

NENÍ BEZ ZAJÍMAVOSTI zabývat se díly vzniklými na přelomu jednotlivých etap slohových údobí, zvláště pak, podílelo-li se na jejich vzniku více autorů a soustředila-li se tato díla v jediném objektu: tu více vyniknou jednotlivé problémy a slohové proudy, navzájem se v protichůdných celcích prolínající. Tyto problémy lze pak studovat zejména tehdy, můžeme-li si poznatky zpřesnit na základě restaurátorských zásahů, odkrývajících pod pozdějšími nánosy například barevných vrstev původní stav uměleckých děl. V současné době se nám této příležitosti dostává v bohaté míře pro údobí baroka, zvláště pak 18. století, neboť se postupně přistupuje k systematickému restau-

K dějinám barokní plastiky v kostele sv. Tomáše na Malé Straně

IVAN ŠPERLING

rování větších komplexů. Naše studie tedy tvoří součást příspěvků snažících se řešit uvedenou tematiku a chce se blíže zabývat sochařskou výzdobou interiéru kostela sv. Tomáše na Malé Straně. Dobu jejího vzniku můžeme položit do rozmezí l. 1720—1735 čili do údobí přechodu vrcholného baroka v rokoko. Stýkají se tu dva vývojové proudy tehdejšího umění; na jedné straně dožívající velký sloh vrcholného baroka, na druhé pak počínající rané rokoko, dosud přejímající mnohé detaily předchozího pojetí. Klasickým příkladem (ne sice z oboru plastiky) jsou fresky Václava Vavřince Reinera zdobící kupoli a devět klenebních polí hlavní lodi a presbytáře tohoto kostela. Najdeme zde příklady neujasněnosti a výtvarného kolísání i u tak velkého umělce, jakým autor byl. Je na nich patrný styk konce 17. stol. ve fresce sv. Augustina jako ochránce řádových mnichů a vrcholného baroka počátku 18. stol. na malbách presbytáře i nástup nového italského rokokového umění na prvních polích hlavní lodi.

S obdobnými problémy se setkáváme i u plastické výzdoby téhož interiéru. Prvním a nejnázornějším příkladem jsou vlastní architektury jednotlivých oltářů. Převažují zde tradiční typy, charakteristické již pro předchozí údobí baroka, a to u oltářů sv. Tomáše z Villanovy (1730), Všech svatých (z roku 1725), sv. Jana Nepomuckého (1725) a sv. Rodiny (1725), pro něž byly předlohou grafiky Pozzovy knihy *Perspectivae pictorum atque architectorum* z devadesátých let 17. stol. s typickým členěním do spodní partie, sestávající z menzy a relikviáře, a s důrazem na horizontálnost; z nich vyrůstá vlastní vertikální část retabula v podobě edikuly se sloupy a pilastry s kompozitními hlavicemi a kladím, jež nese rozebrané frontony. Tato architektura ohraničuje prostor, do něhož je zasazen sám oltářní obraz; v nástavci je osazena plastická a ornamentální výzdoba. Vertikalitu těchto oltářů zčásti podporují i plastiky světců v nadživotní velikosti, umístěné mezi sloupy a pilastry, popřípadě — jako u oltáře sv. Rodiny — i letící andělé nesoucí oltářní obraz. Tak jako u vrcholně barokních oltářů tuto



Oltář sv. Mikuláše Tolentinského v kostele sv. Tomáše (snímek J. Janatková)

edikulu zdobí drobní poletující andělé, v nadstavci pak „boží oko“ s hlavičkami putti. Do této kompozice je mnohdy zasazena i plastika, například socha sv. Jana Křtitele. Analogií pro tyto oltáře bychom našli dosti; jednou z klasických předloh je hlavní oltář z kostela sv. Františka u křižovníků snad podle návrhu architekta provedený truhlářem Josefem Dobnerem r. 1707.

U dalších typů oltářních architektur¹ je zřejmý již odklon od monumentality; autoři upouštějí od přílišného zdůrazňování samotného architektonického členění a přiklání se k jakési plošnosti, v níž vlastně celá plocha oltářní architektury plní spíše funkci rámu obrazu než samostatně působícího uměleckého díla, žijícího na oltářní závěsné malbě. Starším typům se nejvíce blíží oltáře Bičování Krista (1744) a Narození Páně (1744), kde plošnost je narušena toliko představenými sloupy. Naproti tomu oltáře sv. Anastázie (kolem 1731) a sv. Karla Velikého (kolem 1731) jsou již pročleněny toliko plošnými pilastry, na nichž hlavice jsou nahrazeny volutovými konzolami, jež v podstatě tvoří protiváhu volutovým konzolám pro sochy na menze oltáře. Vrcholu plošnosti dosáhly pak dva postranní oltáře — sv. Šebestiána (po r. 1730) a Nanebevzetí Panny Marie (po r. 1730), kde zvýrazněné postranní konzoly s mohutnými nadživotními plastikami čtyř sedících církevních otců připomínají italskou oltářní architekturu této doby. Zvláštní skupinu tvoří dva postranní oltáře hlavní lodi, oltář sv. Mikuláše Tolentinského (kolem 1731) a oltář sv. Anny (kolem 1731), vybudované jako samostatné kaple či niky, v nichž průčelní lisény působí spíše malířsky, netektonicky než jako nosné architektonické prvky. Svým řešením vedou oba tyto oltáře k analogiím takzvaných baldachýnových oltářů. Ne neoprávněná je domněnka, že návrhy pro ně tvořil sám Kilián Ignác Dienzenhofer. S jeho jménem je spojen dnes ztracený návrh na hlavní oltář (1731), plně již zapadající do sledu rokokových svatostánků, jak je známe z dosti dlouhého údobí rokoka, dožívajícího ještě dlouho po polovině 18. stol.² Svým dvoudílným řešením s bočními vchody za oltář, rozšiřujícími spodní horizontální pásmo, připomíná například hlavní oltář kostela sv. Jiljí, datovaný r. 1734. Při svém návrhu musel architekt zajistě respektovat přání objednavatelů a umístit do horní vertikální části oltáře dva monumentální oltářní obrazy Petra Pavla Rubense Umučení sv. Tomáše a sv. Augustina, jež ikonograficky navazují na freskovou výzdobu klenebních polí a kule. Díky značné výšce mohl pojmut oltář jako dvoudílnou architekturu navzájem odlišenou členěním i barevně jako kontrast mramorů a zlata. Přes zásahy 19. stol., zaviněné požárem, jehož stopy jsou patrné hlavně na zadní straně oltáře, zůstává jasné jeho původní členění. Spodní plocha s menzou a postranními vchody za oltář je zdobena lizénami s volutovými konzolami a nikami pro plastiky v podživotní velikosti a plochými figurálními reliéfy symbolického charakteru³. Sochy sv. Simpliciana a Tomáše z Villanovy nad bočními vchody tvoří přechod k druhé části oltáře, sestávajícího ze dvou nad sebou stojících rámců, které nese dvojice andělů. V bohatém dekorativním rámu poletují andělé držící atributy církevních hodností sv. Augustina. Tato figurální výzdoba horní partie oltáře opět připomíná barokní boční oltář Povýšení sv. Kříže z kostela sv. Františka u křižovníků s putti nesoucími předměty mající vztah k výjevu oltářního obrazu. V souvislosti s naší tematikou zaujme i otázka ornamentu vyskytujícího se v celém interiéru kostela. Na hlavním oltáři, tak jako na protějším dominantě varhan, převládají motivy páska zasazeného na hudební skříni do rámce akantového



Oltář sv. Šebestiána v kostele sv. Tomáše (snímek J. Janatková)

boltee a vytvářejícího tak zajímavou mozaiku; v mnohém připomíná ornament akantu s pentlí, který se vyskytuje již o dvacet let dříve například na oltáři Týnského chrámu v Praze. Nejčastěji opakovaným prvkem, s nímž se setkáváme na všech oltářích, je rokajový motiv, umístěný samostatně nebo ve spojení s volutami či na vázách kazatelný a varhan. Dalším prvkem zdobícím hlavně boky volut jsou mušle, z nichž v nepřeberném množství visí sled akantových lístků a střepečků a svazečků lístků. Toliko v jediném případě najdeme klasicky podanou mřížku v její plné nádheře.

