

VÍT HONYS

*BAROKNÍ CIBORIOVÝ HLAVNÍ OLTÁŘ BAZILIKY PANNY MARIE BOLESTNÉ
V BOHOSUDOVĚ*



Obr. 1. Bohosudov, okr. Teplice, kostel Panny Marie Bolestné, ciboriový hlavní oltář, celkový pohled. Foto: Kateřina Neumannová, NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem, 2000.

Bohosudovský areál barokního poutního kostela Panny Marie Bolestné se stává v posledních desetiletích předmětem odborného zájmu z různých úhlů pohledu, poněkud v pozadí však zůstává jeho monumentální hlavní ciboriový oltář, který již starší literatura spojuje s inspirací tabernáklem svatopetrské baziliky v Římě a z níž jsou obvykle přebírány údaje o jeho dataci.¹ Vedle torzálnosti a rozptýlenosti archivního materiálu

¹ Alois KROESZ, *Der Wallfahrtsort Mariaschein bei Teplitz in Böhmen*, Warnsdorf 1893, s. 89–90; Hermann HALLWICH, *Die Jesuitenresidenz Mariascheune in Böhmen*, Trmice 1917, s. 28.

je to dáno i skutečností, že problematika barokních oltářů v tomto regionu, na rozdíl např. od pražského prostředí, byla dosud jen minimálně předmětem uměleckohistorických analýz, vyžadujících komplexnější šíři uchopení dané tematiky.²

² K problematice vývoje pražských oltářních architektur viz např.: Jaroslav MATHON, *Pražské oltáře v raném baroku*, in: Jan ŠTENC (ed.): *Umění – Sborník pro českou výtvarnou praxi XI*. Praha 1938, s. 561–571; Ivan ŠPERLING, *Die Prager Altararchitektur*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, Ročník XIX–XX, Řada uměnovědná (F)*, č. 14–15, Brno 1971, s. 279–289; Mojmír HORYNA, *Pražská retáblová tvorba mezi lety 1680–1730*, nepublikovaná disertační práce, Brno 2008.

V podstatě jedinou stručnou uměleckohistorickou charakteristiku uvedl Mojmir Horyna v souvislosti s katalogovým heslem k soše sv. Jakuba Většího od Franze Tollingera z oltářního tabernáku v roce 1992; vedle datování do let 1707–13 charakterizoval i retabulum jakožto vycházející ze vzorníkových prací sklonku 17. století a středověkého původu a současně upozornil na podřízenost sochařské složky architektury poplatnou ještě raně baroknímu pojetí.³

Počátky vzniku poutního kostela jsou spojeny s legendou o nálezu zázračné sošky Piety uložené prchajícími řeholnicemi z konventu strážkyň Božího Hrobu ve Světci v dutině lípy, která se následně stala středem kultovního uctívání v kapliče postavené nad hrobem křížáků pobitých po bitvě Na Běhání roku 1426. Zaslouhou nejvyššího kancléře Albrechta Libštejnského z Kolovrat byla kaple roku 1507 rozšířena na kostel a nadána odpustky, což umožnilo další rozvoj poutního místa. Dokončený kostel byl v roce 1515 pražským světicím biskupem vysvěcen ke cti Sedmi bolestí Panny Marie. V roce 1587 byl předán jezuitům zásluhou Jiřího Popela z Lobkovic, který současně nechal kolem kostela postavit ohradní zeď se sedmi kaplemi symbolizujícími Sedm bolestí Panny Marie, dokončenou k roku 1590. V pobělohorském období význam poutního místa rychle vzrůstal. Díky odkazu Anny Marie z Bleilebenu a vzniku samostatné jezuitské rezidence nastaly po roce 1665 další stavební aktivity se snahou vybudovat zde jistý protipól Svaté Hory u Příbrami pro německy hovořící poutníky; již před rokem 1668 je nepřímo doložena snaha vybudovat nový kostel. Po roce 1670 byly budovány dle návrhu Domenica Orsiho kaple obvodového ambitu, na kterých se od konce 80. let 17. století podílel Julius Broggio, na nový kostel však začaly být vybírány prostředky až před jejich dokončením roku 1697. Po krátkém intermezzu s přípravou plánů a nákresů nového kostela (1699) prostřednictvím stavitele Pavla Ignáce Bayera nastoupila k roku 1700 etapa spolupráce s litoměřickým stavitelem Oktaviánem Broggiem, který se s otcem Juliem ujal díla. Základní kámen ke stávajícímu kostelu byl položen roku 1701, loď a věže byly dokončeny již roku 1705, následujícího roku mohla být stavba benedikována, dokončována však byla až do roku 1708. Přes řadu variantních dobově progresivních návrhů s centrální kruhovou či oválnou kupolí a možností konvexního prohnutí průčelí bylo zvoleno k realizaci, ač ve stejné době již vzniká jedno z dobově nejdynamičtějším průčelí malostranského kostela sv. Mikuláše při tamější jezuitské koleji, relativně konvenční řešení s dominantní podélnou osou odpovídající řádové tradici. Kamenické práce provedli litoměřičtí kameníci Ambrož a Ondřej Waldí, další litoměřický kameník Ondřej Krause vyhotovil roku 1706 dle modelu hlavní portál.

tační práce Ústavu dějin umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Praha, 1973; Jan KOLÁŘ, *Pražské raně barokní oltáře*, nepublikovaná bakalářská práce Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2009.

³ Mojmir HORYNA, *Sochařství*, heslo František Tollinger, in: Mojmir HORYNA – Jaroslav MACEK – Petr MACEK – Pavel PREISS, *Oktavián Broggio*, Litoměřice 1992, s. 158.

Sochařskou výzdobu představující 14 soch v nikách průčelí (řádiví světci) a nad bočními loděmi (čeští zemští patroni) vytvořil v Litoměřicích usazený sochař František Tollinger. Výsledkem realizace byl mohutný jednolodní kostel s dvouvěžovým průčelím a třemi páry bočních kaplí po stranách lodi, z nichž střední byly zvýrazněny oválnými kupolemi, presbytář byl zakončen půlkruhově s postranními přístavky s prosklenými oratořemi v patře. Příčnou osu vnějškově naznačovaly mělké rizality. Interiér byl sklenut valenou klenbou s výsečemi, jednotlivá pole lodi oddělují sdružené pilastry. Kolem kostela byl realizován přibližně v duchu návrhu ambit oválného půdorysu se sedmi kaplemi, tou dobou v Čechách ojedinělý, navazující na číselnou symboliku Sedmi bolestí Panny Marie⁴ uplatněnou již v dřívější vývojové fázi stavby.

Třebaže v dochovaných variantních nákresech půdorysů a řezů kostela jsou naznačeny pouze polohy oltářních menz (u bočních oltářů při stěnách kaplí, u hlavního oltáře volně uprostřed závěru presbytáře), s ohledem na architektonickou dominanci výše uvedené ciboriové oltářní architektury nelze pro bližší uchopení daného tématu existenci nápadně progresivních variantních architektonických návrhů zcela ponechat stranou.

