

Krsek, Ivo

Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.
1981, vol. 30, iss. F25, pp. [7]-33

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110633>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I V O K R Š E K

MALÍŘSTVÍ 2. POLOVINY 18. STOLETÍ NA MORAVĚ¹

Podobně jako v okolních zemích lze zaznamenat i na Moravě kolem poloviny 18. století zřetelný pokles vzedmuté vlny stavitelství, podněcené od sklonku předchozího věku vrcholící refeudalizací a rekatolizací i kulturní konjunkturou v období protitureckých triumfů habsburských zbraní. Městské i venkovské kostely, klášterní i poutní chrámy, stejně jako venkovská šlechtická sídla, byly již z valné části dokončeny. Totéž platí i o šlechtických palácích městských, na Moravě ovšem — vzhledem k místním historickým podmínkám, zejména k velmi těsnému připoutání zdejší šlechty k Vidni² — méně hojných a významných. Intenzivně se však pracovalo na výzdobě interiérů, ať již šlo o nový inventář nebo o modernizaci staršího barokního zařízení.³ Vlastně teprve nyní, kdy vrcholná éra české barokní malby již uplynula, došlo na Moravě — v odlesku situace v Rakousích — k největšímu rozkvětu malířské kultury. Zároveň se objevily i tendence k zlidovění velkého baroka.

S rozmachem malířské školy vídeňské akademie, odkud se hlavně díky vlivnému P. Trogrovi šířil jakýsi „jednotný říšský styl“, zesílila kolem poloviny století expanze rakouské malby do všech oblastí habsburské říše. Jedině Čechy zůstaly i v této pozdní fázi barokního slohu — ovšem za cenu jisté vývojové stagnace — poněkud stranou výraznějšího vídeňského vlivu.⁴ Trogrova hlavní moravská díla jsme uvedli v citované stati o malbě 1. poloviny století. Trogrův generační vrstevník a kolega z pedagogického sboru Akademie *Michelangelo Unterberger* (1695—1758) zasáhl na Moravu hlavně sérií tří oltářních obrazů pro piaristický chrám v Kroměříži (1756),

¹ Studie navazuje na autorův článek „Malířství 1. poloviny 18. století na Moravě“ (SPFFBU F 23—24, 1979—80) a je součástí výzkumného úkolu stát. plánu *Dějiny výtvarného umění v českých zemích*. Starší literatura uvedena v citovaném článku (pozn. 1).

² Srov. Krsek 1979—80, 61, 80.

³ Vl. Kratinová, *Der Künstlerkreis um F. A. Maulbertsch in Mähren*. Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages. Wien, München 1974, 164.

⁴ Srov. P. Preiss, *Rakouské umění 18. století ze sbírek Nár. galerie v Praze*. Praha 1965, 20.

z nichž působivé Kázání Jana Křtitele (hlavní oltář) a Apoteóza sv. Jana Nepomuckého reflektují různé aspekty Piazzettova slohu.^{4a} Z žáků radikálnějšího Paula Trogra se na Moravě uplatnili J. I. Mildorfer, K. T. Sambach se svým synem Christianem, J. L. Kracker, J. W. Bergl a především vynikající F. A. Maulbertsch.^{4b} — Mimořádně talentovaný *Josef Ignaz Mildorfer* (1719–1775) vytvořil svou freskou Nanebevzetí P. Marie v kapli zámku v Miloticích (před 1750)⁵ pozoruhodnou syntézu benátského luminiзму a trogrovské exprese. Fresky boční kaple chrámu sv. Mikuláše ve Znojmě (kolem 1760?)⁶ jsou již méně sugestivní, stejně jako čtyři oltářní obrazy poutního kostela v Dubu na Moravě (1756).⁷ *Kaspar Franz Sambach* (1715–1795) zanechal ve Sloupu jedno ze svých hlavních děl, výzdobu farního kostela freskami a rozměrnými oltářními obrazy (1751–1754), v níž osvědčil svou virtuózní, ale poněkud chladnou dovednost, spájající trogrovské prvky s poučením z benátského settecenta v osobitěm barevně rafinovaném naturalismu. Pro kartuziánský kostel v Brně-Králově Poli dodal obrazy sv. Bruna a sv. Jana Křtitele (1765).⁸ Oltářní obrazy maloval také pro kostely severomoravského lichtenštejnského panství (Zábřeh, far. kostel, Sv. Jan Nepomucký, 1773;⁹ Jedlí, far. kostel, nezachovaný obraz hlavního oltáře sv. Jana Křtitele, 1786), kde se uplatnil také jeho syn a napodobitel *Johann Christian* (1761–97/99), od něhož se zachovaly oltářní obrazy sv. Barbory ve hřbitovním kostele v Zábřehu (kolem 1773) a obraz hlavního oltáře farního kostela v Dubicku (1780).

Výraznější podíl na utváření výtvarné kultury moravského baroka má jeden z nejpłodnějších Trogrovsých žáků, *Jan Lukáš Kracker* (1717 až 1779).¹⁰ Syn vídeňského sochaře Tobiase Krackra, jehož předkové po-

^{4a} V. Jůza, I. Krsek, J. Petřů, V. Richter, *Kroměříž*. Praha 1963, 68 n.

^{4b} O moravské tvorbě J. I. Mildorfera, obou Sambachů a J. W. Bergla připravuje diplom. práci Heike Tolksdorf (*Das Wirken J. W. Bergls, J. I. Mildorfers und K. F. Sambachs in Mähren*) na filoz. fakultě v Brně.

⁵ M. Stehlík, *Restaurátorské akce na hradech a zámcích jihomoravského kraje*. Památková péče 23, 1963, 163; A. Jirka, *Materiálové příspěvky k historii malířství na Moravě*. SPFFBÚ F 18, 1974, 73.

⁶ Mildorfer provedl také nezachované fresky na jedné z fasád a na schodišti prelatu-ry premonstrát. kláštera ve Znojmě-Louce (J. P. Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, 1807. Stát. archiv Brno, G 12, Cerroni I/32, f. 103 a, b).

⁷ M. Stehlík, *Výzdoba hlavního oltáře v Dubu nad Moravou*. Umění 8, 1960, 197, pozn. 8. Dubské obrazy Mildorferovy nedosahují úrovně jeho nejlepších pláten, k nimž patří např. olt. obraz sv. Rodiny v býv. paulánském kostele v Šaštině na jihozáp. Slovensku (v odb. literatuře zatím anonymní).

⁸ Po josefinském zrušení kláštera přemístěny do Královopolských Vázan.

⁹ Nápis na obraze sv. Jana Nepomuckého v Zábřehu (podle záznamu v rukopisné pozůstalosti děkana Maloty): „V. Crist. Samb. dem Sohn angefangen. V. Caspar Sambach d. Vater geendet worden 1773 in Wien.“ — Zprávy o Sambachových olt. obrazech v Rudolci u Znojma (Thieme-Becker 29, 372) a v Matějovci (G. Wolný, *Kirchliche Topographie 2*, Brüner Diözese 3, 275) jsou zřejmě mylné.

