

UNIVERZITA KARLOVA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KATEŘINA MAZAČOVÁ

***DÍLO FRANTIŠKA PREISSE V KONTEXTU  
SOUDOBÉ SOCHAŘSKÉ TVORBY***

***(THE WORK OF FRANZ PREISS IN THE CONTEXT OF  
CONTEMPORANEOUS SCULPTURE)***

PRAHA 2007

VEDOUcí DIPLOMOVÉ PRÁCE:  
PROF. PHDR. MOJMÍR HORYNA

Oponent:  
PHDR. TOMÁŠ HLADÍK

The submitted thesis aims to contribute to the study of the 17th and 18th century Bohemian sculpture. It is devoted to Franz Preiss, a remarkable artist of the early High Baroque period of Prague sculpture.

The most extensive part of the thesis is the Catalogue. The author seeks to present a complete overview of works attributed to Preiss and his workshop by any source. The Catalogue is divided into four sections titled: A) Preiss's recorded works - B) Works attributed to Preiss on the basis of stylistic analysis - C) Disputable works - D) Works mistakenly attributed to Preiss. Within each section, individual items are presented in chronological order. Every item is accompanied by facts about the creation of the particular work and by iconographic interpretation, which is followed by the pivotal part - a detailed formal analysis of the work as well as a comparison with works listed under other catalogue items, and concluded by a hypothesis on the work's authorship. To facilitate the reader's understanding of her descriptions, the author includes extensive photo documentation, made for the main part by her husband Mgr. Vít Mazač.

The Catalogue and the Photo Appendix are preceded by a brief text. Following the Preface and the Introduction, the reader gets acquainted with recorded facts about the sculptor's life and work. The next chapter puts Preiss's work into a broader framework of Prague sculpture at the turn of the Early and High Baroque. The thesis is concluded with the Summary, concentrating on the main characteristics of Preiss's sculptural style as it developed throughout the years of his activity.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

## Obsah

<b>I. ÚVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>II. FRANTIŠEK PREISS – ŽIVOT A DÍLO VE SVĚTLE PRAMENŮ.....</b>	<b>7</b>
<b>III. FRANTIŠEK PREISS V KONTEXTU SOUDOBÉHO ČESKÉHO A EVROPSKÉHO SOCHAŘSTVÍ .....</b>	<b>23</b>
<b>IV. ZÁVĚR .....</b>	<b>47</b>
<b>V. KATALOG.....</b>	<b>50</b>
A) PREISSOVA ARCHIVNĚ DOLOŽENÁ DÍLA .....	51
1. <i>Sv. Helena, čtyři andělé s nástroji Kristova umučení a čtyři erby.....</i>	51
2. <i>Část sochařské výzdoby trojdílného oltářního souboru.....</i>	59
3. <i>Sochařská výzdoba hlavního oltáře sv. Voršily.....</i>	72
4. <i>Sochařská výzdoba oltáře Nejsv. Trojice .....</i>	89
B) DÍLA PREISSOVI A JEHO DÍLNĚ PŘIPSNÁ NA ZÁKLADĚ SLOHOVÉHO ROZBORU .....	95
5. <i>Osm českých svatých patronů .....</i>	95
6. <i>Sv. Juda Tadeáš.....</i>	118
7. <i>Čtyři polopostavy českých patronů – modely (nedochované).....</i>	120
8. <i>Část výzdoby modelů tří oltářů pro kostel sv. Mikuláše v Lounech.....</i>	126
9. <i>Sv. Matouš, sv. Jan Evangelista a Panna Marie .....</i>	132
10. <i>Sochařská výzdoba hlavního oltáře Narození Panny Marie – model .....</i>	138
13. <i>Sv. Marek.....</i>	161
14. <i>Sv. Matouš a sv. Lukáš .....</i>	165
15. <i>Sv. Anna Samatřetí .....</i>	167
16. <i>Sv. Alžběta s malým Janem Křtitelem a sv. Jáchym (?) .....</i>	169
17. <i>Nejsvětější Trojice .....</i>	174
18. <i>Panna Marie Karlovská .....</i>	176
19. <i>Sv. František z Assisi a dva andělé .....</i>	179
20. <i>Sochařská výzdoba oltáře Čtrnácti svatých pomocníků.....</i>	187
21. <i>„Trůn milosti“ .....</i>	191
22. <i>Skupina apoštolů a apoštolských knížat .....</i>	191
23. <i>Výzdoba kazatelny .....</i>	201
25. <i>Sv. Pavel .....</i>	206
26. <i>Dva jinošští andělé.....</i>	209
C) DÍLA SPORNÉHO AUTORSTVÍ .....	213
27. <i>Sv. Petr a sv. Pavel.....</i>	213
28. <i>Sochařská výzdoba průčelí kostela sv. Voršily.....</i>	217
29. <i>Dva vodní bohové.....</i>	226
30. <i>Sv. Petr a sv. Máří Magdalena.....</i>	231
31. <i>Sochařská výzdoba bočních oltářů.....</i>	234

32.	<i>Sv. Juda Tadeáš</i> .....	242
33.	<i>Sv. Ondřej</i> .....	245
<b>D) DÍLA PREISSOVI MYLNĚ PŘIPISOVANÁ</b> .....		<b>248</b>
34.	<i>Sv. Tomáš</i> .....	248
35.	<i>Assumpta</i> .....	252
36.	<i>Sv. Josef s Ježíškem, sv. Jáchym s Pannou Marií a šest puttů</i> .....	253
37.	<i>Busty personifikací Živlů, Světadílů a Denních dob</i> .....	257
38.	<i>Sochařská výzdoba hlavního oltáře sv. Jana Křtitele</i> .....	261
39.	<i>Anděl strážce</i> .....	263
40.	<i>Sv. Norbert a sv. Jan Nepomucký</i> .....	265
41.	<i>Tři evangelisté</i> .....	267
<b>VI. TEXTOVÉ PŘÍLOHY</b> .....		<b>270</b>
<b>VII. SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ</b> .....		<b>283</b>
<b>VIII. SEZNAM LITERATURY</b> .....		<b>285</b>

## PŘEDMLUVA

Přestože barokní doba obdařila území Čech, a v něm nejštědřeji královské hlavní město Prahu, nespočtem plastických děl z kamene, dřeva i štuky, vycházejících z obou výše nastíněných stylových proudů a mnohdy ve srovnání s celoevropským průměrem vysoce kvalitních, představovala tato jedinečná oblast barokního sochařství nadlouho bílé místo na mapě dějin umění. „Paragone“, onen spor renesančních a manýristických umělců o to, kterému uměleckému oboru, zda malířství či sochařství, náleží nadřazené místo, byl, jak se zdá, v Čechách hned v baroku rozhodnut ve prospěch malířství a nezasloužený rozsudek zůstal nepřezkoumán alespoň do poloviny 20. století.

Již soudobá literatura a prameny totiž bezděky přinášejí výpověď o větší prestiži a slávě malířů proti sochařům, již se většinou ztrácejí v anonymitě a za popis autorům nestojí ani jejich díla. Máme-li uvést příklady, můžeme sáhnout hned do literatury a pramenů v této práci použitých: novoměstské voršilky ve své kronice při popisu interiéru kostela uvádějí jména malířů oltářních pláten, kdežto o řezbářských pracích, natož jejich autorech, se vůbec nezmiňují.<sup>1</sup> J. F. Hammerschmid ve své knize o Praze věnuje umělcům obecně malou pozornost, uvádí-li však přece některé jméno, jako v popisu vybavení týnského chrámu, pak jedině malíře Škréty.<sup>2</sup> Ve stejném duchu píše na samém konci 18. století svého průvodce Prahou J. Schaller, když z vnitřního vybavení svatovoršilského kostela opět jen stručně vyjmenuje malíře a jejich obrazy.<sup>3</sup> K nápravě žalostné úrovně vědomostí o nejpłodnější období české plastiky rozhodně nepřispělo ani celé 19. století, kdy ovšem panující vkus zavrhoval bez rozdílu barokní výtvořy všech uměleckých odvětví. Objevují-li se již v umělekořhistorické literatuře 19. století nečetná jména barokních sochařů, nedojde zde nikdy k pokusu vyvodit z hrstky doložených děl charakteristické znaky pro tvorbu toho kterého z nich a na jejich základě přistoupit k novým přiřsáním, naopak bývají jména přiřazována k dílům bez náznaku hlubšího rozmyslu, jako když G. J. Dlabacž tvrdí, že trojiční sloup na maloostřanském náměstí a mariánský sloup na náměstí hradčanském vytvořil Ondřej Guitainer se svým vyučencem Janem Brokofem,<sup>4</sup> J. M. Schottky prohlásí kašnu na

---

<sup>1</sup> NA ŘV 37.

<sup>2</sup> HAMMERSCHMID 1723, 31-33.

<sup>3</sup> SCHALLER 1797, 143.

<sup>4</sup> Gottfried Johann DLABACŽ: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen..., Prag 1815, 517-18.

druhém nádvoří Pražského hradu za dílo Heidelbergerovo,<sup>5</sup> Fr. Ekert spojí skupinu sv. Felixe z Cantalicie a plastiku sv. Jana Nepomuckého na průčelí Lorety s Janem Michalem Biderlem,<sup>6</sup> nebo když A. Kropsbauer připíše Franzi Preissovi namísto očividně barokních soch na atice děčínskému kostela třetířadé neoklasicistní figury evangelistů.<sup>7</sup> Ostatně o tom, jak těžké bylo pro badatele 19. století přiznat barokním plastikám zcela objektivní hodnotu, nezávislou na soudobém estetickém náhledu, svědčí i některé pasáže z uměleckohistorických příspěvků B. Matějky, jinak založených na seriózním studiu pramenů, kdy např. nejistotu ohledně tvůrce soch sv. Augustina a Tomáše na fasádě svatotomášského kostela zlehčuje slovy: „...valně toho litovati nemusíme, neboť svým umělkovaným provedením, prázdným pathosem a strojeným pohybem nejsou s to vzbudit v nás většího zájmu...“;<sup>8</sup> nebo kompozičně uměřené figury na doksanském hlavním oltáři, tehdy rovněž anonymní práce, dnes bezpečně připsané Preissovi, charakterizuje slovy: „... poněkud přehnané v pohybech, affektované v pose, s přeplněnou draperií, ale velkolepé ve své theatrálnosti...“.<sup>9</sup>

Teprve na začátku 20. století dochází k pozvolnému přehodnocení vztahu dějin umění k baroku a poprvé se i barokní plastika stává předmětem systematického studia. Skutečným průkopníkem se v této oblasti, kam do té doby noha badatele nevkročila, stal Václav Vilém Štech. Jemu vděčíme za první souhrnná pojednání o vývoji českého, potažmo pražského barokního sochařství, v nichž se podjal obtížného úkolu uvést alespoň část sochařských děl 17. a 18. století, obklopujících všude současného člověka s naléhavým mlčením, do vztahu k osobnostem, které probleskovaly v pramenech nejrůznějšího charakteru jakožto možní tvůrci.<sup>10</sup> Za neocenitelné rozšíření vědecky zmapovaného území barokní plastiky pak vděčíme další zakladatelské osobnosti, Oldřichu Jakubu Blažičkovi, jenž se důkladnému zpracování tohoto širokého tématu věnoval po celý svůj život. Po jeho syntéze českého barokního sochařství sáhne dosud spolehlivě každý, kdo hledá poučení na uvedeném poli.<sup>11</sup> Díky svému vyčerpávajícímu rozsahu i nanejvýš zasvěcenému přístupu k tématu se však tato kniha zároveň stala jakousi biblí,

<sup>5</sup> SCHOTTKY 1832, 131.

<sup>6</sup> EKERT 1883, 155.

<sup>7</sup> KROPSBAUER, s. d., 12; idem 1898, 11.

<sup>8</sup> Bohuslav MATĚJKA: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším Městě Pražském, in: PA 1896-97, col. 124

<sup>9</sup> Idem 1898, 75. Pro vyváženost musíme uvést, že zakončení charakteristiky doksanských figur vyznívá kladně: „... plně sebevědomí, vážného a mohutného výrazu tváří jakož i virtuosního provedení technického.“

<sup>10</sup> Václav Vojtěch ŠTECH: Sochaři pražského baroku, Praha 1935; idem: Československé sochařství a malířství nové doby, Praha 1938-39; idem: Die Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959.

k jejímuž podstatnému doplňování natož revidování jako by v mladších badatelských kruzích chyběla odvaha. Proto došlo k dalším a zatím posledním pokusu o souhrnné pojednání české plastiky 17. a 18. století až o více než čtyřicet let později ze strany autodidakta Václava Vančury. Pomocí studia archívních pramenů a neúnavného formálního rozboru obrovské množiny dochovaných děl se Vančura snažil přispět k posunu značně neúplného stavu vědomostí o tvorbě jednotlivých sochařských mistrů a celých dílen řadou nových připsání i zajímavých hypotéz o vzájemných pracovních vztazích umělců. Částečné výsledky své záslužné práce zveřejňoval nejprve v časopiseckých člancích v *Umění* na konci 80. a v první polovině 90. let, než se mu nedlouho před smrtí podařilo shrnout je do ucelené syntézy, dostupné jen v elektronické podobě.<sup>12</sup> Kromě uvedených tří osobností publikovali na téma barokní plastiky samozřejmě mnozí další badatelé články v uměleckohistorických časopisech nebo pojednání v katalozích výstav. Ačkoli i v pojednáních úžeji vymezených zaujímá vedoucí postavení O. J. Blažíček, existují zde na přelomu 19./20. století články již vzpomenutého Bohuslava Matějky a od téže doby po 20. léta Karla Borromejského Mádlu, od 30. let se objevují práce Emanuela Pocheho, několikrát přispěl k bádání E. W. Braun, ve druhé polovině století pojednává českou barokní plastiku ve svých dílech Jaromír Neumann, také ovšem kontroverzní Erich Bachmann, často publikuje v této oblasti Mojmir Horyna, Ivo Kořán, Tomáš Hladík, autory dalších příspěvků jsou Lubomír Slavíček, Lubomír Sršeň, Miloš Suchomel, Petr Bašta, František Dvořák a bezpochyby ještě jiní, již snad prominou neuvedení svých jmen.

Přitom z početného zástupu dosud známých uměleckých osobností českého barokního sochařství se knižního zpracování své monografie dočkaly pouze zjevy nejzářivější, totiž Matyáš Bernard Braun a Ferdinand Maxmilián Brokof.<sup>13</sup> Na opačném pólu badatelského zájmu stojí řada anonymních plastik, zdobících interiéry i průčelí kostelů, paláců a městských domů, jež se doposud nikdo nepokusil buďto zařadit do seznamu prací některého z již známých mistrů anebo spojit s některým z početných jmen sochařů objevujících se v pramenech, avšak postrádajících jakákoli připsaná díla. Kdesi uprostřed těchto dvou pólů potom nalezneme skupinu sochařů, jejichž jména doplňují pramenně doložené životopisné údaje a díla připsaná archivně i uměleckými historiky na základě formálního srovnání. Tito mistři, průměrného i nadprůměrného

---

<sup>11</sup> BLAŽÍČEK 1958.

<sup>12</sup> VANČURA 2002.

<sup>13</sup> Emanuel POCHÉ: Matyáš Bernard Braun, Praha 1965; Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Ferdinand Brokof, Praha 1976; Ivo Kořán: Braunové, Praha 1999.



nadání, zanechavší po sobě dílo často velice bohaté, bývají sice uměleckohistorickou literaturou pravidelně stručně zmiňováni, na řádné monografické zpracování však stále trpělivě čekají.

Předložená diplomová práce představuje autorčin skromný pokus o přiložení dalšího kamínku do rozsáhlé, jen pozvolna skládané mozaiky české plastiky 17. a 18. století. Práce je věnována Františku Preissovi, nesmírně pozoruhodné umělecké osobnosti, stojící na počátku vrcholně barokní fáze pražského sochařství. Nejrozsáhlejší část práce tvoří katalog, v němž se autorka snažila o úplný výčet děl jakýmkoli zdrojem Preissovi a jeho dílně připisovaných. Katalog je rozdělen na čtyři oddíly nazvané: A) Preissova archivně doložená díla. – B) Díla Preissovi připisovaná na základě stylového rozboru. – C) Sporná díla. – D) Díla Preissovi mylně připisovaná. V rámci jednotlivých oddílů jsou hesla řazena chronologicky. Každé heslo je uvedeno fakty o okolnostech vzniku daného díla a ikonografickým výkladem, následuje stěžejní část - podrobný formální rozbor díla a jeho srovnání s pracemi obsaženými v jiných katalogových heslech, vyústění potom představuje autorčina hypotéza o oprávněnosti či neoprávněnosti připsání. Aby čtenáři pokud možno usnadnila sledování svých popisů, přiřazuje autorka k práci bohatou fotografickou dokumentaci, pořízenou v naprosté většině jejím manželem Mgr. Vítem Mazačem. Katalog a fotografickou přílohu předchází kratší textová část práce. Ta po Předmluvě a Úvodu přináší nejprve náčrt Preissova životopisu a díla a v další kapitole pojednává o kontextu širšího rámce pražské a zčásti i mimopražské plastiky na rozhraní raného a vrcholného baroka. Závěrečná kapitola shrnuje hlavní charakteristiku Preissova sochařského stylu, jak se vyvíjel během let jeho tvůrčí činnosti.

Výše konstatovaný nedostatek monografických zpracování tvorby oněch „menších“ barokních sochařů, než jakými byli favorité dějin umění - Braun a Brokof, je bezesporu okolností příznivou pro vznik diplomové práce na dané téma. Obracel se však v nevýhodu v okamžicích, kdy autorka stála skutečně před dílem uměleckohistorickou literaturou vůbec nezaznamenaným anebo jen letmo povšimnutým, či když měla jinde rozřešit pomyslný spor navzájem si různě protirečících výpovědí předchozích badatelů. Správné znění v literatuře citovaných archivních pramenů nebylo možné vždy ověřit, protože originály se mnohdy během času ztratily, někdy byly v literatuře chybně označeny. Ani studium vlastního „materiálu“ uměleckohistorické práce – samotných plastik – se neobešlo zcela bez potíží. Ve výjimečných případech dílo, uváděné starší literaturou, mezitím zaniklo či je nezvěstné. Některá pojednávaná díla jsou veřejnosti nepřístupná, a autorka se tedy musela spolehnout na výpovědní hodnotu publikovaných

fotografií. V ostatních případech se autorka snažila plastiky prostudovat na jejich původních místech a pořídit jejich pokud možno kvalitní snímky, avšak z důvodu osazení ve výškách různě vzdálených očím pozorovatele přinášelo s sebou i toto přímé pozorování značná omezení. Jediný sochařský soubor, mistrovsky provedenou figurální výzdobu hlavního oltáře z doksanské baziliky, měla autorka to štěstí poznat z bezprostřední blízkosti během výstavy pořádané Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze v roce 2005. Je zřejmé, že v důsledku právě popsanych omezení stejně jako v důsledku omylnosti autorčiných hypotéz může diplomová práce obsahovat řadu míst, která v budoucnu bude nutno upřesnit, doplnit, případně zcela změnit.

Při práci na tématu se autorka opírala o dlouhou řadu vědeckých prací, jejichž seznam je uveden v závěrečném Seznamu použité literatury a pramenů a z nichž zde jakožto zdroj nejvýznamnější nutno uvést alespoň Vančurův přínosný článek o Františku Preissovi v časopise *Umění*.<sup>14</sup> Za mnoho podstatných informací děkuje autorka odborným pracovníkům nejrůznějších institucí: Mgr. Tomáši Snopkovi z ústředního pracoviště Národního památkového ústavu, PhDr. Heleně Čížinské a paní Lence Matiaškové z Národního památkového ústavu v hl. m. Praze, Mgr. Magdě Rendlové z Národního památkového ústavu v Ústí nad Labem, PhDr. Bohumíru Roedlovi ze Státního okresního archivu v Lounech, Mgr. Otto Chmelíkovi ze Státního oblastního archivu v Litoměřicích, PhDr. Lubomíru Sršňovi z historického oddělení Národního muzea, PhDr. Janě Tischerové z Ústavu dějin umění Akademie věd a paní Markétě Pokorné ze Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze. Snímky pojednávaných sochařských děl mohly vzniknout pouze s laskavým svolením vlastníků, jež autorka jmenovitě obdržela od Mgr. Libora Šturce z uměleckých sbírek a fondů Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sestry Maristelly – představené kláštera voršilek v Praze na Novém Městě, Mgr. Vladimíra Kelnara z Diecézního konzervátorského centra pražského arcibiskupství, P. Wernera Horáka – děkana u Sv. Mikuláše v Lounech, Mgr. Jaroslava Sojky ze Správy Pražského hradu a Dr. Leopolda Streita – faráře u Sv. Martina v rakouském Klosterneuburgu. V neposlední řadě bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce, Prof. PhDr. Mojzíru Horynovi, a oponentovi, PhDr. Tomáši Hladíkovi, za jejich cenné rady a připomínky k tématu.

---

<sup>14</sup> VANČURA 1993.

# I. ÚVOD

Svět barokní plastiky je světem zázraků. Uvnitř jeho hranic se člověku podařilo zatím nejtěsněji přiblížit naplnění svého snu o osobní zkušenosti se sférou existující mimo čas prostého smrtelníka. Baroko vůbec vychází vstříc touze člověka po nadvládě v pozemském prostoru a zároveň jeho potřebě dotyku s prostorem nadpozemským, proto stírá hranice mezi oběma, takže vládci a hrdinové se tu představují důstojností a nádherou podobní bohům, zatímco pohanští bohové, křesťanští světcí, andělé i samotný trojjediný Bůh se odívají do tělesných schránek přesvědčivě lidských. K vystupňování iluze zázračného zážitku umí baroko mistrovskými postupy vytvořit nejen dojem reálné fyzické existence postavy, nýbrž i zachytit prchavý okamžik jejího pohybu, výrazu tváře, duševního vzruchu. Právě sochařství je přitom ze své podstaty uměleckého oboru, který vtiskuje hmotě trojrozměrnou podobu lidské figury, lépe předurčeno k vytváření iluze zjevení nesmrtelných bytostí nežli například malířství či poezie. Jeho výtvořiny nejdokonaleji odpovídají lidským představám o splněném snu, protože ty vždy v jisté míře podmiňují zkušenost vlastní formy fyzické existence.

Zároveň je oblast barokní plastiky nesmírně rozsáhlá a bohatá na nejrůznější stylové polohy podle měnícího se času a místa. Obecný vývoj lze zhruba charakterizovat směřováním od manýristické kompoziční i tvarové schematičnosti přes monumentální realismus raného baroku, dynamiku a patos baroku vrcholného, lehkou hravost rokoka až k formálnímu i emocionálnímu zklidnění v počínajícím klasicismu. V různých evropských končinách přitom nabíralo sochařství zvláště ve fázi raného a vrcholného baroku zcela jedinečných podob, byť někde pod vlivem příchozích umělců docházelo k pozvolným proměnám, někde zase ve stejném údobí nerušeně spoluexistovaly dva odlišné stylové proudy. Tak hned v kolébce barokního umění, v Itálii, přes společný rys idealizace lidské postavy, navazující na antiku, rozlišujeme proud klasičtější v dílech Alessandra Algardiho, Françoise Duquesnoye a později Camilla Rusconiho, oproti směru prudkých vášní a dynamického pohybu, zosobněnému geniálním Gianlorenzem Berninim a udržovanému jeho početnou školou, na počátku souběžně vytvářenému také Franceskem Mochim. Zatímco v 17. a na počátku 18. století sochařství klasicistní zcela vládlo ve Francii a zbarveno odstínem realismu též v Belgii, Nizozemí, Sasku a Anglii, tvorba zemí katolického

vyznání - Španělska, jižního Německa a Rakouska - v téže době navazovala na pozdněgotickou tradici způsobem, jakým jednak vdechovala samostatný život draperii, rozehrané do záplavy drobných mačkaných a lámaných záhybů, a jednak před anatomickou harmonií postavy upřednostňovala vyjádření duševního hnutí, často až naturalisticky vyhocené. Jak spatřujeme v různé míře ve Španělsku, jižním Německu a Rakousku.

V Čechách tehdy nebyla umělecká situace podobně jednoznačná, zdejší sochařská tvorba se dělí do dvou souběžných směrů, ovšem podle zcela jiných hledisek než v Itálii. První směr, označovaný za „realistický“, klade důraz na objem, vyváženost tělesné stavby a zdrženlivý pohyb, tak jak ho ustavil Jan Jiří Bendl, udržoval Jeroným Kohl a k dokonalosti dovedl Ferdinand Maxmilián Brokof. Druhý je pak „dynamický“, podřizuje hmotu vnitřnímu vzruchu, vichřícímu draperii a zachvacujícímu tělu, jež se kroutí, proráží obrys a deformuje své proporce, jak to u nás poprvé ukazují díla Conrada Maxe Süssnera a Ottavia Mosta, v uměřenější podobě uplatňuje tvorba Matěje Václava Jäckela a završuje škola Matyáše Bernarda Brauna. Takto ostře ovšem celek barokní plastiky polarizujeme pouze pro zjednodušení. Ve skutečnosti se díla barokních sochařů, často i práce z různých fází vývoje tvorby jednoho a téhož mistra, pohybují kdesi v rozmezí odstupňované škály, rozepjaté mezi oběma výrazovými póly. Přibližnou polohu díla Františka Preisse na této škále se pokusíme stanovit v kapitole věnované jeho tvorbě.

Osoba našeho sochaře, jež v průběhu svého poměrně krátkého života získávala podle všech náznaků v soudobých pramenech na prestiži, se po smrti na více než půldruhého století vytratila z povědomí odborné veřejnosti. Jméno Františka Preisse se poprvé objevuje v topografické a uměleckohistorické literatuře až v poslední čtvrtině 19. století, kdy je bez dalších souvislostí zmiňují ve spojitosti s hlavním oltářem u Sv. Voršily F. J. Lehner a podle něj Fr. Ekert.<sup>15</sup> Bohumil Matějka ve svém pojednání o oltářích v lounském děkanském chrámu Preissovo jméno uvádí v citacích z archivních pramenů, na závěr mu pak připíše okrajový podíl na sochařské výzdobě oltářů, totiž „ciráty“ a menší andílky;<sup>16</sup> že Preissova osobnost je pro Matějku jinak neznámou, vyplývá ze skutečnosti, že zatímco v článku uvádí Marka Nonnenmachera i Jeronýma Kohla do souvislostí s archivními údaji o jejich životě a s jejich některými díly, Preisse čtenáři žádným podobným způsobem nepřibližuje. Ant. Kropsbauer sice Preissovo jméno zmiňuje, avšak

---

<sup>15</sup> LEHNER 1883, 114; EKERT 1884, 102.

<sup>16</sup> MATĚJKA 1895, 1-3, 66.

ve vztahu ke stylově neodpovídajícímu dílu (viz kat. č. 41).<sup>17</sup> Ant. Podlaha, přestože přináší ve svých příspěvcích do Památek archeologických cenné údaje z farních matrik o mnoha barokních a klasicistních umělcích, mimo jiné i o Preissovi,<sup>18</sup> rovněž nemá o Preissově osobě jasno, jak naznačuje kolísající podoba sochařova příjmení podle volného barokního přepisu (Prays, Preiss, Prags, Breiss) i nerozpoznání pražských Hradčan za matrikářem psanými Radcžany.

Badatelem, který načrtl základní tahy souvislého obrazu Preissovy umělecké osobnosti, byl **V. V. Štech**. Ve svých knihách o českém barokním sochařství ze třicátých let za prvé shromáždil mnoho archivních údajů o Preissově životě, ačkoli zásadně neuvádí odkazy na použité prameny, za druhé svedl dohromady dvě jediná tehdy známá Preissova doložená díla – část sochařské výzdoby lounských oltářů a plastiky hlavního oltáře u Sv. Voršily -, za třetí na základě jejich rozboru poprvé zformuloval charakteristiku Preissova stylu.<sup>19</sup> Podle Štecha náleží Preissovo cítění ještě do 17. století, jeho díla působí plným objemem a monumentálním patosem, ovládá je realismus, „vertikální naturalismus“, nejlépe jim svědčí klid, pokud usilují o pohyb, „náhlé přesuny údů“ působí rušivě, neboť Preiss neovládá teorii tělesné anatomie a mechaniky. V oblasti povrchového pojednání vyzvedává Štech Preissovův smysl pro detail, jenž v partiích bohatých záhybů draperie ustupuje do pozadí ve prospěch výrazovosti. Jakožto první píše Štech rovněž o žádosti Františka Preisse a dvou dalších umělců, Františka Maxmiliána Kaňky a Michaela Václava Halbaxe, o zřízení akademie výtvarných umění. Přestože se Štech na jedné straně dopustil omylu, když Preissovi připsal výzdobu hlavního oltáře kostela ve Sv. Janu pod Skalou a naznačil i možnost Preissova autorství figur církevních otců v presbytáři pražského kostela sv. Tomáše, přece prokázal dobrý úsudek v uvedení plastik hlavního oltáře v Doksanech a figur českých patronů jakož i čtyř stříbrných polopostav ve svatovítské katedrále do vztahu, i když nepřímého, s Preissovou tvorbou.

Až o dvacet let později na V. V. Štecha navázal **O. J. Blažíček** – osoba pro hodnocení tvorby Františka Preisse klíčová.<sup>20</sup> Jeho prvořadou zásluhou je zcela zásadní rozšíření atribucí děl Preissovi, opírající se o badatelův výjimečný znalecký cit, přičemž nejvýznamnějšími připsáními se jeví oba svatovítské soubory zemských patronů, sochy doksanského oltáře a archivně doložené

<sup>17</sup> KROPSBAUER 1891; idem 1898.

<sup>18</sup> Antonín PODLAHA: Materiálle k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: Památky archeologické XXVI, 1914; XXIX, 1917; XXX, 1918.

<sup>19</sup> ŠTECH 1935, 13; idem 1938-39, 100-02.

<sup>20</sup> BLAŽÍČEK 1958; idem 1967; idem 1989.

zakázky výzdoby atiky děčínského kostela a centrálního oltáře.kaple v Andělské Hoře. Blažíček je však též původcem tvrzení, že v Dlabáčově slovníku zachycený sochař Paul Preyken<sup>21</sup> je předkem našeho Františka Preisse, a tím zakládá teorii o rodilém pražském řezbáři, jehož veškeré poznání soudobé zahraniční plastiky se odehrávalo skrze její vlivy dolehnuvší do Prahy. Na základě slohových rysů usuzuje Blažíček na Preissův pobyt v dílně Jeronýma Kohla. Realismus Preissův je podle Blažíčka poučen plastikou J. J. Bendla. V rámci Preissovy tvorby upozorňuje Blažíček na vývoj směrem od vznosného realismu svatovítských patronů přes „pojetí dynamičtější, výrazově účinnější“ na lounských oltářích a v Doksanech až k dekorativnímu vyznění apoštolských postav ve Sv. Voršile, jejichž malebně rozčeřená silueta ukazuje až k braunovskému způsobu pojednání. Právě tento vyústění Preissovy tvorby v předznamenání Braunova stylu opakují po Blažíčkovi všichni další autoři zabývající se Preissem. Obecně potom Blažíček charakterizuje Preissův styl skladebným vyvážením a pevnými postoji na jedné straně, promodelováním draperií k „malebnému povrchovému rozehrání“ a expresivní stylizací obličejů osobité typiky na straně druhé.

Vrátíme-li se krátce v chronologickém sledu zpět do roku 1944, setkáme se se zmínkou o Františku Preissovi v článku německého E. W. Brauna, jenž Preisse označuje za „mistra dosud neznámého“, zároveň se mu však daří objevné připsání Preissovi sousoší sv. Františka s anděly z Karlova mostu. Nic bližšího k Preissově sochařskému stylu se nedozvídáme, neboť Braunův článek je prvoplánově nacionalistický s účelem prokázat německý původ všech sochařů podílejících se na barokní výzdobě Karlova mostu, odrážející se v jejich rodišti či německy znějících jménech. Bohužel na totéž irelevantní dokazování německosti se omezuje jeho zmínka o Preissovi v katalogu výstavy pořádané ještě deset let po skončení války.<sup>22</sup> Podobné dovození závislosti českého barokního sochařství na německy mluvících zemích si klade za cíl E. Bachmann, ačkoli oproti přímé závislosti osobní hovoří spíše o závislosti umělecké, jež mu české, zvláště pražské sochařství staví do druhořadé pozice s odpovídající nedostatečnou kvalitativní úrovní. Z Preissova seznamu děl pak odepisuje figury postranních oltářů v lounském chrámu i apoštolskou řadu v nikách interiéru Sv. Voršily ve prospěch Jana Bedřicha Kohla-Severy. Preisse označuje za „přírodní talent“, neboť se jeho tvorbě nedostalo poučení v prvořadých střediscích uměleckého vývoje, jako právě Kohlu-Severovi ve Vídni, i když

---

<sup>21</sup> Gottfried Johann DLABACŽ: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815, 508-09.

Preissovou typiku prohlašuje za inspirovanou Carlony. Na jeho sochách oceňuje „živelnou vitalitu“, plastický cit a „divoké válečnické obličej“, avšak nepřekonaný verismus 17. století se v Preissových dílech projevuje „zpuštěnou fyziognomií kajícího se pijana“, jak dokládá figurou sv. Františka z Karlova mostu a dvěma biskupy na hlavním oltáři lounského chrámu.<sup>23</sup>

Zatím posledním, kdo se dílu Františka Preisse věnoval v plné šíři a hloubce, kdo přišel s mnoha novými připsáními a v několika případech se naopak atribuce dřívějších badatelů pokusil vyvrátit, byl **V. Vančura**.<sup>24</sup> Především se mu poštěstilo dostat se do bezprostředního kontaktu se všemi plastikami lounských oltářů během jejich restaurování v 80. letech, kteroužto zkušenost zúročil ve vyčerpávajícím popisu a rozboru těchto plastik.<sup>25</sup> O jeho důkladném průzkumu nejrůznějších archivních fondů svědčí v jeho pojednáních mnoho dříve neznámých zpráv o umělcově životě, doprovázených vždy odkazem na příslušný pramen. Preissův sochařský styl nazývá Vančura „dekorativním expresionismem“, v němž k bendlovské realistické tradici a Kohlovu dekorativismu přistupuje časem Preissův vlastní dynamický rys. Jeho figury jsou realisticky vystavěné, s klidnými gesty, bohatě řasená draperie má vždy přirozený spád, záhybový systém je v souladu s pohybem těla, neboť Preissovým cílem je především souhra formálních prvků. Vančura rovněž poukazuje na některé konkrétní formální šablony Preissovou dílnou typicky užívané, jako jsou bujně husté kadeře, esovitě zvlněná oční víčka či těsně k sobě navzájem přitíštěný prostředník a prsteník ruky. Na druhé straně však Vančura u Preisse shledává nedostatek fantazie, projevující se kupříkladu střídáním několika málo typů obličejových masek, projevy exprese užíval Preiss pro své sochy pouze vnějškově, nápodobou „módních trendů“ působících z ciziny, někdy má být dosažený přesvědčivý výraz dokonce výsledkem náhody.

Vyššího ocenění se tak Preissově umění dostalo o pár let dříve z pera **I. Kořána**.<sup>26</sup> Ten považuje Preissovou tvorbu za naprostý vrchol pražské barokní plastiky před nástupem Brauna a Brokofa. Charakterizuje ji slovním spojením „barokní realismus“, jenž se projevuje pádným a zároveň ušlechtilým, zdrženlivým výrazem. Kořán vyzdvihuje Preissovou modelaci obličejů a rukou, bohaté řasení rouch, jež dodává mohutnosti tělům v jeho očích spíše štíhlým. Zvláště v postavách sv. Augustina a Karla Borromejského na hlavním oltáři u Sv. Voršily spatřuje Kořán

---

<sup>22</sup> BRAUN 1944, nepag.; idem 1955, 73.

<sup>23</sup> BACHMANN 1964, 137-38.

<sup>24</sup> VANČURA 1993; idem 2002.

<sup>25</sup> Ibidem; idem 1992.

<sup>26</sup> KOŘÁN 1988, 468-69.

bod dosažení dokonalosti, za něž nezajdou ani Braun či Brokof, již oba budou ve své tvorbě tuto dokonalost rozvíjet a zároveň bořit. Podobně kladné hodnocení Preissova díla vychází také od **T. Hladíka**,<sup>27</sup> jenž vyzvedává v první řadě mistrovské Preissovo pojednání „malebně zbrázděného povrchového reliéfu do hloubky podřezávaných záhybů“ draperie nebo takových jemných detailů jako nehtů, rukavic, zdobení lemů rouch. Oproti Vančurovi považuje Hladík hloubku výrazu, dosaženou v některých Preissových figurách, jednoznačně za sochařův záměr. Preiss podle něj ve vrcholném období své tvorby „mistrovsky ovládal moderní dynamické světelné pojetí sochy“. Hladík obdivuje Preissovu schopnost přiblížit se úspěšně principům italského radikálního baroka, jež podle jeho názoru náš umělec nikdy osobně nepoznal, a prohlašuje Františka Preisse za „jednu z nejvýraznějších sochařských osobností barokní Prahy před vystoupením M. B. Brauna“.

Závěrem tohoto exkurzu do historie objevování osoby Františka Preisse a jeho tvorby musí autorka předeslat, že s vysokými hodnoceními sochařského mistra zcela souhlasí. Diplomovou práci napsala coby hold jeho jedinečnému umění, jež před ní vyjevovalo svou plnou krásu a rafinovanost postupně, úměrně době, kterou trávila snahou do hloubky je poznat. Proto také autorka doufá, že snad i její diplomová práce může přispět nepatrným podílem k dotváření zatím nedokončeného portrétu barokního sochaře Františka Preisse.

---

<sup>27</sup> HLADÍK 2005.



## II. FRANTIŠEK PREISS – ŽIVOT A DÍLO VE SVĚTLE PRAMENŮ

Hned první náležitost životopisu – datum narození - není v případě Františka Preisse archivně zaznamenána. Jestliže Preissovo narození klade O. J. Blažíček do roku 1660,<sup>28</sup> případně František Dvořák až do roku 1666,<sup>29</sup> vycházejí tyto odhady nepochybně z údaje V. V. Štecha, že olomoucký sochař František Leblus měl v rozmezí 16. února 1674 – 16. února 1679 učedníka jménem František Preiss.<sup>30</sup> Blažíčkem vypočtený rok 1660 se v této souvislosti jeví pravděpodobnějším, ve čtrnácti adepti sochařského řemesla do učení nastupovali, kdežto věk pouhých osmi let se zdá přece jen příliš nízký. Nelogické ovšem je, že poté, co odtud vyvodil rok sochařova narození, Blažíček odmítl našeho Františka Preisse ztotožnit s doloženým Leblusovým učedníkem téhož jména. Sám totiž Preissův původ nehledá na Moravě, nýbrž v Praze na Hradčanech, kde měl být již před několika generacemi usazen jeho předek Pavel Preiss, rovněž sochař.<sup>31</sup> K vytvoření postavy Pavla Preisse však zřejmě došlo zmatením několika údajů: za první Dlabaczův slovník uvádí Paula Preikena, sochaře v Praze, jenž roku 1587 kupuje vinici na Brusce,<sup>32</sup> za druhé A. Baum a Bergner citují údaj o Pavlu Preiserovi, řezbáři z Drážďan, jenž roku 1581 získal staroměstské měšťanství.<sup>33</sup> I pokud připustíme, že se údaje vztahují k jediné osobě Pavla Preik(s)en(r)a, a připomeneme, že při své první zakázce je v děčínských thunovských účtech sám František Preiss nazýván „Preissen“, stále to nedokazuje žádný vztah mezi oběma osobami. Příjmení Preiss ve všech pravopisně neustálených a různě zkomolených variantách bylo v barokní době rozšířené, označovalo člověka ze severního Německa. Navíc kdyby František Preiss byl vnukem či jiným příbuzným pražského měšťana a umělce, nemusel by snad pro svou osobu složitě získávat měšťanství, členství v cechu, bydlení v podnájmu na hradčanské radnici atd. Naopak ztotožnění Františka Preisse s Leblusovým učedníkem působí

---

<sup>28</sup> BLAŽÍČEK 1958, 105

<sup>29</sup> DVOŘÁK 2003, 84.

<sup>30</sup> ŠTECH 1938-39, 99 – bez odkazu na pramen.

<sup>31</sup> BLAŽÍČEK (pozn. 28), 105.

<sup>32</sup> Gottfried Johann DLABACZ: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen..., Prag 1815, 508-09.

<sup>33</sup> A. BAUM, in: PA 12, 1884, 40; BERGNER, in: Mitteilungen.. 54, 1915, 114. Tyto zdroje uvádí VANČURA 2002, 104.

vcelku věrohodně pro naprosto stejné znění jména i příjmení a pro poměrnou shodu v časových relacích.

Po Preissově odchodu z učení u Leblöse o něm ovšem až do podzimu 1687 nemáme žádné zprávy. Nabízelo by se umístit sem dlouhou tovaryšskou cestu. V ideálním případě by Preissova cesta za poznáním vedla po vůdčích střediscích barokního umění, především na území Itálie. Preissův pozdní styl se skutečně zdá zúročovat zkušenost zahraničního, snad přímo italského školení. Raná Preissova díla ale ke špičce nepatří a mohla vzniknout i bez poučení cizinou. Vzestup kvality jeho prací je pozvolný a případné italismy nalezneme v jeho díle až po přelomu století. Nebudeme jistě daleko od pravdy, když Preissovo hledání inspirace v zahraničních uměleckých centrech rozdělíme do několika cest, které se mohly uskutečnit v širokém rozmezí 80. a 90. let 17. století.

Jedině z Olomouce do Prahy se bezpodmínečně přesunout musel, a to patrně nikoli přímou cestou. Umělecké kontakty mezi Moravou a Čechy byly v Preissově době řídké. Prameny zmiňují jediné jméno sochaře z Olomouce, který se prosadil v Praze - Jana Bedřicha Beckera, jehož práce ovšem neznáme.<sup>34</sup> Stejně tak zůstává bez zjištěných děl další sochař, Pavel Hofer (1643 – 1708), jenž do Prahy přibyl z Jihlavy, tedy alespoň z česko-moravského pomezí.<sup>35</sup> Naopak běžně probíhaly styky moravských umělců s Podunajím, především s Vídní. Proto předpokládejme, že z Olomouce vedla Preissova cesta nejprve do habsburského sídelního města. Proč se však sochař ve Vídni déle neusadil, anebo proč se odtud nevrátil zpět na Moravu, jak to udělala většina moravských umělců?

Odpověď by se mohla skrývat ve sledu pohnutých událostí let 1679-80 a 1683. Připomeňme, že ve druhé půli roku 1679 vypuká v moravských městech morová epidemie, jež se v srpnu objeví i ve Vídni. Císař se dvorem opouští narychlo rezidenční město, odjíždí nejprve do Prahy, a když mor dosáhne až sem, prchá v květnu 1680 do Pardubic a později do Lince. Z Prahy tehdy před morem utíkal například i čerstvě zde usazený Jan Brokof, avšak hranici s Bavorskem nakonec nepřekročil, když obdržel zakázku na sochu Jana Nepomuckého v Poběžovicích. Mnoho významných osobností v Praze na mor zemřelo, namátkou kanovník Pešina z Čechorodu a ovšem nejlepší zdejší sochař té doby, Jan Jiří Bendl. Vylíčené události spadají do počátku Preissovy předpokládané tovaryšské cesty. Preiss ovšem nemusel nutně následovat dvůr do Čech hned

---

<sup>34</sup> BLAŽIČEK 1958, str. 281, pozn 127: zprávy pocházejí z let 1687 – 1694.

v roce 1679, možná ve Vídni přečkal epidemii a setrval zde pár dalších let. Avšak v půli roku 1683 přichází další rána, dosud nejsilnější turecký útok na Vídeň. Leopold I. se dvorem opět ujíždí, tentokrát rovnou do Lince, zatímco turečtí vojáci Vídeň po dva měsíce obléhají a plení její široké okolí i přilehlé území Moravy. Náhlou přítrž válečným bédám učiní až překvapivé vítězství pod Kahlenberkem 12. září 1683 a následné vytlačení Turků ze středoevropského prostoru.<sup>36</sup> Nebylo by divu, kdyby tovaryš František Preiss pod tlakem popsanych okolností opustil Vídeň a raději než zpět na ohroženou a vyčerpanou Moravu se vydal směrem k vedlejšímu sídelnímu městu Praze. Uměleckými centry, do kterých mohl na své cestě zavítat, se zabýváme v následující kapitole.

Povědomí o metropoli Českého království se ve vídeňském prostředí mohlo šířit mimo jiné díky nedávnému přesídlení dvora. Rakouští umělci podnikali vedle soustavné expanze na Moravu i občasné výboje do Prahy. Například Jan Oldřich Mayer přišel na sklonku 80. let 17. století do Prahy přímo z Vídně, na přelomu století se usadí v Praze Rakušan Jan Jiří Šlanzovský, ještě později je pak v Praze a Oseku činný italský štukatér Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742), jehož kroky sem vedly přes Vídeň z Moravy.<sup>37</sup> O jednorázové zakázky vídeňských umělců pro Prahu také nebyla nouze, jak dokládá slavný příklad Rauchmillerova modelletta k soše Jana Nepomuckého roku 1680.<sup>38</sup>

Kdy se Preiss objevil v Praze, nevíme. V. V. Štech a po něm O. J. Blažíček, již mu připisují provedení sochy sv. Tomáše na malostranském svatotomášském kostele,<sup>39</sup> tím kladou jeho vstup do Kohlovy dílny již před rok 1683. Jak ale podrobně rozvedeme v příslušném katalogovém hesle (kat. č. 34), jakýkoli Preissův podíl na zmíněné soše není pravděpodobný. Nelze tedy vyloučit pozdější Preissův příchod do Prahy, snad až těsně před rokem 1687, odkdy se jeho jméno vynořuje v archivních pramenech. Nechme je nyní hovořit.

První zprávy o Preissovi pocházejí z roku 1687. Tehdy v katedrále sv. Víta, jinak hradčanském farním kostele, uzavírá 28. října „počestný mladík František Preiss“ sňatek s Magdalenou Sciurovou (spíše než nezvyklý přepis českého „Šůrová“ spatřujeme v příjmení nevěsty opravdu italský základ) (**Příloha I**). Na téže stránce ve svatovítské matrice narazíme na

---

<sup>35</sup> Ibidem 76.

<sup>36</sup> J. MIKULEC, Leopold I, Praha 1997, 119, 125, 134-38.

<sup>37</sup> BLAŽÍČEK 1958, 103, 155; idem 1989, 204; VANČURA 2002, 84, 136, 194.

<sup>38</sup> VANČURA (pozn. 37), 80-81.

<sup>39</sup> ŠTECH 1938-39, 71; BLAŽÍČEK 1958, 105-06.

Preissovo jméno však již 20. září 1687, kdy jde za svědka na svatbě mečíři Melchioru Parimu.<sup>40</sup> Jeho účast na svatbě mečíře stojí za povšimnutí, neboť Preissovy styky s mistrem tohoto řemesla podporuje autorčinu hypotézu, že jeho potomci budou mečířství provozovat. Štech ovšem bez citace pramene uvádí ještě starší zprávu o Preissovi z počátku téhož roku, týkající se sochařova výprosu z poručenství pro budoucí manželku, sirotka Magdalenu Sciurovou<sup>41</sup> V této souvislosti je nám znám mladší zápis z Protokolu městské rady hradčanské: rada schválila vyplacení mladé paní Preissové části (?) peněz ze sciurovské pozůstalosti, spravované poručníky (**Příloha II**). Další zápis je z téže knihy: zmiňuje Preissovou žádost o měšťanské právo na Hradčanech a zároveň o pronájem pivního a vinného šenku na hradčanské radnici. Důležitou roli zde hraje městský radní, později purkmistr Jan Karel Forschan (Firschan), jehož měl Preiss v pronájmu radničního šenku vystřídati. Vzhledem k Forschanovu přátelství s naším sochařem, jež vyplývá z účasti na svatbě a křtech (viz dále), nepřekvapuje, že rada Preissovi v obou záležitostech vyhověla (**Příloha III**). Udělení měšťanství zároveň vyznačuje datum post quem Preiss mohl začít provozovat živnost jakožto sochařský mistr.<sup>42</sup> Dne 17. října 1688 křtí Preiss u Sv. Víta svého prvorozeného syna Františka Karla, za kmotra šel Jan Karel Firschan, za svědky radní Vavřinec Tomasoni a Marie Klára Streitbergerová (**Příloha IV**).

Zde musíme tok informací přerušit a vyslovit politování nad absencí jakéhokoli archivního dokladu o Preissově působení v dílně malostranského sochařského mistra Jeronýma Kohla. Slohové srovnání děl obou sochařů vyznívá totiž naprosto jednoznačně ve prospěch teorie, že Františku Preissovi se od staršího mistra dostalo zcela zásadního poučení po formální stránce tvorby (podrobněji viz kapitola III). Pro vymezení období, kdy toto ovlivnění probíhalo, a to bezpochyby intenzivně a dlouhodobě, existují tři varianty: První by za popření Preissova moravského původu a vyučení v olomoucké Leblosově dílně předpokládala, že se Preiss u Kohla přímo vyučil ve svém raném mládí, tj. v 70. letech 17. století. Druhá by nám představovala Preisse za jeho prvních pražských let, zhruba od roku 1683 (ale spíše o něco později) do roku 1687 nebo 1688, zaměstnaného v Kohlově dílně v pozici tovaryše. Poslední varianta by znamenala Preissovou těsnou spolupráci s Kohlem, snad podmíněnou existenční nutností, již v době, kdy založil vlastní živnost, avšak ještě nepronajímal prostory k bydlení, tudíž ani pro svou dílnu, v hradčanské radnici, což by spadalo do let 1688-90. Nejpravděpodobnější se nám

---

<sup>40</sup> VANČURA 1993, 101.

<sup>41</sup> ŠTECH 1938-39, 99.

jeví varianta druhá, mimo jiné z důvodu, že její časové rozpětí se překrývá s obdobím, kdy z Kohlovy dílny vycházejí práce s mnoha formálními znaky budoucí Preissovy tvorby. Zde máme na mysli především sochy sv. Petra a Pavla ve staroměstském kostele sv. Šimona a Judy (kat. č. 27), ale také sošky na stallách v Břevnově, kde Jan Křtitel přesně předjímá postoj Preissova veledíla z roku 1706, sochy sv. Vojtěcha na hlavním oltáři v Lounech. (obr., více v kapitole III a kat. č. 2). Pokud se Kohlův vliv nijak výrazně neprojevil hned na první Preissově samostatné zakázce pro děčínský kostel sv. Kříže (kat. č. 1), bylo to zapříčiněno materiálem soch, neboť v práci s pískovcem nezkušený Preiss zde nedokázal předvést svůj styl v plné šíři.

Pozoruhodné je, že ačkoli mezi Františkem Preissem a Jeronýmem Kohlem nejsou doloženy žádné ryze osobní styky (účasti na křtech nebo svatbách), písemnosti zachycují jména obou sochařů bok po boku v těsném profesionálním vztahu vlastně až do Kohlovy smrti: Již ze 14. prosince 1691 pochází posudek na obrazový rám Georga Heermanna, vypracovaný Preissem, Kohlem a Hugo van Santenem (**Příloha VIII**; viz také níže). V září a říjnu roku 1694 probíhá spor, v němž Kohl, Preiss a Vavřinec Scheiermann žalují Abrahama Kitzingera pro pomluvu (**Příloha IX**; **Příloha XI**; viz níže). Kohl a Preiss se dělí o zakázku na sochařskou výzdobu oltářů pro kostel sv. Mikuláše v Lounech, realizovanou v letech 1700 – 1706 (**Příloha XV**, kat. č. 2, 15, 16, 17; viz také níže). Konečně 22. května 1707 Kohl podepisuje jakožto svědek smlouvu mezi Preissem a matkou představenou Marií Clarou o výzdobě hlavního oltáře kostela sv. Voršily (**Příloha XVIII**). Odtud lze vyvodit, že Kohl, jakožto sochař činný dříve pro klášter (dochována je jeho socha sv. Voršily z nadpraží portálu klášterní budovy, dnes v Mužeu hl. m. Prahy)<sup>43</sup> a možná také pro financovatele oltáře, hraběte Šporka (viz kat. č. 29), voršilkám Preisse pro zakázku na hlavní oltář doporučil. Rovněž v případě lounské zakázky, pomineme-li možnost, nastíněnou autorkou, že zadavatelé navázali kontakt s Preissem hned v počátcích a nezávisle na jednání s Kohlem (viz kat. č. 2), vysvítá, že Kohl, osloven lounskou radou, z vlastní iniciativy přizval k zakázce svého bývalého žáka. Ostatně lze uvažovat o tom, že Kohl předtím zprostředkoval Preissovi zakázky pro katedrálu od svatovítské kapituly a pražského arcibiskupa (viz kat. č. 5, 7, 20), když sám již dávno před svým jmenováním dvorním sochařem (1704)<sup>44</sup> prováděl významné sochařské práce pro katedrálu i císařský dvůr (kašnu na druhém

---

<sup>42</sup> VANČURA 1994 b, 84.

<sup>43</sup> BLAŽÍČEK 1958, 77; Mojmir HORYNA: Barokní plastika ve sbírkách Muzea hl. města Prahy (kat.), Praha 1973, s. 24-25, kat. č. 23; BONGERS 1977, kat. č. 8; VANČURA 1991, 518.

<sup>44</sup> VANČURA (pozn. 42), 514.

hradním nádvoří, katedrální trůny, „barchovský“ oltář morových patronů pocházející ze Sv. Víta).<sup>45</sup> Dokonce nelze Kohlovo dobrozdání vyloučit hned u první Preissovy samostatné zakázky na kamenné plastiky pro děčínský kostel sv. Kříže, jíž se mu dostalo od Maxmiliána hraběte Thuna (viz kat. č. 1), neboť právě hraběti Thunovi do Děčína dodal Kohl o deset let dříve, tedy ještě před přestavbou kostela, dřevěný krucifix (tato Kohlova práce se patrně nedochovala,<sup>46</sup> nejedná-li se ovšem o krucifix vsazený roku 1691 do nového mramorového kříže na oltáři).<sup>47</sup> Jistěže můžeme shromáždit protiargumenty: pro děčínského Maxmiliána Thuna pracovala během druhé poloviny 17. století celá plejáda sochařů (J. J. Bendl, O. Mosto, Kitzingerové, Brokofové...)<sup>48</sup>, katedrální kanovníci mohli zakázky směřovat na Preisse jakožto svatovítského farníka, zároveň zde, v zakázce pro Louny i pro voršilky figuruje postava kanovníka Tobiáše Jana Beckera, jenž měl - stejně jako arcibiskup Jan Josef Breuner – vztah k moravskému prostředí, odkud Preiss vyšel.<sup>49</sup> Byla by to však příliš velká shoda náhod, že se v pramenech souvisejících se všemi vyjmenovanými zakázkami dříve či později mihne Kohlovo jméno. Pokládejme za jisté, že Preiss vděčil Kohlovi i ve své samostatné kariéře za mnohé. V závěrečném období Kohlova života by takové protěžování mladšího kolegy mohlo vycházet ze snahy vytěsnit z potenciálních zakázek nezdárného nevlastního syna Kohla-Severu (o něm dále).<sup>50</sup> Avšak z toho, že Kohlova podpora Preisse přetrvávala přibližně po dvacet let, plyne, že si Kohl Preisse zřejmě zcela nezištně vážil pro jeho umělecké kvality.

Vraťme se nyní zpět k časové posloupnosti archivních údajů, abychom dospěli k první zprávě o Preissově sochařské tvorbě. Je obsažena v thunovském děčínském archivu, jedná se o položku ve výkazu plateb umělcům pracujícím na kostele sv. Kříže (**Příloha V**). Pramen nás seznamuje nejen s jednou z užívaných variant sochařova příjmení (Preysen), nýbrž i s okolnostmi smlouvy: tu s Preissem, jak zaznamenáno, uzavřel agent Türmgger 2. září 1989 a vyplatil mu přitom zálohu 30 zl. Celková odměna za sochařovu práci, 220 zl. a 4 vědra piva, není

<sup>45</sup> BLAŽÍČEK (pozn. 42); Petr BAŠTA: Katalog neznámých a odcizených uměleckých děl I (kat.), VANČURA (pozn. 42), 518-19, 521; M. OTTOVÁ (ed.), Praha 1998, kat. č. 82.

<sup>46</sup> VANČURA (pozn. 42), 512-16.

<sup>47</sup> SOA Děčín, RA Thun, VS Děčín, důchodní účty 1679 – zjištění Věry Naňkové.

<sup>48</sup> BLAŽÍČEK 1958, 105; idem: Jan Jirí Bendl, in: Umění XXX, 1982, 112; Václav VANČURA: Ottavio Mosto, in: Umění XLIII, 1995, 345-46; idem 2002, 38, 74-75; SLAVÍČKOVÁ 1997, 61, 70, 80, 81.

<sup>49</sup> Tobiáš Jan Becker – narozen roku 1649 v Králíkách, roku 1679 kaplan při kostele sv. Voršily na Novém Městě, od roku 1681 kanovník svatovítské kapituly, roku 1702 vysvěcen na biskupa královehradeckého. Jan Josef hrabě Breuner – narozen roku 1641 ve Vídni, teologická studia v Olomouci, v letech 1658-94 různé církevní úřady v Olomouci, od 1695 arcibiskupem pražským; viz BUBEN 2000, 20, 37-38.

<sup>50</sup> Viz HERAIN 1908.

nijak zvlášť vysoká, avšak dostatečná pro dosud nezavedeného umělce, uvážíme-li, že ve 20. letech 18. stol. pobírali jen nejlepší z pražských sochařů nad 250 zl. ročně.<sup>51</sup> Výkaz je datován 31. prosince 1689, z vyplacení smluvené částky beze zbytku jasně vyplývá, že dílo bylo již odevzdáno ani ne čtyři měsíce od zadání. K tomu bylo potřeba mít již zaběhlou dílnu s tovaryši, již zakázku pod mistrovým vedením prováděli patrně přímo v Děčíně. Kde ovšem v samých počátcích své kariéry Preiss s rodinou a tovaryši na Hradčanech bydlel a provozoval sochařské řemeslo, nám zůstává utajeno.

Archivní doklady pak po dalších více než deset let o Preissově tvorbě mlčí, zato poskytují bohaté informace o jeho osobním životě. Nejpozději od roku 1690 Preiss bydlel přímo v prostorách hradčanské radnice [3], kde také, jak již zmíněno, provozoval šenk. Téhož roku byl uveden do úřadu městského soudního písaře a čističe mušket (**Příloha VI**), jež zastával do roku 1694 a opětovně od roku 1696 (**Příloha X; Příloha XIII**). Významnou životní událostí bylo pro něj jistě narození druhého dítěte, syna Josefa Vavřince, jemuž při křtu 2. září 1691 šel za kmotra již výše zmíněný Vavřinec Tomasoni (**Příloha VII**). O vzestupu Preissovy vážnosti občanské i profesní snad cosi vypovídá počet matrikou zaznamenaných svědků, oproti křtu prvního syna před třemi lety dvojnásobný: vedle Karla Forschana se tu také objevuje Santin Eichel, kameník a otec budoucího proslulého stavitele, jenž ve výše citovaném výkazu plateb z thunovského archivu figuruje ob jednu položku za Preissem, oba umělci se tedy zřejmě spřátelili při provádění děčínské zakázky.

Ani sochařská činnost, ani pronájem šenku, ani úřad soudního písaře a čističe mušket, zřejmě placený, však Preisse nedokázaly uchránit před finančními potížemi. Po dlouhou dobu čtrnácti let se musel spokojit s bydlením v pronajatém bytě na hradčanské radnici (jenž ostatně nepřestal užívat ještě alespoň dva roky poté,<sup>52</sup> co roku 1704 zakoupil vedlejší dům – viz dále). I plná úhrada tohoto nepochybně skromného bydlení přesahovala v letech 1694-1701 několikrát jeho možnosti, proto byl nucen opakovaně požádat o slevu z nájmu, nejčastěji ve výši 10 zl.<sup>53</sup> Rovněž pro radniční šenk,<sup>54</sup> jehož pronájem mu rada prodlužovala nejméně do roku 1702 a jež

---

<sup>51</sup> Bohumil MATĚJKA: Příspěvky k dějinám pražského baroku, in: PA XXVII, 1896, 1897, 51-58.

<sup>52</sup> AMP 1580, pag. 305.

<sup>53</sup> AMP 1579, pag. 291, 411; AMP 1580, pag. 56, 172, 196.

<sup>54</sup> Preissova pronájem radničního šenku se týkají záznamy viz AMP 1579, pag. 118, 190, 336, 337; AMP 1580, pag. 56.

ovšem neprovzoval osobně, nýbrž skrze podsudního,<sup>55</sup> musel žádat roku 1696 o snížení poplatků ze sudů.<sup>56</sup>

Zvláštní kapitolu v archivních záznamech tvoří Preissovy nadmíru hojně stížnosti a občanskoprávní spory, kde figuruje vždy na straně žalobce. Úzkostlivě si střežil výsadní právo šenkovat na Hradčanech pivo, přičemž mu bylo lhotejně, zda porušení vychází od šlechtice (26. srpna 1693 si stěžuje na hradčanské pány, hlavně Thuny a Martinice, že ve svých palácích čepují pivo, vyrobené na jejich venkovských statcích),<sup>57</sup> nebo od pouhého řemeslníka (zprávy o sporu s parukářem Reinhardem, jenž v prostorách radnice provozoval vedle kupectví i šenk, z 27. února. a 6. dubna.1700).<sup>58</sup> Zcela svébytného druhu je skandální žaloba manželů Preissových na radního sluhu Václava Smíška za jeho voyerské praktiky, po níž následovalo sluhovo přiznání a odsouzení k pokutě.<sup>59</sup>

Velice pilně se Preiss zasazoval o nápravu zlořádů a přestupků proti cechovním pravidlům v rámci sochařského řemesla, ať již se jich dopouštěl zednický mistr (v letech 1699-1700 si Preiss stěžuje na zedníka Michaela Hermana, jenž prý, ač nevyučen řezbářem, zhotovil Šporkovi do pražského kostela sv. Prokopa oltář s anděly a putty)<sup>60</sup>, sochařský kolega z cechu (spor s Abrahamem Kitzingerem - **Příloha IX; Příloha XI**), nebo jen tovaryš (záznamy o sporu s hradčanským stavitelem de Martinim ve věci neoprávněného zaměstnávání sochařského tovaryše z počátku roku 1695,<sup>61</sup> žaloba na sochařského tovaryše Sebastiana Schultze pro pomluvu Preisse a jeho tovaryšů z roku 1700 – **Příloha XIV**). Neváhal ani zkritizovat práci známého sochaře v negativním posudku na rám, vyřezaný drážďanským sochařem J. J. Heermannem (**Příloha VII**), Tato písemnost ze 14. prosince 1691 je podepsána vždy jedním zástupcem sochařského řemesla pro každé pražské město (s výjimkou Nového Města): Františkem Preissem za Hradčany, Jeronýmem Kohlem za Malou Stranu a Hugo von Santenem za Staré Město. Pověření Preisse vypracováním posudku naznačuje, že již v začátku své kariéry byl po umělecké stránce vysoko ceněn, rozhodně platil za nejdůležitějšího z hradčanských sochařů.

---

<sup>55</sup> ŠTECH 1938-39, 99

<sup>56</sup> AMP 1579, pag. 411.

<sup>57</sup> AMP 1579, pag. 270.

<sup>58</sup> AMP 1580, pag. 87 a 97.

<sup>59</sup> AMP 1580, pag. 37.

<sup>60</sup> SÚA, NM, G1, M1/6 – uvedeno viz VANČURA 2002, 10, 69.

<sup>61</sup> AMP 1579, pag. 316 a 317.



Pro svou sochařskou dílnu Preiss před zakoupením vlastního domu zřejmě rovněž pronajímal nějakou prostor v objektu hradčanské radnice.<sup>62</sup> Není třeba pochybovat, že dílnu vedle mistra tvořilo možná i několik tovaryšů a učedníků, k nimž v době vyřizování větších zakázek přistupovali příležitostně zaměstnaní pomocníci. O Preissovy tovaryších se dochovalo svědectví v souvislosti s výše zmiňovanou žalobou na Sebastiana Schultze (**Příloha XVI**), o učednkovi Josefu Schlemillerovi hovoří záznam z ledna 1696, kdy Schlemiller svoluje, aby jistý Eliáš Schrötter vyplatil dlužné peníze přímo jeho mistru Františku Preissovi (**Příloha XII**). Dále se můžeme domnívat, že pokud staroměstský řezbář Šebestián Reifershammer zvolil Františka Preisse za kmotra svých dvou dětí v letech 1704 a 1706, prokazoval tím patrně jakožto bývalý učedník či tovaryš úctu svému mistrovi.<sup>63</sup>

V oblasti Preissovy tvorby jsme v první polovině 90. let odkázáni ponejvíce na dohady. Záznam o žalobě na Abrahama Kitzingera z roku 1694, jenž měl hanět Preisse, Kohla a Vavřince Scheiermanna, (**Příloha IX; Příloha XI**) alespoň naznačuje, že ona pomluva se dotýkala profesionální cti a že tedy v tomto roce nebo těsně před ním Preiss (opět!) pracoval spolu s Kohlem a truhlářem Scheiermannem na nějaké větší zakázce. Pro druhou polovinu 90. let opět nemáme žádné dílo Preissovi přímo doloženo, pevným bodem v případě kamenné sochy sv. Judy Tadeáše na domě U Sladkých (kat. č. 6), je alespoň datace 1697, vytesaná na plintu, když atribuci Preissovi přesvědčivě dokládá podobnost s figurou téhož světce v interiéru Sv. Voršily.

Avšak dva sochařské soubory z 2. poloviny 90. let, spolehlivě Preissovi připisované na základě formálního rozboru, nás nasměřují do místa, pro které byla Preissova dílna tehdy činná především: jednalo se o dokončování vnitřní výzdoby svatovítského chrámu, k němuž, jak uvedeno výše, přispíval rovněž Jeroným Kohl. V interiéru katedrály se z Preissovy tvorby dochovalo jednak osm soch českých patronů z roku 1696, objednaných kanovníkem Tobiášem Beckerem (viz kat. č. 5), jednak čtyři stříbrné busty českých patronů, umístěné nyní v kapli sv. Jana Nepomuckého, původně však zdobící mensu hlavního oltáře, jejichž návrhy zadal Preissovi roku 1698 sám arcibiskup Jan Josef Breuner (viz kat. č. 7).<sup>64</sup> Vzpomeneme-li na údaj z Protokolů

---

<sup>62</sup> VANČURA 1993, 101.

<sup>63</sup> Ant. PODLAHA: Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA XXIX, 1917, 95.

<sup>64</sup> Společně s bustami dal arcibiskup zhotovit ještě křucifix, šest velkých svíců a tabernákl, za vše platil celkovou částkou 18 446 r. zl. - PODLAHA/ŠITTLER 1903, 132; KOSTÍKOVÁ 1973. Popis Schallerův stejně jako Honsatkův (SCHALLER 1797, 274, HONSATKO 1833, 82) zaznamenávají částku vyšší – 25 510 zl. patrně z toho důvodu, že do skupiny „viele andere kostbaren Kirchengerräthe“ („ostatní liturgické vybavení“) zahrnují nejen výše uvedený křucifix, svícny a tabernákl, nýbrž také jednak dva velké stříbrné relikviáře, jednak lavabo s konvicí - Ant.

městské rady hradčanské z roku 1696 o Josefu Schlemüllerovi coby Preissovu učedníkovi (viz výše; **Příloha XII**), pak vystupuje z anonymity jedna pomocná síla, která se přinejmenším na Preissově zakázce na zemské patrony podílela.

Je ovšem možné, že Preissova dílna zde vyzdobila plastikami i další součásti vybavení, především oltáře, zničené nebo odprodané při dostavbě a puristické obnově katedrály. Z nich se zachoval ve farním kostele v Třebotově oltář Čtrnácti svatých pomocníků, jenž stával do roku 1864 při druhém pilíři na jižní straně chóru a jenž očividně pochází z rukou členů Preissovy dílny (viz kat. č. 25). Dozvídáme-li se potom, že kanovník Tobiáš Jan Becker dal roku 1692 pořídit novou výzdobu hrobu Jana Nepomuckého, jehož sochařskou část tvořilo šest postav ctností a na baldachýnu figura mučedníka, můžeme jen litovat, že vyobrazení na rytině, která snad tuto fázi výzdoby Janova hrobu zachycuje, není dostatečně detailní pro posouzení, zda i tuto práci nezadal Becker Preissovi.<sup>65</sup> František Preiss musel být ve své době, a to od poměrně rané fáze své tvorby, považován za velice dobrého sochaře, jestliže mu vysoce postavení objednavatelé svěřovali výzdobu katedrálního interiéru, dokonce tak reprezentativní části interiéru jako je presbytář, nota bene hlavní oltář! Z toho jasně vysvítá, že již v době, z níž pocházejí nejstarší jeho práce nám dochované, vynikal Preiss vysoko nad průměr svých početných kolegů sochařů a že současníci jeho kvality uznávali.

Nyní následuje v pramenech poměrně souvislý sled zpráv o Preissově přelomové zakázce na část sochařské výzdoby tří oltářů pro děkanský chrám v Lounech. Na samém počátku stojí předběžný rozpočet všech prací na oltářích, zasláný do Loun 4. listopadu 1700 a podepsaný malířem Kristiánem Dittmannem, truhlářem Markem Nonnenmacherem, sochaři Jeronýmem Kohlem a Františkem Preissem (**Příloha XV**). Tento rozpočet byl sestaven měsíc po dodání ukázkových modelů všech tří oltářů. Preissův podíl na modellettech figurální výzdoby oltářů se pokoušíme určit v příslušném katalogovém hesle (kat. č. 8), dopředu však prozradíme, že ačkoli nebyl zřejmě menšinový, určitě si svým rozsahem nevyžadoval práci mnoha rukou.

---

PODLAHA/Eduard ŠITTLER: Poklad svatovítský, in: Hradčany (= Soupis památek historických a uměleckých...), Praha 1903, 150-54, a navíc ještě stříbrný pozlacený kalich a stříbrnou berlu. Z výše uvedených záznamů vyplývá, že kromě bust zdobily z ostatních Breunermi pořízených předmětů hlavní oltář ještě krucifix a svícny. Až na dva relikviáře, kalich a berlu jsou tyto předměty dochovány v interiéru katedrály či ve svatovítském pokladu, a jak lze vyčíst z fotografií v literatuře, žádný neobsahuje náročnější plastické prvky, se kterými by si zlatník neporadil bez sochařových modelů.. Rozšíření seznamu Preissova díla v tomto směru tedy nelze očekávat.

<sup>65</sup> PODLAHA 1906-08, col, 78-79; KOŘÁN 1994, 219. ŠRONĚK 1994, 186.

Proto znovu odbočíme, abychom podrobněji pohlédli na záznam o Preissově žalobě na Sebastiana Schultze z roku 1700 (**Příloha XIV**): Provinilec je tu na závěr odsouzen ke třem dnům žaláře za to, že v noci před radnicí ztropil povyk a haněl Františka Preisse i s jeho tovaryši. Sebastiana Schultze zpráva označuje za sochařského tovaryše, nejasná formulace by připouštěla i jeho vlastní přináležitost k Preissově dílně, okolnosti však napovídají, že jeho mistra bychom měli hledat spíše někde jinde. Podle skutečnosti, že do pomluvy Preisse zahrnul Schultz též jeho tovaryše, lze soudit, že tak jako v předchozím sporu s Kitzingerem jednalo se o utržení na profesionální cti. Důležitější je pro nás ovšem informace, že roku 1700 čítala Preissova dílna několik tovaryšů. Jelikož těch, jak výše zmíněno, nebylo mnoho zapotřebí při řezání figurek na modely lounských oltářů, je nasnadě se domnívat, že pracovali s mistrem na pískovcových sochách pro atiku pražské Lorety, jež byly osazeny v první polovině následujícího roku (viz kat. č. 9),<sup>66</sup> a případně již začínali s řezbami pro doksanský oltář, jenž je datován do roku 1703 (viz kat. č. 10, 11).

V historii lounské zakázky navazuje na výše uvedený předběžný rozpočet řada písemností a záznamů v lounských radních protokolech, ve kterých je František Preiss přímo či nepřímo zmiňován, ve dvou případech je sám jejich pisatelem (podrobně o těchto archivních zprávách pojednáváme v kat. č. 2). Ačkoli se nepochybně mnoho dalších důležitých dokladů o průběhu zakázky nedochovalo, z existujících pramenů přece vysvítají základní časové údaje: Preiss (i Kohl) odvedl své dílo alespoň ve dvou etapách, z nichž první probíhala v letech 1701-03, druhá návazně do roku 1706. Poslední práce pro lounský chrám Preiss prováděl v roce 1708, kdy za nemocného a záhy zesnulého Kohla vyřizoval reklamaci čtyř oltářních soch (viz kat. č. 15, 16).<sup>67</sup>

S první etapou lounské zakázky se navíc kryje předpokládaná doba realizace sochařské výzdoby hlavního oltáře pro doksanskou klášterní baziliku. O vzniku tohoto Preissova vrcholného figurálního souboru nás žádné prameny nezpravují, na základě nepřímých dokladů (datace Brandlova oltářního obrazu, záznam o svěcení oltáře v deníku probošta Kunovského)<sup>68</sup> však bývá kladen do roku 1703.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Preissovi poprvé připsáno viz VANČURA 1990, 327.

<sup>67</sup> Zprávy o reklamaci viz ROEDL, v tisku, nepag.

<sup>68</sup> Hedvika KUCHAROVÁ/Libor ŠTURC: Klášter premonstrátek v Doksanech, in: František Preiss (kat. výst.), Praha 2005, 14.

<sup>69</sup> BLAŽÍČEK 1958, 107; VANČURA 1993, 115-16; HLADÍK 2005, 17; BLAŽÍČEK 1989, 311. - K autorkou naznačené možnosti posunu datace doksanského souboru do doby o něco pozdější viz kat. č. 11.

Předpokládaná výplata peněz za první polovinu plastické výzdoby lounských oltářů (plus platba za doksanský soubor, přidržíme-li názoru badatelů na jeho dataci) se také téměř okamžitě odráží v Preissově mateirální situaci. Jestliže byl po celá devadesátá léta podle výpovědi pramenů skutečně chudý, a až po roce 1701 mu zřejmě finanční odměny za loretánskou zakázku a za figurální modelletta pro lounské oltáře pozvedly životní úroveň natolik, aby nemusel pokračovat v pravidelných žádostech o slevu na nájemném (viz výše), pak se k roku 1704 situace prudce zlepšila. Tehdy totiž 24. září kupuje Preiss od vdovy Ludmily Höffelové za 1000 zl.<sup>70</sup> dům U červeného ježka (čp. 172) na Radnických schodech [4], v těsném sousedství radnice (**Příloha XVI**). Upozorníme na dodatek, který dal Preiss vložit do městských knih zároveň s kupní smlouvou, „... že on a jeho potomci mají být oprávněni držet v zakoupeném domě nyní i v budoucnu kovářskou (?) nebo zámečnickou dílnu...“. Že taková dílna již v domě existovala dlouho před uzavřením smlouvy, lze vyvodit ze skutečnosti, že Ludmila Polyxena byla vdovou po dvorním zámečnicku Martinu Höffelovi.<sup>71</sup> Poněkud zvláštní je Preissův zájem o její provozování, formulace však hovoří výslovně také o „jeho potomcích“, tedy dvou synech, k datu uzavření smlouvy ve věku šestnácti a třinácti let. Rýsuje se tu v náznacích hypotéza o vyučení obou nebo alespoň jednoho z Preissoových synů v řemesle pracujícím s kovy, podpořená na jedné straně absencí jakýchkoli dokladů o pokračování sochařské rodinné tradice a na straně druhé záznamy o staroměstském mečíři Františku Josefu Preissovi z let 1739-57.<sup>72</sup> Ostatně udržování dílny u Červeného ježka Preissovou rodinou nasvědčuje i skutečnost, že v letech 1717-21 dům vlastnil opět zámečnick, Martin Mosner.<sup>73</sup> Jistě si však Preiss v novém domě zařídil především vlastní dílnu sochařskou. Patrně právě její provoz si vyžadoval rozšíření prostoru původní kůlny v rámci drobných úprav na domě, jež Preiss zahájil hned na jaře roku 1705.<sup>74</sup> Spolu s majetkem vzrostla rovněž Preissova občanská prestiž, takže byl 18. března 1705 zvolen do funkce hradčanského obecního staršího (**Příloha XVII**).

Nelze než litovat ztráty dalších knih hradčanských Protokolů, neboť rokem 1705 nám končí spolehlivý pramen průběžných zpráv o Preissově osobním a nepřímo i pracovním životě.

---

<sup>70</sup> J. MUKOVÁ/O. NOVOSADOVÁ/J. MUK: Passport SÚRPMO k domu „U červeného ježka“ na Hradčanech, 1974, nepag.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Antonín PODLAHA: Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA XXIX, 1917, 94, PA XXXIV, 1924-25, 69.

<sup>73</sup> MUKOVÁ/NOVOSADOVÁ/MUK (pozn. 69).

<sup>74</sup> AMP 1580, pag. 306, 309.

Ohlédneme-li se po dochovaných Protokolech zpět, zjišťujeme, že po doplněních z jiných pramenů dokládají Preissovu přítomnost v Praze (případně na území Čech) pro každý rok v rozmezí let 1690-1705 s jedinou možnou výjimkou roku 1699. Takové zjištění je zásadní pro hypotézy o zahraniční cestě, již dle našeho názoru musel sochař uskutečnit (více viz kapitola III). Rok 1699 se však pro ni jeví poněkud raným, protože vývin Preissova stylu směrem k vrcholně baroknímu dynamismu se odehraje až před rokem 1703, zakládá-li se datování doksanské zakázky na pravdě, jistě pak před rokem 1706, tj. před dokončením zakázky lounské. Není ovšem třeba podmiňovat Preissův pobyt v cizině nepřítomností v Praze trvajícím rok. Seznámení se s italskou barokní, případně i antickou plastikou v některém uměleckém středisku (Řím, Benátky) nemuselo přesáhnout půl roku, stejně tak možné Preissovy studijní cesty do dalších zemí (Bavorsko, Rakousko).

V časovém sledu konečně dospíváme k létům 1707-10, kdy se Preissově dílně dostalo najednou až zarážejícího množství zakázek. Na samém počátku tohoto plodného období stojí v opise dochovaná smlouva mezi novoměstskými voršilkami a Preissem na výzdobu hlavního oltáře, datovaná 22. května 1707 (**Příloha XVIII**; viz kat. č. 3). Jistou nedůvěřivost vůči sochaři ze strany matky představené tu prozrazuje připojený podpis Jeronýma Kohla v roli svědka (viz výše). Výsledek Preissovy práce však na zadavatelku zapůsobil natolik, že mu, jak vyvozujeme z formálního srovnání, vzápětí svěřila vypracování většiny plastické výzdoby kostelního interiéru: dvou protějškových bočních oltářů, čtrnáctičlenné skupiny apoštolů a apoštolských knížat, kazatelny a liturgického stolku s figurální podnoží (kat. č. 22, 23, 24, 31). V téže době dostihuje Preisse reklamace čtyř soch z lounských oltářů (viz kat. č. 2, 15, 16) a také z místa druhé jeho velké zakázky, z Doksan, přichází objednávka figur na zповědnice (kat. č. 30). Pro kanovníka svatovítské kapituly Adama Ignáce Mladotu ze Solopisk (kat. č. 20) zdobí dílna do roku 1708 oltář do katedrály figurami Čtrnácti svatých pomocníků (viz výše). Zároveň je dílna zaměstnána tesáním pískovcových soch. Zhruba v těchto letech vzniká figura Panny Marie Karlovské v nádvoří domu čp. 183 v Thunovské ulici, připisovaná Preissovi na základě formálního srovnání (kat. č. 18). Především ale dílna zhotovuje na objednávku Václava Vojtěcha hraběte ze Šternberka sousoší sv. Františka s anděly pro Karlův most (kat. č. 19), datované trojím chronogramem na soklech do roku 1708 a v začátku 18. století podle soudobé literatury opatřené

signaturou A. 1708. F. P.<sup>75</sup> Do závěru výše vymezeného období spadá konečně poslední Preissova doložená zakázka . plastiky centrálního oltáře pro kapli Nejsv. Trojice v Andělské Hoře, jež lze podle archívních údajů datovat léty 1709-10 (kat č. 4).<sup>76</sup> Při tak obrovské produkci, kterou musela dílna zvládat, je nasnadě, že se rozrostla co do počtu pomocníků. Převažující podíl mistrový ruky je nadále kromě drobných modellet vyhrazen jen některým figurám (sv. Karel Borromejský, Augustin, Máří Magdalena a andělé na hlavním oltáři svatovoršilského chrámu, sv. Anna Samatřetí, „Jáchym“ a Alžběta v interiéru lounského chrámu), většinou se omezuje na základní rozvržení figury a detailní provedení důležitých partií (obličej, ruce) plastik předpracovaných dílnou, výjimkou není ani svěřením celého procesu vzniku díla pomocníkovi (sv. Petr a Máří Magdalena na zповědnicích v Doksanech, postavy na oltáři Čtrnácti svatých pomocníků, andělé provázející sv. Františka z Karlova mostu, boční oltáře u Sv. Voršily, reliéfy na kazatelně tamtéž).

V každém případě ovšem zodpovědnost za řádné odvedení všech zakázek nesl sám František Preiss. V uvedeném období, kdy stál v čele početné skupiny tovaryšů, učedníků i externích pomocníků, se musel nevyhnutelně zabývat způsobem, jak jim zprostředkovat nejen obecná poučení v oboru sochařství, nýbrž i své vlastní plastické cítění a představy o konkrétním díle. Posílen vědomím své stále stoupající reputace, rozhodl se nabytých cenných zkušeností využít pro výuku žáků v pravém slova smyslu. Dne 15. dubna 1709 se společně s architektem Františkem Maxmiliánem Kaňkou a malířem Michaelem Václavem Halbaxem obrátili přímo na císaře s písemnou žádostí o povolení založit v Praze výtvarnou akademii a za státní plat na ní vyučovat (**Příloha XIX**). Když v listě psaném s veškerou zdvořilostí uvádějí mezi důvody, proč je dle jejich názoru výtvarné akademie v Praze zapotřebí, také, že mladí : „bez získaného základu musejí cestovat do jiných zemí, aby se něčemu naučili...“, opět je nasnadě domněnka, že hovoří z vlastní zkušenosti, tudíž že označení Preisse za „sochaře vyrostlého v Praze“ neplatí. Trojice umělců se ve smělém počínu inspirovala zřízením podobné umělecké akademie ve Vídni roku 1692, o něž se zasadil Peter Strudel.<sup>77</sup> Zato jejich vlastní žádost úspěšně nedopadla. Císař si téměř obratem požádal českou dvorskou kancelář o odborné posouzení, české místodržitelství však podniklo další kroky – rozkazy k zjištění názoru na věc od všech místních stavebních

<sup>75</sup> KAMENITZKY 1716, 183.

<sup>76</sup> SOA Jindřichův Hradec, pozůstalost hraběte Heřmana Jakuba Černína VIII F – citováno viz P. VLČEK/O. NOVOSADOVÁ 1989.

<sup>77</sup> Věra NAŇKOVÁ: Architektura vrcholného baroka v Čechách, in: DČVU II/2, Praha 1989, 433.

mistrů, architektů, malířů a sochařů – teprve v března 1711.<sup>78</sup> Jelikož téhož roku císař Josef I. zemřel, záležitost byla s největší pravděpodobností odložena na neurčito. Přesto mohl Preiss žít naději na místo profesora sochařství na pražské akademii až do své smrti.

Ta přišla již 1. srpna 1712, zhruba v sochařových dvaapadesáti letech (**Příloha XX**). Nemáme-li k dispozici Preissovo datum narození, u smrti zase neznáme příčinu, jsme tedy ochuzeni o část jeho životního příběhu. Na typicky sochařskou nemoc – silikózu – pravděpodobně nezemřel, když naprostou většinu své umělecké činnosti věnoval práci se dřevem, zatímco pískovec patřil v jeho tvorbě k výjimečnému materiálu. Ani blížící se rána morové epidemie jej o život nepřipravila, ta v Praze vypukla až následujícího roku. Formulka v zápisu svatovítské matriky zesnulých „omnibus munitus“ (všemi svátostmi zaopatřený) naznačuje, že smrt nezasáhla příliš náhle nebo za dramatických okolností. Překvapuje pouze údaj, že zemřel v hradčanské radnici, nejspíše tedy buďto stále užíval i svého původního bytu, anebo skonal během výkonu funkce obecního staršího.

Po mistrově smrti se domáhala dlužné mzdy služka a jediný z tovaryšů známý jménem – Václav Birkham.<sup>79</sup> Právě on se také ujal vyřízení posledních zakázek, které dílna obdržela zřejmě ještě za mistrova života<sup>80</sup> a mezi něž patří také dva efébští andělé pro oltář sv. Kryšpína a Kryšpiniána z roku 1714 (kat. č. 26). Z dalších Preissovyých žáků vypovídají prameny ještě o Josefu Schlemüllerovi, zmiňovanému výše v této kapitole: k roku 1721 existuje záznam o jeho zakázce pro klášter sv. Jiří na Pražském hradě,<sup>81</sup> o čtyři roky později pak výpis z katastru zastihuje Schlemüllera, jinak měšťana hradčanského, na Starém Městě Pražském, kde platí činži 12 zl., nedrží si žádného tovaryše a přiznává roční příjem 50 zl.<sup>82</sup> Dlužno podotknout, že podle příjmu stál bývalý Preissův učedník na nejnižší příčce žebříčku tehdejších pražských sochařů.

Dům „U červeného ježka“ Preissova rodina prodala hned roku 1712 za 1800 zl. sedláři Jiřímu Mannovi.<sup>83</sup> Jak jsme již uvedli výše, domníváme se, že ani jeden z Preissovyých synů v otcově sochařském umění nepokračoval, vyučili se nejspíše zámečníky nebo mečíři. V osobě mečíře Františka Josefa Preisse, jenž podle archivních záznamů roku 1739 získává staroměstské

<sup>78</sup> K. V. HERAIN: Pokus o založení akademie umění v Praze v l. 1709-1711, in: Věstník klubu za starou Prahu IV, 1912, 78.

<sup>79</sup> ŠTECH 1938-39, 100.

<sup>80</sup> BLAŽÍČEK 1958, 109.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Bohumil MATĚJKA: Příspěvky k dějinám pražského baroku, in: PA XXVII, 1896, 1897, 55.

měšťanství<sup>84</sup> a v letech 1745-57 křtí u Panny Marie na Louži děti,<sup>85</sup> spatřujeme potom Preissova přímého potomka, nejspíše vnuka, čemuž napovídá i shoda obou jeho křestních jmen se jmény Preissových synů. Rodokmen lze sledovat ještě do další generace v záznamech o dvou synech mečíře Františka Josefa – Ignáci a Janovi, obou rovněž staroměstských mečířích.

---

<sup>83</sup> MUKOVÁ/NOVOSADOVÁ/MUK (pozn. 69).

<sup>84</sup> Ant. PODLAHA: Materiálle k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA XXXIV, 1924-25, 69.

<sup>85</sup> Idem, in: PA XXIX, 1917, 94.



### III. FRANTIŠEK PREISS V KONTEXTU SOUDOBÉHO ČESKÉHO A EVROPSKÉHO SOCHAŘSTVÍ

Domněnka o vyučení Františka Preisse v Praze na počátku 70. let 17. století je patrně mylná (viz předchozí kapitola). Spíše připouštíme moravský původ umělce a jeho první vyučení v dílně **Františka Ferdinanda Leblase (Leblase)** v období od 16. 2. 1674 do 16. 2. 1679.<sup>86</sup> Tento umělec († 1716), přibývší roku 1667 do Olomouce z Nizozemí, je znám spíše z archívních dokladů nežli podle zachovaných děl. Do dnešní doby se podařilo jeho jméno spojit s jedinou plastikou - sochou P. Marie na sloupu v Rýmařově [1, 2].<sup>87</sup> Tato práce z roku 1683 nám však mnoho nenapoví o stylovém zařazení autora, ani se zde nedají rozeznat žádné impulsy pro pozdější tvorbu F. Preisse. Figura Panny Marie na drakovi je nejasně koncipovaná, má nadměrně bohatou, hřmotnou draperii a ani její vztah k podstavci od olomouckého kameníka V. Schullera není vyřešen.<sup>88</sup> Dá se pouze předpokládat, že Leblase kromě základů kamenického a patrně i řezbářského řemesla dal Preissovi do vínku i první povědomost o umění své domoviny. Ačkoli není z poznámky v archívu zcela jasné, ze které části Nizozemí pocházel („von Engen auss *Niederland*“),<sup>89</sup> podle vlastního jména by bylo možno usuzovat na frankofonní Valonsko, a v takovém případě by mohl být seznámen s kvetoucím vlámským uměním. I kdyby však pocházel ze severních oblastí, mohl znát alespoň práce Arta Quellina st. pro amsterdamskou radnici. Ovšem pravděpodobnější bude Leblaseovo zakotvení ve flámské manýristické plastice s gotickými rezidui, jakou známe například z apoštolských postav v kostelních interiérech (apoštolové na pilířích kostela Notre Dame du Sablon v Bruselu, P. Marie v Brugách 1618, sv. Pavel na epitafu van Lantshota ve sv. Jakubu v Antverpách 1639) a jež se podobá středoevropské raně barokní plastice, mimo jiné Kohlovu a ranému Preissovu stylu. Silnější ohlasy pozdějšího,

---

<sup>86</sup> ŠTECH 1938-39, 99.

<sup>87</sup> Bohumír INDRA: Morový sloup na náměstí v Rýmařově, in: Severní Morava 1980, 60-61.

<sup>88</sup> Miloš STEHLÍK: Barokní sochařství 17. století na Moravě, in: DČVU II/1, 317; idem: Sochařství, in: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku, Praha 1996, 82.

<sup>89</sup> Milan TOGNER: Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci, in: Umění XXI, 1973, 226-27. Větší sidlo tohoto jména se nachází v jižním Německu, mohlo dojít např. k vynechání prvních písmen u holandského města „Schengen“, či se jedná o německý výraz pro „úžiny“.

římsky orientovaného flámského sochařství nenalezneme ani u Preisse, ani v celé středoevropské plastice.

Kromě samotného Leblose jistě na mladého Preisse působily další umělecké osobnosti olomouckého biskupského okruhu. Právě v době jeho učení se na Moravě objevují a první svá díla vytvářejí sochaři klíčového významu pro další vývoj zdejšího sochařství.<sup>90</sup> **Michael Mandík** z Gdaňsku přichází přes Vídeň 1669 do Kroměříže. Zde olomoucký biskup zřizuje Květnou zahradu a zadává Mandíkovi zakázku na Lví fontánu a na výzdobu zdejšího kruhového pavilonu. Práce se ovšem nelíbí, načež Mandík odchází na druhou polovinu 70. let do Vídně, aby se k moravským zakázkám, především olomouckým kamenným kašnám, vrátil až v 80. letech. V době Preissova učení je pro kroměřížskou Květnou zahradu tesáno kolem devadesáti antikizujících soch a poprsí, snad dle italských předloh. Odhaduje se, že se na těchto nepřilíš zdařilých dílech podílelo mnoho olomouckých sochařů, patrně již příbyvší Zürnové ad., pokud by zde tedy spolu se svým mistrem pracoval i Leblův tovaryš Preiss, opět by mu to rozšířilo obzory. Také se mohl v Olomouci setkat s dílem Hanse Ludwiga Herzoga (1644–1726), z něž jsou dodnes dochována jen torza varhan a kazatelny z olomouckého dómu v kostele v Kloboukách, opět špatně slohově zařaditelná. Jistě se Preiss ovšem seznámil s jihoněmeckým řezbářstvím prostřednictvím členů rozvětvené rodiny Zürnů, kteří v Olomouci v době Preissova učení již prokazatelně působí. K nevýraznému Františku Zürnovi, usazenému v Olomouci od roku 1659, přicházejí na počátku 70. let 17. století v rámci své tovaryšské cesty jeho bratři **Michael Zürn mladší** (1654–98), nejtalentovanější umělec té doby na Moravě, a David Zürn. V letech 1675–76 Michael vytváří kazatelnu pro klášter Hradisko u Olomouce (dnes v Konici) a 1678–79 větší kazatelnu pro Svatý Kopeček nad Olomoucem, z níž se zachovaly pouze jednotlivé sochy jednak na kůru v kostele na Kopečku, jednak na oltářích olomouckého kostela P. Marie Sněžné. Na řezání druhé kazatelny se podílel i David Zürn. Třebaže Preiss již asi nepoznal kamenosochařské práce zürnovské dílny vznikající v 80. letech pro Velehrad a Kroměříž, pak musel poznat kazatelnu na Kopečku se vznešeně vážnými plastikami církevních otců, předznamenávajícími pozdější vývoj. Prameny nás také zpravují o Leblův sporu s Zürny o práci v klášteře Hradisku,<sup>91</sup> přičemž je pravděpodobné, že zde mistrovi pomáhal s dílem mladý Preiss, a seznámil se tak i se zdejší prací Michaela Zürna. Opět však nelze vyvozovat, že by tato

<sup>90</sup> Údaje o umělcích na Moravě čerpány ze STEHLÍK 1989, idem 1996 (pozn. 88).

<sup>91</sup> TOGNER 1973 (pozn. 89).

prvotní zürnovská lekce měla silnější dopad na Preissovo dílo, neboť s jihoněmeckou a rakouskou plastikou se mladý sochař s největší pravděpodobností setká i později, přímo v její domovině. Na závěr nelze nezapomenout na skvělé práce italských štukatérů, již vzpomenuťého Castellioho, G. C. Borsy, D. Gagina a M. Contessy pro Svatý Kopeček, jež také vznikaly v době Preissova učení.

Nelze vyloučit, že by se Preiss seznámil také se sochařstvím konkurenčního uměleckého střediska v Brně. Ale v 70. letech zde chyběly větší umělecké osobnosti, totéž lze před realizací morového sloupu (od 1679) říci i o zakázkách. Převážně severští sochaři se silnými vazbami k Vídni, případně k Salzbursku - Baltazar Frobel, Ferdinand Pfaundler, Jan Kašpar Pröbstl, Jan van der Fürth ad.- se tu výrazněji projeví až na počátku 80. let, tedy po Preissově předpokládaném odchodu z Moravy.

Nyní se pokusíme o výčet uměleckých středisek, do kterých Preiss mohl zavítat při své zahraniční cestě. Ta, jak jsme uvedli v předchozí kapitole, se nemusela nutně omezovat na jeho tovaryšské období v letech 1679–87, kdy o něm mlčí záznamy, nýbrž mohla sestávat z několika kratších cest, třeba i v průběhu 90. let, kdy dostoupilo sochařství okolních oblastí vyšší úrovně. Určitou pomůckou pro určení míst, odkud Preiss čerpal poučení, představují souvislosti jeho zakázek, stejně jako tehdejší profesní zvyklosti. Jak jsme již uvedli, moravští umělci mířili nejčastěji do Vídně, případně do širšího Podunají. Také skutečnost, že se první zakázky v samostatné kariéře Preissovi dostalo od hrabat Thunů, již ovládali děčínské panství i salcburské arcibiskupství, by mohla hypoteticky odkazovat k Preissově pobytu v Salzbursku. Jan Antonín hrabě Thun však nastupuje na arcibiskupský salzburský stolec teprve roku 1687, tedy právě když je Preiss podle archívních zpráv již usazen v Praze.

Zabývejme se nejdříve možným pobytém v Rakousku před příchodem do Prahy. Preissovo ovlivnění vídeňskou, případně rakouskou plastikou lze těžko vysledovat, neboť ta se teprve do své známé podoby v 80. letech formovala a v době případného Preissova pobytu zde neexistoval ještě vyhraněný styl. To nám ukazuje například tvorba Jana Oldřicha Mayera, prokazatelně vyškoleného ve Vídni právě v tomto období, jenž se ve svých pražských dílech projevuje jako značně průměrný, nijak nevynikající sochař. Také Jan Jiří Šlanzovský, ačkoli přišel do Prahy kolem přelomu století již vyučený ve Vídni nebo jinde v Rakousku, se bez potíží podřídil stylu Jäckelovy dílny.

Přehledně tedy situaci vídeňského sochařství v 80. letech 17. století.<sup>92</sup> Benátsko–boloňsky vyučený **Mathias Rauchmüller** (1645-86) zde pracuje sice již po roce 1676, ale především na drobnějších zakázkách uměleckořemeslného rázu, kdežto jeho monumentálnější díla jsou k vidění především v Trevíru, Mohuči, Lehnici a Vratislavi. Další známí vídeňští umělci – italsky vyučení **Petr a Paul Strudelové** – jsou činní až od druhé půle 80. let 17. století. Nejvýznamnější dílo té doby, morový sloup na Graben, byl sice v provizorním dřevěném mateirálu vytvořen již na konci roku 1679 řezbářem a sochařem **Johannem Frühwirthem** (1640–1710), avšak inspirativní mramorový monument dle Rauchmüllerova návrhu, vypracovaný **Paulem Strudelem** (1648–1714), Frühwirthem a snad i Johannem Ignazem Bendlem, jenž se později uplatní i na Moravě, vzniká až od roku 1686. Rakušan **Mathias Steinl** (1643-1727) a Benátčané **Giovanni Giuliani** a Lorenzo Mattielli, tvoří svá díla ještě později, až od přelomu 80. a 90. let. Zvláště Giulianiho styl je ovšem blízký našim sochařům, u kterých předpokládáme italskou zkušenost, Jäckelovi i Preissovi, není tudíž vyloučeno podobné poučení.<sup>93</sup> Zbývá ještě zmínit několik převážně anonymních starších prací v centru Vídně, s nimiž se Preiss mohl setkat: bronzový mariánský sloup na náměstí Am Hof z let 1667, odlitý Balthasar Heroldem a vycházející ze sloupu kamenného, jež nahradil na témže místě, a ovšem potažmo z nejstaršího mnichovského, dále na stejném náměstí sochy na průčelí kostela Devíti chórů andělských, jehož stavební a snad i štukové práce provedl roku 1662 Carlantonio Carlone, hřmotné sochy na průčelí Schottenstiftu, stavěného a zdobeného 1643–52, mariánskou sochu od Tobiaše Krackera st., kašny se sochami z Arcibiskupského a Lobkovického paláce asi z 2. půle 17. století a štuky italských mistrů, například Gianbattisty Barberiniho v servitském kostele z roku 1669 nebo anonymní práce z kostela P. Marie dominikánů, které dle O. J. Blažička posléze inspirují i Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. Z předchozích řádků vyplývá, že pokud bychom chtěli hledat v Preissově tvorbě vídeňská poučení, pak v nich musí hrát důležitější roli až zdejší tvorba 90. let, kdy mohl Preiss ve Vídni opětovně pobývat. Kontakty s Vídni byly například v Kohlově dílně běžné, jak ukážeme později.

Lákavější možnost poučení by Preissovi nabízely západnější oblasti mezi Dunajem, Innem a Enzí, tj. část Horního Rakouska, Pasovsko a Salzbursko. V několika kostelích tu již stály

---

<sup>92</sup> Informace o rakouském sochařství čerpány hlavně z: Uwe GEESE: Barokní plastika v Itálii, Francii a střední Evropě, in: Baroko, Rolf TOMAN (ed.), Praha 1999, 333-36; Heinrich DECKER: Barock Plastik in den Alpenländern, Wien 1943.

slohově pokročilé oltáře Zürnů, **Meinrada Guggenbüchlera** (1649–1723) či Thomase Schwanthalera. Jisté ovlivnění těmito autory, zvláště Zürny, jejichž tvorbu poznal patrně již na Moravě, lze snad vysledovat u Preissovyých katedrálních, ale i pozdějších plastik. Také italizující sochařství zde mohl Preiss vnímat, například v Salzburku stála v biskupské rezidenci již od roku 1662 kašna vytvořená G. A. Dariem v berniniovském stylu. Andělé Michaela Zürna z roku 1683 pro Kremsmünster jsou natolik prodchnuty italským pojetím, že se z nich odvozuje autorův pobyt v Římě a Benátkách.<sup>94</sup> Štukatér **Giovanni Battista Carlone**, příslušník rozvětveného klanu, vytvořil pokročilé štukové plastiky v Garstenu a Schlierbachu v letech 1683–84, zatímco v letech 1678–86 pracoval na štukové výzdobě klenby pasovského dómu. Pokud bychom ovšem posunuli Preissův pobyt v této oblasti do pozdější doby, uvedli bychom ho na scénu bohatší na díla, která mohla podnítit vývin jeho vrcholné tvorby směrem k italskému baroku. Nejpozději v 90. letech se v Pasově prosadil **Balthasare Vecchio**, od nějž známe výzdobu Hofkapelle v dómu z roku 1693. V 90. letech přibyli k Giovannimu Battistovi další členové rodiny Carlone, z nichž například **Bartolommeo Carlone** ozdobil roku 1695 štukem klenbu chrámu v Sankt Florian. E. Bachmannem nadhozené, nekonkretizované paralely mezi preissovskými díly a pracemi Carlonů však nemusíme jistě brát doslova.<sup>95</sup>

Ještě západněji ležela další střediska, inspirativní svým sochařstvím: Mnichov a Augsburg. Zde bychom ovšem mohli inspiraci pro Preisse očekávat až v 90. letech, ačkoli hlavní aktéři, v Mnichově **Andreas Faistenberger** a v Augsburku **Ehrgott Bernhard Bendl**, byli činní již od let osmdesátých. Práce v Itálii vyučeného Faistenbergera (1647–1736) pro mnichovskou rezidenci a theatinský a mariánský kostel připomínají římský či benátský klasicismus, kombinovaný se severským naturalismem, až v 90. letech a později, při výzdobě Bürgersaalu, se přiklonil k radikálnějšímu baroknímu pojetí.<sup>96</sup> B. E. Bendl (1660–1738) započal svou činnost roku 1687, avšak skutečné mistrovství prokázal až roku 1697 při práci na šesti plastikách pro chrám sv. Jiří v Augsburku.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> U Jäckela předpokládá O. J. Blažíček (BLAŽÍČEK 1958) s Giulianim společné vyučení u Andrease Faistenbergera, ačkoli Giuliani byl spíše ovlivněn svým italským učitelem Giovannim Mazzou.

<sup>94</sup> STEHLÍK 1989, idem 1996 (pozn. 88) - poučení Justem Le Court; Heinrich Decker: Michael Zürn d. J., in: Die Bildhauerfamilie Zürn (kat. výst.), Linz 1979, 108-09 - vliv děl Berniniho okruhu.

<sup>95</sup> Bachmann 1964, 138.

<sup>96</sup> Adolf FEULNER: Münchner Barockskulptur, München 1922, 2.

<sup>97</sup> Leo BRUHNS: Deutsche Barock-bildhauer, Leipzig 1925, 27.

Avšak přenesme se konečně do Prahy, jak ji Preiss poznal přibližně v polovině 80. let 17. století. Přední sochař české raně barokní tvorby, **Jan Jiří Bendl** (asi 1620–80), zemřel při velké epidemii moru. Jeho odkaz ovšem zůstával na očích veřejnosti ve všech pražských kostelech a na otevřených prostranstvích, a při rozprodeji Bendlových dílenských modelů po smrti jeho vdovy roku 1687 jistě mnoho pražských sochařů obohatilo svůj formální rejstřík. Bendl na počátku své tvorby transformoval jihoněmecké, případně i nizozemské vlivy do specifického projevu. Jako jeden z mála českých sochařů je doložen v Itálii při své cestě do Loreta 1657–58, odkud se vrátil poučen zvláště klasicizujícími směry. Po celý zbytek jeho tvůrčího období vycházely z jeho dílny plastiky obého pojetí, jak tradičního tak italizujícího, takže se někdy mohla jeho umělecká osobnost jevit rozpolcená.<sup>98</sup> Preiss se Bendlovou tvorbou inspiroval u mnoha svých plastik po stránce kompoziční, hmotové i ikonografické. Příkladným mezi figurami na pilířích svatovítské katedrály sv. Norbert vděčí za svou podobu inspiraci Bendlovým sv. Vojtěchem z oltáře sv. Václava v týnském chrámu nebo andělským sousoším mariánského sloupu ze Staroměstského náměstí, sv. Vít se zase odvolává na plastiku téhož světce z Bendlovy ruky, dnes v Muz. hl. m. Prahy, dříve v kostele sv. Haštala (viz kat. č. 5).