Jak jsme již poukázali u hlavního oltáře, důležitou součástí výzdoby oltářních architektur je i jejich polychromie, která má za úkol skloubit výzdobné prvky s ostatními detaily v jednotlivý výtvarný celek. Již Blažíček ve své studii o pražské plastice raného rokoka poukázal na to, že v této době dřevo neusiluje již o vzhled a působení kamene, ale spokojuje se s iluzivní polychromií něžných tónů a zlata⁴. Toto konstatování však musíme po dokončení obnovy interiéru kostela sv. Tomáše na Malé Straně a po restaurátorských průzkumech v kostele Panny Marie a sv. Karla Velikého na Karlově upřesnit. Porovnáme-li totiž vrcholné barokní výzdobu interiéru například kostela sv. Františka u křižovníků a ani ne o 30 let mladší mobiliář svatotomášský, vynikne ona výrazná změna od těžkých tmavých barev baroka k pastelovým zjemnělým tónům rokoka (žluté, světle modré, růžové, světle červené, přičemž jemné žilkování napodobující mramorování prováděl štafír často až při závěrečném lakování). Oba interiéry mají ve své polychromii jeden společný jednotící prvek: imitaci mramoru a jiných u nás vzácných materiálů. Změna je jen ve výběru jednotlivých druhů těchto materiálů a ve snaze po jejich nápodobě pomocí štafířských prací. Místo sytě červených mramorů křižovnických nacházíme u sv. Tomáše pouze barevné napodobení tohoto vzácného materiálu v jemných pastelových barvách s drobným žilkováním, blížící se svým zpracováním impresionistickému obrazu. Iluzivní pojednání polychromie dřeva nejen u sv. Tomáše, ale i na Karlově se dává plně do služeb pozdního slohu svým odlehčením a barevnou jemností. Čili materiál — v daném případě dřevo — opět zůstává potlačen; trvá i nadále snaha po pompéznosti a honosnosti, přizpůsobených však novým výtvarným názorům. Tomuto pojetí odpovídá i používání zlata v daleko větší míře, než bylo dosud zvykem. Domníváme se proto, že v tomto období neexistuje kontrast zjemnělé polychromie a zlata, ba právě naopak jak imitace mramorů, tak i zlacení mají tak jako dříve společného jmenovatele. Pro toto tvrzení lze uvést ještě další důkaz. Když mniši augustiniáni v rozmezí l. 1729—1730 nahrazovali původní stříbrné sochy, odlité podle modelů Ondřeje Filipa Quitainera, pověřili vytvořením šesti nových soch českých světců Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa a Ignáce Millera. Ty pak nechali, jak ukázal průzkum pod dosavadní vrstvou zlata, postříbřit, aby se nové plastiky vzhledově neodlišovaly od původních stříbrných plastik. Je to jasný doklad o snaze po imitaci materiálu. A že v tomto případě nejde o otázku čistě místní, svědčí pasáž ve smlouvě augustiniánů s Kiliánem Ignácem Dienzenhoferem, týkající se barevnosti oratoří, v níž objednavatelé jasně požadují, aby se polychromie podřídila poslední — v té době současné — módě. Znamenalo to, že i při štafířských pracích na oltářích se vycházelo ze stejných požadavků, všeobecně vžitých, takže se nemusely blíže specifikovat. Obdobná problematika se ukázala i u polychromie soch jak na všech oltářích, tak i na kazatelně a na varhanách. Jak ukázaly smlouvy se štafířem Schmidtem, kladli augustiniáni hlavní důraz na zla-



Dílno J. F. Fessmanna, Bubnující anděl z varhan, 30. léta 18. stol. (snímek J. Janatková)

cení nejen všech soch, nýbrž i ozdobných prvků. Ve většině případů byly v novější době přezlaceny. Pak se v největší míře obnovoval tento poslední stav, respektující jak původní výtvarný záměr, tak i původní rozsah. Jak ukázala smlouva na výzdobu kazatelny, nezlacené partie měly být malovány. Průzkumem se skutečně zjistily původní nánosy jemných tělových barev s pastózními nánosy například rumělek v obličejových partiích. Tyto vrstvy byly překryty v 19. a na začátku 20. stol. tmavšími barevnými tóny, respektujícími spíše nánosy špíny než původní barevnost. Proto byly tyto zásahy postupně odstraňovány a respektována původní polychromie.

Nyní se vraťme ke studiu vlastní sochařské výzdoby, jak se nám dochovala v interiéru kostela. Úvodem lze konstatovat, že autorské připsání jednotlivých plastik doznalo během doby značných zvratů, takže se přes výraznou kvalitu všech prací odborná literatura u některých z nich nesjednotila na jednoznačném nazírání. Proto musíme pro ujasnění hned v úvodu uvést některé předpoklady, z nichž vycházíme při plném respektování priority slohového srovnání z dochovaných archívních zpráv. Při řešení autorských připsání jsme vycházeli z toho, že augustiniáni jako objednavatelé se při zadávání většíny plastické výzdoby vzniklé převážně v rozmezí ani ne patnáctiletém drželi věhlasu určitých umělců či dílen, s nimiž již měli dobré zkušenosti a kteří se snažili splnit jejich požadavky. Při objednávkách se řídili i snahou vyrovnat se ve výzdobě ostatním klášterům tehdy velkoryse představujícím své chrámy. Nasvědčují tomu dvě fakta: první vysvítá z výše zmíněné smlouvy s Kiliánem Ignácem Dienzenhoferem o módnosti barevného řešení oratoří, druhým je přizvání Jana Františka Fassmanna ke zhotovení skříně a výzdoby varhan podle jím provedené hudební skříně ve strahovském kostele. Z dílen, jež byly řádem preferovány, můžeme uvést dvě: Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa a Ondřeje Filipa Quitainera. Mnohá jména dalších umělců, kteří se podíleli na výzdobě, najdeme při bližším studiu mezi tovaryši a učni předešlých mistrů. Po úmrtí svých učitelů se ujali dalších zakázek v kostele ať jako samostatní řemeslníci, či z titulu pokračovatelů v živnosti zemřelých. Znamená to, že na svatotomášských plastikách můžeme vysledovat i kontinuitu přerodu dožívajícího vrcholného baroka v nové pozdní slohové údobí. Toliko u jednoho oltáře můžeme zjistit, že malostranští augustiniáni si objednali práci u umělce, kterého jim doporučili řádoví bratři z jiné části Prahy. Je jím František Ignác Weiss.

První prací, jež se snažila řešit otázku autorského připsání jednotlivých soch, je podrobná studie Matějкова z konce minulého století. Předcházející práce neznají při popisu kostela jméno ani jediného umělce, který se podílel na výzdobě. Základní údaje Matějkovy práce, vycházející z archívního studia, přejímá i novější literatura, která se snaží o řešení dalších autorských otázek u prací, kde písemné doklady chybějí. Z nich nejdůležitější pro naše téma jsou práce Blažíčkovy.

Veškeré studie obírající se naším námětem považují shodně za nejstarší oltářní plastiky sochy sv. Václava a Víta na oltáři sv. Jana Nepomuckého a sv. Augustina a sochu sv. Vojtěcha na oltáři sv. Rodiny. Vročují je do r. 1721 a připisují Ondřeji Filipu Quitainerovi. Autorské určení vyplývá pouze nepřímě z archívních dokladů, vízicích se k hlavnímu oltáři, kam tento malostranský sochař dodal v r. 1721 na základě smlouvy z předešlého roku 4 sochy v životní velikosti jako modely pro stříbrné, později rozlité plastiky. Tyto modely pak augustiniáni osadili patrně až po dokončení stavebních

