

Sochařská výzdoba kostela sv. Antonína Paduánského v Milešově

Petr Hrubý

Resumé

Sculptural decoration of the Church of St. Anthony of Padua in Milešov

The study focuses in detail on the stone sculptural decoration of the main façade of the Church of St. Anthony of Padua in Milešov. The church was built at the end of the 17th century by Zdeněk Kaplíř of Sulevice, probably according to the plans of the architect Antonio della Porta. The architecture of the church itself was probably completed in the 1780s, but the sculptural decoration of the façade was only partially executed, probably only the decoration of the main portal in the form of shields and a large heraldic shield was completed. This sculptural decoration was probably made by Abraham Kitzinger († 1688) or his son Abraham Felix Kitzinger († c. 1711). The main façade remained unfinished, the niches for the sculptural decoration were left empty. The addition of the sculptural decoration to the niches took place in 1710–1730, thanks to the donations of the noble family of Hrzán of Harasov, namely Anna Zikmunda Sofie Hrzán of Harasov († 1730) and her son Zikmund Gustav († 1760). St. Vojtěch, St. Prokop, St. Václav, St. Ludmila and St. Vitus were added to the empty niches. These statues were made of sandstone quarried in the vicinity of Pirna in Saxony, as documented by a detailed petrographic survey. Today, this sandstone is still mined and bears the name ‚cottaer Sandstein‘. The sculptures in question were probably made by the workshop of the important Saxon sculptor Balthasar Permoser († 1732), as documented by the author of the text through a detailed stylistic analysis of Permoser’s works and a comparison with the Milesian sculptures. A major contribution of the study to the history of Baroque sculpture is the newly determined dating of the sculptures and the identification of the sculptor and his workshop, which has not been clearly established in the literature so far.

Keywords: Milešov, Chaplain of Sulevice, Hrzán of Harasov, Antonia della Porta, Abraham Kitzinger, Abraham Felix Kitzinger, Balthasar Permoser, Pirna, patron saint of the land, sandstone, sculpture, Baroque, 17th century, 18th century.

Kostel sv. Antonína Paduánského v Milešově je příkladnou ukázkou barokní stavby, která je velmi precizně zasazena do dramatické krajiny Milešova a jeho okolí. Dramatická krajina okolí Milešova je dána jeho umístěním v údolí Milešovského potoka, které je obklopeno několika výraznými horami, jedná se o Milešovku, Milešovský Kloc, Lhotu, Šibeník a Ostrý se stejnojmenným hradem. V samotné obci Milešov, hraje vůdčí krajínotvornou roli původně středověký hrad přestavěný na barokní zámek, který je umístěn na vysokém skalním suku nad obcí. Barokní stavitelé ve druhé polovině 17. století však dokázali již takto dostatečně dramatickou situaci umocnit stavbou kostela, a to na mírném návrší naproti zámku. Nepříliš velké sídlo, kterým Milešov je, tak má od závěru 17. století dvě mimořádně pohledově významné barokní stavby, které jsou krásným dokladem barokního stavitelství a urbanismu.

Kostel sv. Antonína Paduánského byl postaven v letech 1669–1680 Kašparem Zdeňkem Kaplířem ze Sulevic,¹ autorem stavby byl pravděpodobně Antonio della Porta,

i když nelze vyloučit, že se na stavbě podílelo více stavitelů.² Vzhled kostela navazoval na podobu raně barokních kostelů, které na našem území vznikaly ve druhé polovině 17. století. Přímým vzorem mohl být pražský kostel Neposkvrněného Početí Panny Marie, který postavil v letech 1653–1659 pro klášter irských františkánů – hybernů Carlo Lurago.³ Podoba těchto raně středověkých kostelů byla však patrně odvozována od architektury kostela Il Gesù v Římě, který dokončil architekt a stavitel Giacomo Barozzi da Vignola v roce 1568. Il Gesù má s kostelem sv. Antonína nejen velmi podobnou celkovou architekturu hlavního průčelí, ale také rozmístění nik pro doplňující sochařskou výzdobu, která měla zdobit a podtrhovat výraz architektury hlavního průčelí. Nespornou zajímavostí je v případě kostela Il Gesù skutečnost, že v rámci výstavby byla tato předpokládaná sochařská výzdoba provedena pouze pro obdélníkové niky ve spodní části průčelí. Půlkulaté niky zakončené segmentem v horní části průčelí zůstaly v Římě prázdné dodnes. Nejedná se v žádném případě o ojedinělou záležitost, pořízení sochařské výzdoby bylo finančně velmi

¹ K této mimořádné osobnosti, známému záchránci Vídně před tureckým vpádem v roce 1683, existuje velmi početná literatura osvětlující jeho životní osudy, naposledy Michaela HRUBÁ, *Milešov a Kaplířové ze Sulevic*, s. 58–62, in: Jakub Pátek a kol., *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2015, s. 53–70.

² Podrobněji Martin BARUS – Táňa ŠIMKOVÁ – Jakub PÁTEK – Kamil PODROUŽEK, *Kostel sv. Antonína Paduánského*, in: Jakub Pátek a kol., *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2015, s. 188.

³ Tamtéž.



Obr. 1. Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, hlavní portál se sochařskou výzdobou. Foto: NPÚ, generální ředitelství, fotografická sbírka, číslo: F043190

náročné, přičemž dokončení vlastní stavby bylo vždy zásadní prioritou a výzdoba mohla být doplněna později.⁴

Sochařská výzdoba hlavního průčelí kostela sv. Antonína Paduánského je dvojího typu. V první řadě se jedná o sochy na hlavním portále. Druhým souborem jsou sochy umístěné v pěti půlkruhových nikách, vždy dvě nad sebou po stranách průčelí, pátá nika je umístěná ve středu štítu.

Sochařská výzdoba hlavního portálu

Edikulový portál hlavního průčelí je ztvárněn v římsko-korintském stylu a jeho horní část je tvořena segmentovým frontonem (viz obr. 1). Na vrcholu segmentu je umístěn pískovcový znak Kašpara Zdeňka Kaplíře ze Sulevic. Znak je završen korunou a na svém místě přidržován dvěma štítonoši, přičemž je výjev doplněn akantovými rozvilinami a vázami s plameny, které jsou zdobeny hlavičkami puttů. Štítonoši jsou zobrazeni sedící, přičemž jejich poloha

odpovídá křivce segmentu. Vrcholový oblouk segmentu je zhotoven z obdobného pískovce jako jeho zbývající části, ale sklon zuborezu ve střední části segmentu, odlišný od bočních částí, snad může dokládat, že znak společně se štítonoši byl na vrchol portálu osazen dodatečně. Lze předpokládat, že znak byl původně součástí výzdoby milešovského zámku a na kostel byl osazen až se změnou rodové držby milešovského zámku, tedy po roce 1686.⁵ Vzhledem k architektuře hlavního portálu zámku je však nutné uvést, že uvedená domněnka nemusí být jediná možná. Vlastní znak je intaktně spojen s doplňující volutovou výzdobou, a především s oběma štítonoši. Velikost a tvar zámeckého portálu příliš neodpovídá možnosti, že by součástí tohoto zámeckého portálu byl znak včetně štítonošů. Vzhledem k uvedeným souvislostem, které se asi nepodaří při absenci písemných pramenů spojit do logického celku, je však možné předpokládat, že sochařská výzdoba hlavního portálu milešovského kostela vznikla v 80. letech 17. století.

⁴ Obdobných případů, kdy při dokončení stavby nedošlo ke zhotovení a osazení sochařské výzdoby na hlavní průčelí, lze nalézt, a to i v nedalekém okolí, celou řadu. Např. kostel Nejsvětější Trojice v Zahořanech, postavený v letech 1653–1659, či kostel Nanebevzetí v Konojedech z poloviny 18. století.

⁵ K. PODROUŽEK, *Kostel sv. Antonína Paduánského*, s. 189, pozn. 24.

Štítonoši jsou zobrazeni jako mladí, štíhlí muži a jsou umístěni symetricky po stranách kaplířovského erbu, který zdánlivě přidržují na svém místě. Postavy štítonošů jsou zachyceny sedící na oblouku segmentu, horní polovinu těla mají vzpřímenou a jednu paži symetricky položenou na vrcholu koruny erbu, zatímco druhá ruka přidržuje akantové rozviliny obklopující erb. Pohled obou štítonošů směřuje dolů, k příchozímu návštěvníkovi. Dolní končetiny obou štítonošů jsou zvýrazněny poodhalením a překřížením v kotnících. Postavy jsou oblečeny do dlouhých splývavých tunik s dlouhými rukávy s náznakem přepásání, zobrazení jsou bosí a bez pokrývek hlavy. Vlasy mají krátké, kadeřavé. Sochařský způsob ztvárnění evokuje určitou ladnost pohybu a je důkazem, že sochy zhotovil sochař s dostatkem zkušeností. Tento fakt je však poněkud oslaben tím, že tíha erbu a způsob jeho přidržování nemůže odpovídat reálné podobě, i když se zdá, že oba štítonoši erb drží na svém místě, ve skutečnosti se ho přidržují, aby nepodlehli zemské gravitaci. Provádějícímu, byť patrně zkušenému sochaři, šlo spíše o efektní vyobrazení než o reálně možnou podobu tohoto výjevu. Nelze samozřejmě vyloučit možnost, že si provádějící sochař tyto souvislosti plně neuvědomoval a celý výjev pro něho byl jen pouhou kulisou.