Zcela zásadním způsobem však Preisse ovlivnil **Jeroným Kohl** (1632? – 1709),<sup>99</sup> obecně pokládáný za hlavního Preissova učitele. Preiss, pokud neměl po příchodu do Prahy prostředky na založení vlastní dílny, musel nastoupit jako pomocník do takřka jediné větší dílny, která v Praze po Bendlově smrti zbyla. Nejdříve patrně tvořil pod hlavičkou Kohlovy dílny, ale ještě dlouho po osamostatnění spolupracuje se svým učitelem. Sám Kohl se žení teprve na prahu padesátky, tj. na přelomu 70. a 80. let, tehdy také získává dům pro provoz rozsáhlé dílny a vytváří díla, která se dochovala dodnes (dřevěnou figuru sv. Voršily nad portálem novoměstského voršilského kláštera, figury sv. Augustina a Tomáše na malostranském kostele sv. Tomáše [240, 241], figurální výzdobu kašny na druhém nádvoří Pražského hradu, sochu Neptuna pro „Slavatovskou“ kašnu). Má ovšem za sebou učení u Heidelbergera a pravděpodobně i pobyt v dílně Bendlově, snad i jihoněmecké školení. Souhrnně lze jeho tvorbu charakterizovat jako postupné opouštění manýristických reziduí a oscilaci mezi Bendlovým odkazem a novými berniniovskými směry.<sup>100</sup> Ačkoli je bezpečně doložena jen menšina děl mu připisovaných, kupodivu většinou kamenosochařských, můžeme z nich vytknout základní rysy jeho stylu. Figury

---

<sup>98</sup> BLAŽÍČEK 1958.

<sup>99</sup> Den a měsíc smrti není znám, zápis v matrice mluví, snad omylem, o Kohlovi jiného křestního jména – viz

pojímá v Bendlově tradici jako podsadité, šířkově koncipované, jejich pohyb poněkud stupňuje, třebaže zachovává vážný klid gest i výrazů. Na druhou stranu zdůrazňuje množství detailů, zvláště například žíly na tělech nahých postav, u figur oblečených projevující se alespoň na rukou. U nejstarších (sv. Voršila) i nejmladších řezeb (figury hlavního oltáře v Lounech) modeluje s jihoněmeckou manýristickou precizností každý lem roucha, krajku či nehty. Základní postoj figur je buď statický, oživený maximálně kontrapostem, nebo později esovitě prohnutý. U jeho mužských aktů, jichž vytvořil na svou dobu mnoho, se projevuje vysoký, jakoby přeštlý pas a žensky široké boky, bederní rouška většinou bývá horizontálně řasená, uprostřed prověšená. Jednoduchý vzorec řasení splývavé draperie bývá počínaje postavou sv. Tomáše na augustiniánském kostele (1683) střídán s berniniovskou kaskádovitou, vzdušnou draperií. Již raná socha sv. Voršily působí dojmem mladšího data vzniku díky svému „vzdutému šatu a pohnutému obrysu“.<sup>101</sup> Obličej Kohlových soch působí spíše jako typové masky, u starších mužských tváří vidíme charakteristické ostré lícní kosti, váčky pod očima, propadlé tváře, ohraničené šikmou rýhou spojující křídla nosu s koutky úst. Hlavy mladších žen zdobí Kohl dlouhými vlasy rozhrnutými uprostřed čela, na temeni sčesanými do uzlu a splývajícími na ramena. Mnohé tyto rysy jsou ovšem charakteristické i pro Preissův styl. Kohl, podobně jako například později Jackel, zároveň používá v po celé období své tvorby stále tytéž dílenské předlohy, což uměleckým historikům ztěžuje datování některých soch. O vzájemných pracovních i osobních vztazích Františka Preisse a Jeronýma Kohla jsme již pojednali v kapitole II.

Při spolupráci s Kohlem vešel Preiss pochopitelně do styku s ostatními pražskými sochaři. Hned na počátku to pravděpodobně byl Matěj Václav Jäckel (o něm dále), podle nové Vančurovy teorie od konce 70. let skoro po celé následující desetiletí zaměstnaný v Kohlově dílně,<sup>102</sup> čemuž by četné kompoziční a formální podobnosti v dílech obou sochařů neodporovaly. Dalším z důležitých Kohlových spolupracovníků byl Marek Nonnenmacher, dvorní truhlář, jenž ve spolupráci s Kohlem a malířem Kristiánem Dittmannem již roku 1682 vytvořil *castrum doloris* pro Černín<sup>103</sup> a také v dalších letech pracoval na vybavení svatovítské katedrály, kde se nutně setkával jak s Kohlem, tak s Preissem, již přispívali k sochařské výzdobě. Konečně tatáž skupina umělců - Nonnenmacher, Dittman, Kohl a Preiss - byla od roku 1700 zaměstnána na lounských

---

<sup>100</sup> VANČURA 1991, 512.

<sup>101</sup> BLAŽÍČEK 1958, 77.

<sup>102</sup> VANČURA 2002, 94.

<sup>103</sup> A. NOVOTNÝ: Praha v květu baroka, Praha 1949, 239-40.

oltářích (o tom dále). O Kohlově vztahu k **Bedřichu Faistenbergerovi** (1653 – 1708), na křtech jehož dětí byl Kohl přítomen, a o případných Faistenbergerových vlivech na Preisse nevíme nic, neboť od tohoto sochaře není dosud známo žádné dílo. Byl sice bratrem významného mnichovského sochaře Andrese Faistenbergera (1647–1736; viz výše), pouze na základě této skutečnosti však nelze činit slohová připsání<sup>104</sup> O společném příteli Kohla a Preisse, **Vavřinci Scheiermannovi**, s nímž žalovali dalšího sochaře, Felixe Abrahama Kitzingera (o něm viz dále) za pomluvu (též kapitola II), si také nemůžeme udělat představu, neboť jeho jméno nelze spojit s žádným dílem, známy jsou jen práce jeho bratra Jana Ludvíka Scheiermanna ze 70. let pro interiér malostranského kostela P. Marie Vítězné.

Povšimněme si nyní prací, na nichž je doložen nebo se předpokládá podíl Preisse i Kohla. Castrum doloris Černínů v katedrále z roku 1682 s plastikami od Kohla není vhodným příkladem společné tvorby, neboť Preiss měl jeho sochy opravovat až po Kohlově smrti, roku 1710,<sup>105</sup> a dílo dnes již navíc neexistuje. Plastika sv. Tomáše z roku 1683 na průčelí stejnojmenného pražského kostela je v kontextu Kohlova díla naprosto vyjímečná, jedná se o nejpokročilejší dílo. To, že mohlo vzniknout prakticky na počátku známé Kohlovy tvorby, bývá vysvětlováno přínosem nějakého pokročilejšího tovaryše. Preisse, navrhovaného V. V. Štechem a O. J. Blažíčkem,<sup>106</sup> by tu přímé zkoumání nevyklučovalo, neboť socha sv. Tomáše vykazuje mnoho Preissovi blízkých rysů, V. Vančura (Vančura 1993) zde však logicky namítá, že nezkušenost v práci s kamenem, jakou František Preiss projevuje ještě na děčínské zakázce z roku 1689, je v příkrém rozporu s technickou virtuozitou autora svatotomášské figury.<sup>107</sup> Pokud navíc uvážíme, že roku 1683 Preiss zřejmě ještě vůbec nedorazil do Prahy, bude třeba přehodnotit atribuci ve prospěch jiného Kohlova pomocníka, možná M. V. Jäckela, v jehož pozdější samostatné tvorbě nalezneme některé formální shody s tímto raným dílem (viz kat. č. 33).<sup>108</sup>

U dalších prací z 80. let, především u výše uvedených kašen, literatura výrazné vlivy pomocníků neshledává. Existují ovšem práce nejasně datované, připisované Kohlově dílně - s případnou Preissovou účastí - pouze V. Vančurou. Jedná se především o práce pro broumovsko-břevnovské benediktýny, které týž badatel dokládá zmínkou v archiváliích, třebaže

<sup>104</sup> BACHMANN 1964, 138.

<sup>105</sup> BLAŽÍČEK (pozn. 101); NOVOTNÝ (pozn. 103).

<sup>106</sup> ŠTECH 1938-39, 71; BLAŽÍČEK (pozn. 101).

<sup>107</sup> VANČURA 1991, 520; idem 1993, 105.

<sup>108</sup> Idem 1999, 102.



její výklad je diskutabilní.<sup>109</sup> Mezi mnoha sochami, které se nacházejí v broumovském areálu, pokládá V. Vančura za nejbližší kohlovsko–preissovskému stylu plastiky v kapli sv. Kříže při vchodu do klášterního kostela sv. Vojtěcha, z nichž za Kohlovy práce označuje korpus Ukřižovaného dle štíhlého, vysoce posazeného pasu a sv. Máří Magdalenu pro typ účesu a kaskádovitou draperii,<sup>110</sup> zatímco Preissovi, případně jeho pomocníku, připisuje další dvě z figur, a to na základě rysů tváře sv. Bruna a na základě trubkovitě nabírané draperie sv. Veroniku [261].<sup>111</sup> Autorce diplomové práce se však zdá, že kromě korpusu Krista nesvědčí mnoho ani pro Preisse, ani pro Kohla, a celou zakázku mohla vytvořit Jackelova dílna, jež je v Broumově doložena v letech 1721–22, zvláště pokud přijmeme hypotézu o Jackelově vyučení u Kohla. Zvláštní je, že naopak nepovšimnuty literaturou zůstaly tři kamenné sochy na bráně, datované rokem 1672, jež vede do klášterního areálu. Sochy jsou poměrně kvalitní, nemusejí ani nutně pocházet z roku, ve kterém vznikla architektura brány. Bendlovým dílem inspirovanou Pannu Marii provázejí personifikace Trpělivosti a Spravedlnosti, ukazující svým promyšleným postojem a ostře řezanou draperií k pobendlovskému pražskému sochařství, tedy právě ke Kohlovi. Pokud Jeroným Kohl skutečně pro Broumov pracoval, pak to bylo nejspíše na těchto sochách, pro něž se ovšem rok 1694 jeví skutečně příliš pozdním. O Preissově podílu na jakékoli zakázce pro Broumov však neuvažujeme. Naproti tomu velmi věrohodně působí Vančurovo připsání Kohlově dílně osmnácti dřevěných plastik z břevnovského klášterního komplexu Kohlovu ateliéru. Některé se sice již nenacházejí na Vančurou označených místech, avšak soubor deseti postav světců, světic, proroků a Krista k nám stále shlíží z rokokových stall v presbytáři kostela sv. Markéty. Vančura uvádí různé hypotézy ohledně původního umístění i doby vzniku, při úzkém propojení klášterů v Břevnově a Broumově není zcela vyloučeno ani jejich původní určení pro Broumov a datace do roku 1694.<sup>112</sup> Spíše však bychom vznik ostře řezaných, přísných figur posunuli do ranější doby, nejspíše ještě do 80. let, kdy v dílně zřejmě pracoval i Jäckel. Tak by se dala vysvětlit například podobnost v kompozici sv. Augustina na hlavním oltáři křížovnického kostela a Zachariáše na břevnovské stalle. Zároveň by pro podíl Františka Preisse svědčila shoda v kompozici sv. Jana Křtitele [18], velmi kvalitní, anatomicky bezchybné a elegantně nakročené

<sup>109</sup> Pavel PREISS/Milada VILÍMKOVÁ: *Ve znamení břevna a růží*, Praha 1989, 69 - Tommaso Soldati píše 23. 5. 1694 z Broumova opatu Sartoriovi: „Panu sochaři Hieronymovi jsem zatím nedal míry, učiním tak, až sám přijede“ VANČURA 1991, 528, pozn. 54 vyvozuje ztotožnění tohoto sochaře Hieronyma s Jeronýmem Kohlem, jediným sochařem toho jména v dané době v Praze známým.

<sup>110</sup> VANČURA 1991, 523-24.

<sup>111</sup> Idem 1993, 105-06.

postavy z Břevnova, s nadživotní figurou sv. Vojtěcha na hlavním oltáři v Lounech (viz kat. č. 2) . Do přelomu 80. a 90. let 17. století lze končeně zařadit protějškové sochy sv. Petra a Pavla v presbytáři kostela sv. Šimona a Judy na Starém Městě (kat. č. 27). Obě nezapřou vznik v Kohlově dílně, nicméně povrchové pojednání soch, zvláště sv. Pavla, obsahuje prvky Preissova stylu. Zakázku zřejmě obdržela před rokem 1688 Kohlova dílna,<sup>113</sup> v rámci níž svěřil mistr pomocníku Preissovi vypracování některých partií. Z 80. letech v interiéru kostela sv. Šimona a Judy pochází také socha sv. Rocha na mladším oltáři sv. Barbory, dílo Jäckelovo, dle V. Vančury ještě z doby jeho působení v Kohlově dílně. V této souvislosti jen upozorníme, že Kohlovu dílnu ve službách milosrdných bratří těsně střídá již samostatný Jäckel.<sup>114</sup>

Nejproblematictější zakázku v rámci diplomové práce však představuje výzdoba lounských oltářů. Jediný sochařský soubor, na kterém jsou archivně doloženi Kohl i Preiss, opět nevnáší jasno do vymezení jejich jednotlivých stylů. Z důvodu obrovského rozsahu zakázky je na jejím vypracování zastoupeno pět až osm tvůrců.<sup>115</sup> Doba realizace se navíc protáhla nejméně na šest let, a za tu dobu se styl Preissova podílu, jemuž se věnujeme v příslušném katalogovém hesle (kat. č. 2), měnil. Logicky připadá do úvahy, že každý mistr, Jeroným Kohl, František Preiss i truhlář Marek Nonnemacher, měl při práci k ruce nejméně jednoho pomocníka. Z Kohlovy dílny je uváděno jméno nevlastního mistrova syna Bedřicha Kohla–Severy. Nonnemacher, jenž by podle cechových pravidel měl mít na starosti pouze architekturu oltáře a možná ještě její ornamenty, si však zřejmě přibral za pomocníka svého zetě, sochaře Ferdinanda Geigera. Pokud jde o vzájemné rozlišení podílu výše zmíněných sochařských mistrů, již starší badatelé zastávali názor, že sochy hlavního oltáře jsou pravděpodobně dílem Kohla, případně Kohla–Severy, kdežto rozviliny i postavy bočních oltářů vytvořila Preissova dílna. Ještě zmíníme Vančurův názor, upírající celkovou kompozici akantových oltářů Preissově či Nonnemacherově invenci a spatřující za jejich návrhem architekta, možná samotného Santiniho Aichela.<sup>116</sup>

Na tomto místě je vhodné pojednat dva umělce, zmíněné u lounské zakázky, Jana Bedřicha Kohla–Severu a Ferdinanda Geigera. **Kohl–Severa** (1681–1736) byl pohrobkem malostranského měšťana, zemřevšího na velkou morovou epidemii. Sňatek s jeho těhotnou

---

<sup>112</sup> Idem 1991, 523.

<sup>113</sup> VANČURA 1994, 86; idem 1996, 119.

<sup>114</sup> VANČURA Václav: Sochařská výzdoba kostela sv. Šimona a Judy milosrdných bratří a raná tvorba M. V. Jäckela, in: Průzkumy památek 1, 1994, č. 2, 73-86.

<sup>115</sup> VANČURA 1992.

matkou umožnil Kohlovi získat dům i majetek potřebný ke zřízení velké dílny. Kohlovy stížnosti na nezdárné chování pastorka v textu jeho testamentu představují jediný doklad o počátcích kariéry mladého Severy.<sup>117</sup> ačkoli mu prý Jeroným poskytl vzdělání na latinské škole a sám ho vyučil řezbářem, Jan Bedřich se mu odvděčil jedině tím, že po románku s jakousi ženštinou (1702), ze kterého vyplynula otčímovi povinnost platit za syna alimenti, zmizel do Vídně. Není zcela jasné, zda přímo ve Vídni či ještě v Praze před svým odchodem vybral mladý Kohl od otčímových zákazníků zálohy, haněl jeho práci a přebral mu několik zakázek, jak se dále v závěti dočteme. Pokud bychom se přiklonili k první možnosti výkladu, plynulo by z ní zjištění, že Jeroným jakožto budoucí (?) dvorní umělec byl činný i ve Vídni. V takových souvislostech by kontakty jeho nevlastního syna, jakož i dalších členů jeho dílny, například Preise, s rezidenčním městem působily pochopitelněji. Každopádně se Bedřich Kohl- Severa seznámil s vídeňským sochařstvím přelomu 17. a 18. století hlouběji než jeho vrstevníci a jeho budoucí kvalitativně rozkolísaná tvorba je poznamenána snahou spojit expresivnější manýru otčímovu s vídeňským stylem. Po návratu do Prahy se roku 1704 oženil, nicméně se nechával i s manželkou od otčima žít. Sám pracoval na mimopražských zakázkách v Pyšelích a v Kuksu a v Praze se vlastně natrvalo usadil až 1718. Je těžké přijmout hypotézu o jeho autorství dvou soch na Karlově mostě, jež vyšly z Kohlovy dílny rok před mistrovou smrtí, pochybujeme, že otčím, v době psaní závěti na Jana Bedřicha rozhněvaný, by zrovna jemu provedení děl svěřil. Ačkoli se všeobecně vědělo o napjatých vztazích obou sochařů i o problematice minulosti Jana Bedřicha, podařilo se tomuto koncem roku 1709, po otčímově smrti, získat titul dvorního sochaře. Vyhrál tak nad Geigerem, jenž se také o místo ucházel a zaštiťoval se svými pracemi pro kostel sv. Šimona a Judy, dnes patrně zaniklými. Problematiká je zmínka v listu ze 7. listopadu 1709, kde sochaři, mj. i Jäckel, doporučují Kohla do funkce dvorního sochaře, o vytvoření pro hraběte Šporka „osmiloketných soch, v Čechách dosud netesaných“. Z formulace zprávy v podání A. Novotného není jasné, zda se tu hovoří o práci otčima, či samotného Kohla–Severy,<sup>118</sup> pravděpodobný je výklad, že se jedná o plastiky na průčelí kostela v Kuksu, na nichž tou dobou Jan Bedřich pracoval.<sup>119</sup> Zmínka sochařů se sotva bude vztahovat k sochám vodních božstev z kuského zámeckého schodiště [226, 227], pocházejících asi z doby ranější a připisovaných literaturou různě Kohlovi, Kohlu-

---

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> J. HERAIN: Karlův most v Praze, Praha 1909, 49.

<sup>118</sup> NOVOTNÝ (pozn. 103), 239.

<sup>119</sup> SUCHOMEL 1986, 375- 377; PAUKRT 1986, 377.

Severovi nebo Preissovi (viz kat. č. 29). Právě nejednotná atribuce těchto pískovcových soch vodních bohů může sloužit za příklad obtížné rozpoznatelnosti Severova stylu v počáteční fázi, dokud pracoval v rámci otčímovi dílny a kdy byl navíc patrně ovlivněn i spolupracovníkem Preissem. Těla jsou skutečně, jak badatelé konstatují, příbuzná Kohlovým obnaženým mužským tělům na hradní kašně či na Neptunově kašně smíchovské, boky sice nejsou typicky široké, svaly se ovšem tvrdě rýsují pod kůží a na nich vystupují žíly, spíše dekorativně než realisticky rozmístěné. Oproti tomu hlavy se vyznačují vyloženě preissovsou typikou, snad jsou jen trochu obhroublejší a dodatečně pozměněné novějšími doplňky, například v partiích nosu. Autorem je přitom nejpravděpodobněji Jan Bedřich Kohl-Severa, jenž je v Kuksu doložen při výzdobě kostelního průčelí, neboť ani o Preissově, ani o Jeronýmově činnosti na Šporkových panstvích záznamy neexistují. Připustit lze jedině možnost, že zakázka byla rozpracována ještě Jeronýmem a Jan Bedřich ji po jeho smrti dokončil.

Kromě doložených soch na průčelí kostela bychom Kohlu–Severovi snad mohli připsat některé ze čtyř alegorií ročních období, dnes v ambitu kukského špitálu, z nichž Léto i přes korpulentnost nepostrádá jím užívané pohybové a obličejové schéma. I. Kořán pak zasazuje do Severovy tvorby sochu sv. Františka Serafínského ze Šporkova panství v Lysé nad Labem (dnes na malém náměstí v Lysé).<sup>120</sup> Již ze skutečnosti, že všechna výše jmenovaná díla jsou vzájemně slohově odlišná, a přesto je literatura připisuje jedinému autorovi, vysvítá složitost charakteristiky Severovy tvorby. Čím více chtěl patrně mladý Kohl dokázat svou nezávislost na otčímově stylu a zúročit své nedávno nabyté vídeňské poučení, tím méně přesvědčivých výsledků dosahoval. Plastiky kukského kostelního průčelí, snad až na vrcholovou postavu Víry, příliš kvalitní nejsou, vykazují mnoho nedostatků v proporcích a neujasněnou skladbu draperie.

Spojovací článek kukských prací s ostatní tvorbou Kohla–Severy by snad mohla představovat soška sv. Ondřeje z NG v Praze [237], již však O. J. Blažíček připsal Preissovi (kat. č. 33).<sup>121</sup> Její formální znaky však odkazují na díla Kohla-Severy (Panna Marie ze Zvěstování na průčelí kukského kostela, sv. Felix z reliéfní skupiny na průčelí pražské Lorety z roku 1726). Její kompozice je zjevně inspirována Braunovou plastikou Víry z Kuksu [239], což by napovídalo, že

---

<sup>120</sup> KOŘÁN 1999, 47-48.

<sup>121</sup> BLAŽÍČEK: Evidenční karta NG inv. č. P 6842.

Kohl–Severa nepřerušil zcela s Kuksem kontakt ani po svém odchodu roku 1712. Dynamický pohyb Ondřejovy postavy včetně torze trupu postavy se však vyskytuje také u sochy sv. Pavla na průčelí malostranského Sv. Mikuláše [238].

Zdejší plastická výzdoba z doby do roku 1711 je hypoteticky spojována právě s Janem Bedřichem,<sup>122</sup> výjimečně je ovšem připisována M. V. Jäckelovi. Sochy jsou stylově různorodé, zčásti také nahrazené novodobými kopiemi. Kromě výše uvedeného sv. Pavla vykazují rysy kohlovské tvorby ještě sv. Ignác, sv. František Xaverský a sv. Mikuláš. Pojetí těchto pražských soch pak odpovídají plastiky sv. Felixe a sv. Františka Xaverského před kostelem v Pyšelicích, kde Kohl podle archivních zpráv pracoval pro hraběte Halleweina v letech 1705 a 1714–18.<sup>123</sup> Před svým druhým pyšelským pobytem, roku 1711, provedl mladý Kohl v Praze *castrum doloris* pro Josefa I. Po definitivním usazení se v Praze roku 1718 se podle všeho jeho styl i život uklidnil, mladý Kohl vykonával i své povinnosti plynoucí z titulu dvorního sochaře. Z této etapy jeho tvůrčí činnosti pochází kvalitní Hlubočepský krucifix (do 1725, NG), busty světců ze slavnostní výzdoby svatovítské katedrály u příležitosti svatořečení Jana Nepomuckého (1726?), snad také soubor světců, pocházející z malostranského kostela sv. Mikuláše a dnes osazený ve staroboleslavském kostele sv. Václava, především ale součást výzdoby loretánského průčelí. Kromě archivně doloženého znaku se dvěma anděly nad portálem (1724) Kohl signoval reliéfní sousoší sv. Felixe z Kantalicie před Madonou (J. F. KOHL FECIT 1726).<sup>124</sup> Jedná se zřejmě o jeho nejznámější dílo, jež opět ukazuje svou kompozicí i pojednáním k Vídni. Avšak samotný výjev mohl být navržen architektem průčelí K. I. Dientzenhoferem, zatímco Kohl jej pouze realizoval, a to dle názoru V. Vančury ne zcela zdařile.<sup>125</sup> Na díle bychom ovšem i přes doplňky restaurátorských zásahů našli některé vyspělé rysy a kvalitní detaily: plynulá gesta postav, ušlechtilou tvář Madony, hravého Ježíška, živá putta. Spornou otázkou je autorství Kohla–Severy u některých dalších děl na průčelí Lorety, (reliéfu sv. Jana Nepomuckého a postav sv. Františka a sv. Antonína po stranách vstupu), jež V. Vančura připisuje jednak Jäckelově dílně, jednak okruhu Richarda Prachnera.<sup>126</sup> Podobně jako na počátku své umělecké kariéry, kdy pravděpodobně pomáhal otčímovi s realizací výzdoby lounských oltářů, setkává se Kohl–Severa i při své poslední

---

<sup>122</sup> ŠTECH 1938-39, 164; POCHE 1985<sup>2</sup>, 64; VANČURA 2002, 191-92.

<sup>123</sup> BLAŽÍČEK 1958 - autorství Kohla–Severy vylučuje.

<sup>124</sup> Lubomír SLAVÍČEK: K činnosti Jana Bedřicha Kohla pro pražskou Loretu, in: Umění XLII, 1994, 164-65.

<sup>125</sup> VANČURA 2002, 194.

<sup>126</sup> VANČURA 2000, 305.

známé zakázce pro průčelí Lorety s dílem F. Geigera a Fr. Preisse, byť tentokrát přes propast čtvrt století (viz kat. č. 9). Ze závěrečného desetiletí Kohlova života nemáme doklady o žádných dílech, není zcela vyloučeno, že mohl pracovat pro Vídeň, kde později jeho syn František Filip vstoupí do dílny G. R. Donnera.<sup>127</sup>

Dalším sochařem, se kterým se František Preiss, jak již naznačeno, setkal patrně již při práci pro Louny a pak snad ještě několikrát, je tedy **Ferdinand Geiger** (po 1655–1715). Pocházel z Augsburgu, v sochařství tohoto okruhu se vyučil, jeho jméno však nelze spojit s žádnými díly před příchodem do Prahy. Sem dorazil v 90. letech, aby teprve roku 1700, ve věku kolem čtyřiceti let, žádal o malostranské měšťanství a oženil se s dcerou vícekrát již zde zmiňovaného truhláře **Marka Nonnenmachera** (1653–1720),<sup>128</sup> s nímž měl již narozené nemanželské dítě.<sup>129</sup> Snad by bylo možno ztotožnit Geigera s oním sochařským tovaryšem, kterého podle stížnosti pražských sochařů Nonnenmacher protiprávně zaměstnával již v 90. letech.<sup>130</sup> Z takového předpokladu by ovšem logicky vyplývala i jeho pozdější spolupráce s tchánem na výzdobě oltářů. Nonnenmacher, původem z Kostnice, v době prvních styků s Geigerem již dvorní truhlář a vážený měšťan,<sup>131</sup> však jistě těžce nesl pohanu své dcery od Geigera, jenž byl dokonce roku 1690 ve Vratislavi trestán za loupež, takže úvahy o jeho spolupráci se zeřem, například na zakázkách oltářů pro Louny (viz kat. č. 2) či pro staroměstský kostel sv. Jakuba (v letech 1702 a 1710) nelze zakládat pouze na jejich příbuzenském vztahu.<sup>132</sup> Zásadní problém ve zhodnocení Geigerovy tvorby však spočívá v jeho archivně zaznamenaném pracovním svazku s vídeňským rodákem **Janem Oldřichem Mayerem** (1666-1721). Ačkoli je jejich spolupráce doložena jen pro plastickou výzdobu trojičního sloupu na Malostranském náměstí z roku 1714, badatelé ji

<sup>127</sup> VANČURA 2002, 189.

<sup>128</sup> BLAŽÍČEK 1958, 105.

<sup>129</sup> VANČURA 1990, 324.

<sup>130</sup> DIVIŠ 1962, 11; VANČURA 1990, 324; VANČURA 2002, 10, 64, 88.

<sup>131</sup> K podrobnostem o osobnosti Marka Nonnenmachera viz DIVIŠ 1962, *passim*.

<sup>132</sup> Václav VANČURA: Ottavio Mosto, in: Umění XLIII, 1995, 349 - prohlašuje za autora sochařských prací na Nonnenmacherových oltářích z 90. let Ottavia Mosta. Sochy na Nonnenmacherově oltáři v kapli sv. Josefa v ambitu Lorety, jež Vančura připisuje Mostovi na základě údajné podobnosti s figurami hlavního oltáře v děčínském kostele, vznikly již roku 1692, tedy nejspíše ještě před Geigerovým příchodem do Prahy. Vančura dokonce hypoteticky připisuje Mostovi podíl na výzdobě oltářů kostela Narození P. Marie v Klatovech, kde je archivně doložen pouze Geiger. – Hledat za některými plastikami Nonnenmacherových truhlářských děl ruku jeho dcery Anny Doroty, Geigerovy manželky, by bylo jod autorky diplomové práce istě příliš odvážné. Ant. Podlahou zveřejněný archivní údaj z roku 1717 o vyplacení vdově Geigerové 6 zl. 30 kr. za sochařskou práci na Nonnenmacherem zhotoveném rámu antependia pro svatovítský hlavní oltář se možná týká platu za dílo odvedené před smrtí ještě jejím manželem. – Ant. PODLAHA: Drobné příspěvky k dějinám umění a uměleckého průmyslu v XVIII. stol., in: PAM XX, 1902-03, 278.

rozšiřují na naprostou většinu Mayerova díla. V. Vančura Geigerovi připisuje všechny Mayerovy sochy, které vykazují buďto dynamičtější pojetí anebo vyšší kvalitu provedení: sv. Vojtěcha v theatinském kostele na Malé Straně, jemu podobného sv. Vojtěcha [75], Immaculatu a Jana Nepomuckého na zmíněném trojičním sloupu, Pannu Marii ze skupiny Zvěstování nad portálem bělohorského poutního areálu nebo Judu Tadeáše z Karlova mostu (ačkoli tomu přiznává mayerovské rysy obličeje).<sup>133</sup> Jiní autoři zařazují do Geigerova podílu na společné tvorbě s Mayerem ještě Krista z dalšího mostního sousoší Kosmy a Damiána.<sup>134</sup> Je známo, že Geiger neměl vlastní dílnu,<sup>135</sup> takže musel pracovat v dílnách jiných umělců, možná i jinde než u Nonnenmachera a Mayera, například u Jäckela<sup>136</sup> nebo u Jeronýma Kohla,<sup>137</sup> pro kteroužto možnost by svědčil i záznam, že Geiger vystupuje jakožto svědek při Kohlově závěti.<sup>138</sup> Archívní doklady nás zpravují pouze o čtyřech samostatných Geigerových zakázkách. Není jisté, zda se dochovala na novějších oltářích kostela Narození P. Marie v Klatovech jeho výzdoba z roku 1701,<sup>139</sup> stejně tak jeho sochy pro staroměstský kostel sv. Šimona a Judy z roku 1706, patrně určené pro nový hlavní oltář, nepřečkaly pozdější interiérové úpravy.<sup>140</sup> Geigerova výzdoba rozvilinového oltáře v kostele sv. Kateřiny v Chotči z roku 1704<sup>141</sup> je dnes údajně v dezolátním stavu a podoba ztracené skupinky Křtu Kristova na víku křtitelnice ze Svatováclavské kaple v katedrále (1714) se zachovala jen na fotografiích.<sup>142</sup> Pro slohovou charakteristiku Geigerovy tvorby máme tedy málo podkladů, jisté důkazy poskytují pouze fotografie chotečského oltáře a malého sousoší z katedrály. Podle nich lze připustit V. Vančurou navržené Geigerovo autorství andělů a světců na oltáři sv. Rodiny ve staroměstském Sv. Jakubu z roku 1702. Na základě formální podobnosti se zdejší plastikou sv. Petra připisuje Vančura Geigerovi dále sochy sv. Marka a Lukáše na průčelí Lorety [95, 96], kam byly podle archivních zpráv vytaženy roku 1701, téměř současně s Preissovy (?), dvěma evangelisty a Pannou Marií [98, 99, 100] (k tomu katalog č. 9). Několikrát jsme již zmínili pravděpodobnou spolupráci Geigera

---

<sup>133</sup> VANČURA 1990, 329-30.

<sup>134</sup> Poprvé ŠTECH 1938-39, 160.

<sup>135</sup> VANČURA (pozn. 133), 324.

<sup>136</sup> Idem 1994a, 196; idem 1994c, 85.

<sup>137</sup> Idem 1994c, 84.

<sup>138</sup> Idem 1991, 514.

<sup>139</sup> Idem 1991, 325-28 tu některé plastiky za Geigerovy označuje.

<sup>140</sup> Idem 1994c, 78 – vyslovuje domněnku, že těmito Geigerovými plastikami jsou figury sv. Alžběty Durynské a sv. Barbory, druhotně osazené po stranách oltáře sv. Kříže.

<sup>141</sup> Ant. PODLAHA: Mateirálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA XXVIII, 1916, 224.

<sup>142</sup> BLAŽÍČEK 1958, 105; VANČURA 1991, 332.

s Nonnenmacherem, Kohlem a Preissem v Lounech. K navázání na tuto spolupráci pak mohlo dojít v Preissově dílně při realizaci zakázky na apoštolskou řadu pro novoměstský kostel sv. Voršily. Zdejší sv. Jakub [179] například nese mnoho rysů, které vykazují díla doložená Geigerovi a Mayerovi, zvláště sv. Václav na malostranském trojičním sloupu [180] (kat. č. 22), ačkoli vysvětlení může spočívat v pouhé Geigerově inspiraci nedávno dokončeným Preissovým dílem. Konečně nelze ani vyloučit eventualitu, že by ve Sv. Voršile pomáhal Preissově dílně se zakázkou naopak Mayer, neboť jednotlivé podíly obou sochařů na plastikách trojičního sloupu nebyly dosud přesvědčivě vymezeny.

Vraťme se však zpět na počátek Preissovy tvůrčí činnosti. Nejstarší jeho doloženou zakázkou jsou sochy na atice kostela Povýšení sv. Kříže v Děčíně z roku 1689 (kat. č. 1). Přestože se na výzdobě kostela i dalších realizacích Maxmiliána hraběte Thuna (1638–1701) podílela řada sochařů, mnoho z nich své práce netvořilo na místě, nýbrž je do Děčína zasílalo z Prahy či ještě vzdálenějšího města (prvním byl J. J. Bendl, jenž dodal roku 1670 dvě plastiky lvů na místní Loretu, zanedlouho přemístěné do zámecké zahrady<sup>143</sup>). Jedinými sochaři v Děčíně usedlími byli otec a syn stejného jména Abraham Felix Kitzinger. Ti se snad také podíleli na výzdobě kostela sv. Kříže, případné jejich práce na vnitřním vybavení kostela již zanikly, literatura jim však připisuje dvě postavy světic v nikách na průčelí,<sup>144</sup> postrádající naprosto plastické a vůbec umělecké kvality. **Abraham Felix Kitzinger mladší** (1660-1713) vytesal roku 1680 několik soch pro průčelí kostela v Milešově,<sup>145</sup> od roku 1681 se účastnil sochařských prací na litoměřickém morovém sloupu,<sup>146</sup> kolem roku 1683 zhotovil ve spolupráci se svým otcem mytologické figury pro Růžovou zahradu při děčínském zámku.<sup>147</sup> Pak se usadil v Praze, kde v 90. letech zhotovil nějaké práce pro starý interiér malostranského Sv. Mikuláše<sup>148</sup> a z téže doby (viz kapitola II). Žádná jeho pražská díla dochována nejsou, pokud ovšem nezpochybníme atribuci plastik na atice Thunovského (dnes Toskánského) paláce na Hradčanech Janu Brokofovi a nezměníme ji ve prospěch Kitzingera. V poslední etapě své tvůrčí činnosti působil jako

---

<sup>143</sup> Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Jan Jiří Bendl, in: Umění XXX, 1982, 112.

<sup>144</sup> SLAVÍČKOVÁ 1997, 80-81.

<sup>145</sup> BLAŽÍČEK 1958, 105.

<sup>146</sup> HORYNA 1992, 143.

<sup>147</sup> SLAVÍČKOVÁ (pozn. 144); BLAŽÍČEK 1958 vznik plastik, vykazujících nejméně dva odlišné styly, klade až do doby kolem 1700.

<sup>148</sup> BLAŽÍČEK (pozn. 145).



klášterní sochař v Oseku.<sup>149</sup> Jeho dochovaná díla nedosahují ani průměru dobové tvorby a úzkostlivě se přidržují zastaralých raně barokních schémat.

Daleko významnějším umělcem, spojeným na počátku svého českého působení s Thuny a Děčínem, je **Ottavio Mosto** (1659-1701).<sup>150</sup> Ital původem z Padovy se před rokem 1690 přesunul do Salzburku, kde vytvořil sochařskou výzdobu zámku arcibiskupa Jana Antonína Thuna, bratra děčínského Maxmiliána, a také štukovou výzdobu Thunovské kaple ve františkánském kostele. V. Vančura přichází s objevným připsáním Mostovi mramorového sousoší Kalvárie na hlavním oltáři děčínského kostela sv. Kříže [262].<sup>151</sup> Dva efébští andělé na nejnižším stupni oltářní nástavby se skutečně nápadně shodují s anděly z Mostova sousoší sv. Václava pro Karlův most.<sup>152</sup> Obtížnější situace nastává u dalších dvou postav na oltáři, Panny Marie a sv. Jana o stupeň výše, jež působí příliš klidně a hmotně na Mostovo dynamické pojetí. Sv. Jan Evangelista se překvapivě vyznačuje kompozicí, vzorcem draperie i motivem od pasu se rozvírajících lemů pláště, jaké nalezneme u Preissovi připsanému bozzetta sv. Marka [95] (kat. č. 13). Plastiky Kalvárie jsou datovány různě do let 1689, 1691, případně kolem 1700.<sup>153</sup> Viděl tedy František Preiss toto Mostovo sousoší v Děčíně během své práce pro atiku kostela, tj. někdy koncem roku 1689 či počátkem roku 1690, a zaznamenal si podobu sv. Jana pro budoucí inspiraci? Opačná varianta, že by sochu sv. Jana, případně i P. Marie, na oltář dodal František Preiss, nepokládáme za pravděpodobnou, srovnáme-li zmíněné mramorové figury s Preissovy přinejlepším průměrnými pískovcovými sochami na atice. Nejsprávnějším vysvětlením podoby některých aspektů Preissova malého sv. Marka a děčínského sv. Jana Evangelisty od neznámého mistra bude prostá náhodná shoda. Z další tvorby Ottavia Mosta, pomineme-li některá díla, která mu nově připsal V. Vančura (štukové postavy v Týně, patrně i výzdobu atiky staroměstského kostela sv. Jakuba a většinu prací ve dřevě),<sup>154</sup> známe několik kamenných a štukových děl z let 1695–1701, přičemž spolehlivě je datováno jen mostecké sousoší sv. Václava (1699–1701), část vnitřní výzdoby kostela sv. Voršily (1701; případně též figura sv. Voršily v nice nad portálem – viz kat. č. 28) a interierový štuk ve Sv. Jakubu s letopočtem 1696. U nahých alegorií (plastiky

<sup>149</sup> BLAŽÍČEK (pozn. 145).

<sup>150</sup> O něm a jeho díle VANČURA (pozn. 132), *passim*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Poprvé připisuje Mostovi E. W. BRAUN: *Opus Octaviani*, in: *Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakei*, 1, 1931, 126 n.

<sup>153</sup> NPÚ Ústí nad Labem, evidenční list kostela sv. Kříže; KROPSBAUER 1891, 14; *idem* 1898, 13; POCHE 1977, 250, VANČURA (pozn. 132), 346; *idem* 2002 (pozn. 1), 75.

<sup>154</sup> VANČURA (pozn. 132); KOŘÁN 1988, 463 připisuje postavy na atice svatojakubského kostela M. V. Jäckelovi.

v mirabelské zahradě, na atice Kaisersteinského paláce) i oděných bojovníků (archanděl Michael na nároží Toskánského paláce) Mosto esovitě prohýbá těla oblých tvarů, často užívá nereálných póz a přetočení hlavy přes rameno (štuky v salzburském františkánském kostele, archanděl Michael, personifikace Vody na Kaisersteinském paláci). Obličej pokrývá maskami bez výrazu, oproti hrubšímu pojednání draperie většinou staví detaily rukou, účesů, šperků, krajek (náhrobek vévodkyně z Arca ve Sv. Jakubu u Kutné Hory, modelletto sv. Voršily) U zdařilého sousoší sv. Václava užil pro pískovec mramorářské techniky navrtávání.<sup>155</sup> Nejlepšího divadelního pohybového efektu dosáhl na štukových reliéfech průčelí staroměstského Sv. Jakuba, k jejichž koncepci nalezneme obdobu jedině ve španělské Zaragoze.<sup>156</sup> Mosto, ač průměrného uměleckého nadání, vnesl do Prahy coby první dynamické barokní pojetí berniniovského stylu, jaké nevyhnutelně zapůsobilo na všechny místní sochaře. U Františka Preisse se objevuje především vliv celkové kompozice i postav andělů Mostova sousoší sv. Václava, a to jednak na jeho vlastním mosteckém sousoší sv. Františka [162] (1708; viz kat. č. 19), jednak již dříve na figurách andělů lounských oltářů (1701- 06; viz kat. č. 2). Na stejné zakázce se Preiss s Mostem nikdy nesešel, v Děčíně se zřejmě minuli a s Mostovým dílem pro novoměstský kostel sv. Voršily se Preiss setkal až při svém počátku tvorby pro voršilky v roce 1707, tj. šest let po Mostově smrti. V té době byl kostel vyzdoben nejen vnitřními štuky, nýbrž i sochami na průčelí, z nichž alespoň návrh na sv. Voršilu pochází od Mosta. Nasvědčovaly by tomu formální znaky dřevěného modelletta, chovaného v sakristi, jež jsou příbuzná s Mostovými salzburskými alegoriemi i s mosteckou sochou sv. Václava.<sup>157</sup> Některé změny konečné formy plastiky oproti modellettu připisujeme realizaci díla již jinou dílnou, zřejmě Jäckelovou, jež převzala zakázku po Mostově smrti (viz kat. č. 28).

Další poučení o berniniovské barokní plastice přicházelo do Prahy ze Saska, prostřednictvím italsky vyškolených Heermannů a Süsnerů. Tito umělci však svá díla do Prahy buďto posílali, anebo je zde po omezenou dobu vytvářeli, aniž by se však sžili s pražským uměleckým prostředím. Zdejší sochaři přišli tedy do kontaktu až s jejich hotovými díly.

---

<sup>155</sup> VANČURA (pozn. 132).

<sup>156</sup> Emanuel POCHÉ: Barokní přestavba chrámu sv. Jakuba, in: RKPDU za rok 1925, Praha 1926, 57.

<sup>157</sup> VANČURA (pozn. 132), 350.

**Jan Jiří Heermann** (1645–po 1700) a jeho synovec **Pavel** (1673–1732) po dobu takřka dvou desetiletí budovali u Prahy sochařský monument, dosud v Čechách neviděný.<sup>158</sup> Plastickou výzdobu trojského schodiště na námět Gigantomachie zadal Václav Vojtěch hrabě ze Šternberka již roku 1684 J. J. Heermannovi, dvornímu sochaři saského kurfiřta, jenž strávil deset let v Římě. Slohový ráz plastik není zcela jednotný již z toho důvodu, že Jan Jiří si krátce po započetí prací roku 1685 přibral za pomocníka svého synovce Pavla, jehož vliv na podobu díla patrně v průběhu času stále vzrůstal, aby poslední součást zakázky již realizoval Pavel sám (do 1703). Velice nepravděpodobná je teorie V. Vančury o jiné původně plánované podobě zahradního průčelí zámku, kde na balkoně měly být osazeny sochy bohyň Artemidy a Déméter, vytvořené již před rokem 1684 Jeronýmem Kohlem.<sup>159</sup> Na dohled od Prahy tu vznikalo dílo tlumočící římský berninismus (kromě schodiště ozdobily plastiky i zámeckou zahradu, výzdoba kašny před zámkem vycházela z konkrétních Berniniho prací), avšak jeho přímé citace u pražských sochařů nenajdeme, neboť zámek byl patrně pro většinu místních umělců, pokud se nepodíleli na jeho výzdobě, nepřístupný. Výjimku představoval například výše uváděný Marek Nonnenmacher, jenž do Tróje dodával truhlářské práce přinejmenším od roku 1685. O. J. Blažíček spojil s výzdobou trojského zámku také Františka Preisse, jenž měl, zřejmě po odchodu Pavla Heermanna nazpět do Drážďan, doplnit plastiky schodiště souborem bust na vnější balustrádě [248, 249] (kat. č. 37).<sup>160</sup> H. Smetáčková, podle našeho názoru oprávněně, tuto atribuci vyvrací a busty připisuje brokofovské dílně [250, 251].<sup>161</sup> V archívních dokladech se však Preissovo jméno v souvislosti s Heermanny přece vyskytuje, a to společně s Kohlem a Santenem roku 1691 v podpisu posudku na rozvilinový oltář Jana Jiřího pro malostranský kostel sv. Václava (Příloha VIII; viz také kapitola III). Zvláštní je, že ačkoli v posudku sochaři pojetí rámu kritizují, zanedlouho se v dílech Nonnemacherových i Preissoových začíná objevovat motiv velkotvarého akantu, nejmonumentálněji rozvinutý na lounských oltářích (kat. č. 2).

Druhou saskou dvojici sochařů tvoří bratři **Jeremiáš** (1653–90) a **Konrád Max** (1655–?) **Süssnerové** se svými štukovými figurami pro křižovnický kostel sv. Františka Serafinského. Jejich práce se sice na rozdíl od heermanovských ocitly v Praze coby čisté importy, zdejší umělce však ovlivnily silněji, jistě i pro své umístění v přístupném kostelním interiéru, který byl navíc

<sup>158</sup> Většina informací čerpána z BLAŽÍČEK 1958; ASCHE 1961; PREISS 2000, passim

<sup>159</sup> VANČURA 1991, 522-23.

<sup>160</sup> BLAŽÍČEK 1989, 311.

<sup>161</sup> SMETÁČKOVÁ–ČIŽINSKÁ 1968.

nadále doplňován díly pražských sochařů. Klasicistněji založený Jeremiáš v průběhu realizace zakázky v letech 1689–1690 zemřel a ani figury dodané dynamičtěji cítícím Konrádem Maxem nezaplňily ještě všechny niky v křížení, takže čtyřmi sochami přispěla později dílna M. V. Jäckela. Podíl Jeremiáše Süssnera bývá na základě slohového srovnání spatřován v klidných postavách sv. Jáchyma, Anny s malou Marií a sv. Barbory, zatímco podíl Konráda Maxe v plastikách sv. Kateřiny a svatých rytířů Jiřího a Martina se vzrušenými gesty.<sup>162</sup> Nápadné jsou shody v typu zbroje, včetně motivu lvích hlav na náramenících, mezi sv. Martinem a pozdějšími archanděly ze svatovoršilské atiky, Michaelem a Urielem, u nichž se pokoušíme vyvrátit Preissovo autorství (viz kat. č. 28). Právě námi navrhovaný autor výzdoby svatovoršilského průčelí, M. V. Jäckel, měl během odvádění vlastní zakázky do kostela křížovníků jedinečnou možnost se staršími díly Süssnerů inspirovat. U Preisse snad můžeme shledat jakousi inspiraci postavou žebráka pod sv. Martinem, již zopakoval včetně přesného přepisu turbanu v podobě kacíře Tanchelma pod nohama sv. Norberta na pilíři v katedrále (viz kat. č. 5).

Importů existovalo tou dobou v Praze nepochybně více, zachovala se nám zpráva o dvou postříbřených řezbách sv. Ignáce a Františka Xaverského, zaslaných do Prahy roku 1689 augsburským E. B. Bendlem (o něm viz výše). Rovněž tyto sošky, zaplacené nepoměrně vysokou částkou 1333 zl.,<sup>163</sup> mohly mít na pražské sochaře vliv svým italizujícím dynamismem. Přesto stále pochybujeme, zda několik dostupných importů a v Praze vytvořených děl italsky školených umělců zapůsobilo na Preisse náhle natolik, že po roce 1700 získává jeho styl vrcholněbarokní italský nádech. Výrazný rozdíl ve vyspělosti plastik z Doksan (kat. č. 11) oproti sochám patronů ze svatovítské katedrály (kat. č. 5) dlouho bránil badatelům připsat oba celky bez výhrad témuž autorovi.<sup>164</sup> Zde musíme upozornit na podobnou změnu stylu, ke které došlo kolem roku 1700, při pracích pro křížovnícký kostel, i v dílně několikrát zmiňovaného Jäckela. Zřejmě z důvodu, že tu obrat nebyl tak radikální a že se Jäckel i později opakovaně vracel ke svým raným schémátům, bylo v křížovníckém interiérovém souboru plastik (hlavní oltář, čtyři niky v křížení) hledáno přispění neznámého, v Itálii vyučeného tovaryše, aniž by se přikládala věrohodnost zprávě, kterou zveřejňuje již K. V. Herain, že se totiž Jäckel učil „v Římě, Florencii a Neapoli“. U Františka Preisse žádný takový archívni údaj k dispozici nemáme, avšak obrat, který se v jeho

---

<sup>162</sup> ASCHE 1961.

<sup>163</sup> VANČURA 2002, 73-74.

<sup>164</sup> Viz ještě ŠTECH 1938-39, 102; poprvé obojí atribuce Preissovi až BLAŽÍČEK 1958, 106, 107.

tvorbě odehrál těsně před doksanskou zakázkou, rozhodně nelze vysvětlovat přispěním přivandrovalého tovaryše. To by se ještě mohlo vztahovat k dílčím inovacím, v souboru se projevujícím, jako k pojednání vlasů v drobných kudrnách nebo k antikizujícím rysům obličejů (především u sv. Norberta), nikoli ovšem k základnímu pojetí figury ve volném, prostorově rozvinutém postoji, případně dynamickém pohybu. Proto je na místě zvážit hypotézu o Preissově (ale také Jäckelově) studijní cestě do Itálie.<sup>165</sup> V Benátkách, nejsevernější z proslulých italských uměleckých středisek a tudíž nejbližší střední Evropě, ozdobili ve druhé polovině 17. století kostelní interiéry i průčelí svými díly původem severší sochaři Just Le Court a Melchior Barthel, v jejichž způsobu pojednání draperie spatřuje literatura východisko směru, do nějž se v Čechách řadí i František Preiss. Výše uvedené antikizující prvky, objevující se v doksanské a ojedinele i v druhé etapě lounské zakázky, by však prozrazovaly Preissovu návštěvu samotného Říma, kde byly antické plastiky shromážděny v četných soukromých, pro umělce však mnohdy přístupných sbírkách, z nichž nejslavnější je papežská sbírka antik ve vatikánském Belvederu.<sup>166</sup> Samozřejmě lze hypotézu o Preissově italské cestě zavrhnout a změny v jeho plastickém pojetí vysvětlovat poučením grafickými předlohami, většinou německými a rakouskými, pořízenými podle italských soch, těch se však kolem roku 1700 nevyskytuje v Praze zřejmě mnoho, nemluvě o tom, že by dle našeho názoru nedokázaly originálů neznalému člověku zprostředkovat základní cítění italských umělců.

Věnujme nyní v krátkosti pozornost několikrát již zmíněné osobnosti **Matěje Václava Jäckela** (1655–1738). Právě on je mezi sochaři působícími na přelomu 17./18. století v Praze jediným, který se ve své době mohl s Preissem srovnávat. Oba si byli blízcí věkově, do Prahy přišli v podobné době z oblastí, které nepatřily k líhni českých umělců, avšak náhoda tomu chtěla, že zatímco Preiss umírá ve svých dvaapadesáti letech, Jäckel přežije dokonce o generaci mladší velikány Ferdinanda Maxmiliána Brokofa a Matyáše Bernarda Brauna a díky literaturou tradované rozvinuté dílenské praxi vytvoří dílo ohromného rozsahu.<sup>167</sup> V naší diplomové práci se můžeme zabývat jen vzájemným vztahem jeho a Preissovy tvorby. K přímé spolupráci mezi

---

<sup>165</sup> Cesta do zahraničí, zvláště do Itálie, je v naší uměnovědě zavrhaným tématem již od dob romantických patriotů, kdy vznikla snaha dokázat autochtonnost českého umění. U Bendla italskou cestu ovšem dokládají přímé archivní zprávy – O. J. BLAŽÍČEK: Jan Jiří Bendl, in: *Umění XXX*, 1982, 103-04. (Srv. však idem: Jan Jiří Bendl, *pražský sochař časného baroka*, Praha 1937, 34.). Braunovi, jakožto původem cizinci, je dnes přiznávána alespoň cesta do Benátek, kdežto u českého Brokofa se připouští pobyt nejdále ve Vídni.

<sup>166</sup> Hans Henrik BRUMMER: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.

<sup>167</sup> VANČURA 1987; idem 1994a; idem 1994c mu připisuje zhruba polovinu veškeré sochařské produkce v Čechách v období 90. let 17. – 30. let 18. století.

budoucími mistry mohlo dojít v počátcích jejich sochařské dráhy, kdy v Praze snad o něco dříve usedlý Jäckel i před rokem 1687 dorazivší Preiss byli zřejmě zaměstnání v Kohlově dílně.<sup>168</sup> Soubor malých dřevěných figur na stallách břevnovského kostela sv. Markéty (viz výše) nese skutečně mnoho rysů kohlovské, preissovské (Jan Křtitel) i jäckelovské (Zachariáš, Kristus Salvátor) tvorby.<sup>169</sup> Také sochy kaple sv. Kříže v klášterním kostele broumovském (viz výše) jsou připisány Jäckelovi a Kohlovi nebo Preissovi, případně jejich pomocníkovi, ačkoli je mohla všechny vytvořit dílna Jäckelova, buďto až ve 20. letech 18 století, anebo již roku 1694.<sup>170</sup> Preiss i Jäckel se pravděpodobně podíleli v rámci Kohlovy dílny ve 2. polovině 80. let na výzdobě vnitřního vybavení kostela sv. Šimona a Judy (viz kat. č. 27).<sup>171</sup> Tamtéž pak dodával Jäckel svá již samostatná díla od roku 1691, jak zjišťuje V. Vančura podle archívních zpráv.<sup>172</sup> Preissova dílna se s Jäckelovou střídala v zakázkách na plastickou výzdobu novoměstského kostela sv. Voršily. Jäckel tu se svými pomocníky provedli v letech 1700-02 výzdobu průčelí pískovcovými figurami Immaculaty a tří panenských světic v nikách a archandělů na atice [215-225] (kat. č. 28), od roku 1707 do služeb voršilek nastoupil Preiss, aby tu na vnitřním vybavení pracoval se svou dílnou do roku 1710 (možná až do své smrti o dva roky později), a konečně do roku 1721 dodala Jäckelova dílna do kostelního vnitřku dva boční oltáře [234, 235], z nichž na oltáři sv. Anny převážil vliv J. J. Šlanzovského, dle Vančurova názoru bývalého Jäckelova tovaryše (viz kat. č. 31).<sup>173</sup> To, že výzdoba svatovoršilského průčelí bývá připisována Preissovi, ačkoli autorka zde jistě Preissovy formální znaky shledává pouze u figury sv. Háty [220], ozřejmuje problematiku rozlišení stylu obou mistrů, jenž byl do značné míry podobný v somatickém typu postav a v případě některých Jäckelových děl i v pojednání draperie v drobných záhybech s vyostřenými hranami. Podobné vystřídání obou dílen pak předpokládáme u sochařské výzdoby oltáře sv. Kryšpína a Kryšpiniána v Týnském chrámu [208] (viz kat. č. 36, 26). Jäckel tu zhotovil roku 1706 dvě dvojice postav sv. Josefa s Ježíškem [244, 245] a sv. Jáchyma s Pannou Marií

<sup>168</sup> Hypotézu o Jäckelově pobytu v Kohlově dílně přináší VANČURA 1994c. Jeho poukaz na jäckelovské formální znaky na soše sv. Tomáše z malostranského augustiniánského kostela působí věrohodně (viz kat. č. 34). Daleko problematičtější se na druhé straně jeví jeho atribuce Jäckelovi v případě dalšího stěžejního z dosud Kohlovi připisovaných děl: plastiky sv. Voršily nad portálem novoměstského voršilského kláštera.

<sup>169</sup> VANČURA 1991, 515-18; idem 1994c, 84.

<sup>170</sup> VANČURA 1991, 523-24; idem 1993, 105-06.

<sup>171</sup> VANČURA 1994c, 85-86.

<sup>172</sup> Ibidem 82. V pramenech označovaného autora plastik Zvěstování, sochaře z Nového Města od pana Rocha, ztotožňuje Vančura s Jäckelem na základě shody s jeho archívně doloženým bydlištěm. Z důvodu slohové jednoty celého šestičlenného souboru soch, umístěných v současnosti na pilířích lodi, odejímá Vančura figury sv. Jana z Boha a archanděla Rafaela F. M. Brokofovi, jemuž byly dosud literaturou připisovány.

<sup>173</sup> VANČURA 1994b, 145-46.

[246, 247] po stranách hlavní etáže, načež o osm let později, v rámci dodatečných úprav, přibyli v nástavci dva efébští andělé, vyšlí z Preissovy dílny již po smrti mistra, respektive ze samostatné dílny některého jeho bývalého tovaryše [209, 211]. Figury spodní etáže, ač dříve rovněž připisované Preissovi,<sup>174</sup> se hlásí k Jäckelově tvorbě již základním pojetím struktury těla v pohybu,<sup>175</sup> také však jednodušším spádem draperie a obličejovým typem.

Zbývá rozhlédnout se po umělcích mladší generace, které mohla Preissova tvorba přímo či nepřímo ovlivnit. Tovaryšů musela jeho dílna čítat jistě mnoho, neboť již první jeho zakázky vyžadovaly práci více rukou. Prameny nám však zachovaly jména pouze dvou z nich, **Josefa Schlemüllera a Václava Birkhama**, nespojené s žádným samostatným dílem (o Schlemüllerovi a Birkhamovi viz kapitola II). Stejně tak neznáme nic z tvorby řezbáře Šebestiána Reifershammera, jehož styky s Preissem, možná založené na bývalém vztahu mistra a tovaryše, dokazuje Preissovo kmotrovství Reifershammerových dětí (viz kapitola II). Určitý, byť jen ojedinělý vliv Preissových děl prokazují některé práce **Ondřeje Filipa Quitainera a Ferdinanda Maxmiliána Brokofa**. První se narodil 1674 ve Frýdlantu, do Prahy přibyl někdy v letech 1694–1700, přičemž není jasno, kde se vyučil. Jeho pobyt v Preissově dílně vyloučit nelze, stejně tak ale připadá v úvahu dílna Jana Oldřicha Mayera, jehož zetěm se roku 1700 Quitainer stal. Jeho tvorba není dosud důkladně prozkoumána, z velkého množství kdysi mu připisovaných děl (mj. i plastiky doksanského oltáře), mu jich je v současnosti přiznáno jen pár. Na nich však přece můžeme shledávat určité preissovské rysy, jednak ve statických postojích figur, jednak v draperiových schématech a konečně v plastické modelaci záhybů do vysokého reliéfu. Konkrétní podobu s pracemi Preissovy dílny (sv. Petr na zpovědnici v doksanské klášterní bazilice – viz kat. č. 30, [229, 230]) nalezneme v Quitainerově první dochované zakázce z roku 1707, výzdobě Březnického portálu poutního místa na Svaté Hoře z roku 1707 (postava sv. Jáchyma [231]).

F: M. Brokof je vedle Matyáše Brauna nejznámější postavou pražského barokního sochařství, proto nemá smysl se o jeho tvorbě podrobněji rozepisovat. Tento vynikající umělec jistě neprošel školením v Preissově dílně, neboť Preiss, založením řezbář stejně jako Brokofův otec, by mu sotva zprostředkoval dokonalé poučení o zacházení s kamenem, jímž se jeho styl od počátku vyznačuje. Přesto se i v jeho pracích objeví místy vzpomínka na díla staršího sochaře.

---

<sup>174</sup> BLAŽÍČEK 1958, 109.

<sup>175</sup> BAŠTA 1995, 27-28.

Jedna z prvních Brokofových samostatně vypracovaných figur, sv. Vojtěch na Karlově mostě (1709) [76] je zjevně v typice tváře, postoji, gestu i vzorci draperie inspirována dřevěnou postavou téhož světce z pilíře svatovítské katedrály [73, 74] (viz kat. č. 5). Na další zvláštní shodu s Preissovým dílem, a sice s modellem sv. Pavla [206] (viz kat. č.), popřípadě s dnes nedochovanou konečnou realizací této figury, narazíme v Brokofově soše sv. Filipa z bývalého kostela sv. Filipa a Jakuba na Smíchově, pocházející z doby po roce 1715 [207]. V tomto případě však nemůžeme vyloučit, že oba sochaři dospěli k podobné kompozici figury a její draperie shodou náhod.



## IV. ZÁVĚR

Umělecká osobnost Františka Preisse je svébytným zjevem na poli pražské barokní plastiky. Svému vrozenému řezbářskému nadání zřejmě vděčil za schopnost smělého a zároveň precizního pojednání povrchu plastiky v rozbrázděném vysokém reliéfu, vyznačující jeho práce od samého počátku. Základům zacházení s materiálem se vyučil v olomoucké dílně Františka Leblöse v letech 1674-79. Pokud již ve svém tovaryšském období zformoval nějaký vlastní sochařský projev, pak jej musel po příchodu do Prahy zcela přehodnotit. Zde jej totiž zásadním způsobem ovlivnil styl Jeronýma Kohla, v jehož dílně pravděpodobně ve 2. polovině 80. let Preiss působil. Kohl ve své tvorbě propojoval raně barokní realismus Bendlův s jihoněmeckým řezbářským směrem, soustřeďujícím se na dekorativní pojednání detailů a hru bohatě řasené draperie. Toto základní kohlovské pojetí si Preiss odnesl zároveň s celým rejstříkem Kohlových formálních schémat. V průběhu celé tvorby se bude vracet ke kompozičním vzorcům a motivům ve skladbě draperie, které odpozoroval z Kohlových děl.

Zároveň však vnáší do kohlovského stylu řadu vlastních rysů. Jeho figury jsou rozložené, plných tělesných objemů, vždy pevně postavené, kompozičně a hmotově vyvážené. Těla spočívají ve vznešeném klidu, pomalu se rozvíjejí do prostoru, pohyb údů probíhá pádně. Tváře mají zcela charakteristické, realisticky podbarvené rysy: obdélný tvar obličejů, výrazné nadočnicové oblouky, oči směřující dolů k vnějším koutkům, někdy kryté těžkými víčky, dlouhý nos, přecházející u kořene do linie čela bez zářezu, s poměrně úzkým hřbetem, rovným či klenutým, vystupující lícní kosti, krátkou hranatou bradu. Výjimečnou pozornost věnuje Preiss u svých děl povrchovému pojednání, virtuózně zpracovává prameny vlasů a vousu do hustých, nepoddajných kudrlin či vln, spadajících na šíji, případně volně povlávajících okolo hlavy. Především ale předvádí svůj řezbářský um v přebohaté hře drobných, neklidných záhybů draperie. V některých partiích vytváří řasení vysoké skalní hřebeny, přecházející jeden do druhého strmými průrvami, jinde zas připomíná oddělené kroucené provazce přiložené na plochu, často se objevuje motiv kaskády kornoutovitě otevřených útvarů. V technice střídá hluboké podřezávání s členitou modelací ve vysokém reliéfu, úzké hrany řas zalamuje diagonálním vnikáním korýtkového řezu.

Preissova dosud poznaná samostatná tvorba, již započal po roce 1687, prošla zhruba třemi fázemi. Stěžejním dílem první z nich je soubor postav zemských patronů pro katedrálu sv. Víta z roku 1696. Preissovy sochy se tehdy vyznačují robustními těly, staticností až ztuhlostí, záhybový systém ještě není rozvinut v plné šíři, mnohde člení draperii paralelní vertikální řasení. Druhou fází pak vymezuje ostrý předěl, způsobený načerpáním poučení, ať přímého či nepřímého, o vrcholně barokní plastice vycházející z tvorby Gianlorenza Berniniho. Do této fáze spadá sochařská výzdoba doksanského oltáře a postavy sv. Mikuláše a Vojtěcha z lounského děkanského chrámu. Figury získaly na uvolněnosti, protáhly se v proporcích, zušlechtily v pohybech rukou, oslovují pozorovatele gestem, pohledem, výrazem tváře. Záhybový systém zdůrazňuje plynulou linii těla, převažují v něm křivky a diagonály, zatímco povrch draperie se rozčeřil na nejvyšší míru, někdy ve snaze o iluzi vanutí větru, většinou však z prostého dekorativního záměru. Zde dosahuje Preissovo umění svého vrcholu. Třetí fáze, zastoupená hlavně pracemi pro interiér novoměstského kostela sv. Voršily, představuje vyznění výrazově silného stylu ve zjemnělé eleganci gest, zdrobnělých a deformovaných proporcích a zmnožení záhybového systému až k neúčelnému dekorativismu.

Dvěma posledními fázemi přitom prošla Preissova tvorba v průběhu krátké doby, kdy byl mistr již ve věku pětáctyřiceti až padesáti let, což svědčí o jeho neutuchající snaze po zdokonalování svého projevu. Lze-li totiž z dochovaných pramenů o Preissových častých žalobách a sporech vyčíst zvláštní nesmlouvavost vůči druhým, pak jeho tvorba je názorným důkazem nesmlouvavosti vůči sobě samému. Perfekcionismus tvůrce se projevuje v minuciózním zpracování každičké detailu vlasů nebo nehtů, ale i šperků, krajek, a vyšívání rouch jeho figur. O Preissově vysoké spolehlivosti v pracovních záležitostech hovoří již jen ta skutečnost, že prameny nezaznamenávají žádné opožděné odvedení jemu svěřené zakázky, žádné navyšování ceny oproti smluvené částce, natož stížnosti objednavatele na kvalitu zhotoveného díla.

Preissův sochřský projev lze rámcově zařadit do širšího směru pražské plastiky počátku vrcholného baroku, který propojoval tradici bendlovskeho realismu s dynamickými berniniovskými tendencemi, zbarvenými jihoněmeckou expresivitou. Tentýž směr zahrnoval styl Jäckelův, Geigerův (oba možná prošli také Kohlovou dílnou) či Quitainerův. Žádný ze jmenovaných sochařů však nedokázal dospět k tak jedinečné harmonii mezi realismem tváří, povrchu těla a detailů oděvu na jedné straně, idealismem postavy v proporcích a pohybu na straně druhé a dekorativismem draperie na straně třetí. Přestože stál Preiss v čele dílny, při práci na

velkých zakázkách jistě početné, nezdařilo se mu předat své pojetí plastiky nadaným tovaryšům. Po jeho smrti zakrátko upadlo v zapomnění jeho umění a na celá staletí rovněž jeho jméno. V další generaci sochařů se zrodili dva velikáni, z nichž každý pražské plastice ukázal cestu jedním z protikladných směrů: Ferdinand Maxmilián Brokof rozvíjel monumentální realismus, Matyáš Bernard Braun expresivismus. Dobové cítění dalo dočasně přednost druhému směru, než s počátkem klasicismu zvítězil první. Kdyby však roku 1709 Josef I. vyhověl žádosti tří umělců o zřízení pražské výtvarné akademie, zřejmě by většina sochařské tvorby pražského vrcholného baroka nesla preissovské rysy.

## V. KATALOG

## A) PREISSOVA ARCHIVNĚ DOLOŽENÁ DÍLA

### 1. Sv. Helena, čtyři andělé s nástroji Kristova umučení a čtyři erby

*Atika a průčelí kostela Povýšení sv. Kříže v Děčíně, r. 1689, pískovec, železné doplňky zčásti pozlacené, výška 4 m (sv. Helena) a 180 – 200 cm (4 andělé), objednavatelem Maxmilián hrabě Thun-Hohenstein, naposledy restaurováno 1994, socha sv. Heleny a 1 z andělů kopiemi.*

Chronologicky první z dosud nám známých Preissových zakázek je doložena v níže uvedeném pramenu z archivu thun-hohensteinského (SOA Děčín). Jedná se o soupis výdajů na děčínský zámek a stavbu kostela sv. Kříže za období 29. srpna - konec prosince 1689.

V třístránkovém výkazu platů jednotlivým umělcům a řemeslníkům je František Preiss veden hned na prvním místě, před štukatérem Janem Petrem Palliarim, kameníkem Santinem Aichlem i polírem Matesem Lienustem(?), a jemu byla také vyplacena nejvyšší částka rovnající se 197 zl. 30 kr., přičemž už dříve obdržel 30 zl. (**Příloha V**, viz též kapitola II). Z formulace textu vyplývá, že se umělec bez početné dílny zavázal během čtvrt roku vytesat čtyři erby, čtyři sochy v životní a jednu v nadživotní velikosti, a jak bylo ostatně u Preisse zvykem, termín skutečně dodržel! Pak možná pohlédneme na nedostatky v provedení soch, zvláště figury největší, v jiném světle. (Pro srovnání: na vypracování dřevěných plastik pro oltář ve Sv. Voršile dostal Preiss lhůtu dvou let – viz kat. č. 3!)

Začněme popis u nejřemeslnější součásti zakázky, a sice „**čtyř erbů**“. Označení ve výkazu platů je poněkud zavádějící, neboť při běžném pohledu na průčelí kostela spatřujeme pouze dva velké znaky [6]. Oba se nacházejí ve středním rizalitu, jeden bezprostředně nad portálem, druhý o něco výše, takže se vrškem dotýká lizénového rámu pole. Tento vyšší znak je jakýmsi štítem, v jehož spodní části je umístěna kartuše s nápisem, a v části vrchní erb salzburského arcibiskupa Jana Arnošta Thuna. Nápis na kartuši oznamuje, že „*Joannes Ernestus D. G. Archiepiscopus et Princeps Salisburgensis Sedis Apostolicae Legatus natus hanc ecclesiam consecravit MDCXCI.*“. Hovoří se zde znovu o slavnostní příležitosti, k níž se také vztahuje

nápis na základním kameni, zasazeném do východní stěny kostela: „*Hunc Lapidem Ab Ipso Naturae Authore Ita Collocatum in Primarium Huius Ecclesiae Solemni Ritu Benedixit Joes Ernestus Ex Comitibus De Thun Archiepiscopus Et Princeps Salisburgensis S. Sedis Apostolicae Legatus etc. XV. Augusti MDCXCI.*“ Skutečně, přestože barokní novostavba kostela na místě staršího kostelíka, zničeného požárem, započala podle účtů již roku 1665 a k provádění návrhů Fischera z Erlachu se přikročilo roku 1687, základní kámen posvětil bratr stavebníka až dodatečně, o dva roky později, současně s vysvěcením dokončeného kostela (KROPSBAUER 1891, 3). Že roku 1689 musel být kostel v hrubé stavbě hotov, o tom svědčí právě výše citovaný výkaz platů umělcům a řemeslníkům (SOA Děčín), kdy je vedle sochaře odměňován i štukatér za svou práci nebo kameník Santin Aichel, otec vynikajícího architekta,<sup>1</sup> za vstupní portál. Rok 1691, uváděný literaturou jakožto datum dokončení stavby, týká se potom spíše dohotovení výzdoby.

Vrátíme-li se však zpět ke znaku s arcibiskupovým erbem, vytesanému roku 1691, vyplývá bez pochyb, že jeho autorem nemohl být František Preiss, jenž byl za odvedení své zakázky placen již o dva roky dříve. Údaj o „čtyřech erbech“ se zato hodí k aliančnímu znaku nad portálem, zhotoveném Santinem téhož roku 1689, jak zmíněno výše. Tento zvláštní alianční znak nesestává z obvyklé dvojice erbů, nýbrž právě z erbů čtyř, spodní tři zobrazují znaky všech manželek hraběte Thuna, horní pak jeho znak vlastní. Celek je zkomponován do důmyslné sestavy: na střední erb vespodu, oválný štít s liechtensteinským znakem, je nasazena knížecí čapka, dva postranní, lodronský a preysingovský, ve tvaru kartušového štítu s volutově stočeným spodním výběžkem, se ke střednímu znaku přiklání, vynášejí oběma společnou hraběcí korunku, a nad ní konečně vyrůstá oválný znak thunovský, nahoře volutově stočený, s vlastní hraběcí korunkou. Heraldické znaky ve štítech jsou pochopitelně ztvárněny v tradiční stylizaci, takže o ruce autora nic nevyprávějí. Jinak je tomu ovšem v případě akantových rozvilin, obrůstajících okraje všech dílčích erbů aliančního znaku. Setkáváme se tu se stejně pojednaným akantem, jaký známe od Preisse z mnoha dalších zakázek, především svatovítské (viz kat. č. 5) a lounské (kat. č. 2). Akantové listy tu šplhají po obvodu štítu vzhůru, tu se naopak spouštějí dolů, naturalisticky se zavíjejí dovnitř, jejich okraje lemují ostré výběžky, rozvilina působí tvárně a lehce. Srostlice aliančního znaku se po všech stránkách ukazuje být oněmi „čtyřmi erby“ z thunovského seznamu výdajů, s nimiž můžeme Františka Preisse bezpečně spojit.

Naproti tomu u výše popsaného znaku arcibiskupského máme co do činění s akantem stylizovaným, rostoucím vertikálním směrem a plochým, jenž by svou tuhostí Preissovo autorství

popíral, i kdyby ho předem nevyloučila datace. Arcibiskupský znak vytesal zřejmě týž podprůměrný sochař, který doplnil sochy sv. Veroniky a Máří Magdaleny do nik po stranách portálu. Tyto dvě sochy na seznamu výdajů na kostel z roku 1689 nefigurují, což jen posiluje domněnku, že byly dodány společně s erbem až roku 1691, zároveň však neexistuje žádný archívni doklad pro určení jejich tvůrce. Jméno Hanse Jägera se v souvislosti s nimi objevuje pouze v jednom případě (NPÚ Ústí nad Labem: evidenční list), zjevně nesprávně, protože sochař tohoto jména žil až v letech 1884 – 1955 (SLAVÍČKOVÁ 1997, 180). Omyl vznikl možná přehlédnutím při četbě nějakého záznamu, který psal o Hansi Jägerovi jakožto autorovi kopie jednoho z Preissovyých andělů, jak by to napovídala i formulace v průvodci po kostele (STEINOVÁ 1997), že postavy na atice vytvořili „sochaři Franz Preiss a Hans Jäger“. Proto nezbyvá než sochy sv. Veroniky a Maří Magdaleny hypoteticky připsat sochaři, jehož jméno je uváděno v souvislosti s nimi častěji – Abrahamu Felixi Kitzingerovi, děčínskému rodáku a později přesídlenci do Prahy (POCHE 1977; SLAVÍČKOVÁ 1997, 81) jehož shodou okolností žaluje roku 1694 František Preiss spolu se sochaři Kohlem a Scheiermannem pro pomluvu (VANČURA 1993, 101).

Podobné formální shody s pozdější Preissovou tvorbou, jaké jsme právě našli u erbů, se daleko obtížněji hledají u všech pěti figur na atice průčelí. Zde stojí vprostřed císařovna Helena se vztyčeným pravým křížem, na obou stranách ji provází po dvou velkých andělech s nástroji Kristova umučení [5]. Hned na počátku vyvstává nejasnost ve věci původnosti plastik. Restaurátorská zpráva uvádí výměnu sochy sv. Heleny na atice za faksimili z umělého kamene v roce 1994. U andělů zaznamenává při posledním restaurování pouze doplnění chybějících částí, jako jsou prsty, kusy křídel nebo partie obličejů (ŠOBR, SNÍŽEK 1994). Avšak jeden z andělů je kopií již z dřívější doby, což prozradil v průběhu restaurátorských prací nález torza originální plastiky v násypu nad klenbou kostela (STEINOVÁ 1997; písemné sdělení p. Otto Chmelíka ze st. oblast. archivu v Litoměřicích ze dne 17. 5. 2005). Než tohoto anděla definitivně nahradila kamenná kopie, byl prý již v 18. století poškozen a doplněn plechovými křídly (ibidem). Problém spočívá v tom, že žádný pramen ani literatura již neříká, který konkrétně ze čtveřice andělů touto kopií je. Teoreticky připadají v úvahu hned tři figury, podezření nepadá jedině na anděla č. 1 [7, 8]. Anděl č. 3 se vyděluje ze skupiny nejnápadněji už svým obrysem [9], je očividně největší (200 cm výšky x 100 cm šířky oproti 180 – 195 x 95 cm u ostatních), v postoji a držení těla je statictější, spodní část draperie je pojednána v suchých přímých liniích, obličej, vlasy i ruce se vymykají Preissově typice. Jedná se tedy o „volnou kopii“ z 19. století, přizpůsobenou dobové

estetice? Další možností je anděl č. 2 [7, 8]: jeho křídla se tvarem i povrchovým zpracováním odlišují od křídel ostatních tří andělů, roucho plyne v dlouhých liniích, občas jen mírně zakřivených, podivná je přesná shoda co do výšky, šířky i hloubky se sousedním andělem č. 1. Splňuje tato socha představu kopie, jejíž křídla byla ztvárněna již podle plechových náhražek na poškozeném originálu? Kopista by se musel ovšem v tomto případě velmi těsně přidržet originálu, protože andělův obličej a kudrnaté vlasy odpovídají nejpřesněji Preissově typice pro hlavy mladých mužů – právě takovou tvář i vlasy spatřujeme u sochy sv. Jana Evangelisty na atice pražské Lorety [100]. Jakožto poslední možnost se nabízí považovat za kopii anděla č. 4 [9, 10], avšak to jediné z důvodu, že u něj restaurátorská zpráva, na rozdíl od všech ostatních tří andělů, nekonstatuje žádné zjevné poškození, jako by pro mladší věk ještě nestačil kámen podlehnout působení času. Nakonec, po zvážení právě rozepsaných tří možností, musíme ukázat zpět na anděla č. 3 jakožto na nejpravděpodobnější dodatek pozdější doby, zřejmě 19. stol., řešený bez důsledného ohledu na Preissův barokní originál.

Další otázky vyvolává ikonografické schéma. V dnešním stavu vidíme u anděla na severním konci atiky (= anděl č. 1) žebřík, anděl č. 2 drží kopí a dűtky, anděl č. 3 kleště a houbu na tyči, anděl č. 4 sloup. Restaurátorská zpráva hovoří o chybějících částech, především na křídlech a rukou u tří z plastik andělů, udává, že povrch je místy otlučen, nezmiňuje se však o jakýchkoli chybějících atributech (ŠOBR, SNÍŽEK 1994). A přesto je nasnadě se domnívat, že počet nástrojů umučení byl původně u všech andělů stejný, tj. dva, a že tedy anděl č. 1 a anděl č. 4 nesli ve své volné ruce, shodou okolností vždy krajní, každý ještě jeden nástroj. Již držení paže by u obou bez patřičné motivace působilo velmi nelogicky. Ikonografie nástrojů Kristova umučení je bohatá,<sup>2</sup> můžeme se ale pokusit odhadnout, které dva by připadaly v úvahu nejpravděpodobněji. Dopředu lze vyloučit nástroje dlouhé, neboť o takové se oba již opírají druhou rukou, stejně jako nástroje příliš drobné, které by po osazení do výšky 22 m (Šobr, Snížek 1994) od úrovně chodníku nebyly zespona patrné. U anděla č. 1 by cosi mohl napovědět zvláštní plastický prvek před pravým křídlem, zjevně torzo jakéhosi většího celku: nejvíce se podobá zvlněným ocasním perům, jakými Preiss v budoucnu bude opatřovat atribut kohouta u figur sv. Víta [69-70,90, 104, 110]. Kohout, před jehož trojím zakokrháním Petr zapřel Krista, se mezi nástroji umučení skutečně vyskytuje!<sup>3</sup> Zato u anděla č. 4 jsme bez podobných pozůstatků původního atributu ponechání dohadům. Pátráme-li ovšem po předmětu, který opravdu málokdy mezi nástroji umučení chybí, dojdeme celkem bezpečně k trnové koruně. Předcházející úvahy tak



Ize shrnout do hypotézy, že Preissova dílna opatřila každého ze čtyř andělů, rozmístěných po bocích sv. Heleny s Kristovým popravčím nástrojem, dvěma nástroji umučení, přičemž u obou středových figur se všechny atributy dochovaly, kdežto figury koncové v průběhu času přišly o atributy držené v krajních rukou, anděl na konci severním o kohouta a anděl na konci jižním o trnovou korunu.

Všechny čtyři figury **andělů** stojí ve výrazném kontrastu s trupem zakloněným od kyčlí vzad. Kompozičně tvoří symetrické protějšky jednak mezi sebou ve dvojicích po obou stranách sv. Heleny, kdy obě postavy drží vždy v bližší ruce dlouhý předmět, jež k sobě navzájem naklání. Pak se také uplatňuje symetrie vzhledem ke kříži sv. Heleny, k němuž shodně obracejí hlavy andělů na jedné i druhé její straně. Anděl č. 3. jenž ostatně jako jediný postrádá záklon trupu, narušuje pravidlo volné nohy vždy blíže středu atiky a nohy stojné blíže kraji. Dále zatímco dvě středové figury předkročují volnou nohu jen mírně, u dvou krajních dochází k prudkému nakročení šikmo vpřed přes atribut žebříku a sloupu, což u anděla č. 1 připomene až charakteristické vykročení soch Jäckelových - ty ovšem v kotníku vytáčí nohu dále do strany. I oděvem se andělé dělí do dvou skupin: oba středové mají draperie dosahující až k zemi, kdežto oba krajní jsou oděni do antické zbroje, sestávající z tuniky ke kolenům, krunýře, pláště a u anděla č. 4 vysokých bot. Na draperii není nikde kladen zvláštní důraz, pro Preissova velmi nezvykle. Výrazněji se projevují jedině rozevláté konce řas suknic anděla č. 4 a kupodivu též vyduté záhyby na okraji cípu pláště přetaženého přes hrud' anděla č. 3. Všude jinde se draperie drží v poměrně nízkém reliéfu. Zvláštním detailem ve skladbě draperie je drobný uzel s kratším cípem od něj visícím, jak se objevuje u středu trupu anděla č. 1 a 4. Obličej se svými rysy navzájem téměř shodují a vyskytují se, vyjma obličej anděla č. 3, i v další Preissově tvorbě u figur mladých mužů, z nichž zde už rozpoznáváme hlavně předstupující bradu a velké oči rámované těžkými víčky. Nosy jsou tu oproti většině budoucích děl drobné, což ovšem přetrvává ještě u zemských patronů v pražské katedrále o 7 let později. Vlasy jsou vlnité až kudrnaté, pomineme-li uhlazenou pěšinku uprostřed čela anděla č. 3, jsou prameny nad čelem načechrané, u anděla č. 1 jen mírně, zato anděl č. 2 se již přibližuje bujností kadeří typickým Preissovým efébským andělům z příštích zakázek, konečně anděl č. 4 zachází do extrému prameny trčícími do stran po celém obvodu hlavy. Přirozeně modelovaná anatomie mužského těla se všude uplatňuje v partiích hrudníku, dokonce i pod přehozeným pláštěm u anděla č. 2, a lýtek, zde opět s výjimkou anděla č. 3. Povšimněme si, že odhalené lýtko anděla č. 2 odpovídá svou linií lýtkům

andělů z Preissových budoucích zakázek, např. lounské (kat. č. 2) a svatovoršilské (kat. č. 3), a to včetně protažení, v Preissově rané tvorbě se jinde ještě neprojevujícího.

Ačkoli všichni badatelé upírají děčínské Preissově zakázce kvalitu a přecházejí ji stručným konstatováním o sochařově prvotně vytvořené bez patřičných zkušeností, zdá se nám, alespoň v případě andělů, tento odsudek neoprávněný. Předně proporce andělů a trojrozměrně rozvinuté prohnutí jejich těl do plynulého oblouku působí z pohledu zdola před kostelem vyváženým, příznivým dojmem. Pak pojetí figury v několika plánech (předkročená noha s nástrojem umučení a vztažené paže – trup a hlava – křídla a k zemi splývající plášť) a místa vysokého reliéfu na draperii umožnila probrání kamenného bloku do různé hloubky, takže se sochám daří rozehrát malebnou hru světla a stínů. Devětadvacetiletý Preiss nemůže být v době práce na děčínských sochách již s ohledem na věk pokládán za žádného nováčka. Právě čtyři andělé s nástroji umučení nás přesvědčují o tom, že zvládal dobře sochu postavit a pročlenit její hmotu, a to dokonce v pískovci, materiálu nijak snadném pro řezbářsky založeného umělce. Bylo by dokonce možné hodnotit tyto anděly jako nejlépe pojednané Preissovy kamenné sochy, neboť jeho budoucí zakázky v kameni sklouznou pokaždé buďto k nadměrné podrobnosti záhybového systému (jako u andělů po stranách sv. Františka z Karlova mostu [164-167]), anebo k plochému, až lineárnímu, povrchovému členění (jako u figur na atice Lorety [98-100] či u Panny Marie Karlovské v Thunovské ulici [159, 160]).

Tato pochvalná slova ale nelze vztáhnout na hlavní postavu výzdoby kostelního průčelí, na sv. **Helenu**. Výše jsme již zmínili, že restaurátorská zpráva uvádí výměnu Preissova originálu na kostelní atice za faksimili z umělého kamene, a sice z důvodu těžkého poškození kamenné hmoty původní sochy. Ta byla zrestaurována a nyní se nachází na nádvoří děčínského muzea, proto poskytuje jedinečnou příležitost k blízkému prostudování. Už faksimile, umístěná na atice, dává ovšem tušit, že figura císařovny má daleko ke zdařilému výsledku. Vyjímá se totiž mezi anděly nejen větším měřítkem, nýbrž hlavně uzavřeností obrysu a nedostatečným pročleněním hmoty, jako by se postava nestihla úplně vymanit z pískovcového bloku. Při pohledu na originál pak vyvstávají další nedostatky, zejména v kompozici [11]. Císařovna Helena je oděna v šaty s dlouhým rukávem, jež halí královský plášť s hermelínovým límcem, sepnutým uprostřed po celé délce hrudi, hlavu jí tíží mohutná koruna zdobená drahokamy. Zachycena je v jakémsi nedokončeném kroku s levou nohou vpředu a pravou pokrčenou vzad. Před kolenem pravé nohy je zapřeno do země břevno kříže v téměř skutečné velikosti, jež Helena objímá rukama a tiskne

k hrudi. Pozice trupu je nejasná, jen hlava se naklání vpřed, aby zrak křesťanské panovnice shlédl s atiky až před kostelní portál k přicházejícím věřícím.

Celý postup zpracování pískovcového bloku byl však od počátku pojat chybně, protože části Heleniny postavy jsou zachyceny ve dvou různých průmětových rovinách, jež se v dokončené plastice tvrdě střetávají. Větší díl figury, z nějž se projevuje zejména hlava, levé rameno, bok a noha, je nastaven průčelně, kdežto partie obou paží a pravé nohy se promítají do roviny natočené o několik stupňů k Heleninu pravému boku. Tato chyba, k níž došlo zřejmě špatným výpočtem při odtesávání kamene od stěn bloku směrem do hmoty, vyniká zvláště markantně při pohledu z Helenina levého boku, kde vidíme levé rameno s paží nasazené kamsi na hrud'. Jinou anatomickou disproporcí nalezneme ve špičce levé nohy vykukující zpod lemu pláště mnohem dále, než kam by chodidlo napojené na vyznačenou siluetu lýtka mohlo dosahovat. Znamky bezradnosti nese rovněž pojednání draperie: látka šatů není téměř vůbec vyznačena záhyby, s výjimkou hlubších probrání po stranách levé holeně. Ta však zas vyvolávají mylný dojem, jako by levá noha světice až ke kolenu byla obnažená, což samozřejmě zásadně odporuje historickým souvislostem. V partii pláště se snaha o oživení zřasením objevuje, záhyby vystupují v nepravidelných intervalech ze základny, přiléhající k tělesným objemům. Avšak motivy, které se uplatňují na draperii přitisknuté na břevno kříže, vykazují právě ono řezbářské pojetí detailů v záhybech, modelovaných drobnými očky, o kterém jsme hovořili v předchozím odstavci. Zcela nelogicky je užít motiv vějířovitého cípu pláště, přehnutého přes břevno kříže jakoby prudkým nápoem vichru. Jeho stopy bychom ovšem jinde na figuře marně hledali, snad se jej pokouší vyjádřit ještě závoj, vedoucí zpod koruny na Helenině týle, ten však zůstal na hranolu břevna tak ploše připlácnutý, že při pohledu zepředu jej považujeme za kus látky připevněný na kříži.

Po výčtu všech chyb, kterými socha oplývá, obraťme pozornost k partii obličeje a rukou [11 d]. Zde nás náhle překvapí jistota v pojetí a měkká, plynulá modelace. Ruce se dotýkají kříže ladně prohnutými prsty, na levici dokonce odtaženým malíkem, vykazují preissovský znak – znatelně širší palec. Na pravém zápěstí vynikají realisticky naznačené klouby a konec loketní kosti. Obličej je obestřen půvabnou melancholií, jeho obrys je skoro oválný, z kostí mírně vystupuje pouze krátká brada. Drobná ústa neznatelně pozvedají koutky k úsměvu, nos je středně široký, dlouhý, ale mírně konkávně prohnutý. Oči jsou rovné, velké a téměř zakryté mohutnými horními víčky, rámované na čele úzkými linkami obočí. Ačkoli celkový dojem upomíná na tváře jiných Preissových figur, setkáváme se tu s některými rysy, zvláště linií nosu a přehnaně

vysokými horními víčky, stejně jako s pojednáním vlasů do malých uzavřených kopečků kudrlin, již mistr v budoucnu nikdy neužíval. Zanechal nám tak ve sv. Heleně jedinečný příklad pojetí tváře v rané etapě své tvorby a zároveň nejženštější obličej a ruce z celého svého díla. U sochy sv. Heleny také sledujeme v několika málo aspektech příbuznost s figurami některých budoucích zakázek. S časově nejbližší sv. Ludmilou ve svatovítské katedrále [85, 86] má děčínská socha společné postavení nohou a výskyt neústrojného prvku cípu pláště navátého větrem z pravého boku před tělo. Obličej v profilu vykazuje zase základní podobu s tváří sv. Máří Magdaleny klečící pod křížem na hlavním oltáři ve Sv. Voršile [55].

Pro rozpor mezi poměrně zdařilými sochami čtyř andělů a nezvládnutou figurou sv. Heleny nalézáme jen jediné vysvětlení: Uvedli jsme výše, že Preiss dostal na zhotovení souboru pěti postav a čtyř erbů lhůtu tří měsíců, což vyvolalo nutnost najmout pomocníky, pokud v té době neměl ještě zázemí učedníků a tovaryšů. Právě sv. Helenu, přestože se jedná o postavu nejvýznamnější, se rozhodl svěřit k základnímu opracování i ztvárnění většiny povrchu pomocníkům, a to nepochybně pro její výrazně nadživotní velikost (v restaurátorské zprávě je uvedena její výška 4 m, v to je ovšem zahrnut i kříž, zatímco samotná světice měří podle formulace ve výpisu vydání z roku 1689 4 lokty, tj. cca 310 cm). Sám mistr měl tak více času soustředit se na menší postavy andělů. U sochy sv. Heleny, pomocníky mezitím nezvratně pokažené, provedl v konečné fázi vlastní rukou alespoň hlavu a ruce.

Pokud výsledek zakázky nebudeme posuzovat jen podle sochy sv. Heleny, nýbrž také podle soch andělů, objevíme v ní hned na počátku chronologického seznamu Preissových děl velice svěbytný prvek. Preiss při jejím vypracování užíval ještě kompozic, schémat držení těla, draperie a rysů obličejů, která měl zažitá z doby svého vyučení a následného mimopražského působení. Takto vypadal jeho projev, než jej s konečnou platností poznamenal styl Jeronýma Kohla, s nímž se ve výsledku původní styl Preissův naprosto organicky prolul.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Mojmír HORYNA: Jan Blažej Santini-Aichel, Praha 1998, 52–55.

<sup>2</sup> K tématu ikonografie Arma Christi viz Gertrude SCHILLER: Iconography of Christian Art, London 1972, 184–97.

<sup>3</sup> SCHILLER 1972 (pozn. 2), 193, 195; James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 295, 393–94; Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 167–70.

### **Prameny:**

SOA Děčín, fond Velkostatek Děčín, sign. D 26/1/1, č. 41  
Evidenční list ke kostelu sv. Kříže v Děčíně, NPÚ Ústí nad Labem  
ŠOBR Ladislav, SNÍŽEK Václav: RZ č. 898/R, 1994, NPÚ Ústí nad Labem

### **Literatura:**

KROPSBAUER Anton: Das Glockenzeichen zur Jubel-feier der 200jährige Gründung der Decanalkirche zum hl. Kreuze in Tetschen, s. l., s. d., 3-5, 13  
KROPSBAUER Anton: Die Decanalkirche zu Tetschen, Tetschen 1898, 11-12  
BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 108  
POCHE Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech 1, Praha 1977, 250  
BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in. Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 310  
VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI/1993, s. 102, 104, 105  
STEINOVÁ Nataša: Kostel sv. Kříže v Děčíně – stručný průvodce, s. l., 1997, nepag.  
SLAVÍČKOVÁ Hana: Děčínská zastavení – historický průvodce městem, Děčín 1997, s. 81  
VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, Praha 2002, s. 104

## **2. Část sochařské výzdoby trojdílného oltářního souboru**

*Děkanský kostel sv. Mikuláše v Lounech, r. 1701 – 1706, dřevo, hnědě napuštěné, velikost silně nadživotní (sv. Vojtěch a sv. Mikuláš), mírně nadživotní (sv. Václav a sv. Leopold), podživotní (Pieta a Ecce Homo) a životní (světci, andělé a putti), objednavatelem městská rada v Lounech, restaurováno v letech 1984 – 1989 F. Andrysem.*

Hned druhá položka v chronologickém sledu stěžejního katalogového oddílu představuje pro určení prací Preissovy ruky nejsložitější záhadu. Spíše než aby rozšířila bezpečný okruh Preissových děl, jenž uměleckým historikům slouží za základ dalšího srovnávání, naopak tento

okruh relativizuje. Přestože zde totiž máme Preissovu účast několikanásobně archivně doloženu, malá konkrétnost pramenů nás v otázce jednotlivých součástí rozsáhlé zakázky ponechává pouze hypotézám, podloženým formálním rozbořem. Ten je ovšem znesnadněn zjištěnou skutečností, že se na zhotovení celku výzdoby ohromného oltářního souboru podílelo zhruba pět až osm sochařů (VANČURA 1992, 60), z toho jedním byl Jeroným Kohl, Preissův učitel a vzor v počátcích pražského působení (viz kapitola II, kapitola III). Rozlišit přesně podíl dvou dílen – Preissovy a Kohlovy – na pracích z prvního, zřejmě nejplodnějšího období lounské zakázky, tj. z let 1701-03, je z důvodu východiska Preissovy tvorby v Kohlově slohovém projevu téměř nemožné.

Zároveň procházelo zadání i odvádění lounské zakázky v její složce architektonické, sochařské i malířské bohatými peripetemi, o nichž jsme přibližně zpraveni archívními záznamy. Mnoho z nich uveřejnil již B. Matějka ve svém článku z konce 19. století (MATĚJKA 1895), a odtud čerpali pak své informace badatelé bezmála po dalších sto let. V. Vančurovi se v 90. letech již naprostou většinu Matějkou citovaných dokladů v lounském archivu nalézt nepodařilo (VANČURA 1992, 64, pozn. 5). Nedávno však učinil B. Roedl důležitý objev zdroje zpráv o zakázce na trojdílný oltářní soubor v lounských radních protokolech (ROEDL, v tisku). Pokusme se tedy nejprve utřídit události okolo zakázky do chronologické řady, přičemž se budeme opírat především o výše uvedená pojednání B. Matějky a B. Roedla.

Počátek plánování celého nákladného podniku se na základě nových archivních objevů posunuje již do roku 1695 (SOKA I A 8, fol. 195r, 231v; S 13, č. 72). Tehdy 28. března obdržela lounská rada návrh na podobu oltářů od „pražského malíře“. Jak podrobný návrh byl a zda obsahoval i podobu architektury oltářů a jejich sochařské výzdoby, nevíme. Navíc během roku pravděpodobně probíhala ve věci návrhů další jednání mezi radou a „pražským malířem“, neboť v listopadu tento malíř – podepsaný Kristián Dittmann – posílá do Loun rozpis námětů oltářních obrazů (oproti uskutečněnému stavu měl být na velkém plátně hlavního oltáře vypočten patron kostela sv. Mikuláš, v nástavci pak Nejsv. Trojice), také však neúplný výčet plánovaných plastik (sv. Josef, Jáchym a Anna) a údaj o výšce oltářů. Zjišťujeme tedy, že ze čtveřice umělců, podepsaných později na smlouvě s Lounskými, navázala rada první styk s Kristiánem Dittmannem. Doporučen mohl být malíř buďto lounským královským rychtářem Jiřím Františkem Mayerem, jenž podle Dittmannových slov radě jeho skici předával (ROEDL, v tisku), anebo jak se domnívá autorka, jednou z osob, které zasáhnou do výběru dalších tvůrců zakázky, tj. Tobiášem Beckerem anebo Ondřejem Adolfem hrabětem ze Šternberka (viz dále).

Právě Ondřej Adolf ze Šternberka, nejvyšší purkrabí, navrhuje Lounským roku 1696 pro sochařskou výzdobu oltářů Jeronýma Kohla (ROEDL, v tisku).<sup>1</sup> Kvůli zaneprázdnění lounské rady stavbou městského špitálu se však další jednání o oltářích přerušila až do roku 1699. V říjnu se uskutečnila v Praze schůzka lounského primátora Matyáše Antonína Widmanna a konšela Václava Grosse s Kristiánem Dittmannem a truhlářem Markem Nonnenmacherem, na níž bylo dohodnuto, že umělci před uzavřením smlouvy zpracují za 150 zlatých ukázkový model oltářů (SokA Louny I A 15/2, I A 8). Nonnenmacher se tedy objevuje na scéně coby další umělec hned po Dittmannovi, a to buďto opět v důsledku dobrozdání Tobiáše Beckera či Ondřeje Adolfa Šternberka, anebo na doporučení samotného Dittmanna, jehož s Nonnenmacherem pojily zkušenosti se spoluprací z minula.<sup>2</sup> Na rozdíl od malíře a truhláře však nebyl k jednání přizván řezbář. Těžko předpokládat, že by vypracování modellet oltářních plastik dohoda zadávala Nonnenmacherovi. Lounští jistě již s nějakým sochařem jednali, ale následující zprávy nám prozrazují, že ohledně osoby řezbáře nebyli ještě dlouho po schůzce s Dittmannem a Nonnenmacherem rozhodnutí: 4. února 1700 je datován dopis Oldřicha Adolfa ze Šternberka lounské radě s opakovaným dobrozdáním ve prospěch Jeronýma Kohla a o pouhé dva dny později píše Jeroným Kohl osobně, znepokojen, že snad má zakázku obdržet někdo jiný (MATEJKA 1895, 1). Kdo byl oním druhým sochařem, ohrožujícím Kohlův výdělek? O žádném místním řezbářském mistrovi prameny z té doby nehovoří a z ostatních souvislostí je zřejmé, že i po řezbáři se radní museli poohlížet v Praze. Není proto možné, aby již tehdy přišel do úvahy František Preiss? Taková hypotéza se opírá hlavně o osobnost Tobiáše Beckera, objednavatele Preissova svatovítského souboru zemských patronů z roku 1696 (viz kat. č. 5),<sup>3</sup> jenž figuruje v rámci lounské zakázky jakožto zkušený poradce, jak vzápětí rozvedeme. Snad právě kvůli výběru řezbáře se totiž hned téhož února vypravil radní Gross znovu osobně do Prahy, kde jednal s nejvyšším purkrabím i se svatovítským kanovníkem Janem Tobiášem Beckerem - pokud by byl Becker skutečně navrhoval pro řezbářskou práci Františka Preisse, jak se domnívá autorka, bylo by nasnadě, že při onom únorovém jednání došlo ke kompromisu, výhodnému pro všechny strany, že totiž byli zaměstnáni sochaři oba, aby se o rozsáhlou zakázku podělili. Následně se též dozvídáme, že se Gross radil s blíže neurčenými řemeslníky (Ibidem) – označení je to poněkud ponižující, ale není zcela vyloučeno, že by se pod ním mohli skrývat sochaři Jeroným Kohl a František Preiss.<sup>4</sup> Z téhož pramene ještě vyplývá, že nápad s dvojí variantou postranních oltářů, jak byla provedena na modelech, aby objednavatelům usnadnila výběr konečného řešení,

pocházel od Tobiáše Beckera; podle jeho rady píše Lounští Dittmannovi, že jeden postranní oltář má mít formu architektury, zatímco druhý má být opatřen „Laubwerkem neb cyráty“ (Ibidem, SokA Louny I A 15/2, fol. 33v, 36v, 37v). Z toho ovšem nelze vyvozovat, že by přímo Dittmann modely navrhoval v jejich architektonické a řezbářské složce a že by základ podoby realizovaných rozvilinových rámu postranních oltářů bylo třeba hledat u něj. Spíše se na něj Lounští obraceli jakožto na zástupce všech zúčastněných umělců a on prostředkoval komunikaci v obou směrech, jak uvidíme vzápětí.

Práce na modelech trvala umělcům více než půl roku, neboť až v září dává Dittmann vědět, že již hotové modely posoudí „Jeho milost pan Bekhr“, a další měsíc uplynul, než modely dorazily do Loun (ROEDL, v tisku). Tyto modely [20 a), 93, 94], o nichž pojednáváme v samostatném hesle (kat. č. 8), podle všeho objednavatele uspokojily a umělci se dočkali objednávky. Proto počátkem listopadu Dittmann zaslal radě podrobný rozpočet prací malířských, truhlářských i řezbářských, podepsaný všemi čtyřmi umělci (**Příloha XV**) (MATĚJKA 1895, 1-2). Z místa v textu, kde Dittmann píše o hořejším obraze hlavního oltáře, vyplývá, že radní žádali prostřednictvím Nonnenmachera, jenž pravděpodobně modely do Loun dopravil, o změnu námětu tohoto obrazu: namísto Nejsvětější Trojice, již Dittmann navrhoval roku 1695 a již bezpochyby představovala skica na modelu, si přáli výjev Narození Krista. Ve stanovení vyšší částky za postranní oltář rozvilinový oproti oltářím architektonickému se odráží náročnost jeho řezbářského provedení. Vyčíslených nákladů se však rada zalekla, jak prozrazuje další Dittmannův dopis do Loun z 26. listopadu 1700, v němž vyjadřuje podiv všech čtyř umělců nad nízkým míněním lounské rady o jejich práci a za nabídnutou částku pouhých 5 000 zl. oproti původním 15 580 nabízí zhotovení buďto tří oltářů podstatně menších anebo jediného velkého (SOkA Louny, S 13, č. 271).

Lounští se zakrátko rozhodli přijmout přece jen původní Dittmannův rozpočet s malými úpravami plateb za jednotlivé součásti, jak dosvědčuje někdy v rozmezí dnů 10. a 17. ledna 1701 uzavřená smlouva na hlavní oltář (DIVIŠ 1962, 36) za 2600 zl. pro Marka Nonnenmachera, 2800 zl. dohromady pro Jeronýma Kohla a Františka Preisse a 800 zl. pro malíře (SOkA. I A 15/2, fol. 55v), jímž zřejmě v rozporu s dřívějším míněním badatelů byl ještě Kr. Dittmann (ROEDL, v tisku). O smlouvách na zhotovení oltářů postranních, pro něž si nakonec lounská rada vybrala nákladnější, slohově pokročilejší variantu, prameny mlčí.



V osobě malíře došlo ke změně v průběhu roku 1701, kdy Dittmann onemocněl, a přestože zemřel až v prosinci (Ibidem), práce byl neschopen asi již dříve. Na své místo proto sám doporučil Jana Jiřího Schummera (MATĚJKA 1895, 3). S tímto malostranským malířem pokračovali umělci v díle na zakázce. Dne 22. května 1702 Nonnenmacher předal Schummerovi 50 zl., zřejmě coby zálohu na obraz Nanebevzetí Panny Marie. Tento obraz se ale po doručení do Loun setkal s odmítnutím radních, jak vyplývá z pozoruhodného znění dopisu Nonnenmachera, Kohla a Preisse Lounským 22. října téhož roku, kde se společně kolegy zastávají (Ibidem, 2-3). Dochoval se nám tedy v tomto dopise důkaz profesionální solidárnosti, která mezi čtveřicí panovala, podporovaná dlouhodobě i osobními přátelskými styky (VANČURA 1992, 50). Hned po návratu z Choltic do Prahy píše do Loun sám Schummer a rozhořčeně se hájí proti hanobení svého umění (MATĚJKA 1895, 3). Jak spor o obraz na postranní oltář dopadl, nevíme, avšak poskytuje nám nápodvedu, byť velice nejistou, ohledně seřazení oltářů do chronologického sledu: z předešlého by vyplývalo, že postranní oltáře vznikaly před oltářem hlavním. Přitom není jasné, zda se pracovalo na obou současně anebo zda se postupovalo od oltáře Nanebevzetí Panny Marie k oltáři sv. Jana Křtitele.

