

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

FRESKOVÁ VÝZDOBA KAPITULNÍ SÍNĚ
KLÁŠTERA V OSEKU

bakalářská diplomová práce

JANA BUBLÍKOVÁ

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

Olomouc 2017

Čestné prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „*Fresková výzdoba kapitulní síně kláštera v Oseku*“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucí bakalářské práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 4. 5. 2017

.....

Jana Publíková

Poděkování

Je mou milou povinností poděkovat na prvním místě doc. PhDr. Janě Zapletalové, Ph.D. za její cenné rady a poskytnuté podněty. Za umožnění přístupu do kapitulní síně a svolení k pořízení fotografií děkuji správci oseckého kláštera, MVDr. Jindřichu Koskovi. Poděkování patří pracovníkům Informačního centra Osek, především Mgr. Veronice Zboranové za rady s předkladem latinských textů a za pomoc při hledání archiválií. Tímto bych chtěla vyjádřit díky také PhDr. Vítu Honysovi, Mgr. Michalu Soukupovi, PhDr. Janě Michlové, Mgr. Martinu Barusovi, Mgr. Daniele Brokešové a paní Janě Vanišové za veškeré jimi poskytnuté informace. V neposlední řadě patří velké díky i mé rodině za neustálou podporu a názory, kterými pro práci přispěli.

Počet znaků (včetně mezer): 87 972

OBSAH

ÚVOD	5
PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ.....	6
STAVEBNÍ ČINNOST V OSEKU V PRVNÍ POLOVINĚ 18. STOLETÍ.....	9
POPIS KAPITULNÍ SÍNĚ A JEJÍ BAROKNÍ VÝZDOBA	14
ŽIVOT A DÍLO JANA PETRA MOLITORA A JOSEFA KRAMOLÍNA, CHARAKTER A VÝZNAM JEJICH TVORBY	17
POPIS DÍLA, IKONOGRAFICKÁ ANALÝZA A INTERPRETACE, KONCEPCE VÝZDOBY	21
OKOLNOSTI VZNIKU DÍLA A JEHO OBJEDNAVATEL	26
INSPIRAČNÍ ZDROJE, ANALOGIE	29
DOBOVÁ VÝZDOBA KAPITULNÍCH SÍNÍ V CISTERCIÁCKÉM PROSTŘEDÍ NA NAŠEM ÚZEMÍ	35
ZÁVĚREČNÉ SHRUTÍ.....	39
SEZNAM VYOBRAZENÍ	40
PRAMENY A LITERATURA	43
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	54

ÚVOD

Bakalářská práce, věnovaná freskové výzdobě kapitulní síně cisterciáckého kláštera v Oseku, si za hlavní cíl klade především podrobný rozbor tohoto cyklu nástěnných maleb. První část práce krátce seznamuje čtenáře s osudy kláštera od jeho založení až do období baroka. Pozornost se však především obrací na objednavatelskou činnost zdejších opatů v první polovině osmnáctého století, která osecký konvent proměnila v moderní barokní areál. Kromě intenzivní stavební aktivity, která v té době v Oseku probíhala, vznikala současně i vysoce kvalitní sochařská a malířská výzdoba klášterní baziliky Nanebevzetí Panny Marie, jíž se zhostili přední barokní mistři jako Václav Vavřinec Reiner, Jan Kryštof Liška, Michal Leopold Willmann, či Giacomo Antonio Corbellini. Zatímco jejich činnost v Oseku byla již v minulosti velmi intenzivně zkoumána, fresky v kapitulní síni, které na starší výzdobu konventního kostela navázaly, stály doposud na okraji zájmu badatelů.

Tato čtveřice výjevů z počátků řádové historie působivě a velmi přirozeně doplnila gotický prostor kapitulní síně, kterého se radikální barokní přestavba nedotkla. Janu Petru Molitorovi, který dílo před rokem 1756 započal, a Josefu Kramolínovi, který jej po roce 1775 dokončil, věnuje práce stručné medailonky, pojednávající o životě a díle obou malířů. Navazující ikonografickou interpretaci a stylovou analýzu freskové výzdoby kapitulní síně, včetně rozboru výzdobné koncepce, doplňuje kapitola, kompilující dohledatelné údaje o okolnostech vzniku díla. Bakalářská práce usiluje také o pohled na dílo v širším kontextu, a to poukázáním na možné inspirační zdroje, a srovnáním s dobovými analogiemi z cisterciáckého prostředí.

PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ

Jak již bylo upozorněno, dosavadní badatelská činnost freskovou výzdobu osecké kapitulní síně spíše opomíjela. Informace o souboru této čtveřice historických maleb lze naléznout v souvislosti s tvorbou Jana Petra Molitora a Josefa Kramolína především v publikacích, věnovaných českému baroknímu umění. První zmínku o pobytu Josefa Kramolína v Oseku lze dohledat u Konstantina von Wurzbacha, který ovšem Kramolínův podíl na výzdobě kapitulní síně značně přecenil a připsal mu celé autorství. Takto Konstantin von Wurzbach zřejmě uvažoval na základě toho, že k jednomu z výjevů byla Kramolínovou rukou připojena také umělcova signatura.¹ Další badatelé již Wurzbachův názor nesdílí a freskovou výzdobu připisují bez výjimky Janu Petru Molitorovi. Karl Kühn sice uvádí Kramolínův krátký pobyt v oseckém klášteře před umělcovým odjezdem do Karlových Varů, nezabývá se však konkrétně pracemi, které ve službách oseckého opata Josef Kramolín vytvořil.²

Jako jedna z prvních se vyvrácením atribuce Konstantina von Wurzbacha zabývala Jiřina Lišková, jejíž diplomová práce, nazvaná *Freskařské dílo bratří Josefa a Václava Kramolínových*, představovala pro tuto bakalářskou práci velmi cenný zdroj informací. Autorka se jako první podrobněji zaměřila na pobyt Josefa Kramolína v oseckém klášteře a na základě dochovaných písemných pramenů určila, že Josef Kramolín byl pouze pověřen restaurací a doplněním kompozic, které Jan Petr Molitor nestačil dokončit.³ Jiřina Lišková zároveň připojila vlastní úvahy o tom, jakým způsobem a do jakých kompozic Josef Kramolín zasáhl. Velkým přínosem Jiřiny Liškové je také určení námětů jednotlivých výjevů, které se v osecké kapitulní síni odehrávají. Jako první upozornila na velice blízkou příbuznost s trojicí fresek, zdobící ambit klášteřa v Plasech. Podkladem práce Jiřiny Liškové byla pamětní kniha oseckého klášteřa, jejíž autor, opat Kajetán Březina, poskytl podrobné informace o své objedávce freskové výzdoby kapitulní síně, včetně přesného data uzavření smlouvy s Janem Petrem Molitorem. Jak bude v příslušné kapitole rozebráno, tento dokument se bohužel najít nepodařilo, a jediným písemným pramenem, ze kterého bakalářská práce čerpala, se staly latinsky psané anály oseckého klášteřa, uložené v litoměřickém archivu.⁴ Tyto anály však pouze

¹ Wurzbach 1865, s. 128.

² Kühn 1927, s. 420.

³ Lišková 1950, s. 29, 81.

⁴ Státní oblastní archiv Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, inv. č. 1654, signatura M III. 18.

stručně informují o renovaci kapitulní síně, uskutečněné za opata Březiny, její výmalbu však opomíjejí.

Jako další uvádí Molitorovy fresky v Oseku Oldřich J. Blažíček, který opakuje dataci maleb rokem 1756, a výmalbu pouze stručně hodnotí jako kvalitní.⁵ Ještě kratší zmínku věnuje Molitorově výzdobě Jiřina Hořejší, která však zároveň připojuje informaci o příspěvku Josefa Kramolína na dokončení nástěnných maleb.⁶ Poněkud větší prostor poskytuje čtveřici fresek z osecké kapitulní síně Pavel Preiss, který Molitorovo dílo velmi kladně hodnotí; ve stejné publikaci připojuje i zmínku o působení Josefa Kramolína v klášteře, kde po zrušení jezuitského řádu krátce pobýval.⁷ Prokop Toman naopak Molitorovu činnost v Oseku vůbec neuvádí, pouze v hesle, věnovanému Josefu Kramolínovi, poznamenává, že v oseckém klášterním kostele můžeme nalézt Kramolínovy práce.⁸ Jména obou barokních malířů zmiňují Bohuslava Chleborádová a Dana Stehlíková, které zároveň nabízejí bližší dataci Kramolínova doplnění freskové výmalby.⁹ Ve stejné publikaci pozoruje Dana Stehlíková podobnost jedné z Molitorových kompozic s grafikou zobrazující sv. Benedikta, rytou podle předlohy Jakuba Antonína Pinka.¹⁰ Stejnou informaci jako Jiřina Lišková o existenci podrobného zadání výmalby kapitulní síně opakuje také Petr Macek. Dále se však Petr Macek dílem nezabývá a pouze jej datuje rokem 1756, přičemž jako jediného autora uvádí Jana Petra Molitora.¹¹ Ani autorská trojice Anežka Merhautová, Petr Sommer a Pavel Vlček nepřináší žádné nové informace a pouze freskovou výzdobu připisují již mnohokrát zmiňovaným Janu Petru Molitorovi a Josefu Kramolínovi.¹² V posledních letech vzniklo několik bakalářských a diplomových prací, jejichž autorky výmalbu osecké kapitulní síně okrajově uvádějí. Práce Magdy Rendlové, přestože věnovaná freskařskému dílu Josefa Kramolína v severních Čechách, poskytuje o Kramolínovu pobytu v Oseku jen dvě velice stručné zmínky.¹³ Markéta Doležalová nejprve nahlíží na informace o Kramolínově působení v oseckém klášteře skepticky, v další

⁵ Blažíček 1971, s. 138.

⁶ Hořejší 1978, s. 550.

⁷ Preiss 1989b, s. 758–763, 772.

⁸ Toman 1994, s. 553.

⁹ Chleborádová – Stehlíková 1996, s. 43.

¹⁰ Stehlíková 1996a, s. 76.

¹¹ Macek Petr 1996, s. 148.

¹² Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 405.

¹³ Rendlová 2006, s. 5, 37.

části své práce ale již uvádí, že zde v 70. letech začal Josef Kramolín pracovat na freskách.¹⁴ Stejně tak i diplomová práce Lucie Plzákové jen stručně informuje o Molitorových freskách v osecké kapitulní síni, dokončených Josefem Kramolínem, jehož jméno ale opomíjí bakalářská práce Kateřiny Tylové.¹⁵ Přínosná byla publikace Maria Feuerbacha, který dokázal náměty všech výjevů v kapitulní síni konkrétněji určit.¹⁶ Zcela recentní je publikace Jiřího Wolfa a Michala B. Soukupa, jejichž zájem se však soustředil pouze na transkripci některých latinských nápisů, doplňujících jednotlivé malby, jejichž autorství připisují Janu Petru Molitorovi.¹⁷

¹⁴ Doležalová 2008, s. 14, 23, 33.

¹⁵ Plzáková 2011, s. 6, 11. – Tylová 2013, s. 34, 64.

¹⁶ Feuerbach 2012, s. 51–55.

¹⁷ Wolf – Soukup 2016, s. 179.

STAVEBNÍ ČINNOST V OSEKU V PRVNÍ POLOVINĚ 18. STOLETÍ

Historii oseckého konventu můžeme sledovat už od devadesátých let 12. století, kdy severočeský šlechtic Milhošť pozval na své panství v Mašťově u Kadaně cisterciáky z opatství Waldsassen v Horní Falcí.¹⁸ Místo založení ale nebylo vyhovující, a také kvůli stupňujícím se sporům s Milhoštěm byl konvent nucen přesídlit do Oseka, kde se cisterciáků ujal Slavek z rodu Hrabšiců.¹⁹ Prvním, provizorním sídlem se pro mnichy stal románský kostel sv. Petra a Pavla ve Starém Oseku, kde konvent pobýval, než byly dokončeny základní části nově stavěného kláštera. Roku 1207 bylo podle řádové tradice započato stavbou klášterního kostela, zasvěceného Nanebevzetí Panny Marie.²⁰ K jeho jižnímu boku se brzy připojily první konventní budovy obklopující ambit, jehož pozvolně postupující výstavba se protáhla až do první třetiny 14. století. Stavební práce, a zároveň poměrně dlouhé období klidu, přerušil válečný konflikt mezi budoucím králem Přemyslem Otakarem II. a jeho otcem Václavem I. Roku 1278 klášter poničila a vyplenila braniborská vojska, což dokonce vedlo k tomu, že mniši na čas Osek opustili a toto neklidné období přečkali v Míšni.²¹ Až do třicátých let 14. století se klášter postupně vzpamatovával z předchozích škod. Zlom nastal za vlády Jana Lucemburského, kdy se Osek stal královským klášterem a získal četná nová privilegia; kvůli odvádění daní se však konvent ocitl ve velmi krátkém období téměř na pokraji chudoby.²² Další ranou pro osecký konvent bylo vypuknutí husitských válek po smrti Václava IV. Zkázu přinesl rok 1421, kdy Osek obsadila a vyplenila husitská vojska; mniši však již předtím klášter opustili a většina z nich se uchýlila do opatství Altzella v míšeňském biskupství.²³ Ani po ukončení husitských válek se nepodařilo ekonomickou situaci zlepšit a v této době již velmi zadlužený

¹⁸ Kuthan 1983, s. 20. – Šamánková 1985a, s. 350. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 403.

¹⁹ Kuthan 1983, s. 110. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 403. Možným důvodem pro založení kláštera právě zde byla existence rodové hrobky Hrabšiců v Oseku. Založení kláštera při rodovém pohřebišti nebo zároveň s ním bylo pro cisterciáky velmi typické; dokonce se jedná o jeden z nejběžnějších důvodů pro vznik nového opatství. Zbývá jen dodat, že fundátorův nárok na pohřbívání v klášterním kostele stál proti řádovým nařízením (Charvátová 1996, s. 49).

²⁰ Hořejší 1978, s. 545. – Šamánková 1985a, s. 350. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 403.

²¹ Hořejší 1978, s. 549. – Šamánková 1985a, s. 351. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 403.

²² Jan Lucemburský dal dokonce klášter na čas do zástavy Borešovi z Riesenburka (Kuthan 1983, s. 111).

²³ Hořejší 1978, s. 545. – Kuthan 1983, s. 111. – Šamánková 1985a, s. 350. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 403.

klášter byl z rozhodnutí papeže Řehoře XIII. roku 1580 zrušen.²⁴ Část mnichů přešla do cisterciáckého opatství v Sedlci, část se uchýlila na Zbraslav. Klášterní majetek připadl obnovené pražské arcidiecézi, v jejíž správě Osek setrval až do roku 1626.²⁵ Za třicetileté války osecký klášter dvakrát vyplenila a vypálila švédská vojska, při druhém vpádu Švédů roku 1646 dokonce zcela vyhořel klášterní chrám. Významný milník v historii oseckého kláštera představuje rok 1650, kdy klášter opět získal samostatnost a pod vynikající správou nově zvoleného opata Knittela byl konečně zastaven jeho úpadek.

Vavřinec Knittel, zvaný Scipio (1650–1691) je zcela po právu nazýván druhým zakladatelem kláštera. Již brzy po svém zvolení do funkce se prokázal jako velmi schopný. Záhy dokázal obnovit klášterní hospodářství a oživit kulturní aktivitu konventu. Nechal opravit klášterní budovy, poničené vpády saského a švédského vojska v době třicetileté války a následným požárem, ke kterému došlo roku 1646. Přestože se opat Scipio soustředil především na zajištění již stojících budov, v úvahu připadá i jeho podíl na výstavbě hospodářských budov při severní části klášterního nádvoří.²⁶ Když opat Scipio roku 1691 zemřel, měl jeho nástupce zajištěné všechny předpoklady k uskutečnění velkolepé barokní přestavby celého areálu.

Benedikt Šimon Littwerig (1691–1726), dnes zřejmě nejznámější osecký opat a jedna z nejvýraznějších postav historie kláštera, se zasadil o rozsáhlou přestavbu a barokizaci celého klášterního areálu. Období jeho vlády značí pro Osek léta prudkého rozvoje a rozkvětu, který pokračoval i po Littwerigově smrti. Kromě úpravy již stojících budov bylo přistoupeno i k výstavbě mnoha nových objektů – konventu a prelatury, pivovaru, lékárny, klášterní nemocnice a početných hospodářských budov. V Oseku v té době vyrostly také dvě nové manufaktury a byla iniciována přestavba nedalekého mariánského poutního místa v Mariánských Radčicích, spravovaného oseckými opaty.²⁷

²⁴ Kuthan 1983, s. 111. – Macek Jaroslav 1996, s. 64. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 404.

²⁵ Kuthan 1983, s. 111. Svým dekretem ze 4. 7. 1623 nařídil Ferdinand II. pražskému arcibiskupství Osek navrátit cisterciákům. Arcibiskup však předání i pod nátlakem císaře stále oddaloval, a tak byl klášter řádu skutečně navrácen až roku 1626 (Macek Jaroslav 1996, s. 65).

