

Pražské památky Braunova umění

Mezi nejzáslužnější restaurátorské akce poslední doby, prováděné za řízení Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody, patří komplexní obnova kostela sv. Klimenta na Starém Městě pražském. Kostel, zbudovaný v letech 1712–1715 nepochybně podle projektu Františka M. Kaňky jako prosvětlený, prostorově přehledný sál, nevyniká architektonickou zajímavostí, co však na něm poutá, je mimořádná slohová a časová souhra zdejšího uměleckého díla. Je to kvintesence toho, čemu se říká pražský barok, organická souhra stavby, fresek, oltářních obrazů, mobiliáře a hlavně plastiky. A právě v ní dosahuje tento kostel evropské proslulosti a jí také především přednostně platil restaurátorský úkol. Byl svěřen našim nejzkušenějším odborníkům, Karlu Stádníkovi spolu s Dagmar Schwarzovou a Milanem Slavíkem. Výsledky jejich díla byly vystaveny roku 1983 na Staroměstské radnici a podrobně popsány a zhodnoceny v katalogu, který sestavil Jiří Kaše. Jejich šťastný restaurátorský zásah je o to větší, že souvisí těsně s významným životním výročím autora těchto plastik Matyáše Bernarda Brauna, tři sta let od jeho narození.

O tom, co tento vynikající představitel expresivního směru evropské barokní plastiky Berniniho znamená pro české sochařství, bylo již hodně napsáno. Přesto nebude na škodu připomeneme-li zde ve světle jeho výročí a nových poznatků o jeho životě a díle, čím se tento umělec zasloužil o naše hlavní město.

Braun měl zvláště příznivé předpoklady k osvojení si zásad i prostředků směru Berniniho i jeho pokračovatelů. Byl původem Tyrolan, narodil se 24. února 1684 v Sautensu – neveliké lokalitě u Oetzu – jako pátý z devíti dětí kováře Jakuba Brauna. Den nato byl pokřtěn ve farním kostele v Oetzu. Jeho rodiště se nalézá v oblasti severního Oetzthalu, lesnatého alpského údolí v poříčí řeky Aache – přítoku Innu. Kraj nádherné přírodní scenérie však v Braunově mládí připouštěl jen krušný život v boji o existenci na zemědělsky nevýnosné půdě, zatížený povinnostmi k vrchnosti a k cisterciáckému klášteru ve Stamsu, severovýchodně od Oetzu na cestě do Innsbrucku.

A zde nutno hledat kořeny Braunovy náklonnosti k sochařskému umění, které se stalo jeho životní profesí; jeho o čtyři roky mladší bratr Dominik byl podle archívních pramenů malířem.

Sochařství, nebo lépe řezbářství, patřilo k specifickému výtvarnému oboru Braunovy



M. B. Braun – Sousoshi sv. Luitgardy na Karlově mostě

lesnaté domoviny. Navíc slibovalo v Braunově jinošství konkrétní možnosti práce, jakým bylo umělecké vybavování stamského kláštera. Jeho opat Edmund Zoz (1691–1699) se právě tehdy pustil do barokizace klášterního areálu a do stavby rozlehlé prelatury podle plánu dvorního stavitele Jana Martina Gumppa. Jeho nezbytná sochařská výzdoba slibovala Braunovi nejbližší možnost umělecké a sochařské existence, a to tím spíše, že vedoucí sochař stamských

cisterciáků Andreas Thamasch byl stár a v průběhu barokizace kláštera roku 1697 zemřel. V tvorbě tohoto sochaře, žáka proslulého Tomáše Schwandthaler, tkví kořeny Braunova sochařského iluzivního názoru. Thamasch (1639–1697), který dlouho působil jako sochař cisterciáků ve švábském Kaisheimu, dosáhl vrcholu své tvorby na novém působišti ve Stamsu, a to souborem portrétních soch vévodského náhrobku a skupiny Kalvárie ve stamském klášterním kostele, které vznikly mezi lety 1681–1684. Byly dokončeny právě v roce Braunova narození. Je nepochybné, že na Brauna, adepta sochařského umění, plastiky sochaře, kterého jistě i osobně znal, mocně zapůsobily svým pojetím. Ve vší slohové čistotě a důslednosti

