

Blažíček, Oldřich J.

Ferdinand Maxmilián Brokof a Trautsonův náhrobek ve Vídni

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1972, vol. 21, iss. F16, pp. [155]-164

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110479>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OLDŘICH J. BLAŽÍČEK
Praha

FERDINAND MAXMILIÁN BROKOF A TRAUTSONŮV NÁHROBEK VE VÍDNI

Když se vdova po knížeti Janu Leopoldu Donatu Trautsonovi, císařském tajném radovi, nejvyšším hofmistru a rytíři Zlatého rouna, rozhodla zbudovat svému choti hned po jeho smrti roku 1724 honosný náhrobek — *fidei et amoris monumentum* —, který by zároveň připomněl a zvěčnil jeho poněkud už pozapomenutou úřednickou a diplomatickou slávu, postupovala velmi uváženě. Vybrala si oblíbený vídeňský dvorní kostel sv. Michala u barnabitů v samém sousedství obydlí císařova, vyžádala si ideové *conchetto* památníku od hlavního vídeňského skladatele výzdobných programů, císařského rady Konráda Adolfa Albrechta z Albrechtsburgu a patrně už roku 1725 pověřila architektonickým návrhem předního vídeňského architekta té chvíle, Josefa Emanuela Fischera z Erlachu, dědice úkolů i popularity svého většího otce Jana Bernarda.¹ Data vyplývají z latinského náhrobního nápisu a z komentáře Albrechtova. Také k sochařskému provedení náhrobku — do roku 1727 — zvolila jistě renomovaného umělce, ať už podle vlastního výběru, anebo na radu architekta. Jeho jméno sice dnes z dobových dokladů přímo nevyplývá, ale k jeho zjištění možno sledovat porůznu se objevující údaj, že plastiku náhrobku provedl „Ferdinand Prokop“. Zdá se, že se rovněž opírá o nějaký, dnes už neznámý záznam pamětní knihy, poněvadž vystupuje z vídeňské památkové a soupisové literatury v příznačné obměně jména pražského sochaře.² Je ovšem zajímavé, že právě údaj o této práci dlouho uniká v Praze vydaným brokofovským statím, které jsou jinak zevrubně informovány: odedávna vědí o tom, že jeden člen rodiny byl ve Vídni dvorním básníkem i malířem, znají přirozeně Brokofovu součinnost se starším Fischerem při Wratislavově náhrobku v Praze a zaznamenávají i zprávu o modelu Ferdinanda Maxe pro hlavní oltář kostela sv. Karla Boromejského.³ O Trautsonově náhrobku nenalezneme však zmínku u Dlabacze ani v prvých biografiích, v slovníkovém hesle B. Matějky ani v heuristicky podložené monografii O. Pollaka, v přínosných statích Mádlových ani v jubilejní připomínce E. Pocheho, ba ani ještě v posledním vydání Tomanova Slovníku, ač mezitím se zpráva o tomto díle objevila v nedokončeném panoramatickém líčení českého baroku od V. V. Stecha.⁴ Stech hned přitom naznačil, že Brokof

¹ Srovn.: T. Zacharias, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*. Wien—München 1960, 152, 176, 178.

² Srovn.: A. Schnerich, *Wiens Kirchen und Kapellen*. Zürich 1921, 80.

³ K. B. Mád l, *Brokofové*. Ročenka Kruhu... 1920/21, Praha 1922, 41 ad.; J. E. Schläger, *Georg Raphael Donner*. Wien 1848, 127.

⁴ Mja (B. Matějka) v *Ottově slovníku naučném* IV—1891, 745; O. Pollak, *J. u. F. M. Brokoff*. Prag 1910; K. B. Mád l, *Dílo Ferdinanda Maxmiliána Brokova*. Umění I—1921, 24 ad.; E. Poche, *Ferd. Max. Brokoff. K dvoustému výročí jeho úmrtí*. Ročenka

asi vypracoval jen model náhrobku a tím vlastně před dvaatřiceti lety položil všem dalším pojednáním otázku o míře uplatnění pražského umělce. Později Stech nadhodil ještě možnost, že Brokof jel kvůli náhrobku do Vídně. Názory se pak různily. Naším brokofovským statím nezbylo, bez autopsie v tomto bodě, než se omezit na dohad, že Brokof nepracoval na trautsonsském náhrobku sám.⁵ Pochyby o osobní účasti Ferdinanda Maxmiliána vyústily pak prakticky ve vyrazení trautsonského náhrobku z Brokofova díla v Bachmannově části souborné německé publikace o baroku v Čechách, v naší recenzi této knihy a podobně i v nedávné monografické studii V. Nejedlé, která při tomto díle předpokládá účast mladšího místního, tj. vídeňského umělce či dokonce realizaci z ruky jiného sochaře.⁶ Dnes, kdy se Brokofovy vztahy k Vídni objevují v zřetelnějším osvětlení, stojí tento památník za novou prohlídkou a autorská otázka jeho plastiky za upřesnění. Nejde tu jen o detail Brokofovy monografie, nýbrž o závažnou koncepci svého druhu a zároveň o příznačné skutečnosti dobového tvůrčího postupu. Už nyní můžeme předeslat, že Brokofovu účast při náhrobku pokládáme za nepochybnou.

