

**Matyáš Bernard Braun a mniši - Sochařovo dílo  
pro benediktiny a cisterciáky**

Magisterská diplomová práce

Bc. Marie Válová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Martin Pavlíček,  
Ph.D.

Olomouc 2012

Srdečně děkuji Mgr. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D. za odborné vedení, připomínky a cenné rady, které mi poskytl při vzniku konečné podoby mé magisterské diplomové práce. Velice děkuji také Západočeskému muzeu – Mgr. Jindřichu Mlezivovi za vstřícné chování a panu řediteli PhDr. Františku Frýdovi za poskytnutí slevy z poplatků za fotografie. Dále bych chtěla poděkovat vedení Západočeské galerii za poskytnutý přístup do depozitáře a také paní PhDr. Ireně Bukačové za cenné rady.

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím odborné literatury a pramenů, které jsem uvedla v seznamu literatury.

.....

## Obsah:

1.	Seznam zkratk.....	s. 5
2.	Úvod.....	s. 6
3.	Život a dílo Matyáše Bernarda Brauna.....	s. 8
4.	Klášter Plasy a opat Tyttl.....	s. 17
5.	Katalog děl Matyáše Bernarda Brauna pro klášter v Plasech.....	s. 19
5.1.	Bolest Panny Marie/ Kalvárie.....	s. 19
5.2.	Sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě.....	s. 23
5.3.	Sousoší sv. Luitgardy v Národní galerii.....	s. 37
5.4.	Radost Panny Marie/ Zvěstování.....	s. 40
5.5.	Krucifix pro letní refektář.....	s. 44
5.6.	Krucifix pro zimní refektář.....	s. 45
5.7.	Panna Marie Bolestná.....	s. 47
6.	Klášter Kladruby a opat Finzgut.....	s. 50
7.	Katalog děl Matyáše Bernarda Brauna v kostele Nanebevzetí Panny Marie při klášteře v Kladrubech.....	s. 53
7.1.	Hlavní oltář.....	s. 54
7.2.	Chórové lavice.....	s. 62
7.3.	Náhrobek knížete Vladislava I. ....	s. 72
7.4.	Krucifix v sakristii.....	s. 75
7.5.	Krucifix.....	s. 76
7.6.	Socha Krista před klášterem.....	s. 77
8.	Benediktinský klášter s kostelem sv. Mikuláše na Starém Městě pražském.....	s. 81
9.	Katalog děl Braunovy dílny a Antonína Brauna pro kostel sv. Mikuláše na Starém Městě.....	s. 83
9.1.	Sochařská výzdoba exteriéru kostela.....	s. 84
9.2.	Sochařská výzdoba Interiéru kostela.....	s. 100
9.2.1.	Mobiliář převezený do Velké Černoci.....	s. 100
9.2.2.	Výzdoba kupole kostela.....	s. 107
10.	Závěr.....	s. 117
11.	Poznámky.....	s. 119

12. Summary.....	s. 128
13. Použitá literatura.....	s. 130
14. Prameny.....	s. 136
15. Obrazová příloha.....	s. 138
16. Seznam vyobrazení.....	s. 175

## 1 Seznam zkratek

AB-	Antonín Barun
BD-	Braunova dílna
BO-	Braunův okruh
MMB-	Matyáš Bernard Braun
Neaut.-	neautorizováno
Nedat.-	nedatováno
SPH-	stavebně historický průzkum
UPČ-	Umělecké památky Čech

## 2 Úvod

Ve své práci se zabývám dílem Matyáše Bernarda Brauna pro mnišské řády v Čechách, především jeho prací pro kláštery v Plasech, Kladrubech a v Praze na Starém Městě.

Nejprve se věnuji životopisu samotného sochaře a době, ve které žil. Následují, formou katalogu, tři zmíněné kláštery a práce od Matyáše Bernarda Brauna pro ně vytvořené.

Kláštery řadím chronologicky podle doby, ve které pro ně pracoval Matyáš Bernard Braun. Proto začínám kapitolou věnující se cisterciáckému klášteru v Plasech. Uvádím ji krátkým historickým přehledem kláštera s důrazem na barokní období rozkvětu a životopisem opata Evžena Tytla. Následuje rozbor jednotlivých soch vytvořených pro tento klášter, které jsou uvedeny chronologicky, podle doby vzniku. Jedná se o *sousoší Kalvárie*, *sousoší sv. Luitgardy* pro Karlův most a menší *sousoší sv. Luitgardy* dnes umístěné v Národní galerii, dále *Zvěstování Panně Marii*, dva řezané krucifixy pro letní a zimní refektář, a sošku *Panny Marie Bolestné*. V této kapitole se také zmiňuji o zajímavém jevu množství dobových kopií, vzniklých v okolí kláštera a jejich výčtu. Zabývám se stylovou analýzou, problematikou autorství a datováním jednotlivých děl.

Pokračuji kapitolou, ve které se věnuji benediktinskému klášteru v Kladrubech se sochařskou výzdobou klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Tu jsem již zpracovala ve své bakalářské práci<sup>1</sup>, zde ji upravuji a doplňuji o další fakta. Nejprve zmiňuji krátký historický přehled kláštera a životopis opata Maura Finzguta. Poté přistupuji k samotné sochařské výzdobě, vzniklé mezi lety 1726 až 1728, která byla vytvořena Braunovou dílnou na objednávku kladrubského opata. Konkrétně jde o sochy na chórových lavicích, hlavním oltáři a

náhrobku Vladislava I. Zmiňuji zde i řezaný krucifix v sakristii a v křížové chodbě kláštera a také sochu Vítězného Krista před klášteřem. Tato tři díla, ač jsou vytvořena později než samotná výzdoba kostela, nelze je ve spojitosti s Braunovou dílnou zcela vyloučit.

Poslední kapitolou je bývalý benediktinský klášter při kostele sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí. V této kapitole se věnuji sochařské výzdobě exteriéru a interiéru provedeného Braunovou dílnou vedenou jeho synovcem Antonínem. Opět začínám historií kláštera a životopisem opata, dále připojuji životopis Antonína Brauna a krátký rozbor soudobé změny stylu v rané rokoko. Následně přistupuji k popisu a ikonografickému rozboru exteriéru, dále k oltáři sv. Václava a kazatelny, dnes umístěné v kostele sv. Václava ve Velké Černoci, a v poslední řadě sochařské výzdobě umístěné v tamburu kupole.

Kladu si za cíl vytvořit přehlednou a ucelenou práci, která shrne všechny dosavadní poznatky, ale zároveň si dovoluji podat nové návrhy týkající se identifikace jednotlivých světců, jelikož se mi jejich určení zdá v některých případech nesprávné. Naopak se snažím o ikonografické určení soch v kupoli kostela sv. Mikuláše. Také si dovoluji upřesnit některá datování.

Toto téma jsem si vybrala z důvodu osobního vztahu ke kraji, ve kterém žiji, a také pro zálibení v barokním sochařství a klášterní celky.



### 3 Život a dílo Matyáše Bernarda Brauna

Dříve než přistoupíme k samotné problematice týkající se díla Matyáše Bernarda Brauna, bylo by dobré nastínit evropské výtvarné záměry barokní sochařské tvorby a vyjasnit si její vztah k českému sochařství v době, kdy Braun začíná tvořit.

Barokní umění vzniklo v reakci na humanismus, jeho přemíru individualismu a víru v génia člověka samého. Hospodářský a politický úpadek v Itálii v druhé polovině 16. století dával sílu víře v posmrtnou spravedlnost a odměnu za veškerou pozemskou bídu. Krize víry, která byla během renesance pod povrchem, najednou vyčněla a volala po náboženské obrodě. Tyto úvahy se snoubily s novou expanzí církve oslabené v 16. století reformací. Hybnou silou této obrody bylo povznesení lidského ducha prahnoucího po citovosti a mystičnosti. A to zejména ve snaze zachytit nadpozemskou skutečnost představivostí, odvést lidskou mysl z obyčejného pozemského života do extáze neskutečna.

Barokní umění poučeno renesancí převzalo její předmětné sdělování, ale stavělo nad něj ideál a snahu vyjádřit vnitřní citová hnutí a zobrazit tak v podstatě abstraktní pojmy. Protěžovalo výrazovou nadsázku a kladlo důraz na dynamiku, iluzi pohybu, barevné a prostorové vnímání, vše co mohlo bortit zákony hmoty a jejich obyčejnost. A to i díky absolutní technické dovednosti, díky níž se umění stalo tlumočnickem duchovního rozpoložení doby.

K tomu se právě ideálně hodilo sochařství, protože jeho trojrozměrnost je pro to jako stvořená, dokáže nejlépe vyjádřit citové rozpoložení v celé jeho dramatičnosti a patetičnosti a ve spojení s dobou, která si potrpí na zdobnost a nádheru, rozšiřuje svou úlohu. Sochařství opět splynulo s architekturou a

sochařské práce se počaly objevovat, na fasádách, portálech i atikách. Zahradní architektura, které v té době také vzkvétala, byla zdobena alejemi soch zobrazující alegorie, náboženské ctivosti, světce, ale i antické bohy. Sochařská výzdoba interiéru začala být žádaná nejen v sakrálních stavbách jako oltářní a náhrobová plastika, ale i jako dekorace světských paláců a zámků. Pravá zbožnost a touha po absolutní víře se projevila tím, že se na návších a náměstích vztyčují pomníky, morové, trojiční a mariánské sloupy, sochy a sousoší svatých a patronů.

Celá tato snaha vyvrcholila v podobě vrcholného baroka. Největším a nejvýznamnějším sochařem tohoto období byl Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), jenž tvořil se svojí dílnou v Římě a svou tvorbou vtiskl novou podobu sochařství, které ještě dlouho po jeho smrti ovlivňovalo celou Evropu. Bernini plně prožíval náladu své doby a zcela ji využíval ke své práci. Dokonale přetvořil dosavadní názor na podstatu sochařské tvorby. Do té doby sochy klidné, až téměř statické v určité póze, byly najednou utvářeny v pohybu a jejich citové rozpoložení se tak dalo vyčíst z obličeje, i celého postoje jako z otevřené knihy. Můžeme v nich najednou rozpoznávat drobné nuance a odstíny nálad. Postavy, svým objemem otevřené do prostoru, byly navíc podporovány drapérií, která samotná se stala nositelem výrazu. Plastické dílo mělo vyvolat v divákovi souhlasnou reakci s tím, co postava prožívá a utvrzovat ho ve vyšších ideálech. Dílo se stalo hlasatelem dobových idejí a názorů.

Díky technické zručnosti se počala rozplývat závislost na vlastnostech materiálu. Kámen i dřevo bylo prolamováno, rozvolnila se obrysová uzavřenost a nic nebránilo v dosáhnutí maximální dynamičnosti a patetismu. Domyslíme-li si, že většina soch byla polychromována, pochopíme, jak velký vliv to muselo dělat na barokního člověka i na ideový a umělecký

smysl sochařství pro společnost 17. a 18. století. Berniniho práce měly velký vliv na celou Evropu ještě několik desetiletí po jeho smrti. Umělci se sjížděli do Říma i jiných míst, kde Bernini tvořil či kde se nachází jeho díla, a čerpali z nich dogmatismus římského radikálního sochařství. I sám Braun byl Berninim a římským barokním sochařstvím velice ovlivněn, ať už přímo nebo prostřednictvím jiných významných sochařů, které za svůj život potkal.

Matyáš Bernard Braun se narodil v osadě Sautens u Ötzu ve středním Tyrolsku 25. února 1684 jako syn Jakuba Brauna z Petrsburku a jeho ženy Magdalény, rozené Neureuterové.<sup>2</sup> Jeho umělecké nadání lze odvozovat z matčiny strany, kdy její synovec Michal (1705)<sup>3</sup> proslul jako vynikající umělecký zámečník. Jeho práce jsou dodnes dochované převážně v cisterciáckém klášteře ve Stamsu, které je nedaleko Braunova rodiště. Braun nebyl jediný umělecky nadaný v rodině. Jeho mladší bratr Dominik (nar.1688) byl vyučen malířem,<sup>4</sup> jeho synovec Antonín (nar.1709),<sup>5</sup> syn Braunova staršího bratra Jakuba staršího, byl rovněž sochařem a později se přidal k Braunově dílně v Praze a po Braunově smrti ji převzal.

V oblasti, kde Braun vyrůstal, mělo v sochařství velkou tradici dřevo nebo se odlévalo z bronzu. Práce v kameni byla spíše vzácností. Jen u náročnějších prací se setkáváme s tyrolským a salzberským mramorem. Z oblasti, kde se tyrolský mramor těžil, v okolí Burgeisu pochází pozdější Braunův tovaryš Řehoř Thény.<sup>6</sup>

Tyrolsko, přestože poněkud stranou od hlavního dění západní Evropy, vychovalo mnoho umělců, kteří tvořili po celé Evropě. Pocházeli odtud oba sochaři raného baroka ve Vídni: Petr Strudel (1648-1708) a Matyáš Rauchmüller (1645-1686) či pražský architekt Tomáš Haffenecker a mnozí další.<sup>7</sup> Také se

zde narodil řezbář Ondřej Thamasche (1639-1697),<sup>8</sup> který tvořil v období Braunova dětství v již zmíněném klášteře ve Stamsu, jediném kulturním centru v širokém okolí. Zde byl Braun pokřtěn a často toto místo navštěvoval. Prostřední jméno Bernard odkazuje jistě k tradici sv. Bernarda, silnou v okolí Stamsu. Thamasche byl nadaným sochařem, jenž zde mimo jiné roku 1683<sup>9</sup> sochařsky vybavil novou hrobku tyrolských vévodů. Do ní hrobky bylo osazeno dvanáct soch vévodů a vévodkyň, nejpozoruhodnější je však *Kalvárie* umístěná na vrcholu hrobky. Dílo je velmi expresivní a ovlivněné římským barokem. Tento řezbář měl zřejmě jako první vliv na Braunovo sochařské cítění, ale vzhledem k tomu, že Braunovi bylo teprve třináct let, když Thamasche umíral, nebyl zřejmě jeho učitelem v pravém slova smyslu.

O jeho učení nevíme zcela nic, můžeme jen odhadovat. Předpokládá se, že Braun musel navštívit Itálii při své učňovské cestě, na kterou se vypravil ve svých čtrnácti letech. Mohl zřejmě poznat severní Itálii a Řím, i když to není nijak archivně doloženo. Jeho styl římského radikálního baroka je u něj však tak silně zakořeněn, že to nemůže být zapříčiněno jen zprostředkovaným vlivem jeho učitelů. V pozdějším Braunově díle jsou vidět odrazy vlivu pozdně renesančních nebo barokních sochařských námětů z Benátek a Florencie, možná i z Verony a Vicenzy, kterou zmiňuje starší literatura.<sup>10</sup> V Benátkách, kde sice Bernini přímo nepůsobil, rozvinuli jeho směr žáci Giusto Le Corti, Filippo Parodi a Arrigo Mrenco.

Hlavním cílem jeho cesty však byl jistě Řím, centrum iluzivního baroka a místa, kde se Berniniho práce objevuje téměř na každém kroku. Nejviditelněji jej asi ovlivnilo dílo *Extáze sv. Terezie* v kostele Santa Maria della Vittoria, neboť

jeho vliv je vidět v Braunově sousoší *sv. Luitgardy*, a dále na něj také zapůsobily Berniniho andělé na mostě Ponte S. Angelo.

Italské vlivy v Braunově díle jsou očividné a pravděpodobné, avšak nijak průkazné. Jinak je tomu, co se týče jeho pobytu v Salcburku. Salcburk se stal díky tamním arcibiskupům v 17. století centrem výtvarné kultury. Pro Brauna byl obzvlášť důležitý, neboť se zde silně uplatnilo berniniovské umění. Největší vliv na mladého Brauna měli tři umělci, jejichž osud je spjat i s Prahou a českými zeměmi. Byli jimi Johann Bernhard Fischer z Erlachu, Michael Bernard Mandl a Michael Zürn ml. Učil zde drážďanský Baltasare Permoser a také Ferdinand Maxmilián Brokof, největší Braunův konkurent v Praze, který tu pobýval na učňovské cestě.

Michael Mandl (1660-1711) nejdůsledněji dodržoval římské barokní sochařství. Braunův modelační systém se nejvíce podobá právě tomu Mandlovu. Mandlův vliv je možno vidět na soše Koněvoda (1725), kterou Braun vytvořil pro zámeckou jízdárnu v Litomyšli a která se velmi podobá Mandlovu Koněvodu na Fischerových stájích v Salcburku.<sup>11</sup> Mandl zpracovával stejně jako Braun kámen i dřevo v podstatě stejným způsobem. Ani jednomu nezáleželo na vlastnostech materiálu, vždy se musel podrobit jejich výtvarné vůli. Schopnost zpracovávat kámen i dřevo bez rozdílu nebylo pro Braunovu budoucnost bezvýznamné. Nepohlížel na řezbářství jen jako na určitou pomůcku dobrou pro tvorbu modelu, ale dřevo pro něj bylo rovnocenným materiálem s kamenem. Dřevo, materiál jeho rodiště, bylo naopak příhodnější pro jeho expresivnější tendence a bylo ideální v případech, kdy šlo o niternější díla a bylo zapotřebí zachytit chvatný pochyb či citové vzepětí.

Spolupráce Mandla a Fischera ze Salcburku byla pro Brauna důležitá a přínosná. Mandl pocházel z Čech a Fischer v letech 1710 začal projektovat Clam-Gallasův palác. Je možné, že k sochařské výzdobě Brauna doporučil umírající Mandl.

Braun se objevil v Čechách nejpozději v roce 1708 v Plasech a v Praze roku 1710. O Braunův příchod se pravděpodobně zasadil buď hrabě Špork, který podle starší literatury i podle životopisu od Pelcla<sup>12</sup> pozval Brauna do Čech roku 1704 po jeho návratu z Itálie. V tomto roce vezl hrabě svou dceru do kláštera v Bolzanu. Bylo by pak ale opravdu zvláštní, že by ho začal zaměstnávat až dlouho poté, co Braun přišel do Prahy a tvořil pro jiné zákazníky. Nabízí se však i další důvod, kdy mu práci v Čechách zprostředkoval opatský sekretář, později i opat cisterciáckého kláštera ve Stamsu, Lachamayer Augustin Kastner. Ten Brauna doporučil Evženu Tittlovi, opatu cisterciáckého kláštera v Plasech.<sup>13</sup>

V roce 1701 byli v klášteře v Stamsu dva mniši z Plas, P. Mauritius Vogt a P. Eustachias Axlar. Ti podnikli v letech 1702 až 1704 cestu do Říma. A tak se nabízí myšlenka, že vzali mladého Brauna s sebou a po návratu jej doporučili Šporkovi. Hrabě se s Mauritisem Vogtem potkal právě v Bolzanu, kde byli oba ve stejný čas.<sup>14</sup> Dá se tedy usuzovat, že o příchod Brauna do Čech se zasloužily obě strany, jak hrabě Špork, tak cisterciácký klášter v Plasech a jeho opat Evžen Tyttl. Oba byli velkými milovníky umění.

Již roku 1711 získal Braun měšťanství na Novém Městě, ale oženil se až v roce 1719 v Jaroměři. Z pěti Braunových dětí nepokračovalo žádné v otcově práci až na jeho synovce, který přišel z Braunova rodiště. Dílna byla největší v Praze a byla velmi oblíbená, až do konce Braunova života měla mnoho zakázek. Jsou známá i jména některých jeho žáků.<sup>15</sup> Například

jeho synovec Antonín Braun (1709 - 1742), jeho bratr Dominik Braun (1688 – 1736), který byl sice součástí dílny, ale je znám spíše jako malíř, dále Řehoř Thény (1695 – 1750) a možná i Jiří František Pacák (1673 – 1742), avšak to se v posledních studiích začíná ukazovat jako mylné a pravděpodobnější se jeví skutečnost, že byl samostatně činným sochařem, jenž byl občas Braunem najímán.

Matyáš Bernard Braun měl dvě podobizny, které visely v jeho domě. Ani jedna se však nedochovala, tudíž jeho podobu známe jen z Balzerovy rytiny otištěné v Pelzelových *Abbildugen*.<sup>16</sup> Matyáš vlastnil čtyři domy. S rodinou žil v domě na rohu dnešního Karlova náměstí a Řeznické ulice. Dílnu měl v jiném domě ve Václavské ulici, ze které se dalo zahradou projít k malému letohrádku. Další dům pak ve Vodičkově ulici, ten považoval za investici a ubytoval v něm bratra Dominika. Roku 1729 koupil dům při novém kostele sv. Petra a Pavla na Zderaze.<sup>17</sup> Zemřel v padesáti čtyřech letech na souchotiny - nejčastější příčinu úmrtí sochařů pracujících s kamenem.

Rozsah a kvalita jeho dochovaných děl jsou pozoruhodné. Spolupracoval s mnoha velkými architekty své doby. Sochařsky vybavil Clam-Gallasův palác, který vystavěl roku 1713 Johann Bernhard Fischerem z Erlachu (1656-1723), spolupracoval s Janem Blažejem Santini-Aichlem (1677-1723). Nejčastěji ovšem pracoval s Františkem Maxmiliánem Kaňkou (1674-1766), který ho často doporučoval pro sochařskou výzdobu svých staveb nebo navrhoval architektonické části oltářů,<sup>18</sup> morových sloupů,<sup>19</sup> pomníků<sup>20</sup> a náhrobků,<sup>21</sup> které Braun sochařsky doplňoval. Poprvé jej Kaňka doporučil pro výzdobu hlavního oltáře v kostele Panny Marie na Louži, kde roku 1712 přestavoval sakristii.<sup>22</sup>

Za první jeho dílo se považuje řezba *Kalvárie*<sup>23</sup> pro klášter Plasy. Na pražské scéně se poprvé uvedl sochou *sv. Luitgardy* pro Karlův most (1710), kterou si objednal právě opat cisterciáckého kláštera v Plasech, Evžen Tyttl. Hned rok na to (1711) byla osazena jeho socha *sv. Iva*, rovněž pro Karlův most. Sochu si objednala právnická fakulta Karlovy univerzity. Sice byla osazena později, ale byla to pravděpodobně první Braunova zakázka pro Karlův most.<sup>24</sup> K jeho ranému dílu rovněž patří výzdoba interiéru v jezuitském kostele *sv. Klimenta* v Praze (1716).

První spolupracovníky měl Braun již v roce 1712 v Kuksu. Jak čas postupoval, jeho dílna se rozšiřovala. Nakonec svou dílnu spíše řídil a vymezoval práci svými modely a skicami k jednotlivým dílům. Samotné sochy nechal tesat dílnou a pak už je jen dotvářel do finální podoby.

Vrcholné období Braunovy tvorby bylo zasvěceno především hraběti Františku Antonínu Šporkovi. Pro něj vytvořil Anděly z Čihadla (1717-1718) do Lysé, v Kuksu známý soubor Ctností a Neřestí pro tamní špitál (1719). Dále vytvořil sloup Nejsvětější Trojice v Teplicích (1718), rozsáhlou práci pro Citoliby (1718 – 1720) a Duchcov (1720 – 1725). Právě v těchto letech mezi rokem 1717 až 1720, kdy Braun pobýval v severozápadních Čechách, navštívil také Drážďany, kde se právě dokončoval Zwinger a rozšiřovala se Grosse Garden. Zde se tedy Braun seznámil nejenom se současným italským sochařstvím, ale především s prací B. Permosera, který jej velmi ovlivnil, a některá Braunova díla se dají přímo odvozovat od děl tohoto drážďanského umělce.<sup>25</sup>

Ve všech těchto dílech, i přes jejich rozsáhlost a početní náročnost, je stále udržována vysoká úroveň. Například práce pro Jaroměř v podobě mariánského sloupu, nebo náhrobku Braunovy tchyně, dále vyhotovil Šlikův náhrobek ve sv. Vítu. Ten přibližně odděluje vrcholné období Braunovy tvorby od



období pozdního. Zde je již cítit určitý stylový posun. Do této doby patří práce opět pro Plasy (1725) a především pro Kladruby (1726 - 1728) či jedno z posledních děl, opět pro hraběte Šporka - Betlém v Kuksu (1726) či výzdoba parku ve Valči pro rod Kágerů.<sup>26</sup> Po mistrově smrti převzal a řídil dílnu jeho synovec Antonín. Ještě před jeho smrtí byl však pověřen vedením dílny a právě v té době vytvořil sochařskou výzdobu pro kostel sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí.

Matyáš Bernard Braun je spolu s Ferdinandem Maxmiliánem Brokofem hlavním představitelem sochařského baroka v Čechách v jeho nejkvalitnější podobě.

#### 4 Klášter Plasy a opat Evžen Tyttl

Cisterciácký klášter v Plasech se rozkládá v údolí, jímž protéká říčka Střela. Byl založen roku 1144 knížetem Vladislavem II. V této první středověké etapě zažil klášter svůj první rozkvět. Druhý a mnohem výraznější rozmach nastal v době barokní za působení opatů Ondřeje Trojera a Evžena Tyttla. V této podobě se také celý klášter zachoval do současné doby. Ondřej Trojer se rozhodl budovy kláštera urbanisticky i stylově sjednotit a učinit je tak více reprezentativní. K tomu si do Plas pozval významného architekta Jana Batistu Matheye (1626 - 1696), který v letech 1683-84 vytvořil plány a koncepty k přestavbě severovýchodního sektoru kláštera a v roce 1685 byla zahájena jeho realizace. Středověká kaple Máří Magdalény byla obestavěna barokní sýpkou s hodinovou věží tvořící dominantu údolí. Jejím protějškem byla roku 1693 vytvořena před středověkými budovami nová barokní fasáda prelatury, inspirovaná vilou Trója. Také byla zahájena přestavba kostela sv. Václava a hospodářských budov.<sup>27</sup> Renovace kláštera poté pokračovala za opata Tyttla.

Evžen Tyttl se narodil 28. 10. 1666 v Dobříši u Prahy<sup>28</sup> jako syn vrchnostenského úředníka. Do Plas vstoupil jako novic 1686 a přijal řeholní jméno po sv. Evženovi. V Praze na koleji Bernardium, přidruženou k arcibiskupskému semináři, studoval filozofii, teologii a práva. Opatem byl zvolen roku 1699 a hned rok na to získal od papeže Inocence XII. odpustky pro plaský kostel sv. Václava. Vyznačoval se značnou péčí o chudé a milosrdenstvím. Pro Plasy a Mariánskou Týnici získal relikvie dvou svatých mučedníků z římských katakomb. Pro Plasy sv. Antonia a pro Mariánskou Týnici ostatky sv. Niny. Tyto ostatky byly slavnostně přeneseny 13. 10. 1708 z tyrolského

cisterciáckého kláštera Stamsu, jehož opat František Lachner je daroval opatu Tyttlovi. Stams je starý klášter ležící nedaleko Innsbrucku. Plaští řeholníci ho jistě navštěvovali při cestách na jih Evropy. Na tomto panství se narodil také Matyáš Bernard Braun a není pochyb, že cesta, kterou se dostal do plaského kláštera, vedla v rámci řádových vztahů těchto dvou klášterů. Nejpozději se tak stalo k příležitosti slavnostního přenesení relikvií.

Evžen Tyttl se stal opatem v třiatřiceti letech. Vrcholným bodem jeho aktivit byl rok 1710, kdy jeho velkolepé plány realizovali Jan Blažej Santini, Petr Brandl, M. B. Braun, Jan Krištof Liška a další mimořádní umělci své doby. Byl to velký stavebník, který během svého působení zrenovoval nejen celý plaský klášter - dostavil prelaturu, nechal zbořit a postavit nový konvent podle plánu Jana Blažeje Santiniho, plánoval postavit klášterní baziliku s třemi transepty a na jihovýchodní straně areálu kláštera nechal vybudovat architektizovanou zahradu s altánem uprostřed.<sup>29</sup> Také nechal postavit poutní místo Mariánská Týnice, ale i mnoho drobných staveb na celém klášterním panství - hospodářské dvory jako Býkov se sýpkou a kaplí Jana Nepomuckého, dále Hubenov či Kalec, drobné kaple - Mladotice a venkovské kostely. V témže roce se stal sekretářem českého cisterciáckého vikariátu a v roce 1725 byl dokonce jmenován vizitátorem a generálním vikářem českomoravsko-lužické řádové provincie. V roce 1720 byly po opatově zásluze do zemských desek vloženy přesné hranice plaského kláštera a jeho majetku. Roku 1721 se účastnil beatifikace sv. Jana Nepomuckého v pontifikálním ornátu.

Evžen Tyttl byl pověstný svou zálibou v architektuře a mnozí uznávaní opati té doby ho často žádali o pomoc. Už za dob Dlabačových byl považován za aktivního architekta.<sup>30</sup> Nelze

pochybovat o tom, že opat si osvojil hluboké teoretické znalosti architektury a že během své stavitelské kariéry získal mnoho zkušeností. Dokonce ve své roli generálního vizitátora řádu posuzoval plány a stavební akce ostatních cisterciáckých klášterů,<sup>31</sup> ovšem jeho podíl na uměleckých dílech byl převážně na poli idey a ikonologie. Zemřel 20. března 1738 (asi měsíc po úmrtí M.B. Brauna) a je pohřben v konventním kostele před oltářem sv. Kříže.

## **5 Katalog děl Matyáše Bernarda Brauna pro Opatu Tytla a cisterciácký klášter v Plasech**

### **5.1 Bolest Panny Marie/ Kalvárie**

Matyáš Bernard Braun

Diecézní muzeum v Plzni; in. č. T245

Původně v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Plasech

Asi 1708 nebo 1725 ?

**Materiál:** lipové dřevo bez polychromie

**Objednavatel:** opat Evžen Tyttl

**Restaurováno:** 1983-84, V. Stádník

**Literatura:** Ekert 1884 - s. 85 (Braun, nedat.); Podlaha 1909 - s. 227 (Braun, nedat.); Podlaha 1912 - s. 166-167, obr. na s. 165 (Braun, nedat.); Blažíček 1958 - s. 148 (Braun, kolem roku 1720); Poche 1965 - s. 93-94, obr. 98 (Braun/BD, kol. r. 1726); Neumann 1969 - s. 140, obr. 190 (Braun, 1726); Poche 1980 - s. 75, obr. na s. 75 (Braun, 1726); Poche - UPČ 1980 - s. 88, obr. na 88 (Braun, 1720-25); Blažíček 1984 - s. 11, 29, obr. 18 (BD, 1725); Poche 1987 - s. 165, obr. na s. 164 (Braun, 1725-30); Kořán 1995 - s. 128 (Braun, cca 1708); Janusová 1995 - s. 130 (Braun, 1726); Kořán 1997 s. 61 (Braun, 1708); Kořán 1999

- s.17, obr. na s. 20 (Braun, 1708); Vlnas 2001 - s. 26, obr. 26 (Braun, 1725); Pavlíček 2002 - s. 328, pozn. 4 (Braun, 1708?).

Sousoší sestává ze dvou částí: stojící Panny Marie Bolestné a ukřižovaného Krista. Často je v literatuře označováno za Kalvárii.<sup>32</sup> Tato řezba byla jistě vytvořena pro plaský klášter a její poslední umístění v tomto klášteře bylo na pilíři naproti kazatelně. Nejstarší literatura zmiňuje, že původně stála na oltáři sv. Kříže.<sup>33</sup> Tento oltář v současné době neexistuje, avšak dle popisu z *Posvátných míst*<sup>34</sup> se tento oltář nacházel uprostřed středního pole křížové lodi, což koresponduje i s informací že před ním byl pohřben opat Tyttl, protože tento hrob se opravdu nachází v křížení lodí před hlavním oltářem. Po stranách tohoto oltáře byly chórové lavice<sup>35</sup>.

Toto sousoší znázorňuje pátou bolest Panny Marie: to když stanula u kříže svého Syna. „*U Ježíšova kříže stála jeho matka, příbuzná jeho matky Marie Kleofášova a Marie Magdalská. - Když Ježíš uviděl svou matku a jak při ní stojí ten učedník, kterého miloval, řekl matce: "Ženo, to je tvůj syn." Potom řekl učedníkovi: "To je tvá matka." Od té chvíle ji ten učedník vzal k sobě.*"<sup>36</sup> V té chvíli bylo Mariino mateřství rozšířeno na všechny děti církve, neboť Jan stál vedle Marie jako zástupce všech lidí, které Ježíš miluje. Zobrazení Bolestné P. Marie je proto částečně biblické povahy, ale částečně bylo vytvořeno pro liturgické potřeby. Můžeme jej nalézt jak ve východním, tak západním umění. Ve východním umění je zobrazována jako ikona Eleusa; Episkepsis; Wladimirskaja a jiné. Západní umění ukazuje Marii jako stojící pod křížem a truchlící nebo jako Pietu – sedící pod křížem s Kristem na klíně, další typem je pololežící Marie v mdlobách vpravo pod křížem, zatímco Kristus je přibíjen na kříž. Kromě toho se vyskytují i obrazy s jedním, nebo

sedmi meči, které vnikají do Mariina srdce. Tyto meče můžou vytvářet za hlavou Panny Marie svatozář.<sup>37</sup> Svátek Panny Marie Bolestné byl poprvé ustanoven roku 1413 v Kolíně nad Rýnem jako odčinění husitských svatokrádeží. Takto pozdě se začal rozvíjet kvůli obavám, že zastíní samotného Krista a tím věřící odvede od pravé podstaty křesťanství. Byl ustanoven na třetí neděli po Velikonocích. Ve 13. století vznikl řád služebníků Mariiných nazývaných Servité ve Florencii, kteří později sedm bolestí Mariiných berou jako hlavní náplň svého řádu. Do Českých zemí byli povoláni 1359 -1360 na pozvání císaře Karla IV. Do 16. století se svátek Bolestné Panny Marie slavil jen v částech zaalpské Evropy, od r. 1667 se slavil jako řádově třetí neděli v září a papež Pius VII. jej zavedl roku 1814 jako poděkování za šťastný návrat ze zajetí a jako závazný pro celou církev.<sup>38</sup>

Postavy řezané zároveň s částmi kříže jsou ze všech stran velice brilantně řezbářsky provedené, jako by se lipové dřevo měnilo v poddajnou hmotu. Korpus Krista je vyveden zvlášť expresivně. Muskulatura těla jeví se jako v poslední křeči, má všechny svaly napnuté s rýsujícími se žilami na rukou. Kostnatý hrudník se napíná při poslední snaze o nadechnutí. Drapérie roušky je velmi bohatá s daleko vlajícím cípem. Nohy jsou přibité, pravá pod levou s koleny pokrčenými a vytočenými doprava. Malá hlava nakloněna k levému rameni vzhlíží tragicky vzhůru k nebi. Jedná se o typ Ukřižovaného v momentě, kdy zvolal „*Eli, Eli, lema sabachthani?*“<sup>39</sup> Výrazné obočí je skrčené ve výrazu bolesti, smutku. Oči do široka otevřené v sobě zračí prosbu. Stejně tak ústa jsou otevřena ve výrazu mučednické agonie. Prameny dlouhých vlasů spočívají na levém rameni, typický detail pro Braunova Krista. Svou patetičností a typem Krista s otevřenýma očima připomíná Ukřižovaného ze zimního

refektáře, kterého Braun vytvořil rovněž pro plaský klášter (1720). Oba Kristové navíc nemají ještě probodnutý bok. Mesiáš je přibit na vysoký kříž, který je realisticky zpracovaný a je na něm patrná struktura dřeva s imitací suků. Velmi připomíná zpracování kříže ze sousoší sv. Luitgardy. Nad Kristovou hlavou je pak přibita nápisová páska s nápisem IN:RI.

