

*Giacomo Antonio Corbellini, scaglioly a umělé mramory
v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Oseku*

Vít Honys



Obr 1. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, soubor bočních oltářů z umělých mramorů a štuku při mezilodních pilířích v lodi, pohled od západu. Foto: Jan Peer, 2023

Resumé

Giacomo Antonio Corbellini, scagliola and artificial marbles in the Convent Church of the Assumption of the Virgin Mary in Osek

The paper is devoted to Baroque artificial marbles and scagliola created by the plasterer G. A. Corbellini in the interior of the Convent Church of the Assumption of the Virgin Mary in Osek as part of its Baroque modernization between 1716 and 1718. After an introductory characterization of the relationship between the concept of scagliola and artificial marble in the literature, the recently restored architectures of side altars made of artificial marble with menza fronts executed in the technique of mainly scagliola-Kupferstich are characterized with figural scenes related to the altar patrocini from 1713–1716. In the following phase, from 1717 to 1718, other works were executed in the technique of artificial marble: the counterpart pair of epitaphs of Abbot Slavko and the founders of the monastery, the decoration of which, according to the findings of the restoration, was mainly executed in stone and covered with stucco marble, and the main altar, where the artificial marble was enriched in some parts with impressed mica scales. Along with the neighbouring church of St Catherine and the church of St Vitus in Libědice, this is the earliest application of the scagliola technique in the work of the aforementioned artist in Bohemia; whether it is also the culminating work of the Corbellini Collective in this technique will be possible after a comparative study with his subsequent realisations outside the Czech Republic.

Keywords: artificial marbles, scagliola, Osek, church, Corbellini, Baroque

Technika umělých mramorů, zejména pak speciální mramorářské techniky „scaglioly“, až donedávna stála v českém uměleckohistorickém i památkovém prostředí na okraji zájmu.¹ Docházelo tak k nejasnostem ohledně odborného názvosloví, v němž techniky umělých mramorů, štukolustra i scaglioly bývaly běžně užívány jako synonyma a někdy bývaly i zaměňovány s technikou pietra dura, jak se ostatně dělo i v zahraničí do osmdesátých let 20. století.² Za první zásadní studii k upřesnění technologie i pojmosloví zejména techniky scaglioly je možno považovat studii Wanji Wedekind prezentovanou na oborově specializovaném setkání ICOMOS roku 2008.³ Studie obsahuje i mapu center, šíření a druhů této techniky v rámci Evropy, vedle Prahy s náznakem ovlivnění Vídní a ze sousedních zemí nedalekého Bamberka, Pasova či Mnichova v ní však na Osek nenarazíme. V Čechách vedle charakteristiky obou disciplín ve štukatérství věnované publikaci Ludvíka Losose a Miloše Gavendy je posledním příspěvkem pojednání Petry Hoftichové v publikaci Štukatérství z roku 2022.⁴ Pozitivní oborovou osvětu však dokládá přednáška „Scagliola, barevný barokní den“ restaurátora-specialisty Jana Tomíčka uskutečněná v srpnu stejného roku v rámci Litomyšlských dnů barokní tradice. Na Moravě v technice umělých mramorů i scaglioly dle monografie Martina Pavlíčka pracoval sochař Josef Winterhalder starší (ve scagliole provedený výjev Božího hrobu čela menzy hlavního oltáře brněnského kostela sv. Tomáše, zřejmě nejkvalitnější na Moravě, byl dokonce roku 2023 restaurován), ovšem v období téměř o dvě desetiletí pozdějším, než sleduje náš příspěvek.⁵

Pojem scagliola má původ v italském výrazu „scaglia“, „scagliuo“, označující úlomek, posledně jmenovaný výraz také toskánský umělý mramor. Scagliola je obecně charakterizována jako technika inkrustace z umělých mramorů.

Wanja Wedekind dále rozlišuje techniky scaglioly s rytou kresbou (scagliola-kupferstichmanier), scaglioly ornamentálně skládané (scagliola-mischia) z různých mramorových odstínů a scaglioly s malovanými výjevy (scagliola pittorica), tj. s lazurní malbou vytvářející efekty blízké akvarelové malbě). A právě kombinaci technik scaglioly s rytou kresbou máme dochovánu na antependiích většiny menz bočních oltářů kostela Nanebevzetí Panny Marie v Oseku, aniž jim byla dosud věnována v odborné literatuře pozornost.

Zrod techniky scaglioly je obecně kladen do střední Itálie, oblasti Emilia Romagna, do období druhé poloviny 16. století, významnými centry bylo Carpi, Parma, později i Bologna, odkud se rychle rozšířila do Toskánska – Florencie, Montefeltro; charakteristickým prvkem byl florální ornament.⁶ Další centra se vytvořila v Neapoli a dokonce i v Kalábrii. Technika scaglioly je téměř současně zaznamenána i v zaalpském Mnichově (považovaném někdy za druhé ohnisko jejího vzniku), její další šíření v zaalpských oblastech však na nějaký čas zbrzdily události třicetileté války. Pro období baroka se hovoří o rodinách „scagliolistů“, kteří tajemství svých pracovních postupů úzkostlivě střežili, znalost této techniky tedy dlouho byla vázána na původem italské rody. Zprostředkovateli této techniky do Zaalpí se stávali zpravidla migrující umělečtí řemeslníci – štukatéři, případně jejich vyučenci z oblasti Tessinu. Technikou scaglioly se zhotovovaly části luxusního interiérového vybavení, stolní desky, obklady stěn, sloupů a v sakrálních interiérech také čela oltářních menz, ojediněle dokonce křtitelnice. Výsledný dojem působil téměř shodně jako nákladná technika inkrustace tvrdými kameny a polodrahokamy zvaná pietra dura, s níž je někdy ztotožňována. V období baroka se však vytvořila v Zaalpí i domácí centra, z nichž nejvýznamnější byl již zmíněný Mnichov, reprezentovaný především díly rodiny Fistulator

¹ Článek vznikl v rámci programu NAKI III – program na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity na léta 2023–2027, „FINIS CONFESSIOINIS“ BAROKO VÝCHODNÍHO KRUŠNOHOŘÍ. SAKRÁLNÍ STAVBY A UMĚLECKÁ VÝZDOBA ARCHITEKTURY A KRAJINY. Identifikační kód projektu DH23P03OVV028.

² Geoffrey BEARD, *Stuck, Die Entwicklung plastischer Decoration*, Zürich 1988, s. 19–20. Beard víceméně nečiní rozdíl mezi technikou umělého mramoru (Stuckmarmor) a scaglioly, odlišuje však techniku štukolustra (stucco lucido). V textu příspěvku je pojem umělý mramor označován ve hmotě probarvená imitace přírodních mramorů na rozdíl od štukolustra, představujícího imitaci mramoru malovanou na vrstvu štukové omítky s následnou zušlechťující transparentní povrchovou úpravou; pojem scagliola bude specifikován v následujícím textu.

