

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta  
Ústav dějin křesťanského umění  
Dějiny křesťanského umění

Eva Hovorková

**Štukatérské dílo Santina Cereghettiho na Svaté Hoře**  
bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 4. května 2009

.....

### **Poděkování**

Chtěla bych tímto poděkovat PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D., vedoucímu této bakalářské práce, za jeho odbornou pomoc. Rovněž děkuji akademickému sochaři, restaurátorovi Jiřímu Živnému za cenné poznatky z restaurátorských průzkumů a naznačení širších souvislostí daného tématu. V neposlední poděkování patří P. Mgr. Stanislavu Příbylovi, CSsR, provinciálovi Kongegace Nejsvětějšího Vykupitele, za možnost zabývat se zvoleným tématem a P. Mgr. Josefu Michalčíkovi, CSsR, správci Svaté Hory, za poskytnutí dovolení k pořízení obrazové dokumentace.

## Obsah

Úvod	5
Přehled literatury	7
1 Štuková výzdoba	8
2 Italští umělci	12
2.1 Italští umělci v Čechách	14
3 Štuky v době baroka	17
4 Santino Cereghetti a jeho dílo	21
4.1 Život Santina Cereghettiho	21
4.2 Štukatérské dílo Santina Cereghettiho na Svaté Hoře	21
4.2.1 Pražská kaple	22
4.2.2 Kaple Nanebevzetí Panny Marie	30
4.2.3 Kaple Korunování Panny Marie	32
4.2.4 Štít západní lodžie	35
4.2.5 Dušičková kaple	36
4.2.6 Kaple Českých patronů	38
4.2.7 Srovnání vybraných figur	40
Závěr	47
Resumé	50
Anotace	52
Annotation	53
Seznam literatury	54
Seznam zkráceně citované literatury	56
Seznam vyobrazení	58
Obrazová příloha	59

## Úvod

Tato práce se zabývá štukatérským dílem Santina Cereghettiho (asi 1640–1719) na Svaté Hoře. Svatá Hora je mariánským poutním místem. Udává se, že první kaple zde byla postavena již ve 13. století. Je zde uctívána milostná socha Panny Marie. Poutní místo vzkvétá za působení jezuitů, kteří na tomto místě působili v letech 1647–1773. Jeden z jezuitů, P. Benjamim Schleyer, přichází s ideovým návrhem výstavby Svaté Hory, architektonické plány jsou dílem Carla Luraga. Lurago na plánech pracoval od roku 1659. Stavba raně barokního areálu probíhala v letech 1660–1673. V roce 1673 došlo i k vysvěcení pražským arcibiskupem Matoušem Ferdinandem Sobkem z Bílenberka. Svatyně zasvěcená Nanebevzetí Panny Marie se nachází na vyvýšené terase, která je obklopena ambity. Ambity tvoří chodba s obdélným půdorysem, která je dovnitř otevřena arkádami, v rozích jsou začleněny osmiboké kaple, které nesou názvy měst. Bohatá výzdoba nevznikla najednou, byla vytvářena i po roce 1673. Jednotlivé kaple jsou vyzdobeny štukovou výzdobou, která je dílem několika štukatérů, kteří pracovali na výzdobě jednotlivých kaplí. Někteří jsou známi jménem, jiní nikoli. Jedním z nich je Santino Cereghetti. Před ním zde například působil od roku 1665 štukatér Giovanni Bartolomeo Cometa.

Santino Cereghetti je štukatérem italského původu. Po určité době, kterou strávil se svým bratrem Bartolomeem v Praze, se usazuje v Příbrami. Jeho hlavní dílo se nachází na Svaté Hoře. Jedná se o výzdobu Pražské kaple, je to jedna z osmibokých kaplí v ambitech, výzdobu zde provádí v letech 1675 a 1696–1697. Další kaplí, jejíž výzdobu tvoří (1674), je Kaple korunování Panny Marie (další názvy Panny Marie Vítězné, Šporkova), která se nachází v ambitech a je jednou z osmi otevřených kaplí, které jsou zasvěceny jednotlivým tajemstvím Mariina života. Společně s Antonio Soldatim vytváří výzdobu v Dušičkové kapli, je to další otevřená kaple na ambitech, situovaná pod zvonici, proti západnímu vstupu do kostela. Smlouva na výzdobu kaple byla s oběma umělci uzavřena v roce 1676, ale k provedení výzdoby dochází až v roce 1687. Dalším dílem je výzdoba kaple Nanebevzetí Panny Marie (další názvy Korunování Panny Marie, Račinská) v ambitech (výzdoba oltářní stěny pravděpodobně z počátku 70. let 17. století a výzdoba klenby z konce 80. let 17. století) a kaple zasvěcené Českým patronům (další název kaple Kinských) (1686), která je součástí kostela. Výzdoba západního průčelí kostela (1676), která byla rovněž jeho dílem, není dochována.

V jeho díle, které se nachází na Svaté Hoře, můžeme sledovat postupnou proměnu výtvarného názoru a pojetí výzdoby.

První část práce popisuje technické záležitosti, které se týkají štukové výzdoby. Dále, protože Santino Cereghetti je umělcem italského původu, je zařazena kapitola o italských umělcích a štukatérech, kteří pocházeli z oblasti jezer na hranicích dnešního Švýcarska a Itálie, a působili v celé Evropě, kde se setkáváme s jejich dílem. Třetí část naznačuje podobu a proměny štukové výzdoby v době baroka. Čtvrtá část představuje jádro práce; nejprve naznačuje Cereghettiho život a dále se věnuje jeho dílu na Svaté Hoře. Dokumentace jeho díla vychází z dochovaných smluv, dále se práce věnuje popisu a pojetí výzdoby v jednotlivých kaplích. V závěru se snaží vystihnout a osvětlit proměnu v Cereghettiho díle na Svaté Hoře, která vychází z předchozího zkoumání.

## **Přehled literatury**

Václav Vojtíšek uveřejňuje v Památkách archeologických v roce 1914 pojednání o Pražské kapli, které dokumentuje vyjednávání o dokončení výzdoby v této kapli s magistráty pražských měst, uvádí smlouvy, které byly uzavřeny s konkrétními umělci včetně smlouvy na štukovou výzdobu s Cereghettim, uvádí její přesný přepis a přikládá i reprodukci návrhové kresby na výzdobu kaple. Poté Antonín Podlaha rovněž v Památkách archeologických z let 1922–1923 a 1924–1925 uvádí přehled archivních dokumentů, které se týkají stavby a výzdoby na Svaté Hoře. Uvádí přepisy jednotlivých archivních dokumentů s krátkými komentáři, ve většině případů se jedná o smlouvy, a uveřejňuje rovněž návrhové kresby, které se dochovaly. Antonín Podlaha takto poskytuje cenné prameny ke studiu. Kniha Františka Xavera Holase o dějinách Svaté Hory z roku 1929 dokumentuje, co se týče tématu této práce, procesy vyjednávání s donátory, uzavírání smluv s umělci, výše výdajů, které jsou archivně doloženy, cituje údaje z vybraných archivních dokumentů. Dějiny Svaté Hory popisuje Holas od počátku a dovádí je až do své doby, líčení tedy končí před rokem 1930. Cereghettiho díla se dotýká Oldřich J. Blažíček ve svých přehledových dílech a též ve svém příspěvku, který v roce 1961 přednesl na III. symposiu komské archeologické společnosti ve Vareně. Tento příspěvek uveřejněný posléze v časopise Umění X v roce 1962 se podrobně zabývá dílem italských štukatérů v Čechách, uvádí přehled jejich díla a především ukazuje souvislosti a proměny štukové výzdoby v době baroka a rokoka. Dílu italských umělců v Čechách se podrobně věnuje Pavel Preiss, v obsáhlé knize Italští umělci v Praze z roku 1986 věnuje rovněž kapitoly štukové výzdobě. Cenné informace, které se týkají Cereghettiho díla, včetně odkazů na literaturu, podává Věra Naňková v Neues Allgemeines Künstlerlexikon. Štukové výzdobě na Svaté Hoře se, mimo jiného, věnuje Josef Kopeček v knize Svatá Hora z roku 2006. Zabývá výzdobou jednotlivých kaplí a na konci připojuje i krátké souhrnné pojednání o štukatérech, kteří byli na Svaté Hoře činní.

## 1 Štuková výzdoba

Štuková dekorace má své počátky v antice. Existuje dostatek literárních dokladů, které pojednávají o užití štku ve starověku (např. Vitruvius nebo Plinius popisují postupy, jak dosáhnout dobré štukové směsi). Přesto se poté jakoby štuk ztrácí ze světa. Ve středověku se s ním neseťkáváme. Štuk je znovuobjeven teprve v renesanci. Svůj rozkvět zažívá v baroku a rokoku. Dále se s ním setkáváme v podobě novogotické ornamentiky (zvláště v anglosaském prostředí) a naposled se štuk výrazně uplatňuje v secesi.

Štuk je plastický. Uplatňuje se nejen jako dekorace architektury, ale tvoří a dotváří prostor. Štuková výzdoba je na pomezí malby, sochy a architektury; lze říci, že tyto obory propojuje a sjednocuje do vyššího harmonického celku.

Štuk se vyrábí z písku, vápna, vody a sádry nebo mramorové moučky. To jsou základní suroviny; byly lehce a poměrně výhodně k dostání. K těmto základním surovinám se přidávají další přísady. Štuk obsahoval sádru nebo mramorovou moučku, nanášel se přímo na cihlový podklad a byl zpracován na armování (konstrukce ze dřeva nebo kovu), aby štuková hmota držela daný tvar, kterého chtěl štukatér dosáhnout.

Na počátku 16. století dochází k znovuobjevení štku a následně k jeho užívání. Giorgio Vasari popisuje, jak Giovanni da Udine, Rafaelův žák, objevil v ruinách Titova paláce zcela pod zemí prostory, které byly na stěnách dekorované figurami v rozličných scénách, jednalo se o nízký reliéf vytvořený ze štku. Po dlouhých studiích se mu podařilo zjistit staré složení štku. Nejdůležitější přísadou je mramorová moučka, řádně prosetá, která vznikla rozbitím střepů bílého mramoru a jeho rozmělněním na moučku. Tu přidal ke krystalickému vápenci (travertinu), k tomu dále písek a vodu. S téměř nezměněným složením zůstal tento postup zachovaný jako základní i pro veškerou pozdější štukovou výzdobu.

V Itálii je mramor zcela běžnou surovinou. Proto je přirozené, že mramorová moučka je součástí štukové směsi. V našich krajích je naopak vzácností.

Štuk v rukou italských mistrů se snaží mramor napodobit, a to jak úpravou povrchu, tak i barevností. Povrch štku je dokonale hlazený, to platí na plochách i pro plastiky. Je to patrné zvláště v době vrcholného baroka, kdy se uplatňují umělé mramory, které pokrývají celé plochy. Tato imitace je tak dokonalá, že umělý mramor od pravého krystalického mramoru, usazené a přeměněné horniny, rozpoznáme při prvním zkoumání jen na základě teploty. Štuk, podobně jako mramor, nabýval různých barev. Jsou různé druhy mramorů,



kteře mají odlišné zbarvení; různých barevných nuancí a různých povrchů se dosahuje odlišnou mírou zdrsňení povrchu a vyleštění. Štuk se objevoval ve zbarvení lomené bílé, šedé, růžové, zelené. Pro zlacení byla dána určitá pravidla; zlacení se objevovalo na místech přesně ikonograficky vymezených a dále na místech, kam dopadalo světlo.

Dvěma rozhodujícími faktory při přípravě štukové hmoty bylo množství vody a poměry jednotlivých přísad. Každý štukatér je určoval podle vlastní zkušenosti tak, aby byla dosažena pevnost a trvanlivost štuku. Užívalo se také různých látek, které zpomalovaly nebo zrychlovaly tvrdnutí štuku. Každá dílna měla své vlastní obměny základního složení. Spoléhala přitom na nabyté zkušenosti. Obecně platilo, že se vápno a písek mísily ve stejném poměru. Vznikla tak vápenná malta, která byla uchovávána v kýblech s vodou. Tato vápenná malba byla dále smíchávána s dalším vyhašeným vápnem (v poměru 2 : 1) a s dalšími přísadami, které byly popsány výše.

Smlouva s Cereghettim z roku 1696 na výzdobu Pražské kaple uvádí i to, že si umělec má opatřit materiál a pomocníka sám. Smlouva uvádí následující materiál: vápno, sádra, hřebíky a drát. Těmito údaji ve smlouvě ale není dán recept na složení štukové hmoty. Smlouva zcela jistě nezachycuje to, co patřilo k věděni a zkušenostem toho kterého štukatéra, které se předávaly z generace na generaci. Nevíme, jaké další suroviny se do štukové hmoty dávaly a v jakých poměrech. Vždy je zde přítomný fenomén tajemství; věděni a zkušenosti se předávaly dalším generacím, ale jistě nebyly nikde zaznamenávány. I když se někdy objeví nějaký „recept“, je třeba počítat s tím, že je velice stručný a mnohé podstatné věci zůstávají zamlčeny.

Armování bylo nezbytné k tomu, aby neslo hmotu štuku a drželo jeho tvar. Jedná se tedy o podpůrné, nosné konstrukce. První vrstva omítky byla často zpevňována různými druhy zvířecích chlupů (srst srn nebo telat), konopím, slámou nebo rákosem. Armování se vytvářelo ze dřeva i z kovu (kovové hřebíky, drát; při oxidování působily kovové prvky v mokré hmotě jako zpevňující prostředky, jen se muselo dbát na to, aby kovové prvky nevyčnívaly nad vrstvu štuku, aby se pak povrch štuku oxidovaným kovem neobarvil). Armování ze dřeva nebo z kovu bylo obalováno lněnými vlákny. Profesor Irving Lavin při restaurátorských pracích ve Florencii odhalil případ, kdy jako armování byly použity zvířecí kosti, což představuje výjimku.

Již Vasari píše o použití forem v 16. století. Takové se užívají i ve třech následujících staletích.

Dřevěná vyřezávaná forma – tvar formy je zrcadlově převrácený oproti tvaru, který chceme získat. Do formy je natlačen již částečně zavadlý štuk, popráší se mramorovou moučkou a ornament se přenesení na místo, tzn. vynětí z formy a začištění.

Další typ formy se získá tak, že ornament nebo ozdoba je nejprve vymodelována z hlíny nebo ze sádry, poté se zhotoví forma jako odlitek ze sádry. Forma byla vymazána tukem nebo namydlena, aby se zabránilo přichycení sádry, která se do ní polotekutá nalévala. Forma spolu s nalitou sádru byla přiložena na místo, kam měl být umístěn ornament, poté se vše nechalo zavadnout, zaschnout, aby došlo k provázání s podkladem. Nakonec byla forma sňata a ornament začištěn. Formy si štukatéri buď objednávali u specialistů anebo si je vytvářeli sami.

Dále se využívalo pro výrobu pressstuck formy z tvrdého dřevy. Forma byla natlačena na vlhkou štukovou maltu, dokud byla ještě měkká. (S touto technikou se můžeme setkat v pozdním 16. století v Durynsku a Sasku.) Jednalo se zřejmě o rychlou metodu, s jejíž pomocí se získávaly různé vejcovcové, perlovcové a listovkové motivy, prvky pro girlandy a roušky.

Využívalo se také šablon, které měly určitý profil, pomocí nich se vytahovaly ozdobné profily žeber nebo říms.

Vlastní práce při štukové výzdobě probíhala tak, že strop nebo stěny byly vyměřeny, uhlím se nanosily a označily osy a další místa. V Anglii bylo při restaurátorských pracích objeveno uhlím naznačené rozmístění dekorativních prvků. Štukatér pracoval z lešení nebo z prkenné podlahy položené na dvou kozách. Lešení nebo prkenná podlaha byly umístěny 1,5 – 2 m pod plochou, kterou štukoval. Štuková výzdoba byla prováděna rychle. Doboví kronikáři se tomu často podivují. Výzdoba byla většinou dokončena během jednoho roku. Práci nebylo možné protahovat, protože štuková hmota je plastická a tvarovatelná jen po určitou dobu, i když existují prostředky, které zpomalují její tuhnutí.

Římsa

Římsa má uvnitř dřevěnou konstrukci, která byla upevněna na stropě a na stěně. Římsa byla ze štku vytažena pomocí šablony s určitým profilem nebo sestavena z jednotlivých částí, které představovaly různé konzoly (které byly předem odlité, atd.).

Štukové figury

Štukové figury štukatér modeluje volně rukou. Na jádro z hrubší hmoty modeluje figuru z jemného šuku. Uvnitř se ukrývá armování, nejčastěji bývaly tyto konstrukce dřevěné. Bývaly rovněž ze železa, železo bylo vzácné a drahé zvláště v době po Třicetileté válce. Pevnost šuku zajišťovalo dřevěné uhlí nebo pálená sláma přidávaná dovnitř. Štukatér figury modeloval volně rukou. Pomáhal si koženou rukavicí. Dobrý štukatér nepotřeboval speciální nástroje. Modeloval rukou, musel vše „mít v ruce“, nástroje bez dovednosti by mu nebyly nic platné. Používal jen špachtle, lžíce a šábry; šábry k srovnání draperie už za sucha.

V případě vytváření nízkého reliéfu nebylo potřeba armování. Bylo možné využít nejjednodušší podpory, hřebíků zatlačených do malty a šuku; tak byly upevněny jednotlivé vrstvy.

## 2 Italští umělci

Z údolí jezer na území dnešní hranice mezi Itálií a Švýcarskem pocházelo nejvíce štukatérů, kteří byli zejména v 17. a 18. století činní na nejrůznějších místech v Evropě. Toto území je vymezeno jezery Lago Maggiore, Lago d'Orta, Lago di Varese, Lago d'Iseo, Lago di Garda, Lago di Como a Lago di Lugano. Přibližně od roku 1660 pracovali tito štukatéři ve stylu, který byl odvozen z římského baroka. Byli střídavě známi jako Tessiňané, Intelverové, Lombard'ané, Lugánci nebo Comaskové.<sup>1</sup> Ačkoli se jedná o různá označení, která chtějí naznačit určité rozdíly, jedná se o umělce z téhož území, z již výše zmíněných údolí jezer v blízkosti dnešních hranic mezi Itálií a Švýcarskem. K označení *maestri comacini* poznamenává Gianni Gentile<sup>2</sup>, že se tento pojem objevuje poprvé ve výnosu langobardského krále Rotara z roku 643, který uvádí podmínky, jež se vztahují na „magister comacinus cum colligantes sous“ a na jeho zodpovědnost, v případě, že se zřítí jím postavená budova, stejně jako v případě, že dojde k pracovnímu úrazu. Další langobardský dokument ze 7. nebo 8. století „memoratorium de mercedibus commacinorum“ lze označit jako poznámku o honoráři comských umělců. Oba langobardské dokumenty prokazují, že již v 7. století na tomto území fungovaly organizované skupiny řemeslníků, řezbářů a zedníků, které byly vedeny jedním mistrem. Pro vysvětlení označení Comaskové existují dvě teorie, toponomastická teorie vychází z toho, že označení vychází od Como (jezero a město), má tedy vztah k domovu, k vlasti mistrů. Druhá teorie vykládá označení ve vztahu k povolání, *co-macini*, „spojení zedníci“, přičemž do popředí staví činnost architekta nebo stavitele. Zřejmé však je, že z malých vesniček v oblasti výše uvedených jezer vzešli nesčetní architekti, zedníci, kameníci a štukatéři. Jejich význam vyrůstá ze skutečnosti, že nezdobili jen kostely a domy ve svých rodných údolích, ale že se jako *maestri comacini* rozšířili po Evropě. Když však sledujeme štukatéřské dílo v tomto kraji jezer, je pozorovatel často zklamán kvalitou některých prací. Jsou příliš těžké, často využívají dominujícího žebrování, listovým ovinutých kartuší a karyatid nebo uspořádání, která nerespektují dopadající světlo, což je činí tmavými a těžkými. Mnohem kvalitnější práce těchto umělců najdeme na místech daleko vzdálených od rodných vesniček.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> BEARD 1983.