Dříve, než bude věnována pozornost hlavnímu oltáři, je na místě zmínit alespoň nejvýznamnější informace ohledně vybavení interiéru poutního kostela oltáři před vrcholně barokní přestavbou, které přináší především Millerova *Historia Mariascheinensis*. Již v souvislosti s pozdně gotickým předchůdcem dnešního kostela byly k roku 1515 připomínány v interiéru čtyři oltáře, přičemž milostná soška byla umístěna ve zvláštní schránce na způsob svatostánku na boku, k roku 1529 měl být pořízen oltář nový, který konsekroval biskup míšeňský Jan ze Šlejnic.⁵ Vazba na Míšeň byla již z předchozích dob dána dlouholetými držiteli sousední Krupky pány z Koldic. Další nový oltář nechal pořídit včetně varhan, lavic, zpovědnic a bohoslužebných knih roku 1587 Jiří Popel z Lobkovic, který současně nechal areál kostela obehnat zdí s kaplemi Sedmi Bolestí P. Marie, které zde měly být i výtvarně ztvárněny, bohužel bez bližšího udání formy a techniky.⁶ V období před

⁴ Archiv Národního muzea, fond Sbirka rukopisů, i. č. 338, Georg Adalbert WAHNER, *Sammlung alt. und neuerer Nachrichten betreffend die Kirchbezirke und derselben Gotteshäuser in Leitmeritzer Kreise II*, s. 1–3; A. KROESZ, *Die Wallfahrtort Mariaschein bei Teplitz in Böhmen*; H. HALLWICH, *Die Jesuitenrezidenz Mariascheune in Böhmen*; Petr MACEK, *Architektura*, heslo Bohosudov, in: M. HORYNA – J. MACEK – P. MACEK – P. PREISS, *Oktavián Broggio*, s. 45–56; z těchto zdrojů čerpány i uvedené informace k vývoji areálu. Zmíněná symbolika Sedmi bolestí Panny Marie měla i své protějšky ve formě Sedmi radostí Panny Marie, např. u kaplí, které nechal vystavět v aleji vedoucí k poutnímu kostelu Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici plaský opat O. Trojer.

⁵ Jan MILLER, *Historia Mariascheinensis*, Brüx 1710, s. 18; Státní okresní archiv (dále jen SOKA) Teplice, fond Archiv obce Bohosudov, kniha 27, Gedenkbuch der Gemeinde Mariaschein 2, s. 180; A. KROESZ, *Die Wallfahrtort Mariaschein bei Teplitz in Böhmen*, s. 10–11; H. HALLWICH, *Die Jesuitenrezidenz Mariascheune in Böhmen*, s. 5.

⁶ J. MILLER, *Historia*, s. 8; SOKA Teplice, fond AO Bohosudov, kniha 27, Gedenkbuch der Gemeinde Mariaschein 2, s. 189–190; H. HALLWICH, *Die Jesuitenrezidenz Mariascheune in Böhmen*, s. 8.

vypuknutím třicetileté války byla kostelu věnována zejména paramenta, případně ex vota, zavěšovaná v ambitech (z významnějších lze připomenout dodnes dochovanou votivní desku věnovanou Jaroslavem Bořitou z Martinic). Roku 1611 pak Vilém Popel z Lobkovic, pán na Bílině, nechal pro kostel zhotovit boční oltář Panny Marie Ochránitelky křesťanů vč. zlatého řetězu pro milostnou sošku s obrazem Spasitele a o rok později ještě mešní roucho z červeného atlasu.⁷ Za třicetileté války, zejména roku 1632 za saského vpádu, byl kostel vyplundrován a tomuto drancování zřejmě padl za oběť hlavní oltář, neboť roku 1636 nechal pán na sousedním Chlumci Leopold ze Stahlendorfu stavět oltář nový a staré oltáře v kostele nechal obnovit.⁸ Roku 1651 Anna Kateřina z Kolovrat pořídila pro kostel nový hlavní oltář za 1400 zl., patrně v souvislosti s návratem milostné sošky z nedobrovolného exilu v dobách válečných konfliktů (v Chomutově) do Bohosudova (tento oltář by měl být totožný s raně barokním oltářem dodnes zachovaným v tzv. Kolovratské kapli ambitu).⁹ Z pozdějších let jsou již dochovány konkrétní archivní materiály, jde především o spisový materiál k pořízení oltáře Naší Milé Paní, který v letech 1691–92 nechal pořídit tehdejší představený malostranského profesního domu Tovaryšstva Ježíšova Bartoloměj Christelius. Současně měl malíř Heinsch z Prahy malovat k oltáři obraz Tajemství Naší Milé Paní (patrně růžencových), který nebyl v době dokončení oltáře (vč. zmínky o práci sochaře) před odjezdem autora z Prahy ještě hotov. Oltář vyhotovený Janem Riedelem měl být 4 lokty vysoký a 3, 5 loktu široký, jeho povrchovou úpravu – lakování a metallierování měl vyhotovit malíř Daniel Langer bydlící na Staroměstském rynku v Praze.¹⁰ Mimoto měl Christelius nechat zhotovit u Heinsche dalších sedm obrazů, jak vyplývá z dopisů J. J. Heinsche z 11. 4. 1691 ohledně obrazu sv. Anny a jejího příbuzenstva a z 5. 3. 1692 ohledně oltáře, který P. Christelius nechal zřídit „z velké úcty k Panně Marii z Krupky“ (teprve v této době se začal užívat název tehdy ještě osamocené lokality „Mariaschein“).¹¹ Vzdělaný a literárně činný Bartoloměj Christelius zde byl tedy i nepřímým zprostředkovatelem osobnosti malíře Jana Jiřího Heinsche, tou dobou již pro jezuitský řád, především pro malostranský profesní dům, činného delší dobu.¹²

⁷ J. MILLER, *Historia Mariascheinensis*, s. 39; SOKa Teplice, fond AO Bohosudov, kniha 27, Gedenkbuch der Gemeinde Mariaschein 2, s. 200; H. HALLWICH, *Die Jesuitenrezidenz Mariascheune in Böhmen*, s. 10.

⁸ J. MILLER, *Historia Mariascheinensis*, s. 57; SOKa Teplice, fond AO Bohosudov, kniha 27, Gedenkbuch der Gemeinde Mariaschein 2, s. 217, 226.

⁹ H. HALLWICH, *Die Jesuitenresidenz Mariascheune in Böhmen*, s. 14. Jde o nevelký jednoetážový a jednoosý oltářní retábl vroubený po stranách obdélného oltářního obrazu s vyobrazením Kalvárie představenými sloupy a ukončený segmentovým nástavcem, provedení i ozdobné aplikace nasvědčují výše uvedené dataci, ovšem menza je již mladšího data, historizující.

¹⁰ Státní oblastní archiv (dále jen SOA) Litoměřice, fond Řád jezuitů Bohosudov, kart. 23, dopis J. Riedela představenému bohosudovské rezidence V. Schönfeldovi z 8. 3. 1692 a z 5. 3. 1692.

¹¹ SOA Litoměřice, fond Řád jezuitů Bohosudov, kart. 23, dopis J. J. Heinsche z 11. 4. 1691.