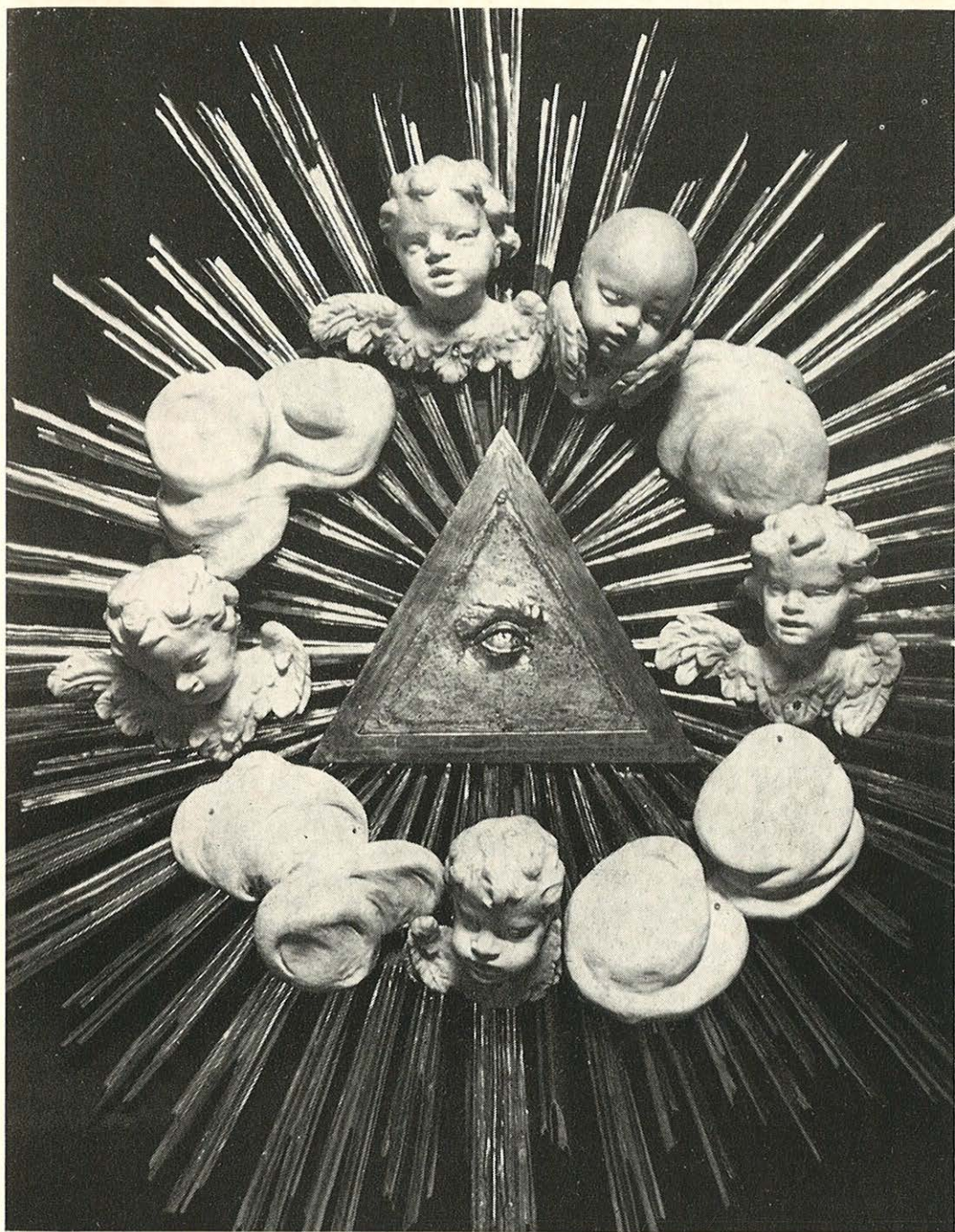


J. Miller, sv. Rozálie a Barbora z oltáře sv. Karla Velikého (snímek J. Janatková)

práci v hlavní lodi v r. 1728 na uvedené dva boční oltáře. Pro hlavní oltář dali podle nadačního ujednání z 5. listopadu 1680, jež na tuto práci poskytlo i finanční prostředky, zhotovit nové plastiky, o nichž se zmíníme dále. Důvod pro podřadné umístění Quitainerových modelů vycházel z toho, že již neodpovídaly architektonickému řešení nového díla v presbytáři.

Povšimněme si nyní charakteristických znaků těchto plastik; jejich srovnání se přímo nabízí pro jejich téměř galerijní umístění ve stejné výši a rovině na sousedních oltářích. Lze souhlasně říci, že to nejsou postavy trpitelné nebo bojující, nýbrž žijící bohatým duchovním životem, který dává jakési vnitřní uspokojení a určitou vyrovnanost i výrazu obličejů; přesto však ještě vycházejí z tradice vrcholně barokové sochařské dílny. V obličejích najdeme i mnoho dalších shodných rysů typických pro plastiky tohoto pozdního slohového období, jak je vysledoval Blažíček. Příkladem lze uvést drobná ústa či jemnost rysů obličeje. Přes autorovo brilantní charakterové, individuální a věkové vystižení postav a tváří jednotlivých světců, patrných nejvíce z kontrastů sv. Vojtěcha a Augustina na jedné straně a sv. Víta a Václava na druhé, zůstává stále shodný sochařský rukopis, spoléhající na malířské propracování celku i detailu a počítající s důležitou úlohou světla a stínu při optickém dojmu, a to nejen v pročlenění vousů a vlasů, nýbrž i v modelaci těla a šatu. Ona důležitost působení světla a stínu je potvrzena i v bohatě modelovaných partiích obřadních kněžských rouch sv. Augustina a Vojtěcha či v knížecím oděvu sv. Víta nebo u vlajky sv. Václava. Přitom neopomenul Quitainer plně respektovat precizní rozlišení látkové odlišnosti i v detailech drobné výzdoby. Tato snaha je nejvíce patrna v odlišení zbroje a oděvu sv. Václava od rouch ostatních tří postav.

Mnoho shodných rysů s předešlými plastikami mají i sochy sv. Šebestiána a Rocha na sousedním oltáři Všech svatých. Nahá spoutaná postava prvního světce s rouškou kolem beder má svým promodelováním analogii hlavně v sochách sv. Vojtěcha a Augustina, typ obličeje se zvýrazněnými nadočnicovými oblouky a pootvřenými ústy je spřízněn s hlavou sv. Václava. Také pročlenění roušky má své shody s předešlými plastikami. Totéž s drobnými obměnami platí i pro postavu pastevece — sv. Rocha v běžném rouchu, s kloboukem na zádech. Lze proto odmítnout Pocheho⁹ připsání těchto plastik Janu Michalu Brüderlovi (Biderlovi) a přiklonit se k starším tvrzením Blažíčkovým¹⁰ a připsat i tyto obě plastiky Ondřeji Filipu Quitainerovi. Jemu nutno ovšem připsat i dvě letící postavy andělů, přidržující rám obrazu téhož oltáře. Pro to opět svědčí nejenom typologie obličejů, majících shodné charakteristické znaky se sv. Vítem, nýbrž i pročlenění drapérie, promodelování těla a typické ruce s dlouhými prsty. Proto nelze přijmout ani Štechovo připsání postav andělů Janu Michaelu Brüderlovi (Biderlovi)¹¹. Domníváme se dále, že celá sochařská výzdoba tohoto oltáře vznikla již v r. 1721 čili shodně s postavami předešlých plastik. Toto tvrzení nevylučuje ani smlouva s Brüderlem o vytvoření plastické výzdoby v nástavecích oltářů, poněvadž se výslovně uvádí ve vztahu ke čtyřem modelům Quitainerových soch umístěných na výše popsaných oltářích¹². Zeela protikladně působí sochy sv. Mikuláše Tolentinského a Norberta na oltáři sv. Tomáše z Villanovy, jež mají s předešlými nejen společnou velikost, nýbrž i důstojnost církevních hodnostářů. Je zvýrazněno jejich extatické náboženské zahloubání, projevující se až v trpitelných výrazech obličejů. Promodelování hlav,