Další dva dopisy do Loun pocházejí z ruky Preissovy: 28. června 1703 oznamuje radě, že bude s prací hotov po žních a 27. srpna žádá o zaslání pěti vozů na velké círáty a na tři sochy s tím, že většinu (tedy ne všechno!) díla již dokončil, čtyři další vozy žádá pro Kohla a slibuje osobně zásilku do Loun doprovodit (Ibidem). O čtyři dny později Kohl ve vlastním dopise opravuje počet vozů žádaných pro Preisse na čtyři, zatímco sám prý potřebuje vozy tři na čtyři velké sloupy, velký rám ke střednímu oltářnímu obrazu, erb a dva velké anděly. K tomu prosí Kohl o vyplacení částky po 200 zl. sobě i Preissovi „za prokázanou námahu a práci a taky k tomu držené lidi“ (SOkA Louny L9/42; VANČURA 1992, 50). Posledně uvedený dopis je pro nás zajímavý ze dvou důvodů: za prvé jasně vypovídá o tom, že práce na hlavním oltáři již v té době probíhaly (ačkoli současně mohla být ještě dokončována výzdoba jednoho či obou oltářů postranních), za druhé potvrzuje naše poznatky o praxi barokních sochařských dílen zmínkou o pomocnících zvláště najatých pro velkou zakázku.

Během dalších tří let se lounské radě ozývá několikrát Schummer: 22. února 1704 píše, že již před několika týdny dokončil obrazy, ale protože si Lounští stále pro ně neposlali vozy, obrazy mu nyní překážejí v dílně a nedostává se mu peněz. Za půldruhého roku – 12. srpna 1705 – žádá o vyplacení jakéhosi zbytku 50 zl. (MATĚJKA 1895, 3), což ovšem nemusí nutně znamenat,

že jde stále o tutéž platbu za obrazy z 22. února 1704, naopak se můžeme domnívat, že mezitím dodal do Loun další plátna. Opět vstoupíme na vratkou půdu domněnek, pokusíme-li se odhadnout, že obrazy z roku 1704 byly určeny pro některý oltář postranní (snad sv. Jana Křtitele?) a obrazy z roku následujícího pro oltář hlavní. Naši hypotézu by podporovala skutečnost, že 5. prosince 1705 Schummer žádá o doplacení 25 zl., jež mu podle jeho slov rada odmítá vydat, dokud celý oltář nebude hotov. Schummer si tu stěžuje, že on své dílo odvedl, kdežto truhlář a řezbář budou třeba pracovat ještě několik let. Jeho obavy se nenaplnily, nicméně ještě po dalším půlroce marně svou žádost o doplacení 25. zl. opakoval. Až 28. června prosí Preiss a Kohl o povoz, jenž by je dopravil do Loun, protože Nonnenmacher bude za osm dní se svým dílem hotov (Ibidem). Z citovaných pramenů vysvítá, že Nonnenmacherova práce na tomto posledním oltáři trvala alespoň rok, ne-li déle, což by odpovídalo daleko spíše oltáři hlavnímu, náročnému na truhlářskou práci, nežli pouhé trámové konstrukci oltáře postranního.<sup>5</sup>

Dokončujícími úpravami prošly oltáře v průběhu července a srpna 1706, kdy také rada vyplatila 130 zl. zámečnickům, zedníkům, kameníkům, tesařům a kovářům (SOkA Louny, AM Louny, reg. sign. S 15, č. 40; radní protokol sign. I A 16, fol. 85v, 87r, 90v). Ještě poté však projevila lounská rada svou až přemrštěnou náročnost na kvalitu uměleckých děl, když 9. ledna 1708 vyjednávala s Nonnenmacherem o snížení dnes již neexistujícího tabernáklu na hlavním oltáři, a se zaplacením následně čekala, dokud nebude vyřízena druhá reklamace, pro naše téma daleko důležitější (SOkA Louny, I A 17, fol. 52r, 53r, 72v, 80r). Lounským se nelíbily čtyři plastiky z Kohlovy dílny a trvali na tom, aby je sochař buďto opravil anebo nahradil zcela novými. Dozvídáme se, že v září 1708 mu skutečně dvě sochy odeslali, tedy tyto měly být opraveny a ostatní dvě zřejmě v Lounech zůstaly, dokud je nenahradí jejich nové varianty. Jeroným Kohl ovšem v prosinci vážně onemocněl a ani ne půl roku nato zemřel (VANČURA 1991, 514), proto předpokládáme, že vyřízení reklamace se musel ujmout Preiss. Měli bychom tedy v rámci početného lounského souboru pátrat po dvou plastikách nesoucích znaky tvorby obou mistrů, zatímco dvě nově vyřezané sochy možná nalezneme mezi třemi figurami umístěnými v kostelním interiéru mimo vlastní oltáře [153, 154, 155] (viz kat. č. 15, 16). Na nich zaráží především totožná ikonografie s postavami na oltářích, nehledě k podobným rozměrům. Znamenalo by to, že nakonec si Lounští ponechali k výzdobě chrámu jak původní nevyhovující plastiky Kohlovy, tak i nové Preissovy. Poslední údaj, vážící se k zakázce, hovoří o doporučení nejmenovaného štafíra v listu Markvarta z Hrádku 12. března 1708 (MATĚJKA 1895, 3). Jak je

známo, ke štafírování a pozlacení oltářního souboru pro nedostatek financí nikdy nedošlo, takže máme dodnes před očima řezbářská díla v jejich syrové, povrchovou úpravou nezastřeně podobě.

Celek tří oltářů působí na návštěvníka kostela sv. Mikuláše impozantním dojmem již jen svými rozměry [12]. Výškou (hlavní oltář cca 17 m, oba boční cca 12 m – WIRTH 1913) i šířkou vyplňuje téměř beze zbytku prostor gotického trojdílného závěru. Hlavní oltář uprostřed [13] představuje hmotný blok, vycházející šířkovým rozvinutím spodní etáže do tří os, právě tak jako roztříštěností kompozice do mnoha drobných architektonických a výzdobných článků ještě z raně barokního retáblového typu. Sochy jsou v jeho rámci rozmístěny po způsobu izolovaných dekorativních prvků, k jejich aditivnímu, vzájemně zaměnitelnému charakteru však přispívá rovněž absence jakékoli komunikace s okolím, ať s ostatními plastikami nebo s divákem. V tomto ohledu tvoří výjimku jedině monumentální postavy biskupů v bočních osách hlavní etáže, zvláště sv. Vojtěch. Poněkud těžkopádný vzhled hlavního oltáře vyvažují po jeho bocích dvouetážové „tabulové retáblly“ (DIVIŠ 1962), vlastně obrazové rámy tvořené velkými volnými rozvilinami [20 b), 32]. Mezi nimi proudí do kostelního interiéru světlo z vysokých oken závěru, v němž řezby retáblů nabývají podoby filigránu nebo krajky. Tento typ rozvilinového oltáře byl oblíben v Čechách a Horní Falcí od 80. let 17. století zhruba do roku 1710.<sup>6</sup> V Praze jeho výskyt poprvé udávají zprávy o zakázce J. J. Heermanna na hlavní oltář do malostranského kostela sv. Václava z roku 1689 a dva roky nato negativní posudek na něj z pera Františka Preisse, Jeronýma Kohla a Hugo von Santena (**Příloha VIII**; viz také kapitola II, kapitola III). Sleduje-li typ bočních oltářů soudobý nejmodernější směr retáblové tvorby, pak jejich plastiky oproti většině výzdoby hlavního oltáře nenabraly mnoho na dynamice ani na psychologickém zapojení do dění v prostoru kostela - což neplatí o postavách puttů, poletujících v rozvilinách.

Popišme si v první řadě rozvržení sochařské výzdoby v rámci jednotlivých oltářů. Na oltáři středním ovládají hlavní etáž před niky bočních os představené nadživotní postavy biskupů sv. Vojtěcha [17], zemského patrona, a Mikuláše [16], patrona chrámu. V tympanonu nad nimi dva klečící efébští andělé a dvě putta adorují kříž, jež vynáší vzhůru třetí klečící eféb za pomoci dalších dvou puttů. Ikonologicky poukazuje tato skupina k zasvěcení středověkého kostela sv. Kříže, jenž stával na místě dnešního chrámu sv. Mikuláše.<sup>7</sup> Na okrajích frontonu sedí po jedné figuře efébského anděla, nad nimi na soklech stojí, provázeni vždy postavičkou putta, po epištolní straně další zemský patron, sv. Václav [19], a po evangelijní rakouský patron sv. Leopold.<sup>8</sup> V nástavci oltáře jsou po stranách, mezi dvojicemi tordovaných sloupů, umístěny bez

zřetelného ikonografického vztahu ke zbytku výzdoby panenské mučednice sv. Kateřina a Barbora. Jsme nuceni pominout detailní rozpis množství reliéfních i volných postav puttů, rozmístěných v rámci celého retáblu, především ale v oblasti jeho dvouetážového soklu.

Ikonografická nesourodost, projevující se v uvedené výzdobě hlavního oltáře, u plastik oltářů bočních mizí: hlavní roli zde sehrává zástup andělů a puttů, poněkud do pozadí jsou odsunuty čtyři plastiky příslušníků vzájemně spřízněných rodin Krista a Jana Křtitele. V souladu se zasvěcením oltářů zaujímají místa na konzolách po stranách retáblů dvojice sv. Josef s Ježíškem a sv. Anna s malou Marií [22] na oltáři Narození Panny Marie, na oltáři sv. Jana Křtitele pak sv. Alžběta [35]. Poslední figura ze čtveřice, stojící zde naproti Janově matce [34], bývá označována za sv. Jáchyma, jehož přítomnost bychom ve vztahu k Janu Křtiteli neočekávali a spíše bychom ji řadili k výzdobě mariánského oltáře.<sup>9</sup> Ve výklencích predell jsou umístěny menší plastiky Piety [21] (oltář Panny Marie) a Ecce Homo [36] (oltář sv. Jana Křtitele), nad výklenkem podpírá samotný retábl vždy jedna postavička putta-atlanta [37], jemuž pomáhá dvojice andělských efébů [24, 25, 38, 39], stojících na soklech, předsazených predelle, v roli jakýchsi architektonických článků. Samotné rozvilinové obrazové rámy jsou lemovány vždy dvěma putty po stranách hlavní etáže [27, 40, 41], dvěma velkými anděly a dvěma putty při jejím horním okraji [26, 28, 42, 43, 44, 45], jedním puttem uprostřed mezi oběma etážemi [30, 46] opět dvěma putty po stranách obrazu v nástavci a konečně dvojicí velkých andělů na úplném vrchu [29, 47], vynášejících nad retábl korunu královskou po straně epištolní a císařskou po straně evangelijní [31]. Kromě vyjádření statusu Loun jakožto královského města v případě královské koruny lze v korunách vidět ikonografický vztah k oběma knížecím světcům po příslušných stranách oltáře hlavního (VANČURA 1992, 59).

Jen z uvedeného výčtu všech plastik na oltářích je zřejmé, že zakázka na sochařskou výzdobu byla obrovská a výše zmíněný Vančurův odhad o účasti pěti až osmi tvůrců (2-3 na dílnu Kohlovu, 3-5 na Preissovu – VANČURA 1992, 60) není nadsazený. Zatímco však původně byl literaturou podíl Preissovy dílny omezován na zhotovení „cirátů“ a dílně Kohlově připisovány všechny figury, z novějších názorů badatelů a jistě i z přímého rozboru je patrné, že vymezení podílů obou dílen na figurální složce bude nutno výrazně posunout v Preissův prospěch. V pouhých dvou dochovaných dopisech z rukou sochařů, které hovoří konkrétně o jejich dílech (listy z 27. 8. a 31. 8. 1703, viz výše), čteme, že Preiss zhotovil velké ciráty a tři sochy, zatímco Kohl čtyři velké sloupy, rám ke střednímu oltářnímu obrazu, erb a dva velké

anděly. Není pochyb o tom, že tato zásilka do Loun nebyla jedinou, sochy musely být z obou dílen odbavovány na vozech na vícero jízd. Zmíněné Kohlovy práce lze ztotožnit s částmi výzdoby hlavního oltáře, zatímco v případě Preissem uváděných položek jsme ponechání dohadům, jistě se dozvídáme pouze to, že alespoň tři sochy z jeho dílny pocházejí (což je ovšem podle formálního rozboru sochařské výzdoby více než jasné), kdežto „velkými ciráty“ mohl mínit kterékoli ornamenty na velkém oltáři anebo též rozviliny oltářů bočních. Jakožto budoucí autoři ornamentů na oltářích jsou uvedeni oba sochaři již v předběžném rozpočtu, podepsaném všemi čtyřmi umělci (**Příloha XV**; viz výše), ačkoli zde mohl přiložit ruku k dílu i truhlář Nonnenmacher se svou dílnou. Přejímáme názory badatelů, kteří Kohlově (a zčásti i Nonnenmacherově) dílně připisují ornamenty hlavního oltáře včetně tordovaných sloupů (DIVIŠ 1962, 41) a Preissově rozviliny bočních oltářů (VANČURA 1993, 107-09; VANČURA 1998, 60) a výzdobu jejich predell, přičemž za realizaci stály ve všech třech případech zřejmě Nonnenmacherovy návrhy (DIVIŠ 1962, 41; srv. též kat. č. 8).

Rozsah diplomové práce autora neumožňuje pouštět se do podrobného formálního rozboru jednotlivých plastik a na jeho základě se pokoušet přesně stanovit podíly obou sochařských mistrů, případně i jednotlivých pomocníků v jejich dílnách. Proto zde musíme odkázat na pojednání V. Vančury (VANČURA 1991; idem 1992; idem 1993), jenž dokázal využít příležitosti restaurování oltářních celků k detailnímu prostudování všech plastik z přistaveného lešení. K jím učiněným závěrům si dovoluujeme vznést pochyby jen v několika případech. V rámci hlavního oltáře je rozlišení prací dílen na Preissovu v postavách biskupů a Kohlovu ve zbytku výzdoby v základě jistě správné. Avšak sochu sv. Václava přece musíme připsat dílně Preissově, pokud ovšem nemíníme přehodnotit atribuci postav zemských patronů ze Sv. Víta, kde sv. Zikmund i sv. Václav se propojují do věrného předobrazu lounské sochy (srv. kat. č. 5).

Dále V. Vančura připisuje v podstatě veškerou plastickou výzdobu bočních oltářů Preissovi, což by však vypovídalo o značně nerovnoměrném rozložení zakázky a neúměrném zatížení Preissovy dílny. Proto se domníváme, že některé postavy efébských andělů, byť snad podle Preissových modelů, zhotovila Kohlova dílna, v níž tehdy zřejmě pracoval i mladý Kohl-Severa. Vančurou navrhnutá spoluúčast Ferdinanda Geigera, zetě a spolupracovníka Nonnenmacherova, je také pravděpodobná, jak lze soudit z jeho samostatné pozdější tvorby, kdy se na oltáři v Chotči zjevně inspiroval rozvilinami lounských bočních oltářů a kompozici zdejší postavy sv. Vojtěcha zopakoval u své sochy téhož světce na trojičním sloupu na Malostranském

náměstí [75]. Nicméně nemusíme jeho podíl nutně hledat v těch andělských figurách, které Vančura označil na základě podobnosti s figurou archanděla Gabriela z kostela sv. Šimona a Judy, neboť jak později právě V. Vančura doloží archívním záznamem, autorem uvedené plastiky ze Sv. Šimona a Judy je M. V. Jäckel.<sup>10</sup> Postavy andělů na některých místech zcela nezapadají do spojení s rozvilinovým rámem, jak odhalujeme u podivného posedu dvojic na vrcholech oltářů či v naprázdno vztažených pažích všech čtyř stojících andělů, jež měly uchopit rám. Postoje a gesta andělů jsou rozpačitá, tváře nezúčastněné, draperie v často marné snaze vyvolat dojem pohybu vytvářejí roztodivné útvary, nejnápadněji u anděla stojícího na oltáři sv. Jana Křtitele vlevo z pohledu pozorovatele. Jeho v nejrůznějších směrech odletující, do tříště drobných záhybů rozbitá draperie vyjadřuje skutečný zmatek, jenž panoval v mysli tvůrce, nezkušeného v plánovaném iluzivním způsobu pojednání. Zato protější andělská figura se vyznačuje přesvědčivým skloubením pohybu těla, hlavy i záhybů draperie, a představuje tak nejkvalitnější článek efébské družiny. Co se nepodařilo vyjádřit v postavách velkých andělů, naplňují postavičky puttů, sršící dynamikou. Podobně členité modelace tělíček, bravurně zvládnutého vyjádření pohybu i vzpírání břemene, podobně živých výrazů tváříček již nedosáhnou Preissova putta ani v Doksanech ani u Sv. Voršily. Zároveň se naprosto odlišují od uhlazených a menších puttů hlavního oltáře. V. Vančura je podle všeho správně připisuje ruce nadaného, jen dočasně v Preissově dílně působícího tovaryše (VANČURA 1992, 62; VANČURA 1993, 111-12).

Sochy čtyř příslušníků Kristova příbuzenstva se vyznačují státností a naprostou psychologickou odtržeností od okolí. V. Vančura svým průzkumem podporuje starší názor Blažíčkův (BLAŽÍČEK 1958), že pocházejí z dílny Františka Preisse. Naproti tomu autorka naznačila možnost, že by se ve skutečnosti mohlo jednat o sochy Kohlovy, lounskou radou reklamované roku 1708, a následně Preissem buďto opravené nebo plánované k ustoupení plastikám novým (viz výše; také kat. 15, 16). Tato přemrštěná hypotéza se ovšem střetává s poznatky formálního rozboru, jenž zde shledává mnoho Preissových formálních znaků. Výjimku snad představuje figura sv. Josefa, nejtopornější, nejužších tělesných proporcí a přehnané deformace zkrácením trupu a paží. Velmi nepreissovsky vyhlíží nízký obličej a oddělené kupičky pramenů vlasů. Rovněž způsob pojednání draperie přiléhající k pravému kolenu v žádném Preissovi připisaném díle nenajdeme. Josefův protějšek, sv. Anna, vykazuje již širší proporce a plné tělesné objemy, známé od Preissových figur zemských patronů ve Sv. Vítu, schéma draperie podobné figuře sv. Jana ve výklenku svatovoršilského kostela [183] i raný prvek

Preissovy tvorby – lýtko nelogicky „vystupující“ pod jinak zřešenou draperií. Jedině ruce mají na Preisse nezvykle dlouhé, až pavoučí prsty. a. v obličejí se střetáváme s typickou spíše kohlovskou. Naopak charakteristicky preissovske obličejí nalézáme u soch sv. Alžběty a Jáchyma, jejichž těla však zaujímají nevýrazné postoje, draperie Alžbětina splývá v dlouhých paralelních řasách, kdežto Jáchymova je v partii spodní tuniky modelována vysokým reliéfem zalamovaných záhybů, avšak v parti pláště se omezuje spíše na velké plochy a rezignuje na dokončení esovité linie, již naznačuje mohutný záhyb vedoucí okolo pravé paže. Navíc trpí Jáchymova postava podobnou proporční deformací jako sv. Josef z oltáře Panny Marie. Žádná z uvedených soch nesnese srovnání, k němuž někdy badatelé přistupují (VANČURA 1992, 61; idem 1993, 116), s figurami doksanského souboru, propast ve vyspělosti kompozice, ztvárnění přirozeného, avšak důrazného pohybu údů, harmonie tělesných proporcí i plastického pojednání záhybového systému draperie je mezi oběma soubory příliš veliká.

Všechny výše vypsané kvality doksanských figur ovšem nesou dvě nadživotní biskupské sochy na hlavním oltáři, u nichž se ještě krátce zastavme. Obě se svými formálními znaky bez jakýchkoli pochyb řadí do Preissovy tvorby. Podle jejich pokročilejšího slohového pojetí oproti postavám na bočních oltářích klademe jejich vznik do druhé etapy lounské zakázky, tj. do let 1703-06 a vzhledem k jejich rozměrům je pravděpodobné, že v onom období zhruba dvou a půl let Preissova dílna již mnoho dalších součástí oltářní výzdoby vyřezat nestihla (což by opět podporovalo nutnost rozšířit podíl Kohlovy dílny na celém sochařském souboru). Biskupům je vyhrazena poměrně těsná základna soklu, vynášeného konzolou před mělkou nikou, avšak oba rotačním pohybem těla, bohatým zřasením draperie, gesty rukou a držením pastýřských berel rozšiřují svou siluetu a ovládají volný prostor okolo sebe. Nenásilnou formou se jim daří navázat komunikaci s věřícím (sv. Vojtěch) a nasměrovat jeho pozornost k výjevu na oltářním plátně (sv. Mikuláš). Socha sv. Mikuláše je přitom méně vyvážená v kompozici, jeho partie ramen a hrudníku působí drobně oproti mocnému nakupení kaskády záhybů pod pravým bokem, objem pravé nohy se neurčitě ztrácí pod draperií, hlava je poněkud vražená mezi ramena a pravá tvář utrpěla deformaci stlačením zespoda. Zato u figury sv. Vojtěcha se dílna podobným nedostatkům vyhnula. Biskup se plynule natáčí k věřícím s žehnající pravicí, kontrast je dokonale prostorově zvládnutý, v kompozici se protínají dvě diagonály v podobě zakloněného trupu a rozpražených paží, linie berly podtrhuje sklon osy těla, záhyby a kaskády draperie rozvíjejí pohyb těla, v obličejí se základními preissovskými rysy se náhle objevuje podoba trpícího Láokoonta.

Draperie je ostatně u obou biskupů propracována do nejmenších detailů ozdobných agraf a krajkových lemů pluvialů a rukavic. Těžký materiál pluvialu je lépe vyjádřen u sv. Mikuláše, kdežto u sv. Vojtěcha vytváří příliš ostré hrany na záhybech okolo zanoženého levého lýtka. Lemy pluvialů se mnohonásobně překrucují, cípy jsou vedeny přes tělo k boku a přemíra látky spadá na zem, jen aby dílna dostala příležitost předvést virtuózní pojednání záhybů, vystupujících ve vysokém reliéfu úzkých hřbetů ze základní plochy, zalamujících se a vlnících ve svém průběhu nebo rázně přerušených příčným zakončením.

Obě předlohy, užitě pro lounské sochy biskupů, pak v sobě spojuje figura sv. Vojtěcha z doksanského oltáře [123]: žehná týmž gestem jako lounský sv. Vojtěch [124, 126], motiv kaskády záhybů pluvialu, přidržené u boku čtyřmi prsty levé ruky, však má společný se zdejším sv. Mikulášem. Lounská figura sv. Vojtěcha nedýchá energií a dynamikou, jako její doksanský jmenovec, nicméně zde Preiss dosáhl výjimečně harmonického výsledku. Lounský sv. Vojtěch se řadí mezi nejkvalitnější díla Preissovy tvorby vůbec, když se prostorovou kompozicí vyrovná doksanskému sv. Augustinovi [113] a silou výrazu, zadržujícího v sobě pomalý pohyb, sv. Karlu Borromejskému ze svatovoršilského oltáře [51].

### Poznámky:

- <sup>1</sup> Celé jméno příslušníka šternberského rodu takto, jak je vypisuje B. Roedl, opravuje dohady jak Zd. Wirtha, jenž Kohlova přímluvce ztotožňuje s litoměřickým biskupem Jaroslavem Ignácem ze Šternberka (WIRTH 1913), tak většiny badatelů, kteří v něm spatřují Václava Vojtěcha ze Šternberka. Pak se stává bezpředmětnou rovněž hypotéza J. Diviše, že truhlář Nonnenmacher byl V. V. Šternberkem doporučen po dobře odvedené práci pro kapli trójského letohrádku (DIVIŠ 1962, 35). Jistěže by se býval mohl Ondřej Adolf s Nonnenmacherovým dílem seznámit u svého vzdáleného příbuzného, pravděpodobněji ale vypadá, že k tomu došlo při jeho působení na Pražském hradě, kde poznal rovněž díla Jeronýma Kohla v interiéru katedrály nebo na kašně druhého hradního nádvoří.
- <sup>2</sup> Trojice umělců Dittmann, Nonnenmacher, Kohl zhotovila například roku 1682 castrum doloris Humprechta Jana Černína ve svatovítské katedrále – NOVOTNÝ 1949; VANČURA 1992, 51; viz také kapitola III.
- <sup>3</sup> Zkomolenou podobu příjmení Packert či Peckart uvádí na pravou míru následující Dittmannův dopis. Styky s Beckerem Lounští zřejmě navázali při jeho návštěvách města, kam zajížděl z církevního statku Domoušice, svěřeného mu do správy (ROEDL, v tisku).
- <sup>4</sup> Pro nedostatek důkazů ve prospěch své hypotézy o samostatných kontaktech lounské rady s Preissem však autorka připouští i možnost, zastávanou předchozí literaturou, že Preisse přizval k účasti na zakázce až sám jeho bývalý učitel a dlouholetý přítel Jeroným Kohl (ROEDL, v tisku).



- <sup>5</sup> J. Diviš uvádí časové lhůty, jaké Nonnenmacher potřeboval na zhotovení svých architektonických oltářů, v rozmezí od 1 do 8 let! (DIVIŠ 1962)
- <sup>6</sup> HAMPERL/ROHNER 1999.
- <sup>7</sup> Ústní sdělení P. Wenera Horáka.
- <sup>8</sup> Starší literatura označuje tohoto světce nesprávně za sv. Floriána (WIRTH 1913, POCHE 1978). Dle ústního sdělení P. Wenera Horáka uctili zadavatelé volbou světce osobu císaře Leopolda I., jenž snad městské radě přispěl k financování náročné zakázky na oltáře pro chrám, jak by naznačovala maketa kostela v rukou doprovázejícího jej putta.
- <sup>9</sup> Manžel sv. Alžběty a Janův otec Zachariáš, jenž by podle ikonografických zvyklostí na toto místo patřil, však bývá tradičně zobrazován v hodnosti velekněze s příslušnými odznaky – k tomu viz také kat. č. 16.
- <sup>10</sup> VANČURA 1994c, 82. – Tím ovšem nemíníme spatřovat v lounské zakázce účast Jäckelovu. Prameny by nám jeho jméno, jakožto sochaře tehdy již známého, jistě zachovaly.

### **Prameny:**

SOkA Louny, AM Louny, radní protokol sign. I A 8, fol. 195r, 231v  
SOkA Louny, AM Louny, radní manuál I A 15/2, fol. 20r, 26v 33v, 36 v, 37v, 55v  
SOkA Louny, AM Louny, radní protokol sign. I A 16, fol. 85v, 87r, 90v  
SOkA Louny, AM Louny, radní protokol sign. I A 17, fol. 52r, 53r, 72v, 80r  
SOkA Louny, AM Louny, I A 8 makulář, zápis z 9. listopadu 1699  
SOkA Louny, AM Louny, reg. sign. S 13, č. 72, 271  
SOkA Louny, AM Louny, reg. sign. S 15, č. 40  
SOkA Louny L9/42

### **Literatura.:**

MATĚJKA Bohumil: Hlavní oltáře děkanského chrámu v Lounech, in: ČSPS III, 1895, 1-3, 65-67  
WIRTH Zdeněk (ed.): Umělecké poklady Čech I, Praha 1913, 18-20  
ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-39, 100-02  
BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 77-78, 106-07  
DIVIŠ Jan: Pražský truhlář Marek Nonnenmacher (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1962, 35-45  
BACHMANN Erich: Plastik, in: Barock in Böhmen, SWOBODA Karl M. (ed.), 1964 München, 136-38, 321

- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967, 64
- NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 55, 196-97
- POCHE Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech 2, Praha 1978, 319
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 302, 310-11
- MIRVALD Vladislav: Kronika tří oprav oltáře ve Svatém Mikuláši v Lounech, Louny 1990, nepag.
- VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 525-27
- VANČURA Václav: Barokní oltáře kostela sv. Mikuláše v Lounech, in: Sborník okresního archivu v Lounech V, 1992, 49-64
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 106-14
- HAMPERL Wolf-Dieter/ROHNER Aquilas: Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre, Regensburg 1999, 2., přeprac. vydání, 10-11
- SRŠEŇ Lubomír: Modely oltářů pro kostel sv. Mikuláše v Lounech, in: Sláva barokní Čechie (kat. výst.), VLNAS Vít (ed.), Praha 2001, 417, kat. č. II/4.30 A-C
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 65, 67, 88, 105
- ROEDL Bohumír (ed.): Louny. Historie, kultura, lidé (= Dějiny českých měst), Praha 2005, 178-79, 339-41
- HLADÍK Tomáš: František Preiss a výzdoba hlavního oltáře klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech, in: František Preiss (kat. výst.), Praha 2005, 17, 20
- ROEDL Bohumír: Lounské baroko a jeho tvůrci, in: Sborník k 60. narozeninám prof. Jaroslava Pánka (v tisku), nepag.

### **3. Sochařská výzdoba hlavního oltáře sv. Voršily**

*Kostel sv. Voršily v Praze, r. 1707 – 1709, dřevo, bíle štafírováno, velikost cca 3,40 m (sv. Augustin a sv. Karel Boromejský) a cca 2,40 m (skupina Kalvárie, andělé), objednavatelkou abatyše Marie Clara, donátorem František Antonín hrabě Špork; restaurováno v r. 1987.*

Dílo zaujímá v Preissově katalogu zcela výjimečné místo, neboť se pro ně dochovala v archivu kláštera novoměstských voršilek přímo smlouva, uvádějící konkrétně jednotlivé prvky zakázky a podepsaná Františkem Preissem (**Příloha XVIII**). V době Blažičkova přepisu smlouvy z archívního originálu existovaly ještě další prameny, týkající se vzniku díla. Kromě smlouvy z roku 1709 uzavřené představenou Marií Clarou s malířem J. Ch. Tummerem o štafírování oltáře „na způsob mramoru“, zlacení a nabílení soch, existuje rovněž potvrzení truhláře Jana Unmutha z 18. března 1707, že od Matky představené obdržel 30 zl. za model hlavního oltáře. Ačkoli se tento model nedochoval, podle zmínek obsažených ve výše uvedených smlouvách s Preissem a Tummerem můžeme vyvodit, že byl již osazen modelety soch, vzešlých nepochybně z Preissovy rukou.

Oltářní architektura [48] obměňuje vzorec užitý pro hlavní oltář klášterní baziliky v Doksanech [103],<sup>1</sup> jehož truhlářskou část proto připisujeme právě Janu Unmuthovi. U svatovoršilského oltáře Unmuth pouze oproti Doksanům jednak diagonálním vytočením soklů, kladí a frontonu po stranách střední osy zesílil dynamiku celé stavby, jednak ovšem zúžil její obrys, čímž připravil sochy spodní etáže o působivé zasazení do architektonického rámce. Pro představu o rozsahu sochařovy práce je velmi poučný výčet prvků oltáře, které měl za úkol zhotovit sám Preiss, jak je uvádí výše citovaná smlouva: jsou zde totiž zahrnuty nejen velké sochy, andělci a andělčí hlavičky, nýbrž také vlys na kladí, růže na obrazovém rámu, „ciráty“, parády, hlavice a další květy a listoví. Preiss dokonce řezal i tordované sloupky (VANČURA 2002), a vyzdobil je palmovými listy a liliemi, inspirován dekorem Nonnenmacherem navrhnutých a Kohlem provedených sloupů hlavního oltáře v Lounech (viz kat. č. 2).<sup>2</sup> Růže přitom v kontextu zasvěcení oltáře sv. Voršile symbolizují mučednictví, lilie čistotu a palma duchovní vítězství.<sup>3</sup>

Přejděme však k vlastním oltářním plastikám. Ve spodní etáži stojí na konzolách vně tordovaných sloupů dvě mohutné sochy: na evangelní straně sv. Augustin [49, 50], jehož řeholí se řádové sestry řídí, na straně epištolní sv. Karel Borromejský [51, 52], jenž se zasloužil o rozšíření společenství sv. Voršily, stejně jako o potvrzení jeho pravidel papežem Řehořem XIII.<sup>4</sup> V oltářním nástavci pak zaujímají místo postavy Kalvárie, doplněné v popředí, na volutách roztrženého frontonu, dvěma velkými anděly [53-58]. Jak opět prozrazuje výše citovaná smlouva s Františkem Preissem, andělé byli zakomponováni do sochařského souboru „... namísto sv.

Nikodéma a Veroniky... jak jen to model může zobrazit...“. Lze tedy předpokládat, že původní představa voršilek počítala pro nástavec s postavami sv. Nikodéma a Veroniky, avšak Preiss, zřejmě podle vlastního uvážení a po dobré zkušenosti s tímž motivem učiněné v Doksanech, osadil model namísto těchto ikonograficky ne právě nejběžnějších svědků Ukřižování dvěma efébskými anděly, prostředníky mezi zpřítomněným výjevem Spásy a smrtelnými pozorovateli. Sochařský soubor doplňuje osm postaviček andílků porůznu rozesetých po celé stavbě oltáře [59-62] a čtyři okřídlené andílkův hlavičky na obláčcích na jednotlivých ramenech Kristova kříže [54]. Poslední součást výzdoby tvoří na soklech tordovaných sloupů vždy po dvou reliéfech s výjevem z legendy o sv. Voršile [63-66].

Nejkvalitnější plastiku představuje bezesporu socha **sv. Karla Borromejského**. Zároveň zde Preiss vytvořil v našich zemích vůbec jednu z prvních soch tohoto před stoletím kanonizovaného kardinála a arcibiskupa milánského. Obličej, oplývající ušlechtilostí, se však v ničem neinspiroval tradiční podobou, jakou Karla Borromejského obdařuje evropská i domácí barokní tvorba, například obrazy Karla Škréty či J. J. Heinsche. Nejmarkantnější rozdíl oproti zobrazením jiných umělců, jež ukazují světce nad čelem holohlavého, představují u Preisse vlasy, spadající v krátkých kučerách zpod biretu; vždyť právě husté kudrny a lokny charakterizují nejlépe hlavy Preissovy děl. Právě pro ikonograficky naprosto nezvyklou podobu bývá v odborné literatuře obličej svatovoršilského Karla Borromejského označován za kryptoportrét, avšak člověku obeznámenému s produkcí Preissovy dílny nemůže uniknout, že se tu jedná o pouze málo pozměněnou variantu jejího typového obličej mladšího muže. Základ tváře staví Preiss na rysech u svých soch nejběžněji užívaných, mezi něž se řadí ústa a nos podle antické tradice nebo oči směřující u vnějších koutků dolů. Líce jsou ovšem tentokrát kostnatější a brada, velmi výrazná, se liší od Preissovy typiky svou řádnou délkou. Postava sv. Karla spočívá v náznaku kontrapostu na pravé stejné noze, levá je mírně zanožená. Oděn je v kleriku, rochetu a mozetu, na prsou má zavěšen pektorál, hlavu pokrývá biret. Levice přidržuje berlu s patriarším křížem, pravice tiskne k boku knihu. Socha je utvářena bez jakéhokoli nadsazování formy či výrazu, oděv také rezignuje na veškerou dynamičnost zwichřené draperie, záhyby jen tu a tam jakoby lehce nadzdvihl proud vzduchu, jako například pod pravým ramenem nebo při spodním okraji rochety. Naopak se sochař ve všech ohledech snaží vyvolat dojem skutečnosti: vedle obličej pro dílnu charakteristického detailního ztvárnění krajky na lemu rochety upozorněme na propracování kostí a šlach vyvstávajících pod kůží na hřbetu pravice – i na první pohled

z dálky je pozorovateli zřejmé, že na rozdíl od svého protějšku, sv. Augustina, nemá Karel Borromejský na ruce rukavice. Neméně realisticky si dílna počínala v rozlišení materiálu tkanin, zvláště u kontrastu naškrobeného plátna rochet, pokrytého vrapováním, a splývavé, při zemi nadýchnuté látky kleriky. Ačkoli je celá postava ve skutečnosti držena v jedné rovině a pouze hlava se otáčí k rameni, usiluje Preiss kompozicí záhybů o přesvědčivou iluzi pohybu, když proti vějířovitě rozprostřeným řasám kleriky, postupně nabírajícím sklon k levé noze, nasazuje v partii rochet a mozety sled diagonálních záhybů ve směru zleva doprava. Výsledek navozuje dojem, jako by světec, vykračující zpoza oltáře kamsi k epištolní stěně kostela, náhle zprudka otáčel tělo od kolen vzhůru na opačnou stranu, kam se právě také obrátil jeho zrak. Na rozdíl od andělských bytostí, Božího Syna, svatých osob zachycených v historickém momentu i od Církevního otce žijícího ve 4. stol. po Kr. je sv. Karel Borromejský zachycen coby osoba současná, materiálně i energií svého ducha zcela přítomná a pohotově navazující kontakt s příchozím do kostela.

Karlův protějšek, **sv. Augustin**, představuje obvyklý světcův ikonografický typ, vousatého biskupa středního věku v albě, rochetě a pluviálu, s mitrou na hlavě, v pravici s berlou a v levici s hořícím srdcem. Postojem v kontrapostu tvoří ke sv. Karlu Borromejskému na první pohled zrcadlový doplněk. Avšak mírná rotace těla směrem k oltářnímu středu není vyjádřena důsledně; tím, že se jeho pravá noha pokrčeným kolenem stáčí dovnitř, a tedy do téže strany, kam se obrací trup a hlava, zatímco obě paže ani levá noha až k boku na pohyb nereagují, srážejí se uprostřed světcova těla jakoby dvě průmětové roviny. Rovněž vynikne u této figury anatomická disproporce mezi krátkým trupem a pažemi na jedné straně a protaženými nohama na straně druhé, rys, který u sochy sv. Karla Borromejského zůstane bez povšimnutí díky energickému upažení levice. Augustinovy paže se naopak drží zženštile u těla a drobné ruce v rukavicích přidržují svými prsty atributy s loutkovitou graciézností. Nakonec ani obličej jemných rysů, vroubený bohatými kudrnami vlasů a dlouhého vousu, nevykazuje žádné duševní hnutí a pohled směřuje kamsi do neurčita. Augustinova draperie má zřejmě v protikladu ke Karlu Borromejskému oplývat hojností řasení, ztrácí však přehlednost, jednak kvůli nerozlišení látky pluviálu a spodní alby, jednak především kvůli neústrojnému útvaru jakéhosi uzlu z cípů pluviálu v pase, jehož chaotická kaskáda záhybů působí ve hmotě rušivě. Ve všech aspektech ovšem postava sv. Augustina více než kterákoli jiná na svatovoršilském oltáři navazuje na předchozí Preissova díla: V první řadě je nutno jmenovat sv. Vojtěcha ze svatovítské katedrály [74], z něž

vychází pojetí sv. Augustina v ikonografickém typu, v základu postoje i v podobě obličeje, vlasů a vousu. Postojem i obrysem se plastika dále blíží sv. Josefovi z bočního oltáře v Lounech [22], přičemž samotná poloha nohou je u Preisse užívána velmi často, např. u sv. Ludmily v katedrále [85], u sv. Alžběty z bočního oltáře v Lounech [35] či u sv. Anny Samětřetí tamtéž [153]. Pojednání vlasů a vousu se blíží bustě sv. Vojtěcha z kaple sv. Jana Nepomuckého v katedrále [89] i sv. Augustinovi z doksanského oltáře [115], ačkoli samotný obličej je příbuzný spíše tamnímu sv. Václavovi [112] nebo též sv. Václavovi ze svatovítské katedrály [71]. Zjemnělé držení biskupské berly pouze třemi prsty se rovněž v Preissově tvorbě hojně vyskytuje, počínaje již biskupskými bustami v kapli sv. Jana Nepomuckého v katedrále [89, 90, 92]. A stejně jako se ve figuře sv. Augustina odráží autorova díla předešlá, navazují na ni práce následné, nejzřetelněji právě v témže kostelním interiéru u sv. Voršily mnohé apoštolské postavy v nikách: obličej se téměř opakuje u sv. Bartoloměje a Ondřeje [190, 178], totožné pojednání spodní části draperie nalezneme u sv. Jana Evangelisty, Petra a Matouše [183, 186, 181], zatímco postavení nohou a motiv uzlu draperie u pasu s vějířovitě nakupenou kaskádou záhybů užívá dílna v nepatrných obměnách dokonce pro většinu apoštolů. Vrátime-li se ovšem k výše rozvedenému popisu, vyznívá pro sochu sv. Augustina nepříznivě nejen srovnání s oltářním protějškem sv. Karlem Borromejským, nýbrž také s typově podobnými postavami sv. Vojtěcha ze svatovítské katedrály či z děkanského chrámu v Lounech [17], nemluvě o brilantní figuře sv. Augustina na oltáři v Doksanech.

V nástavcovém výjevu Kalvárie představuje střed kompozice jak prostorově, tak samozřejmě významově **Ukřížovaný**. Běloskvoucí tělo Kristovo se odráží od zlacením odlišeného pozadí kříže, paprsků zpoza těla vycházejících a srdcovité mandorly. Korpus vůbec nevisí na kříži zhroucený pod vlastní tíhou, spíše se vznáší: rozepjaté paže vedou jen mírně dolů od přibitých dlaní k ramenům, levá noha je téměř napnutá, pravá lehce pokrčena v koleni. Spíše se Kristus vznáší, jak vidno i na bederní roušce s uzlem za pravým bokem, vzedmuté větrem vanoucím zesponu vzhůru. Čtyři hřeby trčící z dlaní a obou nártů představují spolu se zejícím otvorem rány na pravém spodním okraji hrudníku jediné připomínky Kristova utrpení a smrti. Je pravda, že prsty na rukou se dochovaly ve velmi špatném stavu, mnohé úplně chybějí, takže nelze vyloučit, že mohly být zkroucené křečí; u prstů na nohou ovšem k porušení tělesného klidu nedochází, jisté napětí vyjádřil sochař jenom zvýrazněním záprstních kůstek pod kůží na nártu. Hlava s trnovou korunou na polodlouhých vlasech je volně skloněna k pravému rameni a

ušlechtilý obličej působí vyrovnaně, na ústech v krátkém plnovousu hraje až náznak úsměvu. Tento Kristus zcela očividně již nyní na kříži slaví vítězství nad smrtí, vítězství vyjádřené v soše prostřednictvím klasického zklidnění a tělesné krásy. Mužský akt působí realisticky v partii hrudníku a především na přesné modelaci svalů a šlach na pažích a ramenou, jen na dolních končetinách se vyskytují anatomické nesrovnalosti, totiž příliš úzká kolena a dozadu prohnuté lýtkové kosti. K celkovému harmonickému vyznění přispívá i důmyslné rozvržení pohybu údů vůči průčelně podanému trupu, a tak pravou paži určuje strmější šikmice než paži levou, neboť pravé rameno podklesá níže pod vahou svěšené hlavy, a s obloukem hlavy, vpravo dolů směřujícím, kontrastuje vlevo vyklenutý oblouk nohou. Bederní rouška je vyřezána do nadlehčených kudrlin a smyček, v partii pod pravým stehnem, jež hmotově vyrovnává odklon nohou vlevo, je vybrána do tenké skořepiny. V Ukřižovaném Kristovi František Preiss vynikajícím způsobem skloubil prvky klasické, realistické i barokní: totiž klid a vyváženou kompozici na jedné straně, smyslně přesvědčivou modelaci těla na straně druhé a barokně typizované podání mužských nohou spolu s rozčeřenou draperií na straně třetí. Téměř doslovná replika tohoto Krista Ukřižovaného se objevuje v miniatuře v ruce sochy sv. Bruna na Preissově doksanském oltáři [130]. Jelikož v tak malém měřítku překvapuje podrobné zpracování a dokonalé proporce, je třeba předpokládat, že se ani v Doksanech nejedná o prvotní ztvárnění kompozice, nýbrž o využití předlohy vypracované snad pro nějaké nám neznámé dílo v životní velikosti. Ukřižovaného Krista pro nástavec oltáře v Andělské Hoře však Preiss již podle téhož bozzetta nezhotovil, čímž se nevyhnutelně připravil o výsledek stejně zdařilý jako ve Sv. Voršile

Ze všech postav v nástavci je s Kristem kompozičně nejtěsněji svázána **sv. Máří Magdalena**, jež klečí u paty kříže po Kristově pravici. I když se její tělo vzhledem k pozorovateli vytáčí do tříčtvrtěprofilu, hlava v čistém profilu jasně kontrastuje s průčelností Ukřižovaného. Rysy obličeje obráceného vzhůru nevybočují z Preissova pojetí až na nos s přespříliš dlouhým hřbetem. Máří Magdalena upírá zrak do tváře mrtvého Krista, jenž jí pohled zdánlivě opětuje. Jedinými historizujícími částmi Magdalenina oděvu jsou plášť a sandály, zatímco šaty pojal Preiss již čistě podle soudobé módy, s nabíranými rukávy sahajícími k lokti a šátkem halícím dekolt. Účes ze zvlněných vlasů, svázaných v týle do drdolu, pak zaujímá místo kdesi mezi antikou a barokem. Buďto z jakéhosi Preissova záměru, anebo spíše pro nedocnění problému přesného osazení soch na nástavec ze strany dílny se Máří Magdalena odlišuje od ostatních figur tím, že vyžaduje pozorovatelovo stanoviště blízko před oltářním retábem [53]. Až odtud vysvítá

členění jejího těla, čitelnějším se stává široké rozepjetí Magdaleniných paží, mírně pokrčených v lokti, zpoza dřeva kříže vystupuje levice obrácená dlaní vzhůru, zatímco pravice, namířená při odstupu přímo proti pozorovateli, nyní se zrušením prostorové zkratky odhaluje předloktí a šátek držení v ruce. Dále z tohoto úhlu lépe vyniká prodloužené pravé lýtko a noha v sandálu vytočená špičkou ven. A právě tak nyní získává na plynulosti a dynamičnosti esovka pláště. Drapérie kryjící horní polovinu těla je pojednána v drobných ploškách, takže připomíná třepetavé plaménky, zvláště u kaskádovitěho sledu záhybů rukávu a šátku v pravé ruce. Naproti tomu od boků dolů halí tělo látka hluboko do hmoty probraná, členěná do větších ploch mezi úzkými, vzhůru vystupujícími předěly. V kompozici sochy vystupuje do popředí křivka opisující písmeno S, sledující lem pláště od odletujícího cípu nad kotníkem přes mohutný plastický ohyb u kolene dále podél stehna a kolem zad až k trubkovitým útvarům cípu na levém nadloktí. V partii hlavy tuto esovkou rozvíjí zvlněná linie dozadu sepnutých vlasů. Křivky tvoří na soše rovnováhu k diagonálním přímkám údů, přehnaně dlouhých, především v případě pravého lýtka.

Hypotetický vzor má Preissova sv. Máří Magdalena v Berninim navržené a Antoniem Raggim provedené plastice sv. Ondřeje v patě klenby kostela S. Andrea al Quirinale. Nelze samozřejmě dokázat, že Berniniho plastiku pražský autor znal byť jen z rytin, a je stejně dobře možné, že inspiraci zprostředkovala socha jiného umělce Berniniho kompozicí poučená. Jisté je pouze, že postavy Berniniho sv. Ondřeje i Preissovy sv. Magdaleny jsou zachyceny v podobném pohybu, pomíneme-li Ondřejovo stehno natočené do jiného úhlu, že oba světcí rozevírají náruč a upírají odevzdaný pohled vstříc Pánu, v případě Ondřeje vstříc Kristově božské podstatě, trůnící ve slávě na nebesích, v případě Máří Magdaleny vstříc Kristově podstatě lidské, právě umučené na kříži.

Sochy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty jsou umístěny do značné vzdálenosti od kříže, na sokly nad krajními úseky kladí retáblu. Jejich natočení do tříčtvrtěprofilu vzhledem k pozorovateli věrně sleduje diagonální vytočení pilastru a na něm spočívajícího kladí. Podle tradičního ikonografického schématu se Panna Marie nalézá po Kristově pravici, sv. Jan po jeho levici. **Panna Marie** stojí v kontrastu s vysazeným levým bokem, pokrčeným kolenem pravé, předstupující nohy a se stojnou levou nohou, ztrácející se ve změti záhybů roucha. Rozevřená náruč téměř přesně opakuje gesto klečící sv. Máří, a to včetně šátku držení v pravé ruce. Hlava se vyvrací dozadu a ke středu oltáře, aby pohled směřoval k ukřižovanému synovi. Oděna je Panna Marie ve volné roucho s dlouhými rukávy, vlasy jí halí rouška a celé tělo až k týlu hlavy ovívá plášť. Draperii člení záplava drobných záhybů, jež postrádají přehlednost, zvláště ve spojení



s nerozlišením látky spodního a svrchního oděvu. Jedinou souvislejší plochu představuje těsně k pravému kolenu a lýtku přilnavší hmota pláště. Kompozici sochy určují vlnovky s dominantní esovkou lemu pláště. Ta vybíhá od pravého kotníku, sleduje křivku lýtku, ohýbá se u kolene, na stehno jen volně spadá s pravého lokte, pak se mírně propadá, aby dalším obloukem vyběhla ke krku. Odtud zase vede smyčkový záhyb po pravém rameni, načež opisuje cíp pláště další vlnovku spolu s rouškou na hlavě. Sled křivek konečně vyznívá v levé paži, měkce ohnuté v lokti. Do této ladné kompozice vlnovek hmotově nezapadá těžký uzel pláště s kaskádou záhybů, spadající od pravé strany hrudníku k levému lýtku. Nejbližší předlohy pro pojetí figury Panny Marie nalezneme již ve svatovítské katedrále: traktování pláště v horní polovině těla je ve stranovém obrácení příbuzné plášti sv. Prokopa [79], celkový postoj a obrys pláště po pravé straně odpovídá sv. Ludmile [85]. Přitom je zajímavé porovnat právě u těchto dvou postav, sv. Ludmily z katedrály a Panny Marie ze Sv. Voršily, jak se vlivem vývoje slohu u totožného základního schématu protáhly proporce do nereálné délky. Další vzdálený protějšek pražské Panny Marie lze spatřovat v Doksanech v nástavcové figuře sv. Bruna [107], jehož figura se sice nachází na opačné straně nástavce, avšak zrcadlově svatovoršilské Panně Marii odpovídá postoj, obrácení hlavy, do určité míry i gesto rukou a obrys pláště na straně bližší k pozorovateli.

Zatímco právě rozebraná socha Panny Marie působí příznivým dojmem díky souhře plynulého pohybu údů a vlnícího se obrysu draperie, protějšková plastika **sv. Jana Evangelisty** budí rozpaky. Postoj mladého Kristova učedníka v podstatě zrcadlí postoj Panny Marie: v obou případech je stojná noha dále, druhá, pokrčená v kolenu a předsunutá, pak blíže pozorovateli, obě postavy rozpínají náruč a vyvracejí hlavu vstříc Ukřižovanému. Sv. Jan se však neodvažuje určitějšího pohybu, volnou nohu ani paže nevzdaluje příliš od těla. Paže tak ve spojení s rukama nepřírozeně zalomenými v zápěstí vyvolávají dojem změkčilosti. Figura je však hlavně plná prohřešků proti anatomii, nejvýraznějších u nasazení levého stehna v kyčli, plochého hrudníku a vůči krku nesouměrných, prkenně rovných ramen. Linie ramen navíc svým sklonem, kdy rameno nad stojnou nohou je výše nežli druhé, protiřečí kontrastu a připomíná až podobně nerealistické naklánění těl gotických soch. Některé z uvedených nedostatků se sice zmírňují při pohledu ze stanoviště u středu retáblu, avšak negativům v partii krku a hlavy nepomůže ani tato změna stanoviště, hlava nasedá na krk oproti správné poloze v posunu dozadu. Oči a nos sice zapadají do Preissovy typiky efébského obličejce, ale brada a pootevřená ústa jsou nezvládnutá, obličej jako by nedržel pohromadě. O bezradnosti svého tvůrce hovoří také draperie, sestávající z

roucha s dlouhými rukávy a přes ně přehozeného pláště. Plášť, halící záda, spadá dopředu na levé straně v kratším cípu, přichyceném paží v lokti, napravo pak v hlavní hmotě, vedoucí obloukem přes pravé rameno k uzlu v pase a odtud volně až k zemi. Kompozice pláště nijak nepodtrhuje pohyb těla pod ním a vnáší do siluety pouze zmatek. Rovněž ve členění draperie bychom marně hledali nápaditý motiv, omezilo se na porůznu rozmístěné jednoduché řasy, seskupené většinou do rovnoběžných dvojic. Shrňme-li vše, co jsme výše soše sv. Jana Evangelisty vytkli, nezbyvá než uzavřít, že se v tomto případě jedná o nejméně kvalitní figuru oltářního souboru. Výtvar dokonce vyvolá vzpomínku na řezbářství předešlých fází barokního slohu. Vnucuje se domněnka, že zde mistr práci na soše přepustil v nebyvalé míře tovaryšovi.

Posledními v našem výčtu velkých figur oltářního nástavce, avšak pro pozorovatele nejnápadnějšími, jsou dva **andělé**, usazení na volutách roztrženého štítu. Lýtko vnitřní nohy přehodili oba přes závitnice, vnější nohu ponechal pravý anděl nataženou šikmo podél římsy, kdežto levý anděl ji pokrčil v kolenu, takže se lýtko s chodidlem stočeným špičkou dovnitř ocitá v esteticky neobratné poloze. Trup oba přiklání prudce ke středu nástavce a anděl po evangelní straně podtrhuje diagonálu tělesné osy vztaženou pravicí. Ta míří nataženým ukazovákem k ukřižovanému Kristovi a anděl hledí naléhavě na pozorovatele. Jeho protějšek na straně epištolní je zatím pohroužen do žalu nad Kristovou smrtí, pohled v zamyšlení upřený vzhůru, a v gestu jeho rozevřené náruče rezonuje rozpažení Ukřižovaného. V obou případech je pozorovateli viditelné pouze bližší z páru rozepjatých křídel, strmící kolmo vzhůru. Mladíci jsou si navzájem dokonale podobní, Preiss je nijak neodlišil ani ve fyziognomii ani v odění, jež se omezuje na antikizující vysokou obuv a draperii volně pokrývající tělo od pasu dolů. Efébové přitahují zrak svou ryze mužskou smyslností, když stavějí na odív propracovanou anatomii odhaleného hrdla, hrudníku, paží, pokrčeného kolena i prstů na nohou. Rovněž obličej hovoří jasně pro mužské pohlaví svých nositelů bradou předstupující z výrazné spodní čelisti a orlím nosem. Tyto rysy se spolu se širšími ústy a velkýma, vnějšími koutky dolů směřujícíma očima skládají v Preissovu nejobecněji užívanou tvář pro sochy mladých mužů. Hlavy andělů zdobí husté drobné kučery, detailně prořezávané a provrtávané. Anatomických nepřesností se sochař dopustil pouze v preissovsky charakteristickém zúžení levého kolena anděla po epištolní straně a v prodloužení jeho pravice, jež ovšem vyplývá z nezbytnosti, aby bylo vidět celé gesto. Pozoruhodné je, že ačkoli většina postav hlavního oltáře i na něj navazující zakázky Apoštolů v nikách trpí příznakem zakrnělých rukou, andělé mají ruce naprosto přiměřené tělům. Nepatrně se efébové

liší od sebe navzájem v pojednání draperie, z níž je oběma figurám společný pouze spodní velký smyčkovitý záhyb. Draperie levého anděla s lámanějšími liniemi působí poněkud nepřehledně, roucho anděla vpravo je uspořádáno do samostatných, jakoby z těsta tažených záhybů, rozbíhajících se vějířovitě od pravého kolena k levé noze. Nelze přehlédnout, že tento vzorec draperie i pozice nohou se inspiruje vzorem doksanského Krista z nástavcové Nejsvětější Trojice [138]. Jak již zmíněno výše, Preiss v kompozici andělského páru obměnil téměř shodně osazenou dvojici efébů z doksanského oltáře [108]. Všechny rozdíly mezi oběma variacemi na tentýž motiv však vynívají v neprospěch andělů svatovoršilských. Již zdejší prudší diagonální natočení volut roztrženého frontonu směrem dovnitř nutí anděly, aby pokud mají hledět vstříc pozorovateli, změnili své pozice z doksanského pevně rozkročeného sedu v balancování na samém vršku voluty. Siluety efébského páru se tu oproti doksanskému rozložení do šířky silně zužují, vertikalizují a vrcholí špicemi křídel. Při dalším srovnávání obou realizací zjistíme rozdíly v kompozici obličejů, proporcích údů nebo v podání křídel. Především v pojednání anatomie i pramenů vlasů pak stojí všude oproti doksanské lehké skicovitosti svatovoršilská uhlazenost. Nezbyvá než z předešlého vyvodit podíl ruky neznámého tovaryše na zakázce v Doksanech, tovaryše velmi nadaného, který však již v žádném jiném dochovaném díle spojovaném s Preissovou dílnou nedostal příležitost k uplatnění.

Sochařskou výzdobu v nadživotní velikosti doplňuje na oltáři osm postaviček okřídlených **puttů** a čtyři **cherubí hlavičky**. (Přeskočíme-li však zrakem na kompars okřídlených hlaviček a oblačných kupiček na oltářní stříšce v kapli Nejsvětější Trojice v Andělské Hoře [67], kde tyto zdobné prvky vyplňují prostor mezi figurami a řadí se do pomyslné plynulé křivky, neubráníme se podezření, že i zdejší, svatovoršilský, sbor cherubínků možná býval početnější, jen částečně padl za obět' razantním úpravám 19. století.) Cherubínci vykukují z obláčků při všech čtyřech ramenech krucifixu. Hlavička vynořující se nad ramenem horním je natočena směrem k epištolní straně kostela, kdežto oba cherubínci pod konci příčného břevna shlížejí k vespod klečící Máří Magdaleně a hlavička pod Kristovým nohama, přesně v úrovni Magdalenina obličejů, se na ni naléhavě obrací. Vzhledem k ose kříže je však protějškem Kristovy učednice jeden z okřídlených puttů. V jeho šikmo vychýlené tělesné ose a kolmo na ni vedené přímce pravého křídla a levé paže se plošně i prostorově zrcadlí Magdalenino křížení mírně zakloněného trupu a hlavy s diagonálou paží. Vzájemnou nesouměrností hmot tvoří zároveň tyto dvě postavy „jediný dynamický prvek oživující zaběhlé rozestavení sousoší Kalvárie i celou oltářní skladbu“

(VANČURA 1993). V rozmístění dalších sedmi puttů již nepouští Preiss příliš uzdu fantazii. Ještě tři z nich jsou situováni do nástavce, další čtyři pak do hlavní etáže oltáře. Kromě právě popsaného protějšku sv. Máří Magdaleny a kromě andílka pokleknuvšího na jedno koleno v protrženém nástavcovém štítu jsou putti rovnoměrně seřazeni do protějškových dvojic po celé výšce oltářní architektury. Dva se drží těsně pod kladím nástavce, opět dva vylétají zpoza vlysu kladí hlavní etáže a ještě další dva se spustili přesně do poloviční vzdálenosti mezi tímto kladím a hlavami sv. Augustina a Karla Borromejského. Všechny tři dvojice představují téměř dokonalé zrcadlové odrazy, obměňují vždy jen nepatrně tóny pohyb a gesto. Andělci jsou vesměs doplňkovými dekorativními prvky, nikoli účastníky děje, ani pohledem se nesnaží navázat jakýkoli kontakt, kromě výjimek hledících do různých míst ke shromáždění věřících. Jejich nahotu zakrývá vždy zvlněný pruh látky, u některých puttů zavěšený na řemínek. Anatomie občas trpí nedostatky, kupříkladu neforemností levé nohy putta pod kladím hlavní etáže na epištolní straně, zkráceným levým stehnem putta nejnižší na evangelní straně či nepoměrně velkýma rukama jeho protějšku na straně epištolní. Celkově však jsou jejich těla pojata realističtěji než u andílků podobné předchozí zakázky pro Doksany [143-147]. Rozdíl je patrný především mezi ošklivě zbytnělými mozkovkami doksanských andílků a přiměřenými hlavičkami jejich svatovoršilských sourozenců, ačkoli se mnozí z nich nezbavili nehezky odulých obličejů. Vlasy, v Doksanech pojednané v ojedinelých velkých pramenech, získávají ve Sv. Voršile podobu preissovisky bohatých kučer, ovšem s výjimkou cherubích hlaviček nahoře a po stranách křížifixu, z nichž jedna má dokonce nad čelem pleš. Pokud by ještě u cherubínků mohlo jít o doplněk pozdějších restaurátorských zásahů, v případě postaviček puttů v Doksanech versus ve Sv. Voršile je nutno hovořit o odlišných tovaryšských rukách.

Nakonec zbývá pojednat o čtyřech pozlacených **reliéfech**, jež zdobí vždy obě viditelné strany nakoso postavených soklů pod tordovanými sloupy, rámuje ústřední Liškův obraz. Tyto reliéfy spolu s výzdobou poprsně zdejší kazatelny představují jediné výjimky v tvorbě Preissovy dílny, zaměřené jinak výhradně na volnou sochu. Námětem reliéfních výjevů na oltáři je život sv. Voršily.<sup>5</sup> Chronologicky se začíná příběh odvíjet na soklu po levé ruce pozorovatele, a to na jeho vnější straně, odkud postupuje na stranu vnitřní a poskočí rovnou na vnější stranu pravého soklu, aby skončil na zdejší vnitřní straně. V tomto sledu reliéfy představují: a) Voršilu přijímající vyslance anglického krále [63]; b) biskupa křtícího Voršilina snoubence Conona křesťanským jménem Aetherius [64]; c) papeže Cyriaka žehnajícího v Římě Voršile a jejím

společnicím [66]; d) Voršilu přihlížející v Kolíně nad Rýnem smrti svých družek z rukou Hunů [65]. Celý cyklus pak logicky završuje Liškův oltářní obraz, zachycující apoteózu světice po její vlastní mučednické smrti.<sup>6</sup> (Kompozičně jsou reliéfy pojaty do dvou příbuzných dvojic, střídajících se bez ohledu na časovou následnost zleva doprava, takže se podobný kompoziční vzorec vyskytuje u výjevů označených výše písmeny a) + d) a b) + c). U výjevů b) i c) je výjev rozdělen do dvou polovin. Levou ovládá motiv klečící postavy, pravou stojící postava církevního hodnostáře s rozepjatými pažemi, přičemž každého z hlavních aktérů provází nepočtená stafáž. Naproti tomu u dvojice výjevů a) a d) se nejedná o podobnost tak doslovnou, ačkoli společných prvků se i zde nachází mnoho. Oba výjevy jsou rozděleny nikoli na přibližně shodné poloviny, nýbrž na širší část levou, jejíž popředí zaujímá vždy královsky oděná figura sv. Voršily s rozepjatými pažemi, a na užší část pravou, kde hraje hlavní roli mocně nakročená figura mužská. Spodní polovině těla této figury je dokonce v obou případech shodná, i když u výjevu a) se jedná o vyslance žádajícího o ruku a u výjevu d) o kata stínajícího jednu z Voršilinych družek. Nutno ovšem konstatovat, že v oblasti reliéfní tvorby dílna v kvalitě daleko pokulhává za tvorbou sochařskou. Všechny čtyři reliéfy se vyznačují rezignací na byť jen náznak hloubky prostoru, odehrávají se v jediném plánu. Výjimku tvoří výjev b), kde sochař umístil tři postavy nad klečícím Aetheriem do druhého plánu po archaickém způsobu, totiž vysunutím vzhůru, avšak na výšce reliéfu jim již neubral. Zato výrazně omezil plasticitu postavy vynořující se zpoza biskupových zad, jež spadá ještě do prvního plánu. Snížení reliéfu slouží autorovi k odlišení figury komparzisty od hlavního představitele a v takové úloze se objevuje ve všech výjevech, takže ani neusiluje o prostorový účin. V rámci jednotlivých postav se sochař vyhýbá prostorové zkratce, a kde se o ni pokusí, tam dojde spíše k deformaci údů, jako u bližší paže sv. Voršily na výjevu d) či u neústrojné, jakoby pro spodní pohled určené poloze Aetheriových lýtek na výjevu b). Pohyb se všude rozvíjí raději v průčelné rovině, čímž často pozbývá na věrohodnosti, nejzřetelněji v případě kata ve výjevu d). Ze zadního tříčtvrtěprofilu zachycený prudký pohyb s nohama široce nakročenýma, trupem zakloněným a rukama rozmachujícíma se mečem za hlavou se poprvé vyskytuje již v umění rané renesance a oblíbený došel zejména v severském pozdněgotickém malířství. V našem případě však sochař opět napřímil horní část těla a pohyb paží do průčelné roviny, a tak katovi vlastně znemožnil úspěšné stětí hlavy, k němuž by úder musel být veden po daleko horizontálnější dráze. Všeobecně jsou postavy labilní v postojích, překypují prohřešky proti anatomii, ani rysy obličeje se nedaří zvládnout. Draperie všeobecně

připomínají „mokrou draperii“ se zplihlými záhyby nalepenými na tělo. Až na pár výjimečných míst jsou drženy v jedné výšce reliéfu a jejich sklad působí ve většině případů schematicky, u klečícího Aetheria na výjevu b) naopak chaoticky. V pojetí jednotlivých postav se autor zjevně inspiroval volnými sochami na téže oltářní zakázce. Například postoj, rozepraté paže i linie roucha sochy Panny Marie z nástavce se v reliéfech opakují hned čtyřikrát, totiž u sv. Voršily na reliéfu a) a d) a u hodnostáře na reliéfu b), méně i c). Podoba sv. Augustina stojícího vlevo od oltářního obrazu se zase odráží ve zpodobení obou církevních hodnostářů i postavy v biskupském rouchu za žehnajícím papežem na výjevu c). Pro úplnost připomeňme, že ve smlouvě uzavřené mezi Preissem a voršilkami není o jakýchkoli reliéfech ani zmínky. Nicméně jediným motivem nápadně vybočujícím z Preissova statického sochařského cítění je prudký pohyb kata ve výjevu d). Naopak s ohledem na výše uvedené příbuznosti s ostatní, autorsky doloženou plastickou výzdobou oltáře a potažmo s Preissovy díly obecně je skoro bezpředmětné uvažovat zde o autorství jiné dílny. Pokud jde ovšem o otázku podílu ruky mistra samotného, ani s poukazem na jeho nezkušenost v oblasti reliéfu mu zřejmě nelze přisuzovat žádnou účast na konečné realizaci a jen malou na přípravných pracích. Přece jen míra bezradnosti v postojích, rysech obličejů a plastickém podání draperie, jaká by u sochařského mistra nemohla přicházet v úvahu, vypovídá o autorství nepřilíš dobrého tovaryše.

Úhrnem zanechává plastická výzdoba svatovoršilského oltáře v pozorovateli neuspokojené očekávání. Zdá se, že po mistrovsky odvedené zakázce hlavního oltáře v Doksanech Preissova ctižádost předvést všechny kvality svého umění ochabla, a nejenže nepozvedla jeho výkon ještě výše směrem k dokonalosti, nýbrž ho nechala sklouznout o něco nazpět. Na konečném výsledku se navíc podepsalo Preissovo omezení vlastnoručního podílu na práci, případně rezignace na dohled nad provádějícím tovaryšem u některých součástí zakázky, jako u sochy sv. Jana Evangelisty a zejména u všech čtyř reliéfních výjevů. Pro Preissovu dílnu je charakteristické, že tak jako již sochy na postranních oltářích v Lounech [22, 34, 35] a v budoucnu rovněž výklenkové postavy apoštolů ve Sv. Voršile trpí i sochy hlavního oltáře s výjimkou efébských andělů tělesnou disproporcí: ke zdrobnělému trupu se pojí nohy neúměrně prodloužené především v holenních kostech, zato paže jsou ukončeny malýma, zženštlýma rukama. Oproti tomu se většina figur na této zakázce vyznačuje jistým fyziognomickým rysem, který nikde jinde dílna neužila, totiž blízko u sebe posazenýma očima. Žádná z figur se nemůže pochlubit draperií tak jasně a přitom odvážně zřasenou, tak lehce zpracovanou, oplývající tak

silným vzdušným jako nejlepší sochy v Doksanech. Od takového ryze vrcholněbarokního pojetí se draperie ve Sv. Voršile odchyluje dvojnásobně. V případě Karla Borromejského usiluje o realistickou nápodobu církevního roucha co do materiálu i zřasení. U ostatních soch se zhostuje dekorativní úlohy, v některých případech, jako u Panny Marie, ovšem se ctí. Nejhřívěji hraje kaskádami a vějíři drobných záhybů trubkovitých či plaménkově mihotavých u sv. Máří Magdalény. Zato u draperií sv. Jana Evangelisty a sv. Augustina jako by neexistovala základní koncepce skladby, roucho sv. Jana navíc postrádá i Preissovo typické bohatství řas a zalamování a kroucení v jejich průběhu. Pro těsnou typovou blízkost zakázek pro Doksany a Sv. Voršilu charakterizujeme obecné rysy svatovoršilské oltářní výzdoby právě srovnáním s oltářní výzdobou doksanskou. Na první pohled se svatovoršilský oltář odlišuje od svého předchůdce větší schematicností a jednotvárností. Se zarážející úzkostlivostí je tu dodržována v hmotovém rozvržení i základním natočení soch rovnováha mezi oběma stranami oltáře. Preiss upouští od odlišení všech figur v rysech obličejů, v postoji a gestu i v skladbě draperie jako v Doksanech. U Sv. Voršily nalzáme v podstatě též obličejový typ u čtyř figur, totiž u obou andělů, již mají obličej naprosto stejný, dále u sv. Jana i u sv. Karla Borromejského. Obě figury v hlavní etáži se navzájem zrcadlově odrážejí v postoji a gestu, po celém oltáři se mnohokrát opakuje jediné gesto rozepjatých paží (ačkoli zde se pravděpodobně jedná o záměr, jak rozepíšeme níže). Nejstereotypněji však dopadají andělci, lemující oltářní architekturu ve dvojicích navzájem téměř totožných póz a v zrcadlově shodných, pravidelně rozmístěných bodech. V kompozici celku se svatovoršilský oltář doksanskému pokusu o jisté formální i obrysové ucelení svou roztržitostí prvků. Andělé v nástavci nejnápadněji rozbíjejí siluetu vyčnívajícími špicemi křídel a navíc zastíňují postranní figury Kalvárie, odkázané do pozadí. Postavičky puttů jsou zas rozesety po obvodu oltáře příliš řídké, takže kromě andělka v ploše nástavce se oku pozorovatele ztrácejí. Naproti tomu v Doksanech byli puttů v lehké asymetrii nakupeni okolo obrazu v nástavci a uprostřed kladí hlavní etáže, čímž sehráli jedinečnou úlohu formálního i obsahového spojovacího článku jak mezi oběma obrazy navzájem, tak mezi výzdobou malířskou a plastickou.

Za konzervativní rys je na první pohled nutno považovat psychologickou izolovanost jednotlivých postav sochařské výzdoby. Kromě několika výjimek, představovaných vzhlížením Panny Marie a Jan Evangelisty ke Kristu, obrácením se cherubích hlaviček ke sv. Máří Magdaléně či oboustrannou zrakovou komunikací Magdalény a Krista, na sebe navzájem jednotliví aktéři nereagují propojením kompozičním, gestickým ani mimickým. Podívejme se

však podrobněji na oltářní celek a připusťme hypotézu, že se nejedná o projev zaostalosti Preissova sochařství za italským vrcholným barokem, nýbrž právě naopak o součást vyjádření sítě vzájemných formálních, obsahových a kompozičních relací, sítě v mnoha ohledech složitější než v případě náznaku „bel composita“ na doksanském oltáři. Přitom jestliže v Doksanech nemáme zpráv o chronologickém sledu zakázky malířské vzhledem k sochařské, vysvítá ze svatovoršilských archívních dokladů, že Jan Kryštof Liška dokončil svůj obraz roku 1706, tj. o rok dříve, než vůbec byla uzavřena smlouva s Preissem (NA ŘV 37; Ekert 1884).<sup>7</sup> Bylo tedy úkolem sochařského mistra, aby drama vzájemných průniků obou uměleckých druhů a různých rovin reality zinscenoval, byť možná podle instrukcí jiné, teologicky poučené osoby.

V ikonografické rovině doplňuje Preiss Liškův obraz čtyřmi reliéfními výjevy na celý cyklus ze života sv. Voršily. V rovině kompoziční podtrhuje význam střední vertikální osy oltáře tím, že přesně nad vznášející se postavu sv. Voršily na plátně staví v nástavci svislé břevno kříže s Kristovým tělem. Rovněž přijímá Liškovo horizontální rozdělení oltářní plochy na spodní sféru pozemskou, zaplněnou na obraze hromadnou mučednickou scénou, a horní sféru nebeskou, v níž se odehrává výjev apoteózy sv. Voršily. Podle toho Preiss umisťuje do spodní sféry sv. Augustina a Karla Borromejského jakožto postavy z dávné i nové církevní historie a nahoru pak výjev Kalvárie provázený andělskými bytostmi. Ani v rovině formální neopomněl Preiss rozehrát hru návazností na Liškovu předlohu, takže například sochy dvou velkých andělů i andělíčků rozmnoží houf andělů, uspořádaných na obraze do oválu okolo sv. Voršily, nebo obě figury žen na Kalvárii nápadně souzní v postoji, gestu i pojetí drapérie s namalovanou postavou sv. Voršily. Konečně co do roviny obsahové zdánlivě pro sjednocení obou výjevů nesvědčí skutečnost, že v segmentovém vrcholu Liškovy malby přijímá Voršilu do společenství svatých Nejsvětější Trojice, zatímco zároveň v nástavci visí Kristus ukřižovaný na Kalvárii. Avšak tento rozpor zmizí, pokud přijmeme vysvětlení, že jeden výjev znázorňuje zjevení v rámci výjevu druhého. Liškova sv. Voršila při svém vzletu hledí vzhůru k andělům korunujícím ji věnci, k Nejsvětější Trojici a ještě dále nad plátno k vidění Kalvárie jakožto vzoru křesťanské smrti, seslaného jí pro potvrzení její věrnosti Kristu. Potom ovšem nelze vytýkat postavám Panny Marie, sv. Máří Magdalény a sv. Jana Evangelisty, že nekomunikují s pozorovatelem, nýbrž že uzavřeni do svého časoprostoru se obracejí pouze k Ukřižovanému. A naopak výjev Kalvárie vidí jediné sv. Voršila, jíž je zjevení určeno, a tuší ji, ačkoli ne zrakem, oba Preissovi velcí andělé, z nichž jeden směrem k ní ukazuje a druhý intuitivně opakuje po Kristovi gesto rozepjatých paží. Toto gesto, jež od



Ukřižovaného přejímá i několik dalších postav, nabývá klíčového významu, významu připodobnění se Kristu v momentě, kdy smrtí své lidské podstaty vzal na sebe hříchy celého lidstva. Natolik se přiblížit Kristovu utrpení mohly buď osoby reálně přítomné v daném historickém okamžiku (Panna Marie, sv. Jan Evangelista a Máří Magdalena), či ti, kdo následovali Kristovu víru až k mučednictví (sv. Voršila). Třetí možnost, jak splynout s Kristovou osobou, dostává nakonec každý v kostele přítomný věřící. Doslovný význam rozepjatých paží přibitých na kříž se totiž již u osob přejímajících je v bezprostředním Kristově okolí na oltáři mění v symbol „odevzdání se“. Odhlédneme-li od mystické kontempace, jedinou cestu k takovému „odevzdání se“ Kristu představuje přijetí eucharistie, neboli těla Kristova, „jež se za nás vydává“. V tomto světle lze zpětně spatřovat ve ztvárnění Ukřižovaného coby krásného těla bez výrazných stop smrtelných muk opět jasný poukaz k „tělu Páně“. Konečné stvrzení právě rozvedeného teologického obsahu oltářní výzdoby nabízejí paprsky svatozáře za Kristovým tělem a obrazec srdce okolo kříže, jež mají společně evokovat monstranci, schraňující posvěcenou hostii.<sup>8</sup>

### Poznámky:

<sup>1</sup> Dobroslav LÍBAL/Mojmír HORYNA: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Voršily v Praze na Novém Městě, s. 1., 1974, 23.

<sup>2</sup> Jan DIVIŠ: Pražský truhlář Marek Nonnenmacher (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1974, 84-85.

<sup>3</sup> K ikonografii květin v sakrálním umění viz Jan ROYT, Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů, Praha 1998, 79-93.

<sup>4</sup> P. VLČEK/P. SOMMER/D. FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů, Praha 1998, 166.

<sup>5</sup> Pro EKERTEM 1884, 101, uváděné a VANČUROU 1993, 119, přejaté tvrzení, že reliéfy líčí rovněž výjevy ze života sv. Angely – a to zřejmě Angely Merici, zakladatelky společenství sv. Voršily - nenacházíme po prostudování výjevů žádné opodstatnění, viz Lexikon für Theologie und Kirche I, Freiburg i. B. 1957, col. 530-31; Engelbert KIRSCHBAUM (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie V, Herder 1973, 160-62.

<sup>6</sup> James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 488-89; Karl KÜNSTLE: Ikonographie der christlichen Kunst II, Freiburg, 1926, 566-73; Lexikon für Theologie und Kirche X, Freiburg i. B., 1965, col. 574-75; Engelbert KIRSCHBAUM (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie VIII, Herder 1976, s. 521-27.

<sup>7</sup> K opačnému sledu zakázek dospívá P. Preiss, jenž datuje Liškův obraz až rokem 1710, viz Pavel PREISS: Johann Christoph Liška und die Anfänge der Barockskizze in Mitteleuropa, in: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa, Praha 1965, 186-87.

<sup>8</sup> K ikonografii Srdce Páně viz KÜNSTLE III, 1928 (pozn. 4), 616–18; KIRSCHBAUM II, 1970 (pozn. 4), 250–54.

### **Prameny:**

NA, ŘV č. inv. 37

NA, ŘV č. inv. 76

LÍBAL D./PAVLÍK M./HOLANOVÁ E: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Voršily v Praze na Novém Městě, 1968

STÁDNÍK Karel: RZ inv. č. 4303, 1984, NPÚ

KŘÍŽEK Miroslav/Coufalová Milada: RZ inv. č. 5233, 1987, NPÚ

MAŠKOVÁ Naděžda: RZ inv. č. 5234, 1987, NPÚ

ŠMEJKAL Pavel: RZ inv. č. 5235, 1987, NPÚ

### **Literatura:**

HAMMERSCHMID Johan Florian: Prodromus Gloriam Pragensem, Vetero-Pragae 1723, 350 – 351

LEHNER Ferdinand J.: Kostel sv. Uršuly a obnova jeho, in: Metod 9, 1883, 114, 116, 117

EKERT František: Posvátná místa Prahy II, Praha 1884, 102

ŠTECH Václav Vilém: Sochaři pražského baroku, Praha 1935, 13

ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938–39, 100

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů II, Z archivu kláštera novoměstských voršilek, in: Umění II, 1954, 162 - 163

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 108

PREISS Pavel: Johann Christoph Liška und die Anfänge der Barockskizze in Mitteleuropa, in: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa, Praha 1965, 186-187

ŠPERLING Ivan: František Preiss a jeho dílo na průčelí kostela sv. Voršily, in: Staletá Praha V, 1971, 134 – 135, 168, 140

HORYNA Mojmír: Pražská retáblková tvorba mezi léty 1680 – 1730 (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1973, 262-65

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 55, 165

POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, 2., rozšířené vydání, Praha 1985, 44

KOŘÁN Ivo: Sochařství/Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988, 469

- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 311
- VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 512
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 102, 119–120
- RYBÁR Ctibor: Ulice a domy města Prahy, Praha 1995, 66
- VANČURA Václav: Sochařská výzdoba kostela sv. Voršily, in: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (= Umělecké památky Prahy), BAŤKOVÁ Růžena (ed.), Praha 1998, 172
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, 2002, s. 108

#### **4. Sochařská výzdoba oltáře Nejsv. Trojice**

*Kaple Nejsvětější Trojice v Andělské Hoře, r. 1710, dřevo, bíle štafírováno, velikost od mírně nadživotní (putti) po mírně podživotní (andělé, 3 x Trůn milosti), nedochováno, objednavatelem Heřman Jakub hrabě Černín.*

Jméno Františka Preisse je v souvislosti s dílem několikrát archivně doloženo, a to k 8. 2. 1710 zmínkou o splátce 15 zl. sochaři Františku Preissovi z Prahy, jenž pracuje na oltáři Nejsvětější Trojice, následně téhož roku záznamem o vyplacení řezbáři Fr. Preissovi a truhláři Johanu Unmuthovi dohromady 225 zl. za práci na oltáři a konečně připomenutím obou umělců ještě v dalších letech, přičemž celková částka vyplacená za řezbářskou i truhlářskou práci dosáhla výše 300 zl. (SOA Jindřichův Hradec VIII F a). Ostrovského řezbáře Martina Mekla pokládá některá literatura za autora oltáře Nejsvětější Trojice mylně, pravděpodobně zde došlo k nesprávnému čtení pramenů, uložených v OA Karlovy Vary, kde je k roku 1690 uváděn Martin Meckl ve vztahu ke dvěma krucifixům (VLČEK/NOVOSADOVÁ 1989). Na základě výše uvedených záznamů lze datovat práci Preissovy dílny na výzdobě oltáře do let 1709 – 1710. Mistr tedy přistoupil k zakázce v průběhu prací na plastikách pro interiér pražského chrámu sv. Voršily, bezprostředně po dokončení tamějšího hlavního oltáře. Navíc se dozvídáme, že ze svatovoršilského kostela do kaple v Andělské Hoře přenesl svou spolupráci s truhlářem Janem

Unmuthem, jemuž jsme na základě podobnosti v pojetí i v detailech připsali rovněž oltářní architekturu baziliky v Doksanech (srv. kat. č. 3, 11).

Samotná architektura oltáře Nejsvětější Trojice patří k typu v Čechách výjimečnému: nejedná se o tradiční retábl, nýbrž o prostorový útvar situovaný doprostřed sakrálního interiéru. Svým půdorysem rovnostranného trojúhelníka opisuje dispozici kaple, v okosených rozích se otevírají vchody do sakristie ukryté v oltářní stavbě. Ke každé straně trojúhelníka byla přistavena mensa s tabernáklem, všechny tři strany se navzájem shodovaly nejen ornamentální výzdobou, nýbrž hlavně plastickou skupinou Nejsvětější Trojice s andělským doprovodem na stříšce [67].

Když V. Vančura ve svém článku popisuje ornamentální výzdobu oltáře („...architektonickou část schematicky zdobila vrapovaná stuha, z níž sporadicky vyrážely lístky akantu, zatočená do volut, květinové girlandy a andělíč hlavičky...“ – VANČURA 1993), můžeme vyvodit, že předpokládá i u ornamentálních prvků vznik v Preissově dílně. Tak tomu ovšem nemuselo být, vždyť archivní pramen z roku 1716 udává platbu řezbáři, truhláři, zámečnickovi a štafírovači za práci na hlavním oltáři. S tímto dokladem není nikterak v rozporu stavebně historický průzkum památky, jenž na základě slohových znaků klade ornamentiku oltáře do let 1710 – 1720. Že je Preissovo pojetí vegetabilního ornamentu od výzdoby andělohorské vzdáleno, napoví pohled na kypivost, detailní propracování, plasticitu a prostorové rozvedení jeho akantu na lounských oltářních rámech.

Avšak hlavní zájem této diplomové práce je pochopitelně zaměřen na sochařskou výzdobu figurální. K nesmírné škodě jsme při jejím studiu odkázáni na staré fotografie, v našem případě konkrétně na snímek v Gnirsově soupisu památek (GNIRS 1933), protože z celého sochařského souboru se do současnosti dochovaly pouze zlomky [68]. Uvedený snímek, přetisknutý ve fotografické příloze, je již v původní publikaci omylem stranově převrácený [67].

Jak bylo již předesláno, sestávala výzdoba stříšky z trojího opakování téhož výjevu, obráceného do tří stran. Na kupě bochníkovitých obláčků vždy trůnil Bůh Otec držící před tělem ukřižovaného Syna podle ikonografického typu *Thronus gratiae*,<sup>1</sup> pod jeho nohama se vznášeli dva putti a ještě níže při levém okraji klečel efébský anděl. Za tělem Boha Otce se rozprostíral vějíř paprsků, jenž sloužil jednak za zástěnu mezi jednotlivými stranami oltářní stříšky navzájem, jednak v něm našly útočiště cherubí hlavičky a na samém vrcholu též holubice Ducha svatého. Nejzřetelnější analogie v pojetí jednotlivých postav vedou ke dvěma předchozím Preissovým

dílům, zaprvé k rozsáhlé zakázce časově souběžné s andělohorským oltářem – sochařskému souboru pro Svatou Voršilu, zadruhé k sochařské výzdobě oltáře doksanského. Jelikož je starší literaturou plastika na andělohorském oltáři ve svém původním stavu popisována coby ztrojení zcela identického sousoší, plastí následující popis pro kteroukoli ze tří skupin.

Bůh Otec byl oděn do papežského roucha, sestávajícího z alby, rochetu a pluvíálu, hlavu s kudrnami vlasů a dlouhého vousu mu zdobila tiára. Seděl v přísně hieratickém natočení en face, vyžadovaném ikonografickým typem a vyjadřujícím Boží nadčasovost a nadřazenost prostoru tohoto světa. Dokonalou symetrii jeho figury nesměle narušoval pouze náznak nachýlení hlavy k pravému rameni a přehození pluvíálu přes pravou holeň. S nepohnutou tváří shlížel dolů, ke svému synu na kříži, jehož břevno sotva přidržoval v uvolněných dlaních. V základním posazení a gestu rozepjatých paží, stejně tak jako v rozvržení roucha a linii pluvíálu zde slyšíme ozvěnu sochy Boha Otce z Doksán [141], od něž se ovšem kromě papežské tiáry liší především nedostatkem hybnosti a dynamiky jak v samotné kompozici, tak v pojednání drapérie. Ztuhlostí a pasivitou se více než doksanskému Stvořiteli podobá jeho slabší variantě podle téhož bozzetta, totiž Bohu Otci ze skupiny Nejsvětější Trojice v Lounech [156]. Ruce, zvláště levice s lehce pokrčenými štíhlými prsty, přibližujícími se konečky k sobě, je táž jako ruce sv. Jana Evangelisty z nástavce svatovoršilského [56], rysy obličej se zdají zase podobné doksanským svatým biskupům Vojtěchovi a Augustinovi [125, 115], avšak úprava vlasů a vousu nejpřesněji odpovídá sv. Vojtěchovi z hlavního oltáře v lounském chrámu [17].

Korpus Kristův byl výrazně menší než postava Boha Otce. Svým charakteristickým způsobem zpodobila Preissova dílna mrtvého Krista v ušlechtilém klidu. Jeho tělo opisovalo ladnou zdvojenou esovku v ploše i v prostoru. Hlava se nakláněla k pravému rameni, což vyvolalo pootočení trupu v tutéž stranu a povolení pravice v lokti, harmonickým protipohybem směřovaly nohy pokrčené v kolenou vlevo. Bederní rouška byla posunuta k levému boku, kdežto nad pravým stehnem byla omezena na pouhou tkanici, vedoucí za tělo, k uzlu s visícím cípem. Jednalo se tu o téměř nepozměněné další využití předlohy, která posloužila již pro krucifix v pravici doksanské sochy sv. Bruna [130] a posléze pro nadživotní postavu Krista v nástavci svatovoršilského oltáře [54]. Nárty, pokud lze odhadovat ze snímku, byly ke kříži přibity dvěma hřeby jako ve Svaté Voršile, kdežto bederní rouška napodobovala zas doksanský krucifix svým klidným spádem a členěním do malých vzdutých či vybraných útvarů, vzdálených extrémnímu vybrání do hmoty jako ve Svaté Voršile. Od obou předchozích variant se odlišovalo jediné krátké

příčné břevno kříže, dané rozpětím paží Boha Otce, i podoba desky s písmeny I. N. R. I. coby na výšku postaveného, zmačkaného listu papíru.

Dvě putta pod Kristovými nohama si základním rozvržením svých gest a natočením hlav i horní poloviny tělíček brala v zrcadlovém obrácení za vzor dvojici efébů v Doksanech [108]. Rovněž mnohým z puttů v Lounech, Doksanech i Svaté Voršile byla blízká řešením pohybu nebo drapérie, v pojednání hlaviček se nejpravděpodobněji hlásila práce těchže tovaryšských rukou, které zhotovily ve Svaté Voršile skupinu půvabných dětských tvářiček rámovaných hustými kudrlinami. Putto vpravo od pozorovatele sedělo na obláčku, pravou nožku zřejmě skrčilo pod sebe, pravá visela z obláčku dolů, zanožená a natočená k pozorovateli. Tělíčko, paže i hlavička se obracely do profilu, tvářička vzhlížela k Ukřižovanému, ručičky se k němu vztahovaly. Levé putto na obláčky pokleklo oběma kolínky, tělíčko odvrátilo od pozorovatele do třičtvrtěprofilu, pravá ručička ukazovala k Ukřižovanému, poloha levé je na obrázku nerozlušitelná, hlavičku naopak otáčelo pozorovateli vstříc. Podle nezcela ještě složených křidélek na zádech poznáváme, že putta slétla právě svrchu, sotva se dotkla obláčků a již nás upozorňovala na Kristovo tělo. Sehrávala tedy roli, přisouzenou jindy na nástavcích oltářů Preissem vyzdobených efébským andělům.

Velký anděl klečící bokem vlevo, ostatně opět zhotovený v jedinečné velikosti, pohybující se kdesi mezi Kristem a Bohem Otcem, tak představoval jen dekorativní doplněk sousoší. Halilo jej dlouhé roucho s rukávy, z nahého těla se uplatnilo jen levé lýtko, uvolněné z látky. Otočen do profilu k pozorovateli klečel na pravém koleni, levou nohu opíral za tělem o chodidlo a kolenem ji mírně vytáčel do prostoru. Vzhledem ke svému nepříliš šťastnému umístění hleděl kamsi do kupy obláčků, podle rukou sepnutých k modlitbě však vysvítá, že měl adorovat Nejsvětější Trojici. Jelikož takto kompozice působila nevyváženě, je možné, že na pravém okraji původně odpovídala levému andělu ještě nějaká další postava, na námi přetisknutém vyobrazení již chybějící. Velký anděl typem drapérie halící celé tělo i motivem pokrčené nohy s obnaženým lýtkem a s chodidlem opřeným o zem připomínal andělského atlanta z liturgického stolku ve Svaté Voršile [205]. Jeho tvář a vlasy se kromě toho podobaly tamnímu sv. Janovi z apoštolské řady, s nímž ho spojovalo ostatně i dlouhé, v pase přepásané roucho [181-183].

Sousoší dále obsahovalo mnoho menších plastických prvků, především holubici Ducha Svatého, umístěnou vysoko nad hlavou Boha Otce, kde byla připevněna k vrcholku paprscité

aureoly. Holubice se vznášela na pozadí vlastních, krátkých paprsků a bezprostředně za jejími zády se zjevoval malý trojúhelníkový symbol Nejsvětější Trojice. Vzlétala šikmo vzhůru, pařáty mířily vpřed, křídla měla roztažena do nejširšího rozpětí, hlavu natočenu vpravo. Takřka shodnou holubici nacházíme v nástavci doksanském, pouze hlavu otáčela tentokrát na opačnou stranu.

Paprsčitou aureolu okolo postav Boha Otce a Syna posázel Preiss drobnými útvary obláčků a cherubích hlaviček s křídélky, sourodými s cherubínky a obláčky okolo krucifixu ve Svaté Voršile. Rozmístěny byly na pomyslné křivce blížící se oválu, projmuté v místě příčného břevna kříže. Cherubí hlavičky, menší než hlavy dvou puttů, upíraly vesměs pohled na obě božské postavy, pouze z dvojice pod Kristovými nohama jeden cherubínek hleděl vpřed a druhý se obracel směrem k pravému puttu. Hravé úlohy se zhostila okřídlená hlavička vpředu dole, jež přes levou volutu stříšky nakukovala do prostoru věřících. Obláčky na paprscích stejně jako celé oblačné podnoží trůnu Boha Otce byly pojednány v jakýchsi kupičkách, podobných sněhovým pusinkám, jaké se objevují rovněž v oltářním nástavci u Svaté Voršily [54, 59]. Už naše fotografie přejatá z Gnirsova soupisu však prozrazuje, že zub času ničil nejdříve právě oblačné útvary, již tehdy místy ulámané.

Na pojednání detailů těla, vlasů nebo drapérie je těžko z malého vyobrazení usuzovat. Drapérie se uplatňovala vlastně jen na postavách Boha Otce a velkého anděla. Její modelace hustým sledem hlubokých vybrání a z nich vystupujících záhybů s ostrými hřbety odpovídala Preissově tvorbě závěrečného období všeobecně. Zvláště roucho velkého anděla zalamaným vedením paralelních úzkých řas připomínalo roucho sv. Máří Magdalény z nástavce oltáře [55] či některých apoštolů z výklenků ve Svaté Voršile. S většinou svatovoršilských soch spojujvalo figury v Andělské Hoře také pojednání vlasů, případně vousu do drobných kudrlin, což ještě posilovalo dojem mihotavého chvění, vyvolaný drapérií.

Ikonografie výzdoby oltářní stříšky se pak ještě jednoznačněji než plastiky v nástavci u Svaté Voršily vztahovala k eucharistii. Bůh Otec přijímá oběť svého Syna, jenž pro nás zemřel na kříži, a nabízí jeho tělo věřícím, aby skrze jeho přijetí v podobě hostie došli vykoupení od hříchů.

Celek díla trpěl roztržitostí, způsobenou již nejednotným měřítkem figur: paradoxně v největším měřítku byla vyvedena dvě putta, následoval Bůh Otec spolu s cherubími hlavičkami, pak velký anděl a podle nejmenšího měřítka vznikl Bůh Syn. Částečně je rozrůznění měřítka jistě odůvodnitelné jak ikonografickými požadavky tak i pokročilým stupněm slohu, avšak došlo takto

k podtržení izolovanosti jednotlivých aktérů děje. Ti nebyli do uceleného výjevu propojeni ani kompozičně ani psychologicky, až na nesmělé výjimky v detailech na sebe vzájemně nereagovali a nenavazovali žádné kompoziční linie. Již samotná skutečnost, že se jednalo o trojí opakování totožné skupiny, předpokládá, že takovouto do jisté míry mechanickou práci neprováděl mistr vlastnoručně. Připomeneme-li si ještě jednou, že v době vzniku andělohorského oltáře odváděl Preiss zároveň zakázku pro pražské voršilky, je nasnadě, že zpracování sousoší Nejsvětější Trojice s anděly dostala vykonávala dílna pouze podle mistrových pokynů. Nedostatek tvůrčí invence se projevuje v neposlední řadě užitím starých předloh bez větších obměn, jako v případě Ukřižovaného, Boha Otce, holubice Ducha svatého nebo velkého anděla.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 173–74.

#### Prameny:

SOA Jindřichův Hradec, pozůstalost hraběte Heřmana Jakuba Černína, VIII F a  
Passport SÚRPMO ke kapli Nejsv. Trojice v Andělské Hoře, 1989, 4

#### Literatura:

GNIRS Anton: Bezirke Karlsbad (=Topographie der historischen und Kust-Denkmale im  
Königreiche Böhmen LII), Prag 1933, 27  
Heimatkunde des Karlsbader Bezirkes, Kunstgeschichte I, 1937, 48 a d.  
BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 108–09  
POCHE Emanuel: Umělecké památky Čech 1, Praha 1977, 250  
KEIL E./STARK F.: Die Heilige-Dreifaltigkeits-Kirche zu Engelhaus in Karlsbader Land,  
Fürth/Odenwald, 1987, 41-42  
VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 102, 121-23  
VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 104



## **B) DÍLA PREISSOVI A JEHO DÍLNĚ PŘÍPSANÁ NA ZÁKLADĚ SLOHOVÉHO ROZBORU**

### **5. Osm českých svatých patronů**

*Křížení katedrály sv. Víta v Praze, pův. umístění na pilířích v presbytáři tamtéž, r. 1696, dřevo, zlaceno, velikost nadživotní, objednavatelem kanovník Tobiáš Jan Becker, upravováno na počátku 20. století.*

Hned zpočátku je třeba připomenout, že sochy, jež v současnosti stojí na pilířích křížení katedrály, nebyly původně vůbec určeny pro toto místo. Barokní chrám sv. Víta sestával pouze z dnešního chóru o 16 pilířích a přilehlého ochozu s kaplemi. Kvůli bohoslužebným účelům bylo ovšem nutno dělit chór do dvou polovin – prostor vymezený po obou stranách prvními čtyřmi pilíři od vstupu sloužil za „lod“, zbývající část, vyvýšená na stupních, představovala presbytář. A právě pilíře presbytáře zdobily sochy českých zemských patronů. A. Honsatko ve svém průvodci katedrálou zaznamenává jejich rozmístění, totiž že po evangelijní straně směrem od hlavního oltáře k „lodi“ se nacházel sv. Vít, Vojtěch, Prokop a Jan Nepomucký, po straně epištolní v témže směru sv. Václav, Zikmund, Norbert a Ludmila (HONSATKO 1833, 77, 82). Z rytin zachycujících stav interiéru v 18. a 1. polovině 19. století, především ve dnech královských korunovací,<sup>1</sup> lze vyčíst přesné osazení na pilířích jen s obtížemi, neboť rytiny nezaznamenávají vybavení věrně a navíc od sebe zčásti navzájem opisují. Přesto vyplývá jednoznačně, že sochy hlavních patronů katedrály, sv. Víta a Václava, stály na pažení mezi křídly hlavního oltáře a druhými pilíři chórového závěru [76]. Barokní hlavní oltář sv. Víta byl sestaven z několika vzájemně nesourodých částí. Nejvýznamnější z nich představoval obraz „Lukáš kreslí Pannu Marii“, namalovaný Janem Gossaertem kolem roku 1513. Spolu s oboustrannými malbami na křídlech s postavou sv. Lukáše a výjevy ze života sv. Jana Evangelisty od Mighela van Coxie zdobil původně kapli sv. Lukáše v mechelenské katedrále, po roce 1619 jej svatovítskému chrámu daroval císař Ferdinand II (PODLAHA/HILBERT 1906, 241–48).<sup>2</sup> Místo v nástavci zaujímal raně

barokní obraz Svaté rodiny. (Poněkud úsměvné jsou představy o autorství všech tří obrazových složek oltáře, jaké nám dokládají popisy svatovítského interiéru z 19. stol. – viz SCHOTTKY 1832, 215–18, HONSATKO 1833, 83). Po stranách tohoto oltáře tedy stáli sv. Vít a Václav, měřítkem daleko přesahující postavy na malbách, v úloze prostředníků mezi shromážděním věřících a zobrazenými výjevy z dějin božího zjevení se na Zemi, takže i dnes oba ke ztracenému oltáři hledí a nastavují k němu těla v zrcadlově si odpovídajících kontrapostech. Co se týče umístění figur sv. Vojtěcha a sv. Zikmunda, v grafických zobrazeních nepanuje úplná shoda. Avšak odchyluje se tu jen rytina Gurcka-Lanzedolliho, jež je zachycuje hned vedle Víta a Václava, na druhých pilířích od východu čelem k pozorovateli. Všechny ostatní rytiny ukazují tento pilíř volný a figury sv. Vojtěcha a Zikmunda osazené až na třetích pilířích od východu, a to nejspíše na sešikmené straně mířící k oltáři, tudíž profilem natočené k pozorovateli. Pokud se přikloníme k většinové variantě, pak se Vojtěch i Zikmund dělili o jeden pilíř se sv. Prokopem a Norbertem, jenže tito zaujímali místa na stranách pilířů šikmo natočených k chrámové „lodi“. Konečně na čtvrtém pilíři byli opět šikmo směrem k oltáři umístěni sv. Jan Nepomucký a sv. Ludmila.

Roku 1864, než se započalo s dostavbou katedrály, rozhodla Jednota pro dostavění chrámu sv. Víta na Hradě pražském, že kvůli stavbě lešení bude z chóru odstraněno veškeré vybavení, mezi jiným jmenovány i „veliké pozlacené sochy, které na pilířích vůkol stávaly“ (Ročník Jednoty 1864–65, 17). V duchu tehdejší puristické estetiky bylo rozhodnuto, že „mnohé z těchto odstraněných věcí, nemajíce ani umělecké ani historické ceny a důležitosti, přeplňující chrám, s kterým ve slohu docela nesouhlasily, ovšem na svá předešlá místa více navráceny nebudou, a se ziskem pro kostel mohou být odprodány“ (ibidem). Takovému osudu však Preissovy sochy unikly, a přestože na nové osazení musely čekat až do roku 1928, šťastnou náhodou se neztratily ani nedošly větší úhony. V této etapě, kdy přebývaly snad v nějakém depozitáři, došlo pravděpodobně k jejich úpravám, omezených však zřejmě na vytvarování zadních stran konzol podle profilace pilířů křížení a na obnovení zlacení (Výroční zpráva Jednoty 1927, 14; idem 1928, 13; ŠRONĚK 1994, VANČURA 2000). Současné osazení okolo ústředního prostoru křížení zbavuje postavy kompozičních vztahů k již neexistujícímu hlavnímu oltáři i k pozorovateli, pro něž byly navrženy. Přesto však hlavním kladem zůstává, že sochy přečkaly baroku nepřející dobu dostavby katedrály, ba že byly umístěny viditelně do samotného středu chrámu, takže upoutávají zaslouženou pozornost návštěvníků. Dokonce lze vysledovat v novém rozmístění snahu o vytvoření nových významových vztahů Preissových figur k okolnímu

prostoru: sv. Václav stojí společně se svou babičkou Ludmilou na pilíři u svatováclavské kaple, sv. Zikmund obsadil místo na pilíři před svatozikmundskou kaplí.