Trautsonský náhrobek je třeba vidět v souvislosti s dřívějším pražským náhrobkem Jana Václava Wratislava z Mitrovic, a tu se jeví také v ohledu plastiky jako jeho *transformace*, která sice umělecky nepřekonala svůj vzor, ale přinesla jeho vědomě odlišenou autorskou variantu. Dokonce tu vystupuje velmi zajímavá paralelnost změn ve fischerovských návrzích i v brokofovských realizacích, v příznačně dobové dělbě práce a autorské zásluhy.

Je známo, že starší Fischer, vyškolený původně jako sochař, určoval zpravidla podíl plastické výzdoby velmi konkrétně a v případě pražského Wratislavova náhrobku to bylo vymezení zvláště přesné. Dokládá je známá rytina tohoto náhrobku, zařazená ve Fischerově kompendiu *Entwurf einer historischen Architektur*, a navíc ještě živá vlastnoruční Fischerova skica. Tato lavírovaná perokresba, publikovaná ze sbírky Artaria ve Vídni, anticipuje, pokud jde o plastiku, rytinu až na zrcadlové obrácení střední figury.⁷ Ze srovnání pak vyplývá, že se Brokof přidržel nákresu tak ukázně, že mu kresba architektova nebyla jen povšechným vodítkem, nýbrž velmi přesnou směrnicí, kterou respektoval v celku i v detailech a k jejíž skladbě nepřipojil nic podstatného.⁸ Rozpoznal ovšem svou možnost jinde než v doplňcích a obměnách invence. Nikterak strhu-

Kruhu... 1931, Praha, 48 ad.; P. Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, 3. vyd., 1947; V. V. Stech, *Československé malířství a sochařství nové doby*. Praha 1938/38, 176, 192; *Die Barockskulptur in Böhmen*. Praha 1959, 60.

⁵ O. J. Blažíček, *Ferdinand Maxmilián Brokof*. Nové prameny. Praha 1957, 16; *Sochařství baroku v Čechách*. Praha 1958, 132; srovn. také naši poznámku: *J. B. Fischer z Erlachu a F. M. Brokof*. J. B. Fischer v. Erlach. Brno 1960.

⁶ E. Bachmann, *Barock in Böhmen*. München 1964, 147; Blažíček — Blažková — Preiss, *Německý obraz českého baroku*. Umění XV—1967, 381 ad.; V. Nejedlá, *Příspěvek k dílu bratří Michala Jana Josefa a Ferdinanda Maxmiliána Brokofů*. Umění XVI—1968, 483/4 a 493. V poslední době se náhrobkem obšírněji zabývala také G. Schikola (Ginhart—Schikola—Poch, *Plastik in Wien, Geschichte der bild. Kunst in Wien*. Wien 1970, 138), zdůrazňuje jeho obdobnost s pražským náhrobkem Wratislavovým, připouští možnost, že Brokof byl autorem modelu, ale pochybuje o jeho provedení této štukové a nesignované práce.

⁷ H. Tietze, *Beiträge zur Geschichte der österreichischen Barockarchitektur, Entwürfe J. B. Fischer von Erlachs zu plastischen Werken*. Kunst und Kunsthandwerk XXI—1918, 402 ad., obr. 9.

⁸ Přibyl jeho motiv knih ve funkci atributů i podložek pohybové kompozice.