²⁶ Macek Petr 1996, s. 143. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 404.

²⁷ První z manufaktur byla zřízena již roku 1697, je tedy nejstarší dochovanou manufakturou na našem území. Počátky druhé z oseckých manufaktur spadají do roku 1706; obě se přitom zaměřovaly na výrobu punčoch a jemných bavlněných látek (Macek Jaroslav 1992, s. 19. – Feuerbach 2012, s. 75). Stavbu poutního kostela a ambitu v Mariánských Radčicích realizoval v letech 1698–1718 Giulio Broggio podle návrhu významného pražského architekta Giovanni Battista Matheye. Je možné, že Mathey měl určitý podíl (či vliv) i na návrhu barokní přestavby kláštera v Oseku, jak uvažují Petr Macek (Macek Petr 1996, s. 144) a Pavel Preiss (Preiss 2013, s. 133).

Jako hlavní architekt se v Oseku uplatnil Ottavio Broggio (1670–1742), vynikající stavitel italského původu.²⁸ Pozornost byla nejprve soustředěna na výbavu kostelního interiéru a stavbu hospodářských budov, na kterou dohlížel zřejmě ještě otec Ottavia Broggia, Giulio Broggio (1628–1718).²⁹ Přibližně od roku 1700 se pak začíná Ottavio Broggio projevovat jako hlavní (a podle všeho jediný) osecký architekt. Po dokončení prací na hospodářských objektech byl asi od roku 1705 přestavován starý konvent, zejména pak jeho jižní křídlo. Radikální barokizaci se vyhnul gotický ambit a přestavba respektovala prostor kapitulní síně, která si uchovala svůj raně gotický ráz. S barokizací klášterní baziliky bylo započato až v další fázi přestavby po roce 1711. Středověká bazilika byla nově překlenuta a v horních částech přezděna; doplněna byla také o válcové boční kaple. Nejvýraznější změnou, kterou osecký chrám prošel, bylo ale bezpochyby připojení západního a východního průčelí. Zejména pak západní průčelí lze řadit k vynikajícím a velmi kvalitním projevům českého baroka, které si v ničem nezadá se soudobými pražskými kostelními stavbami.³⁰ Výzdoba interiéru byla svěřena špičkovým barokním umělcům. Sochy vytvořili František Antonín Khuen a Edmund Richter, štuky jsou dílem vynikajícího umělce Giacoma Antonia Corbelliniho, freskovou výzdobu klenby hlavní lodi zajistil Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu a Václav Vavřinec Reiner.³¹ Reiner je také autorem tří oltářních obrazů; obrazy pro další boční oltáře poskytli Antonín Kern, Jan Kryštof Liška a

²⁸ Poměrně zajímavou skutečností zůstává, že se v Oseku neuplatnil Jan Blažej Santini-Aichel, který pro cisterciáky realizoval např. přestavby klášterů v Plasech, Sedlci a ve Žďáru. Jediným indikátorem Santiniho možného podílu na barokizaci oseckého kláštera je náčrt západního průčelí klášterního konventu. Tento plánek byl označen (zřejmě až písařem v pozdější době) nápisem „...G (?) Santini“; pokud by se ale skutečně jednalo o Santiniho dílo, muselo by pocházet ze samotných počátků jeho tvorby (Macek Petr 1992, s. 95. – Macek Petr 1996, s. 143–144. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 405).

²⁹ Jeho přítomnost je v Oseku doložena jen nepřímou, a to smlouvou s děčínským sochařem Abrahamem Kitzingerem, dlouholetým spolupracovníkem Giulia Broggia (Macek Petr 1992, s. 96. – Preiss 2013, s. 133).

³⁰ Zatímco Věra Naňková uvádí, že západní průčelí klášterního kostela nemá přímých předloh (Naňková 1989, s. 428), Petr Macek hledá vzory především v pražském kostele Nejsvětější Trojice, odkud podle něj převzal Broggio typ zaklenutí bočních lodí. Podle Macka je možné se domnívat, že Broggio v Oseku reagoval na tendence a formy dynamického baroka, tehdy vrcholícího v Praze. V této době (po roce 1710) totiž dochází ke zlomu v Broggiově tvorbě, který pod vlivem vrcholných děl Johanna Lucase von Hildebrandta, a zřejmě i Pavla Ignáce Bayera a Johanna Bernarda Fischera z Erlachu, nachází svůj vlastní charakteristický styl a ustupuje od užívání starších forem (Macek Petr 1992, s. 96. – Macek Petr 1996, s. 146).

³¹ Šamánková 1985a, s. 350. – Naňková 1989, s. 428. – Macek Petr 1992, s. 96. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 406.

Michal Leopold Willmann.³² Přibližně roku 1713 také započala přestavba gotické špitální kaple sv. Kateřiny, od roku 1653 využívané jako sýpka.³³

Teprve po roce 1719 mohla být dokončena přestavba konventu. Přibližně v letech 1719 až 1723/1725 se pracovalo na výstavbě nové prelatury, jejíž honosné pojetí vychází spíše ze soudobé zámecké architektury. Ve dvacátých letech vyrostl v areálu oseckého kláštera i špitál, umístěný západně od konventu.³⁴ Ze stejného období známe od Broggia taktéž drobnou kapli, postavenou pod oseckým hradem přibližně mezi lety 1719–1725.³⁵ V samém závěru Littwerigova života byly zahájeny práce na nově založené opatské zahradě, jejíhož dokončení se ale dočkal až Littwerigův nástupce Jeroným Jan Adam Besnecker (1726–1749). Opatská zahrada, pojatá ve velkolepém zámeckém stylu, byla dokončena roku 1728. Stejněho roku pak vznikl rozsáhlý projekt konventní zahrady opatřené mnoha fontánami, letohrádky, a dokonce i umělou jeskyní. Opat Besnecker se taktéž zasloužil o dokončení vnitřní výzdoby novostaveb, vzniklých za jeho předchůdce. Léta klidu a prosperity přerušily války o rakouské dědictví, zvláště obě slezské války (1740–1742, 1744–1745). Období míru nebylo dopřáno ani Besneckerovu nástupci, kterým se stal Kajetán Ondřej Březina z Birkenfeldu (1749–1776), za jehož života zuřila sedmiletá válka (1756–1763). Ještě před tím, než válka vypukla, nechal ve Starém Oseku opat Březina postavit nový farní kostel sv. Petra a Pavla (1751–1755). Tato barokní novostavba, jejíž realizace byla svěřena ústeckému architektu Jakubu Schwarzovi, vznikla podle návrhu Ottavia Broggia.³⁶ Sochařská výzdoba západního průčelí tohoto jednolodního kostela pochází z ruky Matyáše Kühnela.³⁷ Březina pokračoval i ve stavbě hospodářských objektů, např. dnes již zaniklého tzv. Nového Dvora v Oseku.³⁸ Opat Březina nechal renovovat kapitulní síň oseckého konventu a objednal také její freskovou výzdobu, jejíž první fáze byla dokončena ještě před rokem 1756. V době sedmileté války byl osecký klášter

³² Šamánková 1985a, s. 350. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 406. – Preiss 2013, s. 677.

³³ Broggiova přestavba kaple je písemně doložena až k roku 1714. Díky smlouvě se štukatérem Corbellinim z roku 1713 ale víme, že práce začaly již dříve (Šamánková 1985a, s. 351. – Macek Petr 1992, s. 98).

³⁴ Šamánková 1985a, s. 351. – Macek Petr 1992, s. 98.

³⁵ Macek Petr 1992, s. 31, 39.

³⁶ Jakub Schwarz byl původně Broggiovým polírem, který po Broggiově smrti působil jako hlavní stavitel oseckého kláštera (Macek Petr 1992, s. 43, 99).

³⁷ Hořejší 1978, s. 552.

³⁸ V úvahu připadá, že se na stavbě Nového Dvora, situovaného severně od opatské zahrady, podílel Jakub Schwarz (Macek Petr 1992, s. 95. – Macek Petr 1996, s. 148).

několikrát okupován pruským vojskem, které v Oseku i v jeho okolí napáchalo značné škody. Z válečných ztrát se Osek vzpamatovával poměrně pomalu.

Dalším oseckým opatem 18. století se stal Mauritius Josef Elbel (1776–1798), který se zasloužil o zvelebení kláštera a napravení škod po Prusech. Kromě toho rozšířil opatskou zahradu, zřídil v Oseku obrazovou galerii a přírodovědný kabinet a dal vzniknout výmalbě sálu prelatury (1787), čímž byla barokní přestavba zakončena. Jeho snahy narušilo vypuknutí dalšího válečného konfliktu, války o bavorské dědictví (1778–1779), kdy klášter opět obsadili prušští vojáci. Největší zásluhou opata Elbela však nesporně bylo uchránění oseckého kláštera před jeho zrušením za Josefa II. roku 1782.³⁹

³⁹ Ze všech cisterciáckých konventů na našem území (Staré Brno, Tišnov, Pohled, Sedlec, Skalice, Velehrad, Žďár, Osek, Plasy, Zbraslav, Zlatá Koruna, Vyšší Brod) unikly zrušení jen dva mužské kláštery, a to v Oseku a ve Vyšším Brodě. Císař původně zamýšlel zrušit vztah lužických klášterů s oseckým vikariátem, přičemž místo oseckého opata jako vizitátora ženských cisterciáckých klášterů Marienthal a Marienstern měl zaujmout opat z Neuzelle. Protože by ale takto byly ukončeny poslední vztahy s Horní Lužicí, která připadla roku 1635 Sasku, dal nakonec císař svolení k obnovení vztahů těchto lužických konventů s Osekem (Macek Jaroslav 1992, s. 19. – Macek Jaroslav 1996, s. 70–71).

POPIS KAPITULNÍ SÍNĚ A JEJÍ BAROKNÍ VÝZDOBA

Kapitulní síň oseckého kláštera byla vystavěna kolem roku 1240 v nejstarším, východním křídle ambitu.⁴⁰ Do ambitu se kapitulní síň otevírá velkým portálem a dvojicí trojdílných sdružených oken, jejichž architektonické detaily jsou poměrně originálně řešeny. Vlastní okenní otvory od sebe oddělují dvě dvojice subtilních válcových sloupků a překlenují je neprofilované oblouky, nad nimiž je bezprostředně umístěn tympanon. Z vnitřní strany rámuje sdružená okna jednoduché lomené oblouky. Vnější strana, obrácená směrem do ambitu, je pojata mnohem zdobněji díky několikrát odstupněnému lomenému oblouku se štíhlými sloupky, vloženými do jeho rohů. Hlavice severního páru sloupků zdobí bobule, zatímco hlavice jižní dvojice sloupků nesou pouze jednoduché hladké listy bez bobulí. Také pojetí hlavic dělicích sloupků samotných okenních otvorů se liší – severní dvojici opět dekorují bobulové útvary, v případě jižních dělicích sloupků jsou však košíkové hlavice bohatě pokryty palmetami. Také střední portál je zaklenut poměrně mírným lomeným obloukem, z vnější strany bohatě odstupněným. Zdobnost dodává portálu především čtveřice štíhlých sloupků, vložených do hran jeho odstupnění. Válcové dříky sloupků jsou přibližně v polovině své výšky obtočeny prstencem a zakončují je vysoké kalichovité hlavice, na nichž spočívá pravoúhlý abakus. Vnější hlavice jsou méně zdobné, pokryté jen vysokými rýhovanými listy, ve vrcholu stočenými. Hlavice vnitřních sloupků jsou obklopeny rýhovanými listy, zakončenými bobulemi, které ještě doplňují drobné palmety. Vnější sloupy vynášejí na svých hlavicích obloun, zatímco na vnitřních sloupech spočívá široký otevřený trojlist, nahrazující tympanon.

Do prostoru kapitulní síně se sestupuje po několika schodech; po stranách schodiště je kamenné zábradlí, zdobené na každé straně dvojicí volut a barokním čučkem. Místnost má obdélný půdorys o šesti přibližně čtvercových polích, sklenutých jednoduchou křížovou klenbou, jejíž žebra jsou ve vrcholu uzavřena svorníky s vegetabilními motivy. Klenbu nese dvojice mohutných středních sloupů a v obvodových zdech ji vynášejí poměrně subtilní konzoly. Oba nevysoké hmotné sloupy mají talířové patky a stojí na poměrně nízkých osmibokých soklech. Jejich hlavice opět velmi působivě zdobí vegetabilní motivy. Kalichovitá

⁴⁰ Datace se u různých autorů pohybuje přibližně od poloviny 20. let 13. století do roku 1250. Jiří Kuthan usuzuje, že kapitulní síň musela vzniknout v první polovině 30. let 13. století (Kuthan 1982, s. 265. – Kuthan 1983, s. 140), k čemuž se přiklání i Mario Feuerbach, který uvádí roky 1230–1235 (Feuerbach 2012, s. 91). V bakalářské práci je převzata datace Dobroslava Líbala, který na základě stylové analýzy kamenosochařských prvků klade vznik kapitulní síně k roku 1240 (Líbal 1994c, s. 67. – Líbal 1996, s. 133).

hlavice severního sloupu je zdobena větvičkami se stylizovaným listovým a v horní řadě jednoduchými jazykovitými listy, ve vrcholu stočenými do bobulí. Hlavice jižního sloupu má košovitý tvar a je pokryta jetelovými listy a vzájemně se proplétajícími rostlinnými úponky a palmetami. Téměř všechn vegetabilní dekor je přitom zpracován značně plasticky. Celkovou atmosféru kapitulní síně umocňuje kamenný pulpit, umístěný na svém původním místě v ose mezi sloupy. Přestože z větší části je výzdoba pulpitu ještě plně poplatná románskému umění, v určitých výzdobných prvcích již můžeme rozeznat pozvolna postupující gotiku. Typicky románský je motiv vzájemného zauzlení dvojice sloupků, nesoucích horní otočnou část čtenářského pultu.⁴¹ Románský styl zastupují košovité hlavice těchto sloupků zdobené akanty, naopak jejich talířovité patky se již hlásí k rodícímu se gotickému slohu. Samotný pult je posazen na krycí desce a jeho boční stěny, stejně jako stranu zadní, zdobí reliéfy. V případě bočních stran se jedná o ornamentální a vegetabilní motivy, zadní stranu zdobí motiv Vítězného Beránka Boží.⁴²

Východní stěnu prolamují dvě okna, jejichž profilované ostění je ukončeno v mírném lomeném oblouku. Mezi okny byla naproti portálu přistavěna kolem roku 1520 kaple Panny Marie, zakončená polygonálním pětibokým závěrem a zaklenutá žebrovou síťovou klenbou se dvěma svorníky.⁴³ Světlo do prostoru mariánské kaple přivádí pětice vysokých oken, zdobených pozdně gotickou kružbou. Výzdobu završuje drobný, pozdně barokní oltář z roku 1756, jehož sochařskou výzdobu zajistil Matyáš Kühnel.⁴⁴ Ústřední sousoší představuje Pannu

⁴¹ Možné ikonografické výklady výzdobných motivů pulpitu zpracoval především Jiří Homolka ve svém příspěvku pro katalog výstavy *Umění doby posledních Přemyslovců*. Vzájemně propletené sloupy lze podle Homolky vnímat jako aluzi na provaz, kterým byl obtočen Šalamounův chrám v Jeruzalémě (Homolka 1982, s. 91; na to upozorňuje i starší literatura, viz Zap 1856, s. 179). Ve spojení s motivem beránka by mohl mít uzal i christologický význam (Homolka 1982, s. 91) a s obezřetností by bylo možné hledat další interpretační výklad uzlu jako magické ochrany před zlem (Homolka 1982, s. 91; to uvádí i Jiří Kuthan, viz Kuthan 1983, s. 130).

⁴² V první řadě lze tento typ zobrazení chápat jako symbol Zmrtvýchvstalého Krista (Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 403). Zároveň je ale beránek atributem sv. Jana Křtitele, jehož kult byl v oseckém klášteře provozován.

⁴³ Vnější svorník byl ponechán hladký, vnitřní je opatřen znakem oseckého kláštera a písmeny M. A., které představují iniciály oseckého opata Martina (M [artin] A[bbas]), který dal kapli vystavět (Hořejší 1978, s. 550).

⁴⁴ Matyáš Kühnel (? – 1762) byl severočeským barokním sochařem a řezbářem. Údaje o jeho narození ani o jeho životě nejsou známy. Působil jako klíčník na Valdštejnském zámku v Duchcově; zároveň zde měl i vlastní sochařskou dílnu. Jeho vrcholné dílo představuje sloup Nejsvětější Trojice na duchcovském náměstí, vytvořený mezi lety 1750–1760. Pro osecké cisterciáky pracoval Kühnel ještě v posledních letech svého života, kdy se podílel na sochařské výzdobě nově vystaveného farního kostela sv. Petra a Pavla. Viz Kühn 1928, s. 62. – Blažíček 1971, s. 124.