S metropolitním chrámem byla úcta ke svatým patronům českého království tradičně svázána. Míra starobylosti a vážnosti jejich kultu předurčila zároveň rozmístění postav na pilíře presbytáře. Dva hlavní patroni chrámu sv. Víta – sv. Vít [69, 70] a Václav [71, 72] – ocitají se samozřejmě na čestných místech v samotném závěru, z toho důležitější, evangelijní stranu, přepustil sv. Václav Vítovi, patronu, jehož sám za života uctil právě založením této svatyně. Pak na pilířích po evangelijní straně stojí další „hlavní“ zemští patroni – sv. Vojtěch [73, 74] a sv. Prokop [79, 80], zatímco po straně epištolní jsou to patroni „novější“ – sv. Zikmund [77, 78] a sv. Norbert [81, 82]. Překvapující je pouze umístění postav na pilířích nejbližších ke vstupu do chrámu: po evangelijní straně zde stojí Jan Nepomucký [83, 84], mučedník v době vzniku sochy ještě nesvatořečený ani neblahoslavený, kdežto na epištolní stranu, navíc až za sv. Norberta, začleněného mezi zemské patrony teprve roku 1626, je odsunuta sv. Ludmila [85, 86], manželka prvního historicky doloženého českého knížete a zároveň matka sv. Václava, zemská patronka již od 13. století! Privilegované místo Jana Nepomuckého, jenž byl ostatně neoficiálně zařazen mezi zemské patrony již roku 1599 a v 17. století mu byly zasvěcovány kostely, může vysvětlovat skutečnost, že objednavatel soch, kanovník Tobiáš Jan Becker, byl velkým ctitelem tohoto mučedníka, proto svého oblíbence do zadání zakázky zařadil, i když mu na evangelijní straně vyčlenil místo nejvzdálenější hlavnímu oltáři. Vždyť právě týž Tobiáš Becker dal roku 1692 vyzdobit Nepomukův hrob v katedrále. Žádné podobné důvody naproti tomu nevedou k identifikaci poustevníka na třetím pilíři po evangelijní straně coby sv. Ivana namísto sv. Prokopa, jak některá literatura uvádí; tento nekanonizovaný patron s lokálním kultem by vskutku natolik čestné místo obhájit nemohl.<sup>3</sup>

Popis jednotlivých soch začneme samotným hlavním patronem pražské katedrály, **sv. Vítem**. Jeho figura je z celého souboru zároveň celkově nejzdařilejší. Ještě na Bechtelerových vstupních dveřích do katedrály z roku 1630 je raněkřesťanskému mučedníku propůjčeno dlouhé středověké roucho. Preiss naproti tomu navrátil Vítovi antikizující zbroj v barokním duchu, inspirován s největší pravděpodobností ve skladbě oděvu, včetně motivu pláště nařaseného na prsou a svázaného na rameni do uzlu, figurou téhož světce z kostela sv. Haštala od J. J. Bendla (nyní v Muzeu hl. m. Prahy). Od této Bendlovy nepřilíš zdařilé sochy přejal Preiss zároveň základní postoj, ten však pozměnil tak zásadně, že namísto trpně do sebe staženého mučedníka

stvořil aristokratického šviháka, jenž se ovívá palmovou ratolestí jako pštrosím perem a knihu využívá za záminku k pyšnému založení ruky v bok. Vznešenost, která z mladíka čiší, jej naprosto vyděluje z řady zpodobení sv. Víta od umělců středověkých i soudobých, ba následně ani Ferdinand Maxmilián Brokof svého Víta neobdaří podobnou sebejistotou a vrátí mu něco ze světecké pokory (jeho sochy v Radíči a na Karlově mostě, 1713 – 14). Preiss komponoval figuru ve shodě s jejím umístěním pro průčelní pohled. Vít vykračuje v klasickém kontrapostu, kdy levá noha je stojná a pravá, nepatrně zanožená, před ni předstupuje kolenem. Celou postavu dynamizují lehce naznačené protikladné rotace: spodní část těla se otáčí doleva, trup naopak doprava a konečně hlava opět doleva – jedná se o pohyb doprovázející dlouhý krok barokního tance. Pravé předloktí s palmovou ratolestí vyčnívá z obrysu a na opačnou stranu míří ohnutý loket levice, jejíž ruka drží v dlani obrácené dolů knihu a klouby prstů se tiskne k boku. Třetí Vítův atribut, kohouta, využil Preiss přímo ke kompozičnímu doplňku světcovy postavy po levém boku. Kohout, držící se neméně hrdě než jeho pán, opakuje při pohledu zpředu linií svého těla křivku Vítovy pravé holeně, a zatímco hlavu obrací na stejnou stranu, nohy i odklon trupu světcův pohyb zrcadlově odrážejí. Vítův oděv sestává z košile se širokými rukávy sahajícími k loktům, ze suknice a pod pláštěm tušeného krunýře. Avšak především se uplatňuje bohatý dlouhý plášť, asymetricky naaranžovaný: spleť jeho záhybů se dělí do dvou proudů vedoucích od cípů svázaných do uzlu na pravém rameni. Jeden z nich opisuje smyčku okolo pravého boku a stoupá směrem k vertikální ose postavy, kde je zřejmě zachycen za opasek a končí kaskádou krátkých záhybů, nakupenou vpřed. Druhý proud vede přes hrud', poté co spodním okrajem spadne k levému boku a je přizvednut hřbetem Vítovy levice, přehoupne se přes pozdvižené rámě dozadu, kde spadá pozvolným obloukem za zády k zemi. Hlavu zdobí ahistorický atribut knížecí čapky, nohy do poloviny lýtek kryje vysoká obuv antikizujícího typu. Základní vertikálně-horizontální křížení os Vítovy postavy, kdy nejvýraznější horizontála vede linií ramen, překrývá pravidelná spirála diagonál probíhajících shora zleva vpravo dolů. Nejvyšší diagonála propojuje pravou ruku s temenem hlavy, další tři určují průběh okrajů pláště. V opačném směru tuto spirálu protíná jedině diagonála spojující lem pláště na hrudníku a kaskádu záhybů na suknicí. Tuto přísně lineární sestavu změkčují pouze po stranách křivky palmové ratolesti a ocasních per kohouta. Anatomie postavy působí velice přirozeně, z obnažených částí těla vyniká smyslná křivka hrdla a levá holeň, silnější a kratší oproti Preissovim pracím pozdějším, avšak s nadměrným typickým zakřivením kosti směrem ven. Husté kučery spadající zpod knížecí čapky v postupném

prodlužování vzadu až k ramenům představují Preissovu autorskou značku, a rovněž jinošský obličej vznikl podle typové dílenské předlohy, použité mnohokrát v budoucnu, například u andělů v lounském kostele. Přesně odpozorovaná anatomie kohouta, stejně jako zachycení jeho těla v pohybu, vypovídá o Preissově charakteristickém realismu detailů, vyjádřeném zde například ještě v podání krajkového lemu oděvu. Ke srovnání samozřejmě vyzývá ztvárnění téhož světce v klášterním kostele doksanském [110, 111]. Avšak zde jsme přes odstup pouhých sedmi let svědky naprosto radikální transformace společného modelu projevující se, pomineme-li stranové převrácení, v posunu směrem k asymetričnosti, protažení proporcí, plynulému pohybu kolem tělesné osy a hlavně v prohloubení plastičnosti draperie na úkor tělesného objemu. Rozdíl mezi oběma figurami je natolik překvapivý, že si vynucuje vysvětlení Preissovy poučením díly radikálně barokními, snad přímo u některého z přímých zdrojů, v Itálii, Rakousku či jižním Německu.

Vítěv protějšek na opačné straně oltáře, **sv. Václav**, naopak dodržuje tradiční ikonografický typ knížete ve zbroji, třímajícího kopí s praporcem a štít. Tuto Václavovu středověkou podobu přejalo renesanční a následně barokní umění jen s menšími změnami co do modernizace zbroje, štítu a účesu. Barokní díla se v souladu s tendencemi soudobé slavnostní zbroje snažila Václavovo plátové brnění do různé míry nahrazovat antikizujícími prvky, jak to v sochařství činil již J. J. Bendl a do krajní polohy dovedl Ottavio Mosto svou mosteckou sochou, jež odhodila poslední zbytky brnění. Takto daleko Preiss nezašel a navázal svým sv. Václavem na plastiku pražského raného baroku, přičemž si pravděpodobně vzal za vzor dvě díla: přímo v katedrále zpodobení sv. Václava na vyřezávaných vstupních dveřích od Kašpara Bechtelera z roku 1630 a v bezprostřední blízkosti chrámu Bendlova sochu z roku 1662 na nároží starého probošství. Od Bendla přejal Preiss základní postoj, Bechtelera příkladu se přidržel co do podoby štítu a rozvržení pláště, jenž se u Preisse stává královským pláštěm hermelínovým. Ačkoli Preiss původní Bendlovo řešení kontrastu zhoupnutím v kyčlích ještě zdynamizoval jednak obrácením hlavy vpravo, jednak vykročením a položením levého chodidla na volutu kartušového štítu, přirozenosti a nedbalé elegance srovnatelné se sv. Vítem zde dosaženo nebylo. Sv. Václav působí spíše melancholicky, paže nejistě přidržuje u těla, o neobratné pozici levé nohy nemluvě. Světcův krunýř v celé horní části kryje plášť, připnutý na ramenu pod nákrčník, na spodní části vidíme jeho lineární zdobené naznačující muskulaturu. Ze spodního okraje krunýře visí kožené jazykovité pásky a pod nimi bohatě našasená krátká suknice. Šůsky kryjí

stehna jen v horní polovině, zpod nich spadají široké soudobé kalhoty podkasané nad kolena, kolena obepínají kamaše a celá lýtka vězí ve vysokých kovových botách zdobených nahoře látkovými závěsy. Na pažích vidíme ze zbroje pouze šínky, ruce jsou holé. Dominantní kus oděvu ovšem představuje již zmíněný královský plášť s hermelínovým límcem, přikrývajícím celou hrud', pod nímž se látka rozevívá do stran, vlevo mizí podél svěšené paže vzad, vpravo vybíhá vlnovkou nejprve vzhůru k zvednutému předloktí, až za ním spadá nejprve klikátkou dolů, pak obloukem za záda. Plášť je příliš dlouhý, takže jeho spodní okraj spočívá na zemi, okolo pravé nohy vybíhá vpřed a vykročené levé chodidlo šlape na jeho záhyby. Jakýsi jeho zmačkaný, hluboce vybraný záhyb ční dokonce nelogicky v horizontálním směru vedle levého kolene. Štít s orlicí má tvar kartuše, i korouhev svými třásněmi, střapci a reliéfně naznačenou výšivkou nese spíše barokní rysy. Totéž by se dalo říci o vlasech, deroucích se zpod knížecí čapky s preissovsy charakteristickou bujností a jejichž husté vlny se pozvolna od čela do stran prodlužují, až spadají na záda. Oproti vlasům Preiss dodržuje středověkou podobu knížete v úpravě vousu, hustého a kryjícího celou spodní čelist, sice dost krátce zastřiženého, přece však nepřipomínajícího úzkou barokní bradku. Tak zde byl vytvořen zjev patrona nadčasového, spojujícího v sobě typ středověkého rytíře s podobou barokního vladaře, ovlivněnou vzorem římských imperátorů. Kompozici zdánlivě ovládají vertikály (kopí, pravá noha, střední osa těla zvýrazněná dole úzkou řasou pláště) a horizontály (linie ramen, spodek hermelínového lemu, okraj suknice). Zároveň je zde zdůrazněna diagonála vedená od levé ruky položené na volutě štítu podél spodního okraje krunýře k pravici svírající kopí, oba krajní body této diagonály úmyslně narušují celkový obrys plastiky, levá ruka z něj vyčnívá, u pravé je obrys naopak vykrojen. O způsobu povrchového pojednání soch figur bude více rozepsáno níže, u této plastiky však musíme již na tomto místě vyzdvihnout nesmírně realistický způsob, jakým dílna dokáže ve dřevě zprostředkovat pozorovateli téměř hmatatelný vjem různých materiálů. Nebýt tohoto mistrovství, stěží bychom se vyznali ve složitě vrstvených součástech zbroje a oděvu, jak jsme je mohli popsat výše: tak ozdobné pásky na spodku krunýře jsou jistě zhotoveny z kůže, neboť se při pohybu sice ohýbají na rozdíl od kovu, avšak velice ztuhá oproti spodní látkové suknicí, vzdušná látka širokých kalhot je podána jemnými řasami, kdežto kamaše tvoří, soudě podle sporých nepřerušovaných linií záhybů, textile hrubší a kov vysokých bot je charakteristicky hladký. O tom, že bozzetto ke svatovítskému Václavovi zůstalo po odvedení zakázky v dílně zachováno, výmluvně vypovídá o sedm let pozdější varianta figury, zdobící hlavní oltář v Doksanech [112]. Mladší socha se od své

předchůdkyně liší kromě nepodstatných detailů oděvu především protažením proporcí podle vrcholně barokního kánonu a rotací těla i hlavy k levé straně, neboť v souladu s posunem svého umístění v prostoru se musí znovu natočit vstříc pozorovateli. Z téže společné předlohy přebírá ve stejné době další figura sv. Václava [19], a to v nástavci hlavního oltáře lounského, pouze partii hlavy, kdežto atributy jsou řešeny nově a postoj i zbroj se řídí spíše vzorem svatovítského sv. Zikmunda, jak o tom bude řeč níže

Po evangelijní straně chóru je první postavou směrem od oltáře **sv. Vojtěch**. Postava druhého pražského biskupa je ztvárněna způsobem ikonograficky novým, není totiž zatížena rekvizitami vysvětlujících atributů a veškerý důraz je položen na gesto žehnající pravice. Motiv žehnání pochází z události, líčené legendou, kdy Vojtěch při svém návratu z Itálie na Zelené hoře znamením kříže opsaným do všech světových stran zrušil exkomunikaci české země a zázračně přivolal déšť po šesti letech sucha.<sup>4</sup> Toto gesto je vytrženo z historických souvislostí a zvěčněno, aby stále obnovovalo svou platnost, takže biskup Vojtěch odtud, z presbytáře metropolitního chrámu, v každém přítomném okamžiku žehná své zemi. Postoj světce dodržuje zásady klasického kontrastu s pravou nohou stojnou, levou zanoženou, s pravým ramenem níže než levým. Jen paže poněkud porušují striktní pravidlo, neboť levice nad volnou nohou se drží s pastýřskou berlou blízko před tělem, kdežto pravice je pozdvižena od ramene a otevírá obrys. K žehnající pravici, tomuto ústřednímu bodu kompozice, se zlehka přivrací celé tělo od nohou po ramena, zcela důrazně se pak k němu natáčí hlava. Ostrým protikladem k těžkému gestu velké pravice se jeví hravé uchopení berly levicí s ozdobně odtaženým prostředníkem a malíkem. Obojí pól výrazu rukou, jak mužně pádný, tak zjemnělý, se v rámci Preissovy tvorby vyskytuje stejně často, nikoli však v jednom a témže díle. V průčelní rovině vládnu figuře téměř výhradně vertikální a horizontální linie, uzavřené do oválného obrysu pláště. Socha byla ovšem plánována pro šikmý pohled z pravé strany, od chrámové „lodi“, a odtud nejenže nejzřetelněji vyvstane rozvržení postoje a gesta, nýbrž rozvine se kompozice do ostré klikatky. Ta vyrůstá ze země od nejzazšího cípu Vojtěchova pláště směrem k vyčnívajícimu levému kolenu, odtud se vrací podél záhybu rochety a pluviálu k pravému lokti, kde se opět lomí a po předloktí stoupá přes levý roh mitry k pomyslnému nebi. Paralelní svislice berly před tělem a pluviálu za zády tuto klikatku rámuje z obou stran. Světcovo biskupské odění sestává z mitry, alby, rochety, pektorálu zavěšeného na krku a z pluviálu. Ten je sepnut na prsou sponou, odtud vede ve dvou asymetricky prověšených vlnovkách ke zvednutým předloktím, přes ně se přehoupne a spadá po obou

stranách klikatou linií k zemi. Preissova dílna se podrobně věnovala napodobení soudobé bohaté ornamentální výšivky na mitře, lemu pluviálu i na celém povrchu rochet, zakončené navíc zdvojeným krajkovým lemem. Se stejnou pozorností byl řezán věnec bujných kudrnatých vlasů, neposlušně vylétávajících v jednotlivých pramenech zpod mitry. Plnovous naproti tomu sestává ze schematictějších dlouhých spirál. Záhyby drapérie jsou vesměs pojednány v souběžných tence vypracovaných trubicích, místy se na konci kornoutovitě rozšiřujících. Jejich osnova je naprosto nedotčena vyjádřením těla pod rouchem, což je ovšem k dobru věci hlavně v partii holení, kde by jinak vyšly najevo anatomické chyby. Výjimku mezi úzkými vertikálami řas představují pouze úseky pluviálu po obou stranách hrudi, z nichž pravý je pojednán do širších vlnovek, levý tvoří až pod boky prověšený smyčkový záhyb. Lem pluviálu u svatovítského Vojtěcha tedy zatím neopisuje symetrický obrazec, na jehož obou stranách by vznikla hluboká vybrání do hmoty přibližně trojúhelného tvaru, poskytující negativní kontrast tělesnému objemu a v optické rovině modelující sochu stínem. K takovému řešení dojde Preiss při ztvárňování světeckých postav v pluviálu až u svých příštích děl. Co se konkrétně zpodobení sv. Vojtěcha v budoucích zakázkách týče, neopouštěl již Preiss šťastně nalezené celkové schéma, jen je v souladu s příklonem k vrcholně baroknímu slohu jednak protáhl v proporcích a rozpochyboval vychýlením boků do strany, jak vidíme u doksanského oltáře [123, 124], jednak zřasil pluviál do složitějšího obrazce a vystupňoval jeho modelaci k extrémní plasticitě, jako na oltáři lounském [17]. Toto Preissovo schéma pro sv. Vojtěcha dokonce vstoupilo do tvorby dalších sochařů jeho generace a v nedlouhé časové návaznosti se objevuje tenýž typ žehnajícího biskupa např. i u Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (Karlův most 1709) [76] či Ferdinanda Geigera (Trojiční sloup na Malostranském náměstí 1714 – 16) [75].

Neznáme důvody, jaké vedly kanovníka Beckera k záměru umístit další figuru v pořadí, **sv. Zikmunda**, zrovna naproti sv. Vojtěchovi, a tím zároveň po bok sv. Václava. Skutečností zůstává, že takto vzniklé sousedství dvou panovníků ve zbroji zbavuje oba, a Zikmunda více než Václava, působnosti, jaké mohli dosáhnout při větší vzájemné vzdálenosti. Navíc oba světci jsou si vzhledem příliš podobní. Zikmundova hlava se od Václavovy odlišuje hlavně královskou korunou namísto knížecí čapky, neboť rysy obličeje jsou téměř shodné, bohaté kadeře vlasů i vous z drobných kudrlin jsou jen poněkud kratší. Rovněž oděni obměňují též základní typ slavnostní barokní zbroje. Krunýř pod pasem ukončují tentokrát stuhy s třásněmi, zakrývající šůsky, ještě pod šůsky vyčnívá suknice, navlečená přes široké kalhoty. Od kolen dolů kryje nohy



zbroj: nákolény, lýtkové pláty a kovové boty. Paže halí plášť a to, že zde zbroj není, tušíme jen podle spodku nabraného rukávu nad zápěstím. V rukou drží Zikmund vladařské insignie, v pravé žezlo a v levé jablko. Na ramenou mu spočívá plášť, pod krkem sevřený sponou, hrud' zdobí kříž zavěšený na řetěze. Figura je zcela promyšleně pojata pro pohled šikmo z levé světcovy strany, z čehož jasně vyplývá, že Preiss pracoval na zakázce s vědomím, jak bude vypadat následné rozmístění soch na pilířích a že se zadání dokázal mistrovsky přizpůsobit. Při pohledu zředu vyhlíží sv. Zikmund spíše jako velká loutka, jeho póza je prkenná a neelegantní, náznak rotace od levé nohy směrem vpřed a doprava je nezřetelný. Pravá noha je vytrčena před tělo bez pokrčení kolene, obě paže, ohnuté v loktech, rozpačitě vystavují atributy, hlava se nezáučástně obrací stranou. Do jaké míry se ovšem dojem promění, přesuneme-li stanoviště blíže k světcovu levému boku! Postava nabude přirozenosti a zároveň vznešenosti, vykročení pravé nohy působí náhle energicky, oddálení pravice s žezlem od těla pozbývá původní bezradnost a zapadá do kompozice naprosto přiměřeně. Tvář s těžkými víčky shlíží k pozorovateli přes rameno s královskou povýšeností. Jen detail drobné pravé ruky přidržující žezlo ve třech prstech neladí s celkovým pádným výrazem. Lineární osnova sochy sestává z vertikální základny, probíhající světcovou levou nohou a zády až k vrcholku koruny, a na ni vedených paprskovitých linií vycházejících z ohniska v pravé ruce. Tři nejvýraznější z těchto paprsků představuje jednak spodní okraj pláště po Zikmundově levém boku, jednak levé předloktí zahalené do podkasaného záhybu pláště a konečně linie stoupající přes jablko v levicu a horní lem pláště. dozadu ke koruně. Protisměrně vyběhající diagonála pravé nohy pak kompozici oživuje narušením obrysu. Podstatnou část Zikmundova odění tvoří hladká zbroj, nedávající prostor k rozbrázdění hmoty záhyby, což si Preiss ovšem bohatě vynahradil v partii suknice a především pláště. Záhyby mají většinou podobu úzkých dlouhých trubic a drží se v paralelních vertikálách. Avšak v místech změny směru v diagonální či horizontální, jako na pravé polovině hrudi nebo okolo levého lokte, tisknouceho přizvednutý plášť k boku, vystupují hřbety záhybů jako pěšiny mezi širokými a hluboce vybranými prvky nepravidelného tvaru. Zajímavé útvary vznikají na obou cípech pláště: vlevo tvoří pod předloktím látka kosočtverečný obrazec s projmutým středem a s lemem kaskádovitě se klikatícím a vlevo stočeným do kornoutu; vpravo spadá pod rukou cíp spirálou k jakémusi ohrnutému nosu trčícímu vpřed. Tento zvláštní útvar vzdáleně připomene o čtrnáct let později spodní pravý cíp Šimonova pláště v kostele sv. Voršily. Jak bylo uvedeno výše, bozzetto pro plastiku svatovítského sv. Zikmunda dílna znovu využila o pár let později při práci na lounských

oltářích, kde podle něj ztvárnila figuru sv. Václava v nástavci [19]. Hlava lounského sv. Václava si bere sice z katedrálního souboru za předlohu hlavu svého jmenovce, celý postoj a odění vyjma některých detailů na plášti je však variantou právě sv. Zikmunda, Preiss pouze pružně přizpůsobil natočením hlavy a pozicí paží postavu pohledu z opačného úhlu.

Jeden pilíř se sv. Vojtěchem sdílel **sv. Prokop**, zachycený ve ztišeném okamžiku komunikace s Bohem. Stojí v kontrastu pravé stojné a levé volně ukročené nohy, pravý bok vysazený. Levice lehce pokrčená v lokti se opírá vedle stehna o poustevnickou hůl, z níž se do současnosti dochovala jen rukojeť, ke škodě celkové kompozice i vymezení prostoru sochy. Pravice je položena dlaní na prsou v gestu pokorného odevzdání se, hlava vytočená k pravému rameni obrací tvář vzhůru. Obličej muže středního věku vyjadřuje staženým obočím, očima obrácenými vzhůru a pootevřenými ústy extatické vytržení, které se bude na tvářích Preissových soch nadále hojně objevovat. Stejně tak zde již rozeznáváme typické preissovské rysy: hluboké očníce pod vystouplými nadočnicovými oblouky, rovný nos přecházející bez zářezu do čela, propadlé tváře pod váčky na lících kostech. Charakteristické je rovněž pojednání vlasů a vousů, jejichž plné rozehrání si mistr zde, u jediné figury ze souboru bez pokrývky hlavy a zároveň s ikonograficky odůvodněným plnovousem, nemohl nechat ujít. Prokopovu hlavu tak zdobí záplava plasticky vykroužených krátkých vlnek napodobujících naprosto bravurně přirozený růst vlasů, vousu navíc vprostřed dominují dva delší stočené prameny. Tělo světce halí splývavý hábit přepásaný provazem, jehož konec visí vpředu až k zemi a jež člení tři uzly, symbolizující řeholní sliby. Na provaze je u pasu zavěšen vpravo růženec, vlevo taštička. Přes ramena má poustevník s nedbalou elegancí přehozený plášť, sepnutý jen náznakově nad prsy řemínkem. Zpod hábitu, jehož spodní lem spočívá na zemi, vykukuje špička levé nohy v prostém sandálu. Po pravé straně leží u světcových nohou laň, jejíž ztvárnění se omezuje na horní polovinu těla, přičemž spodní polovina jako by se skrývala za Prokopovými zády. Hlava na dlouhém krku vzhlíží k pánovi, běhy přesahují za hranice vlastní figury až na nízký plinthus. Zvířecí anatomie je dobře zvládnutá, Preiss očividně neomezoval realistické pozorování na studium lidských postav. V tomto ohledu jistě předčil svého slavného mladšího kolegu F. M. Brokofa (viz Brokofův jelen na průčelí domu v Tomášské ulici). O. J. Blažíček ve svém pojednání (BLAŽÍČEK 1958) neřadí sv. Prokopa mezi nejkvalitnější figury svatovítského souboru, což považujeme za nezasloužené. Naopak musíme u sv. Prokopa vyzvednout několik ohledů, v nichž nad ostatní plastiky patronů vyniká. Zaprvé je to zanícený výraz obličeje, vymykající se z řady nezúčastněných tváří ostatních

soch, navíc skloubený s gestem pravice v přesvědčivé vyjádření vášnivého hnutí myslí. Dále se zastavme u pohledu na figuru z úhlu 45° vlevo od středové osy, tedy u pohledu téměř opačného, než pro jaký byla plánována – právě odtud musíme obdivovat rozvinutí postavy do prostoru: ať do šířky či hloubky, tělo opisuje za zcela plynulého pohybu pokaždé esovku. O potlačení rovných linií ve prospěch křivek však nejlépe vypovídá pohled, na který je figura vypočítána, tedy z úhlu přibližně 30° vpravo od středové osy: kompozici ovládá vzestupná spirála, tvořená částečně anatomii, větším dílem pak spádem pláště. Tato spirála vychází zespoda od trupu laně, třikrát obtáčí Prokopovo tělo a končí nahoře na hlavě. Jistěže bychom mohli nalézt některé anatomické nesrovnalosti, například pravé koleno projevující se pod hábitem pouhou úzounkou špičkou či levou holeň, jejíž ubíhání vzad je draperií nedostatečně zdůrazněno, a tím ochuzen obrys figury. Socha však vyniká i pojednáním drapérie, kde se vyskytne pár u Preisse překvapujících motivů, jako souvislá linie spodního okraje hábitu ohrnutého vzhůru, nebo v partii pláště na levém rameni krátký záhyb v podobě širokého pásku, položeného téměř kolmo na plochu a opisujícího uzavřenou smyčku. V případě tohoto světce je nakonec třeba vrátit se k samotné ikonografii. Sv. Prokop býval ve středověku zobrazován jako benediktinský mnich v hábitem, od renesance potom jako opat s mitrou a berlou. Na pilíři katedrály však máme před sebou podobu poustevníka. Sv. Prokop sice podle legendy strávil část života jako poustevník na Sázavě, avšak prosté poustevnické odění bývá tradičně spojováno s jiným českým zemským patronem – sv. Ivanem, s nímž Prokop sdílí též atribut laně. Vyvozovat z právě uvedených argumentů, že jde ve skutečnosti o podobu sv. Ivana, přitom nepadá v úvahu, jak jsme zdůvodnili již v úvodu katalogového hesla: sv. Ivan byl sice zemským patronem, ale příliš bezvýznamným pro tak privilegované místo, jakým je těsné sousedství se sv. Vojtěchem po evangelijní straně presbytáře v metropolitním chrámu. Pravdou ovšem zůstává, že stejně jako v případě Prokopova oděvu, tak i u jeho atributu zvolil Preiss, jistě podle zadání kanovníka Beckera, méně obvyklou variantu. V barokním umění provází sv. Prokopa namísto laně spíše ďábel držený na řetěze.<sup>5</sup> Tento atribut byl také vhodně posloužil pro variaci na společné kompoziční téma – poražený u nohou vítěze – s protějškovým sv. Norbertem, kdy by se alegorie triumfu nad ďáblem a triumfu nad kacířem spojily k působivé symbolice vítězství katolické církve. Že však zvolené řešení jediné přispělo ke zdařilému výsledku Prokopovy sochy, poznáme právě při srovnání s jejím protějškem, sv. Norbertem. Zachycení porážky nepřítel vyžaduje dramatické cítění, a k tomu Preiss v době svatovítské zakázky zjevně netíhnul.

Na epištolní straně tedy Prokopovu umístění odpovídá **sv. Norbert**, osazený na společném pilíři se sv. Zikmundem. Magdeburský biskup a zakladatel premonstrátského řádu vstoupil do společenství českých zemských patronů poté, co jeho ostatky roku 1626 natrvalo spočinuly v pražském strahovském chrámu.<sup>6</sup> Norbertova pravice třímá ve výši ramene monstranci, levice přidržuje na boku cíp pluviálu, přetáhnutý přes pravé stehno a koleno. Toto koleno předstupuje před tělo, zatímco lýtko ubíhá zas šikmo vzad, a postava spočívá svou vahou na levé noze. Hlava shlíží v mírném předklonu k pravé noze, u níž leží na zádech figura kacíře Tanchelma, opatřená vousem a prazvláštním úborem, sestávajícím z turbanu a raně barokní košile s kabátcem. Tanchelmus je vypracován pouze v horní polovině těla, na představivosti je ponecháno doplnění jeho spodní poloviny kdesi za světcovými zády. Norbertova figura je oděna do pontifikálního roucha, složeného ze stejných částí jako roucho postavy Vojtěchovy, navíc oproti němu visí Norbertovi na ramenu arcibiskupské pallium a postrádáme tu naopak detailní zdobení Vojtěchova pektorálu a hlavně vyšívaný dekor na pluviálu a albě. S pontifikáliemi ovšem není v souladu mladá Norbertova tvář, neboť arcibiskupem byl světec jmenován až ve věku jednačtyřiceti nebo šestačtyřiceti let. Tohoto stáří evidentně svatovítský sv. Norbert nedosahuje (a tím méně potom jeho jmenovec, apollinský mladík, vytvořený Preissem pro hlavní oltář doksanský [121]). Plastika zdánlivě věrně zachycuje jakýsi legendární okamžik, kdy zázračným působením monstrance srazil světec kacíře k zemi a vítězně stanul nad jeho tělem. Taková událost se však v Norbertově životě nikdy neodehrála, proti Tanchelmovým kacířským myšlenkám „pouze“ kázal v Antverpách a monstrance se objevila jako jeho atribut až v 16. stol. čistě pro jazykovou podobnost se jménem jeho řádu. Původně vzájemně nesouvisející Norbertovy atributy však fantazie barokního umělce (patrně nikoli až samotného Preisse, ačkoli pátrání po prototypu autorka neprováděla) spojila k motivaci dramatické kompozice na témě triumfu nad nepřítelem. Preiss zde však se svým záměrem ztroskotává na nedostatku dynamických výrazových prostředků. Norbertova postava se sotva na pár místech vychýlí od středové osy, pažím ohnutým v loktech se nechce odpoutat od těla, pravice drží monstranci preciózním gestem s odtaženým ukazovákem a malíkem, nepreissovsky kulatý obličej omezuje svá hnutí na stažení obočí nad kořenem nosu. Absenci jakéhokoli zápalu boje na straně Norbertově se tedy pokouší sochař vynahradit alespoň na Tanchelmovi, jenž otáčí tělo napravo ve snaze Norbertovi uniknout, gestikuluje na něj vztaženou pravicí, bolestně křiví tvář. Norbertovu státnost jen podtrhuje řešení drapérie, jejíž linie určuje vertikální spád pluviálu a na

něj kolmo vedená horizontála cípu přetaženého přes pravý bok a nohu. Právě z takto naaranžovaného cípu pláště dokáže Preiss v budoucnu vytěžit maximum dekorativního účinku, avšak u svatovítského Norberta ještě nedopadá řešení šťastně. Vodorovné provazce lomící se dolů do krátkých kornoutovitých řas vytvářejí jakýsi obdélníkový obrazec, který nijak nezapadá do celkové skladby drapérie. Jen na tento obdélník se přitom omezuje vysoký reliéf drapérie s hlubokým podřezáváním řas, kdežto jinde člení roucho záhyby nenápadité, ploché, místy modelované dlouhým korýtkovým vybráním hmoty. Při pohledu z úhlu 30° vlevo od středové osy nabírala figura poněkud na prostorovosti, jistě také kvůli členitosti obrysu z tohoto pohledu vysunul Preiss vpřed Norbertovo pravé koleno takovým způsobem, že pak z opačné strany objevujeme anatomickou anomálii v podobě prodlouženého lýtka. V základním námětu – hlavní figura se sklání nad polopostavou ležící kolmo na zemi - mohla být zdrojem inspirace mistrovská plastika sv. Martina s žebrákem od Conrada Maxe Süssnera v křížovnickém kostele. Že tuto plastiku musel Preiss studovat, o tom svědčí téměř doslovný přepis turbanu z hustě zřasené látky na hlavě ležící postavy. Avšak jakákoli další srovnávání těchto dvou prací, ať co do pohybu a natočení figury světce anebo co do dynamiky drapérie, ukazují jen naprosto protikladné pojetí. Naopak se u sochy sv. Norberta nejzřetelněji projevuje Preissovo studium díla Bendlova. K tomuto vůdčímu mistru pražské raně barokní plastiky ukazují takové rysy, jako je uzavřený obrys, mírná rotace těla k jedné straně, motiv pokrčeného kolena vystupujícího pod draperií pláště (Immaculata na staroměstském sloupu), kulatý, plochý obličej (anděl porážející ďábla tamtéž, sv. Vojtěch na hlavním oltáři u Sv. Jindřicha), levice přidržující na boku přetažený cíp pluviálu (sv. Vojtěch z oltáře sv. Václava v Týnském chrámu). Celková podobnost s Bendlovou tvorbou až vyvolává myšlenku, že by snad figuru sv. Norberta vypracoval v rámci Preissovy dílny pomocník, který se vyučil ještě u Bendla, což se na druhé straně šestnáct let po Bendlově smrti jeví spíše nepravděpodobným. O sedm let později, při práci na soše sv. Norberta pro hlavní oltář doksanského chrámu, se Preiss při využití téhož bozzetta uvedených pozůstatků raně barokního sochařského cítění bezezbytku zbaví ve prospěch pokročilejšího pojetí.

Na dalším pilíři směrem ke vstupu do chrámu se nalézala plastika velmi pozoruhodná – **sv. Jan Nepomucký**. Přísně vzato by v době vzniku souboru tomuto „mučedníkovi zpovědního tajemství“ místo mezi svatými patrony příslušet nemělo, vždyť i na blahoslavení si Jan musel počkat do roku 1721. Avšak četná zpodobení se světeckými atributy, mnohdy po boku ostatních zemských patronů, se objevují od samého počátku 17. stol. souběžně se šířením jeho kultu, a to

těž v katedrálním chrámu (výše padla již zmínka o vyřezávaných dveřích s postavami zemských patronů od Kašpara Bechtelera z roku 1631).<sup>7</sup> Rytiny nám shodně dokládají, že on i protějšková plastika sv. Ludmily byli osazeni na kosou stranu pilíře čelem k hlavnímu oltáři, návštěvník katedrály z nich tedy zahlédl pouze o něco více než jedno rameno. Že však Preissovi bylo v zadání zakázky rozmístění všech plastik dopředu sděleno, vyplývá z nápadité kompozice právě těchto dvou posledních soch, sv. Ludmily a sv. Jana Nepomuckého, jejichž postavy se natáčejí do strany, odkud budou viděny a snaží se své atributy nastavit co nejdále do prostoru. Jinak se socha sv. Jana v rámci osmičlenného souboru vyznačuje nejjednodušší kompozicí i skladbou drapérie. Postoj určuje klasický kontrapost se stojnou pravou, zanoženou levou nohou, linií ramen stoupající nad volnou nohou a hlavou naopak schýlenou k rameni nad nohou stojnou. Harmonii kontrapostu doplňuje mírná rotace těla od kolen vzhůru k pravé straně. Ruce drží našikmo před tělem poměrně velký krucifix, pravice jej přibližuje v místě křížení k obličejí, jenž se sklání vstříc Ukřižovanému. Téměř nepovšimnut se ovívá okolo podélného břevna krucifixu druhý Janův atribut - mučednická palmová ratolest. Dále je Jan charakterizován kanovníckým rouchem: biretem na hlavě, klerikou halící celou postavu, přes ni oděnou rochetou, ramena kryjící almucí a na krku zavěšeným pektorálem. Celou plochu drapérie pokrývají husté řasy paralelně, poněkud vertikálně vedené. Od vertikálního směru se v průčelním pohledu mírně odchyľují záhyby na klerice – diagonální sklon od levé nohy vzhůru k pravému kolenu – a na rochetě – opačně nakloněná diagonála. Tato hra linií posiluje dojem rotace, již tělo samo sotva naznačuje. Po témže prostředku k vyvolání iluze pohybu, totiž uspořádání záhybů do dvou řad protisměrných diagonál nad sebou, sáhl Preiss znovu o nějakých dvanáct let později při ztvárnění sv. Karla Borromejského pro hlavní oltář svatovoršilského kostela [51]. Pozdější řešení je pouze vyspělejší co do ostřejšího vyhrocení kontrastu plochy drapérie a z ní vystupujících úzkých hřbetů záhybů. U obou figur, sv. Jana Nepomuckého z katedrály i sv. Karla Borromejského ze Sv. Voršily, se přitom jedná o tytéž součásti oděvu, rochetu a kleriku, a v obou dílech je pečlivě vzájemně rozlišen materiál obou těchto součástí. Tak je postava Janova jednotlivými vrstvami roucha rozdělena přibližně na třetiny, z nichž každá vykazuje odlišné povrchové zpracování: almuci pokrývají hrbolky imitující kožešinu, naškrobená rocheta s krajkovým lemem je pokryta vrapováním a poskládaná do tužších záhybů než měkká, splývavá klerika. Jednoduchý záhybový systém posouvá drapérii záměrně do pozadí, aby tím více vyniklo gesto pravice a sklon hlavy, pojící se v neobyčejně přesvědčivé vyjádření nábožné kontemplance. Na rozdíl od některých

jiných soch ze souboru zemských patronů je figura sv. Jana Nepomuckého zvládnuta tak, že ze své působnosti nic neztrácí ani při pohledu z jiných úhlů než z toho, pro nějž byla předurčena. Přece však musel Preiss počítat v první řadě s nastavením figury pohledům věřících ze zadního tříčtvrtěprofilu, a tak kromě výše zmíněného natočení postavy i hlavy směrem k pozorovateli usiloval o co nejnápadnější vystrčení Janova krucifixu do prostoru. Proto také drží Jan krucifix před tělem v pozici, kdy příčné břevno míří kolmo na jeho hrud'. Možná se tedy Preiss stal díky těmto modifikacím autorem nového ikonografického mučedníkovy typu. Ikonografie Jana Nepomuckého se totiž od samého počátku větvila do několika typů, přičemž první mučedníkovy zobrazení kladou některé prameny již do doby okolo roku 1533 a dochovaná jsou díla od počátku 17. stol. V plastice sehrála úlohu prototypu socha na Karlově mostě z roku 1683 od Jana Brokofa podle návrhu Matthiase Rauchmüllera. Ta zde nahradila starší sochu dřevěnou, která na mostě stála již před rokem 1657 a která pravděpodobně těsně předurčovala podobu díla Brokofova. Z osmdesátých a devadesátých let pochází pak celá skupina dalších plastik mučedníkových, částečně nedochovaných, některých přímo z dílny Brokofovy, vesměs však přejímajících schéma sochy mostecké. Z malířských děl, dochovaných či zaznamenaných v pramenech, pouze jedno připadá v úvahu coby zdroj Preissem užitého ikonografického typu: jedná se o obraz Jana Nepomuckého od Karla Kulíka, dnes umístěný v kapli pod Wohlmutovou kruchtou. Janova polopostava je zde zachycena v kanovníckém rouchu, a ačkoli fyziognomií se od Preissovy sochy naprosto odlišuje, kříž drží v rukou totožným způsobem a stejně na něj pohlíží. Problémem však je, že tak jako není jisté samotné připsání obrazu Karlu Kulíkovi,<sup>8</sup> není známa ani jeho datace. Nabízejí se tudíž dvě alternativní hypotézy, podle toho, zda se přikloníme k době vzniku ve 2. polovině 17. stol., případně na konci tohoto století (ROYT 1993, 375),<sup>9</sup> anebo k době počátku stol. 18. (ŠRONĚK 1994, 196). Buďto byl Kulíkův obraz předlohou Preissovi, anebo se naopak malíř Kulík řídil již existující Preissovou sochou, tudíž by pocházela tato varianta mučedníkovy zobrazení z Preissovy vlastní invence, přičemž se samozřejmě mohl řídit doporučením Tobiáše Beckera. Socha totiž přistupuje sice na obligátní brokofovské pojetí figury včetně součástí roucha, atributů (pět hvězd okolo Janovy hlavy u Brokofovy sochy je pozdějším dodatkem z doby po svatořečení) a postoje. Avšak již v kontrapostu sáhl Preiss po změnách: postoj stranově převrátil a holeň volné nohy namísto před tělo vedl mírně vzad, ačkoli naopak zachoval Brokofův prvek knihy, o niž se chodidlo volné nohy opírá. Oproti Brokofově rotaci těla na stranu volné nohy se Preissův Jan jakoby za chůze natáčí ke straně nohy stojné, postava nabyla mnohem

širších proporcí, krucifix elegantnějších poměrů nespočívá zadní stranou přitisknut na hrud', nýbrž je na ni držen kolmo. Brokofovu tvář se zmučeným výrazem hledící k nebesům nahradil klidný obličej shlížející ke Kristovi na krucifixu. Úhrnem vyplývá, že Preiss obdařil mučedníka přirozeností a vyrovnaností, vedle typu Jana coby pasivního trpitele vyvstal v tomto díle typ služebníka Kristova nadaného silným tělem a odhodlanou myslí. Zde je nevyhnutelné upozornit ještě na jiné významné umělecké dílo k poctě Jana Nepomuckého, totiž na plastickou výzdobu jeho náhrobku z let 1692 – 94, jejímž objednavatelem byl tentýž kanovník Tobiáš Becker, který stojí za zde popisovaným souborem zemských patronů (PODLAHA 1912)<sup>10</sup>. Na rytině z konce 17. století podle nákresu Kristiana Dittmanna (budoucího spolupracovníka Preissova a Kohlova na zakázce lounských oltářů) vidíme podobu náhrobku (PODLAHA 1906 – 1908, tab. I): na oltáři nad Nepomukovým hrobem stálo šest ženských figur – alegorií ctností, na vegetabilních volutách baldachýnu nad nimi byli rozmístěni putti a zcela na vrcholku vynášela dvě putta k nebesům postavu Janovu. Řešení této mučednickovy sochy se podle rytiny pohybovalo kdesi mezi schématy figur Brokofovy a Preissovy. Buďto se tedy mohl Preiss inspirovat na své cestě směrem k typu odlišnému od Brokofa právě touto sochou, anebo byl naopak sám Preiss již autorem výzdoby Nepomukova náhrobku, pro kteroužto alternativu by svědčily okolnosti – tatáž osoba objednavatele a doba vzniku krátce před zakázkou na postavy patronů. O takové možnosti atribuce výzdoby Janova náhrobku uvažuje ostatně také I. Kořán (KOŘÁN 1994, 219). Bohužel nám rytina netlumočí styl plastické výzdoby náhrobku natolik přesně, abychom mohli usuzovat na její autorství, pokud bychom ale rytině přisoudili zcela objektivní hodnotu, spíše by Preissovu ruku popírala. Plasty objednané Beckerem byly zcela nahrazeny novou výzdobou před rokem 1725 (PODLAHA 1906–1908, tab. II), aby i tato v roce 1736 ustoupila náhrobku zachovanému na místě do současnosti (ŠRONĚK 1994, 186–87).

Osmičlenný soubor plastik zemských patronů uzavírá **sv. Ludmila**. Stejně jako její protějšek, sv. Jan Nepomucký, i tato světice byla umístěna tak, že při pohledu z „lodi“ chrámu mohli věřící zahlédnout z celé postavy pouze levou stranu a hlavu, vlevo se obracející. Přesto je na rozdíl od sv. Jana její socha v průčelní rovině doslova roztříštěna do záplavy jednotlivých dekorativních prvků. Váha figury spočívá na levé noze, volná pravá je mírně zanožena. Od kolen vzhůru se tělo natáčí vlevo, hlava pohyb v tuto stranu završuje, tvář shlíží přes rameno dolů. Obě paže jsou pozdvižené, pravá o něco výše než levá, pokrčené v loktech, ruce výmluvně ukazují věřícím atributy: v otevřené levé dlani spočívá cíp závoje obtočeného kolem krku, pravice třemi



prsty přidržuje palmovou ratolest. S hlavy, zdobené knížecí čapkou, splývá na záda závoj, pod nímž kryje přímo vlasy ještě jedna, spodní vrstva látky. Jelikož tedy jeden závoj již halí Ludmilinu hlavu, mění se nástroj umučení uvázaný pod krkem, pruh látky s třásněmi na koncích, spíše v šál. Podobně jako tomu bylo u zpodobení jejího vnuka, dominuje Ludmilinu odění široký královský plášť, jehož hermelínový límec, neznatelně užší než u sv. Václava, kryje celou hrud'. Pod límcem se plášť rozevírá do stran, zachycen ve svém spádu oběma předloktími, vybíhá k nim vlnovkami, posléze na levé straně klesá přímo k zemi, avšak vpravo se vrací násilně zakomponovanou esovkou vpřed na Ludmilino stehno, a až odtud ubíhá dolů za záda. Pod pláštěm se nám kousek nad pasem otevírá pohled na živůtek, obšitý na spodním okraji krajkou. Spodní část těla halí sukně splývající až na zem, kde zpod ní vystupují jen špičky bot, v partii stehů je však přes tuto sukni přetažena ještě jakási krátká suknička, zdobená vyšíváním, snad inspirovaná podobnou součástí mužské zbroje u sochy sv. Zikmunda. Uvedená suknička, dvouvrstvý závoj na hlavě a dlouhé rukávy, kryjící paže až po zápěstí, patrně mají představovat historizující prvky, jimiž se Preiss snaží světici zasadit do dávné doby jejího života. Zvláštní je ovšem vzhled Ludmilina obličej, připomínající spíše obličej mužský. Preiss mistrovsky ovládal mužskou anatomii těla a tváře, jak dokazuje figurami svých světců i efébských andělů, avšak možná z nedostatku praxe v ženských postavách neustavil ve své tvorbě žádný ženský typ. Tudíž většina z ojedinělých postav ženského rodu, které z dílny vyšly, přebírá od svých mužských „sourozenců“ postoj a držení těla, ba osvojuje si i jejich rysy tváře. Tak i svatovítská Ludmila má obličej obdélného tvaru s bradou krátkou, avšak příliš vystupující, s ústy příliš široce vykrojenými a s nosem příliš dlouhým na ženu. Typicky pro Preisse jsou oči směřující vnějšími koutky dolů, rámované těžkými horními i spodními víčky, zasazené dost hluboko pod nadočnicovými oblouky. Ludmiliny ruce jsou taktéž mužsky veliké, stejně jako např. u sv. Vojtěcha. Určitá dávka mužské mohutnosti by však této bezesporu energické světici, první české křesťanské kněžně a vychovatelce sv. Václava, na škodu být nemusela. Naproti tomu velice nepříznivě se na soše podepisuje již výše zmíněná roztříštěnost do spousty detailů bez sjednocující linie, zvláště draperie pláště a sukně je nápadně rozdělena do dvou polovin, z nichž každá je pojednána jiným způsobem. Vlevo člení draperii víceméně paralelní vertikální záhyby, na plášti vystupující do vysokého reliéfu, na sukni plošší a také řidší. Vpravo záhyby opisují křivky, ovládané esovkou lemu pláště a linie lýtka. Nad stehnem pak přehnutý okraj pláště vytváří podivný útvar kaskádovitě namuchlaného lemu, vzniklý jakoby závanem větru, jenž se

ale na žádném jiném místě drapérie neprojevil. Tento nemotivovaný útvar sem dílna začlenila snad proto, aby oživoval plánovaný pohled ze zadního tříčtvrtěprofilu, jenže ani odtud nepůsobí příznivěji, naopak ruší obrys. Ten, tak jako u většiny ostatních figur svatovítského souboru, ovládá vějíř přímek sbíhajících se v pravé dlani: jedna sleduje šikmici spodního okraje pláště, druhá stoupá podél levé paže, třetí spojuje palmovou ratolest s vrškem čapky. Nápadná neujasněnost v uspořádání drapérie řadí figuru sv. Ludmily na jedno z posledních míst v žebříčku kvality svatovítských Preissovyých prací. Nakolik ovšem dokázal autor týž kompoziční vzorec v pozdní tvorbě zdařile proměnit mírným pohybem těla a sjednocením záhybů drapérie do sledu plynule probíhajících křivek, ukazuje figura sv. Petra [186] z niky v kostele sv. Voršily, tamtéž se pak volněji přidržuje svatovítské Ludmiliny předlohy i Panna Marie v nástavci hlavního oltáře.

Všech osm soch spočívá nohama bezprostředně na postamentech v podobě prosté desky, postamenty jsou v současnosti k pilířům křížení osazeny na vyřezávané **konzoly**. Dále jsou nad hlavami figur do pilířů zasazeny disky, zesponu zdobené čtyřlístým ornamentem v nízkém reliéfu. Tyto disky představují plně zhmotněné světecké svatozáře a navíc zde přejímají roli baldachýnů nad gotickou architektonickou plastikou. Konzoly jsou na průčelní straně vytvarovány do svébytného profilu, připomínajícího velice vzdáleně profil korintské sloupové hlavičky. Jejich pevné jádro obrůstá akantová rozvilina, nenápadně přizdobená též motivem roušky (na bočních stranách zcela vzadu) a mašle (na průčelní straně vprostřed nahoře). Základní vzorec ornamentu přitom každá z konzol mírně obměňuje. Akant je vypracován v plné plastičnosti, listy se přirozeně prohýbají a stáčejí, jejich okraje se třepí do ostrých výběžků, takže původní schematický rys ornamentu je potlačen ve prospěch naturalistického podání vegetabilních prvků. Zatímco si u svatozáří pro jejich daleko jednodušší pojednání nejsme jisti, zda nebyly nad sochy doplněny až po druhotném osazení ve 20. století, autora výzdoby konzol spatřujeme opět ve Františku Preissovi. Jistěže můžeme protiargumentovat osobou dvorního truhláře Marka Nonnenmachera (i on shodou okolností bude Preissovým spolupracovníkem na lounské oltářní zakázce), jenž byl právě pro interiér katedrály prokazatelně činný okolo roku 1700 (ŠRONĚK 1994, 262), ze kdy se od něj dochovala výzdoba stall, a později.<sup>11</sup> Ačkoli například na zmíněných stallách shledáváme vegetabilní prvky těžší a schematictější než na konzolách pod sochami, Nonnenmacherovy návrhy v jeho knize „Pragerisches Säulenbuch“ mají v rostlinném ornamentu ke konzolám již podstatně blíže.<sup>12</sup> Nabízí se ovšem otázka, proč by Preiss přenechal práci na konzolách dílně jiného umělce a nepojal ji jako součást své zakázky. Vždyť svým

uměním řezat akantové rozviliny se František Preiss chlubí již roku 1691 v posudku na Hermannův rám pro svatováclavský kostel a dokládá je pak více než dostatečně na mnoha zakázkách v budoucích letech (srv. oltáře v Lounech, kat. č. 2, hlavní oltáře ve Sv. Voršile, kat. č. 3, a v Doksanech, kat. č. 11).

Celý soubor se vyznačuje velice precizním řezbářským pojednáním. Dílna si dává záležet na přesném napodobení zdobení rouch, kdy vypracovává do detailu každou krajku a výšivku, ostatně stejně pečlivě jako si hraje s jednotlivě pojednanými plastickými prameny vlasů a vousu. Drapérie, především v partiích plášťů, dává již tušit přebohaté záplavy záhybů u rouch budoucích Preissovyých soch. V této fázi ovšem spád drapérie povětšinou určují přímé linie (jedinou výjimku zde představuje z řady křivek sestávající obrys Prokopova pláště), a to vertikální a horizontální, jen výjimečně diagonální. Největší plochu draperií člení úzké paralelní řasy s ostrými hřbety, v některých místech naopak řešila dílna drobnou modelaci náznakově pomocí korýtkového řezu. Nabírané partie pláště vykazují již nezaměnitelně preissovský typ výrazně plastických, hluboce podřezávaných záhybů, podobou se blížících buďto samostatným pásům překládaných jeden přes druhý anebo vysokým valům rozbrázděným šikmo vybíranými smyčkami do úzkých pěšinek. Rovněž cípy pláště se již skládají, pro dílnu charakteristicky, do kaskád zploštělých kornoutů k zemi obrácených, zejících někdy otvorem do prostoru. Snaha o složité vzorce řasení vede místy k rozpačitým řešením, nejnápadněji u figury sv. Ludmily, v drobných přehmatech i u ostatních.

Také pokud jde o kompozici samotné postavy, nezapřou svatovítské sochy totéž autorství jako následné Preissovy práce. V základu jsou pojaty staticky, oživuje je vyvážený kontrapost, obohacený náznakem rotace trupu. Gesta, jež později budou umět hovořit energicky, jsou v této zakázce ještě těžká, v žádném případě však ne ztrnulá. Pohyb probíhá vláčně, jednou dokončené gesto dlouho trvá, což ústí v dojem vznešeného patosu. Tělesné proporce se liší od proporcí Preissovyých děl z následujících období rozložitostí, končetiny jsou kratší, celek se příliš neodchyluje od skutečné lidské anatomie, preissoovsky krátký trup maskuje drapérie. Obličej, některé detailně popsané výše, jsou odvozeny ze dvou základních šablon, jedné pro sv. Víta a druhé pro všechny figury ostatní. Obě šablony již vykazují všechny charakteristicky preissovské rysy, jediné nápadně krátké a drobné nosy se neslučují s pozdějšími dlouhými, ať už rovnými nebo klenutými, často širokými nosy Preissovyých prací. Do typiky obličejů známé od Preisse v budoucnu nezapadá pouze tvář sv. Norberta, nezvykle široká a plochá; snad by se na tento

případ přece dala vztáhnout zmínka o novodobých úpravách soch, objevující se ve výše citované literatuře (Výroční zpráva Jednoty 1927; ŠRONĚK 1994, VANČURA 2002).

U některých figur ze souboru zemských patronů bylo dosaženo obdivuhodného výsledku spojením nenásilné kompozice, přesvědčivého gesta a logické skladby drapérie, u jiných nevyznělo řešení šťastně. Z předešlého dlouhého popisu jednotlivých soch vyplývá, že mezi kvalitnější sochy se řadí sv. Vít, Vojtěch, Prokop a Jan Nepomucký, zatímco práce méně zdařilé představují sv. Václav, Zikmund, Norbert a Ludmila. Jelikož se rozdělení soch do obou skupin přesně shoduje s rozmístěním po evangelijní či epištolní straně presbytáře, nabízí se vysvětlení, že Preiss sám pro sebe vyhradil práci na významnějších patronech z evangelijní strany a o práci na patronech „vedlejších“ (toto označení samozřejmě neplatí pro sv. Václava po epištolní straně hlavního oltáře) se podělil s tovaryši. Ani nepřesvědčivý výsledek přitom Preisse neodradil od toho, aby v budoucích zakázkách zopakoval vedle schématu sv. Vojtěcha z kvalitnější skupiny také schémata použitá pro všechny figury ze skupiny druhé. Naopak zaráží, že za vzor žádného dochovaného díla s Preissem spojovaného neposloužil nápaditě komponovaný a suverénně zvládnutý sv. Vít. Taktéž na svatovítských patronech poprvé u Preisse nalezneme některé dílčí motivy, které, byť převzaty z tvorby Preissovy sochařských předchůdců, zakotvily nadále pevně v repertoáru dílny. Především zde máme na mysli asymetrickou vlnovku do stran se rozbíhajícími, předloktími nadzvednutých boků pluvíálu na hrudi sv. Vojtěcha a spodní cíp pluvíálu sv. Norberta, přetažený vpředu přes tělo a zachycený na opačném boku. Téměř všude, kde ikonografie dovozovala odít postavu do pláště, užíval v příštích zakázkách Preiss těchto dvou motivů, a to jak jednotlivě, tak ve vzájemném spojení, jehož mistrovský příklad poskytuje pluvíál sv. Vojtěcha na lounském hlavním oltáři [17].

Všechny právě uvedené vztahy soch zemských patronů k další Preissově tvorbě, k nimž je nutno přičíst prvky další, zmiňované u popisů jednotlivých postav, platí za argumenty v pomyslné při o autorství svatovítské zakázky. Literatura z 18. a 19. století totiž žádného autora u figur patronů nezmiňuje a rovněž onen jediný pramen, který máme v souvislosti se zakázkou k dispozici (viz níže), přechází autorství soch mlčením, přestože se rozepisuje o jménu objednavatele, rozměrech postav i detailech jejich plánovaného štafírování. V. V. Štech hledá za sochami českých patronů řezbáře duchem spřízněného s Františkem Preissem (ŠTECH 1938, 102). Poprvé hovoří přímo o Preissovi jakožto autoru zakázky O. J. Blažíček (BLAŽÍČEK 1958, 106), přičemž tento badatel sám zmiňuje, že se dříve objevilo i připsání Jeronýmu Kohlovi, bohužel

však nedodává kde (ibidem, 279 ). E. Bachmann konečně navrhuje připsání Benediktu Faistenbergerovi (BACHMANN 1964, 136). K atribuci Jeronýmu Kohlovi svedl neznámého badatele zcela jistě Kohlův titul dvorního sochaře s předpokladem, že dvorní umělec měl ke katedrále, stojící uprostřed panovníkova sídla, těsnou vazbu. Odhlédneme-li už od faktu, že se Jeroným Kohl stal dvorním umělcem až roku 1704,<sup>13</sup> musíme připomenout - a vyplývá to koneckonců i z tohoto hesla katalogu a hesel č. 7 a 25 -, že nejaktivnějšími objednateli uměleckých děl pro chrám byli arcibiskupové a kanovníci svatovítské kapituly. Ti si jistě vybírali umělce podle kvality, přičemž asi zohlednili příslušnost ke svatovítské farnosti – obě kritéria hradčanský mistr František Preiss vrchovatě naplňoval. Osoba Benedikta Faistenbergera, narozeného v Kitzbühelu, jehož pobyt v Praze je doložen datem sňatku v roce 1681, křty dětí v rozmezí let 1683 - 1702 (svědkem či kmotrem býval mnohokrát Jeroným Kohl – viz PODLAHA 1918, 57)<sup>14</sup> a rokem úmrtí 1708, je zajímavá především díky jeho bratru Andreasovi, význačnému sochaři mnichovskému. Právě styl Andrese Faistenbergera odráží podle E. Bachmanna sochy Kohlovy na fasádě kostela sv. Tomáše (BACHMANN 1964, 136). Připouštíme, že Preissův styl v rané fázi ze stylu Kohlova přímo vycházel a že sochy zemských patronů vykazují některé kohlovské rysy. Avšak Bachmannem navrhovaná poučenost Kohlova mnichovským okruhem Andrese Faistenbergera nijak neopravňuje připsání soch zemských patronů bratrovi dotyčného sochaře, „s jehož rukou navíc nemůžeme na základě archívních dokladů spojit žádné dílo. Jelikož naopak ve prospěch Preissova autorství svědčí všechny výše rozebírané podobnosti s jeho následnými doloženými pracemi, zbývá pouze potvrdit Blažičkovo připsání, jež kromě Bachmanna ostatně přejímají všichni další badatelé.

Stojíme zde tedy před stěžejním dílem raného období Preissovy tvorby, období, o kterém toho mnoho nevíme a kam jsme zatím schopni zařadit jen několik děl. Sochy zemských patronů v sobě nesou ještě mnoho z tradice raně barokní plastiky, včetně přímých inspirací tvorbou starších sochařů, zvláště J. J. Bendla a Jeronýma Kohla. Vyznačují se plně vyvinutým tělesným objemem, rozložitými proporcemi, statickým držením těla, zpomaleným pohybem a těžkým gestem. Figury jsou pojaty coby oddělené jednotky, bez psychologického provázání celé skupiny či alespoň stranově protějškových dvojic, s výjimkou hlavních patronů sv. Víta a Václava, již oba reagují na hlavní oltář a vedou k němu pozornost věřících. Ostatní figury by bývalo možno řešit promyšleněji ve vztahu k pozorovateli a k hlavnímu oltáři, pokud již ne ve vztahu k sobě navzájem přes chrámový prostor, jak to v Římě, například v kapli Chigi v Sta Maria del Popolo, prováděl

Bernini Zároveň ovšem v díle probleskují náznaky nadcházejícího vrcholného baroka: drapérie se řasí do bohatých záhybů ve vysokém reliéfu, u figury sv. Prokopa vytváří křivkový obrys, podtrhující rozvinutí postavy do prostoru, navíc u téže figury gesto a výraz obličeje souzní v naléhavém citu. Téměř všechny postavy také v omezené míře přece s pozorovatelem komunikují, ať už přímou oční vazbou jako sv. Vojtěch, Zikmund a Ludmila, nebo nepřímo úmyslným nastavením hlavy a gestikulující ruky do nejvhodnějšího úhlu pro pozorovatelův pohled. Přes všechny pokročilé prvky však v zakázce jako celku i v jejich jednotlivých sochách převažují ještě znaky tradiční, a tak řadíme svatovítský soubor do rámce vývoje pražské raně barokní plastiky, a sice na jeho samotný vrchol. Při práci na lounské a doksanské zakázce pak Preiss pomyslnou hranici oddělující rané a vrcholné baroko již definitivně překročí.

#### Poznámky:

- <sup>1</sup> J. J. Dietzler 1743, C. Pluth 1791, E. Gurck-Lanzedolli 1836, anonymní rytina z roku 1725 – viz PODLAHA 1906–1908, tab. II.
- <sup>2</sup> Jaromír ŠÍP/Lubomír SLAVÍČEK: Nizozemské, holandské a vlámské umění 15. – 17. století, in: Sběrka starého evropského umění NG v Praze, Praha 1988, 100).
- <sup>3</sup> K ikonografii českých zemských světců Jan ROYT in: James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 100, 189–90, 254, 374–75, 469–70, 484–85, 487–88, 502; Slavomír RAVIK: O světcích a patronech, Praha 2006, 535–607.
- <sup>4</sup> Matthias Benedictus BOLELUCZKY: Rosa boëmica sive Vita sancti Woytiechi..., Pragae 1668, nepag.
- <sup>5</sup> O ikonografii sv. Prokopa a sv. Ivana viz ROYT 1991 (pozn. 3), 374–75, 176; E. POCHE: h. Prokop, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Wolfgang BRAUNFELS (ED.) 8, 1976 Freiburg im Breisgau, col. 228–29).
- <sup>6</sup> K ikonografii sv. Norberta viz POCHE 1976 (pozn. 5), 68–71; HALL 1991 (pozn. 3), 304–05.
- <sup>7</sup> K historii zobrazování a k ikonografii Jana Nepomuckého viz Jan ROYT: Ikonografie svatého Jana Nepomuckého, in: ZPP 53, 1993, 373–79; KOŘÁN 1994, 217–19).
- <sup>8</sup> Když M. Šroněk píše o J. V. Kulíkovi, případně o K. V. Kulíkovi, zaměňuje omylem Karla Kulíka za malíře o generaci staršího – ŠRONĚK 1994, 196, 276.
- <sup>9</sup> Antonín PODLAHA/Kamil HILBERT: Metropolitní chrám sv. Víta v Praze, in: Hradčany (= Soupis památek historických a uměleckých...), Praha 1906, 250.
- <sup>10</sup> Milan M. BUBEN: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000.
- <sup>11</sup> Antonín PODLAHA: Drobné příspěvky k dějinám umění a uměleckého průmyslu v XVIII. stol., in: PAM XX, 1902–03, 277–78.
- <sup>12</sup> Emanuel POCHE: Umělecké řemeslo, in: Praha na úsvitu nových dějin, idem (ed.), Praha 1988, 617–18.
- <sup>13</sup> Václav VANČURA: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 514.

<sup>14</sup> Ibidem, 512.

**Prameny:**

APH, HBA, kart. 23, inv. č. 403, kart. 108, inv. č. 2167

Evidenční listy kulturních památek č. 04424-04431, 1965, Kancelář prezidenta republiky

**Literatura:**

HAMMERSCHMIED Johan Florián: Prodomus Gloriae Pragenae, Vetero-Pragae 1723, 522

SCHOTTKY Julius Max: Prag, wie es war und wie es ist 1, Prag 1832, 102

HONSATKO Ant. F. M.: Die keiserl. königl. dann des Königreichs Böhmen Haupt- und  
Metropolitankirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse, Budweis 1833, 82

Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta, 1864–65, 17

PODLAHA Antonín: Vnitřek chrámu sv. Víta v Praze ve druhé polovici století XVII. a ve století  
XVIII., in: PA XXII, 1906–1908, 77–79, tab. I a II

PODLAHA Antonín: Series praepositorum, decanorum, archidecanorum...., Praegae 1912, 220

Výroční zpráva Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta, 1927, 14

Výroční zpráva Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta, 1928, 13

ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938, 102–03

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 106

BACHMANN Erich: Plastik, in: Barock in Böhmen, 1964, 136

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967, 64

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 55

POCHE Emanuel: Sv. Norbert, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 8, BRAUNFELS Wolfgang  
(ed.), Freiburg in Breisgau 1976, 70

POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, 2., rozšířené vydání, Praha 1985, 92

KOŘÁN Ivo: Sochařství, in: Praha na úsvitu nových dějin, POCHE Emanuel (ed.), Praha 1988, 469

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: Dějiny českého  
výtvarného umění II/1, Praha 1989, 310

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI/1993, 106

KOŘÁN Ivo: Na okraj nepomucenské literatury roku 1993, in: Umění XLII, 1994, 219

- ŠRONĚK Michal: Katedrála v 18. století, in: Katedrála sv. Víta v Praze, MERHAUTOVÁ Anežka (ed.), Praha 1994, 195
- DUDÁK Vladislav: Pražský Hrad, Hradčany, Praha 1998, 79 – 80
- KOSTÍLKOVÁ Marie/PETRASOVÁ Taťána: Jednota pro dostavění chrámu sv. Víta na Hradě pražském I. (1842 – 1871) (= Fontes historie atrium VIII), ÚDU AV ČR s. 1., 1999, 42-43
- VANČURA Václav: Popis sochařské výzdoby v katedrále sv. Víta, in: Pražský hrad a Hradčany (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 2000, 103
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 105

## 6. Sv. Juda Tadeáš

*Výklenek nad vchodem do domu č. p. 352 na Starém Městě v Praze, r. 1697, pískovec, životní velikost, na plinthu rok 1697.*

Sochu uvádí do spojení s Františkem Preissem pouze V. Vančura (VANČURA 1993, VANČURA 2000). U plastik zdobících fasády měšťanských domů je jistě obtížné pátrat po autorech, většina beztak pochází z dílen sochařů nižší kvalitativní třídy, jejichž tvorba není zachycena v pramenech. V tomto případě jde však o dílo natolik podobné jiné soše, tvořící součást výzdoby kostelního interiéru, až je s podivem, že neupoutalo pozornost badatelů již dříve. Navíc datace na plinthu vylučuje možnost, že by neznámý umělec zkrátka napodobil vytříbenější sochu dřevěnou.

Sv. Juda Tadeáš [87, 88] byl nepochybně vytesán podle bozzetta, které Preissově dílně posloužilo o nějakých třináct let později ke ztvárnění téhož apoštola v nice kostela sv. Voršily [194]. Vousatý muž středního věku je v obou případech bos, oděn do tuniky, sahající pod kolena a pod krkem vystřižené do špičky, a dlouhého pláště obmotaného kolem těla. V obou případech je cíp pláště přichycen na boku otevřenou knihou, drženou v levici, a v obou případech spočívá postava vahou na levé noze, zatímco ze zanožené pravé vychází vzestupný rotační pohyb k levé straně, pokračující v natočení trupu a pravého předloktí. Zde se kompozice kamenného sv. Judy



začíná odlišovat, rotace, důraznější již v diagonále pravého stehna, je převedena až k opačně ubíhající šikmici kyje. Stočení postavy je také motivováno upřednostněným úhlem pohledu zdola od portálu: zvedne-li příchozí před domovními dveřmi zrak, spatří Judu vyklánět se z niky a shlížet na něj přísnou tváří. Do kompozice po šroubovici je však násilně vklíněna levice s knihou, předstupující před tělo; o kolik lépe by působila v mírném zapažení a pozdvihnutí!

Mnohokrát už jsme opakovali, že František Preiss ovládal mnohem lépe práci ve dřevě než v kameni, ostatně jako většina českých barokních sochařů. Proto se nelze podívat nad jednodušším pojednáním podrobností, jako řasení drapérie, pramenů vlasů a vousu, ale i rysů obličeje, ba celkové zavalitosti hlavy. Posun v proporcích u Judy svatovoršilského směrem od robustnosti k štíhlosti a protažení, zvláště v oblasti dolních končetin, musíme naproti tomu připisat na vrub obecnému vývoji stylu.

Přes všechny výše uvedené vzájemné odchylky nelze tak těsnou příbuznost obou plastik vysvětlit jinak, než vznikem v téže dílně podle společné předlohy. Shody zacházejí až k obdobně pravidelnému rozesetí drobných suků po celé délce kyje nebo k přesnému zopakování linie okraje rukávu jakési zástěry pod pravým ramenem staroměstského Judy i na soše Judy svatovoršilského, přestože tady byla samotná zástěra vypuštěna, a vzniklý záhyb tak nenachází na draperii opodstatnění. Zástěra halí ve Sv. Voršile jiného z apoštolů, sv. Matěje [197], jehož postava je komponována a oděna draperií velice podobně jako zdejší postava sv. Judy (viz kat. č. 21) Ve svatovoršilské řadě apoštolů můžeme nalézt k Judovi z domu U Sladkých mnoho dalších, dílčích vazeb, např. ve skladbě draperie u Matouše [191], v pojednání hlavy a tváře u Tomáše, v postoji u Šimona [192, 193] a v motivu vytáčení těla okolo osy, tvořené přímkou zbraně opřené o zem, u Filipa [188]. Řada shod samozřejmě pojí sv. Judu s Preissovou o rok dříve dokončenou zakázkou, totiž se souborem zemských patronů ve Sv. Vítu (kat. č. 5). Kromě stejně robustních tělesných proporcí máme na mysli sklon hlavy, rysy obličeje i pojednání vlasů přejaté od Jana Nepomuckého [83, 84], výraz tváře a zpracování dlouhého vousu blížící se sv. Vojtěchovi [74] nebo takový detail jako manžetu dlouhého rukávu vyskytující se u sv. Prokopa [79]. Juda se ovšem může pochlubit pokročilejším řešením motivu cípu pláště vedeného přes tělo a od něj spadající kaskády řas, jenž se mezi svatovítskými patrony v rané formě vyskytuje jen u sv. Norberta [82], avšak teprve na Judově figuře je dynamizován změnou horizontálních linií v diagonální. Tento motiv bude Preissova dílna hojně užívat, ještě dříve než u výše zmiňovaných svatovoršilských apoštolů se objevuje v podobě nejbližší sv. Judovi na lounské plastice sv.

Alžběty u boční stěny [155]. Obecně hrubší opracování figury sv. Judy je přitom zapříčiněno technikou tesianí do kamene, kterou se však Preiss snaží přizpůsobit svým zažitým postupům, což se projevuje typicky řezbářským drobnopisným pročleněním hmoty.

Důvod objednání práce u Františka Preisse, měšťana Hradčan, poměrně dost odtud vzdálených, když okolí nabízelo jistě bohatý výběr mistrů staroměstských nebo novoměstských, ať průměrné či nadprůměrné úrovně, je pro nás obestřeno tajemstvím. Preissovy styky s měšťany staroměstskými jsou v archivních dokladech omezeny na kmotrovství při křtech dětí řezbáře Šebestiána Reifershammera v kostele Panny Marie na Louži v letech 1704 a 1706.<sup>1</sup> Stejně tak zůstává ovšem záhadou ikonologické pozadí, které figuru tohoto konkrétního světce váže k právovárečnému domu U Sladkých (POCHE 1985).

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Antonín PODLAHA: Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA XXIX, 1917, 95.

#### Literatura:

POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 177

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 106

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 107

## 7. Čtyři polopostavy českých patronů – modely (nedochované)

*R. 1698(?)–1699, výška 105–120 cm, objednavatelem arcibiskup Jan Josef hrabě Breuner.*

Ačkoli, jak je uvedeno v záhlaví hesla, samotné modely se nedochovaly, máme k dispozici konečné výtvoř v podobě stříbrných tepaných, částečně litých polopostav, vážících okolo 20 kg

(RZ č. V 245). Souhlasí-li tyto polopostavy s údajem v chrámovém inventáři z roku 1740 o „... čtyřech statuích větších sv. patronů sv. Víta mučedníka, sv. Václava mučedníka, sv. Vojtěcha mučedníka a sv. Cyrilla biskupa“, pak v oné době platilo, že „v každé jedné reliquiae zavřené jsou“ (PODLAHA 1904–05 b, 85), nyní však jsou plastiky prázdné (PODLAHA/ŠITTLER 1903, 212). Poté, co je dal svým nákladem zhotovit a roku 1699 chrámu věnoval arcibiskup Breuner (ibidem; SCHALLER 1794, BUBEN 2000), zdobily vždy o svátcích hlavní oltář (HONSATKO 1833), jinak byly zřejmě uchovávány v chrámové pokladnici. Skutečně nám tato čtyři díla ukazují rytiny královských korunovacích,<sup>1</sup> jak jsou umístěna před architektonickou predelou oltáře, a to v pořadí od evangelijní strany k epištolní Vít – Vojtěch – Prokop - Václav. Při vyklizení prostoru chóru kvůli dostavbě katedrály roku 1864 byl odstraněn celý hlavní oltář (více viz kat. č. 5), jistě včetně bust. Ty se naštěstí znovu nato objevily v ochozové kapli sv. Jana Nepomuckého, jinak zvané též kaple sv. Eduarda a Otýlie, Vlašimská či Navštívení Panny Marie (ŠRONĚK 1994, 269), prameny však neudávají, kdy se sem dostaly. Když byl roku 1918 v kapli osazován nový oltář sv. Vojtěcha, píše záznam citovaný M. Kostílkovou o stříbrných poprsích patronů, že je zedníci a tesaři pouze „očistili“ (KOSTÍLKOVÁ 1972, 1). Snad tedy stály již na starším oltáři v téže kapli, kam byly přemístěny hned po vyklizení chóru.

Veliká nejasnost vzniká ve věci osoby zlatníka, který busty v kovu provedl. Literatura z.18. a 19. stol. o žádném umělci v souvislosti s dílem nehovoří. Poslední práce (VANČURA 2002, ŠRONĚK 1994) naopak udávají jméno Rinalda Ranzoniho bez jakéhokoli odvolání na zdroj. Až katalog bratislavské výstavy (Svätci... 1993) vysvětluje tuto atribuci zlatnickou značkou na palmě sv. Víta, zároveň však dodává, že E. Poche atribuci zpochybňuje tvrzením, že tento boloňský rodák byl v době vzniku bust ještě tovaryšem a že se jeho značka vztahuje pouze k restaurování děl roku 1717. Toto poslední tvrzení, s výjimkou letopočtu, Poche pravděpodobně čerpal z Podlahových výpisů z Archivu metropolitní kapituly, kde čteme, že „Rinaldo Ranzoni, měšťan Menšího města Pražského a zlatník dodal r. 1714... stříbrnou palmovou ratolest k soše sv. Víta; mimo to opravil 4 stříbrné sochy, podstavce k nim náležející aj...“<sup>2</sup> Shody v archívních údajích jak s pojednávanými díly, tak s nálezem Ranzoniho značky právě na Vítově palmové ratolesti jsou opravdu pozoruhodná, připustíme-li, že výrazem „socha“ může být míněna i polopostava. Ranzoniho autorství popírají také další zjištěné značky (PODLAHA/ŠITTLER 1903, 212; KOSTÍLKOVÁ 1972). Značka Nového Města po straně roucha sv. Víta ještě připsání Ranzonimu nevyvrací, protože i když výše uvedený záznam z kapitulního archivu označuje

Ranzoniho za měšťana Menšího města, L. Urešová s oporou o další puncovaná Ranzoniho díla jej prohlašuje za měšťana novoměstského.<sup>3</sup> Avšak nezřetelné iniciály BPT, nalezené na jedné z bust, musí znamenat, s ohledem na povinnost zlatníků signovat svá díla, zcela jistě počáteční písmena jmen dosud neidentifikovaného zlatníka, kdežto Ranzoni signuje své práce RR (Poche 1989).<sup>4</sup> Po krátkém období spojení zlatnického díla s autorem se tedy zdá, že zde máme opět co do činění s anonymní prací, jejíž mistr nám prozradil jen své působiště na Novém městě pražském a iniciály jména.

Podobné tápání rozhodně neplatí pro určení autora předloh. Prvním, kdo se autora pokusil určit alespoň přibližně, byl V. V. Štech (ŠTECH 1939), podle nějž busty pocházejí od téhož řezbáře, duchem spřízněného s Preissem, jako sochy patronů z křížení. Vzájemnou stylovou souvislost s obou zakázek pak nezpochybňuje nikdo z dalších badatelů, avšak tito počínaje O. J. Blažičkem (BLAŽÍČEK 1958) již rozpoznávají v řezbáři přímo Preisse. Sám Blažiček přitom sice vystupuje proti hypotéze o autorství Jeronýma Kohla, bohužel nedodává, kdo tuto hypotézu zastával a kde (ibidem, 279) (srv. kat. č. 5). Podobnost bust s figurami zemských patronů je více než zřejmá, Preissovu ruku však prozrazují i těsné vazby k jiným jeho dílům, jak rozvedeme níže.

Ikonografie tří z bust nepřipouští pochyby: máme zde sv. Václava [89, 91], Víta [90] a Vojtěcha [89]. Atributy jsou u Václava a Víta totožné s atributy jejich jmenovců mezi figurami na pilířích, zato Vojtěchovi byly navraceny atributy tradiční – biskupská berla do pravé a veslo do levé ruky. Gesto žehnání pravicí a berla držaná v levici (zajímavou zprávu o odcizení původní berly v roce 1707 zaznamenávají PODLAHA/ŠITTLER 1903, 133) jsou zde přeneseny na zpodobení dalšího duchovního hodnostáře, ohledně jehož ikonografie není mezi badateli jednota [90, 92]. A. Honsatko, jenž jakožto první uvádí u bust zemských patronů jejich jména, nazývá tohoto biskupa Cyrilem (HONSATKO 1833), stejně i F. Ekert, jenž jinak vznik bust mylně spojuje s arcibiskupem Khünburkem a rokem 1727 (EKERT 1883). S touto identifikací též souhlasí většina badatelů 20. stol., avšak výjimečně se literatura přidržuje názoru E. Pocheho (Svätci v strednej Európe – kat., 1993), že busta představuje sv. Prokopa, neboť sv. Cyril nebyl českým patronem (za sv. Prokopa označují podobu biskupa kat. bratislavské výstavy 1993; NOVÁKOVÁ 1972, 7; KOSTÍLKOVÁ 1973). Toto Pocheho mínění se však zakládá na omylu, vždyť sv. Cyril byl spolu s bratrem sv. Metodějem prohlášen za patrona českých zemí roku 1602.<sup>5</sup> Ani pontifikálie by v ikonografii sv. Cyrila nemusely působit nepatříčně, neboť papež Hadrian II. posvětil oba bratry na biskupy pro Moravu a Pannonii, na čemž nic nemění skutečnost, že Cyril úřad ve své diecézi nikdy

nevykonával a zemřel v římském klášteře.<sup>6</sup> Stejně tak mohou pontifikálie ukazovat k opatovi sv. Prokopovi, jenž by zde ovšem byl v protikladu k ostatním třem světcům opatřen zcela odlišným oděvem i atributy nežli na velké soše na pilíři [79, 80]. Nezbývá nám než uzavřít, že totožnost čtvrtého světce zůstává nadále spornou. V této práci jej budeme provizorně označovat za sv. Prokopa, a to z důvodu častějšího výskytu tohoto světce mezi zpodobeními zemských patronů oproti sv. Cyrilovi, jak dokazuje ostatně hned Preissův soubor na chrámových pilířích.

Než přikročíme k popisu, je třeba upozornit, že nejčastěji užívané označení této práce za „busty“ není správné, nejedná se totiž o poprsí, nýbrž o polopostavy. Ztvárnění těla až k pasu se ale jeví poněkud nadbytečným, protože drapérie oděvu plyne naprosto fádne, nedočkáme se žádných exhibic ve hře záhybů, jaké Preiss miloval. K redukci sáhl mistr jistě s ohledem na techniku, kterou budou jeho modely převedeny do konečné podoby. Tepání ze stříbrného plechu neumožňuje tak měkkou a plastickou modelaci jako řezba ve dřevě. Paže se zas přizpůsobují požadavku sevřeného obrysu, jsou důsledně ohnuté v loktech a s výjimkou sv. Václava se drží při hrudníku. O tom, že na tělo nebyl kladen zvláštní důraz, svědčí i nedbalost v proporcích, v první řadě zúžení a snížení ramen. Ani samotná skladba oděvu nevyniká nápady: sv. Vojtěch a Prokop jsou oblečeni v naprosto totožné pontifikální roucho, sv. Víta téměř dokonale halí královský plášť, jehož cíp je zavěšen jednoduchým obloukem na obou předloktích, pouze okolo pasu vykukuje spodek krunýře. Jedině úbor sv. Václava je pojat originálně a odlišně od úboru jeho jmenovce v katedrálním křížení, neboť tentokrát na knížeti vyniká úplná plátová zbroj, obtočená pláštěm, spadajícím od pravého nárameníku a staženého do uzlu nad pravým bokem. Přes všechna omezení si Preiss podržel svou obvyklou preciznost v detailech, a to hlavně v partii rukou a hlav. Ruce, na rozdíl od zbytku těla ve stříbře odlité, jsou poměrně drobné se štíhlými prsty, protiklad mezi holou kůží u Václava a Víta na jedné straně a rukavicemi u Vojtěcha a Prokopa na straně druhé je vyjádřen vyznačením nehtů v případě prvním a napodobením záhybů látky na kloubech v případě druhém. V hlavách pak zlatník věrně reprodukuje Preissovo bohaté kadeření silných pramenů vlasů a vousů, stejně jako charakteristické rysy jeho obličejů. Ruku v ruce se změnou techniky sice dochází k některým modifikacím, například rty jsou ve výsledku plnější a obočí nabývá podoby úzké linky, podobnost s různými díly Preissovi připisovanými však popřít nelze. Konečně i pojednání límce hermelínového pláště nebo ornamentální výšivky na pluvíálech a mitrách odpovídají dílenským vzorcům.

Hledáme-li vztahy ke konkrétním Preissovim dílům pro hlavy světců, nabízí se nám nejvíce analogií pro sv. Víta – připíšeme-li přehnané zkrácení nosu na vrub zlatníkového provedení, nalezneme stejné rysy obličeje i úpravu vlasů jak samozřejmě u katedrálního sv. Víta na pilíři [69, 70], tak u velkého anděla po levé straně nástavce oltáře sv. Jana Křtitele v Lounech [47], rovněž u velkého anděla vpravo na hlavním oltáři ve Sv. Voršile [58] a především u sv. Víta na oltáři doksanském [110, 111]. Sv. Vojtěcha odlišují pouze široce rozevřené oči, u Preisse naprosto výjimečné, od tváří figur zemských patronů na pilířích – nejen sv. Vojtěcha, nýbrž i Václava, Zikmunda a Jana Nepomuckého [74, 71, 78, 83], navíc se k němu přidružuje obličej sv. Augustina na svatovoršilském oltáři [49]. Pro zbývající dva patrony nacházíme blízká řešení v hlavách apoštolů v nikách u Sv. Voršily, a sice pro sv. Prokopa u Matouše [191], pro sv. Václava u Matěje a Jakuba Většího [198, 179]. Rovněž Vítův kohout, i když stojí tentokrát na knize ve světcových rukou, je anatomii a postojem těsnou obměnou kohouta stojícího po boku sv. Víta na pilíři [69, 70].

Za pozornost stojí povšimnutí, že na druhé straně Vítova palmová ratolest se radikálně liší od palem v rukou patronů v křížení, totiž sv. Víta a sv. Ludmily [69, 86]: přestože ani tyto nejsou stejné, mají společné měkké zakřivení a rozvinutí listů do prostoru, kdežto polopostava sv. Víta drží ratolest plochou s krátkými ostrými výběžky. Zde je nutno spatřovat potvrzení Pocheho výše rozvedené hypotézy o tom, že zlatník Ranzoni, jehož značka se nalézá právě na Vítově ratolesti, nebyl vlastním tvůrcem polopostav, pracujícím podle Preissovy předlohy, nýbrž jen pozdějším restaurátorem.

Zakázka na čtyři polopostavy zemských patronů, mistrovsky provedená ve stříbře, po formální stránce zapadá do charakteristiky Preissovy tvorby. Nejbliže se přimyká k souboru figur zemských světců, dokončenému o tři roky dříve a nalézajícímu se původně v témže prostoru presbytáře. Technika konečného provedení v kovu zabránila rozvíjení pokročilých prvků, obsažených již ve figurách na pilířích. Sv. Vít, Vojtěch i Prokop vyznívají tradičněji a sevřeněji než jejich o tři roky starší jmenovci, jedině u sv. Václava se podařilo dojít k rovnocenně působivému výsledku, kdy gesta a výraz tváře dodávají knížeti na zmužilosti, výrazně odlišné od melancholického vzezření sv. Václava na pilíři.

Poznámky:

- <sup>1</sup> M. H. Rentz podle J. J. Dietzlera 1743, C. Pluth 1792, Gurek-Lanzedolli 1836
- <sup>2</sup> Antonín PODLAHA: Drobné příspěvky k dějinám umění a uměleckého průmyslu v XIII. stol., in: PAM XX, 1902 – 1903, 278.
- <sup>3</sup> Libuše UREŠOVÁ: Barokní zlatnictví ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (kat.), Praha 1974, nepag.
- <sup>4</sup> Ibidem.
- <sup>5</sup> Jan ROYT: Čeští zemští patroni, in: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, James HALL, Praha 1991, 98–99, 100; Slavomír RAVIK: O světcích a patronech, Praha 2006, 561-66).
- <sup>6</sup> Antonín PODLAHA: Český slovník bohovědný, Praha 1926, k ikonografii sv. Cyrila ještě J. MYSLIVEC: Cyrillus und Methodius, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Wolfgang BRAUNFELS (ed.), Freiburg im Breisgau 1974.
- <sup>7</sup> Antonín PODLAHA/Eduard ŠITTLER: Poklad svatovítský, in: Hradčany (= Soupis památek historických a uměleckých...), Praha 1903, 150-54.
- <sup>8</sup> Ibidem, 150–54, 157; Antonín PODLAHA: Illustrierter Katalog des Prager Domschatzes, Prag 1930, 113, 127.

### **Prameny:**

Evidenční listy kulturních památek č. 04142-04145, 1965, Kancelář prezidenta republiky  
KOSTÍLKOVÁ Marie: Zpráva č. V 246, 1972, Správa Pražského hradu, 1, 7  
NOVÁKOVÁ Alena: RZ č. V 245, 1973, Správa Pražského hradu, 7, 11 – 12

### **Literatura:**

HAMMERSCHMID Johann Florian: Prodromus gloriae pragenae, Vetero-Pragae 1723, 522  
SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der königliche Haupt- und Residenzstadt Prag, 1. Die Stadt  
Hradschin, Prag 1794, 274  
SCHOTTKY Julius Max: Prag wie es war und wie es ist 2, Prag 1832, 195  
HONSATKO Ant. F. M.: Die kaiserliche königliche dann des Königreichs Böhmen Haupt- und  
Metropolitankirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse, Budweis 1833, 82  
EKERT František: Posvátná místa Prahy I, Praha 1883, 60  
PODLAHA Antonín/ŠITTLER Eduard: Chrámový poklad sv. Víta v Praze, Praha 1903, 132- 133,  
212  
PODLAHA Antonín: Materiálky k dějinám umění z archivu metropolitní kapituly pražské, in: PAM  
XXI., 1904–05, 639  
PODLAHA Antonín: Český inventář chrámu sv. Víta v Praze z roku 1740, ibidem, 85  
PODLAHA Antonín: Führer durch den Dom zu Prag, Prag 1905, 13-14

- PODLAHA Antonín/HILBERT Kamil: Metropolitní chrám sv. Víta v Praze (= Soupis památek historických a uměleckých v království českém 1), Praha 1906, 259-60
- ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby v Čechách a na Moravě, Praha 1939, 102–03
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 106
- POCHE Emanuel: Svatovítský poklad (kat.), Praha 1971, nepag.
- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 89
- POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo/Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988, 632
- POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, 632
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 106
- RUSINA Ivan (ed.): Světci v střední Evropě (kat. výst.), Bratislava 1993, 80, 101-02
- ŠRONĚK Michal: Katedrála v 18. století, in: Katedrála sv. Víta v Praze (ed. MERHAUTOVÁ Anežka), Praha 1994, 195
- ŠRONĚK Michal: Výzdoba a zařízení katedrály, in: *ibid.*, 269–70
- VANČURA Václav: Sochařství v katedrále sv. Víta, in: Pražský hrad a Hradčany (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 2000, 106
- BUBEN Milan M.: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000, 37-38
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, Praha 2002, 105

## **8. Část výzdoby modelů tří oltářů pro kostel sv. Mikuláše v Lounech**

*NM v Praze, r. 1700, dřevo, černě a zlatě polychromováno, rozměry architektury 188x103x58 (hl. oltář), 120x47x19 cm (olt. Nanebevzetí Panny Marie), 111x52x15 cm (olt. sv. Jana Křtitele), sošky v. 13,5 – 30 cm, objednavatelem městská rada v Lounech, získáno r. 1898 od Sl. rady Král. města Loun, restaurováno r. 1968 Libuší Kovaříkovou.*



O třech ukázkových modelech padla již stručná zmínka v rozsáhlém hesle zabývající se samotnou konečnou formou oltářů (kat. č. 2). Připomeňme zde, že zhotovení modelů bylo zadáno lounskými radními v říjnu roku 1696 malíři Kristiánu Dittmannovi a truhláři Marku Nonnenmacherovi. Práce se protahovala, protože teprve v jejím průběhu byl vybírán pro zakázku řezbář. Rovněž až v únoru roku 1700 bylo na radu kanovníka Tobiáše Beckera rozhodnuto o rozvilinovém typu postranního oltáře Narození Panny Marie. V říjnu téhož roku modely v Lounech odevzdal zřejmě Marek Nonnenmacher. I poté však na nich došlo alespoň dvakrát ke změnám, vždy v malířské výzdobě: v listopadu 1700 bylo Dittmannovi uloženo namalovat pro nástavec hlavního oltáře namísto původní skici Nejsvětější Trojice skicu s výjevem Narození Krista (ROEDL, v tisku), posléze konečnou verzi námětů pláten se vzájemně obráceným umístěním námětů Narození Krista a sv. Mikuláše ztvárnil v průběhu roku 1701 již nový malíř Jan Jiří Schummer (SRŠEŇ 2001).

Modelu **hlavního oltáře [93]** se po architektonické stránce konečná realizace přidržela vcelku věrně, menšími změny doznaly pouze architektonické články a celkové proporce bylo nutno přizpůsobit světlé výšce chrámu. Avšak postranní **oltář sv. Jana Křtitele [94]** model představuje v architektonické variantě jednoduché edikuly, nad jejíž protržený segmentový fronton je na konzole nasazen akantový rám nástavcového obrazu. Jak vidno z konečné podoby oltáře sv. Jana Křtitele, tento architektonický návrh nebyl k realizaci vybrán, Nonnenmacher jej však vzápětí využil pro základ architektonické kompozice oltáře sv. Rodiny ve staroměstském chrámu sv. Jakuba, datovaného do roku 1702 (DIVIŠ 1962, 43). Pro téma naší práce je ovšem nejzajímavější model třetí, ztvárňující **oltář Narození Panny Marie [20 a]** coby na vysoké architektonické predelle nasazený „tabulový retábl“ (Ibidem, 44), sestávající ze dvou obrazů s mohutnými rozvilinovými rámy nad sebou. Takové pojetí oltáře se naprosto vymyká z Nonnenmacherovy dosud poznané tvorby, takže Vančura připisuje celý model oltáře Narození Panny Marie dílně Františka Preisse (VANČURA 1992, 53; idem 1993, 107-09). O svém umění vytvářet rozvilinové rámové oltáře sice sám Preiss spolu s kolegy Jeronýmem Kohlem a Hugo van Santenem hovoří v kritickém posudku na podobný oltář od Georga Heermanna (**Příloha VIII**), hmatatelný důkaz v podobě dochovaného Preissova oltáře z doby před lounskou zakázkou však neexistuje. Proto se přikláníme k názoru J. Diviše, že nefigurální složka modelu oltáře Narození Panny Marie pochází taktéž z ruky Marka Nonnenmachera, na což ukazuje nelogické včlenění alespoň drobného pozůstatku architektonické složky v podobě segmentové, volutami

ukončené římsy mezi rozviliny hlavní etáže a nástavce (DIVIŠ 1962, 44, 45). Sporným bodem zůstává otázka podílu malíře Dittmanna na koncepci rozvilinového rámu, víme-li, že prvotní návrhy všech tří oltářů vyšly od něj roku 1695 (ROEDL, v tisku). Jakou podobu však tyto zmiňované návrhy měly a nakolik byly detailní, případně nejednalo-li se o pouhý slovní popis, se z pramenů nedozvídáme. Spíše bychom u průměrného umělce raně barokní generace (nar. 1638 – VANČURA 1992, 51) původ radikální ideje, vycházející z nejnovějších soudobých trendů, nehledali.

O malířské složce modelů jen v krátkosti uvedme, že na modelu hlavního oltáře byly původní skici z ruky Kristiána Dittmanna dodatečně nahrazeny verzemi definitivního rozvržení námětů od Jana Jiřího Schummera. Naproti tomu na modelech bočních oltářů byly již ponechány skici Dittmannovy, a to přesto, že jím načrtnutý výjev Ukamenování sv. Štěpána v nástavci oltáře Narození Panny Marie, jehož vztah k ikonologii oltáře není jasný, ustoupil v konečném provedení obrazu Nejsvětější Trojice (SRŠEŇ 1982). V současném stavu se odchyluje od modelové skici také pojetí protějšího nástavcového plátna s postavou sv. Jana Evangelisty, neboť původně instalovaný Schummerův obraz nahradila koncem 19. století nová verze (MIRVALD 1990)

Modelletta figur vyšla z dílen obou zúčastněných sochařů, Jeronýma Kohla a Františka Preisse. Vymezit přesně jednotlivé podíly představuje skutečný problém. Ke všem úskalím rozlišování práce dílny Kohlovy a Preissovy na konečné formě lounských oltářů (líčíme je podrobněji v příslušném hesle – viz kat. č. 2) zde přistupuje další ztížení situace v podobě drobného měřítka figurek. Při výšce 13,5–30 cm by od řezbáře cizelování detailů vyžadovalo práci pod lupou, proto se při atribuci nelze opřít o jindy směrodatný způsob pojednání záhybového systému draperie, vlasů a rysů obličejů. Na druhou stranu bychom právě z onoho miniaturního měřítka mohli cosi o autorství figurek vyvodit: Jeroným Kohl byl podle data narození, kladeného do let 1632 či 1635, v době ukončení zakázky na modely pětadesátiletý či osmašedesátiletý muž, pokud se mu v tom věku ještě netřásl ruce, téměř jistě již neviděl dobře nablízko, tudíž vypracování drobných postaviček pro něj muselo znamenat větší obtíž než následné řezání plastik v životní velikosti. Proto, přestože L. Sršeň označuje u sochařských modellett Kohlův podíl za převažující (SRŠEŇ 1982; idem 2001), autorka si troufá předpokládat opak.

Mimo pochyby je Kohlovo autorství u jediné dochované figury na modelu oltáře sv. Jana Křtitele, totiž **sv. Jana Evangelisty** v nástavci nad úsekem protrženého frontonu (zajímavé je, že spolu s architektonickou formou oltáře byla zcela zavržena i realizace této figury). Na sošce vidíme jednak náznak kohlovských rysů obličejů, jednak do strany vlnící cíp řídké řaseného pláště, doprovázející vratké vykročení v rámci úzké základny, jaké Kohl užil např. u figury sv. Pavla v interiéru staroměstského kostela sv. Šimona a Judy [212] anebo u personifikace Trpělivosti na skříni farního úřadu u břevnovského kostela sv. Markéty (VANČURA 1991, 515). Těžší situace pro nás nastává při atribuci sošek dochovaných na modelu hlavního oltáře. Bez dalšího rozboru ponechejme Kohlově dílně figurky andělů na koncích frontonů v hlavní etáži i v nástavci, čtveřici andělů vynášejících kříž v tympanonu hlavní etáže a vrcholovou skupinu žehnajícího Boha Otce obklopeného andělky. V případě trojice větších figur **sv. Kateřiny** v nástavci a **sv. Vojtěcha a Mikuláše** [14, 15] v bočních polích hlavní etáže však narážíme na formální znaky Kohlovy i Preissovy. Všechny tři sošky zauímají kontrapost, sv. Kateřina je řešena téměř průčelně, kdežto postoje obou biskupů se s ohledem na plánované umístění rozvíjejí do prostoru. Draperie sv. Kateřiny je modelována sumárněji, v silnějších, delších řasách, na oděvu biskupů se v rámci zakázky výjimečně uplatňuje drobné členění do hustších řas i vějířovitých kaskád, bohatších u sv. Vojtěcha. Nelze však přehlédnout, že schéma postoje i vzorec draperie ve spodní polovině těla jsou u sv. Kateřiny a sv. Mikuláše téměř shodné, což vypovídá o stejné řezbářské ruce. Vzhledem k preissovskému typu obličejů sv. Kateřiny, pojednání vlasů a vousů biskupů v plastických kudrnách, dále k podobě a aranžování pluvíálu, jaké známe od Preissových biskupských postav ve svatovítské katedrále (kat. č. 5, 7), na hlavním oltáři ve Sv. Voršile (kat. č. 3) a především v Doksanech (kat. č. 11) – v posledním případě vyzvedneme rovněž shodné diagonální zřasení alby pod pluvíálem u tamního sv. Vojtěcha [124] – bychom měli za autora považovat spíše Františka Preisse.

Nejproblematictější součástí našeho úkolu spočívá v rozlišení podílů na figurální výzdobě modelu oltáře Narození Panny Marie. L. Sršeň připisje naprostou většinu sošek Kohlovi, pouze v horní dvojici efébských andělů vynášejících císařskou korunu spatřuje Preissovu ruku (SRŠEŇ 1982, inv. č. 159.028). Po prostudování formálních rysů všech zde osazených figur však musíme atribuci spíše obrátit, jak se vzápětí pokusíme zdůvodnit. Začneme-li u andělských postav, model jich obsahuje celkem šest, vzájemně nesjednocených v měřítku, ale ani v pojednání křídlech. Nejdrobnější jsou přitom právě efébové s císařskou korunou, jejich proporce jsou velmi štíhlé a

protáhlé, křídla sestávají z dlouhých oddělených per, draperií odhalující horní polovinu těla se odlišují od zbývajících andělské čtveřice, anděl po evangelijní straně, zachycený v nešikovném předřepnutí, se vyznačuje širokými boky a do strany vlajícím vírem záhybu u lýtka, v načrtnutých rysech tváře protějščího snědla se zase hlásí podoba sv. Šebestiána z Kohlovi připisovaného oltáře z Barchova.<sup>1</sup> Naproti tomu spodní dvojice efébů [23], podpírající rám obrazu, oplývá mohutnějšími tělesnými objemy, modelovanými pod dlouhými řízami. Křídla se svým členěním do tří délkově odstupněných skupin per blíží křídům Preissovy andělů z Doksan [131-132, 135-136], u eféba na epištolní straně je užito takřka stejného postavení levého lýtka a pojednání záhybů draperie okolo něj jako u doksanského sv. Bruna [128]. Konečně u střední dvojice andělů, klečící na volutách římsy mezi etážemi modelu, hledáme období v tvorbě jednoho i druhého sochařského mistra marně, zvláště pro jejich sražené proporce a zvláštní, jakoby paprskové tvary per na křídlech. Určitá blízkost obličejů, vlasů i typů říz s eféby spodními by mohla napovídat práci Preissova dílenského pomocníka, méně pravděpodobným se jeví připsání Nonnenmacherově dílně, v níž podle svědectví pramenů pracoval i sochařský tovaryš (Diviš 1962, 11; VANČURA 2002, 10, 64, 88).<sup>2</sup> U figury sv. Anny s malou Marií v náruči [23], stojící na brance vedle samotné oltářní konstrukce (její protějšek se bohužel nedochoval), nalézáme stejné plné proporce a členění draperie úzkými, v průběhu zalamovanými či zvlňenými řasami jako u výše zmíněného spodního eféba po epištolní straně. Ačkoli obličej samotné sv. Anny může svými rysy zapadat do Kohlovy i Preissovy tvorby, malá Marie svým obličejem prozrazuje typiku Preissovu, stejně jako nenásilné, plynulé prostorové natočení těla její matky. Na závěr upozorníme na dvě postavičky puttů, jednu podpírající v pozici atlanta spodní obraz, druhou letící ve sféře mezi oběma etážemi. Očividně byly vyřezány tímž umělcem, který provedl konečné verze puttů v životní velikosti na obou postranních oltářích, neboť udivují stejnou, ne-li odvážnější dynamikou pohybů, putto-atlant navíc sugestivně vyjadřuje tělesnou námahu při vzpírání obrovského břemene. Jelikož putta v životní velikosti na oltářích připisuje V. Vančura anonymnímu Preissovu tovaryši, je nasnadě označit ho rovněž za autora dvou dětských modellet.

Shrneme-li tedy závěry učiněné v předchozích dvou odstavcích, lze Františku Preissovi, případně jeho dílenským pomocníkům připsat většinu figurální složky modelu oltáře Narození Panny Marie (výjimku tvoří horní dvojice efébských andělů s Kohlovskými rysy) a z modelu hlavního oltáře obě biskupské figury, snad i postavu sv. Kateřiny.

### Poznámky:

- <sup>1</sup> K barchovskému oltáři viz Petr BAŠTA, in: Katalog nezvěstných a odvezených uměleckých děl I, M. OTTOVÁ (ed.), Praha 1998, kat. č. 82.
- <sup>2</sup> O stížnosti sochařů na Nonnenmachera ve věci jeho zaměstnávání sochařského tovaryše, obsažené v AMP 1499, f. K9, píše rovněž Václav VANČURA: Ferdinand Geiger, in: Umění XXXVIII, 1990, 324.

### Prameny:

- SRŠEŇ Lubomír: Katalog výstavy Zachráněné poklady 14.-19. století (nepublikovaný rukopis), s. 1., 1980
- SRŠEŇ Lubomír: Evidenční karty inv. č. 159.026, 159.027, 159.028, 1982, NM v Praze

### Literatura:

- MATĚJKA Bohumil: Hlavní oltáře děkanského chrámu v Lounech, in: ČSPS III, 1895, 1
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 77-78, 106-07
- DIVIŠ Jan: Pražský truhlář Marek Nonnenmacher (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1962, 35, 43-44
- SRŠEŇ Lubomír, in: Památky národní minulosti. Katalog historické expozice Národního muzea v Praze v Lobkovickém paláci, KOČÍ Josef/VONDRUŠKA Vlastimil (ed.), Praha 1989, 190-192, kat. č. 722, 723, 724
- MIRVALD Vladislav: Kronika tří oprav oltáře ve Svatém Mikuláši v Lounech, Louny 1990, nepag.
- VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 525-26
- VANČURA Václav: Barokní oltáře kostela sv. Mikuláše v Lounech, in: Sborník okresního archivu v Lounech V, 1992, 53
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 107
- HAMPERL Wolf-Dieter/ROHNER Aquilas: Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre, Regensburg 1999, 2., přeprac. vydání, 10
- SRŠEŇ Lubomír: Modely oltářů pro kostel sv. Mikuláše v Lounech, in: Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století, VLNAS Vít (ed.), Praha 2001, 417, kat. č. II/4.30 A-C

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 105

ROEDL Bohumír (ed.): Louny. Historie, kultura, lidé, (= Dějiny českých měst), Praha 2005, 178

ROEDL Bohumír: Lounské baroko a jeho tvůrci, in: Sborník k 60. narozeninám prof. Jaroslava Pánka (v tisku), nepag.

## **9. Sv. Matouš, sv. Jan Evangelista a Panna Marie**

*Atika průčelí Lorety na Hradčanech v Praze, r. 1701, pískovec, v. cca 250 cm, objednavatelem řád kapucínů.*

Skupina soch na průčelí areálu pražské Lorety je celkem velice nesourodým co do doby vzniku. Svými díly tu k výzdobě přispělo několik různých sochařů, z nichž je archivně doložen pouze Jan Bedřich Kohl-Severa jednak roku 1724, kdy dodal mramorový alianční znak s andělskými štítonoši nad hlavní portál, jednak roku 1726, kdy dokončil pískovcový reliéf Felixe z Cantalicie před Pannou Marií pro vnějšek kaple sv. Anny.<sup>1</sup> V jakýchkoli dalších atribucích panuje mezi badateli nejistota, ruce mladého Kohla bývá přiřazován ještě reliéf sv. Jana Nepomuckého na zdi nárožní kaple Bolestné Panny Marie a sochy sv. Františka a Antonína Paduánského po stranách bočních vstupů, pokud právě tyto plastiky nejsou kladeny do souvislosti se jménem J. M. Brüderleho (DIVIŠ 1987).<sup>2</sup> V. Vančura však přichází s vlastní ucelenou teorií o podílech jednotlivých umělců na výzdobě průčelí: vznik soch sv. Františka a Antonína, stejně jako sv. Josefa a Jana Křtitele po bocích balkonu v patře střední osy, posunuje do 50. let 18. století a připisuje okruhu, respektive dílně R. J. Prachnera,<sup>3</sup> kdežto reliéf sv. Jana Nepomuckého označuje za dílo sochaře z okruhu M. V. Jäckela (VANČURA 2000). Pokud se autorka diplomové práce odvažuje k těmto atribucím vyjádřit, přiklání se k Vančurovu připsání Jäckelovi, jež se zakládá na průkazných formálních shodách s jeho tvorbou, avšak čtveřice plastik připsaná Prachnerovi zjevně tvoří dvě zcela odlišně cítěné dvojice, proto napovídá spíše práci dvou různých dílen.