Dílno M. B. Brauna: Sousoší sv. Ludmily na Karlově mostě



představují tehdy aktuální poučky berniniovského názoru v dramatizaci postav a skupin, patosu postojů, gest i v mimice tváří. Zde, na postavách Jana Evangelisty a Marie shledáváme i tutéž skladebnou osnovu roucha, podobný krouživý způsob řasení šatu, tentýž způsob zvlněných lámaných lemů a cípů plášťů i ono elegantní vysunutí chodidla jako později na sochách Braunových. Thamaschův vzor položil ideové i formální základy Braunova sochařského přesvědčení, jehož oprávněnost si utvrzoval dalším studiem soudobé i starší plastiky v Itálii i v Rakousku. Z Oetzu nebylo daleko do Itálie, podařilo-li se překonat výšky alpských velikánů, což pro mladého a nadšeného adepta umění nebylo překážkou. Pak už šla snadná cesta do Benátska. Není třeba zde opakovat Štechovu rekonstrukci Braunovy italské cesty za poznáním díla Berniniova, Michelangelova, Giovanniho da Bologna. O jejím východisku svědčí i mé zjištění o vlivu benátských berniniovců Giusta de Corte, Filippa Parodi a Arriga Merengy na pozdější Braunovo dílo. Často zpochybňované sdělení prvního Braunova životopisce Martina Pelzela o Braunově setkání s hrabětem Františkem Antonínem Šporkem v Bolzanu roku 1704, který prý přiměl Brauna k přesídlení do Čech, má nepochybně oprávnění pokud jde o datum a místo, avšak okolnosti Braunova přesídlení do Čech byly jiné.

Braun totiž po návratu do vlasti oproti svému očekávání nedošel u své opory, nového stamského opata Františka Lachmayra (1699–1717), který byl příliš zaměstnán restitucí klášterního hospodářství, vyčerpaného nákladnou stavební a uměleckou činností svých předchůdců a rozkotaného bavorským vpádem do Tyrol, výtvarného uplatnění. Proto opat, nebo spíše jeho kultivovanější sekretář a později nástupce ve funkci opata Augustin Kastner, nejspíše prostřednictvím řádového člena P. Jana Starcka z Oetzu, jež Braun ještě po letech nazývá svým patronem, se postarali o to, aby Braun našel práci a existenci ve službách jiné cisterciácké komunity.

Tím byl klášter v Plasech, respektive jeho uměnímilovný opat Evžen Tyttl. Že to byl Kastner, který se o Brauna zasloužil, svědčí jeho kontakt s českými cisterciáky. Dodal P. Augustinu Sartoriovi, překladateli francouzského díla o historii cisterckého řádu, zv. Cistercium Bis-tercium, vytištěného v Praze roku 1708, podrobné údaje o svém klášteře ve Stamsu. Není bez zajímavosti, že tento klášter už ve vrcholném středověku byl v politických a kulturních stycích s českými panovníky, zejména v době Lucemburků, a patrně z této doby pocházejí i ostatky českých světců Ludmily a Prokopa, jež Kastner ve své kapitole v Sartoriově díle vypočítává.

Bližší okolnosti Braunovy imigrace do Čech nejsou známy. Jeho pouť z Tyrol do Čech, kam dorazil roku 1708, nebyla přímočará, třebaš Braun později v dopise do Oetzu, zřejmě podle vlastní zkušenosti, naznačuje její nejpohodlnější trasu: z tyrolského Hallu lodí do Lince a odtud dostavíkem do Prahy. Byla nepochybně přerušována přestávkami v centrech náročné sochařské činnosti v rakouských zemích, jež ležely poblíže této trasy, kde mladý sochař mohl navazovat známosti a obohacovat své výtvarné zkušenosti. Jistě odbočil do Salcburku, města významné sochařské práce, aby viděl v tamním Mirabelu berniniovsky laděné plastiky Ottavia Mosta, který jedno desetiletí před ním rovněž přesídlil do Prahy, kde předčasně zemřel. Zde se jistě setkal s iluzívně sochařským dílem salcburského Michala Bernarda Mandla, původem z Čech, snad pražského rodáka, jehož prostřednictvím získal poznatky



M. B. Braun: Herkulové na portále Clam-Gallasova paláce

o svém budoucím působišti. Nepochybně již tehdy zde vešel v kontakt s architektem Janem Bernardem Fischerem z Erlachu, což vedlo později k jejich spolupráci na stavbě pražského Gallasova paláce. V Kremsmünsteru u Lince zhlédl rozevláté mramorové andělské figury Michala Zürna ml., jež jej později inspirovaly k jeho slavným andělským figurám v Lysé nad Labem a jinde.