Marii s Ježíškem, po jejichž stranách stojí sv. Benedikt a sv. Bernard.⁴⁵ Po pravici Panny Marie je umístěna figura zakladatele evropského mnišství, sv. Benedikta z Nursie, který drží v levé ruce knihu a v pravici další ze svých atributů, část rozbité číše. Jeho protějšek představuje sv. Bernard z Clairvaux, který je zobrazen jako bezvousý muž s charakteristickým věnečkem vlasů a vyholeným temenem. Pravou rukou žehná, zatímco v levici svírá své atributy – kříž a arma christi.⁴⁶

Výzdobu kapitulní síně doplňuje a završuje série barokních fresek s výjevy z historie cisterciáckého řádu. Fresková výzdoba vznikala ve dvou fázích; výmalbu započal před rokem 1756 Jan Petr Molitor a dokončil ji Josef Kramolín po roce 1775.

⁴⁵ Kühnel vyšel z typu zobrazení Panny Marie Immaculaty, na což odkazuje především koruna dvanácti hvězd kolem Mariiny hlavy. Typickým atributem Immaculaty je také koule, představující svět. Tuto kouli obepíná drak, po kterém Panna Marie šlape. Kühnel obohatil tento ikonografický typ o postavu Ježíška, svírajícího oběma rukama dlouhé kopí, jež zabodává drakovi do tlamy.

⁴⁶ V tomto případě Longinovo kopí a houbu namočenou v octu, kterou Kristu podal pít Stefanon.

ŽIVOT A DÍLO JANA PETRA MOLITORA A JOSEFA KRAMOLÍNA, CHARAKTER A VÝZNAM JEJICH TVORBY

Jan Petr Molitor (1702 Schadeck v Porýní – 3. 4. 1756 Krakov)

Životopisných údajů se nám o tomto malíři raného rokoka příliš nedochovalo.⁴⁷ Víme, že se narodil roku 1702 v hrabství Westerburg u Koblenze v Porýní; malířství se poté vyučil v Bonnu, Berlíně a Drážďanech.⁴⁸ Odsud zřejmě cestoval do Plavna v Sasku a poté do Prahy, kde je jeho pobyt dokumentován od 14. 9. 1730.⁴⁹ Z této doby také pochází nejstarší dnes známá Molitorova olejomalba *Smrt sv. Františka Xaverského* (1733) pro jeden z oltářů malostranského kostela sv. Václava.⁵⁰ Není vyloučené, že se Molitor v Praze nějakou dobu učil u Václava Vavřince Reinera, stejně jako nelze zavrhnout předpoklad, že spolupracovali.⁵¹ Z cechovního zápisu se dozvídáme, že dne 6. 6. 1734 předložil Jan Petr Molitor své mistrovské dílo a přijal do své dílny prvního učně.⁵² Jako freskař se Jan Petr Molitor v Praze zřejmě poprvé uplatnil na výzdobě paláce hraběte Mikuláše Hartmanna z Klarsteinu v Celetné ulici.⁵³ Další velká zakázka přišla od břevnovského opata Benna Löbla, který

⁴⁷ Vzhledem k charakteru této kapitoly, která si klade za úkol pouze seznámit čtenáře se základními údaji o životě a díle obou umělců, nebylo zacházeno do podrobností. Z toho důvodu nevyvstala ani potřeba čerpat ze všech dostupných pramenů, které se o Janu Petru Molitorovi a Josefa Kramolínovi zmiňují. Poskytnut bude pouze výběr základní literatury, ve které lze nalézt odkazy k dalším autorům či písemným pramenům.

⁴⁸ K místu narození se vyjadřují Oldřich J. Blažíček (Blažíček 1971, s. 138) a Prokop Toman, který se zároveň zmiňuje i o Molitorových cestách do Bonnu, Berlína a Drážďan (Toman 1993, s. 150–151), stejně jako Eduard Šafařík (Šafařík 1931, s. 38). Karel Vladimír Herain nepíše, odkud Molitor pocházel, resp. kde se narodil, pouze uvádí, že na naše území přišel z Plavna v Sasku (Herain 1915, s. 32).

⁴⁹ O cestě do Plavna informuje Prokop Toman (Toman 1993, s. 150). Michal Šroněk naopak píše jen o Molitorově příchodu do Prahy přes Berlín (Šroněk 1995a, s. 529). Jan Quirin Jahn klade jeho příchod do Prahy až k roku 1732 (Preiss 1989b, s. 758). Bohumír Jan Dlabač datuje Molitorův pobyt v Praze až od roku 1734 (zprostředkováno Karlem Vladimírem Herainem, viz Herain 1915, s. 138); obě tyto informace ale vyvrací záznam staroměstského malířského cechu, podle nějž byl Molitor přijat 17. 9. 1730 (Herain 1915, s. 138).

⁵⁰ Preiss 1989b, s. 762. – Toman 1993, s. 151. Od 13. 9. 1733 se v zápisech poprvé objevuje zlatinizovaná podoba jeho jména (Molitor; nejprve v pramenech uváděn jako Petr Müller/Miller). Toto jméno zřejmě přijal, aby se odlišil od dalšího pražského malíře, Františka Antonína Müllera (Preiss 2000, s. 16).

⁵¹ Preiss 1993, s. 174.

⁵² Preiss 1989b, s. 758. – Toman 1993, s. 151. – Preiss 2000, s. 16.

⁵³ Tato výzdoba se bohužel nedochovala.

u Molitora objednal sérii podobizen světců pro letní refektář kláštera.⁵⁴ Roku 1740 vyzdobily Molitorovy malby jeden ze sálů broumovského kláštera, závažnější je ale dílo z následujícího roku, tedy nástrovní freska v kostele sv. Havla v Liběchově.⁵⁵ Janem Petrem Molitorem zde vytvořená architektonická iluzivní kupole ve stylu Andrey Pozza je v rámci umělcovy tvorby naprosto ojedinělá a vznikla zřejmě podle návrhu jiného malíře.⁵⁶ Významné dílo představují i fresky v zámecké kapli v Hořině (1746) a v sále dobříšského zámku (1746).⁵⁷ Z olejomalb tohoto období svou vynikající kvalitou vystupuje do popředí především polopostava sv. Terezie z Avily, umístěná na jednom z bočních oltářů zámecké kaple v Jemništi (1744).⁵⁸ Významnou realizaci představuje i oltářní plátno ze Svaté Dobrotivé, na kterém se odehrává velkolepá scéna založení kláštera (1745).⁵⁹ Dochovaly se zprávy o Molitorově cestě do Würzburgu na jaře roku 1750; žádná z řady podobizen, které zde měl Jan Petr Molitor údajně zhotovit, se však nedochovala nebo umělci přinejmenším nebyla připsána.⁶⁰ Ještě před rokem 1756 vznikla čtveřice fresek pro kapitulní síň cisterciáckého kláštera v Oseku.⁶¹ Poslední doloženou prací před umělcovou smrtí je kopie obrazu, znázorňujícího sv. Heřmana od Anthonise van Dycka, kterou Jan Petr Molitor zhotovil pro kapitulní síň premonstrátského kláštera na Strahově.⁶² Z Prahy odjel Molitor z neznámých důvodů do Krakova, kde 3. 4. 1756 náhle zemřel.⁶³

Obecně lze Molitorovu tvorbu označit jako spíše konzervativní, kombinující přežívající barokní prvky s nastupující estetikou rokoka. Jan Petr Molitor byl i ve své době znám především

⁵⁴ Preiss 1989b, s. 762. – Preiss 1993, s. 174.

⁵⁵ Dataci výmalby sálu broumovského kláštera předkládají Pavel Preiss a Milada Vilímková (Preiss – Vilímková 1989, s. 95). K fresce v liběchovském kostele se vyjadřují: Blažiček 1948, s. 35. – Lišková 1950, s. 17. – Blažiček 1971, s. 138. – Preiss 1989b, s. 760. – Šroněk 1995a, s. 529.

⁵⁶ Nejpravděpodobněji podle Jana Hiebla, se kterým se Molitor prokazatelně přátelil (Preiss 1989b, s. 760).

⁵⁷ Obě zakázky zmiňují: Blažiček 1948, s. 35. – Blažiček 1971, s. 138. – Preiss 1989b, s. 760. – Šroněk 1995a, s. 529. O výzdobě dobříšského zámku dále podává informace Jiřina Lišková (Lišková 1950, s. 17).

⁵⁸ Preiss 1989b, s. 762. – Šroněk 1995a, s. 529.

⁵⁹ Preiss 1989b, s. 762. – Šroněk 1995a, s. 529.

⁶⁰ Informace o cestě do Würzburgu předkládá ve své publikaci, věnované portrétnímu dílu Jana Petra Molitora, Pavel Preiss (Preiss 2000, s. 20).

⁶¹ Odkazy k literatuře, uvádějící Molitorovo působení v klášteře v Oseku, poskytuje kapitola „Okolnosti vzniku díla a jeho objednatel“.

⁶² Herain 1915, s. 138 – Toman 1993, s. 151.

⁶³ V daném období se Krakov jako cíl cesty jeví velmi neobvyklý; umělecké vztahy mezi českými a polskými městy nebyly v tehdejší době příliš živé, zdá se tedy pravděpodobné, že k odchodu do Krakova vedly Molitora důvody osobní. Tomu by napovídala i fakt, že jeho odchod z Prahy byl velmi náhlý; v Praze zanechal svůj majetek i potomky (Preiss 2000, s. 20).

pro své freskařské dílo, zcela nejlepších výsledků však dosáhl v oblasti portrétního umění. Nejen že ho lze přičlenit k nejlepším portrétistům tehdejší doby v Čechách, některými svými díly dosahuje i kvality nejslavnějších soudobých evropských mistrů. Stejně jako u Molitorových fresek pozorujeme i v jeho portrétním umění vliv Václava Vavřince Reinera; v případě podobizen pak do jisté míry i znaky díla Brandlova. Přesto si ale dokázal vytvořit poměrně osobitý styl, zaměřený především na kresbu. Přestože Jan Petr Molitor nikdy nedosáhl významu Františka Xavera Palka nebo mnohokrát zmiňovaného Reinera, a zejména v oblasti olejomalby jeho kvalita velmi kolísá, vysloužil si pevné místo v rámci soudobé české malby. Podle slov Oldřicha J. Blažíčka: „*Praví-li tedy v jedné ze svých objevných studií R. Kuchynka, že Molitor nedosáhl Reinerovy monumentality a síly výrazu, pak dnes poznáváme zřetelně, že se od ní programově odvracel.*“⁶⁴

Josef Kramolín (11. 4. 1730 Nymburk – 2. 5. 1802 Karlovy Vary)

Josef Kramolín se narodil roku 1730 jako prvorozený syn Josefa Jiříka Kramolína a Barbory, rozené Smetanové.⁶⁵ V mládí putoval do Kutné Hory, kde na místní jezuitské koleji dokončil své vzdělání. Od místního malíře Víta Hrdličky se mu také dostalo prvního poučení o malířském umění.⁶⁶ Brzy po smrti své matky roku 1751 odešel do Prahy, kde se na základě doporučení uplatnil jako pomocník špičkového freskaře Františka Xavera Palka.⁶⁷ Vedle něj měl Josef Kramolín možnost pracovat na freskové výzdobě malostranského jezuitského kostela sv. Mikuláše; další podobná příležitost se mu však již nenaskytla.⁶⁸ V roce 1757 se po několik měsíců učil na vídeňské akademii.⁶⁹ Následujícího roku se Josef Kramolín rozhodl pro vstup do jezuitského řádu; jako laický bratr poté v řádu zůstal až do jeho zrušení v roce 1773.⁷⁰ Další zkušenosti získal u významného jezuitského malíře Ignáce Raaba, kterému v letech 1760–1770 pomáhal na freskové výzdobě klementinské jezuitské koleje.⁷¹ Již v této době začal Kramolín

⁶⁴ Blažíček 1948, s. 35.

⁶⁵ O původu Josefa Kramolína informuje především Igor Votoupal (Votoupal 2004, s. 452).

⁶⁶ Doležalová 2008, s. 13.

⁶⁷ Doležalová 2008, s. 13.

⁶⁸ Kramolínovým dílem je výzdoba kaple sv. Barbory (Blažíček 1971, s. 176).

⁶⁹ Rendlová 2006, s. 35. – Doležalová 2008, s. 13.

⁷⁰ Do řádu vstoupil v Brně 24. 4. 1758 (Toman 1994, s. 553).

⁷¹ Preiss 1989b, s. 772. – Toman 1994, s. 553. – Rendlová 2006, s. 35.

ve velkém malovat iluzivní oltáře, na kterých zpočátku pracoval společně s dalším jezuitou a specialistou v oboru, Adamem Lautererem.⁷² V intenzivní tvůrčí práci neustal ani po zrušení jezuitského řádu, kdy pobýval nějaký čas v cisterciáckém klášteře v Oseku a pracoval zde na výzdobě kapitulní síně.⁷³ Rokem 1783 je datované jeho působení v plaském klášteře, kde opatřil západní pole ambitu trojicí figurálních fresek s výjevy z historie kláštera i cisterciáckého řádu.⁷⁴ Po krátkém pobytu v tepelském klášteře odešel do Karlových Varů, kde měl již poměrně velkou dílnu a množství zakázek pro místní kostely a kaple.⁷⁵ Zemřel roku 1802 v Karlových Varech na zápal plic.

Josef Kramolín je bez výjimky označován za eklektika; společně se svým bratrem Václavem Kramolínem rozvíjel až do konce 18. století iluzivní malbu oltářních architektur v pozzovském stylu, kterou na naše území přinesl Pozzův žák Jan Hiebel. Ve svém díle používal ustálené formy baroka, které v některých případech obohatil o rokokové motivy. Na freskách jeho pozdní tvorby (přibližně od 80. let 18. století) můžeme sledovat jistou snahu o zapojení prvků nastupujícího klasicismu, zavedené schéma malovaných iluzivních oltářů ale nikdy neopustil. S výjimkou několika portrétních olejomalb se Kramolín soustředil téměř výhradně na malby s náboženskou tematikou.⁷⁶

⁷² Preiss 1989b, s. 772. – Rendlová 2006, s. 37.

⁷³ Práci Josefa Kramolína v Oseku se podrobněji zabývá kapitola „Okolnosti vzniku díla a jeho objednavatel“, která se zároveň odkazuje na starší literaturu.

⁷⁴ Lišková 1950, s. 52. – Hořejší 1980, s. 72. – Štulc 1985, s. 369. – Sommer – Vlček 1998, s. 425. – Vácha 2005, s. 50. – Mádl 2005, s. 59.

⁷⁵ Doležalová 2008, s. 14. Prokop Toman udává, že do Karlových Varů přišel Josef Kramolín kolem roku 1780 (Toman 1994, s. 553).

⁷⁶ Přestože se do našeho povědomí Josef Kramolín zapsal především jako autor iluzivní dekorativní fresky, on sám se považoval spíše za malíře figurálních scén. Kromě toho uvádí Oldřich J. Blažiček bližší nespécifikovanou informaci o miniaturních krajinkách a zátiších, které měl Josef Kramolín vytvářet (Blažiček 1948, s. 55).

POPIS DÍLA, IKONOGRAFICKÁ ANALÝZA A INTERPRETACE, KONCEPCE VÝZDOBY

Fresková výzdoba osecké kapitulní síně je soustředěna na dvou jejích protilehlých stěnách, severní a jižní. Malby, zasazené v širokých lomených obloucích, velmi přirozeně otevírají průhled do chrámových interiérů, kde se odehrává čtveřice scén z počátků dějin cisterciáckého řádu. Pravé pole jižní stěny zaujímá freska Opat Robert z Molesme se svými věrnými na cestě do Citeaux.⁷⁷ [Obr. 1] Malba představuje skupinu cisterciáckých mnichů v řádovém oděvu z nebarvené vlněné látky, v jejichž čele kráčí sv. Robert, nesoucí před sebou v pozdvížených rukou krucifix. Jeho tvář má oblé a měkké rysy, s většímnosem a tvářemi, zatímco tenké rty, soustředěný pohled očí a tmavé vlasy ustupující z čela dodávají světcovi na vážnosti. Opat Robert má zrak upřený na krucifix a ostatní mniši jsou ponořeni do četby z modlitebních knížek, které nesou v rukou; jen jeden z nich shlíží dolů a pohledem komunikuje s divákem.⁷⁸ V horní části obrazu se na oblacích vznáší Panna Marie, doprovázená trojicí andílků. Patronku řádu zobrazil malíř jako mladou prostovlasou dívku jemných rysů, oděnou v červeném šatu a modrém plášti, který drží oběma rukama rozevřený nad procesím cisterciáků.⁷⁹ Iluzivní architektura, jejíž tmavé vysoké pilíře vynášejí chrámovou klenbu

⁷⁷ Jiřina Lišková pojmenovává scénu jednoduše „Procesí“ (Lišková 1950, s. 82). Názvy fresek převzala bakalářská práce z publikace Maria Feuerbacha, který náměty dokázal velmi přesvědčivě určit (Feuerbach 2012, s. 52). Na malbě se odehrává scéna z přelomu let 1098/1099, kdy z benediktinského opatství Molesme v Burgundsku odešlo pod vedením opata Roberta dvacet mnichů, aby v neobydlené krajině založili nový klášter. Podle milníku římské cesty, která krajinou procházela, se toto místo začalo nazývat Cistercium (francouzsky Citeaux), podle čehož bylo posléze odvozeno jméno celého nově vzniklého řádu. Svatý Robert z Molesme (1027–1110) se stal prvním opatem cisterciáků a v Citeaux sestavil společně se sv. Alberikem a sv. Štěpánem Hardingem první řádová nařízení (*Exordium parvum Cisterciensis Cenobii*), ve kterých hlásal opětovný návrat ke skromnosti a prostotě mnišského života (Stehlíková 1996b, s. 76–77). V případě tohoto výjevu by se dalo o Feuerbachově určení polemizovat, především na základě skutečnosti, že světec nedoprovází jeho atributy ani nápisové pásky, které by ho nějakým způsobem identifikovaly. Naopak pro hovoří fakt, že by výjev zapadal do celkového výzdobného konceptu, zobrazujícího hlavní cisterciácké světce a zakladatele řádu.