Vančura se však zároveň coby první zhostil úkolu spojit se známými jmény umělců i sochy na atice: v trojici figur na jižním rizalitu průčelí, tj. v evangelistech Markovi [95] a Lukáši [96] a archandělu Gabrielovi [97] spatřuje díla Ferdinanda Geigera, v trojici na rizalitu protějším, tedy sv. Matoušovi [99], Janovi [100] a Panně Marii u klekátka [98] pak pro nás pozoruhodně práce Františka Preisse, zatímco zbývající dvě sochy sv. Anny a Kryštofa připisuje dílně Jäckelově (Ibidem; Idem 1990; Idem 1993; Idem 2002). Právě autor posledně jmenovaných dvou figur, tedy podle Vančury M. V. Jäckel, bude oním záhadným sochařem, o němž vyúčtování prací na průčelí z 19. 8. 1723 praví, že ještě pracuje na čtyřech sochách (VILÍMKOVÁ/DOUŠOVÁ/KAŠIČKA 1974). Rytiny loretánského průčelí, pocházející z nejrůznějších období, totiž opakovaně znázorňují na atice o dvě figury více, než kolik odpovídá dnešnímu stavu, přičemž tyto dvě figury vždy stojí na dnes prázdných soklech po okrajích volut štítu ve středním rizalitu, a lze-li přikládat rytinám určitou výpovědní hodnotu, figura na jižním okraji štítu vypadá jako oděna do šatu velekněze, jednalo by se tudíž o Zachariáše, jehož protějšek zřejmě tvořil buď sv. Jáchym nebo sv. Alžběta. Také ikonograficky by tyto postavy zapadaly do programu výzdoby, rozvíjející téma rodiny Panny Marie, evangelistů, Jana Křtitele a (jak by z uvedené skutečnosti plynulo) jeho rodiny a kapucínských řádových světců.

Ovšem tato čtveřice soch doplnila výzdobu atiky až po nové přestavbě průčelí Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem. Zvěstování Panně Marii i čtyři evangelisté však prošli původním osazením na starší podobu průčelí, tak jak byla naposledy pozměněna v roce 1699 (DIVIŠ 1972). Nelze odhadnout, kde a v jakém uspořádání byly sochy osazeny, zřejmě se kompozice celého souboru mnoho nelišila od současné. O jejich existenci jasně hovoří kapucínské Anály, z nichž cituje M. Vilímková a J. Diviš dva podstatné údaje, že totiž 19. dubna 1701 byly na průčelí osazeny sochy Zvěstování (?) a dvou evangelistů (VILÍMKOVÁ/DOUŠOVÁ/KAŠIČKA 1974, 26) a že 18. a 21. června téhož roku byly na fasádu vytaženy další tři sochy (DIVIŠ 1972). Prostým součtem plastik uváděných v těchto záznamech zjistíme, že “Zvěstováním” je v první zprávě míněna buďto samotná klečící Panna Marie anebo samotný Boží posel Gabriel. Která ze dvou trojic postav se skrývá za údajem ranějším a která za pozdějším, vyvodit nelze a ostatně na tom při zanedbatelném časovém odstupu zhruba jednoho měsíce příliš nezáleží.

Zato Vančurovy atribuce soch Geigerovi a Preissovi mají pro naše téma velký význam. Stopa, již Vančura sleduje od zdejších soch až k Ferdinandu Geigerovi, vede přes oltář sv. Rodiny ve staroměstském kostele sv. Jakuba. Mezi figurální výzdobou tohoto oltáře z roku 1702,

jehož architektonická složka je připisována Geigerovu tchánovi Marku Nonnenmacherovi, nalezneme totiž téměř shodnou variantu loretánské pískovcové sochy sv. Marka v podobě dřevěné figury sv. Petra. Další součást plastické výzdoby oltáře, postava efébského anděla v nástavci, zase postojem a zvláštním útvarem spodního cípu řízy, ovíjejícího ostrou smyčkou holeně, připomíná anděla z hlavního oltáře kostela sv. Kateřiny v Chotči, tedy dílo Geigerovi archivně doložené (VANČURA 1990). Popsaný Geigerův motiv cípu draperie náhle vedeného horizontálně před tělo se ovšem vyskytuje také na rouchu druhé Vančurovou Geigerovi připisované figury loretánské atiky, sv. Lukáše. Její levá noha vykračuje šikmo vpřed podobně jako je tomu u druhého apoštolského knížete na svatojakubském oltáři sv. Rodiny, sv. Pavla, zatímco volně obepnutí této nohy splývavou draperií a vůbec pojednání mělce do hmoty vybraných řas vykazuje nápadné shody s Geigerovými a Mayerovými sochami trojičního sloupu na Malostranském náměstí, především sv. Vojtěcha [75]. S posledně jmenovanými sochami souvisí figury sv. Marka a Lukáše na atice Lorety též svou typickou protáhlých obličejů s výraznými nosy, velkýma očima a koutky úst směřujícími dolů. Žádné nápadné shody s díly připisovanými Geigerovi neshledáváme naopak u sochy archanděla Gabriela, vyvýšené mezi oběma evangelisty v protrženém frontonu jižního štítu. Jelikož ji ovšem nedokážeme spojit ani s tvorbou jiného soudobého sochaře, přidržíme se Vančurova připsání i v jejím případě, navíc podotkneme, že vzhled této nejexponovanější z plastik na průčelí mohl utrpět působením času, při válečných pohromách i následných úpravách, o řadě z nichž se dočítáme v archivních záznamech.<sup>4</sup>

Preissův podíl na výzdobě loretánské atiky by měly tvořit sochy Panny Marie u klekátka a pod ní u volut štítu stojících evangelistů Matouše a Jana. Připsání **Panny Marie** vyznívá nejproblematičtěji, konečně sám Vančura ji nejprve řadí do podílu Preissova, postupem času se spíše přiklání ke Geigerovi (VANČURA 1990 versus idem 1993; idem 2000; idem 2002). Skutečně při pohledu na klidnou draperii, spadající v měkké esovce po vysazeném pravém stehnu, se nám spíše než práce Preissovy vybaví díla Geigera a Mayera na vzpomenutém trojičním sloupu, ale i na sousoších Karlova mostu. Rovněž gesto levé ruky s poddajnými prsty, tisknoucí se na hrud', nacházíme v těsné době u Gabriela i Panny Marie ze Zvěstování na Bílé Hoře, opět díla Mayerova a Geigerova. Pro Preissovo autorství by tak hovořila jedině Mariina tvář s typicky preissovskými rysy, jaké tvoří mimo jiné též obličej Panny Marie Karlovské v Thunovské ulici [161]: obdélný základní tvar s viditelnými lícními kostmi, pod rovným obočím oči s těžkými horními víčky, vysoký nos s rovným hřbetem a krátká, široká brada. Nakonec dodejme, že právě



socha Marie vyniká nad ostatní plastiky na atice svou kompozicí, jež zdařile rozvíjí klečící tělo do prostoru pomalou rotací směrem od pozorovatele ke Gabrielovi na vrcholu protějščího štítu. Takové řešení by napovídalo ruce zkušeného mistra, jakým František Preiss v roce 1701 již bezpochyby byl, na druhou stranu však chybí přímé srovnání s podobnou kompozicí jiného jeho díla, neboť žádnou skupinu Zvěstování od Preisse zatím neznáme (nepočítáme-li za Preissovo dílo reliéf tohoto námětu na soklu sloupu hlavního oltáře v Doksanech [148 a]), jenž se kompozicí od loretánské plastiky naprosto liší, ovšem bezpochyby byl vytvořen dílenským pomocníkem).

Jistější vztah k Preissově dílně mají dva evangelisté, Matouš a Jan. Oba stojí na soklech atiky mocně rozkročení, natočení trupem a hlavou do tříčtvrtěprofilu směrem k sobě navzájem. **Matouš** se od pasu vzhůru mírně zaklání vzad, levá paže tiskne k boku otevřený silný svazek knihy, natažená pravice do něj píše perem. Pravou rukou prochází pomyslná vertikální osa, okolo níž je vystavěna oválná jímka Matoušova těla, vytyčená vpředu nejbližším bodem pokrčeného kolene, v zadní polovině obloukem linií levé paže, zad a pravého nadloktí. Matoušův oděv sestává z tuniky, jakési svrchní zástěry s krátkým rukávem a pláště, halícího záda a vedeného dopředu jedním cípem přes levou paži, druhým okolo pravého boku, přičemž oba cípy přichycuje k levé straně pasu otevřená kniha. Pod ní se řasí draperie pláště do vějířovitého útvaru, umocněného v horní části kaskádou, jehož sbíhající se linie opět vedou pozornost k ohnisku kompozice – písíci pravici. Popsaná kompozice, založená na prostorové rotaci okolo osy nekryjící se se středovou osou vlastního těla, je v Preissově díle výjimečná. Jakmile však od tohoto prostorového vývinu odhlédneme, nalezneme mezi Preissovy plastikami mnoho obdobně řešených postav s diagonálně nabraným cípem pláště u pasu, nejnápadněji u sv. Jáchyma a Alžběty u boční stěny lounského chrámu [154, 155] nebo u sv. Petra, Filipa a Judy Tadeáše [186, 188, 194] ve výklencích svatovoršilského interiéru. V novoměstské Sv. Voršile se rovněž setkáme s obličejí příbuzných rysů s loretánským sv. Matoušem, a to kupříkladu hned na monumentální postavě sv. Augustina na zdejším hlavním oltáři [49]. Nejbližší variantu Matoušovy figury co do celkové stavby těla i draperie, postoje a gest představuje o čtyři roky starší kamenná socha sv. Judy Tadeáše na průčelí domu U Sladkých [87, 88]. Pro Preisse nezvyklé je v případě loretánského sv. Matouše pouze důrazné vytočení pokrčeného kolena volné nohy směrem ven, do prostoru, stejně jako pojednání draperie v nízkém reliéfu do plynulých linií záhybů.

Poslední z pojednávaných plastik, **sv. Jan Evangelista**, zapadá do Preissovy tvorby po všech stránkách nejlépe. Jeho postoj na obou napnutých nohou je poněkud v nerovnováze s trupem, postava se vychyluje k pravé straně. Levice drží u pasu šikmo nakloněnou otevřenou knihu, pravice pozvedá brk (nyní v ruce chybí) hlava se odvrací od knihy a obrací zrak k nebesům pro inspiraci. Přes přepásanou tuniku má Jan přehozený plášť, jenž splývá s ramenou vlevo volně k zemi, vpravo halí pozdviženou paži a jeho dlouhý cíp vede k pasu, kde je zachycen knihou..Při zpracování skladby pláště vznikl zřejmě náhodně pod pravým loktem podivný útvar, sestávající ze sledu lomených místovitých záhybů předstupujících do prostoru, jenž vzdáleně upomíná na draperie gotických madon. Jinak je draperie pojednána pro Preisse příznačně ve vyšším reliéfu, linie záhybů mají ostré hrany, v průběhu zalamované, vertikály trubkovitých řas spadají až na plintus sochy. I pro sv. Jana se mezi Preissovými díly nabízí blízká varianta: jedná se o jmenovce, sv. Jana ze skupiny Kalvárie v nástavci svatovoršilského oltáře [56]. Mladší řezba se s loretánskou kamennou plastikou shoduje v základním postoji, gestu levice, v rysech obličeje i pojednání vlasů a nabírání tuniky na hrudi, pouze plášť je řezán plastičtěji, rovné linie se proměňují v křivky a partie pod pravým loktem je řešena logičtěji. Jednotlivé formální shody pro loretánskou plastiku ovšem nalezneme i na Preissových starších dílech, namátkou uvedme řemínek spínající diagonálně pod hrdlem pláště u sv. Prokopa ve svatovítské katedrále [79] nebo zvláštní vodorovné lomy draperie na kolenou výše zmiňovaného sv. Jáchyma z lounského chrámu.

Jak vidno, podobnosti s oběma plastikami na atice Lorety lze spatřovat v pracích pocházejících z každého období Preissovy tvorby. Není tedy důvodu na základě shodné předlohy zdejšího sv. Jana se sv. Janem ve Svaté Voršile posunovat dataci do doby okolo roku 1710, jak to činí Vančura (VANČURA 1993; idem 2002), neboť shora uvedené prameny jasně vypovídají o osazení šesti plastik roku 1701. Obtížnějším problémem zůstává atribuce jednotlivých figur. Jelikož jsme v předchozím rozboru shledali formální podobnosti s Preissovými díly u sv. Matouše, Jana a s výhradami u Panny Marie, zatímco znaky Geigerovy tvorby nesou sv. Marek a Lukáš a archanděla Gabriela zařadit nedokážeme, nabízí se nejprve varianta, že první trojice soch vskutku pochází z dílny Preissovy, druhá z Geigerovy. Již Vančura zmínil také velmi pravděpodobnou možnost, že by zakázka na výzdobu atiky byla svěřena jedinému kolektivu, v jehož rámci působili různí umělci (VANČURA 2000). Tímto kolektivem by pak mohla být dílna Františka Preisse, mistra tou dobou již zavedeného a uznávaného. Ferdinand Geiger, jenž zřejmě

založil vlastní živnost nanejvýš před pěti lety, by při té příležitosti Preissovi pomáhal zakázku odvést. Možná stojí za základním řešením všech šesti soch Preissovy návrhy, jež v některých případech realizoval Geiger po svém způsobu, jinde se vypracování ujal sám mistr, ani zde ovšem není vyloučeno, aby Geiger ve vymezených partiích přiložil svou ruku k dílu. Hypotézu, že by Ferdinand Geiger působil ne-li coby Preissův tovaryš, tedy coby jeho příležitostný spolupracovník, otevřel již V. Vančura svým nastíněním Geigerova podílu na Kohlově, Preissově a Nonnenmacherově lounské zakázce (viz kat. č. 2). My se k ní vrátíme ještě v souvislosti s Preissovou svatovoršilskou apoštolskou řadou (kat. č. 22)

### Poznámky:

<sup>1</sup> Lubomír SLAVÍČEK: K činnosti Jana Bedřicha Kohla pro pražskou Loretu, in: Umění XLII, 1994, 164-66.

<sup>2</sup> EKERT 1883, 155.

<sup>4</sup> Václav VANČURA: Richard Jiří Prachner, in: Umění XLI, 1993, 309-10.

<sup>4</sup> Jiří KAŠE: Předdvoří a balustráda pražské Lorety, in: Památky a příroda, XI, 1986, 210, 213.

### Prameny:

VILÍMKOVÁ M./DOUŠOVÁ N./KAŠIČKA F.: Passport SÚRPMO k areálu Lorety v Praze na Hradčanech, 1974, 26, 35

### Literatura:

DIVIŠ Jan: Pražská Loreta, Praha 1972, 87, 125é; Idem Praha 1987<sup>3</sup>, nepag.

VANČURA Václav: Ferdinand Geiger, in: Umění XXXVIII, 1990, 327

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 121

VANČURA Václav, in: Loreta, in: Pražský hrad a Hradčany (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 2000, 305

BAŠTOVÁ Markéta/CVACHOVÁ Terezie: Pražská Loreta, průvodce poutním místem, Praha 2001, 31-32

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 89, 107

## **10. Sochařská výzdoba hlavního oltáře Narození Panny Marie – model**

*Obrazárna kláštera premonstrátů na Strahově (inv. č. 54, P 13), před r. 1703, lipové dřevo, polychromováno a zlaceno, figury s křídovým povrchem, rozměry architektury 115 x 66,5 x 26,5 cm, figury v. 20–25 cm, objednavatelem doksanský probošt Bruno Matyáš Kunovský, restaurováno ak. mal. RNDr. M. Nečáskovou.*

Tento model [101 a]) byl podle barokní zvyklosti určen na ukázkou pro objednavatele díla, v tomto případě hlavního oltáře doksanské baziliky (viz níže kat. č. 11). O tom, že vznikl vskutku před zahájením prací na samotném oltáři, svědčí mnohé rozdíly v podobě sochařské výzdoby modelu oproti hlavnímu oltáři, autorův tvůrčí proces tedy při zhotovení modelu ještě nebyl uzavřen, nýbrž teprve následně dospěl k definitivnímu řešení. Pozoruhodná je kompletnost modelu, na němž museli spolupracovat všichni tři umělci – truhlář, sochař i malíř: vždyť vedle miniaturní oltářní architektury a její sochařské výzdoby obsahuje i modeletto Brandlova obrazu Narození Panny Marie. Schází zde ovšem modeletto druhého, nástavcového obrazu Nanebevzetí, o němž není jasno, zda nikdy součástí modelu nebylo, anebo se během staletí ztratilo (BLAŽÍČEK 1991, RONZONI 1998; HLADÍK 2005). Tutéž pochybnost lze vyslovit o původním počtu Preissových sochařských modellett, na nástavci modelu totiž nenalzáme andělky a cherubí hlavičky ani holubici Ducha svatého. Scházejí ovšem hlavně figury sv. Václava a Víta, pro jejichž umístění vůbec architektonické část modelu postrádá postranní branky. Mohlo by se zdát, že k prvotnímu rozvrhu oltáře postavy těchto svatých nepatřily a o jejich začlenění bylo rozhodnuto dodatečně, kdyby tuto hypotézu nenarušovala existence modelletta sv. Václava [149] v rozměrech shodných s figurami na modelu doksanského oltáře a kompozicí blízkého nadživotní soše osazené na oltáři (viz kat. č. 12). Je tedy možné, že modelletto sv. Václava a jeho protějšek, nyní nezvěstná figurka sv. Víta, stály na brankách volně přisazených k dochovanému architektonickému modelu a byly do celku oltáře pojímány od počátku (VANČURA 1993, 117). Působení času lze navíc jednoznačně připsat neúplnost mnohých větších postav, které mají ulámané paže a chybí jim některé atributy.

Miniaturní rozměry sošek se neodrážejí v kompozici, v anatomických proporcích ani v pojednání draperií, náznakovosti však neunikla většina obličejů. Ty jsou větší v poměru k tělu, než tomu bude u nadživotních soch, a jejich rysy jsou jen zhruba naskicovány. Výjimku představuje obličej sv. Norberta [101 b]), detailně vyřezaný a proporčně přizpůsobený celku sošky, takže tvář jen přispívá k dojmu monumentální plastiky. Ten vytváří především mírně klenutý oblouk světcova těla, elegantní gesto levice (pravá ruka se nedochovala) i přirozenost záhybů draperie, přičemž nejpůsobivější pohled na sošku se naskýtá z levého boku. Ačkoli oproti bozzettu, zachycujícímu prvotní představu zformovanou v sochařově fantazii, nelze u modelletta stoprocentně předpokládat práci mistrovy ruky, přece právě tvář sv. Norberta by mohla napovídat přímé Preissovo autorství sošek. Setkáváme se zde s typickým obličejem Preissoových mladíků, jak se objevuje např. i u zdejších velkých andělů, tj. s orlím nosem, mělkým zářezem mezi kořenem nosu a čelem, především pak s drobnou ostrou bradou, kdežto obličej sv. Norberta v životní velikosti se od tohoto typu vzdaluje zaoblením podle antických vzorů. Podobně monumentálně jako sv. Norbert působí při pohledu z levého boku rovněž modelletto sv. Bruna [102], řešení rukávu dokonce předčí definitivní verzi, lýtko vykazuje protáhlost charakteristickou pro Preissovy jiné zakázky, při pohledu zepředu se uplatňuje dynamika záklonu trupu a vysazení pravého boku. Naopak figurka sv. Augustina se vyznačuje pouze schematickým prohnutím do dvojího S a zdaleka nedosahuje kvality definitivní verze. V případě sv. Bruna změnil Preiss nejradikálněji podobu nadživotní sochy oproti modellettu, když kromě zahalení světcovy hlavy kapucí zmírnil i uvedený pohyb trupu v prostoru. Andělé se až na prudší vzepětí vzdálenějších křídel a hlubší nachýlení hlavy levého anděla téměř neliší od svých nadživotních verzí. Tři figury, sv. Vojtěch, Augustin a Norbert, jsou na modelu znatelně shrbenější v horní partii zad než následně na samotném oltáři, u sv. Vojtěcha na modelu zaznívá v absenci dynamického kontrastu jakási neoklasicistní nota, Preissem jistě zcela náhodně dotčená.

Draperie jsou vesměs podány s přesným citem pro míru zjednodušení, tak aby otrocké zaznamenání všech detailních záhybů nepůsobilo minuciózně a aby si postavy uchovaly své monumentální pojetí: tam, kde je v nadživotní velikosti odstupně do hloubky členěno vybrané místo, stačí v miniatuře jeden korýtkový zářez. Jedině u Boha Otce došlo prodlením u detailu k vytvoření zvláštního paprskovitého našasení pod pasem, na první pohled připomínajícího Berniniho partie draperií, např. u sv. Ludoviky Albertoni v kostele San Francesco a Ripa nebo u Anděla s trnovou korunou v kostele Sant'Andrea delle Fratte.

**Literatura:**

- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, in: *L'arte del barocco in Boemia* (kat. výstavy), Milano 1966, 75, kat. č. 195
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: *Sculpture*, in: *Baroque in Bohemia* (kat. výstavy), London 1969, nepag., kat. č. 11
- NEUMANN Jaromír: *Český barok*, Praha 1974, 195-96
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: *Barokní sochařství 17. století v Čechách*, in: *DČVU II/1*, Praha 1989, 311
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: *Modelová praxe v české barokové plastice*, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia k připomenutí osobnosti a díla O. J. Blažíčka*, Praha 1991, 18
- KOUBOVÁ Vladimíra: *Model of the Central Altar of the Virgin Mary's Birth from Doksany*, in: *Altars in Museum and Gallery Collections in Slovakia and Bohemia* (kat. výst.), Bratislava 1991/Paris 1992, 62-63
- KYZOUROVÁ Ivana/KALINA Pavel: *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu* (kat. vybraných děl ze sbírky), Praha 1993, 76
- VANČURA Václav: *František Preiss*, in: *Umění XLI*, 1993, 119-17
- RONZONI Luigi A., in: *Triumph der Phantasie. Modelle von Hildebrandt bis Molinaro* (kat. výstavy), KRAPF Michael (ed.), Wien/Köln/Weimar 1998, 127
- HLADÍK Tomáš, in: *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750* (kat. výst.), MILLON Henry A. (ed.), Milano 1999, 562, kat. č. 510 T
- HLADÍK Tomáš, in: *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême* (kat. výst.), VLNAS Vít (ed.), Paris 2002, 135-36, kat. č. 91
- HLADÍK Tomáš: *František Preiss a výzdoba hlavního oltáře klášterního kostela v Doksanech*, in: *František Preiss* (kat. výst.), Praha 2005, 18
- NEČÁSKOVÁ Milena: *Restaurování hlavního oltáře klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech*, in: *František Preiss* (kat. výstavy), Praha 2005, 23, 24, 26

## 11. Sochařská výzdoba hlavního oltáře Narození Panny Marie

*Kostel Narození Panny Marie premonstrátského kláštera v Doksanech, do r. 1703 (?), dřevo, bíle štafírováno a zlaceno, nadživotní velikost, objednavatelem probošt Bruno Matyáš Kunovský, restaurováno .*

Hlavní oltář doksanské klášterní baziliky [103] zaujímá celou plochu zadní stěny presbytáře co do šířky i do výšky. Architekturu oltáře představuje mohutná edikula na půdorysu konkávní křivky. Na vysokém soklu a na mezistupni ve funkci predelly se tyčí vlastní dvouetážový retábl. V hlavní etáži je široká střední osa zvýrazněna předloženou sloupovou edikulou s roztrženým segmentovým frontonem, boční osy vymezují odsazené sloupy, vynášející krátké úseky kladí (LÍBAL/HORYNA 1974). Oltářnímu nástavci, v němž vybíhá střední osa, tvoří pozadí pozoruhodný motiv řezaného baldachýnu. Ve své architektonické složce je nástavec zcela překryt sochařskou a malířskou výzdobou. Ta dosahuje v pravém slova smyslu až k valené klenbě presbytáře, holubice Ducha svatého ve vrcholu nástavcové skupiny Nejsvětější Trojice proto musí vzlétat po šikmo skloněné dráze. Rovněž postranní křídla oltáře v podobě průchozích branek, završených volutami, směřují z nedostatku prostoru diagonálně ke stěnám presbytáře. Připouštíme sice, že ve dvacátých letech 18. století štuková výzdoba klenby od Rocha Bayera a freska v jejím zrcadle od Jana Hiebela přispěly k vytvoření co možno nejpříhodnějšího rámce pro plastiku oltářního nástavce, a to nikoli jen v ikonografickém ohledu (NEUMANN 1974, 195), nýbrž hlavně opticky iluzivním proražením prostoru k otevřenému nebi. Přesto se však při pohledu k presbytáři nelze ubránit dojmu, že veliký oltářní celek se v poměrně úzkém a nízkém prostoru románské baziliky tísní a zvláště pro plastickou složku po jeho obvodu by bylo bývalo lépe, kdyby truhlář pojal své dílo poněkud skromněji.

Tohoto truhláře si autorka diplomové práce troufá ztotožnit s Janem Unmuthem, archivně doloženým spolupracovníkem Františka Preisse na budoucích zakázkách v novoměstském kostele sv. Voršily a v kapli v Andělské Hoře (srv. kat. č. 3, 4). Především architektura hlavního oltáře svatovoršilského [48] nás na základě blízké příbuznosti opravňuje k uvedenému připsání oltářní architektury doksanské (LÍBAL/HORYNA 1974). Na obou místech se setkáme jak s obdobnou základní kompozicí, tak s formálními analogiemi, zacházejícími do detailů. U sv.

Voršily Unmuth pouze oproti Doksanům zesílí dynamiku celé stavby jednak zúžením jejího obrysu, jednak diagonálním vytočením soklů, kladí a frontonu po stranách střední osy.

Celek hlavního oltáře se vyznačuje odstupňovanou polychromií, jak v rámci samotné truhlářské složky, kdy barevná úprava jednotlivých architektonických článků imituje různé druhy mramoru, zdobené zlaceným ornamentem, na pozadí nebeského baldachýnu, tak v kontrastu bíle štafirované plastické složky k tomuto polychromnímu základu (Ibidem; HLADÍK 2005, 18; NEČÁSKOVÁ 2005). Plastický soubor sestává z deseti velkých soch, holubice Ducha svatého, zemské sféry a doprovodného výzdobného aparátu puttů a cherubích hlaviček. Ve spodní etáži, po stranách Brandlova obrazu Narození Panny Marie, stojí na konzolách mezi sloupy postavy sv. Augustina [104, 113-117] a sv. Norberta [105, 118-122]. Poněkud neústrojným dojmem působí umístění zbývajících dvou postav hlavní etáže, sv. Víta [104, 110-111] a sv. Václava [105, 112], na voluty nad postranními brankami, takže jsou oproti Augustinovi a Norbertovi posunuty výše. V nástavci [108] je seskupena většina sochařské výzdoby: jsou zde soustředěna všechna putta a hlavičky cherubínků [143-147], vlevo, nad sv. Augustinem, se tyčí postava sv. Vojtěcha [106, 123-126], naproti, nad sv. Norbertem, figura sv. Bruna [107, 127-130], na mohutných volutách roztrženého frontonu jsou pak usazeni dva velcí andělé [106, 107, 131-136], přidržující oválný rám obrazu Nanebevzetí Panny Marie, na jehož vrcholku sedí Bůh Otec [141, 142], Bůh Syn [138-140] a uprostřed nich vzlétá holubice Ducha svatého [137, 109].

Ikonograficky se zde mísí téma patronů premonstrátského řádu - sv. Augustina a sv. Norberta - ve spodní, pozemštější, protože každodenní život řádových sester ovlivňující sféře s tématem českých zemských patronů, obývajících vyšší sféru, s baldachýnem evokujícím hvězdnou oblohu na pozadí, korunovanou skupinou Nejsvětější Trojice. (Sv. Norbert přitom spadá i do kategorie zemských patronů, mezi něž byl počítán od roku 1627, od přenesení jeho ostatků z Magdeburku na Strahov.) Nejsvětější Trojice na vrcholu oltáře doplňuje malbu Brandlova nástavcového obrazu do souvislého výjevu Nanebevzetí Panny Marie. Samotné téma Nanebevzetí může upomínat na zasvěcení kostela nadřízeného kláštera strahovského, zatímco hlavní oltářní obraz Narození Panny Marie vyjadřuje svým námětem zasvěcení samotného klášterní baziliky doksanské.

S bližším popisem jednotlivých soch začneme u figur na volutách nad brankami, sv. Václava a Víta. **Sv. Víta**, stojícího po evangelní straně oltáře, vyznačují charakteristické atributy:



knihy a mučednická palmová ratolest v rukou, u nohy kohout. Vít je oděn do vojenského šatu s dlouhým pláštěm, omotaným kolem těla, na hlavě má knížecí čapku. Jeho tělo zaujímá polohu obrácenou k pozorovateli, v kontrapostu s mírně vykročenou levou nohou a pozdviženou levicí, s pootočením hlavy k pravému rameni. Obličej je ztvárněn podle jedné ze šablon, používaných Preissem pro tváře mladých mužů: opakuje se například u polopostavy téhož světce ve svatovítské kapli sv. Jana Nepomuckého [90] či u výklenkové figury sv. Jana Evangelisty ve svatovoršilském kostele [181, 182]. Všeobecná preissovská obličejová typika je u tohoto typu ozvláštěna očima blízko u sebe, kulatou špičkou nosu a poměrně masívními rty. Vlasy v bohatých kudrnách spadají Vítovi na pravé rameno. Z draperie se uplatňuje téměř výhradně plášť, svázaný do uzlu na levém rameni a halící krunýř i vojenský šat se suknicí a dlouhým rukávem. Vzadu spadá plášť až na zem, mezi nohy obuté do antické obuvi, vpředu jej u pasu odhrnuje stranou Vítova pravá paže. Pravá ruka zachycuje knihu, již zapírá o bok, cíp pláště vedený zezadu před tělo, takže diagonála spodního lemu pláště se kaskádovitě řasí. Tuto diagonálu sleduje linie přehnutého lemu pláště okolo levého boku, kdežto přes hrud' vedou dvě výrazné vlny záhybů od uzlu na levém rameni k pravé paži. Draperie tak hraje dynamickým vzruchem, umocněným divokým rozčeřením pláště, hlavně na svrchním záhybu na hrudi a na partii spadající dozadu po levé paži. O Preissově perfekcionalismu tu svědčí překvapující hra stuh na spodním okraji krunýře v místě, kde se rozevírá plášť na levém boku, tedy na straně odvrácené od pozorovatele přímo Gesto Vítovy pravé ruky, držící knihu, je totožné s pravicí sv. Karla Boromejského v pražském kostele voršilek [51, 52].

Vítův protějšek, **sv. Václav**, zaujímá místo na brance po epištolní straně. Levá noha, pokrčená v kolenní, šlape chodidlem na spodní volutovitý výběžek štítu. Jelikož oproti sv. Vítovi předsunuje nohu bližší k prostoru kostelní lodi, je k navázání kontaktu s pozorovatelem zapotřebí silnější torze trupu a natočení hlavy i pravice třímající kopí. Jako sv. Vít má i Václav na hlavě knížecí čapku, na rozdíl od antické zbroje sv. Víta však v sobě Václavova zbroj spojuje výlučně prvky středověkého plátového brnění s barokním šlechtickým oděvem, uplatňujícím se zvláště v partii nabíraných kalhot a stuh lemujících spodní okraj krunýře. Jedině tímto zdobným motivem a dlouhým, až na prsa dosahujícím límcem brnění se ustrojení sv. Václava také liší od světceva zpodobení na pilíři svatovítské katedrály [71, 72]. Obě figury zjevně vznikly podle téže dílenské předlohy, pro doksanského sv. Václava byla jen kompozice nepatrně upravena v dynamickém smyslu, aby figura ze změněného úhlu oslovovala pozorovatele. Svě genezi ze staršího modelu

vděčí také doksanský sv. Václav za dost chudou draperii, jejíž pohyb je omezen na poletující stuhy nad stehenními pláty brnění a na ohrnutý lem pláště nad levým předloktím. Obličej českého knížete tu doznal oproti ranější verzi v pražské katedrále jemný posun k typicky preissovským rysům: oči jsou zasazeny hluboko v očnicích pod výraznými oblouky, nos přechází do linie čela bez zářezu u kořene, vystouplé lícni kosti se zaoblují. V záměrném protikladu k pohledu sv. Víta, jenž směřuje v zamyšlení dolů, se zrak sv. Václava obrací vzhůru.

Dvojice patronů premonstrátského řádu, sv. Augustin a sv. Norbert, jako by se nořila ze zadního plánu oltáře a krouživým pohybem okolo sloupů vystupovala vpřed. **Sv. Augustin** se zjevuje po evangelní straně, oděn do biskupského roucha, pravicí se opírá o berlu, v levici drží hořící srdce, na nějž upírá zrak. Jeho postoj ovládá kontrapost s bokem nad stojnou levou nohou vysazeným důrazně do strany a vpřed. Pravá noha zůstává vzadu a svým pokrčeným kolenem nemíří vpřed, nýbrž směrem ke druhému kolenu, což vyvolává dojem subtilnosti Augustinových tělesných proporcí (podobné postavení nohou pak nalezneme v mnoha případech u Preissovyých apoštolů ve sv. Voršile). Tento dojem jen zesilují úzká ramena, u Preisse po roce 1700 obvyklá, zde navíc zdůvodnitelná ohledem na plynulou linii pluviálu. Obličej muže zralého věku má výrazné lícni kosti a orlí nos, ústa jsou pootevřená, vous se vpředu prodlužuje do tří pramenů. Pluviál, na hrdle sepejatý agrafou, rozevírají Augustinovy ruce do stran, aby se opět uprostřed pasu spojil do uzlu, od nějž spadají ke kolenuům vějířovité sklady. Díky podkasání dlouhého pluviálu se vpředu uplatňuje alba sahající až na zem, jejíž rozdílná kvalita látky je vyjádřena užšími a měkčími záhyby. Od levého kolene k botě sledují tyto záhyby křivku lýtka – další Preissův typický motiv. Silueta sochy je ve spodní části i od ramen vzhůru úzká, zatímco ve střední části se prudce rozšiřuje a vzniká zde ve složitém prostorovém útvaru pláště hluboká prostorová jímka pro světcův trup, ohraničená shora agrafou, zespoda uzlem pláště a po stranách jeho jakýmsi „záclonkami“. Trup s vysoko posazeným pasem není sice vzadu vyřezán do plného objemu, takže jeho hmota po stranách plynule přechází do povrchu pláště, avšak na druhé straně iluzi skutečného těla pod pluviálem vytváří nabíraný rukáv, pečlivě propracovaný až k lokti pravé ruky, tedy na straně odvrácené od pozorovatele. Právě na této straně využil také sochař příležitosti k rozehrání draperie, plášť tu spadá v mocné esovité linii, jeho lem je nahoře několikrát přetočen do tuhých záhybů, od uzlu dolů se pak vpředu uplatňuje vějířovitá kaskáda, vzadu poletují lehčí záhyby v proudu vzduchu. Vůbec působí při pohledu šikmo zprava socha sv. Augustina monumentálněji, než ze zamýšleného stanoviště na opačné straně. Zbývá ještě zmínit

Preissovo detailní podání lemu pláště s třásněmi, mitry s drahými kameny, rukavic tvořících varhánky na ruku či obdivuhodně vystiženého cingula převázaného v pase. Srovnajme toto Preissovo dílo opět s postavou téhož světce, tentokrát z kostela sv. Voršily na pražském Novém Městě [49, 50]: Shodné je umístění sv. Augustina po epištolní straně hlavního oltáře, kde se jakoby vynořuje zpoza sloupu a obchází jej. Na užití téhož modelu ukazuje nápadná podoba postoje, vlasů a vousu i obdobně řešená draperie včetně shody některých záhybů. Avšak celkové vyznění obou soch je dosti odlišné: kde jsou v Doksanech rysy obličeje rozmáchlé, tam jsou u Voršily zdobnělé, kde je v Doksanech mocný kontrast, tam se u Voršily docela ztrácí, kde v Doksanech dobře dimenzované paže drží atributy v prstech s elegancí, tam jsou u Voršily paže oproti trupu a nohám zkrácené a jejich gesta loutkovitá, kde doksanský pluvíál evokuje tíži a tuhost látky, tam je u Voršily pojednán bez rozdílu od spodní alby. Abychom ocenili míru Preissova vstřebání vrcholněbarokního plastického cítění, pohlédněme jen nyní na sochu sv. Augustina na průčelí malostranského kostela sv. Tomáše, dílo Preissova učitele Jeronýma Kohla, samo o sobě nesporně kvalitní. Obě figury jsou si vzájemně podobné základní kompozicí, proporcemi ba i vzorcem draperie na spodní partii alby. Avšak Kohlovu sv. Augustinovi plně vyhovuje průčelní pohled pozorovatele, neboť je pojat vlastně dvojrozměrně, údy i hlava se pohybují ztuhle a rovnoběžně s vertikální středovou osou, tvář má neživé rysy, draperie je skládána z dlouhých, ponejvíce vertikálních záhybů. Na druhé straně Preissův Augustin ovládá pozvolnou rotací těla mnoho úhlů pohledu, přitom vystavuje pohledu hlavnímu členitou siluetu, rozvíjející se zároveň v rovině i hloubce, dynamika těla je rozfázována do nenucených pohybů částí těla ve všech třech rozměrech. Na realistických rysech obličeje hraje zákmit duševního hnutí, záhyby draperie jsou navrstveny do záplavy plastických útvarů na křivkovém, výjimečně přímkovém základu.

Další oltářní figura, **sv. Norbert**, má podobně jako sv. Václav svého staršího jmenovce, ztvárněného podle téhož modelu, na pilíři pražské katedrály [81, 82]. Obě varianty vycházejí ze shodného postoje, nachýlení hlavy, gest rukou. Základní posun doksanské figury spočívá však v rozvinutí těla do lehce rotačního pohybu, takže z úhlu pozorovatele opisuje v rovině i prostoru ladnou esovku. Oproti svatovítské soše se tu protáhly proporce a zároveň rozšířila silueta k ušlechtilému, vznosnému účinku. Tato idealizace tělesného typu a monumentalizace postoje, doplněná jednak dlouhými, plynulými tahy křivkových linií draperie, jednak vytříbeným držetím atributů a cípu pluvíálu v ruce, jednak u Preisse překvapivými apollinskými rysy tváře, nás

právě zde nejnaléhavěji nutí připustit možnost, že sochař někdy v době mezi svatovítskými zakázkami a prací pro doksanský klášter navštívil Itálii, a to nejspíše přímo Řím, jak naznačují ozvuky římské antiky a baroku zaznívající nejen v doksanských plastikách, nýbrž i v posledních pracích lounské zakázky (viz kat. č. 2). I polopostava Tanchelмова pod Norbertovými nohama získala oproti variantě svatovítské na dynamice: obličej se jí zuřivě křiví, pravice s hanlivým gestem vystřeluje vzhůru prudčeji, její zlostná vášeň tvoří vhodný protiklad k Norbertovu jasnému klidu.

Přejdeme-li ke dvojici světců stojících po stranách oltářního nástavce, setkáme se s důrazným rozdílem v podání jejich temperamentu: sv. Vojtěch rázně, s energickým gestem žehnání vykračuje na samý okraj nástavce, vstříc pozorovateli, zatímco sv. Bruno je ponořen do rozjímání, odtržen od okolního světa, jak vyžadují pravidla jeho řádu. I obrys soch dodržuje toto dělení: u Vojtěcha se mihotavě třepí do prostoru, u Bruna je pokud možno do sebe uzavřen. **Sv. Vojtěch** zaujímá mocný kontrast s výrazně předkročenou pravou nohou, nad níž se pozvedá předloktí žehnající pravice, zatímco levá ruka přidržuje cíp pluviálu na vysazeném boku nad stojnou levou nohou. Lineární kompozice této figury sestává z vějíře diagonál, probíhajících záhyby draperie i obrysy těla do jediného bodu na levém boku, kde ruka svírá plášť i atributy biskupské berly a vesla. Obličej, ověnčený kudrnatými vlasy a delším vousem, působí realisticky nad Preissovu obvyklou míru, je také tvořen rysy u jeho postav méně častými: obočí je u kořene nosu svráštěné, nikoli nahoru vytažené a nos má zcela rovný hřbet, hraničící s čelem mírným zářezem. Na tváři staršího muže se zračí vnitřní síla a odhodlání, ať již ve zmíněném svráštěném obočí a vráskách u kořene nosu nebo v pootevřených ústech, pronášejících žehnání. To je provázeno gestem pravice, na níž Preissova dílna vystavila na odiv své umění realistického detailu: jako u několika jiných soch z doksanského souboru má i sv. Vojtěch navlečeny pontifikální rukavice, avšak v tomto případě jsou mu rukavice příliš velké, a tak nejenže vytvářejí na dlaní varhánky, nýbrž jejich látka přečnává i přes konečky prstů. Nadměrnou velikostí rukavice však nelze vysvětlit masitost dlaně pod ní a krátké prsty – ruka je pojata naprosto odlišně od štíhlých rukou ostatních postav souboru, což by mohlo v tomto případě svědčit pro práci jiného pomocníka. Dynamika se u Vojtěchovy figury projevuje v poletujících pramenech vousu, především však v mačkaných klikátkách záhybů a přehrnovaných lemech pluviálu po pravé straně těla: látka biskupského pláště tu popírá svou tuhost, stává se vzdušnou, na holeni naopak získává kvalitu „mokrě“ draperie, lnoucí těsně k tělu. O tom, že Preissova dílna

zkušeně přizpůsobila kompozici a obrys postavy úhlu pohledu pozorovatele dole před oltářem, beztak ale nezanedbala propracování ani té partie sochy, která neměla být přístupna očím pozorovatele, se můžeme přesvědčit na Vojtěchově levém, k zadní stěně presbytáře obráceném boku, kde je vytvořen zajímavý paprskovitý útvar z našaseného pluviálu, jemných záhybů rochety a světceva levého předloktí. Objem Vojtěchova trupu je opět pouze naznačen vpředu, v zadním plánu sochy se slévá hmota rochetou oděného těla s pluviálem do vysokého reliéfu. Kromě doksanského oltáře vytvořil Preiss figuru sv. Vojtěcha ještě ve dvou případech: pro katedrálu sv. Víta [73, 74] a pro chrám sv. Mikuláše v Lounech [17], první z nich doksanskou zakázku předcházela, druhá ji následovala. Mezi všemi třemi sochami existuje na první pohled mnoho podobností: Od svého pražského jmenovce si doksanský sv. Vojtěch vypůjčuje téměř beze změn hlavu, gesto žehnání i vlnovku pluviálu vedoucí z hrudi na pravé předloktí, kdežto v samotném postoji a pojednání draperie je mezi oběma rozdíl vystižitelný antonymy statická – dynamika. V Lounech potom již nebylo kam dále posunout styl dílny ve směru dynamičnosti, dochází zde naopak u figury sv. Vojtěcha k jistému zklidnění a vyvážení oproti Doksanům, kontrast je zde přesvědčivější, obrys širší. Dílenského modelu, společného s doksanským sv. Vojtěchem, ovšem Preiss v Lounech využil i pro druhou biskupskou postavu, totiž sv. Mikuláše [16]: nápadně se shodují obličejové včetně vlasů a vousů, rovněž gesto levé ruky, přidržující vějíř draperie, a záhyby pluviálu nad ní.

Ve Vojtěchově protějškové soše na oltářním nástavci byl starší literaturou spatřován sv. Prokop (MATĚJKA 1898; NEUMANN 1974, 195), jenž by také logicky doplňoval řadu českých zemských patronů. Atributy poustevnického života, držené v rukou, by se rovněž zdály nasvědčovat této identifikaci. Světec je však oděn do řeholního roucha kartuziánského (škapulíř spojený pruhem látky na bocích), nikoli benediktinského.<sup>176</sup> Připomeňme si nyní, že objednavatelem doksanského hlavního oltáře byl opat Bruno Kunovský – vysvitne zcela jasně, že socha světce v kartuziánském hábitu představuje opatova patrona, **sv. Bruna**, zakladatele kartuziánského řádu (HLADÍK 2005, 19). Mitra, položená u světcových nohou, tu symbolizuje arcibiskupský úřad v Reggiu, sv. Brunem odmítnutý. I krucifix v pravé a lebka v levé ruce ke sv. Brunovi patří, neboť jeho řád je zasvěcen poustevnickému způsobu života (VANČURA 1993, 124,

---

<sup>176</sup> Dušan FOLTÝN, in: Encyklopedie českých klášterů, P. VLČEK/P. SOMMER/D. FOLTÝN (ed.), Praha 1998, 133 kartuziánský řádový oděv popisuje.

pozn. 94).<sup>177</sup> Jeho postoj zhruba zrcadlově odráží kontrapost Vojtěchův, včetně násilně vysazeného boku nad stojnou nohou, jen pokrčená noha, v tomto případě levá, je zanožena, nikoli vykročena vpřed a větší vyváženosti Brunovi dodává také nachýlení hlavy k stojné noze. V Brunově podobě se Preissovi zdařilo vystihnout starého asketického muže: zpod kapuce hábitu vystupuje poměrně drobná hlava s vlasy rovně zastřiženými vysoko nad čelem, s krat'oučkým vlnitým vousem, vyhublými lícemi a výrazně u kořene zařzlým orlím nosem. Výraz světcovy tváře vypovídá o naprostém pohroužení do kontemplace: ústa jsou pootevřená, pod obočím vytaženým u kořene nosu je vzhůru obrácený zrak. Brunův pokročilý věk vyjádřil sochař mistrovským způsobem pojednanou pokožkou, na čele a podél nosu se táhnou vrásky, hrdlo je pokryto svařštělou kůží a vystupují na něm napjaté šlachy, stejně jako na zápěstí kostnaté ruky, nořícím se z pravého rukávu. Roucho je ze všech postav doksanského souboru nejméně rozčeřené, škapulř věrně imituje tuhou látku s minimem vertikálních řas, pouze vlevo dole unikl z mezí strohého pojetí hravě povlávající cípek. Látka hábitu pod škapulřem, spadajícím až na zem, k nohám obutým naboso do sandálů, je poněkud nabranější. Jediný měkce zvlněný prvek draperie však představuje kapuce, jež vytváří okolo hlavy prostorovou jímku tvaru nakloněného kosočtverce. Obrys sochy zůstává nezvykle uzavřený, zdůrazňující plastickou hutnost. Asketická prostota ovládá i povrchové pojednání Brunova roucha, zdobení vrapováním a imitacemi kamenů a perel se soustřeďuje jen na mitru, symbol opatem zavrhnutý světský úřad. Za povšimnutí jistě stojí, že krucifix v Brunově pozdvižené pravici obsahuje tělo Ukřižovaného, které je volněji modelovanou variantou téže předlohy jako nadživotní, podrobněji pojednaná Preissova plastika Ukřižovaného v nástavci hlavního oltáře u Sv. Voršily v Praze [54].

Na přibližně stejné výškové úrovni se sv. Vojtěchem a Brunem usedli na voluty roztrženého frontonu **dvě andělské postavy**, obklopující nástavcový obraz Panny Marie. Jedná se o charakteristickou barokní dvojici andělů v roli prostředkovatelů mezi zobrazenou nadpozemskou sférou a pozorovatelem, kdy jeden z andělů - v tomto případě anděl na evangelní straně - s úctou vzhlíží k obrazu a druhý - zde na straně epištolní - hledí na pozorovatele a obraz mu ukazuje. Pro Preisse charakteristicky na sebe berou andělé podobu efébů, přes jistou dávku gracility a zjemnělá gesta rukou se štíhlými prsty oplývají krásou mladých mužů, nikoli éteričností oboupohlavních bytostí, jakými se hemží tvorba většiny barokních umělců. U obou andělů se uprostřed těla dvě diagonální kompoziční linie kříží do písmene X a oba si vzhledem i

---

<sup>177</sup> K ikonografii sv. Bruna viz James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 85-86.

postojem natolik odpovídají (až na rozdíl v obrácení hlav, jak popsáno výše, na odlišně držené paže a na detail, že anděl vpravo z hlediska pozorovatele je obut do antikizujících vysokých sandálů, kdežto levý anděl je bos), že můžeme podat jeden souhrnný popis. Hlavy s úzkými obličejí zdobí husté vlnité vlasy, povlávající v několika pramenech. Tváře zastupují Preissův nejběžnější typ jinošského obličejí: klenuté čelo navazuje jen mírným zářezem na dlouhý orlí nos, obočí je u kořene nosu povytaženo, ústa jsou poměrně malá, brada krátká, ale hranatá a předstupující. Až na úsek od boků zhruba ke kolenům se tu uplatňuje nahé tělo, vyznačující se jemnou, anatomicky přesnou modelací kostí, šlach a svalů. Draperie se omezuje na variace krátkého řeckého chitonu, u pravého anděla však naprosto uvolněného a rozevřeného, zatímco u levého chiton ještě dodržuje přepásání nad boky a vedení látky přes jedno rameno, ačkoli se odtud svezl až k lokti. Za zády andělů jsou roztažena do stran křídla přiměřené velikosti, jež podtrhují kompoziční diagonály údů a hlav. Totéž ostatně lze říci o záhybech draperie, jež v ohnisku velikého písmene X, opsaného celou andělovou postavou, opakují X v menším měřítku. Rozdíl nacházíme ve způsobu pojednání obou draperií: zatímco anděl po pravé straně pozorovatele je oděn do roucha poskládaného z dosti ostrých, téměř krystalických lomů, člení se draperie anděla vlevo na plochy přiléhající těsně k tělu, přes něž probíhají záhyby v měkkých, těstovitých provazcích. Křídla jsou v obou případech pečlivě propracována do jednotlivých ptačích per, kdežto u vlasů nezachází dílna do takových detailů jako u jiných svých děl, dělí je na několik hustých pramenů stáčejších se ve spirálovitých lóknách a poletujících okolo hlavy. Celkově je lépe vyveden anděl na epištolní straně, neboť jeho druhovi na straně evangelní lze vytknout křečovité gesto levé ruky, ovšem nedostatečně naznačený objem pravého stehna pod draperií vyvstane před očima pozorovatele jedině při změně úhlu pohledu. Oba andělé patří do velké rodiny Preissovyých efébských andělů, jaké potkáme na oltářích v lounském děkanském kostele (kat. č. 2) či na pražských oltářních nástavcích u Sv. Voršily [57, 58] a u Panny Marie před Týnem [209-211].

Na samém vrcholu oltářního nástavce vzlétá s roztaženými křídly holubice Ducha svatého mezi sedícími ostatními dvěma osobami Nejsvětější Trojice. Na evangelní straně a „po pravici Otce“ spatřujeme **Ježíše Krista**, pod jehož nohama je naznačen oblak a vykukují odtud cherubí hlavičky. Pravicí přidržuje břevno velkého kříže, atributu svého umučení a zároveň vykoupení celého lidstva, na jeho těle jsou patrné rány po hřebecích i po kopí. Právě Kristus představuje kompozicí i pohybem draperie nejdynamičtější figuru z celého oltářního souboru. Jeho široce

rozkročený posez, rozpřažené paže i horní část draperie vlající ve větru nás nenechává na pochybách, že Bůh Syn se právě prudkým pohybem blíží vstříc své matce Marii, zachycené na nástavcovém obraze, aby ji přivítal v nebeském království. Kompozice jeho postavy se skládá z mocného střetu dvou diagonálních linií, tvořených údy jeho těla a zdůrazněných záhyby draperie. Obě vedou zředu dozadu a zároveň jedna probíhá od Kristovy pravé ruky dolů k levému boku a zde se křížuje s druhou stoupající od špičky jeho pravé nohy. Levé předloktí s křečovitě rozepjatými prsty, směřující jen mírně dolů a vpřed, pak vyjadřuje jakousi výslednici protikladných sil obou diagonál. Krista halí draperie pouze volně obtočená okolo boků a vedená spirálovitě vzhůru za zády a přes levý loket, odkud vlaje v dalším vzestupném oblouku za hlavou a cípem zasahuje na vnitřní stranu pravé paže. Až na celou pravou nohu a levé stehno, skryté pod látkou, je tedy Kristovo tělo nahé, čehož Preiss využil, aby vyjádřil jeho šlachovitou strukturu, která v partii trupu přechází až do vychrtlosti: namísto prsních svalů se pod kůží zřetelně rýsují žebra, spodní okraj hrudního koše se zvedá vysoko nad propadlým břichem. Tvář mladého muže je úzká, s vystupujícími lámanými nadočnicovými oblouky, očima směřujícíma dolů u vnějších koutků, se zvlněnými spodními víčky a výrazným nosem s klenutým hřbetem a úzkými křídly. Na rtech se objevuje mírné pousmání. Hlavu zdobí vlnité vlasy, spadající ve dvou loknách až na levé rameno, a krátce střižený vous, vytvářející pod bradou dva stočené praménky. Draperie je zpracována v horní části figury do tříště drobných lomů, okolo pravé nohy pak vytváří záhyby plynulejší, na stehně hluboce podřezané a nabírající podoby tří kroucených provazů, položených na hladké ploše látky.

Figura **Boha Otce** působí nejreliéfněji ze všech soch souboru. Zejména ve spodní polovině těla nenabývají nohy ani draperie plného objemu, avšak i v partii trupu je za předním plánem rozevřeného pluviálu pouze naznačen druhý plán s tělem zahaleným do alby a rochetu a třetí plán s pluviálem spadajícím za zády. Bůh Otec jakožto bytost člověka nekonečně přesahující jako by vůbec ztrácel anatomii příslušející lidské postavě, nejvíce v nepřirozeně dlouhém levém lýtku i ve vousaté hlavě, jež tvarově téměř splývá s rouchem. Základní kompozicí tvoří protějšek svému božskému synu, tak jako on sedí na oblaku se široce rozkročenýma nohama, z nichž ta od středu oltáře vzdálenější je nataženější a směřuje poněkud vzad, tělem se shodně obrací do středu oltářní kompozice, vstříc Panně Marii na obraze, prsty volné ruky jsou roztažené až v jakési křeči, avšak paže má rovnoměrně diagonálně rozepjaté s pokrčenými lokty a hlava je více skloněná. Ostrůvky krátkých kudrn odhalují pleš na temeni, prvek v Preissově tvorbě ojedinělý,



zato vous vyniká svou délkou a v silných vlnách dosahuje až na prsa. Tváře a čelo jsou zbrázděny věkem, oční víčka povadlá, širší ústa neznatelně pootevřená. Obličejí vévodí zvlněné nadočnicové oblouky a zejména z bočního pohledu mohutně klenutý nos, přecházející v čelo téměř bez zářezu u kořene. První osoba Nejsvětější Trojice drží v levici žezlo a oděna je stejně jako sv. Augustin, Norbert nebo Vojtěch do pontifikálního roucha, sestávajícího z dlouhé vzdušné alby, z rochety přepásané úzkým cingulem, z pluvíálu a střevíců. Skladba draperie se rozprostírá mocně do šířky, horní část postavy ovládá obrazec mírně šikmo postaveného kosočtverce, opisovaného shora obrysem hlavy, ramenou a paží, ve spodní polovině pak spádem pluvíálu a krajkovým lemem rochety. V dolní polovině se kosočtverec překrývá s linií obráceného písmene S, tvořeného menší smyčkou pluvíálu okolo levé ruky a na ni plynule navazujícím velkým obloukem draperie, klesajícím k levé noze. Právě tento oblouk se uprostřed propojuje s drobnějším řasením alby do bohaté kaskády lámaných záhybů a několikanásobně přehrnovaných lemů. Pozornosti je hodno zpracování látky pluvíálu: zatímco v horní polovině těla i v lemu u kolen je zdařile vyjádřena její tíže, těsné přilnutí k levému lýtku a hluboké podřezání okolo něj jí ubírá na věrohodnosti. Takové lýtko neopodstatněně „vystupující“ na povrch tuhé látky lze ovšem nalézt v dílech Preissovy dílny častěji. Celkově tedy dvojice Bůh Otec – Bůh Syn vytváří provázanou kompozici, ba mohlo by se zdát, že siluety obou postav opisují písmeno M, monogram Panny Marie, jíž je oltář a ovšem i samotná bazilika zasvěcena. Zdejší ikonografický typ Nejsvětější Trojice nalezneme mezi dosud známými Preissovými díly jen v jednom dalším případě, totiž v kostele sv. Mikuláše v Lounech [156, 157]. Přestože zde v případech postav Boha Otce i Krista bylo užito týchž modelů jako pro sochy v Doksanech, lounské sousoší je na první pohled doksanskému velice vzdálené, a to nejen kvůli dodatečné polychromii. Doksanská bravura načechraných, vlnících se a klikaticích záhybů draperií v Lounech mizí, majestátní pohyb se mění ve zdobnost, živé výrazy obličejů a promodelovanou anatomii těla stírá uhlazenost. Není jistě pochyb, že zatímco v Doksanech hledíme na dílo s převažujícím podílem mistrovské ruky, lounská Nejsvětější Trojice je výsledkem práce tovaryše.

Poslední součástí sochařského souboru jsou v horní sféře oltáře a po obvodu oválného obrazu Panny Marie soustředěné tři postavičky **puttů** a jedenáct okřídlených **cherubích hlaviček**. Všechny tyto podoby batolat vycházejí z jediného typu s přehnaně vyklenutou mozkovnou, tlustými tvářičkami, ale nepříliš silným tělíčkem, drobnými ručičkami a nožičkami a

poměrně řídkými a ploše modelovanými prameny vlásků. Je s podivem, že se andělci udrží v letu skutečně miniaturními křídélky, sestávajícími z oddělených krátkých per. Draperie puttů je velice sporá, omezená na kroucený látkový pásek, vlající okolo tělíčka.

Somatický typ všech výše popsaných postav je štíhlý a protáhlý, jak odpovídá vrcholněbaroknímu stylu, proporce jsou vzácně harmonicky vyrovnané. Z deformací důlnou jinde opakovaných se u doksanských soch všeobecně vyskytuje jen krátký trup, úzká ramena pak v případě sv. Vojtěcha a sv. Augustina, zcela se zde Preiss vyhnul neúměrnému prodloužení lýtek a k němu se někdy přidružujícímu zkrácení paží. Pro oživení celého souboru rozrůznil Preiss postoje jednotlivých postav, jak jen lze u realisticky cítěné plastiky: sv. Vít nejlépe dodržuje antickou tradicí stanovený kontrast, kdežto nejdynamičtější postoj zaujímá sv. Augustin svou rotací kolem svislé osy o 270°. Jeho figura také není kompozičně vázána na své umístění na oltáři, obstála by bez újmy na kvalitě i uprostřed volného prostoru [114]. Naopak ostatní postavy byly promyšleně koncipovány pro osazení na konkrétní místo, což na druhé straně dokazuje Preissovo mistrovské zacházení s iluzivními sochařskými prostředky. Jak důsledně se při práci dílna řídila ohledem na jeho přesnou vizi budoucího díla, oceníme srovnáním soch z přímého pohledu en face při jejich vystavení v Národní galerii na podzim 2005 (viz HLADÍK 2005, NEČÁSKOVÁ 2005) a z patřičné vzdálenosti při zpětném osazení na původní místa na oltáři, kdy některé zdánlivě labilní postoje a kompozice zázračně získají naprostou přesvědčivost, nejvýrazněji u sv. Vojtěcha [124, 106] a Norberta [119, 105].

I obličejové jsou vzájemně rozlišeny, nezacházející ovšem v individualizaci ke konkrétnímu portrétu: Všeobecným rysem obličejů je jednak návaznost linie orlího nosu téměř bez zářezu na výrazně předstupující nadočnicové oblouky, jednak krátká hranatá brada, patrná hlavně u bezvousých tváří. Ve tváři Krista a Boha Otce zaujme nápadné zvlnění nadočnicových oblouků, u Boha Otce směřují oční štěrby jakousi vlnovkou šikmo dolů, stejně tak u sv. Víta, kde se přidávají těžká horní víčka. Naopak u Krista, sv. Norberta a Augustina spatřujeme lomená spodní víčka. Oči sv. Václava i Bruna jsou sešikmeny směrem dolů bez lomení víček a i jinak se obličej obou světců sobě navzájem podobají ušlechtilými rysy. Tváře užitě pro Boha Otce, sv. Víta a Augustina lze zase nalézt jinde v rámci Preissovy tvorby. Zcela jedinečnou se oproti tomu jeví tvář sv. Vojtěcha: jeho oči směrem k vnějším koutkům neklesají, nos se širokým a rovným hřbetem se stýká s čelem v zářezu, jakkoli jen mělkém. Z dalších anatomických znaků charakteristických pro celý soubor uvedme bohaté kudrny delších vlasů i vousů,

jejichž provrtávání v některých případech připomíná římské mramory, u rukou štíhlé prsty, z nichž prsteník a prostředník bývají drženy u sebe, jen někdy je palec znatelně širší než prsty zbývající (u sv. Bruna a Boha Otce).

Sochy jsou povrchově upraveny bílým štafírováním, zlacení vyznačuje agrafy pluviálů a některé atributy jednotlivých postav. Tak jako u soch v lounském děkanském kostele udivuje i zde pečlivé propracování nejmenších detailů, ať už se jedná o nápodobu krajkových, vyšívaných a drahými kameny posázených látek či třeba o motiv volných konců prstů u pontifikálních rukavic. Jako u všech děl vrcholného období své tvorby dokazuje i u doksanských soch Preiss svou bravuru hlavně na draperiích. Kromě strohého škapulíře sv. Bruna oplývají roucha všech postav bohatstvím záhybů, poměrně zdobných ve srovnání s římskou plastikou, o to však hustších. Zpracování draperií lze rozdělit do dvou skupin: Jedna představuje draperii realističtější, plastičtější, sestávající z paralelního řasení v přímých, ponejvíce do úhlů lomených liniích, jak ukazují např. roucha sv. Augustina či sv. Norberta. Ve druhé je zastoupeno podání malířtější, kdy z jednolitého těstovitého povrchu vystupují načechrané klikatky, někdy vlnovky blížící se podobou až provazcům, přiloženým k povrchu, jako u Krista, s ostřejšími hranami u sv. Víta a nejskicovitěji u sv. Vojtěcha. S právě uvedeným rozlišením co do podání draperie se částečně překrývá odstupnění skupin soch podle větší či menší reliéfnosti jejich tělesné hmoty. Nejplastičtější, v plném objemu, jsou ztvárnění sv. Augustin a sv. Norbert, jinde je zřetelné pořádání sochy do překrývajících se reliéfních plánů, zvláště v partiích trupu, který je zahalen do pluviálu. Tyto nápadné znaky odlišného zpracování draperie i celé hmoty figury jistě můžeme připsat provedení různými tovaryši Preissovy dílny, u výše popsaných různých typů obličejových rysů však nelze automaticky sáhnout k témuž vysvětlení, neboť provedení tváří figur si v sochařských dílnách často mistr vyhrazoval pro sebe.

V popisu ještě neopomeňme dva zlacené **reliéfy** v kartuších na soklech oltářních sloupů, bezpochyby pocházející rovněž z Preissovy dílny. Náměty reliéfů - na evangelní straně Zvěstování [148 a)], na straně epištolní Navštívení [148 b)] – zastupují střední část příběhu Mariina života, jehož počátek a konec zachycují Brandlova oltářní plátina. Reliéfy zřejmě vypracoval některý Preissův pomocník, jak lze odvodit z jejich kvality výrazně nižší, než jakou se mohou chlubit zdejší volné sochy. Oba výjevy jsou vyvedeny v reliéfu nízkém, avšak přece vyšším než u pozdějších reliéfů na soklech hlavního oltáře svatovoršilského [63-66]. Jejich kompozice se omezuje na postavy, vystupující z nečleněného pozadí. Hůře dopadl výjev

Zvěstování, kde tělo Panny Marie utrpělo anatomické deformace při zasazení do prostoru. Na výjevu Navštívení se zdařilo skloubit obě hlavní postavy v zrcadlové kompozici přetáčených těl.

Pojmeme-li doksanský hlavní oltář jako jednotný celek, pak lze zjednodušeně říci, že jednotlivé postavy jeho sochařské výzdoby většinou působí izolovaně a nenavazují mezi sebou navzájem psychologické ani kompoziční vztahy. Z tohoto konstatování však zde existují výjimky. Předně některé z postav přímo navazují komunikaci s pozorovatelem, nejrozhodněji sv. Vojtěch a anděl po epištolní straně. Kompozičně je zase jako jednotný útvar pojednána skupina Nejsvětější Trojice, kde postavy Krista a Boha Otce po stranách holubice Ducha svatého navzájem zrcadlí svou pózu a jejich hlavní linie se doplňují do písmene M. Pak zde však nalezneme vztahy pronikající ještě dále, a sice za hranice uměleckých druhů. Již bylo v úvodu hesla zmíněno, že skupina Nejsvětější Trojice souvisí s nástavcovým obrazem Nanebevzetí Panny Marie. Obě božské osoby shlížejí s oblačné výše k Panně Marii, blízcí se k nim na oblaku v doprovodu andílků, Panna Marie, i měřítkově zapadající mezi sochy ji obklopující, hledí rovněž svému synu i Bohu Otci vstříc. S Brandlovým oválným obrazem Panny Marie jsou v těsném kontaktu oba andělé po jeho stranách, z nichž jeden se obrazu dotýká a hledí na něj, druhý na něj názorným gestem ukazuje, obrácen k pozorovateli. Nejpozoruhodnější však je skupinka cherubích hlaviček a malého andílka, rozmístěná mírně asymetricky v prostoru rozeklaného frontonu a pod ním probíhajícího kladí, kde se ve střední ose k sobě velmi přibližují rámy obou oltářních obrazů, hlavního a nástavcového. Cherubínci ovšem nehrají roli spojovacího článku mezi oběma obrazy jen opticky, nýbrž také motivicky: Spodní Brandlova malba Narození Panny Marie vrcholí ve svém obloukovém zakončení výjevem paprsků božského světla a v něm sestupujících cherubínků a andílků. Na ně navazuje podobnými skupinkami hlaviček i andílčí postavičkou uvedená Preissova plastická výzdoba a v místě, kde se proti sobě vznášejí plastický andílek podpírající rám horního obrazu a jeho namalovaný bratříček u spodního okraje výjevu Nanebevzetí, přeskakuje motiv andílčího roje zpět z plastiky do malby. A Nejsvětější Trojice na samém vrcholu může konečně platit za zdroj světla vpadajícího do spodního obrazu. Způsobem právě popsáním vzniká tedy ve středu oltáře jednotná významová spojnice jednotlivých prvků výzdoby. Střídání uměleckých druhů pro zpodobení andílků a cherubínků by však nemělo mást při hlubší interpretaci, jedná se o hru s podobným motivem, ne však o známku vyrovnání odlišných stupňů reality, představovaných na jedné straně plastikou, na opačné malbou. Oba velcí andělé a nejnázorněji právě drobný andílek vespu se dotýkají, případně podpírají rám obrazu

s výjevem Nanebevzetí, čímž ukazují, že z hlediska jejich úrovně skutečnosti představuje Nanebevzetí skutečně pouhý obraz. Malba tu ve dvou výjevech zpřítomňuje dvě události, které se odehrály v historickém čase - Mariino narození a vzetí na nebesa po její smrti -, malba tedy zastupuje rovinu neskutečnosti, pouhé upomínky. Kdežto plastika zachycuje Božskou Trojici trůnící na oblacích, zástup světců s atributy a doprovod andělů, andělků a cherubů, zkrátka výsek nebeského bytí, které trvá věčně, je tudíž tou pravou skutečností. Tímto rozdělením rolí pro umělecké druhy a zároveň jejich několikanásobným provázáním naznačili František Preiss a Petr Brandl v doksanské bazilice pokus o pojetí „bel composita“, jaké objevil a k naprosté dokonalosti dovedl v Římě Bernini ve spolupráci se spřízněnými malíři.

Jméno tvůrce plastik na hlavním oltáři doksanské baziliky nedokládají žádné prameny. V. V. Štech zde vycítil spojitost s Preissovou tvorbou, hledal však autora v jakémsi neznámém mladším sochaři (ŠTECH 1938-39). Ještě v první polovině 20. století se ovšem můžeme setkat s pokusem připsat sochy doksanského hlavního oltáře Ondřeji Filipu Quitainerovi (VYDROVÁ/SEDLÁČKOVÁ 1938). Odmyslíme-li kvalitativní nezpůsobnost Quitainerova díla dosáhnout podobně mistrovského výsledku, musíme upomenout na výskyt nespočetných typicky preissovských znaků, vyjmenovaných v předchozích odstavcích, včetně velice těsných období v Preissovy doložené zakázkách, abychom vyloučili jakékoli pochybnosti o správnosti Blažičkova připsání našemu umělci (BLAŽÍČEK 1958, 107). Vzdálené podobnosti s Quitainerovými pracemi bychom sice vypátrali, příčinou však není Quitainerovo autorství oltářních plastik, nýbrž odvažujeme se vyslovit domněnku, že Quitainer pracoval na počátku své umělecké dráhy v Preissově dílně a některé rysy jeho stylu, které následně v samostatné tvorbě užíval, si osvojil právě tam (viz také kat. č. 29).

Pravdou ovšem zůstává, že takové míry jednotného účinku oltáře žádné jiné Preissovo dílo před doksanskou zakázkou, avšak ani po ní již nedosáhlo. Doksanské sochy vysoko vynikají rovněž svou správně cítěnou anatomii, důsledným rozlišením postojů při zachování maximální přirozenosti a individualizací tváří. Nikde jinde se Preissově dílně nezdařilo propojit realistický základ a mírnou idealizaci k podobně vznešenému, monumentálnímu výsledku. Ze všech právě uvedených důvodů je nutno předložit k úvaze možnost, že Preissovy plastiky, za jejichž dataci je obecně pokládán rok vysvěcení oltáře, tj. 1703 (HLADÍK 2005, 17, 21),<sup>1</sup> přece spatřily světlo světa v době o něco pozdější. Jistěže případy, kdy byl svěcen oltář dříve, než získal svou konečnou úpravu a výzdobu, byly řídké. Že se však opravdu vyskytovaly, potvrzuje kronikou zaznamenaný

sled událostí ohledně vzniku oltářů u pražské Sv. Voršily (viz kat. č. 3): svěcení hlavního oltáře (týmž světicím biskupem Seiplem jako v doksanském případě) tu proběhlo o dva roky dříve, než podle výpovědi kroniky Jan Kryštof Liška namaloval svůj obraz, o tři roky dříve, než byla vůbec uzavřena smlouva s Unmuthem a Preissem, a tedy o celých pět let před definitivním dokončením jeho výzdoby. Z toho vyplývá, že ani v pramenech doložené svěcení doksanského hlavního oltáře 22. srpna 1703, ani Brandlovo datování plátna Narození Panny Marie rokem 1703 nelze automaticky vztahovat k dokončení Preissova souboru. Veškeré nejasnosti by ovšem odstranilo podrobné formální prozkoumání miniaturní skici Brandlova velkého oltářního obrazu na ukázkovém modelu oltáře (viz kat. č. 10): pokud by se potvrdilo, že skica je vskutku předběžným bozzettem,<sup>2</sup> zůstal by v platnosti dosavadní předpoklad, že celek oltáře vznikl ve všech svých složkách současně a že byl zhotoven do data vysvěcení; pokud by se však skica ukázala být dodatečnou miniaturní kopií již existujícího oltářního obrazu, načrtnutou jen pro úplnost dojmu z modelu, bylo by možno posunout datování Unmuthovy a Preissovy zakázky až za rok 1703. Kdybychom totiž bez dalšího zkoumání připustili datování rokem 1703, vyplnilo by vytváření souboru zhruba léta 1701-03, tedy dobu nejpilnější práce pro lounský děkanský chrám (viz kat. č. 2). Tu bychom se museli pozastavit nad rozdílem slohové vyspělosti mezi bravurními plastikami doksanskými a poněkud ještě rozpačitými, ztuhlými figurami, které řadíme do Preissovy první lounské etapy. Stejně tak bychom se nevyhnuli otázce, kdy vlastně stíhala Preissova dílna pracovat na početné doksanské zakázce, dodala-li roku 1703 pro lounský chrám čtyři nebo pět vozů řezbářského díla! Naopak druhá etapa lounské zakázky neprobíhala již tak horečně, ačkoli do roku 1706 Preiss ještě dokončil tamnější nejkvalitnější figury. A právě některým z těchto posledních lounských soch, zvláště sv. Vojtěchovi z hlavního oltáře nebo sv. Anně Samotřetí, již doksanské postavy tolik vzdálené nejsou ani v pojetí, v uvolněné výstavbě těla v pohybu, ani v povrchovém pojednání. Tyto znaky se poté v závěrečném období Preissovy tvorby, zastoupeném nejlépe apoštolskou řadou ve Sv. Voršile, opět proměňují, tentokrát směrem ke ztišení výrazu a maximálního vystupňování dekorativního zpracování draperie. Proto Preissův styl okolo roku 1710 rovněž doksanským plastikám neodpovídá. Nejpravděpodobněji bychom tedy zařadili vznik doksanského oltářního souboru do let 1706-07, těsně před započatím díla na hlavním oltáři svatovoršilském (kat. č. 2). Takové vřočení by též podporovala doložená spolupráce Preisse s truhlářem Janem Unmuthem na obou posledních oltářních zakázkách – ve

Sv. Voršile a v Andělské Hoře -, kdežto v dřívějších letech se Unmnuthovo jméno v souvislosti s Preissovyým neobjevuje.

Ať už se naše hypotéza o době vzniku plastik pro hlavní oltář doksanské baziliky ukáže správnou či mylnou, rozhodně nic nemění na skutečnosti, že tu stojíme před samotným vrcholem Preissovy tvorby, k němuž pak svou výjimečnou kvalitou přistupují již jen dvě figury vytržené z jiných celků, totiž sv. Vojtěch z hlavního oltáře lounského chrámu [17] a sv. Karel Borromejský z hlavního oltáře v pražské Sv. Voršile [51].

### Poznámky:

<sup>1</sup> Hedvika KUCHAROVÁ/Libor ŠTURC: Klášter premonstrátek v Doksanech, in: František Preiss (kat. výst.), Praha 2005, 14.

<sup>2</sup> Luigi A. RONZONI, in: Triumph der Phantasie. Modelle von Hildebrandt bis Molinaro (kat. výstavy), Michael KRAPP (ed.), Wien/Köln/Weimar 1998, 127; Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Modelová praxe v české barokové plastice, in: Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia k připomenutí osobnosti a díla O. J. Blažíčka, Praha 1991, 18.

### Prameny:

LÍBAL Dobroslav/HORYNA Mojmir: Passport SÚRPMO, s. 1., 1974, 23

### Literatura:

MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém I, Praha 1898, 75

VYDROVÁ J./SEDLÁČKOVÁ E.: Katalog, in: Pražské baroko (kat. výst.), Praha 1938, 85

ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-39, 102

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 107

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967, 65

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 55, 195-96

HOBZEK Josef: Kulturní památka Doksany, Ústí nad Labem 1983, nepag.

- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 311
- HORYNA Mojmir: Sochařství první poloviny 18. století v oblasti činnosti architekta Oktaviána Broggia, in: HORYNA Mojmir/MACEK Josef/MACEK Petr/PREISS Pavel: Oktavián Broggio 1670-1742 (kat.), Praha 1992, 143
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 114, 116
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 105, 107
- HLADÍK Tomáš: František Preiss a výzdoba hlavního oltáře klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech, in: František Preiss (kat. výstavy), idem (ed.), Praha 2005, 17-21
- NEČÁSKOVÁ Milena: Restaurování hlavního oltáře klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech, in: František Preiss (kat. výstavy), Tomáš HLADÍK (ed.), Praha 2005, 22-28
- PAVLÍČEK Martin (rec.): František Preiss (výstava Praha 2005), in: Art & Antiques, listopad 2005, 78-79

## 12. Sv. Václav

*Soukromá švýcarská sbírka, r. 1700 – 03 (?), dřevo, zbytky polychromie, výška 25,7 cm.*

Na sošku poprvé upozornil E. W. Braun v katalogu k výstavě, pořádané v Norimberku roku 1955, a rozpoznal v ní současně práci Františka Preisse. V době norimberské výstavy tvořila soška součást tamní sbírky Valentina Mayringa (BRAUN 1955), mezitím však přešla do sbírky Imoberdorfer ve švýcarském Mellingen (BLAŽÍČEK 1989). Jelikož takto, v soukromé švýcarské sbírce, není dílo běžně přístupné, omezuje se autorka na popis podle fotografie doprovázející Braunovo katalogové heslo.

Soška [149] spočívá na soklu s dolním okrajem volutovitě stáčeným. Sv. Václav je zpodoběn coby muž středního věku s vlnitými vlasy a krátkým vousem, s knížečí čapkou na hlavě a hermelínovým pláštěm okolo ramen, oděn pro Preissovu dílnu typicky ve zbroj, sestavenou z prvků středověkých, barokních i antikizujících.



Obrys figury opisuje zhruba tvar kosočtverce, vyrůstajícího nad diagonálou plintu. Kosočtverečný obrazec doplňovala původně ještě mírná šikmice štítu postaveného po levém boku. Štít se však v průběhu doby ztratil i s rukou položenou na jeho vršku, dochoval se pouze spodní volutovitý výběžek, o nějž Václav opírá chodidlo levé nohy. Stejně tak utrpěla škodu pravice, když přišla o polovinu předloktí včetně žerdi s praporcem, z nějž zbyla u pahýlu paže jediná stuha. Žerď byla podle všeho zapřena do země před Václavovou pravou nohou, a odtud stoupala vpřed a šikmo doprava. Tvořila tudíž osu, okolo níž rotuje celá figura v prostoru po sestupné spirále. Tento pohyb získává opticky na dynamice díky rozevlátým cípům pláště po obou stranách. Draperie dostává příležitost k uplatnění výhradně v partii královského pláště, kde se projevuje modelace hluboce podřezávanými záhyby neklidného průběhu, povrch místy oživují drobná vybraná očka.

Takový způsob pojednání draperie ukazuje přesvědčivě k Preissově autorství, stejně jako rysy obličejů a zpracování vlasů do hustých kudrlin. Především je však na první pohled zřejmé, že zbroj představuje tentýž, jen lehce obměňovaný, typ, který známe z jiných zpodobení sv. Václava vzešlých z Preissovy dílny, ať už na pilíři ve svatovítské katedrále, či v nástavci hlavního oltáře chrámu v Lounech, nebo na hlavním oltáři doksanském (kat. č. 5, 2, 11). Právě doksanské variantě Preissem ustaveného dílenského vzoru se švýcarská soška blíží nejtěsněji [112]. Rozdíly spočívají kromě nepodstatných odchylek v odění především v posunu doksanské figury směrem ke statickému a potlačení rotačního pohybu i dynamiky draperie.

Přikročme nyní k otázce funkce sošky sv. Václava. Není zcela jasné, co vedlo E. W. Brauna k tomu, aby sošku označil za bozzetto k soše na Karlův most (BRAUN 1955). Jistě tím nemínil připisovat Preissovi sousoší sv. Václava mezi anděly, osazené na Karlův most okolo roku 1700, vždyť E. W. Braun sám v článku z roku 1931 toto sousoší poprvé spojil se jménem Ottavia Mosta.<sup>1</sup> Snad se tedy domníval, že původně se ve věci zadání zakázky na mostní sochu sv. Václava rozhodovalo mezi Mostem a Preissem? O. J. Blažíček uvádí sošku do vztahu k doksanskému oltáři a jeho figuře sv. Václava, odmítá však funkci bozzetta a hovoří o samostatné variantě (BLAŽÍČEK 1958). Konečně V. Vančura uvažuje o sošce coby o ztracené součásti dochovaného modelu doksanského oltáře [101] (srv. kat. č. 10), aby následně tuto možnost zamítl s odvoláním na rozdíly v postoji a draperii mezi soškou a doksanským sv. Václavem (VANČURA 1993). Takové odůvodnění ovšem neobstojí, neboť rozdíly nepřekračují míru, do jaké se odlišují též ostatní figurky modelu od konečných nadživotních verzí, srovnáme-li

například oba sv. Augustiny [104], zjistíme vzájemné odchylky ještě větší. Jediná zásadní změna, projevující se v doksanské postavě sv. Václava oproti zde popisované švýcarské sošce, by spočívala v posunu kompozice světceva těla od původního prudkého natočení dolů před oltář ke klidnějšímu nastavení napříč prostorem presbytáře směrem k evangelijní straně. Ztišení původně rozevláté draperie je potom logickým důsledkem zmírnění pohybu těla.

Z výše rozebraných možností vyplývá nejpravděpodobněji, že soška sv. Václava kdysi opravdu tvořila součást modelu doksanského oltáře, k jehož figurkám, vysokým 20–25 cm (VANČURA 1993), ji řadí i rozměry. Pak by bylo nutno předpokládat, že model původně obsahoval ještě Václavovi protějškovou figurku sv. Víta, dnes nezvěstnou. Poměrně detailní propracování sošky na druhou stranu ovšem nevylučuje ani správnost Blažíčkova tvrzení, že se jedná o konečnou formu malé plastiky, určené do soukromého interiéru.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> E. W. BRAUN: Opus Octaviani, in: Jahrbuch des Verbandes der Deutschen Museen, 1931, 157–61.

#### Literatura:

BRAUN E. W.: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien (kat. výst.), Nürnberg 1955, 114

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 281

BONGERS Aurel (ed.): Kunst des Barock in Böhmen (kat. výstavy Essen 1977), kat. č. 12

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 314, pozn. 98

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Modelová praxe v české barokové plastice, in: Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia k připomenutí osobnosti a díla O. J. Blažíčka, Praha 1991, 18

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 117

### 13. Sv. Marek

*Soukromý majetek, pol. 1. desetiletí 18. stol. (?), dřevo, zlaceno a stříbřeno, výška 33 cm.*

Malou sošku evangelisty umožnil připsat do katalogu Preissovyých děl objev P. Bašty, zveřejněný v níže uvedeném příspěvku (BAŠTA 1995). Výhradně na informace, potažmo fotografie v tomto příspěvku obsažené [150 a), b)] je také autorka diplomové práce odkázána při svém rozboru sošky, neboť ta se nachází v nejmenovaném soukromém majetku.

Hned v úvodu si dovolíme s P. Baštou polemizovat, a to ve věci funkce plastiky. P. Bašta považuje tužkou napsanou číslici 3 na spodní straně plintu za důkaz, že před sebou máme pouze jednu část kdysi kompletního čtyřčlenného souboru evangelistů. Nehledě ke skutečnosti, že evangelisté ve výtvarném umění nejčastěji dodržují řazení podle pořadí evangelií v kodexu Nového zákona, tudíž Marek zaujímá druhé, nikoli třetí místo v pořadí, lze za tužkou psanou číslicí spatřovat nejrůznější význam a ovšem i jakoukoli dobu původu. Sv. Marek ovšem s veškerou pravděpodobností opravdu pochází ze čtveřice plastik evangelistů, jejíž další dvě součásti, sošky sv. Matouše a Lukáše, zanechaly nedávno při přechodu s jednoho soukromého majetku do druhého stopu své existence v aukčním katalogu Dorothea (viz kat. č. 14). Dále P. Bašta vylučuje funkci sošky jakožto modeletta, protože se mu při 33 cm výšce zdá příliš mohutná. Zde můžeme jen podotknout, že výškou by dílo naopak ukázkovému modelu, předznamenávajícímu zvětšení figury do životní velikosti, odpovídalo, a tomuto určení neodporuje ani způsob jejího pojednání. Jedná se ovšem pouze o jednu z možností, stejně tak mohla soška představovat konečnou formu zakázky, osazenou například spolu s ostatními evangelisty na domácí oltářík. Jistěže ani určení takto definitivního díla pro vybavení kostelního interiéru nelze odmítnout. P. Bašta klade jeho umístění nejpravděpodobněji na stříšku kazatelny – právě zde však musíme spíše poukazovat na pouhých 33 cm výšce, pro které by byly figurky vysoko v kostelním prostoru stěží okem rozeznatelné.

Sv. Marek stojí v kontrastu s pravou nohou stojnou a levou pokrčenou v kolenu, trup se otáčí mírně vlevo, hlava na pohyb navazuje a přiklání se k levému rameni. Levá dlaň s poškozenými prsty drží před tělem v úrovni pasu otevřenou knihu, do níž pravice píše brkem. Hlava je poměrně veliká, tvář rámuje husté vlasy a vous, v porovnání s ostatními Preissovyými díly

však jsou prameny volnější, nestácejí se do kudrn a nespádají též tak nízko do čela. Pod úzkou linií obočí, nachýlenou dolů směrem ke spánkům, obracejí ve stejném úhlu sešikmené oči pohled vzhůru. Lícni kosti jsou mohutné, nos má rovnoměrně široký hřbet, ústa s plnými rty se otevírají. Oděv sestává z tuniky (podle fotografie dokonce dvouvrstvé?) a dlouhého pláště, halícího záda, vlevo vedeného vpřed přes rameno a vpravo okolo boku. Z draperie dosahující na zem vyčnívají pouze špičky bosých nohou. Po levém boku leží Markovi u nohy lev, jeho atribut a součást biblického tetramorfu, ztvárněný jen v partii hlavy a levé přední tlapy, přičemž zbytek těla iluzívně mizí za Markovými zády.

Postava je bravurně rozvinuta do prostoru. Ovládá dvě pohledové roviny, jednu rovnoběžnou s přední stranou čtvercového plintu, druhou pootočenou o 45° vlevo, do níž se promítá shodně levé koleno, ruce s knihou i hlava. Rotaci kolem středové osy opticky ještě posiluje kompozice do vzestupné spirály, jejíž čtyři stupně figuru obkružují: vycházejí zdola od lví tlapy, vinou se jednou nenápadně okolo Markových kolenou, podruhé výrazně podél horního lemu pláště a končí na vrcholku nakloněné hlavy. Takový spirálový systém sice Preiss několikrát ve svých dílech užil, např. již u postavy sv. Prokopa ve svatovítské katedrále [79] nebo u dvojice soch sv. Jáchyma (?) [154] a sv. Alžběty [155] u boční stěny lounského chrámu, vždy však výsledek obsahoval dynamický náboj kvůli záměrnému porušení důsledné vyváženosti, jaká naopak ovládá sošku sv. Marka. Zde se stavba figury podřizuje klasické harmonii: trup se natáčí k volné, nikoli stojné noze, volná noha je mírně zanožená, nikoli vykročena vpřed či stranou, hlava se sklání k výše drženému rameni, takže jsou jednotlivé objemy uzavřeny do plynulého obrysu. Právě touto plynulostí a střídavým vlněním od úzké základny přes dvojí trojrozměrné rozšíření do prostoru zpět k hlavě se obrys Markovy postavy odlišuje od výše zmíněných soch sv. Jáchyma a Alžběty v Lounech, ač jinak je zvláště sv. Jáchymovi v horní části blízký.

Způsob pojednání draperie se rovněž do jisté míry Preissově stylu vzdaluje. Jsou tu dílenské motivy známé odjinud, jako hluboce probraná smyčka záhybu pláště, vedená kolem boku k pasu, nebo řasy rozbíhající se paprskovitě po horním cípu pláště od pokrčeného lokte. Tentokrát je však záhybový systém zbaven ostrosti, nejsou tu kaskády kornoutových řas, vše měkce plyne a vlní se, tak jako celkový obrys. Ovšem již pročlenění samotných záhybů vertikálními a diagonálními vybranými oky je u sošky sv. Marka stejné jako kupříkladu zrovna u lounského sv. Jáchyma, nabízeného ke srovnání v předchozím odstavci. Z toho plyne víceméně potvrzení Preissova autorství, přičemž pojednání záhybů do měkčích útvarů bylo zřejmě

podmíněno malými rozměry díla, které nedávají prostor k tříštění draperie na drobné paralelní záhyby ani na vybrušování vysokých hran. Do seznamu Preissovy děl řadí sošku také držení knihy v dlani, stejné jako vidíme např. u sv. Barnabáše mezi apoštoly ve Sv. Voršile [200], a především charakteristické rysy a výraz obličeje, jimiž jsou obdařeni mj. sv. Prokop ve svatovítské katedrále, sv. Vojtěch na doksanském oltáři [125] či sv. Mikuláš na hlavním oltáři lounském [16].

P. Bašta ve svém příspěvku přirovnává vzorec draperie sv. Marka k soše sv. Augustina z Doksan [113] (viz kat. č. 11). Tomuto vynikajícímu Preissovu dílu se soška blíží především kompozicí směřovanou na diagonálu vlevo od průčelní roviny. Avšak podstatný rozdíl mezi oběma řešeními spočívá v dynamice na straně sv. Augustina – biskup kráčí, je zachycen v okamžiku těsně před přenesením váhy na přední stojnou nohu – a harmonické statickosti na straně sv. Marka – přední noha je volně pokrčená ve stoji. Ostatně ani draperie se navzájem příliš neshodují jak co do vzorce, tak co do pojednání, neboť u sv. Augustina nacházíme právě ony ostré výběžky hran, neklidně zalamované ve svém průběhu, jaké sv. Marek postrádá.

Paradoxně však existuje sochařské dílo, s Preissovou tvorbou nespojované, které se vyznačuje příbuznou kompozicí, vzorcem draperie i pro Preisse jinak nezvyklým motivem stranou u pasu rozevřených, zvlněných lemů pláště, z nichž vystupuje hladký objem stehna, kolena a lýtka pod tunikou, aby nad kotníkem noha opět zmizela za řasami draperie nakupené u země. Hovoříme o sv. Janu Evangelistovi pod křížem na hlavním oltáři kostela Povýšení sv. Kříže v Děčíně [262]. K celému souboru mramorových plastik na hlavním oltáři přiřazuje jméno hypotetického tvůrce zatím jediný badatel, a to V. Vančura,<sup>1</sup> jenž v autorovi spatřuje Ottavia Mosta. Mostovu stylu odpovídají dobře dva efébští andělé na nejnižším stupni oltářní nástavby, avšak již Panna Maria a sv. Jan o stupeň výše působí příliš klidně a hmotně na dynamické pojetí Mostových krajně rozpohybovaných postav, jak je známe z Prahy z atiky Kaiserštejnského paláce, z nároží Toskánského paláce či ze sousoší sv. Václava. Ani ohledně datace tohoto souboru nepanuje jednota, některá literatura jej datuje rokem 1689,<sup>2</sup> jiná až 1691.<sup>3</sup> Viděl tedy František Preiss tyto sochy v Děčíně během osazování svých výtvorů na atiku kostela a zaznamenal si podobu sv. Jana pro budoucí inspiraci? Anebo přichází v úvahu ještě jiná možnost: bylo by možné, že Ottavio Mosto dodal anděly, avšak další sochy na oltáři, nebo třeba pouze sv. Jan, z jeho dílny nepocházejí? Mohl by autorem sv. Jana Evangelisty být František Preiss? A uvážíme-li shodné rysy mezi sochou sv. Jana a zde rozebíranou soškou sv. Marka, nenabízí se

snad domněnka, že dřevěná soška sloužila za modelletto pro pískovcovou sochu v nadživotní velikosti, jednu ze čtyř soch evangelistů, které měl do křížení děčínského kostela podle zdrojů A. Kropsbauera František Preiss dodat (viz kat. č. 1)?<sup>4</sup> Zde se ale už pohybujeme na území čistých spekulací. Preissovy pískovcové sochy na děčínské atice přece jen ani svou kompozicí, ani zpracováním neopravňují předpoklad, že by týž mistr dokázal ve stejné době vypracovat v mramoru dílo daleko kvalitnější. Sv. Marek svým stylem nezapadá do období děčínské, ovšem ani ještě svatovítské zakázky, spíše odpovídá Preissovu střednímu tvůrčímu období, kdy se draperie oproti svatovítské zakázce již osamostatnila od postavy a zdynamizovala svůj záhybový systém, kdy ovšem na druhé straně ještě nedosáhla přebujelého bohatství paralelních drobných záhybů jako u souboru svatovoršilského. Podobu některých aspektů Preissova malého sv. Marka a děčínského sv. Jana Evangelisty od neznámého mistra nejlépe vysvětlíme prostou shodou náhod.

Závěrem musíme jednoznačně podpořit Baštovo připsání nově objevené sošky sv. Marka Františku Preissovi i přibližné datování do blízkosti zakázek pro chrám doksanský i lounský, tj. přibližně do poloviny 1. desetiletí 18. stol.

### Poznámky:

<sup>1</sup> Václav VANČURA: Barokní plastika Prahy, s. l., 2002, 75, 78

<sup>2</sup> NPÚ Ústí nad Labem, evidenční list kostela sv. Kříže

<sup>3</sup> Anton KROPSBAUER: Das Glockenzeichen zur Jubel-feier der 200 jährige Gründung der Dekanalkirche zum hl. Kreuze in Tetschen, s. l., 1891, 14; idem: Die Decanalkirche zu Tetschen, Tetschen 1898, 13; Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech 1, Praha 1977, 250, VANČURA 2002 (pozn. 1), 75.

<sup>4</sup> KROPSBAUER 1891 (pozn. 3), 12; KROPSBAUER 1898 (pozn. 3), 11.

### Literatura:

BAŠTA Petr: Příspěvek k dílu Františka Preisse, in: Zprávy památkové péče 9, LV, 1995, 325-

## 14. Sv. Matouš a sv. Lukáš

*Soukromý majetek, pol. 1. desetiletí 18. stol.(?), výška 33 cm, lipové dřevo, zlaceno a polychromováno, restaurováno, umístěno na nepůvodních soklech.*

Dvě sošky evangelistů se těsně vážou k plastice sv. Marka [150 a), b)], pojednané výše (kat. č. 13), s níž a ještě se ztracenou soškou sv. Jana tvořily původně bezpochyby čtyřčlenný soubor. Jediný zdroj poučení o těchto dvou plastikách představuje heslo aukčního katalogu se dvěma malými snímky v příloze (Dorotheum 2000). Samozřejmě nelze souhlasit s datací figurek do doby kolem roku 1750, jak ji uvádí aukční katalog, jejich vznik je třeba posunout v čase nazpět do poloviny 1. desetiletí 18. století, aby odpovídal dataci sošky sv. Marka, uváděné v přechozím katalogovém čísle.

Spatřujeme zde dva evangelisty stojící spolu s původním čtvercovým plinthem na novějších vysokých, profilovaných soklech. Oba muži zapisují brkem do knihy text svých evangelí a jsou provázeni symboly tetramorfu: sv. Matoušovi vznášející se dětská postavička před tělem podpírá zesponu knihu, sv. Lukáš opírá chodidlo pravé nohy o hlavu ležícího býka. Oděni jsou evangelisté shodně v tunikách a přes ně obtočeného pláště. Původnost polychromie zůstává otázkou, neboť na související sošce sv. Marka (kat. č. 13) se barva neobjevuje. Barevné rozlišení přispívá k jistému zkrslení rysů obličjeje, stejně jako k zastření pojednání vlasů a vousů.

Na snímcích působí vlasy dojmem poměrné uhlazenosti, jaké Preiss neutiloval, podobně jako spadání pramenů nehluboko do čela. Ani preissovská typika obličjeje není u sošek na fotografiích rozpoznatelná. Jakékoli pochybnosti vzbuzují partie hlavy, můžeme jejich vznik připsat drobnému formátu snímků, a z něj plynoucí špatné rozlišitelnosti. Jestliže jsme totiž podpořili atribuci Preissovi u minulého hesla – sošky sv. Marka -, nevyhnutelně musíme vztáhnout připsání témuž sochaři i na tyto dva evangelisty. Dokonalá stejnorodost všech tří sošek se projevuje nejen ve shodné výšce 33 cm, nýbrž i ve snaze o uzavřený obrys, v tělesném ustrojení klenutých objemů, ve vzájemně jen nepatrně obměňovaném držení těla a pohybu nohou, paží a hlav, především pak ve skladbě draperie. Ta svým spádem podtrhuje rozčlenění postavy do dvou polovin, rozšiřujících se prostorově ve středu a zužujících se směrem ke krajům. Avšak

v porovnání s Preissovými mistrovskými díly je draperie pojednána velice jednoduše, splývá v delších záhybech, plastičtější nařasení se vyskytuje pouze u cípu pláště přehozeného přes rameno či u záhybu obkrouženého kolem boku.

Přesto cítíme v soškách Preissovo pojetí, projevující se plně v objemovosti, uměřených proporcích, rovné linii ramen, výrazně vně vykroužené holeni a zadržném pohybu údů. Záhyby draperie ani vlasy mistr nerozpracoval do plastických detailů zřejmě proto, že sošky plnily P. Baštou v minulém katalogovém hesle popíranou funkci modellett pro objednavatele a rozehrání veškeré virtuozity modelace si Preiss ponechával až pro práci na definitivních sochách řádných rozměrů. Je zjevné, že také putto pod Matoušovou knihou je ve své kompozici pouze načrtnuto, jak vypovídají anatomické nedotaženosti, malé rozvinutí do prostoru a celkově hrubé podání. Tyto dvě sošky tedy zpětně i pro sv. Marka svědčí právě o funkci modellett ve zmenšeném měřítku. Nezodpovězenou otázkou již zůstane, zda měla být konečná zakázka provedena ve dřevě či v kameni, kým byla objednána a do které lokality určena. Jméno Františka Preisse se sice objeví ve vztahu ke kamenným figurám evangelistů na atice pražské Lorety [99, 100] (viz kat. č. 9), s těmi se ale zde probíraná modelletta v kompozici neshodují. Potom by z literatury zbývala zmínka o Preissem zhotovených sochách evangelistů pro pilíře kostela Povýšení sv. Kříže v Děčíně (viz kat. č. 40). Ovšem ztotožnit figurky sv. Matouše, Marka a Lukáše z tohoto a předchozího katalogového hesla s předlohami pro díla jednak nedochovaná, jednak v literatuře blíže neurčená a snad omylem ve čtení starých záznamů A. Kropsbauerem Preissovi připsaná, by popíralo vědecké zaměření diplomové práce.

### **Prameny:**

HLADÍK Tomáš: Záznam z databáze přírůstků, Evidenční karta inv. č. P 8878, 2001, NG v Praze

### **Literatura:**

Dorotheum. Umění a starožitnosti. Aukce 18. března 2000, Praha 2000, s. 24, pol. 281, 282, obr. příl. 18



HLADÍK Tomáš – Restaurované řezby Jana Jiřího Bendla, Františka Preisse a ateliéru Matyáše Bernarda Brauna v nové expozici Národní galerie v Praze, in: Bulletin of the National Gallery in Prague, XIV-XV, 2004-2005, 109, 187, 191

## 15. Sv. Anna Sametřetí

*Kostel sv. Mikuláše v Lounech, 1708–09 (?), lipové dřevo, hnědě napuštěné, v. 171 cm, restaurováno a polychromováno r. 1936 B. Bekem.*

Původ sochy sv. Anny Sametřetí [151-153] se se vši pravděpodobností úzce váže k zakázce na výzdobu trojdílného oltářního souboru v témže chrámovém interiéru (kat. č. 2), stejně jako k dalším dvěma zdejšími solitérům, figurám sv. Alžběty a Jáchyma (kat. č. 16). Jejich přesný vzájemný vztah a původní umístění plastiky sv. Anny Sametřetí však zůstává zatím záhadou. Víme jen, že v letech 1884-1936 stála společně s dalšími sedmi sochami v předsíni městského muzea (MIRVALD 1990), posléze byla přesunuta nejprve nad kostelní kruchtou (BLAŽÍČEK 1958), nyní se nachází v odděleném prostoru pod kručťou (VANČURA 1993).

Panují-li v případě výzdoby samotných lounských oltářů obecně pochyby ohledně přesného vymezení Preissova a Kohlova podílu, sv. Anna se neomylně hlásí k Preissově ruce. Vyspělý styl pak plastiku řadí do závěrečné etapy rozsáhlé lounské zakázky, kdy nás prameny informují o posledních zadáních sochařských prací v roce 1708 (viz kat. č. 2). Práce na postavě sv. Anny tedy nejspíš spadá do údobí Preissovy svatovoršilské zakázky (viz kat. č. 3, 22, 23, 24), k níž se vskutku svými formálními rysy hlásí, jak osvětlíme níže.

Sv Anna je zpodobena s vrásčitým obličejem, avšak s tělem mladistvé ženy, jak vidno v ideálních proporcích, vzpřímeném držení a oblých tvarech hřbetů rukou, stehů i lýtek. Sochař dokázal bravurně vystihnout nenucenost sebevědomého postoje, kdy Anna spočívá vahou na pravé noze, levá, pokrčená v kolenu, je ukročena stranou, trup se od boků nahoru v mírném záklonu natáčí vpravo a tamtéž se obrací hlava. Obě paže jsou pokrčeny v loktech, pravá, odtážená od těla, objímá sedící tělíčko Ježíška, levá drží na předloktí holčičku Marii. Ježíšek

je přirozeného batolecího vzhledu, oděný v přepásané roucho, z nějž vystrkuje lýtko levé nožky, levou rukou přidržuje v klíně atribut sféry, pravicí žehná. Marie, dotýkající se něžně pravicí matčiny brady, je obdařena batolecím tělíčkem v přepásaném rouchu jako její syn, hlava však patří dívce starší. Oděv sv. Anny sestává z dlouhého šatu, přepásaného pod prsy řemenem, pláště volně spadajícího po bocích a závoje, kryjícího hlavu a obtočeného kolem ramen.

Socha je komponována pro pohled šikmo z pravé strany, odkud nejlépe vynikne její členitý obrys a povrch tříštící se do záplavy drobných útvarů draperie. Nicméně Preiss po svém zvyku postavu vypracoval coby dokonalý kus, jenž zároveň snese nejpříšnější posouzení při pohledu en face a pro pohled z opačného než plánovaného úhlu nabízí dokonce překvapení v podobě měkké prostorové esovky Annina těla, zvýrazněné dlouhými křivkami záhybů okolo levé nohy.

Annina tvář vychází z Preissova základního typu s obdélným tvarem obličeje, vystouplými lícními kostmi, výraznými nadočnicovými oblouky, dlouhým, mírně vyklenutým nosem a hranatou bradou. Preiss se ji navíc snažil přizpůsobit Annině věku pomocí realistického znázornění převislých horních víček, kryjících oči s pokleslými vnějšími koutky, a vrásek vyrytých do čela a lící. Jindy oblíbeného prvku bohatých kadeří se zde Preiss naprosto zřekl skrytím vlasů pod závoj. Jeho záměrem zřejmě bylo soustředit veškerou zdobnost do pojednání draperie. Ta svou tenkostí nerozlišuje mezi látkou spodního šatu a svrchního pláště. Avšak pojednání záhybů se u obou vrstev oděvu liší. Na šatu vystupují z ploch, přiléhajících k objemům těla, kolmo vysoké, úzké řasy, vytvářející při zemi v prostoru mezi oběma nohama vějířovitý obrazec. Pláště zase řasen do malých ploch vlnitě přetáčených lemů a do vertikálních, směrem dolů se kornoutovitě otevírajících záhybů, jež vytvářejí pod pravou rukou dekorativní kaskádu, vzdáleně upomínající na gotickou tradici.

Již bylo předesláno, že nejbližší příbuznost stylu sv. Anny najdeme u plastik svatovoršílského interiéru. Podobné rysy nese obličej sv. Karla Borromejského na tamním hlavním oltáři [51, 52], mezi čtrnáctičlenným apoštolským souborem pak zjistíme shodný, jen zrcadlově obrácený postoj u sv. Petra, torěž včetně skladby oděvu u sv. Jana, obdobný prvek kaskád kornoutovitých záhybů na draperii Šimonově [186, 183, 192, 193]. Přece však při srovnání s apoštolskými postavami vyvstane nesporně vyšší kvalita sochy sv. Anny. Prostorovost kompozice, harmonické proporce bez nepoměrně dlouhých lýtek a drobných rukou, modelace

tělesných objemů i ladně zvlněné linie pláště – všechny jmenované aspekty staví plastiku nad svatovoršílský soubor. Je proto nasnadě se domnívat, že zatímco ve Sv. Voršile prováděli početné figury dílejší pomocníci podle mistrových návrhů, zde se ujal zpracování František Preiss osobně. Ani novodobá polychromie (MIRVALD 1990) neubírá soše na síle dojmu, jakým na nás působí spojení realistické anatomie, zachycené v přirozeném postoji, a dekorativního bohatství drobných útvarů draperie.

### **Literatura:**

VYDROVÁ Jiřina/SEDLÁČKOVÁ Ema, in: Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století (kat. výst.), Praha 1938, 74, kat. č. 124

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 107

POCHE Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech 2, Praha 1978, 319

MIRVALD Vladislav: Kronika tří oprav oltáře ve Svatém Mikuláši v Lounech, Louny 1990, nepag.

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 114

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 105

ROEDL Bohumír: Lounské baroko a jeho tvůrci, in: Sborník k 60. narozeninám prof. Jaroslava Pánka (v tisku), nepag.