<sup>2</sup> Magistri Ticinesi 2007.

<sup>3</sup> BEARD 1983.

„Stavělo se – jako ostatně donedávna – pouze od jara do podzimu.“<sup>4</sup> Mnozí působili jako putující štukatéři a v zimě se většinou vraceli domů, kde si vyměňovali nabyté poznatky a zkušenosti a třeba také zaškolovali nové štukatéry. K návratu domů je nevedl jen systém práce ve stavebnictví, ale rovněž láska k domovu. Italy, kteří jiný svět neakceptují jako svůj vlastní, láska k domovu přiváděla vždy zpět, lhostejno do jakých dálek museli putovat, aby zajistili obživu své rodiny. Někteří se však také v cizině usadili a po generace zde působili. „Usazení, zakoupení nemovitostí a získání měšťanství ovšem neznamenovalo setrvání na místě.“<sup>5</sup> Bylo nutné za prací cestovat. Po dokončení stavby a výzdoby nedocházelo v následujících letech k stavebním úpravám a změnám. Pro stavitele, zedníky, kameníky, štukatéry, atd. to znamenalo hledat si novou práci jinde. Možnosti výdělníku štukatéra jsou odvislé od místně a časově vymezené četnosti zakázek. Život štukatérů byl nutně závislý na putování po světě; jen některá větší místa mohla na delší dobu poskytnout zaměstnání a obživu. Takovým místem byla například Vídeň, v Čechách Praha, která „byla odedávna svým středovým postavením v zemi nejen sídelním panovnickým a církevním střediskem, ale i jejím přirozeným srdcem. (...) Vedle ní se rozvíhala (většinou jen dočasně – vlivem šťastných okolností – velkou stavební akcí mocného rodu, založením biskupství, mimořádným rozkvětem města) také další kulturní ohniska, která rovněž k sobě poutala vlašské síly.“<sup>6</sup>

Jedinými vážnými rivaly a konkurenty byli pouze štukatéři z Wessobrunnu a Miesbachu v Bavorsku a později štukatéři z Vorarlberska.

Vzdělávání mistra umění, týkající se výhradně mužů, nehledě na budoucí obor, začíná ve většině případů již v dětství. Budoucímu umělci je vštěpována především základní výchova. Aldo Crivelli uvádí, že chlapani ve věku od šesti do deseti let navštěvovali školu u vesnického faráře, aby se naučili číst, psát a počítat, a pravděpodobně vyhledali také starého umělce „v důchodu“, aby si osvojili první základy kreslení. Tyto znalosti mají velký význam, neboť ten, kdo se poté vydává do světa, musí zůstat ve spojení s rodinou a především umět uzavírat pracovní smlouvy. Co se týče povolání, začíná vzdělávání v rodinném kruhu. První fáze se odehrává v dílně otce nebo jiného blízkého příbuzného; přičemž otec učil syna, synovce nebo bratrance. Je to proto rodinná tradice, přimět chlapce, aby se vydali ve stopách svého otce nebo příbuzných. Učení pokračuje mezi desátým a patnáctým rokem již v cizině. „Kariérní postup“ přirozeně začíná odspoda. Všichni,

---

<sup>4</sup> PREISS 1986, 11.

<sup>5</sup> PREISS 1986, 16.

<sup>6</sup> PREISS 1986, 16.

dokonce i ti největší umělci, začínali na nejnižších pozicích, aby později, po létech praxe vystoupili jako vedoucí projektů. Aby mladík plně ovládl umění, musí absolvovat pět let učení v jedné dílně.<sup>7</sup>

Jednotlivé rodiny byly spojeny mezi sebou. Sňatky mezi rodinami štukatérů byli na denním pořádku. Spolupracovali mezi sebou na zakázkách a v dalekých zemích využívali, kombinovali a spojovali svůj talent. Jedno z tajemství, které bylo předáváno touto metodou školení, byla technika scagliola, která představovala spojení umění a řemesla.<sup>8</sup>

Když umělec opouští svou vlast, aby pracoval v cizině, vyžaduje se od něj ve většině evropských zemí tzv. zachovací list, který svědčí o řádném manželském zplazení a řádném chování. Studie ukazují, že v některých dobách nebylo absolutní nutností putování do ciziny. Ale to, že se umělci vydávají do světa, umožnilo tomuto území jezer nejen hospodářské, ale i kulturní a sociální otevření se. Jít do světa znamená vidět, slyšet a naučit se nové a jiné věci, které dotyčný přináší do vlasti a poté opět dochází k šíření na jiná místa.

Italští umělci hráli ve štukatérském umění baroka důležitou roli. Mnozí z nich byli v 17. a 18. století štukatéry, vytvořili hodnotné dílo a šířili barokní styl ve velkém rozsahu na mnohá místa Evropy. V kruzích jejich rodů byly umělecké dovednosti v plastickém formování štuky předávány z generace na generaci a dosáhly umělecko-řemeslné dokonalosti, která uspokojila i nejvyšší nároky ze strany objednavatelů. S jejich dílem se setkáme po celé Evropě, např. v dnešním Německu, Anglii, Španělsku, v Římě – vedle Borrominho z Bissone jsou velkým přínosem např. díla Stefana Maderno (1576–1636), pocházejícího rovněž z Bissone a Antonia Raggi (1624–1686) z Vico Morcote.

## **2.1 Italští umělci v Čechách**

V 15. století je v Čechách známý jediný kameník, který měl svůj původ v Itálii, Anthonius Mutinensis de Capelli Italicus. Od 2. čtvrtiny 16. století se na 150 let stává italské imigrace trvalou a významnou komponentou výtvarného dění v Praze i v celém Českém království. Dochází tak ke konfrontaci domácí tradice a nových importovaných forem. Od 2. třetiny 16. století je příliv italských umělců četný a trvalý, přináší s sebou široký rejstřík nových motivů a témat. Převažovaly vlivy severoitalské – benátské, lombardské, janovské.

---

<sup>7</sup> Magistri Ticinesi 2007.

<sup>8</sup> BEARD 1983.

S návratem císařského dvora do Prahy za Rudolfa II. se objevuje návaznost na římskou produkci.<sup>9</sup>

Italští umělci působící v Čechách „pocházeli většinou ze severní Itálie z údolí Intelvi při jezeře Como, ze švýcarského Ticina z okolí Lugánského jezera a také ze švýcarského Graubündenu – Grisonska.“<sup>10</sup> Tito umělci byli v českých zemích označováni jako Vlaši. Označení zahrnovalo „jak Italy (národnostně ovšem ještě nesjednocené a v horských oblastech i nářečně rozdílné), tak i další etnickou skupinu, žijící v 16. století již jen v Horním a Dolním Engadinu, povodí Innu a v dalších údolích Grisonska (teprve od roku 1803 kantonu švýcarského spříseženstva) – Retoromány, kteří si byli své odlišnosti od Italů (jazykově dosti markantní) vědomi.“<sup>11</sup>

„První vlna vlašských zedníků a kameníků přišla do Čech převážně z oblasti Lugana, patřící dnes do švýcarského kantonu Tessin, a z Valtelliny, spadající dnes na italské území. Právě z této alpské oblasti přišly v první polovině 16. století rodiny Aostalli a Fontana. (...) V druhé polovině století příliv Luganců ještě zesílil, přišly rodiny Lucchese, Bossi, Rossi, Gambarini, Quadri, abychom jmenovali alespoň některé. Z oblasti Comského jezera pocházely rodiny De Sala, Marini, Spatio a další.“<sup>12</sup>

Z Bissone při Lugánském jezeře pocházel architekt Francesco Borromini a také Francesco Caratti, který působil kolem poloviny 17. století v Čechách. Dále je třeba zmínit rodiny Soldati z Lugana, Spinetti z Mendrisia, Orsi, patrně z oblasti Comského jezera. Z Valtelliny přišli Luragové, Alliprandi, Canevalle, Carlone.

Italové byli na jedné straně spjati s českým prostředím, na straně druhé si udržovali jistou izolovanost. Znalost češtiny byla povětšinou podmínkou pro získání měšťanství. Mnozí češtinu ovládali nejen slovem, ale i písmem. Italové vytvářeli uzavřená společenství, jak o tom svědčí vznik mariánské kongregace při kostele Nejsvětějšího Salvátora na Starém Městě pražském, která vznikla roku 1573. Užšímu propojení s českým prostředím bránilo i to, že Praha byla v té době převážně utrakvistická. Při kostele Nejsvětějšího Salvátora vzniká Vlašská kaple. Dále zřídili Vlašský špitál pro sirotky a chudé, ve druhém desetiletí 17. století byl špitál rozšířen, „byl vystavěn rovněž hřbitovní kostel zasvěcený Matce Boží a sv. Karlu Boromejskému, velkému kardinálovi katolické reformace, který byl právě roku

---

<sup>9</sup> HORYNA 1998.

<sup>10</sup> NAŇKOVÁ 1995, 268.

<sup>11</sup> PREISS 1986, 13.

<sup>12</sup> Opus italicum 2000, 11.

1610 kanonizován. Pro hlavní oltář kostela vytvořil později Karel Škréta slavné plátno, zobrazující Karla Boromejského navštěvujícího nemocné morem v Miláně.<sup>13</sup>

Italští umělci „ovládali především stavebnictví, a to ve všech jeho odvětvích – zednictví, kamenictví a štukatérství, které již přesahovalo i do oblasti volné plastiky. Zejména ve štuky byli Italové v Čechách, kde se nevytvořila (jak tomu bylo například v Bavorsku) vlastní domácí škola, vyslovenými hegemony. V ostatních oblastech, jmenovitě v sochařství a malířství, byl již jejich podíl podstatně menší.“<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Opus italicum 2000, 15.

<sup>14</sup> PREISS 1986, 17.



### 3 Štuky v době baroka

Doba od poloviny 17. století, tedy po skončení třicetileté války, je dobou mimořádné stavební konjunktury. Štuková výzdoba představovala jistý luxus. Byla uplatňována pouze na stavbách, které si stavěly vyšší vrstvy společnosti, nebo na jinak význačných stavbách. Štukem se zdobí interiéry zámků, kostelů a klášterů.

Štukatéři přicházející z Itálie zdobí „interiéry virtuózně nanášeným dekorem, mnohdy sice ještě lpícím na estetice vyznívající pozdní renesance a manýrismu, jindy však, především v detailu, už dovedeným do živé plastické působivosti.“<sup>15</sup> Štukatéři užívají vzorníky a předlohy, většinou jim ale slouží pouze jako podnět pro vlastní koncepci výzdoby.

V baroku připadá štuku zcela mimořádná úloha. Není již pasivní přízdobou architektury, stává se samostatným druhem výtvarného projevu, je prostředníkem mezi architekturou, plastikou a malbou. Štuk je pro baroko ideální hmotou. Dokonale slouží novým slohovým představám, štukovou hmotu je možné utvářet volně a téměř bez odporu, jedná se o hmotu, která sama modeluje stěnu a prostor, a iluzivně je proměňuje. S ohledem na to ustupuje i anticko-renesanční název „opus albarium“ a prosazuje se nové výstižnější označení „opus plasticum“.<sup>16</sup>

Působením hry světla a stínu vytváří štuková dekorace, často barevná, propojení mezi architekturou a malbou, tyto obory se sjednocují tak, aby proměnily prostor v jedno umělecké dílo.

Samotná štuková výzdoba se během baroka mění. Raně barokní štukovou výzdobu charakterizuje plastičnost, plnost, boltcová ornamentika, mohutné kartuše, plochy kleneb či stropů bývají členěny výraznými lištami s výrazným plným listovcovým, vejcovcovým a perlovcovým motivem. Raně barokní architektura, která vycházela z kombinací předstupujících a ustupujících částí, byla doplňována touto masivní plnou štukovou výzdobou, která plasticky modelovala prostor. Příklady této výzdoby najdeme například ve Valdštejnském paláci, která je dílem Santina Galliho. Giovanni Domenico Galli prováděl štukovou výzdobu v Michnovském paláci či v paláci Lobkoviczkém na Pražském hradě. „Nesporně nejvýznamnějším štukátem raného baroka v Čechách byl Giovanni Bartolomeo Cometa, původem z Devoggia u Lugana,<sup>17</sup> „činný v Praze přes třicet let (1650–87), stejně dovedný figuralista jako ornamentik, který nám dokonce zanechal soupis

---

<sup>15</sup> STEHLÍK 2006, 51.

<sup>16</sup> BLAŽÍČEK 1962.

<sup>17</sup> PREISS 1986, 256.

svých prací k roku 1680 v žádosti o dvorní zaměstnání.<sup>18</sup> Cometovo dílo je velmi obsáhlé, v Praze vyzdobil štukem průčelí jezuitského kostela Nejsvětějšího Salvátora, působil i v Sasku, v kostele hybernů na Novém Městě pražském ozdobil štukem nejen klenby sedmi kaplí, ale vytvořil i oltáře z umělého mramoru, pracoval na Svaté Hoře v Příbrami, na fasádě Klementina vytvořil hlavice s festony a lidskými a zvířecími maskarony, provedl reliéfní výzdobu pražské Lorety, byl pověřen, aby štukovými oltáři vybavil kostel Panny Marie ve Staré Boleslavi; to je alespoň stručný náznak obsáhlého Cometova díla. Dalšími štukatéry, kteří vytvářeli výzdobu v raně barokních formách a které známe jménem jsou např. Giovanni Spazio (výzdoba na Červeném Hrádku u Jirkova) nebo Francesco Peri (jeden ze štukatérů, kteří pracovali na Černínském paláci v Praze). Pro štukovou výzdobu je příznačné výzdobné bohatství a stále důraznější plastičnost, kde i figurální motivy se stávají ornamentem.

Kolem roku 1670 se ve štukové výzdobě uplatňuje vedle kartuší ornament akantových rozvilin. „Také figurální motiv v bohatém reliéfu je stále častější ve štku poslední třetiny 17. věku,<sup>19</sup> ačkoli se se štukovými figurami setkáváme již dříve, např. v zámecké kapli v Náchodě.

Výzdoba nabývá realistických tvarů. „Listové pásy se také zde táhnou nejčastěji po hranách klenby, nebo rámuji malbu, girlandy člení a vyplňují plochu, původně abstraktní motivy šátků se nyní spojují a mění v souvislou a realisticky viděnou drapérii. Figurální živel předstupuje v celých komparzech andělských podob v okamžikových pohybech, ale také v zobrazení konkrétních světců, vyvinutých ve vysokém reliéfu, ve figurálních dvojicích nad arkádami a portály. Tato vysoce vyklenutá, výrazná modelace je zvláště příznačná pro dílo<sup>20</sup> Antonia Soldatiho. Antonio Soldati spolu s mladším bratrancem Tommasem vyzdobili živým figurálním štukem klášterní kostel v Broumově, výzdobu pak dokončuje Tommaso, poté, co Antonio odjíždí do Itálie, kde umírá.

Před rokem 1700 se v Praze setkáváme s dílem Ottavia Mosty z Padovy, který byl sochař a štukatér – figuralista. Mosto přišel ze Salzburgu a vnesl do umění v Čechách Berniniho ducha. „Na průčelí kostela sv. Jakuba v Praze předvedl reliéfní figurální obrazy, zrcadlící

---

<sup>18</sup> BLAŽÍČEK 2962, 354.

<sup>19</sup> BLAŽÍČEK 1962, 354.

<sup>20</sup> BLAŽÍČEK 1962, 354–356.

v zjednodušení iluzivní tendence berninismu, přesněji prvé poberniniovské vrstvy římské plastiky.<sup>21</sup>

„Vynikajícím, dosud anonymním výkonem tohoto štukatérského figuralismu je ostatně už výzdoba letního refektáře v pražském Klementinu s řadou šestnácti alegorií Ctností mezi archaickými ornamentálními motivy.“<sup>22</sup>

Štuková výzdoba v kostele sv. Voršily na Novém Městě pražském je připisána na základě jejího pojetí Thommasovi Soldatimu. Výzdoba vznikla kolem roku 1707, příznačné je pro ni souznění figurální a ornamentální složky, štuková výzdoba tvoří velký rám pro freskovou malbu. Zde „lze sledovat, jak štuk ustupuje freskové malbě opouštějící někdejší malá pole a rozšiřující se po klenbě.“<sup>23</sup>

Když se s nástupem radikálního baroku „pohybově proměňuje architektura sama, a to zavedením křivek do půdorysu i výstavby v důsledném domýšlení radikálně barokových představ, význam šuku v dosavadní úloze poklesá. Mění-li se samo zdivo v plastickou hmotu, volně hnětenou v útvaru vnějšku i zejména v nových záměrech prostorové skladby, pak šuku zas bezmála zbývá jen úloha pasívní přízdoby. Vskutku pozorujeme, že ustupuje a že je redukován jeho dotud mocný reliéf. Bude nadále členit jen plochu reliéfním náznakem, ba pouze jakousi iluzivní štukovou malbou.“<sup>24</sup> Toto nové pojetí šuku reprezentuje výzdoba Santina Bussiho v salónech zámku ve Slavkově u Brna. „Zásadní rozdělení plochy mezi malbu v medailonech a štuk sice trvá, ale někdejší těžké rámování vystřídaly jen reliéfní iluze květin, listoví, girland s hravými figurkami amoretů. Tyto měkké náznaky proletuje a váže abstraktní hrotitá linie, ostře vytažená. Rytá kresba doprovází tu a přiosťruje něžné nástiny plastických tvarů.“<sup>25</sup>

V prvním desetiletí 18. století vystupují jako vůdčí osobnosti již zmiňovaný Tommaso Soldati a jeho mladší švagr Giuseppe Donato Frisoni. Oba pracovali v letech 1709–1714 v Ludwigsbrgu nedaleko Stuttgartu na výzdobě zámku, Frisoni se zde poté stává vedoucím architektem. Tommaso Soldati pracoval od roku 1717 na výzdobě Černínského paláce a na Šlikově náhrobku ve Svatovítské katedrále je tvůrcem draperie za jehlancovým nástavcem s bustou zesnulého.

---

<sup>21</sup> BLAŽÍČEK 1962, 356.

<sup>22</sup> BLAŽÍČEK 1962, 356.

<sup>23</sup> BLAŽÍČEK 1962, 356.

<sup>24</sup> BLAŽÍČEK 1962, 357.

<sup>25</sup> BLAŽÍČEK 1962, 357.

„Mezitím Santino Bussi přináší z Vídně opět nový odstín štukové výzdoby, už vysloveně středoevropské úpravy, vyrostlý na palácových stavbách Fischera z Erlachu a Hildebrandta. Je to znovu štuk výrazněji plastický a také dekorativně plnější, respektující však citlivě a přesně architektonickou konstruktivní myšlenku, a proto rozvíjený zejména v supraportách portálů, ve vlysech zalamovaného, mocně plastického kladí, v poprsních oken. Zejména touto dobou přibývá také architektonicky vázané štukové přízdoby na palácových průčelích.“<sup>26</sup> Na pražském Clam– Gallasově paláci navrženém Johannem Bernhardem Fischerem z Erlachu je vedle štukatérů Giovanniho Girolama Fiumbertiho a Rocca Bolly doložena i činnost Santina Bussiho, který zde měl při tvorbě výzdoby zřejmě vedoucí úlohu.

Před rokem 1720 se objevuje pásková ornamentika, která je příznačná pro pozdní baroko a nástup rokoka. „V 18. století se nejprve poměrně dlouho tříbilo a zjemňovalo plošné páskové a mřížkové vzorování, jež bylo až v padesátých letech všeobecně vystřídáno v reakci na jeho zásadní souměrnost nepravidelností rozeklaných mušlí, plaménkových rokají, jejichž nadvláda však netrvala dlouho; byla záhy potlačena osovou dispozicí ještě striktnější, než byla ona v ornamentice páskové, stylem tuhých pletencových girland.“<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> BLAŽÍČEK 1962, 358–359.