³ Wanja WEDEKIND, *Scagliola, Auf den Spuren zu möglichen Ursprüngen und Verbreitungen einer europäischen Kunsttechnik*, in: Jürgen Pursche (Hrsg), *Stuck des 17.–18. Jahrhunderts, Geschichte-Technik-Erhaltung, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit des Bayerischen Verwaltung des staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Würzburg*, 4.–6. Dezember 2008, Berlin 2010, s. 213–221.

⁴ Ludvík LOSOS – Miloš GAVENDA, *Štukatérství*, Praha 2010, s. 141–142; Petra HOFTICHOVÁ, *Speciální techniky ve štukatérské praxi*, in: Barbora Pütová (ed.), *Štukatérství*, Praha 2022, s. 37–80, ke scagliole zejm. s. 70–71.

⁵ Martin PAVLÍČEK, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005. Je třeba dodat, že další zatím autorsky neurčené scaglioly z druhé poloviny 18. století jsou na jižní Moravě dle sdělení Jana Tomíčka zastoupeny v několika dalších sakrálních objektech, např. v kostele Bičovaného Spasitele v Dyji u Znojma.

⁶ Dle W. Wedekind byly ve většině těchto oblastí dochovaná díla prezentována i formou katalogu, uvádí např. Dante COLLI, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Modena 1990; Marina CELLINI – Alessandro MARCHI, *Paliotti in scagliola del Montefeltro*, San Leo 1996; Graziano MANNI, *I Maestri della Scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Modena 1997; aj.



Obr. 2. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, menza bočního oltáře Svaté Rodiny zdobená scagliolou-mischia, pohled od severozápadu. Foto: Jan Peer, 2023

(zastoupeny všechny druhy scaglioly), Salcburk a do jisté míry i Pasov a Praha.⁷ Obecně umění scaglioly proniklo přes německé země až do Francie, Nizozemí a na jih Anglie, východně nejdále po Krakov.

Podstatou techniky umělého mramoru je směs alabastrové sádry s různými, v anorganickém prostředí stálými pigmenty a klišovou vodou, z níž vzniká těstovitá hmota, která se v síle okolo 0,5–1 cm „nakládá“ s případným formováním na příslušná místa a po zaschnutí se opakovaně povrchově tmelí a leští brusnými kameny různé tvrdosti až po opatření finální transparentní povrchovou úpravou.⁸ Technika scaglioly je však choulostivější, neboť pracuje s nevelkými kousky umělých mramorů na principu vysoce pálené sádry síly pouhých několik mm a často na „komůrkovém“ principu skládání. V tomto smyslu se skutečně blíží technice pietra dura. Při kombinaci s technikou ryté kresby byly do povrchu dle grafických předloh prováděny výjevy prostřednictvím jemných rytých linií hloubky jen nepatrně větší než šířka vrypu. Scagliola s malovanými výjevy je doplněna malbou naná-

šenou na ještě nevyschlé plochy malby pastózními barvami či pigmentovanou klišovou vodou.

Dosud upozaděná zůstávala skutečnost, že významným zprostředkovatelem techniky umělých mramorů i scaglioly pro české země byl na počátku 18. století Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742), jinak známý štukatér původem z Laina, který po krátkém působení na Moravě a posléze v Praze vyjížděl již v průběhu druhé poloviny prvního desetiletí také k realizaci zakázek na severočeských ditrichsteinských panstvích v kostelích v Nepomyšli a Libochovicích (zde zhotovil i oltáře z umělých mramorů, z nichž se dochovaly pouze dva). Svou nejvýznamnější zakázku v Čechách před svým odchodem do Ludwigsburgu získal posléze ve službách umění znalého opata Benedikta Littweriga při výzdobě právě barokizovaného oseckého klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie a kostela sv. Kateřiny. Poté, co za základě smlouvy z r. 1713 vyzdobil bohatou štukovou výzdobou klenby zmíněného klášterního kostela, pokračoval v pracích na bočních oltářích (obr. 1). Zde vedle štukových soch již aplikoval techniky

⁷ V okruhu mnichovské dílny byla dle dosavadních poznatků produkována především scagliola ornamenátně skládaná (scagliola-mischia), k nejvýznamnějším dílům patří výzdoba chórových lavic kostela sv. Vavřince v Kemptenu z druhé pol. sedesátých let 17. století, připisovaná Barbaře Fistulator.

⁸ K problematice umělých mramorů vedle prací zmíněných v pozn. 3 též: Tina PAGEL, *Alternative Restaurierungsätze in Bezug auf den Hochaltar der Dreieinskreuzkapelle in Solothurn*, in: Jürgen Pursche (Hrsg), *Stuck des 17.–18. Jahrhunderts*, Geschichte-Technik-Erhaltung, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit des Bayerischen Verwaltung des staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Würzburg, 4.–6. Dezember 2008, Berlin 2010, s. 205–212.

umělých mramorů i scaglioly pro všechny boční oltáře lodi kostela včetně oltáře boční kaple Duší v očistci, posléze pro hlavní oltář, kde však scagliola došla jen minimálního uplatnění.⁹ Pro dobové srovnání je vhodné uvést, že techniku scaglioly se naučil ovládat ve Wessobrunnu vyučený zakladatel štukatérského a mramorářského rodu Johann Caspar Hennevogel z Freyenfelsu u Bamberku (1674–1754), patrně autor či spoluautor výzdoby sálu scaglioly a Zahradního sálu Nové Rezidence v Bamberku z rozmezí let 1703–1717 (tvořenou tmavomodrými letícími ptáky, hmyzem a květinovými girlandami na světlém pozadí stěn). Zmiňujeme jej proto, že se posléze se svou rodinou usadil v severočeských Litoměřicích, kde se však aktivně projevoval se svými syny až po realizaci rozsáhlé zakázky v Neuzelle od přelomu 30.–40. let 18. století, tedy výrazně později oproti osekcké realizaci.¹⁰

Díla v lodi osekckého klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie

Soubor bočních oltářů, které G. A. Corbellini vyhotovil nejpozději do roku 1716, obsahuje tři dvojice protějškových oltářů a jeden samostatný u mezilodních pilířů lodi klášterního kostela.¹¹ Nejvíce v popředí stojí při jižním mezilodním pilíři oltář sv. Rodiny s edikulovou architekturou potaženou umělým mramorem. Tvoří jej půdorysně oblamovaný sokl, jehož vystupující boční partie vynášejí

štukové sochy, a pilastry s projmutou tumbovitou menzou v čele, retábl s oltářním obrazem a nástavec. Retábl vroubí po stranách nakoso vytočené útvary srostlic kanelovaných i plochých pilastrů se zlacenými kompozitními hlavicemi, vynášejících fragmenty kladí s projmutým vlysem a bohatě profilovanou masivní římsou. Do středu retáblu je v lehce vystupujícím, po stranách prokrajovaném orámování ze sytější červenorůžového umělého mramoru zasazen segmentově završený titulární obraz sv. Rodiny od Václava Vavřince Reinera z roku 1716.¹² Z výše zmíněných bočních oltářů je zde nejbohatší sochařská výzdoba bílého odstínu, zahrnující vedle doprovodných soch andělů s atributy jak rodiče Panny Marie, sv. Jáchyma a Annu, tak v duchu typologického paralelismu starozákonní předobrazy Abrahamova obětování Izáka a krále Davida. Menza z umělého mramoru má již barokní tvar projmuté tumbky, odlišný od ostatních bočních oltářů s menzou blokovou. Je technikou scaglioly ornamentálně skládané zdobená černým ornamentálně symetricky proplétaným páskem mezi barevně odlišenými plochami úlomků umělých mramorů okrových, naředlých a hnědorůžových odstínů. U dalších bočních oltářů již došla uplatnění scagliola s rytou kresbou.