## **16. Sv. Alžběta s malým Janem Křtitelem a sv. Jáchym (?)**

*Kostel sv. Mikuláše v Lounech, severní stěna lodi, r. 1706–1709 (?), lipové dřevo, hnědě napuštěné, v. 165 cm (sv. Alžběta) a 163 cm (sv. Jáchym).*

Obě plastiky z názvu hesla pojednáváme společně, ačkoli při svém původním umístění nemusely nutně tvořit vzájemné protějšky. Řetězec nejasností začíná již u jejich ikonografického určení. Ženská postava, držící v náručí batole s beránkem, celkem jednoznačně představuje sv. Alžbětu s malým Janem Křtitelem [155]. Ojedinelému označení za „Pannu Marii s Ježíškem“ (VYDROVÁ/SEDLÁČKOVÁ 1938) by atribut beránka v zásadě neodporoval, kdyby ovšem figura nebyla zpodobena s tváří očividně zralé ženy. Zatímco Panna Marie porodila Ježíše v útlém mládí, její příbuzná Alžběta bývá ve svém mateřství tradičně zobrazována starší.<sup>1</sup> Pro mužskou postavu [154] se nejčastěji užívá označení „Jáchym“ (VANČURA 1993), přestože v něm literatura spatřovala i Josefa (ŠTECH 1938-39) či Zachariáše (POCHE 1978). Oproštěnost figury od jakýchkoli atributů (pokud nepředpokládáme původní umístění dnes ztraceného atributu do téměř rozevřené levé dlaně) nám identifikaci skutečně ztěžuje, záchytné body však přece zůstávají. Proti ztotožnění se Zachariášem hovoří odění postavy do prosté dlouhé tuniky, zástěry a pláště, kdežto Zachariáš bývá pravidelně opatřen odznaky své velekněžské hodnosti (k otázce identifikace mužské figury též VANČURA 1993, 124, pozn. 83 a 90).<sup>2</sup> Avšak ani označení za Jáchyma nepůsobí příliš přesvědčivě. Za prvé z Jáchymových pastýřských atributů, jak je např. mistrovsky zachycuje štuková plastika Jeremiáše Süssnera v pražském křižovnickém kostele, zde nenacházíme ani hůl, ani sandály, ba ani – jako tomu je u Preissovy sochy sv. Jáchyma na postranním lounském oltáři sv. Jana Křtitele [34] – cíp pláště přehozený přes hlavu. Za druhé ztotožnění s Jáchymem překáží mužův střední věk, nesrovnávající se s předpokládaným stářím Kristova dědečka, zato podle ikonografických zvyklostí vyznačující jeho otčíma. Touto vylučovací metodou jsme tudíž došli k závěru, že pojmenování plastiky by bylo vhodné změnit na „sv. Josefa“.

Další oblast dohadů se před námi otevírá vzápětí, pátráme-li po plánovaném umístění soch sv. Alžběty a „sv. Jáchyma“. Současné osazení na stěně chrámové lodi, stejně jako přechodné přesunutí do prostoru před hlavní oltář v 90. letech 20. století, sotva odpovídá původním záměrům objednavatele. Již v hesle věnovanému trojici oltářů v závěru lounského chrámu (kat. č. 2) si autorka troufla hypoteticky spojit archivní záznam o reklamaci čtyř soch z Kohlovy dílny z roku 1708 právě s našimi dvěma plastikami a sochou sv. Anny Samětřetí [151-153], chovanou v odděleném prostoru kostela (viz kat. č. 15). Jelikož všechny tři jmenované plastiky podle slohového rozboru pocházejí z dílny Františka Preisse, mohlo by se vskutku jednat o součást Preissovy náhrady za čtyři sochy, které se dle záznamů lounské radě nelíbily. Prameny

hovoří dokonce o tom, že starému a záhy smrtelně nemocnému Kohlovi dvě z oněch reklamovaných plastik zaslali do Prahy.

Existuje možnost, že Preiss, jenž se po smrti svého bývalého učitele lounské reklamace ujal, namísto složitých úprav Kohlových soch vyřezal figury zcela nové a zaslal je Lounským zpět, snad i s původními Kohlovými. „Sv. Jáchym“ – podle naší hypotézy vlastně sv. Josef – měl tvořit protějšek sv. Anně Samotřetí na oltáři Narození Panny Marie a sv. Alžběta měla nahradit svou jmenovkyni na oltáři sv. Jana Křtitele [35], přičemž figura sv. Jáchyma, kterou na oltáři nyní nacházíme, by mohla být rovněž součástí Preissovy dodatečné zakázky, a to jedinou skutečně osazenou. V konečném výsledku totiž k výměně nevyhovujících plastik, alespoň ne všech čtyř, na oltářích nedošlo a Preissovy figury byly osazeny na jiná místa v chrámovém interiéru. Při srovnání solitérních plastik s jejich protějšky na postranních oltářích spatřujeme nejpodstatnější rozdíl, kromě vyspělejšího plastického pojetí, v přesunutí malého Ježíška do náruče sv. Anny a v čitelném ikonografickém označení sv. Alžběty postavičkou Jana Křtitele s beránkem. Snad zrovna jinak rozdané atributy původních soch byly důvodem nespokojenosti lounské rady. Tato autorčina zdlouhavá a vratká konstrukce by ovšem vyžadovala přehodnotit atribuci figur sv. Josefa, Anny a Alžběty na postranních oltářích, tedy namísto dílně Preissově je připisat Kohlovi, což naráží na závěry formálního rozboru (viz kat. č. 2).

Daleko přijatelnější proto bude spojení figur sv. Alžběty, „Jáchyma“, Anny Samotřetí a možná i sousoší Nejsvětější Trojice (viz kat. č. 17) s výzdobou jiného oltáře v prostoru kostela. Menších oltářů zde stávalo do konce 19. století jistě několik, žádný však nepřečkal Mockerovou puristickou obnovu chrámového interiéru v gotickém stylu. Prameny nás alespoň informují o oltářích sv. Cecílie a Panny Marie (ROEDL, v tisku). Oltář sv. Cecílie by se nabízel za možné původní místo pro Preissovy plastiky díky době svého zřízení v roce 1706,<sup>3</sup> avšak po ikonografické stránce s jeho zasvěcením sochy Kristových příbuzných nesouvisí. V případě oltáře Panny Marie by tu naopak ikonografický vztah existoval. Avšak i kdybychom připustili, že sochařská výzdoba doplnila truhlářskou a malířskou složku oltáře až po více než deseti letech (truhlář zhotovil oltář roku 1694, o rok později dodal malíř Jindřich Görgsohn plátno),<sup>4</sup> nevěrohodně působí předpoklad, že by bylo prvotním záměrem osadit na oltáře v rámci jednoho interiéru dvojí sochařské podoby těchže světců.

Bližší popis začněme u **sv. Alžběty**. Jak zmíněno v úvodu hesla, jsou rysy její tváře přizpůsobeny zralému věku, nikoli však stařeckému, jako je tomu u sv. Anny Saméřtětí (kat. č. 15). Tak jako sv. Anna, i Alžběta je oděna v dlouhý šat vysoko přepásaný a plášř, jenž halí hlavu a ze zad je dlouhým cípem veden kolem pravého boku šikmo vzhůru, kde ho přidržuje u levé strany pasu předloktí. Vlasy zakrývá závoj, obmotaný cípy okolo ramen. Postava spočívá vahou na levé noze, pravá je pokrčena v koleni a mírně ukročená. Trup a hlava se nachylují k pravé straně, obě paže podpírají dětskou postavičku, posazenou na levé ruce. Malý Jan Křtitel je oděn do krátké tuniky, odhalující lýtka, jeho hlavička je poněkud neforemná a obtloustlá, avšak svými rysy i pojednáním pramenů vlásků se podobá hlavě vedle stojícího „sv. Jáchyma“. Figurka beránka, držená Janovými ručkama i dlaní Alžbětinou je v porovnání s oběma svěťci výrazně menší, než by odpovídalo skutečnému poměru, což si však vynucovala daná kompozice skupinky. Opět ve shodě se sochou sv. Anny Saméřtětí nelze v pojednání draperie rozlišit tenčí a silnější materiál jednotlivých vrstev oděvu. Řasení je rozvrženo v nepravidelných shlucích, záhyby jsou modelovány plasticky pomocí hlubokého podřezávání, vyostření úzkých hřbetů a zalamování jejich průběhu šikmo do nich vnikajícím korýtkovým řezem. Poměrně netypicky zde Preiss užil motiv do strany vřajícího cípku plášř, přecházejícího na spodním okraji ve dvojí meandrovité zalomení. Kompozičně je zajímavé vedení lemu plášř od pravého ramene až k pravé noze po dráze velkého písmene S. Vytknout by se celkově zdařilému řešení daly jedině menší anatomické nesrovnalosti, jako pravé chodidlo natočené do úhlu nenavazujícího na linii lýtka nebo nevýrazná modelace příliš drobných rukou. Neústrojný prvek ve spádu draperie představuje náhlé vystoupení objemu levého lýtka pod látkou uprostřed vysokého reliéfu verikálních řas – tento motiv nelogicky se v bohaté draperii rýsujícího objemu lýtka, někdy i stehna ovšem v Preissově tvorbě nacházíme častěji, narazíme na něj kupříkladu vzápětí u figury „sv. Jáchyma“.

Ten je zachycen v postoji obdobném jako právě popsaná sv. Alžběta. Trupem se však nenaklání do strany, nýbrž se jen nepatrně otáčí vlevo. Pravicí se dotýká hrudi v oddaném gestu, levicí vztahuje před tělo nejasným pohybem otevřené dlaně s pokrčenými prsty; pokud by se mělo ve skutečnosti jednat o sv. Josefa, jak bylo rozvedeno výše, mohl snad původně v prstech přidržovat svůj rozkvetlý prut. Hlava se obrací směrem k časem ztracenému atributu, sleduje ho sklopený zrak. Obličej charakteristicky preissovských rysů lemuje vous, vybíhající pod bradou ve dva dlouhé zatočené prameny, a korunuje ho hříva hustých vlasů, spadajících na čelo, skráně a

krk v mírných vlnách, zakončených špičkou. Světec je oděn do dlouhé tuniky, přes ni přehozené zástěry s krátkým rukávem, vysoko přepásané tkanicí, a pláště. Ten je sepnut pod krkem, pravým ramenem odhrnut na záda, odkud se pod bokem vrací zpět a spojuje se s levým cípem v jakémisi volném uzlu pod levou rukou. Oproti výše popisované plastice sv. Alžběty je draperie „sv. Jáchyma“ podána o něco sumárněji, rozlišuje však na druhou stranu mezi látkou spodní tuniky, jejíž tenkost vyjadřuje detail vzdušných, drobounce pročleněných řas na okraji rukávu, a silnějším materiálem zástěry a pláště. Nejnápadnějším motivem draperie je od uzlu v pase vpřed do prostoru visící trojúhelný útvar cípu pláště, pod nímž se diagonálně vedený lem větví do dekorativního vějíře záhybů, spadajících až k zemi. O zvláštním vyrýsování levé nohy pod splývajícími vrstvami oděvu jsme se již zmínili v souvislosti se sv. Alžbětou. Ještě upozorníme na rozpačitou modelaci draperie na kolenou pomocí ostrých příčně vedených řas, tj. způsobem, jaký Preiss užíval u některých svých ranějších děl.

Sochy „sv. Jáchyma“ i sv. Alžběty vznikly ovšem v úplném závěru práce na zakázce lounských oltářů, tj. roku 1706, anebo dokonce, jak by vyplývalo z úvodem rozvedené autorčiny konstrukce, dodatečně, v letech 1708-09. Tomuto rozpětí datace odpovídá většina jejich formálních znaků, hlásících se do stejného období Preissovy tvorby jako svatovoršilská řada apoštolů (viz kat. č. 22). Obě figury sem zapadají svými proporcemi s protáhlými spodními polovinami těl, přehnaně drobnýma rukama, nápadnýma zvláště u mužské postavy „xv. Jáchyma“, ale také vystupňovaným dekorativismem dlouhé draperie, členěné vysokým reliéfem zmnožených záhybů. Konkrétní shody se svatovoršilskými apoštolami nalézáme především v případě „sv. Jáchyma“: nejpodobnější je mu skladbou oděvu, úpravou vlasů a vousu i rysy obličeje sv. Matěj [197, 198], zatímco postoj, gesto pravice na prsou a schéma draperie pláště se opakuje u sv. Jakuba Menšího [187].

### Poznámky:

<sup>1</sup> James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 44, 187-88, 296-97.

<sup>2</sup> K Zachariášově ikonografii G. KASTER: Zacharias, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 8., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976, col. 634-39.

<sup>3</sup> SOKA Louny, AM Louny, zádušní kniha sv. Mikuláše sign. I E 39, fol. 27r.

<sup>4</sup> Radní protokol sign. I A 8, fol. 143r, 150v, 217r, 221r; I A 8 makulář, zápisy z 4. a 11. ledna, 8. února, 26. dubna a 3. května 1694.

### Literatura:

- VYDROVÁ Jiřina/SEDLÁČKOVÁ Ema, in: Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století (kat. výst.), Praha 1938, 73, kat. č. 123
- ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-39, 102
- POCHE Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech 2, Praha 1978, 319
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 114
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 105
- HLADÍK Tomáš: Sainte Élisabeth, in: Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême (kat. výst.), VLNAS Vít (ed.), Paris 2002, 137, kat. č. 92
- ROEDL Bohumír: Lounské baroko a jeho tvůrci, in: Sborník k 60. narozeninám prof. Jaroslava Pánka (v tisku), nepag.

## **17. Nejsvětější Trojice**

*Kostel sv. Mikuláše v Lounech, r. 1703 – 1708 (?), dřevo, životní velikost, restaurováno a polychromováno r. 1936 B. Bekem.*

Tak jako plastiky pojednáváné v předchozích dvou heslech – sv. Anna Samotřetí a dvojice sv. Jáchyma a sv. Alžběty – pochází i sousoší Nejsv. Trojice [156, 157] podle formálního srovnání z Preissovy dílny. Od jmenovaných děl ji však odděluje nejen kvalitativní propast, nýbrž i okolnosti, potažmo doba vzniku. Odmyslíme-li si variantu plánování všech čtyř děl na dnes nedochovaný samostatný oltář (podrobněji viz kat. č. 16), pak se u výše jmenovaných tří figur autorka přiklání k vlastní hypotéze, že představují Preissovy náhrady za objednavatelem reklamovaná Kohlova díla (viz kat. č. 2 a 16), zatímco plastiku Nejsvětější Trojice považuje za pravděpodobnou přímou součástí výzdoby určené na hlavní oltář.



Již B. Matějka soudí, že plánovaná výška hlavního oltáře, zachycená na ukázkovém modelu, musela být dodatečně pro přesnou výšku chrámového prostoru snížena a „... také skupina nejsv. Trojice, která korunuje celý model, odpadla...“.<sup>1</sup> Problém spočívá ovšem ve skutečnosti, že model hlavního oltáře nekorunuje Nejsv. Trojice, nýbrž samotný žehnající Bůh Otec, obklopený andílky (viz kat. č. 8). Pokusme se problém obejít vysvětlením, že se ikonografie sochařské výzdoby mohla na přání zadavatele ještě různě měnit i oproti definitivní verzi modelů, jak ostatně ukazuje plátno v nástavci oltáře Narození Panny Marie, kde výjev Umučení sv. Štěpána z modelu nahradil v konečném provedení obraz Nejsvětější Trojice. Stejně tak tedy mohlo být až po odevzdání modelů rozhodnuto o rozšíření prvotně zamýšlené plastiky Boha Otce na celou Nejsvětější Trojici.

Shodná ikonografie námi pojednávaného sousoší, chovaného v prostoru pod chrámovou kruchtou, naznačuje možnost, že Nejsvětější Trojiceí byla Preissovou dílnou vskutku do Loun dodána. Když zde až při sestavení oltáře vyšly najevo nesrovnalosti mezi výškou celku a světlostí prostoru, k osazení sousoší již nedošlo. B. Matějka nás zpravuje o tom, že jeho místo na vrcholu oltářního nástavce zaujal pouhý symbol Božího oka, jenž byl ještě v 19. století rovněž odstraněn.<sup>2</sup> O osudech skupiny Nejsv. Trojice v novější době nás zpravuje farní kronika zmínkou, že se tato plastika nacházela spolu s dalšími sedmi „zkomolenými sochami“ (mj. sv. Annou Samoutřetí) v letech 1884-1936 v předsíni městského muzea (MIRVALD 1990)

O původu sousoší v Preissově dílně jsme přesvědčeni hlavně pro zjevnou podobnost kompozice s Preissovi připisanou Nejsvětější Trojicí v nástavci doksanského oltáře [109]. Bezpochyby vycházejí obě díla z totožné předlohy, avšak zatímco doksanské sousoší se vysokou úrovní zpracování hlásí k ruce samotného mistra či k jeho důslednému vedení, provedení lounské plastiky vypovídá o ruce neinvenčního pomocníka. Energií sálající postavy z Doksan jsou tu převtěleny v elegantně gestikulující loutky a draperie, zvláště v případě Krista, ztratila veškerou dynamiku v jednotvárných liniích dlouhých paralelních záhybů. Ke vzhledu zdrobnělých loutek následně ještě přispěla křiklavá novodobá polychromie (MIRVALD 1990).

#### Poznámky:

<sup>1</sup> MATĚJKA 1895, 66.

<sup>2</sup> Ibidem.

### Literatura:

POCHE Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech 2, Praha 1978, 319

MIRVALD Vladislav: Kronika tří oprav oltáře ve Svatém Mikuláši v Lounech, Louny 1990, nepag.

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 114

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 105

ROEDL Bohumír: Lounské baroko a jeho tvůrci, in: Sborník k 60. narozeninám prof. Jaroslava Pánka (v tisku), nepag.

## **18. Panna Marie Karlovská**

*Dům čp. 183 (Putzovský, Hartigovský, Šelnborský, Smyslovský) na Malé Straně v Praze, po r. 1704, červený pískovec, životní velikost.*

Sochu [159, 160] Preissovi připsal, zřejmě na základě slohového srovnání, O. J. Blažíček a datoval ji zhruba do 1. desetiletí 18. století (BLAŽÍČEK 1958). V. Vančura si není Preissovim autorstvím jist, protože „figura postrádá jakékoliv autorské identifikační znaky, neboť je věrnou „kopii“ Heintschova obrazu z pražského chrámu Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého, dnes umístěného v kostele sv. Apolináře“ (VANČURA 1993). Pokusíme se níže ukázat, že se socha naopak oproti Heintschovu obrazu vyznačuje mnoha prvky pro Preisse přímo charakteristickými, a podpořit tak Blažíčkovo připsání.

Jak již zmíněno, dílo vzniklo podle obrazu J. J. Heinsche z roku 1697 [158].<sup>1</sup> I tento obraz byl již kopií, a to dnes neznámého staršího prototypu, který se dostal do vlastnictví augustiniánů

na Karlově. Představuje těhotnou Pannu Marii, tzv. typ Gravida (vyjadřující větu z Lukášova evangelia „Slovo tělem učiněno jest“), jaký zastupoval tou dobou například také obraz ve Veroně či gotická socha v Bogenbergu v Bavorsku. Stejně jako prototyp patřil Heinschův obraz k vybavení karlovskeho kostela, kde byl od roku 1704 uctíván jakožto zázračný. Augustiniáni však museli vést s arcibiskupem Janem Josefem z Breunerů dva roky o obraz boj, jenž vyvrcholil u Svatého stolce v Římě povolením úcty k Panně Marii Karlovske. Součástí této úcty bylo pořizování kopií Heinschova obrazu, a to jak v malbě tak plastice.<sup>2</sup> Na podkladě výše rozepsaného lze tedy vyvodit, že Preiss vytvořil plastickou variantu Heinschova obrazu nejdříve roku 1704, kdy počínají zprávy o zázraku Panny Marie Karlovske, spíše však po roce 1706, protože do té doby byla úcta k ní věcí choulostivou a mohly hrozit i tresty z arcibiskupova podnětu.

Budoucí matka Kristova stojí v kontrastu se silně vysazeným pravým bokem nad stojnou nohou; vodorovně držená linie ramen, již se kompozice sochy odlišuje od manýristické esovkovy, zde popírá anatomickou správnost. Figura počítá s umístěním v nice, je určena pro průčelní pohled, byť lehce rotuje kolem střední osy ke své pravé straně. Na mladistvém obličejí Panny Marie [161] hraje mírný úsměv, oči jsou sklopené, ruce rozpažené podél boků s dlaněmi obrácenými vpřed – gesto koření se Spasiteli, jehož nosí pod srdcem. Plášť, přehozený přes levé rameno a napravo spadlý níže na paži, pokrývá zároveň hlavu, kde zpod něj vyklouzly dvě volné lokny. Spodní roucho je pod ňadry staženo pásem, symbolizujícím Mariino panenství.

Porovnáme-li sochu s obrazem J. J. Heinsche, vystane před námi řada znaků svědčící pro Preissovo autorství. Předně je oproti malbě pojata plastika Panny Marie velmi tělesně, s jasně pročleněnou postavou výrazných obrysů a plného objemu. V partii rukou došlo v průběhu času k poškození, nynější stav nedovoluje srovnání s rukama jiných prací dílny. Co však vskutku pro Preissovo autorství hovoří přesvědčivě, je obličej – jedná se o ženskou variantu typických tváří Preissových mladíků, hlavně andělů, ale také například sv. Norberta z Doksan. Dále samotný postoj se blíží soše sv. Víta z katedrály [69] a téhož světce z Doksan nebo sv. Bruna rovněž z Doksan [110, 127], především charakteristicky vykroužená linie lýtky stojné nohy prozrazuje Preissovou ruku. Plastika sv. Anny Samětřetí v Lounech [153] se vyznačuje jak podobným postojem, tak základním rozvrhem roucha. Draperie může překvapovat jistou plochostí, kterou však nalezneme i u rouch Preissových evangelistů na atice Lorety [99, 100]. Snad je na vině sochařova menší zběhlost v tesání do kamene nežli v řezbářství, ačkoli nápadná schematičnost

záhybů na břicho Panny Marie je spíše záměrným zdůrazněním nejdůležitější partie tohoto ikonografického typu. Těsné obdoby Mariiny draperie se vyskytují i v Preissovyých pracích ve dřevě: její hořejší část je příbuzná rouchu Panny Marie z Piety v Lounech [21], spodní se zase podobá draperii sv. Jana Nepomuckého v katedrále [83] či sv. Filipa i Matouše ve Sv. Voršile [188, 191]. Šikmo běžící záhyb od pravého boku k levé noze se objevuje s malými obměnami u většiny postav v Lounech.

O vzniku sochy Panny Marie Karlovské v dílně Františka Preisse dle našeho mínění nelze pochybovat. Lze však připustit velký podíl práce tovaryše, pro což se zdá svědčit přece jen nižší kvalita vypracování draperie s neživými, plochými záhyby, případně i hrubé zpracování rukou. Naopak obličej je podán velmi pečlivě a plasticky, zde by se tedy spíše dala očekávat ruka samotného mistra.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> K tomuto obrazu Michal ŠRONĚK: Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti (kat.), Praha 2006, 116–17, 152–53.

<sup>2</sup> ROYT Jan: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999, 56–60. Ibidem i viz ŠRONĚK 2006 (pozn. 1), 153, uvedena neúspěšná žádost augustiniánů a Jana Brokofa o povolení postavit sochu Panny Marie Karlovské na Karlově mostě. Zajímavé je, že o Preissově díle na nádvoří Putzovského domu uvedení autoři zřejmě nevědí, neboť za první skutečně v Praze stojící zástupkyni považují Jäckelovu sochu pořízenou r. 1720 magistrátem Nového Města pražského a umístěnou tehdy v Ječné ulici cestou na Karlov. Ivo KOŘÁN, Sochařství in: Umění baroka, in: Praha na úsvitu nové doby (= Čtvero knih o Praze), Emanuel POCHE (ed.), Praha 1988, 452, a po něm RYBÁR 1995 Jäckelovu sochu uvádějí na novém místě v Salmovské ulici, kde se však v současnosti již rovněž nenalézá.

#### Prameny:

Pasport SÚRPMO k domu čp. 183 v Praze na Malé Straně

#### Literatura:

VOJTIŠEK Václav: Z historie domu čp. 183/III něm velvyslanectví, in: Zprávy památkového sboru hl. m. Prahy, sv. VII, 1925, 130

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, 1958, 109

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 106

RYBÁR Ctibor: Ulice a domy města Prahy, Praha 1995, 48

VANČURA Václav: Socha na nádvoří domu čp. 183/III, in: Malá Strana (= Umělecké památky Prahy); Vlček Pavel (ed.), Praha 1999, 288

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy; 2002, 107

## **19. Sv. František z Assisi a dva andělé**

*Před kostelem sv. Josefa na Novém Městě v Praze, r. 1708, pískovec, pův. polychromováno, výška asi 220 cm (sv. František) a asi 200 cm (andělé), objednavatelem řád kapucínů, donátorem Václav Vojtěch hrabě ze Šternberka; naposledy restaurováno v letech 2005 – 2006 v ateliéru doc. Petra Siegla.*

Sousoší tvořilo v barokním období součást výzdoby Karlova mostu. Jedinečné svědectví o původním umístění díla poskytuje rytina A. Neürauttera z roku 1714 [162]: figury sv. Františka a dvou andělů stojí na kuželovitých soklech; pod nimi probíhá křivková podnož, spočívající přímo na mostním zábradlí; a z ní vždy mezi dvěma sokly vyrůstá v místech konkávně vybraných úhlů po jedné kartuši ovinuté listovým ornamentem. Roku 1855 bylo Preissovo dílo na mostě nahrazeno plastikami Emanuela Maxe, jenž spolu s bratrem Josefem během let 1853–61 vytvořil celkem 6 mostních sousoší namísto původních barokních, některá z nezbytnosti, když původní plastiky padly za oběť povodni, další však, a mezi tato právě sousoší sv. Františka spadá, z důvodů změněného estetického cítění 19. století (SIEGL/MACHALOVÁ/SKLENÁŘ/POLÁK 2005; DVOŘÁK 2003). Nyní tedy zaujímá někdejší místo Preissova sv. Františka s anděly Maxovo sousoší téhož námětu a přibližně stejné konfigurace, jež objednal František hrabě Kolowrat-Libštejnský na paměť záchrany císaře Františka Josefa I. za atentátu roku 1854 (POCHE 1985, 59), aby jím oslavil patrona císařova a současně i svého vlastního. Sejmuté Preissovy plastiky dali kapucíni přenést i s kuželovými sokly na nynější místo.

Na soklech pod postavami je dílo datováno hned trojím chronogramem – u anděla vpravo vedle minoritského znaku nápis: „ET IN HOCCE SIGNO ORDO TRIUMPHAT“, u anděla vlevo vedle znaku kapucínského: „HAEC CHRISTI STIGMATA ORDINIS INSIGNIA“, u sv. Františka vedle znaku šternberského a znaku rodu z Malcounu, z něhož pocházela manželka hraběte Šternberka (SIEGL/MACHALOVÁ/SKLENÁŘ/POLÁK 2005): „PATRIARCHA SERAPHICE ORA PRO NOBIS DEUM“. (HAMMERSCHMID 1723; LÍBAL/HORYNA/MÁCHA 1979). Údajně bylo dílo, snad přímo na soše sv. Františka, (VANČURA 1993), opatřeno signaturou, kterou zachytil J. J. Kamenický v soupise mostní výzdoby A. 1708. F. P. (KAMENITZKY 1716). Pozdější badatelé již signaturu nenalezli, avšak Kamenického zpráva je vedla k připsání sousoší Brokofovi, a sice buďto Ferdinandu Maxmiliánovi, jehož uváděli badatelé počínaje Ehemantem a Schallerem, když signaturu četli: „Anno 1708 Ferdinand Prokof“ (skutečnost, že v barokní době jména často ještě neměla ustálenou pravopisnou podobu, je všeobecně známa), anebo otci Janovi, jak činili Matějka a Herain při výkladu signatury: „Anno 1708 fecit Prokof“ (BLAŽÍČEK 1976). Až E. W. Braun s odvoláním na důležitý pramen, Úvod do pražských zemských desk z roku 1716, prohlašuje za autora sousoší Františka Preisse (jehož však označuje za doposud neznámého sochaře – doklad, do jaké míry bádání o pražských barokních sochařích od 2. světové války pokročilo) (BRAUN 1944).

Jednotlivé postavy sousoší jsou ovšem příliš kvalitními plastikami, než aby vzešly z ruky Jana Brokofa, nezvládajícího kamenosochařství technicky ani formálně. Autorství jeho syna Ferdinanda bylo dlouho přijímáno jistě především s ohledem na ztvárnění titulního světce, neboť ten odpovídá charakteristice Brokofovy tvorby svým lapidárním pojednáním draperie a „přirozeným“ postojem, avšak ani Ferdinand Brokof v žádném svém díle nezjednodušil draperii na pár rovnoběžných svislých řas, stejně jako nikdy neomezil postoj figury naprostou frontalitou s nezbavil ji docela kontrapostu. Některé Brokofovy práce vzdáleně připomenou sv. Františka obličejovým typem, např. sv. Jan Nepomucký pod Radnickými schody, jenž zároveň po Františkovi opakuje linii levé paže až po ruku přidržující u těla atribut (vzhledem k těsné časové následnosti Brokofova díla z let 1709-10 (BLAŽÍČEK 1976, 92) za sochou Preissovou je možno předpokládat, že se mladý Brokof mostním sousoším sv. Františka v uvedených partiích inspiroval).

Díla v té době již na Karlově mostě stojící či současně s Preissovým sousoším vznikající představovala jeden z typů: buďto samostatnou sochu či symetricky rozestavenou trojčlennou

skupinu; pouze práce Jana Brokofa na témata Křtu Kristova a Piety se tomuto dělení již kvůli svému námětu, vyžadujícímu pojetí více či méně uceleného výjevu, vymykala. Preiss zde tedy u svého Františka z Assisi zvolil variantu trojčlenné sestavy, když po stranách světce přiřadil dva efébské anděly. Pravděpodobně se v tomto ohledu skutečně inspiroval sousoším tehdy stojícím hned vedle, totiž sv. Václavem mezi anděly od Ottavia Mosta (VANČURA 1993). V případě sv. Václava však andělské postavy tvoří součást ikonografického typu, kdežto v ikonografii sv. Františka oporu nenacházejí, a protože Preissovi andělé navíc postrádají sílu výrazu i gesta, sehrávají úlohu pouhé dekorativní stafáže. Za zmínku stojí skutečnost, že polygonální, v siluetě kuželovitý tvar soklů Preissových figur představuje vyspělejší stupeň barokní tvorby nežli hranolové, tradičním dekorem vyzdobené sokly děl J. Kohla či J. Brokofa.

Svatý František z Assisi [163] stojí jen s náznakově vysazeným levým bokem a stranou vytočenou pravou nohou. Obut je naboso do sandálů, oděn do minoritského řádového roucha, přepásaného cingulem, z něž visí růženec. Zpod kapuce hábitu vzhlíží k nebesům obličej muže středního věku s výrazem zanícené oddanosti, jenž mohl být inspirován zpodobením téhož světce na průčelí minoritského kostela sv. Jakuba na Starém Městě od Ottavia Mosta. Vlastní pojednání hlavy je ovšem pro Františka Preisse velmi charakteristické, především výrazný klenutý nos, velké, šikmo dolů směřující oči s naběhlými spodními víčky a kratší vous sestávající z hustých kudrlin. Na hřbetech obou rukou, v nártích nohou a na boku zejí stigmata. V levici pokrčené v lokti drží světec u těla knihu řádových pravidel. Pravá ruka ovšem představuje problém: Zatímco levice vykazuje rysy typické pro Preissovo pojednání rukou, především poněkud širší palec v poměru k ostatním prstům, pravice bije do očí hrubým zpracováním a nepročleněnými prsty. Stejně tak zaráží i její násilná poloha, to, že nad zápěstím špatně „zapadá“ do rukávu a že se v gestu odevzdání tiskne pod prsa, nikoli výše, jak by bylo nasnadě. Vysvětlení nabízí Neüratterova rytina: Františkova pravice má zde přirozenou délku předloktí, z rukávu vyčnívá pouze od zápěstí a svírá patriarší kříž. Rovněž Hammerschmid začíná svůj popis sousoší slovy: „S. Franciscus Ordinis Seraphici Fundator, tenens in dextra Crucem...“ (HAMMERSCHMID 1723). Lze tedy vyvodit, že pravá ruka v současné podobě je nekvalitním doplňkem restaurátorů, pořízeným při některé opravě v minulosti, kdy za inspiraci snad posloužila poloha pravice Maxovy nové mostecké sochy sv. Františka. Původní ruka, vytesaná v Preissově dílně, mohla být nejspíše zničena buďto během revolučního roku 1848, anebo při převozu z Karlova mostu na

současné místo roku 1855; Štencova fotografie z roku 1918 zachycuje Františkovu pravici již v její současné podobě (SIEGL/MACHALOVÁ/SKLENÁŘ/POLÁK 2005).

V siluetě je figura sv. Františka až úzkostlivě sevřená. Neméně udivující je naprostá frontálnost, s níž dnes dobře zapadá do niky ve zdi, jež však připravila Preissovo dílo při původním umístění na mostě o jedinečnou možnost rozvíjet vůči procházejícímu pozorovateli vlastní pohyb. A pokud ztracená původní pravice s křížkem alespoň náznakem vybíhala vpřed do prostoru, zrestaurovaná ruka „přimáčknutím“ k prsům navozuje celkový dojem plošnosti, přestože obličej, nořící se z kapuce, i záhyby na spodní části hábitu jsou dobře plasticky zvládnuté. Navíc, jak již bylo výše naznačeno, postava svatého Františka nezaujímá téměř vůbec kontrast a pojednání roucha tuto strnulou přímostí jen podtrhuje: Hábit je členěn neuvěřitelně stroze do několika málo silných záhybů, sbíhajících se na prsou směrem k pasu do podoby písmene V, pod cingulem pak spadajících k zemi v nepřerušovaných vertikálních liniích. Napodobit textilií se sochaři zdařilo pouze v partii rukávů, kde se kámen přece měkčeji vlní a mačká do drobnějších záhybů. Hábit pod sebou nedává nikde tušit tělo, ovšem kromě oblasti hrudníku, kde prozrazuje anatomickou nesprávnost, u Preisse zarážející.

Dvě sochy velkých andělů [164-167] stály kdysi na Karlově mostě po stranách figury Františkovy a byly oproti němu pootočený o 45° do středu kompozice. Jejich postoje jsou téměř zrcadlově shodné, u obou je vnitřní noha stojná, vnější je pokrčena a zanožena, klasickému kontrastu však vzdorují horní části těl, naklánějící níže rameno nad volnou nohou. Vzdálenější ruce obou spočívají na horní volutě ozdobných štítů s řadovými znaky, postavených podél lýtky. Rámě bližší ke středu je vždy pozvednuto, ruka se v ušlechtilém gestu adorace dotýká hrudi; u levého anděla přitom přidržuje horní lem draperie, zatímco pravý anděl zachytil horní lem v ohybu lokte (i nadále budeme anděly označovat stranami z pohledu pozorovatele). Za rameny andělů ční nezcela složená křídla, jako by se boží poslové právě snesli po bok svatého Františka z nebes. Bohatě zřasená draperie spadá vzadu až na zem, kde ji andělé přišlapují nohama, avšak vpředu dosahuje jen ke kolenům, v pase je podkasaná opaskem a nahoře je zavěšena na pásku přes jedno rameno tak volně, že odhaluje paže, ramena i část prsou. Obličej, ačkoli poněkud zaoblenější, nesou typicky preissovské rysy, totiž krátké brady, mírně klenuté nosy a velké oči s výraznými víčky. Záplava kudrlin, vycházející v základě z úpravy vlasů Apollona Belvederského, dodržuje Preissem často zpodobovaný přirozený růst, kdy kratší prameny vpředu a na stranách pozvolna přecházejí k delším loknám spadajícím na záda.



Hlavy andělů jsou však proporčně naddimenzované, čemuž bohaté vlasy k neprospěchu věci jen přidávají. Ramena pod nimi tak působí nepoměrně úzce a celý zbytek postavy zakrslé. Ani vytvarování muskulatury na odhalených partiích, především na lýtkách, proto tělům nedokáže propůjčit onu jinošskou smyslnost, kterou oplývají jiní andělé vzeší z Preissovy dílny, například na oltáři v Doksanech nebo ve Sv. Voršile [132, 134, 57, 58].

Stejně jako na nakupení mnoha jednotlivých pramenů vlasů, tak i na propracování draperie do malých záhybů, lomů a otvůrků se podepisuje snaha dílny zaběhlé v zacházení se dřevem pečlivě přepsat řezbářské pojetí do kamene. Zejména trpí tímto zbytečným drobnopisem anděl vlevo, jehož draperie je neživě tvrdá, záhybové schéma chaotické a pohled z pravé, „vnitřní“ strany odhaluje pod látkou přiléhající ke stehnu bezradnost v anatomii. Pravý anděl dopadl v tomto ohledu o něco lépe, nebýt však horního lemu, esovkovitě svěšeného až pod pás: ten se marně snaží dosáhnout iluze překrucované látky, a to prostřednictvím plochého útvaru členěného sledem smyčkovitých vybrání. Spodní části draperie se však daří povlávat ve vzdušných záhybech, působivých tentokrát i při pohledu z „vnitřní“ strany, kde vytvářejí kaskádu přes sebe skládaných pásů. Draperie pravého anděla zároveň doplňuje kompoziční vzorec figury založený na diagonále, probíhající prostorem z vrcholku pravého křídla dolů spolu s horním lemem roucha, lomící se poté na levém boku a vracející se dolů a vzad podél šikmého záhybu draperie, až vyznívá u pravého kotníku.

Shrneme-li výše rozebrané, můžeme konstatovat, že mostní sousoší sv. Františka mezi anděly vzniklo s jistotou v dílně Františka Preisse. Hledáme-li mezi výtvary dílny obdoby řešení toho či onoho anděla, vyvstane jich velké množství. Z nejstarší vrstvy produkce se připomínají sochy českých patronů v katedrále, konkrétně sv. Vít pro levého anděla [69, 70], sv. Prokop pro pravého [79, 80]. Z produkce středního období lze nalézt inspiraci v Lounech, Doksanech i u Sv. Voršily: Lounského sv. Vojtěcha [17] připomene postoj, silueta draperie nad koleny a po pravici u pravého anděla, jenž zároveň celkovým obrysem draperie, postojem i gestem pravice napodobuje sv. Alžbětu z lounského bočního oltáře [35]. Naopak řešení lounské sv. Alžběty u severní stěny [155] opakuje v postoji a spodním zakončení draperie anděl vlevo. Gesto dlaně na prsou, vyskytující se u obou andělů nacházíme konečně u sv. Jáchyma při severní zdi [154]. V Doksanech si můžeme povšimnout, že obličej levého anděla je podobný tváři levého anděla z mostního sousoší. Paralely ovšem existují rovněž s dílem vznikajícím současně s mostním

sousoším, tj. s hlavním oltářem od Sv. Voršily, kde se sv. Jan Evangelista z nástavce [56] základním rozvržením postoje shoduje se zdejší pravým andělem.

U sochy titulního světce pro Preissovo autorství hovoří kromě charakteristického pojednání levé ruky v první řadě rysy obličeje, jak uvedeno výše, a Preissem užívané provedení hustého kučeravého vousu. Františkova tvář tak jeví blízkou příbuznost tvářím Boha Otce, Václava a Bruna z doksanského oltáře [142, 112, 129] či tváří Jakuba Většího z kostela sv. Voršily [179]. V. Vančura zmiňuje dále podobnost roucha sv. Františka s řeholnickými hábity na jiných Preissových pracích (VANČURA 1993), mezi nimi však pátráme marně; vždyť pohlédneme-li kupříkladu na hábit sv. Bruna v nástavci doksanského hlavního oltáře [127], shledáme, že nejen spodní roucho, nýbrž i tvrdá látka škapulíře se tam přirozeně zalamuje v několika úzkých, zahrocených záhybech.

Lze jistě diskutovat o odlišném druhu látky pro hábit cisterciácký a minoritský. Rovněž se nám připomíná skutečnost, že František Preiss byl suverénnější při práci s dřevem nežli s kamenem. Přesto si jednoduchý způsob podání roucha sv. Františka, stejně jako jeho rovný postoj, frontalitu a sevřenost siluety, nemůžeme vysvětlovat nezkušeností – vždyť u obou doprovodných figur andělů se naopak dílna pokouší převést řezbářské pojetí věrně do kamene.

Jeví se tudíž pravděpodobným, že uvedených formálních znaků užil sochař v úmyslu znázornit světce přímou, prostou a chudou, a zcela záměrně tak směřoval k výslednému vzhledu figury (opak tvrdí V. Vančura - ibidem). Sv. František zastupuje plastiku vyjadřující se krajně střídmou mluvou, jakou v této míře u Preisse nikde jinde nenajdeme. Andělé naopak svým členitým obrysem, bohatým rouchem i náznakem pohybu představují k soše sv. Františka protiklad sochařství barokně mnohomluvného. Preiss zkomponoval sousoší tak, že teprve celek je nabit dynamikou, kterou jsme u osamocené figury titulního světce postrádali. Těla andělů mírně rotují okolo střední osy, aby příchozího z obou konců mostu zanožením a rukou opřenou o štít, natočený v úhlu 90°, vedli postupně okolo svého těla, druhé nohy a ruky na prsou až k tváři obrácené k opačné straně. Tam po dramatické cézuře v prostoru přeskočí pohled pozorovatele do konkávně vyduuté jímky, kterou uzavírala strnulá, v draperii nepřikrášlená postava sv. Františka Serafínského.

Takto pojatá kompozice nerozhrává vzájemnou komunikaci jednotlivých postav na způsob o něco pozdějších mistrovských děl F. M. Brokofa a M. B. Brauna. Avšak právě díky vnitřnímu

napětí, vyvolaném kontrasty forem, spadá s nimi do téže oblasti, do tvorby ryze vrcholně barokní. Rýsoval se tu velice slibný základ, na němž mohlo být vytesáno sousoší řadící se Brokofovým a Braunovým mosteckým dílům po bok. Kvalita jednotlivých figur však nedosahuje ani Preissova průměru. Je třeba litovat, že mistr očividně svěřil práci na obou andělech zcela svým pomocníkům a u sv. Františka, shodou okolností dokonce svého patrona, omezil osobní účast patrně jen na obličej a ruce.

V současné době je sousoší restaurováno. Ve vypracované zprávě plánují restaurátoři zbavit postavu sv. Františka pravé ruky přidané do počátku 20. století a nahradit ji pravicí novou, napodobující co nejvěrněji původní Preissovo řešení podle Neuraütterovy rytiny; Františkově postavě tato úprava jistě dodá něco na plastičnosti. Navíc by měla být obnovena barokní polychromie, jejíž zbytky byly objeveny při restaurátorském průzkumu. Ačkoli původním termínem osazení zrestaurovaných soch zpět před kostel sv. Josefa bylo léto roku 2006, probíhající stavební práce na náměstí Republiky zřejmě zapříčiní delší odklad.

### **Prameny:**

AMP, Kniha mostního úřadu, 1710 – 1739, rkp. č. 4619, zápisy o sochách cca z roku 1716 na fol. 51 – 53

LÍBAL Dobroslav/HORYNA Mojmír/MÁCHA O.: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Josefa na náměstí Republiky v Praze, 1979

SIEGL Petr/MACHALOVÁ Eva/SKLENÁŘ Ondřej/POLÁK Michal: RZ 41B, 2005, NPÚ Praha

### **Literatura:**

NEURÄUTTER Augustin: Statuae pontis pragensis, s. l., 1714, nepag.

WUSSIN Kašpar Zachariáš: Beschreibung der Steinernen Brücke in der königl. Haupt Stadt Prag in Königreich Böhme, sambt denen darauf stehenden Statuen, Prag 1714, J

KAMENITZKY Joachim Johannes: Eigntlicher Entwurff und Vorbildung der vortrefflichen kostbahnen und weltberühmten Prager Brucken sanbt deren darauf postirten Statuen..., s. l., 1716, 183

HAMMERSCHMID Johan Florián: Prodromus Gloruae Pragenae, Vetero-Pragae 1723, 598

- EHEMANT Lothar, in: Neuer Titulatur- und Wirtschafts-Kalender auf das Schaltjahr 1772 III, s. 1., 1772, nepag.
- SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der Königl. Haupt- und Residenzstadt Prag II, Prag 1795, 361
- DLABACŽ Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen I, Prag 1815, 234
- WELLEBA W. F.: Die Berühmte Prager Brücke und ihre Statuen in 37 Kupfern dargestellt mit Beschreibung und Legenden, s. 1., 1827, 93
- SCHOTTKY Julius Max: Prag wie es war und wie es ist, nach Aktenstücken und besten Quellenschriften geschildert II, s. 1., 1830–32, 17
- EKERT František: Posvátná místa král. hl. města Prahy, Praha 1884, 42
- MATĚJKA Bohumil, in: Ottův slovník naučný, IV, 1891, 716
- ČERNÝ A. B.: Karlův kamenný most v Praze r. 1716, in: ČSPS X, 1902, 164
- HERAIN J.: Karlův most v Praze, Praha 1908, 33
- POLLAK O.: Johann und Ferdinand Maxmilian Brokoff. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Barockplastik, in: Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, V, 1910, 41–42, 69
- POLLAK O.: J. und F. M. Brokoff, in: Kunstgeschichtl. Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale, H. IV, 1908, 150–158
- MÁDL Karel Borromejský: Sochy na Karlově mostě v Praze, Praha 1921, 20
- POCHE Emanuel: Ferdinand Maxmilián Brokof. K dvoustému výročí jeho úmrtí, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění
- ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938–39, 177
- BRAUN E. W.: Die Prager Karlsbrücke, in: Böhmen und Mähren, 1944, seš. 7
- TOMAN Pavel: Nový slovník českoslov. výtvarných umělců I, 1947, 99
- BRAUN E. W.: Die barocke Kunst in Böhmen, Mähren und Schlesien, in: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien (kat.), Nürnberg 1955, 73
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 107
- ŠTECH Václav Vojtěch: Die Barockskulptur in Böhmen, Praha 1959, 41
- BACHMANN Erich: Barock in Böhmen, 1964, 138
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967, 64

- SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ Helena: Zahradní schodiště vily Tróje v Praze a jeho výzdoba, in: Umění XVI, 1968, 524, 526
- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 99
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Ferdinand Brokof; Praha 1976, 145
- KOŘÁN Ivo: Sochařství/Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), POCHE Emanuel (ed.), Praha 1988, 469, 472
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství raného baroka, in: Dějiny českého VU, II/1, Praha 1989, 311
- ROYT Jan/FAJT Jiří: Malá Strana a Karlův most, s. l., 1992, nestránkováno
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 118 – 119
- RYBÁR Ctibor: Ulice a domy města Prahy, Praha 1995, 66
- KOŘÁN Ivo: Braunové, Praha 1999, 14
- ZAHRADNÍK Pavel: Václav Vojtěch ze Šternberka, in: Zámek Trója u Prahy, PREISS Pavel/HORYNA Mojmír/ZAHRADNÍK Pavel, Praha 2000, 39-40
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, 2002, 107
- DVOŘÁK František: Po Karlově mostě, Praha 2003, 84-85

## **20. Sochařská výzdoba oltáře Čtrnácti svatých pomocníků**

*Kostel v Třebotově u Prahy, 1708, dřevo, zlacení a polychromie, životní velikost, objednavatelem Adami Ignác Mladota ze Solopisk, datováno nápisem na tabuli uprostřed predelly 23. 5. 1708.*

Oltář, druhotně umístěný v novorománském farním kostele sv. Martina v Třebotově, tvořil původně součást vnitřního vybavení pražské svatovítské katedrály. Stával po epištolní straně chóru u druhého pilíře počítaje od vstupu, tedy v prostoru sloužícím až do dostavby katedrály v druhé polovině 19. stol. za lod' (HONSATKO 1883). Právě před zahájením prací na dostavbě vyklidila Jednota pro dostavění hl. chrámu sv. Víta prostor chóru, načež většinu barokního vybavení pro nevyhovující slohový ráz odstranila definitivně. Tehdy byly sňaty s pilířů i Preissovy figury zemských patronů, jež však přece po šedesáti letech došly u členů Jednoty

milosti, takže byly znovu osazeny v křížení (viz kat. č. 5). Naopak se návratu do svatovítského chrámu nedočkal žádný z oltářů, přistavených v barokní době k pilířům chóru. Jedním z těchto oltářů, zřizovaných většinou kanovníky svatovítské kapituly, byl oltář Panny Marie Andělské, stojící u druhého chórového pilíře po evangelní straně (HONSATKO 1833, 129), tedy přesně naproti zde pojednávanému oltáři Čtrnácti svatých pomocníků. Oltář Panny Marie Andělské, datovaný rokem 1681, jehož sochařská složka je připisována Jeronýmu Kohlovi, byl přemístěn do zámecké kaple v Barchově, odkud bohužel v 90. letech 20. století jeho sochařská výzdoba beze stopy zmizela.<sup>1</sup> Oltář Agónie Kristovy a Čtrnácti svatých pomocníků, jak jeho celé zasvěcení uvádí A. Honsatko (HONSATKO 1833), zatím podobnému osudu uniká, z katedrály byl roku 1867 převezen do nově postaveného farního kostela v Třebotově, jehož presbytáři vévodí dodnes. Truhlářská a sochařská část oltáře zůstala dochována v barokní podobě, původní obrazy Krista v zahradě getsemanské a Bolestné Panny Marie nahradila hned roku 1867 plátina J. Herzoga se zpodobeními patrona kostela sv. Martina a Panny Marie Pomocné (POCHE 1981).

Edikulová konstrukce oltáře [168-170] trpí nepřehledným nakupením zdrobnělých architektonických článků a dekoru, zcela vzdáleným monumentalitě oltářů, jaké známe od truhlářů Marka Nonnenmachera nebo Jana Unmutha (srv. kat. č. 2, 3, 11). Z hlediska této diplomové práce je nejdůležitější součástí oltářní architektury tabulka na predelle, jež nese nápis: „*Adamus Ignatius Mladota de Solopisk, S<sup>ae</sup>. M<sup>ae</sup>. Eccl<sup>ae</sup>., hic ad D. Vitum Praelatus, et Capituli Decanus, Capellae Collegiatae Regalis ad OO. SS. In Castro Pragensi Praepositus, et Suae Majestatis Regis Bohemiae Praelatus Domesticus, pariterque Regiacet Exemptae Wischehrad<sup>is</sup>, ad SS. Petrum et Paulum Senior Canonicus, Dominus in Skregschow, hoc Altare in Memoriam Agoniae Christi, et Honorem SS. 14 Auxiliatorum expensis propriis fieri fecit A. 1708. Mense Mago, die 23.*“

Ikonograficky se sochařská výzdoba původně vhodně doplňovala s tématem hlavního zasvěcení oltáře Agónii Kristově, a tudíž s námětem velkého oltářního plátina, ale i s výjevem na obraze v nástavci: Krista a Pannu Marii, prožívající hluboké utrpení duševní, provázejí postavy čtrnácti světců, kteří vytrpěli krutou mučednickou smrt a ke kterým se lidé obracejí o přímluvu v nejrůznějších vlastních útrapách.<sup>2</sup> V hlavní etáži tak stojí ve trojicích po evangelní straně směrem od středu sv. Vít, Markéta a jeden z biskupů [175], po straně epištolní sv. Kryštof, Cyriak a další biskup [176], na frontonu nad nimi sedí sv. Kateřina a Barbora, za nimiž, na soklech po stranách nástavce, následují na evangelní straně třetí z biskupů a sv. Jiří [173], na straně epištolní pak sv.

Akácius a Pantaleon [174], konečně poslední dva ze čtrnáctičlenné skupiny, sv. Jiljí [171] a Hubert [172], završují siluetu nástavce na bocích jeho kladí, pod křížem tyčícím se na segmentu uprostřed. Ke třem figurám oděných pontifikáliemi lze obtížně přiřadit jména biskupů Diviše, Erasma (či místo některého z oněch dvou Mikuláše) a Blažeje, protože jim v současnosti chybějí jakékoli zvláštní atributy, ačkoli jimi dříve zřejmě opatřeni byli, jak naznačuje nyní prázdná pozvednutá pravice biskupa po evangelní straně hlavní etáže.

Již při prvním letném pohledu na sochařskou výzdobu poznáváme charakteristický Preissův styl, projevující se jak v kompozicích figur, tak v jejich typice a neméně i ve skladbě draperie. Většina postav se těsně přidržuje schémat Preissem užitých i jinde. Budeme-li postupovat shora, pak biskup v nástavci je zjednodušenou obdobou sv. Augustina na hlavním oltáři ve Sv. Voršile [49] a sv. Pantaleon zase obměňuje postoj sv. Jana Evangelisty z tamního nástavce [56] včetně motivu k pasu vytaženého cípu pláště (srv. kat. č. 3). V hlavní etáži oba biskupové po stranách si opět berou za vzor sv. Augustina ze svatovoršilského oltáře i ještě sv. Vojtěcha z katedrálního pilíře [74], biskup po epištolní straně je navíc v obrysu řešen podobně jako sv. Anna Samatřetí v lounském chrámu [152]. Sv. Markéta a sv. Cyriak opakují gesto rozevřené náruče po sv. Ludmile z pražské katedrály [85-86], ve sv. Vítu se spojuje hlava a spodní část oděvu jeho jmenovce z katedrály [69] s postojem a horní částí oděvu sv. Václava z nástavce hlavního oltáře v Lounech [17]. Postoj a draperie sv. Kryštofa vznikaly podle stejné předlohy, jaké dílna užila pro kamenné anděly na sousoší sv. Františka [165, 166].

Srovnáváme-li ovšem kterékoli z právě vyjmenovaných Preissovy děl s postavami z třebotovského oltáře, nemůže nám zde zároveň uniknout zásadní rozdíl. Při vší podobnosti typiky i věrného opakování jednotlivých motivů jsou třebotovské sochy jakýmsi velkými loutkami. Oproti drobnému trupu s úzkými rameny mají velké hlavy, ruce i nohy, tělo není provázáno ve svých částech, pohyby ztratily přirozenost. Pohledme znovu na Preissovy zemské světce na pilířích katedrály, u nichž jsme v příslušném hesle konstatovali robustní proporce a tuhý pohyb: oproti Čtrnácti svatým pomocníkům vyhlížejí vznosně a zcela uvolněně! Další odlišnost zaznamenáme u pojetí záhybů draperie, jež jsou povšechnější, řidší, méně ostré, zato plynule zvlněné ve větších křivkách. Preissovo autorství rovněž popírá zanedbání detailů, zřetelné již na jednotvárných, neživých maskách obličejů, také však na nečleněných rukou s krátkými prsty, vlasech s prameny pouze reliéfně naznačenými a vůbec na odbytém povrchovém pojednání partií oděvu, zvláště hrubém u nejnvýše osazených soch. Je zřejmé, že

tvůrce sochařské výzdoby oltáře neusiloval o realistický dojem svého díla, nýbrž spíše o dekorativní působení celku, vyvolané mihotavou záplavou plamének podobných záhybů draperií.

Po zvážení všech výše uvedených rysů plastik Čtrnácti svatých pomocníků budeme hledat jejich autora v některém schopném Preissově pomocníkovi. Na rozdíl od názoru O. J. Blažíčka, že jsou výsledkem již samostatné činnosti tohoto pomocníka po založení vlastní živnosti (Blažíček 1958), se autorka diplomové práce domnívá, že plastiky naopak musely vzniknout ještě za jeho působení v Preissově dílně, možná podle mistrových návrhů, jistě však za využití dílenských modelů. Autor se při jejich vytváření kromě dvou případů z lounské zakázky inspiroval mistrovým řešením figur pro hlavní oltář ve Sv. Voršile, ale též kamenných soch andělů pro Karlův most, tedy zakázek, na kterých tou dobou dílna právě pracovala. Ohlížení se ke vzorům svatovítských plastik, dvanáct let starých, lze potom zdůvodnit záměrným navázáním na styl mistrova díla zdobícího tentýž chrámový interiér. Je dokonce možné, že děkan svatovítské kapituly Mladota ze Solopisk podobnost plastik nového oltáře s katedrálními postavami zemských patronů vyžadoval,<sup>3</sup> proto se také se svou zakázkou obrátil na tutéž dílnu.

### Poznámky:

<sup>1</sup> Ivo KOŘÁN: Sochařství, in: Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 452; Václav VANČURA: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 518-19; Petr BAŠTA, in: Katalog neznámých a odcizených uměleckých děl I, M. OTTOVÁ (ed.), Praha 1998, heslo č. 82.

<sup>2</sup> K motivu Čtrnácti svatých pomocníků viz Karl KÜNSTLE: Ikonographie der Christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1926, 469-74; Antonín PODLAHA: Český slovník bohovědný, Praha 1926, 388; Lexikon für Theologie und Kirche 7., Freiburg 1962, col. 1050-51; J. DÜNNINGER, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 8., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976, col. 546-550; Hannelore SACHS/Ernst BADSTÜBNER/Helga NEUMANN: Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980, 270-71; Jan ROYT, in: James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 101-02.

<sup>3</sup> O osobnosti Adama Ignáce Mladoty ze Solopisk viz Antonín PODLAHA: Series praepositorum et decanorum, archidiaconorum aliorumque praelatorum et canonicorum S. Metropolitanae Ecclesiae Pragensis a primordiis usque ad praesentia tempora, Pragae 1912, 222-23.

### Literatura:



HONSATKO A.: Die kaiserl. königl. dann des Königreichs Böhmen Haupt- und

Metropolitankirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse, Budweis 1833, 107

PODLAHA Antonín: Vnitřek chrámu sv. Víta v Praze ve druhé polovici století XVII. a ve století

XVIII., in: PA XXII, 1906–1908, col. 87-88

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 109

POCHE Emanuel: Umělecké památky Čech 4, Praha 1981, 38

## **21. „Trůn milosti“**

*Nezvěstné – dřívě v Uměleckoprůmyslovém muzeu, l. 1706 – 1710, dřevo, podživotní velikost, objednavatelkou abatyše voršilek z Nového Města v Praze Marie Clara od Nejsvětější Trojice.*

### **Literatura:**

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 109

## **22. Skupina apoštolů a apoštolských knížat**

*Kostel sv. Voršily v Praze, r. 1709 – 1710 (?), lipové dřevo, bíle štafrováno leštěnou křídou, výška 200 cm, objednavatelkou abatyše Marie Clara od Nejsvětější Trojice, naposledy restaurováno v 60. letech 20. století.*

Postavy apoštolů jsou osazeny v nikách, lemujících celý vnitřek kostela sv. Voršily. Niky jsou umístěny vždy na místech, kde tektonika naznačuje pilíře, totiž v úzkých polích pod cípy plackových kleneb, či v případě nik s apoštolskými knížaty ve středním, užším půdorysném úseku vynášejícím valenou klenbu. Prvotní aluze apoštolů na „pilíře církve“ je tedy zřejmá. Jejich

další ikonografický význam vyvstane, pohlédneme-li blíže na celek výzdoby kostelního interiéru. F. J. Lehner a po něm Fr. Ekert rozepisují detailně program klenebních fresek od Jana Jakuba Steinfelse: v presbytáři a obou plackově zaklenutých polích tohoto bicentrálního prostoru jsou znázorněny jednotlivé osoby Nejsvětější Trojice, každá v prostředním zrcadle v nebeské slávě, doprovázená v klenebních cípech výjevy ze svého pozemského působení, takže první pole od kruchtly ovládá osoba Boha Otce, druhé pole osoba Boha Syna a klenbu v presbytáři Duch Svátý. Pak ale Lehner a Ekert rozebírají ve výzdobě obsažené téma církevního zpěvu, zastoupené jednak ve středním valeném poli freskou andělů a sv. Řehoře a jednak slovy hymnu „Te Deum laudamus“, rozepsanými porůznu na klenbách. Z tohoto hymnu oba uvedení autoři zkratkovitě vyvodí přítomnost sboru apoštolů, neboť „církev Kristovu, jejížto ples a chválení okrškem zemským zaznívá, rozšířili apoštolé“ (LEHNER 1883, 113, EKERT 1994, 100–01). Již jen velikost čtrnácti figur, obklopujících shromáždění věřících těsně nad úrovní očí, ovšem napovídá, že jejich role v ikonografickém programu musela být mnohem důležitější. Sledujeme-li pořadí, v jakém jsou jednotlivé postavy Kristových učedníků rozmístěny vždy směrem od presbytáře ke kruchtě, nejprve na evangelní, pak na epištolní straně, dojdeme k naprosté shodě se zněním Creda, jak jej údajně po větách tito jednotliví apoštolé pronesli (jedině Petr z nutnosti tvořit zároveň protějšek sv. Pavlovi ve vyvýšených středových nikách opustil své místo na samém počátku řady)<sup>1</sup>. Interpretujeme-li nyní zpětně Steinfelsovy nástropní malby na téma Nejsvětější Trojice, shledáme rovněž vztah jednotlivých výjevů k větám Creda. Je tedy možno uzavřít, že tématem výzdoby kostelního interiéru jsou dva texty: hymnus „Te Deum“, zobrazený malbou a písmem, a zásadní liturgický text vyznání víry, vyjádřený malbou a sochami.

Apoštolská knížata Petr a Pavel tedy zaujímají čestné místo v protějškových vyvýšených nikách v užším středním poli, sv. Petr přímo nad bočním vchodem, sv. Pavel naproti, dalších dvanáct mužských postav je rozestaveno v níže probíhajícím prstenci nik. Každý apoštol stojí na soklu s nápisem udávajícím jeho jméno, což působí nadbytečně, protože všechny figury jsou názorně vybaveny svými nejobvyklejšími atributy. Tak Petr drží klíče [186], Ondřej se opírá o svůj kříž [177, 178], Jakub Větší s poutnickým odznakem mušle na rouchu a cestovní lahví u opasku třímá hůl [179], Jan žehná kalichu [181-183], Tomáš drží kopí [185], Jakub Menší valchářskou tyč [187], Filip hůl s křížkem [188], Bartoloměj nůž [189, 190], Matouš halapartnu [191], Šimon pilu [192, 193], Juda kyj [194], Matěj sekyru [197, 198], Barnabáš má na knize položeny kameny [199, 200], konečně Pavel pozvedá pravíci brk a jeho levice, zatímco se prsty

opírá o jílec meče, přidržuje dlaní na stehně otevřenou knihu [196]. Právě kniha se opakuje jakožto další atribut vedle výše uvedených téměř ve všech případech, chybí jen u Jana, Ondřeje a Jakuba Menšího. Preiss totiž využívá prvku knihy, tu otevřené, tu zavřené, k motivaci gest ruky a především k zachycení spádu drapérie, tak aby vzniklo co nejbohatší zřasení.

Celek sochařského souboru, obklopujícího celý prostor, v němž se pozorovatel pohybuje, silně působí počtem realisticky velikých, hmotných mužských postav v důstojných pózách a s povětšinou přísným výrazem obličeje, stejně jako uvádí v úžas záplava drapérií s nesmírně složitým záhybovým systémem. Při bližším pohledu na jednotlivé figury však dokážeme již lépe sledovat schéma drapérie, rysy obličeje, postoj, vyvstanou před námi rovněž nedostatky, především v proporcích a trojrozměrnosti soch.

Tváře všech apoštolů vycházejí z několika málo Preissovyých šablon pro muže středního věku. K podrobnému popisu si vybereme obličej sv. Jana Evangelisty, protože jej jakožto jediný nezakrývá vous: obličej má obdélný tvar, s výraznými kostmi především u vnitřních částí nadočnicových oblouků a u krátké předstupující brady, rty jsou tenké, nos je široký, dlouhý a zašpičatělý, vysoký, ale nikoli klenutý, do čela přechází bez zářezu, oči směřují u vnějších koutků dolů, horní víčka jsou velká a těžká, spodní mají tvar vlnovky, uši, příliš vysoko nasazené, se vyznačují nezpracovaným boltcem. Tváře všech ostatních soch se odlišují od Janovy kromě vousu také vystouplejšími lícními kostmi. Pouze tyto rozdílly a oči s nezvlněným spodním víčkem odlišují od Janova obličeje skupinu tváří Filipa, Jakuba Menšího, Ondřeje a Bartoloměje. Naopak Barnabášovy oči mají zvlněná i víčka horní, což z nich vytváří nerealistický ornament. Také Matějův obličej je těsnou obdobou Janova, liší se pouze silnějšími rty. Judův nos zase oproti Janovu přechází do čela zářezem, totéž navíc s vyklenutím hřbetu nacházíme u Pavla. Zbývající sochy mají společný rozdílný znak oproti Janovi v užším a kratším nose, a u tohoto rozdílu též zůstává obličej Jakuba Většího. Rovné oči dále vyznačují obličej Tomáše a Matěje, Šimonův navíc poněkud delší nos. Konečně Petr se z celého souboru vyděluje nejen klenutým úzkým nosem, nýbrž hlavně malýma očima s rovnými víčky, což činí jeho podobu nejušlechtlejší, nejideálnější, od reality nejdálčenější. Pohledy mužů se upírají k nejrůznějším bodům, vzhůru k nebesům, před sebe, do knihy, na atribut, někteří klopi zrak.

Tradičně se dílna soustředila na propracování vlasů a vousů, dokonalé podání hustých pramenů nedodržela jen u Jakuba Většího. Na jednotlivých postavách se různě obměňuje délka

vlasů i vousu. Pokud je vous delší, je mnohdy rozdělen vedví, jeho prameny narůstají od krátkých kudrn na lících až po dlouhé vlny pod bradou, spadající na hrud'. U Barnabáše se tyto vlny stácejí do jedné strany jakoby vanutím větru, který se však nijak neprojevuje na jiných partiích sochy. Pouze dva z apoštolů, Petr a Barnabáš, jsou na temeni hlavy proplešatělí. Ve většině případů oplývají vlasy bohatou hustotou, prameny nabývají na délce od temene přes strany hlavy směrem k týlu. Na čele a spáncích se objevují ojedinělé tenké praménky, hlavní masa vlasů je pojednána buďto v kudrnách, někdy s jakýmsi očky na koncích, jako je tomu u Barnabáše, anebo výjimečně u Jana ve volněji zvlněných pramenech.

Tělesné proporce všeobecně nesou znak v Preissově tvorbě se často vyskytující: drobný trup a krátké paže se pojí k protaženým lýtkům, zde navíc k mohutným chodidlům. Tato deformace dosahuje v jednotlivých případech různých stupňů, počínaje Matějem s pouze nepatrnou odchylkou ve správných poměrech údů a konče Jakubem Mladším s úzkými boky a neúměrně prodlouženými lýtky. Co se týče modelace povrchu těla, nedostal Preiss v celé zakázce mnoho příležitostí k jejímu uplatnění. Kromě tváří a částí krku zůstávají u všech postav odhaleny jen ruce, prsty u nohou a pouze ve dvou případech lýtka. I v těchto partiích je dílna věrna svému pravidlu detailního anatomického pročlenění, ať už se jedná např. o Ondřejovu loketní kost rýsující se nad pravým zápěstím anebo o plynule modelované lýtkové svaly Matějovy.

Figury bez výjimky zaujímají kontrapost, avšak na toto základní téma zde existují čtyři variace. Nejčastěji Preiss užil klasického kánonu s hlavou obrácenou na stranu stojné nohy a s volnou nohou mírně zanoženou, a to u Petra, Pavla, Jana, Jakuba Menšího a Ondřeje. Tentýž typ je obměněn obrácením hlavy na stranu volné nohy u Šimona, Matouše, Jakuba Většího a Filipa, dále ještě přesunutím volné nohy zezadu před tělo u Matěje, Judy a Tomáše. Poslední skupinu tvoří sochy s volnou nohou předkročenou, k ní natočeným trupem a hlavou buďto obrácenou k noze stojné – Bartoloměj – anebo volné – Barnabáš. Dobrá polovina figur nedodrží pravidlo linie ramen klesající od volné ke stojné noze, což je v některých případech logicky motivováno, např. šroubovitém vytáčením postavy vpřed do prostoru jako u Filipa či zdvižením rámě jako u Jakuba Menšího, jindy však působí násilně, např. u Matěje a Jakuba Většího. Velice harmonicky je podán postoj Petra a Pavla. U Petra přispívá k výslednému dojmu také roucho přiléhající k tělu, takže může vyniknout jeho plasticita a trojrozměrnost kontrapostu, kdy se trup z kyčlí nejen lehce natáčí do hloubky ke stojné noze, nýbrž i zaklání vzad. Nejrozpačitéji naproti tomu dopadl postoj Barnabáše, Šimona a Jakuba Většího. Barnabášovo

tělo se nadobro ztrácí pod nepřehlednou draperií a rozvíjí se pouze v ploše, takže připomíná spíše kosočtverečný obrazec. V případě Šimona dochází k podobnému jevu jako u sochy sv. Augustina na hlavním oltáři (viz kat. č. 3), totiž k nechtěnému vzájemnému průniku dvou průmětových rovin, způsobenému neorganickým natočením celé pravé poloviny těla, zvláště pak kolena, zhruba v úhlu 45° více dovnitř oproti zbylé postavě, a v důsledku toho ztrátou objemu a připlácnutím pravé poloviny k ostatnímu tělu jen v jakési reliéfní vrstvě. Nakonec Jakub Větší ve snaze o obměnu obecného kontrastu sklouzl až do extrémního vykroucení z levé kyčle a lukovitého prohnutí těla, projevujícího se vychýlením hrudníku doprava a spočínutím pravé nohy v prázdnu nad podstavcem, takže bylo nutno pod ní vytvarovat jakýsi kámen.

Jestliže v postojích a obličejích zůstalo zachováno preissoovsky realistické, klidné a uměřené pojetí, předvedla dílna opačný, dynamický pól svého mistrovství při ztvárnění draperií. Ty oplývají přemírou látky a ovládá je naprosto fantastický záhybový systém, přebujelý do takového stupně, jakého Preiss nedosáhl v žádném předchozím ani následném díle a za jaký by bylo stěžít možno dále zajít. Oděv apoštolů se skládá z tuniky s dlouhými rukávy, s dvěma výjimkami spadající až na zem, a svrchního pláště. Výjimky představují Matěj a Juda svou tunikou dosahující jen pod kolena a v případě Matěje ještě jakousi zástěrou s krátkými rukávy, přes tuniku přehozenou. Samotný plášť je pak ve všech případech nositelem hlavního modelačního vzruchu. Vyjma plášť Janův, halící jen záda a vpřed zasahující rovnoměrnými cípy zachycenými v ohybech loktů, dochází všude k obměně téhož vzorce: vzadu spadá plášť až na zem, vpředu je buď sepnut pod krkem a odtud se otevírá, anebo z jedné strany spadá vpřed přes rameno a z druhé se svezl až k boku, pokaždé ovšem asymetricky spadá kratším cípem pod jednu ruku přímo k zemi, kdežto na opačné straně se obtáčí delším cípem kolem těla, a přichycen u pasu uzlem, opaskem či knihou, klesá dolů v kaskádách trubkovitých záhybů. Nepatrná odchylka od uvedeného schématu se objevuje u Tomáše, kde je delší cíp pomocí otevřené knihy přetažen až za stehno opačné nohy. Další zvláštnost vyděluje trojici Pavel, Bartoloměj a Barnabáš, totiž zachycení pláště u pasu nad stojnou, nikoli volnou nohou; zatímco ale u Pavla bylo dosaženo pozoruhodně ladného výsledku, ostatním dvěma figurám zabránilo v podobném úspěchu neklasické natočení trupu. Drapérie Judy Tadeáše působí zase nejednotně ve svém schématu, jakoby rozděleném linií kyje na dvě poloviny, jednu s nahromaděnými kaskádami záhybů, druhou poměrně hladkou.

U všech figur se soustřeďuje pravá řezbářská virtuosita do záhybů. S výjimkou drapérie Barnabášovy je charakterizuje drobnost, plastická plnost, hluboké podřezávání a ostré hrany. Tunika, případně zároveň s pláštěm, obepíná vždy volnou nohu, u Petra, Jana, Jakuba Většího i Jakuba Menšího přiléhá i k noze stojně; v těchto partiích přes hladkou plochu běží uzoučké linie řas, buďto ostře zahrocených anebo v případě Matěje, Judy, Petra, Šimona, Jakuba Většího a Jana konvexních, podobných provazům na plochu přiloženým. U všech drapérií bez výjimky se vyskytují společné prvky jako malé důlky ve tvaru ucha jehly na hřbetu úzkých konvexních řas, kornouty záhybů otevírající se směrem k zemi, někdy vyplněné spirálou další nabrané látky, či trojúhelníkové zploštělé kornouty, vytažené poněkud násilně z hmoty drapérie a otevírající se směrem vpřed.

Škála pojetí záhybů je široká, prozrazuje tedy snad práci různých tovaryšů. Na jednom konci se nachází trojice soch Matěj, Juda, Šimon s draperií členěnou převážně do dlouhých, úzkých trubek, řadících se do paralelních linií. Nejrozsáhlejší, střední polohu, charakterizovanou zlámáním dlouhých linií do krátkých úseků a mačkáním velkých probraných záhybů, zaujímají postupně Tomáš, Jan, Filip, Jakub Menší, Ondřej a Matouš. Druhý konec představuje několik jedinečných řešení: Za první dvojici Petr a Bartoloměj pojí vzhled drapérie, připomínající mihotání plamének; na Petrově rouchu se všechny konvexně vypuklé trubičky záhybů lámou, vlní, nastavují, větší záhyby se rozbíjejí do malých ostrohranných útvarů, zatímco oblouk pláště pod jeho levicí se v obrysu třepí do jakýchsi zubů; Bartolomějova drapérie je po celém svém povrchu roztržštěna do plošek, ohraničených někde žilami záhybů. Za druhé poutá pozornost ztvárnění roucha Pavlova, kde obrys určují křivky a záhyby probíhají po delších zvlněných liniích, takže vzniká dojem rozechvělosti; přičteme-li ještě výjimečně jemné stupňování výšky reliéfu záhybů namísto u jiných soch užitých prudkých kontrastů mezi hladkou plochou a konvexními vypuklinkami, vyvstane nám před očima vzdálená připomínka Berniniho mramorů. Za třetí, jak již zmíněno, se z celého souboru vyděluje pojednání drapérie Barnabášovy, měkčeji mačkané a se záhyby širšími, ploššími, připomínajícími místy pruhy látky skládané přes sebe. Poslední ve výčtu zůstává Jakub Větší, odlišující se i v pojednání roucha cizorodými prvky, jako jsou v partiích přiléhajících k tělu linie neodpovídající anatomii ani logice spádu drapérie nebo zčeření pravého spodního lemu pláště, odletujícího od těla, šikmo až horizontálně vedenými vlnovkami. S přihlédnutím k právě rozebranému i k výše uvedeným odlišnostem v dalších aspektech sochy lze Jakuba Většího prohlásit za výtvor jiné než Preissovy ruky, ruky méně

zkušené, pracující však podle jednotného mistrova návrhu a podle schémat Preissovy dílny. Lákavé by bylo ztotožnit autora s Ferdinandem Geigerem, k čemuž se vrátíme níže. Dlužno ovšem konstatovat, že vedle uvedených pozoruhodných pojednání drapérie nalezneme v souboru apoštolů také figury, jimž naopak přemíra látky a jejího řasení škodí: u Tomáše a zvláště u Barnabáše drapérie znejasňuje postoj i anatomii, u skupiny Šimon, Matouš, Jakub Větší a Filip slouží jen dekorativní exhibici a vypovídá spíše o bezradnosti sochaře.

Postavy byly jistě od počátku pojímány pro vsazení do nik, o čemž svědčí nejen vybrání dřeva v zadních partiích, nýbrž také fakt, že mnohé nepočítají s jiným než průčelním pohledem. Dvě se vyznačují nápadnou plochostí: Barnabášův obrys je košatý, ale odehrává se v jedné rovině, Šimon zůstal kvůli nešikovnosti tovaryše uvězněn pravou polovinou těla v pouhém reliéfu. Další dva, Juda a Matěj, nepostrádají plasticitu rozvinutou na přední straně, při pohledu z boku však narážíme na neprovedenou modelaci stehna a přechodu drapérie za tělo.

Jen zdánlivě překvapující je skutečnost, že se apoštolové v řešení jednotlivých prvků málo přibližují v témže interiéru stojícím a časově těsně předcházejícím sochám na hlavním oltáři. Lze totiž předpokládat, že se František Preiss záměrně vyhýbal jakémukoli opakování v touze představit tvorbu své dílny v plné typové i motivické šíři. Přesto ovšem neunikl především sv. Augustin z hlavního oltáře [49, 50] úloze vzoru pro apoštolské obličej s rovnýma očima a rovným delšímnosem, jeho záhyby na spodu drapérie se navíc znovu vyskytují u roucha Petrova a Janova. Tak jako základní vzorec drapérie Augustinovy se koneckonců objevuje u převážné většiny apoštolů, roucho Panny Marie a sv. Jana [56] z oltářního nástavce ovlivnilo zas pojetí drapérie Pavlovy, i když ta působí rozechvěleji svým zvlněnějším a lámanějším průběhem záhybů. Drapérii staženou u pasu do drobného uzlu mají pak vedle Pavla ještě Petr a Jakub Větší.

Hojnější přejímky nalezneme naopak ve většině ostatních Preissových děl počínaje již sochami patronů pro pražskou katedrálu (kat. č. 5). Ke zdejšími šablonám se sochař vrátil zejména v případě Judy Tadeáše, jenž opakuje natočení a pojetí hlavy po sv. Prokopovi [79] a tvar záhybů pláště po Vítovi i Norbertovi [69, 82]. Sv. Prokopovi se pak v základním postoji, natočení hlavy i poloze levice blíží Pavel, zatímco Petr od Prokopa přejímá jen obrys pláště po pravé straně nahoře a celkovým obrysem siluety se přidržuje vzoru sv. Ludmily [85]. Janův obličej využívá téže šablony jako obličej sv. Ludmily a busty sv. Víta a Václava v kapli sv. Jana Nepomuckého [89-91]. Detail záhybu stočeného do kornoutu, otevřeného směrem dolů, jaký visí od pasu sv.

Zikmunda [77], spatřujeme na draperii Tomáše a Matěje. Také výzdoba hlavního oltáře v Doksanech vykazuje některé prvky velice blízké svatovoršilským apoštolům. Pro Barnabáše si dílna vypůjčila motivy hned od dvou soch, a to od sv. Augustina základní obrys a vzorec drapérie a vous [113, 115], od Boha Otce potom obličej, vlasy, gesto pravice a diagonální linii paží [141, 142]. Gesto, jímž drží ruka sv. Víta knihu [110, 111], bylo využito pro ruce Matěje, Matouše a opět Barnabáše, zatímco Vítův obličej se opakuje u Matěje a vzorec spodní části jeho drapérie u Ondřeje. Konečně Jakub Mladší, Ondřej a Bartoloměj získali extatický výraz tváře, nachýlené k rameni, podle téže šablony jako doksanští světcí Bruno a Václav [112, 129]. V. Vančura upozornil na ranější variantu zpracování modelu, užitého pro svatovoršilského Judu Tadeáše, totiž na pískovcovou sochu téhož světce v nice nad vjezdem do domu U Sladkých [87, 88], jež je právě Vančurou poprvé připsána Preissovi (kat. č. 6): obě figury si skutečně navzájem odpovídají postojem, držením těla, natočením hlavy, gesty rukou i skladbou drapérie, rozdíly v pojednání drapérie či vlasů spadají na vrub pouze odlišnému materiálu.

Hlavní zdroj inspirace pro svatovoršilské apoštoly však představuje sochařská výzdoba děkanského chrámu v Lounech. Stejný kontrast, jaký zaujímají zdejší sv. Jáchym, Anna na bočním oltáři, Anna Samatřetí a Alžběta při stěnách [22, 34, 153, 155], nacházíme ve Sv. Voršile v několika případech, nejpodobněji u Petra a Filipa. Sv. Alžběta u stěny připomíná Filipa rovněž schématem drapérie, zatímco v detailech levé spodní části se Filipovo roucho inspiruje již Annou Samoutřetí, a to včetně probraného záhybu, vedoucího od středu těla k levému kotníku. Sv. Josef [22] je postojem, řešením obličejové a vlasů i pojednáním drapérie na spodní části těla vzorem pro Šimona, ačkoli tyž trojúhelníkový záhyb, vytažený kupředu u pravé nohy, se vyskytuje také u Tomáše. Shodného postoje jako pro sv. Jáchyma (?) u stěny [154] užil Preiss pro apoštoly Matyáše a Jakuba Menšího, v případě Matěje si dále od Jáchyma vypůjčil obličej, vlasy a vous, v případě Jakuba Menšího pro změnu obrys drapérie a gesto pravice přiložené na prsa. Pokud jde o obrys drapérie, Petr se jím podobá sv. Jáchymovi na bočním oltáři a Pavel zvláště v levé části roucha sv. Alžbětě na bočním oltáři [35], jíž se ovšem blíží i postojem. Ještě je možno zmínit obdobnou šablonu obličejové u sv. Jáchyma na bočním oltáři a Jana Evangelisty, stejně jako vzdálenou příbuznost mezi sv. Mikulášem na hlavním oltáři [16] a Pavlem v pojednání hlavy, držení rukou i v základním vzorci drapérie.

Ve zcela zvláštním postavení se ocitá figura apoštola Ondřeje, jež se podle nepsaných zákonů evropského barokního sochařství musela přidržet kánonického vzoru díla Françoise



Duquesnoy v římském Sv. Petru. Zatímco ovšem například J. J. Bendl na zповědnicí jezuitského Sv. Salvátora Duquesnoyova sv. Ondřeje doslova kopíroval, ke Preissově cti musíme vyzdvihnout, že usiloval o co nejoriginálnější variaci na daný motiv. Z římského vzoru zachoval postoj, diagonálu rozpřažených paží s levicí obrácenou dlaní vpřed a pravicí spočívající na břevnu ondřejského kříže, jenž vytváří postavě pozadí. Také extatický výraz vousaté tváře obrácené vzhůru napodobil, avšak hlavu naklonil k opačné, stojné noze. Pod plášť oblékl Ondřejovi tuniku, čímž sice ztratil prostor k uplatnění svého umění vymodelovat obnažený hrudník, zato získal více příležitosti rozvinout bohatství načechraných záhybů. V tomto ohledu se pochopitelně od svého vzoru vzdaluje nejvíce, namísto Duquesnoyových klasicky klidných, dlouhých a převážnou většinou rovných linií čerí Preissovu draperii bezpočet drobných záhybů klikatících se v krátkých lomech a vrstvicích se do prostoru v kaskádách. Pozornost zaujme trojúhelníkový cíp pláště u pravého lýtka, překrývající břevno kříže, jenž je pojednán v podobných plochých a rozevřených kornoutkových útvarech, připomínajících ptačí pera, jako říza anděla-atlanta na liturgickém stolku v témže interiéru [205].

Po podrobném popisu plastik a dlouhém výčtu shod jejich rysů s dalšími Preissovy díly nelze přistoupit jinak než s podivem k hypotéze E. Bachmanna, jež autorství Františka Preisse z důvodu jeho úmrtí již v roce 1712 vylučuje (?) a apoštolskou sérii připisuje Janu Bedřichu Kohlu-Severovi (Bachmann.1964). Autorka diplomové práce naopak neshledává v apoštolských figurách žádný z formálních znaků, jaké se objevují v nepočetných dochovaných dílech mladého Kohla. Neobstojí ani argumentace blízkou příbuzností naší apoštolské série se souborem apoštolů, Krista a Panny Marie [184, 195, 201], přemístěných druhotně z Kahlenberku u Vídně do farního kostela sv. Martina v Klosterneuburku, jež podle Bachmanna nejspíše také zhotovil Kohl-Severa při svých doložených vztazích k Vídni (Ibidem). Apoštolové v Klosterneuburku totiž s apoštoly pražskými nemají společného o mnoho více než pouhé ikonografické téma. Jejich postavy jsou gracilnější v tělesném typu, stylizovanější v postojích a pohybech, draperie je ve hmotě chudší, řasená do záhybů drobných, avšak měkkých a plynulých. Literatura klosterneuburský soubor připisuje Franzi Casparovi, Peteru Widerinovi<sup>2</sup> nebo Matthäusi Donnerovi<sup>3</sup> a jeho stylová poloha napovídá vzniku až o nejméně desetiletí později, než kdy předpokládáme dokončení pražské apoštolské série, tedy na počátku rokoka. Bachmannův pokus vyjmout svatovoršílské postavy ze seznamu děl Františka Preisse tudíž musíme považovat za bezpředmětný-

Při závěrečném zhodnocení svatovoršilské apoštolské řady je třeba si znovu uvědomit, že čítá dohromady čtrnáct figur životní velikosti. Vznikala s největší pravděpodobností téměř současně se sochařským souborem určeným pro hlavní oltář, snad těsně po jeho dokončení, spolu s dalšími doplňky výzdoby svatovoršilského interiéru. V této době zároveň dílna pracovala na plastikách pro nástavec oltáře v Andělské Hoře (viz kat. č. 4). Při takové produkci je obdivuhodné, jak vysoký průměr v kvalitě děl dokázal František Preiss udržet. Apoštolskému souboru jakožto celku můžeme vytýkat jistou jednotvárnost, dále psychologickou neprovázanost, jednotlivým postavám pak různé nedostatky, podrobně rozebrané výše. Na druhé straně je skutečností, že soubor obsahuje několik vynikajících figur, zhotovených jistě s převážným podílem mistrovsky ruky, zejména jsou to apoštolská knížata Petr a Pavel. Ostatní postavy vznikaly za přispění pomocníků, provádějících tu s větším, tu s menším úspěchem mistrův návrh. Je možné, že jedním z oněch pomocníků byl malostranský sochař Ferdinand Geiger, jehož jméno jsme již zmínili v souvislosti se sochou Jakuba Většího a jehož spolupráci s dílnami Františka Preisse a Jeronýma Kohla v Lounech předpokládá V. Vančura. V každém případě zarazí zjevná inspirace svatovoršilskými postavami Filipa a Jakuba v případě sochy sv. Václava na malostranském trojičném sloupu z let 1713 – 1715 [180], a to co do postoje, pohybu těla a hlavy i řešení záhybů. Socha sv. Václava bývá sice konkrétně připisována spíše Janu Oldřichu Mayerovi, avšak s výhradami a s hypotetickým předpokladem spolupodílu Ferdinanda Geigera.

### Poznámky:

<sup>1</sup> Karl KÜNSTLE: Ikonographie der Christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1928, 181-82. Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 45–46, zřejmě omylem zaměnil pořadí sv. Jana a Jakuba Většího.

<sup>2</sup> Christine und Johannes-Wolfgang NEUGEBAUER/Reinhold GABRIEL: St. Martin-Klosterneuburg, Klosterneuburg 1991, 6.

<sup>3</sup> Richard Kurt DONIN: Niederösterreich (= Die Kunstdenkmäler Österreichs), Wien 1953, 4., přeprac. vydání, 150.

### Prameny:

SMRKOVSÝ M.:RZ inv. č. 5895/A, B, 1966, NPÚ Praha

### **Literatura:**

- LEHNER Ferdinand J.: Kostel sv. Uršuly a obnova jeho, in: Metod 9, 1883, 113, 116
- EKERT František: Posvátná místa Prahy II, Praha 1884, 101
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 108
- BACHMANN Erich: Plastik, in: SWOBODA Karl M. (ed.): Barock in Böhmen, München 1964, 137
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967, 64-65
- ŠPERLING Ivan: František Preiss a jeho dílo na průčelí kostela sv. Voršily, in: Staletá Praha V, 1971, 138, 140
- NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 166
- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 44
- KOŘÁN Ivo: Sochařství/Umění baroku, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988, 469
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 311
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 120
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 108-09

### **23. Výzdoba kazatelny**

*Kostel sv. Voršily v Praze, r. 1709 – 1710 (?), dřevo, zlaceno, objednavatelkou abatyše Marie Clara od Nejsvětější Trojice.*

Řečniště kazatelny spočívá na akantové podnoži, na stříšce se sbíhá šest volutově stočených pentlí obrostlých akantem do svazku, z něž vyrůstá kytice slunečnic. Sochařskou výzdobu v pravém slova smyslu pak zastupují pouze reliéfní výplně čtyř polí na předprsni [202-204]. Polokruhově završené výplně se omezují vždy na osamocenou postavu evangelisty, zvýrazněnou ještě zlatou barvou oproti neutrálnímu, hladkému pozadí, jehož modrá barva pochází snad až z úprav interiéru v roce 1883. Hlavy evangelistů zdobí talířovité svatozáře, v rukou drží všichni čtyři knihu, Jan mimoto ještě pohár. Se stereotypní pravidelností se pokaždé na stejném místě za

levou nohou vynořuje příslušný tetramorfní symbol: u Matouše okřídlená lidská postavička, u Marka lev, u Lukáše vůl a u Jana orel. Pozoruhodná skutečnost, že Matouš a Jan jsou zde zobrazeni s veškerými atributy evangelistů, kdežto velké sochy v nikách [191, 183] je představují coby apoštoly, členy početného sboru, svědčí pro ucelenou koncepci veškeré umělecké výzdoby kostelního vnitřku.

Ze všech badatelů zabývajících se kostelem sv. Voršily si díla všímá a zároveň je Preissovi připisuje jedině Václav Vančura (VANČURA 1993; idem 1998; idem 2002). Předpokládá, že v Preissově dílně vznikla vedle reliéfní figurální složky také vegetabilní výzdoba, což dokládá podobným pojednáním akantu a vrapované pentle na bočních oltářích děkanského kostela v Lounech.

Věnujme nyní bližší pohled reliéfním výplním. Postavy jsou drženy v nízkém reliéfu, ačkoli tělesný objem je u nich vyjádřen plastičtěji, než tomu bylo u reliéfů na soklech sloupů hlavního oltáře. Markovo a méně zdařile i Janovo tělo je dokonce nastaveno do tříčtvrtěprofilu, tím je ale nápaditost tvůrce vyčerpána. Jednotvárnost postojů, totožných u Marka a Lukáše a zrcadlově shodného u Jana, narušuje Matouš nezvládnutým postavením pokrčených nohou. Snad se měla nenápaditost postojů kompenzovat pohybem v horních polovinách těla, výsledkem jsou však násilně do profilu přetočené hlavy a paže trčící od těla a ohýbané v kloubech za úzkostlivého setrvávání v průčelní rovině. Jedinou výjimkou, kde se projevuje prostorová zkratka, je Matoušova levice. Nepoměr mezi dlouhýma nohama a zakrnělými trupy by ještě bylo možno považovat za obecnou manýru dílny, zde však jsme svědky zarážejících anatomických nedostatků, nejčastěji špatného nasazení paže v rameni a promáčknutí hrudníku. Drapérie, sestávající z přepásané tuniky a přes ni přehozeného pláště, končí u kotníků, takže dává vyniknout velkým chodidlům, nezasazeným do hloubky, nýbrž jakoby shora podaným. Bez jakékoli logiky vybíhá vespod drapérie všech evangelistů do šikmo prodlouženého cípu. Pláště jsou sepnuty pod krkem, odkud se otevírají a přes ramena spadají na záda, aby se ve spodní polovině těla znovu objevily vpředu, přizvednuté k boku knihou. V případě Matouše se setkáváme s řešením pláště, jaké je v rámci Preissovy tvorby výjimečné, že jsou totiž oba spodní cípy pláště přetaženy dopředu a svázané do uzlu v klíně. Sledujeme-li jednotlivé detaily, nenalzáme u žádné z postav ani pro Preissovy typické rysy obličejů či pojednání vlasů a vousů. Dále překvapí záhyby drapérie, jejichž průběh se nedokáže přizpůsobit modelaci těla. Na tunikách se záhyby většinou omezují na krátké nízké vypukliny, ačkoli někde dokonce dochází

ke členění drapérie vybíráním do hmoty. Jen do partií pláštíků pronikají dílenské motivy v podobě jednak podřezávaných bohatých řas s ostrými, zalamovanými hřbety záhybů, jednak kaskádovitě nabraných cípů.

Jestliže jsme tedy již reliéfy na hlavním oltáři pro jejich nevysokou kvalitu připsali Preissovým tovaryšům, pak v reliéfních výplních s postavami evangelistů jednoznačně spatřujeme práci dalšího, ještě méně zručného pomocníka.

### **Literatura:**

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 120

VANČURA Václav: Sochařská výzdoba v kostele Sv. Voršily, in: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (= Umělecké památky Prahy), BAŤKOVÁ Růžena (ed.), Praha 1998, 173

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 109

## **24. Anděl – atlant**

*Liturgický stůl v kostele sv. Voršily v Praze, po r. 1709, dřevo, bíle štafírováno, podživotní velikost, objednatelkou abatyše Marie Clara od Nejsvětější Trojice.*

Figura anděla [205] zde přebírá roli podnože konzolového stolku se všemi náležitostmi podpůrného architektonického článku, tudíž spočívá na oválném soklu a na hlavě nese čtvercovou římsičku. Jak vyplývá z liturgické funkce stolku, je jeho umístění při evangelní stěně presbytáře s veškerou pravděpodobností původní. Výjimečné řešení podnože však i přes svou uměleckou kvalitu unikalo pozornosti literatury, až teprve nedávno je Vančura ve svém článku objevil a zároveň zařadil mezi Preissova díla (VANČURA 1993).

Případů, kdy renomovaná sochařská dílna ozdobila svým výtvořem předmět s užitnou funkcí a dala tak z dnešního pohledu svůj um do služeb uměleckého řemesla, existovalo ve všech

historických obdobích jistě nespočet. V kostelních interiérech nám zanechalo důkazy takové spolupráce umění „vysokého“ a „užiteho“ již románské umění v podobě nejrůznějších postav atlantů na mobiliáři. Avšak typ anděla-ministranta, jenž tu drží svícen, tu kropenku nebo čtecí pultík, vyšel až z dílen sochařských mistrů gotických; pro příklad postačí uvést anděly Tillmana Riemenschneidera ve würzburgské katedrále. V renesanční Itálii se andělé zaměřili především na držení svícňů, jak dokládají díla Francesca di Giorgio Martiniho v sienské katedrále či Giambologni v katedrále pisánské. Konečně z doby za časovým horizontem zde pojednávaným, z rozkvětu vrcholného baroka, se ještě nabízí příklad z domácího území, totiž anděl ze svatomořického kostela v Olomouci od Jana Sturmera a Filipa Sattlera. Vrátíme-li se ovšem na samý počátek barokního slohu, nalezneme pojetí vzdáleně s Preissem příbuzné u Eckberta Wolfa ml. v zámecké kapli v Bückebergu, kde andělé spojují úlohu světlonošů právě s funkcí atlantů podpírajících stolní desku.

V prostorové siluetě se Preissův anděl nenuceně připodobňuje obvyklému balustrovému obrysu architektonické podnože. Klečí na pravém kolenu, zatímco levé koleno s natočením dovnitř předstupuje před tělo a lýtko ubíhá zas šikmo ven a vzad k chodidlu, opřenému o sokl vnitřní hranou. Od pasu nahoru se trup mírně předklání a v souladu s tímto pohybem jsou i rozepjatá křídla prostorově naklopena vpřed. Linie roztažených paží stoupá od ramen pozvolna vzhůru a vpřed, přerušena jen zalomením v loktech, k dlaním, podpírajícím podlouhlou stolní desku téměř až u jejích konců. Hlava s rozevlátými kadeřemi se předklání spolu s trupem a otáčí se k levému rameni, zrak směřuje vzhůru.

Jinošský obličej oplývá jemnými rysy. Nezapře základ v Preissově typice, z níž nejvěrněji zachovává dlouhý klenutý nos přecházející bez zářezu do čela, brada je však drobnější než jindy, oči v poměru k obličejí větší a malá pootevřená ústa přispívají k poněkud naivnímu výrazu. Rovněž postava ztrácí na maskulinitě, již jsou obdařeni jiní Preissovi efébové, a to nejen kvůli cudnému zahalení draperií. I ty části těla, které zůstávají nezakryté, především hrdlo, hrud' a předloktí, postrádají jakékoli vyznačení svalového reliéfu.

Říza, do níž je anděl oděn, překypuje množstvím látky a zdobí ji okované řemeny, vedoucí přes ramena na prsa a obepínající pas. Dlouhé rukávy se shrnuly ze zdvižených předloktí k loktům do silných manžet. V širokém pásmu okolo beder se kupí drobné záhybky. V dolní části

řízy se opakuje nabrání na levém boku, pak přes diagonálně vtočené koleno splývá látka v mnoha řasách na zem u pravé nohy, zatímco ponechává odhalené levé lýtko a bosé chodidlo.

Pojednáním vlasů do pramenů vlajících směrem vzhůru, stejně jako zpracováním drapérie a v neposlední řadě zachycením křídel v okamžiku nejširšího rozepjetí usiluje sochař o vyvolání dojmu, že anděl zrovna slétl z nebes. Sotvaže stačil pokleknout na jedno koleno, již nabízí celebrujícímu knězi či ministrantovi stolní desku s liturgickým náčiním, a zapojuje se tak do průběhu bohoslužby. Prudký spodní protiproud vzduchu ještě hraje po celé drapérii. Její povrch je roztříštěn do spousty drobných útvarů, ohraničených klikatými pěšinami záhybů. Ty se všemožně zalamují, kroutí a promačkávají. Pouze na dvou místech jsou záhyby slabé a přidrží se těla: na levém nadloktí a pravém boku, všude jinde vybíhají do vysokého reliéfu. Pod šikmicí levého lýtko se navíc plocha mezi nimi propadá do hlubokých průrev. Lem roucha se při zemi ohrnuje vzhůru a vytváří souvislý rej vlnek.

Podobně pojednána místa, a to včetně přehrnutého lemu, nalezneme hned na zdejší hlavní oltáři (kat. č. 3) u drapérie anděla na epištolní straně [58] Oběma oltářními sochám andělů se tento jejich menší druh zároveň blíží pojetím per na křídlech [57]. U doksanské dvojice velkých andělů [131-136] pak nalezneme příbuzné obličejové a u eféba na tamní evangelní straně rovněž obdobné řešení jednak rozevlátých pramenů vlasů, jednak partie roucha splývajícího vedle pravého boku a nakonec i bosé levé nohy. Paralely ovšem objevíme také mezi zástupem andělských figur v děkanském kostele v Lounech (kat. č. 2), konkrétně na oltáři sv. Jana Křtitele. U eféba na epištolní straně nástavce [47] se vyskytuje blízké základní rozvržení postoje i řešení drapérie na levé paži a rameni. Ze dvou efébů stojících pod hlavním obrazem připomíná levý z pohledu pozorovatele [38] svatovoršílského atlanta zpracováním dolního lemu jak svrchního, tak spodního roucha, pravý anděl [39] je mu pak příbuzný pojetím křídel včetně prvku jakéhosi akantového listu, obtočeného okolo jejich hřbetu. Těsné paralely v motivech drapérie nacházíme v Preissově produkci i mimo oblast andělské figury, hlavně u světeckých postav v Doksanech, konkrétně u sv. Vojtěcha [123] ve spodní části pluvíálu podél pravého lýtko či u sv. Bruna [127] v partii hábitu a pásu škapulíře okolo pravého boku.

Naopak velice originálně vyznívají z čelního pohledu záhyby atlantovy draperie okolo levého boku a stehna, kde překlady vytvářejí jazykovité plošky, vybrané uvnitř okrajů mělce do hmoty, takže se vzhledem blíží dalším ptačím perům. Takový motiv v Preissově dochovaných

pracích jinde neobjevíme. Také ačkoli samotný typ andělovy řízy má své předstupně u několika efébů v Lounech, její přepásání systémem okovaných řemenů je v tomto případě naprosto výjimečné. Konečně je třeba vytknout výše zmiňovaný nedostatek anatomické modelace, patrný zejména na mohutných a zavalitých předloktích, u Preisse jinde nevídaných. Avšak s přihlédnutím ke všem výše rozebraným příbuznostem s Preissovi doloženými díly nelze než s připsáním dílně souhlasit a uvedené zvláštnosti odůvodnit provedením rukou tovaryše. Podle obličejového typu se pravděpodobně jedná o téhož tovaryše, od kterého na svatovoršilském hlavním oltáři pocházejí některá putti, zvláště putto klečící na vrcholku nástavce [60] a protějšková dvojice nad sochami světců v hlavní etáži.

### **Literatura:**

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 120

VANČURA Václav: Sochařská výzdoba v kostele sv. Voršily, in: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (= Umělecké památky Prahy), BAŤKOVÁ Růžena (ed.), Praha 1998, 173

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 109

## **25. Sv. Pavel**

*Pražský soukromý majetek, léta 1707–09 (?), dřevo, výška 40,5 cm.*

Jak uvedeno v záhlaví hesla, soška sv. Pavla [206] se nachází v soukromém majetku, autorka je tedy opět, jako již v případech plastik sv. Václava [149], Marka [150 a), b)], Matouše a Lukáše (viz kat. č. 14), odkázána při jejich popisu na fotografie v níže vypsané literatuře.

Sv. Pavel stojí s pokrčenou pravou nohou předsunutou před tělo, trupem se mocně nahýbá nad pravý bok a hlavu vytáčí vpravo. Levou rukou zapírá o hrud' otevřenou knihu, zatímco v prstech svírá ještě jílec meče, pravicí ohnutou v lokti ukazuje na určité místo v textu knihy. V tváři se zračí naléhavost poselství, jež „třináctý apoštol“ sděluje svým posluchačům, obočí je



svraštěné u kořene nosu, ústa pootevřená, prudké otočení hlavy naznačuje doleva vlající dlouhý vous. Pavel je oděn do tuniky spadající až na zem, přes ni jeho záda halí plášť, jehož jeden cíp je přetažen dopředu přes levé ramě a druhý, delší, obmotán okolo levého boku a zachycen nad pasem světcovou knihou.

Obličej vykazuje rysy důvěrně známé od Preissovyých figur: při pohledu z profilu čelo s nosem opisuje souvislý oblouk jen s nepatrným zářezem u kořene, oko je zasazeno hluboko pod nadočnicovým obloukem, lícní kost výrazně vystupuje pod kůží. Vlasy jsou pojednány ve velkých kučerách, nad čelem však pro Preisse nezvykle ploše, vous splývá v rozvolněných, ne příliš hustých vlnách. S Preissovou typikou se shodují anatomické proporce kratšího trupu a paží v poměru k mohutnější spodní polovině těla, jak se nejvýrazněji projevují u postav v lounském chrámu (viz kat. č. 2, 15, 16), avšak nezapadají sem přehnaně úzká ramena, ztrácející se ve spojnici paží a krku. Naprosto přesvědčivě ovšem k Preissově ruce ukazuje draperie, a to jak ve své skladbě, tak v charakteristickém pojednání. Na plochém základu prudce vystupují zvláště v partii pláště, ale i na pravém rukávu tuniky plastické záhyby v podobě přetáčených pásů s ostrými hranami, cíp pláště spadá pod knihou dolů v dlouhých kornoutových řasách, kornoutově se otevírají též řasy dlouhé tuniky, ležící na zemi u nohou.

Poněkud chudší záhybový systém oproti většině Preissovyých děl, stejně jako sumární podání povrchu draperie, kdy celou část záhybu modeluje jeden pohyb nástroje ve dřevě, vypovídá o funkci sošky coby předstupně konečné formy plastiky. V. Vančura uvažuje o vztahu dílka k souboru apoštolských figur z interiéru svatovoršilského kostela, vzápětí se však přiklání k názoru, že se jedná o součást jiné, nedochované apoštolské řady. My naproti tomu shledáváme příliš mnoho shod s několika apoštolskými figurami ze Sv. Voršily, než abychom sošku sv. Pavla mohli od nich oddělit. Nejtěsněji se k ní váže jeho svatovoršilský jmenovec, sv. Pavel [196], a sice jak v kompozici, tak v řadě doslovně opakovaných motivů, např. vlnovky na spodním okraji cípu pláště pod levou rukou, postojem se jí zároveň blíží sv. Juda Tadeáš [194], části jejího záhybového systému se objevují také u sv. Filipa [188] v levé spodní části těla nebo u sv. Matěje [197, 198] na paprscích řas paprskovitě se rozbíhajících od ohniska pod světcovou knihou. Ostatně žádná jiná apoštolská řada, k níž by naše soška mohla patřit, nejen že dnes neexistuje, nýbrž není ani zmínkou doložena v pramenech.

Logicky tudíž vyplývá spojení sošky sv. Pavla se zakázkou na svatovoršilské apoštoly. Skutečnost, že se dochoval namísto čtrnácti kusů, zdobících niky ve voršilském kostele, v malé verzi pouze kus jediný, a ten není přímou předlohou žádné z figur, nýbrž obsahuje motivy rozdělené mezi několik velkých plastik, dovádí V. Vančuru v průběhu jeho úvah k možnému vysvětlení, že před sebou máme ukázkový model, představující v jedné postavě přibližnou podobu všech čtrnácti soch (VANČURA 1993). Autorka ale s funkcí sošky coby ukázkového modelu nesouhlasí. Při svém ne zcela nepatrném měřítku (figurky modelu doksanského oltáře jsou zhruba o třetinu menší – viz kat. č. 10) by modelletto umožňovalo předvést objednavateli zamýšlený vzhled díla v detailnějším propracování. Soška se navzdory tomu vyznačuje zjednodušeným záhybovým systémem a bezprostřední prací řezbářského nástroje, jak již uvedeno výše. Lze proto vyslovit hypotézu, že spíše nežli o modelletto jedná se o bozzetto, zhmotnění mistrovy „ideje“ o budoucím díle do materiálu. Silný výraz malé plastiky, její prudký pohyb, lapidárnost záhybů draperie, na druhé straně ale i jisté anatomické nedostatky a skicovitost v partii vlasů a vousu, to vše připisujeme na vrub improvizací podstatě bozzetta. Soška by pak s velkou pravděpodobností byla výtvozem vlastní Preissovy ruky, jež prokázala svou zkušenost rychlým, ale jistým naskicováním apoštolské postavy. Bozzetto posloužilo následně za vzor při rozvržení několika konečných soch nadživotního měřítka, kde již většinu práce prováděli dílnští pomocníci a kde se ráz figur proměnil směrem k podrobnosti, učesanosti a větší upjatosti. V důsledku označení sošky za bozzetto, neboli přípravnou skicu k zakázce na figury apoštolů, zužujeme rovněž Vančurovu dataci 1705-10 (ibidem) na údobí mezi počátkem Preissova působení pro řád voršilek a předpokládaného počátku prací na velkých figurách apoštolském souboru, což znamená na léta 1707-09.