<sup>27</sup> PREISS 1986, 398.

## 4 Santino Cereghetti a jeho dílo

### 4.1 Život Santina Cereghettiho

Je štukatérem italského původu. Narodil se kolem roku 1640, známá je zpráva o jeho smrti 16. 11. 1719, s připojenou poznámkou, že umírá jako osmdesátiletý v Příbrami. Je bratrem Johanna a Bartolomea Cereghettiho. Do Příbrami přišel přes Prahu, kde s bratrem Bartolomeem koupili dům. Santino Cereghetti i jeho bratr Johann, zedník, se usadili v Příbrami. Cereghetti se oženil s nejstarší dcerou Františka Miklera, Lidmilou. Od svého zetě koupil dům. V říjnu 1670 František Mikler potvrzuje úplné zaplacení. Cereghetti má slušné příjmy z prací na Svaté Hoře. Přikupuje i další pole a louky. Od tchýně Kateřiny, nyní již vdově po Františku Miklerovi, kupuje v roce 1677 Ptáčkovský mlýn. Měl dva syny Antonína a Ignáce Antonína. Jeho žena Lidmila někdy po roce 1677 umírá. Znovu se žení, za manželku si bere ovdovělou Annu Jelínkovou.

Cereghetti se před rokem 1693 stává členem městské rady v Příbrami, od roku 1693 je purkmistrem.

„Počátkem stol. 18. prací na Svaté Hoře ubývá. Santino prodává kus majetku za kusem. Mlejn, oba domy na rynku i pole a louky. R. 1705 koupil si dům Melicharovský od dožického hejtmána Podhorského“.<sup>28</sup> V tomto domě žil do konce života. V roce 1719 umírá. Za měsíc po Cereghettiho smrti umírá i jeho manželka Anna, ve věku kolem osmdesáti let. Mladší syn Ignác Antonín získal již roku 1714 měšťanské právo, ale jemu ani jeho ženě Anně se v Příbrami nelíbilo. Chtěli odejít do Chrudimi. Proto prodává dům i pole. Cereghettiho rodina tedy přestává pobývat v Příbrami.

Santino Cereghetti byl zaměstnán tvorbou štukové výzdoby u jezuitů na Svaté Hoře (1665–90. léta). Prováděl také štukatérské práce při opravě fasády kostela sv. Mikuláše v Českých Budějovicích (1686–1688).<sup>29</sup>

### 4.2 Štukatérské dílo Santina Cereghettiho na Svaté Hoře

Santino Cereghetti provedl štukovou výzdobu v jednotlivých kaplích, kde tato výzdoba ztvárňuje oltářní stěnu a zdobí klenbu kaple či kupoli. Na Svaté Hoře je svatyně [1] umístěna na vyvýšené terase, kterou obklopují ambity. V amitech se nachází osm otevřených kaplí, které jsou podle ideového návrhu P. Benjamina Schleyera zasvěceny tajemstvím Mariina života. Krok za krokem zde procházíme Mariiným životem. Mariin život vrcholí Nanebevzetím. A Nanebevzetí Panny Marie je zasvěcena svatyně situovaná

<sup>28</sup> KLÍMA 1930, 169.

<sup>29</sup> NAŇKOVÁ 1997, 552.

na vyvýšeném místě uprostřed ambit. V západní části ambit pod zvonící se nachází rovněž otevřená Dušičková kaple. Do nároží ambit obdélného půdorysu, jsou zakomponovány čtyři osmiboké kaple, které nesou názvy měst; z těchto měst pocházeli jejich donátoři a kaple jsou směrem na tato města orientovány. (Mníšecká kaple zasvěcená Neposkvrněnému početí Panny Marie, Pražská kaple – Zvěstování Panně Marii, Březnická kaple zasvěcená Panně Marii Bolestné, Plzeňská kaple – Nanebevzetí Panny Marie.) Štuková výzdoba vytváří rámce pro malby. Barokní malby se ve většině případů nedochovaly a v 19. století byly přemalovány; jen v některých případech jsou ze smluv známa jména malířů původně barokních maleb. Popis a pojednání obrazů není v následujícím textu pojednáváno.

#### 4.2.1 Pražská kaple

Pražská kaple je jednou ze čtyř osmibokých rohových kaplí zakomponovaných Carlem Luragem do ambitu. Kaple byla vystavěna nákladem tří pražských měst, a to, Starého Města, Nového Města a Malé Strany.

Základní kámen k této kapli zasvěcené Zvěstování Panně Marii byl položen roku 1661, se stavbou se začalo ale mnohem později. Teprve v roce 1667 schvaluje městská rada Starého Města, aby bylo poskytnuto 300 zl. rýn. z městských příjmů na stavbu kaple. Peníze byly doručeny superiorovi na Svaté Hoře Václavu Kolčavovi 11. května 1667. Poté se zpráva o kapli objevuje až v roce 1673, kdy je uzavírána smlouva s kameníkem. 3. července 1674 poskytuje magistrát Starého Města dalších 300 zl. To ale ještě nestačilo na dokončení. Kaple byla zhruba vystavěna, ale její stěny byly holé a oltář jen provizorní. Peníze na dokončení z Prahy nepřicházely. Jezuité se proto rozhodli pro dokončení z vlastních prostředků a svatohorský superior P. Joannes Had uzavřel 25. června 1675 smlouvu se štukátem Santino Cereghettim. Smlouva stanovuje, že jezuité dodají potřebný materiál a Cereghettimu zaplatí 700 zl. rýn. Cereghetti je povinen vyzdobit kapli od shora dolů, štukem i hladkým dílem. Zadavatel také stanovuje ideový obsah: „Na svrchu oltáře mezi anděly má býti obraz aneb postava P. Marie Svatohorský: sloupky při oltáři, na druhý mustr obrysu, s andělem. Pro erby tři place k malování býti mají.“<sup>30</sup>

Cereghetti provedl štukovou výzdobu kupole [2]. Mezitím svatohorští superioři v nekončících průtazích vyjednávali s pražskými městy. K rozhodnutí došlo až v roce 1696. Při jednání 23. července se tři pražské magistráty dohodly, že vyšlou na Svatou Horu

---

<sup>30</sup> PODLAHA 1922–1923, 252.

své zástupce, aby kapli prohlédli a na místě rozhodli, co je ještě třeba dokončit. Tak se stalo 10. srpna 1696. S Janem Jakubem Stevensem ze Steifelsu bylo dohodnuto provedení fresek osmi zemských patronů v štukových polích v kupoli. S kameníkem Pavlem Graffnetterem provedení kamenických prvků. „Stukatér Santin Cereghetti byl komisí vyzván, aby vypracoval návrhy na stukatérskou výzdobu dolní části kaple. Na základě jeho návrhů uzavřena mezi ním a třemi magistráty v Praze již 17. srpna 1696 smlouva, v níž se Santin zavázal, že dílo provede pěkně a důkladně a tak, aby odpovídalo výzdobě hořejší.“<sup>31</sup> Smlouva dále uvádí, že Cereghetti provede výzdobu portálů figurami a deskami, míněny jsou zřejmě pak ve skutečnosti provedené postavy andělů a kartuše, která nese název kaple. K práci potřebný materiál, smlouva udává i výčet, vápno, sádro, hřebíky a drát, stejně tak i podavače si má opatřit stukatér sám. Za celé dílo se magistráty tří pražských měst zavazují zaplatit stukatérovi 250 zl. zaplatí. Okamžitě mu odvádějí dvacet zl., dále zanechávají P. superiorovi na svaté Hoře 100 zl., z nich si může stukatér při postupujícím díle vyžádat další částky. Když už bude dílo téměř hotovo, zavazují se tři magistráty dát a zaplatit stukatérovi dalších sto zlatých a zbývajících 30 pak po dokončení díla.<sup>32</sup>

P. Martin Vogler 30. března 1697 oznamuje, že Cereghetti již dokončil štukovou výzdobu na stěnách a pracuje na výzdobě oltáře, zbývá tedy dokončit oltář, jeden portál a nad druhým dva anděly. Cereghetti žádá o vyplacení 76 zl., při dokončení díla by zbývalo vyplatit 50 zl. Cereghetti slibuje dokončit dílo po Velikonocích, nejpozději dva týdny po Velikonocích. Z Prahy mu ale poslali jen 50 zl., které převzal Cereghettiho syn Antonín Josef. P. Vogler v dopise staroměstskému kancléři ze 3. srpna 1697 vedle dalších oznámení podává „zprávu, že Cereghetti úplně dokončil práci a žádá za vysvědčení, bezpochyby aby obdržel ihned také doplatek“<sup>33</sup>.

Je dochovaná olůvkem provedená lavírovaná kresba [4], která zachycuje pohled na oltářní stěnu a další dvě stěny osmiboké kaple včetně pohledu do kupole nad těmito stěnami. Kresba je signována. Z práce Václava Vojtíška o Pražské kapli na Svaté Hoře vyplývá, že tato návrhová kresba vznikla až při příležitosti uzavírání smlouvy mezi třemi pražskými městy a Cereghettim v roce 1696, i když návrh respektuje požadavky, které na Cereghettiho a pojetí výzdoby kaple vznesli již jezuité ve smlouvě z roku 1675. Smlouva z roku 1696 ještě více zdůrazňuje požadavky kladené na stukatéra. Štukatér má provést

---

<sup>31</sup> HOLAS 1929, 207.

<sup>32</sup> přepis německy sepsané smlouvy je uveden v poznámce 12, VOJTÍŠEK 1914, 96.

<sup>33</sup> VOJTÍŠEK 1914, 98.

oltář, ozdobit ho listovím, ovocnými festony a anděly, a to co nejkrásněji, má také vytvořit rám, do kterého pak bude možné zasadit a přitlouct oltářní obraz. Rovněž má ozdobit i všechny stěny, všechna okna kolem dokola provést dobře a zdobně štukatérským dílem tak, jak to ukazuje podepsaný návrh. Veškerá výzdoba se má hodit a být v souladu s již vyzdobenou kupolí. Pochází-li kresba z roku 1696, pak Cereghetti do ní zahrnuje i pohled do kupole asi proto, aby ukázal zadavatelům soulad výzdoby stěn s hotovou výzdobou v kupoli. A rovněž proto, aby rozvrhl kompozici celé kaple, kdy výzdoba kupole, oddělená od spodní části římsou, musí být lehčí, jakoby se vznášet nad tím co se nachází pod ní. Neboť v kompozici jde o to, aby byl udržen celek, který je pak při realizaci rozpracován do jednotlivých detailů, které nutně musí být v souladu s celkem. Může nás zarazit, že některé prvky výzdoby kupole jsou zachyceny odlišně, než jsou provedeny (podoba kartuší nad římsou), ale i to nehraje roli, když uvážíme, že v návrhu jde o to, aby byla především zachycena kompozice, celek kaple.

Kresba by ale mohla vzniknout již v roce 1675, kdy jezuité uzavírají s Cereghettim smlouvu na štukovou výzdobu celé kaple. Jak již bylo zmíněno, návrh respektuje požadavky, které jezuité vznášejí na výzdobu a které jsou zaneseny v smlouvě. Jednalo by se opět o rozvrh kompozice kaple, o to aby naznačené detaily zapadaly do celku a celek utvářely.

Z hlediska času, by připadalo v úvahu spíše to, že kresba vznikla již v roce 1675. Ale Václav Vojtíšek v příspěvku o Pražské kapli uvádí, že návrh je uložen v Archivu královského hlavního města Prahy, z toho vyplývá, že návrhovou kresbu podle všeho zhotovil Cereghetti skutečně při uzavírání smlouvy s magistráty tří pražských měst v roce 1696, jinak by se zřejmě návrhová kresba nenacházela v pražském archivu.<sup>34</sup>

Prostor kaple výrazně rozčleňuje bohatě profilovaná římsa, která odděluje a zároveň propojuje spodní část a kupoli. Římsa je zalamovaná, zalamování sleduje osmiboké členění kaple. Římsa je od spodní části směrem vzhůru stále mohutnější; v jejím členění se objevuje zubořez, podvalek, listovec a zakončení římsy je hruškovcového profilu.

Římsa a s ní i celá kupole je vynášena pilastry, které jsou situovány do rohů osmibokého prostoru. Pilastry jsou z toho důvodu uprostřed po celé délce zalomené a jsou zakončeny jónskou hlavicí, uprostřed jsou umístěny hlavy andílků, hlavice vystupují o prostor, na rozích jsou z každé strany jónské voluty a pod nimi drobná skládaná dolů spadající rouška.

---

<sup>34</sup> reprodukce In: VOJTÍŠEK 1914, 97.



Prostor kupole [2] je pravidelně rozčleněn, členění odpovídá osmibokému členění kaple. Štuková výzdoba je z hlediska motivů provedena v pásech nad sebou, které jsou vzájemně provázány. V dolní části se nad výše zmíněnou římsou nachází ještě drobná římsa. Nad ní je umístěna řada kartuší. V zásadě se objevují dva typy kartuší, u jedněch jsou voluty stáčené směrem vzhůru, u druhých dolů. Na volutách jsou na každé straně situovány sedící figury andílků, kteří se přidržují kartuší nebo karyatid. Andílci mají podobu dětských figur, jsou poměrně mohutní, mají bohaté kratší vlasy načesané do různých účesů, jsou to figury zachycené v pohybu. Štukatér dosáhl obrovských pohybových variací, každá figura je zachycena ve zcela odlišné póze, figury mají odlišně natočenou hlavu, jejich pohled směřuje u každé jinam, jsou odlišně usazeni na volutě kartuše. Jejich odění tvoří je pruh látky, který je přehozen přes jejich tělo, někdy splývá již z ramene, pouze jeden andílek je celý oděn do košile, která mu sahá ke kolenům, v pase je přepásaná a tvoří jemné záhyby, rukávy jsou shrnuté k loktům. Řasení draperie sleduje tělo a pohyb figury. V horní části kartuší jsou mušlové motivy, uprostřed pak volutově stáčený ornament, který přechází do štukového orámování osmibokých zrcadel, ve kterých jsou provedeny fresky českých patronů malířem Janem Jakubem Stevensem ze Steinfelsu. Mezi osmibokými zrcadly se nacházejí figury světic, jsou provedeny ve vysokém reliéfu, výrazně však vystupují ze svého pozadí. Mezi osmicí světic najdeme virgines capitales, tedy sv. Markétu, sv. Kateřinu, sv. Barboru [5], sv. Dorotu. Figury jsou umístěné na soklech, které jsou ve spodní části vynášeny figurami atlantů. Za jejich krk umístil štukatér motiv naplněných pytlů, o které se opírá jejich hlava, pomocí nich vynášejí sokly se světicemi. Štukatér zde opět rozehrál variace v jejich ztvárnění, každá figura má odlišně tvarované a natočené tělo, jinak skloněnou hlavu, odlišně pojednanou tvář, různé grimasy obličejů. Ve spodní části pod břichem je draperie různě skládaná nebo svázaná do uzle, u některých figur je draperie přehozená přes hlavu nebo spadá z ramene dolů, okraj draperií je rozličně pojatý, hladký nebo zakončený trásněmi. Ve spodní části vyrůstají jejich těla z útvarů, které připomínají páteřní obratle a po stranách se nacházejí konzoly.

Nahoře jsou umístěni andílkové [21], kteří stojí na konzole, která je volutově svíjená a tvoří zakončení osmibokého zrcadla, a vynášejí lucernu tak, že podpírají spodní část římsy, kterou tvoří věnec z vavřínových listů, dále je římsa lineárně profilovaná a nad ní se již otevírá prostor lucerny. Andílkové jsou zachyceni v nejrůznějších pohybových variacích, někteří jsou zobrazeni z anfasu, jiní z profilu nebo zezadu, podle jejich postavení jsou pak postavena i jejich křídla seskládaná z jednotlivých perutí. Figury plasticky provedených andílků jsou oděny draperií, která je ovinuta kolem jejich boků a v rozevláté kaskádě spadá

za nimi dolů. Andílci mají mezi sebou festony, které jsou doplněné rozevlátými stuhami. Nejsou to přesně řečeno jednotlivé festony, ale jedná se o obrovskou girlandu, kterou andílci nesou na svých ramenou. Každý květinový feston je ukončen svazkem listů a uzlem ze kterého vychází stuha. Tuto stuhu mají andílci položenou na ramenou a mezi nimi pak spadá feston dolů.

Lucerna, kterou je završena kupole kaple, má rovněž osmiboký tvar. V každé stěně jsou prolomena okna a kolem nich mělká propadlá ostění oken. Ve spodní části je naznačené zábradlí s kuželkovou výplní, i když nahoře není možné procházet. V zalomení zábradlí jsou květinové festony, které spadají dolů. Pod rovnou klenbou lucerny jsou andílčí hlavičky, které jsou poměrně mohutné, široké, provedené v reliéfu, přesto plasticky vystupují, a které jsou spojeny květinovými festony, které v místech zalomení lucerny spadají dolů.

Při pohledu do kupole je nápadná pravidelnost a symetrie. Tato symetrie není ale tvořena stejnými prvky a figurami, v detailu můžeme pozorovat obrovskou rozmanitost v provedení jednotlivých prvků a figur.

### **Výzdoba oltářní stěny [3] a dalších stěn kaple**

Oltářní menza je má tvar jednoduchého kvádrů, přední stěna je členěna třemi čtvercovými rámci, přičemž v prostředním je ztvárován kříž. Na menze je kamenná deska (dílo kameníka Pavla Graffenetra). Oltářní retábulum je edikulového typu. Po stranách za oltářní menzou se nacházejí pilastry. V úrovni kamenné desky na oltářní menze probíhá drobná zalamovaná římsa. Na pilastrech se nachází sokl, jednak pro sloup, tak i pro pilastr. Sloup je představený před pilastr. Na soklu je patka, ze které vyrůstá tordovaný sloup a za ním pilastr. Tordované sloupy jsou ovinuty větvičkami oliv. Pilastr i sloup jsou zakončeny jónskou hlavicí, která vynáší kladí, které je bohatě členěné a na třikrát zalamované. Retábulu dominuje Brandlův obraz Zvěstován Panně Marii (1697) (v kapli kopie, originál se nachází v rezidenci). Ve cviklech při lunetovém zakončení Brandlova obrazu je rozvinutá akantová ornamentika. Následuje bohatě členěný a zalamovaný architráv, vlys je vyplněn akantovou ornamentikou, římsa je bohatě členěná, ve spodní části konzolou s zubořezem, a zalamovaná. Uprostřed frontonu je umístěna nika s figurou provedenou ve štuku, která zpodobuje Pannu Marii Svatohorskou. Ztvárnění Panny Marie, posazení Ježíška na ruce Panny Marie i postavení rukou a ztvárnění draperie se shoduje s podobou milostné sochy Panny Marie Svatohorské. Na hlavě Panny Marie a Ježíška jsou korunky, které mají listové nebo liliové zakončení. To odpovídá ztvárnění sochy Panny Marie

Svatohorské v době, kdy ještě nebyla korunována zlatými drahokamy zdobenými barokními korunami (1732). Při dolní části niky se nacházejí voluty, nika je zakončena andílčí hlavičkou s křídly. Na úsecích frontonu se nacházejí sedící andělé, kteří se jednou rukou opírají o úsek frontonu a shlížejí dolů k oltární menze. Od okrajů frontonu spadají dolů po pilastrech členících stěny kaple bohaté květinové festony. Zleva přilétá anděl a zachycuje se festonu, jeho pohled směřuje k oltáři. Napravo se anděl přidržuje festonu a pohlíží směrem do prostoru kaple. V prostoru nad retábulem je oválné okno, které je ovinuto vavřínovým věncem s několika květy. Kolem něj jsou rozvinuté akantové listy, ze kterých vyrůstají stonky květů, které jsou umístěny na vavřínovém věnci. Z rozvinutých akantových listů v horní části vycházejí festony ze skládaných listů a bobulí, uprostřed se je umístěn květ, od něj jsou listy skládány v opačném směru; festony jsou opět zachyceny v akantových listech ve spodní části. Z festonu vyrůstají velmi jemné větévky s listy a růžovými květy.