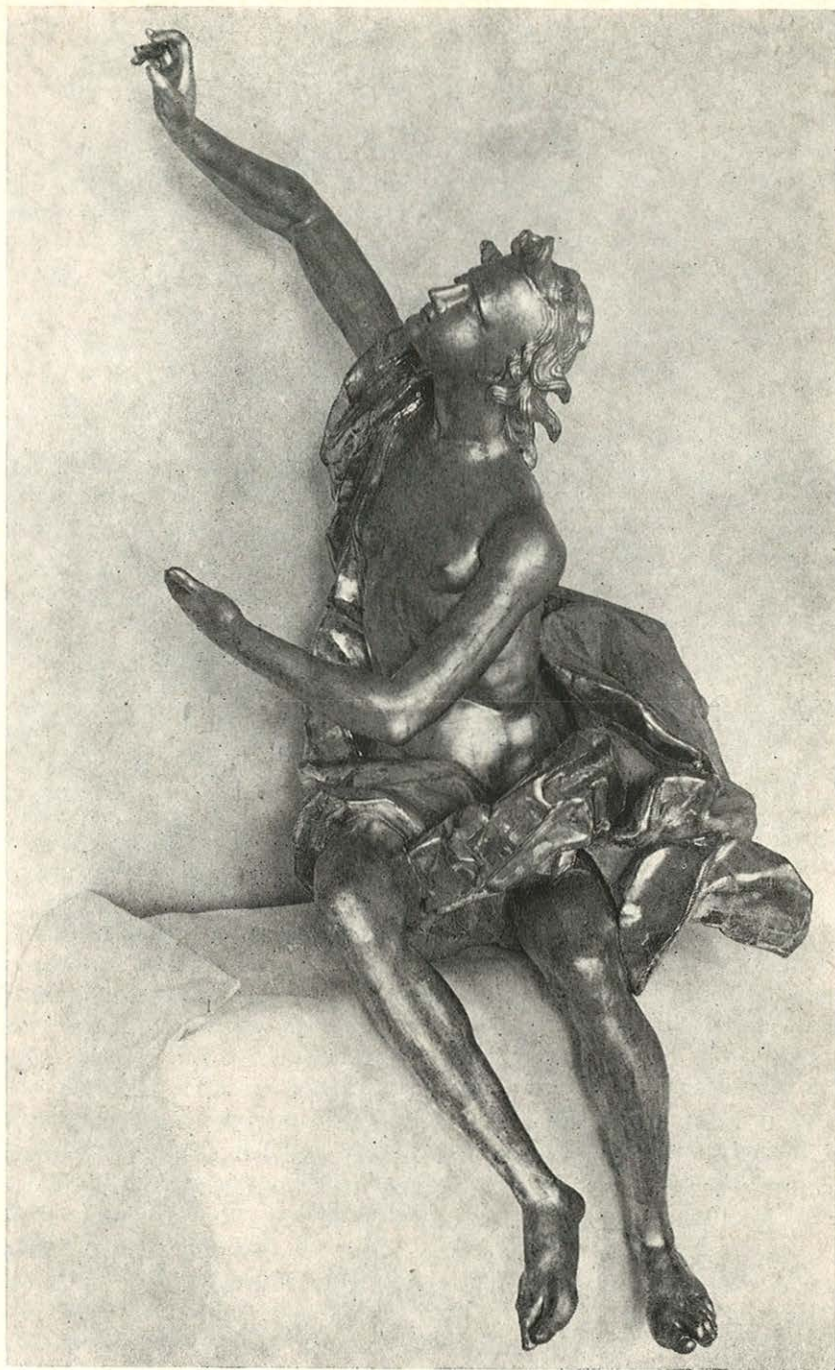


J. M. Biderle (Brüderle), Svatozář s andílky z oltáře Všech svatých z r. 1725 (snímek J. Janátková)

*J. A. Quitainer,
Detail hlavního
oltáře (1731)
po restaurování*



*Dílka
J. F. Fessmanna,
Anděl ze skříně
varhan, 30. léta
18. stol., stav
po restaurování
(snímky
J. Janátková)*



vlasů, vousů je založeno na výrazném zdůraznění detailů nosů, nadočnicových oblouků, které jsou v kontrastu s drobnými pootevřenými rty. V pozicích postav převládá graciózní elegance a ucelenost kompozice postav, z nichž se nevymyká ani gestikulace rukou, založená i na afektaci. Ve zpracování roucha lze pozorovat určitou stylizaci, respektující však plně rozdílnost drapérie a její výzdoby. Není tu již nadměrně nakupena hmota, je rozčleněna v drobné záhyby. Oděvy plně respektují ve svislých, někde až trubkovitých záhybech obrysy těla s mírným povykročením nohou. Tím již dávají základ k pozdějším sochařským pracím Františka Ignáce Weisse v kostele sv. Kateřiny na Novém Městě pražském. Lze proto plně se připojit k závěrům dřívější literatury o autorském připsání těchto plastik¹³.

Tak se dostáváme k další skupině plastické výzdoby kostela, kterou opět pojí shodné charakteristické slohové znaky se snahou po výrazném zjemnění, značné pohybovosti a zdůraznění náboženského snění. Na první místo musíme klást práce dílny Jana Antonína Quitainera, jež sice přejímají poznatky jejího zakladatele Ondřeje Filipa Quitainera, avšak převádějí je z vrcholně barokního pojetí do rokokových tvarů. Povšimněme si nejprve sochařské výzdoby kazatelny, již uvádí Blažíček jako klasický příklad oné významné proměny v rokokové tvarosloví¹⁴. Kazatelna si dochovává v architektuře ještě tvarosloví převzaté z vrcholného baroka včetně typického pročlenění. Základem odlišnosti je měřítková proměna plastické výzdoby, zdůvodněná dekorativním skladebným pojetím, počítajícím jednak s měřítkovým kontrastem, jednak se střídáním figur s motivy ryze výzdobnými, jako jsou vázy, čabraky a reliéfy plošného charakteru. Nejpatrněji je tento kontrast vyzdvížen na stříšce svatotomášské kazatelny, završené postavou sv. Augustina, kde se střídají měřítkově menší postavy církevních otců s většími tílky andílků. Autorství sochařské výzdoby je podloženo smlouvou, v níž je obsažen i přesný výčet soch, jež měl J. A. Quitainer během čtvrtroku dodat. Jsou to postavy sv. Augustina, Ambrože, Řehoře, Jeronýma, 14 andílků, 6 váz a 6 bas-reliéfů¹⁵. Již Blažíček prokázal, že figurální výzdoba kazatelny není jednotné kvality. Zdůraznil zásadní protiklad jemně propracovaných postav sv. Ambrože, Řehoře a Jeronýma proti tvrdosti ve zpracování sochy sv. Augustina. Skutečně si lze povšimnout u tří sedících církevních otců již v typu obličejů a ve zpracování rouch do větších zvlněných detailů, plně lpících na pohybově rozevlátých tělech, mnohem prostorověji cítěné plasticity, než je tomu v postavě sv. Augustina, kde obličej působí dojmem herecké masky. Záhyby šatu tohoto světce vzbuzují svým nakupením trubkovitých záhybů a navršením množství látky v některých partiích spíš dojem zvětšené tuhé drapérie než kněžského roucha majícího domodelovávat tělo. Blažíček se domnívá, že Jan Antonín Quitainer tkvěl v tomto případě dosud v názoru a předloze svého otce, starého Quitainera, kdežto u zbývajících tří postav vycházel z novějších předloh. Naproti tomu my soudíme, že právě v postavě sv. Augustina dochází v dílně ke zvratu ve snaze po nové orientaci a používání jiných předloh, jež vyžadovaly i nová pohybová a kompoziční schémata. A tyto změny způsobily právě onu bezradnost a určitou strnulost plastiky sv. Augustina, zvláště pak měl-li ji provádět umělec nemnoho zkušený a teprve nedávno vyučený ještě v duchu vrcholného baroka. Tuto domněnku dokládá právě zobrazení tohoto světce. Lze se totiž domnívat, že sochařská dílna synova při zpracovávání postav jednotlivých světců vycházela ze vžitých schémat a téměř neměnných modelů tradova-



*Dílno J. F. Fessmanna, Detail skříně varhan, 30. léta 18. stol., stav po restaurování
(snímek J. Janatková)*

ných v dílně otcově. Klasickým příkladem zobrazení sv. Augustina v dílně Ondřeje Filipa Quitainera je právě práce umístěná v kostele sv. Tomáše na oltáři sv. Rodiny. Kompoziční schéma této sochy počítá toliko s atributy srdce a berly, jež světec drží v obou rukou. Naproti tomu J. A. Quitainer použil na kazatelně jiného starého vyobrazení světece, jež vynechává atribut srdce a k nohám církevního hodnostáře staví postavu chlapce ze známého vyprávění o přelévání moře. Je to lákavý motiv právě pro sochařství 18. stol., neboť poskytuje větší možnosti a příležitost pro použití pohybovějších schémat rokokových plastik a je běžný v různých dílnách, ku příkladu v dílně Matyáše Brauna, který takto traktovanou postavu umístil r. 1725 v kostele v Benešově¹⁶.

Dále prokázal Blažíček, že sochařská výzdoba kazatelny nejenže nemá jednotnou kvalitu, ale je dílem několika rukou¹⁷. I když jsme vysvětlili důvody rozdílnosti v provedení postav církevních otců, lze zjistit patrnější rozpory i v typech obličejů světců a andělů volně poletujících na stříšce kazatelny. Neúměrně velké hlavy ve srovnání s tělíčky, zdůraznění partií čela a temene hlavy, patrné zejména u holohlavých putti, zpracování vlasů do větších celků je pro tuto dílnu zcela netypické. Hledáme-li pro ně analogii, najdeme ji v typech andělů v nástavech oltářů Věch svatých, sv. Jana Nepomuckého a sv. Rodiny. Pro sochařskou výzdobu nástavců obou posledně jmenovaných oltářů máme archívni smlouvu doloženého autora. Je jím Michael Brüderle (Biderle)¹⁸, jenž ji provedl podle písemných dokladů z 1. února a 18. srpna 1725. Lze se proto domnívat, že tento sochař, původně žák Ondřeje Filipa Quitainera, se uvolil pomáhat po smrti svého učitele ve vedení dílny jeho mladému synu a jeho matce. V tom případě musíme připustit, že provedl hlavičky putti nejen u oltáře Věch svatých, nýbrž i na hlavním oltáři na figurách andělů na jednotlivých rámech v počtu devíti, i když smlouva na celou sochařskou výzdobu zní na jméno Jana Antonína Quitainera. Ten vytvořil figury dvou velkých andělů a dvou světců, sv. Simpliciana a Tomáše z Villanova. Proti rokokovým figurám kazatelny vycházejí zmíněné plastiky ještě z tradice otcovy dílny: jsou rozložitě, masivní až těžké, pevné v postoji, avšak neohrabané a nemotorné v letu. Oděvy plně respektují obrysy těl i v partiích chaoticky nahromaděných částí látky. Typicky oválné hlavy s kučeravými vlasy přejímají obdobně jakoby nacvičené úsměvy. Dva plošně podané reliéfní figurální výjevy hlavního oltáře s námětem Snímání z kříže a Lisování vína jsou pojaty obdobným stylizovaným náznakovým způsobem jako šest reliéfů Dobrého pastýře z kazatelny.