Panna Marie Bolestná je ve svém výrazu mírnější. Přesto z jejího postoje a mimiky tváře cítíme velký žal nad ztrátou a údělem svého syna. Toho Braun docílil vráskami na čele, bolestně staženým obočím a otevřenými ústy, ze kterých jako by právě unikl vzlyk. Obuta v římské sandály stojí na skalnaté Golgotě, kolem nohou jí leží kosti z Adamova hrobu, lebka chybí. Je oděna do šatů, vlasové roušky a svrchního pláště, který jí vítr dynamicky strhává k levé straně. Jeden cíp pláště má Marie přehozený přes loket a předloktí pravé ruky. Druhý je na levém boku zasunut pod tenký pásek a zakrývá celou nohu. Tělesný objem je zdůrazněn do tenkosti vypracovaným rouchem, které přiléhá a lepí se k tělu silou větru. Celkově bohatě členěná draperie jejího oděvu má hluboce rozbrázděný povrch. Postava v kontrastu je esovitě prohnutá do kompozice figury serpentiny. Stojí na levé noze, pravá je pokrčená, levý bok je tímto postojem výrazně vysunut. Hlava a ramena jsou vytočené doleva, zato ruce odtažené od těla spojené ve vytočeném zápěstí směřují doprava. Ušlechtilá tvář a její způsob zakrytí je velmi podobný modelu Víry pro soubor ctností v Kuksu.<sup>40</sup> Postoj i draperie tak podtrhují bolestný výraz v jejím obličejí a dotváří celkový obraz lidského utrpení.

V literatuře je často zmiňován jako materiál sousoší zimostrázové dřevo. Dle restaurátorské zprávy<sup>41</sup> se však jedná o dřevo lipové, stejně jako u jejího protějškového sousoší Radost Panny Marie. Dalším převládajícím názorem odborné

literatury byla dlouho uváděná datace tohoto díla do roku 1725 nebo 1726.<sup>42</sup> Až Ivo Kořán<sup>43</sup> předatoval toto dílo do roku 1708. Odůvodňuje to tím, že se jedná o „mistrovský kus,“ kterým se Braun de facto představuje opatu Tyttlovi. Dokazuje to skutečnost, že jsou sochy vyřezány zároveň s křížem, což svědčí spíše o snaze předvést všechny své schopnosti a dovednosti patřící mladému chlapci než majiteli dílny. Tento důvod ještě podporuje analýzou drapérie, která se liší od tvorby ve dvacátých letech.

## **5. 2 Sousoší sv. Luitgardy pro Karlův Most**

M. B. Braun

Praha, Lapidárium Národního Muzea; in.č. V. 435

Karlův most

1710

**Materiál:** jemný slabě glaukonitický pískovec, nápisové desky ze sliveneckého mramoru

**Nápisy:** levá strana: CHRISTI CRUCIFIXI CONSTRICTA  
BRACHIO

Na čelní straně: SANCTA LUITGARDIS ORDINIS  
CISTERCIENSIS

Pravá strana: VIVIFICUM LATUS EXUGIT COR  
MUTUANS CORDE

**Rozměry:** v. 686 cm x š. 214 cm

**Objednavatel:** opat Evžen Tyttl, Klášter v Plasech

**Restaurováno:** 1937, Vlach; 1966, M. Kolář, D. Kříčka; 1975, M. Kolář, M. Šoura; 1989, J. Bradna, J. Novotný; 1993-94 výroba kopie J. Novák B. Rak.

**Literatura:** Štenc 1929 - s. 144- 149, obr. s. 153 (Braun, 1710); Štech 1935 - s. 15, obr. 16 (Braun, 1710); Novotný - Poche 1947 -s. 62, obr. 101 (Braun, 1710); Poche 1949 - s.



183-187 (Braun, 1710); Blažíček - Ryneš 1956 - s. 63-65 (Braun, 1710); Blažíček 1958 - s. 136-137, obr. 131 (Braun, 1710); Pavlík 1959 - s. 25, obr. s. 18, 23 (Braun, 1710); Poche 1965 - s. 22-24 (Braun, 1710); Blažíček 1966 - s.19 obr. s. 39 (Braun, 1710); Neumann 1969 - s. 135-136, obr. 175 (Braun, 1710); Blažíček 1971 - s. 111, obr. s. 94 (Braun, 1710); Blažíček 1980 - s. 497 (Braun, 1710); Blažíček 1984 - s. 163 (Braun, 1710); Poche 1984 - s. 465-467 (Braun,1710); Blažíček 1986 - s. 15-20 (Braun, 1710); Poche 1987 - s. 28-31, obr.s. 32 (Braun, 1710); Janusová 1995 - s. 139 (Braun, 1710); Korán 1995 - s. 127-128 (Braun 1710); Kořán 1997 - s. 61- 63 (Braun, 1710); Neumann 1998 - s. 109-128, obr.118 (Braun, 1710); Pavlíček 2000 - s. 97 (Braun, nedat.); Pavlíček 2002 - s. 328, pozn. 4 (Braun, 1710).

Snad nejznámějším dílem Matyáše Bernarda Brauna vedle souboru Ctností a Neřestí v Kuksu je jeho *sousoší Sv. Luitgardy* na Karlově mostě. Dokonce zastiňuje i neméně vydařené sousoší sv. Iva.

Sv. Luitgarda se narodila 1182 v Torgern a byla řeholnicí v benediktinském klášteře v Saint-Trond, kde se stala převorkou. Z touhy po asketičtějším způsobu života se vzdala své funkce a roku 1208 vstoupila do cisterciáckého klášteřa v Aywieres u Bruselu. Její život provázelo několik mystických vidění. Podle jejího vyprávění se k ní v jednom z jejích vidění sklonil Kristus z kříže a z jeho boku vytryskla krev na její rty. A ona si s ním vyměnila srdce.<sup>44</sup> Jiná verze legendy<sup>45</sup> praví, že se Spasitel k Luitgardě sklonil a nabídl ji svojí ránu k polibku a sání krve. Luitgarda pak celý život pociťovala Kristův dech jako léčivý balzám a sliny z Kristova jazyka ji chutnaly sladčeji než med. Za její oddanost ji její nebeský ženich slíbil splnit jakékoliv

její přání. Luitgarda si tedy přála s Kristem vyměnit srdce, aby již nikdy nepocítila lidskou žádostivost.

Vize výměny srdcí a Kristova objetí se často objevuje ve 12. a 13. století v Porýní a Sasku a je výsledkem takzvané řeholní „Frauenmystik“. V té době vzniká mnoho podobných příběhů u řeholních sester, vedle sv. Luitgardy je to například cisterciáčka sv. Mechtilda z Hackebornu (zemř. 1298) nebo Hildegarda z Bingenu (1098-1179). V 17. století se opět tato mystika šíří po francouzských ženských kláštorech. A tak byla znovu vzkříšena evokace Kristova srdce, která se vyvíjela až do 19. století.<sup>46</sup>

Tato témata mystického zjevení a přijímání sladkostí Kristových ran jsou poměrně vzácná. Nejstarší zobrazení tohoto typu jsem našla na iluminaci *Vidění sv. Bernarda* známou příhodně jako *Krvavý krucifix*. Vznikl v Porýní v období mezi 1301 -1500.<sup>47</sup> Kristus je zde zobrazen jakoby svlečený z kůže a z celého těla dolů na svatého Bernarda „prší“ obrovské kapky krve. Další zobrazení se objevují až v polovině 17. století. Francesco Ribalta vytvořil obraz *Kristus objímá sv. Bernarda* z *Clairvaux* v roce 1629. Z temného pozadí vystupuje světlé Kristovo tělo, sv. Bernard před ním klečí a objímá jednou rukou jeho kolena a druhou rameno. Kristus se k němu sklání a objímá ho oběma rukama. Sv. Bernard se tváří velice šťastně a blaženě. Postoj a výraz sv. Bernarda začíná velice připomínat kompozici sv. Luitgardy. Kolem roku 1630 vznikla malba sv. *Luitgarda*, kterou namaloval Abraham van Diepenbeek pro cisterciácké převorství v Kerniel v Borgloon.<sup>48</sup> Kristus ke svaté Luitgardě spouští jednu ruku, kterou jí objímá kolem ramen a mile se na ní usmívá. Luitgarda má zkřížené ruce na prsou a ke Kristovi se naklání. V roce 1669 vznikl grafický list *Krev Kristova*<sup>49</sup> zhotovený podle návrhu Gian Lorenza Berniniho,

který chtěl podle této kresby vytvořit monumentální sousoší. K tomu naneštěstí nedošlo, ale i tak se grafika stala poměrně populární v Itálii i Evropě, což také dokazuje kresba od Martina Antonína Lublinského, který tuto kompozici v 80. letech 17. století využívá pro kresbu sv. *Luitgardy*.<sup>50</sup> Krucifix se vznáší nad klečící sv. Luitgardou - z kříže se Kristus jednou rukou naklání k Luitgardě a opět ji objímá kolem ramen a vroucně si hledí zblízka do očí. Roku 1669 Carpofo Tencalla vytvořil fresky v sakristii kláštera Heiligenkreuzu. V jednom poli štukových zrcadel je pak zachycen výjev sv. Luitgardy. Jedná se o oblačnou scénu, kdy Luitgarda otočená k nám zády klečící před křížem. Ukřižovaný k ní sklání hlavu a jednu ruku ji pokládá na rameno. V tomto případě je zde zobrazen Kristus jako muž na kříži, nikoliv jako oživlý krucifix. V Bruggách v St. Godelieveabdij v roce 1670 vznikl obraz<sup>51</sup> od neznámého umělce, na kterém je v prvním plánu zobrazena klečící sv. Luitgarda, jak si vyměňuje srdce s letícím Kristem, ne ukřižovaným, ale oděným do červeného roucha s hořícím srdcem. V pozadí na okně je vidět výjev, kdy sv. Luitgarda pije krev z Kristova boku, který ji pokládá ruku na rameno. To celé je vyvedené jako miniatura, jako by to bylo sousoší postavené na okenním parapetu. Roku 1688 byla v refektáři augustiniánského kláštera v Dolním Ročově vytvořena freska, kde je zobrazen sv. Augustin, jak saje mléko z Madonina prsu.<sup>52</sup> V roce 1693 byl na boční oltář sv. Barbory v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Plasech umístěn obraz se sv. Luitgardou od Michaela Leopolda Wilmanna (1630 - 1706).<sup>53</sup> Nad obrazem je vyřezán osobní znak opata Trojera.<sup>54</sup> Luitgarda je zde zobrazena v řádovém oděvu sklánějící se nad krucifix, který drží v rukou. Později roku 1695 pro sedlecký klášter malíř G. Angermayer vymaloval křížovou chodbu s výjevy ze života sv. Bernarda. Mezi nimi i „*Mystické objetí sv.*

*Bernarda*“.<sup>55</sup> Je zde zobrazen klečící Bernard, ke kterému se z velkého kříže sklání Kristus a jednou rukou ho objímá a sv. Bernard jej podpírá. Podobně je tento okamžik zachycen i na samotném sousoší sv. Luitgardy. Takto sklánějícího se Krista můžeme vidět také na obraze *Spasitel se zjevuje sv. Bernardovi*, který vytvořil Jan Krištof Liška v roce 1699 pro kostel sv. Václava v Plasech.<sup>56</sup> O obraze *Nejsvětější Trojice* z roku 1707 od Petra Brandla, která vytvořil pro Lnáře, se dá říct, že byl již předobrazem návrhu pro Braunovo sousoší. V roce 1708 v Praze vychází kniha *Cistercium Bis-Tertium*, ve které je publikovaná rytina sv. Luitgardy, jak si vyměňuje s Kristem hořící srdce podle návrhu J. K. Lišky. V této knize je rozsáhlá kapitola o klášteře ve Stamsu, ve kterém je také velká freska zachycující tutéž scénu.

Často je sv. Luitgarda zobrazovaná s malým krucifixem, nebo jak si s Kristem vyměňují srdce. Ikonografie Braunova sousoší je tudíž velmi unikátní, protože zachycuje moment, kdy se Kristus jednou rukou sklání k Luitgardě, které nabízí svůj bok. Šlo o to zdůraznit motiv svaté krve. Není zde zachycen žádný významný moment a je tudíž na divákovi, aby použil svou představivost a mystický polibek a výměnu srdcí si sám představil. S tím souvisí i nápisy na soklu. Na levé straně stojí CHRISTI CRUCIFIXI CONSTRICTA BRACHIO: „*objatá paží ukřižovaného Krista.*“<sup>57</sup> Tento nápis odkazuje na moment první fáze děje, kdy se Kristus sklání k světici. Na druhém je citace z cisterciáckého breviáře k 15. červnu: VIVIFICUM LATUS EXUGIT COR MUTUANS CORDE: „*vysává životodárný bok, vyměňujíc srdce za srdce.*“<sup>58</sup> Tuto fázi umělec již nezobrazuje a jen ji naznačuje umístěním Luitgardiny hlavy na úroveň rány v boku. Prostřední nápis je pak dedikační: SANCTA

LUITGARDIS ORDINIS CISTERCIENSIS - tedy: „*Svaté Luitgardě řádu cisterciáckého.*“

Tato ikonografická koncepce nebyla zvolena náhodou. Naproti tomuto sousoší bylo totiž vybráno Brokofovo sousoší sv. Kajetána z roku 1709. Na reliéfech na podstavci, je zobrazen výjev adorace Ježíška sv. Kajetánem a scéna, kdy saje krev z rány Kristovy podobně jako sv. Luitgarda. Jako popisný symbol svého citu má Kajetán hořící srdce. O tomto sousoší pravděpodobně v Plasech věděli a tak, aby předešli zmatkům s hořícími srdci, zvolili u své koncepce jiný moment legendy.<sup>59</sup>

Braun umístil sousoší do trojúhelníkovité kompozice, jejímž vrcholem je horní břevno kříže. Kromě ramen kříže, není v kompozici jediné přímky. Postavy jsou tvořeny oblouky a dohromady tvoří esovitý obrazec. Socha je více pohledová, z každého úhlu úplná, určena pro bezpočet pohledů chodce procházející přes most. Kristus visící na kříži uvolnil svou pravou ruku, kterou se sklání ke svaté Luitgardě a objímá jí. Jeho tělo je anatomicky vyvedeno velmi reálně. To, že se jedná jen o sochu na kříži a ne o živého Krista, nám napovídá pouze velikost postavy, která je mírně v podživotní velikosti. Braun zde použil typický znak radikálního baroka a to průhled dílem, kdy vlastní socha objímá volný prostor uprostřed výjevu. Ruka, za kterou Kristus visí má napnuté všechny svaly. Břicho důsledkem ohnutí je zkrabacené nahnutou kůží, což se později ukáže jako jeden z jeho typických znaků rukopisu při tvoření dalších krucifixů,<sup>60</sup> stejně jako plochý hrudník, na němž je výrazně vidět modelace žeber a břišního svalstva. Hlavou se sklání k levému rameni směrem ke světici. Ta k němu zvedá tvář a jako by mezi nimi probíhal soukromí intimní rozhovor. Ukřížovaný, ač má na hlavě nasazenou masivní trnovou korunu

se tváří velice něžně a láskyplně hledí Luitgardě přímo do očí. Jako by si vůbec neuvědomoval bolest, kterou musí prožívat. Jejich výrazy obličeje i řeč těla napovídá o velké lásce, která je vlastní vroucím milencům.

Luitgarda přikleká ke krucifixu, o její rameno se opírá Kristova ruka a ona mu něžně objímá kolena. Je oděná v řeholní šat s vlasovou rouškou na hlavě. Hlavu má na úrovni Kristovy rány v boku. Celá scéna stojí na oblacích, pravá strana Krista je kompozičně vyvážená poletujícími andílky, kteří ale komunikují jen mezi sebou a jako by si celé zázračné události nevšimli. Ten, co je nejnižše posezený, je k nám otočený zády a hraje si s okřídlenou hlavou andílka, kterou štípe do tváře. Andílek sedící nad nimi, na ně zhlíží a hraje si s drapérií Kristovy bederní roušky, poslední dvě hlavy andílků jsou umístěny ke Kristovu boku, ale jsou od něj odvráceny a smějí se na ty pod sebou. Břevna kříže jsou modelovány, tak aby vypadali strukturou jako pravé dřevo se sukou, stejně jako je tomu u Kalvárie, kterou Braun vytvořil pro opata Tytla jako mistrovský kus. Nápisová páska na vrcholu kříže jakoby vlaje ve větru. Její spodní roh je ohnut a nápis na pásce je dnes již těžko čitelný. Je ovšem pravděpodobné, že tam stálo typické IN:RI.

Na tomto sousoší lze pozorovat většinu typických znaků, které budou doprovázet Braunovu ranou tvorbu. U Krista to je masivní trnová koruna, fyziognomie obličeje, výrazný orlí nos, nadočnicové oblouky, mandlové oči s těžkými víčky, modelace vlasů, naturalistické zobrazení anatomie těla, nakrabacené břicho, modelovaná žebra na plochem hrudníku a prohnuté holení kosti. Vystávají zde i typické znaky ženského obličeje, který později uvidíme u tolika alegorií, madon a antických bohyň - oválné obličeje s plnými tvářemi a ostrou bradou, usměvavými

koutky úst a ostré rovné nosy. Největším ryse je ovšem celková expresivita výjevu, která Braunovu tvorbu navždy řadí do stylu radikálního baroka.

O výzdobě mostu cisterciáky se jednalo kolem roku 1708, osečtí si vybrali téma sv. Bernarda sající mateřské mléko z madonina prsu. Naproti pak mělo stát plaské sousoší sv. Luitgardy. Obě sochy měly stát na prvních pilířích mostu při vstupu ze Starého Města. Pravděpodobně i pro jistou skrytou erotickou rovinu byly nakonec rozděleny a sv. Luitgarda byla postavena na druhý konec mostu naproti sv. Kajetánu a sedlecké sousoší sv. Bernarda změnilo celou koncepci.

Jak se zmiňuje Milan Pavlík,<sup>61</sup> podstavec je stejně prestižní zakázka jako samotné socha, i když o nich nejsou téměř žádné záznamy. Rozděluje podstavce Karlova mostu do čtyř skupin: první je skupina ranně barokních podstavců pro sochy od starší generace sochařů, jako jsou Jan Brokof (1652 - 1718), Jan Bedřich Kohl (1632 - 1709), Jan Oldřich Mayer (1666 - 1720). Další skupinou jsou podstavce pro sochy rodiny Brokofů, kteří si s největší pravděpodobností podstavce navrhovali sami. Pak je zde skupina soch zejména pro sochaře Matěje Václava Jäckla (1655 - 1738), Františka Preisse a některé sochy Jana Oldřicha Mayera. Tyto podstavce se vyznačují podobnými konvexněkonkávnými půdorysy, jejichž boční hmoty jsou natočeny nakoso. Lze předpokládat, že autorem těchto podstavců je Kryštof Dienzenhofer.<sup>62</sup>

Zbývá poslední skupina a to je soubor podstavců pro sochy Matyáše Bernarda Brauna. Tyto podstavce mají nejvíce vytříbené proporce a zvláštní vazbu článků. Půdorys se proměňuje v různých řezech nad sebou a bylo zde použito v malém měřítku protipohyb hmoty. Tam, kde byla hmota patky okosena je naopak vytažena v horní římse. Odpovídají

soudobé, nebo těsně po ní vzniklé architektury předních českých architektů Jan Blažej Santiniho (1677 - 1723), Giovanni Battistu Alliprandiho (1665 - 1720) a Františka Maxmiliana Kaňky (1674 - 1766). Uvážíme-li objednavatele sv. Luitgardy a pozdější spolupráci sochaře s architekty připadají v úvahu Santini a Kaňka.

Detail podstavce - tvarově zvláštní konzola, umístěna na zkosených hranách dřívku podstavce nalezneme také na bočním portálu Morzinského paláce, jenž projektoval Santini. Vezmeme-li v potaz toto a objednavatele opata Tytla, pro kterého Santini pracoval v Mladoticích ve stejné době jako začíná Braun pracovat na sv. Luitgardě, nabízí se nám jako autor podstavce sám Jan Blažej Santini. Spolupráci těchto umělců by také mohl usnadnit fakt, že se Brandl se Santinim dobře znal. Milada Vilímková také zjistila<sup>63</sup>, že kolem roku 1707 pracoval pro Plasy Santiniho bratr kameník Jakub František. Ten mohl provést realizaci návrhu do kamene. Pro autorství Kaňky<sup>64</sup> na druhou stranu hovoří množství zakázek, které spolu s Braunem provedli za celou sochařovu kariéru. Pracovali spolu doslova od prvních zakázek (kostel Panny Marie na Louži) až do pozdní tvorby. Jednalo se jak o morové sloupy v Jaroměři (1723-1726) nebo ve Valči (1727-28), tak o architekturu oltářů,<sup>65</sup> náhrobků,<sup>66</sup> pomníků<sup>67</sup> a dalších projektů. Architektonický detail v podobě zvláštní konzolky používal také Francesco Borromini (věž kostela s. Andrea delle Fratte) v Římě, kde jej mohl vidět Braun na své učňovské cestě a pak jej Kaňkovi při spolupráci na návrhu doporučit, stejně jako mohl doporučit Berniniho kompozici Extáze sv. Terezy Brandlovi.

K sousoší sv. Luitgardy se dochovalo bozzetto pravděpodobně z roku 1708, které je dnes vystavené v museu



Hanse Jägera v Oetzu. Jedná se o malou sošku (25 cm, se soklem 61 cm) z pálené hlíny krytou bílým oprýskaným lakem. Na rentgenových snímcích je patrná prasklina svědčící o odlomení horní částí kříže nad Kristovou hlavou.<sup>68</sup> Bozzetto je komponované stejně jako výsledná socha včetně pozic andílků a mraků. Kříži chybí levé a pravé rameno s Kristovou rukou, ale jinak je dílo téměř totožné s velkým originálem. Bozzetto je výrazně vertikálně protažené, originál se oproti němu citelně rozšířil na straně světice, její poklek je výraznější a prohnutí Kristova těla je zřetelněji esovitě. Na straně andílků se kompozice naopak zúžila, skála není tak široká a uzavřenými průhledy mezi andílky se celý výjev opticky odlehčil. Na bozzettu z Oetzu má sv. Luitgarda podstatně užší rukáv a otevírá tak průhled na Kristovy nohy, kdežto u velkého originálu má rukávy široké a tak nevidíme na spodní část Kristových nohou. U originálu je také zvýrazněná modelace drapérie i anatomie, Kristova hlava je více ve tříčtvrtečním natočení, dlouhé vlasy jsou zkrácené a už mu neleží na pravé šíji, Luitgarda více zalomila pravici a prsty stočila více dolu. Všechny tyto drobné detaily dodaly sousoší dynamiku.

Je pravděpodobné, že bozzetto vzniklo někdy kolem roku 1708, v době zadání zakázky. Na podstavci jsou nápisy téměř shodné s originálem, asi právě proto je na bozzettu datum 1710<sup>69</sup> - rok plánovaného osazení sochy. Co je ovšem nejzajímavější na tomto modelu je její autor. S otázkou autorství souvisí již letitý spor o tom, zda-li je autorem návrhu a celé idee Petr Brandl či Matyáš Bernard Braun. Kromě Ehemanta, Dlabače nebo Jan Quirin Jahna<sup>70</sup> se tímto zabývali a k tomu vyjádřili snad všichni přední čeští odborníci dějin umění zabývající se barokním uměním. Právě František Lothar Ehemant ve svém historicko-kritickém popisu Karlova mostu

nejvíce vyzdvihuje sousoší sv. Luitgardy, přestože jako pravý klasicista stranil klidnějšímu Brokofovi. Kvalitu sochy také spatřoval v hodnotném modelu: „*Nebyli bychom však spravedliví, kdybychom nepřiznali, že výtečný malíř Brandl zhotovil pro jejího mistra model a častěji jej při práci navštěvoval.*“<sup>71</sup> Není ovšem jasné, mluví-li se zde o modelu plastickém či o modelu - kresebném návrhu.

To, že Petr Brandl byl v sochařském oboru vzdělán, bylo už několikrát umělecko-historickou literaturou registrováno.<sup>72</sup> První zkušenosti s plastickým vyjadřováním pravděpodobně získal v dílně svého strýce zlatníka Marka Hrbka.<sup>73</sup> Brandl různá seskupení postav svých obrazů nejprve modeloval, aby na těchto modelech mohl pozorovat účinky světla a stínů a prostorové vztahy. Tento postup jej pravděpodobně naučil jeho učitel Michal Václav Halbax (1661 - 1711), který ho seznamoval s praktikami benátského malířství. Je známo, že stejný postup se sochařskými modely používali i evropští malíři jako byli Tintoretto (1518 - 1594), El Greco (1541 -1614) nebo Nicolas Poussin (1594 - 1665).<sup>74</sup> I Baltazar Permoser (1651 - 1732) říkal: „*Dobrý sochař musí být dobrým malířem a naopak.*“<sup>75</sup>

Žádný z Brandlových návrhů se bohužel nedochoval, jsou však doložena archivními doklady a svědčí o nich i samotná díla. V jezuitských písemnostech<sup>76</sup> týkajících se výzdoby Karlova mostu a sousoší sv. Františka Xaverského je Brandl doložen nejprve jako kritik návrhů a později i jako jejich autor. V těchto jednáních je jasně zmiňován jako znalec sochařského řemesla,<sup>77</sup> který doporučuje Brauna jako provádějícího sochaře. Je pravděpodobné, že na tomto návrhu, spolu společně Brandl s Braunem spolupracoval. Jezuité se ale později rozhodli pro F. M. Brokofa. Tato archiválie tedy dokládá několik věcí. Brandl byl

zkušený sochař, pracoval na návrzích pro sochaře a již zde spolupracoval s Braunem. Podle nových souvislostí, na které upozornil Martin Pavlíček<sup>78</sup>, to vypadá, že tento Brandlův návrh na sousoší sv. Františka Xaverského, který nakonec nebyl uplatněn, použil jako předlohu pro horní část kazatelny v kostele sv. Klimenta na Starém Městě právě Matyáš Bernard Braun. Také je možné, že Brandl prováděl skici i pro nástavce bočních oltářů tohoto kostela.<sup>79</sup> To opět odkazuje na úzkou spolupráci Brandla a Brauna. I po roce 1710 spolu nadále spolupracují, například při výzdobě kostela Panny Marie na Louži (1712), a poté ještě v kostele sv. Klimenta na Starém Městě při oltářích sv. Linharta a Vavřince. To, že si Braun Brandla vážil jako umělce, také dokazuje fakt, že v Braunově pozůstalosti zůstaly jako nejcennější právě tři Brandlovy obrazy: „žánrový výjev s žertujícími osobami, dvěma dospělými a chlapcem“, nedokončený obraz „Adama a Evy“ a „Kristus na Olivetské hoře,“ což je Brandlova kopie podle neuvedené předlohy.<sup>80</sup> Tato okolnost je jen dalším dokladem úzkých vztahů mezi těmito dvěma umělci.

Pro tvrzení, že je Brandl autorem návrhu, hovoří také fakta stylové povahy. Modelace těžkého roucha sv. Luitgardy na sousoší je téměř shodné s modelací drapérie na jeho obrazech z tohoto období včetně plaského *Vidění sv. Bernarda*.

Petr Brandl byl navíc v roce 1708 v Plasech, kde maloval právě tento obraz, tudíž se na něj mohl opat Tyttl okamžitě obrátit s žádostí o návrh sousoší. Ikonografická koncepce zřejmě přišla od opata, který vytvořil koncepci i pro Braunův velký kříž v letním refektáři. Kompoziční schéma sousoší potom provedl Brandl sám nebo ve spolupráci s Braunem. Přikláním se ke spolupráci. Na sousoší sv. Luitgardy je totiž velice patrný vliv římského sochařství, zejména pak grafika podle Berniniho

návrhu *Krev Kristova*, ale také *Vidění sv. Terezie* v kapli Cornaro kostela Santa Maria della Vittoria. Podobnost se sv. Terezií není ani tak kompoziční, jako spíše dojmová a výrazová. Lze zde cítit určitá erotika a výrazy, jak sv. Terezie, tak sv. Luidgardy, nesou podobné rysy. Brandl nikdy nebyl na učňovské cestě v zahraničí ani v Římě, učil se jen v Praze. Naopak Braun v Římě zajisté byl a římské baroko si velice oblíbil, vzhledem k vlivu Berniniho díla, jímž je prodchnuta Braunova tvorba. Samotný model, i kdyby sebedokonalejší, ovšem nezaručuje vždy tak dechberoucí výsledek, jaký známe u Braunovy sv. Luitgardy. Když porovnáme další sochy od jiných sochařů s podobným kompozičním schématem, jako například *Sousoší sv. Bernarda s ukřižovaným Kristem* z Cítolib se signaturou JCM nebo podobné téma vytvořené Platzzerovou dílnou na chórových lavicích v kostele na Zbraslavi<sup>81</sup> zjistíme, že stejně důležité jako dobrý návrh je schopnost provádějícího sochaře, změna stylu nebo estetických požadavků.

Dlouhou dobu se historici umění domnívali, že Brandlův obraz *Vidění sv. Luitgardy* namalovaný roku 1729 pro Sedlec, byl ovlivněn právě sochou sv. Luitgardy na Karlově mostě. V posledních letech se tento názor mění. Je spíše možné, že Brandl návrh vypracovaný pro Matyáše Brauna a opata Tytla pro sochu sv. Luitgardy po letech zrecykloval a použil svůj starý návrh na nový obraz.

Spor se také vedl o to, zda-li pro Braunovo sousoší nebyl vzorem Liškův návrh sv. Luitgardy pro rytiny do knihy *Citercium-bis-Tertium*. Na tomto návrhu je zobrazena sv. Luitgarda klečící před velkým křížem, ze kterého se sklání Kristus a vyměňuje si s ní srdce. Jak jsem se již dříve zmiňovala, jde o zachycení jiné části legendy a tak bych upustila od názoru, že jde o přímý vzor pro Braunovo bozzetto. Myslím si však také, že je

nepopíratelné, že Brandl tuto rytinu znal a mohla ho určitým způsobem ovlivnit, stejně jako Liškův obraz *Spasitel se zjevuje sv. Bernardovi* namalován v roce 1699 pro Plasy.<sup>82</sup> Již v roce 1714, záhy po dokončení sochařské výzdoby Karlova mostu, vzniklo album *Statue pointis Pragensis*.<sup>83</sup> Jedná se o dvacet osm rytin zobrazující tyto sochy, mezi nimiž je i rytina dle sousoší sv. Luitgardy. Rytiny provedl Augustin Petr Neureutter (asi 1673-1749). Zdůrazněn je zde podíl osob a institucí, které jednotlivé sochy objednaly. Album mělo výrazně pamětní charakter a bylo jistě určeno i k prodeji četným obdivovatelům.<sup>84</sup>

Později v letech 1748-50 vznikl v poutním kostele Panny Marie v Birnau cyklus fresek, který vytvořil Gottfried Bernhard Goetz. V jednom výseku je zobrazena scéna, jak si klečící sv. Luitgarda s Kristem vyměňuje hořící srdce. V sousoší sv. Luitgardy v Podještědí z roku 1750 vidíme na trojitém podstavci uprostřed ženu klečící vysoko na skalisku, jak objímá stojící krucifix. Po stranách pak vidíme dva svaté, pravděpodobně sv. Pavla a nějakou ženu opírající se o meč. Další sochařskou realizaci toho tématu vidíme ve dvou sochách sv. Bernarda a sv. Luitgardy před bazilikou Nanebevzetí Panny Marie a svatého Cyrila a Metoděje, které vytvořil Ondřej Sweigel kolem roku 1767. Sv. Luitgarda objímá menší krucifix, ze kterého se k ní sklání jednou rukou Kristus, podobná kompozice se pak objevuje i sochy sv. Bernarda. V druhé polovině 18. století toto téma můžeme vidět na grafice, která je dnes uložena v Národním muzeu.<sup>85</sup> Zde nestojí Kristus a sv. Luitgarda tváří v tvář, ale Luitgarda objímá kříž zezadu s ústy u jeho rány v boku. Zvednutým pohledem hledí Kristovi do tváře, který ji opět objímá jednou rukou kolem ramen. Posledním příkladem je obraz *sv. Luitgarda* od Francisca Goyi z roku 1787 namalovaný pro kostel Monasterio de San Joaquín

y Santa Ana ve Valladolid. Z tohoto obrazu se již úplně vytrácí mystičnost legendy a zůstává jen klečící sv. Luitgarda s rozpaženýma rukama vroucně se modlící k malému dřevěnému krucifixu.

### **5.3 Sousoší sv. Luitgardy v Národní galerii**

M. B. Braun

Praha, Národní galerie, in. č. P3244

Sbírka Huga Tomana

Cca 1711

**Materiál:** lipové dřevo zlacené

**Nápisy:** levá strana: CHRISTI CRUCIFIXI CONSTRICTA  
BRACHIO

Na čelní straně: SANCTA LUITGARDIS ORDINIS  
CISTERCIENSIS

Pravá strana: VIVIFICUM LATUS EXUGIT COR  
MUTUANS CORDE

**Rozměry :** 49 cm + 19 cm sokl

**Objednavatel:** ?

**Restaurováno:** -

**Literatura:** Štech 1929 - s. 145, obr. 153 (Brandl, nedat.); Poche 1949 - s. 184 (Braun, nedat., modelletto); Blažíček 1958 - s. 137, obr. 130 (Braun, nedat.); Poche 1965 - s. 23 (dobová kopie, nedatov.); Blažíček 1984 - s. 17, obr. 1 (Braun, 1710, modelletto); Blažíček 1986 - s. 15 (Braun, 1710, modelletto); Poche 1987 - s. 29 (dobová kopie, nedat.); Kořán 1998 - s. 221-222, obr. 221 (Braun, datace co nejpozději od vzniku sousoší to jde); Neumann 1998 - s. 115, 120-121, obr. 124 (Braun, asi 1710, redukce); Kořán 1999 - s. 23 (Braun, po 1710, autorská kopie); Vlnas 2001 - s. 421 (Braun, několikaletý odstup od

kamenné sochy); Pavlíček 2002 - s. 328, pozn. 4 (Braun, po 1710).

Jedná se o drobné zlacené sousoší blízké bozzettu z Öetzu. Toto dílko bylo mezi odborníky dlouho jablkem sváru. Historici umění se přeli o samotné Braunovo autorství či o to, zda se jedná o bozzetto - dílenský model sloužící pro práci v ateliéru, modelleto - ukázkový model pro objednavatele, nebo zda-li to není ricordo - dodatečně zhotovená kopie podle původní skici.

O autorství zde myslím není třeba vůbec diskutovat. Na způsobu řezby samotného Krista jsou vidět všechny znaky Braunovy ruky a mistrovská mnohopohledovost díla jen dokazuje mistrovu ruku.