¹⁰ Výběr z novější odborné literatury ke Krackerovi: K. L. Garas, *Kracker János Lukács, 1717–1779*, Budapest 1941; J. Šíp, *Fresky a oltářní obrazy J. L. Krackera na území československé republiky*. Dis. práce, Praha 1948; V. Dvořáková, *Krackerova nástrojná malba v kostele sv. Mikuláše a problémy její restaurace*. Zprávy památkové péče 16, 1956; J. Šíp, M. Korecký, J. L. Kracker – Sv. Mikuláš. Praha 1959; V. Richter, B. Samek, M. Stehlík, *Znojmo*. Praha 1965; O. J. Blažíček, *Barockkunst in Böhmen*. Praha 1967; V. I. Kratinová, *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie*. Brno 1968, 18; I. Krsek, *Náčrt dějin morav-*

cházeli z Čech, zanechal na Moravě značnou část svého rozsáhlého díla, rozptýleného po území habsburské monarchie. Po absolvování vídeňské akademie (zapsán 1733) byl podle Schweiglovy zprávy činný v dílně brněnského J. T. Rottra, s nímž pracoval na výzdobě oltářů v piaristickém kostele ve Strážnici (1747), patrně i v kostele v Bystrém u Poličky (hlavní oltář Křtu Kristova 1749)¹¹ a snad také na nezachované nástropní olejomalbě prelatury premonstrátského kláštera v Hradisku (1751).¹² Od konce čtyřicátých let žil delší dobu jako městský malíř ve Znojmě. Pro město i okolí vytvořil množství obrazů; k nejčasnějším (kolem 1750) patří asi obraz hlavního oltáře znojenských kapucínů Kázání sv. Jana Křtitele, v jehož výtvarné struktuře se zrcadlí ovlivnění P. Trogrem¹³ a také G. B. Piazzetou. Období Krackerova tvůrčího rozmachu v šedesátých letech souvisí s velkými řadovými zakázkami, jež začaly objednávkou cyklu dvanácti oválných obrazů s polopostavami světců pro premonstrátský kostel v Nové Říši (1758). Ve 2. polovině šedesátých let, po svém freskařském chef d'oeuvre v jezuitském chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně (1760 až 1761) a po freskách a obrazech pro premonstráty v Jasově (1762–64) se vrací do Nové Říše, aby tam (1766–67) dovršil dekoraci chrámu freskami na klenbách (Předání klíčů sv. Petrem s ústřední figurální skupinou inspirovanou G. B. Pittonim,¹⁴ Obrácení sv. Pavla sign. 1766) i stěnách včetně fiktivních oltářů s oltářními olejomalbami. Chrámový interiér naplňuje slavnostní náladou; svěžím vzdušným koloritem, vyspělými prostředky barokního iluzionismu obnovuje v závěru barokní éry ideu barokního „theatra sacra“. Plasticky plný a přehledně pojatý tvar i jasná kompoziční stavba svědčí o tom, že Kracker souvisí s tvorbou Trogrových následovníků dosti volně, i když s nimi nejednou sdílí tendenci k expresivní deformaci tvaru a k dramatizaci děje (novorožské Obrácení sv. Pavla; svatomikulášská freska; obrazy františkánského kostela v Moravské Třebové, 1759; Křížová cesta v Opavě-Kateřinkách, patrně 1761), jako by se vracel k patosu a citové exaltaci vrcholného baroka. Charakteristickým rysem Krackerovy tvorby je také bohatá škála lidských podob – v porovnání s jistým fyziognomickým schematismem Trogrovy školy. Vedle

ského malířství 18. století. SPFFBU F 13, 1969, 86; J. Neumann, *Český barok*. Praha 1969; A. Petrová-Pleskotová, *Zur Frage des Wirkens Johann Lukas Krackers und seines Kreises in der Slowakei*. Ars 5, 1971, 93n.; Táž, *Johann Lukas Kracker und sein Kreis in der Slowakei*. Actes du XVII^e Congres International d'Histoire de l'art 2, Budapest 1972, 209 n.; O. J. Blažiček, *Umění baroka v Čechách*. Praha 1971; V. Kratinová, *Die Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren in den Sammlungen der Mährischen Galerie*. Alte und moderne Kunst 17. Wien 1972, 9 n.; O. J. Blažiček, *Umění baroka v Čechách*. Praha, 1971; J. Vránová, *Dílo Jana Lukáše Krackera na Moravě*. Dipl. práce, Brno 1972; Táž, *Dílo Jana Lukáše Krackera na Moravě*. Dis. práce, Brno 1972; Kratinová 1974, 166; J. Neumann, *Český barok*. Praha 1974; J. Vránová, *Jan Lukáš Kracker, autor Křížové cesty v Opavě-Kateřinkách*. Sborník památkové péče v severomoravském kraji 3, 1977, 15 n.; I. Krsek, *Nové poznatky k dějinám malířství 18. století na Moravě*. SPFFBU F 21–22, 1977–78, 69; L. Slavíček, *Nová zjištění k dílu F. A. Maulbertsche a J. L. Krackera*. Umění 26, 1978, 57 n.; A. Jávora, *Kracker János Lukács, 1717–1779*. Budapest 1979.

¹¹ Krsek 1979–80, 73.

¹² Garas 1941, 90.

¹³ Vránová 1977, 160.

¹⁴ J. Neumann, G. B. Pittoni, *La remise des clefs à Saint Pierre*. Ommagiu lui Georgu Oprescu. Bucuresti 1961, 369.

celé řady portrétně pojatých tváří ve freskách i v olejomalbách (např. v cyklu novoříšských světců) vytvořil Kracker i skutečné portréty, počínaje podobiznou hraběte N. Auersperga (1744)¹⁵ a pozdějšími ideálními podobiznami zakladatelů novoříšského kláštera Markvarda a Vojslava z Hrádku (kolem 1759)¹⁶ až k pozdnímu portrétu jasovského opata O. Sauberera (kolem 1778).¹⁷ Vedle širokých znalostí benátské malby, aktuálních v celé Trogrově škole, můžeme u Krackera předpokládat i poučení jihoněmeckou školou a v neposlední řadě i neapolským malířstvím přelomu 17. a 18. století (*F. Solimena, F. de Mura*),¹⁸ s nímž se některé Krackerovy práce sblíží nejen ve zvláštní vybrané barevnosti, ale i ve stylizující modelaci (fresky v Nové Říši, tamní obraz sv. Josefa, obrazy Hostin fran-tiškánského kostela v Moravské Třebové aj.). Najdeme-li u Krackera často práce menší kvality, vzbuzuje úhrn jeho díla nepochybně respekt a řadí Krackera k předním středoevropským autorům velkých malířských dekorací sklonku baroka; nikoliv ovšem jako novátora, spíše jako erudovaného syntetika z konce slohu. Doklady klasicistního vyznění Krackerova díla (Jáger, freska knihovny lycea, 1778–1779) z doby, kdy se malíř definitivně usadil v Uhrách, na Moravě chybí.

V díle vídeňského malíře českého původu *Johanna Wenzla Bergla*¹⁹ (1718–1789) dosáhla trogrovská exprese, rozpoutaná nepochybně sugestivním příkladem Maulbertschovým, extrémní polohy. Severský a současně pozdněslohový sklon k expresi a bizarii vyústil u Bergla v radikální systém tvarových deformací, umocněných iluzivně působivým koloritem benátské proveniencie a zcela si podrobujících jednotlivé figury, jež se zdají být utvářeny z enormně poddajné hmoty. Je tomu tak i u Křížových cest, jimiž Bergl nejúčinněji zasáhl do českých zemí. Zasilal je z Vídně do svého rodiště Dvora Králové (děkanský kostel, 1759?; nynější uložení v muzeu), do kapucínského kláštera v Opočně (kolem 1761?) a do nedaleké Horní Orlice (1759). V Čechách našly tyto cykly ohlas v provincionální, příp. zlidovělé poloze v Křížové cestě v Loukách u Železného Brodu a v dalších, zejména východočeských pašijových cyklech. Podobně působily na Moravě (Křížová cesta ve hřbitovním kostele v Zábřehu, po 1773?), kde se však zachovala i vlastnoruční Berglova díla: vedle jednoho zastavení Křížové cesty v Olomouci (Vlastivědné muzeum), slohově blíz-

¹⁵ Petrová-Pleskotová 1971, 106 n.; Ch. Salm, *Über ein Bildnis von Johann Lukas Kracker*. Pantheon 18, 1960, 204 n.