Naplněn těmito zážitky, vstoupil Braun počátkem druhé poloviny prvního desetiletí 18. věku na českou půdu, netuše, že svým dílem zde jednou uzavře mezinárodní proud berniniovského sochařského umění. Byl tu vlídně přijat nejen opatem Tyttlem, který mu poskytl ubytování a pracovní možnost v klášterním domě postaveném Tyttlovým předchůdcem Ondřejem Troyerem v Široké, dnešní Jungmannově ulici, ale i některými svými krajany. Byli to architekti Tomáš Haffenecker a Jakub Schoedl a snad i sochař Benedikt Faistenberger z Kitzbühlu, který v Praze zemřel roku 1708. Roku 1709 mohl Braun v Praze uvítat svého innsbruckého krajana Jana Ferdinanda Schora, malíře a architekta, především zahradního, který později zprostředkoval Braunovi sochařskou výzdobu svých zahradních projektů v Praze i na venkově. Jeho přáteli se stali i někteří usedlíci, jako byli řezbář Jiří Schulze a hlavně Josef Vorel a Rudolf Benyk, kteří se za Brauna zaručili roku 1710 při jeho žádosti o udělení městského práva na Novém Městě pražském. Zřejmě pobyt v Plaském domě Brauna natrvalo připoutal k prostředí horního Nového Města, tehdy ještě krásné a vzdušné, zahradami přeplněné enklávě, kde se Braun natrvalo usadil a dokonce pětkrát zakoupil.

Významné pro něho byly známosti s českými umělci, s nimiž ho seznámil opat Tyttl. Byli to Petr Brandl a František Maximilián Kaňka a snad ještě i malíř Jan Kryštof Liška před svým odchodem do Slezska. Liška ilustroval uvedené dílo Cistercium Bis-tercium, kde vyobrazení řádové světice sv. Luitgardy bylo nepochybně částečnou inspirací k Luitgardině sousoší na Karlově mostě. Brandl i Kaňka také s Braunem pracovali na tomto sousoší. Brandl jako dovršitel Liškou předpracovaného námětu, Kaňka jako autor podstavce a tvůrce harmonických a proporčních vztahů mezi architekturou a skupinou Luitgardy. Vytvořil tak nejkrásnější celek v naší barokní plastice. Většinou pozorovateli sousoší tato skutečnost uniká, neboť obdivuje Braunovo dojmavé lyrické zpracování legendárního tématu slepé světice, jež v mystickoerotickém roztoužení se chystá líbat rány Ukřižovaného, který se sklání, aby ji objal. Kaňka nepochybně seznámil Brauna i s dalšími architekty, s nimiž spolupracoval: s Alliprandim a Santinim. Alliprandiho známá architektonická koncepce válcové hmoty včleněné doprostřed konkávní půdorysné osnovy se hlásí hned v podstavci druhého Braunova díla, sousoší sv. Iva, postaveného roku 1711 na Karlově mostě právnickou fakultou, zřejmě zásluhou Kaňkovou. I zde jako v Luitgardě rozvedl Braun daný úkol pohotově v sochařský výjev. Sousoší představuje světce jako právního ochránce, symbolizovaného alegorií Spravedlnosti, jak se obrací ke skupině matky s dítětem hledajících u něho pomoc. Proti lyrické soustředěnosti sv. Luitgardy tu jde o děj epicky pojatý, malířsky rozčleněný ve tříčlenou skupinu, již opět váže v jedno podstavec, jednotící figurálně roztěkané téma.

Brandl spolupracoval s Braunem i na návrhu sousoší sv. Františka Xav., které připravovali staroměstští jezuité na Karlův most. Byl současně členem poroty na toto sousoší a zde se postavil proti modelu Brokoffovy dílny, která právě pro jezuitu dodala na most sousoší



M. B. Braun: Herakles zabíjí lva – reliéf na podstavci portálu Clam-Gallasova paláce

sv. Františka Borgiáše a sv. Ignáce a prosazoval návrh Braunův. Tomu sice porota přiznala kvality umělecké, které ale podle jejího názoru zastíraly pravé chápání nábožného díla. Braunův návrh proto neprošel a úkol byl zadán Brokoffovi. V protokolu poroty je Braun charakterizován jako člověk „prostého zjevu“, což souhlasí s podobiznou Jana Angrse v Braunově životopisu v Pelzových *Abbildungen*.