jící seskupení uskutečnil podivuhodně přesně, ale přitom je dovedl zmonumentalizovat, naplnit plastickou silou, přesvědčivostí a hloubkou výrazu. Není fráží ani protimluvem, řekneme-li, že tu Brokofovo mistrovství vystupuje právě v tom, jak se dovedl sochařsky autonomně a tvůrčím způsobem projevit v krajním vymezení, ba přímo v koncepčním podřízení. Ostatně ani sám Brokof se tu nepokládal za bezvýznamného prováděče, jestli právě zde na postavu Chrona umístil svou známou osobitě neosobní signaturu: HAE STATUAE FACTAE A BROKOFF 1716, zatím co na druhé straně Fischer v textu svého kompendia reklamuje zásluhu celkového návrhu slovy: „*structuram . . . invenit et delineavit Dn. J. B. Fischer ab Erlach*“.⁹ Autorské nároky se tu tedy zdánlivě střetají, a to ani neslyšíme o autoru ideového podkladu, kterým byl tentokrát Karel Gustav Heraeus, ředitel Kabinetu mincí ve Vídni a přítel Leibnitzův.¹⁰ Avšak střetnutí je opravdu pouze domnělé, neboť právě takto byla jen vyjádřena obvyklá dělba práce.¹¹ Poznáváme také, že se architekt se sochařem nerozešli ve zlém, byl-li Brokof příbrán znovu k Fischerovu náhrobku rady Wolffa a Sv. Alžběty ve Vratislavi (1722—23), při němž se patrně už setkal s mladším Fischerem, který tam podle Zachariase dokončoval otcovu koncepci.¹² Tím přirozeněji se později mohlo znovu navázat v dvakrát osvědčené spolupráci.

Při Trautsonském náhrobku sice neznáme architektovu vlastní kresbu, ale tušíme ji z pozadí nákrese, který doprovází v tomto případě zase vzácně zachované ideové *conchetto* Konráda Adolfa von Albrecht.¹³ Sledujme je celé v českém převodu pro jeho názornost, ostatně také místo popisu, abychom si opět uvědomili těsnou souvislost mezi programem a uskutečněním a poznali sugestivní podrobnost Albrechtových ideových projektů. Jeho návrh zní jako text k obrázku, a přece se od něj v leccems liší: „Tady se předvádí pěkný architektonický podstavec z černého mramoru, na němž lze vidět náhrobní nápis. Na něm sedí *Génius Žalu*, ukazující knížecí pozlacený erb a jednou rukou držící obrácenou uhaslou a vypálenou pochodeň; vedle stojí kovový antický pohřební kahan. Za tímto géniem stojí nádherná rakev, přes níž splývá knížecí hermelín-

⁹ H. Tietze na uvedeném místě.

¹⁰ H. Sedlmayr, *Johann Bernhardt Fischer von Erlach*. Vídeň 1956, s. 204.

¹¹ Ještě Dlabáč (*Künstlerlexikon*, 1815, I, 235) tlumočí vlastně tuto zvyklost, praví-li, že Brokof vypracoval náhrodek „nach der Erfindung des berühmten k. k. Architekten J. B. Fischer v. Erlach“. Ostatně také v dobové grafice vedle nejběžnějšího rozdělení podílů (*delineavit-sculpavit-excutit*) nalézáme označení „invenit“ a „fecit“ v témže smyslu návrhu a provedení jako u pražského náhrobku a jen výjimečně tu „fecit“ shrnuje všechny úkoly.

¹² Zacharias, l. c., s. 154; Sedlmayer, l. c., s. 155 vylučuje vůbec Wolffův náhrodek z díla staršího Fischera. — Byla tu uplatněna Brokofova mramorová portrétní busta rady Wolffa, signovaná a datovaná 1721, vzniklá tedy, jak se v literatuře připomíná, rok před Wolffovou smrtí. Dodejme, že tato „effigies ad vivum“ je v plastice českého baroku ojedinělá. Ovšem také ostatní plastika náhrobku, zejména postava „Amoris divini“, označovaná neprávem jako Caritas, má vysloveně brokofovský ráz; proto stále nepřesvědčuje z polské strany opakovaný údaj, který přesný Kundmann nezná, že tu jde o dílo jinak neznámého vratislavského řezbáře Samuela Pardyňského. Srovn.: J. Ch. Kundmann, *Promtuarium rerum naturalium et artificium Vratislaviense*. Vratislaviae 1726, 14; *Historia Sztuki polskiej II*. Kraków 1962, 358 (T. Mańkowski); A. Więcek, *Die Barockplastik aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Breslau*. Alte und moderne Kunst. Vídeň 1963, č. 67, 12; *Sztuka Wrocławia*. Wrocław 1967, 348 (H. Dziurla) aj.