¹⁶ Slavíček 1978, 57 n.

¹⁷ Petrová-Pleskotová 1971, 108 n.

¹⁸ Krsek 1969, 86.

¹⁹ Z novější odborné literatury k českým pracím Berglovým: E. Poche, *Nové poznatky k práci vídeňského malíře Jana Bergla*. Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1933. Praha 1934, 24–34; Týž, *Berglova křížová cesta v Opočně*. Tamtéž (za rok 1934). Praha 1935, 153–156; P. Otto, *Johann Bergl*. Dissertation Wien 1964; P. Preiss 1965, 17; Týž, *Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts in der Prager Nationalgalerie*. Alte und moderne Kunst 10. Wien 1965, Heft 83, 29 n.; O. J. Blažíček, *Barockkunst in Böhmen*. Prag 1967; Krsek 1969, 86; J. Neumann, *Český barok*. Praha 1969; O. J. Blažíček, *Umění baroka v Čechách*. Praha 1971; J. Neumann, *Český barok*. Praha 1974; P. Preiss, *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*. Wien 1977, 24–30; Týž, *Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*. Praha 1979, 42; I. Kofán, *Umění a umělci baroku v Hradci Králové II*. Umění XIX, 1971, 184, pozn. 150.

kého královodvorskému cyklu, také Křížová cesta v kostele v Dyji (Milfroni) u Znojma, slohově umírněnější, patrně z počátku padesátých let.²⁰ Bergl pracoval také pro premonstrátský klášter a kostel v Louce u Znojma (nezachované fresky v letní jídelně a na fasádě kláštera, závěsné obrazy sv. Ambrože, Norberta a Augustina pro kostel; Sv. Augustin, tč. v depozi-táři bývalého dominikánského kostela sv. Kříže).²¹ Není zatím známo, že by se na Moravě — a totéž platí o Čechách — uplatnil díly, která znamenala jeho nejosobitější přínos, nástěnnými dekoracemi, fiktivně proměňujícími interiéry v otevřené krajiny s exotickými motivy, jak je rozvinul zejména ve výzdobě řady komnat vídeňského Schönbrunnu.

Z Trogových žáků překonal svého učitele jedině velký vídeňský mistr *Franz Anton Maulbertsch* (1724—1796).²² Moravské práce tvoří významnou část jeho díla a zároveň také znamenají vyvrcholení malířské kultury barokní Moravy.²³ Z časnější tvůrčí periody Maulbertschovy jsou to fresky piaristického kostela v Mikulově a lenního sálu biskupské rezidence v Kroměříži (obě 1759).²⁴ Kroměřížskou apoteózu olomouckého biskupství lze dokonce považovat za jednu z nejvýznamnějších fresek veškerého mimoitalského baroka. Její sloh ovšem nezapře italské poučení, zejména lekce *Tiepolových* fresek würzburgských se zrcadlí mj. v progresivním zdůraznění pozemských scén z historie biskupství. Italské impulzy (stejně jako jisté podněty *Asamova* freskařského díla) jsou však již suverénně osvojeny a přetaveny v originální projev severského charakteru, jak ve sféře figurálního komparsu s četnými „romantickými“, bizarně utvářenými lidskými typy, tak — a zejména — v koloritu. Převládající mléčně stříbrný světelný tón Tiepolův je součástí italské „formy“, její pořádající a upřesňující energie; naproti tomu Maulbertschova enormní pestrost znamená totální rozklad tvarů i kompozice barevným světlem, plným náhlých metamorfóz, iracionální magické básnivosti — a je tudíž ryzím výrazem severského „chaosu“. „Celek je vysoko nadřazen jednotlivému, které se rozkládá, ale zároveň i umocňuje v účín vyššího výtvarného názoru“.^{24a} Radikální exprese, čerpající stejně z *Trogra*, ze severoitalských a jihoněmeckých pramenů, jakož i ze starších záalpských tradic, zejména manýristic-

²⁰ Tímto datováním, opírajícím se o přesvědčivé vročení obrazu Snímání z kříže z fondu NG (Preiss, 1977, 29), opravujeme naše někdejší datování dyjské křížové cesty na přelom šedesátých a sedmdesátých let (Krsek 1969, 86).

²¹ Cerroni 1807, G 12, I/32, f. 103 b, 105 b; M. Stehlik, *Materiálje k dějinám malířství 18. století na Moravě*. SPFFBU, F 16, 1972, 201.

²² Základní práce o Maulbertschově díle: M. Dvořák, *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien*. Wien 1921; O. Benesch, *Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils*. Städeljahrbuch III—IV, 1924; K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724—1796*. Budapest, Wien, Graz 1960; B. Grimschitz, R. Feuchtmüller, W. Mrazek, *Barock in Österreich*. Wien 1962; K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk*. Salzburg 1974; *Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages*. Wien, München 1974; F. M. Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*. Wien 1977.

²³ I. Krsek, *František Antonín Maulbertsch*. Praha 1975, nestránkováno.

²⁴ I. Krsek, *Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der Malerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. SPFFBU F 5, 1961, 349 n.; Týž, *Das Fresko des F. A. Maulbertsch im Lehnssaal der Kremstierer Residenz. Zur Frage seines Kolorits*. Alte und moderne Kunst 11. Wien 1966, Heft 87, 16 n.

^{24a} Preiss 1979, 15.

kých a v neposlední řadě patrně i z hlubinných zdrojů lidové výtvarné představivosti,^{24b} vytváří z vrcholné Maulbertschovy tvorby padesátých a šedesátých let geniální redakci slohu Trogrovy školy vídeňské akademie a současně vysoce originální paralelu benátského a francouzského rokoka. Maulbertschem dosahuje rakouské barokní malířství vrcholu až na sklonku svého historického průběhu, v údobí laděném vysloveně pozdněslohově-subjektivisticky; architektura a v podstatě i sochařství vrcholily v dřívějších fázích slohu. — Stupňující se odpoutání koloritu od předmětnosti a od tradiční obsahovosti, vyúsťující v jakýsi koloristický maximalismus, předjímá již suverénní malířský lyrismus příštího století, aniž by ovšem byly potlačeny tradiční komponenty barokní fresky, zejména symbolické sakrální hodnoty její světelné náplně.²⁵ Maulbertschovo freskařské dílo padesátých let poskytuje strhující podívanou, jde o vyhocený boj tradice a novátorství, barokní religiozity a artistní exprese. Stejně je tomu v Maulbertschových olejomalbách, nejzřetelněji v pracích středního a hlavně drobného formátu. Ve skicách je náboženské téma často již jen záminkou k rozehrání nespoutané malířské fantazie.²⁶

Maulbertschova tvorba šedesátých let je na Moravě zastoupena nejpočetněji. Tvarová soustava se stává poněkud hmotnější; zejména ve freskách, počínaje výzdobou klášterní knihovny v rakouském Mistelbachu (1760), se projevuje tendence k zřetelnějšímu členění a větší přehlednosti jednotlivosti i celků. Není vyloučeno, že na tento vývoj mělo jistý vliv barokně klasizující dílo *D. Grana*.²⁷ Soudě podle zachované dílčí vídeňské skici byly tak utvářeny zničené fresky tří polí letního refektáře premonstrátského kláštera ve Znojmě-Louce (alegorická oslava premonstrátského řádu, 1765). Klidnějším rytmem se vyznačuje i freska Nalezení sv. Kříže v proboštském kostele ve Znojmě-Hradišti (1766), provedená v jemném dvojjzvuku růžových a zelených tónů, i malířsky mimořádně bohatý cyklus fresek v kapitulní síni a sakristii kostel kartuziánů v Brně-Králově Poli (1769) s vynikajícími výjevy Zvěstování, Sv. Jana na Patmu a Jozuy s andělem.²⁸ V oltářních obrazech však dramatický patos trvá i v této době, jak svědčí Loučení apoštolů (do 1767) v Hrádku u Znojma²⁹ a Nevěřící Tomáš kostela sv. Tomáše v Brně (1764), obraz, patřící vedle Mučení sv. Judy Tadeáše (kolem 1760, Rakouská galerie ve Vídni) a Immaculaty v Trenčianských Bohuslavicích (1764), k nejlepším Maulbertschovým monumentálním olejomalbám a spojuje historizující reminiscence tenebristické, rembrandtovské manýristické a gotizující. Pro premonstrátský klášter v Louce u Znojma, z něhož pochází obraz Zjevení sv. Norberta (nyní

^{24b} N. Michailow, *Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1935, 30 n.