Směrem k západu stojí při mezilodních pilířích protějškové oltáře sv. Petra a Pavla, jejichž mučednickou smrt znázorňují oltářní obrazy Jana Kryštofa Lišky.¹³ Edikulové oltářní architektury se skládají ze soklu s čelně vystupující-

⁹ Denisa HRADILOVÁ, *Štukatér Giacomo Antonio Corbellini a jeho umělecká díla na území České republiky*, Olomouc 2018 s. 115–128. Diplomová práce. Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci. Vedle shrnutí historických okolností o Corbelliniho osekckém působení je v textu oltářům z umělých mramorů věnována jen stručná zmínka, neboť v době jeho vzniku na nich probíhaly komplexní restaurátorské práce. K osobnosti G. A. Corbelliniho dále: Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 162–163, 286; Týž, *Giacomo Antonio Corbellini e la sua attività in Boemia*, Arte lombarda XI, 1966, s. 169–176; Werner FLEISCHAUER, *Barock im Herzogtum Württemberg*, Stuttgart 1958, s. 201, 203, 205, 207, 210, 220, 225, 227, 239, 304, 315; Ulrich THIEME, *Corbellini (Corbelin), Giacomo Antonio*, in: Ulrich Thieme – Felix Becker (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart VII*, Leipzig 1961, s. 390; Franco CAVAROCCHI, *Diego Francesco Carloni e Giacomo Antonio Corbellini nel tricentenario della nascita*, Rivista di Como IV, 1974, s. 12–21; Věra NAŇKOVÁ, *Giacomo Antonio Corbellini*, in: Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975, s. 83; Pavel PREISS, *Italští umělci v Praze, Renesance. Manýrismus. Baroko*, Praha 1986, s. 358; Mojmír HORYNA, *Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742)*, in: Petr Macek – Jaroslav Macek – Mojmír Horyna – Pavel Preiss, *Oktavián Broggio 1670–1642*, katalog výstavy, Litoměřice 1992, s. 148–154; Věra NAŇKOVÁ, *Giacomo Antonio Corbellini*, in: Günter Meissner (ed.), *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker XXI*, Leipzig 1999, s. 149.

¹⁰ Petra PĚŠKA, *Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevogel (1727–1790) und seine Familie*, in: Friedrich Polleroß (Hrsg.), *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, 2004, s. 219–228; Tomáš HORÁK, *Výtvarní umělci, umělečtí řemeslníci a výrobci hudebních nástrojů v Litoměřicích 16.–19. století*, Litoměřice, 2007, s. 136–139. Lze na okraj doplnit, že pod heslem „scagliola“ na wikipedii je autorství osekckých scagliol mylně přisuzováno J. I. Hennevogelovi.

¹¹ S ohledem na vzestupnou kvalitu scagliol oltářních antependií směrem k západu i možnou časovou posloupnost vzniku oltářních architektur včetně nejmladší doby vzniku oltářních obrazů nejzápadnější dvojice bočních oltářů byl zvolen jejich popis v posloupnosti od východu k západu lodi.

¹² Eva HOLANOVÁ, *KLÁŠTER OSEK, stavebně historický průzkum I. část: Dějiny objektu*, 1970, strojopis uložený ve sbírce SHP odd. EDIS NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem, sign. 138/A (dále jen KLÁŠTER OSEK, SHP I.), s. 92; Emanuel POCHE a kol., *Umělecké památky Čech 2, Praha 1978* (dále jen E. POCHE, *Umělecké památky 2*), s. 546; Pavel R. POKORNÝ – Pavel PREISS, *Zámek Duchcov, Valdštejnská rodová galerie, Václav Vavřinec Reiner, Obrazy a fresky*, Praha 1992, s. 16; Pavel PREISS, *Malíři v Broggiově okruhu*, in: Petr Macek – Jaroslav Macek – Mojmír Horyna – Pavel Preiss, *Oktavián Broggio 1670–1742*, katalog výstavy, Litoměřice 1992, s. 165.

¹³ KLÁŠTER OSEK, *SHP I.*, s. 86, 92; E. POCHE, *Umělecké památky Čech 2*, s. 546; Pavel PREISS, *Malíři vrcholného baroka v Čechách*, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (red.), *Dějiny českého výtvarného umění II/2, Od počátků renesance do závěrů baroka*,



Obr 3. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail scaglioly antependia bočního oltáře sv. Pavla s torzem rytého centrálního výjevu Obrácení sv. Pavla. Foto: Jan Peer, 2023



Obr 4. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail scaglioly antependia bočního oltáře sv. Pavla s torzem rytého centrálního výjevu sv. Petra kajícího. Foto: Jan Peer, 2023



Obr 5. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail scaglioly antependia bočního oltáře sv. Šebestiána s rytým centrálním vyobrazením puttů s nástroji umučení sv. Šebestiána. Foto: Jan Peer, 2023

cí hranolovou blokovou menzou, retáblu s obrazem a nástavcem v podobě baldachýnu. Architektonickou koncepcí i výzdobou se až na dílčí detaily téměř neliší. Základní tonalitou umělých mramorů oltářních architektur je kombinace dvou hnědorůžových odstínů (římsy a orámování tmavší) v kombinaci se zlacením a bíle pojednanými štukovými skulpturálními prvky, představujícími po stranách základní křesťanské ctnosti. Technikou scaglioly jsou pojednána plochá čela menz ve formě antependií. Dříve pro vrstvy depozitů téměř nezřetelný obsah jejich centrálních výjevů bylo možno identifikovat díky nedávno provedenému restaurátorskému zásahu.