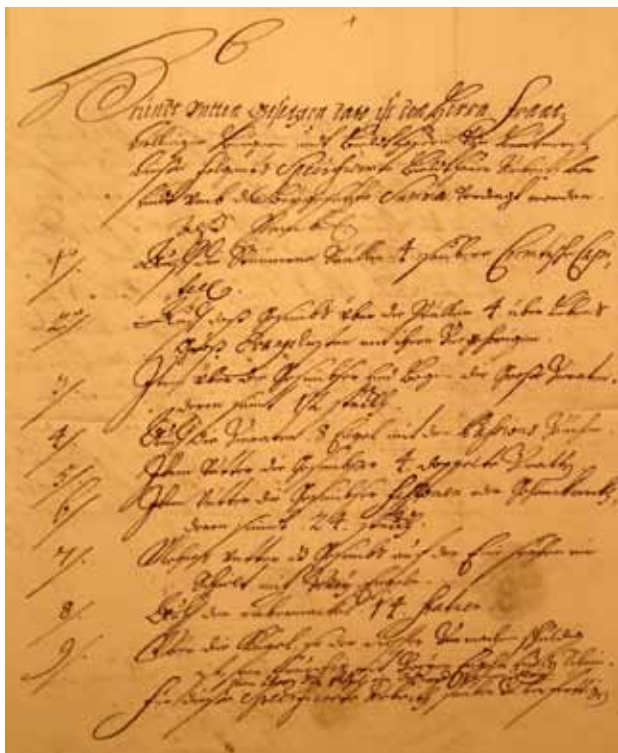
¹² Blíže k osobnosti J. J. Heinsche Michal ŠRONĚK, *Jan Jiří Heinsch, malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006.

Vznik dodnes zachovalého barokního ciboriového hlavního oltáře pro uctívání milostnou sošku¹³ v návaznosti na barokní přestavbu kostela je v literatuře poznamenán jistými rozpaky ohledně autorství a také datace. Kroesz i Hallwich udávají, že tento oltář dokončil roku 1714 Andreas Röppl, pouze Blažiček připisuje řezby baldachýnu Franzi Tollingerovi, celý oltář mu pak připisuje příslušné heslo Uměleckých památek Čech (snad na základě zprostředkovaných informací o pramenném podkladu – viz dále), váhavě i text katalogu Oktavián Broggio, s větší jistotou i následné práce, zatímco doba jeho vzniku bývá poměrně jednotně kladena do let 1707–1713 (1714).¹⁴ Bohužel dosavadní práce vedle odkazů na literaturu a v novější době i snah o stylovou analýzu téměř nevyužily dochovaného archivního materiálu ve fondech Státního oblastního archivu v Litoměřicích a Státního okresního archivu v Teplicích. Tyto archivní materiály do problému vnášejí částečné světlo a současně poněkud zpětně posouvají i dosud tradovanou dataci. Dochoval se text smlouvy-specifikace s litoměřickým sochařem Františkem Tollingerem na plastické, architektonické a figurální prvky, které, i když to v textu není blíže specifikováno, byly dle výčtu určeny právě pro tento hlavní oltář (především ciborium, ale i sochařskou výzdobu tabernáku) s datací již k 6. 10. 1705. Konkrétně se mělo jednat o zhotovení čtyř čistě korintských hlavic na čtyři kamenné sloupy, na římsu nad sloupy měly přijít sochy čtyř evangelistů v nadživotní velikosti, dále osm andělů s nástroji Kristova umučení, dvojitě ozdoby, festony a závěsy (gehanckswerky) v celkovém počtu 24 kusů, na jedné straně štít se dvěma anděly, 14 statuí na tabernákl; nad zeměkouli, „což truhláři dlužno jest“, krucifix se dvěma anděly a svatozáří. Dílo mělo být dokončeno do června 1706 podle nákresu, doplaceno však bylo až v srpnu 1707 (**obr. 2, 3**).¹⁵ Z obsahu specifikace současně vyplývá, že

¹³ K širším souvislostem barokního kultu Piety z Bohosudova viz: Jan ROYT, *Obraz a kult v Čechách 17.–18. století*, Praha 1999; Iva POLÁČKOVÁ, *Všední a sváteční den poutního místa Bohosudova u Teplic*, nepublikovaná diplomová práce Filozofické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2009.

¹⁴ A. KROESZ, *Der Wallfahrtsort Mariaschein bei Teplitz in Böhmen*, s. 89–90; H. HALLWICH, *Die Jesuitenrezidenz Mariascheune in Böhmen*, s. 28; Oldřich J. BLAŽIČEK, *Sochařství baroku v Čechách*, s. 112; Kolektiv (E. Poche) *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 92; M. HORYNA – J. MACEK – P. MACEK – P. PREISS, *Oktavián Broggio*, s. 45, 6 reflektují v dosavadní literatuře uváděného A. Röppla, avšak upozorňují na zmínky o F. Tollingerovi, kterému Horyna na základě stylové analýzy připsal dochovanou sochu apoštola Ondřeje z tabernáku. Michael HOFFMANN, *Mariaschein – Bohosudov, ein Wallfahrtsort im Dornröschenschlaf*, Brno 2005, s. 78, udává Tollingera jako navrhovatele architektury a realizátora řezbářské výzdoby s tím, že Röppl dílo dokončil. Nepublikovaná disertační práce Kateřiny ADAMCOVÉ, *Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Dietz, Jan Václav Grauer a sochařská díla v Jezeří u Jirkova*, Ústav dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 2007, s. 35 připisuje výzdobu hlavního oltáře a kazatelny F. Tollingerovi, oproti tomu nepublikovaná bakalářská práce Adély RUŽBATSKÉ, *Poutní kostel Panny Marie Sedmiboletné v Bohosudově, sochařská výzdoba*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 27, 29 bez odkazů na zdroje označuje baldachýn za vrcholné dílo Tollingerovo, zatímco oltářní retábl připisuje v souladu s tradicí starší literatuře bez dalších analýz Röpselovi.

¹⁵ SOA Litoměřice, fond Řád jezuitů Bohosudov, kart. 23, smlouva mezi J. Grünsklee a F. Tollingerem ze 6. 10. 1705.



Obr. 2. Smlouva s F. Tollingerem na sochařskou a řezbářskou výzdobu baldachýnu bohosudovského hlavního oltáře z r. 1705. Repro ze SOA Litoměřice, fond Řád jezuitů Bohosudov, kart. 23.



Obr. 3. Smlouva s F. Tollingerem na sochařskou a řezbářskou výzdobu baldachýnu bohosudovského hlavního oltáře z r. 1705 závěrečná část s podpisem. Repro ze SOA Litoměřice, fond Řád jezuitů Bohosudov, kart. 23.

sloupy, architektonické prvky i architekturu tabernáku vytvářel někdo jiný. Vzhledem k tomu, že pražský malíř a štafíř Andreas Röppl (Röpfl) je připomínán r. 1720 v další dochované smlouvě na štafírování kazatelny, je pravděpodobné, že výše uváděný rok dokončení 1714 se může vztahovat k dnes již archivně nedoložitelnému štafírování hlavního oltáře.¹⁶ Ten

¹⁶ Andreas (Ondřej) Röppl (správně čteno Röpfl), jak dokazují dochované smlouvy, přibližně v téže době (1716) realizoval štafírování velmi hodnotného vybavení kostela sv. Klimenta v Klementinu; viz Miloš SUCHOMEL, *K výtvarnému dualismu barokní sochařské umělecké tvorby*, in: *Průzkumy Památek XIV.*, 2007/2, s. 12. Smlouva s Röpplem na štafírování bohosudovské kazatelny dochována v SOKA Teplice, fond Farní úřad (dále jen FÚ) Bohosudov, kart. 7, inv. č. 45, Kostel Panny Marie v Bohosudově.