Oválná okna se nacházejí na všech stěnách pod římsou, tam, kde se nacházejí ve směru, kde navazuje další část ambitu, jsou zaslepená a nepřivádějí světlo do interiéru kaple. Na stěnách vedle oltární stěny se nacházejí oválné obrazy svatého Josefa s Ježíškem a Jana Nepomuckého. Obrazy jsou opatřeny kartušemi, které tvoří bohatě rozvíjené akanty, které pokrývají prostor okolo obrazu, z akantových listů vyrůstají na okrajích také dva svazky palmových větévek. V horní části se nacházejí plastické reliéfy andělů, kteří vystupují ze stěny a přidržují se štukové ozdoby horního oválného okna. Oválná okna na těchto stěnách jsou ověncena květinami, v další řadě pak akantovými listy, z nichž vyrůstají jemně pojaté olivové větévky, které se rozvíjejí do prostoru. V dolní části jsou prolomena obdélná okna se záklenkem, směřující do exteriéru.

Další stěny nesou erby pražských měst, Malé Strany a Nového Města. Erb Starého Města se nachází na stěně proti oltáři. Erby pražských měst jsou ověnceny bohatými kartušemi. Samotný erb je ovinut věncem z drobných akantových listů, rámeček kartuše tvoří konzoly sestavené do tvaru obdélníka, na jehož rozích jsou konzoly sestaveny do čtverců. Vnitřek mimo věnce z akantových listů vyplňují ještě další ornamentální motivy. Při vnějších stranách se nacházejí akantové listy, dole jsou strany čtverce podloženy drobnými konzolami a uprostřed je okřídlená andílčí hlavička, nahoře se nachází rozvinutá mušle, která přechází k ozdobě oválného okna. Oválná okna na těchto stěnách jsou ovinuta vinnými hrozny a listy, v další řadě pak akantovými listy, z nichž zespoda vyrůstají jemně provedené vinné větévky s hrozny. Zbývající dvě stěny jsou ozdobeny obdobně jako stěny s nástěnnými obrazy sv. Jana Nepomuckého a sv. Josefa, pouze namísto vrchních oválných

oken, je zde plná plocha, na které je napsán text modlitby<sup>35</sup>, a z akantových listů vyrůstají namísto olivových větévek větévky s listy a květy růží.

Rozdíly mezi návrhovou kresbou [4] a konečným provedením štukové výzdoby Pražské kaple jsou minimální. Provedení štukové výzdoby se drží rozvrhu výzdoby naznačené v kresbě. Výraznější rozdíl lze spatřit v provedení andělů, kteří sedí na roztrženém frontonu oltáře. Na kresbě je naznačeno odlišné posazení andělů a větší rozměry oproti provedení ve štku. Tito andělé rovněž mezi sebou drží květinovou girlandu, která pak z jejich rukou spadá po obou stranách oltářního retáblu podél tordovaných sloupů dolů. Ve štukovém provedení tito andělé nejsou tak monumentálně usazeni na roztrženém frontonu, shlížejí z něj dolů k menze oltáře a nedrží v rukou květinovou girlandu. Tato girlanda vychází až z okraje frontonu a spadá dolů, oproti kresbě je umístěna dál od oltářního retáblu na střed zalomených pilastrů, které oddělují stěny kaple. Kresba do detailů naznačuje provedení dekorativních prvků. Na kresbě obklopují a lemují akantové listy, které tvoří kartuši, prostor pro nástěnnou malbu. Při provedení se akantové listy mnohem více rozvíjejí, vycházejí sice z okrajů prostoru pro nástěnnou malbu, ale výrazně se rozvíjejí a vyplňují prakticky celý prostor kolem nástěnného obrazu.

Co se týče štukové výzdoby v klenbě, lze nalézt opět jen menší rozdíly. Kartuše umístěné nad římsou a přidržované andílky jsou na kresbě zakončeny volutami a směrem vzhůru rozvinuty do křídlovitého tvaru. Při provedení volutové zakončení tvoří vrchol kartuše, která se takto propojuje s zrcadlovým rámem pro obraz. Křídlovité útvary jsou nahrazeny mušlovými motivy. Spodní část kartuše je rozvinuta napravo i nalevo a zakončena mohutnými volutami, na kterých jsou umístěni sedící andílkové. Andílci, kteří vynášejí římsu, která poté přechází v lucernu, a kteří mezi sebou drží květinové festony, jsou v provedení štukové výzdoby navíc obklopeni rozevlátými stuhami, jež vycházejí z jejich draperií nebo z květinových festonů.

---

<sup>35</sup> Defende quae sumus	toto corde tibi
Domine beata Maria	prostram ab hostium
semper virgine interce	propitius tuere clementer
dente istam ab omni	insidiis per Christum
adversitate familiam	Dominum nostrum
	Amen

Ochraň Pane, na přímluvu blahoslavené Marie, vždy Panny, nás vezdejší ode všeho protivenství v rodinách. Ať jsou poraženy nástrahy nepřátel. Z celého svého milosrdného srdce na nás pohlédni. Skrze Krista našeho Pána. Amen

## Výzdoba portálů

Vstupy z jihozápadu a severovýchodu jsou orámovány pravoúhlým kamenným profilovaným ostěním, které jsou zasazeny do edikuly, která dole vychází z kamenných soklů, ze kterých vyrůstají podpory, které vynášejí roztržený segmentový fronton. Podpory jsou tvořeny dvěma pilastry, přičemž jeden je představen před druhý. V úrovni zakončení dveří jsou pilastry předěleny drobnou profilovanou zalamovanou římsou. Pilastry nemají hlavice. Hlavice nahrazují voluty svinuté z akantového listu, který je ozdoben festonem tvořeným drobnými akantovými listy a spadá po pilastru dolů. Na segmentech roztrženého frontonu sedí andělé, jejich postava je vysoká a štíhlá, jsou oděni do jemné našasení draperie, kterou mají přehozenou přes ramena a která dále splývá dolů, jednu nohu mají opřenou o vnější část frontonu a rovněž jednou rukou se frontonu přidrží, mají ke zpěvu otevřená ústa a shlížejí na lidi, kteří vstupují do kaple. Druhou rukou se přidrží kartuše, kterou tvoří bohatě rozvíjené akantové listy. Drobnější akantové listy obklopují kulatou vypuklou plochu, která nese název kaple. Kolem dokola se rozvíjejí velké akantové listy, které vyrůstají ze spodní části. Listy se nejrůznějším způsobem prostupují a proplétají, rozvinují se do stan tak, že vyplňují a člení celou plochu mezi segmenty frontonu. Vrchol kartuše tvoří dva svinuté akantové listy. Spodní část kartuše tvoří rovněž dva svinuté akantové listy, které se rozvíjejí přes římsu frontonu, na každou stranu z nich vycházejí dva bohaté květinové festony, které jsou druhým koncem ukotveny ve volutě na pilastru, procházejí volutou a na jejím okraji vidíme ještě část festonu, jak splývá dolů vedle pilastru. Pod svinutými akantovými listy je mezi římsou a kamenným ostěním vstupu umístěna drobná kartuše tvořená květy, od ní se po stranách rozvíjejí akantové listy.

Štuková výzdoba jihozápadního vstupu se v drobných detailech odlišuje. Kartuši netvoří pouze akantové listy, ale ve spodní části i olivové ratolesti. Nenajdeme zde květinový feston, který vychází ze spodní části kartuše a směřuje k do volut stáčeným listům v horní části pilastrů.

Štuková výzdoba se vyznačuje vysokou plasticitou v provedení figurálních motivů. I když je zde značný časový odstup mezi provedením výzdoby kupole a stěn (mezi tím je provedena výzdoba Dušičkové kaple, kde se již prosazuje odlišné pojetí štukové výzdoby), provádí Cereghetti výzdobu stěn v duchu pojetí štukové výzdoby kupole. V uměleckém pojetí štukové výzdoby a ztvárnění lze přesto vidět určitý posun, který je nejvíce patrný na kartuších. V klenbě jsou kartuše rozvinuté do stran mohutnými volutami, vyznačují se jistou masivností a mohutností, kdežto kartuše na stěnách jsou tvořeny akantovými listy, které

nejen, že obklopují plochu pro obraz či erb jednoho z pražských měst, ale výrazně se rozvíjejí do prostoru kolem. Zvlášť jemně jsou provedeny kartuše kolem oválných oken. Štukatér velmi dovedně zpracovává figury, a to obzvlášť v kupoli. Italští štukatéri v tom byli mistři, zvlášť význačnou postavou figurativního umění byl Giovanni Battista Carlone, který vytvářel štukovou výzdobu mimo jiné v dómu v Pasově (1678) a v klášterním kostele ve Waldsasenu (1695). Cereghetti velmi dobře zvládá proporce figur, jejich pohyb, kterému odpovídá nařazení draperie, i výraz, když podobně jako Carlone dokáže ztvárnit oči figur.

Když člověk vstoupí do kaple, architektura i výzdoba ho vedou při vnímání jejího prostoru i detailů. Působí zde kompozice, celek; každý detail v něm má své místo. Všechny části musí být kompozičně správně provedeny, aby nezpůsobovaly „pokřivení“ celku. Štukatér musí při tvorbě vycházet z pozice pozorovatele, který bude výzdobu sledovat, tento pohled určuje rozmístění i utváření jednotlivých kartuší, festonů a především figur. Každý detail, každá figura má mimo svého zakomponování do celku rovněž „svůj život“; tuto skutečnost můžeme sledovat na nesčetných pohybových variacích jednotlivých figur andělků a na figurách světic, které individualizovány, nejen díky svým atributům, jejich pohyb a tvář prozrazují jejich charakter a svatost. Tím, že štukatér tyto a další detaily dokáže vložit do celku, vzniká umělecké dílo. „Barokní kostely uvádějí nás v představě do předsíně nebes.“<sup>36</sup> Když vstoupíme do Pražské kaple, je tato představa předsíně nebes ikonograficky evidentní, při pohledu do kupole se díváme do nebeských výšin, neboť zde spatřujeme figury andělů, světic ve štukové výzdobě a rovněž další světce na Steinfelsových freskách. Představu předsíně nebes navozuje i umělecké ztvárnění, které lze nahlížet jako odlesk nebeské krásy.

**4.2.2 Kaple Nanebevzetí Panny Marie (další názvy Korunování Panny Marie, Račínská) [6]**  
Oltářní stěna pojednaná štukovou výzdobou se nachází v zahloubené nice, která je zaklenuta valenou klenbou. Přední část klenby tvoří štukem zdobený klenební pas, jehož výzdoba svým pojetím patří k pojetí výzdoby klenby kaple, která je rovněž Cereghettiho dílem, ale je pozdější. Klenba kaple vychází ze čtyř pilířů. Mezi těmito pilíři se klenou čtyři klenební pasy, které vymezují prostor kaple a vyznačují předěl k další části ambit a jejich výzdobě. Zadní část valené klenby v oltářní nice tvoří ve štuku pojednané orámování

---

<sup>36</sup> PIŘHA 2005, 30.

obrazů, které jsou sestaveny do oblouku klenebního pasu. Zadní stěna niky je rovná, na ní se nachází štukový oltář s retábulem. Menzu oltáře pokrývá kamenná deska, vedle menzy jsou umístěny dva štukové polopilastry. Vzadu z nich vyrůstají pilastry, před které jsou představeny sloupy s jónskými hlavicemi. Polopilastry a sloupy vynášejí přerušeny segmentový bohatě profilovaný fronton, na kterém jsou na rozložené draperii, která částečně přesahuje přes profilaci frontonu, usazeny dvě figury andílků. Do takto vytvořeného retabula je vsazen obraz ve štukovém rámu, nad kterým se rozvíjí oválná kartuš. Kartuš přesahuje přes orámování obrazu, tuto spodní část tvoří maskaron, v horní části je zakončena andílčí hlavičkou s křídly. Po stranách retabula se nacházejí dva obdélné štukové rámy, které jsou v horní části lunetově zakončeny. Nad nimi se nacházejí drobnější kartuše, v jejichž středu byly původně umístěny erbovní štíty donátora kaple, Františka barona Račina, pána na Hluboši. Kartuše tvoří volutové ornamenty, po stranách jsou květinové festony a završeny jsou korunou.

Kartuše na oltářním retábulu a štukové orámování obrazů v klenebním pase při oltářní stěně jsou provedeny v mohutnějších, objemnějších formách. Jejich okraje jsou volutově svíjené. Toto ztvárnění kartuší odpovídá raně barokním formám. Figury andílků [22], kteří jsou umístěni na frontonu, modelací těla a podobou vlasů připomenou figury andílků [21], kteří vynášejí lucernu, v klenbě Pražské kaple. Podobně i volutově stáčené okraje kartuší připomenou voluty na okrajích kartuší v klenbě Pražské kaple. I když u tohoto oltáře nemáme doložené údaje o vzniku a autorství štuků, lze se na základě těchto srovnání přiklonit k Cereghettiho autorství výzdoby oltářní stěny kaple a výzdobu datovat do počátku 70. let 17. století, s přihlédnutím k výzdobě Pražské kaple. Lze zde vyslovit hypotézu, že výzdoba oltářní stěny této kaple byla Cereghettiho prvním dílem na Svaté Hoře, kde předvedl své umění a jezuité s ním poté uzavřeli smlouvu na výzdobu Pražské kaple.

Klenba kaple je rozdělena na čtyři trojúhelné části. V každé se nachází kartuše oválného tvaru, která je proniknutá prvkem obdélníku, který je vysunut směrem do středu; na spodní straně vzniká pravoúhlé obdélné vykrojení, ve kterém je umístěna okřídlená andílčí hlavička, na horní straně vzniká pravoúhlé nastavení. Plocha obrazu je rámována hladkými zlacenými konzolami.

Uprostřed je umístěn čtvercový obraz s dovnitř vykrojenými rohy, je ověnčený listovcovou konzolou. Obraz podpírá v každém vykrojeném rohu andílek stojící na konzole (každý je odlišně provedený). Andílci mezi sebou drží roušky a festony. Ze spodní části konzoly visí

feston s květinami a ovocem, který je z každé strany obklopen andílky v nejrůznějších dynamických pohybech, s rouškami, věnci. Pod ním se nachází andílčí hlavička s křídly, křídla jsou nad ní i pod ní, zde překřížená. Pod andílčí hlavičkou je ještě skládaná rouška, zakončená střapcem.

V klenebních pasech, klenoucích se mezi pilastry, na okrajích klenby jsou ztvárněny hudební nástroje, ve třech případech bohoslužebné předměty a součásti odění, svázané květy, palmové a olivové ratolesti. Ve vrcholu klenebního pasu se nachází čtyřlístý květ, od kterého vycházejí v ploše pasu ryté motivy stuh. Rytý motiv, který naznačuje obrys předmětu, najdeme i u dalších zmíněných předmětů, kdy část motivu je provedena v nízkém reliéfu a část je ryta ve štukové omítce. Všechny předměty jsou spojeny rouškou, která vychází na obě strany z čtyřlístého květu, a na konci je zakončena skladem a střapcem.

Štuková výzdoba klenby je provedena velmi jemně v nízkém reliéfu, na některých místech z ní velice plasticky vystupuje noha nebo křídla andělů. V klenebních pasech se setkáváme rovněž s motivy, které jsou vyrývány do hladké štukové omítky. Literatura neuvádí data smlouvy na výzdobu klenby kaple. Josef Kopeček výzdobu situuje do konce 80. let 17. století, uvádí: „Lod' kaple zůstávala dlouho bez dekorace. Až koncem osmdesátých let 17. století se jí ujal Jiří Václav Račín, nevlastní bratr zesnulého Františka Leopolda. Štukatérskou práci svěřil umělcům, kteří roku 1687 odvedli dílo v kapli Kinských – Santino Cereghettimu a Antonio Soldatimu.“<sup>37</sup> Jako terminus ante quem uvádí rok 1690, kdy Jiří Václav Račín zaplatil malíři za dokončení maleb.

Štuková výzdoba je prokreslována zlatem. Zlacení dekorativních a rostlinných motivů prvků v klenbě je prováděno vyzlacováním jejich okrajů, vyzlacováním žeber listů, vybraných částí na ovocných festonech, volutové ornamenty jsou zlaceny na okrajích z líce, zlaceny jsou i okraje draperií a hudební nástroje. „U kaple Nanebevzetí Panny Marie je subtilnější architektura členěna užšími zlacenými profily.“<sup>38</sup> Výraznější zlacení se v klenbě objevuje pouze na volutových ornamentech konzol a rámech obrazů.

#### **4.2.3 Kaple Korunování Panny Marie (další názvy Panny Marie Vítězné, Šporkova) [7]**

Generál Jan Špork si přál kapli vyzdobit válečnou tematikou. Výzdoba připomíná války proti Turkům, ve kterých Špork figuroval jako velitel jízdy císařské armády. Na vybudování kaple poslal 1000 rýn. zl. již před koncem roku 1772. Samotná stavba ambitu,

---

<sup>37</sup> KOPEČEK 2006, 72.

<sup>38</sup> Restaurátorská zpráva 1987, 5.



ve kterém se kaple nachází, byla dokončena roku 1773. Kapli vyzdobil Santino Cereghetti. Výzdoba byla dokončena 1. září 1674.

Klenba je členěna na čtyři trojúhelné segmenty, v nichž jsou umístěny obrazy ve tvaru lichoběžníka. Štukové konzoly kolem obrazů jsou různě zalamovány. Ve vrcholech štukového rámce trojúhelného tvaru jsou směrem ke středu klenby proti sobě umístěny dva maskarony s rouškou a u dalších dvou helmice s rouškou; v dolní části štukového rámce jsou uvnitř umístěny roušky svázané uprostřed na uzel; pod štukovým rámcem je ztvárněna různá zbroj. Uprostřed klenby je ve štku provedený vavřínový věnec, v něm dvojitá růžice, vnější okvětní listy jsou tvořeny hladkými špičatými lístky s žilkováním uprostřed, vnitřní pak listy akantu. Uprostřed se nachází polopostava vojáka s přilbou [17], který v jedné ruce drží meč a v druhé useknutou hlavou Turka. Ztvárnění symbolicky představuje vítězství nad Turky u Vídně v roce 1673. Kolem středního výjevu mezi trojúhelnými segmenty se nacházejí jednohlavé orlice, které v pařátech drží kopí, šíp a dělovou kouli, hlavu Turka, přilbici. Pod nimi se v naznačených nikách nacházejí ženské postavy, které představují válečnické ctnosti, jsou to „Spravedlnost (s váhami nad tělem padlého bojovníka), Statečnost [20] (v brnění a se sloupem), Odvaha (balancující na dělových koulích), Obezřetnost či Prozíravost (s kotvou)<sup>39</sup>. Klenba vyrůstá ze čtyř pilířů, které jsou mezi sebou spojeny klenebními pasy, ve kterých se nacházejí ve štku provedená válečná zbraň a trofeje, které jsou převazovány a mezi sebou propojovány rouškami. Na pasech se uprostřed nacházejí výrazné plastické růžice. Zbroj a trofeje jsou provedeny v nižším štukovém reliéfu, který je doplňován i rytými motivy.