Sochařské zpracování obou figur štítonošů vychází z tradice sochařství druhé poloviny 17. století v našich zemích. I když se autor soch nebál poměrně odvážné práce s hmotou kamene, viz způsob ztvárnění vztyčených paží obou štítonošů, kdy jsou obě ruce opřeny o korunu erbu,⁶ způsob ztvárnění drapérie, která v zásadě kopíruje tvar těla, je ještě velmi tradiční. V určitých detailech je možné nalézt podobu s některými díly pražského sochaře Jana Jiřího Bendla (1610–1680).⁷

Na základě stylového porovnání celkového zpracování, zejména způsobu ztvárnění drapérie, je snad možné tyto sochy připsat Abrahámovi Kitzingerovi († 1688) či jeho synovi Abrahámovi Felixovi Kitzingerovi († okolo 1711),⁸ a to ještě před odchodem mladšího Kitzingera do Prahy, k čemuž došlo okolo roku 1690.⁹ Nelze vyloučit ani spolupráci obou Kitzingerů, syn Felix

dokončil sochařské vyučení v otcově dílně v roce 1685, přičemž již okolo roku 1685 je možné předpokládat jejich spolupráci, nejpravděpodobněji se jeví jejich spolupráce na kostele sv. Michaela v Litoměřicích a na jeho vybavení.¹⁰ Konstatování o dataci soch štítonošů a jejich zhotovení některým z rodu Kitzingerů však není podpořeno žádným písemným pramenem a nelze vyloučit, že bude tato domněnka vyvrácena.¹¹

Sochařská výzdoba hlavního průčelí

Hlavní průčelí kostela sv. Antonína je symetricky členěno pěti výraznými nikami, vždy dvojicí nik nad sebou po stranách průčelí, pátá nika je umístěna centrálně ve středu štítu. Niky jsou výrazné a v členění hlavního průčelí se výrazně uplatňují, je zjevné, že pro autora architektonického návrhu se jednalo o stěžejní pohledový prvek. Je tak zcela zřejmé, že v původním plánu muselo být s doplněním sochařskými památkami počítáno. Písemné prameny ke stavbě kostela jsou dochovány velmi kusé, nepřekvapí tedy, že nejsou dochovány ani údaje k pořízení této sochařské výzdoby. Autor textu se však domnívá, že tento fakt je ve skutečnosti dán tím, že v době dokončování stavby kostela se z nějakého důvodu nepodařilo nechat sochy zhotovit, ale byly na průčelí dodány až později. O tomto faktu svědčí především zcela mimořádná kvalita sochařské výzdoby, včetně až ojedinělého sochařského zpracování, které se výrazně odlišuje od tuzemské sochařské produkce 17. století. V případě, že by sochy na hlavním průčelí kostela vznikly v době jeho dokončování, tedy v 80. letech 17. století, jednalo by se z hlediska vývoje českého sochařství o zcela mimořádná díla, která by se musela stát součástí vývoje českého barokního sochařství a byla by inspirací pro sochaře závěru 17. století, což se však nestalo. Naopak, jak bude níže doloženo, autor milešovských soch z nik průčelí se inspiroval italským sochařstvím závěru 17. století a tyto vlivy následně uplatnil v Čechách v 18. století. Pozdější pořízení soch na hlavní průčelí dokládá nepřímou i skutečnou, že na hlavním průčelí chybí socha sv. Antonína Paduánského, kterému

⁶ Toto relativně odvážné a náročné zpracování, s velkým rizikem poškození vlastní vahou kamene, má snad odkaz ještě v renesančním sochařství, kdy se řada sochařů či kameníků snažila dostat na samotnou hranu technických možností kamene.

⁷ Viz např. socha Archanděla Rafaela z doby po roce 1650 (Muzeum hlavního města Prahy) nebo socha Sv. Izidora Madridského (Národní galerie).

⁸ K sochařské rodině Kitzingerů naposledy velmi podrobně Kryštof LOUB, *Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů*, Praha 2021. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

⁹ Určité shody se sochami milešovských štítonošů lze nalézt s ženskými sochami (nymfy, bohyně), které zhotovil Abrahám Kitzinger a jeho dílna v závěru 70. let pro Růžovou zahradu děčínského zámku. Podobnost lze nalézt především v přístupu ke znázorňování drapérie, která kopíruje ve splývavých záhybech tvar těla, nebo je členěna hlubokými záseky v těch případech, kdy k tělu nepřiléhá.

¹⁰ Viz K. LOUB, *Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů*, s. 67–68.

¹¹ Loub ve své diplomové práci o autorství Kitzingerů v případě Milešova vůbec nepochybuje a veškerou sochařskou produkci dává do souvislosti s novostavbou kostela. Tato domněnka je však podpořena pouze skutečností, že rodina Kitzingerů byla usedlá v Milešově. Není znám žádný písemný pramen, který by potvrdil, že by Kitzingerové byli skutečně autory soch z milešovského kostela, ať už štítonošů nebo soch zemských patronů z hlavního průčelí.



Obr. 2. Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, socha sv. Víta. Foto: Martin Široký

byl kostel zasvěcen a který patřil k oblíbeným světcům donátora kostela Zdeňka Kaplíře ze Sulevic.¹² Je tedy velmi nepravděpodobné, že by donátor kostela nechtěl mít sochu tohoto světce i na hlavním průčelí milešovského kostela.

Na průčelí milešovského kostela je umístěno pět soch českých zemských patronů. Ve vrcholu štítu je socha sv. Víta, v nikách nalevo sv. Václav a sv. Vojtěch, v nikách vpravo sv. Ludmila a sv. Prokop. Jednotlivé sochy jsou zhotoveny v tradiční ikonografické podobě.

Sv. Vít (viz obr. 2) je oblečen do dlouhé tuniky s velkoryse pojednaným pláštěm přes ramena, v duchu barokní ikonografie i s knížecí čapkou, přestože se sv. Vít nikdy světským vládcem nestal. Na jeho mučednickou smrt odkazuje palmová ratolest v levé ruce, a především kotel u jeho nohou, ke kterému směřuje gesto pravé ruky. Sv. Vít je zobrazen jako jinoch, bezvousý, avšak s dlouhými



Obr. 3. Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, socha sv. Václava. Foto: Martin Široký

vlasý, které spadají až na ramena. Pohled sv. Václava směřuje dolů, k divákovi.

Sv. Václav (viz obr. 3), je oblečen do plátového brnění, přes které má přehozen bohatě našasený a vzdouvající se plášť, na hlavě má knížecí čapku. Zajímavostí je zobrazení maskaronu na levém ramenním plátu, jedná se o prvek, který velmi často používal při ztvárnění zbroje již na přelomu 16. a 17. století saský sochař Lorenz Hornung,¹³ což je zajímavý poznatek s ohledem na možnost určení autora této sochy ze saského prostředí.¹⁴ Světcova tvář je zdobena kadeřavým plnovousem s výraznými kníry, bohatě jsou ztvárněny také světcovy vlasy, které v dlouhých kadeřích spadají na jeho ramena. Obdobně jako v případě sv. Víta, i sv. Václav shlíží na příchozí návštěvníky kostela. V pravé ruce drží sv. Václav dřevec zdobený praporem, levá ruka přidržuje u nohou svatováclavský erb s orlicí.

¹² Tuto oblibenost dokládá i historický fakt, že jméno tohoto světce použil Zdeňk Kaplíř ze Sulevic jako heslo, které pomáhalo vojákům při obraně Vídně před tureckými obléhateli, viz K. PODROUŽEK, *Kostel sv. Antonína Paduánského*, s. 188.

¹³ K této problematice Petr HRUBÝ, *Sepulkrální tvorba Lorenze Hornunga na Ústecku*, Monumentorum Custos 2010, s. 5–14.

¹⁴ Je skutečností, že se tento prvek, maskaron na ramenním plátu, u sochařských památek baroka rozšířil, jak dokládá i socha sv. Felixe z litoměřického sloupu Panny Marie, jehož autorem byl Abrahám Kitzinger. Kvalita zpracování maskaronu na ramenu sv. Felixe však nedosahuje úrovně sochařského zpracování maskaronu na rameni sv. Václava z Milešova.