Obr. 4. Nesignovaný barokní kresebný návrh baldachýnu hlavního oltáře bohosudovského kostela Panny Marie Bolestné. Repro ze SOKA Teplice, fond FÚ Bohosudov, inv. č. 47, kart. 7, *Delineatio Maioris Arcae Lit C II 4.*

mohl být včetně ciboria dokončen a osazen již v roce 1706 k datu 2. září roku, kdy se uskutečnilo slavnostní svěcení kostela s procesím na Kalvárii a zpět do nového kostela, případně nejpozději do data výše uvedené splátky roku 1707, kdy je dokončení oltáře doloženo i archivně s pochvalným dovětkem, že byl zhotoven dle římského oltáře sv. Petra a snese srovnání s nejlepšími kostely Bavorska a Itálie.¹⁷ Dochoval se i nedatovaný anonymní barokní variantní kresebný návrh čelní a části boční strany baldachýnu nad oltářem (v černobílém provedení lavírované, částečně tužkové kresby, **obr. 4**).¹⁸ Ten předpokládá po obvodu na jednotlivých stranách segmentově vzepjatou obvodovou římsu, pod kterou jsou zavěšeny obloukové květinové festony. Na tuto obvodovou konstrukci dosedají do středu se sbíhající řezané akantové esovitě stáčené voluty, které ve vrcholu uprostřed vynášejí zemskou sféru. Nad vrcholy segmentově vzduté obvodové římsy jsou osazeny sedící andělské postavy, na čelní straně vlevo s atributem spra-

¹⁷ SOA Litoměřice, fond ŘJ Bohosudov, kart. Historia residentiae, s. 229–230; SOKA Teplice, fond OA Bohosudov, Gedenkbuch...2, s. 291, 294.

¹⁸ SOKA Teplice, fond FÚ Bohosudov, kart. 7, inv. č. 46, Renovace kostela v Bohosudově 1874–75, *Delineatio Maioris Arcae Lit C II 4.*

vedlnosti (váhami a mečem), protějšková andělská postava objímá putta, hlavička dalšího putta vylézá za jeho bokem. Na oblouku římsy vlevo je usazen anděl, který oběma rukama přidržuje jakýsi válcovitý předmět (zřejmě sloupek – atribut statečnosti). Pravděpodobně se tedy mohlo jednat o symboliku čtyř kardinálních ctností. V nárožích jsou oválné, akanty lemované kartuše podpírané putti. Ve vrcholech akantových volut stojí další přidržující ve dvou případech kopí, v jednom hřebík, další přidržuje neidentifikovatelný předmět; mělo se tedy jednat o nástroje Kristova utrpení. Pod pomyslnou klenbu „baldachýnu“ z volut jsou do prostoru zavěšeny další drobné plastiky letících puttů. Zavěšení lampy věčného světla je řešeno prostřednictvím pod střed baldachýnu zavěšeného velkého anděla, který ji oběma rukama za šňůry přidržuje. Jiný detail prokreslené varianty nárožních partií uvažuje s umístěním okřídlených andílčích hlaviček do kartuší.

Realizované řešení vrcholu baldachýnu je však od kresebného návrhu poněkud odlišné; do vrcholů oblouků segmentově vypjatých říms jsou místo alegorických andělských postav z vnější i vnitřní strany zavěšeny zlacenými akantovými řezbami vroubené kartuše s invokacemi z loretánské litanie (dnes v české mutaci zlatým písmem na modrém podkladě). Ty jsou však volně rozmístěny i na stěnách presbytáře s doprovodem drobných puttů nad prosklenými skříněmi pro uložení votivních darů, čímž je nejen částečně řešen problém uplatnění většího počtu invokací, ale i symbolický přesah vrcholového baldachýnu do prostoru presbytáře. Stojící putti s nástroji Kristova utrpení se nacházejí na soklicích trojboce vystupujících z nároží obvodového rámu nástavce mezi nárožními akantovými konzolami (vlevo s kopím, vpravo s houbou) a na čelní straně po stranách středové konzoly (se sloupkem), další dvojice puttů v hravém pohybu se nachází v úrovni obvodového rámu nad římsou při nárožích a na vysazených okosených nárožích římsy; sochy velkých andělů se uplatňují pouze ve dvojici u paty krucifixu ve vrcholu nad zemskou sférou. Půdorysným řešením baldachýnu je čtverec se zkosenými rohovými fragmenty kladí s kazetou a vloženou reliéfní rozetou uprostřed vlysu podpíranými torcovanými sloupy vyrůstajícími z akantových kalichů na hranolových, nakoso postavených soklech. Sloupy ukončené korintskými hlavicemi jsou obtáčeny úponkem s lipovými listy, které, jak zdůrazňuje již starší literatura, upomínají na lípu, v níž byla dle legendy milostná soška Piety ukryta. Z vysazených zalamaných nároží se na jednotlivých stranách segmentovitě vzpíná obvodová římsa, v masivnější formě přibližně kopírující tvar a výzdobu římsy kladí, vynášející v nárožích okosený plný horizontální rám nástavce, jehož nároží jakoby prostupují předsazené trojboké soklíky pod sošky puttů s nástroji Kristova utrpení. Pod římsou jsou v pravidelných úsecích zavěšeny bohatě řezané květinové festony; vnitřní nároží jsou ozdobena plastickou řezbou zdvojené mušle. Konzolovité akantové řezby doprovázené lipovými úponky nesou pouze oktogonální základu, jejíž strany jsou ozdobeny okřídlenými andílčími hlavičkami,



Obr. 5. Kolorovaný návrh nerealizované úpravy baldachýnu hlavního oltáře kostela P. Marie Bolesné v Bohosudově z roku 1874. Repro ze SOKA Teplice, fond FÚ Bohosudov, inv. č. 46, kart. 7.

na základně spočívá zemská sféra završená krucifixem doprovázeným po obou stranách vertikálně dimenzovanými anděly s horizontálně rozepjatými křídly. Ze spodní strany se pod touto základnou nachází řezaná holubice Ducha svatého ve svatozáři. Korpus Krista dnes obklopuje mandorla s novodobým kapitálním nápisem SALVATOR MUNDI. Dnešní polychromie architektury je do značné míry výsledkem celkové obnovy interiéru v letech 1874–75; kombinuje hnědý nátěr se zlacenou řezbářskou výzdobou, inkarnáty puttů jsou pojednány v odstínu ztmavlé slonové kosti, inkarnáty vrcholových andělů a korpusu Krista veristicky. Podle Hegenbartova popisu v jedné z nabídek na restaurování z roku 1874 byly kolem vrcholového Ukřížovaného paprsky a na kupolové římsy vedle andělů navíc zmíněni i velcí andělé. Byla tehdy zvažována (vedle dalších změn sochařské výzdoby) i náhrada stávajícího vrcholového krucifixu mariánským monogramem, ale pevná fixace vrcholu krucifixu k vrcholu klenby to nedovolila.¹⁹ Celá

¹⁹ SOKA Teplice, fond FÚ Bohosudov, kart. 7, inv. č. 46, Renovace kostela v Bohosudově 1874–75. Obnova oltářů v rámci obnovy celého interiéru byla předmětem ofertního řízení, vedle již zmíněného Hegenbartha z Košťan nabídky zaslali Vendelín Kostečka z Prahy a Franz Lidický.

architektura je totiž pevně fixována nejen do výše uvedeného vrcholu klenby s objímkou ze zlacených řezeb, ale i do boků presbytáře horizontálními kovovými táhly s ozdobně stáčenými pruty (**obr. 5**).