⁷⁸ To, že postava jako jediná navazuje kontakt s divákem, zajisté neslo určitý význam, i kdyby se jednalo jen o způsob, jak vtáhnout pozorovatele do děje a přizvat ho, aby se stal svědkem na malbě zobrazené události.

⁷⁹ Mohlo by se jednat o aluzi na ikonografický typ Panny Marie Ochránitelky, oblíbený v období středověku. Tento zobrazovací typ představuje stojící Pannu Marii, která oběma rukama rozevřívá svůj plášť, pod kterým skrývá množství modlících se postav.

vysoko nad hlavy mnichů, tvoří pouze jakousi dekorativní kulisu, před kterou se scéna rozvíjí. Zcela vpravo umístil autor vysoký sokl sloupu, ozdobený zlatě vyvedeným latinským nápisem: OMNIA QVAECUNQVE ORANTES PETITIS CREDITE QVIA ACCIPIETIS ET EVENIENTI VOBIS.⁸⁰ [Obr. 2] Zajímavý prvek představují také oblaka, překrývající se s iluzivní architekturou. Celkově na obraze dominují odstíny běloby, šedi a tmavě hnědé, se kterými kontrastuje pestrý šat Panny Marie.

V levém poli jižní stěny umístil autor výjev Papež Kalixt II. potvrzuje roku 1119 listinu *Charta Charitatis*, a tím uznává řád cisterciáků.⁸¹ [Obr. 3] Výjev se opět odehrává v chrámovém interiéru; oproti předchozímu obrazu je ale architektonická kulisa bohatější, s množstvím detailů, soustředěných převážně v popředí obrazu. Zcela vlevo zaujímá část kompozice vysoký sokl se sloupem, který společně se dvěma dalšími viditelnými sloupy se zlacenými iónskými hlavicemi vynáší honosný červený baldachýn nad papežským trůnem. Na soklu spočívá také drobná socha anděla, zahaleného bohatě našasenou drapérií, která odhaluje andělovu nakročenou levou nohu. Pravou rukou přidržuje zlatou kartuši, kde se objevuje monogram Ježíšova jména, IHS.⁸² Z písmene „H“ vyrůstá kříž; nezvyklý je přitom motiv kotvy v dolní části kartuše.⁸³ Kolem kartuše se obtáčí nápisová páska, doplňující text, zdobící dvě viditelné strany soklu: DOMINUS DEDIT, DOMINUS ABSTULIT, SIT NOMEN DOMIN[US] BENEDICTU[S].⁸⁴ [Obr. 4, 5] Největší pozornost malíř pochopitelně věnoval hlavním aktérům výjevu, tedy postavě papeže Kalixta II., a dvěma cisterciákům, přistupujícím k jeho trůnu. Prvního z cisterciáků, přijímajícího od papeže řádová privilegia (PRIVILEGIA

⁸⁰ Zhruba přeloženo jako: „*Všechno, o co při modlitbě prosíte, a v co věříte, vám připadne a zůstane zachováno*“.

⁸¹ Feuerbach 2012, s. 55.

⁸² Tento motiv spojujeme především s jezuitským řádem, který si monogram Ježíšova jména zvolil za svůj erb; již cisterciáci však šířili úctu k Ježíšovu jménu se stejným zápallem jako později jezuité. O vztahu mezi cisterciáky a jezuitu pojednává též kapitola spisu *Cistercium bis-tertium* oseckého profesora Augustina Sartoria (Sartorius 1708, s. 162–180). Monogram Ježíšova jména se v Oseku objevuje taktéž na západním průčelí klášterní baziliky.

⁸³ Již od pozdního středověku byla písmena IHS často zobrazována obklopená plameny a doplněná srdcem, třemi hřeby, nebo, jak je tomu i v tomto případě, křížem. Dalo by se uvažovat, že motiv kotvy doplnil Josef Kramolín, aby takto vyjádřil svou naději, že jezuitský řád bude opět obnoven?

⁸⁴ Tato slova pronáší Job poté, co ztratil veškeré své bohatství. „*A řekl: Nahý jsem vyšel z života matky své, nahý se také zase tam navrátím. Hospodin dal, Hospodin též odjal. Buď požehnáno jméno Hospodinovo.*“ (Job 1,21). Text doplňuje také letopočet MCXX (!) na jedné z nápisových pásek, jehož čitelnost znesnadňuje horší stav dochování.

ORD[INIS] CIST[ERCIENSIS]) lze zřejmě identifikovat jako sv. Štěpána Hardinga.⁸⁵ Světec je zobrazen jako muž středního věku s krátkými hnědými vlasy, které mu ustupují z čela. Oděn je, stejně jako jeho společník, v řádovém rouchu cisterciáků, tedy bílém spodním šatu s černým škapulířem, převázaným černým cingulem v pase. Výjev doplňují další čtyři figury kardinálů kolem papežova trůnu a zcela vpravo stojící dvojice kněží, kteří drží insignie papežské moci – berlu zakončenou trojitým křížem (feruli) a papežskou tíaru.

Do levého pole protější, severní stěny, je zasazená freska Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků.⁸⁶ [Obr. 6] Bohatá architektonická složka, soustředěná do pozadí malby, představuje vysoké stěny kostela dekorovány pilastry se zlatými iónskými hlavicemi. Na pilastrech spočívá zalamované kladí, skládající se z architrávu, vlysu zdobeného festony, a výrazné římsy. Zcela vlevo je ve stěně zasazena nika se sochou světice, kterou lze podle jejích atributů – palmové ratolesti mučedníků a kalichu – identifikovat jako sv. Barboru. Pod sochou sedí čtveřice cisterciáckých mnichů; dva z nich uprostřed zachytil malíř v živém hovoru. Řeholník zcela vlevo vzhlíží a komunikuje pohledem s andílkem, vznášejícím se nad ústřední skupinou se sv. Bernardem. Tento andílek nese nápisovou pásku s latinským textem INDUIT ME DOMINUS VESTIMENTO SALUTIS.⁸⁷ [Obr. 7] Druhý andílek, umístěný v dolní části obrazu, nese kartuši s dalším, poněkud hůře čitelným nápisem: BERNARDE, AD QUID VENISTI.⁸⁸ [Obr. 8] Střed kompozice zaujímá postava sv. Bernarda, kterého autor zobrazil jako mladíka urozeného původu, oděného v dobově módním šlechtickém šatu.⁸⁹ Světec je zachycen v momentu, kdy s rukama překříženými na hrudi pokleká před opatem, sv. Štěpánem Hardingem, a přijímá od něj řádové roucho. Opatovi asistuje dvojice mnichů, z nichž jeden

⁸⁵ Svatý Štěpán Harding (1059–1134) se stal od roku 1109 v pořadí třetím opatem v Cîteaux. Kromě sepsání základních řádových stanov (*Exordium Cistercii* a *Summa Chartae Charitatis*) se zasloužil o zjednodušení textu liturgie a úpravu latinské verze Bible. Byl to také on, kdo do konventu přijal sv. Bernarda (Stehlíková 1996c, s. 77–78).

⁸⁶ Feuerbach 2012, s. 54. Jiřina Lišková určuje námět jako „Předání cisterciáckého roucha“ (Lišková 1950, s. 82).

⁸⁷ „*Induit me dominus vestimento salutis et indumento leticie circumdedit me.*“ V českém překladu: „*Velice se budu radovati v Hospodinu a plesati bude duše má v Bohu mém; nebo mne oblékl v roucho spasení, a pláštěm spravedlnosti přioděl mne jako ženicha, kterýž se strojí ozdobně, a jako nevěstu okrašlující se ozdobami svými.*“ (Iz 61,10).

⁸⁸ „*Nespouštěje zraku ze vznešeného cíle, k němuž všemi silami pracoval, říkával si často: Bernarde, k čemu jsi přišel? Bernarde, ad quid venisti? A jako o Ježíši Kristu čteme, že začal konati, a pak teprve učiti, tak i Bernard hleděl napřed sama sebe svěřiti a konal všechno to, čemu později jiné učiti měl.*“ (Korec 1891, s. 40).

⁸⁹ Svatý Bernard z Clairvaux (1090–1153), narozen jako Bernard de Fontaine vstoupil do řádu roku 1113, když mu bylo asi 23 let, přijat opatem Štěpánem Hardingem (Korec 1891, s. 39).

roucho přidržuje, a druhý drží cingulum. Kompozici vyvažuje postava sedícího mnicha zcela vpravo, který s rukama sepjatýma v klíně přihlíží scéně. Zajímavý detail představuje stříbrná zdobená nádoba se svěcenou vodou a kropáčem, položená u nohou opata.

Freska Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od sv. Benedikta, pokrývající pravé pole severní stěny, opět otevírá přirozený průhled do chrámového interiéru, kde se odehrává poslední ze čtveřice výjevů.⁹⁰ [Obr. 9] Pozornost diváka je soustředěna k trůnu sv. Benedikta, umístěného ve středu kompozice. Světec, zobrazený ve své charakteristické podobě jako starý muž s delším bílým plnovousem, oděný v řádovém rouchu benediktinů, drží v levé ruce rozevřenou knihu s nápisem *AUSCULTA O FILII PRAECEPTA MAGISTRI*. Jedná se o slova, která otevírají Benediktovu řeholi; v plném znění „*Ausculta, o fili, praecepta magistri et inclina aurem cordis tui.*“⁹¹ Pravou rukou podává sv. Benedikt řádové regule jednomu z cisterciáků vlevo, jehož obličej má poměrně ostře řezané rysy s vystouplými lícními kostmi a výrazným orlím nosem. Bylo by možné, že se jedná o sv. Roberta, přičemž další dva přítomní cisterciáci by představovali sv. Alberika a sv. Štěpána Hardinga, se kterými bývá sv. Robert často zobrazován.⁹² Pozadí scény tvoří skupina čtyř benediktinů, z nichž postava zcela vpravo drží biskupskou berlu, tedy atribut, reprezentující sv. Benedikta. Přímo pod světcovým trůnem umístil autor dvojici andílků, přidržujících zlatou kartuši s nápisem *EXCIPIT UT RECIPITUR.*⁹³ [Obr. 10]

Dva menší výjevy emblematického charakteru zdobí také tympanony severního a jižního okna v průčelí kapitulní síně. Malba na jižním tympanonu otevírá průhled do krajiny, jejíž popředí tvoří na skále stojící včelí úl s rojem včel.⁹⁴ V pozadí výjevu se nacházejí

⁹⁰ Název je opět převzat od Maria Feuerbacha (Feuerbach 2012, s. 51).

⁹¹ „*Naslouchej, synu, mistrovu učení a nakloň k němu ucho svého srdce.*“ (Feuerbach 2012, s. 49). V těchto slovech se odráží jeden ze základních požadavků na každého mnicha, tedy být poslušen, ale zároveň být ochoten se dále vzdělávat, toužit být poučen. To ještě umocňuje spojení „*inclina aurem cordis tui*“, čímž sv. Benedikt upozorňuje, že pouhé naslouchání ušima nestačí – řeholník musí slova svého učitele přijímat s láskou a být ochoten se jimi řídit.

⁹² Sv. Roberta bychom mohli identifikovat na základě srovnání s grafikou Antonína Birkhardta podle kresebné předlohy Jakuba Antonína Pinka (viz kapitola „Inspirační zdroje, analogie“).

⁹³ Zhruba přeložené jako: „*Přijímá, aby dostal nazpátek.*“

⁹⁴ Včely obecně symbolizují přátelství, sociální citění a řádné fungování státu, v tomto případě fungování církevního řádu. Sv. Benedikt, zakladatel evropského mnišství, nabádal k pospolitosti, svornosti a jednotě; věřil totiž, že pokud vládne pokoj v klášterní komunitě, mohou mniši také šířit pokoj mezi lid. Včelí úl zároveň představuje jeden z atributů sv. Bernarda z Clairvaux, který si jako plamenný kazatel vysloužil přezdívku *Doctor melifluus* (medem oplývající).

hospodářské budovy obklopené vzrostlými listnatými stromy. Zcela vpravo je zobrazena lávka nad klidně tekoucí říčkou, přes kterou přechází postava s pastýřskou holí. Před pastýřem žene pes stádo dobytka, zřejmě ovcí. Výjev doplňuje v popředí umístěná nápisová páska s latinským textem OBSEVUNTUR AMORE.⁹⁵ [Obr. 11]

Ústřední výjev malby severního tympanonu představuje dva cisterciácké mnichy stojící u nízkého listnatého stromu. Zatímco mnich vlevo strom zalévá konví, jeho spolubratr drží v napřážené pravici sekerku, kterou se chystá oseknot suchou větev stromu. Tuto scénu doprovází latinský nápis VITIVM NON IPSA CAEDATVR.⁹⁶ [Obr. 12] Také zde zvolil autor velmi tmavou barevnost popředí, zatímco směrem do pozadí se uplatňují stále světlejší odstíny okrů a žlutí.

⁹⁵ Volně přeloženo jako „Žijí v souladu s láskou.“

⁹⁶ „Chyba není sama napravena.“ Motiv sekerky by mohl představovat také zajímavou hříčku slov (*caedo* znamená i *sekat, osekávat*).

OKOLNOSTI VZNIKU DÍLA A JEHO OBJEDNAVATEL

Jak již bylo v předchozích kapitolách uvedeno, iniciátorem celého podniku byl opat Kajetán Ondřej Březina z Birkenfeldu (1749–1776), který současně s renovací osecké kapitulní síně objednal i její freskovou výzdobu.⁹⁷ Dnes se již badatelé jednoznačně shodují, že autorem výmalby byl Jan Petr Molitor, který práce započal roku 1756. O příspěvku Josefa Kramolína, jehož přechodným domovem se osecký klášter stal po zrušení jezuitského řádu, však nejsou k dispozici zcela přesné informace. Zatímco starší literatura Kramolínovi mylně připisuje celkovou realizaci freskové výzdoby, bližším zkoumáním písemných pramenů bylo zjištěno, že Josef Kramolín byl pouze pověřen restaurováním Molitorových fresek a doplněním částí, které Jan Petr Molitor nestihl před svou smrtí dokončit.⁹⁸ Velmi hodnotný zdroj informací představuje diplomová práce Jiřiny Liškové, věnovaná freskařskému dílu bratří Kramolínových. Ve své práci z roku 1950 se autorka zmiňuje o pamětní knize oseckého kláštera, sepsané Kajetánem Březinou, ve které se opat rozepisuje o objednavce výzdoby kapitulní síně. Lišková část textu i přeložila; uvádí: „*Tyto fresky však zcela zřejmě maloval Petr Molitor, jak vysvítá z pamětní knihy opata Kajetána Březiny. Tento opat píše ‚Roku 1756 15. července uzavřel jsem smlouvu s panem J. P. Molitorem z Prahy. Týž p. Molitor má v osecké kapitulní síni malovati fresco čtyři obrazy...‘ a poznamenává dále též, že Molitor tuto smlouvu podepsal. Z dalších poznámek z pozdější doby vysvítá, že malíř Molitor maloval dva obrazy na jižní straně – Potvrzení charty a Procesí, dost rychle pro válečné nepokoje, a že je*

⁹⁷ Renovaci kapitulní síně, iniciovanou opatem Březinou, zmiňují také latinsky psané anály oseckého kláštera (záznam z 1. 7. 1756). Viz Státní oblastní archiv Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, inv. č. 1654, signatura M III. 18.