Obr 4. Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, socha sv. Vojtěcha. Foto: Martin Široký

Velmi výrazně pojednaná socha sv. Vojtěcha (viz obr. 4), je oblečena do pečlivě ztvárněného biskupského oblečení, s biskupskou mitrou na hlavě a berlou v pravé ruce. Levá ruka přidržuje atributy světcovy smrti, meč a veslo. Ztvárnění sv. Vojtěcha je až monumentální, podtrhuje to v prvé řadě způsob zpracování šatu, rocheta je zvýrazněna pomocí hlubokých vertikálních linií, klerika pod ní je pečlivě nařasená a monumentalitu podtrhuje plášť, který je zvýrazněn velkými, až téměř hladkými plochami. I mitra je zpracována velmi výrazně, a to nejen růžičkami, ale také volnými pruhy, které nejsou skryté na zádech, ale ve výrazných tvarech spadají na světcova ramena. Celkový výraz světce pak podtrhuje zpracování obličeje, jednotlivé anatomické části jsou pojednány ve velkých formách, což umocňují nadočnicové oblouky, výrazně modelované detaily tváře a ve větru vlající dlouhý plnovous.

Jediná ženská postava, socha sv. Ludmily (viz obr. 5), je na rozdíl od mužských patronů zachycena v až oduševnělém postoji, jakoby si uvědomovala svou mučednickou smrt, nad kterou následně zvítězí její víra. Tento výraz je dosažen odlehčeností světice v celkovém postoji, natočením a výrazem její tváře, pohledem, který směřuje vzhůru,



Obr 5. Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, socha sv. Ludmily. Foto: Martin Široký

k Bohu. Světice je oblečena do spodních šatů, přes které má přehozený plášť, jenž je po obvodu zdoben řasením, plášť zároveň zakrývá hlavu, přičemž hlavní pokrývkou je výrazná knížecí čapka. Kolem krku má sv. Ludmila šál, atribut její mučednické smrti, který si přidržuje levou rukou. V pravé ruce drží knihu, Bibli, atribut víry. Oblečení světice je zpracováno až nepřirozenou formou, spodní část oděvu je velmi bohatě řasena, hlavní části se dostávají až do nepřirozených poloh, které popírají působení zemské tíže. I když je svrchní plášť zpodobněn ve velkých formách a patrně by stačil na oblečení dvou postav, jeho celkový projev působí přesvědčivě a věrně.

Sv. Prokop (viz obr. 6), jehož socha se nachází pod sv. Ludmilou, je na rozdíl od výše uvedených zemských patronů ztvárněn poměrně netradičně. Oblečen je do skromného oděvu benediktského mnicha. Jeho budoucí osud, kdy se stal opatem sázavského kláštera, je připomenut vyobrazením opatské mitry u jeho nohou. I když je oděv sv. Prokopa velmi prostý, dlouhý plášť s kapucí, dokázal provádějící sochař tento jednoduchý oděv zpracovat v monumentálním pojetí. Monumentalitu akcentují výrazně prověšené rukávy, nepřilíživé členění



Obr 6. Milešov, kostel sv. Antonína Paduánského, socha sv. Prokopa. Foto: Martin Široký

pláště v horní části, a naopak jeho váhu podporující zřasení u nohou světce. V pravé ruce drží sv. Prokop Bibli, v levé ruce kříž. Celkovou podobu zcela zásadně ovlivňuje způsob ztvárnění hlavy, obdobně jako u sv. Vojtěcha jsou pečlivě zpracovány jednotlivé anatomické detaily obličeje a celkový výraz podtrhuje mohutný plnovous, opět až vlající ve větru. Obdobně jako v případě mužských patronů je také pohled sv. Prokopa upřen k přicházejícímu divákovi.

Sochařské zpracování výše uvedených českých zemských patronů je zcela mimořádné, ambicí provádějícího sochaře bylo zjevně docílit nepřehlédnutelného vizuálního účinku a působení na diváka. Tohoto cíle bylo dosaženo pomocí několika sochařských postupů. V první řadě se jedná o práci s kamennou hmotou, sochař pracuje s velkým, až předdimenzovaným kamenným blokem, do kterého v zásadě velmi úsporně vytesává vlastní sochy. Bloky pro jednotlivé sochy byly zvoleny velmi velkoryse, a sochy tak svými rozměry vystupují z vlastních nik. Výsledkem tohoto přístupu je dosažení monumentalitě sochařského

zpracování, protože divák v první řadě vnímá samotný velký blok kamene a až následně detaily sochařské práce. Dalším sochařským postupem, jehož cílem bylo podpořit maximální vizuální účinek díla, je kladení důrazu na zvýraznění oblečení, především pak svrchních šatů a plášťů, tyto jsou rozměrově naddimenzované a podporují svou velikostí monumentální ztvárnění celých soch. Vedle tohoto přístupu ke kamennému bloku však provádějící sochař dokázal monumentalitu podpořit i detaily sochařského zpracování, a to především v obličejových partiích jednotlivých světců. Zatímco sv. Vojtěch a sv. Prokop jsou pojednání téměř jako stařešinové, sv. Václav je zobrazen jako mladý muž v plné síle. Obličej sv. Ludmily je zachycen v pojetí, které jistě čerpal z podoby vrcholných děl Giana Lorenza Berniniho (1598–1680).¹⁵ Provádějící sochař si však zároveň byl zjevně vědom pohledového účinku jednotlivých soch ve vztahu k jejich vzdálenosti od diváka. Zatímco u sv. Vojtěcha a sv. Prokopa se mohl soustředit na obličejové partie, které vhodně zvýraznil, u sv. Václava a sv. Ludmily si musel pomoci dalšími prostředky. Výraz sv. Václava je tak podpořen z niky vystupujícím dřevcem a velkoryse pojednaným svatováclavským erbem, u sv. Ludmily nařasením šatu v oblasti pasu. Společně se sv. Vítem mají obě postavy velkoryse pojednané knížecí čapky, jejich velikost zjevně pracuje s výrazným podhledem, ze kterého je možné všechny tři sochy pozorovat. U sv. Víta je celkové vnímání z podhledu ještě podpořeno natočením palmety a gestem pravé ruky, jež ukazuje na kotel u jeho nohou, který by mohl divák i přehlédnout. Na základě uvedeného je tak zřejmé, že provádějící sochař musel mít s obdobnými zakázkami velké zkušenosti, ale zároveň dokázal uplatnit vlastní sochařský přístup. Zcela jistě se jednalo o zkušeného a talentovaného sochaře, který dokázal své dovednosti náležitě prezentovat.

Socha Neptuna

K uvedenému výčtu soch na hlavním průčelí milešovského kostela, které jsou bezpochyby dílem jednoho autora, je nutné ještě přiřadit sochu nahého Neptuna z milešovského zámku. Socha Neptuna se nachází na nádvoří zámku, v nice západní ohradní zdi, nad nepřilíš velkou kašnou. Jedná se o sochu, která je zhotovena v mírně nadživotní velikosti. Na rozdíl od soch hlavního průčelí je Neptun zachycen v pohybu, téměř sestupuje z ploutve delfína, který je vytesán u jeho nohou. Váha Neptunova těla spočívá na levé noze, pravá je mírně pokrčena v kolenu, na pohyb nohou reaguje esovitě prohnuté tělo, dynamiku podporuje gestikulace paží, které jsou bohužel dochovány v torzu. Až expresivně působí zpracování hlavy, která je skloněna

¹⁵ Viz např. Řím, kostel Santa Maria della Vittoria, kaple Cornaro, *Extáze svaté Terezy*, 1647; Řím, kostel San Francesco a Ripa, kaple Altieri, *Smrt blahoslavené Ludoviky Albertoni*, kaple Altieri, 1674.



Obr 7. Milešov, zámek, socha Neptuna. Foto: Petr Hrubý

k pravému rameni a zdobena mohutným plnovousem a divoce působícím účesem. Neptun je zobrazen nahý, intimní partie zakrývá ocasní ploutev delfína, jehož tělo je důmyslně propojeno s vlastní postavou Neptuna. Sochařské zpracování je mimořádné, elegantní, měkké a krásné. Zjevně se jedná o práci stejného autora, který vytvořil sochy na průčelí milešovského kostela.