Tabernákl oltáře tvoří dvoustranná trojetážová architektura, již na přední i zadní straně předstupuje hranolová oltářní menza umožňující současnou celebraci dvěma kněžím adekvátně potřebám bohoslužebného provozu poutního chrámu. Čelo zadní menzy je proskleno a ukrývá novější skulpturní seskupení Božího hrobu (**obr. 6**). Střední část architektury je zdůrazněna vedle výrazného převýšení také trojboce předstupující čelní částí, do jejíž spodní etáže v ose je vložena nika s křížem. Do postranních a bočních částí, vertikálně členěných předstupujícími sloupky s korintskými hlavicemi vynášejícími zalamované kladí, jsou vloženy niky s konchami vyloženými plastickými mušlemi, v nichž jsou umístěny mladší sochy apoštolů s veristickou polychromií odpovídající dobou vzniku 2. poloviny 19. století. Zalamovaná korunní římsa spodní etáže je završena po obvodu postranních částí balustrádou s dalšími čtyřmi sochami apoštolů v nárožích. Povrch baluster zdobí řezané zlacené akantové palmy. Navazující etáž je v podstatě nástavcem střední tabernákové části shodného půdorysu. Uprostřed je vsazena prosklená schránka s kopií milostné sošky, vroubená masivním prokrajovaným zlaceným řezaným rámem s rokajovými postříbřenými aplikacemi neseným po stranách dvěma postříbřenými putti. Výskyt rokajového dekorativního prvku zřejmě souvisí s archivně doloženými pracemi provedenými nejmenovaným teplickým umělcem na novém stříbrném tabernáku P. Marie Bolestné roku 1766.²⁰ Kopie milostné sošky s pozlaceným příkrovem spočívá na postříbřeném soklíku s plastickými květinami a mřížkou, nad soškou se vznášejí korunující dvojice postříbřených reliéfních andělů. Nad nimi je postříbřená pásková kartuše s úvodními slovy modlitby SALVE REGINA. V základní formě jde o řešení shodné s inventářem z roku 1774, podle kterého měl být soklík z pozlacené mědi se stříbrnými ozdobami, korunka měla obsahovat třináct kusů stříbrných mincí, rám skříňky měl být ze zlacené mědi se stříbrnými příložkami.²¹ Postranní zasklená pole vyplňují votivní dary stylizované na jedné straně do stříbrného vypouklého srdce na zlatem malovaných a gravírovaných stáčených

²⁰ SOA Litoměřice, fond Řád jezuitů Bohosudov, kart. 23, Rationes Particulares et Generales Templi B. Matris Dol. Societatis Iesu Mariae Scheinae ab Anno 1741, nepaginováno; práce pokračovaly až do jara 1767.

²¹ SOA Litoměřice, fond Řád jezuitů Bohosudov, kart. 21, inventář 1774. Tento inventář obsahuje i výčet dnes již nezachovalých votivních darů milostné sošky. Její korunka byla ze zlata s 18 kusy malých a velkých rout, sedmi rubíny, 13 smaragdů a završoval ji křížek z pěti drahokamů, kolem krku měla zavěšen zlatý řetěz v ceně 12 dukátů se zlatým přívěskem, dvěma diamanty, sedmi rubíny a třemi pravými perlami a přívěšek s Pannou Marií věnovaný Oldřichem Popelcem z Lobkovic. Nad soškou visel malý křížek se šesti diamanty, zlatý kroužek s velkým briliantem od polské královny a pět šňůr perel, ve vlastní skříňce viselo pět zlatých mincí, z toho dva dukáty a malý kroužek s malým diamantem. Třemi rubíny byla ozdobena i trnová korunka Krista.



Obr. 6. Bohosudov, okr. Teplice, kostel Panny Marie Bolestné, hlavní oltář, tabernákl, přední část. Foto: Kateřina Neumannová, NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem, 2000.

volutách, z něhož vybíhá hrdlo stylizované vázy s páskovou ornamentikou, květinami a kruhem z perel s malovaným medailonem uprostřed, dalších osm vypouklých stříbrných srdcí se nachází okolo mezi liliovými květy. Protějškové řešení je obdobné, avšak se středovým srdcem pozlaceným a pouze sedmi stříbrnými srdci po obvodu (jde pouze o torza stavu z 18. století, kdy je na tabulích na oltáři připomínáno 32 stříbrných obětín a dvě pyramidy s 37 stříbrnými obětínami).²² Nároží této etáže jsou rovněž zdůrazněna tordovanými sloupky. Na postranních podestách jsou vyloženy dvě schránky v podobě dřevěných zlacených monstrancí vroubených masivním proplétaným páskovým dekorem, resp. s dekorem mušle s ne zcela zřetelným obsahem (votivní dary) završené mariánským monogramem a IHS. Zalamovaná korunní římsa tohoto patra je opatřena v nárožích dekorativními zlacenými vázami, mezi nimiž jsou zavěšené festony. Na korunní římsu nasedá vzhůru se zužující oktogonální nástavec s mariánským monogramem ve svatozáří na čelní straně a dvěma andílčími postavami po stranách. Nejvyšší patro představuje završující čtyřboká lucerna s okosenými nárožními a s bání vroubenou soškami drobných puttů, z jejíhož vrcholu vyrůstá květ Jesse. Půdorys zadní

²² Viz pozn. 19.



Obr. 7. Bohosudov, okr. Teplice, kostel Panny Marie Bolestné, hlavní oltář, tabernákl, zadní část. Foto: Kateřina Neumannová, NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem, 2000.

strany tabernáklu je plochý, pročleněný v dolní etáži uprostřed hlubokou nikou a po každé straně mělkou nikou pro sochy, střední část druhé etáže však poněkud předstupuje na vysazených konzolách (**obr. 7**). V nice spodní etáže je umístěn jeden z nejstarších dosud zachovalých votivních darů, který věnoval roku 1609 Jaroslav Bořita z Martinic. Jde o obdélnou desku s pojednáním základní plochy v monochromním černém odstínu s prokrajovaným pobíjeným dekorem po stranách a cherubínskými hlavičkami v rozích, do jejíhož středu je vsazen reliéf milostné Piety obklopený po obvodu kruhovými reliéfními zlacenými výjevy zbývajících ze sedmi bolestí P. Marie.²³ Po stranách v nikách se nacházejí zbývající dvě plastiky apoštolů. Střed druhé etáže vroubený obtáčenými sloupy je vyplněn reliéfem s mariánským monogramem obklopeným zlacenou řezanou páskou s relikty akantu. Tento dekorativní prvek by nasvědčoval dataci až do období výrazně po roce 1710; s ohledem na sochy apoštolů na tabernákl doložené ve smlouvě s Františkem Tollingerem i skutečnost, že doplňková výzdoba tabernáklu, na níž se mohli podílet i řádoví laici, byla nepochybně záležitostí delšího časového období v závislosti

²³ Jde o reliéfy: Obětování v chrámu, Útěk do Egypta, Dvanáctiletý Ježíš v chrámu, Snímání z kříže, Kládení do hrobu; zbývající reliéf chybí.



Obr. 8. Žatec, okr. Louny, pískovcový pilíř Nejsvětější Trojice na náměstí, detail sochařské výzdoby připisované F. Tollingerovi. Foto: Vít Honys, 2017.

na darech poutníků, však architektura tabernáklu se sochami apoštolů v nikách byla nepochybně hotova do roku 1706 (7). Následně však byla doplňována a upravována řadu následujících desetiletí v podstatě až do zrušení řádu.

