

Obnova interiéru kostela sv. Tomáše v Praze

IVAN ŠPERLING

Jednou z nejrozsáhlejších památkových akcí posledních čtyř let byla obnova interiéru kostela sv. Tomáše v Praze na Malé Straně. Zaujala pozornost nejširší veřejnosti i odborníků z řad památkové péče, jelikož po dlouhé době se přikročilo k systematické záchráně celého objektu a tak se položil základ i k dalším pracím obdobného charakteru. Příkladem toho může být nejenom zahájená již obnova exteriéru a interiéru kostela P. Marie a sv. Karla Velikého na Karlově, nýbrž i proponovaná záchrana křížovnického chrámu sv. Františka a dominikánské svatyně sv. Jiljí na Starém Městě pražském. Vedle malostranského kostela sv. Mikuláše se nám tak dostalo možnosti zrevidovat či zpřesnit poznatky o dějinách této zajímavé stavby a zhodnotit její výzdobu, vzniklou v rozmezí jednoho desíletí na přelomu vrcholného baroku a rokoka ve dvacátých letech 18. století.

Tento článek má tak na základě předchozích drobnějších studií shrnout poznatky získané při obnově a záchraně tohoto vzácného interiéru.¹ Pro ujasnění si shrňme nejdůležitější data, jak je snesla o vývoji kostela dřívější literatura. Augustiniánský klášter na Malé Straně založil v r. 1285 Václav II. při starším kostele sv. Tomáše a při kapli sv. Doroty, stavby neznámého původu. Gotický kostel, jehož půdorys si podržuje stavba i po barokních úpravách, budoval řád ve dvou etapách. V první se stavěl podle vžitých tradic presbytář, jenž byl vysvěcen ve druhém desíletí 14. století. I když nalezneme pro tuto událost vročení do r. 1315, většina literatury se shoduje na datu 1316. Presbytář vysvětili 2. dubna arcibiskupové Petr Mohučský a Balduin Tridentský za přítomnosti biskupů pražského a olomouckého. Hlavní loď byla dokončena po 63 letech a vysvěcena 17. dubna 1378 kardinálem Pierlem, zdržujícím se právě v Praze. Účast kardinálova potvrzuje význam augustiniánů v tehdejší době i tvrzení, že kostel sv. Tomáše náležel k nejhonosnějším stavbám vrcholné gotiky. Kostel byl pak poškozen ani ne padesát let poté za husitských válek a teprve v 80. letech 15. století znovu obnovován. Již D. Líbal ve své studii o gotické architektuře zdůraznil u této stavby abstraktní závod s délkou, který vytváří podélné průchodné prostory. Upozorňuje na tři úzká klenební pole presbytáře se závěrem sedmi stran dvanáctiúhelníku, na části svazkových přípor, dochovaných nad barokní klenbou, jež vrcholí vysokými kalichovými hlavicemi s dvěma řadami schematicky řazených listů. Taktéž hlavní loď s dvěma bočními loděmi dochovává do dnešní doby systém pěti klenebních polí, i když přestavěných v renesanci a baroku. Ke kněžišti přiléhaly však již v době vrcholné gotiky dva boční prostory, dodržující shodnou délku s presbytářem. Jak vysvitá z archívních dokladů, dochází k rozsáhlejší stavební činnosti v kostele teprve koncem 15. století, kdy augustiniáni obnovovali své sídlo.

Kostel sv. Tomáše si dochovával svůj význam po celé 16. století, i když byl před polovinou téhož věku ohrožen ohněm. Proto se také přistoupilo koncem 16. stol. k rozsáhlým stavebním úpravám, správněji k přestavbě celého kostela, kterou od r. 1596 vedl nejprve Bernard de Alberto a pak architekt Jan Campiona de Bossi.