⁹⁸ Tuto mylnou atribuci uvádí jako první Konstantin von Wurzbach (Wurzbach 1865, s. 128). Další autoři, z jejichž děl bakalářská práce čerpala, již za autora považují Jana Petra Molitora (Lišková 1950, s. 81. – Blažiček 1971, s. 138. – Hořejší 1978, s. 550. – Preiss 1989b, s. 758–763. – Chleborádová – Stehlíková 1996, s. 43. – Macek Petr 1996, s. 148. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 405. – Doležalová 2008, s. 33. – Plzáková 2011, s. 11). Kramolínův pobyt v Oseku a jeho práci zde dále uvádějí: Kühn 1927, s. 420. – Lišková 1950, s. 29. – Preiss 1989b, s. 772. – Toman 1994, s. 553. – Merhautová – Sommer – Vlček 1998, s. 405. – Rendlová 2006, s. 37. – Doležalová 2008, s. 23. – Plzáková 2011, s. 11. – Tylová 2013, s. 34, 64. Není zcela jisté, v jakých letech se Josef Kramolín věnoval restaurování Molitorových fresek; bližší údaj poskytují Bohuslava Chleborádová a Dana Stehlíková, které nabízejí dataci po roce 1775 (Chleborádová – Stehlíková 1996, s. 43).

*J. Kramolín doplnil a restauroval a poznamenal svoje jméno na posledním z nich. Proto byl pokládán za autora fresek.*⁹⁹

Byla to také Jiřina Lišková, kdo se pokusil určit, jakou mírou Josef Kramolín zasáhl do Molitorových kompozic. Dle jejího názoru ponechal zřejmě Kramolín dvě malby na severní stěně (Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků a Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od svatého Benedikta) zcela beze změn. Takto Lišková uvažuje především na základě zvolení převážně chladné barevnosti, před kterou dával Josef Kramolín přednost teplým tónům, a také na základě práce s barvou. Barvu nanášel autor v tenkých nánosech a mírné přechody mezi jednotlivými barevnými poli se odlišují od Kramolínova způsobu. Lišková dále argumentuje, že Josef Kramolín používal odlišný záhybový systém, než jaký lze pozorovat na těchto kompozicích.¹⁰⁰ S těmito úvahami se dá souhlasit, na prvním místě by ale zřejmě mělo být uvedeno individuální pojetí lidských tváří, na kterých poznáváme Molitorovo portrétní zaujetí. Zaměříme-li se na jednotlivé výjevy, lze si však povšimnout, že kvalita provedení u některých figur kolísá. Výrazný kvalitativní pokles je viditelný především

⁹⁹ Lišková 1950, s. 81–82. Stejnou informaci lze najít i ve sborníku *800 let kláštera Osek*, v kapitole věnované barokním proměnám kláštera. Její autor Petr Macek píše: „*Opat Kajetán Březina renovoval kapitulní síň, kde jsou dochovány nástěnné malby J. P. Molitora z roku 1756, k nimž se dochovalo velice instruktivní, neobyčejně podrobné zadání.*“ (Macek Petr 1996, s. 148). Ani Petr Macek ani Jiřina Lišková bohužel neodkazují k instituci, která danou archiválii uchovává, či uchovávala. Vzhledem k datu, kdy Jiřina Lišková svou diplomovou práci sepsala, je možné, že v té době se spis ještě nacházel na svém původním místě v oseké klášterní knihovně, odkud byly archiválie převezeny stejného roku (1950) do Státního oblastního archivu v Litoměřicích. Fond Cisterciáci Osek, kterým litoměřický archiv disponuje, představuje v současnosti nejucelenější pramen k poznání historie osekého kláštera, včetně místní stavební a umělecké aktivity. Část klášterní knihovny z Oseka spravuje také regionální muzeum v Teplicích, které však tuto archiválii, zmiňující okolnosti vzniku výzdoby oseké kapitulní síně, ve svém vlastnictví nemá. V Litoměřicích se nachází kronika osekého kláštera, sepsaná opatem Březinou (Státní oblastní archiv Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, inv. č. 1646, signatura M III. 9). Tento dokument se však věnuje mladšímu období (1772–1775); spis, který by se zmiňoval o předchozích letech (včetně roku 1756, jak popisuje Jiřina Lišková) se však zatím dopátrat nepodařilo. Dle sdělení pracovníků litoměřického archivu není možné, že by se archiválie ztratila ještě před převozem do Litoměřic roku 1950; možnost, že byl dokument např. v minulých letech zcizen však vyloučit nelze. Nabízí se lákavá, avšak neověřená možnost, že by zmiňovanou kroniku bylo možné ztotožnit s dokumentem, vedeným v inventáři historického fondu osekého kláštera pod názvem „Kapitulní síň 1756–1757“ (Státní oblastní archiv Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, inv. č. 398, signatura C XIV. 3), který je nezvěstný od roku 2010. Otázka, kde se v současnosti pamětní kniha osekého kláštera nachází, popř. od kterého roku se postrádá, zůstává zatím otevřená.

¹⁰⁰ Lišková 1950, s. 82. Drapérie řasí Jan Petr Molitor v záhybech, které dosahují téměř kaligrafických hodnot. Josef Kramolín naopak používá jen málo řasená roucha; typické jsou pro něj zejména velké oblé záhyby.

na postavě andílka s nápisovou páskou ve spodní části scény Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků. Od ostatních figur na výjevu Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od svatého Benedikta se značně odlišuje cisterciák vpravo; menší individuality a cesty k typizaci si lze všimnout také na asistenčních figurách benediktinů v pozadí. Větší zásahy pozoruje Jiřina Lišková na kompozici Papež Kalixt II. potvrzující roku 1119 listinu Charta Charitatis, a tím uznává řád cisterciáků. Všimá si především změny barevnosti a píše, že „celkové podání je svou tvrdostí značně odlišné od dvou předešlých, volně malovaných výjevů.“¹⁰¹ Také na této scéně zůstává patrné, že na tváře hlavních aktérů se malíř soustředil s velkým zájmem a pozorností. Zřejmě provedené jinou rukou byly postavy kardinálů, působící plochým, až kulisovitým dojmem. Zvláště figura zcela vlevo, opírající se o sokl sloupu, vyznívá velmi strnulým dojmem, nehledě na anatomickou disproportion její pravé paže. Na posledním výjevu (Opat Robert z Molesme se svými věrnými na cestě do Citeaux) vidí Jiřina Lišková jen nepatrné zásahy, o kterých se dále nevyjadřuje.¹⁰²

Zatím zcela bez povšimnutí zůstaly dvě menší fresky v tympanonech oken po stranách vstupního portálu. Vzhledem k tomu, že o autorství Molitora se nezmiňuje ani dostupná literatura, ani úryvek z kroniky osekého kláštera, předložený Jiřinou Liškovou, bylo by možné uvažovat o Josefu Kramolínovi. Jeho autorství by přisvědčovalo i zvolení teplého koloritu hnědých a okrových barev, stejně jako určitá strnulost postav a velmi schématické pojetí jejich tváří.

¹⁰¹ Lišková 1950, s. 82.

¹⁰² Lišková 1950, s. 82.

INSPIRAČNÍ ZDROJE, ANALOGIE

Zřejmě nejbližší analogie k Molitorovým freskám nás zavede opět do Plas, kam se po svém pobytu v Oseku uchýlil Josef Kramolín. Na objednávku opata Celestina II. Wenera zde Josef Kramolín dokončil výzdobu ambitu, započatou mezi lety 1732–1740 Františkem Antonínem Müllerem a Jakubem Antonínem Pinkem.¹⁰³ Na třech polích klenby v předsálí kapitulní síně vylíčil Kramolín trojici výjevů z dějin cisterciáckého řádu a založení plaského kláštera, které se Molitorovým kompozicím v mnohých ohledech přibližují. I přes horší stav dochování lze výjevy poměrně snadno určit. První scéna představuje sv. Benedikta, předávajícího cisterciáckým mnichům řádové regule. [Obr. 13] Stejně jako Jan Petr Molitor, i Josef Kramolín komponuje výjev velmi symetricky, oproti Molitorovi však ještě v mnohem větší míře. Střed malby zaujímá postava sv. Benedikta v černém řádovém rouchu benediktinů, zobrazená v přísné frontalitě. V každé ruce drží jednu listinu, kterou podává dvěma cisterciáckým mnichům v popředí, poklekajícím před světcovým trůnem. Stejně jako v Oseku, i zde se na jedné z listin objevují Benediktova slova „*Ausculata, o fili, praecepta magistri*“. Vpravo zobrazil Kramolín skupinu řeholníků a řeholnic, oděných jak v benediktinském řádovém rouchu, tak v cisterciácké bílé barvě; vlevo scénu doplňují andělíci postavy. Pozadí kompozice tvoří iluzivní architektura, představující presbytář kostela, jehož bohatě zdobené stěny prolamuje dvojice symetricky umístěných arkád. Celý prostor je zaklenut konchou, ve které je zavěšena červená drapérie, rámuující pravou stranu kompozice.¹⁰⁴ Na rozdíl od pozzovské architektonické fresky, rozvinuté u nás např. mistrovskými díly Jana Hiebla, zde iluzivní architektura ztrácí svou monumentálnost a působivost. Namísto toho, aby vytvářela perspektivní dojem hloubky prostoru, zde slouží spíše jako dekorativní kulisa scény. Výška hlav všech figur vytváří křivku, která kopíruje tvar římsy konchy, čímž je symetričnost kompozice ještě umocněna.

Předchozí kapitoly již upozornily na to, že Jan Petr Molitor byl vynikající portrétista. Jeho kvality se projevují i na freskách z osecké kapitulní síně, kde líčí všechny postavy s velkým zaujetím a zobrazuje je individuálně, až s téměř portrétními rysy, což je zřejmé

¹⁰³ Objednávku opata Wenera uvádějí Jiřina Hořejší (Hořejší 1980, s. 72) a Martin Mádl (Mádl 2005, s. 59), kteří fresky zároveň připisují Josefu Kramolínovi. O Kramolínově působení v plaském klášteře dále informují: Lišková 1950, s. 52. – Štulc 1985, s. 368. – Sommer – Vlček 1998, s. 425. – Vácha 2005, s. 50. – Doležalová 2008, s. 23.

¹⁰⁴ Shodný motiv zavěšené drapérie použil Jan Petr Molitor i v Oseku.

především v případě hlavních aktérů daných scén.¹⁰⁵ Kramolínovy postavy však Molitorovo portrétní zaujetí ztrácejí a jsou silně typizované. Kramolín maluje s oblibou figury s oválnými obličejí, vysoko posazenýma očima s těžkými víčky, velkými, ostře zahnutými nosy a úzkými rty. Tento obličejový typ, jak správně poznala Jiřina Lišková, vychází z díla dalšího jezuitského malíře, Ignáce Raaba, se kterým Josef Kramolín spolupracoval na výzdobě klementinské jezuitské koleje.¹⁰⁶ Lze si všimnout, že Jan Petr Molitor zasazuje figury do architektury přirozeněji; také svými gesty, pohyby a rozmístěním působí postavy živěji, a ne tak strnulým dojmem jako v Kramolínově případě. Opět lze podotknout, že barevnost se u obou autorů značně odlišuje.

Druhá z kompozic v ambitu představuje Vladislava II., udělujícího plaským cisterciákům zakládací listinu. [Obr. 14] Výjev komponuje Kramolín opět přísně symetricky, s trůnícím panovníkem uprostřed. Vladislav II. sedí pod honosně zdobeným purpurovým baldachýnem a obrací se ke skupině cisterciáckých řeholníků, přicházejících k němu zprava. Po panovníkově levici vyvažuje kompozici skupina dvořanů a zbrojnošů, z nichž zaujme především postava vojáka v pravém dolním rohu, která si podpírá bradu v zamyšleném gestu a navazuje oční kontakt s divákem. Pod trůnem Vladislava II. sedí další dvě asistenční figury štítonoše a mladíka se psem. Iluzivní architektura se snaží vyvolat dojem monumentálního gotického prostoru zaklenutého křížovou klenbou, vybíhající z mohutných pilířů. Pod tímto výjevem připojil malíř svou signaturu a letopočet, datující malbu do roku 1783. Podobnost s oseckými freskami je v tomto případě menší. Jisté shody by bylo možné nalézt na kompozici Papež Kalixt II. potvrzující listinu *Charta Charitatis*, kde však Molitor nedodrжуje symetričnost kompozice tak striktně a papežský trůn s baldachýnem přesouvá ze středové osy více doleva. Daleko bližší analogii poskytuje nástrovní malba Král Přemysl Otakar I. potvrzující založení kláštera Slavkem z rodu Hrabšiců (kolem roku 1740 a před rokem 1776) zdobící opatský sál v prvním patře osecké prelatury.¹⁰⁷ [Obr. 15]

¹⁰⁵ Je prokázáno, že i do svých náboženských výjevů vsazoval Jan Petr Molitor podobizny konkrétních osob (Preiss – Vilímková 1989, s. 258). Nebylo by tedy neopodstatněné domnívat se, že je tomu tak i v případě výmalby osecké kapitulní síně.

¹⁰⁶ Lišková 1950, s. 49.

¹⁰⁷ Název díla je převzat z publikace Maria Feuerbacha (Feuerbach 2012, s. 43), dataci uvádějí Bohuslava Chleborádová a Dana Stehlíková (Chleborádová – Stehlíková 1996, s. 43). Úvahami o autorství tohoto díla se badatelé zatím intenzivněji nezabývali. Bohuslava Chleborádová a Dana Stehlíková pouze informují: „Podobně pruská okupace kláštera přerušila a změnou malířů poznamenala výmalbu slavnostního sálu prelatury. Po nich následovala fresková výzdoba sálu ve 2. patře opatství, jejíž alegorické figury v iluzivních nikách dosud nebyly

Poslední scéna přenáší diváka do interiéru kostela, kde se odehrává obláčka mladého šlechtice. [Obr. 16] Mladík v dobově módním oděvu pokleká před opatem, který mu podává řádové roucho. Tuto skupinu převzal Josef Kramolín z Molitorovy fresky Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků. Josef Kramolín umisťuje postavu šlechtice netradičně zády k divákovi, čímž je anonymizovaná. Vzhledem k tomu lze předpokládat, že na rozdíl od Molitorova výjevu se v tomto případě nejedná o nikoho konkrétního. Téměř stejným způsobem řeší Josef Kramolín šlechticův oděv, který pouze dostává výraznější barevnost. Postavy přihlížejících cisterciáckých mnichů seřadil malíř v prosté isokefalii. Kompozici vyvažují figury letících andílků na obláčku; tento motiv Kramolín použil i na fresce s Odevzdáním řádových pravidel. Velkou část malby opět zaujímá iluzivní architektura; mohutné pilíře vynášejí dynamicky zalamovanou římsu, na které spočívá klenba.

Tato trojdílná freska příliš nezapadá do výzdobné koncepce plaského ambitu, kde jsou zobrazeny legendické výjevy z dějin cisterciáckého řádu, přesněji řečeno mariánské vize různých cisterciáckých mnichů v období středověku.¹⁰⁸ Scény s Pannou Marií doplňuje další čtveřice maleb v rozích ambitu, které vyzdvihují významné okamžiky z dějin řádu, v nichž figurují papežové cisterciáckého původu.¹⁰⁹ Náměty byly zvoleny tak, aby poukazovaly na vizionářskou schopnost cisterciáků a jejich význam v církevních dějinách, stejně jako upozorňovaly na přízeň, které se řádu dostávalo od církve i z nebes. Tvůrcem ikonografického programu, spojujícího legendární s historickým, byl plaský opat Evžen Tyttl.¹¹⁰ Kromě

autorsky určeny.“ (Chleborádová – Stehlíková 1996, s. 43). Vzhledem k blízké podobnosti s Kramolínovou zakladatelskou scénou v plaském klášteře je pravděpodobné, že se Josef Kramolín přinejmenším částečně podílel i na výmalbě opatského sálu v oseké prelatuře. Na Kramolínovo autorství by ukazovala podobná barevnost (včetně identického zobrazení purpurového baldachýnu), rozmístění postav (skupina cisterciáckých mnichů přistupujících zleva k trůnícímu panovníkovi, obklopenému dvořany a zbrojnoši), záhybový systém šatu, identický obličejový typ i řada shodných motivů (bohatě oděný šlechtic po levici panovníka, vpravo sedící zbrojnoš podpírající si bradu, postavy mladíků pod trůnem i motiv bílého psa).

¹⁰⁸ Panna Marie oslazuje pokrm cisterciákům v klášteře Porta Coeli v Tennebachu (J. A. Pink, 1732), Panna Marie uděluje sv. Štěpánovi Hardingovi cingulum a občerstvuje mnichy v Citeaux při žních (F. A. Müller, 1739), Panna Marie uděluje sv. Alberikovi bílé roucho a proměňuje citeauxským mnichům černé hábity v bílé (F. A. Müller, 1740). Viz Vácha 2005, s. 49–50.

¹⁰⁹ Sv. Bernard z Clairvaux předává papeži Evženu III. svůj spis *De consideratione* (J. A. Pink, 1937), Papež Alexandr III. prohlašuje Bernarda z Clairvaux za svatého (F. A. Müller, 1739), Papež Benedikt XII. předává cisterciákům bulu *Fulgens sicut stella* (F. A. Müller, 1739), Papež Urban IV. schvaluje na podnět blahoslavené Evy z Lutychu bulou *Transiturus* veřejnou úctu Božího Těla (J. A. Pink, 1735). Viz Vácha 2005, s. 51–52.