Oltář a oltářní stěna se opět jako je tomu u kaple Nanebevzetí Panny Marie nachází v zahloubené nice, jejíž klenba je valená, přední část tvoří klenební pas přináležející klenbě, v němž jsou ztvárněny válečná zbraň a trofeje. Zadní část tvoří klenební pas, jenž je v dolní části zdoben figurami ve vojenském odění; na jedné straně dvě figury v souboji se šavlemi, na druhé s puškou [18] a dělovou koulí; nad nimi se nacházejí štukové rámy pro obrazy, které jsou v horní části kruhově vykrojeny. V tomto prostoru je umístěna plasticky vyvedená štuková růžice. Pod klenebním pasem je na stěně vytvořen štukový oltář. Tak, jak je tomu i u oltáře Nanebevzetí Panny Marie, je zde na zděné kvádrové menze oltáře položena kamenná oltářní deska. Nad oltářní deskou se na stěně do stran rozvíjí trojdílný oltářní retábl. Střední část retáblu s rámem pro oltářní obraz vymezují

---

<sup>39</sup> KOPEČEK 2006, 76.

postavy na volutových konzolách, které na hlavách nesou koše s dělovými koulemi. Po stranách na křídlech retáblu se v naznačených nikách nacházejí štukové dynamicky pojaté postavy sv. Jana Křtitele [19] a sv. Barbory. Nad nikami se nacházejí kartuše. Koše s dělovými koulemi na hlavách postav tvoří hlavice pilastrů, které vynášejí kladí, které se nachází nejen nad střední částí, ale rozvíjí se i do stran nad křídla retáblu. Vlys kladí nese uprostřed brnění s do stran se rozvíjejícím peřím; z každé strany je umístěn meč; nad hlavicemi se nacházejí květinové ozdoby, nad křídly retábula se nacházejí natažené paže. Nad střední částí retáblu se nachází roztržený trojúhelný fronton. Uprostřed roztrženého frontonu je situován dvojhlavý orel, pod jeho do stran rozvinutými křídly se nacházejí svinuté voluty. Nad orlem je umístěn voják s přilbou, v rukou drží meč a korunovaný erb, jehož štít nese tureckou hlavu. Nad roztrženými úseky frontonu se nacházejí busty vojáků s helmicemi, jejich hrud' je překryta našasenou draperií. Po stranách nad křídly retábula jsou umístěny okřídlené lvice s dělovou koulí a rouškou. Po stranách retábula se nacházejí štukové rámce pro obrazy svatých, dolní pravoúhlá část je opatřena volutami, horní část pravoúhlého rámu je zakončena lunetou, nad ní jsou umístěny busty, z jejich ramenou splývají po okraji lunety k pravoúhlému zakončení štukového rámce festony.

Štuky jsou provedeny ve vysokém reliéfu v kombinaci s nízkým reliéfem a volnou plastikou. Při výzdobě byl uplatněn štuk s vysoce hlazeným povrchem v barvě lomené bílé, jehož povrch byl upraven zavoskováním. Vybrané partie byly zdůrazněny zlacením. Zlacení bylo provedeno „plátkovým zlatem na mixtion, s podbarvenou vrstvou (hnědavý až červenavý nátěr). Při pozdější úpravě klenby v ambitech, kdy byly provedeny nástropní malby, došlo zřejmě ke sjednocení klenby barevně, tj. klenební pole se štukovými prvky byly dodatečně polychromovány. Při další obnově a úpravě ambítů (lze předpokládat koncem 19. a počátkem 20. stol.) byla polychromie ze štukových prvků odstraněna (patrně broušením), byly nalezeny stopy po původním zlacení a v omezeném rozsahu v oltářních nikách bylo zlacení obnoveno metálem a bronzem – protože zřejmě při snímání polychromie došlo i ke ztrátám ve vrstvě zlacení, je rekonstrukce v některých partiích provedená odlišně od původního stavu.“<sup>40</sup> Při restaurátorských pracích bylo obnoveno zlacení štuku podle dochovaných stop nebo na základě analogie s jinými prvky, s jinou obdobnou výzdobou.

---

<sup>40</sup> Restaurátorská zpráva 1987, 5.

Kaple v ambitech, i „přes časový odstup jejich vzniku, zachovávají v základě jednotný systém, který akcentuje oltáře, kde je rozsah zlacení větší“<sup>41</sup>. V kapli Korunování Panny Marie jsou na oltářní stěně např. křídla orlic a lvů a hlavice z dělových koulí zcela vyzlacené. Vyzlacené jsou profily rámujičích a architektonických prvků oltářní stěny. V klenbě je zlacení jemnější, jsou vyzlacené vybrané partie.

#### 4.2.4 Štít západní lodžie

Na západní i východní straně svatyně na vyvýšené terase navrhl Carlo Lurago trojice otevřených kaplí. Takto otevřené lodžie navazovaly na ztvárnění vítězného oblouku, přičemž střední kaple byla výrazně výškově převýšena nad ostatními dvěma.

Na západní straně ale výzdoba velmi trpěla pod nepřízní počasí. Štít Kolowratské kaple na západní straně byl pojednán štukovou výzdobou, „ale nepřízní počasí byl brzy poškozen. Štít musel být znovu omítnut. Dohled na kvalitní provedení prováděl proslulý architekt Giovanni Domenico Orsi na výslovné přání hraběte Kolowrata. Orsi zde vykonával práci pouhého políra. Štukatéřské dílo na nové omítce vytvořil v roce 1676 příbramský mistr Santino Cereghetti. Štít ozdobil kartušemi a aliančním znakem hraběte Kolowrata a jeho manželky Isabely Kláry, rozené z Nogarel. Ale ani jeho dílo neodolalo nepříznivým povětrnostním podmínkám. Návrh na trvalejší kamenný štít s vysekanými erby podali před rokem 1678 Giovanni Domenico Canevale s kameníkem Passarinim; nebyl však realizován.“<sup>42</sup> Aby bylo zabráněno nepříznivým vlivům počasí na výzdobu kaplí, byly arkády v roce 1746 zazděny a kaple se staly součástí vnitřního prostoru svatyně.

Antonín Podlaha publikuje v Památkách archeologických XXXIV. dva návrhy výzdoby štítu, které našel při svých zkoumáních v Kolowratském archivu. Ale tyto návrhy nespojuje s konkrétní kaplí. Jsou to tyto návrhy: „Návrh výzdoby hořejší části průčelí. [10] Rozměry listu nahoře trojúhelníkovitě přistřiženého: 12,5 x 18,5 cm. V trojúhelníkovém štítu dva znaky držené andílky sedícími na lvech: v atikových zdivech bočních poprsí v rozviliny přecházející; nad nimi malí andílci.“<sup>43</sup> a „Návrh štukové výzdoby průčelí. [11] Rozměry listu: 31,6 x 39,7 cm. Provedeno sepií, lavírováno tuší. V levém dolejšímu rohu: „G. B. Cometa fecit“. Vodová značka: vykrajovaný znakový štít s trojlístím.“<sup>44</sup>

Literatura někdy připisuje výzdobu štítu východní lodžie Cereghettimu, ale podle srovnání s ostatním Cereghettiho dílem nelze vysledovat společné rysy. Dekorativní prvky v podobě

<sup>41</sup> Restaurátorská zpráva 1987, 5.

<sup>42</sup> KOPEČEK 2006, 132.

<sup>43</sup> PODLAHA 1924–1925, 86.

<sup>44</sup> PODLAHA 1924–1925, 86.

akantových listů se zakomponovanými andílčými figurami na atikách nad postranními kaplemi se vyznačuje mohutností a objemovostí ztvárněných prvků a figurativní výzdoba trojúhelného štítu nemá v sobě pohyb jako Cereghettiho figury a draperie je pojednána v hrubých záhybech. Štuková výzdoba východní lodžie lze na základě tohoto srovnání označit jako dílo jiného štukatéra. Druhý z návrhů, který publikuje Antonín Podlaha a pod kterým je podepsán Giovanni Bartolomeo Cometa se v rozvržení nápadně podobá provedení štukové výzdoby ve štítu východní lodžie.

#### 4.2.5 Dušičková kaple [8]

Smlouva na výzdobu Dušičkové kaple byla uzavřena se štukatéry Santinem Cereghettim a Antonio Soldatim 3. ledna 1676.<sup>45</sup> Smlouva je psaná italsky, i když Cereghetti psal již česky.<sup>46</sup> Ve smlouvě se nachází poznámka, že za dílo „bude zapláceno, až bude mít P. superior peníze. To umožnilo umělcům práci odkládat do doby, kdy byla vidina honoráře reálná. Odkládali ji patrně jedenáct let, do roku 1687.“<sup>47</sup>

Antonio Soldati pocházel z Lugana, v Čechách působil spolu s bratrancem Tommasem. Dekorovali interiér kostela sv. Ignáce v Praze, v Broumově benediktinský klášterní kostel sv. Vojtěcha, od roku 1689 výzdobu vedl Antonio Soldati, pak odjíždí do Itálie, kde ale umírá, ve výzdobě pokračuje Tommaso Sodati.<sup>48</sup>

Prostor kaple je jednoduše členěný. Baldachýnová klenba vychází ze čtyř nakoso postavených pilastrů, jejichž nároží jsou zalomena. Štuková výzdoba je provedena v nízkém reliéfu, štukatéři používají výrazného členění lineárními, do úhlů zalamanými konzolami jemného oblého profilu.

Nad každým pilastrem se nachází na konzole anděl; tyto andělé jsou pojati jako doprovod křesťanského pohřbu, nesou korouhev, svíci, pohřební umbelu a aspergil se svěcenou vodou a kropenkou. Prostor okolo andělů je vymezen lineárně zalamanými konzolami, uvnitř těchto polí je štuková ornamentika, které dominují motivy připomínající smrt, kosti a lebky, sestavené do různých kompozic, kosti jsou rouškou svázány, na některých místech je na místě uzlu roušky zasazena lebka, jednotlivé kompozice mezi sebou rouška propojuje. V dolní části je rouška skládaná a zakončena štrápcem. V horních částech ploch, které jsou vymezeny ostře zalamanými konzolami, se nacházejí u svazku kostí také

---

<sup>45</sup> PODLAHA 1922–1923, 253.

<sup>46</sup> PREISS 1986, 154–155.

<sup>47</sup> KOPEČEK 2006, 96–97.

<sup>48</sup> PREISS 1986, 360–361.

palmové listy, dále pak květy a olivové větévky s olivami. Shodné motivy jsou umístěny naproti sobě.

Uprostřed klenby [9] se nachází obdélný obraz Posledního soudu (Christián Dittmann) s pravoúhle dovnitř vylomenými rohy. Obraz je ovínut perlovcem a dále pak listovým ornamentem. Na rozích obrazu jsou umístěni andělé, kteří mezi sebou a kolem obrazu přidržují roušku, která je stáčená do dlouhého provazu, na ní jsou rozmístěny kosti a lebky – memento mori.

Nad oltářem a naproti němu se nacházejí obrazy elipsovitého tvaru (Christián Dittmann), které jsou obklopeny rozvinutou rouškou, která se na vnějším i vnitřním okraji stáčí do volutových útvarů. Po stranách elipsovitého obrazu jsou umístěni andělé, kteří sedí na okraji roušky a přidržují se jeden oběma rukama okraje roušky při obraze, druhý se jednou rukou přidržuje okraje roušky při obraze a druhou vnějšího okraje. Na dolních okrajích je rouška našasena tak, že našasení ztvárňuje maskaron. V dolní i horní části se rouška volutově stáčí. V horní části přechází v lineárně orámovanou část, nad ní je umístěna okřídlená lebka s věncem z květů [9].

Napravo a nalevo od oltáře se nacházejí opět obrazy obdélného formátu obklopené kartušemi, které jsou opět tvořeny rozvinutou rouškou nebo zvířecí kůží, neboť v dolní části jsou ztvárněny zvířecí tlapy s drápy. Okraje jsou jakoby potrhány a vnitřních i vnějších okraje se volutově svíjejí. Na takto utvářené kartuši i kolem ní je ve štku provedený růženec. Pod kartušemi nad pravoúhlými průchody do dalších částí ambitu se nacházejí spící andělci s lebkou [9], jsou umístěni pod baldachýn, který je tvořen rouškou, která je na třech místech svázána stuhou a získává tak podobu baldachýnu.

Oltářní stěna [8], kterou vymezují pilastry a klenba kaple, je rovná a v horní části lunetově zakončená. Oltář tvoří kamenná kvádrová menza a oltářní deska na ní položená je rovněž z kamene. Po stranách oltářní menzy se nacházejí dva za sebou postavené zděné sokly. Z těchto soklů vyrůstají pilastr širších rozměrů a před něj představený sloup. Jejich hlavice vynášejí profilované zalamované kladí, které je uprostřed přerušené, a rozeklaný segmentový fronton, nad kterým je umístěna lebka s kostmi, z níž vyrůstá kříž. Na segmentových úsecích frontonu jsou usazeni andělé, kteří troubí na polnice. Po stranách oltářního retáblu se nacházejí štukové rámce obrazů, jejich tvar vychází z obdélníka, do jehož rohů jsou vloženy čtverce, kombinací těchto tvarů vzniká štukový rámeček, jehož vrchol je vytvořen dalším obdélníkem, na němž je umístěna drobná archivolta, jejíž oblouk je stlačený. Na archivoltě je opět ztvárněn motiv memento mori, lebka s kostmi, na níž jsou přesýpací hodiny.

Ve Výzdobě Dušičkové kaple najdeme odlišná pojetí štukové výzdoby spojená v celek. Novým a výrazným prvkem je členění klenby lineárními konzolami, které jsou ostře zalamované. Některé prvky jsou provedeny v nízkém reliéfu, který je má u některých prvků velmi nízký profil, příkladem jsou ztvárnění některých andílků a kartuší, u jiných prvků se reliéf mění téměř ve volnou plastiku, takto jsou provedeny některé kosti a lebky a figury andělů, kteří představují doprovod pohřbu. Tito andělé jsou zachyceni v pohybu s rozevlátou draperií a výrazně vystupují ze stěny, tak, že jsou téměř pojaty jako volné figury. Zajímavé je rovněž ztvárnění lebek a kostí, některé jsou provedeny velmi plasticky, jiné v nízkém reliéfu a další jsou ztvárněny rytím do rovné plochy štukové omítky.

Při restaurátorských pracích prováděných v roce 1993 nebyly nalezeny stopy polychromie štukové výzdoby v klenbě kaple. Pouze „na oblouku v pásu nad oltářem byly na vápenném nátěru zbytky sytě červené a modré barvy. Tento izolovaný nález se jeví jako zkouška barvy malířů retáblu.“<sup>49</sup> Povrch štukové výzdoby byl upraven emulzí ze včelího vosku. Barevnost byla při restaurátorských pracích přizpůsobena barevnosti celého areálu, „plastické prvky v barvě slonová kost, pozadí světlá žlutá.“<sup>50</sup>

#### **4.2.6 Kaple Českých patronů (další název kaple Kinských) [12]**

Kaple byla jednou z bočních kaplí západní lodžie; při zazdění arkád v roce 1746 se stala součástí vnitřního prostoru svatyně.

Prostor klenby [12] je rozčleněn jemnými lineárními konzolami, které mají oblý profil a jsou zlacené. Konzoly vymezují při krajích lichoběžníkovité útvary, v nichž je vložen obdélný obraz, zbylý vnitřní prostor vyplňují rozviliny provedené v nízkém reliéfu, které jsou tvořeny motivy dubových listů s žaludy. Rozviliny vyplňují vymezený prostor, jsou stáčený a rozvíjeny v jím vymezeném prostoru. Uprostřed se nachází čtvercový obraz, jehož rohy jsou kulatě vyříznuty, obraz je obklopen konzolou, kterou tvoří stáčená rouška. Prostory mezi lichoběžnými částmi mají obdélný tvar [14]. U kulatě vykrojených rohů prostředního obrazu jsou umístěny prohýbané a ve spodní části volutově stáčené mušle. Pod nimi se nachází baldachýn. Baldachýn je v horní části volutově stáčený, je tvořen z látky, která je jemně našasena a po stranách spadá dolů. Pod baldachýnem je umístěn dynamicky se pohybující anděl, který stojí na konzole, která se směrem dolů rozevírá do tvaru listu, dole je zakončena festonem z drobných lístků, na středu je umístěna girlanda ze srdčité stočených lístků. Vše je provedeno v nízkém štukovém reliéfu.

<sup>49</sup> Restaurátorská zpráva 1993, 2.

<sup>50</sup> Restaurátorská zpráva 1993, 2.

Oltář [13] se nachází v zahlobené nice, která je zaklenuta valenou klenbou. Ve spodní části se nacházejí niky se štukovými sochami svaté Anežky a Ludmily. Nad nikami se nacházejí roušky, na rozích svázané, na středu je aplikovaná štuková mušle. Nad nimi je pak drobná dělicí římsa, štukové rámce pro obrazy, jež jsou pravoúhlé a v horní části zakončené lunetou, vrchol lunety tvoří stáčená volutová konzola, na ní je umístěn pohybující se anděl, který drží v roztažených rukách roušku, prostor kolem něj je vyplněn skládanou rouškou, která je nahoře v rozích uchycená a kaskádovitě spadá dolů. Na středu valené klenby je pravoúhlý obraz zakončený lunetami.

Oltářní stěnu tvoří rovná zeď, v horní části lunetově zakončená. Na místě oltářní menzy je proražen vstup (při zazdění arkád v roce 1746 se tato kaple stala součástí kostela a patrně došlo i k proražení vstupu v místě oltářní menzy, nicméně oltářní retábl je zachován). Ze dvou vysokých mramorem obložených soklů flankujících vstup vyrůstá pilastr a před něj představený sloup. Sloup je ve spodní části z jedné třetiny hladký, poté tordovaný. Pilastr i sloup jsou zakončeny jónskými hlavicemi, které nesou kladí, které je v prostřední části přerušené. Na římsě nad pilastrem a sloupem jsou umístěny figury andělů. Prostor vymezený pilastry a sloupy vyplňuje štukový rám oltářního obrazu, nad ním se nachází obdélná zdobená kartuše; toto vše je orámováno úzkým štukovým zlaceným páskem. Po stranách kartuše se nacházejí voluty. Nad kartuší je umístěna archivolta, která je uvnitř vyplněna štukovou volutovou ornamentikou. Nad ní je kartuše, která je tvořena svíjenou rouškou, od ní se po stěně rozvíjejí květinové festony. Po stranách oltářního retabula se v naznačených nikách nacházejí štukové figury sv. Jana Nepomuckého a svatého Václava umístěné na štukových konzolách, pod nimiž je konzola v podobě roušky. Nad iluzivními nikami jsou umístěny kartuše tvořené rouškou, která je na okrajích roztrhaná a v horní a dolní části volutově svíjená. V kartuších byly umístěny malované „erbovní štíty Kinských a Martiniců – Václava Norberta Oktaviána hraběte Kinského a jeho manželky Anny Marie, rozené z Martinic – kteří dali kapli vyzdobit.“<sup>51</sup>

Václav Norbert Oktavián hraběte Kinský schválil 17. července 1686 návrhy pro štukovou výzdobu, která byla provedena nejpozději do srpna 1687. „Jméno štukatéra není známo. Použitý výběr dekorativních prvků a způsob provedení je blízký doložené tvorbě Santina Cereghettiho a Antonia Soldatiho, jimž lze autorství kaple s velkou mírou pravděpodobnosti připsat.“<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> KOPEČEK 2006, 139.

<sup>52</sup> KOPEČEK 2006, 136.

Štuková výzdoba je provedena ve velmi nízkém reliéfu. To se týká jak dekorativních prvků, tak i figur andílků. Dekorativní rozviliny jsou velice jemně utvářené, vyznačuje je jejich křehkost. Ztvárnění andílků stojí blízko figurám andílků v Dušičkové kapli. Nový je zde motiv baldachýnu, i když tvarování roušky a práce s ní je obdobná jako v Dušičkové kapli. Najdeme zde i plastické štukové figury světců a andílků usazených na vrcholu oltáře. Paralely k oběma typům figur najdeme v Pražské kapli. Světci mají podobně stavěnou figuru jako andělé na portálu Pražské kaple, jedná se o štíhlé protáhlé figury. Andílci umístění na římsě oltáře [24] mají obdobně utvářené tělo a hlavu jako andílci na stěnách v Pražské kapli [23].

#### 4.2.7 Srovnání vybraných figur

Velice zajímavý je rovněž podrobnější pohled na jednotlivé štukové figury, které ztvárňují, jak již bylo v předchozím popisu naznačeno, anděly, světce a svěřice, postavy válečnických ctností a další, a pozorování detailů dekorativních prvků.