Posledním stavebním údobím, jež vtisklo těmto místům nynější charakter, byla velkorysá přestavba kostela i kláštera, prováděná Kiliánem Ignácem Dienzenhoferem v letech 1724—1731. Na základě statického posudku, vyžádaného augustiniány od tohoto architekta, byly strženy původní klenby v hlavní lodi a kostel přestavěn podle projektů a pod vedením tohoto později tak proslaveného a žádaného umělce. Architektura a výzdoba interiéru se během dalších dvou set let podstatně nezměnila. Mínilo tím zásahy do členění prostorů či jeho jinak jednotné výzdoby. Augustiniáni přistoupili dvakrát k důkladné obnově této významné památky, a to v polovině 19. století a na počátku třicátých let našeho století. Na první z těchto úprav se významně podílel známý malíř Josef Hellich, proslavený portrétem Boženy Němcové, druhou řídil restaurátor Karel Jaroš. Oba tyto zásahy ovlivnily vzhled kostelního interiéru tím, že vycházely při výmalbě z tehdy módních barev a nerespektovaly barevnost vlastní vrcholnému baroku. Z jasného prostoru se stal ponurý těžký interiér, v němž hlavní roli hrály tmavé barvy imitovaných mramorů na nosných prvcích, členících architekturu. Proto základním požadavkem byl podrobný průzkum, jenž by zjistil původní stav výmalby. Teprve na jeho základě bylo pak možno přistoupit k řešení. Tohoto úkolu se podjal akad. arch. J. Vlček, který navrhl na podkladě sondáže barevnost, spočívající na kontrastu dvou barev, růžové a slonově bílé.

Obdobné problémy bylo nutno řešit i při sochařské a malířské výzdobě jednotlivých oltářů i u fresek na klenebních polích u hlavní lodě, presbytáře a v kopuli. K jejich obnově přistoupili restaurátoři E. Hradil a J. Král, B. Míšová, R. Ondráček a D. Švarcová. Důkladným průzkumem bylo zjištěno, že kromě poškození fresky, zaviněného nedostatečnou údržbou, byla malba značně narušena též předchozími zásahy přinejmenším dvou restaurátorů.

Pro poznání charakteru Reinerových fresek bylo důležité zajistit přesné datování jejich vzniku. Jak jsem již prokázal dříve, výzdobu pěti klenebních polí hlavní lodi a klenby pod kruchtou vytvořil tento výkonný freskař vrcholného baroku během nepředstavitelně krátké doby pěti a půl měsíce r. 1728. Zbývající práce, to je kopuli a tři menší klenební pole presbytáře, vymaloval V. V. Reiner během pěti měsíců r. 1730. Již při zběžné prohlídce Reinerových fresek utkví divákovi v paměti kontrast obou etap umělcova díla. Zatímco pozdější práce působí uceleným, uzavřeným dojmem díla vyzrálého malíře, fresky z r. 1728 nemají onen charakteristický ráz. Jak jsem se snažil ukázat ve svých dřívějších zprávách, vyplývala tato nejednotnost řešení nejen z krátkého termínu pro dodání tak rozsáhlého díla na šesti klenebních polích, kde umělci musela pomáhat rozsáhlá dílna. Lze se domnívat, že s malířem spolupracoval i další specialista, tzv. kvadraturista, věnující se řešení architektonických částí freskové výzdoby. Hlavní důvod nejednotnosti kompozičního a barevného řešení jednotlivých fresek záležel však podle mého názoru v jiné poloze. Doklady tohoto tvrzení jsme podrobně rozvedli na jiném místě. Na jejich základě lze shrnout důvody této rozdílnosti do několika základních poznatků. V. V. Reiner při řešení jednotlivých scén totiž vycházel ze zdrojů, jež