Avšak tento prostý člověk, jemuž jeho dílo hned z počátku vynášelo daleko více než jiným osvědčeným sochařům – za sv. Luitgardu a sv. Iva dostal po 1.200 zl. – se nedal. Když roku 1712 přistoupili jezuité ke stavbě kolejního kostela sv. Klimenta podle projektu Františka M. Kaňky, vystupuje zde Braun již jako všestranně uznávaný sochař.

Braun a Kaňka si byli věrni po celý Braunův život. Projevovalo se to v soukromí i na pracovním poli. Kaňka soustavně Brauna prosazoval jako sochaře svých staveb, což Braun vyrovnával pohotovostí práce a harmonickou souhrou sochařského díla s architekturou.

Před rokem 1712 dochází mezi Kaňkou, Braunem a Brandlem k další spolupráci, a to na vybavení kostela P. Marie Na louži, ležícího v sousedství klementinské koleje při ústí dnešní Husovy ulice. Kaňka zde vybudoval sakristii, navrhl nové zařízení, na němž se podíleli



M. B. Braun: Sv. Ambrož v kostele sv. Klimenta na Starém Městě



M. B. Braun: Sv. Lukáš v kostele sv. Klimenta na Starém Městě

i oba jeho přátelé. Brandl tu vymaloval oltářní obrazy a sochy provedl Braun. Obnovu objednal farář Jan V. Neuräuter, později staroboleslavský kanovník, který Kaňkovi a Braunovi zprostředkoval významné úkoly v obou chrámech ve Staré Boleslavi. Kostel Na louži byl zbořen roku 1791 a jeho zařízení zaniklo, až na Braunovu sochu sv. Judy Tadeáše (dnes v Národní galerii), nepochybně jednu z oltářních plastik kostela. Dřevěná, bíle štafírovaná postava apoštolova patří k nejlepším a nepochybně i osobním výtvorům Braunovým. Svědčí o tom maximální extatický výraz tváře, vystupňovaný dramatický postoj, gesto a vzdutý šat, rozervaný do kontrastních efektů světla a stínu, jež umocňují citový vzruch postavy. Je to dokonalý výtvor ve smyslu berniniovského iluzionismu. Nutno proto velmi litovat, že se z Braunova podílu na výzdobě kostela Na louži nezachovalo více. Braun tehdy nebyl ještě tak pracovně zatížen a mohl se více věnovat osobní účasti na realizaci daného úkolu, než tomu bylo později. To už více a více spolupracovala jeho dílna, jejímž sídlem se stal roku 1714 dům U mramorového stolu, dnešní čp. 671 na rohu dnešního Karlova náměstí a ulice Řeznické, který Braun toho roku zakoupil. Zakoupení rozlehlého renesančního čtyřkřídlého patrového domu, jehož tehdejší podobu známe z Dietzlerovy kresby z roku 1743, poskytlo Braunovi nejen dočasný prostor pro umístění kamenické a řezbářské dílny, ale i pohodlné obydlí pro sebe a svou neteř Alžbětu, která předtím, než se Braun roku 1719 v Jaroměři oženil, pečovala o Braunovu domácnost i o jeho tovaryše. Později se tu usídlil i Braunův synovec a dědic Antonín. Získání prostorného objektu umožnilo Braunovi ustavení pevně organizované dílny, a tím i rozvinutí sochařské práce všeho druhu. Souběžně s prováděním sochařské výzdoby kostela Na louži zahajuje Braun prvou etapu sochařského díla ve Šporkově lázeňském sídle Kuksu. Vytváří tu závodíště trpaslíků a alegorie Osmi Blahoslavenství před špitálním kostelem. Roku 1714 dodává sochu sv. Šebastiána do Budňan. Pro Prahu, patrně už v domě U kamenného stolu, připravuje provedení tří velkých zakázek: sochařskou výzdobu paláce Gallasova a zmíněné sochařské a řezbářské vybavení kostela sv. Klimenta podle návrhu Kaňkova, pro něhož zpracovává sochařské a řezbářské doplňky schodiště a komnat Černínského paláce na Hradčanech. Uvážíme-li, že současně v těchto letech 1715–1720 pracoval i pro Šporka, hr. Schützzena, Clary-Aldringena, jakož i pro Jana Josefa z Valdštejna a pro jezuity ve Staré Boleslavi, je neuvěřitelné, že jedinec byl schopen tvořit skici či modely celých stovek plastik, jejichž objednávky přijal. Co fantazie, píle a zručnosti tu bylo třeba, aby se vyhovělo přání zákazníků, co bedlivosti a dohledu, aby se Braunovo dílo nevymklo z rámce tvůrčích zásad a osobitého stylového názoru i kvality provedení v dílenské produkci.