Je nutno se však pozastavit u sochařské výzdoby vrcholu baldachýnu. Byť je zde autorství Františka Tollingera dochovanou smlouvou věrohodně doloženo, překvapí u ní její nápadně vyšší úroveň oproti poměrně sevřeným, pouze v detailech propracovaným kamenným sochám průčelí a atiky poutního chrámu. Výrazně dynamické pojetí soch předpokládá již zmíněný anonymní kresebný návrh. Dochovaná původní socha sv. Ondřeje pro tabernákl, jak výstižně uvádí M. Horyna, je ještě poplatná svou schematičností sochám průčelí, jinak je tomu již u dynamičtěji pojatých sošek puttů, kde dozvuky starší schematičnosti můžeme pozorovat snad jen u stylizace křídélek. Tyto sošky však nezaprou blízkost se soškami puttů bezprostředně nato vznikajícího pískovcového oblakového pilíře Nejsvětější Trojice v Žatci, připisovaného stejnému autoru (**obr. 8**).²⁴ Vzestup úrovně sochařského rukopisu by sváděl k hypotéze o podílu výrazně talentovanějšího mistrova syna Matěje Tollingera, jehož datum narození však není známo (dle posledních výzkumů s odvoláním na údaj v matrice zemřelých

²⁴ K žateckému pilíři Nejsvětější Trojice blíže: Kateřina ADAMCOVÁ – Zdeňka GLASEROVA-LEBEDOVÁ – Viktor KOVAŘÍK – Vladislav NEJEDLÝ – Pavel ZAHRADNÍK, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy v Ústeckém kraji*, Praha 2012, s. 698–722.

se patrně narodil až bezprostředně před rokem 1700) a první doklady o samostatné činnosti jsou doloženy až z pokročilého druhého desetiletí 18. století.²⁵ Vzhledem k tomu, že František Tollinger byl realizátorem pouze sochařské a řezbářské složky rozsáhlého díla, nelze vyloučit spolupráci dalších osob včetně řádových laiků, případně obohacení o nové podněty jejich prostřednictvím.

K vlastnímu fenoménu ciboria ve formě oltářní nástavby, chrámku (tempietta) či dokonce oltářní kaple z různých materiálů (kovu, kamene či dřeva) lze na základě dosud nepřekonáného díla J. Brauna konstatovat, že první zmínky o jeho zřizování v křesťanských chrámech lze doložit minimálně od přelomu 5.–6. století pod názvy tiburium, umbraculum či telurium; další rozšíření, a to ve formě uzavřeného plného ciboria i otevřeného polociboria lze zaznamenat v době karolínské a raně středověké, poté pak v době pozdní gotiky, do níž spadá zřejmě jediný dochovaný příklad v Čechách z této doby v Týnském chrámu v Praze.²⁶ Ciborium je nutné vnímat v souvislostech s problematikou oltářního baldachýnu. Smyslem obou totiž byla především ochrana oltářního prostoru (včetně celebrujícího kněze v případě plného ciboria) před spadem nečistot. Alespoň dřevěné zastropení oltáře doporučoval již edikt Karla Velikého z r. 789, zřejmě jako inspirace zkušenostmi z Říma; ochranná funkce pak bývá zdůrazňována v liturgických doporučeních zejména od doby renesance, např. 1550 v Cambrai, a to i u bočních oltářů, přičemž vedle pevných materiálů je akceptováno i modré či malované plátno. V roce 1600 římské Caeremoniale episcoporum dalo závazné doporučení pro ciborium či baladachýn nad oltářem (akceptováno i pražskou synodou roku 1605); v roce 1609 synoda v Ypres upozornila na ochranu oltářů před znečišťováním oltářů ptáčímí, zejména sovými exkrementy. Pozdější pokyny doporučují zřizování baldachýnů tam, kde není ciborium, a to nejen v katedrálách, ale i v ostatních kostelích, je však zjevné, že tyto pokyny byly akceptovány jen omezeně, zejména v Itálii, v Zaalpi jen v omezené míře.²⁷ Jak konstatoval M. Horyna, barokní forma ciboria vyšla z renesanční modifikace prvku arkády vymezující z širšího celku jistý koncentricky založený pravidelný úsek, ale transformovala jej úměrně vlastnímu slohovému ideálu, mimo jiné otevřením uzavřené kompozice renesančního ciboria, přičemž Berniniho transformace realizovaná v chrámu sv. Petra v Římě se stala pro celé 17. století zásadní. Lze tu zaznamenat křivkové deformace jednotlivých architektonických tvarů – strmé voluty stříšky ciboria zakládají svým spadajícím pohybem dojem šířkového rozpínání, odstředivého pohybu soustředěného ve směru diagonál půdorysu. Toto rozpínání ve směru diagonál podporuje konkávní průběh římsy v interkolumniích a šroubovice čtyř nárožních sloupů

(odkazující k Šalamounovu chrámu), které podtrhují i vertikality. Současně je lze charakterizovat i jako křivkové útvary mířící k významovému středu – emblému světovlády Krista a církve. Z malého odstupů vyniká zdůrazněný konkávní průběh římsy a diagonálně vytočené andělské postavy, z většího odstupů od vchodu do chrámu se uplatňuje jako prostorový útvar stoupající vzhůru v proudu světla z tamburu posilujícím emblém kříže na zeměkouli jakožto protiklad těžké klenby naznačené kupolí. Ciborium se tak stává příkladem iluzionistické architektury odkrývající při pozorování víceznačnost – barokní výtvarný syntetismus i relacionismus. Jediným elementem, kterým doplní 17. století Berniniho realizací určený typ, bude diagonální vytočení nosných těles. V tvorbě 17. století přitom ciborium ještě není vlastní retáblou formou, pouze vymezuje prostor oltáře. Teprve Andrea Pozzo a jím ovlivněná pozdně barokní tvorba řeší problém spoje přímého spojení retáblou stavby a ciboria vytvořením nového kombinovaného retáblového typu, v němž přestává být volnou stavbou a stává se jedním z elementů vymezujících průchozí prostorové jednotky v prostorové stavbě barokního kostela. V souvislosti s orientací na jednu osu jsou zakládána na lichoběžníkovém půdorysu, iluzivně se rozevírají vůči divákovi – někdy podtrženo menší výškou vzdálenějších nosných prvků. Ciboriová stavba v barokní době nikdy nepředstavovala samostatný celek a vždy bývala kombinována s dalšími útvary, hlavně s rámovým retáblem. Pro proniknutí tohoto typu měl jistě vliv svým dílem A. Pozzo a v italské tvorbě se uplatnil především u relikviářových tabernákových oltářů.²⁸ Problematika vývoje ciboriových oltářních architektur v Itálii je v odborné literatuře ovšem nadále doprovázena řadou diskusí.²⁹ Vedle toho je ovšem třeba vnímat i vnitřní symboliku ciboriové oltářní architektury, a to v souvislosti s nebesy, která bývala již od starověku nosivána nad významnými osobami, jimž byla připisována nějaká forma spojení s nebesy či s Bohem. V této souvislosti lze poukázat i na formu baldachýnového oltáře, nejčastěji nad milostnými sochami, ale i sochami titulárních světců, zastoupenou v období baroka v nezanedbatelném počtu i ve středoevropských kostelích.

Pochopit mimořádný význam bohosudovského ciboriového oltáře nelze bez souvislostí se situací ohledně vývoje oltářních architektur v regionu, resp. v prostředí řádových jezuitských chrámů s vazbou na Bohosudov, v nichž se uplatňoval v poslední třetině 18. století výhradně typ raně barokní portálové etážové architektury, byť v různých variantách a s inovacemi dotýkajícími se spíše ikonografického obsahu, jak dokazují např. nerealizované návrhy hlavního oltáře novo-

²⁵ Tomáš HORÁK, *Výtvarní umělci, umělečtí řemeslníci a výrobci hudebních nástrojů v Litoměřicích 16.–19. stol.*, Litoměřice 2007, s. 123, 124.