Obnova nástropních maleb v kostele sv. Tomáše

*Hlava andílka z výzdoby kostela sv. Tomáše
(foto J. Janátková)*

jsou klasickým dokladem jeho snahy vyrovnat se s vývojem malířství působícího na české umění od konce 17. století. Nejkonvenčnějším příkladem je řešení čtvrtého klenbového pole hlavní lodi se scénou sv. Augustina jako ochránce řádu, kde Reiner převzal staré Stevensovo schéma nástěnné malby ve Valdsasích, datované 1695.² Naproti tomu druhé klenbové pole se scénou sv. Augustina, přesvědčujícího Manichej-ské, a třetí klenba s postavou poutníka, jemuž světec umývá nohy, čerpají podle mého názoru z maleb Sebevraždy Didony a Truchlící Artemisie v hradčanském Šternberském paláci, datovaných r. 1707 a připisovaných střídavě Pompeu Aldrovandinimu nebo M. V. Halbaxovi.³ Ne nezajímavá je i barevnost pátého klenbového pole s námětem Oslavení sv. Augustina, navazující na Rubensovo dílo, prezentované v době vzniku fresek přímo v kostele dvěma oltářními obrazy. V kontrastu k citovaným příkladům stojí řešení klenbového pole pod kruchtou a prvního klenbového pole hlavní lodi, kde se projevila jasná spřízněnost s dílem tehdy módního italského malíře Carla Carloneho, s jehož tvorbou se Reiner mohl setkat přímo v Praze, v Clam-Gallasově paláci, i při svých cestách do Vídně. Naproti tomu fresky na třech klenbách presbytáře a v kopuli nad křížením vycházejí ze stejných podkladů jako díla Brandlova; miníme tím umění

Willmannovo a Liškovo, Reinerovi asi nejbližší.⁴ Tomuto tvrzení se nevymyká ani kompoziční řešení kopule, i když také zde jsme našli shodné prvky s tvorbou Carlo-ného.

Pokud jde o problémy samotných restaurátorských prací, je třeba říci, že malby byly značně narušeny zatékáním hlavně v prvním poli nad kruchtou. Zde byly některé partie značně uvolněny, některé větší plochy, obzvláště ve skupině s postavou sv. Augustina, odpadly v obličejových partiích. Dřívější restaurátor provedl toliko zatmelení chybějících ploch a sjednotil je neutrální barvou. Po zpevnění uvolněných částí byla narušená místa rekonstruována šrafovací retuší, menší partie pak retuší imitující. Odpadlé plošky obličejů v prvním poli byly rekonstruovány jak podle dochovaných náznaků spodní kresby, tak podle analogie typů obličejů na ostatních freskách.

Zcela odlišné problematiky byla obnova oltářních architektur a jejich sochařské výzdoby. Rozpornost spočívala již v řešení autorského připsání a datování jednotlivých děl, pro něž ve většině případů neexistují archívni materiály. U prací písemně nedoložených bylo navíc vše komplikováno zcela protichůdným připsáním jednotlivých plastik různým sochařům. Na druhé straně nebyly dochované smlouvy doposud plně publikovány, takže z torzovitých výňatků bylo možno určit nanejvýš autora díla, popřípadě ještě štafíra provádějícího polychromii. Zveřejněné části však nemohly pomoci při řešení úkolů spojených s obnovou zařízení interiéru. Například doposud nebyly publikovány texty smluv se štafírem Schmidtem o polychromii hlavního oltáře, kazatelny a některých bočních oltářů. Složitost řešení byla o to komplikovanější, že jednotlivé oltáře nemají jednotný slohový charakter. Naopak, prolínají se zde práce doznívajícího vrcholného baroku s díly rodícího se rokoka, často ještě po mnohé stránce tkvějícího v minulém údobí. Znamenalo to tedy provést důkladný slohový rozbor, doplněný studiem dostupného archívniho materiálu a navíc doložený důkladným restaurátorským průzkumem, který měl doplnit a ověřit písemné údaje i specifikovat sporné či nejasné otázky. Příkladem může být smlouva augustiniánů s K. I. Dienzenhoferem, ve které objednavatelé požadují od stavitele, aby oratoře vyštafroval podle poslední módy. Krátkost tohoto článku nedovoluje podrobně probrat všechna zjištěná fakta, jež jsou nakonec předmětem studie zcela jiného zaměření. Proto zde uvádíme jen ty skutečnosti, jež nás zajímají ve vztahu k celkovému zhodnocení restaurátorských prací.