Sochy štítonošů a sochy světců

Při srovnání soch štítonošů se sochami světců z hlavního průčelí je zjevné, že sochařský způsob zpracování je zcela odlišný. Zatímco sochař štítonošů opracuje kamenný blok tak, aby na diváka působila vlastní anatomie postav, sochař světců nechá působit na diváka vlastní kamenný blok, do kterého je postava vytesána. Obdobné rozdíly jsou patrné při ztvárnění drapérie, zatímco u štítonošů

drapérie splývá po anatomii těla pouze s ojedinělými přesahy, u soch světců je drapérie někdy vzdušná, někdy výrazně nařasená, někdy až nelogicky rozevlátá, případně podléhající zemské tíži. Rozdíly jsou patrné i ve zpracování detailů tváří. V případě světců se jedná o zpracování na vyšší úrovni, sochař zde nevytvářel jen obličej, ale snažil se mu dát zásadní výraz, nejzdařileji u sv. Ludmily. Naproti tomu obličej štítonošů jsou v zásadě schematické, bez individuálního výrazu, je zjevné, že se sochař snažil spíše vytvořit ideální krásný obličej než docílit individuálního výrazu. Celkové ztvárnění světců je však zároveň realistické, sochy jsou zachyceny v nevýrazném pohybu, který ale může být skutečný. Sochy štítonošů v kombinaci s erbem, který drží, jsou v podstatě pouze kulisami, reálně by v těchto pozicích nedokázaly erb na svém místě udržet. I toto je důkazem, že obě skupiny soch vytvořili dva sochaři, kteří pracovali nezávisle na sobě a v jiném časovém období.

Sochy štítonošů jsou statické, tváře v zásadě bez výrazu a emoce, jejich podoba vychází z tradičních konzervativních schémat předešlého období, a to nejen 17. století, ale vzory by bylo možné nalézt i v závěru 16. století. Sochy světců, i když je jejich pohyb do značné míry omezen velikostí nik, jsou zachyceny alespoň v minimální dynamice, která se projevuje v gestikulaci či v pohybu drapérií, případně je pohyb naznačen vlajícími plnovousy. Tváře světců zároveň jednoznačně vykazují emoce, prožitky, stavy.

Materiál soch a jeho zdroj

Obě skupiny výše uvedených soch jsou zhotoveny z kvalitního jemnozrnného křemitého pískovce,¹⁶ který autorům umožnil dosáhnout velmi pečlivého, až realistického, sochařského zpracování. Je zjevné, že výběru kamene byla věnována velká pozornost a pro provádějího sochaře byla tato volba velmi důležitá.¹⁷

Na základě petrografického rozboru je možné uvést, že se jedná o nažloutlý jemnozrnný pískovec, slabě prachovitý, který je zároveň jílovitý, nevápnitý, s obsahem akcesorické slídy a jeho vizuální vzhled doplňují drobné rezavé skvrny. Jemná zrna tvoří 95 % klastů, zbývající část připadá na prachové klasty, křemenné klasty jsou pak z 95 % monokrystalické. Matrix tvoří dispergovaná jílovitá hmota, která poměrně hojně vyplňuje celé póry, slabě je pak zastoupená zuhelnatělá organická hmota, lokálně je přítomen slabý železitý tmel.¹⁸

Výsledky tohoto podrobného petrografického rozboru pak byly porovnány se vzorky pískovců z lokalit na Děčínsku

¹⁶ Vzorky pro podrobný petrografický rozbor byly odebrány ze sochy štítonoše a ze sochy sv. Ludmily.

¹⁷ Výjimečnost tohoto přístupu vynikne především při srovnání výběru kamene pro volně umístěné sochařské památky z první poloviny 18. století, které jsou umístěné v bezprostředním okolí Milešova. V těchto případech byl v zásadě používán nepříliš dobře vytříbený pískovec z místního lomu. Podrobněji k materiálu soch umístěných volně v terénu v okolí Milešova viz Petr HRUBÝ, *Drobné památky Milešova v období baroka*, in: Jakub PÁTEK a kol., *Milešov ve středověku a novověku*, s. 219–250.

¹⁸ Podrobněji Jiří ADAMOVIČ, *Milešov, posouzení vzorků kamene odebraných z portálu kostela sv. Antonína Paduánského*

(19 vzorků), Ústecku (3 vzorky), Litoměřicku (2 vzorky) a ze saské Cotty (3 vzorky), jedná se o lokalitu nedaleko Pirny, přičemž těžba v této oblasti má velmi dlouhou tradici a pískovec z ní je běžně označován jako labský pirenský pískovec. Po prověření základní podobnosti byla většina vzorků z dalšího porovnání vyloučena a podrobný petrografický rozbor byl proveden u vzorků z těchto lokalit: Mšené-lázně (lom u Brožovy skály), Hrádek u Loun (lom západně od obce), Milešov (bývalý lom na severozápadním svahu vrchu Šibeník), Cotta (lom Lohmgrund I, II, lom severně od obce).

Výsledky tohoto podrobného průzkumu jsou poměrně jednoznačné, bylo vyloučeno, že by použitý kámen mohl pocházet z lomů na českém území. S poměrně velkou mírou pravděpodobnosti je však možné uvést, že zdrojem pro sochy z Milešova byl pískovec z obce Cotta, konkrétně pak buď z lomu Lohmgrund I, nebo z lomu severně od obce. Pískovec z této lokality je v základních parametrech s pískovcem použitým na sochařskou výzdobu milešovského kostela totožný, mírně se liší např. v přítomnosti syntaxiálních obrůstů křemenných zrn, což však může být způsobeno odlišnou hloubkou umístění jednotlivých kamenných bloků v rámci jednoho lomu. Pokud se tedy nepodaří najít jiný, zatím petrograficky neproověřený zdroj pískovce, lze uvést, že sochy z kostela v Milešově byly zhotoveny z pirenského pískovce, dnes běžně pojmenovaného jako *cottaer Sandstein*.

I když se dnes může zdát tato možnost jako velmi málo pravděpodobná, viz poměrně velká vzdálenost z Milešova od saské Pirny a umístění Milešova v poměrně obtížně přístupném kopcovitém terénu, přičemž se v blízkém okolí Milešova lomy na pískovec nacházely,¹⁹ tak se ve skutečnosti nejednalo o ojedinělou záležitost. I když je písemných pramenů pro tuto problematiku dochováno velmi málo, tak je faktem, že sloup Panny Marie z první poloviny 80. let 17. století v Litoměřicích byl také zhotoven z pískovce z oblasti saské Pirny.²⁰

Tato litoměřická objednávka zároveň spojuje litoměřický sloup, znak Kaplíře ze Sulevic se sochami štítonošů a s rodinu sochařů Kitzingerů. Sloup v Litoměřicích zhotovil v letech 1680–1681 Abraham Kitzinger, který už byl v této době doložen v Milešově. Není tedy samozřejmě vyloučeno, že Abraham Kitzinger, případně jeho syn Abraham Felix, nechali dovézt pirenský pískovec také do Milešova a zde z něho vytesali kaplířovský znak se štítonoši,

kteřý byl následně osazen na hlavní portál milešovského kostela sv. Antonína Paduánského.

Sochy světců a Kitzingerové

Jak již bylo uvedeno výše, sochařské zpracování soch štítonošů a soch světců je velmi rozdílné, což svědčí nejen o různém autorství, ale díky slohovému zpracování také o jiném časovém období, kdy byly sochy zhotoveny.

Velmi pokročilé sochařské zpracování soch světců z hlavního průčelí dokládá, že autor soch již musel při své tvorbě vycházet ze zcela jiných východisek než autor soch štítonošů. Tato východiska je nutné hledat nejen ve vlastních Čechách, ale především v kontextu evropského sochařství vůbec. Je velmi nepravděpodobné, že by sochy světců, zjevně inspirovány projevy italského sochařství druhé poloviny 17. století, mohly vzniknout ve stejném období v Milešově.²¹ Pokud by tomu tak bylo, tak by tyto sochy zcela vybočovaly z poměrně souvislého vývoje českého barokního sochařství 17. a 18. století. Autor soch by musel být zcela výjimečným autorem, který by v 80. letech 17. století zhotovil tuto jedinečnou milešovskou zakázku a následně by opět Čechy opustil, přičemž by tato milešovská zakázka zůstala ojedinělým a osamělým počinem. I když nelze tuto hypotézu, a to ani vzhledem k donátorovi kostela Zdeňkovi Kaplíři ze Sulevic, který měl jistě řadu kontaktů v zahraničí, zcela vyloučit, je velmi nepravděpodobná, i s ohledem na donátora. Je totiž paradoxem, že by Zdeněk Kaplír ze Sulevic nenechal na průčelí zhotovit sochu sv. Antonína, který patřil k jeho oblíbeným světcům a kterému byl ostatně zasvěcen i celý kostel. Výjimečnost vztahu Zdeňka Kaplíře ze Sulevic ke sv. Antonínovi Paduánskému dokládá i to, že jméno světce bylo voleno jako jedno z vojenských hesel při obraně Vídně.²²

Volba světců na hlavním kostelním průčelí nebyla pravděpodobně zcela náhodná, protože všech pět světců patří do velké skupiny českých zemských patronů, jejichž hlavní rolí byla ochrana obyvatel českých zemí před negativními vlivy osudu. V tomto kontextu jistě není bez zajímavosti, že manželka Jana Leopolda Zikmunda Hrzána-Kaplíře († 1711), který získal panství Milešov po smrti Zdeňka Kaplíře ze Sulevic, Anna Zikmunda Sofie Hrzánová z Harasova, rozená Colonnová z Felsu († 11. 3. 1730), byla donátorkou několika drobných památek v obci Milešov,

a diskuse možných vzorů, rkp., 2023, uloženo: NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem, sbírka průzkumů, sign. 1995/A.