U oltáře sv. Pavla plochu antependia vroubí obdélný, k hornímu středu segmentově vyklenutý masivní pás uvnitř členěný obdélnými ploškami s prokrajovanými útvary vyloženými barevnými imitacemi různobarevných mramorů, doplněný ornamentálními mušlemi s akantovými rozvilinami v horních rozích a středovou prokrajovanou kartuší vroubenou zčásti rytými girlandami. Ve středové kartuši je na bělavém pozadí patrná rytá kresba torzálně zřetelného výjevu, z něhož je rozeznatelný diagonálně z nebes směřující proud paprsků a dvě asistenční postavy při okrajích, tento výjev lze identifikovat jako Obrácení sv. Pavla. (obr. 3) U protějškového oltáře sv. Petra je antependium menzy zdobeno obdobným ornamentálním rozvrhem včetně shodných odstínů umělých mramorů.

Odlíšný je však obsah středové kartuše s rytou kresbou znázorňující polonahou polopostavu Petra kajícího se nad zapřením Krista ve skalnaté krajině, na jejímž pravém okraji se nachází atribut kokrhajícího kohouta.

Směrem k západu následuje při mezilodních pilířích další, střední dvojice oltářů sv. Šebestiána a sv. Mauricia. Oba protějškové oltáře, znázorňující na obrazech Michaela Lucase Leopolda Willmanna mučednickou smrt obou zmíněných světců, jsou architektonickou i výzdobnou koncepcí přes dílčí odlišnost od zbývajících dvojic oltářů, mezi nimiž představují relativně konvenční edikulový typ s jednodušší skulpturální výzdobou, rovněž téměř identické.¹⁴ Skládají se ze soklu s čelně vystupující hranolovou blokovou menzou, konkávně projmutého, pilastrovými srostlicemi a sloupy po stranách vroubeného retáblu s nástavcem. Navíc se zde vyskytují kanonické tabulky provedené černě zvýrazněným textem vyrytým do obdélných, zlatě orámovaných ploch z bělavého umělého mramoru na čelech postranních soklů sloupů. Základní tonalita obou architektur je světle zelenoběžová v kombinaci se dvěma odstíny šedého mramorování soklů a postranních sloupů, modravým mramorováním soklů pod pilastry a předely včetně středové šířkové dimenzované obdélné plochy s prokrajovanými rohy, světle červenavého mramorování říms a světle hnědookrového mramorování vlysu. Štukové sochy doprovodných puttů jsou pojednány bíle.

Praha 1989, s. 566; P. PREISS, *Malíři v Broggiově okruhu*, s. 165, 168.

¹⁴ KLÁŠTER OSEK, *SHP I.*, s. 86, 92; E. POCHÉ, *Umělecké památky 2*, s. 546; P. PREISS, *Malíři v Broggiově okruhu*, s. 165, 167.



Obr. 6. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail scaglioly antependia bočního oltáře sv. Mauricia s rytým centrálním výjevem stěti sv. Mauricia. Foto: Jan Peer, 2023

U oltáře sv. Šebestiána je čelní antependium předstupující menzy vyskládáno z tmavě vroubených pásků s vloženými imitacemi různobarevných mramorů (červenavých, šedomodrých) do tvaru obdélníka, v jehož středu se nachází obdobně vyskládaný kruh s částečně rytými a kolorovanými imitacemi pestrobarevných lučních květů. Uprostřed kruhu je rytá konturovaná kresba představující trojici puttů v obláčcích, z nichž horní nese na pravém předloktí mučednickou palmetu a levý spodní přidržuje v ruce atribut dvou překřížených šípů, jimiž byl Šebestián umučen. U protějškového oltáře sv. Mauricia je antependium menzy vyskládáno v podstatě obdobně, centrální rytá a konturovaná kresba na světlém pozadí znázorňuje uprostřed klečícího muže přidržujícího žerď s cedulkou SPQR, s ohledem na zasvěcení oltáře tedy sv. Mauricia, kterého se chystá setnout vlevo stojící muž s rozmáchnutou šavlí.

Při nejzápadnějších mezilodních pilířích se nachází poslední dvojice oltářů sv. Prokopa a sv. Jana Křtitele. Edikulové oltářní architektury z umělého mramoru se skládají ze soklů, jejichž čelu předstupuje hranolová blokovaná menza, a retáblů s nástavcem. Retáblů s obrazy oválného tvaru od Antonína a Benedikta Kernových, vroubené v tomto případě tordovanými sloupy a zalamovanými postranními částmi s dynamickými štukovými andělskými postavami,

působí v rámci souboru bočních oltářů nejprogresivněji. U obou oltářů je základní tonalita umělého mramoru růžovohnědá, římsy šedavé, šířkově orientovaná plocha s prokrajovanými boky nad menzou světle modrá, s okrovými žilkami. I zde jsou kanonické tabulky provedeny černě zvýrazněným textem vyrytým do obdélných, zlatě orámovaných ploch z bělavého umělého mramoru na postranních soklech tordovaných sloupů.

U oltáře sv. Prokopa je antependium menzy vytvořeno převážně technikou scaglioly ornamentálně skládané z tmavě vroubených pásků s vloženými imitacemi různobarevných mramorů (červených, leděmodrých) do tvaru oválu, v jehož středu se nachází ve světlé ploše černě zvýrazněná a rytá, světleokrovým tónem podložená kresba andílka s mitrou a opatskou berlou, tedy atributy hodnosti titulárního světce.¹⁵ U protějškového oltáře sv. Jana Křtitele je antependium menzy vyskládáno stejnou technikou a na stejném ornamentálním principu. V centrálním oválu se nachází scéna křtu Krista Janem Křtitelem na Jordáně z okrových úlomků různé tonality na světlém krajinném pozadí se stromem a rytým objektem (obr. 8), která koresponduje se zasvěcením oltáře a poukazuje na stěžejní okamžik pozemského působení sv. Jana Křtitele, jehož kult byl v oseckém klášteře živý již od středověku.¹⁶

¹⁵ Světle okrový odstín ryté kresby je zřejmě pozůstatkem dodatečně nanesených zažloutlých laků při pozdější obnově po pol. 19. stol., které však byly při restaurování pouze opatrně zeslabeny, aby nedošlo k poškození jemného provedení díla. Obdobné relikty je možno sledovat i ve vrcholech antependií střední dvojice oltářů a také na protějškovém antependiu oltáře sv. Jana Křtitele. Za upřesnění děkuji restaurátorce RNDr. Mileně Nečáskové, akad. mal.