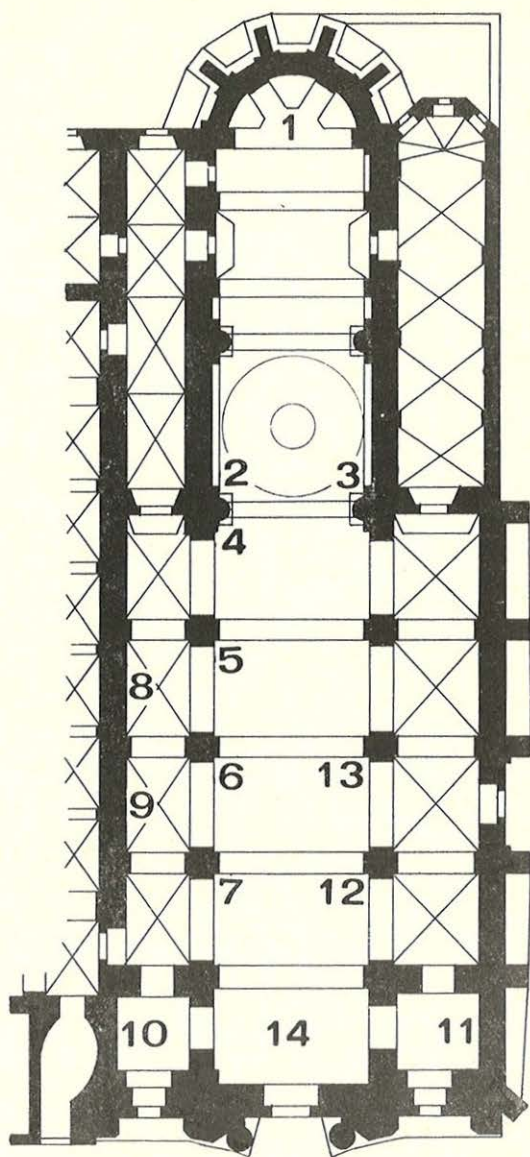
Třetí skupinu plastické výzdoby oltářů kostela sv. Tomáše můžeme spojit se jménem Brokoffovým, resp. s jeho tovaryšem a následovníkem v přejímání a pokračovatelem v tradicích dílny Ignácem Millerem (Müllerem). Na rozdíl od právě uvedených děl máme podkladový písemný materiál toliko pro skupinu šesti prací na hlavním oltáři¹⁹, jejichž charakteristické rysy byly však setřeny pozdějšími nevhodnými restaurátorskými úpravami, nánosem dvou křídových vrstev, stříbřením a zlacením. Zbývající plastiky, k nimž se ještě vrátíme, byly buď připisovány Brokoffově dílně a jejímu okruhu nebo zůstaly doposud nepovšimnuty. Do první skupiny náleží sochy sv. Moniky, Ludmily, Augustina, Vojtěcha, Václava a Víta, umístěné na hlavním oltáři. První tři plastiky měl před 13. dubnem 1730 zhotovit Ferdinand Maxmilián Brokoff, zbývající po tomto datu jeho žák Ignác Miller²⁰. Odborná literatura poukazuje na slabší provedení těchto soch; mají málo pohybu, v drapériích se neshledává dostatek kontrastu a u obličejů se postrádá osobní jedinečná jemnost tak významné dílny. Proto se odborné stati domnívají, že to jsou buď práce dílenské²¹, nebo je připisují Ignáci Millerovi (Müllero-vi)²². Na základě výše uvedeného průzkumu²³ bude možno provést určitou revizi názorů. Pod zmíněnými nánosi se objevilo původní stříbření podporující pečlivou modelaci drapérie, propracovanou do jemného bohatého zvlnění. Také v doplňcích šatů, jako například na pásu či na koruně sv. Václava, se projevila citlivá modelující kresba. Nánosi však překryly i modelaci obličejů se snahou po odlišení individuální psychologie figur. Na podkladě tohoto průzkumu lze konstatovat, že přes určité pohybové nedostatky ve ztvárnění soch prováděl všechny plastiky již vyspělý umělec. Pro obdobnou modelaci

*J. A. Quilainer,
Sv. Augustin z kazatelny
(1730),
stav po restaurování
(snímek
J. Janatková)*



a rukopis lze je všechny připisat Ignáci Millerovi, jemuž ve shodě s O. J. Blažičkem nutno přičknout i díla na dalších oltářích²⁴. Především jsou to čtyři plastiky tří králů a ležícího sluhu z oltáře Narození Páně, jež spojil s Brokoffovou tradicí již koncem minulého století Matějka²⁵. Tomuto určení nasvědčují vyvážené postoje postav, výrazy tváří, postrádající ještě onoho až líbivého rokokového výrazu, jemné zpracování povrchu rouch a téměř naturalistické propracování pásů z perel u postavy krále Baltazara. Totéž propracování najdeme i ve zpracování výše zmíněných šesti soch hlavního oltáře, s nimiž je pojí i řada shodných prvků, jako například obdobné použití motivu na lemech rouch králů Baltazara a Kašpara. Proto shodně s Blažičkem připisujeme tyto práce Ignáci Millerovi (Müllerovi)²⁶. Stejně tak vytvořil i postavy čtyř svatých princezen sv. Kateřiny, Kassidy, Dimpny a Voršily na oltáři Mikuláše Tolentinského²⁷, jež nás upoutají svou manýrovou sličností. Kompozicí, kdy se stácejí v graciózních pohybech, jako by rotovaly v kroku náročné barokního tance, se již plně ocitáme v rokoku. Přijmeme-li však uvedená dvě připsání, musíme si ujasnit i otázku autorství plastik na dvou dalších oltářích, sv. Karla a sv. Anny. Všechny 8 plastik obou sakrálních architektur můžeme totiž ve slohovém vývoji Ignáce Millera zařadit mezi obě dříve popsané skupiny figur. Obličejové světic jsou typologicky téměř shodné s hlavami princezen, dochovávají však dosud vyvážený až klidný postoj králů i s nenásilnou jemnou gestikulací rukou. Tak například sv. Rozálie z oltáře sv. Karla přejímá v zrcadlovém přepisu gestikulaci krále Kašpara, sv. Dorota má analogické pohybové schéma se sochou Baltazara. Naproti tomu plastické členění roucha bohatě promodelovanými, někdy až trubkovitými záhyby soch sv. Barbory, Veroniky a Rozálie z oltáře sv. Karla se blíží šatům princezen. Také u plastik sousedního oltáře najdeme mnoho shodných prvků s popsanými Millerovými díly. Tak například postava sv. Doroty z oltáře sv. Anny se typem obličejové s věnečkem ve vlasech a pročleněním roucha blíží sv. Barboře z oltáře sv. Karla, v gestikulaci rukou s atributem lebky přejímá již pohybové schéma princezen. Naproti tomu sv. Anna z oltáře téhož zasvěcení svou vyvážeností, důstojným postojem, polohou rukou a klidným pročleněním řadového šatu navazuje na postavu sv. Moniky z hlavního oltáře. Sem můžeme zařadit i zbývající dvě světice z téhož oltáře, které dodržují pohybové schéma vycházející z vrcholně barokní tvorby dílen, jako je Brokoffova, přestože v některých detailech předjímají rokokové až artistní a citově nadnesené výrazové prostředky, které vrholí u sv. Tomáše v tvorbě Millerově postavami princezen. Základem kompozice je typické tradiční vyjádření, protiváhu tvoří dramatická gestikulace rukou sepjatých na prsou či přetížených množstvím předimenzovaných atributů. S předešlými sochami pojí světice ryze typologické shody jako oválné obličejové, drobné nosíky oddělené od nadočnicových oblouků jemnou jamkou, malá a drobná ústa, někdy mírně pootevřená, pod nimiž vévodí vysazená brada. Shodné jsou i neúměrně veliké ruce s dlouhými prsty. Šat člení systém dlouhých vertikálních či polokruhových plastik pojatých trubkovitých záhybů, přecházejících v miskovitě prohloubené plochy. Tyto charakteristické rysy mají i čtyři plastiky církevních otců u bočních oltářů sv. Šebestiána a Nanebevzetí Panny Marie, umístěných v presbytáři. Dvě z nich, sv. Athanáš a Řehoř Nazíanský²⁸, připisovala dřívější literatura Ferdinandu Maxmiliánu Brokoffovi. Lze se s Blažičkem i zde přiklonit k autorství Millerovu²⁹, i ve shodě s V. V. Štechem³⁰. Přestože mnohý z charakteristických obličejových rysů sv. Augusti-

PLÁNEK KOSTELA
SV. TOMÁŠE
NA MALÉ STRANĚ



1. Hlavní oltář
2. Oltář sv. Šebestiána
3. Oltář Nanebevzetí Panny Marie
4. Kazatelna
5. Oltář sv. tří králů
6. Oltář sv. Anny
7. Oltář sv. Karla Velikého
8. Oltář sv. Rodiny
9. Oltář sv. Jana Nepomuckého
10. Oltář Všech svatých
11. Oltář sv. Tomáše z Villanovy
12. Oltář sv. Anastázie
13. Oltář sv. Tomáše Tolentinského
14. Varhany

na a Basilia na oltáři Nanebevzetí Panny Marie mizí pod vousy, celková výstavba těchto soch ukazuje na téhož autora.

