

OLDŘICH J. BLAŽÍČEK

Praha

K OTÁZCE SPECIFICKÉ FORMACE BAROKOVÉ PLASTIKY V ČECHÁCH

Stává-li se dnes český barok umělecko-historickým pojmem ne pouze ve smyslu teritoriálního vymezení, ale jako označení určité specifické varianty baroku evropského, je to způsobeno poznáním, že se v 18. století v Čechách nevyrábělo jen dobré plátno a dokonalé sklo, ale že tam vznikalo také umění určité výrazné noty, nápadné zejména v kontextu pozdního baroku.¹ Někdejší neurčitý obdiv, který nejlépe vyjádřil Brinckmann ve své *Barockskulptur* slovy: „*Čechy jsou moře barokové nádhery*“,² vystřídal velmi konkrétní zájem, který se v poslední době projevuje opětovanými pokusy o syntetický obraz českého baroku.³ Přirozeně dnes vystupují do popředí otázky, v čem spočívá a jak vznikal specifický ráz této tvorby.⁴

Ukazuje se, že k postizení oné specifičnosti nevede, při známém nadnárodním charakteru baroku, zdánlivě nejjednodušší cesta zjišťováním etnických podílů

¹ Stať je rozšířeným a poznámkami opatřeným textem autorovy komunikace na XXII. mezinárodním kongresu dějin umění CIHA v Budapešti, konaném v říjnu 1969. Úzce vymezený rozsah příspěvku a širší tematiku vedly přirozeně k jistému zjednodušení problematiky a zkratkové schematičnosti pojednání. Charakter sdělení pro uvedené fórum pak vysvětluje, že na druhé straně bylo třeba vyjít z poznatků u nás už obecněji přijatých.

² „*Böhmen ist ein Meer barocker Herrlichkeiten!*“, A. E. Brinckmann, *Barockskulptur*. Handbuch der Kunstwissenschaft, 3. vyd., Potsdam 1932, 323.

³ Z publikací poslední doby srovn. K. M. Swoboda a další, *Barock in Böhmen*. München 1964; O. J. Blažiček, *Barockkunst in Böhmen*. Praha 1967 (také francouzsky a anglicky, 1968); J. Neumann, *Český barok*. Praha 1969. K nim se řadí výstavy i trvalé expozice a jejich katalogy: *Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien*. Nürnberg 1955 (Germanisches National-Museum); *L'Arte di barocco in Boemia*. Milano 1966 (Palazzo Reale, stati J. Polišenského, O. J. Blažička, P. Preisse, G. Kesnerové, D. Hejdové); *Baroque in Bohemia*. London 1969 (Victoria and Albert Museum) a Birmingham (City Art Gallery, stati O. J. Blažička, P. Preisse a D. Hejdové); *Umění českého baroku* (reprisa předch. výstavy, Národní galerie v Praze 1970); *Umění baroku v Čechách*, stálá expozice v zámku Karlova Koruna, Chlumeč n. C. 1969. Srovnej také: E. Hempel: *Baroque art and architecture in Central Europe*. Harmondsworth 1965, 64, 126 a d.

⁴ Osobitým charakterem české barokové malby se v poslední době zabývá zejména stať P. Preisse, *Zur Eigenart der böhmischen Barockmalerei*. Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft, roč. 8, München 1968, č. 3/4, 67 a d., dále úvaha J. Neumanna *Contribution au problème du caractère spécifique du baroque de Bohême*. Sborník *O barokní kultuře*, Brno 1967, 161 a d. Srov. také stať téhož autora: *Baroque Art in Bohemia, Background to an Exhibition*. Apollo 1969, s. 435 a d., otištěnou k uvedené anglické výstavě českého baroku.