²⁵ I. Krsek, *Zu den Maulbertschen Fresken aus der 2. Hälfte fünfziger Jahre*. *Umění* 20, 1972, 283 n.

²⁶ I. Krsek, *Zur Bedeutung der Skizzen von F. A. Maulbertsch*. SPFFBU F 8, 1964, 201 n.; T ý ž, *Maulbertschovo „Vysvobození panny“ v Moravské galerii v Brně*. *Umění* 27, 1979, 59 n.

²⁷ Srov. Garas 1960, 73; E. Knab, *Über Maulbertsch und Gran*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, N° 45, 1975, 43 n.

²⁸ Srov. zprávu S. Hainové v tomto čísle SPFFBU.

²⁹ I. Krsek, *Maulbertschovy obrazy v Hrádku u Znojma*. SPFFBU F 14–15, 1970 až 1971, 291 n.

v kostele sv. Kříže ve Znojmě), spolupracoval Maulbertsch s *Jos. Winterhaldrem ml.* na zajímavé „rembrandtovsky“ bizarní křížové cestě, umístěné v kostele v Oslavanech.³⁰ — V sedmdesátých letech, kdy Maulbertsch zasáhl na Moravu zejména dvěma významnými díly, freskami farního kostela v Dyji (dříve Milfroň) u Znojma (pravděpodobně 1774) a zaniklou freskou s tematem alegorie duchovního vývoje lidstva v klášterní knihovně v Louce (1778), ohlašuje se v jeho tvorbě již zřetelně osvícenský klasicismus výrazným zpevněním kompozice a tvaru (symetricky komponovaná scéna *Ecce Homo* v kněžišti dyjského kostela)³¹ a ústupem od vypjatého subjektivismu. S tím souvisí i proměna tematická, realizovaná zejména v ideově bohatém programu loucké fresky odklonem od vyhraněné barokní ikonografie k umírněnější koncepci, ovlivněné reformním katolicismem tereziánské a josefínské éry.³² Současně však trvá historizující spojení s manýrismem zejména v oblasti figurálního kánonu a v koloritu a působí až do konce Maulbertschovy tvorby. Tento osobitý klasicismus, jenž je vedle jisté konstrukční lability charakterizován také zvláštním melancholickým laděním, pokračuje i v pozdním díle. Na rozdíl od Čech (Strahov 1794) a Slovenska (Bratislava 1781), Maulbertschovy pozdní fresky na Moravě zastoupeny nejsou, zato se tu však zachovaly hodnotné oltářní obrazy (Brno-Zábrdovice, premonstrátský klášterní kostel, Nanebevzetí P. Marie, 1782; Doubravník, Nalezení sv. Kříže, 1784; klášterní kostel servitů ve Veselí na Moravě, kolem 1790–93).³³

Maulbertschova malba zapůsobila mocně na řadu současníků, zejména jeho práce padesátých a šedesátých let, stupňující a zároveň již v mnohém překračující svět baroka. Sledování a rozvíjení tohoto poselství bylo však determinováno talentem pokračovatelů i situací dohasínajícího slohu. Počínaje sedmdesátými lety se v dílech většiny Maulbertschových následovníků obrážela klasicistní proměna mistrova výrazu. Pouze v dílech drobných malířů typu *F. A. Sebastiniho* byl Maulbertschův radikalismus, ovšem svérázně pochopený, tradován až na práh 19. století.

Z malířů užšího Maulbertschova okruhu je třeba připomenout hlavně dva: především velmi plodného vídeňského malíře závěsných obrazů *F. I. Leichera* (1727–1812), pocházejícího z Bílovce ve Slezsku, dále Maulbertschova moravského žáka *J. Winterhaldra ml.* (1743–1807). — *Felix Ivo Leicher*,³⁴ který prováděl často i některé Maulbertschovy zakázky, si zachoval přes nesporné ovlivnění značnou samostatnost, založenou patrně na základech, získaných v podnětném prostředí vídeňské akademie. Důležitou úlohu, od doby, kdy budoucí malíř studoval na řádovém gymnasiu v Příboře, sehráli v Leicherově životě piaristé, jejichž prostřednictvím se

³⁰ V. Richter, B. Samek, M. Stehlík, *Znojmo*. Praha 1966, 78.

³¹ B. Slavíček (1978, 56) publikuje skicu ke Klanění pastýřů dyjského cyklu (NG v Praze, inv. č. 010588).

³² P. Preiss, *Fresky F. A. Maulbertsche ve Filozofickém sále strahovské knihovny*. Strahovská knihovna 2, 1967, 217 n.

³³ K ocenění pozdního mistrova díla přispěl v poslední době zejména H. Aurenhammer (*Maulbertsch in Jedlsee*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 17, 1973, Nr. 61, 56 n.).

³⁴ Základní literatura k Leicherovi: K. Garas, *Felix Ivo Leicher, 1727–1811*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, N° 13, 1958, 87 n.; Kratinová 1968, 30 n.; Krsek 1969, 81 n.; L. Slavíček, *Felix Ivo Leicher, 1727–1812*. Dipl. práce, Brno

pravděpodobně seznámil s Maulbertschem. K prvním zakázkám pro tento významný řád, prosazující se úspěšně v konkurenci s jezuiti, patřily patrně dva drobné obrazy pro oltární menzy kostela sv. Jana Křtitele v Kroměříži (Duše v očistci, Sv. Vendelín, kolem 1755) a větší soubor oltářních obrazů pro vídeňský piaristický kostel St. Thekla an der Wieden. K společné účasti Maulbertsche a Leichra pak došlo při výzdobě piaristického kostela v Mikulově, kde Maulbertsch vytvořil již vzpomenuté vynikající fresky a neméně pozoruhodný oltářní obraz sv. Jana Nepomuckého a Leicher (1757, příp. po 1757) obraz hlavního a zbývajících bočních oltářů.³⁵ S piaristy zůstal Leicher ve spojení i později (Litomyšl 1759; Benešov 1761; Mor. Třebová 1761?; Vídeň, Maria Treu 1762/63; Praha, okolo 1766; Tata 1767; Bílá Voda, před 1777; Příbor, 1764, 1774). Maulbertschovy vlivy se objevovaly nejčastěji na přelomu padesátých a šedesátých let počínaje obrazy pro vídeňský kostel St. Tekly z roku 1756 (zejména obraz hlavního oláře a skica, chovaná v muzeu v Tours).³⁶ Uplatňují se — zejména v koloritu — i v zajímavém souboru oltářních obrazů, kterými nahradili před 1760 brněnští minorité starší Etgensova plátna; lze je konstatovat i v kvalitním obraze Stětí sv. Barbory pro františkánský kostel v Opavě (1761, po zrušení kláštera ve farním kostele v Dolním Domášově u Jeseníka).³⁷ Plné maublertschovských ozvuků je i jedno z nejpozoruhodnějších pozdních Leicherových děl, obraz sv. Mikuláše, který malíř vytvořil těsně před 1777 pro hlavní oltář farního kostela svého rodiště.³⁸ Avšak v žádné z těchto prací se Leicher nesbližuje s dramatickým vzruchem i neomanýristickou bizarií svého velkého vzoru. Jeho malířskému habitu je — až na výjimky — blízký tvarově, barevně a skladebně nesložitý, klidný, lyrizující projev, často žánrově intimní.³⁹ I figurální kánon Leicherův tíhne k výrazově nesložitým zaokrouhleným tvarům. Dramatičnost postrádá i Leicherův vývoj. Ani v reprezentativním souboru pozdních oltářních obrazů v opavském děkanském kostele Nanebevzetí P. Marie (po 1781) neztrácí Leicher kontakt s rokokově laděnými obrazy svých uměleckých počátků.