¹¹⁰ Vácha 2005, s. 49.

výrazného časového odstupu a upuštění od původní koncepce představuje trojice Kramolínových fresek také kvalitativně nejslabší článek celého cyklu. Jak podotýká Štěpán Vácha, je možné, že se na tomto místě dříve nacházel další výjev s mariánským zjevením, který byl však později z neznámých důvodů přemalován.¹¹¹

Pro scénu Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od sv. Benedikta našel Jan Petr Molitor zcela zřetelně vzor v mědirytině, kterou podle kresebné předlohy Jakuba Antonína Pinka vyryla dílna Antonína Birkhardta v Praze kolem roku 1730.¹¹² [Obr. 17] Grafika se sv. Benediktem z Nursie patří do cyklu sedmnácti patronů cisterciáckého řádu, který zřejmě vznikl jako předloha pro freskovou výzdobu ambitu plaského kláštera.¹¹³ Na rytině je vyobrazen sv. Benedikt trůnící na vyvýšeném stupni. V pravé ruce drží svitek se slovy „*Ausculda fili praecepta magistri*“, levou rukou předává řádové regule sv. Robertovi z Molesme. Po Benediktově pravé, čestnější straně zobrazil Jakub Antonín Pink sv. Bernarda, kterého lze rozpoznat podle jeho atributů, tedy kříže a lebky. Velmi silně se Jan Petr Molitor inspiroval především postavou sv. Benedikta, kterou téměř beze změn přejal z Pinkovy grafiky, včetně podobného řasení oděvu.

Významný inspirační zdroj poskytl Molitorovi nesporně historický spis *Cistercium bistertium* osekckého profesora Augustina Sartoria.¹¹⁴ Toto dílo, vydané při příležitosti šestistého výročí cisterciáckého řádu, vyšlo v Praze roku 1700 nejprve v latině, o osm let později také

¹¹¹ Na základě srovnání plaských maleb s výzdobou ambitu v Mariánské Týnici nabízí Štěpán Vácha myšlenku, že by mohlo jít o scénu s mystickým zasnoubením sv. Roberta z Molesme s Pannou Marií, či zobrazení některé z vizí sv. Bernarda (Vácha 2005, s. 50).

¹¹² Royt – Stehlíková 1996, s. 76. Na příbuznost s Molitorovou kompozicí upozornila ve stejné publikaci Dana Stehlíková (Stehlíková 1996a, s. 76).

¹¹³ Royt – Stehlíková 1996, s. 76. Autoři uvádějí také druhou možnost – že cyklus rytin mohl vzniknout jako dodatečný záznam freskové výzdoby v Plasech. Vzhledem k tomu, že ta vznikla později než grafický cyklus, lze však tuto možnost vyloučit. Blízkost kompozic z plaského kláštera a Pinkových předloh pro soubor rytin navíc není tak velká, aby se mohlo jednat o dodatečný záznam díla.

¹¹⁴ Augustin Schneider, známý pod svým polatinštěným jménem Sartorius (1663–1723), působil jako sekretář tehdejšího opata osekckého kláštera, Benedikta Littweriga, který dal impuls ke vzniku tohoto vlivného díla (Preiss 1992, s. 170. – Mádl – Vácha 2007, s. 281. – Preiss 2013, s. 134). Sartorius vycházel ze čtyřsvazkového spisu Angela Manriqueho *Annales cistercienses (Cisterciensium seu verius Ecclesiasticorum Annalium a condito Cistercio; 1642–1659 Lyon)*, který představuje společně s dílem *Menologium cisterciense annotationibus illustratum* (1630 Antverpy) Juana Chrisostoma Henriqueze základní zdroj ikonografie cisterciáckého řádu (Preiss 2013, s. 679).

v němčině. Předlohy k rytinám pro obě vydání zhotovili Ondřej Jahn a Jan Kryštof Liška.¹¹⁵ Rozsáhlým a velmi kvalitním grafickým doprovodem se vyjímá především německá verze Sartoriova spisu, pro kterou Jan Kryštof Liška přispěl patnácti kresebnými předlohami, zobrazujícími cisterciácké světce a světice.¹¹⁶

Vzorem pro postavu Panny Marie, vznášející se na oblaku nad procesím se sv. Robertem z Molesme a jeho druhy, mohla být rytina Jakoba Andrese Friedricha podle Jana Kryštofa Lišky, na které je zobrazena legendická scéna se sv. Alberikem, přijímajícím od patronky řádu cisterciácké roucho. [Obr. 18] Příbuzná se zdá půvabná dívčí tvář Panny Marie i sklon její hlavy (ač na Molitorově kompozici stranově převrácený), především pak ale gesto jejích rozevřených paží, držících roucho. K postavě sv. Alberika z Liškovy grafiky lze připodobnit figuru cisterciáka v pravé části výjevu Papež Kalixt II. potvrzuje roku 1119 listinu *Charta Charitatis*, a tím uznává řád cisterciáků. Podobné je natočení těla i gesto ruky, přikládané ve zbožné pokoře k řeholníkovi hrudi. Sv. Štěpán Harding z rytiny s Pannou Marií, obdarovávající světce cingulem [Obr. 19], zřejmě posloužil jako vzor pro figuru zcela vlevo na scéně Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od sv. Benedikta.¹¹⁷ Pro postavu cisterciáka, přijímajícího od papeže Kalixta II. řádová privilegia, hledal Molitor inspiraci v grafice *Vidění sv. Bernarda*. [Obr. 20] Kromě podobnosti obličejového typu lze zmínit i identické natočení tváře a gesto pravé ruky. Základní rozvržení kompozice s postavou papeže, hlavního aktéra k němu přístupujícího, a asistenční figury kardinála, sedícího zády k divákovi, si Jan Petr Molitor mohl vypůjčit z malby Václava Vavřince Reinera *Hynek Brtnický z Valdštejna při audienci u papeže Pia IV*. Zvláště postavy obou papežů vykazují navzájem velkou podobnost, ať už pohybem těla či svým oděvem.¹¹⁸ Svým pohybem, sklonem hlavy, pozicí křídel i nařasením roucha připomíná socha anděla ze stejné Molitorovy kompozice anděla z Reinerova oltářního obrazu Sv. Bernarda pro osecký klášterní kostel.

¹¹⁵ Preiss 1992, s. 170, s. 172–173. – Mádl – Vácha 2007, s. 281. – Preiss 2013, s. 134. Jan Kryštof Liška navrhl pro latinské vydání spisu *Cistercium bis-tertium* především titulní list s řádovými světci a Pannou Marií, slibující cisterciákům věčnou ochranu. Další ilustrace, většinou emblematického charakteru, navrhl Ondřej Jahn. Na základě kresebných předloh zhotovil grafiky rytec Balthasar von Westerhout (Preiss 1992, s. 172. – Mádl – Vácha 2007, s. 281. Preiss 2013, s. 134).

¹¹⁶ Ondřej Jahn dodal předlohy pro tři veduty (Mariánských Radčic, Oseka a kláštera v Citeaux) a zobrazení blahoslavených Konráda a Otty. Rytiny zhotovili Jakob Andreas Friedrich a Johann (?) Rieger, kteří částečně přispěli i svými vlastními návrhy (Preiss 1992, s. 173. – Preiss 2013, s. 134).

¹¹⁷ Obě postavy mají oholenou hlavu s poměrně nízkým čelem a s výrazně vystupujícími lícními kostmi, zapadlé oči, delší nos a malá ústa.

¹¹⁸ Červená klerika, rocheta, červená mozetta, zlatá štola, splývající kolem krku a červené solideo na hlavě.

Analogii k fresce s papežem Kalixtem II., potvrzujícím řád cisterciáků, představuje také malba stejného námětu v sedleckém klášteře, kde malíř Juda Tadeáš Supper vyzdobil tímto výjevem jižní stěnu schodiště, vedoucího k refektáři. Stejně jako Jan Petr Molitor zasadil i Juda Tadeáš Supper výjev do iluzivní chrámové architektury. Namísto asistenčních figur kardinálů z Molitorovy fresky použil Supper postavy biskupů. Především ale scénu obohatil o Krista, vznášejícího se na duze, doprovázeného andílkem, nesoucím kříž.

DOBOVÁ VÝZDOBA KAPITULNÍCH SÍNÍ V CISTERCIÁCKÉM PROSTŘEDÍ NA NAŠEM ÚZEMÍ

Období baroka znamenalo pro mnohé cisterciácké konventy nebývalý rozkvět, k němuž významným způsobem přispěly velké osobnosti tamních opatů, jako byl např. plaský opat Evžen Tyttl, sedlecký opat Jindřich Snopek, opat kláštera ve Žďáru nad Sázavou Václav Vejmluva, či osecký opat Benedikt Littwerig. Ti se projevili jako velcí znalci a mecenáši umění a zasadili se jak o celkovou barokizaci svých konventů, tak o novou kvalitní výzdobu jejich interiérů. Na stavbách přitom mnohdy pracovali nejpřednější umělci té doby, kteří klášterům vtiskli podobu, v jaké je dnes známe. Záměrem této kapitoly z pochopitelných důvodů není poskytnout čtenáři kompletní přehled veškeré umělecké aktivity v cisterciáckých konventech okolo poloviny 18. století, ale spíše upozornit na vybrané podniky místních opatů, které se Oseku v určitém ohledu podobají.

Již roku 1734 opatřil na objednávku opata Václava Vejmluvy prelaturu cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sázavou freskovou výzdobou Karel František Tepper. Ústřední výjev s Nebeskou blažeností benediktnů a cisterciáků je doprovázen starozákonními předobrazy.¹¹⁹ Významnou realizaci také představuje soubor nástěnných a nástropních fresek v konventní budově kláštera v Sedlci. Prostor bývalého refektáře, stejně jako stěny a klenbu schodiště k němu vedoucího, pokryl svými malbami přibližně mezi lety 1752–1757 Juda Tadeáš Supper.¹²⁰ Monumentální místnost refektáře zdobí ikonograficky výjimečný cyklus Čtrnácti svatých pomocníků, rozvedený na všech čtyřech stěnách v jednotlivých polích, oddělených od sebe iluzivním architektonickým orámováním v pozzovském stylu. Scény doprovázejí postavy 28 cisterciáckých světců a světic, jejichž portréty se objevují na rozhraní všech polí. Ideové vyvrcholení výzdobného programu představovala nástropní malba, která se však kvůli zřícení stropu roku 1865 nedochovala.¹²¹ Podle popisu Blanky Altové představovala malba apoteózu sv. Benedikta a dalších zakladatelů řádu – sv. Roberta z Molesme, sv. Štěpána

¹¹⁹ Krsek 1989a, s. 613.

¹²⁰ Tuto dataci uvádí Emanuel Poche (Poche 1980, s. 300), Eva Šamánková (Šamánková 1985b, s. 468), Dobroslav Líbal (Líbal 1994b, s. 43) i Petr Macek a Pavel Sommer (Macek – Sommer 1998, s. 333). Pavel Preiss zasazuje Supperovy práce do let 1756 – asi 1760 (Preiss 1989b, s. 771), Blanka Altová naopak uvádí rozmezí let 1752–1760 (Altová 1996, s. 19). Pro sedlecký klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie dodal Supper také oltářní plátina a vyzdobil stěny a stropy bočních kaplí kostela (Altová 1996, s. 19).

¹²¹ Preiss 1989b, s. 771. – Altová 1996, s. 20.

Hardinga a sv. Alberika. Střed fresky zaujímala sv. Rodina mezi starozákonními proroky a apoštoly, doprovázená personifikacemi času a křesťanství.¹²² Jižní stěnu schodiště k refektáři pokrývají výjevy, vázající se k založení cisterciácké řehole a potvrzení řádu papežem Kalixtem II. Malba na severní stěně, představující Sen knížete Miroslava o založení sedleckého kláštera, se ikonograficky váže k nástrovní fresce, zobrazující Jákobův sen.¹²³

Co se však týče dobové výzdoby kapitulních síní v cisterciáckém prostředí, nenajdeme na našem území mnoho příkladů pro komparaci. Z klášterů, které přežily až do období baroka, lze jmenovat pouze kapitulní síň v Plasech a ve Zlaté Koruně, které byly přibližně ve stejné době jako Osek opatřeny novou malířskou výzdobou. Kupoli kapitulní síň plaského kláštera vyzdobila roku 1740 freska Františka Antonína Müllera, který v Plasech působil na konci třicátých let.¹²⁴ Společně s Jakubem Antonínem Pinkem a Josefem Kramolínem se podílel na výzdobě klášterního ambitu, i když mu literatura v mnoha případech připisuje jen malbu v kapitulní síni, signovanou jeho rukou.¹²⁵ Tato monumentální kompozice rozehrává v oválném prostoru kupole dvojici legendických scén z dějin cisterciáckého řádu, v nichž obou vystupuje jako hlavní aktérka Panna Marie. Tyto výjevy jsou symetricky umístěné naproti sobě; oba přitom velmi působivě odkazují na funkci místnosti, kterou zdobí. Na západní straně je patronka cisterciáků zobrazena, jak uvádí do funkce opata Jindřicha z Heisterbachu. Tento výjev se vztahuje k vizi heisterbašského řeholníka Sifrieda, která předznamenala opatovo zvolení roku 1209. Ústřední figura Panny Marie, která předává opatskou berlu klečícímu Jindřichovi, je z obou stran obklopena cisterciáckými mnichy. Někteří z řeholníků, shromážděných vpravo

¹²² Altová 1996, s. 20.

¹²³ Podle Blanky Altové symbolizuje Jákobův žebřík patronku cisterciáckého řádu Pannu Marii, jako prostřednici mezi nebem a zemí (Altová 1996, s. 20).

¹²⁴ František Antonín Müller (1693–1753) se snad po několik let učil u Václava Vavřince Reinerera. V Praze se usadil roku 1726 a roku 1735 získal na Reinerovo doporučení titul dvorního malíře. Proslavil se především jako všestranný malíř, zaměřující se nejen na historické scény, ale i na portrétní malbu, krajiny, či drobná zátiší (Preiss 1989b, s. 751, 758. – Šroněk 1995b, s. 538. – Mádl 2005, s. 59). Kapitulní síň plaského kláštera se v literatuře někdy objevuje pod označením „kaple sv. Bernarda“ (Preiss 1989b, s. 758. – Šroněk 1995b, s. 538. – Sommer – Vlček 1998, s. 424) nebo jako „kaple sv. Benedikta“ (Hořejší 1980, s. 73. – Vácha 2005, s. 49).

¹²⁵ Preiss 1989b, s. 758. Badatelé často přeceňují Pinkův podíl a připisují mu veškerou výmalbu plaského ambitu, s výjimkou fresky signované Josefem Kramolínem (Hořejší 1980, s. 72. – Štulc 1985, s. 368. – Sommer – Vlček 1998, s. 424). Podíl Jakuba Antonína Pinka přehodnocuje Martin Mádl, který některé z výjevů spojuje se jménem Františka Antonína Müllera (Mádl 2005, s. 59).

za opatem, nesou podnosy s dalšími insigniemi opatského úřadu.¹²⁶ Výjev doplňují postavy andílků, nadnášející zelenou drapérii nad trůnem Panny Marie; další andílek u Mariiných nohou drží podnos s mitrou. Výjev na východní straně představuje Pannu Marii s Ježíškem, předsedající kapitule v Clairvaux. Kompozice se vztahuje k další mariánské vizi cisterciáckého řeholníka z roku 1196. Během zasedání kapituly měl jeden z mnichů vidění, že na místě vyhrazeném pro opata sedí Panna Marie, která nejprve vyslechla od přítomných řeholníků vyznání z jejich prohřešků a poté dva z mnichů obdařila přátelským polibkem a dovolila jim pochovat si Ježíška. Freska v kupoli plaského kláštera zobrazuje Pannu Marii usazenou na honosném zlatém trůnu s baldachýnem nadnášeným anděly. Další dětské postavičky andílků Pannu Marii obletují; několik figur umístil autor také k Mariiným nohám. Po obou stranách trůnu je symetricky rozmístěno dvanáct cisterciáků, z nichž jednomu, sedícímu nejbližě po pravé straně Panny Marie, patronka řádu žehná. Na obou kratších stranách (severní a jižní) vyplňují prázdná místa šedofialová oblaka s dalšími andělskými skupinami.¹²⁷ Pod oblačnými pásy jsou vyobrazeny na podstavci stojící vázy, zdobené květinovými girlandami. Na soklu jedné z váz se objevuje také znak plaského opata Celestýna Stoye, za jehož vlády freska vznikla. Po obou stranách váz malíř umístil zlatě vyvedené personifikace čtyř kardinálních ctností, tedy Moudrosti (Prudentia), Mírnosti (Temperantia), Spravedlnosti (Iustitia) a Statečnosti (Fortitudo). V lucerně je zobrazen pohled do otevřeného nebe s letícími skupinami andílků a s holubicí Ducha svatého.