Ve srovnání s bozzettem v Öetzu a kamennou sochou zde dochází k viditelným změnám. Kompozice celkově zeštíhlela, hmota Kristova těla se zmenšila ve prospěch sv. Luitgardy, která teď celkově dominuje celému výjevu. Tělo Krista není již tak výrazně anatomicky modelováno, jeho svaly nejsou konkrétní, šlachy a žíly nevystupují příliš realisticky. V hlíně i kameni celý výjev navozuje spíše dojem setkání dvou živých bytostí. U této řezby je patrný doslovný návrat k původní legendě, která hovoří o ožvlém Kristu na dřevěném krucifixu. To vidíme jak na jeho anatomii, tak i na způsobu pohybu, kdy se k Luitgardě spíše prkenně spouští na jedné ruce než láskyplně naklání. Musím souhlasit s Kořánem,<sup>86</sup> že socha jako by postrádá energii a náboj, jinak tak typický pro Braunovy sochy. Také bych se ráda přiklonila k jeho názoru, že by měla být socha datována co nejdále od vzniku kamenné sochy na Karlově mostě. Nebýt ovšem rytiny sochy sv. Luitgardy od A. Fridricha. Ta byla vytvořena podle kresby Jakuba Antonína Pinka kolem roku 1711. Tento malíř očividně vycházel jak z

kamenné sochy na Karlově mostě, což je patrné z drobných odchylek, tak i z tohoto drobného sousoší. Svědčí o tom štíhlejší proporce Krista, i když jeho muskulatura ještě zůstává více svalově modelována. I modelace Kristova břicha se blíží více k malé verzi, stejně tak prudké zaklonění Luitgardiny hlavy. Nejvýraznější podobnost se ovšem skýtá v cípu Luitgardina pláště, který na rozdíl od kamenné sochy, u sochy dřevěné i u Pinkovy kresby zabírá mnohem více plochy před samotným křížem. Z toho vyplývá, že tato malá verze musela být zhotovena kolem roku 1711, a tudíž její co nejpozdější datování není příliš možné.

Toto drobné sousoší se roku 1880 objevilo v soukromé sbírce Hugo Tomana. S tímto objevem se rozvířily pochybnosti, zda-li se jedná o totéž modeleto, o jakém píše František Eherent<sup>87</sup>. Zvláště Václav Vilém Štech z toho vyvodil v důsledku i to, že vliv těchto dvou umělců byl úplně opačný, tudíž že Braun ovlivnil Brandla, což prokazuje jeho obrazem sv. Luitgardy z roku 1729.<sup>88</sup> Tyto námitky ovšem vyplývají z nesprávného zaměňování modelu plastického a kresebného. I kdyby se ovšem jednalo o model plastický, jednalo by se spíše o bozzetto z Öetzu a ne o toto pozlacené sousoší.

Již ve 40. letech se Matějčkův názor posunul blíže pravdě, když podotknul, že je více pravděpodobné, že v obraze pro Sedlec Brandl zužitkoval návrh na sv. Luitgardu, který zhotovil pro Brauna na pravděpodobně Tyttlův popud.<sup>89</sup> Přesto právě pro drobné odchylky se v případě pozlacené sošky nejednalo o modeleto pro Braunovy potřeby, ale spíše jako připomínka a doklad objednavatelovy velkorysosti. Tomu nasvědčuje i luxusní zpracování modelu, které by pro Brauna nemělo žádný smysl a naopak by bylo spíše na překážku. Mělo-li jít o sběratelský kus, dávalo by jeho pozlacení i odchylky ve



zpracování k elegantnějším projevům mnohem větší smysl. Vezmeme-li v úvahu i vášeň opata Tytla v podobě sběratelství, vše nám zapadne na správné místo.

V dobové praxi nebylo výjimkou tvořit současně s díly velkými i jejich menší verze pro objednavatele. Známe to především v malířství v případě kategorie takzvaného malého obrazu, u kterého podle Sebastiána Ricciho nešlo o pouhý model, ale o samostatný drobný obraz vznikající současně s velkou zakázkou a byl tak samostatným dílem.<sup>90</sup> Proto je třeba přehodnotit dosavadní trend v tom, že vše, co je vytvořené v malém měřítku je automaticky modellem či bozzetem, ale že se může i přes jejich rozměry jednat o samostatné dílo.

#### **5.4 Radost Panny Marie/zvěstování**

Matyáš Bernard Braun

Západočeská galerie; in. č. P 193725 a,b

Klášter Plasy

1708?, 1725?

**Materiál:** lipové dřevo

**Nápisy:-**

**Rozměry:** 96cm x 35cm, 60,5 cm x25 cm

**Objednavatel:** opat Tyttl ??

**Restaurováno:** -

**Literatura:**Neumann 1964 - s. 140; obr. 191 (Braun, 1726); Blažíček 1958 - s. 148, obr. 168-169 (Braun, 1720-1725); Poche 1965 - s. 93 - 94, obr. 99 (Braun/BD, 1726); Blažíček 1984 - s. 28; obr. 19 (Braun, 1725); Poche 1987 - s. 165 (Braun 1725-30); Kořán 1997 - s. 61, 66- 68 (Braun, pol. 20.let.18.st.); Kořán 1999 - s. 101, obr. 102-103 (Braun, 1726); Pavlíček 1999 - s. 199 (Braun, nedat.); Vlnas 2001 - s. 26 (Braun, nedat.).

Toto sousoší sestává ze dvou samostatných soch, archanděla Gabriela a klečící Panny Marie. Tyto sochy jsou k sobě spojeny novodobým podstavcem. Zobrazuje událost z Nového Zákona o předpovědi narození Ježíšově,<sup>91</sup> kdy k Marii přistoupí archanděl Gabriel a sdělí jí, že počne z Ducha svatého a porodí Syna Božího, jehož pojmenuje Ježíš. Toto téma je klíčové pro celou epochu křesťanství, velmi oblíbené bylo i v italské renesanci a raném baroku, kdy je zobrazováno v monumentálním měřítku.<sup>92</sup> Braun toto statutární a psychicky nehybné ztvárnění v duchu radikálního baroka naplnil cítěním a dramatičností.

Sochy tvoří kompozici nepravidelného trojúhelníka, kdy prázdný prostor mezi nimi jako by rezonuje napětím z nastávajícího rozhovoru. Archanděl Gabriel lehce sestupuje po oblacích k Marii, která v údivu poklekla s rozpaženými rukama na kolena a s výrazem pokory a posvátné úcty klopí oči a mírně se usmívá. Postava anděla je zahalena v antický oděv a římské obuvi. Tudíž je spíše antikizující než klasicizující, jak tvrdí starší literatura. Rozevlátou roušku přidržuje pásek, který má přepásaný přes bedra a hrud'. Vlaje mu směrem dozadu a vzhůru, což podporuje iluzi pohybu, jak anděl sestupuje z nebes. Stojí na špičce jedné nohy, druhou právě pozvedl a má jí nataženou dozadu. Celé jeho tělo navozuje dojem, že právě přistává po lehkém skoku, jednu ruku s pozdviženými dvěma prsty pozvedá k pozdravu, druhou má upaženou do strany, aby neztratil rovnováhu. Má sebevědomí výraz v obličejí a hledí přímo na Marii.

Kompozicí a postojem anděl připomíná několik italských děl. Zejména pak dva obrazy *Archanděla Michaela* dnes umístěné v Musée du Louvre z roku 1502-5 a 1518 od Rafaela Santi.

Jejich způsob sestupu na špičku nohy, druhou zanoženou s pozvednutou pravicí, je Braunovu andělu velmi podobná. Stejně tak je tomu u známé sochy *Merkura* z roku 1680 od Giambologni, kterou vytvořil v několika kopiích, umístěných například ve Florencii či ve Vídni. Díky grafickým reprodukcím bylo toto dílo velmi populární po celé Evropě, což dokazuje například *Merkurova kašna* v Olomouci vytvořená roku 1727 Filipem Sattlerem. Největší podobnost Braunovy kompozice je u obrazu od Luca Giordani *Pád andělů* z roku 1666.

U tohoto sousoší je nejtěžší určit dataci, neznáme totiž ani jeho účel ani jeho umístění. Někteří badatelé se domnívají, že by mohlo jít o protějškové sousoší k Braunově Kalvárii z roku 1708. Tu nejstarší literatura<sup>93</sup> umísťuje na oltář sv. Kříže v klášterním kostele v Plasech, který prý stával uprostřed středního pole křížové lodi před hlavním oltářem, kde podél křížení byly umístěny chórové lavice. V archiváliích z roku 1744<sup>94</sup> však při popisu kostela není o Zvěstování ani zmínka. Takže přesto, že pro tuto tezi hovoří fakta v podobě stejného materiálu a přibližně stejné rozměry obou sousoší, dokonce i tématicky se k sobě hodí - Bolest Panny Marie a Radost Panny Marie - je nepravděpodobné, že by byly vytvořeny jako protějšková sousoší, a tudíž se v určování datace nelze držet ani tohoto faktu.

Jak lze vyčíst z literatury na počátku hesla, většina historiků umění z různých důvodů sousoší Zvěstování datuje do let 1720 až 1730 zejména z důvodů stylově-analytických a to především v porovnání stylu drapérií. Drapérie Panny Marie díky tomu nejčastěji nachází časové zařazení někde mezi sochou marnotratného syna ze zpovědnice v kostele sv. Klimenta v Praze, což je rok 1720, a náhrobkem Paní Miseliusové z roku 1721, kde je patrná velká podobnost zejména u svrchního

pláště Panny Marie a draperie plačící ženy. Styl řezby archanděla Gabriela ovšem bývá označován za klasicizující a Ivo Kořán o něm hovoří<sup>95</sup> jako o předstupni Braunových žáků Pacáka a Rohrbacha. Proto bývá celé sousoší řazeno do Braunovy vrcholné tvorby poloviny 20.let.

Kořán také navrhuje, že by se mohlo jednat o předlohu pro stříbrné sousoší Zvěstování, které si nechal opat Tyttl roku 1726 odlít v Augsburgu pro Mariánskou Týnici jako projev díky za své uzdravení.<sup>96</sup> Toto stříbrné Zvěstování bylo ovšem později zničeno ve vídeňské mincovně a proto není možné provést porovnání a tím toto dilema vyřešit. Tato teorie by ovšem vysvětlovala, proč sousoší Zvěstování není uvedeno v popisu kostela z roku 1744. A to proto, že opravdu v Plasech nebylo, ale nacházelo se v poutním kostele Mariánské Týnice.

Ať bylo sousoší Zvěstování vytvořeno kdykoliv, je na těchto dvou řezbách vidět, že Braun byl v první řadě vyučený řezbářem a vyrůstal v kraji, kde má dřevo jako sochařský materiál staletou tradici. Jako by tento materiál v Braunových rukou ztrácel své fyzikální vlastnosti a měnil se v tvárný vosk. Tato díla vytvořená ze dřeva, ať se jedná o krucifixy, sochy na zpovědnících v kostele sv. Klimenta nebo tyto řezby pro Plasy, patří dle mého názoru mezi Braunova nejlepší.

## 5.5 Krucifix z letního refektáře

M. B. Braun

Národní galerie: in.č. P 8961

Klášter Plasy

1720

**Materiál:** lipové dřevo s obnovenou mladší polychromií<sup>97</sup>

**Nápisy:-**

**Rozměry:** v. 306 x š. 250 cm

**Objednavatel:** opat Evžen Tyttl

**Restaurováno:** 2008, Dědičová.

**Literatura:** Kořán 1995 - s. 128, obr. na str. 29 (Braun, 1720); Kořán 1997 - s. 68-70, obr. na str. 68,69 (Braun, 1720); Kořán 1999 - s. 100 (Braun, 1720); Pavlíček 2002 - s. 228, pozn. 4 (Braun, 1720).

Jedná se o největší Braunovu řezbu. Jak je vidět z výpisu literatury, poprvé se o ní zmiňuje až Ivo Kořán v roce 1995.<sup>98</sup> On sám krucifix našel náhodou v roce 1990 v pobořeném kostele v Horním Slavkově. Upozorňuje také na opomíjený archivní doklad o tom, že krucifix byl po zrušení kláštera roku 1782 opatem Celestýnem Wernerem věnován právě do Horního Slavkova.<sup>99</sup>

Po tomto nálezu byl krucifix převezen do Lokte, odkud byl zapůjčen Národní galerii, která ho vystavila v zámecké expozici v Duchcově. Po zrušení této sbírky bylo toto dílo zakoupeno Národní galerií a vystaveno v nové expozici českého baroka ve Schwarzenberském paláci.<sup>100</sup> Původně se krucifix nacházel v nice letního refektáře v Plasech, kde je doložen v *Compendium historiae Plassensis* na straně 41: „*Statuarius Braun pro insigni et crucifixo in refectorio 230 fl.*“<sup>101</sup> Doba vzniku řezby je

ohraničena rokem 1720, kdy malíř Jakub Antonín Pink dostal zapláceno za výmalbu zmíněného výklenku.<sup>102</sup>

Tento krucifix by se dal zařadit do skupiny krucifixů vzniklých kolem roku 1720. Patří sem kromě druhého krucifixu ze zimního refektáře v Plasech také *Krucifix z Valkeřic, Heřmanic* a z lodi *kostela sv. Klimenta* v Praze. Všechny nesou podobné rysy obličejů s pootvřenými ústy a velkými nosy. Víčka mají přivřená nebo s úplně zavřenými očima, hlavy nesou velmi masivní trnové koruny zakrývající celý vršek hlavy. Shodné jsou dále kostnatý vypnutý hrudník, výrazně přesná anatomie celého těla, zkrabacené břicho a především mohutně vlající hluboce členěné bederní roušky, které jsou jakoby tvořeny velkými kusy pláten. Již nejsou tak esovitě prohnuté jako je tomu u *Krucifixu v Jemništi* (po roce 1717) a mají větší sklady bederních roušek. Jediný rozdíl mezi *plaským Krucifixem* a zbytkem skupiny je, že nesklání hlavu k rameni jako většina, ale výrazně jí zaklání dozadu s bolestným výrazem, téměř v posledním zvolání: „*Bože proč jsi mě opustil?*“

## **5.6 Krucifix ze zimního refektáře**

M. B. Braun

Západočeské muzeum in. č. UMP3728

Klášter Plasy

Kolem roku 1720

**Nápisy:** -

**Rozměry:** v. 190 x š. 160 cm

**Objednavatel:** opat Tyttl

**Restaurováno:-**

**Literatura:** Blažíček 1984 - s. 29 (Braun, nedat.); Poche 1987 - s. 163 (Braun, 1725-30); Kořán 1995 - s. 128 (Braun, 1720); Kořán 1997 - s. 66 (Braun, 1720); Kořán 1999 - s. 100, obr. na

str. 99 (Braun, před r. 1720); Pavlíček 2002 - pozn. 4 (Braun, kolem 1720).

Jak jsem se již zmínila u předcházejícího hesla, tento krucifix patří do skupiny krucifixů vytvořených kolem roku 1720, ovšem nejvíce se od této skupiny odlišuje. Převážně svojí výraznou expresivitou. I když z čelního pohledu působí mírným, smířeným, vyrovnaným dojmem, z jakéhokoliv bočního pohledu vidíme ztělesněnou bolest a utrpení. Jeho oči plné bolesti hledí vzhůru k nebesům v němé prosbě. Hrudník je vypjatý k poslednímu nadechnutí. Bederní roušku mu poryv větru lepí na tělo v množství záhybů. Svojí expresivitou se nejvíce podobá Kristovi z Kalvárie - prvnímu dílu, které Braun vytvořil pro opata Tyttla a plaský klášter. Tento způsob zobrazení trpícího Krista si Braun přinesl ze své vlasti, pravděpodobně poučen Thamascheho (1639-1697) Kalvárií, kterou vytvořil pro klášter ve Stamsu.

Kolem roku 1720 opat Tyttl dokončuje svojí výstavbu nového konventu. Jelikož byl tento kříž určen pro zimní refektář, datujeme ho těsně před rok 1720, neboť se v té době již začalo bydlet ve třech dostavěných křídlech konventu.<sup>103</sup>

Krucifix pro zimní refektář se spolu s Krucifixem z letního refektáře řadí k ostatním řezbám vytvořeným pro Plasy jako mimořádně kvalitní řezbářská práce, znovu jako by dřevo postrádalo své fyzikální vlastnosti a stávalo se tvárnou hmotou zcela se podrobující Braunovým rukám. Tato snaha by se dala mimo jiné vysvětlit také Braunovou vděčností Opatu Tyttlovi za jeho podporu, přijetí v Čechách a první zakázku.

## 5.7 Panna Marie Bolestná

M. B. Braun

Soukromá sbírka

Klášter Plasy

1725 - 30

**Nápisy:-**

**Rozměry:** v. 56cm

**Objednavatel:** -

**Restaurováno:** 1983 v okresním museu v Mariánské Týnici

**Literatura:** Blažíček 1984: s. 32 (Braun, 1725-30).

Drobná řezba byla součástí dnes již neexistující Kalvárie pocházející z plaského kláštera. Dnes se nachází v soukromém vlastnictví. Její majitel mi prozradil, že tuto sošku koupili jeho předkové při veřejné dražbě klášterního majetku buď přímo při jeho rušení či někdy později. Socha byla součástí kalvárie s řezaným Kristem, protože však cena díla byla nad možnosti kupujících, byla rozdělena a vydražena zvlášť. Kdo vydražil Krista na kříži není známo.

Socha Panny Marie se stala součástí majetku rodiny v Korýtkách, poté přešla s věnem do Spáleného mlýna u obce Libé u Dolní Bělé. V další generaci pak byla přenesena zpět do Plas, kde je dosud.<sup>104</sup> Na počátku 20. století byla socha opatřena bronzovým nátěrem, kromě obličeje a rukou. V 70. letech po odborném posouzení Ireny Bukačové byla socha zrestaurována, byly odstraněny všechny nátěry až na původní, a doplněna nová základna. Socha byla poté vystavena v roce 1984 na výstavě *Matyáš Bernard Braun (1684 - 1738) výběr řezeb k 300. výročí umělcova narození* připravené Oldřichem Blažíčkem.



Touto sochou se odborná veřejnost zabývala pouze na této výstavě a pak jako by se nad ní zavřela voda. Přitom se jedná o velice kvalitní řezbu velmi podobnou Panně Marii z Kalvárie vytvořené Braunem roku 1708. Velkou podobnost můžeme vidět jak v celkovém postoji, tak v detailech, řasení a skládání draperie. Její schéma je sice zjednodušené, ale nevynechává nic podstatného z braunovského záhybového systému. Jen tentokrát má Marie plné boty a poněkud měkčeji a obleji provedenou draperii. I citový výraz obličeje je velmi podobný Braunově stylu. Zmírněna Braunova vypjatá dramatickost svědčí o počínající změně k rokokovému stylu. Přestože křivky díla jsou plynulejší a melodičtější, je v něm i tak vidět braunovská předloha. Panna Marie je tudíž nejen dokladem slohové proměny těchto let, ale také dokonalou asimilací Braunova projevu.

K tomuto typu Panny Marie Bolestné se později vrátí Braunův synovec Antonín. Můžeme její předlohu vidět například u kamenné Kalvárie v Libochovicích nebo ve Sloupu (obojí datované 1740).

Velmi zajímavá je skutečnost, že zde můžeme vidět celou původní polychromii a pozorovat tak na ní, jak asi vypadala většina barokních soch, které jsou své původní draperii dnes zbavené.

Tento typ Madon na Plasku opravdu zdomácněl. V blízkém i širokém okolí se dají na barokních sochách poloviny 18. století pozorovat větší či menší vlivy Braunových soch. Nejvíce podobná, až by se dala považovat za dobovou kopii, je anonymní řezba Panny Marie Bolestné z poloviny 18. století, dnes uložená v depozitáři v muzeu Mariánské Týnice. Je velice podobná řezbě z let kolem roku 1730, jsou zde jen drobné změny. Již nemá vytočené zápěstí spojených rukou, ale spíše

v modlitbě lomí rukama a její drapérie je ještě o něco zjednodušená. Polychromie je již rokokově zdobná. Také v kostele v Žebnici, ve vesnici mezi Mariánskou Týnící a Plasy, se nachází Panna Marie Bolestná.<sup>105</sup> Je kompozičně velice podobná Panně Marii Bolestné jak z Kalvárie, tak té v soukromém vlastnictví. Vypadá, že je ze všech nejmladší. Její plášť už vůbec nevlaje a sklady drapérie jsou jen povrchové a v obličeji je nejstarší. Přesto je u ní stále důrazně vidět Braunův vliv. Patřil k ní kříž, který je dnes uložen v depozitáři Diecézního muzea v Plzni. Nese výraznou podobnost s velkým krucifixem pro letní refektář v Plasech nebo Kristem z kalvárie. Jedná se opět o typ Krista se zakloněnou hlavou, s výraznou anatomickou přesností a s vlající bederní rouškou v duchu radikálního baroka.

## 6 Klášter Kladruby a opat Maurus Finzgut

Benediktinský klášter je součástí obce Kladruby, rozkládá se na mírném návrší nad říčkou Úhlavou jihozápadně od města Stříbra a tvoří výraznou dominantu obce. Na nejvyšším místě stojí klášterní chrám Nanebevzetí Panny Marie, krásně umístěný do krajiny, obracející se k obci protáhlou linií své severní strany. Na jihu přiléhá ke kostelu budova starého konventu a objekt starého opatství. Tento komplex je dokonale uzavřen a objímá rajský dvůr a hlavní nádvoří. Na místě strženého jižního traktu starého konventu přiléhají ke komplexu nové konventní budovy.

Začátkem 18. století vstupuje benediktinský klášter v Kladrubech do nového období, do druhého<sup>106</sup> vrcholu historie kláštera. O něj se zasloužil opat Maurus Finzgut. Byl dítětem z chudé nevolnické rodiny z nedalekého Stoda. Studium na gymnáziu i živobytí mu platili benediktýni z Kladrub, kam přišel do učení ve svých deseti letech, na doporučení chotěšovského probošta jako mimořádně talentované dítě.<sup>107</sup> Je zajímavou sociálně historickou souvislostí, že pocházel z nižších společenských tříd podobně jako jiní významní opati té doby. Nebylo mezi nimi mnoho členů pocházejících ze šlechtických rodů. Evžen Tyttl pocházel ze středních vrstev jako syn úředníka. Václav Vejmluva nebo Jeroným Hlína vyrostli v řemeslném prostředí a Jindřich Snopek byl dokonce synem slepého rolníka, který na studiích žil z almužen. Jejich společným rysem byla neuvěřitelná inteligence, smysl pro organizaci, hospodárnost, zodpovědnost a neuvěřitelná pracovitost. Všichni byli naprosto oddáni svému klášteru a jeho zvelebení a umělecké zkrášlení brali jako velmi závažný úkol. Během jejich působení kláštery pod jejich vedením dosáhly

velkého rozkvětu. Všichni byli ve vzájemném a vesměs přátelském kontaktu, který navázali během společného studia ve svatováclavském semináři v Praze. Kromě opata Finzguta, který studoval v Salcburku,<sup>108</sup> kde získal významné přátele v rakouských a německých kláštorech, jako byl například opat Bertold Dietmayr z Melku (1670-1739). Stejně jako on, Finzgut později od roku 1690 přednášel na pražském semináři po několik let filozofii.<sup>109</sup>

Každý z opatů svou stavební činností budoval duchovní centrum a požehnané místo, kde sestupuje boží milost a které bylo zároveň středem svého kraje.

Maurus Finzgut se opatem stal ve svých třiceti šesti letech roku 1701. Byl to velice talentovaný člověk s vynikajícími organizačními a hospodářskými schopnostmi. Začal stavět nové fary, církevní budovy, hospodářské dvory i letní zámečky, ale především se pustil do oprav a modernizace celého kláštera, zejména do přestavby klášterního chrámu a výstavby nového konventu.

Nové podoby chrámu se ujal architekt Jan Blažej Santini-Aichel, který zakázku získal po konkurzu roku 1711, kdy vznikl také návrh od stavitele Kryštofa Dientzenhofera. Santini pojal přestavbu velkolepě ve stylu barokní gotiky. Přestavba kostela byla provedena ve třech etapách a stavba byla vysvěcena 1. prosince 1726. Ostatky Vladislava I. byly do novostavby přeneseny až roku 1728.<sup>110</sup> Původní bazilika byla zkrácena a byly sneseny dvě románské věže, které stály po bocích transeptu lodi. Nad křížením byla vztyčena kupole ve tvaru koruny na oslavu Panny Marie. Úplná přestavba byla dokončena až výzdobou interiéru, na kterém se podíleli bratři Asamové, Braunova dílna a samozřejmě i jiní umělci.<sup>111</sup> Poté byla zahájena přestavba konventu (1727), tato stavba se také

protáhla a původní plán udělal ještě Santini za opata Finzguta. Ten však umírá roku 1729<sup>112</sup> a po požáru konventu a nástupu nového opata Siebra (1729) se stavba začala řídit dle nového návrhu od Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Stavba byla dokončena až v roce 1775 a je doloženo, že po Dientzenhoferovi zde pracoval také Anselmo Lurago (1701-1765). Roku 1785 byl klášter zrušen a odkoupen v roce 1791 Alfredem Windischgrätzem.

Dalším zvláštním povahovým rysem opata Finzguta je fakt, že za jeho působení nejsou dochované žádné archiválie. Traduje se o něm průpovídka, ve které prý prohlašoval, že své účty skládá jen sobě a bohu. Bude na tom zřejmě valná část pravdy, protože se opravdu ukázalo, že v Národním archivu v Praze ve Fondu Zrušených klášterů veškeré archiválie končí rokem nástupu opata do funkce a opět začínají po jeho smrti. Jediným zdrojem je fond české státní účtárny uložený v archivním areálu v Praze 4 – Chodovci, kde je uložena kniha<sup>113</sup> se soupisem majetku kláštera v roce jeho zrušení za josefínských reforem. Jedná se ovšem o strohý soupis majetku a například v případě krucifixů není mezi nimi zaznamenáván žádný specifický rys, tudíž nelze mezi nimi najít nějaký konkrétní. V oblastních archivech jsou dále účetní knihy a jiné archiválie, avšak týkající se různých vesnic<sup>114</sup> a osad v majetku kláštera, ale samotný klášter nic takového nemá. Poslední malá naděje se skýtá v archivu kláštera v Melku. Jak je známo opat Finzgut vedl častou korespondenci s opatem v Melku Bertoldem Dietmayrem, se kterým se přátelil z dob studií, jak se zmiňují výše. Dochoval se však pouze jediný dopis<sup>115</sup> z roku 1720, který doprovázel plán přestavby kostela od Santiniho. V této době opat rozhodoval teprve o stavbě samotné a výzdobou interiéru se pravděpodobně zabýval mnohem později.

## 7 Katalog děl M. B. Brauna v kostele Panny Marie v klášteře v Kladrubech

Klášterní kostel v Kladrubech, jak ho známe v dnešní podobě, byl přestavěn v první čtvrtině 18. století významným architektem Janem Blažejem Santinim. Je právem považován, s poutním kostelem Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou, za jeho vrcholné dílo. Santinimu se zde podařilo sjednotit jak samotnou architekturu, tak i výzdobu interiéru a vytvořit zde souvislý symbolicko-alegorický kontext. Tento kontext je plně pochopitelný v jednotě vlastní architektury a vnitřního vybavení kostela, které bylo Santinim navrženo současně s plány kostela. *“Neuplatňují se zde jen symbolické prvky, ale chrám jako celek vychází z ucelené symbolické koncepce, která se podílela na genezi formy, počínaje půdorysem a tělem stavby, a konče výzdobou a vnitřním vybavením.”*<sup>116</sup> Santini zde použil mnoho konkrétních symbolů, které navzájem spojují benediktinskou legendu a jeho zakladatele (Benediktův kříž) s kladrubským opatstvím (mitra), ale je zde zahrnuta i symbolika zasvěcení, tedy mariánská, a i samotné ukřižování.<sup>117</sup> Nejdůležitější části vnitřního mobiliáře - hlavní oltář, náhrobek knížete Vladislava I., chórové lavice, varhany a kazatelna byly vytvořeny podle Santiniho návrhů ve formách barokní gotiky v jednotě s celou architekturou. Malířská a sochařská výzdoba sice přinesly prvky odlišné od barokní gotiky a to jak české (Braunova dílna), tak bavorské (Edig Quirin a Cosmas Damian Asam), ale v ikonologické koncepci jsou v zásadním souladu s vizí architekta.

## 7.1 Hlavní oltář

Braunova dílna

Kladruby

Kostel Nanebevzetí Panny Marie

Před 1723 projekt, 1726 sochařská výzdoba

**Materiál:** konstrukce ze dřeva (v. 1800 cm x š. 1300 cm) a mramorové patky oltářní architektury, sochařská výzdoba ze dřeva, původně slonovinová barva

**Nápisy:** Levý anděl s nápisovou kartuší: TU REX GLORIAE  
CHRISTE

Pravý anděl s nápisovou kartuší: TU PATRIS SEM  
PITERN IS FILIUS

Levá hlava anděla dole s nápisovou kartuší:  
SALVUM FAC POPULUM TUUM DOMINE

Pravá hlava anděla dole s nápisovou kartuší: ET  
BENEDIC HAEREDITATI TUAE

Nad Kristem na kříži: I:NR:I

Nad krucifixem v trojúhelníku: Jehova v hebrejštině

**Objednavatel:** Maurus Finzgut

**Restaurování:** 1979, O. Drahotušský a J. Gruškovský

**Literatura:** Kamper, Wirth 1908 - s. 122, obr. 120 (neaut.,1726); Blažíček 1958 - s. 152,204 (BD, Pacák, 1726-28); Pavlíková 1961 - s. 7 (BO, Pacák?, nedat.); Poche 1965 - s. 89-90 (BD, Thény, Antonín Braun, 1726); Neumann 1969 - s. 100, kat.č. 57,58 (BD, Thény, 1726); Horyna 1975 - s. 102 (BD, nedat.); UPČ II. 1978 - s. 55, obr. 56 (Thény, 1732); Knoflíček 1980 - s. 535- 540, obr. 535, 537- 539 (naut., nedat.), Blažíček 1984 - s. 30 (Braun, 1726); Neumann 1985 - s. 114-116, obr. 105 (BD, Pacák?, 1726); Poche 1986 - s. 185- 186, obr. 184 (BD, Thény, AB, 1726); Horyna 1988 - s. 77-92 (BD, 1726); Foltýn, Vlček 1997 - s. 296 (Thény, 1726-28); Kořán 1999 -

s.111,obr.108,109 (BD, Thény, 1726); Ryšavý 2000, s. 161-162 (L. Widemann, 1726-28).

Hlavní oltář je vystavěn v gotickém stylu, který je největším počinem ze Santiniho návrhů mobiliáře pro tento kostel. Monumentální tvar je složen z žebrových lomených oblouků zdobených pozlacenými řezbami krabů a lilií. Oltář „...je ve své struktuře nejen jakýmsi obrazovým vyjádřením - diagramem průřezu gotickou katedrálou včetně opěrného systému, ale současně je ve svém obrysu také aluzí na opatskou imfuli.“<sup>118</sup> Celá konstrukce oltáře je maximálně odhmotněná a velice vzdušná, prosvětlená v pozadí dvěma řadami oken nad sebou. Zvláště v horní části oltáře, kdy je jeho výška opticky nadsazena a vzniká psychologicky velmi účinný dojem, kdy se světlo šíří především shora a z Ukřižovaného. Divák má tedy dojem, že světlo nevychází jenom zvenku, ale zároveň vystupuje i ze samotného oltáře. „Kompozice retáblu je dvouetážová s pěti osami ve spodním patře, vymezenými arkádami s lomenými záklenky a jednou plnou, středovou osou v horním patře provázanou po stranách strukturálním dekorem typu katedrálního opěrného systému.“<sup>119</sup>

Střed oltáře tvoří středověká socha *Panny Marie* v mandorle, obklopena zlatými paprsky. Kolem Madony poletuje pět malých andílků - putti držících jemně řezanou květinovou girlandu. Původní pozdně gotická socha Madony byla z blíže neznámých důvodů<sup>120</sup> vyměněna na počátku dvacátého století za zdařilou novodobou kopii.<sup>121</sup> Nad Madonou v mandorle se vznášela velká koruna, která byla velmi nerozumně odstraněna při poslední opravě oltáře.<sup>122</sup> Dole, pod Madonou na tabernáklu, je drobnou plastikou znázorněn mystický výjev *Ukřižovaného* visícího za levou ruku. Druhou rukou si vymačkává z rány na



boku krev, která prýští do kalicha stojícího před ním. Tento Kristus připomíná Krista na sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě. Oba jsou realisticky anatomicky zhotoveny. Svaly na ruce, na které Kristus visí, jsou námahou napnuté, stejně tak i hrudník a břicho. Nohy přibité ke kříži jsou vykloněny na pravou stranu tak, aby kompozičně daly vyniknout v jednom případě klečící Luitgardě v druhém kalichu pod křížem. Z druhé strany kříže je položena lebka. Tento výjev symbolizuje eucharistii.

S tímto malým Ukřižovaným je spojen, v pozlaceném baldachýnu nad ním, nevelký obraz *Panny Marie benediktinské* s nápisem DELICAE BENEDICTINAE (benediktinské slasti radosti), a tak zde vznikají dvě dvojice, kdy velké dvojici Ukřižovaného a Panny Marie nahoře tvoří protějšek malá dvojice dole. Zároveň Madona, v podobě starobylé sochy, zde tvoří mezičlánek mezi Ukřižovaným a výjevem eucharistie.

Po stranách tabernáku jsou dvě velké *okřídlené hlavy andílků* podpírané nápisovými kartušemi. Na černém pozadí lemovaným zlatým rámem je zlatým písmem napsáno: SALVUM FAC POPULUM TUUM DOMINE (Zdravým učiň svůj lid, Pane). Tato věta je, stejně jako všechny ostatní věty v kartuších na tomto oltáři, součástí písně „Te Deum“.<sup>123</sup> Tradice připisuje autorství svatému Ambrožovi, proto je také nazývaná *Ambroziánský hymnus*. Tento svatý je zobrazen na chórové lavici. Pravá kartuš pod hlavou anděla nese nápis: ET BENEDIC HAEREDITATI TUAE (A požehnej svému dědictví, Pane).

Horní a dolní část oltáře oddělují *symboly čtyř evangelistů*. Strukturu oltáře zvýrazňují tím, že jsou umístěné na vrcholech čtyřech navzájem se protínajících lomených obloučích, které tvoří základ pro poslední lomený oblouk, v němž je Ukřižovaný. Zleva doprava je to hlava anděla, symbol Matouše, dále hlava

lva, symbol Marka, následuje hlava býka, symbol Lukáše a poslední je hlava orla symbolizující Jana. Tyto symboly jsou okřídleny třemi páry křídel, čímž se povyšují na úroveň serafínů obklopující Boží trůn a oslavující ho (Iz. 6, 1-3). V tomto smyslu je oltář pojat jako Boží trůn a sám chrám jako nebesa. Horní křídla mají zkřížená nad hlavami, prostřední mají rozložena a spodní pár mají složena pod sebou. Křídla symbolů evangelistů, perfektně do detailů vypravována, jsou příliš malá, symbolická a určitě by je neunesla. Přestože jsou to pouze hlavy zvířat, nesou v sobě cosi lidského a jejich výrazy tváří vyjadřují smutek a soucit nad umírajícím Kristem. Symbol orla dokonce od toho utrpení hlavu odvrací a hledí k nebesům.

Nad tím vším visí velký zlatý *kříž s Kristem*. Na horním břevnu kříže je nápisová páska na krajích stočená do svitku s nápisem I:N R:I. Anatomie Krista je velice precizně a věrně vyvedená, můžeme vidět každý sval napnutý v okamžiku smrti. Svalnatý hrudník, ze kterého mu vystupují žebra, má v levém boku ránu, z něhož vytéká krev. Břišní svalstvo je zatnuto v posledním vypětí. Bederní roušku mu na jedné straně strhává vítr a její drapérie se stáčí do hlubokých záhybů. Takto rozevlátá látka kompozičně vyvažuje natočení Kristových nohou napravo, kdy má pravou nohu přibitou pod levou. Hlava mu výrazně klesá k levému rameni a na ní má masivní trnovou korunu. Obličej, jeho vous na konci rozdělen do dvou pramenů, dlouhé vlnité vlasy, výrazný nos a obočí odpovídají typickému obličejí Krista tak, jak jej ztvárňoval Braun. Je například velmi podobný již zmiňovanému Kristu ze sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě. I když je možné u ostatních soch na tomto oltáři debatovat o jejich autorovi, sám Ukřižovaný je jasným důkazem toho, že zde pracovala právě Braunova dílna.