Vztah znojemského Josefa Winterhaldra ml.⁴⁰ k Maulbertschovi byl

1972; Týž, *Felix Ivo Leicher, 1727–1812*. Dis. práce, Brno 1972; Týž, *K obrazu F. I. Leichera z bývalého františkánského kostela v Opavě*. Umění 21, 1973, 349 n.; Kratinová 1974, 165; R. Feuchtmüller 1974 (tamtéž), 172 n.; L. Slavíček ve *Zprávě o dosažených výsledcích SE úkolu „Románská architektura, barokní malířství a umění 20. století na Moravě (A VIII-4-13/1-3)*. Brno, UJEP, 1979, 10 n. (cyklostyl).

³⁵ I. Krsek, *Die malerische Dekoration der Piaristenkirche in Nikolsburg. F. A. Maulbertsch und F. I. Leicher*. SPFFBU F 12, 1968, 79 n.; Slavíček 1972 (dis. práce), 20 n.

³⁶ Slavíček 1972 (dis. práce), 18 n.

³⁷ Slavíček 1973, 349 n.

³⁸ V *Náčrtu* (Krsek 1969, 87) jsme zařadili příborský obraz do časně fáze Leicherovy tvorby, což později korigoval L. Slavíček 1972 (dis. práce), 70 n.

³⁹ Srov. Slavíček 1972 (dis. práce), 96; v poslední době dospěl týž autor k velmi zdařilé charakteristice slohové provenience Leicherova díla: „Je zřejmé, že Leicher jako reprezentant konzervativnějšího křídla žáků vídeňské akademie, byl... ovlivněn především dílem M. Unterbergra“ (Slavíček 1979, 10 n.).

⁴⁰ Z. Drobná, *Oltářní obrazy Josefa Winterhaldra v Brně*. Akord 1937, 12 n.; Týž, *Kresby Josefa Winterhaldra v obrazárně Zem. musea v Brně*. Památky archeo-

těsnější. Winterhalder, pocházející z jihoněmecké sochařské rodiny, byl uveden do umělecké tvorby zejména svým strýcem, významným sochařem Jos. Winterhaldrem st., usadivším se kolem 1730 na Moravě. Mladý malíř pak „praktikoval“ po pět let v Maulbertschově dílně (1763–68) a jak sám udává,⁴¹ spolupracoval s ním v té době jako žák a později pomocník na řadě fresek na Moravě (Louka 1765; Hradiště u Znojma 1766), v Dolních Rakousích a v Uhrách, kde po odchodu z Maulbertschovy dílny byl také činný jako spolupracovník V. Fischera a J. Hauzingera. K další spolupráci s Maulbertschem došlo potom v Dyji (1774) a znovu v Louce (1778). Obdobně jako tomu bylo u Leichera, byl vztah k proslulému vídeňskému mistrovi důvodem, že se na Winterhaldra, zejména po Maulbertschově smrti, obraceli objednavatelé i z ostatních habsburských zemí. Tak Winterhalder dokončoval Maulbertschovy fresky v biskupské katedrále v Szombathély (1794–1800) a převzal provedení fresek klášterní knihovny v Geras (1805). Maulbertschův jiskrný bohatě diferencovaný přednes přesahoval ovšem Winterhalderovy možnosti, i když Winterhalder od počátku své umělecké dráhy zřejmě usiloval o co nejvěrnější následování svého velkého vzoru – od koncepce celků až k figurální typice. Ve Winterhaldově podání přechází ovšem Maulbertschova výbušná exprese v jistý způsob stylizace, jeho barva a světlo jsou méně aktivní, zvláště v závěsných obrazech.⁴² Stejně jako Leicher, i Winterhalder jen výjimečně sledoval svého učitele v jeho extrémní dramatickosti, pohyboval se obvykle spíše v polohách rokokové zdobnosti a citového ztišení, často s přízvukem jisté nostalgie. Projevuje se to již u zajímavých komorně laděných oltářních obrazů Vyučování P. Marie a Sv. Jana Nepomuckého v kostele ve Znojme-Hradišti (1765), malovaných ještě v dílně Maulbertschově v době, kdy mistrova tvorba, zejména závěsné obrazy, byla ještě do značné míry ovládnuta vzrušenou výrazovostí. K nemnoha výjimkám patří dramatické Křížové cesty z šedesátých let (Oslavany; Znojmo, kostel sv. Mikuláše), u nichž se však právem uvažuje o spolupráci Maulbertschově, a jedna z nejlepších Winterhaldrových prací, obraz Loučení sv. Petra a Pavla na hlavním oltáři kostela v Horní Bobrové (1784). Tato znamení malba (skica v majetku Slovenské národní galerie) je modulována v kalné škále převládajících šedí, jež sice má i v Maulbertschově tvorbě jisté předpoklady, ve Winterhaldrově redakci však přece jen znamená osobitý malířský čin. Základy k jisté koloristické samostatnosti byly ostatně položeny již na počátku v uvedených hradištských obrazech z roku 1765, v jejich melancholické senzibilitě, v jejich delikátní barevné škále s převahou jemných valérů stříbrných a modravých tónů, zatímco typy figur jsou nepochybně maulbertschovské. – Winterhaldrovo dílo nelze tedy beze zbytku vyložit z Maulbertsche. Winterhalder reagoval nepochybně i na díla jiných osobností vídeňské malby. Vedle ohlasů Trogrovy tvorby, s níž svého svěřence

logické 42, 1939–46, 109 n.; M. Hanavská, *Dílo Josefa Winterhaldera ml. na Moravě*. Dis. práce Brno, 1952; K. Garas, *Josef Winterhalter*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts 14, 1959, 75, 138; Kratinová 1968, 31 n.; Krsek 1969, 87; Preiss 1969, 100–101; Kratinová, *Der Künstlerkreis um F. A. Maulbertsch in Mähren* (in: F. A. Maulbertsch-Ausstellung 1974, 164 n., 181 n.).

⁴¹ Garas 1960, 283.