¹⁶ Karel KRÁL, *Výtvarné doklady kultu sv. Jana Křtitele v oseckém klášteře*, in: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník/800 Jahre



Obr 7. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail scaglioly antependia bočního oltáře sv. Prokopa s rytým centrálním výjevem atributů opatské hodnosti. Foto: Jan Peer, 2023



Obr 8. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail scaglioly antependia bočního oltáře sv. Jana Křtitele s centrálním výjevem Křtu Krista. Foto: Jan Peer, 2023

Další výzdoba na bázi umělých mramorů a scaglioly se nachází v kapli Duší v očistci při jižní části boční lodi. Půdorysně příčně oválný interiér kupolovité kaple s náhrobními deskami zde pohřbených opatů Laurentia Scipia a Benedikta Littweriga v podlaze je v ploše stěn a klenby zdoben kombinací pertlovaných omítek imitujících strukturu kameniva, štukových krápníků, secco malby a reliéfní, v případě oltáře i plnoplastické štukové výzdoby. Výzdoba kaple byla dle kostelních účtů zaplacená již roku 1713, musela být tedy provedena již souběžně s první fází štukové výzdoby lodi.¹⁷

Postranní partie vstupu jsou vyloženy imitací černého kameniva, v němž se přibližně uprostřed výšky otvírají prokrajované průhledy do krajiny s vegetací v pastelových tónech. Boční stěny kaple jsou v konkávně prohnutých nárožích pročleněny srostlicemi pilastrů, z nichž ustupující pokrývá struktura shodná se vstupní partií a lehce předstupující středově ve vnitřních plochách zdobí visící štukové bílé šátkové festony s překříženými hnáty. Boční stěny jsou v dolní části opatřeny v pertlovaných omítkách vymodelovanými ruinami antikizujících obloukovitě klenutých architektur se sloupy a pilastry v červenavých a okrových odstínech na pozadí malované pastelově modravé a oblačné oblohy, oživené z hrobů vylézajícími reliéfními štukovými bílými postavkami mrtvých, dílem obrůstajícími kůží. Obdobné výjevy zdobí i okenní špalety. Za oltářem se nachází obdobně provedená torzální architektura triumfální brány na způsob chrámového průčelí s nástavcem, jímž prolézá kostlivec, a středovým průhledem, lemovaná sloupy v červenavých a okrovonamodralých odstínech na pastelově odlišném pozadí. Výplně pilířů, stropů okenních nik, střední pole vstupního klenebního pasu a vlys korunní římsy jsou zdobeny hrudkovitými krápníky. Na vystupujících úsecích korunních říms sedí putti s nástroji Kristova umučení. Členění baldachýnové kupole nad kladím navazuje na členění stěn kaple čtyřmi radiálními pásy s čely pokrytými šátkovými festony se zkříženými hnáty a lemovanými pásy imitace cihelného zdiva. V polích mezi nimi jsou vysoké štukové bílé reliéfy Vzkříšeného Krista s křížem a dvojicí andělů vítězně troubících na polnice, Vzkříšení mrtvých v údolí suchých kostí (Ezechiel 37, 1–2), Vzkříšení Lazara a patrně Vzkříšení syna naimské vdovy. Zdařile modelované reliéfy doplňuje odstupňovaný reliéf hloubkových zkratk doplněný v pozadí místy i kresbou rytou do okolní omítky. Reliéfy jsou zhotoveny v povrchové modelaci ze středně jemného štku s povrchem opatřeným pouze nánosem bílého pačoku; tmavošedým tónem jsou zvýrazněny panenky očí.

V čele kaple je situován oltář z umělého mramoru tvořený přízvední soklovou architekturou s nakoso vpřed vytočenými postranními částmi, blokovou, z čela vystupující menzou, a završujícím skulpturálním sousoším Ukřížova-



Obr 9. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář v boční kapli Duší v očistci s antependiem provedeným technikou scaglioly. Foto: Jan Peer, 2023

ného se dvěma klečícími anděly po stranách. Patka a korunní římsa oltářní architektury jsou ze světle šedého, bíle žilkovaného umělého mramoru, korpus mezi nimi a dřívky soklů jsou z tmavě červeného, bíle žilkovaného umělého mramoru, přičemž dřívky jsou na pohledových stranách opatřeny lehce vystupujícími obdélnými zrcadly s okosenými rohy s vnitřními plochami odstínu černého mramoru s bílými žilkami. Předstupující hranolová oltářní menza má čelní antependium vyskládané technikou scaglioly z úlomků umělých mramorů. Členěno je do tří výškově obdélných polí lemovaných černou linkou a pásy z imitací žlutých, modravých a červenavých mramorů. Postranní pole obsahují lebky spočívající na zkřížených hnátech, prostřední kříž na černém pozadí imitujícím pohřební příkrov. Vrcholové skulpturální seskupení tvoří centrální bílý krucifix se zlacenou lebkou se zkříženými hnáty u paty a dynamicky zvlněným rotulem s nápisem INRI v završení vertikálního břevna, vroubený bílými postranními štukovými sochami klečících andělů. Štukový korpus Krista s patrnou muskulaturou výrazně svěšeného těla je ztvár-

Kloster Ossegg, Festschrift, (red.) Norbert Krutský, Osek 1996, s. 151–156.

¹⁷ KLÁŠTER OSEK, SHP I, s. 46.



Obr 10. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, epitaf opata Slavka Hrabšice s kamennými sochami potaženými štukovým mramorem. Foto: Jan Peer, 2023

něn s hlavou pokleslou k pravému rameni a výrazně v kolenu pokrčenými nohama, se zlacenou bederní rouškou. Na vytočených postranních soklech spočívají nadživotní sochy klečících okřídlených adorujících andělů zahalených do dynamicky členitých iluzivních rouch odrážejících vlivy římského sochařství. Pravý má před tělem sepnuté ruce pootočené ke zdi, zatímco pohled zčásti do kaple natočeného obličje směřuje dolů k patě křížifixu. Levý anděl má výrazně odhalené pravé stehno s klečícím kolenem. Pravou ruku má horizontálně odtaženu od těla, levá, zalomená v lokti, je položena na prsou v adorujícím gestu, pozdvižený obličej směřuje k Ukřižovanému a navozuje výrazně emocionální atmosféru scény.

Díla v presbytáři klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie

Jedná se o Corbelliniho díla spadající do poněkud pozdější fáze barokizace presbytáře klášterního kostela, která musel dokončit před svým odchodem z Oseka za švagrem Frisonim do Ludwigsburgu do léta roku 1718, nicméně proplacena byla se zpožděním, až roku 1720.¹⁸ Jedná se o dvojici epitafů, které se nacházejí u vnějších stěn v severní a jižní boční lodi kostela po stranách presbytáře, a hlavní oltář.

Materiálem obou epitafů dle letopočtu na mosazné nápisové desce jižního kenotafu realizovaných roku 1717, je u tumb architektury a dolních soch oproti tradovaným

¹⁸ KLÁŠTER OSEK, SHP I, s. 86.