¹³ Vídeň, Nationalbibliothek, Kod. Nr. 7853: *Verschiedene Erfindungen hieroglyphisch-, historisch- und poetischer Gedancken ersonnen wor(den) . . . durch Konrad Adolph von Albrecht*, fol. 157. Srovn. také Zacharias, l. c., 142—153. — Za fotografickou dokumentaci z Vídně vděčím přátelské ochotě Dr. H. Aurenhammera, ředitele Österreichische Galerie.

nový plášť, na této tumbě však klečí *Světská* nebo *Časná sláva*, mající vedle sebe roh hojnosti, kteráž jednou paží podpírá zesnulého knížete v celé postavě, oděného řadovým šatem rytíře Zlatého rouna, druhou paží ho však korunuje knížecím kloboukem, na znamení toho, že tento zesnulý pán byl jako první svého hraběcího rodu pozdvížen do knížecí hodnosti; naproti tomu, aby bylo vyznačeno, že byl dvakrát císařským vrchním hofmistrem, objevuje se v ruce knížete vrchnohofmistrovská hůl, poněvadž tento kníže ve všech svých činech a všem podnikání byl vskutku upřímným křesťanským dvořanem, také si zase ráčil pravou ruku položit na prsa na doklad svých poctivých německých mravů, jak měli staří Němci v slavném zvyku bít se do prsou, když činili nějaký slib. Nad právě uvedenými figurami se zdvihá krásný, jasný a měkký oblak, na němž spočívá Odměna věčné blaženosti, jednou rukou sahá po knížecím klobouku, druhou zároveň pozdvihujíc hvězdnou korunu, jako by chtěla světskou knížecí přezdoby vyměnit za věčnou náhradu a zemřelého ctnostného činy přivtělit ke hvězdám. Na doklad spravedlivosti tohoto knížecího ministra vyrazí za popsaným mrakem dva velké palmové stromy, aby znázornily biblický výrok: *iustus ut palma florebit*. Oba tyto bohatě olistěné stromy podpírají velmi zdobený knížecí baldachýn jako závěr celého pyramidálního seskupení. "Obecné symbolické motivy a individuální atributy zemřelého byly tedy zkušenou rukou smíchány v účinném poměru a použity v působivém vzorci. Zemřelý Trautson se tu ocitá mezi Světskou slávou a poselkyní Věčné blaženosti — Albrechtovy personifikace nejsou pojmově prosté —, ale tato kombinace zas obměňuje jen v devotní oslavě bohatší figurální schema pražského náhrobku, kde se Vratislav ocitá mezi Věčnou slávou a Fámou, za tiché účasti melancholické Kontemplace a Chrona odměňujícího čas. Zajímavé je, že se Albrecht neomezuje na výčet ideových náležitostí, ale popisuje je v seskupení, jak bylo uskutečněno, že tedy kompoziční rozvrh náhrobku vznikal paralelně.

Připojená kresba, odpovídající svým provedením jiným náčrtům v kodexu, však neilustruje přece Albrechtovu ideu zcela přesně, a na druhé straně také provedený náhrobek vykazuje jisté odchytky. Kresba má především navíc fisheserovsko-berniniiovskou skalnatou základnu, která symbolizovala neohroženost a vytrvalost.¹⁴ Neodpovídá dále dělený znak, na náčrtu kníže nedrží úřední hůl, Světská sláva nemá roh hojnosti a gesto genia Odměny je méně zdůvodněné, což všechno jen dotvrzuje dohad, že tomuto nákresu byla východiskem Fischerova kresba, zabývající se víc celkovou kompozicí než tematickými detaily. Náhrobek, jak jej nalézáme ve vídeňském kostele, respektuje nákres, pokud jde o plastiku, vskutku co neúplněji, ale ještě přesněji Albrechtův program. Jiné atributy v rukou hořejšího génia, které dnes více než věčnou odměnu naznačují výměnu hraběcí korunky za knížecí klobouk, nebo jinou formaci palem je třeba asi vysvětlit jako dodatečné úpravy, které nahradily náhodně zmizělé části. Pod Trautsonovou rakví chybí také kahan, který podle nákresu měl podobnou formu, jako dvojice dochovaná na pražském náhrobku Šlikově u Sv. Víta, který ostatně, jak dnes víme, byl rovněž invencí Fischerovou na téma Albrechtovo a nikoli původní koncepcí Braunovou a Kaňkovou.¹⁵

¹⁴ Viz Picinelli—Erath, *Mundus Symbolicus*. 1729, II, kap. XXXVI. — Skalnatá základna byla realizována na Wolffově náhrobku ve Vratislavi nebo na památníku silnice na Semeringu od Josefa Emanuela z roku 1730.