⁴² Kratinová 1968, 31.

nepochybně seznámil strýc sochař, obdivovatel díla vlivného vídeňského mistra, se u Winterhaldra objevují i stopy figurálních a kompozičních motivů *D. Grana*. Nechybí ani ohlasy *Krackerovy* tvorby, nejnápadněji v obraze Smrti sv. Josefa na bočním oltáři v Dyji (1777), kde Winterhalder v sousedství klasicistních fresek a oltářních obrazů Maulbertschových setrvává u malebné barokní formy. Lpění na pozdněbarokním, resp. rokokovém tvarosloví, jen do jisté míry modifikovaném klasicismem, je ostatně pro Winterhaldra dosti typické. Nejnápadnějším dokladem je jeho nejlepší nástěnná malba, výzdoba premonstrátského kostela v Brně-Zábrdovicích: na Maulbertschův klasicistní obraz hlavního oltáře (Nanebevzetí P. Marie, 1782) navazuje Winterhaldrova freska presbytáře (Kristus a andělské kúry očekávají P. Marii na nebesích, 1782?), slohově ještě po výtce barokní.⁴³ Ke klasicismu se Winterhalder plně dopracoval vlastně jen v čistě dekoratérských pracích, jež však tvoří osobitou a zajímavou oblast jeho tvorby, ať již jde o interiéry zámecké (např. Dukovany 1791, Uherčice, devadesátá léta) nebo církevní (Brno-Zábrdovice 1781, Běhařovice 1792 aj.). Zde osvědčil mimořádnou citlivost pro dokomponování prostoru klasicistním ornamentálním systémem, stejně jako pro kombinaci nástěnné malby se závěsnou (Jemnice 1774, Dačice 1785) a nejednou úspěšně spolupracoval se sochařem Ondřejem Schweiglem.⁴⁴

Bylo již řečeno, že pro rakouské barokní malířství je příznačné, že jeho slohový závěr, ovládaný imponující tvorbou F. A. Maulbertsche, je současně také jeho vyvrcholením. Tato skutečnost je ještě podtržena vystoupením *Johanna Martina Schmidta*, zv. *Kremserschmidt* (1718–1801),⁴⁵ malíře, jenž svým vynikajícím dílem zaujímá zvláštní postavení, bez přímé souvislosti s převládajícím slohem vídeňské akademie. Usazen jako vážený měšťan od 1755 ve Steinu (dnešní dvojměstí Krems-Stein) vytvořil enormní množství maleb pro Dolní i Horní Rakousy, Salzburk, Štýrsko, Korutany, Slovinsko, Moravu, Uhry, ba i pro Polsko a Rusko. Jedině Čechy mu zůstaly uzavřeny,⁴⁶ přesto, že v jeho tvorbě lze vedle vlivů *P. Trogra*, *D. Grana*, *B. Altomonta*, Nizozemců 17. století a settecenteských Benátčanů konstatovat s jistou pravděpodobností i reflex umění českého *J. K. Lišky*.⁴⁷ Uplatnil-li se Trogrův žák F. A. Maulbertsch znamenitě jak na poli monumentálního nástěnného obrazu, jehož význam rostl od poloviny století, tkví Schmidtův přínos po výtce v závěsné malbě.⁴⁸ Schmidtova tvorba vyjadřuje svou lidsky zaujatou, takřka lidově zabarvenou výpovědí spíše náladu nastupující měšťanské vrstvy, naznačuje tak cestu k 19. století stejně jako Maulbertsch, ovšem v poněkud jiném smyslu: Schmidt, tvořící mimo hlavní město, předjímá budoucí rakouský měšťanský realismus, zatímco expresivní artismus Maulbertschovy tvorby padesátých a še-

⁴³ H. Aurenhammer, *Maulbertsch und Winterhalder in der Stiftskirche Obrowitz. Zu zwei Ölskizzen im Österreichischen Barockmuseum*. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 15, 1971, Nr. 59, 39–40.

⁴⁴ Srov. Kratinová 1968, 26.

⁴⁵ Fr. Dworschak, R. Feuchtmüller, K. Garzarolli-Thurnlackh, J. Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremserschmidt“*, 1718–1801. Wien 1955.

⁴⁶ Preiss 1965, 21.

⁴⁷ J. Neumann, *Jan Kryštof Liška, Část druhá*. Umění 15, 1967, 301.

⁴⁸ Kratinová 1968, 26.

desátých let lze považovat za předpověď oněch směrů výtvarné budoucnosti, v nichž dochází k jistému přetlaku malířských hodnot.

Práce M. J. Schmidta pro moravské objednavatele pocházejí většinou z jeho pozdější tvůrčí etapy; tehdy, počínaje sedmdesátými lety, dosáhl značné proslulosti a byl zahrnován zakázkami. Bylo to v době, kdy jeho tvorba — na rozdíl od Maulbertschovy — procházela celkem plynule slohovou proměnou ke klasicismu. Je to patrné již na jedné z jeho nejčasnějších moravských prací, na obraze Archanděla Michaela v sakristii kartuziánského kostela v Brně-Králově Poli, (1772), kde zpevněná kompoziční struktura se organicky váže s tradičním Schmidtovým zájmem o látkovost figurálního komparzu, vyjádřenou barokně měkkým děleným rukopisem a koloristickým akordem zářivých zlatavých a stříbřitěmodravých tónů. Neméně to platí o Schmidtových obrazech pro boční oltáře paulánského kostela ve Vranově u Brna (1777, 1778) a také pro obě oltářní plátna premonstrátského kostela v Brně-Zábrdovicích (Sv. Augustin, Sv. Norbert, sign. 1782), která dotvářejí pozoruhodnou slohově jednotnou výzdobu kostelního vnitřku. Oltářní obrazy brněnského biskupského dómu sv. Petra a Pavla (Stětí sv. Barbory, Křest Kristův, 1790, 1791) představují další stupeň klasicistního zkáznění, jsou však zároveň (stejně jako obraz Všech Svatých v Bratrušově, sign. 1800) i projevem kolísání kvality, charakteristického pro pracovní přetížený a stárnoucího malíře.⁴⁹

* * *

Umění *F. A. Maulbertsche* a jeho užšího okruhu (k němuž je možno ještě připojit *F. A. Šebestu-Sebastiniho*, o němž se zmíníme později) bylo výrazným činitelem výtvarné kultury Moravy 2. poloviny 18. století. Spolu s díly ostatních Trogrových žáků a s pracemi *M. J. Schmidta* přispělo k tomu, že epilog moravského baroka byl vídeňsky, resp. rakousky zbarven. V pomezí oblasti na jižní Moravě povstalo postupně, počínaje koncem padesátých let, několik prominentních malířských výzdob, ať již zásluhou *Trogrova okruhu v čele s Maulbertschem* (Mikulov, kostel piaristů; Znojmo-Hradiště, proboštský kostel; Hrádek u Znojma, farní kostel; Dyje, farní kostel patřící premonstrátům v Louce; Nová Říše, premonstrátský kostel) nebo s přispěním *M. J. Schmidta* (Brno-Královo Pole, kartuziánský klášterní kostel; Brno-Zábrdovice, premonstrátský kostel; Vranov u Brna, paulánský kostel). Významnou úlohu při pronikání rakouského pozdněbarokního malířství měli, jak patrně, premonstráti, jejichž váha rostla s rostoucím významem řádu v rámci tereziánského reformního katolicismu. Velkým souborem vídeňské, příp. vídeňsky orientované rokokové malby byla výzdoba rozsáhlého komplexu louckého kláštera (*F. A. Maulbertsch, J. I. Mildorfer, J. W. Bergl, F. I. Leicher, F. A. Palko,*

⁴⁹ Schmidtová díla byla také v obrazárnách rajhradského a novoříšského kláštera a patrně také některých moravských zámků, srov. I. Krsek, *Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidts (Kremserschmidts)*. SPFFBU F 10, 1966, 51 n. — Na objasnění čeká otázka tvorby Schmidtových žáků a následovníků, z nichž na Moravě působil zejména jihlavský *Fr. Österreicher*. — Na dipl. práci o moravských dílech *M. J. Schmidta* pracuje *Vlasta Šrámková* (Brno).