v českém prostředí, že národnost umělců neurčuje přímo národní ráz tvorby.⁵ Z druhé strany nepřináší žádoucí výsledky pro celkový obraz ani izolované zkoumání jednotlivých druhů umění, například sledování architektury v celém průběhu baroku. Zdá se, že k nalezení příznačných společných rysů, k zjištění otázek, které byly aktuální pro barokového umělce v určité chvíli a krajině, je třeba komplexní přehledky celé tvorby v plném rozsahu teritoriálním a v proměnách, které byly nesený střídáním uměleckých generací. Omezujeme-li své dnešní poznámky přece toliko na sféru plastiky, není to v rozporu s právě uvedeným hlediskem. V úzce vymezeném rozsahu příspěvku se tu vlastně vracíme od celkových pozorování, která jsme měli příležitost shrnout jinde,⁶ k analogickým konkrétním zjištěním v oblasti plastiky. Některé obecné skutečnosti českého baroku bude ostatně i zde účelné předeslat jako premisy.

Takovým faktem obecného dosahu je především opoždění skoro půl staletí, s nímž barok do Čech pronikl, zaviněné třicetiletou válkou. Toto počáteční zdržení se v dalším vývoji projevilo spíše jako zrychlující činitel. Možno tu mluvit o jakési přemii na časový handicap, chceme-li obměnit formulaci J. A. Romeina.⁷ V témže smyslu připomeňme cizí počáteční ráz baroku v Čechách a jeho horlivé zapojení v rekatolizační úsilí, poněvadž i tyto okolnosti jen urychlily proces asimilace, zakořenění a hledání cesty k novému prostředí a dodaly také českému baroku, jemuž divadelní lehkost povždy zůstala vzdálená, výrazové síly. Zvláště důležitým faktorem byla posléze kontinuita tvorby, nepřerušená od chvíle, kdy se tu barok pevněji uchytil, až do jeho vyznění. V ní se brzy mohla navrstvit slohová základna se středem v Praze. Praha v celém tom ději byla stále živým střediskem, trvalým centrem, v němž byly zvenci došlé podněty přizpůsobovány místním představám a požadavkům.⁸ Čím pestřejší byla paleta cizích podnětů, tím odlišnější byl výsledek onoho místního přetlumočení do výtvarného nářečí, které tady vznikalo a jemuž se dnes teprve učíme naslouchat.

Sochařský barok se hlásí v Čechách kolem roku 1650 simultánně ve dvou vzájemně nesouvislých liniích projevu: v novém figurálním štuku italských „*plasticatori*“ a v tradičním řezbářství, kde se nové podněty objevují mezi starými, často ještě gotickými residui. Kupodivu jen tato druhá linie našla širší ohlas a blíže paralelní rozvoj také v kameni. Piskovcová plastika sice zůstává zprvu v pozadí za dřevěnou, ale později právě v ní český barok dosáhne svých vrcholů.

Figurální výzdoba velkých pražských oltářů vzniklých kolem 1650 ukazuje jihoněmecký slohový původ a manýristický rodokmen. Na doklad budiž připomenuta jen řezbářsky výrazná socha sv. Jana Křtitele z hlavního oltáře kostela P. Marie Sněžné (1651) a hliněné bozzetto, uveřejněné kdysi Brinckmannem jako

⁵ Srovn. úvahy citované kolektivní publikace *Barock in Böhmen*, jejíž autoři, zejména E. Bachmann, rozvádějí these o německém rázu baroku v Čechách, ale také o zdejším „*dvoujím kultuře*“ a ingerenci české etnické složky (s. 9 aj.). Mnohem objektivnější hledisko načrtává úvodní stať knihy H. G. Franze, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen*. Leipzig 1962, 9.

⁶ Srovn. autorovu cit. publikaci *Barockkunst in Böhmen*, 7–8.

⁷ Srovn. Jan A. Romein, *Dialektika pokroku. Příspěvek k pojetí vývoje v dějinách*. Český časopis historický 50, Praha 1949, 49 a d.