¹⁵ Zacharias, l. c., s. 151. Účast Braunovu i Kaňkovu dokládají sice pražské archiválie nalezené J. Morávkem (*Dílo M. Brauna na hradě Pražském*. Památky archeologické

Vrátíme-li se pro porovnání celkového rozvrhu zahrnujícího i plastiku znovu k pražskému náhrobku Wratislavovu a k literatuře, potvrdíme, že Josef Emanuel Fischer opustil v trautsonském náhrobku pevnou architektonickou konstrukci svého otce a nahradil ji volným iluzivním seskupením, které Leisching charakterizoval jako „malířské či plastické“ a Zacharias, který vídeňský celek zřetelně podceňuje, dokonce jako „graficky citěné“.¹⁶ Přitom Stech už poukázal na pokles monumentalitu a zdrobnění vídeňského náhrobku a Zacharias postihl, že expresivní napětí a vyvážení pražského památníku, rysy, jejichž nositelem je právě plastika, byly ve Vídni nahrazeny sentimentálním účinem bohatého a měkkého povrchového zvlnění.¹⁷ Ještě obecněji řečeno, sevřenou monumentalitu a výrazovou sílu barokového vyvrcholení, vystřídaly bezvýrazové povrchové oživení a ozdobnost pozdní slohové fáze, která se sice ve Vídni hlásí dříve, ale k níž se obrací také pražská tvorba, a to i pozdním dílem Brokofovým. K ověření Brokofova vídeňského uplatnění srovnajme ještě podrobněji figurální část obojího náhrobku!

Obě střední skupiny, kde pololežící, polosedící postavu zemřelého podpírá klečící personifikace světské slávy, vskutku souvisejí skladebně i celým pojetím tak těsně a vnitřně, že tu nemůže jít o cizí napodobený vzor, ale že vídeňskou dvojici můžeme označit za zrcadlovou obměnu dvojice pražské. I tu ovšem platí, co bylo předesláno obecně: pevně skloubené a dokonale vyvážené pražské seskupení — podívejme se jen na znamenitou ponderaci nohou obrněné postavy Wratislavovy — bylo ve Vídni vystřídáno neurčitým spočinutím, významujícím přechodnost, jako by se Trautson pozdvíhal k vidění, které se nad ním objevilo. Vskutku také postavu spící nahradila ve Vídni postava bdící, ale v zásadě, *mutatis mutandis*, mají obě brokofovskou pádnost a objemové vypětí i určitou dávku onoho osobitého bezprostředního realismu, který je Brokofově tvorbě vlastní, i když vídeňská replika vskutku nedosahuje účinnosti pražské původní realizace.

Při sledování brokofovské souvislosti nejde ovšem jen o ústřední dvojici, v níž přirozeně dominuje zpodobení zemřelého, ale také o druhou alegorii, o ztělesnění Věčné slávy, vlastně o typ obou personifikací, odjinud známý natolik, že ukazuje opět do dílny Brokofův zřetelně a vylučuje domněnku o pomoci neznámého vídeňského sochaře. Hlásí se hladkou oválnou tvář s rovným, spíš dlouhým nosem, s malými plnými ústy a se zdůrazněnými očními víčky pod vyklenutými nadočnicovými oblouky, tváří, která poměrně brzy a netoliko v pozdní tvorbě alternuje v brokofovské tvorbě s plnějšími a důrazněji promodelovanými tvářemi hlavních prací Ferdinanda Maxmiliána. Setkáváme se s ní vlastně už v poprsí Noci, v soše Evropy na průčelí Morzinského paláce i v soše sv. Víta na Karlově mostě (1714) a je to typ andělů v řezbách u Sv. Haštala (1716), které dnes připisujeme rovněž dílně Brokofově za vedení Ferdinandova. Ve výrazovém oživení patří hlavě anděla při vstupu do kaple Kalvárie u Sv. Havla v Praze (do 1723), v bolestném přízvuku také P. Marii z Kalvárie v Duchcově (1725) a posléze jsou to i obličejové rysy Immaculaty morového sloupu na Hradčanech (do 1728) nebo ještě řezby sv. Víta v Národní galerii

XL—1937, 126—128), ale také tady šlo o provedení vídeňského projektu Albrechtova a Fischerova, jak ze záznamu Albrechtova kodexu výslovně vyplývá.

¹⁶ J. Leisching, *Handzeichnungen des älteren Fischer von Erlach*. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, 263; Zacharias, l. c., 153.

¹⁷ Stech, l. c., 192; Zacharias, l. c., 153.



XII J. E. Fischer — K. A. Albrecht, Trautsonův náhrobek v Michalském kostele
ve Vídni. Kresba perem. Kodex 7853, fol. 157, Národní knihovna ve Vídni.