J. Winterhalder ml.), který v té době získal jako středisko výtvarné kultury neméně významné postavení jako v 17. století a v 1. polovině následujícího věku zaujímal na střední Moravě premonstrátský klášter Hradisko u Olomouce.⁵⁰ Skutečnost, že v objednávkách louckých premonstrátů převažovalo malířství nad sochařstvím, obrážela jakousi hegemonii malby v kontextu umění doby rokoka.

V závěru moravského baroka vzniká tak poněkud jiná situace než v 1. polovině století. Tehdejší zásahy Rottmayrovoy, Altomontovy, Granovy a Trogrovy byly celkem ojedinělé a nezanechaly, jak se zdá, hlubší stopy kromě eventuálního Granova vlivu na Handkeho a snad i na Etgense. Vztah k Rakousku byl dán hlavně tím, že díla představitelů moravské malby (Eckstein, zvláště Etgens, Fissée, Handke) vyrůstala ze stejných předpokladů – v širokém smyslu slova italských – jako současné umění rakouské. Proto je možno tehdejší moravskou malbu považovat za jakousi samostatnou větev rakouského baroka a teprve polovina století znamená předěl. Vídeňské umění tereziánské éry vyvíjí zvýšený tlak, zároveň však působí také jako stimulující činitel. Vedle silícího přílivu rakouských děl vzrůstá na celé Moravě i v moravské části Slezska počet kvalitních domácích malířů. Jistým vlivem působí zřejmě i domácí tvorba 1. poloviny století, takže podněty vídeňského centra nejsou přijímány pouze pasivně.

Oblastí s nejživější činností rakouských mistrů je jižní Morava. Zdejší domácí malíři mají také k vídeňské orientaci nejbližší. Pomineme-li Znojmo s J. Winterhaldrem ml., J. L. Krackerem a se zásahy F. A. Maulbertsche, J. W. Bergla, a J. I. Mildorfa, o nichž byla již zmínka, a Slavonice s nenáročným J. L. Daisingrem (Deysinger), došlo k pozoruhodnému rozkvětu malířské tvorby hlavně v Brně, které se ve 2. polovině století dostalo již do čela moravské výtvarné kultury. Postavení zemského hlavního města bylo roku 1777 posíleno zřízením biskupství. V městě se zařizovala a modernizovala řada kostelních a klášterních interiérů i světských staveb, v nichž nacházeli uplatnění vedle starších brněnských malířů, jako byl J. T. Rotter, i vídeňští mistři s Maulbertskem a J. M. Schmidtem a vedle nich se prosazovali mladší domácí síly. Po neúspěchu Etgensova úsilí o zřízení Akademie na Moravě sloužila k výchově mladých adeptů výtvarného umění „domácí akademie“ Ondřeje Schweigla, významného sochaře, sběratele a zasvěceného znalce moravského umění.

Epizodou, nikoliv ovšem nevýznamnou, byl brněnský pobyt Franze Antona Palka (1717–1766),⁵¹ žáka vídeňské akademie a staršího bratra proslulejšího F. X. Palka. Po pobytu v Bratislavě vstoupil Palko do služeb

⁵⁰ Srov. Kratinová 1968, 6; R. Šmuk, *Příspěvek k malířství 17. a 18. století na jižní Moravě*. Dipl. práce, Brno 1975.

⁵¹ V. Pánková, *Příspěvek k otázce barokních malířů rodiny Palků*. Umění věků. Praha 1956, 165 n.; K. Garas, *Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko*. Acta historiae artium 8, fasc. 3–4. Budapest 1961, 232 n.; H. Schwarz, *Franz Anton Palko als Bildnismaler*. Mitteilungen der österreichischen Galerie 6, Nr. 50, 1962, 18 n.; E. Šafařík, in: *Mistrovská díla starého umění v Olomouci*. Olomouc 1967, 88 n.; M. Maliková, *Zur Tätigkeit des Franz Anton Palko in Pressburg*. Alte und moderne Kunst. Wien 1970, Nr. 110, 18 n.; P. Preiss, *Franz Karl Palko als Zeichner*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Budapest 1975, Nr. 45, s. 64.

⁵² Pánková 1956, 165

olomouckého biskupa F. J. Troyera a v Brně se 1747 oženil s vdovou po sochaři J. Schaubergrovi,⁵² po jejíž smrti (příp. po smrti svého biskupského patrona roku 1758) se odebral do Vídně. Své nejlepší moravské dílo náboženské tematiky, trogrovský monumentálně koncipovaný a koloristicky promyšlený obraz sv. Anny vyučující P. Marii, namaloval pro hlavní oltář trinitářského kostela v Holešově (oltář svěcen 1748). Později asi vznikl obraz hlavního oltáře brněnského kostela sv. Jakuba, pohříchu špatně zachovaný (tč. na kostelní stěně), připomínající jeho obrazy pro jezuity a klarisky v Bratislavě z přelomu padesátých a šedesátých let. Na Moravě se Palko osvědčil i v oblasti, v níž byl ve své době vysoce ceněn, v malbě reprezentativních portrétů. Z roku 1747 pochází efektivní podobizna biskupa Troyera v životní velikosti (Mor. galerie v Brně). V šedesátých letech (mezi 1761–66) vznikly pak formátově nevelké, žánrově pojaté skupinové portréty olomouckého biskupa M. Hamiltona,⁵³ které jsou dokladem, že malíř zůstal ve spojení s reprezentanty vysokého moravského kléru i po odchodu do Vídně. — Zaznamenat je třeba také brněnskou činnost *Ignáce Raaba* (1715–1787); ve zdejším probačním domě vstoupil 1744 do jezuitského řádu a zde ho také za pozdějšího brněnského pobytu 1773 zastihlo jeho zrušení. Zdá se, že Raabova činnost pro Brno, město s početnou malířskou obcí, nebyla příliš bohatá. Větší soubor obrazů vytvořil patrně jen pro kostel a klášter augustiniánů na Starém Brně, a to pravděpodobně až v době svého závěrečného pobytu na Velehradě, kde dožíval po zrušení řádu v letech 1774–87. Není však vyloučeno, že pobyt v brněnském ústavu, kde měl možnost poznat zblízka *Schefflerovy* fresky a obrazy v jezuitském kostele, nebyl bez významu na utváření jeho slohu. — Díky soustavnému spojení s Milosrdnými bratřími se uplatnil v Brně i vídeňský malíř *Johann Ignaz Címbal* (kolem 1772–1795).⁵⁴ Pro brněnskou klášterní lékárnu vytvořil cyklus nástěnných maleb ze života sv. Jana z Boha (1754) v expresivně modulované symbióze vídeňských rokokových motivů s benátskými. Podílel se i na výzdobě klášterního areálu ve Valticích oltářním obrazem sv. Augustina ze sv. Janem z Boha (1757), jehož výrazná narativnost nepostrádá jisté rysy rustikalismu, které překonal ve svých nejlepších českých dílech (Kuks, kolem 1760, Nové Město nad Metují 1766, Rychnov nad Kněžnou).⁵⁵

Velmi výrazně se zapsal do kulturní fyziognomie svého brněnského působiště freskař a malíř závěsných obrazů *Josef Stern* (1716–75).⁵⁶ Rodák

⁵³ Šafařík 1967, 88 n.

⁵⁴ Cerroni 1807, G 12, I/32, f. 63; H. Welzl, *Kleiner Beitrag zur Kunstgeschichte unseres Heimatlandes*. Zeitschrift des Mährischen Landesmuseum VI, 1906, 22; J. S. Novák, *Brněnské lékárny*. Lékárnické listy 30, 1937, 226; J. Neumann 1974, 117; L. Slavíček, *Poznámky k životu a dílu Johanna Címbala*. Umění 27, 1979, 159 n.

⁵⁵ Neumann 1974, 117.