Zřetelně nižší umělecké kvality dosahuje cyklus fresek na klenbě kapitulní síně cisterciáckého kláštera ve Zlaté Koruně.¹²⁸ Žebra křížové klenby zde vytvářejí 24 trojúhelníkových polí, ve kterých jsou na zlatém pozadí vyvedeny grisailleové malby, představující personifikace křesťanských ctností. Poměrně robustní postavy v antikizujících drapériích nevynikají uměleckou invencí ani anatomickou správností. Figury doprovází jejich atributy a jsou orámovány bohatým rokajovým dekorem, ve kterém se téměř ztrácejí. Autor vycházel z vlivné příručky Cesare Ripy *Iconologia*, respektive z jejího upraveného německého

¹²⁶ Štěpán Vácha rozeznává klíče, prsteny a možná i knihu Benediktovy řehole (Vácha 2005, s. 51).

¹²⁷ Kromě toho využil autor letících figur andílků i po celém obvodu kupole, jejíž horní část ještě pročlenil iluzivním kazetováním.

¹²⁸ Popud ke vzniku tohoto díla dal zdejší opat Bohumír Bylanský, iniciátor rozsáhlé malířské výzdoby kláštera, která se do dnešní doby v poměrně velké míře dochovala. Kvůli úspoře finančních zdrojů se opat zasadil o to, aby větší část stavebních i malířských prací byli schopni zvládnout zdejší nadaní konvrši; jako malíři zde v této době působili Tadeáš Schuchegger (1731–1800) a Lukáš Plank (1733–1794). Viz Mádl – Vácha 2007, s. 272.

vydání, připraveného v Augsburgu Johannem Georgem Hertelem.¹²⁹ Malby v kapitulní síni zlatokorunského kláštera vznikly zřejmě přibližně ve stejné době jako i fresková výzdoba ambitu, kterou datuje chronogram umístěný nad vstupem do nedochované studniční kaple k roku 1775.¹³⁰ Za jejich autora je často považován Lukáš Plank; nepříliš výrazné figurální typy a rokajové ornamentální rámce však odkazují spíše k tvorbě tzv. zlatokorunské školy, reprezentované v tomto případě Tadeášem Schucheggerem. Lze tedy předpokládat, že alespoň část výzdoby kapitulní síně pochází z rukou tohoto autora.¹³¹

¹²⁹ Tato publikace vyšla roku 1760 pod názvem *Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dientliche Sinnbilder und Gedancken, welchen jedesmahlen eine hierzu taugliche Historia oder Gleichnis beygefüget...* a byla doprovázena ilustracemi podle kresebných předloh Gottfrieda Eichlera ml. (Mádl – Vácha 2007, s. 284).

¹³⁰ Mádl – Vácha 2007, s. 280. Jiřina Hořejší datuje výmalbu ambitu do let 1755–1785 (Hořejší 1982, s. 366). Tento cyklus nástropních maleb, doprovázený souborem závěsných obrazů s výjevy ze života sv. Bernarda, představuje významné osobnosti cisterciáckého řádu, počínaje jeho zakladateli. Rozeznáváme sv. Benedikta, sv. Alberika, přijímajícího řádové roucho od Panny Marie, a sv. Štěpána Hardinga, dostávajícího od patronky řádu cingulum. Další portréty zobrazují papeže, kteří byli s řádem nějakým způsobem spjati, a papeže cisterciáckého původu, stejně jako kardinály, arcibiskupy, biskupy, řeholnice, řádové učence a literáty. Cyklus doplňují také podobizny zlatokorunských opatů nad okny vedoucími do rajského dvora. Do dnešní doby se výmalba zachovala pouze torzálně. Poté, co byl roku 1785 výnosem Josefa II. klášter zrušen, byly prostory konventu využívány k průmyslové výrobě. Svatobernardský cyklus se přesunul do majetku kláštera ve Vyšším Brodě a nástropní fresky v ambitu byly vystaveny nepříznivým podmínkám, či v určitých místech přebíleny. Čitelnost si zachovaly především malby, zdobící severní křídlo křížové chodby. Nejvíce poškozena továrním provozem byla naopak výmalba západního a východního křídla. Viz Mádl – Vácha 2007, s. 280 (autoři se odkazují k soupisu dochovaných výjevů, který pořídil badatel Joseph Neuwirth).

¹³¹ Mádl – Vácha 2007, s. 293.

ZÁVĚREČNÉ SHRnutí

Fresková výzdoba kapitulní síně oseckého kláštera zůstávala v pozornosti badatelů doposud upozaděna, skryta ve stínu slavnějších a kvalitnějších prací barokních mistrů, zdobících klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie. Nutno poznamenat, že z hlediska volby námětu není výzdoba osecké kapitulní síně ničím výjimečná; takovéto výjevy z historie cisterciáckého řádu, velmi často spojené s legendickými scénami ze života hlavních řádových světců, či s malbami ilustrujícími založení samotného kláštera, vyzdobily v období baroka řadu cisterciáckých konventů na našem území. Tato čtveřice maleb nepředstavuje vrcholné dílo ani v rámci tvorby Jana Petra Molitora, který výmalbu roku 1756 započal. Janu Petru Molitorovi se však podařilo velmi přirozeným způsobem zasadit scény do interiéru kapitulní síně; pozdně barokní fresky tak dojem z nedotčeného gotického prostoru nepřebily, ale působivě a efektivně doplnily. Přestože tak cyklus fresek v osecké kapitulní síni nelze významem ani kvalitou přirovnat ke špičkové malířské výzdobě konventní baziliky, představuje Molitorovo dílo důležitý článek v rámci umělecké aktivity v oseckém klášteře v 18. století.

Bakalářská práce své úsilí zaměřila především na podrobný rozbor celého freskového cyklu, na jeho ikonografickou interpretaci a stylovou analýzu. Vznoseny byly úvahy o námětech jednotlivých maleb, stejně jako o identitě postav, které na nich figurují. Latinské texty, doplňující všechny výjevy, byly přepsány, přeloženy, a v některých případech poskytla práce i vysvětlení jejich významu. Na samotný popis díla navazují úvahy o zásazích Josefa Kramolína do Molitorových kompozic. Bakalářská práce neopomíná ani dvojici menších výjevů, zdobících tympanony oken při vstupu do kapitulní síně, a pokouší se o jejich atribuci. Na konkrétních grafických předlohách ukazuje bakalářská práce vzory, ze kterých autor při realizaci výzdoby zřejmě vycházel, a poskytuje řadu dalších inspiračních zdrojů a analogií z cisterciáckého prostředí. Text se uzavírá krátkým pojednáním o dobové výzdobě kapitulních síní cisterciáckých klášterů na našem území.

Prostor pro další bádání by poskytlo nalezení pamětní knihy oseckého kláštera, sepsané opatem Březinou, ve které se opat zmiňuje i o své objedávce freskové výzdoby kapitulní síně. Tento dokument by mohl poskytnout přesné údaje o zadání práce a ujasnit náměty výjevů, které se v kapitulní síni odehrávají. Otázka, kde se archiválie v současnosti nalézají, popř. od kterého roku se postrádají, zůstává však prozatím otevřená.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obr. 1/ Jan Petr Molitor, Opat Robert z Molesme se svými věrnými na cestě do Citeaux, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole jižní stěny. Foto: autorka.

Obr. 2/ Jan Petr Molitor, Opat Robert z Molesme se svými věrnými na cestě do Citeaux – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole jižní stěny. Foto: autorka.

Obr. 3/ Jan Petr Molitor, Papež Kalixt II. potvrzuje roku 1119 listinu *Charta Charitatis*, a tím uznává řád cisterciáků, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole jižní stěny. Foto: autorka.

Obr. 4/ Jan Petr Molitor, Papež Kalixt II. potvrzuje roku 1119 listinu *Charta Charitatis*, a tím uznává řád cisterciáků – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole jižní stěny. Foto: autorka.

Obr. 5/ Jan Petr Molitor, Papež Kalixt II. potvrzuje roku 1119 listinu *Charta Charitatis*, a tím uznává řád cisterciáků – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole jižní stěny. Foto: autorka.

Obr. 6/ Jan Petr Molitor, Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole severní stěny. Foto: autorka.

Obr. 7/ Jan Petr Molitor, Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole severní stěny. Foto: autorka.

Obr. 8/ Jan Petr Molitor, Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole severní stěny. Foto: autorka.

Obr. 9/ Jan Petr Molitor, Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od sv. Benedikta, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole severní stěny. Foto: autorka.

Obr. 10/ Jan Petr Molitor, Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od sv. Benedikta – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole severní stěny. Foto: autorka.

Obr. 11/ Malba na jižním tympanonu, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň. Foto: autorka.

Obr. 12/ Malba na severním tympanonu, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň. Foto: autorka.

Obr. 13/ Josef Kramolín, Sv. Benedikt uděluje mnišskou řeholi, 1783, nástropní malba, Plasy, cisterciácký klášter, severozápadní křídlo ambitu, levá část. Převzato z publikace: Jiří Fák (red.), *Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny*.

Obr. 14/ Josef Kramolín, Kníže Vladislav II. uděluje plaským cisterciákům zakládací listinu, 1783, nástropní malba, Plasy, cisterciácký klášter, severozápadní křídlo ambitu, střední část. Převzato z publikace: Jiří Fák (red.), *Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny*.

Obr. 15/ Český král Přemysl Otakar I. potvrzuje založení kláštera Slavkem z rodu Hrabšiců, kolem 1740, nástropní malba, Osek, cisterciácký klášter, prelatura, opatský sál. Převzato z publikace: Mario Feuerbach, *Das Kloster Osek: der Wallfahrtsort Mariánské Radčice und die Zisterzienser*.

Obr. 16/ Josef Kramolín, Vstup mladého šlechtice do cisterciáckého řádu, 1783, nástropní malba, Plasy, cisterciácký klášter, severozápadní křídlo ambitu, pravá část. Převzato z publikace: Jiří Fák (red.), *Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny*.

Obr. 17/ Antonín Birkhardt podle Jakuba Antonína Pinka, Sv. Benedikt z Nursie předává cisterciákům řádové regule, kolem 1730, mědirytina. Převzato z publikace: Dana Stehlíková – Daniela Houšková (red.), *800 let kláštera v Oseku 1196–1996* (kat. výst.).

Obr. 18/ Jakob Andreas Friedrich podle Jana Kryštofa Lišky, Sv. Alberik přijímá od Panny Marie cisterciácké roucho, kolem 1708, mědirytina. Převzato z publikace: Augustin Sartorius, *Verteüschtes Cistercium bis-tertium, oder Cistercienser Ordens-Historie*.

Obr. 19/ Jakob Andreas Friedrich podle Jana Kryštofa Lišky, Sv. Štěpán Harding přijímá od Panny Marie cingulum, kolem 1708, mědirytina. Převzato z publikace: Augustin Sartorius, *Verteüschtes Cistercium bis-tertium, oder Cistercienser Ordens-Historie*.

Obr. 20/ Jakob Andreas Friedrich podle Jana Kryštofa Lišky, Vidění sv. Bernarda, kolem 1708, mědirytina. Převzato z publikace: Augustin Sartorius, *Verteüschtes Cistercium bis-tertium, oder Cistercienser Ordens-Historie*.

PRAMENY A LITERATURA

Altová 1996

Blanka Altová, Činnost J. T. Suppera v Sedlci u Kutné Hory, *Moravskotřebovské vlastivědné listy* VI, 1996, s. 19–26.

Benešovská 1994

Klára Benešovská, Cisterciácká architektura, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 25–29.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad, Praha 1993.

Blažíček 1948

Oldřich J. Blažíček, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948.

Blažíček 1971

Oldřich J. Blažíček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1971.

Burian 1993

Jan Burian, *Baroko v Čechách a na Moravě*, Praha 1993.

Doležalová 2008

Markéta Doležalová, *Josef Kramolín (1730–1802)* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008.

Feuerbach 2012

Mario Feuerbach, *Das Kloster Osek: der Wallfahrtsort Mariánské Radčice und die Zisterzienser*, Litvínov 2012.

Herain 1915

Karel Vladimír Herain, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*, Praha 1915.

Homolka 1982

Jaromír Homolka, Sochařství doby posledních Přemyslovců, in: Jiří Kuthan (ed.), *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, s. 69–120.

Horyna 1992

Mojmír Horyna, Sochařství, in: Helena Osvaldová – Daniela Vokolková (red.), *Oktavián Broggio 1670–1742* (kat. výst.), Litoměřice 1992, s. 143–161.

Hořejší 1978

Jiřina Hořejší, heslo Osek, in: Emanuel Poche (red.), *Umělecké památky Čech 2. K–O*, Praha 1978, s. 545–555.

Hořejší 1980

Jiřina Hořejší, heslo Plasy (Plzeň – sever), in: Emanuel Poche (red.), *Umělecké památky Čech 3. P–Š*, Praha 1980, s. 71–77.

Hořejší 1982

Jiřina Hořejší, heslo Zlatá Koruna, in: Emanuel Poche (red.), *Umělecké památky Čech 4. T–Ž*, Praha 1982, s. 363–370.

Hronková-Ourodová 2007

Ludmila Hronková-Ourodová, Obrazový cyklus ze života sv. Bernarda, in: Martin Gaži (ed.), *Klášter Zlatá Koruna. Dějiny – památky – lidé*, České Budějovice 2007, s. 295–311.

Charvátová 1994a

Kateřina Charvátová, Počátky řádu a jeho rozšíření, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 8–10.

Charvátová 1994b

Kateřina Charvátová, Život v cisterciáckém klášteře, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 15–17.

Charvátová 1994c

Kateřina Charvátová, Cisterciácké kláštery v krajině, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 18–19.

Charvátová 1994d

Kateřina Charvátová, Osek: Historie, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 60–61.

Charvátová 1996

Kateřina Charvátová, Historie oseckého kláštera od založení do roku 1421, in: Norbert Krutský (red.), *800 let kláštera Osek: jubilejní sborník*, Osek 1996, s. 49–62.

Chleborádová – Stehlíková 1996

Bohuslava Chleborádová – Dana Stehlíková, Obrazy a klášterní galerie, in: Dana Stehlíková – Daniela Houšková (red.), *800 let kláštera v Oseku 1196–1996* (kat. výst.), Praha 1996, s. 43–60.

Janstová 2014

Kristýna Janstová, *Umělecký mecenát kláštera Teplá v průběhu 18. století. Sochařská díla a jejich význam* (diplomová práce), FFMU, Brno 2014.

Kalista 2014

Zdeněk Kalista, *Tvář baroka*, Praha 2014.

Korec 1891

Tomáš V. Korec, *Život svatého Bernarda, otce a učitele církevního, druhého zakladatele řádu cisterciáckého*, Brno 1891.

Krsek 1989a

Ivo Krsek, Malířství vrcholného baroka na Moravě, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*, II/2, Praha 1989, s. 612–628.

Krsek 1989b

Ivo Krsek, Malířství pozdního baroka na Moravě, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*, II/2, Praha 1989, s. 790–816.

Kuthan 1982

Jiří Kuthan, Architektura v přemyslovském státě 13. století, in: Jiří Kuthan (ed.), *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, s. 181–351.

Kuthan 1983

Jiří Kuthan, *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách. K problematice cisterciácké stavební tvorby*, Praha 1983.

Kuthan 1994

Kuthan Jiří, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Města – hrady – kláštery – kostely*, Vimperk 1994.

Kühn 1927

K. Kühn [Karl Kühn], heslo Kramolin Josef, in: Ulrich Thieme – Felix Becker (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXI. Band, Leipzig 1927, s. 420–421.

Kühn 1928

K. Kühn [Karl Kühn], heslo Kühnel Mathias, in: Ulrich Thieme – Felix Becker (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXII. Band, Leipzig 1928, s. 62.

Kybalová 1996

Ludmila Kybalová, *Barok a rokoko*, Praha 1996.

Líbal 1994a

Dobroslav Líbal, Cisterciácká architektura v českých zemích, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 31–36.

Líbal 1994b

Dobroslav Líbal, Sedlec: Architektura, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 39–43.

Líbal 1994c

Dobroslav Líbal, Osek: Architektura, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 62–67.

Líbal 1996

Dobroslav Líbal, Význam oseckého kláštera v rámci české i evropské architektury cisterciáckého řádu ve středověku, in: Norbert Krutský (red.), *800 let kláštera Osek: jubilejní sborník*, Osek 1996, s. 129–142.

Lišková 1950

Jiřina Lišková, *Freskařské dílo bratří Josefa a Václava Kramolínových* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 1950.

Macek Jaroslav 1992

Jaroslav Macek, Severozápadní Čechy a Litoměřice (1650–1750), in: Helena Osvaldová – Daniela Vokolková (red.), *Oktavián Broggio 1670–1742* (kat. výst.), Litoměřice 1992, s. 19–22.

Macek Jaroslav 1996

Jaroslav Macek, Dějiny oseckého kláštera od husitských válek do r. 1950, in: Norbert Krutský (red.), *800 let kláštera Osek: jubilejní sborník*, Osek 1996, s. 63–83.

Macek Petr 1992

Petr Macek, Architektura, in: Helena Osvaldová – Daniela Vokolková (red.), *Oktavián Broggio 1670–1742* (kat. výst.), Litoměřice 1992, s. 25–140.