¹⁹ Jedná se o historické lomy na pískovec, které lze v nedalekém Velemíně a v Opárenském údolí dodnes najít, podrobněji viz P. HRUBÝ, *Drobné památky Milešova v období baroka*, s. 225, pozn. 38.

²⁰ Dokládá to rozhodnutí městské rady v Litoměřicích, která přímo objednala tento pískovec z Pirny, viz K. LOUB, *Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů*, s. 24 a 122.

²¹ Vlivy italského sochařství, zprostředkované díly G. L. Berniniho, E. Ferraty, G. B. Fogginiho, A. F. Andreozziho, jsou patrné snahou vtisknout tvářím postav světců emocionální výraz, postavy alespoň částečně rozpochybovat a velkorýsým způsobem pracovat s velkými hmotami drapérií.

²² K. PODROUŽEK, *Kostel sv. Antonína Paduánského*, s. 188.

přičemž volba zobrazených světců na těchto památkách zjevně souvisela s jejich ochrannou funkcí.²³ Tyto drobné památky, kaple sv. Šebestiána, kaple sv. Vojtěcha, kaple sv. Floriána a kaple sv. Jana a Pavla vznikly ve druhém desetiletí 18. století a dokládají rozsáhlou donátorskou činnost Anny Zikmundy Hrzánové z Harasova.

Sochařské zpracování soch štítonošů a světců z hlavního průčelí, byť při užití totožného pískovce, dokládá odlišného sochaře u obou souborů. Odborných prací, které se tomuto tématu konkrétně věnují není příliš mnoho, přičemž zároveň určují bez velkých pochybností jako autora obou souborů Abrahama Kitzingera, případně jeho syna Abrahama Felixe, a datují vznik soch do 80. let 17. století.²⁴ Na základě podrobného studia dosud známých prací Abrahama Kitzingera (1624–1688) a jeho syna Abrahama Felixe Kitzingera (1654–před 1713) a srovnání těchto děl se sochami světců z milešovského kostela je však nutné tento předpoklad zcela jednoznačně odmítnout. Tvorba Abrahama Kitzingera je od 70. let 17. století doložena v Litoměřicích, jednalo se zejména o oltář v kostele Všechny svatých, jednotlivé sochy pro tentýž chrám a o sloup Panny Marie, dále je pak doložena jeho rozsáhlá činnost pro zámeckou zahradu v Děčíně, pro kterou zhotovil poměrně velký počet kamenosochařských památek. Tvorba, tedy způsob sochařské práce, Abrahama Kitzingera se vyznačuje tím, že do kamenného bloku vstupuje poměrně razantním způsobem, nebojí se výrazných průřezů, čímž dosahuje až křehkého výrazu jednotlivých postav. I přes určitou sochařskou dovednost však řada jeho figur působí toporným, někdy až křečovitým postojem, včetně až nadbytečného zobrazování muskulatury u ženských postav. Drapérie primárně přiléhá k tělu postav, byť u některých již ztvárnění šatu vystupuje mimo postavu, pak i tuto draperii dokáže A. Kitzinger rozvlíknit. Tato charakteristika je patrná především u soch pro zámeckou zahradu v Děčíně. Abraham Kitzinger na těchto sochách spolupracoval již se svým synem Abrahamem Felixem, ale rozlišit detaily tvorby obou sochařů je v zásadě nemožné. Určitý posun, či odlišnost, je v rámci tvorby Abrahama Kitzingera možné nalézt u sochařské výzdoby sloupu Panny Marie v Litoměřicích. Na sloupu jsou kromě vrcholové sochy Panny Marie osazeny sochy sv. Šebestiána, sv. Felixe, sv. Františka Serafinského a sv. Rocha, v nice podstavce pak socha sv. Rozálie Palermské. Sochařské zpracování těchto soch se oproti sochám ze zámecké zahrady v Děčíně do určité míře odlišuje, sochař v tomto případě pracuje více s blokem kamene, sochy působí hmotněji.



Obr 8. Milešov, socha sv. Vojtěcha, detail drapérie.
Foto: Martin Široký

Oproti děčínským sochám je v menší míře pracováno s průřezky a celkový výraz soch je daleko kompaktnější. Odlišně je také zpracována drapérie jednotlivých postav, v případě litoměřických soch již drapérie nekopíruje tvar těla, ale v duchu radikálnějšího barokního projevu více proniká do prostoru a je daleko více členěna a tvarována, byť i v tomto případě je toto členění vesměs povrchové a mělké. Paradoxně se hmota drapérie nejvýrazněji uplatňuje u sochy Panny Marie, která však musela být na sloup dodána nadvakrát, protože se litoměřickým radním původně dodaná socha Panny Marie zdála příliš malá,²⁵ i toto je svým způsobem doklad sochařských dovedností Abrahama Kitzingera.

Jak už bylo konstatováno při hodnocení sochařského projevu soch světců z hlavního průčelí kostela sv. Antonína Paduánského v Milešově, autor těchto soch přistupoval

²³ Podrobněji viz P. HRUBÝ, *Drobné památky Milešova v období baroka*, s. 219–250.

²⁴ K otázce autorství milešovských soch dosud: Oldřich JAKUB BLAŽÍČEK, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 105; Jaromila KRČÁLOVÁ, *Oltářní obrazy kostela v Milešově*, Umění XV, 1967, s. 510; Věra NAŇKOVÁ, *Čtyři generace sochařské rodiny Kitzingerů*, in: Kulturní měsíčník OGVU XIV, č. 2, Roudnice nad Labem 1978, s. 27; K. PODROUŽEK, *Kostel sv. Antonína Paduánského*, s. 197; naposledy pak K. LOUB, *Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů*, s. 44–46.

²⁵ Vlastní sloup byl dokončen v roce 1685–1686, podrobnosti k dodání vrcholové sochy nadvakrát viz K. LOUB, *Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů*, s. 23–24. I tento fakt dokládá, že sochařská dovednost Kitzingera nebyla patrně zcela ideální.



Obr 9. Milešov, socha sv. Ludmily, detail drapérie.
Foto: Martin Široký

k problematice vytvoření kamenosochařského díla zcela odlišně. Hlavní pro něj byla hmota kamenného bloku, který dále umně modelačně tvaruje a zpracovává, ale primárním cílem je, aby pozorovatel vnímal hmotu a monumentalitu kamenného bloku. Tento záměr podporuje bohatě tvarovanými drapériemi, které prezentuje buď ve velkých plochách, socha sv. Vojtěcha, (viz obr. 8), nebo v bohatě řasených záhybech a tvarech, socha sv. Ludmily (viz obr. 9), socha sv. Prokopa (viz obr. 10). Drapérii zároveň tvaruje pomocí výrazných a hlubokých záhybů, případně ji nechává splývat přes okraje plintů a ve spodních partiích se nebojí použít odkazy na středověké sochařství. Monumentalita soch je pak zásadně zvýrazněna pečlivě modelovanými obličejí jednotlivých světců, nejedná se o neživé světce či o pokusy dosáhnout ideální nehybné krásy, viz např. tváře štítonošů z portálu milešovského kostela, ale o živé bytosti s individuálními výrazy, ať už oduševněnými (sv. Ludmila, viz obr. 12), starostlivými (sv. Prokop, viz obr. 13) nebo s náznakem hněvu (sv. Vojtěch, viz obr. 14). V případě soch sv. Vojtěcha a sv. Prokopa je jejich výraz podtržen ve větru vlajícím mohutným plnovousem, který tak podporuje nejen



Obr 10. Milešov, socha sv. Prokopa, detail ztvárnění rukávů mnišského oděvu. Foto: Martin Široký

monumentalitu celkového projevu, ale také dynamiku ztvárnění. V případě tvorby obou Kitzingerů žádné takovéto výrazové prostředky nelze nalézt, případně se objevují pouze v neurčitých náznacích.