²⁶ Joseph BRAUN, *Der christliche Altar II*, München 1924, s. 190–200.

²⁷ TAMTÉŽ, s. 185–188.

²⁸ M. HORYNA, *Pražská retáblou tvorbou*, s. 75–80.

²⁹ Tak např. Doris CARL, *Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di S. Domenico a Siena: Un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un excursus per la storia architettonica della chiesa*, in: *Rivista d'Arte*, 42, 1990, s. 3–73, předpokládá na základě dostupných, byť torzálních podkladů, že ciboria 15. a počátku 16. století stála původně v postranních lodích kostelů a na hlavní oltář byla umístěna až později druhotně.

městského chrámu sv. Ignáce v Praze.³⁰ Ani v podkrušnohorské oblasti nelze mezi dochovanými oltářními architekturami období přelomu 17.–18. století zaznamenat zvlášť progresivní díla. Vedle starších, ještě z dob pozdní gotiky či renesance přežívajících děl, která existovala i v bezprostřední blízkosti Bohosudova, např. v kostele sv. Anny a sv. Ducha v Krupce, se jednalo o lehce pokročilé varianty výše uvedených dobově obvyklých raně barokních architektur. Takové se dodnes zachovaly s dílčími modifikacemi ve farním kostele Nanebevzetí P. Marie v Krupce; konkrétně jde o hlavní oltář Nanebevzetí Panny Marie a boční oltář sv. Františka Xaverského z roku 1684.³¹ Oproti tradičnější jednoosé architektuře bočního oltáře sv. Františka Xaverského s horní etáží – zmenšeným provedením spodní etáže vsazené mezi ramena prolomeného frontonu se poněkud progresivnější architektura retáblu hlavního oltáře vyznačuje výrazně segmentově vzepjatou korunní římsou nad rozměrným oltářním obrazem spodní etáže přispívající k výškové redukci etáže horní a prorážející tradiční horizontální členění mezi nimi. Ještě o několik let starší monumentální tříosá dvouetážová architektura hlavního oltáře bývalého jezuitského kostela sv. Ignáce v Chomutově již vykazuje obdobnou tendenci, avšak v méně výrazné formě, obdobně jako hlavní oltář v kostele Narození P. Marie v Chabařovicích z období kolem roku 1700. V době vzniku bohosudovského ciboria teprve ojediněle do regionu vstupovaly první realizace charakteru rámových oltářů či prostorově odvážněji koncipovaných oltářních architektur, tou dobou se již vyskytující jak ve vídeňském, tak pražském prostředí (Jäckelovy oltáře kostela sv. Františka Serafinského), z nichž nejvýznamnější byl od roku 1701 vznikající soubor hlavního a dvou bočních oltářů M. Nonnenmachera ve spolupráci s J. Kohlem a F. Preissem v kostele sv. Mikuláše ve vzdálenějších Lounech, dokončený roku 1708. Zejména ohlasy bočních rámových oltářů se velmi brzy poté objevily i v některých svatyních blíže Bohosudovu, u bočních oltářů v kostele sv. Vavřince v Mirošovicích u Bíliny dokončeném roku 1708 dokonce v berniniovské formě obrazových rámců nesených dvojicí andělů. Pozoruhodný hlavní oltář představující nevysoké retabulum jako návrší Kalvárie s vloženou sochou Panny Marie Bolestné se završením monumentálním krucifixem v poutním kostele Panny Marie Bolestné v Mariánských Radčicích, jehož původní, ovšem poněkud zjednodušenou podobu dokládá pouze dobová Birkhardtova rytina vyhotovená dle Hieblovy předlohy, bo-

hužel není přesně datován, dle nakoso vytočených nároží lze však soudit na období vzniku spíše pozdější.³²

Patrně jedinou realizací ciboriového oltáře tohoto druhu v Čechách byl tou dobou pouze oltář k roku 1704 dokončené a vysvěcené poutní kaple Jména Panny Marie na Lomci. Zde jde rovněž o volně stojící centrální baldachýnovou architekturu vycházející z Berniniho svatopetrské architektury, reflektující ovšem i půdorys centrální kaple projevující se na rozdíl od svatopetrského řešení v konvexních vyklenutích úseků korunní římsy s čabakami. Čtyři točené sloupy jsou ovinuty v duchu tradice rozvíjející se již od raného baroka reliéfním motivem vinné révy odkazujícím k eucharistii (u Berniniho realizace se uplatňuje motiv vavřínu, ale i motivy odkazující k rodu Barberini) a korunkami, završeny jsou rovněž sochami stojících andělů a čtyřmi konzolovitě stáčenými zlacenými akantovými řezbami ve vrcholu.³³ Odlišné je však řešení tabernáku ve formě polygonální, v horní části prosklené schránky završené sbíhajícími se řezanými volutami, který je volně zavěšen uprostřed prostoru na čtyřech dřevěných zlacených závěsech a ozdoben polychromovanými soškami puttů. P. Štěpánek upozornil s přihlédnutím k osobnosti zřizovatele na možnou volnou inspiraci španělským camarínem,³⁴ který se ovšem týká především architektonického řešení kaple, snad ale i zavěšeného tabernáku. Oproti bohosudovskému baldachýnu je lomecké provedení skromnější.

Závěrem je tedy možno konstatovat, že bohosudovský ciboriový oltář (až na pozdější doplňky výzdoby tabernáku) lze věrohodně datovat již do rozmezí let 1705–1707 a hodnotit jako přední realizaci svého druhu ve středoevropské oblasti. Při porovnání s Berniniho svatopetrským tabernáklem je samozřejmě nutno zohlednit poněkud odlišné poslání (v případě chrámu sv. Petra jde o architekturu zbudovanou nad kryptou s ostatky sv. Petra ve středu chrámu, zatímco v případě Bohosudova jde o hlavní oltář v presbytáři). Je však zjevné, že zde vrcholně barokní transformace původního vzoru architektonické koncepce ciboriové architektury vedle diagonálního vytočení soklů nosných sloupů zaznamenala další vývoj obloukovitým vzedmutím obvodových říms jednotlivých stran i zvýšením počtu volutovitě stáčených vrcholových žeber. K funkci hlavního oltáře chrámu pak odkazuje její doplnění o další symbolickou sochařskou výzdobu s tematikou Arma Christi. Rovněž monumentální architektonický koncept je

³⁰ Petra NEVÍMOVÁ, *Ikonařský program původní výzdoby kostela sv. Ignáce na Novém Městě Pražském*. Umění 1, XVI, 1997, s. 186–201; Táž, *Novoměstská jezuitská kolej a kostel sv. Ignáce v Praze. Ikonařské a koncepty výtvarné výzdoby*. In: Pražský sborník historický XXX, Praha 1998, s. 151–184. Jde o tři návrhy z období okolo roku 1671, z nichž dva pojímají s dílčími obměnami oltářní retábl jako dvouetážovou lichoosou architekturu na vysokém soklu, v jednom případě s nástavcem, třetí pouze jako jednoetážovou, s výrazně převýšenými postranními úseky protrženého frontonu a završením masivním křížem uprostřed.

³¹ SOkA Teplice, fond FÚ Krupka, Pfarr-Gedenkbuch II 1852–1921, s. 211, 213, 33.

³² ANM, G. A. WAHNER, *Sammlung alt. und neuerer Nachrichten betreffend die Kirchbezirke und derselben Gotteshäuser in Leitmeritzer Kreise II*, s. 184.