(dnes v expozici českého baroku v zámku v Chlumci nad Cidlinou), abychom připomněli namátkou vybrané příklady děl, při nichž — třeba v různé míře — je osobní účast Ferdinanda Maxe nepochybná. Můžeme už proto uzavřít, že plastika trautsonského náhrobku vsutku byla zakázkou Ferdinanda Maxmiliána Brokofa a že tu nešlo jen o dodání modelu, že práce jistě vznikla na místě za osobní mistrovské účasti. Dobová literatura dokládá, že právě ve Vídni vytesal roku 1722 mramorové sochy do Kurfiřtské kaple ve Vratislavi¹⁸; podle starších biografii vůbec žil ve Vídni nějakou dobu právě ve třetím desetiletí.¹⁹ Na druhé straně ovšem víme, že po trautsonském náhrobku zbývaly Brokofovi už jen čtyři roky života a nemoc ho asi nutila počítat s pomocí dílny, tehdy už konečně jeho vlastní, i při zakázkách, na nichž mu zvláště záleželo. Bylo nemálo tragiky v tom, že teprve nyní, kdy asi umělci ubývalo sil, přicházely závažné zakázky ze Slezska a z Vídně. Pracoval tedy i na trautsonském náhrobku s takovou pomocí, ale nebyla to podle všeho ruka běžného tovaryše, který pobýval v dílně jen předepsaná léta, nýbrž ruka sochaře, který se větil do práce dílny, byl s to obměňovat mistrův projev a účastnil se tak přímo na vytváření slohového profilu Brokofovy ateliérové tvorby, brzy patetické a brzy až klasicistně zklidnělé. Zdá se, že podíl této ruky lze zřetelněji rozeznat už v připomenutých řezbách Pašijí od Sv. Haštala, které — pokud je spolehlivé datování k roku 1716²⁰ — předznačují řezbářské mistrovství souboru kaple Kalvárie u Sv. Havla, figurální skupiny ze třetího decennia, kterou dnes možno už vročit o něco přesněji do let 1720—1723.²¹ Poukažme pouze na skupinu Krista na hoře Olivetské, nejen abychom postřehli skladebnou dobu mezi touto dvojicí postav, kde anděl pozdvihuje umdlévajícího Krista, a ústřední dvojici trautsonského náhrobku, ale hlavně aby vysvitla souvislost figurálního typu tamních geniů a tohoto anděla. Nalézáme zde ve dřevě tvář zcela shodné formace s tou, kterou na vídeňském náhrobku vidíme v dnes pohaslém štku.²² Rozdíl materiálu a techniky při universálních schopnostech členů barokové dílny není patrně rozhodující. Ostatně jsou tu dále slohově neméně blízké figury Kalvárie ze špitálního kostela v Duchcově (dnes provizorně umístěné v obnoveném kostele farním), které jsou jen o málo starší trautsonského náhrobku a také materiálem shodné.²³ Také v nich vystupuje s barokovou bezprostředností vedle niterné dramatickosti Ferdinanda Maxmiliána zklidnělá, až klasičtá vážnost.

¹⁸ J. Ch. Kundmann, *Promtuarium...*, 8:... Moses (et) Aaron, ex candidato marmore tirolensi ab Ferdinando Brockhoff, celeberrimo Pragensium artifice, Viennae fabricati...

¹⁹ Mja v OSN, l. c. aj.

²⁰ F. Hammerschmid, *Prodosmus gloriae Pragenae*. Pragae 1723, 49; K. Navrátil, *Osudy kostela sv. Haštala*. Praha 1861, 30; F. Ekert, *Posvátná místa... Prahy, I*, 1883, 464. Jde o výzdobu oltáře sv. Kříže na severní zdi kostela.

²¹ Srovn.: J. Myslivec, *Staroměstský Karmel*. Staletá Praha IV, 1969, 35.

²² Samotnému F. M. Brokofovi bylo tou dobou teprve 26 let, byl tedy právě tak stár, jako o málo mladší Braun, když tesal skupinu sv. Ludgardy. Připomeneme-li si však, že Brokof měl za sebou už svá velká mostecká sousoší a právě i Vratislavův náhrodek, uvědomíme si, jak raný a silný byl jeho talent.

²³ Když jsme upozornili na tyto plastiky jako na dílo Brokofovo (Cestami umění. Praha 1949, s. 179/180), navrhli jsme pro ně přibližné datování kolem roku 1728, které nyní, na základě nově nalezených dokladů (H. Smíšková, *Brokofové v Děčíně*. Z minulosti Děčína I—1965. Liberec 1966, 243; Nejedlá, l. c.) bylo možno upřesnit k roku 1725. Srovn. dále: Z. Malý, *K sochařské práci Ferd. Brokofa pro Děčín v roce 1725*. Umění XX—1972, 376 a d.