Světce milešovského kostela tak vytvořil určitě výjimečný sochař, který si byl vědom svých schopností a neváhal je maximálně využít. Jak už bylo naznačeno, je zjevné, že tento sochař musel být poučen progresivními vlivy evropského barokního sochařství, zejména italského. U soch světců lze nalézt podobné výrazové prostředky, které použil na svých nejvýznamnějších dílech Gian Lorenzo Bernini (1598–1680). Viz již zmíněná sochařská díla, Extáze svatě Terezy (viz obr. 16), a Smrt blahoslavené Ludoviky Albertoni,²⁶ u kterých je možné nalézt podobnost s tváří a se skladbou drapérie u sv. Ludmily. U Berniniho náhrobku papeže Urbana VIII.²⁷ je možné nalézt způsob skladby drapérie, který byl ve skromnější míře použit u sochy sv. Vojtěcha, (srov. obr. 17 a 18). Měkké ztvárnění nahé postavy Neptuna z milešovského zámku zcela jednoznačně připomíná mramorové nahé postavy italského génia Michelangela Buonarrotiho (1475–1564). Pozoruhodnou podobnost ve způsobu členění drapérie v podobě drobných vlnek, které dosahuje až krajkového řasení, lze

²⁶ Viz pozn. 15.

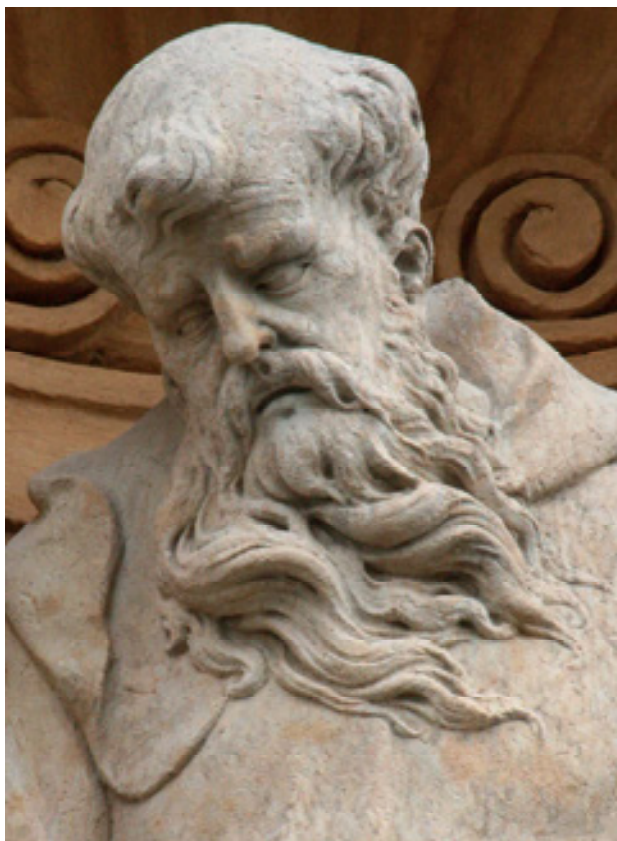
²⁷ Řím, bazilika sv. Petra, *náhrobek Urbana VIII.*, 1628–1647.



Obr 11. Milešov, socha štítonoše, detail tváře. Foto: NPÚ, generální ředitelství, fotografická sbírka, číslo: F043190



Obr 12. Milešov, socha sv. Ludmily, detail tváře. Foto: Martin Široký



Obr 13. Milešov, socha sv. Prokopa, detail tváře. Foto: Martin Široký



Obr 14. Milešov, socha sv. Vojtěcha, detail tváře. Foto: Martin Široký



Obr 15. Řím, kostel Santa Maria della Vittoria, kaple Cornaro, Extáze svaté Terezy, detail tváře, G. L. Bernini. Foto: Eusebius Clay



Obr 17. Řím, bazilika sv. Petra, náhrobek Urbana VIII., G. L. Bernini. Foto: Jastrow



Obr 16. Řím, kostel San Francesco a Ripa, kaple Altieri, Smrt blahoslavené Ludoviky Albertoni, kaple Altieri, detail tváře, G. L. Bernini. Foto: Petr Hrubý

také nalézt při srovnání drapérie sv. Ludmily se sochami, které jsou dochovány na průčelí a v interiéru kostela San Gaetano ve Florencii z 80. let 17. století. V tomto případě se jednalo o díla sochařů Antona Francesca Andreozziho (1663–1730), Giovanni Battisti Fogginiho (1652–1725), Balthasara Permosera (1651–1732), např. socha sv. Kajetána (viz obr. 19), a dalších.

Z uvedeného stručného srovnávacího výčtu je zřejmé, že ani jeden z Kitzingerů nemohl sochy milešovských



Obr 18. Milešov, socha sv. Vojtěcha, detaily drapérie. Foto: Martin Široký

světců vytvořit v 80. letech 17. století. Pokud by tomu tak bylo, jednalo by se v rámci vývoje českého barokního sochařství o zásadní vývojový předěl, který by však

neměl žádného pokračování, a to ani ve vlastní tvorbě Kitzingerů, ani v tvorbě dalších sochařů v závěru 17. století.

Vznik soch světců a možnosti autorství

Po srovnání milešovských soch světců s významnými českými a evropskými kamenosochařskými pracemi je nutné vznik těchto soch jistě posunout minimálně do druhého či třetího desetiletí 17. století a autora soch hledat spíše mezi zahraničními sochaři, kteří zároveň získali přímou zkušenost s podobou italského sochařství. V českém prostředí je v zásadě nemožné nalézt sochaře, jehož díla by bylo možné ve způsobu zpracování a výsledného projevu srovnat s milešovskými sochařskými díly a nalézt tak autora soch mezi sochaři, kteří byli činní v daném období na českém území. Po studiu tvorby těchto sochařů je možné jako autory milešovských soch vyloučit pravděpodobně všechny tyto sochaře: J. J. Bendl, J. J. Heerman, P. Heerman, O. Mosto, J. Brokof, M. V. Jäckel, J. O. Mayer, F. Preiss, O. F. Quitainer, F. M. Brokof, M. B. Braun, F. A. Kuen, K. J. Hiernle, F. I. Weis, I. Miller, J. A. Quitainer, A. Braun. Spojitost se nepodařilo nalézt ani s díly regionálních sochařů, kteří byli činní a usazení v severozápadních Čechách, jmenovitě lze uvést tyto: E. J. Richter, O. Dubke, F. Tollinger, M. Tollinger.

V oblasti severozápadních Čech byli zároveň v mnoha případech činní sochaři z oblasti Saska, velmi prokazatelně lze činnost těchto umělců doložit pro období přelomu 16. a 17. století.²⁸ Válečné konflikty první poloviny 17. století působení těchto umělců do značné míry zpřetrhaly, nicméně jistě k nějakému ovlivnění muselo docházet i v závěru 17. století. Jedním z nepřímých důkazů je jistě i nákup pireského pískovce litoměřickou městskou radou při budování mariánského sloupu v Litoměřicích.²⁹ Pohyb významných sochařů ve střední Evropě, včetně šíření jejich vlivu na domácí prostředí, celkem prokazatelně dokládá i např. působení Franze Antona Kuena (1679–1742) v Oseku.³⁰ Hledat sochaře milešovských soch vzahraní, v tomto případě v blízkém Sasku, a to i z důvodu použití saského pískovce, je tak zcela oprávněné. Tato úvaha je zároveň ještě umocněna skutečností, že správy milešovského panství se po smrti Jana Leopolda Hrzána-Kaplíře z Harasova v roce 1711, chopila jeho



Obr. 19. Florencie, socha sv. Kajetána, B. Permoser.

Foto: Saiko.

druhá manželka Anna Zikmunda, rozená Collonová z Felsu († 1730), která byla jednou z dvorních dam a hofmistryní saské princezny Marie Amálie Saské (1724–1760) u drážďanského dvora saského kurfiřta Fridricha Augusta I., známějšího pod jménem August II. Silný (1670–1733).³¹ Anna Zikmunda se stala sice hofmistryní Marie Amálie jistě až po roce 1724, nicméně lze důvodně předpokládat, že styky s drážďanským dvorem měla Anna Zikmunda dlouhodobě a předcházely narození princezny Marie Amálie. V tomto kontextu se lze oprávněně domnívat, že Anna Zikmunda dojížděla na

²⁸ Jednalo se např. o tyto sochaře a jejich dílny: Hans Walther (1526–1586), Andreas Lorentz (1530–1583), Christoph Walther (1550–1592), Michael Schwenke (1563–1610), Melchior Kuntze (1575–1623), Lorenz Hornung (1577–1624), David Schwenke (1575–1620), a další.

²⁹ Viz výše, pozn. č. 20.

³⁰ Franz Anton Kuen pocházel z Rakouska, z města Bregenz. Jeho mimořádné sochařské dovednosti mu však umožnily působit i mimo jeho rodiště, v Čechách působil v letech 1713–1718, aby se následně vrátil zpět do Rakouska. Podrobněji viz Mojmir HORYNA, *Sochařství první poloviny 18. století v oblasti činnosti architekta Oktaviána Broggia*, in: Mojmir Horyna – Jaroslav Macek – Petr Macek – Pavel Preiss, *Oktavian Broggio 1670–1742*. Katalog výstavy, Litoměřice 1992, s. 143–145.