Vzdor tomu, že Braunovi spolupracovníci se snažili oddaně reprodukovat konkrétní předlohy mistrovy, nezapřeli v realizaci úkolů své nemalé schopnosti a individuální přístup. Exploze uvedených zakázek omezuje na minimum možnost osobní Braunovy účasti na dovršení přijatého díla v jeho konečném stadiu. Tu je třeba dalších spolehlivých pomocníků.

Zdá se, že největší smysl pro mistrův styl i záměry sdílel Braunův bratr Dominik, který se v Praze objevuje před rokem 1715 jako malíř a druhý z Braunova tyrolského příbuzenstva. První byla jeho sestřenice Alžběta, jež vedla Braunovu domácnost. Podle dopisu z roku 1718, dnes v tyrolském soukromém majetku, zaslaného Braunem do Oetz, měl je následovat i Braunův ovdovělý otec Jakub. Mimoto tu Braun píše, že hodlá přijmout do učení nejstaršího



M. B. Braun: Sv. Alois na oltáři Obětování Páně v kostele sv. Klimenta na Starém Městě

syna svého bratra Jakuba z Mühlau u Oetzu. Kdyby nechtěl, že by zaučil jiného, schopného, ve věku šestnáct až sedmnáct let. Nejstarším synem Jakuba Brauna mladšího byl Antonín Braun, tehdy teprve devítiletý, a tak se lze domnívat, že došlo nepochybně k druhé eventualitě uvedené ve zmíněném dopise. Braun, tísněný množícími se zakázkami, tedy přijal do učení nějakého jiného adepta sochařské profese. Tu se vtírá domněnka, nebyl-li jím Řehoř Theny, původem z jihotyrolského Burgeisu, místa bohatého na ložiska mramoru. Theny byl tehdy již třiadvacetiletý, zdatný kameník a řezbář, jak ukazují výsledky jeho součinnosti s Braunem z let 1722–1725 na mariánské statui v Jaroměři a později i v kostele v Kladrubech u Stříbra. Rovněž vlastní dílo Thenyho v klášterních chrámech ve Žďáře, Pohledu a jinde jeví i dlouho po smrti Braunově pevné stopy jeho slohu. Domněnku o původu spolupráce Brauna s Thenym podporuje jiná pasáž v uvedeném Braunově dopise, kde se zmiňuje o zásilce tyrolského mramoru do Prahy. Zřejmě to souvisí s chystaným pomníkem Karla VI. pro Karlův most.

Špork kladl tehdy na Brauna další úkoly v Kuksu i v Lysé a to také spolu s jinými objednávkami motivovalo hlavní obsah Braunova dopisu do Oetzu. Nebyla v tom asi jen snaha získat a vychovat zdatné pomocníky na množících se zakázkách. Takové nalezl i v Čechách, jak svědčí osobnost a dílo Jiřího Františka Pacáka a jeho příbuzného Františka Pacáka z Lito-myšle, nejdůslednějších českých vyznavačů Braunova umění vůbec. Jistě to byla i potřeba obklopit se spolehlivým kádrem příbuzných, kteří by dohlíželi na včasnost a materiální podmínky plnění úkolů dílny v Praze i na českém venkově. Souvisí to s Braunovou snahou učinit ze své dílny nejproduktivnější výtvarný ateliér českého baroka, což však zároveň postupně rozměľňovalo ryze slohové a výtvarné originality v jejím finálním provedení. Namnoze jen síla Braunovy umělecké individuality a jeho autority udržovala v konečných stádiích díla výrazné znaky jeho slohového vyznání a jeho jedinečné osobitosti.