Nad Krucifixem je trojúhelník s hebrejským nápisem - Jehova. V jeho spodních rozích jsou poté dvě malé okřídlené hlavičky andělů. Po stranách krucifixu jsou dvě postavy *adorujících andělů* s nápisovými kartušemi. Levý anděl drží kartuš s nápisem: TU REX GLORIAE CHRISTE (Ty jsi král slávy, Kriste). Pravý anděl nese kartuš s nápisem: TU PATRIS SEM PITER, ES FILIUS (Ty jsi syn věčného Otce). S rozpaženými rukama hledí na Krista. Jako oděv mají nspecifickou látku přehozenou přes bedra a předloktí, která povlává kolem nohou. Tito andělé jsou zobrazeni jako dospělí chlapani se svalnatým tělem a realistickými křídly.

V dolní části oltáře v postranních výklencích stojí na ozdobných konzolách po každé straně dvě sochy. Po levé straně je to *socha sv. Placidia* v mírném kontrapostním ukročení. Je oděn v řasený řadový háv s širokými rukávy a s kápí na hlavě, stejně jako sochy na chórových lavicích. S rozpaženými rukama zbožně hledí k nebesům. V pravé, k nebi pozdvihnuté ruce, má zlaté kleště a v nich jazyk. U nohou má položenou zlatou opatskou čepici. Tvář má výrazně promodelovanou a tkví v ní výraz blaženého martýria umučeného. Sv. Placidus (zemřel 541) byl svým otcem svěřen sv. Benediktovi na vychování a žil ve společenství benediktinských mnichů v Subiacu. Jednou, když nabíral vodu z jezera, do něj spadl a málem by se utopil, kdyby ho nezachránil sv. Maurus. Sv. Benedikt měl totiž vidění Panny Marie a poslal Maura k jezeru. Později byl Placidus s dalšími mnichy vyslán na Sicílii na misie. Placidus zde založil klášter a stal se jeho opatem. On i všichni mniši zemřeli při přepadení jejich kláštera námořními lupiči. Protože se odmítali vzdát své víry, byli nejprve mučeni a posléze zabiti buď sekerou anebo byli zardoušeni.<sup>124</sup>

Vedle sv. Placida stojí *socha sv. Benedikta*. Zakladatel řádu je zde ztvárněn v rozevlátém hávu s širokými rukávy a taktěž s kápí na hlavě. Jeho vousatý obličej zbožně hledí na Pannu Marii nad sebou a pravou ruku má přitisklou na hrudi. V levé ruce drží rozevřenou knihu a zlatý kalich, ze kterého vylézá zlatý had. U nohou mu sedí havran se zlatým chlebem v zobáku. Sv. Benedikt (480–547) byl opatem a zakladatelem benediktinského řádu. Stal se poustevníkem v lesích, poté co byl znechucen upadající morálkou v Římě, kam byl poslán na studia. Vedl asketický život a učil pastýře pravdám víry. Brzy se jeho učení rozšířilo a on byl zvolen opatem v nedalekém klášteře ve Vicovaro. Tam ale narazil na neochotu zlepšit morálku mnichů a byl málem otráven nápojem. Proto drží jako atribut pohár, ze kterého vylézá had. Zřekl se funkce opata a odešel zpět do pustiny. I nadále k sobě přitahoval svou pověstí následovníky, které učil a organizoval jejich život. To se nelíbilo místnímu knězi, který se ho znovu pokusil otrávit, tentokrát chlebem. Proto bývá zobrazován s krkavcem, který má v zobáku otrávený chleba. Sv. Benedikt se tedy rozhodl odejít s několika mnichy v roce 529 na horu Monte Cassino, kde vybudovali kostel a klášter, v němž žili. Benedikt tu sepsal regule ke svému řádu, dnes nazývané regule sv. Otce Benedikta (kniha, kterou drží v ruce).<sup>125</sup> Stejný model jako pro tuto sochu použil Řehoř Thény pro hlavní oltář<sup>126</sup> v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Žďaře nad Sázavou. Je to téměř identická socha až na drobné odchylky v attributech. Je zde ale již patrný přechod z braunovské detailnosti a dramatickosti ke zklidněné a uhlazenější povrchové modelaci typické pro Thényho práci ve Žďáru.

Jako protějšek sv. Palacidia na pravé straně oltáře stojí *socha sv. Maura*. Je oděn do stejného úboru jako svatý

Placidus. Levou ruku má položenou na prsou a oddaně hledí vzhůru. V lokti této ruky má opřenou zlatou opatskou berli. Pravou ruku má pozvednutou nad hlavu a v ní drží zlatou slunečnici. Sv. Maurus (zem. 584) byl vychován stejně jako sv. Placidus u sv. Benedikta. Podle tradice se stal Benediktovým nástupcem v Subiacu, když sv. Benedikt přesídlil na Monte Cassino. V roce 543 byl poslán s dalšími mnichy do Gálie na misii, kde založili klášter. Dodnes se mnichům tohoto kláštera říká maurini. Slunečnice v jeho ruce bývá symbolem modlitby či lásky k Bohu.<sup>127</sup> Tito dva světci, sv. Placidus a sv. Maurus, byli v kladrubském klášteře obzvláště oblíbeni a ctěni. Zvláště pak sv. Maurus, který byl stavebníkovým patronem a jmenovcem.

Vedle sv. Maura stojí socha sv. *Wolfganga* v biskupském oděvu s biskupskou tiárou na hlavě a žehnajícím gestem. U nohou mu stojí zajímavý atribut - strom, v jehož koruně je dům a do jehož kmene je zaseklá zlatá sekera. Tento atribut se vztahuje k legendě o předpovědi založení kláštera. Traduje se pověst, která praví, že klášter založil právě tento světec benediktinského řádu. V době, kdy sv. Wolfgang cestoval z Řezna do Prahy, vedla už tehdy cesta kolem pahorku, na kterém dnes stojí klášter. Wolfgang zde potkal skupinu dřevorubců kácějících stromy. Jednomu z nich vzal sekyru, uťal s ní větev a zarazil ji do země v místě, kde bude jednou stát oltář klášterního chrámu benediktinského řádu. Ve skutečnosti byl klášter založen roku 1115 knížetem Vladislavem I. a jeho ženou Richenzou z Bergu.

Sv. Wolfgang (924 – 994) byl řezenský biskup. Původně byl učitelem v Trevíru a později byl přijat jako císařský kancléř v Kolíně nad Rýnem, ale světský život ho neuspokojoval, a tak vstoupil do benediktinského kláštera ve Švýcarsku. Působil jako misionář v Uhrách a v roce 972 byl zvolen biskupem v Řezně.

Vyvíjel horlivou reformní činnost, podporoval školy a kláštery, staral se o chudé. Byl také jeden čas vychovatelem budoucího císaře Jindřicha II.<sup>128</sup> Model pro tuto sochu byl později beze změn použit pro statui ve Valči a na oltáři v kostele v Benešově.<sup>129</sup> Tento svatý byl v Čechách uctíván pouze v benediktinském kostel sv. Mikuláše, kde byl umístěn s jinými benediktinskými svatými na hlavní oltář.<sup>130</sup>

Sochy zde nefigurují v dějovém celku, ale jako mysteriózní zjevení pravdy. *„Zatímco Placidus a Maurus uctívají Mrtvého Krista, pak Benedikt a Wolfgang adorují Marii. Marie symbolizující církev vystupuje zde jako zprostředkovatelka milosti a ona jediná přivádí ke spáse.“*<sup>131</sup> Oltář je vyjádřením trojí adorace. Ukřižovaného adoruje dvojice andělů stojící po stranách, ve středním plánu je adorována Panna Marie s Ježíškem, sv. Benediktem a sv. Wolfgangem a v předním plánu dvě hlavy andělů adorují výjev eucharistie. *„Odshora na této ose jsou seřazeny: jméno boží, výjev oběti boží na kříži, emblémy těch, kdo o této oběti podaly „dobrou zprávu“, personifikace Církve jako společenství, které dobrou zprávu předává a traduje, a svatostánek, místo skutečné, živé přítomnosti boží v profánním světě.“*<sup>132</sup>

## 7.2 Chórové lavice

Braunova dílna

Kladruby

Kostel Nanebevzetí Panny Marie

Projekt před 1723, sochařské výzdoba 1726 - 1728

**Materiál:** lavice i sochy jsou ze dřeva

**Nápisy:** V knize držící sv. Řehoř: SIC STEMUS AD  
PSALLENDEM, UT MENS NOSTRA CONCORDET  
VOCI NOSTRAE...(?)

V knize sv. Ambrože: UT IN OMNIBUS  
GLORIFICETUR DEUS...(?)

V knize sv. papeže: AD HORAM DIVINI OFFI-CII  
MOX UT AUDITUM FUERIT SIGNUM RELICTIS  
OMNIBUS, QUAE LIBET FUERINT IN MANIBUS  
SUMMA CUM FESTINATIONE CURRATUR ERGO  
NIHIL OPERI DEI PRAEONATUR...(?)<sup>13</sup>

**Objednavatel:** Maurus Finzgut

**Restaurování:** 1983 - 1984, O. Drahotušský a J. Gruškovský

**Literatura:** Kamper- Wirth 1908 - s. 125, obr. 109 (neaut., 1726-28); Blažíček 1958 - s. 152 (BD, 1726-28); Pavlíková 1961 - s. 7 (BO, nedat.); Poche 1965 - s. 89 (BD, Thény?, AB ?, 1728); Neumann 1969 - s. 100, kat. č. : 58 (BD, Thény, 1728); UPČ II. 1978 - s. 55 (Thény, 1732); Blažíček 1984 - s. 30, obr. 17 kat. č. 29 (BD, 1726-28); Neumann 1985 - s. 118, obr. 115 (MMB, 1726); Poche 1986 - s. 185, obr. 186 (BD, Thény?, Antonín Braun?, 1728); Kořán 1999 - s.111 (BD, Thény, 1728); Ryšavý 2000 - s. 161, obr. 162 (L. Widemann, 1726-28).

### 7.2.1 severní lavice

7.2.1a sv. Benedikt (226 cm)

7.2.1b sv. Řehoř (237cm)

7.2.1c sv. Ambrož (245 cm)

7.2.1d sv. Vendelín (221cm)

### 7.2.2 jižní lavice

7.2.2a sv. Scholastika (222 cm)

7.2.2b sv. Kliment VI. (237cm)

7.2.2c sv. Vojtěch (240 cm)

7.2.2d sv. Romuland (217cm)

Chórové lavice stojí v lodi za křížením směrem k presbytáři. Je to velice pozoruhodné dílo z hlediska truhlářského i řezbářského. Tvarově zajímavé lavice jsou zakončené nad římsou gotizujícími štíty z přesekávaných žeber, zdobené pozlacenými fiálami, liliemi a girlandami. Mezi těmito nástavci stojí nadživotní sochy benediktinských světců. Samotné lavice mají zajímavou ornamentální řezbářskou výzdobu. Vedle oblíbených lilií se zde objevuje i motiv hořčičných semen. Ty se vztahují k podobenství o království božím či církvi, které se podle Lukášova evangelia podobají hořčičnému semenu v zahradě (Lk 13,18), v Matoušovu evangeliu Kristus přirovnává hořčičné semeno k víře, která pohne horou ( Mt 17, 20).<sup>133</sup> V tomto smyslu lze vysvětlit i jiné plody a květy na řezbě. Objevují se zde jablka, citrony, fíky, hrušky, granátová jablka, vinná réva, růže a další orientální plody a květy. V souladu s funkcí lavic, kdy se na nich obyvatelé kláštera obraceli k Bohu a nebesům, by toto ovoce mohlo metaforicky znázorňovat Boží milost a sladké plody jeho lásky. *„Pro přiměřené pochopení plodů a květů může být nejspíše vodítkem*



*Ambrožův výklad žalmů a nepochybně také alegorická interpretace Písně písní, tedy autoritativní texty, kterých se dovolává fresková výzdoba chrámu.*<sup>134</sup> Nejzajímavější na chórových lavicích je však sochařská výzdoba, která se nachází nad opěráky. Na každé lavici je čtveřice nadživotních soch světců vztahující se k benediktinskému řádu a zdejšímu klášteru.

Na severní straně (směrem od křížení k oltáři) jsou sv. Benedikt, sv. Řehoř, sv. Ambrož a sv. Vendelín. Všechny světce spojuje benediktinský řád, silná víra a víra v asketismus a chudobu.

*Sv. Benedikt je zahalen v benediktinském rouchu v diagonálním zvlnění a s kapucí na hlavě. Má obličej starce s dlouhým plnovousem a orlím nosem. Postava v kontrapostu je prohnutá do oblouku k pravé straně. „Nutno tu opět obdivovat podivuhodnou braunovskou schopnost variací několika základních kompozičních vzorců, nejčastěji esové spirály, obměňované pohybem, tváří, kostýmem, zde v podobě velebného starce.*<sup>135</sup> Levou ruku zdvihá v gestu, kterým napomíná. V pravé drží jako atributy zavřenou knihu, na níž stojí pozlacený prasklý kalich, odkaz na pokus jej otrávit. U jeho levé nohy stojí krkavec s napůl roztaženými křídly a v zobáku drží pozlacený chleba. Tyto dva atributy jsou zlaté, celá postava je provedena v bílé. Tato socha se pravděpodobně stala vzorem pro sochu sv. Benedikta umístěnou na atice nového konventu. Je zde patrná podobnost kompozice a styl. Autor sochy na atice je však neznámý, ale lze předpokládat, že byl z okruhu umělců stavitele Kiliána Ignáce Dientzenhofera.<sup>136</sup>

*Sv. Řehoř je oděn do papežského hávu s tiárou na hlavě. V levé ruce drží papežský kříž, v pravé ruce rozevřenou knihu s nápisem, pod kterou je chycena drapérie pláště. Drapérie*

širokých rukávů zajímavě oživuje a zároveň vyvažuje celou řezbu. Socha je pravou nohou nakročena jako by byla zachycena v chůzi. Rozevřená kniha skýtá nápis: SIC STEMUS AD PSALLENDEM, UT MENS NOSTRA CONCORDET VOCI NOSTRAE...(?) (Stůjme při žalmu tak, aby naše mysl byla ve shodě s naším hlasem), to jsou závěrečná slova 19. kapitoly regulí sv. Benedikta (19, 7).<sup>137</sup> Na rameni sv. Řehoře sedí holubice s rozevřenými křídly a šeptá mu do ucha. Zlacený jsou opět jen atributy - kříž, holubice a písmo v knize, jinak je celá socha bílá. Sv. Řehoř (540 – 604) patří mezi čtyři západní církevní otce. Po smrti svých rodičů založil na rodinných pozemcích několik klášterů a ze svého domu udělal klášter sv. Ondřeje. Roku 590 byl proti své vůli zvolen papežem a díky svým organizačním schopnostem uspořádal majetek církve tak, že byla schopna účinně pomáhat chudým a potřebným. Tento svatý by mohl odkazovat na samotného objednavatele, který sám díky svým organizačním schopnostem napomohl rozkvětu svého kláštera. Když v Římě vypukl mor, uspořádal sv. Řehoř procesí a podle legendy se nad Hadriánovým mauzoleem (dnes Andělský hrad) zjevil anděl a zasunul meč do pochvy na znamení, že zkáza již skončila. Sv. Řehoř také zachránil Řím před Langobardy zaplacením výkupného. Dalším jeho významným počinem bylo, že poslal do Anglie misionáře z kláštera sv. Ondřeje, aby šířili víru a regule sv. Benedikta. Proto drží ve své ruce knihu s citací z těchto regulí. Napsal také významné teologické spisy jako jsou *Moralia*, *Dialogi* aj. Tyto spisy měly velký vliv na středověkou Evropu a vytvořily přechod od patristiky ke scholastice.<sup>138</sup>

O těchto dvou sochách sv. Benedikta a sv. Řehoře se Poche<sup>139</sup> domnívá, že by pro svou plastičnost a větší hybnost mohly být výtvořem Jiřího Františka Pacáka. Ale již sám Poche

to zpochybňuje tím, že sochař v době prací na výzdobě pro Kladruby pracoval samostatně ve vzdálené Litomyšli. Jediné s čím lze tedy jistě souhlasit je, že tyto dvě sochy opravdu budou od jednoho autora lišících se od ostatních.

Další socha, zobrazuje sv. *Ambrože*. Je esovitě prohnutá v rozevlátém biskupském rouchu, opět se zde uplatňuje motiv širokých zvrásněných rukávů. Na hlavě má jednoduchou mitru a u nohou pozlacený včelí úl. V pravé ruce opět drží rozevřenou knihu s nápisem: UT IN OMNIBUS GLORIFICETUR DEUS...(?) (Aby tak byl ve všem oslavován bůh). Tentokrát se jedná o citaci z Benediktovy regule kap. 57, verš 9.<sup>140</sup> Sv. Ambrož (339 – 397) je jedním z čtyř církevních otců, byl biskupem a přispěl k uvedení novoplatónské filozofie do křesťanského myšlení. Zasloužil se o rozvoj liturgie, napsal mnoho spisů zaměřených především pastorálně (O povinnostech, O svátosti, O víře apod.). Pannu Marii představil jako Bohorodičku a pannu-matku. Jeho atributem bývá, stejně jako zde, včelí úl. Podle legendy mu vkládaly včely med do úst, z čehož pak pramení jeho sladkost řeči.<sup>141</sup>

Poslední ze čtveřice soch na severní lavici je nazad prohnutá postava s nakročenou pravou nohou a levou poklekající na zlatou kouli pod sebou. V rukou kajícně sepnutých k nebi drží růženec. Je oděna v jednoduchém řeholním hávu s kápí na hlavě. Drapérie se širokými rukávy je dramaticky rozevlátá. Tuto sochu určil J. Neumann<sup>142</sup> jako Janu z Valois. Její atributy by k této světici, i když nepřesně směřovaly, ale je poněkud zvláštní, že tato svatá byla blahořečena až v roce 1742, tedy přibližně 14 let po vytvoření této sochy a kanonizována až roku 1950. Tato světice také nemá žádnou spojitost s benediktinským řádem, založila řád anunciátek, byla dcerou francouzského krále Ludvíka XI.

a provdala se za bratrance Ludvíka z Valois. Poté, co se její manžel stal králem, nechal jejich manželství anulovat a sv. Jana dožila zbytek života na zámku v Bourges, kde na popud sv. Františka z Pauly založila vlastní řád, do kterého vstoupila a žila tu velmi asketickým životem.<sup>143</sup>

Další zvláštností je, že socha má kapuci i límec stejné jako mniši na hlavním oltáři, zatímco Scholastika má jiný typ límce, který opravdu nosily benediktinky. Proto se domnívám, že zde jde spíše o muže než ženu. Navíc pohlaví kláštera se ve výzdobě většinou ctílo, proto je zvláštní, proč by v mužském klášteře měly být na chórových lavicích sochy žen. Vzhledem k tomu, že socha má nespécifické atributy, zaměřila jsem se na růženec a na spojitost s benediktinským řádem. Z tohoto zúžení tedy vycházejí dvě možnosti - sv. Jošt nebo sv. Vendelín.

Sv. Jošt (zem. 669) byl synem bretaňského panovníka. Po odmítnutí koruny odešel z domova a stal se knězem a poustevníkem. Na místě jedné z jeho pousteven vzniklo benediktinské opatství Saint-Josse-sur-Mer. Je zobrazován také jako poustevník s růžencem, kloboukem s mušlí, odloženou korunou a žezlem u nohou.

Sv. Vendelín (550-617) byl dle legendy syn irosaského krále, odešel na pevninu a putoval do Říma, kde si nechal požehnat od papeže. Poté se usadil v lese u Trevíru jako poustevník. Poustevnu si zřídil také poblíž benediktinského kláštera v Tholey v Sársku. Byl přijat do řádu a později zvolen opatem. Bývá zobrazován jako mladý poustevník s růžencem či jako benediktinský mnich, mívá také královskou korunu u nohou.<sup>144</sup> Domnívám se, že koule, kterou má postava u nohy a která má středovou pásku by mohla být možná panovnické jablko jako odkaz na královský původ místo koruny či žezla.

K tomuto světcí bych se také přiklonila pro jeho oblíbenost v sousedním Bavorsku.<sup>145</sup>

Sochy na jižní lavici jsou (opět od křížení k hlavnímu oltáři) sv. Scholastika, Kliment VI., sv. Vojtěch a sv. Romuland.

Naproti sv. Benediktovi stojí jeho sestra – dvojče, sv. *Scholastika*. Je zobrazena jako žena v prostém hávu abatyše. Tato socha má klidnou splývavou drapérii. V pravé ruce drží zavřenou knihu, na níž sedí zlatá holubice. Levou ruku má předpaženou, s dlaní otočenou vzhůru k nebi, kam sama zbožně hledí. Sv. Scholastika (480 – 543) s bratrovou pomocí založila na úpatí Monte Cassino první ženský klášter benediktinského řádu. Jednou za rok se s bratrem scházeli a rozjímali spolu nad Bohem. Před svou smrtí Scholastika přemlouvala svého bratra, aby ještě zůstal. Když chtěl i přes její prosby odejít za povinnostmi, spustila se na její modlitby prudká bouře a Benedikt musel zůstat. A tak třetího dne uviděl, jak duše Scholastiky vychází z jejího těla v podobě holubice a odlétá do nebe. Do jejího hrobu byl pak uložen po své smrti i sv. Benedikt, tudíž nebyli rozděleni ani smrtí.<sup>146</sup> Stejně jako socha sv. Benedikta i socha sv. Scholastiky byla kompozičním vzorem pro sochu od neznámého sochaře na atice nového konventu.<sup>147</sup>

Vedle sv. Scholastiky stojí *socha papeže*. Opět je zde použita esovitá spirála, ale drapérie je klidnější. I když jiným způsobem než u sv. Benedikta, je skvěle zvládnuta. Na hlavě má posazenou papežskou tiáru a v levé ruce drží trojramenný kříž. V pravé ruce drží rozevřenou knihu, kterou si opírá o levou nohu. Nápis v knize je tentokrát o něco delší, ale stále se jedná o citaci z Benediktovy regule (RB 43, 1, 3)<sup>148</sup>: AD HORAM DIVINI OFFICII MOX UT AUDITUM FUERIT SIGNUM RELICTIS OMNIBUS, QUAE LIBET FUERINT IN MANIBUS

SUMMA CUM FESTINATIONE CURRATUR ERGO NIHIL OPERI DEI PRAEONATUR...(?) 13 (Jakmile je slyšet znamení k hodině, mnich nechá, co měl v rukou, a spěchá co nejrychleji k službám Božím, před službou Boží nesmí dávat přednost ničemu.). Jak v restaurátorské zprávě,<sup>149</sup> stejně tak i J. Neumann<sup>150</sup> ve svém článku určuje tohoto papeže jako Inocence. Vzhledem k tomu, že papež nemá další konkrétnější atributy, může se jednat o jakýhokoliv jiného. Snažila jsem se tedy zaměřit na to, jakou souvislost by potenciální papež mohl mít s klášterem. A proto bych navrhla buď papeže Felixe III., který schválil Regule sv. Benedikta, nebo Klimenta VI., který daroval roku 1347 klášteru právo nosit biskupskou mitru. Protože Santini v celém ikonologickém konceptu na opatskou mitru a její tvar často odkazuje a pravděpodobně se podílel i na výběru soch na své lavice, si myslím, že jde o papeže Klimenta VI.

*Socha biskupa* stojící vedle má na sobě vlající plášť s širokými rukávy a na hlavě mitru, v jejímž středu je drobný plamínek. V levé pozvednuté ruce drží růži. Pravou má mírně předpaženou před sebe a prstem ukazuje k zemi nebo ke svým nohám. Určení této sochy je opět sporné. J. Neumann<sup>151</sup> souhlasí s restaurátorskou zprávou<sup>152</sup> a mluví o této soše jako o sv. Augustinovi. Toto určení by souhlasilo vzhledem k biskupskému oděvu, ale sv. Augustin nemá ve svých atributech stolistou růži, má v nich především hořící srdce, někdy probodnuté šípem. Naopak stolistou růží má sv. Vojtěch, také biskup, ale obvykle ve svém znaku jako slavníkovskou růží. Sv. Augustin (354 - 430) zapadá do tohoto komplexu soch pro své zařazení mezi čtyři západní církevní otce, ale jinak nemá spojitost s benediktinským řádem. Byl synem pohana, ale matka jej vychovala v křesťanské víře. V mládí žil světským

životem, měl milenkou, prahl po kariéře. Tato touha jej dostala až do Říma, ale nejprve studoval v Kartágu, kde později i sám vyučoval. Později na něj v Římě velmi zapůsobilo Ambrožovo kázání a on se obrátil na víru a nechal se roku 387 pokřtít. Vrátil se svým synem zpět do Afriky, kde žil mnišským životem. Později byl zvolen proti své vůli biskupem. Dále pokračoval ve filozofických studiích a hájil křesťanskou víru proti různým herezím své doby. Do středověku byl nejvýznamnějším církevním spisovatelem. Vytvořil mimo jiné první ucelenou křesťanskou filozofii dějin. Na druhé straně sv. Vojtěch (956 - 997) byl biskupem a zakladatelem břevnovského benediktinského kláštera (993). Byl synem knížete Slavníka. Studoval v Magdeburku a do Čech se vrátil jako podjáhnen a později se stal biskupem. Byl horlivým pastorem a měl velká reformní úsilí. V Českých zemích se potýkal s politickou nevráživostí, a proto odešel do Říma, kde chtěl papeži složit svůj úřad. Se svým bratrem roku 990 vstoupil do benediktýnského řádu na Aventinu. Církevní poměry se zatím v Čechách zhoršovaly a tak se na popud papeže vrátil do Prahy i s dvanácti benediktinskými mnichy, kde založil břevnovský klášter. Po vraždě cizoložné ženy, která hledala u Vojtěcha azyl, a kdy nebyl podpořen knížetem, se znovu vydal do Říma. Mezitím byl v Libici vyvražděn rod Slavníkovců. Proto se sv. Vojtěch rozhodl už do Čech nevrátit a odešel jako misionář k pohanským Prusům. Papež jej opět vyslal do Čech, tam však nebyl přijat a proto odešel do Mohuče. Podnikl také pouť do Polska a dál na východ, kde byl umučen pohany. Polský král Boleslav I. vykoupil jeho tělo a pohřbil v katedrále v Hnězdně.<sup>153</sup> Tento svatý má větší spojitost s benediktinským řádem. V době přestavby existovalo mezi břevnovským klášterem a klášterem v Kladrubech živé pouto.<sup>154</sup> Další důležitá spojitost mezi těmito

kláštery je ta, že první mniši přišli do Kladrub právě z Břevnova. Proto se přikláním k tomu, že tato socha zobrazuje sv. Vojtěcha.

Poslední socha, označovaná J. Neumanem<sup>155</sup> jako sv. Hermandolana, je postava v prostém hávu s podobně splývavou drapérií jakou má sv. Scholastika. Postava si podpírá pravé rameno berlí a u levé nohy má zlatou kouli.

U této sochy nastává podobný problém jako u sochy údajné Jany z Valois. Opět jsem přesvědčená, že stejných důvodů, že se jedná o muže. Berli jako atribut mají pouze dva muži mající spojitost s řádem sv. Benedikta a to sv. Jan Gualbert a sv. Romuland. Sv. Jan Gualbert (995- 1073) pocházel ze starobylé rodiny. Přes náboženskou výchovu prožil bouřlivé mládí, ale po milosrdenství, které prokázal vrahovi svého bratra, navštívil kostel, kde k němu podle legendy ukřižovaný Kristus sklonil hlavu. Po tomto zázraku se rozhodl stát mnichem a vstoupil do řádu sv. Benedikta u S. Moniato Al Monte ve Florencii. Po smrti opata odešel do hlavního střediska poustevníků sv. Romulanda v Camoldoli, aby se nakonec usadil v pustině zv. Stinné údolí, kde spolu s podobně smýšlejícími druhy založil klášter. Sepsal zde regule vycházející původně z benediktinských regulí. Stejně jako sv. Jan Gualbert pocházel sv. Romuland (952-1027) ze šlechtické rodiny a v mládí vedl nevázaný život. Když se stal svědkem souboje, ve kterém jeho otec zabil souseda kvůli majetku, zapůsobilo to na něj tak, že se rozhodl vzdát se světského života a vstoupit do benediktinského kláštera S. Apollinare in Classe. Po nějaké době odešel jako poustevník do Pyrenejí, kde měl mnohá vidění. Po svém návratu byl zvolen opatem u S. Apollinare in Classe. Avšak kvůli nekázní mnichů, kteří nechtěli dodržovat přísná pravidla, odešel opět do pustiny a putoval jako poustevník po celé Evropě. Roku 1012 založil ve



střední Itálii malou komunitu mnichů, ze kterých se později vyvinula reformovaná větev benediktinů - řád kamaldulských mnichů - poustevníků. I zde by koule u nohou sochy mohla být znakem aristokratického původu rodin.<sup>156</sup> Opět se přikláním k sv. Romulandovi pro jeho podobnost se životem sv. Benedikta a také pro jeho velkou oblíbenost v sousedním Bavorsku. Navíc sv. Jan Gualbert byl spíše lokálním světcem, který mimo oblast Florencie není nijak frekventovaným světcem.<sup>157</sup>

### **7.3 náhrobek Vladislava I.**

Braunova dílna

Kladruby

Kostel Nanebevzetí Panny Marie

Projekt před 1723, realizace 1728

**Materiál:** Štuk, levá ruka u sochy Alegorie Víry a pravá ruka Alegorie Naděje z terakoty, pod tmavou šedo-bílou je zachována slonovinová barva.

**Nápisy:** Hlavní nápis na podstavci: GRATA POSRERITAS  
STATVIT HANC STRVCTVRAM FVNDATORI SVO  
WLADISLAO ET EIVS OSSA DEVOTE HVC  
DEPONIT

Po levé straně : SANKTI PER FIDEM VICERUNT AD.  
HEB. CAP. XI. V. 33

Po pravé straně: SPE ENIM SALVI FACTI SVMVS  
AD. ROM. CAP. VIII.V.24

Pod konzolou: CHARITAS OPERIT MULTITUDINEM  
PECCATORUM

**Objednavatel:** Opat Maurus Finzgut

**Restaurování:** 1982, O. Drahotušský a J. Gruškovský

**Literatura:** Kamper-Wirth 1908 - s. 124, obr. 125 (neaut., 1728); Poche 1965 - s. 90 (BD, Thény?, 1728); Neumann 1969

- s. 100, č. kat. 58 (BD, Thény?, 1728); Horyna 1975 - s. 102 (BO, Fr. Adámek St., 1728), UPČ II, 1978, s. 55 (Thény, 1728); Neumann 1985 - s. 111, obr. 111 (BO, 1728); Poche 1986 - s. 185, obr. 189 (BD, 1728); Kořán 1999 - s. 111, obr. 110 (BD, Thény?, 1728); Ryšavý 2000 - s. 164, obr. 164 (Martin Jelínek, 1728).

### **5.3a Láska (v. 70 cm š. 85 cm)**

### **5.3b Víra (190 cm)**

### **5.3c Naděje ( 190 cm)**

Hrob knížete Vladislava I. měl být původně v křížení kostela, kde na něj odkazovala kupole v podobě koruny. Koruna měla dvojí symboliku. Jednak byla vnějším znakem zasvěcení kostela, tudíž jako mariánská koruna, a jednak jako koruna nad hrobem zakladatele, která představovala jeho zastřešení. Situování hrobu pod výjev Nanebevzetí představovalo naději v zmrtvýchvstání panovníka.<sup>158</sup> Dodatečně po vystavění chrámu však došlo ke změně a hrob Vladislava I. byl přesunut do druhého křížení, blíže k hlavnímu oltáři v závěru chóru. Zde byl pro něj vybudován náhrobek, jaký by nebyl v křížení možný.

Náhrobek je vystavěn v gotizujícím stylu navrženém Santinim. Jedná se o hranolový podstavec s konkávně vyklenutou čelní stěnou, na němž stojí na výšku postavený kvádr, z něhož vybíhá pyramida zakončena čúčkem s dvojitou lilií. Ze stran jsou k prostřednímu hranolu přimknuté čtyřboké gotizující pilíře zakončené hranolovitou stříškou zdobenou křížovými liliemi. V mušlí zdobeném výklenku středového hranolu jsou uloženy knížecí znaky: knížecí koruna, žezlo a meč. Výše na konzole, oddělující pyramidu, jsou dva líbající se andělci představující největší z trojice církevních ctností -

*Lásku.*<sup>159</sup> Pod konzolou stojí zlatým písmem: CHARITAS OPERIT MULTITUDINEM PECCATORUM (Láska zahaluje množství hříšníků). Na čelní straně vytvořené z několika druhů imitace mramoru je na tmavošedé desce nápis: GRATA POSTERITAS STATVIT HANC STRVCTVRAM FVNDATORI SVO WLADISLAO ET EIVS OSSA DEVOTE HVC DEPONIT (Vděční potomci vystavěli tuto stavbu svému zakladateli Vladislavovi a jeho kosti zde náležitě uložili) - jde o dvojnásobný chronogram, součet římských číslic MDDDDCCCLLVVVVVVVVVVVIIIIII = 3456 = 2 x 1728. Rok 1728 je rokem, kdy byly Vladislavovy ostatky slavnostně přeneseny z křížové lodi do nového náhrobku.<sup>160</sup>

Na bočních částech soklu jsou další dva nápisy. Vztahují se k sochám, které jsou nad nimi. Vlevo stojí: SANCTI PER FIDEM VICERUNT AD. HEB. CAP. XI. V. 33 (Svatí zvítězili skrze víru, Epištola sv. Pavla k Židům, kap. 11, verš 33). Nad tímto nápisem stojí *socha alegorie Víry*, bílá postava ženy s pozvednutou levou rukou, v níž drží zlatý pohár. Tato postava má téměř taneční postoj, kdy je pravá noha dramaticky vykročená vpřed. U ní spočívá zlatý kříž, o který se opírá rukou. U levé nohy jí leží zlatá papežská tiára. Drapérie se zdá poněkud jiná než na hlavním oltáři či na chórových lavicích. Vypadá, jako by látka, ze které je tvořena, byla mokrá a lepí se ženě na tělo, avšak stále zde zůstává dramatický rozevlátá. Pravý nápis praví: SPE ENIM SALVI FACTI SVMVS AD. ROM. CAP. VIII. V. 24 (Nadějí jsme totiž uzdraveni, Epištola sv. Pavla k Římanům, kap. 8, verš 24). Nad tímto nápisem stojí *socha alegorie Naděje*. Je vytvořena jako postava ženy stojící ve výrazném kontrastu, opírající se o zlatou kotvu, která je postavena vzhůru nohama na bílé krychli za postavou. Levou ruku si drží na srdci a pravou má upaženou do prostoru. I zde je

použit stejný systém drapérie jako u alegorie Víry. Obě ženy mají na sobě zdobený korzet s lehkou sukni a kolem ramen velký plášť sepnutý u krku. Nejzajímavější na obou sochách je materiál, ze kterého jsou vytvořeny. Obě jsou celé ze štuku kromě rukou upažených do prostoru, ty jsou z terakoty.<sup>161</sup> Tento fakt silně podryvá tvrzení, že tyto sochy jsou vytvořeny Řehořem Thénym, jak se mnozí domnívali. Tento umělec nebyl štukatérem, ale pracoval ve dřevě a kameni. Nabízí se tedy otázka, kdo byl autorem těchto soch. I když se styl již mírně liší od stylu Braunovy dílny, stále jsem přesvědčená, že tyto dvě sochy byly vytvořeny podle návrhů Matyáše Bernarda Brauna a změna ve stylu drapérie je dána pouze vlastností materiálu.