³¹ Viz Jakub PÁTEK – Martin BARUS – Eva UBLOVÁ, *Milešov a Hrzánové z Harasova*, in: Jakub Pátek a kol., *Milešov ve středověku a novověku*, Ústí nad Labem 2015, s. 75–76.

drážďanský dvůr, kde od roku 1711 z iniciativy saského vládce probíhala velmi výrazná výstavba drážďanského Zwingeru.³² Budování Zwingeru bylo velmi výrazným architektonickým vstupem do podoby Drážďan a nebylo možné jeho postupný vznik a dokončování přehlédnout, Anně Zikmundě se tak jistě dostalo přímého srovnání umělecké úrovně Drážďan s podobou architektonických památek v Milešově, které byly nejprve v její správě a od roku 1718 ve správě jejího syna Zikmunda Gustava Hrzána z Harasova (1698–1760). Architektem drážďanského Zwingeru byl Matthäus Daniel Pöppelmann (1662–1737), na exteriérové umělecké výzdobě se velmi výrazně podílel Balthasar Permoser (1651–1732), který byl od roku 1689 dvorním sochařem na drážďanském kurfiřtském dvoře.

Balthasar Permoser patřil k nejvýznamnějším saským sochařům závěru 17. století a první třetiny 18. století, pocházel z Horního Bavorska, nicméně vlastní sochařské dovednosti začal rozvíjet v Salcburku, pravděpodobně také ve Vídni a následně v Itálii. Permoserova tvorba je velmi pestrá a čítá desítky děl, dokázal vytvořit drobné práce ze slonoviny a zároveň monumentální sochy z mramoru či pískovce. Učednická léta strávil Permoser v Salzburku a ve Vídni, stěžejní pro jeho další rozvoj však byl v roce 1675 odchod do Florencie, kde spolupracoval se sochařem G. B. Fogginnim a kde je možné nalézt první autorská Permoserova díla. V rámci italského pobytu se Permoser seznámil s významnými italskými sochařskými díly, a to nejen ve Florencii, ale také v Římě a Benátkách, jistě se tak měl možnost přímo seznámit s tvorbou Michelangela a G. L. Berniniho. Na počátku 90. let odchází B. Permoser do Drážďan, kde s určitými přestávkami zůstane až do své smrti v roce 1732, přičemž od počátku jeho pobytu v Drážďanech má privilegované postavení na místním dvoře jako kurfiřtský sochař. V rámci drážďanského pobytu však nepůsobil Permoser pouze zde, ale přijímal i větší zakázky v dalších lokalitách, jmenovitě lze uvést Freiberg, Žitavu, Lipsko, Horn u Hamburku, Budyšín, Teplice či Vídeň. Z tohoto přehledu je zřejmé, že Permoser měl velmi rozsáhlý perimetr působnosti a nelze jeho tvorbu omezovat pouze na převažující místo jeho pobytu. Počet děl v uvedených lokalitách, která měl B. Permoser vytvořit, je obrovský, a jistě lze důvodně předpokládat, že se na těchto zakázkách spolupodílela celá sochařská dílna a významní pomocníci.

Úplný výčet děl B. Permosera je příliš početný a nepatří do této studie. Alespoň ve stručnosti však lze uvést tato nejvýznamnější díla: drobné práce ze slonoviny (70. a 80. léta 17. století, Itálie), sochařské práce pro kostel San Gaetano (70. léta 17. století, Florencie), sochařská výzdoba náhrobku manželky saského kurfiřta Anny Sofie Saské (1702/1711, Freiberg), Alegorie hojnosti (1703/1704, Freiberg), sochařská výzdoba zahrad v Lipsku (1705, Lipsko), velmi početná skupina soch pro Berhmannskou zahradu (1715–1720, Horn u Hamburku, v roce 1752 přemístěno do zámeckého parku ve Zvěříně), sochy Bakchů (1705, Berlín), tzv. Budyšinský krucifix (1713, Budyšín), reliéf Nalezení léčivého pramene (1712/1715, Teplice), sochařská výzdoba Zwingeru (první čtvrtletí 18. století, Drážďany), sochy Nymf (první čtvrtletí 18. století, Drážďany, Zwinger), Apoteóza prince Eugena (1721–1725, Vídeň), sochy církevních otců (1725, Drážďany, Budyšín), vlastní náhrobek (1730–31, Drážďany).³³ Zároveň je možné Permoserovu sochařskou tvorbu charakterizovat následovně. Permoser dokázal vnímat sochařskou památku jako monumentální blok, ať už pracoval s jakýmkoli materiálem, zjevně si uvědomoval účinnost vnímání celistvé sochařské hmoty. Do tohoto bloku pak vytváří vlastní dílo, přičemž jej velmi obezřetně odlehčuje pomocí průseků a volných míst. Autorská díla Permoserova jsou zároveň ze sochařského hlediska zcela přesvědčivá, s dokonale zvládnutou anatomii. Sochy se vyznačují nejen realistickým postojem, ale také bravurně znázorněným pohybem, včetně živých gest. Permoser se zároveň nebál dosáhnout expresivního působení jeho děl, ve většině případů této expresivity dosahoval velmi výrazně propracovanou mimikou obličejů, včetně expresivně ztvárněných plnovousů či stříhu vlasů. Tato část Permoserovy tvorby je právě pro svou expresivitu velmi známá a je chápána jako zcela charakteristická a pro jeho tvorbu určující. Nicméně je nutné uvést, že Permoser dokázal vytvořit i díla, která se vyznačují velmi klidným až konzervativním přístupem a u kterých jsou použity expresivní výrazové prostředky velmi omezeně.

Sochy z Milešova a tvorba Balthasara Permosera

Možnost hledat spojitost milešovských soch s tvorbou Balthasara Permosera, pokud se nepodaří prokázat

³² Drážďanský Zwinger je komplex barokních budov, který byl vystavěn v prostoru mezi původní vnější a vnitřní hradbou Starého města, původně se mělo jednat o zámecké nádvoří, ale vlastní zámek nebyl nikdy postaven. Iniciátorem stavby byl saský kurfiřt August II. Silný, který inspiraci pro výstavbu Zwingeru našel především ve Francii.

³³ Úplný přehled tvorby Balthasara Permosera a údaje k jeho osobě a životu poskytuje poměrně početná německá literatura: Ernst MICHALSKI, *Balthasar Permoser*, Frankfurt nad Mohanem, 1927; Ernst MICHALSKI, *Unbekannte Werke von Balthasar Permoser*, in: *Belvedere: Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde*, 11, 1932, s. 123–127; Wilhelm БОЕЦК, *Balthasar Permoser: der Bildhauer des deutschen Barocks*, Burg 1938; Sigfried ASCHE, *Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwinger*, Frankfurt nad Mohanem 1966; Sigfried ASCHE, *Balthasar Permoser: Leben und Werk*, Berlin, 1978; Johannes GLÖTZNER, *Permosers Segensrosen: Neuigkeiten und Kuriositäten zu Balthasar Permoser (1651–1732)*, Mnichov 2005; Johannes HALLINGER, *Balthasar Permoser – Zum Stand der Forschung*, in: *Barockberichete, Informationsbll. d. Salzburger Barockmus. z. bildenden Kunst d. 17. u. 18. Jh.*, H. 24/25, 1999.

spojení milešovských soch s tvorbou sochařů, kteří tvořili na našem území v první polovině 18. století, se tak prostřednictvím Anny Zikmundy, rozené Collonové z Felsu († 1730), přímo nabízí. V Permoserově tvorbě lze zároveň nalézt při porovnání s milešovskými sochami celou řadu podobných prvků a přístupů. V první řadě se jedná o celkový přístup ke kamennému bloku, kdy provádějící sochař počítá především s vizuálním účinkem vlastního kamenného bloku, do kterého je socha následně vytesána při respektování hmoty kamene. Vlastní sochy jsou monumentální, sochařské zpracování přesvědčivé, bez viditelných nedostatků či nepřesností. I když hraje kamenný blok a v něm vytesaná socha u těchto děl zásadní roli, je s velkou pečlivostí přístupováno k jednotlivým detailům soch.