Jak je patrné, nejdůležitějším problémem při obnově oltářních architektur a její plastické výzdoby byla jejich barevná stránka, která má za úkol nejen skloubit výzdobné prvky s ostatními detaily v jednotlý celek, nýbrž navázat i na výmalbu celého interiéru. Hlavním vodítkem při řešení tohoto problému bylo zjištění Blažického ve studii o pražské plastice raného rokoka o tom, že v této době již dřevo neusiluje o vzhled ani působení kamene a spokojuje se iluzivní polychromií něžných tónů a zlata. A skutečně, porovnáme-li vrcholně barokní výzdobu některých pražských kostelů s mladším mobiliářem svatotomášským, vynikne ona výrazná změna, jež spočívá v přechodu od tmavých těžkých barev k pastelovým zjemnělým tónům rokoka. Oba slohové interiéry mají však ve své polychromii společný prvek, záležející v imitaci mramoru a jiných drahých kamenů. Záměna spočívá toliko ve výběru materiálu a ve snaze po jeho napodobení. Místo sytých mramorů měli restaurátoři již při průzkumu imitaci těchto drahých a vzácných materiálů v lehkých pastelových odstínech s drobným



Obnovená plastika v kostele sv. Tomáše (foto J. Janatková)

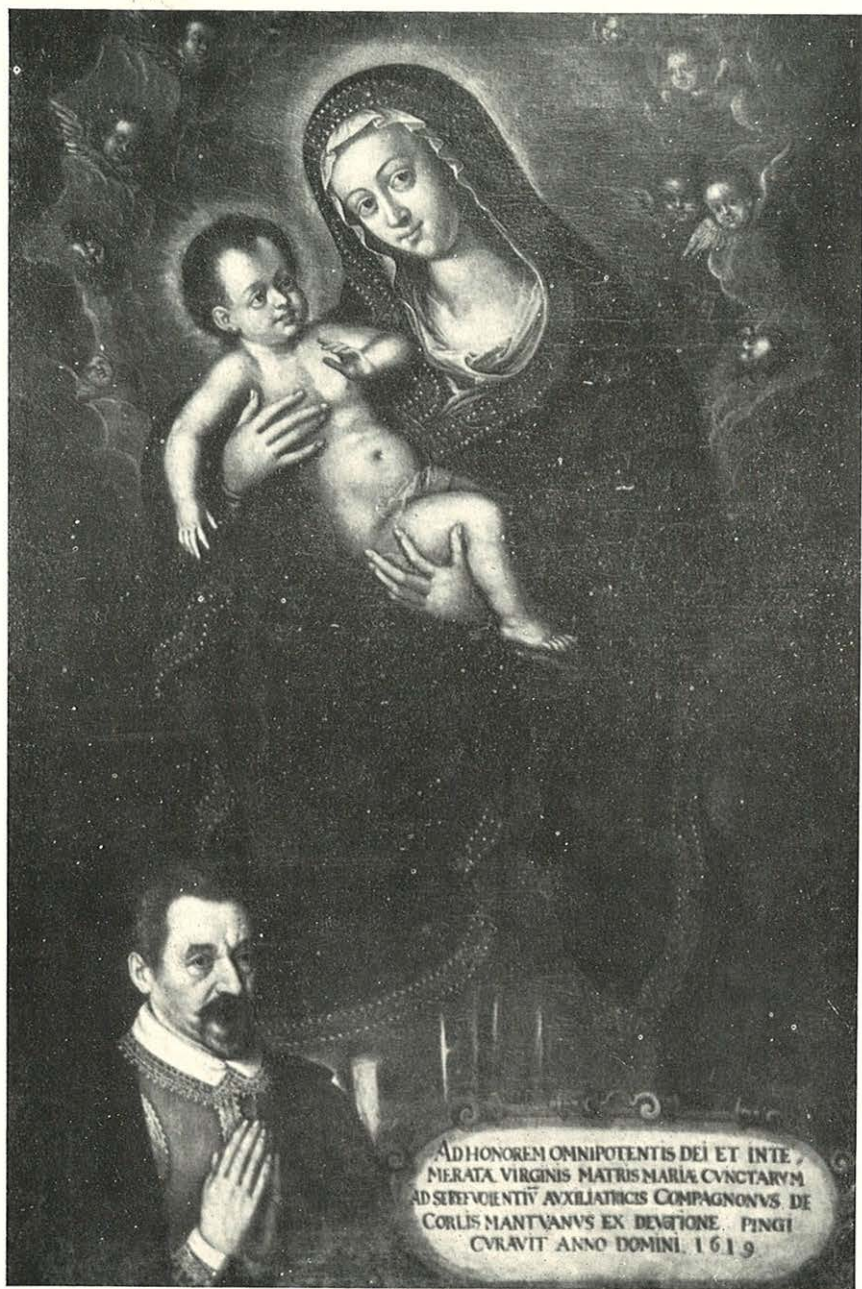
jemným žilkováním. V protikladu k polychromii z doby vzniku oltářů, imitující dřevo, jak jsme ji zachytili před restaurováním, materiál zůstal opět potlačen a nadále trvala snaha po oné pompéznosti a honosnosti, avšak přizpůsobená novým výtvarným názorům. Tomuto pojetí odpovídalo i používání zlata, a to v daleko větší míře, než bylo zvykem v předešlém údobí. Tak jako tehdy existuje soulad mezi imitací vzácných druhů kamene a drahých kovů. Pro toto tvrzení můžeme uvést ještě další důkaz, do-
savadní literatuře neznámý. Když augustiniáni r. 1730 nahrazovali původní stříbrné sochy u hlavního oltáře, odlité podle modelů Ondřeje Filipa Quitainera, pověřili vytvořením šesti nových soch českých světců Ferdinanda Maxmiliána Brokofa a Ignáce Millera. Nechali je pak, jak potvrdil průzkum a jak ukazuje i smlouva s malostranským štafírem Schmidtem, postříbřit, aby se nové plastiky vzhledem nelišily od původních. Je to jasný doklad pro naše tvrzení o snaze po imitaci materiálu, který se projevil i na barevnosti oratoří, o nichž jsme se již zmínili.