#### **7.4 Krucifix v sakristii**

Neznámý autor

Sakristie v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladrubech

1748

**Materiál:** Dřevo, intarzie

**Literatura:** Wirth – Kamper 1908 - s. 128, obr. 128 (neaut.,1748).

V sakristii se nachází kredenc s letopočtem 1748. Je trojdílně dělena, spodní část je konkávně vyklenuta, střední část (tabernákl) má vysoké zvlněné kladí se schránkami po stranách a uprostřed stojí ve výklenku řezaný krucifix. Kristus má dramaticky rozevlátou bederní roušku a celé jeho tělo je velice realisticky vyhotovené. V obličeji se mu odráží mírný vyrovnaný výraz. Z boku se mu řine krev. Řezba je inspirována samotným Kristem na hlavním oltáři, je zde vidět podobnost tváře i mohutné trnové koruny. Stavba těla je vyvedena více

asketicky, tělo není tak svalnaté a na jeho nohách a rukou výrazně vystupují žíly.

Celá kredenc je pokryta intarzií s připalovanými stíny a jsou zde vyobrazeny výjevy ze života Panny Marie, sv. Josefa a sv. Jana. Také jsou zde ztvárněny sv. Benedikt a jeho sestra sv. Scholastika. Na tabernákle jsou lilie, církevní emblémy, letopočet 1748 a dva lvi.<sup>162</sup>

## 7.5 Krucifix

Neznámý autor (Braunova dílna ?)

Kladruby

Chodba spojující kostel s prelaturou

Počátek 18. století

**Materiál:** polychromované dřevo

**Nápisy:** IN:RI

**Inventární číslo:** KL 1150

**Literatura:** -.

Tento krucifix je umístěn ve spojovací chodbě mezi kostelem a klášterem. Podle inventární karty byl krucifix vyroben na počátku 18. století a jeho původ je situován právě do Kladrub. Dlouho jsem se zabývala otázkou, zda je produkcí Braunovy dílny či se jedná o dílo touto dílnou ovlivněné. Po srovnání tohoto Krista s Kristem v sakristii bych se přiklonila k názoru, že jsou oba výtvozem jedné ruky. Je zde vidět podobnost jak u fyziognomie těla, tak kompozice i způsobu modelování drapérie. Oba mají mírný, smířený výraz v obličeji, s přivřenými víčky. Jejich těla jsou spíše vychrtlá s propadnutými hrudníky. Především však u obou pozorujeme stejný způsob modelace bederní roušky, stejné mělké sklady záhybů a kompozice celé drapérie. Přistoupím-li na tuto

variantu, měl by být tento krucifix spíše ovlivněn dílnou a Braunovou tvorbou. Tomu napomáhá i další fakt, že krucifix v sakristii byl vyhotoven podle nápisu na skříni až v roce 1748. Kristus je přibit na kříži ze slabých prken, nad hlavou má nápisovou pásku s nápisem IN:RI a za hlavou je přibitá paprscitá svatozář. Zvláštností na tomhle Kristu je, že nemá přibitou levou nohu přes pravou, ale naopak.

## **7.6 Socha Krista před klášteřem**

Neznámý autor

Kladruby, lesík před klášteřem

**Materiál:** kámen

**Nápisy:-**

**Rozměry:** v. s podstavcem (50 cm) 310 cm

**Objednavatel:-**

**Restaurováno:-**

**Literatura:-**

Socha již není na pozemcích klášteřa, ale mnozí se domnívají, že kdysi byla jeho součástí. Nyní je postavena proti hlavnímu vchodu v lesíku přes silnici. Jde o nesignovanou sochu neznámého světce. Jedná se o muže přidržující levou rukou velký kříž, jehož jedno rameno je dnes uraženo. Pod touto rukou také drží mohutnou drapérii pláště. Druhou ruku drží na prsou a prstem ukazuje na místo, kde je dnes jen otvor. Při bližším ohledání lze nahmátnout v otvoru stopy po kovovém doplňku. Světec je prostovlasý a vousatý, je zahalen do našaseného roucha plného záhybů. Stojí ve výrazném kontrastu s jednou nohou nakročenou vpřed. Obě nohy jsou holé, nebuté, ale především zdařile vyhotovené. Horní část postavy je prohnuta dozadu a opírá se o vyzděný pilíř. Tento

pilíř je cihlový, možná s příměsí betonu, a socha má v zádech viditelné otvory a zbytky kovových čepů zřejmě pro uchycení k architektuře. I toto podporuje myšlenku, že se mohla původně nacházet v areálu kláštera a posléze byla druhotně umístěna do lesíka. Pravděpodobně se jedná o zobrazení „Quo vadis“. Díra na prsou není opracovaná, tudíž byla pravděpodobně zakryta nějakým kovovým atributem, mohlo by jít o hořící srdce. Toto zobrazení by bylo sice u sochy neobvyklé, ale snad ne nemožné.

Dle místní tradice pochází socha z dílny Matyáše Bernarda Brauna a v každém případě jde o velice kvalitně zpracovanou sochu. Drapérie a naturalistický způsob vyhotovení těla a údů opravdu připomínají Braunovu dílnu. Je zde i pozoruhodná analogie s Braunovou sochou alegorie Náboženství v Kuksu. Tato socha je sice stranově převrácená, ale jinak kompozičně velice podobná. I provedení je podobné, zvláště pak u drapérie pláště. Ovšem zpracování vlasů a vousů je poněkud schématické a široký obličej, s výrazně hluboko a od sebe posazenými očima, spolu s mohutnou stavbou nohou připomínají spíše práci Lazara Widemanna. Ale socha je příliš poničená povětrnostními podmínkami a již nelze rozpoznat, jak vypadal nos, stejně tak i vlasy a vousy mohly být původně lépe promodelovány. Vše bylo setřeno časem a počasím. Ani jednoho z umělců nelze potvrdit ani vyvrátit. Oba měli možnost i talent tuto sochu zhotovit. Nabízí se možná teorie, že co jeden začal, druhý dokončil.

Socha je ve velice havarijním stavu. Jedna ruka je nebezpečně popraskaná a hrozí, že se odlomí. Obličej je výrazně poškozen povětrnostními podmínkami a odlupují se mu celé kusy zvětralého pískovce. Proto jsem podala žádost o zapsání této památky do seznamu kulturních památek České

republiky. Ať už je autorem kdokoliv, jedná se významné kulturní dědictví, se kterým by mělo být i takto nakládáno. Mé žádosti bylo vyhověno a socha byla v listopadu 2012 prohlášena za kulturní památku.

Při podrobném zkoumání těchto soch je zřejmé, že všechny vycházejí z jedné dílny. Jednotlivé sochy se od sebe sice mírně liší provedením, ale všechny vychází z modelů pocházející z jedné ruky. Bylo ve zvyku barokní dílny, že žáci a tovaryši tvořili podle mistrových skic a modelů. Mistr poté jen výsledné sochy dodělával a upravoval.

Nelze sice archivně dokázat, že Braunova dílna pracovala pro opata Finzguta, jak jsem se již zmínila v jeho životopise, přesto je jasné, že styl a kvalita díla na jeho dílnu odkazuje. Samotný Braun pravděpodobně na této zakázce mnoho nepracoval, v té době se věnoval zakázce Betléma v Kuksu. Do dnešní doby se nepodařilo s určitostí prokázat, který žák jakou sochu vytvořil. Po porovnání stylů drapérii a způsobů zobrazování obličeje a rukou se dá určit, že z jedné ruky byly pravděpodobně vytvořeny sochy sv. Romulanda, sv. Mauruse a socha sv. Benedikta. Tyto sochy mají společný rys zmačkané látky. Drapérie je rozrušena do malých ploch, záhybů a všechny sochy mají výrazné nabírání u krku, které je pojato stejným způsobem. Model pro sochu sv. Benedikta byl použit pro hlavní oltář v kostele cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sázavou. Z této skutečnosti vyvozuje Ivo Kořán a jiní,<sup>163</sup> že to dokazuje Thényho autorství v Kladrubech. Já se však nedomnívám, je to jednoznačné. Model mohl získat od svého mistra i jiným způsobem. Myslím, že tento model dokazuje pouze to, že Řehoř Thény pracoval v Braunově dílně. Pokud porovnáme oba Benedikty ze Žďáru a z Kladrub zjistíme, že mají mezi sebou rukopisné odchylky. Stejně tak když porovnáme provedení



sv. Benedikta ve Žďáře s ostatními sochami od Řehoře Thényho v tomto kostele zjistíme, že jen sám Benedikt nese braunovské rysy s jeho typickými znaky. To myslím naznačuje, že Thényho styl, poté co se stal samostatným sochařem, je jiný, a že dokud tvořil v Braunově dílně, přizpůsoboval se dílenským požadavkům. To by mohlo naznačovat marnost snahy určit autory, pokud ještě pracovali v jedné dílně jako učňové. Dle mého názoru zůstává autorem vždy mistr, který tvoří modely a tím i ideu celého díla. Ano, dají se rozeznat různé drobné odchylky v rukopisech uvnitř dílny, ale určit jméno je nepodstatné a zavádějící. Navíc, jak říká Blažíček,<sup>164</sup> mnohdy na jedné soše pracovalo více rukou a mistr je sledoval, opravoval

a klidně změnil i celou koncepci. Není proto divu, že každý pokus o určení podílu jednotlivých členů dílny má své meze. Budeme-li na tom ovšem trvat, myslím, že dalším skupinou s podobnými rukopisnými rysy jsou sochy sv. Klimenta, sv. Benedikta na chórových lavicích, sv. Vendelín, sv. Ambrož a sv. Řehoř. Ty mají nejvíce rozevláté pláště a plochy drapérií jsou již větší a více realisticky zpracované. Rovněž v detailech rukou jsou si podobné. Poslední nejkliďnější skupina s nejvíce schématickou drapérií je tvořena sochami sv. Scholastiky, sv. Placiduse a sv. Vojtěcha. Všechny tyto sochy nesou v obličejích stejné rysy. Výrazné velké nosy, těžká mandlová přivřená víčka, výrazné obočí a plné rty s výraznými koutky úst.

## **8 Benediktinský klášter s kostelem sv. Mikuláše na Starém Městě pražském**

Benediktinský klášter na Starém Městě se nachází v rohu Staroměstského náměstí naproti Staroměstské radnici. Na místě dnešního kostela stával gotický kostel zmiňovaný již v roce 1273. Byl prvním velkým chrámem staroměstské obce než jej významem předčil v polovině 14. století kostel Panny Marie před Týnem. Původně jej spravovali strahovští premonstráti coby školu s kostelem. Ovšem na základě dekretu Ferdinanda III. sem byli 21. července 1635 přesunuti benediktini z Emauzského kláštera. Císař se právě v této době rozhodl do Prahy pozvat benediktiny přísné observance ze španělského Monserratu a uvolnit jim místo v Emauzích. Premonstráti pak dostali náhradou kostel sv. Benedikta, u kterého si zbudovali školu a kolej Norbertinum.<sup>165</sup>

Noví majitelé staroměstského kláštera využili stávajících prostor a provedli z počátku jen menší úpravy. V letech 1650 - 1710 pak bylo v kostele nově zhotoveno 13 oltářů od Jäckla a Lišky. Poté začaly větší přestavby. Hlavní budova byla hotová roku 1712, v roce 1714 vyhotovil František Maxmilián Kaňka a jeho otec plány pro přestavbu kostela. Pro nedostatek peněz se však projekt neuskutečnil.

Stavět se nezačalo ani bezprostředně po návrhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera, který ho provedl v roce 1724. K přestavbě došlo až v letech 1732 - 1737 za opata Anselma Vlacha (opatem 1714 - 1735).<sup>166</sup> Tento opat se narodil 22. února 1666 v Poličce. Roku 1697 se stal knězem, po zvolení opatem v benediktinském klášteře se stejně jako další opati klášterů, o kterých se zmiňují ve své práci, rychle postaral o jeho rychlý rozkvět. Správným hospodařením s majetkem

kláštera<sup>167</sup> si záhy mohl dovolit přestavbu prelatury a stržení starého kostela, který byl ve velmi dezolátním stavu a nechat jej přestavět a vybavit předními umělci své doby. V makovici jedné z věží se našel zápis, který kromě jiného zmiňuje umělce spolupracující na tomto kostele.<sup>168</sup> Kromě Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1689 - 1751) a dalších byli ke spolupráci přizváni i Kosma Damián Asam a Matyáš Bernard Braun, kterého zastupoval jeho synovec Antonín.

Roku 1789 byl kostel spolu s klášterem zrušen a rozprodán. A tak se například kazatelna s bočním oltářem sv. Václava dostaly do kostela sv. Václava ve Velké Černoci. Z původního kláštera se do dnešní doby dochoval jen samotný kostel sv. Mikuláše.

Antonín Braun byl syn Matyášova bratra Jakuba a narodil se v Mühlau u Ötzu, kde byl pokřtěn 5. srpna 1709.<sup>169</sup> Do Prahy ho Matyáš povolal v roce 1718 jako devítiletého chlapce.<sup>170</sup> Pravděpodobně se vyučil kolem roku 1730, protože ještě v letech 1725-1726 v berních seznamech není veden jako samostatný mistr.<sup>171</sup> Pracoval tudíž stále jako tovaryš v Braunově dílně a až v roce 1735 po smrti strýce Dominika se ujímá vůdčího postavení. Jeho první práce je výzdoba exteriéru, interiéru a mobiliáře kostela sv. Mikuláše na Starém Městě pražském. Matyáš odkázal Antonínovi, který pobýval podle archivních záznamů v té době v cizině,<sup>172</sup> ve své závěti polovinu svých modelů a zavázal ho k tomu, aby dokončil všechny rozpracované zakázky dílny.

Antonín nikdy neopustil dílnu, přestože velice respektoval strýcův styl, posouvá tvorbu ateliéru do intencí pozdního baroka a raného rokoka. Dalším známým dílem tohoto sochaře je například kamenná skupina Kalvárie ve Sloupu u České Lípy (1740) nebo oltář sv. Josefa v kostele sv. Klimenta v Praze

(1735). Činnost dílny za vedení Antonína slábne a v jeho závěti, když předčasně umírá roku 1742 na souchotiny, je uveden pouze jeden tovaryš.

## **9 Katalog děl Braunovy dílny pro kostel sv. Mikuláše benediktinského kláštera na Starém Městě pražském**

Koncem 20. let 18. století v Praze pracují tři generace sochařů. Kromě Brokofovy a Braunovy dílny zastupuje nejstarší generaci například M. V. Jäckel a jeho zmenšující se dílna, která v této době pracuje již spíše na nenáročných pracích a její produkce se obrací na venkov. Brokof nemocen a vyčerpan umírá roku 1731, Braun v té době stále více předává práci svým tovaryšům a spolupracovníkům. V roce 1735 již plně předává svou dílnu svému synovci Antonínu Braunovi. Ten tvoří třetí generaci například s Karlem Josefem Hiernlem (1693 - 1748) nebo Františkem Ignácem Weisem (90.léta 17.stol. - 1756). V té době se již mění estetické cítění a s tím i sochařský styl. Počátek změny lze hledat ve Vídni a jejím dekorativním stylu. Ten přinesl do Prahy jak Maxmilián Brokof, který tvoří v letech 1726 a 1727 pro Vídeň dvě významné zakázky - hlavní oltář v kostele sv. Karla Boromejského a náhrobek v kostele sv. Michala, tak i Matyáš Bernard Braun, který ve Vídni navštívil v roce 1727 jezuitský provinciál jako Šporkův posel.<sup>173</sup>

Z nového pražského stylu se vytrácí patetická touha a všestranná nadsázka. Objevuje se nový zájem o detail, dřevo neusiluje o vzhled ani působení kamene a spokojuje se s jemnou polychromií zlata a jemných tónů. Pohyb a gesta jsou měkká, jemně plynulá a jaksi nadlehčená. Vytrácí se monumentalita a draperie je v zásadě dekorativnější, schématictější, ale také preciznější. Objevuje se větší zájem

o strukturu a spodobnění hmot - krajky, výšivky i kožešiny. Výrazy obličejů již neznají ty patetické, vzrušené grimasy, ale zachovávají klidnou, realistickou přesvědčivost a živost. Vše se zklidňuje jako hladina vody, která byla zčeřena dramatickým dějem se již uklidňuje, stejně jako po radikálním dramatickém baroku přichází zklidněné rokoko.

## **9.1 Sochařská výzdoba exteriéru kostela**

Antonín Braun

Praha, Staroměstské náměstí

1735

**Materiál:** kámen

**Nápisy:** -

**Objednavatel:** opat Anselm Vlach

**Restaurováno:** 1916 - 1917 Čapek, Antoš, Křepčik; 1986-1987 Bradna, Novotný; 1989 Urban, Krátký; restaurátorský záměr 2005, 2006 Vítvar.

**Literatura:** Herain 1902 - s. 199 (AB, 1935); Blažíček 1949 - s. 117, obr. 69,70 (AB 1735); Sedláčková 1949 - s. 7, 12 (AB, 1735); Blažíček 1958 - s. 188 -189 obr. 216 (AB, 1735); Poche 1965 - s. 109 - 112, obr. 128 - 133 (AB, 1735); Poche 1986 - s. 243 - 250, obr. 246 - 249 (AB, 1735); Vlček 1998 - s. 550 (AB, 1735); Kořán 1999 - s. 126 (AB, 1735); Pavlíček 1999 - s. 201 (AB, 1735).

**9.1a** portál

**9.1b** alegorie synagogy a církve

**9.1c** sv. Vojtěch

**9.1d** sv. Prokop

**9.1e** sv. Kosma a Damián

**9.1f** sv. Jan Nepomucký

- 9.1g sv. Benedikt a dvě církevní ctnosti**
- 9.1h sv. Scholastika a dvě církevní ctnosti**
- 9.1i sv. Václav**
- 9.1j sv. Vít**
- 9.1k sv. Josef**
- 9.1l sv. Zikmund**
- 9.1m sv. Ludmila**
- 9.1n sv. Ivan**

Ikonografická koncepce fasády kostela je velice precizně promyšlená. Slovanští benediktini, jak jsem se již zmiňovala, přišli na Staroměstské náměstí z Emauzského kláštera. Je třeba se zde zmínit trochu více o celém řádu a jeho působení v tomto klášteře, aby nám koncepce nového kostela na Starém Městě byla více jasná.

Řád slovanských benediktinů v Emauzích založil Karel IV. ještě před založením Nového Města na Skalce mezi Zderazem a Vyšehradem u starobylého kostelíka sv. Kosmy a Damiána. Papež Klement VI. dne 9. 5. 1346 zaslal arcibiskupovi Arnoštovi z Pardubic listinu, ve které potvrzuje markraběti Karlovi, aby shromáždil v Čechách slovanské mnichy rozptýlené po Chorvatsku, Dalmácii, Srbsku a Bosně, a povolil kázání lidu srozumitelně v jejich domácím jazyku<sup>174</sup> pod podmínkou, že bude v celé zemi zřízen jen jeden takový klášter, a tím v podstatě zamítl Karlovu žádost o obecné povolení slovanské bohoslužby v českých zemích. Roku 1348 byl klášter obsazen mnichy, kteří převážně pocházeli z opatství Kosmy a Damiána na Chorvatském ostrově Tkon.<sup>175</sup> Dohromady přišlo 80 řeholníků vesměs ze Srbska, Bosny a Dalmácie, ale také z Ruska a Bulharska. Proto se klášteru začalo říkat Na Slovanech. Ze strany Karla IV. šlo o vědomé navázání tradice

kláštera na Sázavě. Což vedle zakládací listiny dokazuje i to, že klášteru věnoval zlomek cyrilického evangelního rukopisu, údajně autograf sv. Prokopa. Klášter i kostel byly zasvěceny Panně Marii a slovanským patronům Jeronýmovi, Cyrilovi, Metodějovi, Vojtěchovi a Prokopovi. Než byl ovšem kostel postaven, sloužil jim jako provizorium kostelík sv. Kosmy a Damiána.

Na průčelí sv. Mikuláše můžeme vysledovat historii Emauzského kláštera, který museli benediktini téměř proti své vůli opustit. Vedle portálu se nachází dva svatí, kterým byl zasvěcen kostel i klášter na Slovanech, sv. Vojtěch a sv. Prokop. V nikách jsou pak umístěni světci Kosma a Damián. Mnichům, kteří při založení kláštera přišli z opatství Kosmy a Damiána, byl zasvěcen emauzský provizorní kostelík. Nad výjevem dohlíží zakladatelé benediktinského řádu sv. Benedikt a sv. Scholastika obklopeni církevními ctnostmi.

Sochařská výzdoba exteriéru kostela sv. Mikuláše je jako rozložený emblém sestávající ze svatých. Správným určením se nám ukáže, že kostel patří benediktinům, odkud přišli a pocházeli. To, že to byli slovanští mniši, je pak doloženo šesti českými patrony na nárožích věží. Ti shlížejí a žehnají kolemjdoucím.

Pro zdárný popis výzdoby fasády kostela začneme nejprve s krátkým popisem kostela samotného. Jedná se o prodlouženou centrálu křížového půdorysu s hlubokým podkruchtím a ještě hlubším presbytářem. Střední prostor je sklenut kupolí na vysokém osmibokém tamburu. Hlavní průčelí na širší straně kostela je z každé strany flankováno věží. Po stranách portálu je průčelí zdobeno dvojicí vysokých polosloupů, které jsou zakončeny hlavní římsou, nad níž je štít rozdělen do třech samostatných částí, dále dva segmentové

oblouky rizalitů po stranách spojené uprostřed trojúhelníkovitým frontonem. Nad portálem je vysoké obloukové okno. Při pohledu na toto průčelí je vidět již pronikání raně rokokových principů jak do architektury, tak do sochařství. Nejlépe to poznáme právě ve vztahu mezi nimi. Sochařská výzdoba zde již plní čistě dekorativní funkci nejen v rovině portálu, ale ve všech výškách a polohách. Oživuje zeď figurálními motivy, ale jen v jakési zdobné funkci. Kromě třech poprsí nejsou sochy vázány k architektuře nikami ani nepřekrývají průčelí ve velkých plastických celcích. Jsou volně vsazeny do prostoru, působí sice téměř samovolným dojmem, ten je však podmíněný kompoziční osnovou architektury. Sochy jsou zde zapojeny jen jako malebné hybné hmoty.

Sochařská výzdoba exteriéru byla hotova a na místo osazena před polovinou roku 1735, což vyplývá z již zmíněné listiny nalezené v makovici jedné z věží.

Antonín Braun jistě při tak početné zakázce vedl skupinu tovaryšů a pomocníků ze strýcovy dílny, která používala starších dílenských modelů. A tak u některých soch na fasádě můžeme určit jejich vzory celkem jednoduše v jejich starších pracích.

Portálové pilastry se rozvíjejí ve dvojici herm na každé straně dveří. Jsou jimi *mladík rozhazující peníze* a *stařec žebrák*. Z ikonografického hlediska je jejich význam nejasný. Obě postavy mají typické postoje atlasů podpírající portál, který jim leží na ramenou. Vnitřní rukou podpírají a nadzvedávají své břemeno. Oba mají precizně propracované tělo, na kterém je vidět každý sval, jejich draperie, schematicky provedená, zakrývá přechod mezi trupem a konzolou, ze které vyrůstá. Stařec ji má navíc přehozenou i přes záda a temeno hlavy odkud mu částečně splývá dopředu na šíji a ramena.



Muskulatura a tváře těchto postav jsou velice precizně vymodelovány, zvláště pak obličej starce. Ten se velmi podobá postavě Chronose, několikrát Braunovou dílnou vyhotovený. Například v Cítolibech v roce 1715, později ve 30. letech 18. století dvakrát pro soubor soch do zámecké zahrady Valeč. Stařec na portále nemá tak dlouhý a vlnitý vous, ale typem obličejů jsou si sochy velmi podobné výraznými nadočnicovými oblouky, vystouplými líčnicími kosti a rovnými výraznými nosy. Bohužel již mizí výraz tíhy, který musí postavy portálu snášet na svých bedrech a na jaký jsme zvyklí u soch vrcholného baroka. Jako by byly jen jakousi divadelní kulisou portálu.

Na portálové archivoltě se usadily dvě alegorie hledící na monstranci mezi nimi. *Alegorie Synagogy* má zakrytou tvář jemnou látkou, která naznačuje smutné rysy obličejů. Její draperie je velice schematická, jen plošně vymodelovaná. Postava má na klíně položenou rozevřenou knihu, do které ukazuje prstem jedné ruky. Druhou ruku má dlaní vzhůru položenou na římsu portálu, provedenou druhotně z betonu.<sup>176</sup> Postava je posazena nížeji, dále od monstrance, na rozdíl od *Alegorie Církve*, která je umístěná monstranci na dosah ruky a která je znázorněna jako klečící mladá žena modlící se k malému krucifixu v ruce. Ruka je opět betonovou kopií.<sup>177</sup> V druhé ruce svírá plamenné srdce, které tiskne k prsům. Něžně hledící na kříž má ještě částečně rysy Braunových ženských figur, ale její nos je již příliš rovný a chybí jí přítomný výraz Matyášových ženských postav. Také draperie jejích šatů je spíše všeobecná bez výrazných prvků.

Po stranách portálu mezi dvěma polosloupky jsou vsazené sochy sv. Vojtěcha a sv. Prokopa, největší sochy exteriéru. Obě jsou výrazně esovitě prohnuté. Mají postoj, ze kterého se dá lehce vyčíst Braunův vzor. Typické nakročení jedné nohy

a pozdvihnutí protější ruky můžeme vidět u mnoha Braunových soch napříč celou jeho tvorbou. Obě postavy jsou výrazně protáhlé a plošné, což je pravděpodobně dáno jejich stísněným prostorem mezi polosloupky. Je možné, že architektura původně se sochařskou výzdobou v těchto místech nepočítala.

*Sv. Vojtěch* stojí s ukročenou nohou s kolenem vytočeným k druhé noze. O bok si opírá zavřenou knihu, v druhé pozdvížené ruce drží zlatou berlu. Je oděn do biskupského roucha, s mitrou na hlavě.<sup>178</sup> Starší literatura<sup>179</sup> jako jeho předlohu uvádí sochu stejného světce v kostele sv. Mikuláše v Benešově (po 1725). Domnívám se, že se jedná o volnější inspiraci a více bych se přikláněla k soše sv. Řehoře před kostelem v Lysé nad Labem vytvořené do roku 1715<sup>180</sup>. Kompozice je mírně upravená, sv. Vojtěch hledí k druhému rameni a hlavu spíše sklání a nedrží svoji knihu tak vysoko opřenou o svůj bok. Ještě snad více se podobá sv. Ambrožovi z kostela sv. Klimenta na Starém městě pražském z let 1715. Jen již pozbyl veškerou dramatičnost a vzruch, který ze sv. Ambrože vyzařoval, vítr se již utišil a jeho draperie prudce nevlaje, jeho vous je malebně upraven, není již rozčeřen poryvem vzduchu. Vojtěchovy ruce jsou vytvořeny hladce a schématicky. Nemá již vymodelované svaly a žíly, nemá vypracované ani nehty.<sup>181</sup> Pouze u ruky držící knihu stěží rozeznáváme klouby a zápěstí. Obličej ukazuje na starého muže jen dlouhým plnovousem, jinak by to mohl být muž jakéhokoliv věku, protože nemá žádné vrásky ani jiné znaky individuality. Podobně snad jen ještě klasicistněji tuto formu použije Antonín Braun jako vzor pro stejného světce pro kostel v Čimelicích v roce 1737.

Na druhé straně portálu je umístěna *socha sv. Prokopa*. Na ní je dekorativnost nejvíce vidět. Sice jednou nohou stojí na

d'áblovi, drží v ruce řetěz, kterým poutá démona a shlíží na něj dolů, ale téměř jako kdyby jej neviděl. Stejně tak d'ábel sice leží na zádech, ale netváří se ani zděšeně ani hrůzostrašně, jen hledí nahoru před sebe. Je pasivně vklíněn mezi světcovu nohu a pařez. Není zde vidět žádné dějové propojení. Kdyby byli od sebe odděleni, nic by se nestalo, nechybělo by jim doplnění toho druhého. V období vrcholného baroka by sv. Prokop démona potíral dramatickým gestem a ten by se svíjel strachy a bolestí - zde je opět vidět stylový posun doby. V tomto období si estetika žádá klidné zjevení, malebné provedení a až taneční postoj sv. Prokopa, který se spíše mírně na d'ábla usmívá. Světec je oděn do biskupského šatu s mitrou na hlavě. V jeho obličejí je vidět více výrazu a individuálních rysů než u sv. Vojtěcha.

Svatý Prokop (970 - 1053) byl poustevníkem v povodí Sázavy, kde v pustině založil kostelík Panny Marie a sv. Jana Křtitele, mýtil les a obdělával půdu. Jeho pověst dobrodince lákala lidi, kteří k němu chodili pro radu a pomoc. Na počátku 11. století kolem něj vznikla kolonie poustevníků. Proměna kolonie v sázavský klášter proběhla kolem roku 1032, kdy se sv. Prokop setkal s knížetem Oldřichem. Ten slovanský benediktinský klášter s radostí potvrdil a sv. Prokop se stal jeho prvním opatem. Prokopův život je spojen s velkým množstvím zázraků: uzdravení, vymítání d'ábla, spoutání d'ábla a jeho zapřáhnutí do pluhu a podobně. Sám si předpověděl vlastní smrt na svátek sv. Benedikta v roce 1053. Tím potvrdil své boží požehnání a téměř okamžitě se začal šířit jeho kult po celé zemi. Přemysl Otakar I. jej přijal jako zemského patrona a roku 1204 byl kanonizován. Jako první z českých patronů není z knížecího rodu a nezemřel násilnou smrtí. Klášter udržoval staroslověnskou bohoslužbu až do roku 1096.<sup>182</sup>

Draperie obou soch jsou jen reliéfně rozčeřené plynulými liniemi, které dávají sochám klidný, vznosný vzhled, což by mohlo potvrdit tvrzení starší literatury, že autorem těchto dvou soch by mohl být osobně Antonín Braun.

Nad nimi v úrovni prvního patra jsou dvě niky s *poprsím sv. Kosmy a Damiána*. Obě postavy jsou dobově oblečené s krátkými pelerínami přes ramena, na hlavě mají barety a v levé ruce lékařské nádoby, možná hmoždíře. Typově a formálně se velice podobají sochám sv. Kosmy a Damiána na hlavním oltáři v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Staré Boleslavi (1717 -1721). Obě poprsí jsou vydařenými portréty s individuálními rysy. Vlasy a vousy jsou realisticky modelované. I jemné ruce s výraznějšími klouby a štíhlými dlouhými prsty připomínají ty z Braunovy dílny. Tito svatí byli dvojčata umučena kolem roku 300 v Sýrii. Byli to lékaři, kteří uzdravovali a pomáhali chudým bez nároku na odměnu a při tom také šířili křesťanství. Během Diokleciánova pronásledování byli udáni a všemožně mučeni. Tyto útrapy se jich však nijak nedotkli. Oheň jim neublížil, voda je nadnášela, šípy a kameny se od nich odvracely a padaly zpátky na útočníky. Nakonec byli sťati. I na jejich hrobě se pak odehrálo mnoho uzdravení.<sup>183</sup> V Čechách se jejich úcta rozšířila již v 10. století.

Poslední polopostava je umístěna v nice nad oknem. Je to *sv. Jan Nepomucký*, na sobě má typický svatojánský oděv s kvadrátkem na hlavě. V rukou chová štíhlý krucifix s Ukřižovaným, na kterého soustředěně hledí. Draperie je opět povšechná a nevýrazná, ale obličej a ruce jsou výborně provedené. Sv. Jan Nepomucký (1350 - 1393) je dalším velmi oblíbeným světce v českých zemích. Jeho popularita se dokonce rozšířila i do sousedního Bavorska. Narodil se

v Nepomuku, kde v tamním cisterciáckém klášteře získal první vzdělání. Později se stal v Praze arcibiskupským notářem a dále pak jej arcibiskup Jan z Jenštejna (1347(50) - 1400) ustanovil generálním vikářem. Byl mučen králem Václavem IV. pro jeho potvrzení funkce kladrubského opata. Král chtěl oslabit Jenštejnovo postavení zřízením biskupství v Kladrubech. Zvolením opata byla však jeho snaha zmařena. Rozlíčený král po potyčce s arcibiskupem, který se zachránil útekem, zajal čtyři jeho spolupracovníky. Ty následně mučil a nutil je podepsat přísahu, ve které by o všem mlčeli. Mrtvé tělo Jana z Nepomuku bylo pak vhozeno z mostu do řeky. Již v polovině 15. století byla rozšířená legenda, že král chtěl po Janovi, aby vyzradil zpovědní tajemství jeho manželky královny Žofie. Tělo nalezené v řece bylo údajně obklopeno 5 hvězdami. Již roku 1396 bylo Janovo tělo přeneseno do katedrály sv. Víta. Jeho hrob byl uctíván již od počátku. V roce 1719 byla při komisionálním otevření hrobu v lebce nalezena organická hmota, která po políbení přítomných zružověla. Byla všeobecně považována za jazyk, který nikdy neprozradil královnino tajemství. Byl uctíván nepřetržitě od své smrti, ale až po tomto zázraku byl blahorečen a za svatého byl prohlášen roku 1729,<sup>184</sup> tedy jen pár let před realizací výzdoby sv. Mikuláše.

Poche<sup>185</sup> se zmiňuje o tom, že tato socha Jana Nepomuckého stojí v torzálním stavu na mostě u Přeštic, kam byla věnována pražskou obcí. Je to vidět i na Plickově<sup>186</sup> fotografii, kde je nika prázdná. Dnes je na fasádě sv. Mikuláše umístěná faksimile z roku 1989.<sup>187</sup> Způsob modelování vlasů a vousů i schopnost provést tak dobrý portrét, odkazuje k tomu, že všechna tři poprsí byla vytvořena jednou rukou. Blažíček<sup>188</sup> se domnívá, že podle kvality práce se dají připsat opět osobně Antonínovi.

Poslední výzdobou průčelí je dvojice trojic soch na segmentových obloucích štítu, na nichž jsou centrální podstavce. Na jednom z nich stojí sv. Benedikt a na oblouku pod ním dvě alegorie církevních ctností na druhém pak sv. Scholastika s dalším párem alegorií. Mezi těmito skupinami je na vrchol štítu umístěn benediktinský kříž, který tvoří protějšek pro monstranci umístěnou na portále kostela.

Postava sv. *Benedikta* je až na pár drobností vytvořena podle stejného modelu jako sv. Benedikt na chórových lavicích v klášterním kostele v Kladrubech.<sup>189</sup> Pouze s tím rozdílem že, v levé ruce již nedeří knihu s kalichem, ale jen kalich a u nohou mu nesedí havran se srdcem v zobáku, ale místo toho na druhé straně stojí putti s opatskými znaky, berlou a mitrou. I drapérie je velmi podobná, není již klasicky tak rozevlátá a některé sklady jsou zjednodušené. Například jeho levý rukáv a sklady na zadní straně pláště úplně chybí. Ze zadní strany je socha jen hrubě osekána.<sup>190</sup> Na oblouku před ním polosedí, pololeží v typické michelangelovské póze, alegorie Víry a Naděje.