⁸ Zcela opačného názoru — ostatně nejen v tomto bodě — je E. Bachmann v uvedené publikaci *Barock in Böhmen* (128, 148 aj.), kde rozvíjí mylné tvrzení, že v Praze ani v Čechách nebylo souvislého vývoje a že zdejší tvorba právě proto postrádá vůbec charakteristických rysů. Na ideové souvislosti těchto tvrzení, opřených jen zbežnou znalostí materiálu, jsme upozornili v recenzi této publikace (Blažíček, Blažková, Preiss, Německý obraz českého baroka, *Umění* XV, 1967, 389 a d.).

florentské, prozrazující manýristický původ jejího typu.⁹ Řezbářský manýrismus se sám neobracel k baroku, ale ukázal se v Praze nejvhodnější podložkou k naroubování nových podnětů zvenčí. Zároveň začíná dílenské a generační řetězení: tovaryšem Arnošta Heidelbergera, řezbáře útlých vyumělkovaných figurín, byl řezbář a kameník Jeroným Kohl, jehož projev zároveň navázal na raný barok Jiřího Bendla, Kohlovým žákem byl pak František Preiss, zřetelně už dotčený dynamickým berninismem. Proměna od manýrismu k baroku se zde tedy uskutečnila zvolna, ale důkladně.

Jan Jiří Bendl, jehož v zásadě realistické umění ovládalo pražskou plastiku až do roku 1680, dovršil své středoevropské řezbářské vzdělání poznáním římské plastiky před Berninim,¹⁰ obdobně jako malíř Škréta, který vnímal nové italské podněty o to živěji, že k nim pronikl po přípravě v prostředí pražského manýrismu.¹¹ Bendlův střízlivý a hmotný raný barok se rozšířil a zobecněl v díle jeho žáků, ale souvislou základnu místního slohu možno hledat teprve v tvorbě další generační vrstvy, v práci sochařů původem už z Prahy, jako jmenovaný Preiss, ale většinou příšlých z nejrůznějších stran. Tu různost východiska si dlužno uvědomit, chceme-li docenit přitažlivost Prahy, třeba zatím jenom jako střediska zakázek: Jan Jiří Heermann vyšel z Drážďan, Matěj Václav Jäckel z Lužice, Ferdinand Geiger z Augšburku, Jan Oldřich Mayer od Vídně, Jan Brokof až ze slovenské Spiše (tehdy v Uhrách), Ottavio Mosto z Itálie přes Salcburk, jiní už tehdy přišli cestou Braunovou z Tyrol, další od Bodamského jezera, ale také z Lübecku a dokonce ze Švédska.¹² Původ sochaře sice neznamená ještě slohovou orientaci, poněvadž rodiště, které poznáváme z dobových dokladů, nebylo vždy místem vyškolení, ale uvedená pestrost svědčí přece o široké škále importovaných představ, které se nyní v Praze kupodivu rychle mísily v nový celek. Mezi dílnami, které zde tito mistři založili, nastala čilá výměna zkušeností, předloh, ale také sil. Tovařiši přecházející z dílny do dílny rozvíjeli tytéž náměty, přenášeli a obměňovali tatáž řešení. Všechny známé ateliérové postupy barokového sochaře, zejména *transformace*, vedly k základní jednotě názoru i za cenu jistého zjednodušení. V českém sochařství nebylo jistě slohové radikálnosti jako v soudobé české architektuře, ale tím vyrovnanější se zdá tvorba této generace „připravovatelů“, podle původu značně disparátní. Důležité bylo, že se z pražské tvorby ani kolem roku 1700 zcela nevytratil realismus zavedený Bendlem, neboť právě ono realistické pozadí patrně dodávalo zvláštní ráz zjednodušenému berninismu, jak jej z různých stran do Prahy přinesli Jäckel, Heermann nebo Mosto a jak tu byl obměňován střízlivostí i krajnostmi výrazu v stále rostoucí síle místního přizpůsobení.