Macek Petr 1996

Petr Macek, Barokní proměny oseckého kláštera, in: Norbert Krutský (red.), *800 let kláštera Osek: jubilejní sborník*, Osek 1996, s. 143–150.

Macek Petr 2003

Petr Macek, Barokní architektura a stavitelství v severních Čechách, in: Petr Hrubý – Michaela Hrubá (edd.), *Barokní umění v severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 2003, s. 33–70.

Macek – Sommer 1998

PM [Petr Macek] – PS [Petr Sommer], heslo Kutná Hora – Sedlec, in: Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn (edd), *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998, s. 328–335.

Mádl 2005

Martin Mádl, Autoři nástěnných maleb v plaském klášteře, in: Jiří Fák (red.), *Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny*, Mariánská Týnice 2005, s. 57–71.

Mádl – Vácha 2007

Martin Mádl – Štěpán Vácha, Barokní nástěnné malby ve Zlaté Koruně, in: Martin Gaži (ed.), *Klášter Zlatá Koruna. Dějiny – památky – lidé*, České Budějovice 2007, s. 266–294.

Merhautová-Livorová 1982

Anežka Merhautová-Livorová, heslo Zbraslav (Praha 5), in: Emanuel Poche (red.), *Umělecké památky Čech 4. T–Ž*, Praha 1982, s. 345–352.

Merhautová – Sommer – Vlček 1998

AM [Anežka Merhautová] – PS [Petr Sommer] – PV [Pavel Vlček], heslo Osek (Teplice), in: Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn (edd), *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998, s. 403–406.

Naňková 1989

Věra Naňková, Architektura vrcholného baroka v Čechách, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*, II/2, Praha 1989, s. 391–454.

Neumann 1951

Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách: Barokní realismus*, Praha 1951.

Neumann 1974

Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974.

Peuser 1996

Heinz Willi Peuser, Cisterciácké stavební umění (shrnutí), in: Norbert Krutský (red.), *800 let kláštera Osek: jubilejní sborník*, Osek 1996, s. 127–128.

Plzáková 2011

Lucie Plzáková, *Méně známí malíři pro klášter v Oseku ve vyznění baroka* (diplomová práce), Ústav dějin křesťanského umění, KTF UK, Praha 2011.

Poche 1980

Emanuel Poche, heslo Sedlec (Kutná Hora), in: idem (red.), *Umělecké památky Čech 3. P–Š*, Praha 1980, s. 300–303.

Pojsl 1994

Miloslav Pojsl, Bernard z Claivaux 1090–1153, in: Daniela Houšková (ed.), *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994, s. 13–14.

Preiss 1989a

Pavel Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka, II/2*, Praha 1989, s. 540–611.

Preiss 1989b

Pavel Preiss, Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: Jiří Dvorský – Eliška Fučíková (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka, II/2*, Praha 1989, s. 751–789.

Preiss 1992

Pavel Preiss, Malířství, in: Helena Osvaldová – Daniela Vokolková (red.), *Oktavián Broggio 1670–1742* (kat. výst.), Litoměřice 1992, s. 165–178.

Preiss 1993

PP [Pavel Preiss], heslo Jan Petr Molitor, in: Dagmar Hejdová – Pavel Preiss – Libuše Urešová (red.), *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově*, Praha 1993, s. 174–178.

Preiss 2000

Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy*, Praha 2000.

Preiss 2013

Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner: dílo, život a doba malíře českého baroka I*, Praha 2013.

Preiss – Vilímková 1989

Pavel Preiss – Milada Vilímková, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Vyšehrad 1989.

Rak 1996

Bořivoj Rak, Průzkum a restaurování kapitulní síně, in: Norbert Krutský (red.), *800 let kláštera Osek: jubilejní sborník*, Osek 1996, s. 165–169.

Rendlová 2006

Magda Rendlová, *Freskařské dílo Josefa Kramolína v severních Čechách* (diplomová práce), Seminář dějin umění FFMU, Ústí nad Labem 2006.

Royt 1996

Jan Royt, Ve znamení krve a mléka. Poznámky k ikonografii uměleckých děl a ke kultům v oseckém klášteře v 17. a 18. století, in: Dana Stehlíková – Daniela Houšková (red.), *800 let kláštera v Oseku 1196–1996* (kat. výst.), Praha 1996, s. 67–72.

Royt – Stehlíková 1996

JR [Jan Royt] – DS [Dana Stehlíková], heslo Cyklus 17 patronů cisterciáckého řádu, in: Dana Stehlíková – Daniela Houšková (red.), *800 let kláštera v Oseku 1196–1996* (kat. výst.), Praha 1996, s. 76.

Sartorius 1708

Augustin Sartorius, *Verteütschtes Cistercium bis-tertium, oder Cistercienser Ordens-Historie*, Prag 1708.

Sommer – Vlček 1998

PS [Petr Sommer] – PV [Pavel Vlček], heslo Plasy (Plzeň – sever), in: Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn (edd), *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998, s. 417–425.

Stehlíková 1996a

DS [Dana Stehlíková], heslo Sv. Benedikt z Nursie (480–547), in: Dana Stehlíková – Daniela Houšková (red.), *800 let kláštera v Oseku 1196–1996* (kat. výst.), Praha 1996, s. 76.

Stehlíková 1996b

DS [Dana Stehlíková], heslo Sv. Robert (1027–1110), in: Dana Stehlíková – Daniela Houšková (red.), *800 let kláštera v Oseku 1196–1996* (kat. výst.), Praha 1996, s. 76–77.

Stehlíková 1996c

DS [Dana Stehlíková], heslo Sv. Štěpán Harding (1059–1134), in: Dana Stehlíková – Daniela Houšková (red.), *800 let kláštera v Oseku 1196–1996* (kat. výst.), Praha 1996, s. 77–78.

Šafařík 1931

Ed. Šafařík [Eduard Šafařík], heslo Molitor Johann Peter, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXV. Band, Leipzig 1931, s. 38.

Šamánková 1985a

Eva Šamánková, heslo Osek (okr. Teplice), in: Jan Muk – Eva Šamánková (red.), *ABC kulturních památek Československa*, Praha 1985, s. 350–351.

Šamánková 1985b

Eva Šamánková, heslo Sedlec (obec a okr. Kutná Hora), in: Jan Muk – Eva Šamánková (red.), *ABC kulturních památek Československa*, Praha 1985, s. 467–468.

Šamánková 1985c

Eva Šamánková, heslo Zbraslav (obec Praha), in: Jan Muk – Eva Šamánková (red.), *ABC kulturních památek Československa*, Praha 1985, s. 581.

Štulc 1985

Josef Štulc, heslo Plasy (okr. Plzeň – sever), in: Jan Muk – Eva Šamánková (red.), *ABC kulturních památek Československa*, Praha 1985, s. 368–369.

Šroněk 1995a

MŠ [Michal Šroněk], heslo Molitor Jan Petr, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 529.

Šroněk 1995b

MŠ [Michal Šroněk], heslo Müller František Antonín, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 538.

Toman 1993

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, II. díl (L–Ž), Ostrava 1993.

Toman 1994

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I. díl (A–K), Ostrava 1994.

Tylová 2013

Kateřina Tylová, *Kulturně historické dědictví kláštera cisterciáků v Oseku* (bakalářská práce), PedF UK, Praha 2013.

Vácha 2005

Štěpán Vácha, Koncepce a ikonografie freskového cyklu a dalších nástěnných maleb J. A. Pinka a F. A. Müllera v konventu plaského kláštera, in: Jiří Fák (red.), *Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny*, Mariánská Týnice 2005, s. 49–55.

Votoupal 2004

Igor Votoupal, K původu malířů Josefa (1730–1802) a Václava (1733–1799) Kramolínů, in: *Umění LII*, 2004, č. 5, s. 452–454.

Wolf – Soukup 2016

Jiří Wolf – Michal B. Soukup, *Nápisy okresu Teplice. Inscriptiones in districtu Teplicensi repertae ab antiquissimo tempore usque ad annum 1800*, Duchcov 2016.

Wurzbach 1865

Konstantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, XIII. Band, Wien 1865, s. 128.

Zap 1856

Karel Vladislav Zap, Klášter Osek, jeho založení, nejstarší stavitelské a jiné umělecké památky, *Památky archeologické a místopisné II*, 1856, s. 178–180.

Prameny

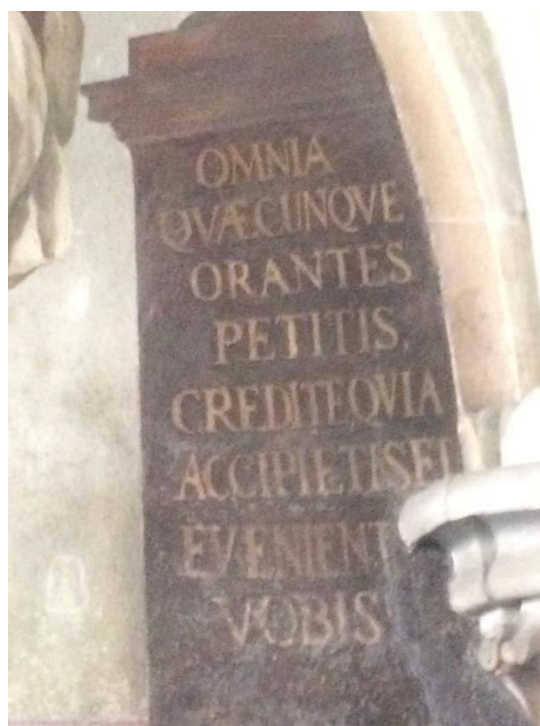
Státní oblastní archiv Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, inv. č. 1654, signatura M III. 18.

Státní oblastní archiv Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, inv. č. 1646, signatura M III. 9.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



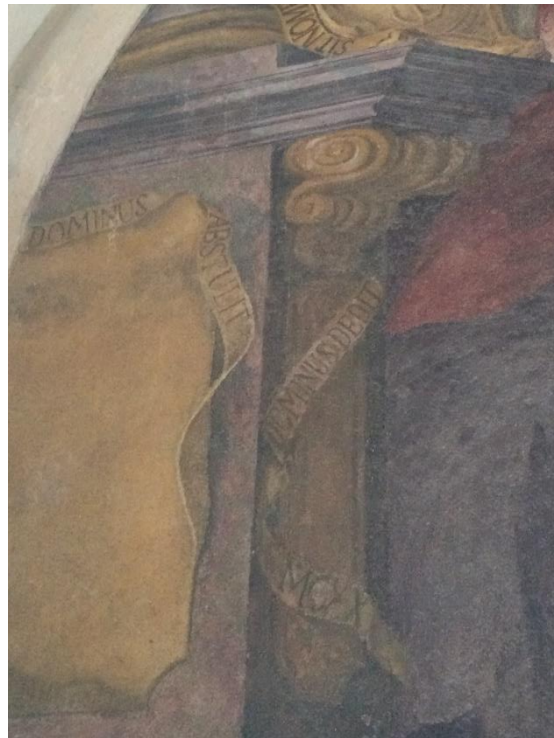
Obr. 1/ Jan Petr Molitor, Opat Robert z Molesme se svými věrnými na cestě do Cîteaux, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole jižní stěny.



Obr. 2/ Jan Petr Molitor, Opat Robert z Molesme se svými věrnými na cestě do Cîteaux – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole jižní stěny.



Obr. 3/ Jan Petr Molitor, Papež Kalixt II. potvrzuje roku 1119 listinu *Charta Charitatis*, a tím uznává řád cisterciáků, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole jižní stěny.



Obr. 4 a 5/ Jan Petr Molitor, Papež Kalixt II. potvrzuje roku 1119 listinu *Charta Charitatis*, a tím uznává řád cisterciáků – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole jižní stěny.



Obr. 6/ Jan Petr Molitor, Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole severní stěny.



Obr. 7/ Jan Petr Molitor, Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole severní stěny.



Obr. 8/ Jan Petr Molitor, Svatý Bernard z Clairvaux vstupuje do řádu cisterciáků – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, levé pole severní stěny.



Obr. 9/ Jan Petr Molitor, Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od sv. Benedikta, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole severní stěny.



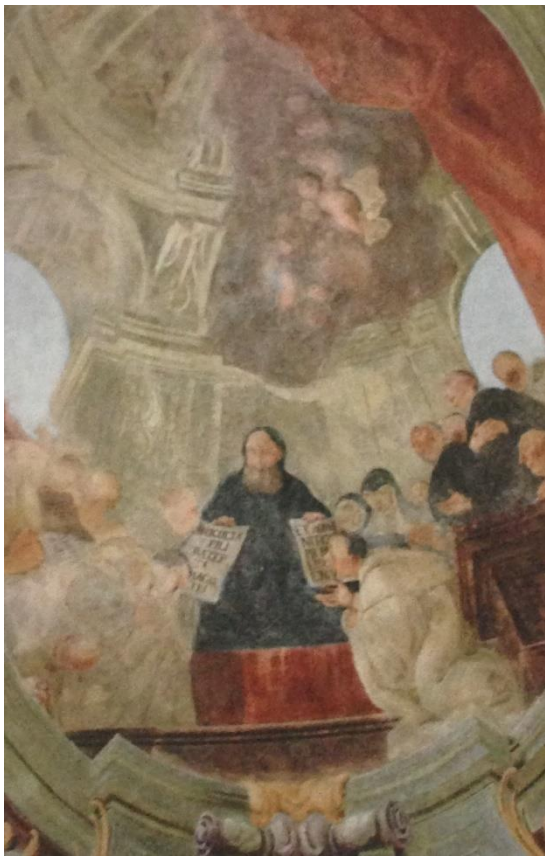
Obr. 10/ Jan Petr Molitor, Cisterciáci přijímají Benediktovu řeholi od sv. Benedikta – detail, 1756, nástěnná malba, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň, pravé pole severní stěny.



Obr. 11/ Malba na jižním tympanonu, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň.



Obr. 12/ Malba na severním tympanonu, Osek, cisterciácký klášter, kapitulní síň.



Obr. 13/ Josef Kramolín, Sv. Benedikt uděluje mnišskou řeholi, 1783, nástropní malba, Plasy, cisterciácký klášter, severozápadní křídlo ambitu, levá část.



Obr. 14/ Josef Kramolín, Kníže Vladislav II. uděluje plaským cisterciákům zakládací listinu, 1783, nástropní malba, Plasy, cisterciácký klášter, severozápadní křídlo ambitu, střední část.



Obr. 15/ Český král Přemysl Otakar I. potvrzuje založení kláštera Slavkem z rodu Hradišiců, kolem 1740, nástropní malba, Osek, cisterciácký klášter, prelatura, opatský sál.



Obr. 16/ Josef Kramolín, Vstup mladého šlechtice do cisterciáckého řádu, 1783, nástropní malba, Plasy, cisterciácký klášter, severozápadní křídlo ambitu, pravá část.



Obr. 17/ Antonín Birkhardt podle Jakuba Antonína Pinka, Sv. Benedikt z Nursie předává cisterciákům
 řádové regule, kolem 1730, mědirytina.



Obr. 18/ Jakob Andreas Friedrich podle Jana Kryštofa Lišky, Sv. Alberik přijímá od Panny Marie cisterciácké roucho, kolem 1708, mědirytina.



Obr. 19/ Jakob Andreas Friedrich podle Jana Kryštofa Lišky, Sv. Štěpán Harding přijímá od Panny Marie cingulum, kolem 1708, mědirytina.



Obr. 20/ Jakob Andreas Friedrich podle Jana Kryštofa Lišky, Vidění sv. Bernarda, kolem 1708, mědirytina.

ANOTACE

Bakalářská práce bude věnována freskové výzdobě kapitulní síně kláštera v Oseku, která navázala na starší výzdobu z první čtvrtiny 18. století, umístěnou v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie. Pozornost bude věnována autorům těchto fresek, Janu Petru Molitorovi, který dílo před rokem 1756 započal, a Josefu Kramolínovi, který je po roce 1775 dokončil. Dále práce zpracuje dostupné informace o okolnostech vzniku díla a osobnosti jeho objednavatele, a to na pozadí historie oseckého kláštera. Součástí bude ikonografická interpretace a stylová analýza freskové výzdoby, stejně jako pokus o interpretaci výzdobné koncepce kapitulní síně prostřednictvím srovnání díla s dobovými analogiemi z cisterciáckého prostředí.

ABSTRACT

This bachelor's thesis is going to be dedicated to fresco paintings in a capitular hall of the Osek monastery, which continued the older decoration from the first quarter of the 18th century, situated in a monastic church of the Assumption of the Virgin. Attention is going to be paid to the authors of the fresco paintings – Jan Petr Molitor, who started working on the paintings before 1756, and Josef Kramolín, who finished them after 1775. Moreover, the thesis is going to process available information about the circumstances surrounding the creation of the paintings and its benefactor taking into account the Osek monastery's history. In addition to that iconographic interpretation and style analysis of the fresco decoration are going to be included, as well as an attempt to interpret the concept of the capitular hall's decoration by comparing the artwork with contemporary analogies from the Cistercian milieu.