údajům starší literatury křemitý pískovec potažený vrstvou u tumb barevného, u soch bělavého lesklého umělého mramoru, zatímco vrcholové sochy obelisku epitafu zakladatelů kláštera jsou štukové.¹⁹ Většina atributů a doplňků je dřevěných a kovových. Epitaf v severní boční lodi připomíná vnuka zakladatele oseckého kláštera Slavka I. Hrabšice, Slavka III. († 1250), zdejšího opata mezi lety 1234 až 1239, zatímco protilehlý sepulkrální monument v lodi jižní připomíná zakladatele a dobrodince kláštera z rodu Hrabšiců. Ostatky výše zmíněných osob pohřbených původně v presbytáři měly být po dokončené barokizaci zdejšího kostela do prohlubní zdi za tyto epitafy údajně uloženy.²⁰

Epitaf opata Slavka III. tvoří tumba s bohatou figurální výzdobou vyrůstající ze střední vystupující části širokého hranolového soklu v odstínu šedočerveného mramoru (obr. 10). Umělý mramor tumby, při horním obvodu plasticky kanelované, je tmavočerveného odstínu se světlešedými, černě a tmavočerveně žilkovanými vnitřními obdélnými plochami. Na vzhůru se lehce rozšiřujícím tumbovitým sarkofágu sedí lehce nadživotní ženská postava personifikace Spravedlnosti s pozdviženou hlavou, oděná v bohatě řaseném dlouhém šatu a plášti, jehož cíp obtáčí bok a zčásti se masivními záhyby vzdouvá za jejími zády. Pod jejími nohama splývá po boku tumby nad nápisovou kartuš masivními záhyby řasená draperie béžového odstínu. V lehce pozdvižené pravé ruce drží váhy, na nichž umístěný zlatený kalich převažuje protilehlou zlatenou korunu a poukazuje na odvrát opata Slavka od světských hodnot k duchovním. Levou rukou na klíně přidržuje otevřenou knihu, zřejmě Bibli, na které leží biskupská mitra symbolizující duchovní biskupskou hodnost zemřelého. Na krku Spravedlnosti visí náhrdelník s masivním oválným medailonem, převzatý obdobně jako atribut vah a koruny z příslušné personifikace Iconologie Césare Ripy. Na levé straně tumby stojí mladá ženská postava personifikace Štěrnosti, podávající v mušli levou rukou peníze malému nahému chlapci poklekajícímu s pozdviženou hlavou u nohou s prosebným gestem rukou. Na pravé straně sarkofágu sedí malý anděl (bez atributů) hledící směrem dolů na větve vinné révy s plody hroznů po jeho přední straně. Pravou část čela tumby směrem k očím diváka kryje doprava skloněná mohutná, v horní části přesahující draperií překrytá černě polychromovaná kartuš lemovaná masivními páskovými volutami se zlatým majuskulním latinským nápisem, poukazujícím na zde ulože-



Obr 11. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, epitaf zakladatelů a dobrodinců kláštera s kamennými sochami potaženými štukovým mramorem. Foto: Jan Peer, 2023

né ostatky opata Slavka a jeho zásluhy o klášter. Větve vinné révy na čele tumby symbolizují kontinuitu odkazu zakladatelů kláštera, rodu Hrabšiců, na které patrně odkazuje i dubová ratolest, táhnoucí se od středu kolem pravého dolního rohu tumby. Realizovaná verze kenotafu je velkorysejší než dochovaný původní kresebný návrh, předpokládající završení sarkofágu pouze dvěma andílkami kolem volutové nápisové kartuše, držícími mitru a biskupskou berlu.²¹ Tento návrh pravděpodobně ovlivnilo výškové omezení dané parapetem okenní špalety v pozadí, které však patrně z podnětu objednatele ve výsledné realizaci, zabíhající do úrovně dolní části okna, nebylo respektováno.

¹⁹ Sdělení provádějící restaurátorky RNDr. Mileny Nečáskové, akad. mal. Na pískovcové jádro tumb a části soch upozornila již Helena HOCKOVÁ, *Náhrobky, náhrobníky a epitafy vyšších církevních hodnostářů 17. a 18. století v českých zemích*, Olomouc 2011, s. 16. Diplomová práce. Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci.

²⁰ Josef R. GRUNNERT, *Ossegg*, Dux 1880, s. 164–166. S ohledem na zmíněnou informaci je zde oproti starší literatuře, označující tato díla za náhrobky či kenotafy, užito vhodnějšího pojmenování „epitaf“. Tento pojem byl již ostatně užít i ve vyúčtování za rok 1720.

²¹ Kresebný návrh publikoval M. HORYNA, *Giacomo Antonio*, s. 148–149; K ikonografii epitafů viz též: Jan ROYT, *Barokní kultury světců a votivní obrazy. Ve znamení krve a mléka. Poznámky k ikonografii uměleckých děl a ke kultům v oseckém klášteře v 17. a 18. století*, in: 800 let kláštera v Oseku (1196–1996). Katalog výstavy, Osek 1996, s. 67–72; Helena HOCKOVÁ, *Poznámky k epitafu opata Slavka z Oseka*, in: *Epigraphica & sepulcralia IV.*, 2013, s. 187–201; D. HRADLOVÁ, *Štukatér Giacomo Antonio Corbellini*, s. 121–123.

Protějškový epitaf Hrabšiců na pozadí stěny s iluzivní malovanou architekturou jižní boční lodi, se zděným jádrem potaženým umělým mramorem narůžovělých odstínů, se skládá ze sarkofágu na vysokém profilovaném podstavci a pyramidálního obelisku symbolizujícího věčný život a vzkříšení. O levou stranu sarkofágu se opírá mohutná postava polonahého boha Chrona s dlouhými vousy. Na pravé straně víka sarkofágu sedí z profilu ženská postava v řaseném rouchu s kápí přes hlavu, tvář si opírá o pravou ruku, v levici drží lebku, jedná se o personifikaci Kontemplace. Mezi oběma personifikacemi spočívá vojenská přilbice, symbolizující patrně aktivní život. Při pravé straně sarkofágu na víku malý andílek přidržuje volutovitě stáčenými páskami lemovanou oválnou zlacenou kartuši s latinským textem shrnujícím historii založení kláštera a jeho změn se závěrečnou datací MDCCXVII. Na čele sarkofágu se nachází volutová černě polychromovaná kartuš se zlatým latinským nápisem poukazujícím na duše a zde uložené ostatky zakladatelů a dobrodinců očekávající zmrtvýchvstání, doplněná u spodní hrany rozšklebenou lebkou s netopýřími křídly, symbolizující smrt. Ve vrcholu obelisku vyváženou kompozici dotváří okřídlený štukový anděl Vítězství přidržující se pravou rukou hada Ůrobora obtočeného kolem špice pyramidy, symbolu věčnosti, s vavřínovým věncem vítězství v levici. Za tělo hada je zavěšena volutová kartuš nesoucí latinský text, konstatující (v překladu), že zmíněná těla v pokoji byla pohřbena a jméno jejich žije od pokolení do pokolení. Malý štukový anděl Fámy při vrcholu obelisku s polnicí v ruce poukazuje na kruhově psanou latinskou parafrázi žalmu 112: „Spravedliví budou ve věčné slávě“. Pravděpodobnou inspirací tohoto díla přes odlišné pojetí a situování některých figur byl náhrobek Jana Václava Vratislava z Mitrovic z let 1714 až 1716 v kostele sv. Jakuba Většího v Praze na Starém Městě od Johanna Bernharda Fischera z Erlachu (1656–1723) a sochaře Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (1688–1731). Ten mohl předtím v Praze usedlý Corbellini v roce 1716 již spatřit. Epitaf představuje poselství již zesnulých zakladatelů osekého kláštera, jejichž smrt symbolizuje okřídlená lebka, avšak jejich odkaz v podobě rozvíjejícího se kláštera přetrvává na věky, jak zvěstují personifikace Vítězství a Fámy ve vrcholu obelisku. I zde se výsledná realizace liší od dvou v archivu dochovaných přípravných kreseb, které předpokládaly ze stejných důvodů jako u protějščího kenotafu podstatně nižší úroveň završení buď pouze seskupením postav Fámy a anděla s nápisovou kartuší, nebo podstatně nižším pyramidálním obeliskem s andílkem a s kartuší, do které personifikace okřídlené Fámy zapisuje skutky zakladatelů.²²