Jeho autorství jen málokdy potvrzuje písemný doklad či přiznává staletá tradice. Ono se prozrazuje především samo sebou vzrušenou životností výrazu a formy, nenapodobitelnou modelační skladbou, osobitým zdůrazňováním tělesného detailu plastik, a to i tam, kde mistr jen dohlížel na finální provedení koncepce. Někdy ani archiválně doložená práce Brauna neprokazuje jeho osobní účast při konečné realizaci zakázky. V kostele sv. Klimenta právě jeho jediné písemně doložené dílo, kazatelna z roku 1720, je jen průměrným dokladem jeho tvorby, zatímco ostatní sochařská výzdoba chrámu jen tradicí a slohem mu přiznávaná, představuje namnoze nejvyšší úroveň sochařského přístupu i provedení. Mnohde se tu zračí i osobní účast Brauna na díle od modelu do posledního zásahu dláta. Z jeho ruky vzešly jistě kamené sochy čtyř evangelistů a sv. Jeronýma v nikách chrámových pilířů, sochy sv. Stanislava a Aloise na oltáři Očišťování P. Marie, jakož i do působivosti malířského díla ve smyslu berniniovské sochařské agresivity promodelované skupiny nástavců bočních oltářů, vnášející do statické konstrukce Kaňkovy architektury subtilní ovzduší nadpozemských sfér a dějů. Tuto úroveň vykazují i postavy marnotratného syna a krále Davida v sérii šesti postav korunujících zpodělnice. Všechny tyto plastiky se suverénní virtuozitou ztělesňují základní principy Braunova sochařství a zastíňují i ostatní sochy v chrámu vzešlé z jeho dílny: část souboru čtyř církevních otců i další dřevorezby na oltáři sv. Heraklia i Josefa, na varhanách i v tumbách oltářů.



M. B. Braun: Nástavec oltáře sv. Františka v kostele sv. Klimenta na Starém Městě



M. B. Braun: Sv. Maří Magdaléna na zpovědnici v kostele sv. Klimenta na Starém Městě

Podobný dualismus jako u sv. Klimenta se v realizaci Braunova sochařského díla jeví i u soudobé práce na výzdobě Clam-Gallasova paláce v Husově ulici. Zatímco dvojice Heraklů na obou portálech a zejména reliéfy jejich podstavců jsou maximální reprodukcí braunovského dynamismu a iluzionismu, tělesného napětí i světelně kontrastního, přímo malířského zpodobnění Heraklových činů, postavy antických božstev na atice paláce, zachované bohužel jen v polovičním počtu z původních třinácti soch, jsou statickým projevem ztichlého, skoro klasicistního pojetí. Zdá se, že tu Braun dodatečně kolem roku 1727 svěřil provedení

těchto postav spolupracovníku, který sdílel formální zásady jeho slohu, ale nedbal onoho strhujícího psychického opojení, oné pohybové i hmotové nadsázky, až dosud příznačné pro Braunův sochařský princip. Snad lze uvažovat o součinnosti synovce Antonína, k čemuž svádí zjištění, že tentýž poklidný, nepatetický styl postav, tatáž logická splývavá modelace souhlasí s poklidným provedením plastik v Betlémě po roce 1729, kdy je Antonín doložen jako sochař činný v Praze. Tento styl se shoduje s dalšími výtvary dílny po tomto roce, dnes už obecně spojovanými s jménem Antonína Brauna, i když kontrakty a účty až do posledního roku života podpisoval jeho strýc Matyáš. V sochách atiky Gallasova paláce jako by jejich tvůrce

Dílno M. B. Brauna: Kolowratská orlice na portále Thunského paláce na Malé Straně



předjímal ono úsměvné klasicistně-barokní pojetí, které v závěru Braunovy tvorby vesměs vyznačuje práce jeho dílny.