Vyvrcholení českého baroku, nadcházející kolem r. 1710, patřilo z hlediska univerzální periodizace vlastně už pozdnímu slohu. V pražské plastice vystupují Brokof a Braun, dvě mimořádné osobnosti, které pozdvihují vysoko její úroveň a zároveň — každá po svém — nově propracovávají její profil. Jejich pojetí sochařského díla jsou velmi odlišná, přímo protikladná, ale v mnohém ohledu komplementární. S nimi přibýly rysy nejdůraznější a nejosobitější: Brokofova monumentální pádnost, proti níž působí Braunovy sochy vzrušeným strhujícím

⁹ A. E. Brinckmann, *Barock-bozzetti I.* Frankfurt 1923, tab. 56; O. J. Blažíček, *L'Italia e la scultura in Bohemia nei secoli XVII^o e XVIII^o.* Quaderni dell' Instituto italiano di Praga VIII. Praga 1944, 8.

¹⁰ Srovn. autorovu stať *K Bendlu realismu.* Acta Univ. Carolinae, Philosophica-historica. Praha 1965, 176 a d.; tam uvedena starší literatura.

¹¹ J. Neumann, *K italským počátkům Karla Škráty.* Umění III, 1955, 308 a d.

¹² Srovn. O. J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách.* Praha 1958, 97.

dynamismem, Brokofova ryzí plastičnost, která má protějšek v Braunově malebné modelaci, Brokofův realismus a Braunova expresivní nadsázka. Protiklady jejich umění se však tvrdě nesrážejí, vytvářejí živou polaritu¹³ a dokonce se vzájemně přizpůsobují.

Ferdinand Maxmilián Brokof vyšel z pražské dílny svého otce, ale na své tovaryšské pouti pobyl podle všeho také ve Vídni. Po návratu do Prahy (1708 či 1709) zcela vědomě a, chceme-li, přímo programově navázal na tu pražskou plastiku, která odpovídala jeho uměleckému zaměření. Lze doložit, že to bylo dílo Bendlovo a jindy reminiscence ještě starší. V brokofovské dílně ožily Bendlovy charakteristické motivy sřasení — například antikisující uzel na rameni — a byly tam transformovány celé jeho postavy, např. socha sv. Judy Tadeáše ze zpovědnice kostela sv. Salvátora v Praze, po více než čtyřech desetiletích obměněná hned ve dvou brokofovských sochách v Petrovicích.¹⁴ Na druhé straně nezůstal Brokof ani bez vlivu Braunova. Brokofova výzdoba Wratislavova náhrobku u sv. Jakuba, podle celkového návrhu Fischera z Erlachu (1714—1716), nepochybně odráží jeho dojem z Braunova úspěšného nástupu v Praze. Pozdější řezbářská výzdoba varhan v kostele Milosrdných bratří (1724) nahradila vůbec brokofovskou realistickou modelaci důrazně malebným pojednáním, běžným u Brauna. Také po stránce výrazové Brokof nejednou vybočil ze své obvyklé polohy vyrovnaného klidu a dospěl k tónům krajní exprese, například v postavách Kalvárie u Sv. Havla (1720 až 1723), ale to bylo spíše pod dojmem starších reminiscencí než pod vlivem Braunovým.

Matyáš Bernard Braun přišel, jak známo, do Prahy z Tyrol, jako značně vyzrálý sochař-cizinec, ale sotva ho lze pokládat za cizince trvale, vzniklo-li celé jeho dílo v Čechách a přizpůbil-li se novému prostředí i jako umělec. Zprvu, po roce 1710, se jistě v Praze značně odlišil svou osobitou verzí berninismu, kterou také zapůsobil na své okolí — měl nejen velmi výkonnou dílnu, ale také trvale oddané spolupracovníky, kteří zůstali věrni jeho názoru ještě v samostatné činnosti¹⁵ — nicméně i u Brauna lze postihnout jistou akomodaci novým podmínkám. Napovídá ji už to, že tvárné principy římského mramorářství převáděl do tradičních materiálů, do dřeva a pískovce. Víme, že si všímal díla Permoserova v saském sousedství, ale vnímal nepochybně i plastiku vzniklou a vznikající v sousedství jeho vlastní činnosti. Zdá se, že i Brokofova plastická síla našla ještě ohlas v Braunových obřích postavách v Betlému u Kuksu. Silná neustávající rotace a objemový akcent je ještě patrnější ve skupině Noci na Pražském hradě (do r. 1734), ale ta už je projevem součinnosti se synovcem Antonínem z mladší sochařské generace.