Věnujme pozornost figurám v kapli Korunování Panny Marie a v Dušičkové kapli. Jedná se o figury žen, které představují ctnosti válečníka a svatých z kaple Korunování Panny Marie a o figury andělů, kteří doprovázejí křesťanský pohřeb. Všechny tyto figury jsou pojednány ve vysokém reliéfu tak, že mají téměř charakter volné plastiky, neboť vystupují z pozadí, v kapli Nanebevzetí Panny Marie jsou za figurami navíc naznačeny niky. Figury jsou v pohybu, je zachycen konkrétní okamžik, ze kterého lze vycítit a číst směřování jejich pohybu.

Vysoká štíhlá figura anděla z Dušičkové kaple [15] s aspergilem a kropenkou je zachycena tak, že se anděl v pohybu dopředu právě zastavil, stojí pevně na obou nohou, které jsou mírně pokrčené v kolenou, namáčí kropenku v aspergilu se svěřenou vodou, kterou se chystá kropit. To, že se kropenou chystá kropit, je vidět z toho, že kropenku namáčí ve svěřené vodě a hlava a horní část trupu s rameny se otáčí v opačném směru, než je směr, ve kterém by směřovaly dál jeho kroky. Tyto pohybové intence, kterými se řídí pohyby jeho těla, reflektuje řasení draperie, nastavení křídel anděla a tvarování vlasů. Draperie je jako šerpa přehozena přes levé rameno anděla, směřuje šikmo přes hrud' do pasu, kde je přepásána. Od pasu se dále rozvíjí směrem dolů. Dva šikmé záhyby, jeden vychází z pravého boku, druhý od kyčle levé nohy směřuje pod koleno pravé nohy, a levá obnažená noha, reflektují to, že se anděl ubíral směrem dál dopředu. Draperie, která přesně kopíruje stehno a koleno pravé nohy, a draperie, která vzadu splývá volně rovně dolů a při zemi utváří dva drobné záhyby, značí zastavení a pevný postoj, který vychází z obou nohou.



Postavení křídel v sobě zachycuje jednak pohyb dopředu, částečně i moment zastavení, výrazně však koresponduje s pohybem rukou, kdy anděl namáčí kropenku, kterou drží v pravé ruce do svěcené vody, která je v aspergilu, který drží v levé ruce při boku. S postavením křídel a rukou již bezprostředně souvisí postavení hlavy [16], která se na štíhlém krku otáčí doprava, tedy v opačném směru, než je směr kterým anděl dále směřoval své kroky. Otočení hlavy reflektuje i utváření vlasů, které pak vzadu vlají za andělem. Výraz tváře je klidný, vážný a soustředěný.

Figura svatého Jana Křtitele [19] je prezentována z anfasu, přičemž je postavena v kontrapostu, pravá noha je stojná, levá volná noha je pokrčená v kolenu a postavená na vyvýšeném místě. Pravý bok je v důsledku toho výš než levý, tomu odpovídá i postavení ramenou. Figura svatého Jana Křtitele má mírně natočenou hlavu doleva, která se sklání směrem doleva dolů k svému atributu, beránkovi, a představuje svatého Jana Křtitele jako předchůdce Páně. V kompozici figury je patrný oblouk, který vychází z pravé stojné nohy a klene se po vnějším pravém okraji těla a je zakončen doleva dolů naklánějící se hlavou světce. Tímto obloukem je vymezena celá kompozice postavy, vše v rámci figury se odehrává nalevo od křivky tohoto oblouku, která se klene po vnějším pravém okraji těla. Figura svatého Jana Křtitele je situována na postranním křídle trojdílného retabula a její naklonění směřuje rovněž k oltáři. Draperie, do které je svatý Jan Křtitel oděn, sleduje naznačené pohyby těla. Draperie, přestože je vidět, že je tvořena látkou, naznačuje také to, že svatý Jan Křtitel žil na poušti, živil se medem divokých včel a kořínky a byl oděn do velbloudí srsti. Tato velbloudí srst je přehozena jako šerpa přes hrud', na pravém rameni je k ní v ozdobném uzlu přivázána rozměrná látková draperie, která pak od levého ramene zakrývá v bohatém nařasení levou ruku a je tak bohatá, že splývá ještě dál a svatý Jan Křtitel ji zespoda zachycuje. U jeho levé ruky se tak tvoří mohutný záhyb. Okraj této draperie spadá v lineárním záhybu rovnoběžně s rukou dolů a je dole dlaní zachycen spolu s již zmíněnou částí draperie. Pravou rukou si přidržuje šerpu z velbloudí srsti. Od ní z pasu splývá látková draperie v mísovitých záhybech ke kolenům, přičemž na boku je draperie svázaná do uzlu, což na pravém boku vzdouvá draperii do mohutného záhybu; uzel vepředu dává draperii trojúhelný tvar, draperie přechází přes levé stehno a vzadu za levou nohou splývá dolů. Spodní šat je opět z velbloudí kůže, což se nám ukazuje na jeho okraji v oblasti kolen. Hlava svatého Jana Křtitele se natáčí a sklání doleva dolů. Po spáncích se přes uši stáčejí ve vlnách vlasy. Obličej prozrazuje oduševnělý výraz. Je protáhlý s plnovousem. Pohled očí směřuje dolů.

Figura Spravedlnosti [20] je představena z profilu, stojí v kontrapostu, pravá stojná noha se z větší části skrývá v ploše klenby, stojnou nohu zdůrazňuje i sloup, který figura Spravedlnosti drží. Levá noha stojí na štítu, pravá volná noha je pokrčena v kolenu a opírá se o přilbici. Figura Spravedlnosti pravou rukou drží sloup dole, levou rukou nahoře. Pohyb celého jejího těla směřuje v důsledku toho k sloupu, který drží; hlavu však otáčí na opačnou stranu doleva. Z kompozice výstavby figury je patrný šroubovitý pohyb. Figura je oděna do brnění. Z levého ramene splývá draperie v mohutnějším záhybu pod levou rukou. Zezadu v oblasti pod břichem pak draperie vějířovitě vystupuje, při sloupu tvoří záhyb a dále překrývá pokrčenou levou nohu. Tělo draperie pokrývá, obepíná a záhyby sledují tělesné křivky. Vzadu po zádech pak splývá nařasená část draperie až dolů. Hlava, kterou pokrývá přilba se zdobením, se otáčí doleva. Zpod přilby vystupují vlající vlasy. Obličej je štíhlý, úzký a jemný, zračí se v něm vážnost. Oči shlížejí z klenby dolů. Nad úzkými drobnějšími rty se klene delší úzký nos.

Pozoruhodná je figura vojáka [17], který v rukou drží meč a useknutou hlavu Turka, která vyrůstá volně do prostoru z růžice ve vrcholu klenby kaple Korunování Panny Marie.

Déle pak světice [5] v Pražské kapli, které jsou umístěny na soklech, které vynášejí polopostavy atlantů. Tíha, kterou tu atlanti musí nést je naznačena i naplněnými pytli za krkem atlantů. Světice mají odraz svatosti ve svém obličejí, jsou zachyceny v pohybu.

Figury atlantů v kombinaci s volutami, ze kterých vyrůstá jejich polopostava, spatřujeme v kapli Nanebevzetí Panny Marie [7]. Atlanti mají na hlavě přilbu. Naklánějí hlavu pod tíhou košů s dělovými koulemi [18], které jsou zde namísto hlavic pilastrů a vynášejí kladí. Paralely k těmto motivům a ztvárnění lze hledat v Letním refektáři Klementina (dnešní Všeobecná studovna Národní knihovny), který postavil po roce 1660 Carlo Lurago. Refektář tvoří samostatné křídlo Klementina. Prostor refektáře tvoří obdélná místnost, má osm okenních os, je zaklenuta valenou klenbou s lunetami, která je vynášena mohutnými volutovými konzolami. „V dolní polovině konzol vyrůstají postavy atlantů, jež v obrazném slova smyslu nesou tíhu klenby. Klenební pasy jsou pročleněny nikami, které jsou osazeny reliéfními alegorickými postavami šestnácti ctností. V lunetách pak nacházíme motiv bohatě rozvinutých kartuší s lidskými a zvířecími maskarony.“<sup>53</sup> „Celková koncepce výtvarného pojetí výzdoby klenby byla silně ovlivněna, ne-li přímo navržena, štukatérskou skupinou Domenica Galliho, jež prováděla asi o čtvrt století dříve umělecké práce na

---

<sup>53</sup> ŠPERLING 1963, 259.

klenbě kostela sv. Salvátora.<sup>54</sup> „Raně barokní štukové ornamentice odpovídají kromě boltcových kartuší i masívní lišty s hustými listovci a perlovci, dále maskarony s lidskými a zvířecími motivy.“<sup>55</sup> Ze čtyř rozet ve vrcholu klenby vystupují figury andílků. Zde lze spatřovat paralelu k vojákovi [17] v kapli Nanebevzetí Panny Marie, který rovněž vystupuje jako volná plasticky utvářená figura z růžice.

Polopostavy atlantů na konzolách v Klementinu tvoří určitou skupinu. „Pojí je vzájemně, ač se vyznačují individuálními typologickými rozdíly společné charakteristické rysy, jež dávají tušit práci jednoho štukatéra – sochaře. Shodné rysy najdeme zvláště v tvářích postav, např. v pojetí očních důlků, ve zvýraznění nosu, jenž ovládá tvář a potlačuje lícní části obličejů, v ostře řezaných rozevlátých proudech vlasů a vousů, které dávají vyniknout světelným kontrastům, jež jsou v protikladu k jemným přechodům světla a stínů na svalnatých tělech atlantů; ostré světelné kontrasty jsou příznačné i pro drapérie.“<sup>56</sup> V Klementinu atlanti tvoří spodní část volutově stáčené konzoly. Na Svaté Hoře můžeme vidět jinou variaci na toto téma. V kapli Nanebevzetí Panny Marie [7] polopostavy atlantů vyrůstají na volutově stáčené konzole, která tvoří jejich spodní část. Konzolou probíhá motiv, který naznačuje páteř. V modelaci obličejů [18] se zračí tíha, kterou musí atlanti nést; zdá se, že se zde nepromítá jen skutečná hmotnost dělových koulí, ale i tíživý úděl válek. Motiv naznačující obratle páteře najdeme i u atlantů v Pražské kapli [5], zde ale nenajdeme motiv v podobě volutově stáčených konzol. Zajímavým prvkem je naplněný pytel za krkem atlantů. Jejich tváře, ačkoli se sklánějí pod tíží, kterou nesou; nevynášejí jen sokly s figurami světic, ale na jejich bedrech spočívá celá kupole; se zračí klid, smíření, odevzdanost.

Další skupinu tvoří v Klementinu šestnáct alegorických postav ctností, které jsou umístěny do plošných nik s podstavci. Tyto „alegorické postavy ctností na klenbě refektáře patří k nejlepším výkonům, které zde štukatér – figuralista (či skupina štukatérů) provedl.“<sup>57</sup> „Charakteristickým rysem rukopisu těchto štukatérů ovládajících problematiku vysokého reliéfu, štukatérů poučených berniniovským uměním italským, je jemnost plastického zpracování motivu, kladoucí hlavní důraz na vyjádření dynamického pohybu postav.“<sup>58</sup> „Autorství těchto plastických figur není dosud přesně určeno. Pravděpodobně je zhotovila skupina štukatérů pracujících pro stavitelskou firmu Carla Luraga a Franceska Luraga,

---

<sup>54</sup> ŠPERLING 1963, 259.

<sup>55</sup> OULÍKOVÁ 2006, 30.

<sup>56</sup> ŠPERLING 1963, 261.

<sup>57</sup> OULÍKOVÁ 2006, 32.

<sup>58</sup> ŠPERLING 1963, 261.

v čele s Antonio Soldatim, kterého ve stejné době zaměstnávali i novoměstští jezuité.<sup>59</sup> Jemnost provedení a zachycení postav v pohybu můžeme vidět i na Svaté Hoře. Figurám ctností z Klementina nejbližší stojí ženské figury světic v Pražské kapli [5]. Světičky jsou zde zpodobeny jako vyšší štíhlé ladné figury, skrze jejich tvář jakoby proniká světlo svatosti. Jsou zachyceny v určitém okamžiku, mají natočenou hlavu, při sobě nebo v rukách mají své atributy, rukou si také přidržují našasenou draperii šatů, aby se jejich pohyb mohl ubírat dál.

V Pražské kapli najdeme několik typů utváření figur andílků. Jedním z nich jsou andílci [21], kteří stojí na konzolách umístěných ve vrcholu zrcadel obrazů, kteří vynášejí a podpírají lucernu. Jedná se o drobnější dětské figury andílků, kteří jsou zachyceni v nejrůznějších pohybech. Jejich obličej je širší, tváře baculaté, nad drobnými rovnými ústy mají malý nosík. Jejich hlavu zdobí kratší vlnité vlasy načesané do nadýchaných účesů. Autorství Cereghettiho je v Pražské kapli doloženo smlouvou. Andílky [22] obdobného typu najdeme i v kapli Nanebevzetí Panny Marie usazené na úsecích frontonu. Jsou komponovány na stejný způsob jako andílci z Pražské kaple. Nejvýraznější podobností je mimo jiného tvar účesu. Naznačené souvislosti proto hovoří pro Cereghettiho autorství štukové výzdoby v kapli Nanebevzetí Panny Marie.

V Pražské kapli najdeme dále andílky [23] zakomponované na stěnách v blízkosti rozvíjených akantových listů, pro které jsou charakteristická boubelatá tělíčka a plné baculaté tváře s většími, výraznými rty, nosem a očima. Hlavu pokrývají krátké vlnité vlasy. Cereghettiho autorství je doloženo smlouvou z roku 1696. S obdobným typem andílků [24] se setkáme na vrcholové římsě oltáře Českých patronů, zde jsou takovíto andílci usazeni jako volné plastické figury.

Tyto shodné znaky v utváření figur andílků potvrzují Cereghettiho autorství v obou kaplích. Nejspíše však štuky v těchto kaplích vznikly již o něco dříve než v kapli Pražské. Zpětně však na základě údajů o Pražské kapli můžeme soudit na Cereghettiho autorství v kapli Nanebevzetí Panny Marie i v kapli Českých patronů.

Se štukovou výzdobou raně barokní architektury na Svaté Hoře se již od začátku počítalo. K výzdobě však docházelo postupně podle toho, jak donátoři přispívali finančními prostředky na výzdobu jednotlivých kaplí a jak jezuité koordinovali postup díla, když

---

<sup>59</sup> OULÍKOVÁ 2006, 32.

vyhledávali umělce, které pověřovali provedením výzdoby. Před Cereghettim na Svaté Hoře již působili jiní štukatéři, včetně Govanniho Bartolomea Comety. Cereghetti do raně barokní architektury vnáší již nové prvky štukové výzdoby. Lze říci, že jeho dílo částečně vychází z raného baroka, ale výrazně uplatňuje nové vlivy, jeho přístup se proměňuje a jeho dílo je již vrcholně barokní, přičemž je toto dílo zakomponováno do rámce raně barokní architektury. Zvláštní místo v jeho díle zaujímají figurativní prvky. V Cereghettiho podání „ustupují všechny ostatní výzdobné živly a předstupuje živě viděná a ostře, výrazně nadnášená lidská figura, v malebné modelaci překonávající raně barokovou oblost. Není nejmenší pochyby, že tu jde už o ohlas římského berninismu, podobně jako v pražském řezbářství a kamenné plastice přípravné vrstvy velkého slohu, ostatně časově přesně paralelní.“<sup>60</sup> Figuru zachycuje v pohybu a to v určitém okamžiku pohybu, ze kterého lze vycítit směřování pohybu dál. Jeho figury jsou výrazně individualizované, to není dáno pouze atributy u jednotlivých světců, zachycuje charakter postavy, který promlouvá z její pohybové konstituce a který se zračí v tváři figury.

Figurální dvojice andělů na frontonu Pražské kaple je rovněž novým momentem, který Cereghetti na Svatou Horu vnáší. S takto bohatě a figurálně pojednanými portály se u ostatních rohových osmibokých kaplí v ambitu nesetkáme.

Štuková výzdoba, nejen, že stojí na pomezí architektury, sochy a malby a tyto obory propojuje, ale spolu s nimi vytváří celek. To platí i o celkovém sladění a o barevnosti. Podle zkoumání restaurátorů barevnost architektury Svaté Hory neodpovídá tomu, jak je provedena v současnosti. Podle některých již provedených průzkumů barevného složení omítky se ukazuje, že barevnost byla podstatně odlišná.

Pro rané baroko je charakteristické to, že vychází z hmoty, je mohutnější a barvy jsou čistší a výraznější. To se později postupně mění a směrem k rokoku se prosazuje stále větší a bohatší zdobnost.

Co se týče barevnosti, se ukazuje, že plochy byly narůžovělé a tektonické prvky, pilastry a lisény v šedavých tónech. Tomu odpovídala i barevnost soch, které byly v šedostříbřitých tónech. Do celku musela rovněž zapadat štuková výzdoba, u které se na základě výše zmíněného předpokládají šedavé a narůžovělé tóny. K tomuto barevnému řešení odkazuje již provedené restaurování veřejí vstupních portálů do areálu Svaté Hory. Při restaurování se pod překrývajícími pozdějšími nátěry rovněž ukázala jiná barevnost – plochy jsou

---

<sup>60</sup> BLAŽÍČEK 1962, 354.

provedeny v tónech červených a členící prvky pak v šedostříbřitých tónech. Tuto zde popisovanou barevnost dokumentuje i „velký závěsný barokní obraz malovaného východního průčelí s Pražskou bránou. Je to nepochybně návrh pro iluzivní malbu provedenou na omítce Pražské brány u příležitosti slavné korunovace milostné sošky Panny Marie Svatohorské v roce 1732 malíři Antonínem Müllerem a Karlem Langrem.“<sup>61</sup> Obraz ukazuje, že i sochařské práce z kamene byly provedeny v šedostříbřitých tónech.

Barvy, které byly užívány, odpovídaly barvám v přírodě. Barvy, barevné pigmenty ve vápně měly tu výhodu, že dokázaly stárnout, tzn. v průběhu času se barevnost ještě vylepšila. Vápno má navíc tu vlastnost, že září.

Štuková výzdoba, tak jak je v nynější době prezentovaná, odpovídá barevností francouzskému štuku za Ludvíka XVI. Je to bílá a lomená bílá v kombinaci se zlacením. V některých kaplích se ještě objevuje barva žlutá, která podle restaurátorské zprávy k Dušičkové kapli z roku 1993 byla zvolena na základě celkové barevnosti objektu. Otázka barevnosti zůstává otevřená. Více se ukáže až v průběhu doby, pokud budou prováděna další šetření a obnova fasád.

---

<sup>61</sup> KOPEČEK 2006, 173.

## Závěr

Štuková architektura oltářů vychází u všech zmíněných oltářů, které se nacházejí v daných kaplích, ze schématu, které se v různých variacích opakuje. Vždy zde najdeme ze soklů vyrůstající polopilastr, před který je představený sloup. Polopilastr a sloup jsou zakončeny jónskými hlavicemi, které vynášejí kladí s frontonem, který je u jednotlivých oltářů odlišně pojednán. Výjimku tvoří oltář ve Šporkově kapli, Korunování Panny Marie, jehož retábulum je šířkově pojaté a zaujímá celou oltářní stěnu. Svým pojetím oltář připomene rozevřený triptych. Zakončení polopilastrů a sloupů jónskými hlavicemi, můžeme chápat tak, že ideově navazuje na pravidla antických sloupových řádů, kdy jónský řád byl určen pro chrámy bohyň. Zde je jónský řád, příslušející podle antických pravidel bohyním, přenesen na Pannu Marii, jejímuž Nanebevzetí je zasvěcena centrální svatyně.