### **Literatura:**

SLAVÍČEK Lubomír: České barokní umění (kat.), Praha 1986, č. k. 30

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 121

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. l., 2002, 109

## 26. Dva jinošští andělé

*Nástavec oltáře sv. Kryšpína a Kryšpiniána v kostele Panny Marie před Týnem v Praze, r. 1714, dřevo, bíle štafírováno, v minulosti přechodně polychromováno, životní velikost, objednavatelem staroměstský ševcovský cech.*

Sochařskou výzdobu oltáře patronů ševcovského cechu, sv. Kryšpína a Kryšpiniána, jsme nuceni pojednat ve dvou oddělených heslech. Na tomto místě se budeme věnovat dvojici efébských andělů, vyšlých zjevně z ruky bývalého Preissova pomocníka, pracujícího ještě podle mistrových vzorů. V oddíle děl Preissovi mylně připisovaných (kat. č. 38) se potom vrátíme ke zbývající části oltářní výdoby, tj. dvěma dvojicím soch v životní velikosti po stranách hlavní etáže a šesti puttům v nástavci, které připisujeme dílně Matěje Václava Jäckela.

Plastická výzdoba tzv. „ševcovského oltáře“ [208] vyvolávala mnoho hypotéz o době vzniku a o svých autorech, když byly počínaje O. J. Blažičkem na základě formálního rozboru rozeznány v jejím rámci dvě odlišné skupiny, vymezené zhruba předělem hlavní etáž – nástavec (BLAŽÍČEK 1958). Rozdělení na dvě části, pocházejících ze dvou časových etap, by napovídal Blažičkem citovaný nápis na nedochované tabuli na oltáři, zachycený v rukopisu na týnské faře, že oltář vznikl „řezbářským dílem už v létu 1706“ a do 18. října 1714 byl „štafírován malířským kunstem“ (ibidem, 281, pozn. 135). Jedná se o jediný doklad data 1706, jinde se objevuje výhradně rok 1714. Formulace v knize J. F. Hammerschmida ještě neodporuje výše uvedenému rozdělení, neboť zní: „E regione Altaris Kempiniani, ad murum, est Altare Tribus Sutorum, ab illis in honorem Ss. Crispini & Crispiniani erectum, quod Anno 1714 curavit sumptibus suis inaurari Dominus Wilhelmus Tychi Tribus Sutorum Senior...“ (HAMMERSCHMID 1723). Hovoří se zde tedy o „pozlacení“ oltáře roku 1714, což nevylučuje „postavení“ v dřívější době. Chronogram v kartuši přímo na oltáři, umístěný mezi horním obloukem obrazu a kladím hlavní etáže [243] – „D.O.M. IN HONOREM SS. MM. CRISPINI ET CRISPINIANI HANC ARAM ERIGI FECIT DEVOTA TRIBVS“ – však klade výslovně zřízení oltáře do jediného roku 1714. Ani tento nápis ovšem netřeba stavět do rozporu s údaji výše citovaného farního rukopisu: kartuše, osazená roku 1714, zkrátka pokládá za datum zřízení oltáře rok definitivního dokončení

jeho výzdoby. Tehdy tedy byla, jak plyne z jednotlivých pramenů, pozlacena její ornamentální součást, zhotovená již roku 1706 a V. Vančurou připisovaná truhláři Marku Nonnenmacherovi (VANČURA 1993)<sup>178</sup>, a zřejmě také nabíleny sochy. Při těchto úpravách podle hypotézy autorky diplomové práce došlo k některým změnám v koncepci sochařské výzdoby, pocházející z roku 1706. Tak se autorka domnívá, že v nástavci na volutách původně spočívala dvě putta, která se nyní nacházejí po stranách kartuše s chronogramem. Když byla tato kartuše roku 1714 doplněna, putta se přesunula dolů k ní a jejich místa na volutách zaujali nově dodaní efébští andělé [209-211].

Ti se celým tělem naklánějí z obou stran k obrazu ve středu nástavce, jehož výjev Nejsvětější Trojice namaloval spolu se scénou z legendy sv. Kryšpína a Kryšpiniána v hlavní etáži Michal Václav Halbax roku 1706.<sup>2</sup> Klečí přitom na volutě vždy jen kolenem bližším ke středu, zatímco druhou nohu mají nataženu dolů po vnější straně voluty. Oděni jsou pouze do pruhů draperie, halčích jejich těla od boků ke kolenům, nohy jsou obuty v sandálech. Anděl po pravé straně pozorovatele shlíží směrem k výjevu na hlavním oltářním plátně. Levý anděl obrací zrak kamsi nalevo dolů, kde u vstupu do boční lodi očekává pozorovatele. V tvářích obou se zračí pohnutí, vyjadřované obočím vytaženým vzhůru u kořene nosu a bolestně pootevřenými rty. Podle roztažených křídel, vlajících pramenů vlasů a načechraných záhybů poznáváme, že andělé právě v této chvíli slétli z nebes a nestačili se ještě ani na oltáři usadit. Z náhlého zjevení lze také vskutku odvodit jejich na první pohled pouze samoučelná gesta. Pokud byli právě sesláni z nebes, pak proto, aby zasáhli do děje, probíhajícího na plátně hlavní etáže. Zde podstupují svatí partoni obuvníků mučednickou smrt z rukou nepřátel víry, a andělé je mají povzbudit v nejtěžších okamžicích. Proto levý anděl natahuje pravou paži šikmo dolů – držel v ní pravděpodobně dnes ztracenou palmovou ratolest, již podával umírajícím světcům, zatímco vztaženou levicí upozorňoval na dramatický děj přítomné věřící. Pravý anděl zas s naléhavým pohledem ukazuje světcům z plátna mučednickou korunu, drženou pro ně dvěma putty na samém vrcholu oltářního nástavce.

Sochy andělů vskutku nezapřou skutečnost, že vycházejí z bezprostřední zkušenosti s tvorbou Preissovy dílny. Prozrazuje ji hned základní pojetí poslů božích coby přitažlivých mladíků, jednoznačně vypovídajících o svém mužském pohlaví štíhlým, avšak svalnatým

somatypem, pevným držením těla a ráznými pohyby. Tak nedbale elegantní ohnutí nohou v kotnících, jaké zde spatřujeme v naprosto shodné podobě jako u Preissovyých efébů v Doksanech a Svaté Voršile [131-132, 134-135, 57, 58], nenajdeme u postav andělů žádného ze sochařů pražského, možná i daleko širšího okruhu. Rovněž obličej a poletující husté vlny vlasů se snaží přidržovat Preissovyých schémat, stejně jako bohatě zčeřený povrch sporého pruhu drapérie. Pro využití Preissovyých bozzett svědčí konečně konkrétní gesta: zvednutá paže míří ukazovákem vzhůru totožně u zdejšího pravého anděla a u anděla po evangelní straně hlavního oltáře u Svaté Voršily, zatímco levý týnský anděl levicí doslovně opakuje gesto svatovoršilského anděla po straně epištolní.

Avšak zároveň vykazují figury andělů mnohé rysy, které můžeme označit za cizí Preissovu osobnímu cítění. Především jsou těla mladíků přespříliš úzká a protáhlá, při veškeré snaze o dodržení proporcí a anatomické modelace, převzaté z Preissovyých děl, ustupuje potěšení z realistické nápodoby abstraktnímu odhmotnění, anatomie není provedena do nejjemnějších detailů, např. u článků prstů. Totéž lze říci o obličejích: zachovávají základní Preissovu typiku, ale namísto tvaru obdélníka jsou tvořeny trojúhelníkem, spodní čelist je gracilní, ocnice nižší a oči jen nehluboko zasazeny. Draperie, i když zdařile navazuje na jeden z Preissovyých způsobů modelace, totiž stoupání po zalamaných útvarech k ostrým hranám záhybů, ohraničených hluboko podřezávanými průrvami, působí hlavně v případě levého anděla bezradným dojmem v partii kryjící stehna. Ani pojednání per na křídlech nepřipomíná křídla několikrát zmiňovaných Preissovyých andělů v Doksanech a Svaté Voršile. Namísto mistrovsky ruky, tvarující dřevo do nejnepatrnější podrobnosti, aby zobrazil každičké hnutí nervu, nastupuje zde těžkopádnější provedení, které se spokojí s přibližnou schematičností.

O. J. Blažíček se domnívá, že jsou andělé na týnském oltáři Kryšpína a Kryšpiniána vlastními Preissovyými pracemi, po jeho smrti jen dílnou dokončenými (Blažíček 1958), kdežto Vančura mlčky ponechává autorství efébských postav Preissově dílně přímo pod mistrovským vedením (Vančura 1993) a P. Bašta ve svém jinak přínosném článku figury andělů vůbec nezmiňuje (Bašta 1995). Autorka diplomové práce předkládá vlastní hypotézu, že figury dvou jinošských andělů byly jediným plastickým doplňkem osazeným roku 1714 na oltář, jehož ostatní sochařská výzdoba [210, 243-247] vyšla již roku 1706 z Jäckelovy dílny. V této době byl

František Preiss již dva roky po smrti, proto mohla sochy vytvořit buďto jeho dílna vedená někým z bývalých tovaryšů, je však nepravděpodobné, že by se tak dlouho bez zesnulého mistra udržela. Spíše byla zakázka na dva anděly svěřena sochaři u Františka Preisse snad rovnou vyučeného, v každém případě v jeho dílně dříve zaměstnaného, jenž mezitím již provozoval vlastní živnost.

### Poznámky:

<sup>1</sup> HORYNA 1973 uvádí důležitý postřeh, že totiž v bočních partiích inspiroval architekturu oltáře model pro boční oltář děkanského chrámu v Lounech, realizovaný nakonec v jiné podobě. Tato skutečnost nevypovídá ovšem nic o podílu Františka Preisse na výzdobě „ševcovského“ oltáře, nýbrž potvrzuje Nonnenmacherovo autorství jeho architektury (srv. kat. č. 2).

<sup>2</sup> Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroku v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 572.

### Literatura:

HAMMERSCHMID Johan Florián: Prodromus gloriae Pragenae, Vetero-Pragae 1723, 33

CORVULUS: Ševcovský oltář v Týně, in: Věstník hl. m. Prahy č. 9, 51, 1948

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 109

HORYNA Mojmir: Pražská retábllová tvorba mezi léty 1680 – 1730 (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1973, 301-02

POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 146

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 311

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 114, 117-18

BAŠTA Petr: Příspěvek k dílu Františka Preisse, in: Zprávy památkové péče 45, 1995, 327-28

ŠRONĚK Michal, in: Kostel Panny Marie před Týnem, in: Staré Město – Josefov (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 1996, 106

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 99

## C) DÍLA SPORNÉHO AUTORSTVÍ

### 27. Sv. Petr a sv. Pavel

*Kostel sv. Šimona a Judy v Praze na Starém Městě, l. 1687-91 (?), dřevo, bíle štafírováno, mírně nadživotní velikost (výška sv. Pavla 197 cm), objednavatelem řád milosrdných bratří.*

Sochy apoštolských knížat [212-214] jsou osazeny na konzolách v presbytáři kostela. Již vlastní umístění v prostoru prebytaré je vyděluje z početnější skupiny sochařské výzdoby interiéru, jež je svou většinou soustředěna po obvodu kostelní lodi. Sochy sv. Jana z Boha, Jana Nepomuckého, archanděla Rafaela, anděla Strážce a archanděla Gabriela s Pannou Marií byly O. J. Blažičkem připsány F. M. Brokofovi a jeho žáku, V. Vančurovi v rozporu nejprve s Blažičkem Ferdinandu Geigerovi, posléze se sebou samým M. V. Jäckelovi. Tito badatelé zároveň průběžně posunovali datování soch od roku 1735 až po 1. polovinu 90. let 17. stol. (VANČURA 1990, 328-29; idem 2002, 94).<sup>1</sup> S Vančurovým archivním nálezem je ovšem potvrzena doba dodání plastik v letech 1692 a 1694, navíc u druhého data je v souvislosti s nejmenovaným tvůrcem skupiny Zvěstování zaznamenáno jeho bydliště, které se shoduje s Jäckelovým (VANČURA 1994, 82).<sup>2</sup> Ani dvě sochy v presbytáři neunikly podobnému uměleckohistorickému tápání, v jejich původci hledají badatelé tu Jeronýma Kohla (VANČURA 1991), tu v jeho dílně zaměstnanou, pokud ne samostatnou, ruku Jäckelovu či Geigerovu (VANČURA 1994; idem 2002), tu – pro nás relevantně – Preissovou (KOŘÁN 1988).

Obě sochy představují starší muže s krátkými kudrnatými vlasy a stejně upravenými vousy, u sv. Pavla delšími. Oděv sestává z přepásané tuniky spadající až na zem a z pláště, u sv. Pavla vlajícího na zádech a sepnutého na prsou, u sv. Petra složitě omotaného okolo zad a paží. Pas je v obou případech posazen příliš vysoko na trupu, paže se zdají krátké, což však způsobuje podhled, sochařem nepředpokládaný. Figuře **sv. Petra** se nepodařilo rozvolnit tuhé držení těla, kdy se pokrčení pravé nohy v kolenu neodráží v příslušném vysazení protějšího boku. Paže jsou ohnuté v loktech, pravice rozprahuje do strany otevřenou dlaň, levice svírá knihu, klíč a k tomu

přidrží u boku cíp pláště, přetažený přes spodní část těla. Hlava se otáčí k levému rameni a mírně pozvedá obličej. Postava **sv. Pavla** je naopak zachycena v pohybu, vyjádřeném střídavými rotacemi částí těla do dvou směrů. Spodní část těla ovládá nevyvážený postoj nohou s levým kolenem jen lehce pokrčeným a oběma chodidly vytočenými špičkami ven. Pravá paže, natažená před tělo, svírá jílec meče, levá ruka opírá o bok zavřenou knihu. Hlava směřuje vpravo, tvář je skloněná k zemi.

Sochy jsou v očích pozorovatele především znevýhodněny svou polohou. To, že nynější osazení na konzoly není původní, vyplývá již z prosté skutečnosti, že oba světci od nás odvracejí hlavy. Navíc jsou natočeni do úhlu, odkud nepatřičně vyniká jejich silueta, u sv. Petra z boku plochá, u sv. Pavla celkově úzká, jakoby hranicemi dřevěného bloku omezená. Nabízí se domněnka, že u nich bylo počítáno s pohledem téměř přesně z opačných stran. Nelze však pomýšlet na jednoduché vysvětlení, že by si svá správná místa na konzolách byli jen vyměnili, neboť Pavel by se původně ocital na evangelijní straně a Petr na epištolní, což by ikonograficky upíralo Petrovi, jemuž sám Kristus světil klíče od království nebeského, přednost před „třináctým apoštolem“ Pavlem. Mohli tvořit součást výzdoby dnes neexistujícího hlavního oltáře, kde by po způsobu např. Preissova hlavního oltáře u Sv. Voršily [48] stáli vně flankujících sloupů, nastaveni pohledům pozorovatelů z opačné strany, než je tomu nyní. Samozřejmě není ani vyloučena varianta, že by bývali stáli volně, nevázáni na strukturu oltáře, jak tomu bylo v případě ostatních šesti velkých soch v kostelním interiéru (VANČURA 1994, 82).

Máme-li se vyjádřit k případnému Preissovu autorství figur sv. Petra a Pavla, musíme v první řadě vytknout jejich kompozici. Přestože v případě sv. Petra, zvláště při současném natočení do pravého profilu, se nám vybaví Preissova postava sv. Ondřeje v nice svatovoršilského interiéru [177], povšimněme si, jak odlišně Preiss figuru vždy staví, aby tělo podléhalo kontrastu, jak rozvíjí obrys od základny do šíře i do prostoru, nedopouští se plošnosti ani rotace sevřené v bloku. Rovněž jeho tvorbě neodpovídá ani jedna ze skladeb draperie, u sv. Petra takřka klasicky prostá, u sv. Pavla bohatší, ale ve spodní části poznamenaná Kohlovým dekorativním vzorcem odletujících cípků pláště po obou stranách, který V. Vančura správně nalézá již u sv. Voršily na průčelí svatovoršilského kostela (VANČURA 1991). S touto Kohlovou nejstarší známou prací (datována na portálu 1677) má pro změnu společné postavení nohou včetně vzorce drobných diagonálních záhybů mezi nimi zase figura sv. Petra. A v neposlední řadě jsou Preissovi cizí anatomické rysy obou soch, jako protáhlé obličejové s očima



zapadlýma hluboko v kulatých očnicích nebo již popisované vytočení obou chodidel špičkami ven.

Nicméně povrchové pojednání soch, zvláště sv. Pavla, obsahuje prvky, které bychom s Preissovim autorstvím neváhali spojit. Jedná se především o virtuózní zpracování vousu, jenž je sice dosti řídký, podobně jako vlasy, avšak zavíjí se podél čelisti do drobných kudrlin a pod bradou vybíhá do načechraných pramenů, vířících v prostorových spirálách. Podobné motivy nalezneme na vousech Preissova Boha Otce v Doksanech [142] či sv. Barnabáše u Sv. Voršily [200]. Dále bohaté paralelní rozbrázdění našaseného roucha v horní části Pavlovy tuniky a na jeho pravém stehnu zas oddělené krátké „žily“, klikatící se po ploše draperie přiléhající k tělu, přesně odpovídají pojednání záhybů u Preissovy figur ve Sv. Voršile (kat. č. 3, 22), objevíme je ovšem již na sochách zemských patronů ve svatovítské katedrále (viz kat. č. 5). Zvláště jedna tamní figura – sv. Prokop [79, 80] – se neodbytně nabízí ke srovnání se zde pojednávaným sv. Pavlem. Nejenže se obě sochy shodují postojem, pohybem levice i hlavy, navíc se navzájem blíží skladbou oděvu a především jeho pojednáním, což je nejlépe patrné právě na pravém stehnu, kde i u sv. Prokopa draperie vystupuje v řídkých diagonálách výše popsanych „žil“, nebo na modelaci tenkých cípů pláště, s vybráním řas probíhajícím až k samému jejich okraji. Rovněž vykazuje svatovítský soubor totožný způsob vyznačení kolene stojné nohy pod draperií jakýmsi drobným trojúhelným výčnělkem. Konečně si povšimněme, že na rozdíl od všech pozdějších zakázek tvaruje Preiss ještě svým svatovítským patronům na ruku prsty dlouhé, kostnaté, nezužující se směrem ke špičce, přesně takové, jaké vidíme u sv. Pavla. Sáhne-li ovšem ještě jednou ke srovnání sv. Pavla od Sv. Šimona a Judy se sv. Prokopem z katedrály, spatříme také názorně vystávat všechny typické odlišnosti Preissovy figury, jak byly uvedeny v předchozím odstavci: počínaje širšími proporcemi, pevným postojem, plynulou rotací expandující do prostoru, přes přirozený spád bohatého roucha až po širokolící obličej s bujnou kšticí a vousem.

Tvůrčímu podílu dalších dvou Vančurov navrhovaných sochařů, M. V. Jäckela a F. Geigera, nenasvědčuje nic kromě Jäckelem hojně užívaného motivu vně vytočených holení a chodidel. Tuto anatomickou zvláštnost užíval však již Jeroným Kohl, jak lze dokázat na jeho sochách sv. Voršily, sv. Tomáše na průčelí svatotomášského kostela [240], nebo Vulkána na kašně Pražského hradu. Naopak Preissova schémata povrchového pojednání se na sochách uplatňují takovou měrou, že lze těžko hovořit o náhodě.

Po zvážení všech argumentů se autorka přiklání k názoru I. Kořána (KOŘÁN 1988). Preissovi cizí základní pojetí figur i jejich anatomie, vykazující mnohé typické znaky tvorby Jeronýma Kohla, vylučují možnost, že by zakázka byla zadána Františku Preissovi coby samostatnému mistrovi. Daleko spíše ji obdržel Jeroným Kohl, jenž stanovil kompozici postav a sám zřejmě vypracoval důležité podrobnosti, zejména obličej. Nadanému pomocníku Preissovi pak svěřil pojednání některých zbylých partií.

Z předešlého ovšem vyplývá nutnost pozměnit dataci soch, jak oproti Vančurovu ranému roku 1680, tak oproti Kořánovým pozdním 90. létům. Preiss totiž v roce 1680 v Kohlově dílně sotva pracoval, odchází-li z učení u olomouckého Františka Leblöse pouhý rok předtím a je-li v Praze poprvé doložen až roku 1687. Zároveň není pravděpodobné, aby řád milosrdných bratří jednal o zakázce na dvě sochy s dílnou Kohlovou v první polovině 90. let, pokud jim podle archívního zjištění Vančurova v letech 1692-94 dodával řadu plastik M. V. Jäckel (VANČURA 1994, 82). Konečně ve druhé polovině 90. let Preiss již vystupuje coby mistr vyškolivší učedníky, tudíž tehdy jistě nepůsobil v Kohlově dílně ani jako tovaryš ani jako externí pomocník. Sochy sv. Petra a Pavla tak musely vzniknout někdy v letech 1687-91, nejspíše k roku 1688, kdy podle V. Vančury dodala Kohlova dílna do téhož kostelního interiéru oltář Panny Marie Pomocné (VANČURA 1994, 86; idem 1996, 119).

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství českého baroku, Praha 1958, 134; idem: Ferdinand Maxmilián Brokof, Praha 1976, 129.

<sup>2</sup> Václav VANČURA: Dílna Matouše Václava Jäckela, in: Umění XLII, 1994, 194-95.

#### Literatura:

KOŘÁN Ivo: Sochařství, in: Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 454

VANČURA Václav: Ferdinand Geiger, in: Umění XXXVIII, 1990, 328

VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 518

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 117

- VANČURA Václav: Sochařská výzdoba kostela sv. Šimona a Judy milosrdných bratří a raná tvorba M. V. Jäckel, in: Průzkumy památek 1, 1994, č. 2, 83, 86
- VANČURA Václav, in: Kostel sv. Šimona a Judy, in: Staré Město – Josefov (= Umělecké památky Prahy), Vlček Pavel (ed.), Praha 1966, 120
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 66.

## **28. Sochařská výzdoba průčelí kostela sv. Voršily**

*Kostel sv. Voršily v Praze, 1700 – 1702, pískovec, nadživotní velikost, objednavatelkou abatyše Markéta Františka od sv. Josefa, andělé restaurováni naposledy r. 1997 ak. soch. Fr. Hückelem.*

Autorství soch na průčelí svatovoršilského kostela je předmětem sporu uměleckých historiků. Stejně tak není přesně známa doba jejich vzniku, což, jak rozvedeme níže, hraje důležitou roli v hypotézách o autorství.

Prameny hovoří o následujících okamžicích z průběhu stavby nového klášterního kostela sv. Voršily: Představená Markéta Františka zahajuje roku 1698 stavbu bouráním starých zdí. - V říjnu roku 1702 za nové představené, Marie Clary, strahovský opat a pražský světicí biskup Vít Seipl slavnostně pokládá základní kámen za oltář novostavby, žehná kostelu, „jenž bude brzy dokončen“, a slouží v něm mši u oltáře sv. Anny. Tehdy byla rovněž do kostela přenesena ze staré kapličky Nejsvětější svátost. – Dne 6. července 1704 vysvětil týž opat Vít Sepl kostel a jeho tři oltáře. Tou dobou ještě nebyla hotova štuková a malířská výzdoba a kostel neměl vnitřní vybavení ( LÍBAL/PAVLÍK/HOLANOVÁ: Passport SÚRPMO, 6-8.)<sup>1</sup> O vnější výzdobě žádnou zmínku nenajdeme, avšak lze vyvodit, že průčelí jistě bylo hotovo k roku 1702, kdy se stavba blíží ke konci, ale možná ještě dříve, pracovalo-li se na něm brzy po započetí stavby. Sochy na něj mohly být osazeny vzápětí, proto navrhuje datování vzniku sochařského celku zhruba do let 1700-02. Náš předpoklad jen potvrzuje bývalý nápis v kartuši uprostřed tympanonu štítu, nyní odstraněný: „AEDIFICATUM MDCCII“, vztahující se bezpochyby k dokončení hrubé stavby kostela, a ještě jasněji chronogram na překladu portálu: „HONORI ET DEVOTIONI SANCTAE VRSVLAE VIRGINIS / ET MARTYRIS PIAE IN EXITV VITAE NOSTRAE PATRONAE“, tj. 1701. Není zcela

vyloučeno, že by chronogram mohl zaznamenávat dataci figury sv. Voršily v nice nad portálem, jelikož však neodpovídá barokní praxi, aby sochařské dílo bylo oslavováno nápisem na samostatném architektonickém článku, je třeba považovat chronogram spíše za dataci portálu, a s ním i celého průčelí.

Plochu průčelí prolamují kromě okenních otvorů také čtyři štukem zdobené niky, v nichž na podstavcích stojí pískovcové sochy. Jak již zmíněno, ústředním bodem výzdoby je figura **sv. Voršily [216, 217]** nad vstupním portálem do kostela. Spočívá vahou na levé noze, pravé lýtko vede nepřirozeně dlouhým obloukem od předstupujícího kolene až dozadu za tělo, trup se od boků nahoru zaklání a vychyluje do pravé strany, na tutéž stranu se otáčí hlava. Pravice upažená při těle drží palmovou ratolest, levice ohnutá v lokti zase šíp. Podivná neobratnost úchopu atributů, zvláště mučednické ratolesti, vyvolává pochyby, zda stojíme před původním rozvržením, anebo zda během některého restaurátorského zásahu bylo s atributy hýbáno, zatímco správně měla Voršila v pravici svírat svazek šípů a v levici ratolest, podobně jako to vidíme u jejího ukázkového modelu ze sakristie kostela, o němž se zmíníme níže.<sup>2</sup> Oděv světice je jakousi obdobou mužské zbroje: živůtek s imitací těžkých ozdob připomíná krunýř, dlouhou sukni kryje ještě v délce ke kolenům svrchní sukniče. S ramen splývá po zádech k zemi královský plášť, nabraný a přichycený k tělu asymetricky pod levým bokem, na hlavě spočívá malá koruna, zpod níž vlaje úzký pruh závoje.

V krajních, konkávně vydutých polích fasády provázejí patronku voršilského řádu postavy sv. Markéty [218, 219] vlevo od pozorovatele a sv. Háty [220] vpravo. **Sv. Markéta** je očividně koncipována pro šikmý pohled zdola při její levé straně, kam se též světice obrací tváří, odjinud vyniká ploché, téměř reliéfní vyvedení plastiky. Její postoj je nepevný, celé tělo se svažuje k levé straně, kompozice opisuje linii dvojího S. Zatímco pravá, stojná noha objemově zcela zaniká, levá je plně plastická, pokrčena v koleni směřuje holení šikmo před tělo a chodidlem šlape na zadní běhy malé dračí postavy, ležící v popředí soklu. Markétin oděv je jednoduchý, sestává z volného šatu a přes něj jednou pod hrdlem, podruhé na spodní polovině těla omotaného pláště. Pravice přidržuje cíp pláště u boku loktem, levice jej přizvedává prsty ruky, již v dlani navíc svírá poměrně veliký kříž. Neústrojným dojmem působí na soše celé pravé předloktí, s rukou v toporném gestu žehnání, velice hrubě vymodelované. V tomto případě jde jistě o dodatek restaurátorů, neboť lze předpokládat, že světice původně rukou nežehnala, nýbrž v ní držela

konec drakova řetězu, nyní ztraceného, jak vysvitne níže ze srovnání s figurou její jmenovkyně na loretánském kostele.

Markétin figurální protějšek, socha **sv. Háty**, je objemově zcela vyvinutá. Zdařile vyplňuje prostor niky svým širokým obrysem i naznačením pomalé rotace horní části těla vpravo. Levá noha je stojná, pravá s mírnou šikmicí holeně předkročená před tělo. Obě paže, ohnuté v loktech, se drží při těle, pravá ruka spočívá ve výmluvně oddaném gestu na hrudi, levá zapírá o protější bok knihu, na jejíž vazbě spočívají uťaté prsy. Hlava se otáčí po směru rotace vpravo, tvář se mírně pozvedá. Oděv se opět skládá jen ze dvou vrstev, volného spodního šatu s vykasanými rukávy a pláště, uchyceného na ramenou, odkud vede jeho úzký cíp přes hrud', zatímco hlavní spád běží dolů po zádech, zadržovaný na moment v ohybu pravého lokte, a jeho spodní cíp, vytažený okolo levého boku, si pak přidržuje Háta u pasu knihou.

V nice štítu, v němž vybíhá střední osa průčelí, je osazena plastika **Immaculaty [215]**. Tato nevýrazná figura stojí na zeměkouli obtočené hadem nohama, jež jakoby právě podklesávaly v kolenou. Od boků vzhůru zatím probíhá jejím tělem, pažemi a hlavou náznak vzestupné spirály: trup se vytáčí vlevo, tamtéž směřují ohnuté paže svýma sepjatýma rukama, na dlouhém krku je nasazena hlava v prkenném vychýlení k pravému rameni. Obličej získal své neslohové vzezření během restaurátorského zásahu na přelomu 60./70. let 20. století, kdy došlo k úpravě zničených částí plastiky.<sup>4</sup> Oděv Mariin se ve své skladbě neliší od popsaného oděvu obou světic v krajních polích, spodní roucho je pouze navíc přepásáno tkanicí a cíp dlouhého pláště, vedený před tělo, přichycen na pravém boku uzlem. Na rozdíl od tří světic s jejich účesy z drobných kudrlin, zdobenými šperky a závoji, splývají Mariiny vlasy v dlouhých vlnitých pramenech volně po zádech a ramenou.

Ikonografický vztah čtyř dosud jmenovaných postav je zřejmý: patronka řádu i kostela, sv. Voršila, zaujímá místo uprostřed dalších dvou panenských mučednic, sv. Markéty a Háty, zatímco nad nimi se vznáší jejich společný vzor v pokoře a oddanosti Bohu, Marie, „panna všech panen“, zpodobená navíc v aspektu vlastní neposkvrněnosti dědičným hříchem. Zato sedm andělských postav **[221-225]**, zdobících pilířky oblamované průčelní atiky, představuje téma ikonograficky nijak nesouvisející s tématem vítězného panenství, rozvinutého na fasádě pod nimi, leda že by se volně vztahovali k motivu Panny Marie, „královny andělů“. Označení těchto efébských figur částí literatury za anděly s nástroji Kristova umučení je chybné, ve skutečnosti

jde o sedm archandělů. Přestože již roku 745 omezila římská synoda zobrazování archandělských bytostí na pouhé tři nejznámější jejich zástupce, od 16. století se v umění výjimečně vyskytuje i plný počet sedmi, jak jej zaznamenává židovská i křesťanská tradice.<sup>3</sup>

Totožnost jednotlivých **archandělů** je ovšem velice obtížné určit, neboť právě sochy na atice utrpěly nejsilněji mnohonásobnými úpravami restaurátorů, z nichž první zaznamenaná se uskutečnila již roku 1868 v ateliéru sochaře Roberta Platzera, následovaly další v letech 1892, 1948-49, na přelomu 60./70.let 20. století a zatím poslední proběhla roku 1997 (LÍBAL/PAVLÍK/HOLANOVÁ, 14, 20, 22; ŠPERLING 1971; HÄCKEL 1997). Mnoho očividných nesrovnalostí v návaznosti jednotlivých partií andělských postav dává tušit, že během vyjmenované řady zásahů docházelo k nešetrným doplňkům poničených plastik. Svévole se zřejmě nakládalo i s atributy, takže některé se ocitly u jiných figur, než kterým byly určeny, některé snad byly přidány zcela nově. Následující pokus přiřadit k současným podobám soch jména sedmi archandělů není tedy ničím víc než subjektivní úvahou. Bez problémů lze mezi nimi identifikovat pouze ústřední figuru, korunující průčelní štít: okřídlený ozbrojenec, probodávající v prudkém nakročení kopím s křížem postavu ďábla pod svýma nohama, je bezpochyby archanděl Michael, kníže nebeského vojska. Celá andělská skupina byla podle názoru autorky rozestavena tak, aby po pravici a levici Michaelově stáli další dva z hlavní trojice archandělů, Gabriel a Rafael. Gabriel, „Síla Boží“, po Michaelově pravici názorně předvádí pohyb, rozkročené nohy, nastavené do bočního pohledu, a vlající spodní lem roucha naznačují doznívající let. Levice ukazující k nebesům a lilie v pravici poukazují ke Gabrielovi jasně, avšak ryba, taktéž držená v pravici, vnáší do ikonografie této andělské bytosti zmatek, protože bývá tradičně spojována s archandělem Rafaelem. Nešikovné umístění ryby vzhledem k andělově ruce naznačuje, že jmenovaný atribut sem byl z neznámého důvodu přesunut až v novější době od jiné z plastik. Tou by měl být anděl po Michaelově levici, jehož uvolněná ruka se sotva dotýká rukojeti meče, opřené hrotem o plintus. Hlava nakloněná k rameni s něžným úsměvem na rtech a levá dlaň položená v emocionálním gestu na nahou hrud' si také již nemohou s atributem meče silněji protřečít. Je tudíž možné, že jakožto laskavý archanděl Rafael, „Lék Boží“, nesl právě tento eféb v pravici rybu, kdežto meč mu vůbec nepatřil. Domyslíme si, že archandělský sbor by byl správně strategicky rozestaven, kdyby v jeho středu stál vojevůdce a na obou krajích zaujali místa bojovní archandělé, kdežto jejich mírumilovní druhové by se shromáždili uvnitř. Tak také na levém kraji atiky vzhledem k pozorovateli spatřujeme ozbrojenou figuru, již můžeme

pravděpodobně ztotožnit s archandělem Urielem, „Ohněm Božím“. Tomu tedy přidělíme v hypotetické rekonstrukci původní podoby meč, Rafaelem nechtěně vypůjčený, jenž se přece jen lépe doplňuje s Urielovým štítem nežli dnešní velký kříž. Figura na opačném kraji pak bude představovat archanděla Jehudiela, „Chválu Boží“. Žezlo, jež v současnosti zapírá oběma rukama o předkročené pravé stehno, se vskutku může řadit k jeho atributům, jelikož je však celá tato socha zřejmě volnou kopií z 19. století, lze si domyslit, že původní Jehudiel držel také svůj nejcharakterističtější atribut – důtky. Nyní zbývá ještě pojednat o posledních dvou archandělech. Domníváme se, že druhá figura zleva představuje Barachiela, „Požehnání Boží“. Její prapodivně vyhlížející partie okolo pasu a zcela nesouvisle na ni nasazené spodní části předloktí vypovídají o hlubokém druhotném zásahu do hmoty plastiky. Nejspíše nastavoval Barachiel v souladu se svou ikonografií zrakům pozorovatelů oběma rukama záhyb roucha, plný růží. Konečně druhý v řadě zprava stojí archanděl Salatiel, „Modlitba Boží“, jak lze snadno rozpoznat v jeho sepjatých rukou, pozvednutých v modlitbě až k pravému rameni, a extatickém výrazu odvrácené tváře, ba i v tanečním pohybu nohou, vyjadřujícím vzlet modlící se duše k Bohu.

Výsledek hlodání zubu času spolu s uplatňováním vlastních tvůrčích schopností ze strany restaurátorů různých období se, bohužel, rovná hrubé deformaci povrchového pojednání plastik i jejich původních formálních rysů. Fr. Häckel ve své restaurátorské zprávě kritizuje předešlou restauraci z počátku 70. let právě pro necitlivé zásahy do vzhledu soch andělů (HÄCKEL 1997). Razantní novodobé dodatky však přineslo hned první doložené restaurování roku 1867-8, kdy Robert Platzer nahradil celou jednu andělskou sochu kopií (jak jsme již naznačili výše, jde zřejmě o archanděla Jehudiela), dalším třem figurám doplnil obličej, kus křídla, kus nohy a ruku (LÍBAL/PAVLÍK/HOLANOVÁ, 14-15). Jistě i během dalších restaurací prošly andělské plastiky podobně rozsáhlými úpravami, o nichž se ovšem nedochoval ani takto podrobný výčet. Máme-li vůbec na čem stavět formální rozbor soch na atice, pak je to, alespoň u většiny z nich, v první řadě kompozice, jíž se přece jen nemohly úpravy dotknout v tak fatální míře. Všichni archandělé jsou ztvárněni v pohybu, v přechodných, vratkých postojích, jejich pózy ovládá torze těla bez ohledu na vertikální osu, jako v případě Uriela, či náhlé zalomení dlouhého krku, jako u Rafaela a Salatiela. Obličejovou typiku můžeme vyčíst z těch tváří, které zůstaly z větší části nedotknuty restaurováním, což je podle našeho názoru případ Uriela, Michaela, Rafaela a Salatiela. Zde vidíme oválné obličej bez rýsujících se kostí, v nichž jsou nejnápadnějšími prvky schematické, velké a daleko od sebe posazené oči v nízkých očnicích pod nevýraznými oblouky, s duhovkou

vyznačenou v bělmu navrtáním. Zvláštním rysem je v andělských obličejích těž nos s nadměrně širokým hřbetem, u Salatiela orlího tvaru, ostře kontrastující s úzkými rty (výjimku představují plné rty Salatielovy) a nepatrnou bradou. Draperie se v jednotlivých šesti případech (odečteme-li dopředu Jehudiela jakožto výtvar 19. století) odlišuje pojednáním, někdy je zřasena hustě a drobně, jindy plasticky výrazněji, vždy však platí, že přiléhá víceméně klidně k tělu až na divoce rozevláté spodní okraje, zachovávající však při kroužení ve vlnách horizontální plynulost.

Již z právě uvedeného stručného popisu plyne pro naši hypotézu o autorství výzdoby průčelí klíčový předpoklad, že sochy andělů z Preissovy dílny vyjít nemohly. Existují tu sice okrajové podobnosti s některými Preissovy díly, např. již zmíněný rys nízké brady v obličejích, dále ještě vypracování křídel nebo pojednání jistých partií rouch. Avšak to nejdůležitější z hlediska autorství, důraz na pohyb figury v jejích jednotlivých částech namísto vyváženého postoje a držení těla, ale stejně tak i výše rozvedené pojetí záhybů draperie svědčí jednoznačně proti Preissovi. Doplnujících důkazů bychom mohli předložit ještě mnoho, jedním za všechny je podoba zbroje Michaelovy a Urielovy, jaká se u Preissovy bojovníků – vladařů či andělů (viz kat. č. 1, 2, 5, 11) nikde nevyskytuje. (Naopak zde shledáváme shody – včetně motivu lvích hlav na Michaelových náramenících – se štukovou plastikou sv. Martina v nice křížovnického kostela sv. Františka, zhotovenou Conradem Maxem Süssnerem. Zda se jedná o náhodu, anebo se svatovoršilský sochař inspiroval starším mistrovským dílem u křížovníků, netušíme, rozhodně však tímto nemíníme za autora výzdoby svatovoršilského průčelí označit Süssnera.) Nakonec stačí srovnat na jedné straně plastiku archandělů svatovoršilské fasády a na straně druhé Preissovy kamenné andělské figury na atice děčínského kostela [7-10], případně i efébský doprovod mostní sochy sv. Františka [164-167], abychom poznali zásadní rozdíl v sochařském cítění.

Podobné argumenty proti připsání Preissovi se nabízejí rovněž v případě čtyř ženských figur na fasádě. Když O. J. Blažíček chválí sochu sv. Voršily jakožto Preissův výtvar slovy: „,,, vznosná, malohlavá postava... v měkkém esovém prohnutí...“, formuluje vlastně sám důvody proti své atribuci. Natolik protáhlých celkových proporcí Preissova díla nikdy nedosahovala a zejména u nich nenajdeme onu malou hlavu. Zploštělý obličej oválného tvaru s oblou bradou, účes spletený z drobných copánků, tvrdě podél trupu přisazené rameno s paží nebo téměř čtvrtkruh opisující, prodloužený oblouk lýtka mezi formální znaky Preissovy tvorby rozhodně nezapadají. V sakristii svatovoršilského kostela se nachází malá dřevěná varianta této plastiky –



její ukázkový model, z něž je mimochodem patrné, že při konečném ztvárnění pískovcové sochy došlo k menším změnám, zvláště právě v pozici pravé nohy a v rozvržení atributů: dva či více šípů původně jistě držela i pravice pískovcové sv. Voršily, avšak korouhev v její levici ustoupila kvůli stísněnosti prostoru niky ve prospěch mučednické palmové ratolesti. Tělesné proporce i pohyb jednotlivých údů jsou sice na dřevěné plastice vyjádřeny plynuleji a realističtěji, ani tak ovšem modelletto neukazuje o nic více k Preissově ruce než kamenná socha, ať už půvabným oválným obličejem s našpulenými rty, či poměrně jednoduchou draperií s jediným výrazným záhybovým prvkem v podobě velkotvaré kaskády lemu pláště u levého boku.

Plastika Immaculaty se vyznačuje nízkou kvalitou, zapříčiněnou částečně výše zmíněnými zásahy restaurátorů, částečně pravděpodobně již jejím vznikem rukama tovaryše, jenž jí, zdá se, nevtiskl formální pečeť žádné nám známé dílny. Nedostatek tvůrčí představivosti se zde projevil dokonce příklonem ke starému Bendlovu kompozičnímu schématu Immaculaty, jak je vidíme na průčelí sv. Salvátora či na sloupu v Lounech. Zato sv. Háta tvoří výjimku v celku sochařské výzdoby průčelí, a to zaprvé nezpochybnitelnou kvalitou modelace tělesného objemu i draperie, zadruhé, jak si povšiml již I. Šperling (ŠPERLING 1971, 138), způsobem pojednání záhybů oděvu. Tento způsob, jenž Šperling vnímá coby podřadnější a zastaralý, autorka naopak oceňuje pro plastické pročlenění ploch draperie. Příbuzně zpracované záhyby, podobné stáčeným provazům, ostře kontrastující s plochou, na niž jsou jakoby položeny, se skutečně v Preissově tvorbě vyskytují, nejhojněji v zakázce časově vzniku svatovoršilských soch blízké, totiž na hlavním oltáři v doksanské bazilice, dokončeném roku 1703, konkrétně si můžeme pro srovnání povšimnout draperie doksanského sv. Vojtěcha [123]. Dokonce i nepevný postoj sv. Háty, kdy spodní a vrchní polovina těla se natáčejí do vzájemně opačných stran a pokrčená volná noha předstupuje kolenem do prostoru, na doksanském oltáři nalezneme, nikoli sice u volných soch, nýbrž v reliéfech na soklech sloupů [148 a), b)], vzešlých bezpochyby rovněž z Preissovy dílny. Přesvědčivému připsání sv. Háty Preissovi brání jediné obličej a vlasy plastiky, nevykazující žádnou podobnost s Preissovými díly, stejně jako válcovitý, nepromodelovaný krk.

Záměrně jsme na úplný konec ponechali sochu sv. Markéty, v níž možná tkví klíč k rozluštění autorství celého souboru. Již při prvním podrobnějším pohledu zjistíme, že figura jeví formální znaky tvorby M. V. Jäckela. Veškeré shody náhod pak musíme vyloučit, pohlédneme-li na její jmenovkyni na atice kostela Narození Páně v areálu hradčanské Lorety, připsanou Jäckelovi dle našeho názoru oprávněně V. Vančurou (VANČURA 2002, 103). Jedná se

v podstatě o dvě blízké příbuzné variace na tutéž dílenskou předlohu: spodní polovina těla včetně postavy dráčka pod nohama je zcela totožná, shodné je i řešení oděvu v horní části těla, rozdíl spočívá pouze v držení trupu v jedné rovině s boky u loretánské sv. Markéty oproti jeho natočení k levému boku u její svatovoršilské sestry. Odlišné rysy obličeje by se přitom v případě svatovoršilské Markéty daly vysvětlit restaurátorskou úpravou. Je tedy autorem soch na průčelí kostela sv. Voršily Matěj Václav Jäckel? Nepevná tělesná struktura archandělů na atice a rozevláté, zvlněné spodní lemy jejich rouch by takové atribuci rozhodně neprotiřečily. U sv. Háty jsme sice výše shledali některé formální znaky Preissovy tvorby, avšak při pestré výrazové škále mnohačlenné Jäckelovy dílny by nebylo vyloučeno, že odtud vyšla i tato socha. Ani tvorba Jeronýma Kohla ani dosud známá díla jeho nevlastního syna Jana Bedřicha Kohla-Severy, jež oba navrhuji někteří badatelé za autory svatovoršilské zakázky, nevykazují dle soudu autorky diplomové práce se sochami na průčelí kostel sv. Voršily žádné shody. Šperlingem pojednávaná, při restaurování na počátku 70. let objevená signatura GK (ŠPERLING 1971, 135-37), o níž však poslední restaurátorská zpráva nehovoří (HÄCKEL 1997), nemusí mít žádný vztah se sochaři z rodiny Kohlovy. Šperlingovy konstrukce o poitalštěné podobě jména Jeronýma (Geronimo) či Jana (Giovanni) Bedřicha Kohla-Severy ostatně umělecko-historická literatura vyvrací s poukazem na jiné znění jimi používaných signatur. Pokud však písmena GK na plastické výzdobě atiky opravdu vytesána jsou, nemohla by představovat zbytek nedochované plné signatury – GEKL? Právě uvedený tvar Jäckelova příjmení se totiž běžně vyskytuje v soudobých archivních záznamech. Navíc o Jäckelových vztazích s voršilským řádem vydávají svědectví jeho pozdější práce pro klášter novoměstský (sochařská výzdoba oltáře sv. Jana Nepomuckého ve svatovoršilském kostele – viz kat. č. 32) i hradčanský (plastiky na průčelí kostela sv. Jana Nepomuckého), ale také archivní záznam, že již roku 1695 šla Jäckelově dceři Anně Terezii v zastoupení za kmotru matka Anna Eleonora, představená voršilek na Malé Straně.

Situaci ovšem ještě více komplikují Vančurovy úvahy o autorství Ottavia Mosta v souvislosti s dřevěným modellem sv. Voršily.<sup>5</sup> Skutečně nacházíme příbuzné znaky této malé plastiky s Mostovými alegoriemi v zahradě zámku Mirabell v Salzburku a se sousoším sv. Václava mezi anděly, stojícím kdysi na Karlově mostě, dnes umístěném v Lapidáriu NM. U posledně jmenované sochy se jedná především o shody ve vzorci královského pláště, spadajícího při levém boku k zemi mohutnou kaskádou, či v látce vlající za hlavou figury, v případě Voršily závoji, v případě Václava praporu. Autorem pískovcových soch na průčelí Sv.

Voršily však Mosto bude stěžít, nejen pro své brzké úmrtí (roku 1701), nýbrž i kvůli odlišné fyziognomii Mostových doložených děl. Porovnejme jen těla zdejších archandělů s Mostovými anděly na fasádě staroměstského kostela sv. Jakuba či s eféby provázejícími zmiňovaného sv. Václava, již všichni působí, jako by zcela postrádali pevnou kostru a klouby.

Závěrem uvedme ještě Šperlingův postřeh, že dochovaný opis smlouvy voršilek s Františkem Preissem o zhotovení plastické výzdoby hlavního oltáře (viz kat. č. 22), kde přikládají své podpisy dva svědci, vypovídá o skutečnosti, že voršilky práci sochaře Preisse ještě neznaly, cítily-li potřebu jistit se dvěma svědky, sotva tedy pro ně zhruba o pět let dříve zhotovil výzdobu celého kostelního průčelí (ŠPERLING 1971, 165-69). Preissovi bychom snad mohli s otazníkem přiznat jedině autorství sochy sv. Háty, přičemž by bylo otázkou, zda ji zhotovil ve stejné době, kdy v jiné dílně vznikaly ostatní figury na průčelí, či zda jde o jeho dodatek z pozdějšího období. Onou jinou dílnou pak s veškerou pravděpodobností byla dílna Matěje Václava Jäckela. Vančurou nastíněná možnost, že Jäckel převzal zakázku po zemřelém Mostovi a dokonce podle dodaného Mostova modelu provedl sochu sv. Voršily, přitom nevyklučujeme.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> NA ŘV, č. inv. 37, Kronika kláštera voršilek, nepag.

<sup>2</sup> K atributům sv. Voršily KIRSCHBAUM VIII, 1976 (pozn. 2), 521-27. Tam též o Voršile v hodnosti velitelky „rytířstva“ panen.

<sup>3</sup> K motivu sedmi archandělů viz Karl KÜNSTLE: Ikonographie der christlichen Kunst I, Freiburg i. B. 1928, 250-51; Engelbert KIRSCHBAUM (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie I, Herder 1968, 674-81; Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 22-25.

<sup>4</sup> Fotografii stavu hlavy a krku sochy Immaculaty zachycuje fotografie viz ŠPERLING 1971, 137.

<sup>5</sup> Václav VANČURA: Ottavio Mosto, in: Umění XLIII, 1995, 350. – Pro zajímavost doplňme, že malá plastika sv. Voršily zřejmě inspirovala Brokofovu dílnu při ztvárnění postavy sv. Barbory ze sousoší tří světic pro Karlův most. Brokofova pískovcová socha se podstatněji odlišuje pouze v partii hlavy. Tato skutečnost nikterak nehovoří proti teorii o Mostově autorství dřevěné sošky, neboť ji datuje před rok 1707, kdy bylo Brokofovo dílo osazeno na most.

#### Prameny:

LÍBAL D./PAVLÍK M./HOLANOVÁ E.: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Voršily v Praze na Novém Městě, 1968, 14-15, 20, 22

HÄCKEL František: RZ inv. č. 7744/a, b, 1, Praha 1997, NPÚ Praha

**Literatura:**

LEHNER F. J.: Kostel sv. Uršuly a obnova jeho, in: Method 9, 1883, 114-15, 117

EKERT František: Posvátná místa Prahy II, Praha 1884, 99

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 106

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967, 64-65

ŠPERLING Ivan: František Preiss a jeho dílo na průčelí kostela sv. Voršily, in: Staletá Praha V, 1971, 130-40

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 196

POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 44 (původní plastiky od F. Preisse a J. Kohla)

KOŘÁN Ivo: Sochařství, in: Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 469

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, 311

HORYNA Mojmír: Sochaři okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera, in: Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu (kat. výstavy 1989-90), Praha 1989, 128

VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 524-25

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 106

VANČURA Václav: Dílna Matouše Václava Jäckela, in: Umění XLII, 1994, 208

VANČURA Václav: Sochařská výzdoba průčelí kostela sv. Voršily, in: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (= Umělecké památky Prahy), BAŤKOVÁ Růžena (ed.), Praha 1998, 171

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 77, 100, 107

**29. Dva vodní bohové**

*Lázeňské schodiště v Kuksu, okolo r. 1709, pískovec, nadživotní velikost, objednavatelem Antonín hrabě Špork.*

Lázeňské schodiště, ač na protějším břehu Labe, se zvedá v prodloužení středové osy klášterního a špitálního komplexu s jedinečným souborem Braunových soch. Tento soubor v době vzniku plastik zde pojednáváných samozřejmě ještě neexistoval – Braun přišel do Kuksu až okolo roku 1712 (KOŘÁN 1999, 56). Zato již tehdy obklopovaly schodiště rozmanité stavby, budované od roku 1692 a dnes povětšinou zaniklé, včetně lázeňského domu a kaple Panny Marie (ibidem, 53), spolu s fontánami a různými dalšími sochami (PREISS 1981, 137-139, 146-153).

Dvě nahé mužské figury [226, 227] jsou usazeny nahoře po stranách schodiště, bližší předloktí opírá každá o urnu, z níž se vylévá voda léčivého pramene a korýtky na schodištním zábradlí stéká kaskádovitě dolů, kde na vyvýšené podestě za Šporkových časů spadala do dvou nádob, aby se pod podestou v šachtě polokruhového dvouramenného schodiště vynořila znovu ve „varhanách“ Polyfémovy kašny (ibidem, 138, 148-49, 150-52). Oba bohové jsou s výjimkou hlav důsledně komponováni pro pohled z průčelní roviny: nohy a vzdálenější paži vidíme z profilu, trup, paži bližší a urnu „en face“, pouze hlava je natočena do úhlu 45° směrem k pozorovateli stoupajícímu po schodech. Aby zakryli svou úplnou nahotu, přehodili bohové bližší nohu přes stehno nohy vzdálenější (samotná poloha nohou má pravzor v Michelangelových mužských personifikacích v kapli Medici florentského kostela S. Lorenzo), vzdálenější rukou si přidržují lýtko v této poloze. Mezi jejich těly a plintem je zpodoběn přírodní povrch pomocí motivů rákosových listů a květin. Mužské tváře středního věku lemují dlouhé vousy a vlasy, na nichž spočívá listový věnec.

Před bližším rozborem nám nezbyvá než zastavit se u ikonografie těchto dvou figur. Nazývá-li je některá literatura Tritóny, jedná se o označení mylné. Tritón je v antické mytologii jméno syna Poseidóna a Amfitríty, jehož výtvarné umění někdy zmnožuje do více postav nořících se z vody, doprovázejících svého božského otce a troubících na mušle; v naprosté většině mívá Tritón lidskou podobu jen do pasu, nohy nahrazují rybí ocasy.<sup>1</sup> Takovíto Tritóni se s oblibou zabydlují v řadě manýristických a barokních kašen, z nichž nejslavnějším příkladem je Berniniho Tritónova kašna, avšak i Jeroným Kohl uplatnil dva Tritóny na své kašně Pražského hradu v úloze podpěr horní nádržky. Pokud se pak týče motivu starší mužské figury vylévající vodu z urny, ta ztělesňuje vždy říčního boha z antické mytologie, potažmo personifikuje přímo vodní živel.<sup>2</sup> Jedny z blízkých předchůdců kukských bohů nalezneme v roli personifikací řek

Arno a Tiber ve výklencích horní etáže nymfea římské Villy Giuliy. Postavy na schodišti v Kuksu pak jistě představují bohy zdejšího léčivého pramene.

V otázce jejich autorství jsou badatelé poměrně nejednotní, nejčastěji se v literatuře vyskytuje jméno Jana Bedřicha Kohla-Severy (BLAŽÍČEK 1958; PREISS 1981; PAUKRT 1986; KOŘÁN 1999), méně jeho otčíma Jeronýma Kohla (SUCHOMEL 1986; BLAŽÍČEK 1989; VANČURA 1991, VANČURA 1992), až Vančura poukazuje na souvislost s tvorbou Preissovou (VANČURA 1993). Podobně se badatelé rozcházejí v datování soch, jež se pohybuje různě v širokém rozmezí let 1696-1711. Vančurovy úvahy o možném osazení soch ještě před rokem 1696 s odkazem na zjištění P. Preisse (VANČURA 1993, 124, pozn. 63), je ovšem zavádějící, neboť popis rytiny z roku 1696 v Preissově knize uvádí pouze schodiště s kaskádovými pásy a spodní fontána, nikoli sochy vylévající vodu (PREISS 1981, 138, 150). Jakožto nejstarší pramen, který výslovně dva „Neptuny“ zmiňuje, je zde uveden až popis současníka Hanckeho z roku 1722 (ibidem, 152).

Nyní musíme také vyloučit hlavní argument pro autorství Jeronýma Kohla, totiž neuvedený pramen citovaný v knize A. Novotného. Zde je líčen spor o místo dvorního sochaře po Jeronýmově smrti mezi jeho pastorkem Janem Bedřichem na jedné a Ferdinandem Geigerem na druhé straně. Mladý Kohl vyhraje také díky dokladu řádného chování, podepsanému J. Kr. Tummerem, J. Schummerem, de Groosem, M. V. Jäckelem a M. Benešem, kde se hovoří o „... řádném vyučení u otce, toho pracovníka tří imperátorů a hraběte Františka Antonína Šporka, kterému v Kuksu a Hradišti Choustníkově provedl osmiloketní sochy, jaké v Čechách netesány...“<sup>3</sup> Takto citovaný pramen považovali badatelé za důkaz činnosti Jeronýma Kohla pro Kuks. Znění dokladu je však s největší pravděpodobností Novotným zkomoleno, neboť dnes, po zjištění signatury Jana Bedřicha Kohla na plastické výzdobě průčelí kostela Nejsv. Trojice (SUCHOMEL 1986; PAUKRT 1986), vysvítá, že tím, kdo provedl osmiloketní sochy, mínili podepsaní umělci právě Kohla-Severu a jeho sochy Zvěstování a tří teologických ctností na průčelí kostela, všechny vysoké okolo 4 – 4,5 m, tj. zhruba 8 loktů. Jestliže jsme tedy ztratili jediný doklad o vztahu Jeronýmovu ke Kuksu, v případě Františka Preisse žádný ani nebyl k dispozici. Preiss se do souvislosti s hrabětem Šporkem dostává poprvé v letech 1699-1700 svou stížností na zedníka Michaela Hermana, jenž prý, ač nevyučen řezbářem, zhotovil Šporkovi do pražského kostela sv. Prokopa oltář s anděly a putty,<sup>4</sup> podruhé potom roku 1707 zakázkou na hlavní oltář do kostela sv. Voršily, ježž financoval Špork (viz kat. č. 3), o působení v Kuksu však nemáme jediné zmínky. Naopak pobyt Jana Bedřicha na Šporkově panství je bezpečně doložen

v letech 1709-11 (BLAŽÍČEK 1958; PREISS 1981; PAUKRT 1986; KOŘÁN 1999). Nabízela by se tudíž lákavá možnost bez dalšího rozboru připsat sochy vodních bohů Janu Bedřichovi.

Pokud ale blíže sochy prohlédneme, zmocní se nás pochyby. Těla jsou skutečně, jak badatelé jednohlasně tvrdí, příbuzná Kohlovým obnaženým mužským tělům na hradní kašně či na Neptunově kašně smíchovské, boky sice nejsou typicky široké, svaly se ovšem tvrdě rýsují pod kůží a na nich vystupují žíly, spíše dekorativně než realisticky rozmístěné. Oproti tomu hlavy jsou ztvárněny pomocí vyloženě preissovské typiky, snad jen trochu obhroublejší a dodatečně narušené novějšími doplňky, například v partiích nosu. Zachmuřené obočí, oči zešikmené dolů k vnějším koutkům, široký a klenutý nos, plné rty, vlasy a vousy plasticky vyvedené do dlouhých pramenů, zakončených drobnými špičkami – to vše spatřujeme již na Preissovyých figurách zemských patronů v katedrále (kat. č. 5), zejména ovšem na sochách sv. Vojtěcha a Augustina doksanského oltáře [125, 115, 117] a ještě u apoštolských postav ve Sv. Voršile (kat. č. 22). Krátký nos, jaký určuje profil mužské postavy napravo od schodiště, není pro Preisse zcela charakteristický, nicméně objevíme ho v jeho díle také, a to na polopostavách sv. Václava a Víta v katedrální kapli sv. Jana Nepomuckého [89-91]. Výše popsané tělo však do Preissovy tvorhy nezapadá. Je sice třeba si uvědomit, že při nedostatku srovnávacího materiálu jiných Preissovyých sakrálních prací nedokážeme odhadnout, jak by sochař pojal postavu pohanského božstva, pojednání povrchu ale beztak vykazuje nápadnou podobnost s figurami Jeronýma Kohla. Konečně plošnost reliéfu, zřetelná i v neplasticky vyvedených rukou, anatomické chyby, jako viditelně krátké nohy oproti horní části těla či ramenní klouby jakoby přirostlé k hrudníku, vše vykazuje rysy příliš archaické na Preissovo sochařství.

Shrňme nakonec, že pro původ plastik vodních bohů existují tři varianty: 1. Autorem soch je Jan Bedřich Kohl-Severa, jenž je také doložen při výzdobě kostelního průčelí. Hypoteticky sem přistupuje možnost, že zakázka na sochy vodních bohů byla rozpracována ještě otčímem Jeronýmem, po jehož smrti roku 1709 ji Jan Bedřich dokončil. Vzhledem ke skutečnosti, že dílo Jana Bedřicha Kohla je zatím jen nedostatečně zjištěno, nelze vyloučit, že v jím ovládané škále typiky hlav byly i tváře a vousy ovlivněné tvorbou Preissovou. 2. Autorem je František Preiss, čemuž hlavy neprotiřečí, potíže na druhé straně nastávají s těly. Opět můžeme hledat východisko ve výše uvedené domněnce, že zakázku obdržel Jeroným Kohl a Preiss, jakožto jeho dobrý kolega, po přítelově smrti dotesal rozpracované plastiky. 3. Figury vytvořil v rámci Kohlovy

dílny tovaryš, činný jindy u Preisse, jak navrhuje Vančura (VANČURA 1991; idem 1993). Zbývá poznamenat, že poslední varianta se autorce diplomové práce jeví nejméně pravděpodobnou.

Poznámky:

<sup>1</sup> James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 448.

<sup>2</sup> Ibidem, 465-66.

<sup>3</sup> Antonín NOVOTNÝ: Praha v květu baroka, Praha 1949, 239.

<sup>4</sup> Václav VANČURA: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 69.

Literatura:

TRÍSKA Karel: Topografie starého Kuksu, in: ČSPS XXXVIII, 1930, 104-05

VYDROVÁ Jiřina/SEDLÁČKOVÁ Ema, in: Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století (kat. výst.), Praha 1938, 51

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 78, 155

NEUMANN Jaromír: Matyáš Braun, Praha 1959, 8, 18

PREISS Pavel: Boje s dvouhlavou saní, Praha 1981, 152

POCHE Emanuel: Matyáš Bernard Braun, Praha 1986<sup>2</sup>, 73

SUCHOMEL Miloš: Sochy Jana Bedřicha Kohla v Kuksu, in: Umění XXXIV, 1986, 377, pozn. 15

PAUKRT Václav: K činnosti Jana Bedřicha Kohla-Severy v Kuksu, in: Umění XXXIV, 1986, 377

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 302

ŠIMEK Tomáš (ed.): Hrady, zámky a tvrze, Praha 1989, 232

VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 527

VANČURA Václav: Barokní oltáře kostela sv. Mikuláše v Lounech, in: Sborník okresního archivu v Lounech V, 1992, 51

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 106

KOŘÁN Ivo: Braunové, Praha 1999, 53, 56



### 30. Sv. Petr a sv. Máří Magdalena

*Zpovědnice v klášterní bazilice Narození Panny Marie v Doksanech, 1709 (?), dubové dřevo, objednavatelem doksanský probošt Josef Míka.*

V transeptu doksanské klášterní baziliky, jejíž presbytář zdobí monumentální oltář s Preissovou sochařskou výzdobou (viz kat. č. 11), jsou rozestaveny čtyři zpovědnice, každá vrcholící figurou podživotní velikosti. Již odlišný typ truhlářského korpusu zpovědnic je rozděluje do dvou dvojic, čemuž odpovídá také dvojí stylová poloha figur. U východní stěny transeptu se nalézají na zpovědnicích král David a Marnotratný syn, práce datované rokem 1708, pocházející od anonymního umělce, s protáhlou, deformovanou fyziognomií, upřednostňující v pojetí výraz před formou. Zato řezby na stříškách zpovědnic u západní stěny transeptu – sv. Petr po evangelijní straně [229, 230] a sv. Máří Magdalénu po straně epištolní [228] – připomenou díla Františka Preisse, ať již ze souboru plastik zdejšího hlavního oltáře anebo odjinud.

Obě figury se obracejí směrem do ramen transpetu, tedy pryč od hlavního prostoru pro věřící, jako by ve svém kajícím rozpoložení toužily po samotě. Zaujímají přirozené postoje a emoce vyjadřují názornými gesty a výrazy tváře: Petr lomí rukama s pažemi nataženými při pravém boku, Máří Magdlena pohlíží zoufale do míst, kde původně držela její zdvižená pravice kříž. Plně tělesné objemy postav halí dlouhá, bohatě pojednaná draperie. U Máří Magdaleny se na většině povrchu plastiky omezuje na uzounké vertikální, paralelně vedené řasy; diagonální či horizontální plastičtější záhyby se uplatňují jen na lemu pláště na hrudi, na levém stehnu, drobnější kornoutovité útvary visí okolo levého předloktí, pozvedávajícího lebku. Zato draperii sv. Petra dominuje plášť aranžovaný přes tělo do esovité linie, vedené od uzlů na levém rameni a boku, sochař si tedy připravil plochu k rozehrání zalamovaných, horizontálně a diagonálně probíhajících ostrých řas i vrstvených kaskád lemů. Hlavy obou kajících zdobí husté vlasy, u Magdaleny pojednané ve volnějším dlouhých vlnách, u Petra v drobnějších kudrnách, přecházejících plynule do krátce stříženého vousu. Na tvářích se zračí duševní bolest, obočí je stažené, oči směřují u vnějších koutků dolů, malá ústa jsou pootevřená, obličejí vévodí úzký nos s vyklenutým hřbetem.

Jak vyplývá již z uvedeného stručného popisu plastik, jejich základní realistické pojetí plně odpovídá Preissově tvorbě, stejně jako i jejich konkrétní postoje. Rovněž mnohé formální rysy jsou blízké Preissovi připisovaným pracím, např. roztříštění draperie do drobných kornoutovitých záhybů, nabraných do kaskád a spočívajících dole až daleko na plintu, ale také třeba typický motiv zasazení Magdaléniny levé nohy, vystupující hned od kyčle po celé své délce pod povrchem draperie, do jakési podřezané niky lemujících ji záhybů. I vlasy a rysy obličeje v zásadě zapadají do Preissovy typiky. Nejtěsnější analogie nacházíme na Preissově sochařském souboru hlavního oltáře přímo v doksanské bazilice, zvláště sv. Máří Magdaléna si odtud přebírá postoj, gesto, sklon hlavy, výraz obličeje a konečně i samotné atributy od sochy sv. Bruna v nástavci [127-129], zatímco rozčlenění jejích vlasů do delších zvlněných pramenů se blíží pojednání kadeří zdejších efébských andělů [131-136]. Sv. Petrovi stojí zas po boku kohout podobný kohoutovi sv. Víta nad evangelní oltářní brankou [104, 110] (kdežto např. postava kohouta u katedrální plastiky sv. Víta je zpracována odlišně). Jinak bychom našli pro vzorec Petrovy draperie a její jednotlivé motivy příbuzná řešení spíše buďto již u sochy sv. Mikuláše na hlavním oltáři v Lounech [16] anebo u mnoha apoštolských figur ze svatovoršilské řady (sv. Tomáš, Jakub Menší, Matouš, Ondřej či Bartoloměj [185, 187, 191, 177, 189]).

Na obou malých plastikách se však na druhé straně vyskytují rysy, které je rozhodně odepisují ze seznamu přímých Preissovy děl. Ať již zřetelná nejistota v postavení obou figur, ať nevyvážená torze trupu u sv. Petra, nebo nepromodelované partie hrdla a obličeje sv. Máří Magdalény a nezvládnutí přizpůsobení tvaru hlavy jejímu naklonění, ať zahazení příležitosti rozvinout plastickou hru se záhyby na většině povrchu Magdaléniny draperie nebo také nakonec jemnější rysy obou tváří, vše hovoří o autorovi méně nadaném a zkušeném. Zřejmě tento sochař nepracoval ani podle Preissovy návrhů, jak můžeme vyvodit ze srovnání s již zmíněnou svatovoršilskou řadou apoštolů, jejichž provedení jistě mistr také musel svěřit tovaryšům, a přesto si zachovávají pevnou tělesnou stavbu i virtuózní zpracování draperie. Stěží ovšem budeme pochybovat o tom, že autor figur sv. Petra a Máří Magdalény z Preissovy dílny vyšel, protože jeho práce jsou Preissovy stylem prodchnuty natolik, že pouhá příležitostná nápodoba plastik z hlavního oltáře by jej k podobnému výsledku dovést nemohla.

Otázkou pouze zůstává, zda tento neznámý sochař figury zhotovil ještě coby člen Preissovy dílny, anebo zda byl v té době již samostatným mistrem. Průvodce po doksanském klášteře řadí zpovědnice se sv. Petrem a Máří Magdalénou do doby probošta Míky, aniž ovšem

odkazuje na zdroj této informace (HOBZEK 1983). Probošt Josef Míka byl do úřadu zvolen po náhlé smrti svého předchůdce probošta Kunovského roku 1709 a zastával jej až do roku 1733.<sup>1</sup> Pokud tedy je údaj o vzniku dvou zpodobnic až za probošta Míky správný, mýlí se M. Horyna, jenž ovšem jakožto jediný upozornil na souvislost obou figur s Preissovou tvorbou, v jejich dataci alespoň o rok (LÍBAL/HORYNA 1974). Zároveň není příliš pravděpodobné, že by pojednávané dvě zpodobnice vznikly v dlouhém časovém odstupu od prvních dvou, umístěných v současnosti u východní stěny transeptu a datovaných 1708. Samotná ikonografie plastik na zpodobnicích napovídá, že by sotva nejprve bylo počítáno pouze s králem Davidem a Marnotratným synem, a nikoli hned i s hlavními svatými kajícími Petrem a Máří Magdalénou. Obdržel-li Preiss zakázku probošta Míky v letech 1709-10, zastihla ho právě uprostřed díla na početných zakázkách pro kostel sv. Voršily a pro kapli v Andělské Hoře, nebylo by proto divu, kdyby hradčanský mistr zakázku na figury sv. Petra a Magdalény předal k návrhu i vypracování některému svému spolehlivému pomocníkovi. Ani variantu, že probošt Míka zadal práci rovnou samostatnému sochaři, o kterém věděl, že se vyučil u autora nepochybně obdivovaných plastik doksanského hlavního oltáře, nelze vyloučit. Potom by ale onen sochař býval musel provozovat vlastní živnost teprve krátce, neboť styl bývalého mistra ještě zcela ovládal jeho tvorbu. Zcela na závěr jsme ponechali problematickou možnost, že by Preissova dílna vytvořila figury na zpodobnice ve stejné době jako výzdobu hlavního oltáře, a jsou-li zpodobnice bezpečně datovány nejdříve k roku 1709, posunula by se rovněž datace hlavního oltáře do samotného závěru Preissovy tvorby (autorčina úvaha o dataci hlavního oltáře – viz kat. č. 11).

Pouze hypotetické by pak bylo ztotožnění tohoto anonymního umělce s Ondřejem Filipem Quitainerem. Mylné spojení jména tohoto sochaře se sochami zdejšího hlavního oltáře definitivně vyvrátil O. J. Blažíček svou atribucí Preissovi (viz kat. č. 11), tradice však mohla mít pravdivý základ v záznamu Quitainerova jména v souvislosti s pracemi pro interiér baziliky, jmenovitě např. právě se dvěma sochami na zpodobnicích. Figury sv. Petra a Máří Magdalény se vzdáleně shodují se znaky Quitainerovi doložených děl jen v typicky diagonálních liniích lemů rouch, jakousi bližší podobnost se sv. Petrem, pokud jde o postoj a natočení hlavy, vykazuje pak jedině Quitainerův sv. Jáchym na Březnickém portálu poutního areálu svatohorského [231], pocházející z roku 1707. Je však známo, že Quitainer v letech 1709-12 pobýval ve württemberském Ludwigsburku,<sup>2</sup> na zhotovení obou figur pro Doksany by mu tedy zůstávalo pouhých pár měsíců, neboť datace po roce 1712 je z výše zmíněných důvodů nepravděpodobná.

### Poznámky:

<sup>1</sup> Hedvika KUCHAROVÁ/Libor ŠTURC: Klášter premonstrátek v Doksanech, in: František Preiss (kat. výst.), Praha 2005, 14.

<sup>2</sup> Václav Vančura: Příspěvek k dílu Quitainerů, in: Umění XXXVII, 1989, 128.

### Prameny:

LÍBAL Dobroslav / HORYNA Mojmír: Passport SÚRPMO ke klášterní bazilice Narození Panny Marie v Doksanech, 1974, 25

### Literatura:

MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém I., Praha 1898, 79

HOBZEK Josef: Kulturní památka Doksany, Ústí nad Labem 1983, nepag.

## **31. Sochařská výzdoba bočních oltářů**

*Kostel sv. Voršily na Novém Městě v Praze, léta 1709-10 (oltář Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Josefa), před 1718 (oltář sv. Anny), před 1721 (oltář sv. Jana Nepomuckého), dřevo, zlaceno, bíle štafírováno, figury podživotní velikosti, objednavatelkou abatyše Marie Clara od Nejsvětější Trojice.*

V interiéru svatovoršilského kostela vznikly do roku 1710 vedle početných sochařských děl rozebíraných výše, v oddíle děl Preissovi připsaných na základě slohového rozboru (viz kat. č. 21, 22, 23), ještě řezbářské a sochařské výzdobné celky ke čtyřem bočním oltářům. O. J. Blažíček a po něm I. Kořán a E. Poche zahrnují řezby na všech bočních oltářích jaksi automaticky do obsáhlé množiny prací dodaných do kostela Preissovou dílnou (BLAŽÍČEK 1958; KOŘÁN 1988; POCHE 1988). Na druhé straně V. Vančura, jenž se jediný výzdobou bočních oltářů zabýval podrobně, došel postupně k rozlišení čtyř různých umělců, když výzdobu oltáře sv. Jana Nepomuckého připsal Matěji Václavu Jäckelovi, oltáře sv. Anny Janu Jiřímu Šlanzovskému,

oltářů Nanebevzetí Panny Marie a sv. Josefa potom ještě dvěma neznámým mistrům (VANČURA 1987; idem 1993; idem 1998; idem 2002).

Oltáře vyplňují velké mělké niky ve stěnách lodi kostela. V poli blíže presbytáři se po evangelijní straně nachází oltář zasvěcený Nanebevzetí Panny Marie [232] s obrazem od Petra Brandla, po straně epištolní oltář zasvěcený sv. Josefu [233] s obrazem od Jana Rudolfa Byse.<sup>1</sup> V poli blíže kruchtě jsou to pak po evangelijní straně oltář sv. Jana Nepomuckého [234] s malbou od vídeňského mistra, po straně epištolní oltář sv. Anny [235], původně s plátnem Liškovým, nahrazeným v letech 1883-4 volnou kopií Josefa Scheiwla.<sup>2</sup> Přestože níže rozepsané údaje nastíní skutečnost, že oltáře vznikaly s delším časovým rozestupem mezi dvěma dvojicemi, nelze popřít, že byl po celou tuto dobu kladen důraz na vzájemnou jednotu jejich výzdoby, jak po stránce formální tak ikonografické. Každý oltář sestává z architektonické predelly, bohatého rozvilinového rámu pro oltářní plátno a v nástavci z menšího akantového rámce, v jehož středu je v paprscité svatozáři umístěn symbol: na oltáři Nanebevzetí Panny Marie trojúhelný symbol Nejsvětější Trojice, na oltáři sv. Josefa symbol Panny Marie v podobě srdce probodnutého mečem a na oltáři sv. Jana Nepomuckého uprostřed kruhu pěti hvězd dvě zkřížené palmové ratolesti jakožto symboly tohoto mučedníka. Pouze oltář sv. Anny se z jednotné koncepce poněkud vyděluje umístěním do nástavce postavičky Ježíška s křížem, stojícího na zeměkouli ovinuté hadem (VANČURA 1998, 172). Zvláště šťastné je osazení symbolů u oltářů po evangelijní straně kostela, kde se přímo za nástavci otevírají okna do ulice a dovnitř proudí přirozené světlo; to v nástavci oblévá iluzivní vyřezávané paprsky a napomáhá dojmu, že se symbol zázračně vznáší v božské záři. Mezi vegetabilním ornamentem oltářů se objevují pokaždé dvě dvojice andělských postav, přičemž jedna z nich se nalézá zhruba u přechodu hlavní etáže v oltářní nástavec a druhá je začleněna do řezb nástavce. Vesměs se jedná o andělky v batolecím věku, jedině na oltáři Panny Marie nesou císařskou korunu nad Brandlovým plátnem dva okřídlení efébové. Nejpodstatnějším rozdílem dvou oltářů blíže kruchtě oproti oltářům blíže presbytáři je osazení soch v mírně podživotní velikosti na sokly po okrajích jejich predelly. Na oltáři sv. Anny tak spatřujeme dvě panenské mučednice, sv. Kateřinu a Barboru. Na oltáři sv. Jana Nepomuckého se vedle archanděla Michaela, jehož úctě byl rovněž oltář zasvěcen, nalézá anděl Strážce, přičemž každého z archandělů doplňuje do vlastního sousoší menší postava: Michaela poražený ďábel, anděla Strážce dívka personifikující duši. Podobně se sice v současnosti nacházejí dvě větší postavy klečících andělů na predelle oltáře Panny Marie, ty však sem byly

dodatečně přesunuty z původního umístění na oltáři sv. Anny, zřejmě při úpravách jeho predelly a rámu (VANČURA 1994, 146; idem 1998; idem 2002, 195).

Přesné datování oltářů zůstává nerozřešeno, neboť prameny nehovoří jednoznačně ani o vzniku řezbářského díla ani oltářních pláten. Záznam v klášterní kronice se sice zmiňuje o tom, že již při kladení základního kamene do rozestavěného kostela roku 1702 sloužil světicí biskup Vít Seipl mši u oltáře sv. Anny (NA ŘV 37), jistě si však pod tímto označením nemůžeme představovat oltář sv. Anny v dnešní podobě, byť by jeho předchůdce třeba již stával na témže místě. Podstatnější zprávu čteme u roku 1704, kdy biskup Seipl již světil hotový kostel a zároveň s ním tři oltáře, jmenovitě hlavní oltář a oltáře Nanebevzetí Panny Marie a sv. Josefa. Zde již půjde zcela nepochybně o oltáře na jejich současných místech, a jelikož neexistuje žádný záznam o novém svěcení po dokončení jejich výzdoby, je nutno vyvodit, že v roce 1704 opravdu stály základní části současných oltářů, zřejmě mensy a snad i truhlářské korpusy predell. Naopak není pravděpodobné, že by z takto rané doby pocházely řezbářské práce, neboť voršilky by sotva upřednostnily dohotovení oltářů bočních před hlavním, k němuž dodal Liška obraz nejdříve roku 1706 a Preiss sochy až 1709 (viz kat. č. 3). Dalším jistým datem v chronologickém sledu je 10. říjen 1709, kdy byla sepsána smlouva s malířem Janem Kryštofem Tummerem o štafírování oltáře Nanebevzetí Panny Marie. K této zakázce tedy malíř přikročil po pouhé dvouměsíční pauze od dokončení štafírování oltáře hlavního a následně mu byly vypláceny částky, jež při konečném doplatku roku 1710 činily celkem 260 zl. (LÍBAL/PAVLÍK/HOLANOVÁ: Passport SÚRPMO, 32-33). Klášterní kronika v souvislosti s oltářem Nanebevzetí a jeho protějškem, oltářem sv. Josefa, uvádí pouze jména malířů pláten a jejich honoráře, jež shodně činily 400 zl., „... und die beyde Altare dazu 300 fl.“ (NA ŘV 37). Co mělo stát oněch 300 zlatých, není jasné. Fr. Ekert oproti tomu udává celkovou cenu oltáře Panny Marie ve výši 900 zl., přičemž za obraz se platilo 400 zl.; víme-li, že Tummer obdržel za štafírování 260 zl., zbývá za práci řezbáře 240 zl. (Fr. Ekert se jistě přehlédli, píše-li, že 260 zl. stála práce řezbářská a sochařská. – EKERT 1884, 102). Zároveň se dozvídáme, že u oltáře sv. Josefa stál rám i s pozlacením 500 zl. (Ibidem, 102-03; BLAŽÍČEK 1954, 164), což se spolu s výše zmíněným honorářem 400 zl. pro malíře Bysse přesně shoduje s platbami za protější oltář Panny Marie. O tom, kdo štafíroval oltář sv. Josefa, prameny mlčí, lze ovšem předpokládat, že se voršilky obrátily opět na Jana Kryštofa Tummera, neboť je dochována další smlouva s tímtež malířem ještě z doby o jedenáct let pozdější (viz dále). Ke dni 25. 7. 1710 klášterní kronika hovoří o Seiplově vysvěcení dvou „malých“ oltářů,

totiž jednak sv. Anny, jednak sv. Jana z Nepomuku k úctě sv. Anděla strážce a Jana Nepomuckého. Ještě předtím kronika popisuje, že oltář sv. Anny stál celkem 1000 zl., přičemž 700 zl. na něj darovala sl. Ludmila hraběnka z Mollaru, roz. Kaisersteinová, pro oltář sv. Jana Nepomuckého potom že bývalá představená Marie Františka zanechala 200 zl., obraz že však dal namalovat ve Vídni a klášteru daroval Ferdinand hrabě z Harrachu. (NA, ŘV, 37) Dozvídáme se tedy podstatnou skutečnost, že totiž s budoucím oltářem sv. Jana Nepomuckého muselo být počítáno již při stavbě kostela, neboť představená Markéta (v kronice snad došlo k omylu v křestním jménu) Františka zemřela již roku 1701. (NA, ŘV, 119; LÍBAL/PAVLÍK/HOLANOVÁ: Passport SÚRPMO, 6). K datu vysvěcení „malých“ oltářů byly z jejich výzdoby hotovy zřejmě obrazy, neboť Liška obdržel platbu za dnes neexistující plátno skutečně roku 1710 (BLAŽÍČEK 1954), jak postupovaly ovšem dodávky řezeb a soch, zase nevíme. Jisté je konečně až, že teprve roku 1721 prováděl Tummer štafírování oltáře sv. Jana Nepomuckého za 240 zl. (LÍBAL/PAVLÍK/HOLANOVÁ: Passport SÚRPMO, 34-35). V té době již muselo být hotovo štafírování protějščího oltáře sv. Anny, jak vyplývá z místa v textu smlouvy, kde dávají Tummerovi za příklad řešení poměďování jeho součástí: „... wie bey der St. Mutter Anna Altar zu sehen ist...“. Oltář sv. Anny nakonec prošel podstatnější úpravou v polovině 18. stol., kdy bylo plátno zasazeno do rokokového rámu, podpírajícího úzký úsek římsy s klenákem, a do středu predelly byla umístěna skleněná rakev s ostatky mučednice Kolumby (HORYNA 1973, LÍBAL/PAVLÍK/HOLANOVÁ: Passport SÚRPMO, 20). Jelikož popsané změny značně narušily původní skladbu retáblu, připadá v úvahu rovněž V. Vančurovou nastíněná možnost přemístění dvou andělů, klečících v současnosti na oltáři Panny Marie, právě odtud, z oltáře sv. Anny, ať už původně zdobili střed zdejší predelly, listoví po boku hlavní etáže nebo nástavec.

Pokusme se nyní shrnout předchozí pramenné údaje do hypotézy o postupu prací na bočních oltářích svatovoršílského kostela. Vylučme s konečnou platností možnost, že by boční oltáře Nanebevzetí Panny Marie a sv. Josefa bývaly vznikly v dnešní podobě již k roku svého vysvěcení, tj. 1704, s poukazem na doložené provádění oltáře hlavního až v letech 1707-09. Doba zhotovení oltáře Nanebevzetí se tudíž posune těsně před datum smlouvy s Tummerem o jeho štafírování, jež byla uzavřena 10. 10. 1709. Že tehdy musel být oltář po řezbářské stránce dokončen, o tom svědčí popis jeho výzdoby, určené ke štafírování, v textu Tummerovy smlouvy. Dále vysvětluje, že oltář sv. Josefa tvořil se svým protějškem těsně provázanou dvojicí, koncipovanou společně jak po stránce formální, tak ikonografické. Jejich predelly, navzájem

shodné, tvoří prosté truhlářské korpusy na rozdíl od ostatních dvou útvarů predell na složitých půdorysech, v případě oltáře Jana Nepomuckého navíc napodobujícího mramor. Také symboly Nejsvětější Trojice a Panny Marie ve středu jejich nástavců pocházejí svým typem a ikonografickým významem ze společného užšího okruhu, kam nezapadá ani dětská figura Ježíše vítězího nad hříchem na oltáři sv. Anny, ani světecké symboly na oltáři sv. Jana Nepomuckého. Konečně i z naprosto stejné výše honorářů pro tvůrce jednotlivých jejich složek lze vyvodit, že oba oltáře vznikaly buďto současně, anebo že řezby oltáře sv. Josefa byly dohotoveny bezprostředně po výzdobě oltáře Nanebevzetí, tj. v letech 1709-10. Z data Tummerovy smlouvy totiž vyplývá, že by v žádném případě nestihl provést štafírování oltáře sv. Josefa ještě před oltářem Nanebevzetí, tedy bezprostředně po štafírování hlavního oltáře, neboť svou práci na hlavním oltáři nemohl skončit dříve než Preiss, tj. 21. srpna 1709. Výzdobu dalších dvou bočních oltářů potom veškerá literatura klade rovněž do roku 1710 s odvoláním na údaj v klášterní kronice. Tento údaj však výslovně vypovídá pouze o vysvěcení dvou „malých“ oltářů 25. 7. 1710 (viz výše). Nepřipadá tedy v úvahu spíše spatřovat v tomto označení skutečně „malé“ části oltářů, např. jen tumby a obrazy v provizorních rámech? Roku 1704 přece došlo v tomto kostelním interiéru ke shodnému jevu, kdy byly vysvěceny „oltáře“, jejichž výzdoba byla dodána až o nějakých 5 – 6 let později. V roce 1718, kdy byla citovaná klášterní kronika sepsána (NA ŘV 37), ovšem již musela být dokončena výzdoba oltáře sv. Anny, neboť kronika uvádí jeho cenu 1000 zl. Z důvodu značných rozdílů v koncepci oltářního celku oproti jednotně pojaté dvojici oltářů u presbytáře je třeba uvažovat o vzniku výzdoby oltáře sv. Anny v delším časovém odstupu od těchto dvou, co nejtěsněji před sepsáním kroniky, tudíž nejspíše v roce 1717. Zde by zároveň spočívalo vysvětlení jak pokročilejší formy ornamentu akantu se stuhou, tak i téměř rokokové cítění plastik sv. Kateřiny a Barbory, jež mátl V. Vančuru (VANČURA 1994). Naopak lze dovodit, že v roce 1718 nebyly ještě zhotoveny řezby oltáře sv. Jana Nepomuckého, protože kronika žádnou celkovou částku za jeho výzdobu neudává, zmiňuje se jen o daru oltářního plátna kostelu hrabětem z Harrachu a zároveň zaznamenává, že bývalá představená zanechala na tento oltář 200 zl.. Ty by na zaplacení sochařské a řezbářské práce sotva stačily, soudě podle vyšších obnosů u oltářů sv. Josefa a Nanebevzetí, chudších navíc o rozměrné plastiky na predelle. Jen logicky konečně zapadá do chronologické stavebnice doložené štafírování oltáře sv. Jana Nepomuckého až v období od července do října roku 1721, což napovídá, že řezby těsně předcházejí, vznikly tedy někdy na konci roku 1720 či v první polovině roku 1721.



Přijmeme-li výše rozvedenou hypotézu, musíme Františka Preisse rovnou vyloučit coby v úvahu připadajícího tvůrce výzdoby oltářů sv. Anny a Jana Nepomuckého, neboť ta v obojím případě pochází až z doby po Preissově smrti. Naopak jeho autorství logicky předpokládáme u prvních dvou oltářů, jejichž řezby a sochy vznikly podle všeho v letech 1709-10, v období, kdy jeho dílna dodávala do svatovoršilského interiéru celou řadu dalších děl. Námitkou zde může ale být poukaz na absenci formálních znaků Preissovy tvorby. Vskutku nenalzáme bezprostřední blízkost mezi Preissovi doloženým akantem erbu na průčelí děčínské kostela [6] či rozvilinami mu připisnými na bočních oltářích v Lounech (kat. č. 2) na jedné straně a na straně druhé rozvilinovým ornamentem obou zdejších oltářů. Krátké akantové listy tu nepoddajně trčí do stran a ostré zoubky lemující jejich okraje se krouží všemi směry, bohaté květinové motivy vyrůstají ze zalamané vrapované stuhy, proplétající se mezi vegetací v drobných vlnkách. Všechny tyto tvarové změny by bylo konečně možné vysvětlit obecným stylovým vývojem ornamentu v průběhu dvaceti let. Nejpádnější argument proti Preissovu autorství spočívá ovšem v odlišnosti postaviček puttů i efébských andělů od andělských postav Preissem průkazně stvořených. Zdejší putta jsou totiž příliš hladce modelovaná v partiích nahých tělíček i vlasů, navíc se u puttů oltáře sv. Josefa projevuje jiná tvůrčí ruka než u jejich druhů na oltáři Nanebevzetí. Nepřehlízíme ovšem ke dvěma andělům klečícím na predelle oltáře Nanebevzetí, zjevně do současného umístění nezapadajících a V. Vančurou zřejmě správně přiřčených původní výzdobě oltáře sv. Anny. V Preissově díle však nemůžeme vypátrat dobu ani pro dva efébské anděly vynášející korunu nad oltářním plátnem, a to jak do skladby roucha, jež je u pravého anděla vzhledem k pozorovateli přichyceno na nahém těle řemeny v pase a přes jedno rameno, tak do celkového pojetí jemných těl a zženštilých pohybů, v neposlední řadě i neurčitých rysů v obličejí nebo zakrslých křídél. Než však přistoupíme k vyškrtnutí obou oltářních výzdob ze seznamu Preissových děl, připomeňme si znovu, že zakázka jistě vznikala v době, kdy Preiss sotva dokončil mistrovské řezby pro hlavní oltář a kdy dílna dále pro voršilky pracovala na dvanáctičlenném souboru apoštolských postav, na kazatelně, liturgickém stolku (viz kat. č. 22, 23, 24), možná ještě na dalších, dnes nedochovaných dílech. Při takovém zahlcení zakázkami a časové tísní (pokud by Preiss obdržel zakázku na oltář Panny Marie až po skončení prací na hlavním oltáři, byl by musel výzdobu rozvilinového rámu zvládnout během dvou měsíců) bylo nevyhnutelné svěřit méně náročné kusy kostelní výzdoby rukám pomocníků. Právě boční oltáře se jistě jevily nejvhodnějšími pro přenechání jejich vypracování dílně, neboť sestávají převážně

z vegetabilního ornamentu a figur menšího formátu, nevyžadují tedy citlivou mistrovu ruku. S připsáním řezeb těchto dvou oltářů jiným, anonymním sochařům, jak navrhuje V. Vančura, (VANČURA 2002) nelze souhlasit. Vždyť samotného Vančuru jinde při formulování jeho hypotézy zaráží skutečnost, že by do svatovoršílského interiéru dodávaly ve stejném období své práce současně dvě různé dílny (VANČURA 1993). Měl tu na mysli vedle dílny Preissovy dílnu Matěje Václava Jäckela, jejíž účast nám ovšem už jednoduše vysvětluje fakt, že své oltáře dodala zhruba o jedno desetiletí později. My však použijeme proti Vančurovu připsání oltářů Nanebevzetí a sv. Josefa anonymním sochařům tutéž námitku, že totiž voršílky jistě nežadávaly zakázku jakýmsi dalším mistrům, když pro ně tehdy ve velkém byla činná dílna Preissova.

Jak již výše řečeno, zadání výzdoby ostatních dvou oltářů, sv. Anny a sv. Jana Nepomuckého, Jäckelovi a Šlanzovskému, ozřejmuje hypotéza jejich pozdního vzniku, kdy Preissova dílna po mistrově smrti již neexistovala. V. Vančura na základě formálního srovnání přesvědčivě doložil autorství figur na oltáři sv. Jana Nepomuckého Matěji Václavu Jäckelovi (anděl Strážce doslovně opakuje Jäckelovo schéma užitě pro sochy na průčelí paulánského kláštera nebo v broumovském klášterním kostele), sochy na oltáři sv. Anny, včetně dvou klečících andělů dodatečně přemístěných na predellu oltáře Nanebevzetí, pak Janu Jiřímu Šlanzovskému (figury světic mají těsnou obdobu ve Šlanzovského soše sv. Barbory na mirovickém sloupu) (VANČURA 1994; idem 1998; idem 2002). Vančurou shledaná příbuznost dětských postaviček v nástavci oltáře sv. Anny s Jäckelovými putti nakonec podporuje domněnku, že Šlanzovský zde vystupoval jen jakožto externí pomocník Jäckelovy dílny, podobně jako spolupůsobil Ferdinand Geiger s Janem Oldřichem Mayerem na malostranském trojičním sloupu a zřejmě i jinde, nebo jako například zrovna František Preiss spolupracoval s Jeronýmem Kohlem v Lounech. Akantový dekor oltářních rámců Jäckelova dílna očividně přizpůsobila dvěma starším oltářům Preissovým, a to zvláště u oltáře sv. Jana Nepomuckého, kde se odchyluje pouze oblejší tvar akantu a jeho řidší růst, poskytující více prostoru květinovým prvkům. Ornament na oltáři sv. Anny postoupil zatím již slohově dále směrem k plošnosti a zdrobnělosti akantových lístků i stužkových volutek.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> K problému mylného označení za autora obrazu Jana Brunona Rissioho v některých pramenech a literatuře viz Jaromír NEUMANN: K začátkům Brandlova malířského vývoje, in: Umění 3, 1955, 122-23.

<sup>2</sup>Více k oltářním plátnům viz Ibidem; Idem: Jan Kryštof Liška, in: Umění XV, 1967, 294; Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, 553, 567, 577.

### **Prameny:**

NA, ŘV, inv. č. 37

NA, ŘV, inv. č. 76, č. krabice 17

LÍBAL D./PAVLÍK M./HOLANOVÁ E.: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Voršily v Praze na Novém Městě, s. d., 8, 9, 18, 20, 32-35, 50

STÁDNÍK Karel: RZ inv. č. 4303, 1984, NPÚ v Praze

### **Literatura:**

HAMMERSCHMID Johan Florián: Prodromus Gloriae Pragenae, Vetero-Pragae 1723, 351

LEHNER Ferdinand J.: Kostel sv. Uršuly a obnova jeho, in: Method 9, 1883, 114, 116

EKERT František: Posvátná místa Prahy II, Praha 1884, 98, 102-103

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů, in: Umění II, 1954, 164-65

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 108

HORYNA Mojmír: Pražská retáblková tvorba mezi léty 1680 – 1730 (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1973, 343

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 166

POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 44

VANČURA Václav: Příspěvek k pražskému dílu M. V. Jäckela, in: Umění XXXV, 1987, 361

KOŘÁN Ivo: Sochařství, in: Praha na úsvitu nových dějin, Umění baroka, POCHE Emanuel (ed.), Praha 1988, 469

POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo, in: Praha na úsvitu nových dějin, Umění baroka, idem (ed.), Praha 1988, 619

PREISS Pavel: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, 553, 567

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 118, 120

VANČURA Václav: Jan Jiří Šlanzovský, in: Umění XLII, 1994, 145-46

VANČURA Václav, in: kostel sv. Voršily, in: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (= Umělecké památky Prahy), BAŤKOVÁ Růžena (ed.), Praha 1998, 170, 172

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 100, 110, 194-96

## **32. Sv. Juda Tadeáš**

*Národní galerie v Praze (č. inv. P 8878), kolem r. 1710, lipové dřevo, fragmenty původní polychromie, v. 58 cm, získáno r. 2001 od soukromé osoby, restaurováno 2002-03 ak. mal. Verou Dědičovou.*

Socha [236] prošla po zakoupení do sbírek Národní galerie restaurováním, při němž byla zbavena některých, především pravého předloktí s oválným Kristovým portrétem, které byly shledány nepůvodními. Rovněž její polychromie v odstínu inkarnátu, zlacení a stříbření jsou mladšího data než samotná řezba (HLADÍK 2001; idem 2004-05).

Plastika byla T. Hladíkem připsána Františku Preissovi na základě podobnosti s jeho apoštolskými figurami ve Sv. Voršile (viz kat. č. 22) nebo s modelletty tří apoštolů v soukromém majetku, jež pojednáváme v oddíle děl Preissovi připsaných na základě slohového rozboru (kat. č. 13 a 14). Autorka diplomové práce však malého Judu Tadeáše za jisté Preissovo dílo považovat nemůže. Hlavní důvod k pochybnosti o Preissově autorství tkví v kompozici figury. Sv. Juda Tadeáš je totiž ztvárněn v neuvěřitelné torzi spodní poloviny těla, na niž navazuje násilné vykroucení levého rámě. Levice se opírá o kyj, jenž je odtud veden prostorovou diagonálou až za pravou nohu. Apoštol je zachycen uprostřed kroku s oběma chodidly směřujícími špičkami ven, pravá noha zůstává za tělem, zatímco natažená levá již došla vpřed. Z natočení trupu, paží a hlavy k levému boku je patrné, že socha byla komponována pro pohled zleva, a sochař tedy počítal s tím, že torze nohou doplněná o nelogicky ustupující šikmici kyje bude pozorovatelem viděna v plném rozvinutí do plochy. Takové znázornění krácející postavy v boční průmětové rovině, jaké v mysli vyvolá vzpomínku na slavný románský reliéf proroka

Izaiáše v kostele v Souillacu, se v renesančním a barokním sochařství vyskytuje zřídka, v Praze například koncem 30. desetiletí 18. století u sochy proroka Elizea na průčelí kostela sv. Havla, připisované různými badateli dílnám F. M. Brokofa anebo M. V. Jäckela.<sup>1</sup> Zcela zásadně však odporuje plastickému cítění Františka Preisse, jehož styl se vyznačuje pojetím postav v důstojném klidu, případný pohyb je pádný, těžký a pomalu rozvíjený, nikdy ne zbrklý a vůbec ne bezúčelný, veškerá dynamika je soustředěna do povrchu draperie. Dále bychom na Preissových dílech marně hledali oděv podobný Judovu – tuniku s límcem a rozhalenkou a plášť, který je přehozen jen úzkým cípem přes rámě a dole se svezl volně až na stehna. Z Preissovy tvorby neznáme ani vzorec zřasení tuniky, kdy v horní části se sbíhají záhyby vějířovitě doprostřed pasu, pod přepásáním pak lne látka k tělu tak těsně, že pod ní vystupuje křivka břicha s vyznačeným pupkem. Nakonec i pojednání záhybů je na Preisse příliš prosté, odbývá se většinou v nízkém reliéfu pomocí delších linií s oblými hranami nebo plochých překládaných pásů.

Jediný příznačný motiv v záhybovém systému sv. Judy Tadeáše by skutečně našel obdoby v Preissových dílech, a to jakási hluboká nika vyřezaná do hmoty draperie okolo nohy, jaká se objevuje kupříkladu u sv. Anny Samotřetí v lounském chrámu [153] nebo u Boha Otce na doksanském oltáři [141]. Kromě tohoto formálního znaku hovoří ve prospěch Preissovy ruky ještě typika hlavy a ruky. Obličej je sice poněkud plnější nad spodní čelistí, než bývá u Preissových tváří zvykem, ostatní rysy – mírně vystouplé lícní kosti, dlouhý klenutý nos se širším hřbetem, oči směřující u vnějších koutků dolů i podélná vráska uprostřed čela – však zapadají do Preissovy tvorby, nejpříbuznější jsou rysům apoštola Filipa ze svatovoršilského kostela [188]. Vlasy nejsou tak husté jako u převážné většiny Preissových mužských figur, avšak přece existují i v tomto ohledu u Preisse výjimky, jak dosvědčuje podobné řešení vlasů sv. Petra taktéž u Sv. Voršily [186]. Vousy se po Preissově způsobu stáčejí vpřed do spirály, omezují se však v podstatě na tento jediný motiv pojatý ve velkém měřítku, kdežto jiné Preissovy sochy se pyšní vousem rozčleněným do množství jednotlivých pramenů. Ani měkká modelace hřbetu ruky nezapře podobnost s pracemi Preissovy dílny, postavení prstů je přibližně stejné jako u levice sv. Mikuláše na hlavním lounském oltáři [16] či sv. Vojtěcha v Doksanech [124]. Naopak překvapuje velikost ruky v poměru k celkovým tělesným proporcím, neboť Preissovým anatomickým prohřeškem bývaly spíše ruce drobnější a dopustil-li se přehnaného zvětšení některé části těla, pak to byly u apoštolů ve Sv. Voršile pouze chodidla. V této souvislosti

musíme upozornit ještě na nesoulad Judova krátké, rozpačité stavěné předkročené holeně s jemně a přesně tvarovanými, dlouhými partiemi holení a lýtek u všech Preissovyých figur.

Výše rozvedené nedbalosti v anatomické modelaci i v pojednání záhybů by vysvětlovala pouze funkce plastiky coby bozzetta. František Preiss by v takovém případě od ruky skicoval postavu, zamýšlenou pro nám neznámou zakázku, snad chtěl vyzkoušet nový pohybový motiv. Podrobněji proto vypracoval jen některá místa, zvláště hlubokou jímku pro nohu v draperii pláště, kdežto zbytek figury ponechal v prvotním náčrtu, možná také proto, že experiment s kompozicí opustil dříve, než jej stačil vybrousit do konečné podoby.

Druhá možnost by spočívala v připsání plastiky Preissovu tovaryši, který pro mistra pracoval na rozsáhlé svatovoršilské zakázce, kde si osvojil jeho obličejovou typiku a některá schémata anatomická i záhybová. Nato, zřejmě po Preissově smrti roku 1712, provedl sošku sv. Judy Tadeáše jakožto samostatný mistr, vtělující do díla vlastní představy o pohybu figury.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Ivo KOŘÁN: Sochařství, in: Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 486; Václav VANČURA: Dílna Matouše Václava Jäckela, in: Umění XLII, 1994, 204.

#### Prameny:

HLADÍK Tomáš: Záznam z databáze přírůstků, Evidenční karta inv. č. P 8878, 2001, NG v Praze

#### Literatura:

HLADÍK Tomáš: Restaurované řezby Jana Jiřího Bendla, Františka Preisse a ateliéru Matyáše Bernarda Brauna v nové expozici Národní galerie v Praze, in: Bulletin of the National Gallery in Prague, XIV-XV, 2004-05, 108-09, 187

### 33. Sv. Ondřej

*Národní galerie v Praze (inv. č. P 6842), lipové dřevo, voskováno, výška 62 cm, po roce 1719 (?), získáno na nákupní komisi r. 1979 od soukromé osoby, restaurováno B. Slánským.*

Socha v poloviční životní velikosti [237] představuje s velkou pravděpodobností konečnou formu díla, neboť při svých rozměrech je příliš velká na modelletto či dokonce bozzetto, nemluvě o dotaženém zpracování jejího povrchu. Zřejmě tvořila součást nedochované apoštolské řady, určené pro některý sakrální prostor.

Jestliže funkce sochy je tedy celkem jednoznačná, spočívá skutečný uměleckohistorický oříšek v určení jejího autora. K dílům Františka Preisse ji zařadil O. J. Blažíček v evidenční kartě roku 1980, tj. hned po získání do sbírky Národní galerie (Blažíček: evidenční karta), ačkoli si atribucí nebyl úplně jist, jak vypovídá otazník za Preissovým jménem v záhlaví evidenční karty a v textu užitě slovo „nejpravděpodobněji“. Autorka diplomové práce po důkladném srovnání s jinými Preissovi připsanými díly neshledává pro Blažíčkem navrženou atribuci mnoho důvodů.

Kompozice figury je zjevně inspirována personifikací Víry od Matyáše Bernarda Brauna, k níž zhotovené hliněné bozzetto se nachází ve sbírkách pražské Národní galerie [239] (1718-19), první konečná verze stojí v řadě Ctností ve Šporkově kukském areálu (do 1719), druhá, pozdější verze, zdobila atiku špitálního kostela v Duchcově (před 1725).<sup>1</sup> Všechny ostatní složky sochařské práce, jako tělesná typika, záhybový systém nebo povrchové pojednání, do Braunova stylu již nezapadají, proto nelze pomýšlet na autorství Braunovy dílny. Při nápadné podobnosti postoje figury propojené s atributem velkého kříže však jasně vysvítá, že tvůrce malého sv. Ondřeje musel některou verzi Braunovy Víry osobně poznat.