*Víra* o svůj bok opírá větší kříž, který přidržuje v křížení společně s monstrancí. Druhou rukou se předloktím opírá o římsu. Tvář připomíná Braunovu typiku, nejvíce pak asi Naději a Víru z Vladislavova náhrobku v Kladrubech (1726) nebo tváře alegorií ze souboru ctností a neřestí ze zámku ve Valči (polovina 30. let 18. st.). Tyto církevní ctnosti známe již z realizací v Kuksu (1719) a Duchcově (1725). Jsou zde vidět podobné rysy v obličejích, ale vývoj tváří je posunut u Víry u sv. Mikuláše k neindividuálnosti a typové líbeznosti, tvář je jakoby opuchlá a má pozměněný nos. Všechny tři Víry mají na sobě stejný druh oděvu. Vlasová rouška je skládána podobným způsobem, s výraznou řasou uprostřed čela, alegorie z Kuksu

a Duchcova mají ještě vykasané rukávy, což Víra u sv. Mikuláše nemá, ale i tak jsou všechny tři shodně tělesně stavěné, mají podobné živůtky. Jen u Víry u sv. Mikuláše je všechno výrazně umírněno, zjednodušeno a zobecněno.

To platí i pro protější *Alegorii Naděje*. Ta na klíně oběma rukama přidržuje kotvu, přes kterou je přehozená jemná látka. Draperie obou alegorií je více propracovaná, i když stále plošná a zjednodušená. Její podobnost s alegorií z Kuksu se nedá již srovnávat jak po typové stránce, tak formální. Má na hlavě vlasovou roušku a velmi podobný typ oděvu a lepivou draperii jako alegorie Víry.

Protější segment zdobí *socha sv. Scholastiky*. V postoji kontrastu jednou zdviženou rukou žehná dvěma prsty a druhou si pokládá na prsa. Ve svém postoji se předklání a hledí dolů na dění na ulici. U nohou ji stojí putti tentokrát bez atributu. Tvář je podobná sv. Romulandovi z lavic v Kladrubech. Drapérie sourozenců je provedena v suchém nízkém reliéfu s ostrými hranami. Sochař zde používá stejného motivu velice širokého rukávu, který Braun použil u většiny soch v Kladrubech. Postavy těchto zakladatelů řádu se nejvíce asi podobají kompozičně postavám stejných světců na štítu nové prelatury v Kladrubech.<sup>191</sup>

U nohou sváté Scholastiky sedí *Alegorie Lásky a Trpělivosti*. Lásky na klíně oběma rukama objímá stojící dítě. Jako jediná z alegorií nemá vlasovou roušku a něžně shlíží dolů. Typem obličeje připomene *Immaculatu z Nedělišť* (1727), typem účesu již zmíněnou alegorii z Kuksu a Duchcova. I když duchcovská alegorie má ve vlasech ozdobně přichycenou vlasovou roušku, všechny mají vlasy v drobných loknách vyčesané nahoru na temeno hlavy a drobné krátké vlasy jim padají do čela a spánky.

Alegorie Trpělivosti naopak hledí zbožně k nebesům, u boku jí leží ovečka. V typickém zbožném gestu si tiskne jednu ruku k prsům, druhou má upaženou do strany dlaní vzhůru. Na hlavě má velmi podobně řešenou vlasovou roušku jako alegorie Víry, gesto ruky tisknoucí si na prsa je velmi podobné alegorii Trpělivosti z Duchcova. Obě mají stejné prohnutí hřbetu ruky a roztažené prsty. Typ obličeje i způsob modelace drapérie je velmi podobný protějším dvěma alegoriím u nohou sv. Benedikta. Z toho se dá usuzovat, že tyto dvě skupiny soch vytvořil opět stejný člověk.

Nároží věží jsou zdobené šesti sochami. Na levé věži tři sochy: Sv. Václav, sv. Vojtěch a sv. Josef. Na pravé pak byly osazeny sochy sv. Zikmunda, sv. Ludmily a sv. Ivana.

Na soše sv. *Václava* lze nejlépe demonstrovat nová stylová východiska - manýristicky protáhlé tělo s malou hlavou. Zdá se, že snad ani anatomicky není možno takové tělo postavit. Socha ale stále vyniká portrétními rysy obličeje. Modelace rukou, vlasů a drapérie je propracovaná, jen již nesplňuje požadavky vrcholného baroka. Za to zde jsou již viditelné požadavky na modelaci rokoka ve snaze nebýt monumentální, ale malebná, měkká a pohyblivá. Sv. Václav je tu znázorněn s nakrčenou nohou v esovitém, až tanečním postoji a opírá se o krátké kopí s visícím praporcem, který mu leží na rameni a vlaje mu za zády. Je oděn v plné zbroji s knížecí čapkou na hlavě. Plášť se mu divoce točí ve spirále kolem těla a v ruce drží maršálskou hůl.

Sv. Václav (903 - 929) je jedním z českých patronů. Byl nejstarším synem knížete Vratislava a o jeho křesťanskou výchovu se starala jeho babička sv. Ludmila. Roku 923 se stal knížetem a velmi se snažil o šíření křesťanství v celé zemi. Pečoval o chudé a nemocné. Velmi ctil eucharistii, pěstoval



vlastní víno a obilí k mešní oběti. Jeho víra nebyla politickou pózou, ale jeho osobním přesvědčením. Proti jeho snahám se postavila opozice mezi pohanskými velmoži i jeho rodina - jeho matka Drahomíra a bratr Boleslav. Při jedné návštěvě bratra ve Staré Boleslavi, když šel sv. Václav na ranní mši do kostela, jej bratr spolu se svými kumpány napadl a zavraždil jej na prahu kostela. Úcta a kult sv. Václava se rozšířily již v 10. století. Je to jeden z nejvýznamnějších českých světců.<sup>192</sup>

Oproti sv. Václavovi z oltáře, který se nyní nachází ve Velké Černoci, je stále hodně patetický a dramatičnost je poměrně na vysoké úrovni. Připomíná spíše sv. Václava na hlavním oltáři v kostele Panny Marie ve Staré Boleslavi (1723). Oba Václavové mají také přehnaně protáhlé údy a krky. Drapérii mají podobně vzrušnou s hlubokými sklady a vlnivými okraji. Také připomíná sochu sv. Václava z roku 1729, dnes umístěnou za kaplí Ústavu slepých na Klárově v Praze. Kompozice i postoj jsou velice podobné, jen u sv. Václava na sv. Mikuláši má volnou ruku stočenou před trup, postava má výrazněji protáhlé údy a prapor není tak vysoko vztyčen nad jeho hlavou.

*Socha sv. Víta* je velice plošná, když se podíváme ze správného úhlu, uvidíme, že celá zadní strana chybí a je jen nahrubo osekána. To, že je možné vidět tento nedostatek, je pravděpodobně způsobeno zbouráním prelatury v roce 1902 - 1903,<sup>193</sup> sousedící s kostelem. Tím byla odkryta méně zdobná fasáda kostela a kompozičně byl narušen dojem při pohledu na něj. Vít je zobrazen jako mladík v postoji kontrapostu s knížecí čapkou na hlavě, v pláštěnce sepnuté pod krkem a kroužkovou zbrojí. Jednu ruku má pokrčenou u boku, o který opírá knihu a druhou ruku má pozdvihnutou se dvěma žehnajícími prsty.

Sv. Vít také patří mezi české zemské patrony. Žil kolem roku 300 v Itálii. Narodil se do patricijské rodiny, svou chůvou a učitelem byl vychován ve víře v Krista. Když po něm otec žádal, aby se víry vzdal, odmítl a odešel se svými vychovateli z domu. Podle legendy uzdravil Diokleciánova syna. Přesto byl mučen. Byl hozen lvům, ponořen do vroucího oleje, mrskán, ale žádná újma se jej nedotkla. Nakonec byl ukřižován. Část jeho ostatků dostal sv. Václav od císaře Jindřicha Ptáčníka, další pak přivezl Karel IV. roku 1355.<sup>194</sup> Stejně jako sv. Václav je sv. Vít nejen zemským patronem, ale také patronem samotného města Prahy.

Poslední socha této věže je sv. *Josef*. Je zobrazen klasicky jako postarší vousatý muž s dítětem na jedné ruce. Socha je esovitě prohnuta, jak se naklání do boku pod tíhou Ježíška. Hledí si navzájem do očí a Josef se na něj něžně usmívá. Tato socha je asi nejlépe prostorově zvládnutá, přesto je na místě, ze kterého nemohla být prakticky vidět. Dala by se prohodit například se sv. Vítem, který je o mnoho plošší, ale pravděpodobně zde převládla ikonografická koncepce kostela a proto musela být socha sv. Víta na nároží, protože spolu se sv. Václavem zastupují patrony města Prahy. Drapérie sv. Josefa je hustě řasená s hlubokým prolamováním vyvolávající velké světelné kontrasty. Převážně je tvořena vrchním pláštěm, který má Josef zadrhnutý na protějším boku, na němž drží Mesiáše. Ježíšek je věrně anatomicky proveden a Josefův obličej je krásně vymodelován do detailů, stejně jako jeho vlasy a vousy.

Sv. Josef byl Kristovým nevlastním otcem, je nazýván také pozemským otcem, který se o něj a o Marii staral. Pocházel z židovského rodu Davidova. Byl tesařem a své řemeslo předal i svému synovi. Třikrát se mu zjevil anděl Páně, jednou aby mu oznámil, že Marie počala Božího Syna, podruhé, aby uprchl

s rodinou do Egypta před Herodovým vražděním a potřetí jej anděl vyzval k návratu do Izraele. Dle tradice zemřel v Nazaretě ještě před veřejným vystoupením Krista.<sup>195</sup> Roku 1654 byl Habsburky zařazen mezi zemské patrony.

Na protější věži jsou tři svatí: sv. Zikmund, sv. Ludmila a sv. Ivan.

*Sv. Zikmund* jako jediný nehledí na dění dole, ale se zakloněnou hlavou vzývá nebesa a pozdvihnutou rukou drží říšské jablko. Na sobě má zbroj a na hlavě korunu.<sup>196</sup> Celý je zahalený do pláště se zdobným lemem, který má přichycený na ramenou a pod krkem sepnutý sponou. Jeho draperie je velice plošná s pár nízkými sklady. Rysy obličeje nelze pro jejich záklon posoudit.

Sv. Zikmund († 524) byl burgundským králem. Na základě falešného obvinění své druhé manželky dal popravit svého syna z prvního manželství pro vzpouru. Poté, co zjistil své zmyšlení, se velice kál a konal přísné pokání. Založil klášter St. Maurice-en-Valais ve Švýcarsku. Král byl zajat a popraven i se svojí manželkou a dětmi po vpádu franského krále do Burgunska roku 523. V roce 1365 jeho ostatky získal Karel IV. a nechal je přenést do Čech a sv. Zikmund se stal českým zemským patronem.

Na sousedním nároží věže stojí další patronka českých zemí a to *sv. Ludmila*. Ta je ztvárněná jako starší žena s vlasovou rouškou, na které má korunu, celá je zahalena do svrchního pláště a jednu ruku si tiskne na prsa. Draperie je podobně tesaná jako u sv. Josefa, s hlubokými záhyby pracujícími s kontrastem světla.

Sv. Ludmila (860 - 921) byla manželkou knížete Bořivoje, se kterým roku 874 od Metoděje přijala křest. Podle legendy nechala z roztavených model zhotovit staroboleslavské

paladium. Horlivě podporovala šíření křesťanství po českých zemích a vedla k tomu také svého vnuka sv. Václava, učila ho křesťanství a víře. Po smrti svého syna Vratislava (921) se dostala do konfliktu s jeho manželkou Drahomírou a odešla do ústraní na hrad Tetín. Drahomíra s pohanskými velmoži ji přesto nechali zavraždit. Byla přepadena a uškrcena vlastním šátkem. Sv. Václav nechal její ostatky přenést do chrámu sv. Jiří na Pražském hradě. Bývá nazývána matkou českého národa.<sup>197</sup>

Poslední sochou na nároží pravé věže je sv. *Ivan*. Má na sobě benediktinské roucho s nasazenou kapucí, která mu padá hluboko do očí a ze které stěží vykukuje starý vousatý obličej. Postoj opět v tanečním kontrastu, jednu ruku má u boku a druhou si klade na srdce. U nohou mu leží laň, která má zvednutou hlavu ke svému zachránci.

Sv. Ivan byl podle legendy synem knížete Pribina nebo knížete Charvátů. Když se měl stát panovníkem, odešel z domu a usadil se v Čechách jako poustevník v jeskyni u Loděnického potoka. Zjevil se mu Jan Křtitel. Laň, která mu dávala mléko, k němu dovedla knížete Bořivoje a navštěvovala ho z nedalekého Tetína i kněžna Ludmila. Nad jeho hrobem byla postavená kaple, ze které později vznik benediktinský klášter Svatého Jana pod Skalou. Tato socha má podobné zpracování povrchu jako sv. Zikmund, tváře nejde příliš porovnat, protože jeden hlavu moc zaklání a druhý ji má schovanou pod kapuci s vousy. Ruce jsou však podobně modelované, žilnaté, také drapérie je podobně plochá až reliéfní, jako by látka, kterou se umělec snažil ztvárnit, byla velice tvrdá a nepoddajná. Povrch obou plášťů je zvláště zpracován, není vyhlazen, ale jakoby zvrásněn zubákem.

Kompoziční pózy většiny soch na nárožích věží jsou tak všeobecné, že bychom pro jejich postoje našli mnoho vzorů a modelů v Braunově dílně.

## **9.2. Sochařská výzdoba interiéru kostela**

### **9.2.1. Mobiliiář převezený do kostela ve Velké Černoci**

Antonín Braun

Praha, Staroměstské náměstí

Kostel. Sv. Václava, Velká Černoc

1735 - 1737

**Materiál:** kámen

**Nápisy:** -

**Objednavatel:** opat Anselm Vlach

**Restaurováno:** -

**Literatura:** Blažíček 1946 - s. 117, obr. 69,70 (AB 1735); Blažíček 1958 - s. 190, obr. 217 (AB, po r. 1735); Poche 1965 - s. 109 - 112, obr. 128 - 133 (AB, 1735); Blažíček - Preiss-Hejdová 1977 - s. 70 (AB, 1735); Poche 1986 - s. 243 - 250, obr. 246 - 249 (AB, 1735); UPČ 1987 - s. 196, obr. na str. 197 (neaut., 1735); Kořán 1999 - s. 126 (AB, 1735).

Po zrušení benediktinského kláštera na Starém Městě v roce 1789 byla část mobiliáře přenesena nebo prodána do kostela sv. Václava ve Velké Černoci. Dodnes se dochval oltář sv. Václava, který se v kostele ve Velké Černoci stal hlavním oltářem, a dále také kazatelna. Samotný mobiliář je starší než kostel sv. Václava. Ten byl vybudován v letech 1783 - 1787. Vzhledem k tomu, že víme, že Antonín byl na sklonku roku 1735 a počátku roku 1736 v cizině, předpokládáme vznik oltář s kazatelnou v druhé polovině roku 1736 a v roce následujícím,

neboť v roce 1737 byl kostel sv. Mikuláše slavnostně vysvěcen.<sup>198</sup>

### **9.2.1a Oltář sv. Václava**

#### **9.2.1b Kazatelna**

Tento oltář byl původně jedním z bočních oltářů v kostele sv. Mikuláše. Jedná se o velký baldachýnový oltář. Místo hlavního obrazu je zde umístěná velká socha sv. Václava, po stranách pak stojí dvě sochy sv. Petra a sv. Pavla. V nástavci je umístěná řezba Boha Otce.

Sv. *Václav* stojí v nice, zdobené uvnitř malovanou lasturou, na jejímž vrcholu je umístěn klenák, po jehož stranách jsou malé girlandy přecházející ve zlatá oblaka s hlavami andílků. Postoj světce je v mírném kontrastu tvořený tím, že v jedné ruce drží pozdvížený prapor, v druhé přidržuje štít opírajíc jej o koleno. Připomíná svým postojem sv. Václava z nároží věže kostela sv. Mikuláše. Štít má tvar kartuše tak, jak jej začal zobrazovat už Bartolomeus Spranger (1546 - 1611), uprostřed černého pole se nachází zlatá orlice. Stojí v plné zbroji s knížecí čapkou na hlavě. Jeho plášť se mu ovívá v mohutné spirále kolem celého těla. Drapérie již dramaticky nevlaje, ale v realistických skladech a záhybech mu leží na ramenu a kolem boků. Oděv i zbroj jsou zlatě polychromované. Jen ruce, obličej a vlasy mají realistickou barvu. Obličej nese malebný výraz, světec jako by hleděl do dálky, na něco co může spatřit jen on. Tomuto dojmu napomáhá i mírně nachýlená hlava ke straně a vzhůru. Socha je zhotovena podle skic konvenčního schématu 17. století, ale v podání jemného, až suše střízlivého řezu působí dojmem raně rokokové ušlechtilosti.<sup>199</sup>

Po stranách oltáře stojí dvě sochy sv. Petra a sv. Pavla. *Svatý Petr* drží po svém boku obrácený kříž sbitý z neopracovaných polen. Není zde již vidět přísný realismus, jak jej známe z kříže ze sousoší sv. Luitgardy, jde spíše o dekorativní kulisu. Petr jednou nohou spočívá na jeho břevnu a v pozdvižené ruce drží dva velké masivní klíče. Oblečen je do neurčitého oděvu, který mu padá z jednoho ramene. Draperie přestože je zmítaná poryvy vzduchu, již nemá divoké sklady, nevíří, ale přirozeně se řasí ve směru větru. Apoštol má velmi realistickou muskulaturu těla šlachovitého staršího muže. Ruce jsou precizně modelovány se štíhlými dlouhými prsty, na jeho předloktí jsou vidět vystupující žíly. Má podobně nepřítomný výraz v obličeji jako sv. Václav. Vlasy a vousy jsou zpracovány do plastických kudrlin. Celá socha je polychromována: hnědý šat, tělová barva na údech i obličeji s jasně modrýma očima.

Sv. Petr († 64 či 67) vlastním jménem Šimon, syn Janův, byl Kristovým učedníkem. Dostal od něj jméno Kéfas - Petr - Skála. „*..a já ti pravím, že ty jsi Petr; a já na té skále zbuduji svou církev a brány pekla jí nepřemohou. Dám ti klíče království nebeského, a co odmítneš na zemi, bude odmítnuto i v nebi..*“ (Mt. 16/16-19) Proto bývá považován za prvního papeže a nejčastěji je zobrazován s klíči. Dalším jeho výrazným atributem je obrácený kříž. Když Petrovi zmrtvýchvstalý Kristus předal vedení křesťanské církve, zahájil hlásání evangelia. Během svého misijního působení provedl mnoho zázraků a uzdravení. Nakonec odešel do Říma, kde stanul v čele tamní církevní obce a stal se jejím prvním biskupem. Během Nerova pronásledování byl zajat a popraven. Měl být ukřižován stejně jako Kristus a mnoho dalších křesťanů. Protože se ale necítil hoden zemřít stejným způsobem jako jeho Mistr, požádal o to, aby byl ukřižován hlavou dolů.<sup>200</sup>

Naproti svatému Petrovi stojí *socha sv. Pavla*, je zobrazená v zrcadlově obrácené kompozici *sv. Judy Tadeáše* (1713), jedné z prvních prací Matyáše Bernarda Brauna. Esovité prohnutí je tvořené jednou nohou postavenou na pařezu, s jednou rukou položenou v bok opírající se o meč a druhou vztaženou k nebesům dlaní vzhůru. V soše sv. Pavla je více cítit vzruch radikálního baroka. Přesto je již řezba více malebná a klidnější než u samotného Judy. Horyna<sup>201</sup> se zmiňuje o tom, že přestože byl úkol výzdoby kostela svěřen Antonínovi, je zde cítit více dílenských rukou. Ovšem socha sv. Pavla bývá považována za práci přímo mladšího Brauna. I když je socha tvořena podle Matyášovy předlohy, vidíme zde již časový odstup a slohový posun. Pohybové schéma bylo zdokonaleno v esovitém prohnutí, drapérie se scelila a pasivněji obtahuje objem těla. Její řasení k boku a tvoření hmoty svrchního pláště je spíše dekorativní než výrazové. Ve tváři již nemá uchvácené vytržení, ale je umírněn v unavený sentimentální pohled k nebesům. Vousy jsou již schématictější, spojovány do velkých pramenů. Ovšem muskulatura těla je stále velmi naturalistická s detailně provedenými drobnostmi. Socha je opět polychromována, plášť je zlatý, římské boty hnědé, narůžovělá tělová barva opět pokrývá holé části těla.

Svatý Pavel († 67) jsou spolu se sv. Petrem považováni za pilíře církve, přirovnávání ke dvěma sloupům Jachin a Boaz stojícím před Šalamounovým chrámem. Pavel byl vášnivým farizejem jménem Saul, který pronásledoval křesťany. Při cestě do Damašku se mu zjevilo světlo a ozval se hlas „*Saule, Saule, proč mě pronásleduješ?*“<sup>202</sup> a na tři dny oslepl. Byl ovšem uzdraven učedníkem Ananiášem, přijal víru, byl pokřtěn a stal se jedním z apoštolů. Podnikl tři velké apoštolské cesty Středomořím, založil mnoho křesťanských obcí a provedl



mnoho zázraků. Je mu připisováno několik epištol - listů zařazených do Nového zákona. Byl často bičován, kamenován. Za Nerova pronásledování byl zajat a sťat před ostijskou bránou. Podle legendy na místech, kam dopadla jeho krev, vytryskly tři prameny.<sup>203</sup> Jeho nejčastějším atributem je meč.

Obě sochy Apoštolů jsou opracovány jen z přední strany zadní polovina je vydlabaná a jen nahrubo opracovaná. Stojí nad vchody po stranách oltáře, kterými se vcházelo do sakristie, která je umístěná v hlavní ose za presbytářem.

Pod sochou svatého Václava je otvor s otočnou nikou, která má tři polohy, jedna červeno-černá se zlatou ozdobnou lasturou, druhá vínová s nápisem IHS obklopeným slunečními paprsky, třetí tentokrát bledě modrá s květinovým věncem, s lasturou a podstavcem na sošku. Dnes tam stojí soška Panny Marie z 19. století, pravděpodobně i vymalování niky s věncem jsou ze stejné doby. Tato otočná nika pravděpodobně sloužila pro obměnu během velkých církevních svátků, jako jsou Velikonoce, Vánoce a Letnice.

Drapérie baldachýnu je přichycena na vrchní části oltáře ozdobnou čabrákou s třásněmi a její cípy jsou přidržovány rozevřené dvěma anděly a dvojicí putti tak, aby bylo vidět na sochu sv. Václava v nice. Velká baldachýnová kompozice je ve své plastické bohatosti zřetelným odkazem na barokní sloh zejména v iluzivním využití motivu nařasených závěsů nadnášených po obou stranách anděly. Tito andělé a putti nejvíce souvisí s předlohami Matyáše Bernarda Brauna. Velcí andělé nám připomenou například adorující anděly z hlavního oltáře v Kladrubech, tvořené bez mála před deseti lety. Přestože jejich těla jsou stále anatomicky perfektně vyvedené, jejich křídla jsou již pouhou dekorací, stále však mají detailně

vyvedené peří i tvar, ale působí reliéfně a ploše, jako by je měly k zádům jen přidělané řemínky.

Nad nimi je pak druhá dvojice andělů, dějově spíše patřící k oltářnímu nástavci, na němž je umístěna v oblačné scéně *socha Boha Otce* v záři paprsků. Hospodin je znázorněn jako starý muž s krátkými šedivými vlasy a dlouhými vousy v dlouhém hnědém šatu, který se mu v poryvu větru lepí na tělo a vlaje za ním. Stojí na oblacích s rozpaženýma rukama a s jednou nohou nakročenou do středu nástavce, předkláněje se shlíží na světce dole pod ním. V oblacích se prohánějí a hrají si okřídlené hlavičky andílků a malí putti. Dva z nich po Boží levici drží velký modrý glóbus přepásaný v půli a třetině zlatou páskou. Tato velice dramatická scéna v nástavci ovšem nemá žádnou dějovou odezvu na samotném oltáři. Sv. Václav a sv. Pavel sice hledí směrem vzhůru, ovšem jejich pohledy směřují jinam než na Hospodina.

Mezi baldachýnem a nikou se svatým Václavem je kartuše s *reliéfem poprsí vousatého muže* se svatozáří hledícího vzhůru. Tento svatý nemá žádné další atributy. Nejvíce připomíná Boha Otce, ale bylo by zvláštní, kdyby na tomto oltáři byl zobrazen dvakrát, v reliéfu a ještě jednou plně plastický v nástavci. Kromě obličeje a bílých vlasů je reliéf celý zlatý, okraje kartuše jsou také bílé se zlatou linkou.

Celý oltář je velmi pestře polychromován. Baldachýn je bledě modrý se zlatými třásněmi a květinovým vzorem, samotný oltář je pak vyveden lahově zelenou s imitací mramoru a zlatými detaily. Stejně tak andělé putti a hlavičky andílků mají barvu kůže se zlatými křídly a drapérií. Vzhledem k tomu, že není známa jakákoliv restaurátorská zpráva, nelze s určitostí říci, je-li polychromie původní.

Kazatelna je umístěna na obvyklém místě na levé straně lodi, u vítězného oblouku. Řečniště s prohýbaným korpusem je zakončené velkou obloukovou římsou. Na ní je vyvedená zlatá draperie přesahující obloukovitě přes římsu. Celá kazatelna je v krémově barvě, jen římsy jsou bílé a florální doplňky zlaté. Zdobena je zlatým reliéfem, na němž je zobrazeno *kázání sv. Jana křtitele na poušti*. Jedná se o velmi mělký reliéf, na jedné straně stojí Jan Křtitel, v jedné ruce svírá poutnickou hůl, druhou má pozvednutou v žehnajícím gestu. Na sobě má poutnické roucho s třásněmi na okraji, které mají pravděpodobně odkazovat na kožešinu. Je prostovlasý. U nohou mu leží beránek a za zády má rozložitou palmu. Na protější straně reliéfu se tísní dav v palmovém háji. V popředí sedí žena s poněkud předimenzovaným nemluvnětem na klíně, za ní sedí vousatý muž s holí. Zbytek postav je znázorněn jen jako řada hlav. Pozadí je úplně hladké.

Stříšku zdobí na vrcholu *anděl s deskami zákona*. Je polychromovaný jako postavy na oltáři - tělovou barvou je pokryto nahé tělo, zlatou barvou draperie a modrou barvou křídla. Ta ale působí dojmem, že jsou později několikrát přetřena. Je velmi podobný andělům na hlavním oltáři, jen je mladší, ne více než odrostlý chlapec. Střízlivá drapérie mu jemně povlává u nohou spolu s pár zlatými obláčky. Nad andělem se pak vznáší zlaté boží oko v záři paprsků.

Na okraji stříšky je ještě vyřezán zlatý orel s rozpřaženými křídly - symbol evangelisty Jana. Před sebou drží rozevřenou knihu, popsanou na obou stránkách. Text je ovšem jen dekorativní a nepředstavuje žádné existující písmo.

Kostel byl několikrát vykraden a množství sochařské výzdoby je dnes nezvěstné. Na staré fotografii poskytnuté žateckým muzeem je vidět, že naproti symbolu sv. Lukáše seděl andílek

s knihou na klíně odkazující na evangelistu Matouše. Dole na spodní římsě řečniště seděly dvě postavy v životní velikosti. Šlo o postavy starších mužů, kteří u sebe měli symboly býka a lva. Jednalo se tedy o evangelistu Lukáše a Marka. Celé řečniště potom nadnášela skupinka andílčích hlav v oblacích. Stejná skupinka byla umístěna i u nohou anděla na vrcholu stříšky kazatelny.

### **9.3 Výzdoba kupole kostela**

Antonín Braun

Praha, Staroměstské náměstí

1735

**Materiál:** dřevo

**Nápisy:** -

**Objednavatel:** opat Anselm Vlach

**Restaurováno:** v 80. letech

**Literatura:** Blažíček 1949 - s. 117, obr. 69,70 (AB 1735); Poche 1965 - s. 109 - 112, obr. 128 - 133 (AB, 1735); Poche 1986 - s. 243 - 250, obr. 246 - 249 (AB, 1735); Viček 1998 - s. 551 (AB, 1735); Kořán 1999 - s. 126 (AB, 1735).

**9.3a postava se svítkem - sv. Petr Damián?**

**9.3b postava s knihou a brkem - sv. Beda Ctihodný?**

**9.3c postava s papežským křížem - Kliment VI. ?**

**9.3d postava s knihou - sv. Gothart nebo sv. Cyril ?**

**9.3e postava s brněním a kopím - sv. Gerhard nebo sv. Vilém Akvitánský?**

**9.3f postava s lebkou - sv. Romuland?**

**9.3g postava s Arma Christi - sv. Řehoř?**

**9.3h postava v poutnickém šatě - sv. Vintíř?**

Exteriér kostela byl ikonograficky zasvěcen historii a původu slovanských benediktinských mnichů. Kopule kostela je pak zasvěcena světcům čistě benediktinským. Nachází se zde osm soch umístěných v nikách v tamburu kupole. Tambur je osmiboký se čtyřmi stranami kratšími, které jsou zdobeny dvojicí polosloupů s oknem uprostřed. Delší strany tohoto oktogonu jsou zdobeny dvěma nikami uprostřed proloženými obloukovým oknem. Sochy v těchto nikách mají velmi všeobecné atributy, navíc jsou velmi vysoko a divák je vidí jen z přísného pohledu. Přesto se alespoň pokusme zúžit okruh možných svatých, s ohledem například na slovanský původ tohoto řádu nebo oblibu a důležitost svatých v benediktinské hierarchii.

První světec stojí v tanečním postoji s jednou nohou ukročenou dopředu. Jednu ruku si klade na prsa, v druhé ruce lehce drží pravděpodobně svitek. Na fotografii v Pocheho knize,<sup>204</sup> která je pořízená pravděpodobně při sejmutí soch z kopule v rámci jejich restaurování, má socha u nohou neurčitou černou draperii přehozenou přes kámen či pařez. Dnes při pohledu do kopule je tato draperie vidět jen nepatrně. U druhé nohy sochy je vidět zlatý klobouk. Postava oblečená do benediktinského roucha má široké volné rukávy, nese podobné znaky rokoka jako ostatní sochy v kopuli i jako sochy na průčelí nebo oltáři. Celkově protáhlá hubená postava s menší hlavou stojí v malebné póze a její drapérie je více reliéfní a klidnější. Socha je celá bíle polychromována, jen atributy jsou zlaté.

Oba atributy svatého nejsou příliš určující. Jedná-li se opravdu o kardinálský klobouk, nabízí se zde sv. Petr Damián (988 - 1072). Žil v Itálii, jako nejmladšího se ho otcovsky ujal bratr Damian. Po studiích působil jako učitel v Raveně a Parmě. Brzy se však světské kariéry vzdal a vstoupil roku 1035 do

benediktinského kláštera založeného sv. Romulandem ve Fonte Avellana v Perugii. Díky sv. Petrovi Damianovi se tento klášter spolu s Cluny stal centrem reformního hnutí. Bojoval proti pokleslé morálce kleriků a svatokupectví. Napsal o tom několik spisů, stejně jako o celibátu či duchovním životě. Byl proti své vůli papežem Mikulášem II. zvolen kardinálem v Ostii a byl vyslán do milánské diecéze, aby pozvedl pokleslé mravy tamních kněží. Prosazoval názor, že odříkání není cílem, ale prostředkem k získání duchovní síly, moudrosti a lásky. Po opakovaných žádostech byl roku 1066 zproštěn kardinálského úřadu, i když byl dále vyslán na reformní cesty. Bývá zván druhým Jeronýmem.<sup>205</sup>

Vedle této sochy je ve směru hodinových ručiček umístěn svatý s knihou v jedné ruce, kterou si opírá o bok a v druhé ruce drží brk. Tuto ruku má nataženou před sebe, jako by psal do vzduchu a proto mu není vidět do obličeje. Navíc zaklání hlavu a hledí nahoru do kopule. Jednu nohu má pokrčenou a předsunutou dopředu. Drapérie je ještě méně členěná a opravdu reliéfní. Přes hábit má přehozený řeholní škapulíř. Pero a kniha je velice všeobecný atribut, nicméně jsem pro ně našla jen jednoho benediktinského svatého. Sv. Beda Ctihodný (673 - 735) působil v Anglii, byl vysvěcen v klášteře sv. Pavla v Jarrow, kde strávil celý svůj život. Byl velmi vzdělaný, uměl latinsky, řecky i hebrejsky a věnoval se překládání a vyučování. Jeho hlavním dílem jsou *Církevní dějiny Anglie*. První začal používat dvojí chronologii v dějinách (před Kristem, po Kristu). Byl velmi obětavým učitelem, který učil i při nemoci ze svého lůžka. V poslední den svého života dokončil překlad Janova Evangelia. Byl jedním z největších učenců středověku.<sup>206</sup>

Další sochou je postava s papežským křížem, který drží v jedné ruce, druhou má upaženou do strany v prosebném gestu. Celá postava je zakloněná dozadu, s hlavou, která hledí k nebesům. Postava má na sobě benediktinský háv s límcem až ke krku a kapucí přes hlavu. Přes něj má přehozený řeholní škapulíř nebo zástěru, takovou jakou nosí na pracovním oděvu benediktini v Cluny.<sup>207</sup> V obou případech by to odkazovalo na benediktina, který se stal papežem. Takových papežů je víc než deset.<sup>208</sup> Avšak papež Kliment VI. byl nejenom papežem z benediktinského řádu, ale zároveň povolil Karlu IV. založit klášter slovanských benediktinů.<sup>209</sup> Tímto významem pro benediktiny u sv. Mikuláše jistě představoval důležitější postavení než ostatní benediktinští papežové.

Následující v pořadí je postava se zlatou knihou, kterou přidržuje na břiše. Druhou ruku má ve stejném prosebném nebo chvalném gestu jako papež Kliment VI. Hlavu má obrácenou k nebesům, na hlavě mu spočívá mitra. Její postoj kontrapostu je již typický, jaký jsme viděli doposud s drobnými obměnami u všech soch kopule - esovité prohnutí s pokrčenou nohou nakročenou dopředu. Draperií připomíná světce se svitkem, povrch je více rozrušený s mnoha sklady. Kniha a mitra, jako atributy můžou odkazovat na dva svaté - Benediktina Sv. Gotharta a sv. Cyrila.

Sv. Gothart (960 - 1038) se narodil v chudé rodině v Dolním Bavorsku. Chodil do kapitulních škol v Niederalteichu a v Pasově. Stal se sekretářem salcburského biskupa, poté vstoupil do benediktinského kláštera a na kněze jej vysvětil sv. Wolfgang. Reformoval řadu klášterů, které se staly střediskem mravní obrody a kultury. Roku 1022 byl povolán za biskupa do Hildesheimu, kde dostavil dóm a také kostel sv. Michala.

Pečoval o výchovu mládeže a vynikl též jako podporovatel umění.<sup>210</sup>

Sv. Cyril (827 - 869) přišel se sv. Metodějem na pozvání knížete Rostislava na Velkou Moravu, aby zde šířili křesťanství.<sup>211</sup> Nebyl sice benediktinem, ale je jedním z velmi oblíbených svatých slovanských benediktinů a hlavně je patronem kláštera v Emauzích. Pro tento poslední fakt se domnívám, že jde právě o tohoto svatého, který je zobrazen v kopuli kostela sv. Mikuláše.