Obdobná problematika se ukázala také u všech polychromovaných plastik, na oltářích, na kazatelně i varhanách. Jak potvrzují smlouvy se štafírem Schmidtem, kladli augustiniáni hlavní důraz na zlacení nejen soch, nýbrž i výzdobných prvků. Tyto části byly ve většině případů v novější době přezlaceny. Jak víme ze smlouvy na kazatelnu, nezlacené partie sochařské výzdoby měly být malovány. Skutečně byly průzkumem zjištěny původní nánosy jemných tělových barev s pastózními odstíny, například rumělek v obličejových partiích. Tyto vrstvy byly překryty v 19. a na počátku 20. století tmavšími barevnými tóny, respektujícími spíše nánosy špíny než původní barevnost.

Zajímavé je i zjištění, jaký byl pracovní postup polychromie v jednotlivých partiích oltářů. Zatímco spodní části dřevěných architektur prováděl štafír nevšedně pečlivě s podkladovými vrstvami křídý, na něž pak kladl jednotlivé barevné tóny a jemné lazury, horní nepřístupné partie, které byly určeny jen pro značný podhled, mají polychromii přímo na dřevě bez podkladového materiálu.

Povšimněme si dále vlastního rozdělení barevnosti. Nejvíce potlačeny zůstaly plochy, jež nesloužily vlastním bohoslužebným účelům. Jsou to například čtyři oratoře v presbyteriu a oratoře obou bočních lodí, pojaté v pískovcových tónech kamene a navazující tak na nosné sloupy. Obdobnou barevnost mají i plochy hudební skříně varhan a kazatelný a tvoří tak podklad pro bohatou sochařskou výzdobu. Tak na stříšce kazatelný vystupují postavy čtyř evangelistů a řádový světec se zlacenými rouchy a inkarnáty v obličejích, řečníšti pak vévodí postavičky drobných putti a obdobně jako na křížovnické kazatelně reliéfy s novozákonními výjevy. Obojí plastické prvky jsou zlacené. Sytost a barevnost jednotlivých oltářů se řídí jejich významem, umístěním i osvětlením. Jako u kazatelný, tak i u všech oltářů v protikladu barevnosti základních ploch stojí plastická výzdoba, povětšinou zlacená, s kombinací tělových barev v obličejích a na rukou. Zcela zvláštní je pestrost bočních oltářů, jež hýří sytými barvami, které mají své oprávnění v přítomnosti těchto prostorů.