Závěrem stati si ještě povšimněme sochařské výzdoby mřížky v presbytáři a varhan. V literatuře doposud zůstala sochařská výzdoba mřížky neuvedena, ačkoli náleží k poměrně nezvyklému typu kostelního inventáře. Vlastní kompozice počítá spíše s dekorativním účinem plochy, kde hlavní dominantu tvoří akantový list, prvek typický spíše pro údobí vrcholného baroka na rozhraní 17. a 18. stol. Do tohoto výrazně plasticky modelovaného rostlinného vzorce umístil autor poletující putti, přinášející jednotlivé bohoslužebné náčiní jako svíce, kadidelnici, kalich. Při bližším pozorování lze konstatovat, že se na díle podíleli dva umělci. Jeden vytvořil obě delší pevné části a křídlo dvířek s andílkem nesoucím obilný snop; charakteristickým znakem tohoto autora je snaha po plastickém promodelování nejen rostlinného ornamentu, nýbrž i figurálních scén. U druhé části mřížek s postavami andlíků nesoucích konvičky na tácku je podání značně plošnější, reliéfnější. Vzniká tedy otázka autorského připsání díla. Porovnáme-li je s ostatní sochařskou výzdobou kostela sv. Tomáše, jeví se nám nejpríbuznější práce žáka Ondřeje Filipa Quitainera, Jana Michala Brüderla (Biderla).

Konečně pak si povšimněme sochařské výzdoby svatotomášských varhan. Jak jsme se již zmínili, autorem návrhu byl patrně sám Kilián Ignác Dienzenhofer, i když ve značně okleštěné formě. Vysvětluje to i ze smlouvy augustiniánského převora Melzera z r. 1728. V této objednávce se totiž Jan František Fassmann zavázal, že provede varhany včetně figur a řezeb podle vzoru téhož hudebního nástroje v kostele Panny Marie na Strahově³¹. Typologicky se sochařská výzdoba drobných putti v rostlinném dekoru či hrajících andlíků, dvou troubících a jednoho bubnujícího před hudebním nástrojem, blíží sochařské výzdobě hlavního oltáře, kterou vytvořil Jan Antonín Quitainer. Pro dekorační výzdobu přejímá autor hudební skříně i další dekorační prvky této sochařské dílny, jako například dekorativní vázy či páskový dekor. Společné pro obě dílny je plastické pročlenění rouch do miskovitých záhybů i spíše vynucený a opětuující se úsměv poletujících postav. Na druhé straně však bližším srovnáním vyniknou i drobné, leč podstatné rozdíly. Zatímco Quitainerova díla plně respektují proporce jednotlivých částí lidského těla, Fassmann počítá spíše s velkým odstupem, v němž se skryjí různé nedostatky ve znalosti anatomie. Dokladem toho jsou téměř nemodelované paže troubících andělů. Obličejové jsou spíš podlouhlé, reliéfně podané, v nichž zanikají všechny detaily. Plasticita rozvlněných vlasů je narušována lineární kresbou, snažící se o naturalistické zpracování detailů. Dílna provádějící sochařskou výzdobu varhan se projevila ne zcela jednotně. Zatímco v postavách velkých andělů se jeví určitá rozkolísanost a bezradnost (například v zpracování obličejů), v hlavičkách andlíků s odulými tvářičkami — vypoulenýma očima a v rozpláclem nose se projevuje řezbář — téměř rovnocenný partner ostatních umělců, provádějících v kostele plastickou výzdobu.

Shrňme-li závěrem poznatky získané studiem a restaurátorskými zásahy, můžeme dosavadní údaje doplnit novými zjištěními. Základním prvkem výzdoby interiéru je snaha po optickém sjednocení různorodých prací v jednotlivý výtvarný celek. Tímto secelujícím elementem jsou štafírské práce malostranského řemeslníka Schmidta, jenž se plně přizpůsobuje požadavkům objednavatelů, precizovaným ve zmíněné smlouvě s Kiliánem Ignácem Dienzenhoferem. Jasně a nekompromisně řešená snaha po dosažení

módnosti splnila zde svůj účel: získala maximální jednotící optický reprezentační účín v prostoru, na jehož výzdobě se podílelo několik různorodých dílen nejednotného slohového charakteru. Klasickým příkladem je odlišné působení monumentálních soch Ondřeje Filipa Quitainera, jimž již neodpovídají ani stejně velké plastiky Františka Weisse, později renomovaného rokokového sochaře, natož pak díla Jana Antonína Quitainera, jenž opouští velký sloh svého otce a vytváří práce v duchu ještě neplně zažitého rokoka. Vrcholu dosahují pak práce Millerovy, jež se již plně podřizují módnosti nového slohu.

Všechny tyto skutečnosti bylo nutno si uvědomit při ujasnění restaurátorské koncepce. Jak na plastikách, tak na oltářních architekturách se totiž projevíly zásahy 19. a 20. stol., přizpůsobující jejich barevnost současné módě. Průzkum ukázal, že pod ztmavými laky a barevnými nánosy 19. a 20. stol. se dochovala ve velké míře barokní polychromie. Proto se přistoupilo k snímání novodobých barevných vrstev a k úpravě celků památkovým způsobem, to jest provedením lokálních retuší v partiích značně narušených, a k optickému sjednocení všeho mobiliáře. Na restaurátorských pracích se podíleli nejzkušenější restaurátoři Josef a Karel Kotrbové, Vladimír Procházka (hlavní oltář a oltář sv. Šebestiána), Karel Stádník a Josef Kulda (kazatelna a varhany). Jan Pasálek, Jiří Grušovský, Vladimír Tesař, Aleš Grim, Stanislav Hanzl, Elena Crhová, Jan Vachuda, Jarmila Adamcová, Helena Matoušová a František Duchek.

PŘÍLOHY (archivní materiál)

1. *Smlouvy na hlavní oltář.*

a) Smlouva s Janem Antonínem Quitainerem
Gelobet sey Jesus Christus.

Heunt zu end gesetzten Dato ist zwischen Ihre Hochwürden H. P. Seraphino Meltzer Priore und einem löbl. Convent bey St. Thomas an einem dann dem H. Antonio Quittainer Bildhauer in der königl. Kleinern Stadt Pragern anderen Theil folgendter Contract abgeredet und beschlossen worden: nembl. H. Antoni Quittainer verspricht die 2 unter Statuen als des Heyl. Simpliciani Bischofes und des Heyl. Thoma de Villa Nova eben auch Bischofes unseres heyl. Ordens in einer erforderlichen und proportionierten Höhe, sambt denen 2 Portalen, welche mit 2 Pastourlöwen müssen geschnitten werden, wie auch mit denen Kindlen und tagendten grossen Engels Körpern, wie es die Abriss ausgeweiset, wie auch zwei grossen Vasen, zwey überlebensgrösse fliegende Engel, welche Rahmen, wie es im Rüss zusehen, auswendig mit Zieraten sambt noch dazu gehörigen 9 Kindel, welche mit denen Instrumenten sitzend in gebührendter Höhe, wie auch die fliegende, item ist der untere grosse Tabernakl

mit dem aufgemachten Baldachin mit anderen Zugehörungen, sambt denen Tragsteinen und Zieraten, wie es im Rüss zusehen, in bester Form und Proportion allentdfallen nach der Kunst, gehörigen Kleinigkeiten, so wohl an Bildstern, als auch Zieraten nach Satsamen vergnügen zu verfertigen. Hingegen wirdt Ihme H. Antonio Quittainer, wie es erfordert, zur aufsetzung eingens sambt Findtgeld aufgerichtet werden, doch solle dieser hohe Altar den 26.ten Augusti des 1731 Jahres verfertigt seyn und sambt alles zugehörig muss, wird er von hiessigen Kloster St. Thomae nach und nach ohnerigerlich zuempfangen haben 700 Gulden Rein, und ein Vaas Bier Uhrkundt, dessen seindt zwei gleich lautende Contracten aufgesetzt worden, in welchen sich beede bardeyen eigenhändtig unterschrieben und Ihre gewöhnliche Irisigl beybedrucket haben. Was dann künftig am Geldte wird auf diese Arbeith geben werden solle, wie gebräuchlich zu vermeidung aller Unrichtigkeit hier eingeschrieben werdent.