Už v polovině 18. století zaniklo Braunovo dílo provedené opět ve spolupráci s Kaňkou na dostavbě Černínského paláce na Hradčanech v letech 1718–1720. Představovalo kamenné sousoší Merkura a Androniky u paty monumentálního schodiště, čtyři světloňose a čtyři vázy na zábradlí schodiště a rám zrcadla ve velké jídelně. Nelze proto hodnotit provedení této práce, doložené podrobnými Braunovými účty, ani to, do jaké míry se zde Braun osobně podílel na konečné realizaci tohoto úkolu. Jen podle transformací si lze představit podobu Merkurova sousoší, a to podle shodného díla vytesaného v 30. letech 18. století Antonínem Braunem ve vestibulu zámku ve Sloupu i v zámecké zahradě ve Valči. (Kopie valčské skupiny stojí dnes v hale stanice Malostranská pražského metra.) Zaniklé světloňose a vázy z Černínského paláce pak dokumentují obdobné, o deset let mladší transformace na schodišti Gallasova paláce a paláce Velkopřevorského na Malé Straně. Bohužel se neuskutečnil pozoruhodný sochařský záměr, k němuž společně přistoupili Braun a Špork před rokem 1720 a který měl veřejně připomínat zásluhy hr. Šporka a jeho otce o habsburský rod, mramorový pomník císaře Karla VI., určený pro Karlův most. Mělo to být kuriózní dílo jak svým námětem a koncepcí, tak i svým umístěním laického námětu v souboru plastik světců. Podle původní, snad Braunovy kresby měl stát na podstavci, na němž byly vytesány podobizny Šporka a jeho otce, císař v antické zbroji jako vítěz nad Turky. Bohužel realizace tohoto pomníku byla znemožněna nepřízní pražských místodržících i samotného císaře, a tak z celého díla vznikla nepochybně ona socha z tyrolského mramoru, která zůstala v majetku Braunově a kterou od jeho pozůstalých v roce 1839 koupil císař Ferdinand Dobrotivý a dal umístit v Luxemburku. Lze litovat, že tento pomník, kterým chtěl Špork získat přízeň císařovu a Braun zřejmě konkurovat sousedním Brokoffovým skupinám jezuitských světců, nebyl proveden. Nejen proto, že zde mohl Braun dokumentovat svou souměřitelnost s Brokoffovým dílem, ale hlavně proto, že to mohl být první civilní pomník nové doby v Praze.

Tímto pomníkem, respektive jeho torzem, uzavírá se raná fáze Braunova pražského díla z 20. let 18. věku. Další desetiletí naplňují především práce pro hr. Šporka, pro hr. Valdštejna v Duchcově, pro Trautmansdorfa v Litomyšli, pro Pachtu v Liběchově, hr. Straku v Liběanech, měšťany v Jaroměři, Globena ve Valči a další, jež odvádějí Braunovu sochařskou angažovanost z Prahy na venkov. Tu všude stupňuje Braun svou činnost, podněcován manželským svazkem s Marií Alžbětou Miseliusovou, narůstáním rodiny (1723–1730 zplodil pět dětí), a s tím souvisejícími rostoucími nároky finančními. Svou prací bohatne. Z katastru z roku 1725 se dovídáme, že už je tehdy majitelem tří domů. Vedle rodinného čp. 671 na Dobyčím trhu, dnešním Karlově nám., koupil roku 1724 a přestavěl dům čp. 730 na rohu ulice Vodičkovy a Široké (dnes Jungmanovy) a dále tehdy vlastnil dům čp. 328, který ležel nad klášterem sv. Václava Na Zderaze a měl rozlehlou zahradu s kaplí a altánem. Snad mu patřil i letohrádek čp. 340 pod tímto klášterem (asi na počátku dnešní ulice Dittrichovy), k němuž provedl nákres, což však nedokazuje, že tento nákres byl stavebně uskutečněn, nebo že byl Braunovým majetkem. Roku 1729 koupil od baronky Tunklové dům na dnešním Zbořenci.

Pro Prahu toho v tomto údobí třetího desetiletí 18. století již mnoho nevytvořil. Nejob-



A. Braun: Sv. Prokop na kostele sv. Mikuláše na Starém Městě

sáhlejším jeho dílem je výzdoba Kaňkou navržené zahrady Vrtbovského domu na Malé Straně, kam Braunova dílna po roce 1720 dodala sochy na vstupní bránu, postavy antických božstev do saly terreny a soubor dalších antických bohů a bohyň a vázy na horní terasu zahrady. Po roce 1723 provedla dílna dvojici mohutných orlů jako heraldickou přízdobu portálu Kolowratského, dnes Thunského paláce v Nerudově ulici na Malé Straně, postaveného podle projektu Jana Santiniho. V téže době začíná jeho práce na Pražském hradě. Vzniká tu především dvojice dřevořezb horníků s kahanci, zřejmě součást původního náhrobku sv. Jana Nepomuckého v katedrále sv. Víta, kde v letech 1723–1725 vytváří Braun a jeho dílna za spolupráce dalších umělců a řemeslníků okázalý náhrobek hraběte Leopolda Šlika, k němuž návrh podle římských náhrobků vypracoval vídeňský architekt Josef Emanuel Fischer z Erlachu spolu s Kaňkou, který zde opětně vystupuje jako Braunův protektor. Braunovo