³³ Blíže k Berniniho tabernáku např. Max von BOEHN, *Lorenzo Bernini, seine Zeit, sein Leben, sein Werk*, Bielefeld und Leipzig 1912, s. 58–61; Jan BIAŁOSTOCKI, *Giovanni Lorenzo Bernini*, Berlin 1981, s. 8–9; nejnověji též Rudolf WITTKOWER, *Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque*, Londýn 2007.

³⁴ Pavel ŠTĚPÁNEK, *Španělské základy Lomce*. In: 300 let poutního kostela Jména Panny Marie na Lomci, sborník příspěvků z odborného semináře konaného dne 14. září 2004 v Městské galerii ve Vodňanech u příležitosti kulatého výročí vysvěcení chrámu (red. Pavla STUCHLÁ), Vodňany 2005., s. 103–116.



Obr. 9. Návrh pašijové architektury z kostela s. Ignazio v Římě. Repro z. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum*, Roma 1710, fig. 67.

v duchu principů díla A. Pozza vypočítán na ohromující pohledový účín od vstupní partie chrámu.

Tabernáková architektura, zdánlivě připomínající svým půdorysným řešením i hmotovou skladbou progresivní koncepce zámeckých architektur počátku 17. století s vloženým centrálním polygonálním převýšeným tělesem, odráží volnou inspiraci obdobnými architektonizovanými tabernáky pokročilého 16.–17. století severní i střední Itálie ve formě sloupkového chrámku – tempietta, obvykle centrálního půdorysu s kupolovitým završením a doprovodem evangelistů či dvanácti apoštolů coby sloupů církve viditelného Kristova

těla. V případě bohosudovského tabernáku, na rozdíl od výše zmíněných s výraznými postranními křídly, je ve spodní etáži zjevný odraz členění sloupy s komparem 12 apoštolů, střední etáž je vyhrazena Marii a jejímu „compassiu“ v souvislosti s vykupitelskou obětí Kristovou, k níž je orientován vrchol tabernáku, ale i baldachýnu ciboria. Výše zmíněné formy tempietta, konkrétně oktogonálního půdorysu, doporučoval pro tabernáky např. již Karel Boromejský, jejich aktuálnost odráží i tematika Šalamounova chrámu jakožto archetypu veškerého architektonického dění a současně manifestace příslibu svrchované boží moudrosti v jezuitském teoretickém prostředí



Obr. 10. Křemýž, okr. Teplice, kostel sv. Petra a Pavla, tabernák hlavního oltáře.
Foto: NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem, neznámý autor, 2010.

16.–17. století.³⁵ Jejich odrazem jsou i návrhy A. Pozza pro architekturu stavěné v římských kostelích, např. v chrámu sv. Ignáce ve Svatém týdnu (**obr. 9**).³⁶ Řezbářská výzdoba tabernáklů, v níž dominuje již do akantových řezeb vplétaná pásková ornamentika odpovídající období po roce 1710, však již byla součástí postupné série pozdějších doplňků, schránek na votivní dary a dílčích úprav částečně archivně doložených již ve stylu rokoka u prosklené schránky na milostnou sošku, byť rozhodující objem těchto prací byl proveden nesporně již v průběhu druhého desetiletí 17. století, kdy poutní pro-

voz kulminoval. Pravděpodobně ztotožnění některé z datací těchto úprav či provedení povrchové úpravy s vyhotovením ciboria a tabernáklů vedlo ve starší literatuře k upozadění jeho skutečné a doložitelné doby vzniku. Nutno zdůraznit že šlo v českém prostředí o jedinečné řešení, které zde nemá další obdoby. Inspirační zdroje svědčí o širokém dobovém rozhledu zadavatelů, který byl ovlivněn i povinností schválení předloh generalátem řádu v Římě. Již charakter smlouvy na „subdodávku“ řezbářské a sochařské výzdoby vylučuje, aby návrh řešení hlavního oltáře vyšel z invence F. Tollingera. Zadáni koncepce nepochybně vyšlo z okruhu zadavatelů, kteří s nimi museli tvůrce spíše provinčního významu podrobněji obeznámit včetně pravděpodobného obeznámení s alespoň některými předlohami A. Pozza. Je rovněž zjevné, že oproti konvenčnější variantě realizace architektonického řešení chrámu již zdrženlivost vůči reprezentativnímu provedení hlavního oltáře nehrála roli se zjevným záměrem vyzdvihnout ústřední kultovní bod tohoto poutního místa. Tato realizace se po řadu dalších let v našich podmínkách nedočkala následování.³⁷

³⁵ Blíže Johana BRONKOVÁ, *Problematika sakrality a sakrálního prostoru ve spisech církevních autorit kolem roku 1600*, Disertační práce Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 2007, s. 74–76, 111–113.

³⁶ Blíže Claire GUINOMET, *Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert. Tempietto-Architekturen en miniature zur Aufbewahrung der Eucharistie*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde des Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität zu Bonn, Bonn 2013, dostupné z: <http://hes.uni-bonn.de/2013/3329/3329/pdf>; Andrea POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, pars prima, Roma, 1710, fig. 66, 67 (ve středu této architektury byla situována socha Panny Marie Bolestné a na vnějších nárožích sochy plačících andělů s nástroji Kristova umučení).

³⁷ Uplatnil se, ovšem v rozdílných formách zpravidla polootevřeného ciboria, např. v pozdní tvorbě Františka Ignáce Weisse (kaple sv. Zik-

Zbývá dodat, že mimořádný význam hojně navštěvovaného bohosudovského poutního areálu nezůstal bez odezvy ani ve sféře následně vznikajících oltářních architektur v okolí, nikoliv však ve formě ciboria hlavního oltáře, ale polorozevřených ciboriových architektur oltářů bočních kaplí dokončených k roku 1720, jejichž nejvýznamnější reflexí je nepochybně hlavní oltář kostela sv. Jana Křtitele v Teplicích a v méně dokonalé formě hlavní oltář trmického kostela Narození Panny Marie z let 1726–27, zhotovený dokonce nejménovaným truhlářským mistrem přímo z Bohosudova.³⁸ Zjednodušenou reflexi bohosudovského tabernáklu se zdůrazněným centrálním tělesem završeným prosklenou schránkou pro kopii bohosudovské Piety a v kombinaci s rámovým retáblem z období po r. 1727 zase nalezneme v kostele sv. Petra a Pavla v Křemýži u Teplic, paradoxně v lokalitě, v níž se nalézá nejstarší regionální příklad vrcholně barokní zámecké dispozice s obdobným polygonálním převýšeným centrálním tělesem prostupujícím budovu obdélného půdorysu, který je současně jeden z nejstarších v Čechách vůbec (**obr. 10**).³⁹

munda v chrámu sv. Víta, hlavní oltář farního kostela v Chotěšově). Blíže viz Jana TISCHEROVÁ, *František Ignác Weiss, sochař českého pozdního baroka (1690–1756)*, Praha 2007, s. 41–42.

³⁸ SOA Litoměřice, pobočka Děčín, fond Velkostatek Trmice – Řehlovice, i. č. 820, kniha 227, kostelní účty 1727, f. 10, 11.

³⁹ Petr MACEK, *Barokní architektura a stavitelství v severních Čechách*, in: Petr HRUBÝ – Michaela HRUBÁ (edd.), *Barokní umění v severozápadních Čechách*, Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24.–25. května 2001, Ústí nad Labem 2003, s. 44.