Bylo-li však vzájemné přizpůsobení obou příliš různě zaměřených protagonistů přece toliko episodické,¹⁶ pak ostatní plastika, která současně a ještě v příští generaci vznikala v Praze i na českém venkově, byla šíře poznamenána různě

¹³ Srovn. V. V. Štech, *Československé malířství a sochařství nové doby*. Praha 1938—1939, 205. Týž, *Matyáš Bernard Braun. Dohady a jistoty*. Praha 1967, 216.

¹⁴ O. J. Blažíček, *F. M. Brokof, řezbář*. Cestami umění, Praha 1949, 177 a d. K věci srovn. také stať V. Nejedlé, *Příspěvek k dílu bratří ... Brokofů*. Umění XVI, 1968, 477.

¹⁵ Ztotožnění Braunových pomocníků — příbuzných a ostatních tovaryšů — s jeho osobním stylem bylo tak dalekosáhlé, že se ve velkých zakázkách marně hledají profily určitých rukou a patří o nich známý výrok jednoho z Carracciů o freskové výzdobě v boloňském paláci Magmani: „L'abbiam' fatta tutti noi.“

¹⁶ Vzájemnými vztahy a vzájemným ovlivněním Brauna a Brokofa se kupodivu dosavadní literatura zabývala minimálně — E. Poche (*Matyáš Bernard Braun*, Praha 1965, 25) si např.

smíšenými znaky obojího pojetí. V zásadě se tu plastická plnost obohacuje živějším, malebným otevřením povrchu a klidná realistická charakteristika se prohlubuje expresivní naléhavostí. To, co lze označit jako české pojetí, vybavuje se i ve výběru programů a typů. Sakrální tematika v plastice naprosto převládá, zobrazování zemských a řeholních patronů, volná sestava „českého nebe“, v němž se tyto domácí a exotické zjevy setkávají a mísí, odpovídá směsi tradičních a nových motivů v rovině formálního sochařského pojednání. Zpodobení nejstaršího zemského patrona sv. Václava připomeňme jako jediný příklad rychlé adaptace typu. Je příznačné, že už Bendl jej — paralelně zase se Škrétou — přizpůsobil podle starších předloh a podal jako rytíře v úplném plátovém brnění, bdícího na stráži. Je neméně příznačné, že Ital Mosto nabídl variantu jeho zobrazení jako antického panovníka v lehké římské zbroji v okamžiku extatického vidění, a nejpříznačnější, že brzy na to došlo v Praze k syntetickému propojení obou verzí u Jáckla, Brauna a jiných.¹⁷

S vrstvou raného rokoka přichází ve třicátých letech 18. věku další proměna české a zejména pražské plastiky, tentokrát ve znamení zdobnění a dekorativismu, oddramatizování a sentimentálního zjemnění, kdy však skutečný cit, jaký právě Antonín Braun čerpá ještě ze vzorů svého strýce, je už výjimkou.¹⁸ Rokoková proměna byla podnícena zvenčí, ale zároveň zakotvena v místním vývoji Pražské rané rokoko nebylo tedy ojedinělým ani izolovaným zjevem, mělo vzdálený vzor v Benátkách, současnou dobu v Augšburku i jinde. Srovnání benátské kresby Francesca Guardiho (kol. 1730, z Musea Correr) s málo pozdější pražskou sochou Jana Antonína Quitainera (kolem r. 1735) postačí snad na doklad dalekosáhlé shody obou projevů, která nebyla jen náhodná.¹⁹ Na druhé straně jsou neméně