A. Braun: Léto a Podzim – letohrádek Amerika na Novém Městě

mramorové poprsí hraběte Šlika na tomto náhrobku prokazuje vysoké portrétní schopnosti umělcovy. Zřejmě na objednávku Pražského hradu vytváří Braunova dílna sousoší sv. Ludmily s malým Václavem pro hradní rampu. Tato socha byla koncem 18. století přenesena na Karlův most. Konečně roku 1730 dodává Braunova dílna do královské zahrady na Pražském hradě dvojici heraldických lvů a putti, které se však nezachovaly v původním stavu, neboť už po polovině 18. století byly přepracovány. Konečně do tohoto období lze položit i vznik půvabné sochy Madony s Ježíškem na průčelí domu čp. 572 u Schönpluků v Celetné

ulici. Toto vše nese už jen znaky dílenské realizace, přičemž není vyloučeno, že se zde hodně podílel Antonín Braun.

Po roce 1730 se dokonce realizace a vůbec práce dílny vymyká z iluzivně expresivních zásad umění Matyáše Brauna. Dramatickou expresivnost Matyášovu, která se soustřeďuje před rokem 1725 a kulminuje strhujícími figurami anachorétů v Novém lese u Kuksu, stědává rokokový senzualismus, sdělovaný poklidným, věcným modelačním stylem. Výrazným dokladem této výrazné slohové proměny je i sousoší Noci v pražské královské zahradě, vytesané v Braunově dílně v roce 1734 jako protějšek alegorie Dne, která byla zničena za pruského bombardování Prahy roku 1757. V tvůrci sousoší Noci a dalších plastik onoho zklidněného modelačního výrazu, k nimž patří i dvojice soch Junony a Flóry z průčelí zbořeného Braunova domu čp. 730, tušíme a někdy i dokonce archiválně zjišťujeme osobnost Braunova nástupce a dědice, synovce Antonína Brauna. Dokonce tento mladý sochař ještě za života svého již nevyhlášeného strýce Matyáše Brauna vystupuje jako autor sochařské a řezbářské výzdoby kostela sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí, jež patří k nejvýznamnějším dílům Kiliána Ignáce Dienzenhofera. Antonín Braun bydlí a tvoří v domě svého strýce na Dobytčím trhu.

Tento dům lze pokládat za stálé ohnisko Braunovy sochařské tvorby. Zde vznikaly modely a dokonce se i řezaly a snad i tesaly některé figury určené pro venkov, o čemž mluví archivní zápisy. Víme to ze zápisu o transportu soch hlavního oltáře kostela P. Marie ve Staré Boleslavi, které sem byly dovezeny roku 1721 z Prahy na šesti vozech a zpravuje nás o tom i záznam o dovozu soch hlavního oltáře kostela v Oškobrhu u Libice a kamenných plastik statue Nejvyšší Trojice ve Valči, dovezených sem v zimě roku 1727 z Prahy na saních.

Praha a rodinný dům čp. 671 byly po čtvrt století trvalým bydlištěm i tvůrčí dílnou Braunova umění pro celou zemi. Zde došel tyrolský přistěhovalec nejvyššího naplnění svých ve své vlasti neuskutečnitelných tužeb jako nejvyhledávanější a neplodnější sochař své doby i jako nejbohatší z umělců. Majitel čtyř novoměstských domů, velké zahrady a vlastník dalších nemovitostí v Jaroměři, pocházejících z majetku jeho manželky, žil společensky na úrovni šlechty, jež nebyla jen jeho zákazníkem, ale odměňovala ho i svým přátelstvím. Praha, její šlechtická i měšťanská společnost vynahradila mu bohatě vše, co mu nemohla poskytnout jeho krásná, ale chudá tyrolská vlast a Braun se za to svým uměním a nesmrtelným dílem bohatě odměnil. Zemřel 15. února 1738, předčasně na souchotiny, a byl druhého dne pohřben ve společné kryptě kostela sv. Štěpána, ve čtvrti, jež byla jeho trvalým domovem.