Actum Prag. Kloster Scti Thomae Apostoli d. 6. december 1730.

Pr Seraphinus Meltzer odr. Erem. O. S. P. Augustin, des Klosters S. Thomae Apostoli Prior.

Johann Antoni Quittainer
Baldhauer der königl. Kleiner Stadt Prag,
Teresia Quittainerin,
Bürgerin und Bildhauerin.

Splátky: 14. XII.	50 fl.
5. IV.	50 fl.
4. V.	100 fl.
5. VI.	100 fl.

Von den 23. Januarii bis zu den 17. ten May dieses 1731 Jahrs empfangen 12 Fässe 2 Einers Bier per 8 fl. das fas betragen 100 fl. vongleich das vermöge das Contract versprach Wie auch den 6. IX. wiederum par empfangen 120 fl. den 30. X. das letzte empfangen 180 fl.

b) Smlouva s truhlářem Kryštofem Kovářem

Gelobet seye Jesus Christus.

Heunt zu Endt gesetzten dato ist zwischen den Hochwürdigen titl. H. Pater Prior bey St. Thomas P. Seraphinus Meltzer dann den bürger und Tischlermeister H. Christian Kowarsch nachfolgendter Contract abgeredet und beschlossen werden: nebl. es verobligiert sich benanter H. Meister vermög der vergelegten Anris, so in die Kirche bey Hl. Thomas zu dem grossen Altar das Mass seine Arbeit betrifft und wie der Riess vorgezeigt auf das beste von gutter trockenen Lindtenholz Ziertaten vor dem Bildhauer zuzurichten verspricht. Suma was bey dem besten Linden den benanter Altar ausweist, sich nicht zuretzien über sich gut und fleisig, wie es einem Ehrlichen Mann anstehet, aus zurichten und verfertigen übernehmen. Für welche Arbeit ich ihme sichr Hundert und sechzig Gulden Rein. und ein halber Vaas Bielh nach und nach a proportionen der gelieferte Arbeit zu bezahlen versprechen habe. Das letzte, was von der Summa nach Rückständig wird nach vollständigen Werk zuempfangen sey, wie auch der Empfang jeder Mahl ordentlich in diese Contract eingeschrieben werden solle. Zur letzter Bekräftigung seind zwei gleich leutende Contracten ausgefertigt und beeder Seite eigenhändig unterschrieben worden. 22. November 1730.

Splátky

12. XII. 1730	50 fl.
5. IV.	100 fl.
4. V.	100 fl.
29. V.	100 fl.
6. VI.	100 fl.
4. VIII.	100 fl.
5. IX.	100 fl.

c) Smlouva se štafirem

Ich endes unterschriebene bekenne hiemit eigenhändig, das ich mit den H. Johan Georg Joseph Schmidt bürger und Mahler einen beidenseits und wieder rustlichen Contract, wegen ausstaffierung des hohen Altars, wie es in seiner Ries zu sehen als da ist mich gelber Farbe ange-deitet, diesses alles so wohl, das mahl vergolte, als das glantz vergolte, von fein Golt solle vergoldet worden, erstlich die zwey grossen Statuen, auf den Portalen, so wohl alle zugehörigen als da ist Infeln Stab oder andere habende Zeichen, die gewender oder Kleidungen völlig mit fein Gold glantz vergoldet werden müssen, ebenfals auf diese weis, die zwei grosse fliegende Engeln, sambt denen kleinere Engeln oder Engelsköpflein, die Wolken an den Tabernackl, wie auch den Schein oder Strahlen. Daran die Summa alle andere Zierungen an den Porthalen und was nur im er nährig muss mit guten fein Gold, sambt denen aug gesetzten Ziraden oder Saub, bestens ausgearbeitet werden sollen, alle andere Zierungen an beiden Stamen war nur immer nach Art und Ziehr völlig wie er ihm seinen Sties ange-deitet vergoldet werden muss. Jedoch ist offen benender Mahler alles, was nur vor unten aufzusehen ist, was aber an belanget die 6 Nodlen von denen silbern Statuen wie sie im Silber zu Sehen seynd, auch auf solche Art auszuarbeiten, wie jene von Silberarbeit gemacht seynd, sambt denen zugehörigen Postamenten, auf völlige Art zu versielbern, wie jene von silber arbeiter gemacht seyn. Was der untere Corpus an belanget die Auge feinstens auf mramor Art in gutter Austeilung bestens auszuarbeiten, in Summa verspricht benanter H. Mahler das völlige Werk recht und wohl seiner Möglichkeit nach zu verfertigen. Also für seine völlige Arbeit verspricht Ihmo Herrn Mahler 1800 G. zu gutter gangbahnen Munch zu bezahlen darzu 1 Vas gutter Bier er erfolget werden. Zur bekräftigung dessens seynd zwey gleich lautende Contracten aufgesetzt und beschlossen.

6. XII. 1730.

Splátky

12. XII. 1730	50 fl.
5. IV.	80 fl.
2. V.	300 fl.
24. V.	200 fl.
5. VI.	270 fl.
27. VI.	150 fl.
10. VIII.	100 fl.
24. VIII.	200 fl.
2. X.	150 fl.
30. X.	200 fl.

2. Smlouvy na zhotovení kazatelny

a) Smlouva se sochařem Antonínem Quitainem na kazatelnu:

Opat Meltzer und löbl. Convent bey St. Thomas an einem, dann dem Herrn Antonii Quittainer Bildhauser der königl. Kleinern Stadt Prag anderen Theils, folgender Contract abgeredet und beschlossen worden: nembl. Herr Antonii Quittainer verspricht nach vorgewissenen Abriss zu einer Cantzl in die Kirchen St. Thomas in besten Form und Proportion allenthalben, wie es die Kunst erfordert und haben will auf allersauberte und fleisigste sambt allen darin gehörigen Kleinigkeiten zu verfertigen. Als da ist 4 Bilder, oben auf dem Heiligen Augustin mit einem Ketzer, unten die 3 sitzende den Heil. Ambrosi, den heil. Gregori und dem heil. Hieronimum, unter dem Drikel einen mit zwei Kindel aufgemachten Baldachin auch 6 Pahlölven und 12 Kindl, sambt denen 18 Tragsteinen mit 6 Vasen und übrigen Kleinigkeiten alles wie es im Ris zu sehen, wo es die Noth erfordert auf fleisigste nach Erkenntnis des Herr Kunstbarständigen an ein oder anderen Statuen, was der Ziehrungemäss auff das beste zur vollkommenheit zu bringen und herrzustellen, hiengegen wird ihme obgenannten Bildhauer ein viertl Jahrfrrest dazugelassen und zu aufsetzung ein gerüst sambt denen darzu benötigten Nägeln ohne seinigem Entgeld. Vorgegen er Herr Bildhauer vor alle seine Arbeit 230 fl. R. mit diesen Beding das er alles nach der Kunst fleisig mache und zwar bey Empfang seiner Arbeit gleich 10 fl. zu Empfangen hat. Zur wahrer bekräftigung dessen haben sich beyde Herrn Contrahenden eigenhändig unterschrieben und ihr Nothaft beygedruckt, wie nich weniger ein Benandter Herr zeug und mit fertigung dieser Contracts, doch ihnen und der ihrigen ohne nachtheil, alles fleisses erbetten.
So gesehen Prag 28. X. 1731.