Pátá v pořadí je postava v kontrapostním postoji, jež má opět ukročenou nohu vpřed a je esovitě prohnutá. Oběma rukama ve výši ramen drží kopí či halapartnu. Ruka tak cloní obličej, na který nevidíme. Na hlavě má zlatou helmu. Povrch draperie je velice mělce čeřen drobnými záhyby. U nohou jí stojí zlatě polychromovaný krunýř brnění. Kopí má jako atribut sv. Gerhard (980 - 1047) narodil se v Benátkách, kde chodil do benediktinského kláštera u kostela Sant Giorgio Maggiore do školy, později se rozhodl do tohoto kláštera vstoupit. Chystal se podniknout cestu do Svaté země, když ale putoval přes Uhry, na žádost krále sv. Štěpána zde zůstal, aby pomáhal s evangelizací země. Působil na králově dvoře a vychovával prince sv. Emericha. Poté se sedm let připravoval na misi a učil se maďarsky. Na Štěpánovu žádost se stal biskupem v nové diecézi v Csanádu. Stavěl mnoho kostelů a přivedl velké množství lidí k víře v Krista a působil jako významná morální autorita. Po Štěpánově smrti došlo v zemi k rehabilitaci pohanských zvyklostí. Sv. Gerdard se vydal ke králi Ondřejovi Arpádovci, aby jej požádal o ochranu křesťanů, po cestě byl však přepaden, kamenován a proboden kopím. Část jeho ostatků je uložena v chrámu sv. Víta v Praze.<sup>212</sup>



Brnění má za atribut Vilém Akvitánský († 812). Byl vyznamenán v boji proti Saracénům a císař Karel Veliký jej jmenoval hrabětem v Toulouse. Vilém se snažil zvelebit kraj zpustošený válkou, založil mužský benediktinský klášter v Gellone a opodál na žádost svých sester klášter ženský. Roku 806 vstoupil do svého kláštera jako bratr laik a vykonával zde služebně nejnižší práce. Později odešel do lesů a stal se poustevníkem.<sup>213</sup>

Vzhledem k tomu, že sv. Gerhard žil a zemřel v Uhrách a část jeho ostatků je uložených v katedrále sv. Víta, je v kupoli sv. Mikuláše pravděpodobněji zobrazen on, nikoliv sv. Vilém Akvitánský. Ovšem vzhledem k tomu, že postava má na hlavě helmu, dalo by se předpokládat, že je to odkaz k tomu, že se jedná o vojáka, což hovoří pro sv. Viléma.

V pořadí další sochou je postava držící pravděpodobně v jedné ruce lebku a v druhé něco, co opírá o rameno. Mohlo by to být pravítko, kříž nebo hůl. Nejvíce tento předmět připomíná kříž. V tom případě kříž ve spojení s lebkou odkazuje na sv. Romulanda (952 - 1027).<sup>214</sup> I jiní benediktinští svatí mají ve svých attributech lebku (Vilém z Vercelli, Petr Damián, sv. Prokop) jako znak poustevnictví, ale žádný z nich nemá ve svých attributech nic, co by mohlo připomínat předmět opřený o světcovo rameno.

Předposlední sochou je postava s jednou rukou upaženou do strany a v druhé drží většinu nástrojů umučení Krista - kříž, octovou houbu, kopí, kladivo, kleště, hřeby a trnovou korunu. Arma Christi je častou součástí atributů rozličných světců, většinou se však jedná o jednotlivé nástroje. Málokdy se objevují v tak velkém počtu najednou. Jediný svatý, který odpovídá benediktinskému uctívání je sv. Řehoř, jemuž se při mši zjevil Kristus Trpitel a který bývá někdy zobrazován

s nástroji umučení.<sup>215</sup> Postava má opět jednu nohu předsunutou vpřed a stojí v mírném kontrapostu.

Poslední niku zdobí socha světce, který nemá žádný atribut. Jedná se o starce s plnovousem a kapucí na hlavě shlížející dolů do kostela. Jeho poutnický oděv sestává z pláště přes ramena sahající mu ke kolenům a dále také roucha, které mu končí v polovině lýtek. Jednu ruku si tiskne k prsům, druhou má nataženou před sebe a ruku zatnutou v pěst, jako by v ní něco držel, pravděpodobně poutnickou hůl. Poustevník Vintíř (955 - 1045) pocházel z urozené rodiny v Duryňsku a byl švagrem uherského krále sv. Štěpána. Zastával vysoké úřady a vedl světský život. Když mu bylo 45 let, zřekl se svých úřadů a vstoupil do benediktinského kláštera v Hersfeldu. Vykonal pouť do Říma a jako bratr laik vstoupil do bavorského kláštera v Niederaltaichu. Po třech letech se ale rozhodl pro poustevnický život, odešel a založil poustevnickou komunitu poblíž Rinchnachu. Zde nechal vymýtit les a zřídit komunikaci do Čech pojmenovanou Vintířova cesta, která navazovala na Zlatou stezku u Dobré Vody. Svými misemi zasahoval do Čech a Uher. Po letech odešel na Šumavu, kde žil jako poustevník v Dobrá Vodě u Sušice. Podle legendy na něj v lesích narazil kníže Břetislav I. a Vintíř se stal vyjednavatelem mezi Němci a Čechy ve sporu mezi Břetislavem a Jindřichem III. Dle pověsti učinil zázrak na dvoře krále Štěpána. Modlitbou vzkřísil páva, kterého jej nutil král sníst navzdory Vintířově půstu. Také předpověděl svoji smrt. Jeho ostatky byly přeneseny do benediktinského kláštera v Břevnově.<sup>216</sup> Již Přemysl Otakar II. usiloval o jeho blahoslavení, avšak přes mnohé náhody a překážky k tomu nedošlo. Jeho hrob byl ovšem hojně navštěvován a uctíván a odehrálo se na něm množství zázraků. Kult poustevníka Vintíře byl schválen až v roce 1634. Tento

poustevník byl zobrazen i na hlavním oltáři v kostele sv. Mikuláše spolu se sv. Vojtěchem, Prokopem, Wolfgangem a pěti mučedníky.<sup>217</sup>

Nabízí se zde srovnání se souborem osmi soch benediktinských světců z chórových lavic v Kladrubech a tato podobnost je opravdu z části patrná. Postavy jsou podobně protáhlé, hlavy jsou menší. Oba soubory jsou bíle polychromovány se zlatými atributy. Vidíme mezi nimi velmi podobný styl drapérie, formování šatu, ale i posun směrem k rokoku. Draperie je opět klidnější, porovnání nám však ztěžuje skutečnost, že polovina soch z kostela sv. Mikuláše má přes roucho přehozený řádový škapulíř, který je očividně z pevnější a masivnější látky, tudíž na ní není možné vidět řasení a navíc zakrývá většinu spodního oděvu, ale i z toho mála se dá odvodit podobnost. Můžeme vidět dva typy drapérie, přestože obě jsou povrchově provedené. Vzrušenou, bohatěji rozrušenou drapérii s širokými rukávy mají sochy se svítkem, s knihou, s Arma Christy a v poutnickém šatu. Tyto jsou nejvíce příbuzné soše sv. Romulanda z chórových lavic v Kladrubech, jak v diagonálním řešení draperie, tak i modelací obličeje. Druhá drapérie je mnohem méně plastická, mělce čeřená s širšími plochami a ostřejšími záhyby. Postavy s touto drapérií mají úzké rukávy na knoflíky a škapulíř přes roucho a jedná se o sochy s kopím, s perem a knihou, s lebkou a s křížem. Ty jsou nejvíce podobné sv. Vendelínu z Kladrub. Ale jak se již zmiňuji v závěru kapitoly o Kladrubech, je velice těžké rozeznat jednotlivé ruce, které tvořily jednotlivé kladrubské sochy. To platí i v případě soch kupole sv. Mikuláše. Je zde vidět spíše všeobecná podobnost a na sochách sv. Mikuláše je vidět, že jsou plynulým pokračováním vývoje stylu jedné dílny. O to lépe

se to rozeznává, protože jde o sochy stejného ikonografického tématu se stejným typem oděvu.

Mikulášské sochy se také dají rozdělit do dvou skupin postav, které zaujmají. S oběma rukama rozpřaženýma od těla, kdy většinou v jedné ruce přidržují nějaký předmět, kříž, kopí apod. Druhá skupina má pak upaženou jen jednu ruku a druhou mají svatí pokrčenou před tělem. Všichni stojí v tanečním kontrapostu s esovitým prohnutím s volnou nohou pokrčenou a předsunutou před sebe.

Často se ve starší literatuře setkáváme s negativním hodnocením sochařské výzdoby kostela sv. Mikuláše, ale to jen proto, že jsou posuzovány z hlediska vrcholného baroka, kde byl standardem určitý způsob zobrazování jak psychiky, tak formy. Myslím, že to byl chybný až nepřijatelný přístup, který by se měl změnit. Tyto sochy si zaslouží být hodnoceny v rámci estetického cítění a potřeby doby, ve které vznikly, tudíž v raném rokoku. V tomto období byly již jiné požadavky. Nemůžeme posuzovat dílo vzniklé v určitém uměleckém období z pohledu jiného. Stejně tak genialita Braunovy osobnosti je nesporná, jež se nemůže opakovat a tak je nevhodné porovnávat z tohoto hlediska tvorbu jeho synovce. Bylo by to stejné, jako tvrdit, že všechny ostatní sochy, které nevytvořil Bernini, jsou dobré, ale jako od Berniniho.

Antonín Braun sám dobře zvládal anatomii těla, techniku sochařství jak ve dřevě, tak v kameni, jen posunul strýcův styl do další umělecké epochy. Myslím, že se s toho zhostil se vším umem, který měl, i s pietou ke svému strýci. Já sama často uvádím v této práci rozdíly mezi tvorbou barokní a rokokovou či v tvorbě obou Braunů. Ale ne proto, abych tak upozornila na nedostatky, ale aby byly lépe rozpoznatelné rozdíly mezi těmito obdobími a lépe jsme pochopili, v čem tkví základní rysy

raného baroka, protože toto období je v dějinách umění stále málo probádané a definované.

## 10 Závěr

Sochařské práce Braunovy dílny pro mnišské řády nebyly nijak neznámé v odborných kruzích, jen tomuto tématu byly věnované střípky a odstavce v monografiích, odborné literatuře, nebo člancích. Já tyto poznatky porovnávala mezi sebou, utřídila je a rozšířila. Některá fakta jsem poopravila.

Každý klášter byl opomíjen z jiných důvodů. Kladruby pro pozdní tvorbu, kterou někteří začínali považovat za práce tovaryšů jako byl Pacák či Thény. V Plasech proto, že jednotlivé sochy tvořené pro tento klášter vznikaly v širokém časovém rozmezí. Nejméně pozornosti je však věnováno výzdobě kostela sv. Mikuláše na Starém Městě. Zcela neprávem byl považován za méně kvalitní práce Braunovy dílny vytvořené za vedení méně talentovaného synovce Antonína. To bylo velice tristní nazírání na problematiku. Práce pro kostel jsou jednou z nejpočetnějších realizací Braunovy dílny. Samozřejmě se na ní podílelo mnoho jejích členů a tak jsou zde patrné odchylky v provedení. Ale všechny práce jsou kvalitně vyvedené v rámci požadavků své doby. Provedla jsem podrobný popis soch a ikonograficky je určila. Zmiňuji se zde také o oltáři sv. Václava a kazatelně, které byly prodány po zrušení kláštera do Velké Černoci. Tím jsem vytvořila kompletní výčet děl kostela s jejich vyčerpávajícím popisem jak formálním, tak i ikonografickým a ikonologickým. Stejně jsem si počínala i u ostatních dvou klášterech - Plasech a Kladrubech.

Souhrnně na těchto pracích lze pozorovat sochařský vývoj jedné dílny. Od prvních Braunových prací vytvořených v Čechách jako byla řezaná Kalvárie pro opata Tyttla z roku 1708, sousoší sv. Luitgardy pro Karlův most, přes krucifixy tvořené ve vrcholné době Braunovy tvorby, až k pozdním

pracím v klášteře v Kladrubech a k posunu stylu za vedení dílny Antonem Braunem při výzdobě kostela sv. Mikuláše.

## 11 Poznámky

- <sup>1</sup> Marie Válová, *Dílo Matyáše Bernarda Brauna v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladrubech*. Olomouc 2010.
- <sup>2</sup> Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986, s. 11.
- <sup>3</sup> Ibidem, s. 11.
- <sup>4</sup> Ivo Kořán, *Braunové*. Praha 1999, s. 15.
- <sup>5</sup> Ibidem, s. 15.
- <sup>6</sup> Viz Poche, *M.B. Braun*, 1986 (pozn.1), s. 11.
- <sup>7</sup> Ibidem, s. 12-13.
- <sup>8</sup> Ibidem, s. 13.
- <sup>9</sup> Viz Kořán, *Braunové* (pozn. 3) s. 16.
- <sup>10</sup> V. V. Štech, E. Poche, O. Blažiček a I. Kořán jsou již střízlivější a přiklání se k Benátkám a Římu.
- <sup>11</sup> Viz Poche, *M.B. Braun* 1986 (pozn.1), s. 17.
- <sup>12</sup> Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1965, s. 76-77.
- <sup>13</sup> Viz Poche, *M.B. Braun* 1986 (pozn. 1), s. 18.
- <sup>14</sup> Viz Kořán, *Braunové* (pozn. 3), s. 16.
- <sup>15</sup> první je doložený v roce 1712 Kuksu.
- <sup>16</sup> Oldřich Blažiček, *M.B. Braun (1684- 1736) výběr řezeb k 300. Výročí umělcova narození*. Praha 1984, s. 13.
- <sup>17</sup> Oldřich Blažiček, Braun a jeho místo v plastice českého baroku, in: *M.B. Braun, 1684- 1738, sborník vědecké konference pořádané Národní galerií v Praze ve spolupráci s Československým komitétem dějin umění ve dnech 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, s. 17-27.
- <sup>18</sup> Hlavní oltář pro kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Staré Boleslavi, hlavní oltář v kostele Zvěstování Panny Marie v Duchcově.
- <sup>19</sup> Morový sloup v Cítolibech (1715), Valči (1727-28) a je pravděpodobné, že navrhl i morový sloup v Jaroměři.
- <sup>20</sup> Pomník císaře Karla VI. v Hlavenci (1724).
- <sup>21</sup> Náhrobek hraběte Šlika v katedrále sv. Víta (1725).
- <sup>22</sup> Viz Poche, *M.B. Braun* 1965 (pozn. 11), s. 28.
- <sup>23</sup> Ivo Kořán, *Braunovy České počátky. Umění XLV*, 1997, s. 70.
- <sup>24</sup> Byla jezuita vyplacená již 16.12 1708. Viz Ivo Kořán, *Braunové* (pozn. 3), s. 17.
- <sup>25</sup> Sochařská výzdoba v Duchcově. Viz Poche, *M.B. Braun* 1965 (pozn. 11), s. 66-68.
- <sup>26</sup> Viz Blažiček, *M.B. Braun, výběr řezeb* (pozn. 21), s. 14.
- <sup>27</sup> Luboš Lacinger, *Plasy: stavebně historický průzkum, souhrn a doplněk: historický vývoj klášterního areálu*. Praha 1985, s. 12-17. strojepis uloženo v archivu Národním památkovém ústavu Plzeň.
- <sup>28</sup> Prameny: Mauritius Vogt, *Tilia plassensis*, 1729; Benedictus Scheppel, *De abbatibus monasterii plassensis*, 1744; Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*



---

und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, II. díl. Praha 1815, s. 287-289. Poznámky z těchto pramenů mi zapůjčila paní PhDr. Irena Bukačová, které tímto velice děkuji.

<sup>29</sup> Viz Lancinger, Plasy SHP (pozn. 84), s.17- 35.

<sup>30</sup> Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, III. díl.* Praha 1815,s. 287-289.

<sup>31</sup> Viz Kotrba (pozn. 30), s. 68.

<sup>32</sup> Latinské synonymum lebky pro aramejské Golgota. Místo ukřižování Krista a Adamova hrobu.

<sup>33</sup> František Ekert, *Posvátná místa Král. hl. města Prahy.* Svazek II. Praha 1884, s. 85. Také to dokládá Kořán ve svém článku Umění: viz Ivo Kořán, Braunovy české počátky (pozn. 21) v poznámce č. 8.

<sup>34</sup> Viz Ekert (pozn. 90), s. 85.

<sup>35</sup> Podobně tomu je například i v malé basilice Nanebevzetí Panny Marie benediktinského kláštera v Krzeszówě.

<sup>36</sup> Jan 19,25-27. *Bible, písmo svaté starého a nového zákona (včetně deuterokanonických knih).*

Český ekumenický překlad. Praha 1995.

<sup>37</sup> Ekkart Sauber, Schmerzen Mariens, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie IV.*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, s. 86 - 87.

<sup>38</sup> Ann Ball. Seven Sorrows of Mary. *Encyclopedia of Catholic Devotions and Practices.* 2003. s. 525.

<sup>39</sup> V poledne nastala tma po celé zemi až do tří hodin. Kolem třetí hodiny zvolal Ježíš mocným hlasem: „Eli, Eli, lema sabachthani?“ Což jest: „Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?“ Matouš 27, 45-46. *Bible, písmo svaté starého a nového zákona (včetně deuterokanonických knih).* Český ekumenický překlad. Praha 1995.

<sup>40</sup> Uložena dnes v Národní galerii, datovaná 1718-19.

<sup>41</sup> V. Stádník, *restaurátorský protokol M.B. Braun- Kalvárie.* Praha 1983-84, uloženo v archivu restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

<sup>42</sup> Evidenční karta NPÚ uvádí 1720.

<sup>43</sup> Viz Kořán, Braunovy české počátky (pozn. 21), s. 61.

<sup>44</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).

<sup>45</sup> Augustyn Sartorius, *Verdeutsches Cistercium Bis- Tertium oder Cisterzienser Ordens-Historia,* Prag 1708, 142ad.Srovnatelné také s heslem Liutgarda in: *Bibliotheca Sanctorum VIII.* Roma 1967,s. 395-400.

<sup>46</sup> Viz Kořán Braunové (pozn. 3), s. 17.

<sup>47</sup> <http://www.bildindex.de/#|2; 9. 10. 2012>, uloženo v Köln, Schnütgen-Museum, Inv.-Nr. M 340.

<sup>48</sup> [http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis\\_0.php?JPG=1; 9. 10. 2012](http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis_0.php?JPG=1; 9. 10. 2012).

<sup>49</sup> Gian Lorenzo Bernini - Francois Spierre, *Krev Kristova,* měřit 45,2 x27 cm; Řím, Istituto Nazionale per la Grafica. Reprodukce: Martin Pavlíček, Ivo Kořán Braunové, *Umění XLVIII,* 2000, s. 98.

- 
- <sup>50</sup> Martin Antonín Lublínský, sv. *Luitgarda*; kresba tužkou a perem na bílém papíře, 19 x 14,5 cm Olomouc, Státní vědecká knihovna. Reprodukce: Martin Pavlíček, Ivo Kořán Braunové, *Umění XLVIII*, 2000, s. 99.
- <sup>51</sup> [http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis\\_0.php?JPG=2](http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis_0.php?JPG=2); 9. 10. 2012.
- <sup>52</sup> Viz Kořán, Braunovy České počátky (pozn. 21), s. 60, pozn. 4.
- <sup>53</sup> Viz Ekert, Posvátná místa (pozn. 90), s. 83.
- <sup>54</sup> Antonín Podlaha, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku 19.stol. - pol. okr. Kralovickém*. Praha 1912, s. 168.
- <sup>55</sup> Viz Kořán, Braunovy České počátky (pozn. 21), s. 62.
- <sup>56</sup> Dnes v Kroměřížské obrazárně arcibiskupského zámku, reprodukce: Jaromír Neumann, Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. *Umění XLVI*, 1998, s. 121.
- <sup>57</sup> Jaromír Neumann, Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. *Umění XLVI*, 1998, s. 115.
- <sup>58</sup> Ibidem, s. 115.
- <sup>59</sup> Ibidem, s. 116.
- <sup>60</sup> Krucifix na hlavním oltáři v Kladrubech (1726), v kostele v Heřmanicích (1720), Kristus na oltáři sv. Františka Xaverského v kostele sv. Klimenta (1716), Krucifix z Litoměřic (1728) nebo velký Krucifix z Plas (1720).
- <sup>61</sup> Milan Pavlík, Soubor podstavců barokních soch na Karlově mostě, *Umění VII*. 1959, s. 17- 29.
- <sup>62</sup> Ibidem, s. 27.
- <sup>63</sup> Viz Neumann, M. B. Braun a Petr Brandl (114), s. 124.
- <sup>64</sup> Zdeněk Wirth se v ev. kartě NG modelleta přiklání k autorství architekta Kaňky.
- <sup>65</sup> V kostelech: sv. Klimenta na Starém městě (1714-21), ve Staré Boleslavi (1717-1721), v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Duchcově (1719).
- <sup>66</sup> Náhrobek hraběte Šlika (1725).
- <sup>67</sup> Architektura pro pomník Karla VI. v Hlavenci (1724).
- <sup>68</sup> Ivo Kořán, Braunovo Bozzetto sv. Luitgardy, in: *Umění XLVI*, 1998, s. 219.
- <sup>69</sup> Ibidem, s. 219.
- <sup>70</sup> Emanuel Poche, Braun či Brandl?, in: *Cestami umění, Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčička*. Praha 1949, s. 184.
- <sup>71</sup> Frantz Lothar Eherent, Historisch-kritische Beschreibung der Prager Brücke, in: *Neuer Titular- und Wirtschafts-Kalender auf das Schaltjahr 1772*, Prag 1971 s. 48.
- <sup>72</sup> Viz Eherent (pozn. 128), s. 48. Také Franz Martin Pelzel, *Abbildungen böhmischer und mährischen Gelehrten und Künstler, nebs kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken IV*, Prag 1782, s. 126.
- <sup>73</sup> Josef Hráský, Zlatník Markus Hrbek, in: *Umění a řemesla*, Praha 1976, č. 3, s. 61-65.
- <sup>74</sup> Viz Neumann, M. B. Braun a Petr Brandl (pozn. 114), s. 111.
- <sup>75</sup> Přednáška Martina Pavlíčka, Ph.D., Sochařství v českých zemích 1550-1800 v roce 2009.
- <sup>76</sup> Uloženy v Ústředním archivu v Praze. Oldřich Blažiček - Václav Ryneš, Ještě k sochařské výzdobě Karlova mostu, in: *Umění IV*, Praha 1956, s. 63.

- 
- <sup>77</sup> Oldřich Blažíček - Václav Ryneš, Ještě k sochařské výzdobě Karlova mostu, in: *Umění IV*, Praha 1956, s. 63.
- <sup>78</sup> Příspěvek na konferenci Historická Olomouc 17. 5. 2012.
- <sup>79</sup> Viz Kořán, Braunové (pozn. 3), s. 38.
- <sup>80</sup> Viz Neumann, M. B. Braun a Petr Brandl (pozn. 114), s. 126, pozn. 69.
- <sup>81</sup> Viz Kořán, Braunovo bozzetto (pozn. 125), s. 221, pozn. 5.
- <sup>82</sup> Dnes v Obrazárně arcibiskupského zámku v Kroměříži.
- <sup>83</sup> Knihovna Národní galerie v Praze, sign. E 675.
- <sup>84</sup> Vít Vlnas (ed.), Sláva barokní Čechie- umění, kultura a společnost 17. a 18. století. Praha 2001, s. 419.
- <sup>85</sup> Kolor. mědiryt, 143x85, in.č Přibil 171. <http://www.esbirky.cz/detail/177727/>; 9.10. 2012.
- <sup>86</sup> Viz Kořán, Braunovo Bozzetto (pozn. 125), s. 222.
- <sup>87</sup> „*Nebyli bychom však spravedliví, kdybychom nepřiznali, že výtečný malíř Brandl zhotovil pro jejího mistra model a častěji jej při práci navštěvoval*“ viz Neumann, M. B. Braun a Petr Brandl (pozn. 114), s. 121.
- <sup>88</sup> Václav Vilém Štech, Z dílny Matyáše Brauna, in: Jan Štenc, *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádl*. Praha 1929, s. 146.
- <sup>89</sup> Antonín Matějčík, Petr Brandl, in: *Umění IX*, Praha 1936, s. 140.
- <sup>90</sup> Jeffery Daniels, Sebastiano Ricci, Hore, Sussex 1976.
- <sup>91</sup> Lukáš 1, 26-38. *Bible, písmo svaté starého a nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Český ekumenický překlad. Praha 1995.
- <sup>92</sup> Viz Poche, M.B. Braun 1986 (pozn. 1), s. 165.
- <sup>93</sup> Viz Ekert, Posvátná místa (pozn. 90), s. 85.
- <sup>94</sup> Antonín Podlaha, Popis kláštera a kostelů v Plasech v rukopisech z r. 1744. *Památky archeologické XXIII*. Praha 1908. s. 223 - 232.
- <sup>95</sup> Viz Kořán, Braunovy České počátky (pozn. 21), s. 68.
- <sup>96</sup> Viz Kořán, Braunové (pozn. 3) s. 101.
- <sup>97</sup> Uvedeno v kupní smlouvě Národní galerie z roku 2005. V kartě ovšem uvedeno, že je řezba zlacená. Nevím, zda-li se jedná o omyl, ale nikde jinde jsem na takový fakt nenarazila.
- <sup>98</sup> Ivo Kořán, Tři Braunovy krucifixy pro Plasy, *850 let Plaského kláštera (1145 -1995), Sborník příspěvků semináře Vývoj a význam plaského kláštera pro České dějiny pořádaného v Mariánské Týnici v 31.5. - 2.6. 1995*. Karlovice 1995, s. 128.
- <sup>99</sup> Ibidem, s. 128, pozn. 9.
- <sup>100</sup> Věra Dedicová, *Restaurátorská zpráva- dílčí, Matyáš Bernard Braun - Ukřižovaný*. Praha 2008, uloženo v archivu restaurátorského oddělení Národní Galerie v Praze.
- <sup>101</sup> Viz Kořán, Braunovy České počátky (pozn. 21), s. 68; viz. Podlaha, Soupis památek okresu Kralovickém (pozn. 111), s. 166, pozn.\*.
- <sup>102</sup> Viz Kořán, Braunovy České počátky (pozn. 21), pozn. 20.
- <sup>103</sup> Viz Kořán, Tři Braunovy krucifixy pro Plasy (pozn. 155), s. 128.

---

<sup>104</sup> Tyto informace jsem získala přímo od majitele sochy. Jsou vyjmuty z jeho vyprávění a nejsou nikde publikovány. Záměrně jsem uváděla jen jména obcí a ne jména rodin, ve kterých se socha nacházela. To, abych na přání majitele, ochránila jeho soukromí.

<sup>105</sup> Dnes propůjčena římsko-katolickou farností Plasy do klášterního kostela v Plasech. In. č. USKP 2938

<sup>106</sup> Vrchol jeho rozkvětu spadá do doby vlády Karla IV. a pod správu opatů Racka II. a Racka III. Karel IV. se v kladrubském klášteře často zastavoval na svých cestách do Německa a Francie a poskytoval mu mnoho výhod. Roku 1347 dostal kladrubský opat jako jeden z mála v Čechách od papeže Klimenta VI. právo nosit biskupskou mitru, berlu, prsteny, pontifikální odznaky a střevice. Od té doby je používán i nový klášterní znak. V té době byl klášter jedním z nejbohatších v Čechách.

<sup>107</sup> Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*. Praha 1998, s.103.

<sup>108</sup> Ibidem, s.104.

<sup>109</sup> Ibidem, s.104.

<sup>110</sup> Dušan Foltýn, Petr Sommer, Pavel Vlček, *Encyklopedie Českých klášterů*. Praha 1997, s. 290.

<sup>111</sup> Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika: Dílo J. Santiniho – Aichla*. Praha 1976, s. 166.

<sup>112</sup> *Ottův slovník naučný*, 14 díl, Praha 1899, s. 294.

<sup>113</sup> Státní archiv Praha 4 - Chodovec, uloženo ve fondu Česká státní účtárna, in.č. 477, č.kn. 448.

<sup>114</sup> Např. Ostrov u Stříbra a jiné.

<sup>115</sup> Archiv kláštera v Melku, STAM 3.5.

<sup>116</sup> Jaromír Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech. *Umění XXXIII*, 1985, s. 99

<sup>117</sup> Santini zde používá například symbol kříže v půdoryse. V tomto případě latinský kříž, což koresponduje s benediktinskou zvyklostí. Půdorys je tak uveden v souvislosti s křížem otce Benedikta, ale současně i s Ukřížovaným na hlavním oltáři jako základní článek jeho sochařské výzdoby. Dále zde uplatňuje symboliku sférického trojúhelníku, na nějž poukazuje závěr chrámu v podobě trojlistého ukončení presbytáře a trojúhelník nad Ukřížovaným na hlavním oltáři. To samo odkazuje na symbol trojice a trojjediného Boha, jehož uctíval sv. Benedikt. S motivem tohoto symbolu je tvarově úzce spojeno tvarosloví oken a portálů či samotného zaklenutí. Z lomeného oblouku se dá odvozovat další symbol- opatská mitra, což odkazuje na vysoké postavení stavebníka Mauruse Finzguta i na erb kladrubských opatů, který mimo jiné obsahuje právě mitru a lilie nade dvěma zkříženými opatskými berlami. Lilie je další symbol mající souvislost se sv. Benediktem (byla to jeho květina), se sv. Maurem (měl ve svém znaku tři lilie), což ho přímo spojuje se zakladatelem a v neposlední řadě lilie samozřejmě symbolizuje čistotu a nevinnost Panny Marie, již je samotný chrám zasvěcen. Santini používá i další mariánské symboly jako je například mariánská hvězda, která se objevuje v celém interiéru kostela jak na podlaze, tak vzniká jako optický klam při práci a protínání žeber či na oknech, které jsou dalším symbolem nejen Panny Marie, ale i samotné církve, která jediná umožňuje cestu ke světlu a spasení. Tyto všechny symboly pak Santini kombinuje v různých variantách, ale hlavně ve významu spojení Panny Marie a Ukřížovaného Krista.

- 
- <sup>118</sup> Viz Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech (pozn. 35), s. 103.
- <sup>119</sup> Mojmír Horyna, Sochy Matyáše Bernarda Brauna v kompozicích vrcholně barokních oltářů, in: Jiří Kotalík (ed.), *M.B. Braun, 1684- 1738, Sborník vědecké konference pořádané Národní galerií v Praze ve spolupráci s Československým komitétem dějin umění ve dnech 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, s. 78.
- <sup>120</sup> V restaurátorské zprávě hlavního oltáře se uvádí jako důvod opotřebení materiálu. Dřevo bylo rozpícháno častým používáním hřebíčků na přichycení tematického šatu.
- <sup>121</sup> Viz Horyna, Sochy M.B. Brauna v kompozicích vrcholně barokních oltářů (pozn. 38), s. 78.
- <sup>122</sup> Oldřich Drahotušský, Jiří Gruškovský, *Zpráva o restaurování hlavního oltáře katedrály v Kladrubech u Stříbra*. 1979, s. 2, strojopis, uloženo v archivu Národním památkovém ústavu Plzeň.
- <sup>123</sup> *Mešní zpěvy*, Praha 1990, s. 995.
- <sup>124</sup> Hynek Rulíšek, *Slovník křesťanské ikonografie, postavy, atributy, symboly*. Praha 2006. (nestránkováno).
- <sup>125</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>126</sup> 1734-35.
- <sup>127</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>128</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>129</sup> viz Poche, M.B. Braun 1986 (pozn. 1), s. 188.
- <sup>130</sup> Milada Vilímková, Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží -historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*. Praha 1989, s. 174.
- <sup>131</sup> Viz Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech (pozn. 35), s. 116.
- <sup>132</sup> Viz Horyna, Sochy M. B. Brauna v kompozicích vrcholně barokních oltářů (pozn. 38), s. 79.
- <sup>133</sup> Viz Neuman, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech (pozn. 35), s. 119.
- <sup>134</sup> Ibidem, s. 119.
- <sup>135</sup> Viz Blažiček, M.B. Braun výběr řezeb (pozn. 14), s. 31.
- <sup>136</sup> Ibidem, s. 31.
- <sup>137</sup> *Regula benedicti, řehole benediktova*. Praha 1997, s. 71.
- <sup>138</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>139</sup> Viz Poche, M.B. Braun 1986 (pozn. 1), s. 188.
- <sup>140</sup> *Regula benedicti* (pozn. 56), s. 132.
- <sup>141</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>142</sup> Viz Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech (pozn. 35), s. 119.
- <sup>143</sup> Viz Rulíšek pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>144</sup> Ibidem (nestránkováno).
- <sup>145</sup> Na tento fakt mě upozornil prof. PhDr. Milan Togner ve svém posudku na mou bakalářskou práci - Dílo Matyáše Bernarda Brauna v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladrubech a já mu tímto děkuji.
- <sup>146</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>147</sup> Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann( 1697- 1769) a jeho dílo v Západních Čechách*. Plzeň 2006, s.107.

- 
- <sup>148</sup> viz Regula benedicti (pozn. 56), s. 106.
- <sup>149</sup> Oldřich Drahotušský, Jiří Gruškovský, *Restaurátorská zpráva a fotodokumentace oltářů Vladislava I. a sv. Jucunduse*. 1982, s. 2, strojopis, uloženo v archivu Národním památkovém ústavu Plzeň.
- <sup>150</sup> Viz Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech (pozn. 35), s. 119.
- <sup>151</sup> Ibidem, s. 119.
- <sup>152</sup> Viz Drahotušský, *Restaurátorská zpráva oltářů Vladislava I.*, (pozn. 68)s. 2.
- <sup>153</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>154</sup> Asi v roce 1725 již v klášterním kostele v Kladrubech pracovali na výzdobě interiéru bratři Asamové, což víme z dopisu opata Finzguta, superiora břevnového konventu z roku 1726. Dále pak probíhala mezi představenými kláštera živá konverzace, protože břevnovský superior byl bratry Asamy zaujat a sám si je pozval do Břevnova pro výmalbu sálu prelatury. Viz Vilímková, *Ve znamení břevna a růží*. (pozn. 49).
- <sup>155</sup> Viz Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech (pozn. 35), s. 119.
- <sup>156</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>157</sup> Za toto upozornění opět vděčím panu prof. PhDr. Milanu Tognerovi.
- <sup>158</sup> Viz Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech (pozn. 35), s. 110.
- <sup>159</sup> „A tak zůstává naděje, víra a láska- ale největší z této trojice je láska.“ (kor. 13,13). *Bible, písmo svaté starého a nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Český ekumenický překlad. Praha 1995.
- <sup>160</sup> Jaroslav Kamper, Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku 19.stol. - pol. okr. Stříbrský*. 1908, s. 124.
- <sup>161</sup> Viz Drahotušský, *Restaurátorská zpráva oltářů Vladislava I.* (pozn. 68), s. 2.
- <sup>162</sup> Viz Kamper (pozn. 79), s. 124.
- <sup>163</sup> V.V. Štech, E. Poche.
- <sup>164</sup> Viz Blažíček, M. B. Braun výběr z řezeb (pozn. 14), s. 8.
- <sup>165</sup> Viz Foltýn (pozn. 29), s. 548.
- <sup>166</sup> Milan Buben, *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společenství katolické církve v Českých zemích, II. díl II. svazek: mnišské řády*. Praha 2004, s. 121.
- <sup>167</sup> Podrobný výčet majetku a jeho nakládání s ním v: Jan Herain, *Stará Praha 100 akvarelů Václava Jansy*, Praha 1902, s. 198.
- <sup>168</sup> Přesná citace listiny v: Jan Herain, *Stará Praha 100 akvarelů Václava Jansy*. Praha 1902, s. 198-199.
- <sup>169</sup> Oldřich Blažíček, *Pražská plastika raného rokoka*. Praha 1946, s. 116.
- <sup>170</sup> Viz Kořán, Braunové (pozn. 3), s. 126.
- <sup>171</sup> Viz Blažíček, *Pražská plastika* (pozn. 167), s. 116.
- <sup>172</sup> Viz Poche, M.B. Braun (pozn. 1), 1986, s. 244.
- <sup>173</sup> Ibidem, s. 295.
- <sup>174</sup> Milan Buben (pozn. 164), s. 104.
- <sup>175</sup> Ibidem, s. 104.