Dalším společným prvkem je přístup k obličejovým partiím jednotlivých soch, které jsou provedeny nejen s mimořádnou pečlivostí, ale také se zdařilou snahou dosáhnout emocionálního výrazu tváří. Pro Permoserovu tvorbu je zcela charakteristické, že obličejům postav věnoval velkou pozornost, která nespočívala jen v cíli dosáhnout realistické podoby, ale tvářím svých soch propůjčoval vekou míru expresivity, někdy až grotesknosti. Tento mimořádný expresivní přístup nebyl v Milešově uplatněn. O pečlivém přístupu svědčí především zpodobnění tváře sv. Ludmily, která je však z pohledu ze země viditelná pouze částečně, i přesto jí byla věnována mimořádnou pozornost. Tvář sv. Ludmily však nezaujme jen vlastním pečlivým zpracováním, ale také zcela zjevnou inspirací nejznámějšími díly G. L. Berniniho. Lze důvodně předpokládat, že sochař milešovských soch Berniniho dílo znal a poznal přímo na místě. Skutečnost, že dílo Berniniho poznal Permoser přímo, a mohl tak jeho upravenou podobu promítnout do tváře sv. Ludmily, dokládá i další Permoserova tvorba. Velmi podobný výraz tváře jako sv. Ludmila má již alabastrová socha sv. Paoliny (viz obr. 20), kterou Permoser vytvořil v 80. letech 17. století. Obdobně bravurně jsou zpracovány obličejové sv. Vojtěcha a sv. Prokopa, které jsou k pozorovateli nejbližší a jejichž provedení dokládá tvorbu velmi talentovaného sochaře. I když je v případě milešovských soch zvolen spíše klidnější výraz tváří obou světců, respektive nikoli tak divoký a expresivní jako u řady Permoserových děl, tak i v jeho tvorbě lze nalézt obdobná díla, nejpodobnější jsou sochy církevních otců z Budyšína. I když jsou tváře sv. Vojtěcha a sv. Prokopa klidnější než řada Permoserových děl, rozhodně se nedá uvést, že by se jednalo o obličejové bez výrazu či o povrchní a bezvýrazné ztvárnění. V detailech



Obr 20. B. Permoser, socha Paoliny. Foto: Bildarchiv Foto Marburg

Lze naopak nalézt určité shody s nejznámějšími pracemi B. Permosera, které zhotovil v závěru 17. století ve slonovině a které expresivním výrazem vyčnívají i ze samotné Permoserovy tvorby. Tuto podobnost lze spatřovat ve způsobu zpodobnění plnovousů. Permoserova díla ze slonoviny i milešovské sochy mají plnovous nejen mohutný a pečlivě tvarovaný, ale je zachycen vlající ve větru, čímž propůjčuje tvářím obou světců expresivitu tak známou z Permoserovy tvorby, obdobně je zpracován plnovous sochy Neptuna z milešovského zámku.³⁴

Permoser a sochař z Milešova však nepřístupovali při vytváření soch pouze velmi pečlivě k obličejovým partiím, ale věnovali velkou péči také ztvárnění anatomie lidského těla. U Permosera tento fakt vynikne především u nahých

³⁴ Na tomto místě je nutné zmínit při dnešních znalostech až úsměvný fakt. Balthasar Permoser byl také nositelem mohutného plnovousu, který nosil a následně pečlivě udržoval od roku 1710. Plnovous však v jeho případě nebyl pouze ozdobou mužské tváře, ale Permoser byl přesvědčen o tom, že plnovous má i preventivní zdravotní funkci a dokáže ho ochránit před nemocemi. Nabízí se tak i úvaha, zda se tato myšlenka nepromítla i do podoby tváří obou světců a sochy Neptuna. K problematice plnovousu se vyjádřil sám B. Permoser ve svém vlastním spise: *Der ohne Ursach verworffene und daher von Rechts wegen auf den Thron der Ehren wiedererhabene Barth* (1714) podepsaném průhledným pseudonymem M. Barbatus Schönbarth.



Obr 21. Permoser, socha Dionýsa Sardanapala.
Foto: Wilhelm BOECK, Balthasar Permoser: *der Bildhauer des deutschen Barocks*, Burg 1938, s. 20

postav, ať už se jedná o sochy nymf z Drážďan nebo o dvě sochy boha Dionýsa z balustrády zámku v Berlíně-Friedrichsfelde (srov. obr. 21 a 7). Tyto dvě berlínské sochy byly zničeny za druhé světové války, nicméně jsou dochovány jejich poměrně kvalitní fotografie. V jednom případě je Dionýsos zobrazen jako mladý veselý muž s bubínkem a lví kůží přes ramena. Ve druhém případě se jedná o nepřilíživě rozšířené zobrazení Dionýsa Sardanapala, a to jako staršího muže s plnovousem a s malým satyrem u nohou. Ladný a elegantní způsob ztvárnění nahé postavy Dionýse Sardanapala je v mnohém podobný nahé soše Neptuna ze zámku v Milešově. Podobnost Dionýsa



Obr 22. Milešov, socha Neptuna, detail hlavy.
Foto: Petr Hrubý

Sardanapala z Berlína se sochou Neptuna z Milešova pak nespočívá jen v celkovém sochařském projevu a ladném měkkém ztvárnění nahé postavy, ale také v expresivním výrazu obličeje, a to včetně detailů zpodobnění vlasů a také vousů. Obě hlavy jsou zpracovány velmi podobnou a individuální formou, viz především podoba stříhu vlasů (srov. obr. 22 a 23).

Spojitosť milešovské sochy Neptuna s tvorbou B. Permosera není jen v celkové podobě se sochou Dionýsa Sardanapala z Berlína, ale také se sochou Venuše, kterou Permoser zhotovil společně s dalšími sochami pro zámeckou zahradu zámku Horn u Hamburku v letech 1720–1725.³⁵ Způsob ztvárnění nahé sochy Neptuna, který stojí na delfínu, jehož ocas zakrývá jeho intimní partie, je pak v zásadě totožný s vyobrazením uvedené sochy Venuše (viz obr. 24). Obdobnou formální podobu lze spatřovat i ve způsobu ztvárnění drapérie v podobě až krajkového řasení, které výrazně vstupuje do prostoru a opouští realistické možnosti tvaru vlastní drapérie. V případě tvorby B. Permosera je krásnou ukázkou socha sv. Kajetána (viz obr. 19), z průčelí kostela San Gaetano ve Florencii, Permoser tuto mramorovou sochu vytvořil v 80. letech

³⁵ Jednalo se celkem o čtrnáct soch řeckých a římských bohů a bohyň, např. Merkur, Diana, Herkules, již v roce 1752 však došlo k přemístění těchto soch do zámecké zahrady zámku Zvěřín (Schwerin), přičemž v letech 1960–1963 byly originální sochy nahrazeny kopiemi.



Obr 23. B. Permoser, socha Dionýsa Sardanapala, detail hlavy. Foto: Wilhelm BOECK, *Balthasar Permoser: der Bildhauer des deutschen Barocks, Burg 1938, s. 20*

17. století. Podobnost ztvárnění drapérie této sochy s expresivním ztvárněním drapérie sv. Ludmily z Milešova je téměř shodné (viz obr. 5).

Závěr

Milešovské sochy nejsou bohužel signovány a okolnosti pořízení těchto soch neosvětlují ani archivní prameny. Určení autora těchto soch je tak velmi komplikované a je možné pouze na základě porovnání způsobu sochařské práce a na základě historických souvislostí. Tento způsob určení sochaře je však samozřejmě velmi komplikovaný a nikdy nebude možné toto autorství určit s jistotou. Tvorbu B. Permosera a jeho životní příběh, kdy tvořil nejen v Itálii, ale i v poměrně blízkých Drážďanech, je možné s milešovskými sochami poměrně dobře propojit. Jednoznačný důkaz však chybí, i z toho důvodu, že Permoser řadu svých soch přímo signoval, a v případě jeho tvorby mimo území Drážďan by se signování zcela jistě nabízelo, nicméně v Milešově chybí. Zařadit milešovské sochy do vlastní tvorby B. Permosera tak není pravděpodobně možné, a to i s ohledem na to, že vlastní díla B. Permosera jsou ve srovnání s milešovskými sochami kvalitnější. Mezi milešovskými sochami je možné nalézt kvalitativní rozdíly, sv. Vít a do jisté míry i sv. Václav nedosahují kvalit zbývajících, je nutné vyzdvihnout především sochu Neptuna a sv. Ludmilu. Permoserova tvorba však byla

velmi početná a zcela jistě nevytvořil všechna díla celá výhradně vlastní rukou. Především u velkých souborů soch, které tvořil pro drážďanský Zwinger či pro zámek Schwerin, je nutné počítat s možností využití sil dalších spolupracovníků. Obdobný přístup si lze poměrně dobře představit také v Milešově. Pokud tato díla nevytvořil sám B. Permoser, lze uvažovat o možnosti, že díla vznikla v jeho dílně. Případně je vytvořil některý z jeho spolupracovníků, který však poznal tvorbu B. Permosera přímo a z blízka, ale jeho jméno zůstává neznámé.



Obr 24. B. Permoser, socha Venuše, zámecký park ve Schwerin. Foto online: <https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=demv208>