15. XII.	10 fl.
	60 fl.
	160 fl.
za nový baldachýn	30 fl. 29. IV. 1732.

b) Smlouva s truhlářem Kryštofem Kovářem na zhotovení kazatelny

Heunt zu End gesetzten dato ist zwischen Ihro Hochwürden titul Herrn Pater Prior bey St. Thomas Herrn M. Seraphinus Meltzer, dann dem Bürger und Tischler Meyster Christian Kovař ein Nachfolgender Contract abgeredet und beschlossen worden: nembl. es verobligiert sich bemeldter Meister Tischler vermög des von ihm vorgewissenen Abriss zu der Kantzel so in

die Kirchen zu St. Thomas kommen solle, dass sebige in das grosse und vollkomene weih sauber zu verfertigen dargestellen, dass er zu solchen gantzen Werk das beste trokene Lindenholz, aus seine eingene Unkosten verschaffen solle, wie auch in der Leinung und Zusammenfügung mit bester Absicht und Fleiss zusammensetze, damit solches gringe, wie auch das Lindenholz zu die Ziehrung verschaffen und anzurichten sich verobligiert, vor welche also beredete Arbeit und zu verschafene habendes Holz vor dem Bildhauer verspricht der Herr Pater Prior zwey Hundert und fünfzig Gulden Rein. nach und nach bis zu verfertigung der Arbeit aufrichtig zu geben und treulich zu bezahlen, beinehente solle der Empfang jedermahl ordentlich in die Contract im Geschriebenwerden zur besserer bekräftigung seind zwey gleichlautende Contracten ausgerichtet und bederseits eigenhändig unterschrieben.

Splátky

15. XII.	50 fl.
11. II.	100 fl.
12. V.	100 fl.

c) Smlouva se štaffirem Janem Jiřím Schmidtem na kazatelnu

Ich endes unterschriebene bekenne hiemit eigenhändig, dass ich mit dem Herrn Johan Georg Schmidt, Bürger und Mahler einen beydensits in wiederrustlichem Contract wegen Ausstaffierung der Cantzl, wie es in dem Ries zu sehen getroffen habe, als da ist die 4 hauptstatuen Augustinus, Hieronymus, Ambrosius und Gregorius, welche fein Glantz und malt völlig sein vergolt werden müssen und sollen. Die Engel oder Kindel darauf völlig glantz und malt, wie auf dem hohen Altar zu sehen, vergolt werden muss. Dem Fürhang glantz fein golt. Die 4 Pastorlöv glantz und malt, wohl ausgearbeitet, vergolt werden sollen. Die 6 Vasen völlig fein golt. Die 15 Grabsteiner sambt den darauf stehenden Dinnen-Torb vergolt, item 6 fruchzugehör, sambt den daran gezierten Glöcklen oder Camponelln, wie auch die Engelsköpf und das Gewölet daran alles sein golt, auch alle Zierung, was nur immer Gold nach Art und Ziert sein muss sambt der Muschel muss alles vergolt werden. Die Schilder an denen Pastorlöwen die Zierung darauf fein Gold. Anbelangend die Architektur seiner Kunst gemäss auf marmel art auszuarbeiten. Jedoch ist oben benanter Herr Mahler, alles was nur von unten aufzusehen ist, huldig zu vergolden, dazu verspricht, er auff alles dieses das völlige werdet richt und wohl seiner möglichkeit nach zu verfertigen. Als dann für seine völlige Arbeit verspreche

ihme H. Mahler 480 in guten gantzbaren Müntz zu bezahlen, zu Bekräftigung diesen sind zwey gleichlautende Contracten aufgesetzt und beschlussen werden.
28. X. 1731.

Splátky

5. I. 1732	100 fl.
4. II.	100 fl.
20. III.	100 fl.
10. IV.	80 fl.
12. V.	100 fl.

3. Smlouva — vyúčtování Jana Michaela Brüderla

Ich endes unterschriebene bezeyge mit meiner eigener Hand und Unterschrift, dass ich

vor die Bildhauerei der neye Johanes Nepomuceni Altar ohne die 2 Seiten Hauptstatuen von Titul Herr Prior richtig und Bahr Empfang habe 80 fl. Darauf quitir.
So gesehen Prag 1. II. 1725.

Jan Michal Brüderl

4. Smlouva na zhotovení varhan — výňatek týkající se sochařské výzdoby

Anno 1728 den 9. September ist zwischen Ihre Hochwürden H. Baccalauro Priore Seraphino Meltzer und H. Josepho Orgelmacher folgender Contract geschlossen worden: als nemblicher solle gedachter H. Orgelmacher in hiesigen Orgelwerk das Corpus völlig neu vermäg den Abriss sambt denen figuren und Bildhauerarbeit sauber machen...

podepsán Fassmann

Poznámky

- ¹ B. Matějka, Přestavba a výzdoba kostela sv. Tomáše v Praze. PAM XVII/1896—1897. Str. 31, rozeznává toliko dva typy oltářů.
- ² Oldřich J. Blažíček, Pražská plastika raného rokoka. Praha 1946. Str. 16, 82 aj. B. Matějka, 1. c.
- ³ Reliéf Snímání z kříže a Lisování vína.
- ⁴ Oldřich J. Blažíček, 1. c. Str. 17.
- ⁵ B. Matějka, ibid.
- ⁶ B. Matějka, ibid.
- ⁷ B. Matějka, ibid. Str. 129. V. V. Štech, Československé malířství a sochařství nové doby. Praha 1938—1939. Str. 168. Týž, Die Barockskulptur in Böhmen. 1959. Str. 54. Oldřich J. Blažíček, Sochařství baroku v Čechách, Praha 1959. Str. 19—20. Emanuel Poche — Josef Janáček, Prahou krok za krokem. Praha 1963. Str. 200. Oldřich J. Blažíček v katalogu L'arte del Barocco in Boemia. Milano 1966. Str. 78. Č. k. 208. V. V. Štech, Sochařství pražského baroku. Praha 1935. Str. 19.
- ⁸ Oldřich J. Blažíček, Pražská... Str. 19 a n.
- ⁹ Emanuel Poche — Josef Janáček, Prahou... Str. 200.
- ¹⁰ Oldřich J. Blažíček, Sochařství... Str. 120.
- ¹¹ V. V. Štech, Die Barockskulptur... Str. 131. Vyobr. č. 48.
- ¹² B. Matějka, 1. c. Str. 132. G. J. Dlabacz, Allgemeines Künstler-Lexikon für Böhmen, Praha 1815. Heslo Briederle.
- ¹³ B. Matějka, 1. c. Str. 130. Oldřich J. Blažíček, Sochařství... Str. 176. Emanuel Poche, Josef Janáček, Prahou... Str. 198.
- ¹⁴ Oldřich J. Blažíček, Pražská... Str. 25.
- ¹⁵ B. Matějka, 1. c. Str. 131. Oldřich J. Blažíček, Pražská... Str. 82 a n., 125. Týž, Sochařství... Str. 185. Emanuel Poche, Josef Janáček, Prahou... Str. 200.
- ¹⁶ Naposledy Emanuel Poche, Matyáš Braun, Praha 1965. Str. 93, 142.
- ¹⁷ Oldřich J. Blažíček, Pražská..., 1. c.
- ¹⁸ B. Matějka, 1. c. Str. 132.
- ¹⁹ B. Matějka, 1. c. Str. 131. Cit. smlouvu.
- ²⁰ B. Matějka, 1. c. Str. 129 a n. V. V. Štech, Č. malířství... Str. 169, 195. Oldřich J. Blažíček, Pražská... Str. 81. Týž, Sochařství... Str. 133, Týž, Ferdinand Maxmilián Brokoff. 1957. Emanuel Poche, Josef Janáček, Prahou... Str. 199.
- ²¹ V. V. Štech, Čs. malířství... Str. 169, 195.
- ²² Oldřich J. Blažíček v cit. pracech.
- ²³ Za laskavé poskytnutí materiálu děkuji akad. malířům Josefu a Karlu Kotrbům a akad. malíři V. Procházkovi.

²⁴ Oldřich J. Blažíček, Pražská... Str. 58.

²⁵ B. Matějka, 1. c. Str. 132.

²⁶ Oldřich J. Blažíček, Pražská... Str. 58—59. Týž, Sochařství... Str. 181—182. Týž v L'arte... Str. 124. Emanuel Poche neuvádí.

²⁷ ibid.

²⁸ B. Matějka, 1. c. Str. 132.

²⁹ Oldřich J. Blažíček, Sochařství... Str. 182. Týž, Pražská... Vyobr. 2.

³⁰ V. V. Štech, recenze knihy O. J. Blažíčka, Sochařství... Umění VII/1959. Str. 416.

³¹ Smlouvu publikoval Matějka, z ostatní literatury převzal toliko Poche na str. 200.

³² J. Kamper, V. V. Reiner, Dílo IV/1906. Str. 253—254, 260. Vladimír Novotný, Reinerovy fresky. Umění XIV/1942—1943. Str. 246. Karel V. Herain, České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy, 1915. Str. 83. Oldřich J. Blažíček, Barock- kunst in Böhmen, 1967. Str. 116.

Výběr fotografií se zaměřil hlavně na díla, jež v literatuře o barokní plastice dosud nebyla publikována.