Oba epitafy byly v dobovém prostředí barokních Čech svou koncepcí neobvyklé, mimo Prahu ojedinělé a dle dosavadních výsledků bádání odrážely starší vzory sepulkrálií s alegorickými postavami vyskytujícími se v řadě římských kostelů včetně některých papežských náhrobků v chrámu sv. Petra již od poloviny 17. století. Jejich vznik stimulovala vlna barokního historismu po třicetileté válce, snažící se v řádovém prostředí včetně osekých cisterciácků kontinuálně navázat na historickou tradici a duchovní dědictví předchůdců.²³ Další podobné monumenty v kraji vznikly až roku 1729 v klášterním kostele Narození Panny Marie v Doksanech. Figurální složka obou kenotafů z ruky G. A. Corbelliniho navíc vyniká vysoce kvalitním provedením v rámci dobového sepulkrálního sochařství, a to včetně specifik materiálového řešení.

Monumentální hlavní oltář Nanebevzetí Panny Marie, k jehož vzniku bohužel nejsou dochovány archivní prameny, musel být dokončen do odchodu Giacoma Antonia Corbelliniho z Oseka do Ludwigsburgu roku 1718, zaplacen však byl dle účtů (2 700 zl.) až v roce 1720.²⁴ Oltář představuje mohutnou, v jádru zděnou polociboriovou architekturu, s povrchem opatřeným technikou umělého mramoru. Skládá se z masivního soklu na křivkovitém půdorysu, z jehož středu vystupuje projmutá oltářní menza s tabernáklem, retáblu a polokupolovitého, štítem završeného nástavce. Dvoupatrový svatostánek je s výjimkou dvířek zhotovený z červenookrového umělého mramoru se završením štukovým sousoším andílků a okřídlených hlaviček rotujících kolem zlaceného kříže s Ukřižovaným ze slonoviny na černém mramorovém podstavci s kovovým svícem na věčné světlo. Retábl vroubí vedle srostlic pilastrů trojice ke středu ustupujících sloupů na masivních výškově projmutých soklech zakončených kompozitními lavicemi, které vynášejí kladí s projmutým vlysem; v jeho středu je sekundárně umístěn rozměrný oltářní obraz Jana Kryštofa Lišky z roku 1696. Mezi sloupy jsou situovány nadživotní, kvalitně v detailech provedené sochy klasicky zhotovené z dráty armovalého štku částečně vyplněného dřevěným uhlím, s ušlechtilým bílým povrchem. Sochy ve vnitřních dvou interkolumniích, jen částečně teatrálně vystupující do vnitřního prostoru a podporující tak prostorovou iluzi edikuly, představují evangelisty v řasených rouchách. Vlevo je to evangelista Jan s pozdviženou pravíci s perem, přidržující levici u boku rozevřenou knihu, s atributem orla u nohou. Na protějščí straně zpoza sloupu vyhlíží vousatý evangelista Matouš, který gestem pozdvižené pravé ruky poukazuje na oltářní obraz a pohledem směřuje na gestikulujícího andílka u nohou. Sochy při vnějších okrajích retáblu stojí na volutových bočních kon-

²² Oba návrhy publikoval M. HORYNA, *Giacomo Antonio Corbellini*, s. 50; D. HRADILOVÁ, *Štukatér Giacomo Antonio Corbellini*, s. 123–125.

²³ H. HOKOVÁ, *Náhrobky, náhrobníky a epitafy vyšších církevních hodnostářů*, s. 15–21; D. HRADILOVÁ, *Štukatér Giacomo Antonio Corbellini*, s. 125.

²⁴ KLÁŠTER OSEK, *SHP*, s. 86.

zolás a představují vpravo sv. Benedikta nakročeného nohou na hromadě knih a zapisujícího do knihy rozevřené na koleně, vlevo sv. Bernarda z Clairvaux s velkým zlaceným křížem. Problematicky identifikovatelné jsou pohledově exponované středové sochy. Vlevo je to starší vousatý muž ve výrazném kontrastu poukazující vztyčenou levicí s napřaženým ukazovákem na oltářní obraz, zatímco pravá je zapřena v boku a přidržuje z ramen spadající masivní cíp pláště obíhající levý bok. Při jeho levé noze sedí putto s pozdviženou pravicí, přidržující levou rukou diagonálně orientovanou zlacenou hůl. Pravděpodobně jde o postavu sv. Petra. Vpravo stojící postava představuje v kontrastu stojícího muže s obnaženou horní polovinou těla, s pláštěm spadajícím po zádech od levého ramene a obtáčejícím boky a hlavou s kučeravým vousem směřující pohledem k nebesům. Téměř horizontálně před tělem pozdvižené ruce se dlaněmi dotýkají, jakoby se měly o cosi opírat. Při jeho pravé noze se nachází putto s pravou nohou na zavřeném ležící knize a s pozlaceným kyjem v levé ruce. Hypoteticky by mohlo jít o sv. Pavla, zvláště, pokud se obě ruce původně opíraly o dlouhodobě chybějící atribut meče.

Vrchol oltáře završuje polokupole s plastickou holubicí Ducha svatého osvětlovaná žlutě zaskleným okénkem, obklopeným bělavou oblakovou kupou se zlacenou paprscitou svatozáří, k níž se upínají bělavé štukové andělské postavy s adorujícími gesty rukou. Další andělé sedí na okrajových volutách soklů. Čelo nástavce nad obloukem zdobí seskupení v dramatických gestech se vznášejících bílých velkých andělů i menších andělků na obláčcích, vzpínajících se k sousoší k sobě natočených postav Boha Otce (vpravo), sedícího s diagonálně pozdviženou levou rukou na oblakové kupě nadnášené putti, a Boha Syna (vlevo), vznášejícího se s diagonálně vzepjatou pravou rukou a bedry zahalenými rouškou vzdouvající se v přetáčených záhybech až za hlavu. Mezi oběma božskými postavami, doplňujícími s holubicí Ducha svatého ve vrcholu polokupole Božskou trojici, se nachází zlacená sféra. Nad nimi nesou ruce vznášejícího se anděla velký, diagonálně orientovaný zlacený kříž v obláčcích, k němuž se slétají putti. Andělská seskupení volně navazují na štukové andělské postavy lemující pole s Reinerovými freskami klenby presbytáře.