Ve štukatérském díle Santina Cereghettiho na Svaté Hoře můžeme sledovat proměnu ztvárnění a pojetí štukové výzdoby. Ve štukové výzdobě kupole Pražské kaple se uplatňují kartuše a figurální motivy, které jsou v některých partiích spojovány květinovými festony. Charakteristická je plastičnost uvedených motivů. „I figurální motivy se stávají ornamentem“<sup>62</sup>, jak je možno spatřovat v řadě figur andělů, jejichž sestavení působí ornamentálně, i když při podrobnějším pohledu spatřujeme v detailu obrovskou rozmanitost. Přestože výzdoba stěn kaple byla provedena až v 90. letech 17. století, navazuje v ní Santino Cereghetti na výzdobu kupole. Ale i zde je možné spatřovat určitý posun zejména v pojetí a ztvárnění kartuší, které jsou tvořeny a bohatě ovíjeny akantovými rozvilinami a které značně pokrývají prostor stěny. Andělé sedící na úsecích frontonu vstupu do kaple se vyznačují štíhlejšími a protáhlejšími proporcemi figury, která je oděna jemně skládanou draperií, která je lehce přehozena přes tělo figury. Šporkově kapli Korunování Panny Marie dominuje plastický figurální štuk. Nacházejí se zde štukové figury, které jsou vymodelovány volně v prostoru, např. voják ve středu klenby s mečem a useknutou hlavou Turka v rukách. Dále zde nacházíme figury provedené ve vysokém reliéfu, které představují světci sv. Jan Křtitel a sv. Barbora na postranních křídlech oltářního retáblu, jsou plasticky provedeny tak, že vystupují z naznačených nik. Figura svatě Barbory prezentována v kontrapostu s rozloženýma rukama, které jasně vystupují z plochy. Její draperiový plášť koresponduje s výše naznačeným pohybem postavy. Figura svatého Jana Křtitele je zde poměrně komplikovaně kompozičně pojednána, která se

---

<sup>62</sup> BLAŽÍČEK 1962, 354.

sklání k svému atributu, beránkovi a poukazuje na to, že je předchůdcem Krista. Obdobně jsou pojednány i figury atlantů s koši s dělovými koulemi na hlavách a figury žen na klenbě, které představují ctnosti válečníka, zřetelně vystupující z naznačených nik. Orlice a válečná zbroj jsou provedeny v poměrně nízkém reliéfu a již naznačují to, s čím se setkáme ve štukové výzdobě, kterou Cereghetti provádí ve spolupráci s Antonio Soldatim v Dušičkové kapli, dále pak ve štukové výzdobě klenby Nanebevzetí Panny Marie a rovněž v kapli Českých patronů. U posledních dvou zmíněných kaplí již pojetí ztvárnění figur i ornamentů ve štuku jednoznačně směřuje k nízkému reliéfu. Klenba Dušičkové kaple je rozčleněna úzkými lineárními do úhlů zalamovanými konzolami, které rozčleňují plochu kupole a vymezují jednotlivá pole, ve kterých je rozehrána štuková výzdoba. Figury andělů, kteří doprovázejí křesťanský pohřeb, provedeny ve vysokém reliéfu, vystupují z pozadí tak, že se téměř jedná o volné plastiky. Jejich postavy jsou štíhlé, vysoké a zachycené v pohybu, jak to dosvědčuje i vlající draperie a vlasy. Ostatní andělci, kteří přidržují roušky a nacházejí se na kartuších, jsou pojednáni v nízkém reliéfu. Funerální motivy kostí a lebek jsou pojednány plasticky, ve skupinách svázané rouškami, které od nich vedou dál a propojují je. Odlišné je pojetí kartuší, které jsou tvořeny rozsáhlou rozvinutou rouškou, která vzbuzuje dojem, že je na okrajích potřhaná a tyto okraje jsou volutově svjány. V klenbě kaple Nanebevzetí Panny Marie jsou jak figurální motivy, tak i festony a další prvky pojednány ve velmi nízkém reliéfu, který jen nepatrně vystupuje do výšky. Stejně tak je tomu i v kapli Českých patronů, kde se nacházejí do rozsáhlých ploch rozvíjené vegetabilní motivy spolu s motivy figurálními, celá kompozice je lineárně prokreslena úzkými lineárními konzolami, jejichž líc je zvýrazněn zlacením.

Cereghettiho autorství lze v případě Pražské a Dušičkové kaple doložit na základě dochovaných smluv, které byly publikovány v literatuře. V dalším určování Cereghettiho díla lze informace získat z knihy Josefa Kopečka Svatá Hora. Některou výzdobu určuje i Kopeček na základě stylového srovnání, neboť nejsou dochovány dokumenty, které by sloužily jako podklad pro určení autorství. Možností by bylo ještě prozkoumání dokumentů, které se uchovaly v archivu.

Při zkoumání Cereghettiho díla jsem vycházela z děl, která jsou doložena smlouvou a dále jsem je srovnávala s další štukovou výzdobou na Svaté Hoře. Na základě charakteru štukové výzdoby jsem došla u výše uváděných děl k Cereghettiho autorství a proto jsem je zařadila do této práce o Cereghettiho díle. Ostatní štuková výzdoba se od Cereghettiho díla výrazně odlišuje, neboť je o něco starší. Cereghetti se svým pojetím štukové výzdoby stojí



na samém konci raného baroka, o čemž svědčí pojetí některých kartuší, a směřuje a rozvíjí své dílo vrcholně barokním způsobem. Tento posun můžeme sledovat v dynamice a rozpohybovanosti jeho figur, zachycených v konkrétním okamžiku, který v sobě nese další pohyb a směřování figury. Cereghettiho figury jsou individualizované, nepoužívá typizované obličejce, naopak, tváře figur vyjadřují charakter postav. Vedle toho je proměna pojetí výzdoby patrná v užívání akantu při tvorbě kartuší, kdy akantové listy výrazně rozvíjí do prostoru, dále se pak jeho pojetí mění až k figuře a ornamentu prováděné v nízkém reliéfu. Zvláštností Cereghettiho díla je to, že vrcholně barokní utváření štukové výzdoby vnáší do raně barokní architektury, která tvoří rámec pro jeho výzdobu. Protože štuková výzdoba propojuje architekturu, malbu a sochařskou výzdobu do celku, dochází na Svaté Hoře díky Cereghettimu k propojení raně barokního názoru (reprezentovaného především architekturou) s vrcholně barokním pojetím.

Bádání o tématu by dále mohlo směřovat k podrobnému a hlubokému studiu archiválií. Zde spatřuji možnost poznat například lépe a hlouběji život v jezuitské rezidenci na Svaté Hoře a vztahy mezi jezuitou a Cereghettim či dalšími umělci a donátory, kteří přispívali na stavbu jednotlivých kaplí. Další možností je studium Cereghettiho díla v Českých Budějovicích, jak jej zmiňuje Věra Naňková. Zajímavé by bylo nejen podrobné poznání Cereghettiho díla v Českých Budějovicích a srovnávání s dílem na Svaté Hoře, ale i okolnosti, za jakých Cereghetti byl do Českých Budějovic povolán a pověřen touto zakázkou. Otázkou zůstává barevnost a zlacení štuků. Ta bude moci být řešena, pokud bude probíhat obnova omítek a bude se zkoumat koncepce barevného provedení Svaté Hory. Tuto otázku mohou osvětlit jednak restaurátorské průzkumy, sondy a jejich analýza nebo případně dochované účty, které by byly součástí archivních materiálů a dokumentovaly by výdaje za barvy.

## Resumé

Bakalářská práce se zabývá dílem štukatéra italského původu Santina Cereghettiho (asi 1640–1719) na Svaté Hoře. V první části je pojednáno o štukové technice, o tom z čeho se štuk vyrábí, od kdy je výzdoba štukovou technikou známa a ve kterých obdobích byla při výzdobě uplatňována. Protože Santino Cereghetti je umělcem italského původu, i když neznáme přesné datum jeho narození ani místo odkud pocházel, zabývá se druhá kapitola italskými umělci, kteří pocházeli z území jezer, které se nachází na dnešních hranicích Švýcarska a Itálie. Tito umělci opouštěli rodná údolí a vydávali se na cesty po Evropě, kde v nejrůznějších koutech Evropy vytvořili svá díla. Uplatnění našli především jako stavitelé, kameníci a štukatéři. Rozsáhlé dílo zanechali i v naší zemi. Jako štukatéři zde měli dominantní postavení, neboť se v Čechách nevytvořila jiná domácí konkurenční skupina. Třetí kapitola pojednává o barokní štukové výzdobě, o jejím charakteru a proměnách od raného baroka, přes vrcholné baroko a naznačuje podobu štukové výzdoby v době pozdního baroka a rokoka. Pro rané baroko jsou příznačné masivní boltcové kartuše, mohutné lišty s listovcem, vejcovcem a perlovcem, malbě štuková výzdoba vymezuje jen určitý prostor. Pokud se objevují figurativní prvky, stávají se ve většině případů ornamentem. Důraz je kladen na výzdobné bohatství a plastičnost. Kolem roku 1670 se vedle kartuší výrazně uplatňují akantové rozviliny. Hojně se objevují rovněž štukové figury. Poté štuk stále více ustupuje freskové malbě, zdobí pouze její okraje, úloha štku se proměňuje. S nástupem radikálního baroka ztrácí štuk v dosavadním pojetí význam, neboť samo zdivo se mění v plastickou hmotu. Z Vídně poté přichází nový odstín štukové výzdoby, která se formuje pod vlivem Johanna Bernarda Fischera z Erlachu a Lucase Hildebrandta. Pro pozdní baroko a nástup rokoka je příznačný páskový ornament. V 50. letech se objevují motivy rokaje, které jsou ale záhy vystřídány pletencovými girlandami. Jádro práce je zpracováno ve čtvrté části, která popisuje štukatéřské dílo Santina Cereghettiho na Svaté Hoře. K určení Cereghettiho díla došlo na základě smluv, které byly uzavřeny. Další Cereghettiho dílo je jako jeho dílo doloženo na základě porovnání a nalezení shodných prvků ve ztvárnění štukové výzdoby. V Cereghettiho díle je patrná proměna v pojetí štukové výzdoby, vychází z raně barokního pojetí, které můžeme vidět na některých kartuších, jeho přístup se proměňuje, užívá akantových rozvilin a pozoruhodné je jeho ztvárnění figury, ve kterém se odráží vliv Berniniho, poněvadž Cereghetti zachycuje figury v pohybu, v konkrétním okamžiku, ze kterého lze vyčíst směřování, intenci pohybu; figury jsou individualizované, nejen na základě atributů, ale i v produševněném výrazu tváře. Ve svém díle uplatňuje i nízký reliéf, ve kterém pojednává

figury i ornamentální složky a navíc je prokresluje lineárními, ostře zalamovanými konzolami. V jeho výzdobě na Svaté Hoře vzniká zvláštní napětí, neboť do raně barokní architektury vnáší vrcholně barokní pojetí výzdoby; dochází tak k sjednocení raně barokní architektury a vrcholně barokního pojetí štukové výzdoby do jednoho celku.

## **Anotace**

Bakalářská práce pojednává o díle štukatéra italského původu Santina Cereghettiho (asi 1640–1719) na Svaté Hoře. První část se zabývá technickými záležitostmi, které se týkají štukové výzdoby. Druhá část se věnuje italským umělcům, kteří pocházeli z území vymezeného jezery na dnešních hranicích Itálie a Švýcarska a kteří působili jako stavitelé a štukatéři v celé Evropě. Třetí část sleduje proměny a podobu štukové výzdoby v době baroka v Čechách. Jádro práce je zpracováno ve čtvrté části, která popisuje štukatéřské dílo Santina Cereghettiho na Svaté Hoře. Určení štukové výzdoby za Cereghettiho dílo vychází ze smluv, které dokládají jeho práci, a dále pak na základě shodných prvků ve ztvárnění štukové výzdoby. Štuková výzdoba je zakomponována do raně barokní architektury. V Cereghettiho díle je patrná proměna v pojetí štukové výzdoby. Vychází z raně barokního pojetí šuku, později lze v jeho štukatéřské práci sledovat již vrcholně barokní charakter šuku - zvláště v ztvárnění figury se odráží vliv Berniniho, neboť Cereghettiho figury jsou v pohybu, je zachycen konkrétní okamžik, ze kterého lze vyčíst směřování, intenci pohybu; figury jsou individualizované, nejen na základě atributů, ale i v produševněném výrazu tváře.

Klíčová slova:

Santino Cereghetti (asi 1640–1719), štuk, baroko, Svatá Hora, italští umělci

Počet slov a znaků:

14.559 slov, 82.244 znaků

## **Annotation**

The bachelor work deals with the work of Santino Cereghetti (about 1640 – 1791), stucco worker of Italian origin, in Svatá Hora. The first part deals with the technique concerning the stuccoed decoration. The second part concerns the Italian artists who came from the area surrounded by the lakes at the today's border between Italy and Switzerland and who worked as architects and stucco workers in the whole Europe. The third part of the bachelor work follows the changes in the stuccoed decoration and its form in Bohemia in the baroque time. The core of the bachelor work is in the fourth part in which the stuccoed work by Santino Cereghetti in Svatá Hora is described. The determination of the stuccoed decoration made by Cereghetti results from the contracts which prove his work and from the similarity of elements present in his form of the stuccoed decoration. Cereghetti's stuccoed decoration is embedded in the early baroque architecture. Changes in his stucco work are obvious. His first stuccoed decoration is of early baroque character. Later his stuccoes have typical high baroque features: Bernini's influence is reflected especially in the figures because Cereghetti's figures are moving, a concrete moment is displayed from which the direction of the movement and its intention are to be determined, the figures are individualised not only on the basis of attributes but also due to the air intelligent expression of faces.

### **Keywords:**

Santino Cereghetti (about 1640–1719), stucco, baroque, Svatá Hora – Holy Mountain, artists of Italian origin

## Seznam literatury

- ARSLAN Edoardo (ed.): Arte e artisti dei laghi Lombardi. Gli stuccatori dal barocco al rococo. (2. svazek). Como 1964
- BEARD Geoffrey: Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration. Herrsching 1983
- BLAŽIČEK Oldřich J.: Barokní sochařství 17. století v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989
- BLAŽIČEK Oldřich J.: Dílo komských štukatérů 18. století u nás. In: Umění X, 1962, 351–366
- BLAŽIČEK Oldřich J.: Umění baroku v Čechách. Praha 1971
- HOLAS František Xaver: Dějiny poutního místa mariánského Svaté Hory u Příbramě. Příbram 1929
- HORYNA Mojmir: Jan Blažej Santini. Praha 1998
- HOŠEK Jiří / LOSOS Ludvík: Historické omítky. Průzkum, sanace, typologie. Praha 2007
- KLÍMA František: Ze staré Příbramě. Příloha časopisu spořitelny „Hlasatel“. Příbram 1930
- KOPEČEK Josef: Svatá Hora. Kostelní Vydří 2006
- NAŇKOVÁ Věra: Grisonští řemeslníci v Čechách a na Moravě. In: Umění XLIII, 1995, 268–274
- NAŇKOVÁ Věra: Sborník o barokních a rokokových štukatérech. In: Umění XIV, 1966, 167–173
- NAŇKOVÁ Věra: Santino Cereghetti. In: Neues allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München / Leipzig 1997, Band 17, 552
- OULÍKOVÁ Petra: Klementinum. Praha 2006
- PÍTHA Petr: Zastavení při pouti na Svatou Horu. In: Národní pout' na Svatou Horu při příležitosti 100. výročí povýšení na baziliku 4.–5. června 2005. Příbram 2005
- PODLAHA Antonín: Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory. In: Památky archeologické XXXIII, 1922–1923, 250–276
- PODLAHA Antonín: Další řada archivních příspěvků k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory. In: Památky archeologické XXXIV, 1924–1925, 83–92
- PREISS Pavel: Italští umělci v Praze. Praha 1986
- STEHLÍK Miloš: Barok v soše. Brno 2006
- ŠPERLING Ivan: Obnova štukové výzdoby Klementina v Praze. In: Památková péče XXIII, 1963, 259–262
- VOJTÍŠEK Václav: Pražská kaple na Svaté Hoře. In: Památky archeologické XXVI, 1914, 94–99
- Opus italicum. Italští renesanční a barokní architekti v Praze. Praha 2000

### Restaurátorské zprávy

Restaurátorská zpráva. Štuková a malířská výzdoba kaple Panny Marie Vítězné a kaple Nanebevzetí Panny Marie. 1987. Uloženo v Archivu Národního památkového ústavu. Územní odborné pracoviště pro střední Čechy v Praze. signatura 2106

Restaurátorská zpráva. Dušičková kaple. Štuková výzdoba v klenbě stropu. 1993. Uloženo v archivu na Svaté Hoře.

### Internetový zdroj

Magistri Ticinesi

<http://www.net4free.org/Arts/magistriticinesi/magistriticinesi%20deutsch%20version.htm>,

vyhledáno 18. 11. 2007

## Seznam zkráceně citované literatury

- BEARD 1983 — Geoffrey BEARD: Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration. Herrsching 1983
- BLAŽÍČEK 1962 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Dílo komských štukatérů 18. století u nás. In: Umění X, 1962, 351–366
- HOLAS 1929 — František Xaver HOLAS: Dějiny poutního místa mariánského Svaté Hory u Příbramě. Příbram 1929
- HORYNA 1998 — Mojmir HORYNA: Jan Blažej Santini. Praha 1998
- KLÍMA 1930 — František KLÍMA: Ze staré Příbramě. Příloha časopisu spořitelny „Hlasatel“. Příbram 1930
- KOPEČEK 2006 — Josef KOPEČEK: Svatá Hora. Kostelní Vydří 2006
- OULÍKOVÁ 2006 — Petra OULÍKOVÁ: Klementinum. Praha 2006
- NAŇKOVÁ 1995 — Věra NAŇKOVÁ: Grisonští řemeslníci v Čechách a na Moravě. In: Umění XLIII, 1995, 268–274
- NAŇKOVÁ 1997 — Věra NAŇKOVÁ: Santino Cereghetti. In: Neues allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München / Leipzig 1997, Band 17, 552
- PIŤHA 2005 — Petr PIŤHA: Zastavení při pouti na Svatou Horu. In: Národní pouť na Svatou Horu při příležitosti 100. výročí povýšení na baziliku 4.–5. června 2005. Příbram 2005
- PODLAHA 1922–1923 — Antonín PODLAHA: Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory. In: Památky archeologické XXXIII, 1922–1923, 250–276
- PODLAHA 1924–1925 — Antonín PODLAHA: Další řada archivních příspěvků k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory. In: Památky archeologické XXXIV, 1924–1925, 83–92
- PREISS 1986 — Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986
- STEHLÍK 2006 — Miloš STEHLÍK: Barok v soše. Brno 2006
- ŠPERLING 1963 — Ivan ŠPERLING: Obnova štukové výzdoby Klementina v Praze. In: Památková péče XXIII, 1963, 259–262
- VOJTÍŠEK 1914 — Václav VOJTÍŠEK: Pražská kaple na Svaté Hoře. In: Památky archeologické XXVI, 1914, 94–99
- Opus italicum 2000 — Opus italicum. Italští renesanční a barokní architekti v Praze. Praha 2000



## Restaurátorské zprávy

Restaurátorská zpráva 1987 — Restaurátorská zpráva. Štuková a malířská výzdoba kaple Panny Marie Vítězné a kaple Nanebevzetí Panny Marie. 1987. Uloženo v Archivu Národního památkového ústavu. Územní odborné pracoviště pro střední Čechy v Praze. signatura 2106

Restaurátorská zpráva 1993 — Restaurátorská zpráva. Dušičková kaple. Štuková výzdoba v klenbě stropu. 1993. Uloženo v archivu na Svaté Hoře.