klad všiml odrazu Brokofových skupinových kompozic u Brauna, naše stat věnovaná Brokofovi v Nových pramenech (1957) připomněla naopak některá braunovská zrcadlení u F. M. Brokofa — snad proto, že se zpravidla obracela pouze k jednomu nebo druhému z obou vůdčích zjevů. Proto se omezila většinou na celkové srovnání obou osobností, při němž přirozeně vystupovaly především odlišné, kontrastní rysy. A přece není pochyb o tom, že se oba umělci žijící a tvořící v těsné blízkosti, znali a sledovali. Víme, že se střetali jako konkurenti při výzdobě Karlova mostu (srov. k tomu autorův a V. R y n e š e příspěvek *ještě k sochařské výzdobě Karlova mostu*. Umění IV, 1956, 63), kde například při skupině sv. Františka Xavierského Brandl doporučil Brauna místo Brokofů. Dovedeme si představit, že to nebylo povrsé ani naposled a vidíme konečně ten vzájemný nesouhlas i obdiv v obojí tvorbě, zahledíme-li se na ni jen poněkud pozorněji z tohoto hlediska.

¹⁷ Starší literatura k svatováclavskému zobrazování je uvedena v naší stati *Ikonografie české barokové plastiky*. Památky archeologické XXXXII, 1947, 88, pozn. 26.

¹⁸ Dílo Antonína Brauna se v posledních letech vybavuje jednak novými připsáními, jednak právě oddělováním z komplexu braunovské produkce. Poněvadž není shody o Antonínově slohovém charakteru, dopadají zatím i skici jeho tvorby velmi různě. E. P o c h e (l. c., 109 a d.) zdůrazňuje rysy, jimiž se Antonín záměrně odlišuje od koncepce Matyáše Bernarda, zejména rysy klasicištní (Kalvárie ve Sloupu), my jsme naopak sledovali souvislosti díla obou v příznačné nezáměrné diferenciaci baroku a raného rokoka. Rozhodně lze souhlasit s významnou účástí Antonínovou při skalních reliéfech a seskupeních Přijezdu tří králů a Jeslíček v Betlému, již dovedl J. N e u m a n n (*M. Braun-Kuks*, Praha 1959, 51) a nepochybně vyloučit sošku sv. Prokopa v Národní galerii (P 228), již Antonínovi svýhradou, ale opětovně připisuje V. V. Š t e c h (*Die Barockskulptur in Böhmen*, Praha 1959, bar. tab. 6; *Dohady a jistoty*, 270). Zdá se, že krajní mez Antonínovy exprese vymezuje nevelká řezba sv. Maří Magdaleny (Nár. galerie, P 4523), kterou mu připisujeme v nové expozici *Umění baroku v Čechách* ve státním zámku v Chlumci, č. kat. 216.

¹⁹ Obšrněji o těchto souvislostech v naší studii *Pražská plastika raného rokoka*. Praha 1946, 32 a d. Pro plastiku chybí arci přehled, jaký R. P a l l u c c h i n i podal pro malbu na XVIII. kongresu CIHA v Benátkách; srovn. jeho stat *Venise et l'Europe continentale au XVIII^e siècle*. Venezia e l'Europa, Venezia 1956, 104 a d. — Ke Guardiho kresbě: R. P a l l u c c h i n i, *Die Zeichnungen des Francesco Guardi im Museum Correr zu Venedig*. Firenze 1934, obr. 8.

zřetelné vztahy pražské rokokové tvorby k předchozímu pražskému sochařství. Snad pobyl mladý Quitainer i ve Francích, ale v Praze navazuje na odkaz svého otce a jindy na vzory Jácklovy. Matyáš Schönherr, ještě nyní příšlý z Tyrol, obměňuje expresivní kamennou Braunovu Víru v Kuksu v ozdobné řezbě kostela minoritů v Praze. Podobně Antonín Braun použil strýcova známého vzoru postavy Judy Tadeáše (dnes v Národní galerii) v transformaci pro pražský benediktinský kostel sv. Mikuláše (dnes ve Velké Černoci),²⁰ abychom poukázali jen na několik námátkou vybraných příkladů oněch navázání, která organicky napojují novou pražskou plastiku na předchozí.