Těmito poukazy nehodláme ovšem vymezit novou skupinu v brokofovské tvorbě. Vysvětlili jsme jinde své výhrady k podobnému vytrřidování autorských podílů v produkci barokové dílny. Víme, že se ruce střídaly na jednotlivých pracích, ba i na jednotlivých sochách, ale autorství je přece dáno celkovým pojetím, modelem, jednotlivým dohledem, korigujícím zásahem vůdčí osobnosti. Patří tedy celá figurální plastika Trautsonova nábrobku mezi díla Ferdinanda Maxe, i když jsme tu jeho osobní podíl našli hlavně v postavě zeměděleho. Jinou otázkou je pravděpodobná součinnost vídeňského štukatéra a mramoráře.

Přijetí, kterého se Trautsonovu památníku dostalo svou dobou ve Vídni, bylo patrně zcela jiné než dnešní poněkud rozpačité hodnocení v kontextu Brokofova monumentálního díla. Brokofova plastika byla tehdy jistě oceněna právě pro své přizpůsobení novému stylu mladšího Fischera. Dokladem toho byla ostatně další a poslední vídeňská úloha, které se Brokofovi dostalo již příštího roku 1728: už připomenutá objednávka modelu pro hlavní oltář u Sv. Karla, pro hlavní a reprezentační kostel barokové Vídne, v němž Josef Emanuel dokončoval opět po svém dílo otcovy, tentokrát dílo hlavní. Otázka, v jakém vztahu byl tento Brokofův nedochovaný model ve vztahu k později provedenému dnešnímu oltáři, zůstane už stranou naší úvahy. Jisto je, že obrovský štukový oltář představující oblačnou gloriu s figurami, má k Brokofovi mnohem dále než trautsonský památník. Ten patrně vyznačil poslední Brokofovo přímé setkání s Vídni, k níž ho poutaly vztahy těsné a pro utváření jeho sochařského projevu velmi významné.

Sledujeme-li širě vnější slohové podněty, které se u Brokofa zrcadlí, všimneme si asi ohlasů novější italské plastiky, zejména díla Giusta Le Court a obou Parodiů v Benátkách a v Janově, ale zdá se, že blízká Vídeň byla pro mladého Brokofa důležitější komplexností poučení, která si tam dovedl vyhledat.²⁴ Ve Vídni se patrně seznámil s novými principy barokové plastiky už přizpůsobenými středoevropskému chápání, a to nejen v dvorní dílně Petra Strudela nebo v kamenické huti Pavla Strudela, ale také v ostatní souvěké vídeňské sochařské paláců a kostelů. Uvedli jsme kdysi v této souvislosti oltář z krypty u kapucínů a po všem, co bylo od té doby k věci řečeno, se domníváme, že je tento celek vskutku pravým vtělením sochařského pojetí, na které Ferdinand Maxmilián navázal, ať už se inspiroval právě zde, či jinými pracemi tohoto slohu.²⁵

²⁴ Obecně dnes přijímaný dohad o vídeňském školení F. M. Brokofa nadhodil Stech (*Brokofové*, 1933, 41; *Sochaři pražského baroku*. Praha 1935, 19–20, *Československé malířství a sochařství*, 183) a byl pak konkretizován v našich statích (F. M. Brokof, 8–9 aj.). V. Nejedlá se připojila k tomuto názoru (l. c., 447 ad.), snaží jen k jeho podepření poněkud jinou argumentaci, obracejíc pozornost k posledním dílům Paula Strudela. Svědectví archiválií chybí, nepřinesla je ani heuristicky založená nová studie M. Kollera (*Die Akademie Peter Strudels in Wien*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 14. Wien 1970, 5 ad.).

²⁵ Plastika oltáře, dříve kladená časněji, byla snad dokončena teprve před rokem 1712, ne-li až 1714. Na složité okolnosti vzniku kapucinského oltáře poukázala nedávno L. Pühringer-Zwanowetz (*Matthias Steinl*. Wien 1966, 67, 211 aj.). Polemizuje zejména s tradičním, od 18. věku uváděným údajem, že autory mramorových soch na oltáři z kapucinské hrobky jsou bratři Strudelové; obrací se zvláště proti autorství Petra Strudela slohovým rozbohem i na základě výkladu archiválií a pokusila se dřívější připsání nahradit domněnkou o sochařské účasti M. Steinla. Nelze říci, že by tu její srovnání vyzněla zvlášť přesvědčivě. Po nálezů modelletta k vídeňskému oltáři, které A. Schädler náhodně zjistil v depositáři Alšovy jihočeské galerie na Hluboké, se ovšem situace znovu změnila ve prospěch Strudelova autorství. V cit. Steinlově monografii je toto nové zjištění jen