Zcela výjimečně dopadl průzkum mřížky oddělující chór od hlavního oltáře a od lodí. Bohatě pročleněná část, skládající se z rostlinného dekoru a z buclatých putti s bohoslužebným náradím, byla totiž natřena obdobným tónem jako oratoře. Průzkumem se však pod nánosy několika barevných vrstev nenašla žádná barokní polychromie. Rozsáhlé sondy navíc ukázaly, že řezbář počítal již při vytvoření díla s působením vlastního



AD HONOREM OMNIPOTENTIS DEI ET INTE-
MERATA VIRGINIS MATRIS MARIAE CVNCTARVM
AD SE DEFICIENTIV AXILIATRICIS COMPAGNONVS DE
CORLIS MANTVANVS EX DEVOTIÖNE. PINXI
CVRAVIT ANNO DOMINI 1619

Votivní obraz Julia Corliho, 1619 (foto J. Janatková)

přírodního materiálu. Výsledným optickým dojmem i povrchovou úpravou mřížka připomíná spíše Prachnerovy práce na zpovědnících nedalekého kostela sv. Jiljí, vzniklé o třicet let později.

Na základě těchto zjištění, ať již přímým průzkumem nebo studiem archívních dokladů, se přistoupilo k odstranění všech pozdějších zásahů a novodobých nátěrů. Na zdárném provedení restaurátorských prací se podíleli nejzkušenější restaurátoři: Josef a Karel Kotrbovi, J. Procházka (hlavní oltář a oltář sv. Šebestiána), Karel Stádník a Josef Kulda (kazatelna a varhany), J. Pasálek (votivní oltářík), Jiří Gruškovský (oltář sv. Rodiny), Josef Tesař (oltář sv. Jana Nep.), Aleš Grimm (oltář Všem svatých), St. Hanzl (oltář sv. Tomáše z Villanovy), E. Crhová a Jan Vachoda (oltář Tří králů), M. Smrkovský (oltář sv. Mikuláše Tolentinského), Helena Forstová (oltář sv. Karla), Frant. Duchek (mřížka), E. Adamcová, Helena Matoušová, J. Lachout a další.

Je však třeba se zmínit ještě o dalších objevech, které vysvětlují vývoj kostela sv. Tomáše a jeho výzdoby. Stručnost našich poznámek vyplývá ovšem z toho, že některá z těchto překvapujících zjištění bude možno definitivně zhodnotit až po dokončení obnovy. Všimněme si nejprve bočního prostoru na jižní straně presbytáře, který přejímá již v gotice zasvěcení starší kaple sv. Doroty. O původní podobě tohoto prostoru se v literatuře nedochovala žádná zmínka. Renesanční a barokní přestavba setřela v interiéru ráz gotické stavby a toliko z vnějšku nasvědčují gotice opěrné pilíře závěru tří stran šestiúhelníku se dvěma řadami oken nad sebou, upravených opět při pozdějších přestavbách. Teprve nedávný průzkum ukázal, že původní vzhled byl plně pozměněn při renesanční přestavbě z konce 16. století, jež zvýšila původní prostor kaple, i když respektovala pročlenění přízemí do pěti klenebních polí. Tomu nasvědčuje nález oken lodi s náznakem klenby. Jednolodní prostor byl zaklenut ve výši asi 240 cm nad nynější úroveň podlahy a prosvětlen na jižní straně pěti okenními otvory, z nichž dva byly v nové době úplně zničeny proražením kruhových oken. Zatímco výška tří dochovaných otvorů lansetového tvaru je téměř totožná — je v rozmezí 202 až 206 cm, — jejich šířka je rozdílná. První z otvorů měří 127 cm, druhý otvor má rozměry poloviční 65 cm, třetí pak 74 cm. Profilace špalet je střídma, zdobená toliko pravoúhlým či zaobleným výžlabkem. Tento nález okenních otvorů, dokumentujících původní výstavbu kostela v prostoru jinak téměř nepročleněném a nezdobeném, vedl k tomu, že jsme špalety obnovili v plném rozsahu.