Převládající barevnost umělých mramorů architektury je červenohnědá, v kombinaci se šedými římsami a bílými štukovými postavami. Kvalitní uměleckořemeslné provedení střídá několik různých typů barevných struktur. Mramory říms jsou probarvené klasickým žilkováním, plocha nástavce má výraznou strukturu se střídavě zbarvenými „peckami“. Na dřících sloupů se uplatňují umělé



Obr 12. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář z umělého mramoru se štukovou sochařskou výzdobou, celkový pohled. Foto: Jan Peer, 2023

mramory v každé dvojici sloupů odlišnou strukturou imitující přírodní mramory vč. mramorů s rozměrnými červenohnědými peckami ve světlém základu (vnější a vnitřní sloupy).²⁵ Spodní část má skladbu červenohnědých bloků kamene se vsazenými světlejšími výplněmi ohraničenými inkrustací černých mramorových linek vtlačených do ještě vlhké hmoty okolního umělého mramoru. Zajímavým prvkem v červenohnědých umělých mramorech těchto výplní jsou šupiny slídy vtlačené rovněž do ještě vlhké mramorářské hmoty.

Závěr

Jestliže umělé mramory byly v dřívější tvorbě Giacomina Antonia Corbelliniho sporadicky využity pouze u jednoho z bočních oltářů arciděkanského chrámu v Polné a posléze u oltářních architektur (převážně nedochovaných) koste-

²⁵ Obdobnou strukturu i odstín umělých mramorů lze nalézt na dřících sloupů scénického portálu vedoucího z jižního ramene portálu do sakristie cisterciáckého klášterního kostela v bavorském Ebrachu z let 1696–1697, který vytvořil Giovanni Baptista Il Brenno (+1712). Blíže Werner HEUNOSKE, *Hauptwerke der Tessiner Stuckatoren Brenni in den Hochstiften Würzburg und Bamberg*, in: Jürgen Pursche (Hrsg), *Stuck des 17.–18. Jahrhunderts*, Geschichte-Technik-Erhaltung. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit des Bayerischen Verwaltung des staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Würzburg, 4.–6. Dezember 2008, Berlin 2010, s. 5–14.



Obr 13. Osek, okr. Teplice, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář, detail umělých mramorů spodní části se šupinami slídy ve světlejší vnitřní ploše.
Foto: Jan Peer, 2023

la Všech Svatých v Libochovicích, pak jejich dominantní využití u oltářů a epitafů oseckého klášterního chrámu je poněkud překvapivé a doprovodné uplatnění techniky scaglioly představuje pravděpodobně nejstarší dochovalý příklad užití této techniky v barokních Čechách.²⁶ Současně jde ve srovnání se zmíněnými libochovickými oltáři o nejkvalitnější provedení i z hlediska techniky umělých mramorů, obohacených zde o ojedinělé technologické postupy, kterými jsou potažení kamenného jádra soch epitafů štukovým umělým mramorem i příměs slídy v některých partiích umělých mramorů hlavního oltáře. Je na místě podotknout, že i ornamentální řešení včetně většiny květinových dekorů s lučnými květy scagliol oltářních antependií je vedle ojedinělého zastoupení scaglioly s rytou kresbou u nás poměrně originální a odlišuje se od dobových květinových ornamentů jiných dochovalých realiza-

cí většinou ovlivněných dekory florentské mozaiky pietra dura (patrné např. u výzdoby již zmíněných chórových lavic v Kemptenu). V této souvislosti je aktuální i otázka možných grafických předloh figurálních rytých výjevů oltářních antependií. Tato skutečnost odhaluje G. A. Corbelliniho jako vynikajícího umělce i v této sféře uměleckého řemesla. Ve skromnějších formách scagliolu ostatně ve stejné době užil také pro výzdobu čelních stran menz dvou bočních oltářů z umělých mramorů v kostele sv. Víta v Libědicích (okr. Chomutov) v letech 1713 (oltář Panny Marie) a 1718 (oltář Piety), ovšem v jednodušší formě ornamentálních pásů s centrální kruhovou plochou lemovanou jednoduchými listovými snítkami, a také u bočního oltáře sv. Eustacha v osecké kapli sv. Kateřiny.²⁷ Nápadně vysoká úroveň oseckých scagliol s ojedinělým uplatněním ryté kresby u bočních oltářů navozuje pro případné další bádání otázku, zda na rozdíl od jednodušších, tj. ornamentálně skládaných scagliol a umělých mramorů, jsou tyto skutečně prací samotného G. A. Corbelliniho, či dílem vzniklým za podílu anonymního specialisty, některého ze spolupracovníků jeho kolektivu, pro realizaci tak rozsáhlé štukatérské zakázky nezbytného. Byť znalost techniky scaglioly byla v dané době u migrujících uměleckých řemeslníků-štukatérů z oblasti jezer na pomezí dnešní Itálie a Švýcarska obvyklá, je nápadné, že u svých následných vrcholných zakázek ji Corbellini na rozdíl od technik umělých mramorů již příliš nevyužil – konkrétně při výzdobě monumentálního poutního kostela sv. Martina a Osvalda v bavorském Weingarten. Zde byla užita podobná architektura hlavního oltáře jako v Oseku, a to se sochařskou výzdobou Diega Francesca Carloneho z let 1719–1723 a jen okrajovým uplatněním techniky scaglioly (zřejmě pouze ornamentálně skládané); tuto skutečnost by však bylo třeba ověřit detailním srovnávacím studiem všech obdobných Corbelliniho zahraničních realizací.²⁸ Je nicméně zřejmé, že techniky scaglioly Corbellini užíval jen u nejvýznamnějších a dobře honorovaných prací, přičemž osecké realizace scagliol s rytou kresbou v tomto směru zřejmě patří k vrcholům jeho rozsáhlého díla.

²⁶ Zastoupení umělých mramorů s prvky scaglioly se vyskytuje u oltářů datovaných rokem 1694 v synagoze v Kolíně a v Klausově synagoze v Praze, není ale jisté, zda nejde o výsledky pozdějších úprav; viz Petra HOFŤICHOVÁ, *Speciální techniky ve štukatérské praxi*, in: Barbora Půtová (ed.) *Štukatérství*, Praha 2022, s. 70.

²⁷ D. HRADLOVÁ, *Štukatér Giacomo Antonio Corbellini*, s. 113–115.

²⁸ Na dostupné fotodokumentaci zmíněného hlavního oltáře kostela sv. Martina a Osvalda ve Weingarten je dolní část zakryta předsazenou dekorativní kovanou mříží.