Týž sochařský názor hovoří, byť méně zřetelně, už z plastiky Trojického morového sloupu Am Graben a konec konců — v podobě kolektivní prací rozbředlejší — i z oné řady strudelovských postav Habsburků, zdokumentované opět v Albrechtově kodexu a umístěné dnes v sále Dvorní knihovny, kde vidí hlavní Brokofovy vzory V. Nejedlá.²⁶ Brokofovy vídeňské dojmy se ostatně neomezily na tyto objekty. Doložme alespoň v jediném případě, že nalézal ve Vídni i skladbnou inspiraci pro některá svá hlavní díla: Brokofovi černošší atlanti pražského Morzinského paláce mají nejen vzdálené typové předky v Itálii, ale blízké předlohy také ve vídeňském kostele dominikánů, v atlantech oltáře Klanění pastýřů ze sklonku 17. věku.

Vídeňské dojmy a poznatky daly tedy Brokofovi rozhled, zvýšily a vybrousily jeho formální nároky a patrně také orientovaly jeho vrozenou schopnost monumentálního plastického projevu, a přece teprve v Praze se všechny jeho vlohy a poučení mohly scelit v názor, vyhranit osobitě v dotyku s místním proudem škrétovsko-bendlovského realismu a s neličenou výrazovou hloubkou gotické řezbářské tradice, která zde přetrvávala živěji, než se dosud připouštělo. Teprve součet a srůst všech těch momentů a sil udělal Brokofa Brokofem, uznávaným v Praze i posléze ve Vídni.

FERD. MAXM. BROKOF ET LE TOMBEAU DE TRAUTSON À VIENNE

Lorsque la veuve du comte Jean Leopold Trautson décida de faire ériger à son époux un tombeau monumental à l'Église Saint Michel, elle confia cette tâche aux personnalités les plus éminentes de son époque: le conseiller impérial Konrad Adolphe Albrecht en dressa le projet idéologique et Joseph Emmanuel Fischer d'Erlach élaborà l'ensemble. La conception d'Albrecht, conservée jusqu'à nos jours, nous permet de jeter un regard révélateur sur le processus de création d'une telle œuvre d'art. Le projet de Fischer constitue probablement le modèle au dessin dans le codex d'Albrecht. La littérature locale mentionne comme auteur de la partie sculpturale «Ferdinand Prokop». La présente étude tâche d'élucider le problème suivant: est-il possible d'identifier celui-ci avec Ferdinand Maximilien Brokof de Prague? Après une comparaison avec la création de Brokof, surtout avec sa décoration sculpturale du sépulcre de Wratislav à Prague, plus ancien, l'auteur penche pour une réponse affirmative. Brokof fournit non seulement le projet, mais aussi il travailla sûrement sur place à Vienne où, peu avant, il tailla ses statues de marbre pour la Chapelle des Electeurs à Breslau (Wrocław). Brokof travailla ici avec un aide dont la présence à l'atelier se fait noter dès la moitié de la deuxième décennie du 18^e siècle.

Le tombeau-monument de Trautson fut probablement la dernière rencontre directe de Brokof avec Vienne à laquelle il était lié par des rapports très importants concernant la formation de son art sculptural. L'écho des grandes conceptions de la plastique viennoise des débuts du 18^e siècle est chez lui bien remarquable. Les impressions de Vienne élargirent la vision de Brokof, augmentèrent ses exigences formelles en donnant une orientation essentielle à son sens inné de l'expression plastique monumentale. Ce n'est qu'après le retour à

stručně zmíněno (s. 212 v pozn. 8), ale v další obsáhlé stati, věnované jen těmto otázkám (*Die Meister des Altars für die kaiserliche Gruft bei den Kapuzinern in Wien. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXI—1968, 39 ad.*) se autorka pokouší domněnku o Steinlově podílu udržet stůj co stůj, i za tu cenu, že znovu připouští Petra Strudela jako autora hlubockého bozzetta. Postačí ovšem srovnat tento model s mramory na oltáři, aby autorská souvislost vystoupila nade všechny pochyby. — V. Nejedlá (l. c., 448 až 450) navázala na vývody L. Pühriingerové podle její Steinlovy monografie.

²⁶ Nejedlá, l. c., 450.

Prague et après son renouement conscient avec le mouvement réaliste local et grâce à l'influence de la sculpture en bois gothique expressive que Brokof devint un artiste d'avant-garde de la plastique pragoise. Cela lui valut plusieurs invitations à Vienne pour y réaliser d'importants travaux.

Traduit par Luboš Bartoš