Mnohem složitější slohový vývoj prodělala nynější sakristie kostela, umístěná na východní straně kostela. Již Líbal poukázal, že dnešní zaklenutí tohoto prostoru je pozdějšího data než stavba kostela. Při podrobné prohlídce kamenických článků a na základě průzkumu, prováděného akad. soch. Jahodou, se ukázalo, že z původního zaklenutí sakristie se nám dochovaly toliko náběhy žeber. Nynější žebra klenby jsou dosazena teprve dodatečně, čemuž svědčí nejen volba zcela jiného materiálu, nýbrž i jejich profilace. Lze se proto domnívat, že původní klenba sakristie se zřítla při požáru kostela za husitských válek a byla znovu osazena teprve koncem 15. století. Že však již původní výzdoba sakristie byla honosná, to prokazují dochované archiválie. Tak například inventář kláštera z roku 1415 mluví o značném bohatství bohoslužebných potřeb, jež mniši v této kapli ukládali. Opodstatněnost naší domněnky ukázal již podrobný průzkum, prováděný na omítkách restaurátory akad. mal. J. Králem, B. Mišovou,



Detail dřevěné mřížky z kostela sv. Tomáše (foto J. Janatková)

R. Ondráčkem a D. Švarcovou. Zjistil totiž, že sakristie byla vyzdobena malbami, dochovanými bohužel v dosti narušeném stavu, a to na severní a jižní stěně v klenebním poli u východního obvodového zdiva. Na jižní straně se malířská výzdoba skládá ze dvou pásů; ve spodním se při rozsáhlých sondách objevily postavy řádových mnichů a hodnostáře s biskupskými odznaky, sedícího na trůnu. Zajímavý je nálezný dvou erbů: na jednom z nich je červený kříž na světlém pozadí, na druhém zkřížené ostrve. A že se tento pás vztahuje k budování augustiniánského kostela, svědčí malba dvouvěžové sakrální stavby s prejzovou krytinou v sousedství měšťanského domu, z něž se dívá k chrámu měšťka v soudobém kroji. Protilehlá stěna má obdobné rozvrstvení. Ve spodním pásu najdeme Madonu v typickém rouchu s modravým pláštěm, v horní partii pak opět malbu architektury — cimbuří na výrazných krakorcích. Lze se právem domnívat, že malby vznikly před vysvěcením kostela v r. 1378. Již nyní zjištěná výzdoba dává tušit, že náleží mezi významné objevy vrcholně gotického umění doby Karla IV. Přesný rozbor bude možno provést až po skončení restaurátorských prací.

Tento stručný přehled problémů spojených s obnovou a rehabilitací celého objektu nemohl vyčerpat dopodrobna veškeré problémy ať již památkové či uměleckohistorické. Naším úkolem bylo toliko je naznačit s tím, že k jednotlivým otázkám se bude možno vrátit ve zvláštních studiích.

Poznámky

Nutno poděkovat pracovníkům církevního oddělení NVP s. Fr. Jelínkovi a s. Martě Šárové, kteří umožnili provést tak důkladnou obnovu objektu zajištěním finančních prostředků a pochopením požadavků památkové péče. S bedlivou péčí sledoval úpravy i správce objektu ThDr. L. Pokorný. Při řešení památkových problémů se zúčastnili s nevšedním zájmem PhDr. Ing. V. Kotrba a pracovníci chemické laboratoře Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody.

¹ Ivan Šperling, *Oprava Reinerových fresek u sv. Tomáše, Staletá Praha I*, 1965, str. 123—127.

Týž, *Znovuobjevený Reiner. Dějiny a současnost*, IX, 1967, str. 24—26.

Týž, *K obnově Reinerových fresek v kostele sv. Tomáše. Památková péče*, 1967, str. 78—89.

² Vl. Novotný, *Reinerovy fresky. Umění XIV*, 1942. K V. Herain, *České malířství od doby Rudolfinské do smrti Reinerovy*. Praha 1916, str. 83.

³ P. Preiss, *Výstava českého barokního umění v Německu. Umění IX*, 1962, str. 409.

⁴ J. Neumann, Jan Kryštof Liška, II. část. *Umění XV*, 1967, str. 274.

⁵ Hlavní údaje o dějinách kostela, B. Matějka, *Dějiny kostela sv. Tomáše v Praze*, 1896. D. Líbal, *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, 1948, str. 83.