Již tento předpoklad vylučuje připsání Františku Preissovi, jenž zemřel o několik let dříve, než vůbec Braun zhotovil své bozzetto. Ovšem i pokud bychom se rozhodli jakýkoli vliv uvedené Braunovy figury popřít, hovoří proti Preissově ruce řada argumentů. V první řadě právě dynamická kompozice postavy, kdy volná noha, trup s pažemi a hlava vytvářejí sled navzájem protisměrných rotací, přičemž nejráznější pohyb ovládá trup. U figur Františka Preisse bychom nikde nenalezli horní polovinu těla natočenou do strany a zároveň vykloněnou vpřed, což s sebou

přináší vychýlení linie ramen do prudké šikmice. V protáhlém obličejí by Preissovu typiku snad připomínaly oči a nos, nepoznáváme ji však ani v širokých ústech, ani v dozadu sčesaných vlasech okolo lysiny na temeni hlavy, ani konečně v dlouhých pramenech vousu vykroužených do ornamentálních esovek. Tím méně obdoba v Preissově tvorbě má vzorec draperie, řešený vesměs v úzkých paralelních řasách bez neklidně stupňované modelace, kdy oživení reliéfu draperie se omezuje především na dva odstávající záhyby obtočené okolo levého rámě. Vhodný příklad k názornému osvětlení odlišnosti sv. Ondřeje od Preissova řešení figury, byť i vzhledem k umělcovu cítění nadmíru dynamicky pojaté, poskytuje bozzetto sv. Pavla z pražského soukromého majetku [206].

Pustíme-li se pak do pátrání po jiném možném tvůrci figury sv. Ondřeje, rozhlédněme se v okruhu pražských umělců po sochaři, který by byl činný ještě ve na konci druhého a ve třetím desetiletí 18. století, a přestože by ve svých dílech nakládal pružněji s vazbou údů a naopak uměřeněji se hrou záhybů draperie, přece by vycházel s Preissem ze společného základu, takže vůbec mohlo dojít k záměně jejich autorství. Takového sochaře vskutku najdeme, působil v mládí spolu s Preissem v dílně Jeronýma Kohla, kde oba vstřebali mnoho z Kohlovy anatomické typiky, kompozičních schémat i pojednání draperie. Jedná se samozřejmě o Kohlova nevlastního syna, Jana Bedřicha Kohla-Severu. Vskutku při srovnání se zatím malou množinou jemu připisovaných děl objevíme řadu shod se sv. Ondřejem v Národní galerii. Celkovou dynamickou kompozici postavy opakuje ve zcela shodném pohybu včetně torze trupu socha sv. Pavla – součást plastické výzdoby průčelí malostranského Sv. Mikuláše [238], spojované hypoteticky s Janem Bedřichem Kohlem v době do roku 1711.<sup>2</sup> Snad nejnápadnější formální znak malé sochy, který bychom mimochodem u Preissovy figur hledali marně, totiž draperii obkružující v několika soustředných záhybech nohu pokrčenou v kolenu, vidíme již u Panny Marie na průčelí kukského kostela Nejsvětější Trojice datované rokem 1710.<sup>3</sup> Další motiv, chodidlo, umístěné dále vpřed než by vyplývalo ze spojení s linií lýtky, zahalené v horní polovině trubkovitým útvarem spodního lemu draperie, se vyskytuje podobně u klečícího sv. Felixe na průčelí pražské Lorety z roku 1726.<sup>4</sup> S doloženými díly mladého Kohla není v rozporu ani pojednání záhybů draperie u sv. Ondřeje, ani jeho dozadu česané prameny vlasů, ani nakonec dekorativně pojaté, v ploše vyvedené esovky vousů, zakroucené do oček.

Závěrem je třeba uvést, že autorka si je vědoma nedostatku přímých důkazů o autorství Jana Bedřicha Kohla-Severy, avšak ty nebyly podány ani v souvislosti s připsáním Preissovi.



Pokud tedy máme vycházet pouze z formálního rozboru figury sv. Ondřeje, hovoří více znaků ve prospěch ruky Kohlovy oproti Preissově. Zároveň výše uvedený předpoklad preexistence Braunovy personifikace Víry vyžaduje posunout dosavadní datování sochy až za rok 1719.

#### Poznámky:

- <sup>1</sup> K datování Braunovy Víry Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství, in: Manýrismus a české umění barokní. Staré české umění. Sbírky národní galerie v Praze, Praha 1988, 143; idem: Modelová praxe v české barokové plastice, in: Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia k připomenutí osobnosti a díla O. J. Blažíčka, Praha 1991, 14-15; Ivo KOŘÁN: Braunové, Praha 1999, 56, 97.
- <sup>2</sup> O objevu Severovy signatury a datace na plastické výzdobě kostelního průčelí v Kuksu Miloš SUCHOMEL: Sochy Jana Bedřicha Kohla v Kuksu, in: Umění XXXIV, 1986, 373-77.
- <sup>3</sup> Václav Vojtěch ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-39, 164; Emanuel POCHE: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 64; VANČURA 2002, 191-92.
- <sup>4</sup> K archívnímu dokladu zpřesňujícímu datování této Kohlovy práce viz Lubomír SLAVÍČEK: K činnosti Jana Bedřicha Kohla pro pražskou Loretu, in: Umění XLII, 1994, 164-65.

#### Prameny:

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Evidenční karta NG inv. č. P 6842

#### Literatura:

VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 121  
VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 109

## D) DÍLA PREISSOVI MYLNĚ PŘIPISOVANÁ

### 34. Sv. Tomáš

*Boční fasáda kostela sv. Tomáše na Malé Straně v Praze, r. 1683, pískovec, nadživotní velikost, na plintu nápis „20 MAY S. THOMAS APOSTOLUS ANNO 1683“, roku 1909 objevena signatura HK (dnes neidentifikovatelná), objednavatelem řád augustiniánů, naposledy restaurováno 1977 A. Čihalem.*

Pískovcová socha sv. Tomáše [240, 241] zdobí spolu s figurou sv. Augustina fasády svatotomášského kostela, i po vrcholně barokních stavebních úpravách K. I. Dientzenhofera zůstaly osazeny na svých původních místech nad renesančními portály (VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1998). Pořízeny byly z daru Heleny Barbory hraběnky z Martinic, roz. z Vřesovic. Ta ve své závěti, sepsané roku 1678, odkázala augustiniánům u sv. Tomáše mimo jiné 300 zl. právě na sochy těchto dvou patronů kostela (MATĚJKA 1896 - 1897) – jednak autora řádové řehole a jednak apoštola, jemuž byl zasvěcen původní středověký kostelík, stojící na místě ještě před příchodem augustiniánů (VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1998, 461-62). Hraběnka Martinicová zemřela roku 1682 (MATĚJKA 1896 - 1897) a hned příštího roku byly uzavřeny smlouvy na zhotovení soch, a to 15. dubna na figuru sv. Augustina a 20. května na figuru sv. Tomáše. Tato přesná data přináší V. Vančura v soupise pražských památek (VANČURA 1999), přičemž se nepochybně opírá o údaje z některého pramene v archívu augustiniánského řádu. Ještě během téhož roku byla zakázka hotova, jak dokazují datace vytesané jednak na konzole pod sv. Augustinem: „MDCLXXXIII: 15 APRILIS“, jednak na plintu pod sochou sv. Tomáše: 20 MAY S. THOMAS APOSTOLUS ANNO 1683“ (VANČURA 1991). Přestože bylo objevení data u sochy sv. Tomáše zveřejněno již roku 1909 (ČSPS XVII), je s podivem, že velká část literatury dataci ignoruje a stále klade vznik soch do let 1684 respektive 1686. Údaj přepsaný B. Matějkou z archívního pramene, že totiž 300 zl. ze závěti zemřelé hraběnky Martinicové na úhradu zakázky nestačilo a že v září roku 1684 museli augustiniáni doplatit dalších 105 zl. 24 kr. (MATĚJKA

1896), neposunuje datum dokončení soch do mladší doby, naopak spíše potvrzuje skutečnost, že sochař figury zhotovil roku 1683, a doplňuje, že za ně dostal zapláceno o rok později.

Jméno tohoto sochaře však výše zmiňované smlouvy neuvádějí. Roku 1909 byla přímo na soše sv. Tomáše objevena vytesaná písmena HK, známá i odjinud coby signatura Jeronýma Kohla. V. Vančurovi se při bližším ohledání plastik žádnou signaturu již najít nepodařilo. (VANČURA 1991). I kdyby však pro autorství Jeronýma Kohla neshledala dochovaná signatura, jasně je prozrazuje srovnání obou plastik s jinými pracemi z Kohlovy dílny. Otázky vyvolává pouze vzájemně odlišný způsob řešení obou postav, a proto se badatelé snažili hledat vysvětlení v připsání sv. Tomáše ruce Kohlova pomocníka, konkrétně Františka Preisse (ŠTECH 1938 – 1939; BLAŽÍČEK 1958).

Stručně lze shrnout, že figura sv. Augustina je pojata staticky, v pevném postoji a rozhodném gestu zvednuté pravice s hořícím srdcem, kompozičně jej ovládají vertikální linie, v nichž je zřasena i hmotná, tuhá draperie. Naopak sv. Tomáš je zachycen v pohybu, držení jeho těla i záhyby draperie určují dioagonály, mírnému nakročení levé nohy opticky napomáhá k dynamičnosti náznak vanutí větru, jenž se projevuje na vlajícím vousu a na odletujícím cípu pláště po levém boku. Nejnápadnějším rysem pojednání plastiky se však jeví modelování draperie úzkými záhyby a její propracování ve spodní partii pláště do tenoučké slupky, pod jejímž povrchem je takřka viditelná spodní vrstva oděvu a tělesný objem.

I když zrovna takto tenkou, téměř „průsvitnou“ draperii v tvorbě Františka Preisse nenajdeme, vykazuje socha sv. Tomáše přece mnoho Preissovi blízkých rysů. Především uplatnil Preiss mnohokrát ve svých dílech podobný postoj, již např. u sv. Václava a Prokopa ze svatovítské katedrály [71, 79], v závěrečném období své tvorby pak u sv. Pavla a Bartoloměje v nikách svatovoršilského kostela [196, 189]. Pro Preissovy figury je též příznačným cíp pláště diagonálně vedený před tělem a přidržovaný u opačného boku, nejčastěji právě knihou. Při podrobném pozorování sochy sv. Tomáše bychom dokonce objevili jednotlivé detaily, které se znovu vyskytnou v Preissovi připsaných dílech, jako levá ruka včetně postavení všech prstů u sv. Bruna na doksanském oltáři [127] nebo zvláštní motiv vertikálně zvlněného záhybu pláště, vespod otevřeného kornoutovitě směrem do prostoru, jak ho též nacházíme u pravého lýtka apoštola Šimona ve svatovoršilském interiéru [192]. Preissovu ranému stylu, zastoupenému hlavně svatovítským souborem patronů, by konečně odpovídalo i předeslané zpracování draperie

do delších úzkých záhybů, místy pak do silnějších konkávně vypuklých hřebenů, pročleněných ještě vybranými oky.

Nakonec jsme však přes všechny zmíněné příbuzné rysy nuceni pro sochu sv. Tomáše hypotézu o Preissově autorství v rámci Kohlovy dílny odmítnout. Výše uvedené prvky, blízké řešení sv. Tomáše, se totiž v Preissově případě vyskytují výlučně při práci ve dřevě. Velice případným se jeví argument V. Vančury (VANČURA 1993), že František Preiss stěží mohl roku 1683 obohatit Kohlovu kamenosochařskou tvorbu vyšší kvalitou provedení, když teprve z roku 1689 pochází jeho první známá zakázka, shodou okolností v kameni, sv. Helena a andělé pro atiku děčínského kostela (viz kat. č. 1), jež je badateli všeobecně považována za práci nezkušených rukou! Dlužno jen dodat, že podobnou jemnost a podrobnost, jakou se vyznačuje Kohlem signovaný sv. Tomáš, budou Preissovy kamenné skulptury postrádat nadále, ať už bude jejich povrchové zpracování zhrublé jako u sochy sv. Judy Tadeáše [87, 88] či sousoší sv. Františka s anděly pro Karlův most [163-167], anebo ať dozná záhybový systém draperie lineárního zploštění jako u soch na atice pražské Lorety [98-100]. Z formálních znaků sochy jsme též zatím nezmiňovali hlavu, protože ta Preissově typice neodpovídá. Vlasy a vous nejsou pojednány v preissovsky bujných, hustých krátkých vlnách, nýbrž v pramenech plynulejších a méně plastických, nadočnicové oblouky se neklenou výrazně vpřed, oči jsou ve srovnání s Preissovou typikou zapadlé hluboko v očnicích a obočí neklesá u vnějších koutků dolů, nýbrž lomí se do pravidelné stříšky, od křídel nosu spadají podél koutků úst tukové váčky. Tyto všechny rysy ovšem zapadají bez výhrad do typiky Kohlovy, nalezneme je jak hned na sousední Kohlově soše sv. Augustina, tak také velmi přesně u postavy Neptuna na hradní kašně, opatřené Kohlovou signaturou HK a datované 1686 (VANČURA 1991). Vůbec celou řadu nápadných shod s figurou sv. Tomáše vykazuje řada dřevěných sošek, druhotně osazených na rokokových stallách v chóru břevnovského klášterního kostela, jež V. Vančura připsal Kohlově dílně a datoval do rozmezí let 1685-95 (ibidem, 515-17). Posledním argumentem pro vyloučení Františka Preisse z okruhu možných autorů figury sv. Tomáše je skutečnost, že v době vzniku sochy – v roce 1683 – není Preissovo působení v Praze archivně doloženo. Poprvé se o něm dočítáme ve svatovítské matrice až v souvislosti s jeho sňatkem roku 1687, dá se tedy předpokládat, že o čtyři roky dříve v Praze ještě vůbec nepobýval.

Jisté je, že socha sv. Tomáše a její protějšek, socha sv. Augustina, spatřily světlo světa v dílně Jeronýma Kohla, kde byly opatřeny mistrovou signaturou HK. Předpokládáme, že

schémata užitá pro postavu Tomášovu dílna nadále uchovávala v podobě bozzett, aby k nim mohla vždy znovu sáhnout při práci na příštích dílech. Odtud si je potom mohl osvojit i František Preiss, jehož pobyt v Kohlově dílně se všeobecně předpokládá. Pátráme-li po autorovi těchto schémat mezi konkrétními Kohlovými pomocníky, nabízí nám V. Vančura jména sochařů s Kohlem archivně spjatých, poučených v cizině a tou dobou v Praze žijících, Benedikta Faistenbergera a Vavřince Scheyermanna (VANČURA 2002, 65). Pro posouzení autorství těchto umělců však chybí srovnávací materiál, neboť žádná jejich díla se nedochovala. Jinak je tomu samozřejmě u třetí z osob V. Vančurou jmenovaných, u Matěje Václava Jäckela (VANČURA 1999), jehož ruka by se hypoteticky opravdu mohla na vypracování skulptury podílet, jak soudíme podle motivu šikmo předkročené nohy, u jejíhož kolena trčí do strany cíp pláště – jde o jeden z nejtypičtějších formálních znaků Jäckelových děl.

### Literatura:

- MATĚJKA Bohuslav: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším městě Pražském, in: PA XXVII, 1896-97, 124
- Časopis společnosti přátel starožitností XVII, 1909, 181
- ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-39, 71
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 77, 105-06
- ŠTECH Václav Vilém: Die Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959, 20
- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 267
- KOŘÁN Ivo: Sochařství, in: Praha na úsvitu nových dějin, Poche Emanuel (ed.), Praha 1988, 452-53
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 302
- VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 513, 516-17, 520-21
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 105
- VLČEK P./SOMMER P./FOLTÝN D.: Encyklopedie českých klášterů, Praha 1998, 464-65
- VANČURA Václav, in: kostela sv. Tomáše, in: Malá Strana (= Umělecké památky Prahy), Praha 1999, 102
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 65

### 35. Assumpta

*Národní galerie v Praze (inv. č. 6815), 1680 – 1710 (?), lipové dřevo, výška 89 cm, polychromie, získáno r. 1978 ze starožitnictví, restaurováno r. 1983 ak. mal. Svobodovou.*

O plastice se zmiňuje v literatuře jakožto jediný V. Vančura, jenž považuje její připsání Preissovi O. J. Blažíčkem a datování kolem roku 1710 na evidenční kartě za nesprávné. Sám na ní shledává příbuznost s tvorbou Jeronýma Kohla a datuje plastiku mezi roky 1680-85 (VANČURA 1991; idem1993).

Soška [242] je dochována v poměrně dobrém stavu, Marii chybí pouze korunka na hlavě, některé prsty, kopí z pravé ruky a část hada na půlměsíci pod jejíma nohama. Původní polychromie byla nepříliš vhodně obnovena při novodobém restaurování 1983, kdy například zlatá barva pláště byla nahrazena modrou (BLAŽÍČEK: evidenční karta).

Panna Marie stojí na půlměsíci s nahým Ježíškem posazeným na levém lokti, pravou rukou dítě přidržuje. Oděna je v červený šat, obtočený modrým pláštěm. Celá její postava se prohýbá do ladné esovité linie, je velice štíhlá, gracilní, s dlouhým krkem. Obličej vejčitého tvaru se vyznačuje měkkostí bez znatelné struktury kostí, spodní čelist zaniká v podbradku, oči jsou blízko u sebe. Ušní boltce nevystupují plasticky z hlavy, jsou spíše jen lineárně vyznačeny. Vlasy tvoří jednoduchý účes, prameny se vlní na skráních a sbíhají v týle do uzlu, nevynikají však žádnými bohatými kučery. A Ježíškovu tvář hrubých rysů rámuje dokonce vlasy téměř nečleněné do pramenů.

Shrneme-li tedy výše rozepsané anatomické pojednání plastiky, neshledáme žádný rys, který by ji řadil mezi Preissova díla. Dodejme ještě, že draperie je pojata v jednoduchém vzorci, kromě mohutnějšího záhybu kolem pravého boku postrádá pro Preisse typické řasení nebo kaskádově spadající cípy. Jeví se proto téměř jistým, že dílo nemá původ v Preissově dílně. Vančurou navržené datování podporuje zvláště archaická podoba Mariina obličeje. Avšak ani Jeronýmu Kohlovi si autorka diplomové práce netroufá plastiku připsat, neboť pro srovnání

neexistují žádné ženské figury, které by tomuto umělci byly archivně doloženy. Sošky druhotně umístěné na stallách břevnovského chrámu sv. Markéty, k nimž plastiku Assumpty přirovnává V. Vančura (VANČURA 1993), připsal za prvé Kohlovi právě sám badatel (Vančura 1991, 515-18), za druhé ovšem ani ony nenabízejí jedinou figuru formálně příbuznou zde pojednávané Assumptě.

### **Prameny:**

BLAŽIČEK Oldřich Jakub: Evidenční karta NG inv. č. 6815

### **Literatura:**

VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 518

VANČURA Václav: Fratišek Preiss, in: Umění XLI, 1993, 117

VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 66

## **36. Sv. Josef s Ježíškem, sv. Jáchym s Pannou Marií a šest puttů**

*Oltář sv. Kryšpína a Kryšpiniána v kostele Panny Marie před Týnem, r. 1706, dřevo, mírně nadživotní velikost, bíle štafírováno, v minulosti přechodně polychromováno, objednavatelem staroměstský ševcovský cech.*

V tomto katalogovém hesle se ocitá popis zbývajících součástí výzdoby oltáře [208], jemuž jsme věnovali již heslo č. 25 v oddíle děl Preissovi připsaných na základě slohového rozboru. Tam jsme pojednávali dvě sochy efébských andělů na volutách oltářního nástavce [209-211] jakožto díla Preissova bývalého pomocníka. Šest puttů, rozmístěných v oblasti nástavce [210, 243] a dvě sousoší v hlavní etáži [244-247] musíme ovšem přesunout do zdejšího oddílu děl Preissovi mylně připisovaných, neboť se dle našeho názoru jedná o práce vzešlé z dílny Matěje Václava Jäckela.

Literatura si z celku plastické výzdoby tzv. „ševcovského“ oltáře v chrámu Panny Marie před Týnem všimá podrobněji právě jen dvoučlenných sousoší a v naprosté většině je spojuje s tvorbou Františka Preisse. O vztahu těchto figur k Preissově dílně poprvé uvažuje O. J. Blažíček, avšak s ohledem na pojetí a kompozici soch je připisuje pouze Preissovu pomocníkovi, jmenuje dokonce zcela náhodně Václava Birkhama (BLAŽÍČEK 1958). V. Vančura již připisuje obě sousoší přímo Preissovi, spatřuje v nich formální souvislost s jeho díly a ducha postav na oltářích děkanského chrámu v Lounech. Jedině dětská figura Panny Marie se v jeho očích vymyká jinak jednotnému stylu, přiznává tedy její autorství dílně M. V. Jäckela, jež měla podle něj původní Preissovu plastiku roku 1714 nahradit svou verzí. Zde Vančura jakožto jediný zmiňuje také krátce postavičky puttů, u nichž váhá, zda pocházejí z Preissovy či Jäckelovy dílny (VANČURA 1993). Až P. Bašta ve svém příspěvku učinil radikální řez v dlouholeté tradici a prohlásil sousoší sv. Josefa s Ježíškem a sv. Jáchyma s Pannou Marií za díla Jäckelova. O šesti puttech ani o dvojici efébských andělů ve svém článku vůbec nehovoří, nevíme tedy, zda je považuje rovněž za Jäckelovy výtvořky (BAŠTA 1995).

Ikonologický vztah dvojic příslušníků svaté Rodiny k zasvěcení oltáře ani k objednavateli není z autorce dostupných údajů zřejmý. Obě sousoší stojí na diagonálně vytočených konzolách vedle dvou představených sloupů hlavní etáže. Postavy jsou zachyceny v chůzi, v rámci dvojic vykračují vždy navzájem zrcadlově obráceně. Vlevo od pozorovatele sv. Josef vytáčí trup doleva a sklání se s lilí k Ježíškovi po svém boku, jenž pro ni s nepřítomným pohledem plavně vztahuje ruku. Levicí si oba přidržují cíp pláště, omotaného okolo těla. Dvojici po pravé pozorovatelově straně ovládá prudší dynamika, Jáchym směřuje vpřed nejen šikmo vykročenou pravou nohou, nýbrž i celým trupem a hlavou, zatímco obě ruce ochranně drží před svým tělem u ramen malé Marie. Otcův zrak se stáčí dolů před oltář, Marie naopak vyvrací hlavu vzhůru a odevzdaně hledí k nebesům. Její extatický stav se odráží ve šroubovicové kompozici celé figury, stoupající od nepřirozeně přetočených chodidel podél vlajícího cípu pláště k boku a pažemi dále vzhůru až k temeni hlavy.

V rozporu s Vančurovým vyjádřením tu nenacházíme žádné stopy podobnosti s Preissovy díly. P. Bašta výstižně vytkl klíčový rozdíl oproti Preissově tvorbě v „oživení celkovým pohybem v samotném jádru postavy“ (ibidem), což se projevuje přehnaným vnějším vytáčením chodidel v kotnících i jinými náhlými rotacemi kloubů, zejména však stlačením plochého hrudníku mezi násilně vykroucená, nahoru vytažená ramena. Toto obětování



anatomické přirozenosti, pevnosti tělesné konstrukce a uměřeného pohybu účelům expresivním, popřípadě dekorativním je vsutku v zásadním rozporu s Preissovim cítěním figury, jež u něj ani v nábožném pohnutí myslí nezapomíná držet vznešeně své tělo. Dále se všechny čtyři sochy liší od prací uvedených v prvních dvou oddílech našeho katalogu jak svými rysy obličeje, tak pojednáním vlasů a vousu, ale i rukou. V neposlední řadě na drapérii kromě celkově chudšího řasení a mnohem jednoduššího stupňování reliéfu záhybů můžeme vyzdvihnout jednotlivé prvky, které nijak nezapadají do Preissovy tvorby: tak oblast tuniky na Josefově hrudi, záhyby málo členěnou a u krku zakončenou tuhým, vzhůru trčícím okrajem výstřihu, na niž upozorňoval již P. Bašta (ibidem), nebo u obou mužských postav okraj pláště klesající dlouhou mírně segmentovou linií od pasu šikmo dozadu.

Právě vyjmenované znaky si naopak neprotiřečí se stylem Jäckelovým, popisovaná tělesná stavba a pohyb jsou pro něj přímo charakteristické. Totéž lze tvrdit také o motivu cípů draperie trčících do prostoru, jak se projevuje u sv. Jáchyma v prudce zdvihnutém lemu po straně lýtka, či jak se v podobě diagonálně vlajícího pláště uplatňuje u kolena Panny Marie. Bozzetto Mariiny postavičky bylo Jäckelovou dílnou zhruba o čtyři roky později znovu využito pro dětskou figuru v sousoší Anděla strážce na oltáři sv. Jana Nepomuckého ve svatovoršilském chrámu [234] (viz kat. č. 33), jak si povšimli V. Vančura i P. Bašta (VANČURA 1993, BAŠTA 1995). Posledně jmenovaný dále objevil Jäckelovu práci blízce příbuznou týnskému sv. Jáchymovi v soše sv. Pavla v interiéru novoměstského kostela sv. Ignáce z roku 1699: tento sv. Pavel, jenž se v pozměněné variantě objeví ještě roku 1722 mezi interiérovými plastikami klášterního kostela v Broumově, vykazuje se sv. Jáchymem shody co do pojednání obličeje a vousů, skladby oděvu a obutí, gest a typu rukou. Tentýž badatel nachází protějšek v Jäckelově díle též pro týnskému sv. Josefa, má jím být štukový sv. Josef z křížovnického kostela sv. Františka, zde se však příbuznost omezuje na pojednání vlasů a vousu a na podobné řešení draperie pod světcovým krkem (ibidem). Konečně i všechny batolecí postavičky na „ševcovském“ oltáři, tj. Ježíšek a šest puttů, odpovídají daleko přesněji nevýrazným obličejem, splývavými vlasy a hladkou modelací tělíček dětským figurám Jäckelovým než puttům dodaným Preissovou dílnou na oltář doksanský, lounský nebo svatovoršilský (kat. č. 11, 2, 3).

Máme za to, že k přiřazení celku plastické výzdoby „ševcovského“ oltáře dílně Františka Preisse svedly O. J. Blažíčka figury dvou jinošských andělů v nástavci, jež se jednoznačně hlásí ke svým vzorům v Preissovy bozzettech. Ty jediné také Preissovu pomocníkovi skutečně

můžeme s poměrnou jistotou připsat (kat. č. 25). Ostatní součásti sochařské výzdoby vykazují příliš mnoho formálních znaků Jäckelovy tvorby, než aby bylo možné autorství tohoto Preissova produktivnějšího současníka popřít. Nesmějí nás zmást ani některé prvky u Jäckela ne zcela pravidelně se vyskytující, jako rysy obličejů sv. Jáchyma nebo jeho klidný postoj, je-li známo, že v Jäckelově dílně muselo mistrovi pomáhat s vypracováním početných zakázek mnoho pomocníků, a ti přidávali k základním mistrovým typům znaky vlastní. Nevstupujeme ani poprvé ani naposledy na ožehavé území děl, o jejichž připsání v literatuře soupeří právě tito dva mistři, Fratišek Preiss a Matěj Václav Jäckel, chronologicky předcházející takovou zakázkou je výzdoba průčelí novoměstského kostela sv. Voršily (kat. č. 27), pozdější pak výzdoba bočních oltářů tamtéž (kat. č. 33). Argument ve prospěch Preissova autorství soch „ševcovského“ oltáře, že obrazy na oltář namaloval Michael Václav Halbax, jenž přece spolu s Preissem a Kaňkou hodlal založit v Praze uměleckou akademii (VANČURA 1993, 103), nevypovídá zhola o ničem. Umělci z různých oborů pracují na zakázkách vedle sebe v různě střídaných vzájemných kombinacích. Ostatně autorem plátna na protějším oltáři sv. Anny, při epištolní stěně týnského chrámu, je rovněž Halbax,<sup>1</sup> a přesto jsou postranní sochy sv. Václava a Kateřiny připsány sochaři Oldřichu Janu Mayerovi (BLAŽÍČEK 1958, 103; VANČURA 2002).

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 572.

#### Literatura:

- HAMMERSCHMID Johan Florián: Prodomus gloriae Pragenae, Vetero-Pragae 1723, 33  
CORVULUS: Ševcovský oltář v Týně, in: Věstník hl. m. Prahy č. í, 51, 1948  
BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 109  
HORYNA Mojmir: Pražská retáblková tvorba mezi léty 1680 – 1730 (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1973, 301-02  
PACHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 146  
BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 311  
VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 114, 117-18

- BAŠTA Petr: Příspěvek k dílu Františka Preisse, in: Zprávy památkové péče 45, 1995, 327-28
- ŠRONĚK Michal, in: Kostel Panny Marie před Týnem, in: Staré Město – Josefov (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 1996, 106
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 99

### **37. Busty personifikací Živlů, Světadílů a Denních dob**

*Zámecké schodiště v Tróji, 1685 – 1708 (?), pískovec, mírně nadživotní velikost; objednavatelem Václav Vojtěch hrabě ze Šternberka.*

Soubor dvanácti bust zdobí pilíře vnější balustrády zahradního schodiště šternberského letohrádku v Tróji. Jeho vnitřní balustráda je osazena celými postavami bohů, jež sehrávají společně s figurami nad portálem v patře, atlanty pod balkonem i postavami na dně šachty uvnitř oválu schodiště dramatický výjev Gigantomachie. Busty po obvodu zatím zasazují theatrum boje o světovládu do symbolického rámce, neboť zastupují celek světa v kategoriích prostoru (Světadíly), Času (denní doby) a Kvality (živly). Samotné ikonografické téma čtveřic personifikací živlů, světadílů nebo dob, častěji však ročních než denních, se v evropském umění ustálilo již od počátku renesance a vhodné uplatnění našlo pak právě ve výzdobě barokních zahrad, jež usilovaly o vytvoření jakéhosi uspořádaného mikrosvěta ve svých hranicích. U nás narazíme na toto ikonografické téma kupříkladu v zahradách Šporkových zámků v Kuksu a Lysé nad Labem.

V Tróji však nelze s jistotou určit, počítal-li s takto ztvárněným symbolickým rámcem již původní ikonografický koncept. Kolem oválného vnějšího schodiště, představujícího přístup ze zahrady přímo do hlavního sálu trojského zámku, se totiž vůbec vynořuje mnoho otázek, o jejichž zodpovězení probíhají mezi badateli dlouholeté spory. Tak nelze přesvědčivě rozhodnout, zda návrh dynamického útvaru schodiště vzešel od samotného architekta zámku, J. B. Matheye, anebo od sochaře Georga Heermanna. V druhém případě je nutno vypořádat se ještě s hypotézou, že již Mathey plánoval schodiště i s výzdobou na námět Gigantomachie, avšak v jiné podobě, než

jakou mu pak Heermann vtiskl (SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ 1968). Tím méně panuje mezi badateli shoda v problému autorství sochařské výzdoby. Prameny hovoří o účasti dvou drážďanských sochařů, Georga Heermanna a jeho synovce Paula, jejichž signatury se skutečně nalézají na dvou místech sochařského souboru, vedle dat 1685 a 1703, vymezujících dlouhé údobí práce na zakázce. Heermannům však bývají všeobecně připisovány pouze celé postavy bohů, aktérů dramatu *Gigantomachie*, v jejichž rámci ostatně literatura ani jednomyslně neodděluje ruku synovcovu od strýcovy. Dokonce se objevil i pokus upřít Heermannům autorství dvou ležících figur Artemidy a Démétér ve prospěch Jeronýma Kohla (VANČURA 1991).

Doba vzniku samotných dvanácti bust se ve většině literatury ohraničuje dvěma lety, přičemž rokem post quem musí být datum zhotovení první části souboru *Gigantomachie*, tj. 1685, rok ante quem vyplývá z úmrtí stavebníka letohrádku a objednavatele sochařské výzdoby, Václava Vojtěcha ze Šternberka, v lednu 1708.<sup>1</sup> Z důvodu stylové odlišnosti bust od prací obou Heermannů bývá nejčastěji jejich vznik kladen až za rok 1703, kdy Paul Heermann signoval poslední součást figur na vnitřní balustrádě. H. Smetáčková dovozuje vznik bust až po roce odchodu Paula Heermanna z Tróji, tj. 1705, skutečností, že mezi personifikacemi chybějí busty Ročních dob, že tudíž byla při jejich zadání zohledňována existence čtvera Ročních dob od Paula Heermanna v interiéru zámku, dokonce na příkladech podobných motivů mezi touto Heermannovou čtyřčlennou řadou a dvanácti bustami na schodišti H. Smetáčková dokládá, že autor schodištního cyklu zřejmě pohlížel na Heermannova interiérová díla coby na zdroj poučení pro svou práci (SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ 1968). Jen pro úplnost zmiňme ještě ojedinělé hlasy posouvající dobu vzniku schodištních bust až do 2. poloviny 18. století, kam však svým stylem rozhodně nepatří (ASCHE 1961; KOŘÁN 1988). Řada rozdílných názorů existuje také ohledně určení autora tohoto mladšího dodatku plastické výzdoby schodiště. Vedle prostého předpokladu, že se jedná o některého z místních sochařů (ASCHE 1961), se v literatuře vyskytují návrhy konkrétních jmen, a to právě Františka Preisse (BLAŽÍČEK 1976, idem 1980; idem 1989) nebo rodiny Brokofů (SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ 1968).

Než se pokusíme posoudit pravděpodobnost Preissova autorství, prohlédněme si blíže samotná díla. Tři čtveřice personifikací jsou romáštěny vždy po polovinách na obě ramena schodiště. V dolní části jsou osazeny busty Světadílů, v horní části je celek Živlů rozdělen dvojicí Denních dob. Denní doby a Živly zastupují personifikace ženské, Světadíly naopak mužské. Všechny busty jsou opatřeny atributy, jejichž ikonografie je částečně převzata ze spisu Cesara

Ripy,<sup>2</sup> částečně zřejmě z jiných dobových ikonografických příruček a částečně je snad také ovlivněna fantazií umělce, když např. Poledne má v záhybu pláště zasunutou lžici, připravenou k obědu. Denní doby a Živly mají oblečen plášť na nahém těle, Světadíly jsou pod ním oděny do spodního roucha, zbroje či kabátce. Plášť je porůznu zachycen uzly či řemínky na ramenou a většinou ještě nabrán do uzlu nebo sepnut přezkou na prsou. Nabírání draperie umožňuje plastickou modelaci záhybů v krátkých zalamovaných útvarech. V pojednání hlav vyvstává značný rozdíl mezi bustami Živlů a Denních dob na jedné straně, jež jsou vesměs obdařeny schematickými rysy obličejů a účesy ploše členěnými dlouhými, stáčenými prameny vlasů, a na druhé straně bustami Světadílů, jejichž rysy jsou více individualizované a realistické, pojednání rouch zachází do detailů a tam, kde to etnická příslušnost vyžaduje, jsou ve vlasech naznačeny kudrliny. Až na jednu výjimku však všechny busty, některá více, některá méně, trpí společným nešvarem, totiž násilným předělem mezi krkem a hlavou, kdy spodní čelist s podbradkem je jakoby naražena na útvar hrdla, v případě ženských bust navíc téměř nečleněný, a předěl mezi krkem a hlavou za popření anatomických zákonů vymezuje ostrá linie.

Výjimku z tohoto podivného znaku nešikovnosti představuje podoba Jitra [248, 249]. U této panenské personifikace je modelace jak tělesných partií, tak draperie provedena s obdivuhodnou jemností, záhyby pláště vytvářejí mihotavý dojem svým vlněním vzhůru do ostrých hran, vlasy jsou pojednány v plastičtějších a živějších pramenech, obličej se vyděluje z řady ostatních bust něžně zasněným výrazem i dlouhým rovným nosem. Vzdáleně by tak tato jediná busta mohla připomínat některé ženské postavy vzešlé z dílny Františka Preisse, na mysl máme především sv. Maří Magdalenu z nástavce svatovoršilského oltáře [55].

Avšak zde půjde s největší pravděpodobností o náhodnou podobnost, protože ostatní busty nevykazují žádné prvky, kterými by se řadily do Preissovy tvorby. Již naivní výraz ve většině ženských tváří je Preissovu pojetí na hony vzdálen, stejně jako se od jeho typiky odlišují rysy obličejů čtvercového tvaru – zapadlé líce, neznatelná spodní víčka, oči posazené daleko od sebe, mohutné podbradky, krátké nosy se zvednutou špičkou nebo v případě Asie nos se skobovitým hřbetem – ačkoli H. Smetáčková upozorňuje ve svém článku na doplnění nosů téměř všech bust při restaurování (SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ 1968, 524). Ani Preissovu dílenskou značku – husté, neukázněně poletující vlasy – u žádné z personifikací nenalezneme. Kromě vyjmenovaných formálních znaků vyvrací Preissovo autorství také zjištění V. Vančury, že provedení plastik prozrazuje ruku sochaře zběhlého v práci v kameni (VANČURA 1993), což pro Preisse neplatí,

vždyť i modelační znaky, výše zmiňované v souvislosti s bustou Jitra, se u Preisse vyskytují v uspokojivé podobě jen u prací ve dřevě. Nakonec můžeme připomenout ještě skutečnost, že v díle Františka Preisse neexistuje žádná dochovaná či archivně zaznamenaná zakázka světského námětu, těžko tedy předpokládat, že by hrabě Šternberk vyhledal pro zhotovení cyklu personifikací mistra osvědčeného v sakrální plastice.

H. Smetáčkovou navrhovaná atribuce personifikací bratrům Michalovi a Ferdinandovi Brokofům působí z našeho pohledu pravděpodobněji. Ve svém článku uvádí H. Smetáčková mnoho jednotlivých motivů, které mají trójské busty společné s brokofovskými díly (SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ 1968, 523-24). Nápadná podobnost vyvstává zvláště mezi exotickými podobami Ameriky [250] a – ještě výrazněji – Afriky [251] a černošskými podobami z dílny Brokofů, nejtěsněji s Ferdinandovými mouřenínými v Kounicích a těmi pod balkonem i na atice pražského Morzinského paláce. Detailnější zkoumání správnosti atribuce bust Brokofů, případně nové pátární po jejich autorovi mezi pražskými sochaři autorce neumožňuje vymezení diplomové práce. Omezme se zde tedy na odmítnutí připsání dvanácti bust personifikací Františku Preissovi.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Pavel ZAHRADNÍK: Václav Vojtěch ze Šternberka, in: Pavel PREISS/Mojmír HORYNA/Pavel ZAHRADNÍK: Zámek Trója u Prahy, Praha 2000, 43).

<sup>2</sup> Cesare RIPA: Iconologia, Georg Olms Verlag 1984, 120-25, 183-4, 332-38, 361-63.

#### Literatura:

ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-39, 96

ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien/Wiesbaden 1961, 158

SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ Helena: Zahradní schodiště vily Troja v Praze, in: Umění XVI, 1968, 515-526

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1969, 122

BLAŽIČEK Oldřich Jakub: Ferdinand Brokof, Praha 1976, 145

BLAŽIČEK Oldřich Jakub: Plastika v pražských historických zahradách, in: Staletá Praha X, Praha 1980, 168-185

- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>, 316
- KOŘÁN Ivo: Sochařství, in: Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin, POCHE Emanuel (ed.), Praha 1988, 458
- BLAŽIČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 311
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 119
- PREISS Pavel: Sochařství a malířství trojského zámku, in: PREISS Pavel/HORYNA Mojmír/ZAHRADNÍK Pavel: Zámek Trója u Prahy, Praha 2000, 137-38
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002, 107, 150, 151

### **38. Sochařská výzdoba hlavního oltáře sv. Jana Křtitele**

*Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Ivana ve Sv. Janu pod Skalou, 1696 a cca 1740 (?), dřevo, polychromováno, nadživotní a životní velikost, objednavatelem opat Aemilianus Kotterovský.*

Sochy na hlavním oltáři [252-254] spojuje s tvorbou Františka Preisse pouze V. V. Štech (ŠTECH 1938-39), jemuž se zdají „duchem příbuzné“ s figurami na hlavním oltáři pražského kostela sv. Voršily [48]. Předpokládáme, že uvedený dojem příbuznosti v něm vyvolala jediné podobná základní osnova sochařské výzdoby černožlatého oltáře edikulového, respektive portálového typu. Tato osnova je ovšem společná velké většině oltářů nejen přelomu 17./18. stol., nýbrž celého barokního období: v hlavní etáži po stranách oltářního obrazu stojí vždy postavy patronů daného sakrálního prostoru, v nástavci efébtí andělé obklopují nejčastěji Nejsvětější Trojici anebo, jako v našem případě, Kalvárii. Dále však podobnost nezachází. Tak jako je Unmuthova radikální oltářní architektura u Sv. Voršily vzdálena tradičnímu raně baroknímu pojetí svatojanského oltáře, odlišuje se vzájemně sochařská výzdoba v obou případech, a to nejen jiným rozvrhem a počtem postav.

Ačkoli V. V. Štech o všech postavách zdobících hlavní oltář hovoří coby o jednotném souboru (ibidem), další literatura plastiky dělí podle různé doby vzniku do dvou skupin, pokaždé však jiných. Tam, kde je přikládána váha tradici, že dřevěný Krucifix v oltářním nástavci,

případně ještě dohromady s postavami Panny Marie a Jana Evangelisty po stranách, stával původně na Karlově mostě, než jej tam nahradil nový kříž kamenný (ZAP 1860-61; PODLAHA 1908; KOTRBA 1944), posouvá se implicitně stáří této jedné či všech tří soch do 1. poloviny 17. století, zatímco doba vzniku figur sv. Vojtěcha a Benedikta po evangelijní straně oltáře i sv. Scholastiky a Prokopa po straně epištolní se mlčky ponechává v roce zhotovení oltáře, tj. 1696. Z této literatury jediný V. L. Kotrba klade sice původ Krucifixu samotného před polovinu 17. století, avšak k sochám Panny Marie a Jana Evangelisty přiřazuje datum 1740 (KOTRBA 1944). Naproti tomu O. J. Blažíček vyděluje ze souboru dvě sochy biskupů na postranních brankách, sv. Vojtěcha a Prokopa, a klade právě je do doby okolo roku 1740 se jménem autora – Františka Ignáce Weisse (BLAŽÍČEK 1946). V. Vančura Blažíčkovu atribuci dvou posledně jmenovaných postav přijímá, jen posunuje dataci okolo roku 1743 (VANČURA 1991)

Je vskutku očividné, že výzdoba oltáře nepochází z jedné sochařské dílny ani z jednoho období. Na žádné její součásti přitom nenajdeme sebemenší známky stylu Františka Preisse. Kristus na kříži svou dynamickou kompozicí a expresivním pojetím Preissovy dílům téhož námětu přímo odporuje. Panna Marie, Jan Evangelista i dva andělé v nástavci naopak Preissovu stylu neodpovídají zjemnělostí gest, výrazů i anatomie. Benediktinští patroni sv. Benedikt a Scholastika vedle sloupů v hlavní etáži jsou vyvedeni v nápadně plochých a úzkých tělech, držných v sevřeném obrysu. Konečně sv. Vojtěch a Prokop, další patroni řádoví stejně jako vůbec zemští, stojící dále na postranních brankách, již jediní by mohli vzdáleně na Preissova díla upomínat typem biskupa vybaveného pontifikáliemi, nezapadají zas do jeho tvorby protáhlými proporcemi mohutných těl, objemnými údý a dlouhými stehny. V neposlední řadě nevykazuje ani jedna z figur rys pro Preissovy sochy naprosto charakteristický, totiž bohatou draperii složitěho spádu a plasticky modelovaných záhybů.

Závěrem musíme Štechovu shora citovanou domněnku o souvislosti plastik na svatojanském hlavním oltáři s tvorbou Františka Preisse jednoznačně odmítnout. Dnešní soubor plastik, jež Štech přirovnává k výzdobě svatovoršilského oltáře, vznikl pravděpodobně ve dvou etapách. Postavy sv. Benedikta a Scholastiky od neznámého sochaře jsou snad stejného stáří s oltářní architekturou. Skupina Kalvárie s anděly i s postavami sv. Vojtěcha a Prokopa, jež všechny vykazují znaky rokokového slohu, byly doplněny zřejmě okolo roku 1740 a mohou skutečně pocházet z dílny Františka Ignáce Weisse (BLAŽÍČEK 1946; POCHE 1980), avšak důkladnější zkoumání jejich autorství by již přesahovalo rámec této diplomové práce.



### **Prameny:**

VILÍMKOVÁ Milada/HORYNA Mojmír: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Jana Křtitele a sv. Ivana ve Sv. Janu pod Skalou, 1974 a 1987

### **Literatura:**

ZAP K. V.: Benediktinští klášterové sv. Jana Křtitele na Ostrově a v Skalách, in: PA IV, 1860-61, 164

PODLAHA Antonín: Posvátná místa království českého II, Praha 1908, 54

ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-39, 100

KOTRBA Viktor L.: Sv. Jan pod Skalou, Praha 1944, nepag.

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Pražská plastika raného rokoka, Praha 1946, 50

POCHE Emanuel/ŠÁMAL Jindřich: Svatý Vojtěch v památkách a v českém umění (kat. výstavy), Praha 1947, 13, heslo 94

POCHE Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech 3, Praha 1980, 476-77

VANČURA Václav: František Ignác Weiss, in: Umění XXXIX, 1991, 254

## **39. Anděl strážce**

*Národní galerie v Praze (inv. č. P 222), okolo r. 1740, lipové dřevo, stopy původní křídové úpravy, výška 150 cm, zakoupeno 1924.*

Plastiku [255] zasadil do okruhu děl spojovaných s dílnou Františka Preisse V. Vančura (VANČURA 1993), podle soudu autorky diplomové práce zcela násilně. Ve stálé expozici Národní galerie je socha vedena coby výtvar žáka Matyáše Bernarda Brauna z doby kolem roku 1740 (BLAŽÍČEK 1988).

Postava Anděla strážce vede po levém boku figurku batolete, k němuž sklání hlavu, natáčí trup a na jehož hlavičku klade levou ruku. Obě figury se k sobě přivracejí rotací těl, hlavní pohyb nevychází z nakročených nohou, nýbrž je sugerován hlavně zvichřenou draperií. Dítě je oděno do tuniky sahající po kolena, anděl má přes podobnou tuniku, podkasanou v pase, velice volně přehozen plášť. Sousoší se dochovalo v poškozeném stavu, andělovi schází nad hlavu zvednutá pravá paže i křídla, po nichž zůstaly pouze skromné stopy na bocích, obě postavy též přišly o části chodidel.

V. Vančura připisuje plastiku Preissovu dílenskému pomocníkovi, pracujícímu podle mistrova modelu, a na základě domnělých podobností s figurami lounské zakázky ji datuje roky 1705-10 (VANČURA 1993). Autorka je však názoru, že za první Františka Preisse za návrhem spatřovat nelze, za druhé řezbu nemohla provést ani jeho dílna. Již kompoziční pojetí sousoší je Preissově tvorbě naprosto cizí, zvláště zdobná dvojitá esovka andělova těla, kdy vbočené koleno jedné nohy překrývá v ploše nohu stojnou a trup se přetáčí do opačného směru. Preissova tělesná typika nezná vychrtlé, šlachovité údy právě popisovaného anděla ani nerealistickou masku jeho obličeje trojúhelného tvaru s nesouměrnými velkýma očima a špičatou bradou. Pokud Vančura hledal příbuznost dětské postavičky s putty na lounských oltářích, neviděl rozdíl v Preissových „nevzhledných nateklých“ dětských obličejích, na nichž se však tukové záhyby soustředí do lící, a touto tvářičkou nasazenou na mohutný podbradek, nemluvě o jejích naivně se usmívajících rtech. Vlasy by sice mohly připomínat Preissovo pojednání, ovšem ne natolik přesvědčivě, aby zároveň nesvědčily i pro Braunovu dílnu. Na konec jsme ponechali zpracování draperie, jež Vančura považuje za podobné Preissovým lounským andělům, jež je však ve skutečnosti od Preissova stylu zásadně vzdáleno. Nejsilněji se odlišnost projevuje na povrchu pláště, jenž se ostatně, pro Preisse nemyslitelně, zázračnou přitažlivostí drží kdesi pod andělovými boky. Plášť je sice hluboce podřezávan, nevybíhá však po Preissově způsobu do stupňovaného vysokého reliéfu s vyostřenými hřebeny, nýbrž je měkký, jakoby modelovaný z těsta drobným, neklidným promačkáváním. Takový způsob propracování draperie přinesl na naše území právě až Matyáš Bernard Braun.<sup>1</sup>

Ze všech výše rozvedených důvodů musíme považovat Vančurovu atribuci sousoší dílně Preissově za omyl. Přikláníme se naopak k původnímu Blažičkovu datování a připsání některému z Braunových žáků, kteří „rozváděli a zdobňovali jeho slohový odkaz“ (BLAŽÍČEK 1988, 138).

### Poznámky:

<sup>1</sup> Ústní sdělení dr. Tomáše HLADÍKA.

### Literatura:

- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství, in: Manýrismus a české umění barokní. Staré české umění (katalog stálé expozice sbírek Národní galerie v Praze), Praha 1988, 138, 143
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 114

## **40. Sv. Norbert a sv. Jan Nepomucký**

*Národní galerie v Praze (inv. č. P 3025, P 3026), 2. čtvrtina 18. stol., výška 42 cm, dřevo, v 19. stol. stříbřeno na křídový a bolusový podklad.*

O dvou soškách českých zemských patronů píše ve svém článku pouze V. Vančura (VANČURA 1993). Odmítá možnost Preissova autorství, jež ostatně ani Blažíček na evidenčních kartách neoznačuje za jisté (BLAŽÍČEK: evidenční karty).

Sošky jsou upevněny na trn soklů projmutého profilu o rozměrech 10 x 18 cm (ibidem). Z přítomnosti soklů lze soudit, že figurky sloužily za modelletta pro objednávku soch v životní velikosti, a to nejspíše soch kamenných. Funkci modellett nasvědčuje i vypracování povrchu, zvláště obličejů, detailnější než by vyžadovalo bozzetto a na druhé straně hrubší než by příslušelo konečnému dílu. V průběhu času utrpěly sošky různá poničení, zvláště v partiích paží, kde Norbertovi scházejí obě ruce včetně části předloktí, Janu Nepomuckému zase prsty levice i s krucifixem.

Sv. Jan Nepomucký [257], oděný charakteristicky v kanovníckém rouchu, stojí na pravé noze, levou má volně ukročenou, pravici přibližuje ukazovákem ke rtům na znamení mlčení, levicí, pokrčenou v lokti, pozvedal původně do výše krucifix. Sv. Norbert [256], mladistvý

bezvousý biskup, rovněž spočívá vahou těla na pravé noze, levou šlape na postavu poraženého Tanchelma. U Norbertovy levé nohy stojí zároveň kniha řádových pravidel, v pravici, dnes ulomené a chované při sošce, držel pastýřskou hůl, v levici nepochybně třímal nad Tanchelmem vítěznou monstranci.

Některé rysy obličejů obou světců, stejně jako pojednání vlasů a schéma pluvíálu u Norberta může vzdáleně upomenout na Preissovy práce, v případě sv. Norberta především na jeho jmenovce z doksanského oltáře [119]. Přece však převažují znaky Preissovi neodpovídající. V první řadě na draperii neobjevíme žádné hluboké podřezávání, ani náznak hry vlnících se, neklidných záhybů, naopak je draperie mnohde pojednána v hladkých plochách. Pod nimi se vypíná objem protáhlých, plných údů, nejpatrněji v partii lýtek. Právě sem se u obou figur soustřeďuje elegantní pohyb, u sv. Jana do šikmice ukročeného lýtka, u sv. Norberta do prostorově vyvinuté esovky levé holeně, přičemž se vždy staví na odív chodidlo v botě s dlouhou, zkosenou špičkou.

Všechny výše rozepsané znaky posunují obě sošky z doby Preissovy činnosti až do stylu rokoka. Vznikly tedy s největší pravděpodobností zhruba ve 2. čtvrtině 18. stol. Vyloučit se přitom nedá ani vliv Preissova pojetí postavy sv. Norberta, konkrétně jeho sochy v Doksanech, ačkoli v kompozici sošky z NG došlo zejména k otočení Tanchelma hlavou k zemi a jeho přesunutí pod opačnou Norbertovu nohu.

### **Prameny:**

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Evidenční karty inv. č. P 3025, P 3026, NG v Praze

### **Literatura:**

VANČURA Václav: František Preis, in: Umění XLI, 1993, 117

## 41. Tři evangelisté

*Náměstí před kostelem sv. Kříže v Děčíně, 1. čtvrtina 19. stol. (?), pískovec, nadživotní velikost, na soklu sv. Marka „EV. S. MARCUS Ao 1817 KOLM“, na soklu sv. Jana „1820“ restaurováno 1984 (sv. Matouš a sv. Marek) a 1997 (sv. Jan).*

Tyto tři figury [258-260] společně se čtvrtou, dnes nezvěstnou, figurou sv. Lukáše, připisuje poprvé Františku Preissovi Anton Kropsbauer, biskupský notář a děkan v Děčíně. Ten zároveň o sochách evangelistů píše, že původně stály na pilířích v křížení kostela, odkud však byly již roku 1821 sneseny a rozvezeny do okolních vsí, do Březin, Chlumu, Křešic a Želenic (KROPSBAUER 1891). Ke jménu pražského barokního sochaře musel Kropsbauer dospět při prohlížení neuvedených pramenů, snad nějakých listin či kroniky vedené na děkanství. Seznam výdajů na platy umělců a řemeslníků při stavbě kostela z roku 1689, chovaný v archívu thun-hohensteiském (viz kat. č. 1) jistě nečetl, neboť tam je Preissovo jméno uvedeno do přesných souvislostí objednávky na sochy sv. Heleny, 4 andělů a na 4 erby, kteréžto údaje lze za 4 evangelisty sotva zaměnit. Pramen, ze kterého Kropsbauer svou informaci čerpal, buďto pouze nepřesně formuloval tutéž zprávu o zakázce na kostelní atiku, anebo – což je však nanejvýš nepravděpodobné – zachycuje pro nás nesmírně cennou stopu o další Preissově zakázce pro děčínský kostel. Pokud by taková zakázka skutečně existovala, pak nezbyvá než litovat, že se zmiňovaná díla nedochovala.

Protože sochy, stojící dnes v řadě před kostelem sv. Kříže, v žádném případě s oněmi Preissovými evangelisty ztotožňovat nemůžeme. I pokud bychom se rozhodli ignorovat datace na soklech dvou z nich, 1817 a 1820, s odůvodněním, že se jedná o mylné pozdější doplňky či že poukazují na datum kteréhosi restaurování, stačí jediný pohled na samotné plastiky, abychom Preissovo autorství vyloučili. Hned samotný styl rovnou figury vyřazuje z rámce barokního sochařství. Sebemenší podobnost s Preissovou tvorbou bychom ovšem marně hledali jak v toporných postojích, oživených jen anatomicky nesprávným nakročením, tak v ploché blokovitosti tělesných proporcí, tak i v hrubé modelaci obličejů a nevýrazném poješdnání vlasů a vousů, o suchém, ponejvíce lineárním vyznačení řas draperie nemluvě.

Sochy byly ze jmenovaných okolních obcí svezeny na náměstí před kostelem sv. Kříže v 80. a 90. letech 20. století, poté, co prošly restaurováním. Evidenční listy sv. Matouše a Marka datují již figury do 1. čtvrtiny 19. stol., respektive do roku 1817 a považují je za práce jednoho neznámého autora. Je nepochybné, že tři evangelisté, rozmístění přechodně po jednom do různých lokalit, museli původně tvořit celek. Nejspíše se tedy skutečně jedná o sochy, které byly odstraněny z děčínského kostela sv. Kříže, které následně zaznamenává soupis drobných sakrálních objektů ze 20. – 40. let 19. stol. (Velkostatek Děčín, B 14/269/1) a jejichž identitu konečně potvrzuje fotografie Franze Quaisera ze 30. let 20. století.<sup>1</sup> Určit dobu vzniku je pro nízkou kvalitu prací obtížné. Za nejranější datum nutno považovat rok 1791, kdy dal Václav hrabě Thun kostel ke 100. výročí založení vymalovat freskami Josefa Kramolína (KROPSBAUER 1891, 10; idem 1898, 8; STEINOVÁ 1997; SLAVÍČKOVÁ 1997, 81), při kteréžto příležitosti mohlo dojít zároveň k prameny nezachycenému osazení evangelistů na pilíře křížení. Proti roku 1791 jakožto vzniku soch hovoří však jejich neoklasicistní pojetí. Umění v Čechách bylo na konci 18. stol. ještě příliš ovlivněno ustupujícím barokem, než aby takto puristicky odvrhlo veškeré jeho prvky, jak to sochy evangelistů (s výjimkou dětské postavičky po boku sv. Matouše) činí. Datem ad quem pro jejich vznik je pak rok 1821, kdy byly z Děčína odvezeny. Nejprůkaznějším se přitom jeví rok 1817, uvedený v nápisu vytesaném do soklu pod sochou sv. Marka. To znamená, že sotva figury zaujaly svá místa na pilířích, po čtyřech letech byly opět odstraněny. Z informací A. Kropsbauera by vyplývalo, že někdy poté (snad roku 1869, kdy pamětní nápis za oltářem dokládá renovaci kostela, snad roku 1870, kdy při další obnově pražský malíř König zrestauroval fresky) byly plastiky na pilířích nahrazeny freskami téhož námětu, jež nakonec v roce 1897 zase vystřídaly nově vytvořené plastiky (KROPSBAUER 1891, 12–13; idem 1898, 20–21; STEINOVÁ 1997).

O skutečném autorovi postav evangelistů nevíme zhola nic. Jediným vodítkem tak zůstávají písmena KOLM ve spodní řádce nápisu vytesaného do soklu sv. Marka.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Písemné sdělení p. Otto CHMELÍKA ze SOA Litoměřice ze dne 17. 5. 2005.

**Prameny:**

Evidenční list k soše sv. Matouše, poř. č. 3603, NPÚ Ústí nad Labem,

Evidenční list k soše sv. Marka, poř. č. 3608, NPÚ Ústí nad Labem,

HAMÁČEK I.: RZ č. 1151/R, 1997, NPÚ Ústí nad Labem

**Literatura:**

KROPSBAUER Anton: Das Glockenzeichen zur Jubel-feier der 200 jährige Gründung der  
Dekanalkirche zum hl. Kreuze in Tetschen, s. l., s. d., 12

KROPSBAUER Anton: Die Decanalkirche zu Tetschen, Tetschen 1898, 11

STEINOVÁ Nataša: Kostel sv. Kříže v Děčíně – stručný průvodce, Děčín 1997, nepag.

SLAVÍČKOVÁ Hana: Děčínská zastavení – historický průvodce městem, Děčín 1997, 85

## VI. TEXTOVÉ PŘÍLOHY

### **Příloha I:**

*„1687, Octobr. 28 copulati honest. Juvenis D. Francisc. Breiß, sculptor, cum honesta Virgine Magdalena Sciurowa. Test. D. Joan Carol Firschan, Joan Bivieker, Joan Kerle, Dna Elisabeth Ronowa, D. Eva Firschanowa.“*

AMP VÍT N4 02, pag. 112

### **Příloha II:**

*„1688, 7. May ... der Magdalena Preyßlin alß Sciurischen Erbin auff Iher Memor. zu decretiren, daß Ihr auß erhebl. Ursachen von denen 11 fl derhalbe Theil nachgelassen wirdt.“*

AMP 1579, pag. 52v



### **Příloha III:**

*„1688, 18. Aug. ...der Frantz Prayßa Bildthaur erbiethet sich zu Nehmung deß BurgerRechts wenn Ihm ein Promess(?) geschehen wird, daß bey auffsagung deß H. Honß Carl Forschans der bießhero im allhießig. Rathhauß habenden Shancks Nahrung, Solche Gelegenheit Ihme wurde Vorgunert wurden, Conclusum fiat: auff die weiß und mit denen Conditionibus, wie eß der H. Honß Carl anietzo genießen thuett Warauff Ihme das Burger Recht gegen 18 flr. dergebuhr erlegung dem Löbl Mag. nebst producirung der Requisiten Conferieret worden, dem hern Frantz Preyßa nachfolgend gestalt, decretiret werden auff seine Schrift ...“*

AMP 1579, pag. 62v

### **Příloha IV:**

*„1688, 17. Octob. Baptiz(avi) Francziscum Carolum. Franczisci Preis et Magdalenae filium. Lev. Joann. Carol. Firschan. Test. D. Laurent. Tomasoni, Maria Clara Streitbergerin.“*

AMP, VÍT N4 O2, pag.174

#### **Příloha V:**

*„...Bilthauer Frantz Preyssen zu Prag, von St. Helena 4 Ehlen hoch 50 R, vier Engel ā 2 ½ Ehlen hoch 120 R, und 4 Wappen 50 R, vermög Contract de dato Prag den 2 7bris 1689, zusammen 220 R und 4 Eymern Bier, weilen ihm von Agenten Türmger 30 R bezahlt worden, annoch an parem Gelde aus meinem Ambt Tetschen empfangen 190 R, ann 4 Eymern Bier 7 R 30 kr...31. December Anno 1689.“*

SOA Děčín, fond Velkostatek Děčín, sign. D 26/1/1, č. 41

#### **Příloha VI:**

*„1690, 30. May...Der Johann Lehrl auf sein schrieftl. Begehren von dem Gerichtschreiber Ambt Urentiret(?) undt beynebenst derselbe wegen Verschaffung derabgängigen Musqueten undt außputzung derselben erinnert, undt anstatt deßen der Prantz Preyß alhier im Rathaus wohnende Bildhauer diesem Ambt vorgesezet undt das Gericht überliefert worden...“*

AMP 1579, pag. 187v

#### **Příloha VII:**

*„1691, 2. Septemb. Baptizatus Josephus Laurentius, Francisci Preyß et Magdalenae filius. Lev. D. Laurentius Tomasoni. Test. Joann. Carolus Firschan. Santinus Eichel. Maria Clara Streitbergerin. Anna Maria Lörchin.“*

AMP VÍT N4 O2, pag. 186

### **Příloha VIII:**

*„Wir endts-unterschriebene Bildhauer bekennen hiemit, wo vonnöthen. Demnach ein löbl. Magistrat der königl. Kleinern Stadt Prag, womit wir die, von Herrn Georg Herrman Bildhauern aus Dressden, zue der Pfarrkirchen Sancti Wenceslai besagter Stadt von grossen Laubern verfertigte Altarrahm, sambt denen zweyen Engeln, nach unserer Kunst mit guten Gewiessen schätzeten, uns ersuchen lassen; also haben wir solchen Begehren gewillfahret, und bey Schätzung besagter Rahm und zweyen Engeln nach genauen, vermög unserer Kunst angewendten Fleiss, befunden, dass solche Rahm und zwey Engel über drey hundert Gulden nicht Wert seyn, weilen sie allzuschlecht und in sich viel Fähler enthaltet; auch ein jeder von uns dahin sich obligiret, eine bessere dergleichen Rahm und Engel, als Herr Georg Herrman diese geliefert, per drey hundert Gulden zu verfertigen.*

*Zu wahrer dieser Schatzung Bekräftigung haben wir hierunten nicht allein uns eigenhändig unterschrieben und unsere Pettschaften beygedrucket, sondern auch uns urbieten, in erheischenden Fall, solches mit unserm guten Gewissen zubeteüern.*

*Geschehen Prag den 14. Decembris Ao. 1691.*

*L. S.*

*Hieronimus Kohl*

*Bildhauer in der königl. Kleinen Stadt Prag.*

*L. S.*

*Frantz Preiss*

*Burger und Bildhauer in Ober Stadt Prag Hratschin.*

*L. S.*

*Hugo von Santen*

*Burger und Bildhauer in der königl. Alten Stadt Prag.“*

O. J. BLAŽIČEK/V. HUSA: Materiálie k dějinám barokního výtvarnictví v Čechách, in: RKPDU  
1936, 12-13

### **Příloha IX:**

*„ 23. Septemb. A<sup>o</sup> 1694... Fiat Co-missio zwischen Hyeronimo Kohl, Lorentz Schirman, und Frantz Breiß, sa-mentl. Bildthauerer alß Klägere, dann Abraham Felix Kitzinger auch Bildthauer alß Beklagten in pó Injuriarum Verbalium.“*

AMP 1498, pag. R.8

### **Příloha X:**

*„1694, 13. Octob.... H. Frantz Preiß ist seiner Gerichts Stelle entlassen – undt hingegen solche dem H. Philip Eckstein conferirt – auch von ihm das Juram darüber abgelegt worden...“*

AMP 1579, pag. 310r

### **Příloha XI:**

*„14. Octobris A<sup>o</sup> 1694... Hieronymus Kohl, Lorentz Schirmann, und Frantz Breiß alß Klägere dann Abraham Kitzinger alß Beklagter in pó Injuriarum sambentl. Bildthauere, bekennen sich persöhl. stehende, daß sie sich bey heutig-gehaltener Co-mission verglichen, und er Kitzinger ihnen die Ehre mit einem Handstreich zurückgegeben.“*

AMP 1498, pag. T.8r

**Přiloha XII:**

*„1696, 25. Janua... Joseph Schlemiller stehendt Persöhl. Vor einem Löbl. Magistrat hat seinen Consens hiezue gegeben, damit der H. Elias Schrötter in abschlag der jeniger hinter ihm auf Interesse liegenden 150 fl. Dem H. Frantz Preiß als seinem Lehrmeistern die übrige 25 tholer - 37 fl. 30 kr. dann zu seiner Kleidung 12 fl. 30 kr. undt alßo in einer summa 50 fl. Auf solche Condition undt Weiß, wie sich der H. Preiß in seiner Unterschriebener undt dem Schlemiller vorgeleßenen Recognition Verobligiert, außfolgen möchte.“*

AMP 1579, pag. 348r-v

**Přiloha. XIII:**

*„1696, 8. Augusti... H. Johann Löhrel gewester Gerichts schreiber ist auf sein begehren seiner pflicht entlassen – Undt solgte pro interim dem H. Preiß conferiret...“*

AMP 1579, pag. 411r

**Přiloha XIV:**

*„1700...Auf Klagbahres anbringn des Frantz Preiß Bildhawers wieder den VerArrestirtn Sebastian Schult Bildhawergeselln, daß derselbe auf der gaßen Vor dem Rathauß nächtlicher weil einen tumult angefangn, Undt den Bildhhawer nebst seinen Geselln geschmähet, ist zur Straff dictiret worden, daß Er ob puboicum .8. tag in Arrest sitzen undt mit dem H. Preiß Undt seinen Geselln wegn der Schmähung sich abfinden – auch eine juratorische Caution de non offendendo praestirn – wie ni(ch)t weniger der Winckel arbeit sich enthaltn solle. NB Auf Intercession des H. Preiß ist der Arrest auf .3. tag limitiret wordn.“*

AMP 1580, pag. 106v-107r

**Přiloha XV:**

*„Verzeichnus der Unkosten aller 3 Altar so Indrim aufgesetzten Worden.*

*Erstlichen. Der grosse Altar betreffend hat der Tischler Herr Marx Nonnenmacher seinen Überschlag mir eingereicht, vermög seiner Arbeit das Werk zu fornieren von gutem Holz schwartz zu peitzen, darein alle die Gesimser was zu der Archidektur erfordert wie das Mudel ausweiset, alle Capidel gesims und kasten zushneiden, betraget dessen Arbeit.....2780 fl.*

*Beide Bildhauer als Herr Hieronymus Kohl und Franz Preys, haben einen Überschlag mir beigebracht vermög des Mudel was anjetzo von ihrer Arbeit gesehen und etwan nicht beigebracht sei, bevor in denen Frucht Puschen meist von Früchten als Blumen mit andern Zugehör was ihnen zu schneiden kommt, betragt dessen Überschlag.....2400 fl*

*Des Maler Arbeit betreffend, so Herr Christian Dittmann soll machen. Erstlich das grosse Altarblatt Sct. Nicolaus nach dem Mudel oder Skitzzi mit guten beständigen Oelfarben, deren in Preis das Loth als Ultramarin bis 12, 15, 18 auch 20 fl. Zu bezahlen kommt und rothe hohe Farb die Cran 15 kr, die guten florentiner Lack ein Loth bis 1, 1 fl. 30 mehr und weniger, von diesen viel allhier gebrauch werden ohn der anderen Farben, so in ziemlichen Unkosten wegen darbei langen Arbeit, meinst nach dem Leben gemacht werden, so daranwohl verdienet bis...500 fl.*

*Das obere Blatt vermög des Tischlers Bericht nach, das soll die Geburt Christi kommen, weilen diese Skitzzi weit mühsamer als die erste sei in Betrachtung dessen weil das Blatt kleiner, auch was weniger von Figuren, erachte darin zum leichtesten Preis.....300 fl.*

*Die Goldarbeit betreffend, mit dem darauf kommenden Gold und anderen nothwendigen Unkosten, so ich nach dem genauisten Überschlag weilwn in den Frucht Pushen viel Gold und sehr mühsame Arbeit seie bis .....3750 fl.*

*Summa des Altares Unkosten...9730 fl.*

*Der Altar rechter Hand Unser lieben Frauen – Himmel – Fahrt. Belaufft der zusammengesetzte Preis vom Maler der zwei Blätter als Vergolderarbeit nebst dem Gold, Bildhauer und Tischlerarbeit vermög des Mudel so sich ungefähr belaufen möge.....2750 fl.*

*Der Altar linker Hand Sct. Johannes. Belauft ebenfalls mit den zwei Altarblättern, Gold und Arbeit, mit der Bildhauer – und Tishler – Begehren ungefähr bis.....2630 fl.*

*Belanget des Tabernakl, wann solcher nach dem vorgezeichneten soll gemacht werden, als mit Kindeln, sitzend und knieden nebst den Säulen, Capitelen, Ciraten, was nothwendig darbei zu machen und zu sehen sein wird, so daran zu verdienen kommen wird.....470 fl.*

*Was die Arbeit zu vergulden sein werden, kann nach dem Augenschein der verferdingt werden, und vorhero nöthig der Unterschied wegen der Säulen ob solche mit unterschiedlichen hohen Farben nebens dem Gold sollen gefasst auch was in die einwendige 4 Nüschen zu kommen belieben werden, den Preis die Arbeit darum besten geben kann*

*Datum Klein Stadt Prag, dto 4 9bris 1700.*

*Christian Ditmann, Mahler.*

*Marcus Nonnenmacher, Hofftschler,*

*Hieronimo Kohll, bildhauer.*

*Frantz Preihs, Pilthauer“*

Bohumil MATĚJKA: Hlavní oltáře děkanského chrámu v Lounech, in: ČSPS III, 1895, 1-2

#### **Příloha XVI:**

*„1704, 24. Septemb....H. Frantz Preiß hat einen mit der fr. Ludmilla Höffelin wegen des bey rothen Igel genanten haußes getroffenen Contract produciret mit Bitt., solchen in die Stadt Bücher eintragen – Undt anbey dießes, daß Er undt seine nachkömblinge in solchem erkaufften hauß, gleich wie anietzo alßo auch ins künfftig die feüeres oder die Schloßer Werkstatt zu halten befugt seyn sollen, ad notam nehmen zu laßßen: Weilen nun beede Parthen sich hirtzue eigenmündig bekennet, alß ist zu ein – undt dem and. praestitis praestandis Verwilliget worden.“*

AMP 1580, pag. 295r-v

**Příloha XVII:**

*„1705... H. Prantz Preiß ist zum Gemein Eltisten erwehlet – undt darauff von ihme das juram abgelegt worden...“*

AMP 1580, pag. 309r

**Příloha XVIII:**

*„Heündt den 22ten May 1707 ist zwischen der Wohlerwürdigen Mutter Maria Clara von der heiligen Dreyfaltigkeit, der Zeit Oberin der Ursuliner Jungfr(auen) in der königl. Neuen Stadt Prag anstatt dero Convent eines – undt dan Herrn Frantz Preyss Burger und Bildthauer der königl. Obern Stadt Prag Hradschin andertheils folgend(er) Contract geschossen Worden. Dass nemblich obgemelter Maister Frantz Preyss zue dem neuen hohen Altar in der Kirchen Sanct(ae) Ursulae auff der Neystadt, alle und jede darzugehörige Bildthauerarbeit (: ausser umb Gesimbs geschnittene Friess, und die auff der Bildrahme geschnittene Rossen sollen cassiret und ausgenohmen sein) im übrigen alles und jedes, was das Modell von Bildhauerarbeit ausweissen thuet, alss Sct. Augustinus, Sct. Carolus, unser Herr am Creütz, auf einer Seithen die Mutter des Gottes auff der andern Sct. Joannes, und zum Fuessen ein sitzend- od(er) kniende Magdalena, wie auch anstell Scti Nicodemi und Veronice zwey gros. se sitzende oder kniende Engel sambt aller Kindlen, Engelsköpfen, Zirath, Schnirckln und umbwundenen Saulen mit Palm und Lilien, die Capitel und andere Blum und Laubwerk, wie es immer mit allen dass Modell vorbilden kan, von guten drockenen ohnmackelhafften Holtz so zu solchen Werck am drinlichsten sein kan, nach der besten proportionierten Grösse, sauber, schön und kunstreich wohl ausarbeiten soll schuldig und verbunden sein. Wan dan dieses alles nach taurhafften guten Arbeit wird verfertiget werden, so verspricht gedachte Mater Oberin dem Herrn Frantz Preyss vor dieses schene und wohl ausgearbeite(te) Werck siebendt halb hundert Gulden rl., jeden Gulden zue 60 kr. gerechnet auff*



welches solche... gleich zue Anfang funffzig Gulden anzugeben, und also inner halb zwey jahren, all wehrend Zeit sich obgemelter Maister Frantz Preyss verbindet, dieses Werck zue verfertigen (: oder so auch noch ehender solches ferttig sein solle:) ihme Meister Frantz nach und nach ausgezahlt solle werden, jedoch wan jedesmahl was von dieser Arbeit verfertigt und gelieffert sein wird, so des Goldts Werth, ausgenommen funffzig Gulden, die sollen auch bey Verfertigung des gantzen Wercks noch so lang zuruckgehalten worden, biess die Altar völlig auffgesetzter stehen wird. Zu mehrer Versicherung ist dieser Contract in gleiche Exemplar ausgeffertiget und von beiden Theilen – nebst der hier zue erbettene[n] zweyen Zeugen, die da sich neben mir – jedoch ihnen ohne Nachtheil – eigenhändig mitunterschrieben und ihre Petschaften hier zgedruckt haben. So geschehen anno et die ut supra.

...L. S. Frantz Preyss Burger und Bilthaur

L. S. Hieronimo Kohl Bildthauer in der Kleinern Stadt Prag m. p. “ Následují zápisy jednotlivých platů sochaři za odvedenou práci, z nichž první je datován 29. května 1707 a poslední 21. srpna 1709; níže opět podepsán Frantz Preyss, Burger und Bildhauer. Na rubu smlouvy pak stojí zápis: „Dieser Contract ist völlig bezolt den 21. Augusti 1709 mit 716 fl. und ein Silberbecher zur Recompens.“

O. J. BLAŽÍČEK: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů II, Z archivu kláštera novoměstských voršilek, in: Umění II, 1954, 162-63

## **Příloha XIX:**

„ACADEMIAE KUNST AUFRICHTUNGS MEMORIAL an Ihro kais. Majestät von denen Architect., Malern und Bildhauern betrefend.

Allerdurchlauchtigst, grossmächtigst und unüberwindlichster röm. Kaiser auch zu Hungarn und Böhaimb König.

Allergnädigster Kaiser, König und Erbherr Herr von Euer kais. und königl. Majestät höchsten Gnaden Tron haben wir endes benante in allerunterthänigsten Demut nicht verhalten wollen, was gestalten wir aus Liebe gegen unsern Vaterland im Königreich Böhaimb in der

königl. Stadt Prag eine Kunst Academiā (damit die Jugend, welche beflisset, hingegen die wenigsten, teils ohne vorhero habten Anfang in andere Länder umb etwas zu erlernen reisen müssen, teils aber etwan aus Mangel deren Notwendigkeiten und paaren Mitteln entweder von der Architectur, Malerei, oder Bildhauer Kunst was lernen wollen und hierzu nicht gelangen können) aufrichten Willens sein, und um im gedachten Königreich Böhme das liebe Vaterland mit andern Studien, Künstlern und Exercitien schon versehen ist, bloss allein aber in der Architectur, Bildhauer und Malerei Magel leidet, war durch manche gute Subjecta, welche pro bono publico et privato floriren und fruchtbar werden könnten, mit grössten Schaden zurückbleiben müssen, also zwar dass vielmalen deren löbl. Herren Landständen Untertan zu einer oder andern Wissenschaft gerne gelangen wolte, in Ermanglung solcher Gelegenheit aber, in andere Länder nicht kommen kan und hierdurch obwohl erwähnte Herren Landstände mehrern teils mit unterschiedl., frembder nation Leuten sich behelfen, mithin gar oft den grössten Schaden leiden müssen.

Sintemalen aber allergnädigster Kaiser, König und Erbherr Herr bei diesen ex amore patriae pro bono publico et privato in Willens habenden Werk der freien, in der Architectur, Maler und Bildhauer Instruction (in welcher die Jugend eine schöne Wissenschaft wird erlernen und erwerben können) wir benante ohne Ruhm zu melden wohl erfahren sein und unsern möglichsten fleiss nicht sparen, sondern einen jedwedern (anerwogen auch bei dieser Occasion zur Erfahrnus einer guten Wissenschaft ohne deme die Architectur, Maler und Bildhauer Kunst eines von dem andern dependiret und sotane Academia in anderen kaiserl. Und königl. Erbländern vor viel Jahren schon eingerichte in wirklichen Übung ist, die Instructores aber eine Lands Besoldung hiervor jährlichen Genüssen tuen), getreulich, aufrichtig und unermüdet ofentlich zu lernen und zu instruiren urbittig sein.

Solchemnach an Euer kais. und königl. Majestät unser allerunterthänigst fufffallendes Bitten gelanget, selbe geruhen gegen uns allergnädigst zu sein und zu sein und zue solcher ofentlichen Academiae, damit wir ohne allen praejudiz deren sambentl. Architectis, Maler und Bildhauer in höchsten kais. und königl. Gnaden erteilten priviletiis sotane Academiā in denen königl. Prager Städten nicht nur allein aufrichten und die Instructiones publicas üben, sondern auch hiervor jetzt und künftig hin als einer pro bono publico sehr nutzlicher Sache einer Landes Besoldung jährl. Habschaft werden können allergnädigst zu verwilligen. Vor welche höchste kais. und königl. Gnad leben und ersterben sollen.

*Euer kais. und königl. Majestät:*

*Allerunterthänigst, demütigst Frantz Max Kanka,  
Archit. Michaël Wentzl Halba, Maler Frantz Preiss,  
Bildhauer zu Prag.*

*A. T. praes. Den 15. April 1709...“*

K. V. HERAIN: Pokus o založení akademie umění v Praze v l. 1709-1711, in: Věstník klubu za starou Prahu IV, 1912, 77-78

**Příloha XX:**

*„1712, 1. Aug obiit in curia Hradschinensi D. Franciscus Preiß o(mn)ibus mun(itus).“*

AMP N2 Z1, pag. 97

:

## Seznam zkratek

AMP	- Archiv hlavního města Prahy
APH	- Archiv Pražského hradu
col.	- columna, sloupec
ČSPS	- Časopis Společnosti přátel starožitností
DČVU	- Dějiny českého výtvarného umění
inv. č.	- inventární číslo
kat. č.	- katalogové číslo
kat. výst.	- katalog výstavy
NA	- Národní archiv
NG	- Národní galerie
NK	- Národní knihovna
NM	- Národní muzeum
NPÚ	- Národní památkový ústav
obr.	- obrázek
PA	- Památky archeologické (od r. 1913)
PAM	- Památky archeologické a místopisné
pag.	- pagina, strana
RKPDU	- Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění
RZ	- restaurátorská zpráva
SHP	- stavebně-historický průzkum
sign.	- signatura, signováno
SOA	- Státní oblastní archiv
SOKA	- Státní okresní archiv
SÚRPMO	- Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů
ÚDU AV	- Ústav dějin umění Akademie věd
ZPP	- Zprávy památkové péče

## **VII. SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ**

AMP 1498, pag. R:8, T:8

AMP 1579, 1580, passim

AMP VÍT N2 Z1, pag. 161

AMP VÍT N4 O2, pag. 112, 174, 186

APH, HBA, kart. 23, inv. č. 403, kart. 108, inv. č. 2167

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Evidenční karty inv. č. P 3025, P 3026, P 6815, P 6842, NG v Praze  
Evidenční listy kulturních památek č. 04142-04145, 04424-04431, 1965, Kancelář prezidenta republiky

Evidenční list k soše sv. Marka, poř. č. 3608, NPÚ Ústí nad Labem

Evidenční list k soše sv. Matouše, poř. č. 3603, NPÚ Ústí nad Labem

Evidenční list ke kostelu sv. Kříže v Děčíně, NPÚ Ústí nad Labem

HÄCKEL František: RZ inv. č. 7744/A, B, 1997, NPÚ Praha

HLADÍK Tomáš: Záznam z databáze přírůstků, Evidenční karta inv. č. P 8878, 2001, NG v Praze

HAMÁČEK I.: RZ č. 1151/R, 1997, NPÚ Ústí nad Labem

KOSTÍLKOVÁ Marie: Zpráva č. V 246, 1972, Správa Pražského hradu

KŘÍŽEK Miroslav/COUFALOVÁ Milada: RZ inv. č. 5233, 1987, NPÚ Praha

LÍBAL D./PAVLÍK M./HOLANOVÁ E.: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Voršily v Praze na  
Novém Městě, 1968

LÍBAL Dobroslav / HORYNA Mojmir: Passport SÚRPMO ke klášterní bazilice Narození Panny  
Marie v Doksanech, 1974

LÍBAL Dobroslav/HORYNA Mojmir/MÁCHA O.: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Josefa na nám.  
Republiky v Praze, 1979

MAŠKOVÁ Naděžda: RZ inv. č. 5234, 1987, NPÚ Praha

NA, NM, G1, M1/6

NA, ŘV, inv. č. 76, č. krabice 17

NA, ŘV č. inv. 37

NOVÁKOVÁ Alena: RZ č. V 245, 1973, Správa Pražského hradu

Passport SÚRPMO k domu čp. 183 v Praze na Malé Straně  
Passport SÚRPMO ke kapli Nejsv. Trojice v Andělské Hoře, 1989  
ROEDL Bohumír: Lounské baroko a jeho tvůrci (nepublikovaná stat'), s. l., 2006  
SIEGL Petr/MACHALOVÁ Eva/SKLENÁŘ Ondřej/POLÁK Michal: RZ 41B, 2005, NPÚ Praha,  
SMRKOVSKÝ M.: RZ inv. č. 5895/A, B, 1966, NPÚ Praha  
SOA Děčín, fond Velkostatek Děčín, sign. D 26/1/1, č. 41  
SOA Jindřichův Hradec, pozůstalost hraběte Heřmana Jakuba Černína, VIII F a  
SOkA Louny, AM Louny, radní protokol sign. I A 8, fol. 195r, 231v  
SOkA Louny, AM Louny, radní manuál I A 15/2, fol. 20r, 26v 33v, 36 v, 37v, 55v  
SOkA Louny, AM Louny, radní protokol sign. I A 16, fol. 85v, 87r, 90v  
SOkA Louny, AM Louny, radní protokol sign. I A 17, fol. 52r, 53r, 72v, 80r  
SOkA Louny, AM Louny, I A 8 makulář, zápis z 9. listopadu 1699  
SOkA Louny, AM Louny, reg. sign. S 13, č. 72, 271  
SOkA Louny, AM Louny, reg. sign. S 15, č. 40  
SOkA Louny L9/42  
SRŠEŇ Lubomír: Katalog výstavy Zachráněné poklady 14.-19. století (nepublikovaný rukopis), s.  
l., 1980  
SRŠEŇ Lubomír: Evidenční karty inv. č. 159.026, 159.027, 159.028, 1982, NM v Praze  
STÁDNÍK Karel: RZ inv. č. 4303, 1984, NPÚ Praha  
ŠMEJKAL Pavel: RZ inv. č. 5235, 1987, NPÚ Praha  
ŠOBR Ladislav/SNÍŽEK Václav: RZ č. 898/R, 1994, NPÚ Ústí nad Labem  
VILÍMKOVÁ Milada/HORYNA Mojmír: Passport SÚRPMO ke kostelu sv. Jana Křtitele a sv. Ivana  
ve Sv. Janu pod Skalou, 1974 a 1987  
VILÍMKOVÁ M./DOUŠOVÁ N./KAŠIČKA F.: Passport SÚRPMO k areálu Lorety v Praze na  
Hradčanech, 1974

## VIII. SEZNAM LITERATURY

### *k osobě Františka Preisse a k dílům obsaženým v katalogu*

- ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien/Wiesbaden 1961
- BACHMANN Erich: Plastik, in: Barock in Böhmen, SWOBODA Karl M. (ed.), München 1964, 125-62, 321-23
- BAŠTA Petr: Příspěvek k dílu Františka Preisse, in: ZPP 45, 325-28
- BAŠTOVÁ Markéta/CVACHOVÁ Terezie: Pražská Loreta, průvodce poutním místem, Praha 2001
- BLAŽÍČEK O. J./HUSA V.: Materiálie k dějinám barokního výtvarnictví v Čechách, in: RKPDU 1936, 3-25
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Pražská plastika raného rokoka, Praha 1946
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů II, Z archivu kláštera novoměstských voršilek, in: Umění II, 1954, 162-63
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Francesco Preiss, in: L'arte del barocco in Boemia (kat. výstavy), Milano 1966, 75, kat. č. 193, 194, 195
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Umění baroku v Čechách, Praha 1967
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub/BLAŽKOVÁ Jarmila/PREISS Pavel: Německý obraz českého baroku, in: Umění XV, 1967, 381-409
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sculpture, in: Baroque in Bohemia (kat. výstavy), London 1969, nepag., kat. č. 11, 12
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Tři expozice českého baroku, in: Umění XVIII, 1970, 616-27
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Ferdinand Brokof, Praha 1976
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Plastika v pražských historických zahradách, in: Staletá Praha X, Praha 1980, 168-185
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Sochařství, in: Manýrismus a české umění barokní. Staré české umění (katalog stálé expozice sbírek Národní galerie v Praze), Praha 1988

- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: DČVU II/1, Praha 1989, 293-314
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub: Modelová praxe v české barokové plastice, in: Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia k připomenutí osobnosti a díla O. J. Blažíčka, Praha 1991
- BONGERS Aurel (ed.): Kunst des Barock in Böhmen (kat. výstavy Essen 1977), kat. č. 12, 13
- BRAUN E. W.: Die Prager Karlsbrücke, in: Böhmen und Mähren, 1944, seš. 7, nepag.
- BRAUN E. W.: Die barocke Kunst in Böhmen, Mähren und Schlesien, in: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien (kat.), Nürnberg 1955, 62-78, 114, kat. č. M6
- BUBEN Milan M.: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000
- CORVULUS: Ševcovský oltář v Týně, in: Věstník hl. m. Prahy č. 9, 51, 1948
- Časopis společnosti přátel starožitností XVII, 1909, 181
- ČERNÝ A. B.: Karlův kamenný most v Praze r. 1716, in: ČSPS X, 1902, 15-174
- DIVIŠ Jan: Pražský truhlář Marek Nonnenmacher (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1962
- DIVIŠ Jan: Pražská Loreta, Praha 1972
- DLABACŽ Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen I, Prag 1815
- Dorotheum. Umění a starožitnosti. Aukce 18. března 2000, Praha 2000, kat. č. 281, 282
- DVOŘÁK František: Po Karlově mostě, Praha 2003, 84-85
- EHEMANT Lothar, in: Neuer Titulatur- und Wirtschafts-Kalender auf das Schaltjahr 1772 III, s. 1., 1772.
- EKERT František: Posvátná místa Prahy I, Praha 1883
- EKERT František: Posvátná místa Prahy II, Praha 1884
- GNIRS Anton: Bezirke Karlsbad (=Topographie der historischen und Kust-Denkmale im Königreiche Böhmen LII), Prag 1933, 27
- HAMMERSCHMID Johan Florian: Prodromus Gloriam Praganae, Vetero-Pragae 1723
- HAMPERL Wolf-Dieter/ROHNER Aquilas: Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre, Regensburg 1999, 2., přeprac. vydání
- Heimatkunde des Karlsbader Bezirkes, Kunstgeschichte I, 1937, 48 a d.
- HERAIN J.: Karlův most v Praze, Praha 1908



- HERAIN Karel Václav: Pokus o založení akademie umění v Praze v l. 1709-1711, in: Věstník klubu za starou Prahu IV, 1912, 77-78
- HLADÍK Tomáš: Model of the High Altar in the Church of the Premonstratensian Monastery in Doksany, in: The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750 (kat. výst.), MILLON Henry A. (ed.), Milano 1999, 562, kat. č. 510 T
- HLADÍK Tomáš, in: Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême (kat.výst.),VLNAS Vít (ed.), Paris 2002, 135-36, kat. č. 91, 137, kat. č. 92
- HLADÍK Tomáš: Restaurované řezby Jana Jiřího Bendla, Františka Preisse a ateliéru Matyáše Bernarda Brauna v nové expozici Národní galerie v Praze, in: Bulletin of the National Gallery in Prague, XIV-XV, 2004-2005, 187-193
- HLADÍK Tomáš: František Preiss a výzdoba hlavního oltáře klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech, in: František Preiss (kat. výstavy), idem (ed.), Praha 2005, 17-21
- HOBZEK Josef: Kulturní památka Doksany, Ústí nad Labem 1983.
- HONSATKO A.: Die kaiserl. königl. dann des Königreichs Böhmen Haupt- und Metropolitankirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse, Budweis 1833
- HORYNA Mojmír: Pražská retáblková tvorba mezi léty 1680 – 1730 (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1973
- HORYNA Mojmír: Sochařství první poloviny 18. století v oblasti činnosti architekta Oktaviána Broggia, in: HORYNA Mojmír/MACEK Josef/MACEK Petr/PREISS Pavel: Oktavián Broggio 1670-1742 (kat.), Praha 1992, 143-161
- KAMENITZKY Joachim Johannes: Eigntlicher Entwurff und Vorbildung der vortrefflichen kostbahren und weltberühmten Prager Brucken sanbt deren darauf postirten Statuen..., s. I., 1716
- KEIL E./STARK F.: Die Heilige-Dreifaltigkeits-Kirche zu Engelhaus in Karlsbader Land, Fürth/Odenwald, 1987, 41-42
- KOŘÁN Ivo: Sochařství/Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), POCHE Emanuel (ed.), Praha 1988, 431-518
- Kořán Ivo: Na okraj nepomucenské literatury roku 1993, in: Umění XLII, 1994, 211-21
- KOŘÁN Ivo: Preiss, František, in: The Dictionary of Art, Jane Turner (ed.), London 1996, 548
- KOŘÁN Ivo: Braunové, Praha 1999
- KOTRBA Viktor L.: Sv. Jan pod Skalou, Praha 1944

- KOUBOVÁ Vladimíra: Model of the Central Altar of the Virgin Mary's Birth from Doksany, in: Altars in Museum and Gallery Collections in Slovakia and Bohemia (kat. výst.), Bratislava 1991/Paris 1992, 62-63
- KROPSBAUER Anton: Das Glockenzeichen zur Jubel-feier der 200jährige Gründung der Decanalkirche zum hl. Kreuze in Tetschen, s. l., s. d.
- KROPSBAUER Anton: Die Decanalkirche zu Tetschen, Tetschen 1898
- KUDLICH W.: Preiss, Franz, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, VOLLMER Hans (ed), Leipzig 1933, 371
- KYZOUROVÁ Ivana/KALINA Pavel: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu (kat. vybraných děl ze sbírky), Praha 1993, 76
- LEHNER Ferdinand J.: Kostel sv. Uršuly a obnova jeho, in: Metod 9, 1883, 111-17
- MÁDL Karel Borromejský: Sochy na Karlově mostě v Praze, Praha 1921
- MATĚJKA Bohumil, in: Ottův slovník naučný, IV, 1891, 716
- MATĚJKA Bohumil: Hlavní oltáře děkanského chrámu v Lounech, in: ČSPS III, 1895, 1-3, 65-67
- MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickém I., Praha 1898, 79
- MATĚJKA Bohumil: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším městě Pražském, in: PA XXVII, 1896-97, 124
- MIRVALD Vladislav: Kronika tří oprav oltáře ve Svatém Mikuláši v Lounech, Louny 1990
- NEČÁSKOVÁ Milena: Restaurování hlavního oltáře klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech, in: František Preiss (kat. výstavy), HLADÍK Tomáš (ed.), Praha 2005, 22-28
- NEUMANN Jaromír: Matyáš Braun, Praha 1959
- NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974
- NEURÄUTTER Augustin: Statuae pontis pragensis, s. l., 1714
- PAUKRT Václav: K činnosti Jana Bedřicha Kohla-Severy v Kuksu, in: Umění XXXIV, 1986, 377-78
- PAVLÍČEK Martin (rec.): František Preiss (výstava Praha 2005), in: Art & Antiques, listopad 2005, 78-79
- PODLAHA Antonín/ŠITTLER Eduard: Chrámový poklad sv. Víta v Praze, Praha 1903
- PODLAHA Antonín: Český inventář chrámu sv. Víta v Praze z roku 1740, in: PAM XXI, 1904-05, 85-87, 511

- PODLAHA Antonín: Materiálie k dějinám umění z archivu metropolitní kapituly pražské, in: PAM XXI., 1904–05, 639
- PODLAHA Antonín: Führer durch den Dom zu Prag, Prag 1905
- PODLAHA Antonín/HILBERT Kamil: Metropolitní chrám sv. Víta v Praze (= Soupis památek historických a uměleckých v království českém 1), Praha 1906
- PODLAHA Antonín: Sv. Jan pod Skalou, in: Posvátná místa království českého II, Praha 1908, 49-55
- PODLAHA Antonín: Vnitřek chrámu sv. Víta v Praze ve druhé polovici století XVII. a ve století XVIII., in: PA XXII, 1906–1908, col. 75-88
- PODLAHA Antonín: Series praepositorum, decanorum, archidiaconorum aliorumque praelatorum et canonicorum S. Metropolitanae Ecclesiae Pragensis a primordiis usque ad praesentia tempora, Praegae 1912
- PODLAHA Antonín: Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA XXVI, 1914, 35-50
- PODLAHA Antonín: Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA XXIX, 1917, 65-100
- PODLAHA Antonín: Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: PA 34, 1924-25, 63-72
- POCHE Emanuel/ŠÁMAL Jindřich: Svatý Vojtěch v památkách a v českém umění (kat. výstavy), Praha 1947, 13, heslo 94
- POCHE Emanuel: Svatovítský poklad (kat.), Praha 1971
- POCHE Emanuel (ed.): Děčín, in: Umělecké památky Čech 1, Praha 1977, 238-51
- POCHE Emanuel (ed.): Louny, in: Umělecké památky Čech 2, Praha 1978
- POCHE Emanuel (ed.): Sv. Jan pod Skalou, in: Umělecké památky Čech 3, Praha 1980, 475-478
- POCHE Emanuel (ed.): Třebotov, in: Umělecké památky Čech 4, Praha 1982
- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985<sup>2</sup>
- POCHE Emanuel: Matyáš Bernard Braun, Praha 1986<sup>2</sup>
- POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo, in: Umění baroka, in: Praha na úsvitu nových dějin (= Čtvero knih o Praze), Praha 1988, 611-47
- POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo vrcholného baroka v Čechách, in: DČVU II/2, Praha 1989

- POLLAK O.: J. und F. M. Brokoff, in: Kunstgeschichtl. Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale, H. IV, 1908, 150–158
- POLLAK O.: Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Barockplastik, in: Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, V, 1910, 41–42, 69
- PREISS Pavel: Johann Christoph Liška und die Anfänge der Barockskizze in Mitteleuropa, in: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa, Praha 1965, 186-87
- PREISS Pavel: Boje s dvouhlavou saní, Praha 1981
- PREISS Pavel: Der Höhepunkt der Barockbildhauerei in Böhmen, in: Prager Barock (kat. výst.), Wien 1989, 276-280
- PREISS Pavel: Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: DČVU II/2, Praha 1989, 540-611
- PREISS Pavel /HORYNA Mojmír/ ZAHRADNÍK Pavel: Zámek Trója u Prahy, Praha 2000
- Ročník Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta 1864-65, Praha 1865
- ROEDL Bohumír (ed.): Louny. Historie, kultura, lidé (= Dějiny českých měst), Praha 2005
- ROEDL Bohumír: Lounské baroko a jeho tvůrci, in: Sborník k 60. narozeninám prof. Jaroslava Pánka (v tisku), nepag.
- RONZONI Luigi A., in: Triumph der Phantasie. Modelle von Hildebrandt bis Molinaro (kat. výstavy), KRAPF Michael (ed.), Wien/Köln/Weimar 1998, 127
- ROYT Jan/FAJT Jiří: Malá Strana a Karlův most, s. 1., 1992
- RUSINA Ivan (ed.): Světci v strednej Európe (kat. výst.), Bratislava 1993, 80, kat. č. C.1, 101-02, kat. č. D.7
- RYBÁR Ctibor: Ulice a domy města Prahy, Praha 1995
- SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der königliche Haupt- und Residenzstadt Prag, 1. Die Stadt Hradschin, Prag 1794
- SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der Königl. Haupt- und Residenzstadt Prag II, Prag 1795
- SCHALLER Jaroslaus: Beschreibung der königliche Haupt- und Residenzstadt Prag IV. Die Neustadt, Prag 1797
- SCHOTTKY Julius Max: Prag wie es war und wie es ist, nach Aktenstücken und besten Quellschriften geschildert II, s. 1., 1830–32, 17
- SLAVÍČEK Lubomír: České barokní umění (kat.), Praha 1986, č. k. 30
- SLAVÍČKOVÁ Hana: Děčínská zastavení – historický průvodce městem, Děčín 1997

- SMETÁČKOVÁ-ČIŽINSKÁ Helena: Zahradní schodiště vily Troja v Praze a jeho výzdoba, in: Umění XVI, 1968, 515-26
- SRŠEŇ Lubomír, in: Památky národní minulosti. Katalog historické expozice Národního muzea v Praze v Lobkovickém paláci, KOČÍ Josef/VONDRUŠKA Vlastimil (ed.), Praha 1989, 190-192, kat. č. 722, 723, 724
- SRŠEŇ Lubomír: Modely oltářů pro kostel sv. Mikuláše v Lounech, in: Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století, VLNAS Vít (ed.), Praha 2001, 417, kat. č. II/4.30 A-C
- STEINOVÁ Nataša: Kostel sv. Kříže v Děčíně – stručný průvodce, s. l., 1997
- SUCHOMEL Miloš: Sochy Jana Bedřicha Kohla v Kuksu, in: Umění XXXIV, 1986, 373-77
- SUCHOMEL Miloš: Jan Bedřich Kohl-Severa, in: Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu (kat. výst.), Praha 1989, 128-29, kat. č. 117
- ŠIMEK Tomáš (ed.): Hrady, zámky a tvrze, Praha 1989
- ŠPERLING Ivan: František Preiss a jeho dílo na průčelí kostela sv. Voršily, in: Staletá Praha V, 1971, 130-40
- ŠRONĚK Michal: Katedrála v 18. století, in: Katedrála sv. Víta v Praze, MERHAUTOVÁ Anežka (ed.), Praha 1994, 185-97
- ŠRONĚK Michal: Výzdoba a zařízení katedrály, in: Katedrála sv. Víta v Praze, MERHAUTOVÁ Anežka (ed.), Praha 1994, 259-77
- ŠRONĚK Michal, in: Kostel Panny Marie před Týnem, in: Staré Město – Josefov (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 1996, 106
- ŠTECH Václav Vilém: Sochaři pražského baroku, Praha 1935, 13
- ŠTECH Václav Vilém: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939
- ŠTECH Václav Vilém: Die Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959
- TOMAN Pavel: Nový slovník československých výtvarných umělců I, 1947
- TRÍSKA Karel: Topografie starého Kuksu, in: ČSPS XXXVIII, 1930, 102-10
- VANČURA Václav: Příspěvek k pražskému dílu M. V. Jäckela, in: Umění XXXV, 1987, 356-63
- VANČURA Václav: Ferdinand Geiger, in: Umění XXXVIII, 1990, 324-34
- VANČURA Václav: František Ignác Weiss, in: Umění XXXIX, 1991, 245-257
- VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XXXIX, 1991, 512-32

- VANČURA Václav: Barokní oltáře kostela sv. Mikuláše v Lounech, in: Sborník okresního archivu v Lounech V, 1992, 49-64
- VANČURA Václav: František Preiss, in: Umění XLI, 1993, 101-25
- VANČURA Václav: Dílna Matouše Václava Jäckela, in: Umění XLII, 1994, 194-210
- VANČURA Václav: Jan Jiří Šlancovský, in: Umění XLII, 1994, 141-156
- VANČURA Václav: Sochařská výzdoba kostela sv. Šimona a Judy milosrdných bratří a raná tvorba M. V. Jäckela, in: Průzkumy památek 1, 1994, č. 2, 73-86
- VANČURA Václav, in: kostel sv. Šimona a Judy, in: Staré Město – Josefov (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 1996, 119-20
- VANČURA Václav, in: Dům čp. 183/III, in: Malá Strana (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 1999, 288
- VANČURA Václav, in: Kostel sv. Tomáše, in: Malá Strana (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 1999, 102
- VANČURA Václav, in: Katedrála sv. Víta, in: Pražský hrad a Hradčany (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 2000, 103, 106
- VANČURA Václav, in: Loreta, in: Pražský hrad a Hradčany (= Umělecké památky Prahy), VLČEK Pavel (ed.), Praha 2000, 304-05
- VANČURA Václav: Barokní plastika Prahy, s. 1., 2002
- VLČEK Pavel/SOMMER Pavel/FOLTÝN Dušan: Encyklopedie českých klášterů, Praha 1998
- VLČEK Pavel/VANČURA Václav: Kostel sv. Voršily, in: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (= Umělecké památky Prahy), BAŤKOVÁ Růžena (ed.), Praha 1998, 170-73
- VOJTÍŠEK Václav: Z historie domu čp. 183/III něm velvyslanectví, in: Zprávy památkového sboru hl. m. Prahy, sv. VII, 1925, 130
- VYDROVÁ Jiřina/SEDLÁČKOVÁ Ema, Katalog, in: Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století (kat. výst.), Praha 1938, 51, kat. č. 1708, 73, kat. č. 121 a, 122, 123, 74, kat. č. 124, 125 a, b, 126, 127, 85, kat. č. 286, 287, 288
- Výroční zpráva Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta, Praha 1927
- Výroční zpráva Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta, Praha 1928
- WELLEBA W. F.: Die Berühmte Prager Brücke und ihre Statuen in 37 Kupfern dargestellt mit Beschreibung und Legenden, s. 1., 1827
- WIRTH Zdeněk (ed.): Umělecké poklady Čech I, Praha 1913

WUSSIN Kašpar Zachariáš: Beschreibung der Steinernen Brücke in der königl. Haupt Stadt Prag  
in Königreich Böhmeib, sambt denen darauf stehenden Statuen, Prag 1714

ZAP K. V.: Benediktinští klášterové sv. Jana Křtitele na Ostrově a v Skalách, in: PA IV, 1860-61,  
160-65

## ANOTACE

Předložená diplomová práce představuje autorčin pokus o přispění k bádání o české plastice 17. a 18. století. Je věnována Františku Preissovi, nesmírně pozoruhodné umělecké osobnosti, stojící na počátku vrcholně barokní fáze pražského sochařství.

Nejrozsáhlejší část práce tvoří katalog., Autorka se snažila představit úplný výčet děl jakýmkoli zdrojem Preissovi a jeho dílně připisovaných. Katalog je rozdělen na čtyři oddíly nazvané: A) Preissova archivně doložená díla - B) Díla Preissovi připsaná na základě stylového rozboru - C) Sporná díla - D) Díla Preissovi mylně připisovaná. V rámci jednotlivých oddílů jsou hesla řazena chronologicky. Každé heslo je uvedeno fakty o okolnostech vzniku daného díla a ikonografickým výkladem, následuje stěžejní část - podrobný formální rozbor díla a jeho srovnání s pracemi obsaženými v jiných katalogových heslech, vyústění potom představuje aturočina hypotéza o autorství díla. Aby čtenáři pokud možno usnadnila sledování svých popisů, přiřazuje autorka k práci bohatou fotografickou dokumentaci, pořízenou v naprosté většině jejím manželem Mgr. Vítem Mazačem.

Katalog a fotografickou přílohu předchází kratší textová část. Ta po předmluvě a úvodu seznamuje čtenáře s archivně zaznamenanými skutečnostmi ze sochařova života a díla. Další kapitola zasazuje Preissovu tvorbu do širšího rámce pražské plastiky na rozhraní raného a vrcholného baroka. Diplomovou práci uzavírá shrnutí, zaměřené na postižení hlavní charakteristiky Preissova sochařského stylu, jak se vyvíjel během let jeho tvůrčí činnosti.