## Internetový zdroj

Magistri Ticinesi 2007 — Magistri Ticinesi

<http://www.net4free.org/Arts/magistriticinesi/magistriticinesi%20deutsch%20version.htm>,

vyhledáno 18. 11. 2007

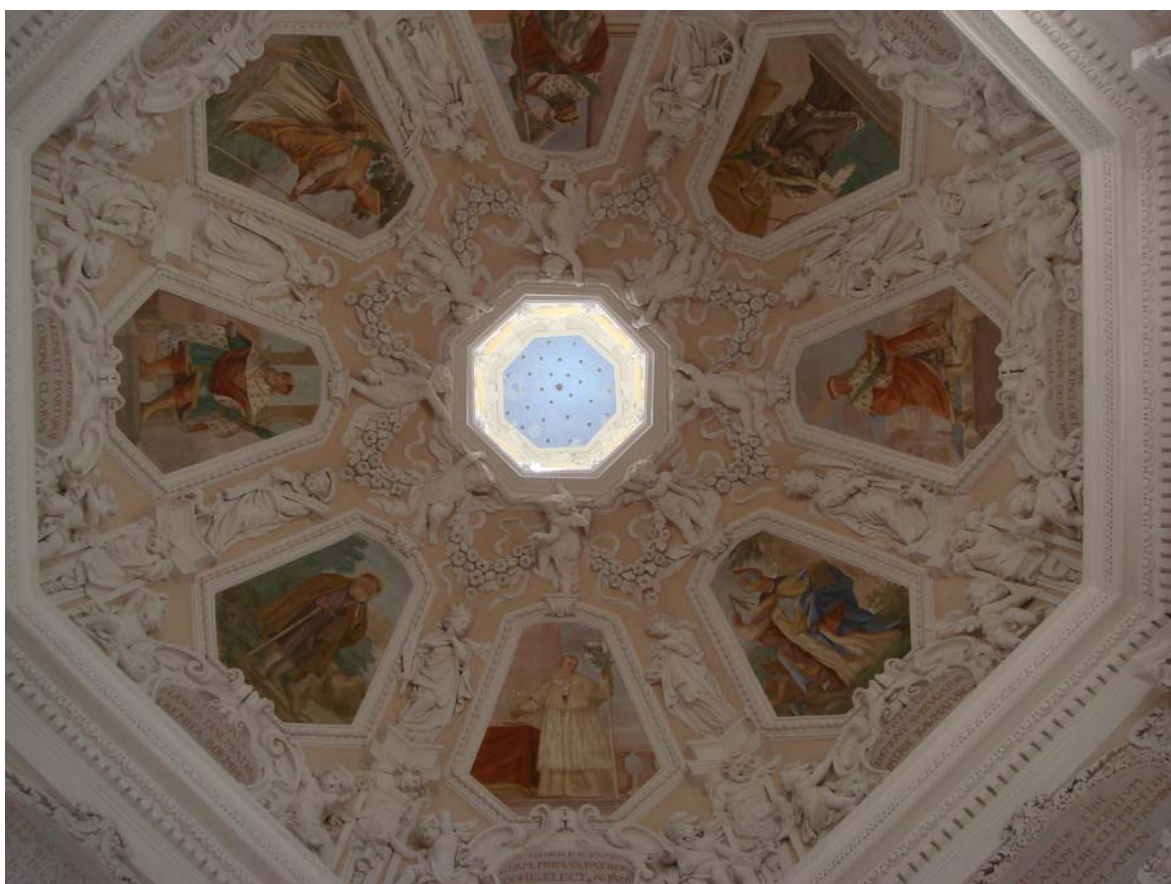
## Seznam vyobrazení

1. Svatá Hora, svatyně na vyvýšené terase s otevřenou východní lodžii (1660–1673).  
Foto: autor
2. Pražská kaple, pohled do kupole, štuková výzdoba z roku 1675. Foto: autor
3. Pražská kaple, oltářní stěna (1696–1697) a pohled do kupole (1675). Foto: autor
4. Návrh na výzdobu Pražské kaple, signováno: „Santino Cereghetti“. Reprodukce z: VOJTÍŠEK 1914, 97, obr. 45
5. Pražská kaple, detaily kupole, světičky vynášené atlanty, sv. Markéta, sv. Kateřina a sv. Barbora. Foto: autor
6. Kaple Nanebevzetí Panny Marie v severní části ambitu, oltářní stěna (počátek 70. let 17. století) a pohled do klenby (konec 80. let 17. století). Foto: autor
7. Kaple korunování Panny Marie v severní části ambitu, oltářní stěna a pohled do klenby (1674). Foto: autor
8. Dušičková kaple v západní části ambitu situovaná pod zvonící (1687). Foto: autor
9. Dušičková kaple, pohled do klenby a detaily výzdoby (1687). Foto: autor
10. Návrh štukové výzdoby průčelí. Reprodukce z: PODLAHA 1924–1925, 88, obr. 14
11. Návrh štukové výzdoby průčelí, v levém dolním rohu: „G. B. Cometa fecit“. Reprodukce z: PODLAHA 1924–1925, tab. XXXI
12. Kaple Českých patronů, pohled do klenby (1686). Foto: autor
13. Kaple Českých patronů, oltářní stěna. Foto: autor
14. Kaple Českých patronů, detail výzdoby klenby. Foto: autor
15. Dušičková Kaple, figura anděla doprovázejícího pohřeb s aspergilem a kropenkou.  
Foto: autor
16. Dušičková Kaple, detail anděla. Foto: autor
17. Kaple Korunování Panny Marie, detail vojáka. Foto: autor
18. Kaple Nanebevzetí Panny Marie, detaily výzdoby. Foto: autor
19. Kaple Nanebevzetí Panny Marie, oltářní stěna, sv. Jan Křtitel. Foto: autor
20. Kaple Korunování Panny Marie, figura ženy v klenbě představující Spravedlnost.  
Foto: autor
21. Pražská kaple, andělci při lucerně kupole. Foto: autor
22. Kaple Nanebevzetí Panny Marie, andílek na úseku frontonu oltáře. Foto: autor
23. Pražská kaple, andílek na stěně kaple. Foto: autor
24. Kaple Českých patronů, andílek na římsě oltáře. Foto: autor

## Obrazová příloha



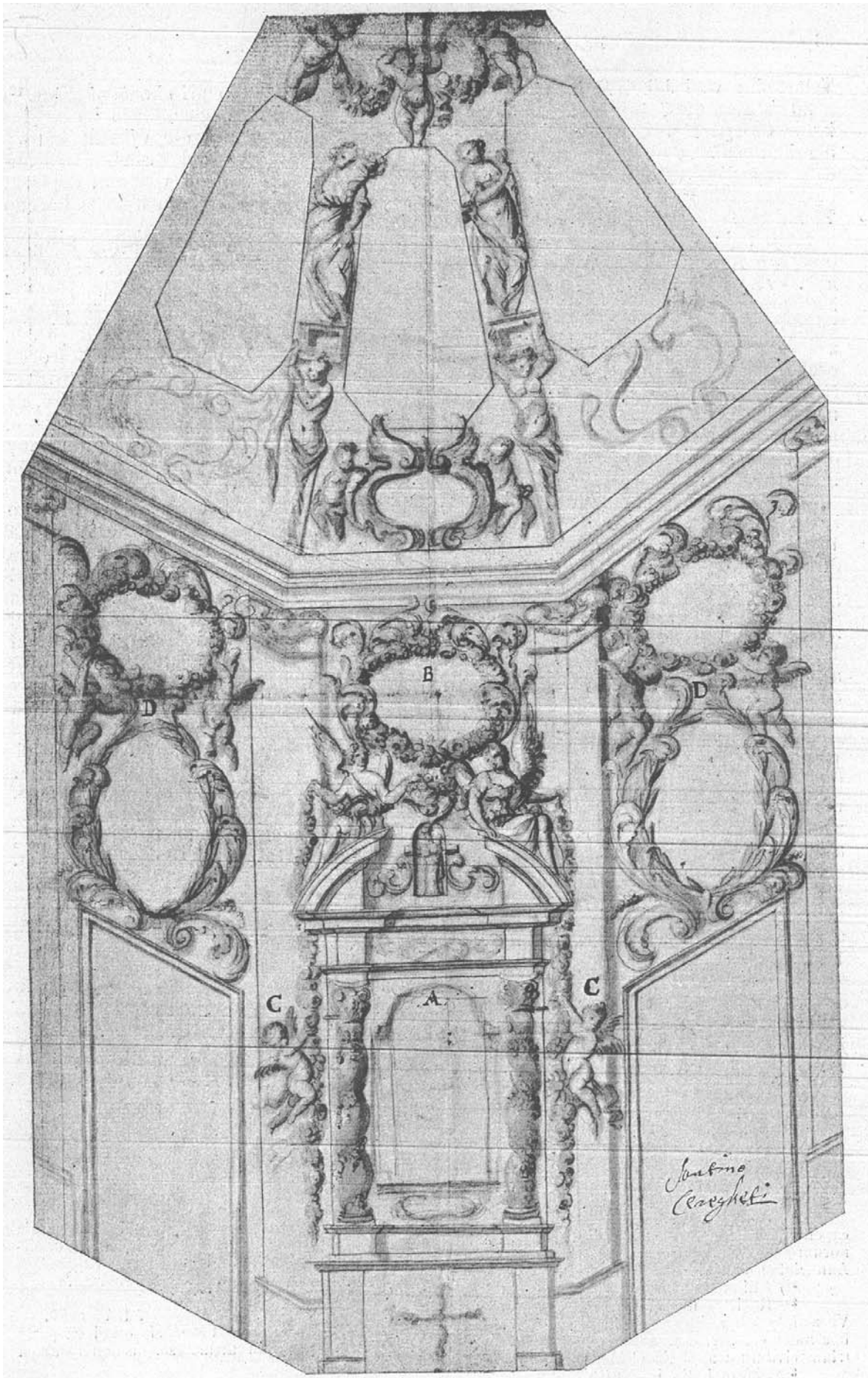
1. Svatá Hora, svatyně na vyvýšené terase s otevřenou východní lodžii (1660–1673)



2. Pražská kaple, pohled do kupole, štuková výzdoba z roku 1675



3. Pražská kaple, oltářní stěna (1696–1697) a pohled do kupole (1675)



4. Návrh na výzdobu Pražské kaple, signováno: „Santino Cereghetti“



5. Pražská kaple, detaily kupole, světiče vynášené atlanty, sv. Markéta, sv. Kateřina a sv. Barbora



6. Kaple Nanebevzetí Panny Marie v severní části ambitu, oltářní stěna (počátek 70. let 17. století) a pohled do klenby (konec 80. let 17. století)



7. Kaple korunování Panny Marie v severní části ambitu, oltářní stěna a pohled do klenby (1674)



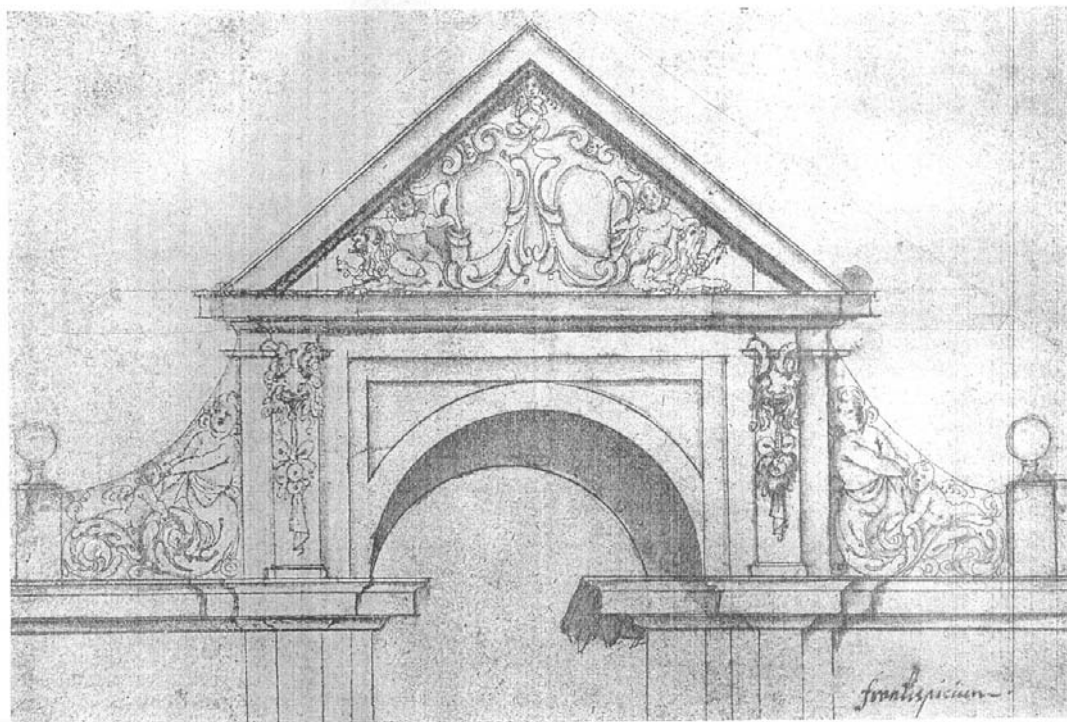
8. Dušičková kaple v západní části ambitu situovaná pod zvonící (1687)



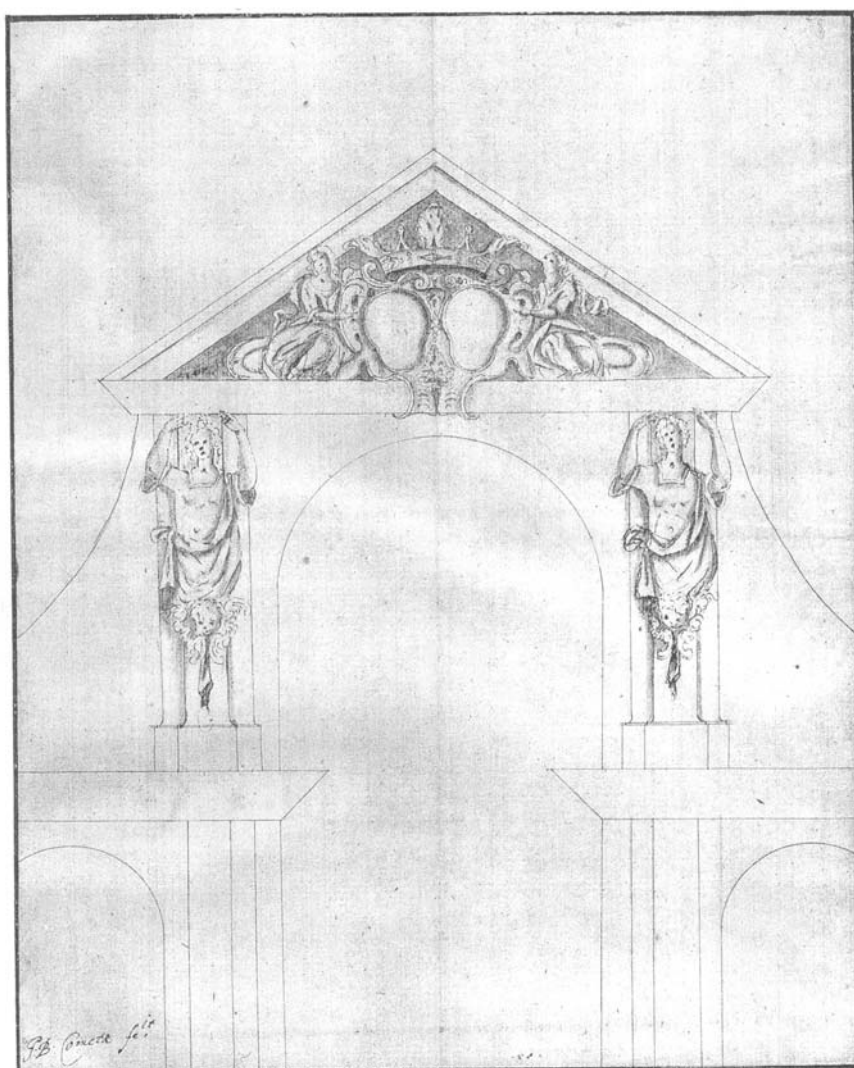
9. Dušičková kaple, pohled do klenby a detaily výzdoby (1687)







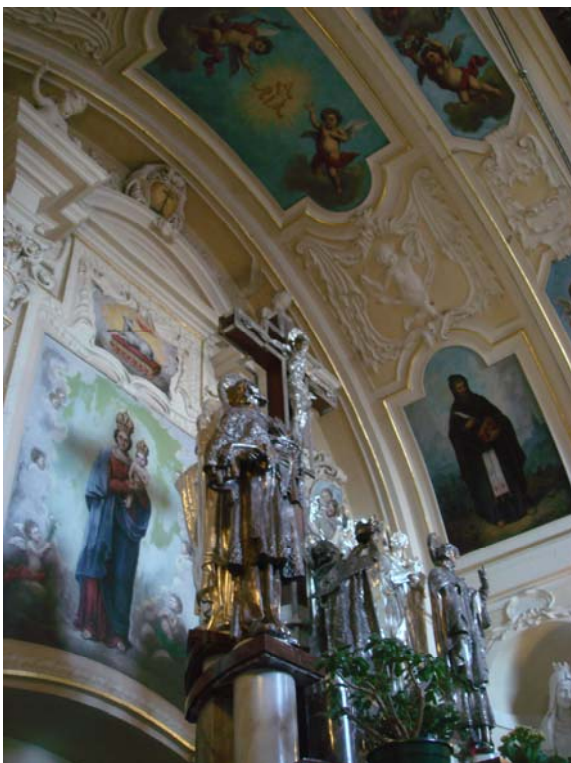
10. Návrh štukové výzdoby průčelí



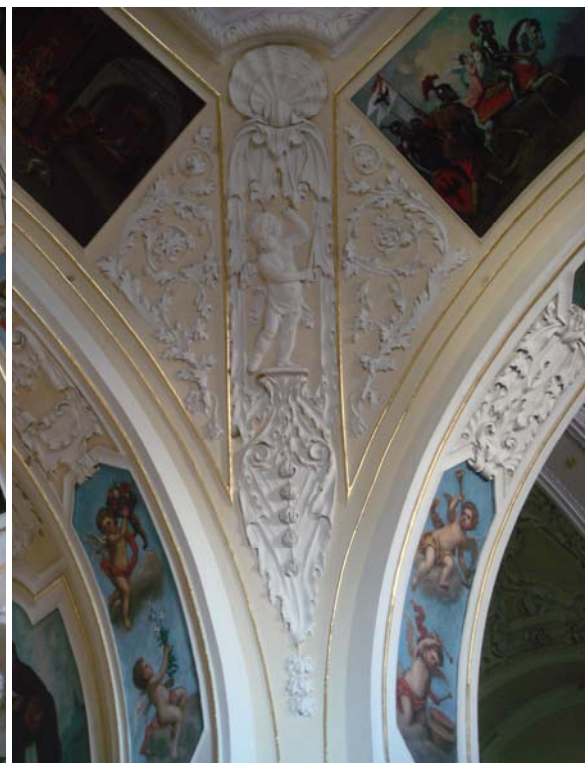
11. Návrh štukové výzdoby průčelí, v levém dolním rohu: „G. B. Cometa fecit“



12. Kaple Českých patronů, pohled do klenby (1686)



13. Kaple Českých patronů, oltářní stěna



14. Kaple Českých patronů, detail výzdoby klenby



15. Dušičková Kaple, figura anděla doprovázejícího pohřeb s aspergilem a kropenkou



16. Dušičková Kaple, detail anděla



17. Kaple Korunování Panny Marie, detail vojáka



18. Kaple Nanebevzetí Panny Marie, detaily výzdoby



19. Kaple Nanebevzetí Panny Marie, oltářní stěna, sv. Jan Křtitel



20. Kaple Korunování Panny Marie, figura ženy v klenbě představující Spravedlnost



21. Pražská kaple, andílci při lucerně kupole



22. Kaple Nanebevzetí Panny Marie, andílek na úseku frontonu oltáře



23. Pražská kaple, andílek na stěně kaple



24. Kaple Českých patronů, andílek na římsě oltáře