V kontinuitě typů i pojednání se vlastně pražský sochařský sloh stále ještě pracovává v tomto údobí krajní extenzity, kdy se v tvorbě celé země teprve dokončuje slohové vyrovnání. Ve východních, severovýchodních a středních Čechách převažuje přitom odkaz Braunův, u Pacáků, Jelínků, Adámků a v jiných dílnách, v západních Čechách, zejména u Josefa Herschera, působil spíš sochařský styl Brokofův. Také v severozápadních Čechách se nyní regionální řezbářství vyvíjí v souvislosti s Prahou, jak dosvědčuje i cesta Ferdinanda Dietze, který odtud, z dílny otcovy, oklikou přes Prahu vyšel do Frank,²¹ nebo o něco později putování Jakuba Eberleho z Maštova, který zamířil do Itálie teprve po vyučení v Praze.

V polovině 18. věku česká plastika sice ještě nehasne, ani její produktivnost nepoklesá, ale ztrácí své charakteristické rysy v přelivech vídeňského klasicismu a svou někdejší výši v zjednodušeních ve znamení lidové noty. Až potud však bylo lze, jak se domníváme, z pozic plastiky sledovat formaci české barokové varianty a zároveň podepřít tezi, že jsou Čechy jednou z oblastí, kde se rodil pozdní středoevropský barok.

SUR LA FORMATION DU CARACTÈRE SPÉCIFIQUE DE LA SCULPTURE BAROQUE EN BOHÈME

La sculpture baroque en Bohême part de la sculpture sur bois et atteint son sommet dans le grès; elle évolue, à travers les œuvres des générations successives, dans une polarité compliquée du réalisme et de l'expressionnisme, dans une lutte incessante entre les impulsions venant de l'extérieur et la tradition autochtone qui se forme dans les ateliers de Prague. La continuité de la création, les procédés d'atelier caractéristiques, l'échange de connaissances et le développement de certains thèmes, tout ceci dirige la sculpture baroque vers une unité d'idées au-dessus de laquelle le „*concelto bohémien*” s'élève, après 1710, assez nettement dans le choix de programmes et de types, dans le réalisme de la conception, dans la sobriété et la véracité de l'expression, dans l'accentuation du volume et de la plasticité. La création de la période culminante est déterminée non seulement par le contraste complémentaire entre les conceptions de Braun et de Brokof, mais encore par leur rapprochement mutuel. Brokof renoue intentionnellement avec la tradition réaliste (Bendl) tout en trouvant des tons expressifs, alors que Braun parvient à la monumentalité. L'héritage de deux artistes aboutit finalement à une fusion due à la création intense de premier rococo de Prague. Après 1750 les traits caractéristiques du style deviennent moins marqués, s'éffaçant sous la poussée du classicisme. La sculpture démontre ainsi la thèse selon laquelle la Bohême serait une des zones d'origine du baroque tardif. Traduit par Mojmír Vaněk

²⁰ Nesouhlas E. Pocheho (l. c., 140, pozn. 294) ani V. V. Štecha (*Dohady a jistoty*, 270) s tímto připsáním A. Braunovi nezmění mnoho na skutečnosti, že jde vskutku o braunovskou transformaci, jak si lze ověřit pouhým srovnáním. Věříme, že se věc vyjasní obdobně jako v případě Mostova autorství mostecké skupiny sv. Václava nebo Brokofova pro svatohavelskou Kálvárii.

²¹ Srovnání díla Ferdinanda Dietze v širším měřítku — za jeho dokumentaci vděčím dr. M. Röhligové a studiu Dietzových skic — vede přece jen k připuštění vzájemného vztahu, totiž působení M. B. Brauna na mladého Dietze. Jeho východiskem byla ovšem nepochybně dílna starého Jana Adama Dietze v Jezeři.