- 
- <sup>176</sup> Petr Vítvar, *Kamenné prvky portálu chrámu sv. Mikuláše a monstrance nad vchodem*, Praha 2005. Uloženo v archivu Národního památkového ústavu - územní odborné pracoviště v hlavním městě Praha in.č. RZ 13 G, 140/06-144/06.
- <sup>177</sup> Ibidem.
- <sup>178</sup> Ikonografická legenda je již zmíněná v kapitole 7.2.2. c - sv. Vojtěch na chórových lavicích v klášterním kostele v Kladrubech, s. 70.
- <sup>179</sup> Mojmír Horyna, Sochaři okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera in: *Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu*. Praha 1989, s. 107.
- <sup>180</sup> Viz Kořán, Braunovy České počátky (pozn. 21), s. 67.
- <sup>181</sup> V restaurátorském záměru z roku 2005 od Petra Vítvara (pozn. 174) je ruka popsána jako velice poškozená a uvažuje se o jejím nahrazení kopií. To by mohlo vysvětlit její tak striktně povšechné vypracování.
- <sup>182</sup> <http://www.klaster-sazava.cz/sv-prokop/> Oficiální stránky NPÚ 27. 10. 2012
- <sup>183</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>184</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>185</sup> Viz Poche, M. B. Braun 1965 (pozn. 11), s. 111.
- <sup>186</sup> Karel Plicka, *Praha ve fotografii*, Praha 1956, s. 173.
- <sup>187</sup> Tomáš Urban, *Restaurátorská zpráva, faksimile sv. Jana Nepomuckého pro kostel sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí*, Praha 1989. Uloženo v archivu Národního památkového ústavu - územní odborné pracoviště v hlavním městě Praha.
- <sup>188</sup> Viz Blažiček, Pražská plastika raného rokoka (pozn. 167), s. 79.
- <sup>189</sup> Ikonografický popis tohoto svatého, kapitola 7.1, s. 59.
- <sup>190</sup> Viz Plicka (pozn. 185), s. 155.
- <sup>191</sup> Viz kapitola Kladruby chórové lavice 7.2.2a., s. 67.
- <sup>192</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>193</sup> Viz Foltýn (pozn. 29), s. 548.
- <sup>194</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>195</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>196</sup> Ta je vidět pouze na fotografii v knize: viz Plicka (pozn. 185), s. 155.
- <sup>197</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>198</sup> Viz Horyna, Sochaři okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera (pozn. 177), s. 108.
- <sup>199</sup> Viz kapitola 9.1. Ikonografický popis se nachází u sochy sv. Václava na nároží kostela sv. Mikuláše, s. 95.
- <sup>200</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>201</sup> Viz Horyna, Sochaři okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera (pozn. 177), s. 108.
- <sup>202</sup> Sk 9,4. *Bible, písmo svaté starého a nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Český ekumenický překlad. Praha 1995
- <sup>203</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>204</sup> Viz Poche, M. B. Braun 1986 (pozn. 1), s. 249.
- <sup>205</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).

- 
- <sup>206</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>207</sup> Viz Buben (pozn. 164), s. 24.
- <sup>208</sup> Ibidem, s. 39-41.
- <sup>209</sup> Ibidem, s. 104.
- <sup>210</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>211</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>212</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>213</sup> Ibidem, (nestránkováno).
- <sup>214</sup> Životopis v kapitole 7.2.2d.
- <sup>215</sup> Životopis v kapitole 7.2.1b.
- <sup>216</sup> Viz Rulíšek (pozn. 43), (nestránkováno).
- <sup>217</sup> Viz Milada Vilímková (pozn. 49), s. 174.



---

## 12 Summary

This thesis deals with the works of Matthias Bernard Braun for religious orders in the Czech lands. It includes three monasteries: Kladruba, Plasy and Prague's Old Town.

Firstly there is a description of his life as a sculptor and the times in which he lived. This is followed by a catalogue of the three monasteries and the work created for them by Matthias Bernard Braun.

The Benedictine monastery in Kladruba, with its Church of the Assumption of the Virgin Mary and sculptures is covered in the thesis, with adaptations and supplemented facts. First I mention a brief historical overview of the monastery with an emphasis on the Baroque period of prosperity and also the biography of abbot Finzgut. After I'm approaching to the sculptural decoration, which was created in years 1726-1728 and it was created by Brauns workshop to the order of Kladrubys abbot. Specially, these sculptures in the choir pews, the main altar and tomb of Vladislav I. I mentioned also curved crucifix in the sacristy and cloister of the monastery, and the statue of Christ the Victorious in front of the monastery which, although designed later, but the relationship with Braun's workshop here can not be ignored.

In the same way, I'm continuing at the Cistercian monastery in Plasy. The brief historical overview of the abbot of the monastery and the biography of Eugene Tyttl. Followed by an analysis of each sculptures created for this monastery. Calvary is a sculpture, a sculpture of St. Luitgard for Charles Bridge and *ricordo*, which is today placed in the National Gallery, Annunciation, two carved crucifixes for summer and winter refectory and a statue of the Virgin Mary Suffering. In this chapter I also mention the interesting phenomenon of period numbers of copies and their enumeration,

---

resulting in the vicinity of the monastery. I deal with stylistic analysis, issues of authorship and dating of individual works.

Last chapter is the former Benedictine monastery at St.. Nicholas in Old Town Square. Here I focus on sculptures for interior and exterior made by Brauns workshop led by his nephew Anthony. Again I'm starting with history of monastery and biography of the abbot. Here also I added the biography of Anthony Braun and brief analysis of contemporary changes in the early Rococo style. After I'm approaching the description and analysis of iconographic first outdoors, after which the altar of St. Wenceslas and pulpits today placed in the church. Vaclav Great Cernoc and finally the sculptural decoration placed in the tambour dome.

---

### 13 použitá literatura

- Ann Ball. Seven Sorrows of Mary. *Encyclopedia of Catholic Devotions and Practices*, 2003.
- Heinrich Benedikt, *Kultur der Barockzeit in Böhmen*, Wien 1923.
- *Bible, písmo svaté starého a nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*. Český ekumenický překlad. Praha 1995.
- Oldřich Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách, plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958.
- Oldřich Blažíček, *Pražská plastika ranného rokoka*. Praha 1946.
- Oldřich Blažíček, *Umění baroku v Čechách*. Praha 1967.
- Oldřich Blažíček, Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, *Umění XXVIII*, 1980, s. 493- 503.
- Oldřich Blažíček, Matyáš Bernard Braun k třístému výročí narození, *Estetická výchova*, 6, únor. 1984, s. 162- 164.
- Oldřich Blažíček, *M.B. Braun (1684- 1736) výběr řezeb k 300. Výročí umělcova narození*. Praha 1984.
- Oldřich Blažíček, Braun a jeho místo v plastice českého baroku, in: *M.B. Braun, 1684- 1738, sborník vědecké konference pořádané Národní galerií v Praze ve spolupráci s Československým komitétem dějin umění ve dnech 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, 17-27.
- Oldřich Blažíček, Sochařství vrcholného baroka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Praha 1989, s. 499.
- Oldřich Blažíček, Modelová praxe v české barokové plastice, in: *Barokní umění a jeho význam v české*

- 
- kultuře, sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka ve dnech 11. a 12. prosince 1986. Praha 1991, s. 14-20.*
- Oldřich Blažíček - Václav Ryneš, *Ještě k sochařské výzdobě Karlova mostu*, in: *Umění IV*, Praha 1956, s. 63 - 65.
  - Oldřich Blažíček - Pavel Preiss, *Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur, Malerei, Kunst-Handwerk, Böhmenbild*. Recklingshausen 1977.
  - Albert Brinckman, *Barockskultur in den Germanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft*. Potsdam 1919.
  - Irena Bukačová, *Památky plzeňského kraje*. Plzeň 2004.
  - Milan Buben, *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společenství katolické církve v Českých zemích, II. díl II. svazek: mnišské řády*. Praha 2004.
  - Jiří Čechura, *Kladruby v pohledu devíti století*. Plzeň 1995.
  - Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci, Hore*, Sussex 1976.
  - Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, II. díl*. Praha 1815, s. 287-289.
  - Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, III. díl*. Praha 1815, s. 287-289.
  - František Ekert, *Posvátná místa Král. hl. města Prahy*. Svazek II. Praha 1884.
  - Dušan Foltýn, Petr Sommer, Pavel Vlček, *Encyklopedie Českých klášterů*. Praha 1997.
  - Jan Herain, *Stará Praha 100 akvarelů Václava Jansy*. Praha 1902.
  - Jan Herain, *Karlův most v Praze*, Praha 1908.

- 
- Mojmír Horyna, Sochy Matyáše Bernarda Brauna v kompozicích vrcholně barokních oltářů, in: *M.B. Braun, 1684- 1738, sborník vědecké konference pořádané Národní galerií v Praze ve spolupráci s Československým komitétem dějin umění ve dnech 26. a 27. listopadu 1984*. Praha 1988, s. 64-92.
  - Mojmír Horyna, Sochaři okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera in: *Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu*. Praha 1989, s. 97 - 146.
  - Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*. Praha 1998.
  - Josef Hráský, Zlatník Markus Hrbek, in: *Umění a řemesla*, č. 3, Praha 1976, s. 61-65.
  - Henry Jäger (ed.), *M.B.Braun*, Innsbruck 2003.
  - Jaroslav Kamper, Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku 19.stol. - pol. okr. Stříbrský*. 1908.
  - Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 2004.
  - Zdeněk Knoflíček, Nové poznatky o hlavním oltáři v Kladrubech u Stříbra, *Památky a příroda*, 1980, s. 535-549.
  - Ivo Kořán, Tři Braunovy křesťanské sochy pro Plasy, *850 let Plaského kláštera (1145 -1995) sborník příspěvků semináře „vývoj a význam plaského kláštera pro České dějiny“ pořádaného v Mariánské Týnici v 31.5. - 2.6. 1995*. Karlovice 1995, s. 127 - 131.
  - Ivo Kořán, Braunovy České počátky, *Umění XLV*, 1997, s. 59-71.
  - Ivo Kořán, Braunovo Bozzetto sv. Luitgardy, in: *Umění XLVI*, 1998, s. 219 - 223.
  - Ivo Kořán, *Braunové*. Praha 1999.

- 
- Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika : Dílo J. Santiniho-Aichla..* Praha 1976.
  - Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann( 1697- 1769) a jeho dílo v Západních Čechách.* Plzeň 2006.
  - Antonín Matějček, Petr Brandl, in: *Umění IX*, Praha 1936. s. 140.
  - *Mešní zpěvy.* Praha 1999.
  - Kamila Motyčková, Jiří Štír, *Klenoty českého Baroka,* 2008.
  - František Muzika, Matyáš Bernard Braun, in: *Prameny-sbírka dobrého umění*, sv. 15. Praha 1937.
  - Jaromír Neumann, *Český barok.* Praha 1965.
  - Jaromír Neumann, Jan Kryštof Liška - část druhá, in: *Umění XV*, 1967. s. 260 - 306.
  - Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668 - 1735.* Praha 1968.
  - Jaromír Neumann, Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech, *Umění XXXIII*, 1985, s. 97-130.
  - Jaromír Neumann, Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. *Umění XLVI*, 1998, 109- 128.
  - Martin Pavlíček, K dílu Matyáše Bernarda Brauna, *Umění XLVII*, 1999. s.195-202.
  - Martin Pavlíček, Ivo Kořán - Braunové, in: *Umění XLVIII*, 2000. s. 96 - 100.
  - Martin Pavlíček, Neznámé dílo Matyáše Bernarda Brauna, in: PRO ARTE, Sborník k poctě Ivo Hlobila. Praha 2002, s. 325 - 328.
  - Milan Pavlík, Soubor podstavců barokních soch na Karlově mostě, *Umění VII.* 1959, s. 17 - 29.
  - Jitka Pavlíková, *Kladruby.* Plzeň 1961.

- 
- Antonín Podlaha, Popis kláštera a kostelů v Plasech v rukopisech z r. 1744. *Památky archeologické XXIII*. Praha 1908. s. 223 - 232.
  - Antonín Podlaha, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku 19.stol. - pol. okr. Kralovickém*. Praha 1912.
  - Emanuel Poche, Braun či Brandl?, in: *Cestami umění, Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*. Praha 1949, s. 183 - 187.
  - Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1965.
  - Emanuel Poche, Kladruby u Stříbra, in: *Umělecké památky Čech K/O, sv. 2*. Praha 1978, s. 55
  - Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun: sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1986.
  - Pavel Preiss, Milada Vilímková, *Ve znamení břevna a růže, historický, kulturní a umělecký odkaz benediktýnského opatství v Břevnově*. Praha 1989.
  - Hynek Rulíšek, *slovník křesťanské ikonografie, postavy, atributy, symboly*. Praha 2006.
  - *Regula benedicti, řehole benediktova*. Praha 1997.
  - Vratislav Ryšavý, Nové nálezy k sochařské výzdobě Klášterního areálu v Kladrubech, *Zpráva Památkové péče*, roč. 60, č. 6, 2000, s. 160-166.
  - Ema Sedláčková, *Kostel svatého Mikuláše na Starém Městě Pražském*. Praha 1949.
  - Willie Sypher, *Od Renesance k Baroku*. Praha 1971.
  - Rudolf Schikora, *Naše světla, čtení ze života svatých*. Frýdek Místek 1947.

- 
- Václav Vilém Štech, Z dílny Matyáše Brauna, in: Jan Štenc, *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá*. Praha 1929, s. 143 - 160.
  - Václav Vilém Štech, *Dohady a jistoty výbor studií a článků*. Praha 1967.
  - Erika Tietze-Conrat, *Österreichische Barockplastik*. Wien 1920.
  - Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie- umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. Praha 2001.
  - Jiřina Vydrová - Ema Sedlášková, *Výstava umění v Čechách XVII. - XVIII. Století 1600 - 1800, Pražské baroko*. Praha 1938.



---

## 14 Prameny

- Věra Dedicová, *Restaurátorská zpráva- dílčí, Matyáš Bernard Braun - Ukřižovaný*. Praha 2008, uloženo v archivu restaurátorského oddělení Národní Galerie v Praze.
- Oldřich Drahotušský, Jiří Grušovský, *Zpráva o restaurování hlavního oltáře katedrály v Kladrubech u Stříbra*. 1979. strojopis, uloženo v archivu NPU Plzeň.
- Oldřich Drahotušským, Jiří Grušovský, *Restaurátorská zpráva a fotodokumentace oltářů Vladislava I. a sv. Jucundus*. 1982, strojopis, uloženo v archivu NPU Plzeň.
- Oldřich Drahotušský, Jiří Grušovský, *Zpráva o restaurování lavic v katedrále kláštera Kladruba u Stříbra*. 1983-1984, strojopis, uloženo v archivu NPU Plzeň.
- Eliška Holanová, *Kladruba-Klášter-areál, Stavebně historický průzkum-dějiny objektu*. Praha 1971, strojopis, uloženo v archivu NPU Plzeň.
- Mojmír Horyna, *Stavebně historický průzkum-kostel nanebevzetí Panny Marie*. Praha 1975, strojopis, uloženo v archivu NPU Plzeň.
- Luboš Lacinger, *Plasy: stavebně historický průzkum, souhrn a doplněk: historický vývoj klášterního areálu*. Praha 1985, s. 12-17. strojopis uloženo v archivu Národním památkovým ústavu Plzeň.
- Augustyn Sartorius, *Verdeutsches Cistercium Bis- Tertium oder Cisterzienser Ordens-Historia*, Prag 1708.
- Benedictus Scheppel, *De abbatibus monasterii plassensis*, 1744.
- V. Stádník, *restaurátorský protokol M.B. Braun- Kalvárie*. Praha 1983-84, uloženo v archivu restaurátorského oddělení Národní Galerie v Praze.

- 
- Tomáš Urban, *restaurátorská zpráva, faksimile sv. Jana Nepomuckého pro kostel sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí*. Praha 1989. Uloženo v archivu Národního památkového ústavu - územní odborné pracoviště v hlavním městě Praha.
  - Petr Vitvar, *Kamenné prvky portálu chrámu sv. Mikuláše a monstrance nad vchodem*. Praha 2005. Uloženo v archivu Národního památkového ústavu - územní odborné pracoviště v hlavním městě Praha in.č. RZ 13 G, 140/06-144/06.
  - Petr Vitvar, *Kamenné prvky portálu chrámu sv. Mikuláše a monstrance nad vchodem*. Praha 2005. Uloženo v archivu Národního památkového ústavu - územní odborné pracoviště v hlavním městě Praha in.č. RZ 13 G, 140/06-144/06.
  - Mauritius Vogt, *Tilia plassensis*, 1729.

---

## 16 Seznam vyobrazení

001. Matyáš Bernard Braun, Bolest Panny Marie/Kalvárie, asi 1708 nebo 1725?,  
Diecézní muzeum v Plzni  
Foto: Marie Zettlová.

002. Neznámý autor, Krvavý Kristus, 1301-1500, uloženo v Köln, Schnütgen-  
Museum,  
Zdroj: [://www.bildindex.de/#|2](http://www.bildindex.de/#|2); 9.10. 2012

003. Francisco Ribalta, Kristus objímá sv. Bernarda, 1629  
Zdroj: <http://www.tumblr.com/tagged/spanish-golden-age> ; 28.11. 2012.

004. Abraham van Diepenbeek, sv. Luitgarda, 1630.  
Zdroj: [http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis\\_0.php?JPG=1](http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis_0.php?JPG=1)  
; 9.10. 2012.

005. Gian Lorenzo Bernini - Francois Spierre, Krev Kristova, 1669, Řím, Istituto  
Nazionale per la Grafica.  
Zdroj: reprodukce: Martin Pavlíček, Ivo Kořán Braunové, *Umění XLVIII*, 2000, s.  
98.

006. Martin Antonín Lublínský, sv. Luitgarda; 80. l. 17. stol.; Olomouc, Státní vědecká knihovna.  
Zdroj: reprodukce: Martin Pavlíček, Ivo Kořán Braunové, *Umění XLVIII*, 2000, s. 99.

007. Carpoforo Tencalla, sv. Luitgarda, 1669, sakristie kláštera Heiligenkreuzu.  
Foto: Martin Pavlíček.

008. Neznámý autor, sv. Luitgarda, 1670, St. Godelieveabdij  
Zdroj: [http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis\\_0.php?JPG=2](http://www.heiligen.net/heiligen/06/16/06-16-1246-lutgardis_0.php?JPG=2) ;  
9.10. 2012.

009. G. Angermayer, mystické objetí sv. Bernarda, 1695, Osek  
Zdroj: reprodukce: Ivo Kořán, Braunovy České počátky. *Umění XLV*, 1997, s 70.

010. Kryštof Liška, Spasitel se zjevuje sv. Bernardovi, 1699, Obrazárna arcibiskupského zámku,  
Kroměříž.  
zdroj: reprodukce: Jaromír Neumann, Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. *Umění XLVI*, 1998, s.  
121.

---

011. Petr Brandl, levá část obrazu Nejsvětější Trojice s Pannou Marií, sv. Augustinem, sv. Tomášem z Villanova a sv. Zuzanou, 1707, Lnáře.

Zdroj: reprodukce: Jaromír Neumann, Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. *Umění XLVI*, 1998, s. 117.

012. Matyáš Bernard Braun, Sousoší sv. Luitgardy pro Karlův Most, 1710, Lapidárium Národního Muzea.

Foto: Adam Sekanina.

013. Matyáš Bernard Braun/ Petr Brandl, Bozetto pro sousoší sv. Luitgardy pro Karlův Most, 1708, museu Hanse Jägera v Oetzu.

Zdroj: reprodukce: Ivo Kořán, Braunové. Praha 1999, s. 22.

014. Ignác Platzer, sousoší sv. Bernarda s ukřižovaným Kristem, pol. 18. stol., chórové lavice v kláštera na Zderaze.

Foto: František Kadlec.

015. Petr Brandl, sv. Lutgarda, 1729, Sedlec - Kutná hora

Foto: Marie Válová.

016. Augustin Neureutter, sousoší sv. Luitgardy, 1714, Knihovna Národní galerie v Praze.

Zdroj: reprodukce: Vít Vlnas (ed.), *Sláva Barokní Čechie- umění, kultura a společnost 17. a 18. stol.* Praha 2001, s. 419.

017. Gottfried Bernhard Goetz, sv. Luitgarda, 1748-50, poutní kostel Panny Marie v Birnau.

Foto: Martin Pavlíček.

018. Braunův okruh, sousoší sv. Luitgardy, 1750, Podještědí

Zdroj:

[http://www.google.cz/imgres?q=luitgarda+podjestedi&um=1&hl=cs&client=opera&sa=N&tbo=d&tbn=isch&tbnid=42m5ICa3cfcMCM:&imgrefurl=http://www.osecna.info/Pamatky/&docid=e-cJDXpxCZkAAM&imgurl=http://www.osecna.info/images/Sousosi\\_Tri\\_svatych-big.jpg&w=800&h=533&ei=cgq2UIDACYrNtAbqplDIDw&zoom=1&iact=hc&vpx=2&vpy=155&dur=4233&hovh=183&hovw=275&tx=169&ty=105&sig=106166978419002044452&page=1&tbnh=139&tbnw=202&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:0,s:0,i:85&biw=1141&bih=655](http://www.google.cz/imgres?q=luitgarda+podjestedi&um=1&hl=cs&client=opera&sa=N&tbo=d&tbn=isch&tbnid=42m5ICa3cfcMCM:&imgrefurl=http://www.osecna.info/Pamatky/&docid=e-cJDXpxCZkAAM&imgurl=http://www.osecna.info/images/Sousosi_Tri_svatych-big.jpg&w=800&h=533&ei=cgq2UIDACYrNtAbqplDIDw&zoom=1&iact=hc&vpx=2&vpy=155&dur=4233&hovh=183&hovw=275&tx=169&ty=105&sig=106166978419002044452&page=1&tbnh=139&tbnw=202&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:0,s:0,i:85&biw=1141&bih=655) ; 22. 11. 2012.

---

019. Ondřej Sweigel, sv. Luitgarda, kolem roku 1767, Velehrad.

Foto: Adam Sekanina.

020. Ondřej Sweigel, sv. Bernard, kolem roku 1767, Velehrad.

Foto: Adam Sekanina.

021. neznámý autor, sv. Luitgarda, pol. 18. stol., Národní Muzeum v Praze.

Zdroj: <http://www.esbirky.cz/detail/177727/> ; 9.10. 2012.

022. Francisco Goya, sv. Luitgarda, 1787.

Zdroj:

[http://www.google.cz/imgres?q=luitgarda+goya&um=1&hl=cs&client=opera&sa=N&tbo=d&tbn=isch&tbnid=EPIIL0P3G5dBvM:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Luitgardis&docid=Ddp2ELFE\\_uk1ZM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6b/Santa\\_Lutgarda-Goya.JPG/250px-Santa\\_Lutgarda-Goya.JPG&w=250&h=370&ei=6wu2UK64Ferl4QTN34D4Cg&zoom=1&iact=hc&vpx=178&vpy=117&dur=38&hovh=273&hovw=184&tx=105&ty=114&sig=106166978419002044452&page=1&tbnh=153&tbnw=104&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:2,s:0,i:91&biw=1141&bih=655](http://www.google.cz/imgres?q=luitgarda+goya&um=1&hl=cs&client=opera&sa=N&tbo=d&tbn=isch&tbnid=EPIIL0P3G5dBvM:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Luitgardis&docid=Ddp2ELFE_uk1ZM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6b/Santa_Lutgarda-Goya.JPG/250px-Santa_Lutgarda-Goya.JPG&w=250&h=370&ei=6wu2UK64Ferl4QTN34D4Cg&zoom=1&iact=hc&vpx=178&vpy=117&dur=38&hovh=273&hovw=184&tx=105&ty=114&sig=106166978419002044452&page=1&tbnh=153&tbnw=104&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:2,s:0,i:91&biw=1141&bih=655)

023. Matyáš Bernard Braun, Sousoší sv. Luitgardy, asi 1711, Národní galerie.

Foto: Marie Válová.

024. A. Fridrich, podle kresby Jakub Antonín Pinka, rytina sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě, 1711, Národní galerie.

Zdroj: reprodukce: Jaromír Neumann, Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. *Umění XLVI*, 1998, s. 125.

025. Matyáš Bernard Braun, Radost Panny Marie/ Zvěstování, 1708? , 1725?, Západočeská galerie.

Foto: Muzeum Mariánská Týnice.

026. Rafaela Santi, archanděl Michael, 1502-5, Louver

Zdroj: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

027. Rafaela Santi, archanděl Michael, 1502-5, Louver.

Zdroj: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

028. Giambologna, merkur, 1580, Museo Nazionale del Bargello.

---

Zdroj: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

029. Filip Sattler a Václav Render, Merkurova kašna, 1727, Olomouc

Zdroj: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Mercury\\_Fountain.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Mercury_Fountain.jpg)

030. Luca Giordano, Archanděl Michael, 1663, Staatliche Museen, Berlin

Zdroj: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

031. Matyáš Bernard Braun, Krucifix pro Letní refektář v Plasech, 1720, Národní galerie.

Foto: Marie Válová.

032. Matyáš Bernard Braun, Krucifix pro kostel ve Valkeřicích, asi 1720, Národní galerie.

Foto: Marie Válová.

033. Matyáš Bernard Braun, Krucifix pro kostel v Heřmanicích, 1720, Heřmanice.

Foto: Martin Pavlíček.

034. Matyáš Bernard Braun, Krucifix pro kostel sv. Klimenta v Praze, loď, 1720, sv. Kliment v Praze.

Foto: Martin Pavlíček.

035. Matyáš Bernard Braun, Krucifix pro kostel v Jemništi, 1717, Jemniště.

Foto: Martin Pavlíček.

036. Matyáš Bernard Braun, Krucifix pro kostel zimní refektář v Plasech, 1720, Západočeské muzeum.

Foto: Západočeské muzeum.

037. Matyáš Bernard Braun, Panna Marie Bolestná, 1725 - 30, soukromá sbírka.

Foto: Václav Podestát.

038. Neznámý autor, Panna Marie Bolestná, pol. 18. stol. , Muzeum Mariánské Týnice.

Foto: Václav Podestát.

039. Neznámý autor, Panna Marie Bolestná z kostela v Žebnici, pol. 18. stol. , expozice kláštera Plasy.

Foto: Klášter Plasy.

---

040. Neznámý autor, Krucifix pro kostel v Žebnici, pol. 18. stol. , Diecézní muzeum v Plzni.

Foto: Diecézní muzeum v Plzni.

041. Jan Blažej Santini- Aichel, interier kostela, 1723, Kladruby u Stříbra.

Foto : Marie Válková.

042. Jan Blažej Santini- Aichel, hlavní oltář, 1723, Kladruby u Stříbra.

Foto : Marie Válková.

043. Neznámý autor, Madona na hlavním oltáři, kopie středověkého díla, Kladruby u Stříbra.

Foto : Marie Válková.

044. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, malý Ukřižovaný Kristus a obraz benediktinské Madony na hlavním oltáři, 1726, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válková.

045. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, horní část oltáře, Ukřižovaný Kristus, adorující andělé a symboly 4 evangelistů, 1726, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válková.

046. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Placida na hlavním oltáři, 1726, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válková.

047. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Benedikta na hlavním oltáři, 1726, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válková.

048. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Maura na hlavním oltáři, 1726, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válková.

049. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Wolfganga na hlavním oltáři, 1726, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válková.

050. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Benedikta na severní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

---

Foto: Marie Válová.

051. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Řehoře na severní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

052. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Ambrože na severní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

053. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Vendelína na severní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

054. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Scholastiky na jižní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

055. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha Klimenta VI. na jižní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

056. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Vojtěcha na jižní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

057. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, socha sv. Romulanda na jižní chórové lavici, 1726- 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

058. Neznámý autor, sochy na atice konventu, 1733-1734, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

059. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, celkový pohled na náhrobek knížete Vladilava I., 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

060. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, alegorie Lásky na náhrobku knížete Vladilava I., 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.



---

061. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, alegorie Víry na náhrobku knížete Vladislava I., 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

062. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, alegorie Naděje na náhrobku knížete Vladislava I., 1728, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

063. Neznámý autor, dílna, nebo okruh Matyáše Bernarda Brauna(?), Krucifix v sakristii, 1748, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

064. Neznámý autor, dílna, nebo okruh Matyáše Bernarda Brauna, Krucifix ve spojovací chodbě kláštera s kostelem, počátek 18. století, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

065. Neznámý autor, socha Krista před klášterem, Kladruby u Stříbra.

Foto: Marie Válová.

066. Kilián Ignác Dientzenhofer - Antonín Braun, průčelí kostela sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě, 1732 - 1737, Praha

Foto: Matouš Horáček.

067. Antonín Braun, Mladík na portále, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

068. Antonín Braun, stařec na portále, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

069. Antonín Braun, Alegorie církev a synagoga na portále, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

070. Antonín Braun, sv. Vojtěch, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

---

071. Matyáš Bernard Braun, sv. Řehoř, 1715, před kostelem v Lysé nad Labem.

Zdroj:

[http://www.google.cz/imgres?q=sv.+%C5%99eho%C5%99+v+lyse+nad+labem&um=1&hl=cs&client=opera&sa=N&tbo=d&tbnid=hg7wsocSMwHDrM:&imgrefurl=http://verajan.rajce.idnes.cz/2011\\_KOSTEL\\_NAROZENI\\_SV.\\_JANA\\_KRTIT ELE/&docid=uOXvXmKruzKPIM&itg=1&imgurl=http://img7.rajce.idnes.cz/d0702/5/5137/5137214\\_f923753dca0afdf772fc05ae02dec7e8/images/P6110189.jpg&w=900&h=1200&ei=mRq2UMnJNliLswah34DAAw&zoom=1&iact=hc&vpx=101&vpy=291&dur=360&hovh=259&hovw=194&tx=73&ty=238&sig=106166978419002044452&page=3&tbnh=141&tbnw=103&start=53&ndsp=26&ved=1t:429,r:73,s:0,i:307&biw=1151&bih=655](http://www.google.cz/imgres?q=sv.+%C5%99eho%C5%99+v+lyse+nad+labem&um=1&hl=cs&client=opera&sa=N&tbo=d&tbnid=hg7wsocSMwHDrM:&imgrefurl=http://verajan.rajce.idnes.cz/2011_KOSTEL_NAROZENI_SV._JANA_KRTIT ELE/&docid=uOXvXmKruzKPIM&itg=1&imgurl=http://img7.rajce.idnes.cz/d0702/5/5137/5137214_f923753dca0afdf772fc05ae02dec7e8/images/P6110189.jpg&w=900&h=1200&ei=mRq2UMnJNliLswah34DAAw&zoom=1&iact=hc&vpx=101&vpy=291&dur=360&hovh=259&hovw=194&tx=73&ty=238&sig=106166978419002044452&page=3&tbnh=141&tbnw=103&start=53&ndsp=26&ved=1t:429,r:73,s:0,i:307&biw=1151&bih=655)

072. Matyáš Bernard Braun, sv. Ambrož, 1715, kostel sv. Klimenta v Praze.

Zdroj: reprodukce: Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986, s. 51.

073. Antonín Braun, sv. Prokop, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

074. Antonín Braun, sv. Kosma, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

075. Antonín Braun, sv. Damián, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

076. Antonín Braun, sv. Jan Nepomucký, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

077. Antonín Braun, sv. Bernard s alegoriemi Víry a Naděje, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

078. Matyáš Bernard Braun, alegorie Víry, 1719, Kuks.

Zdroj: reprodukce: Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986, s. 86.

---

079. Matyáš Bernard Braun, alegorie Víry, 1725, Duchcov.

Zdroj: reprodukce: Ivo Kořán, Braunové.Praha 1999, s. 95.

080. Matyáš Bernard Braun, alegorie Naděje, 1719, Kuks.

Zdroj: reprodukce: Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986, s. 88.

081. Antonín Braun, sv. Scholastika s alegoriemi Lásky a Trpělivosti, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

082. Matyáš Bernard Braun, alegorie Lásky, 1719, Kuks.

Zdroj: reprodukce: Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986, s. 88.

083. Matyáš Bernard Braun, alegorie Lásky, 1725, Duchcov.

Zdroj: reprodukce: Ivo Kořán, Braunové.Praha 1999, s. 96.

084. Matyáš Bernard Braun, alegorie Trpělivosti, 1719, Kuks.

Zdroj: reprodukce: Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986, s. 89.

085. Matyáš Bernard Braun, alegorie Trpělivosti, 1725, Duchcov.

Zdroj: reprodukce: Ivo Kořán, Braunové.Praha 1999, s. 97.

086. Antonín Braun, sv. Václav, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

087. Matyáš Bernard Braun, sv. Václav, 1723, Kostele Panny Marie.

Zdroj: reprodukce: Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986, s. 120.

088. Matyáš Bernard Braun, sv. Václav, 1729, Praha Klárov.

Zdroj: reprodukce: Ivo Kořán, Braunové.Praha 1999, s. 113.

089. Antonín Braun, sv. Vít, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

---

090. Antonín Braun, sv. Josef, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

091. Antonín Braun, sv. Zikmund, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

092. Antonín Braun, sv. Ludmila, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

093. Antonín Braun, sv. Ivan, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Matouš Horáček.

094. Antonín Braun, oltář sv. Václava, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

095. Antonín Braun, sv. Václav, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

096. Antonín Braun, sv. Petr, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

097. Antonín Braun, sv. Pavel, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

098. Antonín Braun, baldachýn s anděly, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

099. Antonín Braun, Bůh Otec, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

100. Antonín Braun, reliéf starce na oltáři, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

101. Antonín Braun, kazatelna, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

---

Foto: Marie Válová.

102. Antonín Braun, reliéf s Janem Křtitelem na kazatelně, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

103. Antonín Braun, stříška kazatelny, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: Marie Válová.

104. Antonín Braun, celkový pohled do lodi, 1735 -37 , kostel sv. Václava ve Velké Černoci.

Foto: z archivu v Muzeu v Žatci.

105. Antonín Braun, pohled do kupole, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Marie Válová.

106. Antonín Braun, sv. Petr Damián ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Filip Šmelík.

107. Antonín Braun, sv. Beda Ctihodný ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Filip Šmelík.

108. Antonín Braun, sv. Kliment VI. ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Filip Šmelík.

109. Antonín Braun, sv. Cyril nebo sv. Gothart ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Filip Šmelík.

110. Antonín Braun, sv. sv. Gerhard nebo Vilém Akvitánský ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Filip Šmelík.

111. Antonín Braun, sv. Romuland ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

---

Foto: Filip Šmelík.

112. Antonín Braun, sv. Řehoř ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Filip Šmelík.

113. Antonín Braun, poustevník Vintíř ?, 1735, kostel sv. Mikuláše v Praze na Starém Městě.

Foto: Filip Šmelík.