⁵⁶ Ivo Krsek, *Moravské dílo Josefa Sterna*. Dis. práce, Brno 1949; T ý ž, *Cyklus fresek v minoritském kostele v Krnově*. Slezský sborník 49, 1951, 79 n.; T ý ž, *Fresky Josefa Sterna v kapli kroměřížského zámku*. Umění 9, 1961, 46 n.; M. Stehlík, *Výzdoba hlavního oltáře v Dubu nad Moravou*. Umění 8, 1960, 197; V. Jůza, I. Krsek, J. Petru, V. Richter, *Kroměříž*. Praha 1963, 73 n.; I. Krsek, *Neznámé obrazy Josefa Sterna*. SPFFBU F 11, 1967, 79 n.; Kratinová 1968, 19 n.; P. Preiss, *Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie (rec.)*. Umění 17, 1969, 89; Krsek 1969, 88 n.; M. Stehlík, *Boskovice*. Praha 1969, 33; V. Richter, I. Krsek, M. Stehlík, M. Zemek, *Mikulov*. Brno 1971, 204; M. Stehlík, *Mate-*

ze Štýrského Hradce přišel na Moravu kolem 1750 pravděpodobně na pozvání Dietrichsteinů po předchozí studijní cestě do Itálie (římský pobyt 1739–41 doložen).⁵⁷ Zejména na jeho časných moravských pracích (předchozí dílo je zatím neznámé), např. na jedné z nejlepších moravských maleb 18. století, malířsky hutném a bohatém obraze hlavního oltáře poutního kostela Očišťování P. Marie v Dubu nad Moravou (mezi 1751–53)⁵⁸ je italské poučení, v tomto případě především intenzivní a osobitě ztvárněný zážitek benátské malby, zcela zřejmé.⁵⁹ Záliba v malebných detailech, ve světelné režii prostředí a ve výrazovém realismu fyziognomií prozrazuje naturel severského malíře. V poučenosti settecenteským senzualismem spočívá také Sternův přínos pro Moravu. Je to nápadné zejména v kostele piaristů v Kroměříži, kde Stern převzal roku 1757 po *Etgensově* smrti dokončení nástěnné výzdoby, a kde se jeho malby na klenbách bočních kaplí, severního bočního vchodu a na podklenutí kruchty střetávají s konzervativními freskami *Etgensovými*; Sternův působivý senzitivní výraz nezůstal ostatně v moravském prostředí bez odezvy. — V době svého příchodu na Moravu byl Stern již vyhraněnou osobností, proto nepodlehł sugestivní tvorbě Trogrovy školy. K prvnímu setkání s *Maulbertschem* došlo pravděpodobně v kroměřížské biskupské rezidenci při pracích na obnově interiérů zničených požárem, v době, kdy velký vídeňský mistr prováděl v lenním sále roku 1759 svou nejskvělejší nástěnnou malbu. Její stopy v současné Sternově fresce v knihovně (Oslava zakladatele zámku Karla Liechtenštejna a jeho obnovitele Leopolda Egkha) a později v zámecké kapli (Bůh-Otec, Křest Bořivojův, kolem 1766) jsou sice nesporné, omezují se však v podstatě jen na ohlasy v kompozici a v detailech,⁶⁰ chybí zejména *Maulbertschova* bouřlivá exprese. Poněkud jinak je tomu v dalším významném Sternově díle šedesátých let, v cyklu pláten s postavami apoštolů v kartuziánském kostele v Brně-Králově Poli, kde se opět setkala díla obou malířů. V působivé dramatizaci některých postav (zvláště Sv. Pavel, Sv. Jakub Větší) lze nepochybně spatřovat ohlas soudobých *Maulbertschových* obrazů. Ovšem ani tady se Stern nepoddal velkému příkladu bez výhrad. Jeho charakteristická proporční a fyziogonická schemata odolala, modelace zůstává přes všechn dynamismus kompaktní a plynulá a totéž platí o koloritu. Královopolské obrazy, patřící k nejmarkantnějším Sternovým reakcím na *Maulbertschovu* výzvu, prokazují tedy originalitu Sternovy tvorby. Vedle settecenteského seversky modulovaného smyslového a výrazového vyhrocení obsahují i reminiscence na díla staršího neapolského (*Fr. Solimena*) a římského (*A. Sacchi*, *C. Marratta*) malířství, ba i sochařství (*C. Rusconi*). Věrnost mnohotvárným zážitkům let mládí strávených v Itálii, kdy se vyhranil malířův názor, je asi

riálle k dějinám malířství 18. století na Moravě. SPFFBU F 16, 1972, 201; Kratinová 1974, 165, 177; I. Krsek, *Franz Anton Maulbertsch und Josef Stern*. Umění 23, 1975, 437 n.

⁵⁷ F. Noack, *Das Deutschtum in Rom* 2. Berlin u. Leipzig 1927, 578.

⁵⁸ Stehlík 1960, 197. Tam publikována skica k obrazu i jeho detail.

⁵⁹ Krsek 1975, 436; k raným pracím patří také nedávno restaurovaná freska zámecké kaple v Sokolnicích z doby kolem 1750 (M. Stehlík 1972, 201) a z dosud nepublikovaných děl patrně i oltářní obrazy Narození P. Marie ve far. kostele v Novém Malíně a sv. Jana Nepomuckého s blah. Sarkandrem v kostele ve Staré Vsi u Bílovce.

⁶⁰ Krsek 1961, 46 n.; Týž 1975, 439 n.

hlavním důvodem, proč Stern nepřijímá Maulbertschovu extrémnost v plné míře.^{60a} — Rozsah italianismů od benátského luministického naturalismu (Sv. Leopold na hlavním oltáři) až po osobité ohlasy římského vrcholného baroka (Sv. Karel Boromejský na jednom z bočních oltářů)⁶¹ se zřetelně rýsuje i v kostele Milosrdných bratří v Brně, kde Stern již na sklonku života (snad na objednávku svého patrona Leopolda z Dietrichsteina, jehož podobiznu namaloval pro refektář) vyzdobil celý interiér včetně fresek (signovány 1771). Oltářní obrazy kostela Milosrdných bratří sdílí již s ostatní Sternovou pozdní tvorbou jistý úpadek kvality, způsobený nejen pokročilým věkem, ale i dezorientací v době nastupujícího klasicismu (Sv. Trojice na hlavním oltáři kostela v Dědicích, 1773). Předchozí tvorba imponuje rozvinutým barokním kolorismem: svěží barevností, jež kombinuje často živé planoucí tóny s lomenými a je umocněna malebně uvolněným štetčovým přednesem. V řadě prací lze tušit Sternův obdiv k dílu eminentního benátského koloristy *G. Pellegriniho* (1675 až 1741).⁶² Platí to např. o freskách kroměřížské zámecké knihovny a zámecké kaple (v kapli zejména o figurách Ctností), o skicích (skica k obrazu hlavního oltáře v Dubu nad Moravou, soukromý majetek; Sv. Trojice, Vítězná církev, Moravská galerie v Brně), i o obrazech drobného a středního formátu (např. Sv. Barbora na menze bočního oltáře františkánského kostela v Brně, Sv. Tekla na menze bočního oltáře piaristického kostela v Kroměříži, Sv. Voršila v soukromém majetku tamtéž, Sv. Kateřina v nástavci bočního oltáře kartuziánského kostela v Brně-Králově Poli, Stěti sv. Kateřiny na bočním oltáři v Ivančicích). V těchto menších pracích vyjádřil Stern svou senzibilitu nejkonzentrovaneji a nejspontánněji. Ve velkých formátech se objevovalo často i v mladších letech poněkud silácké pojetí figur⁶³ a kompoziční nedostatky (např. obraz hlavního oltáře Sv. Janů minoritského kostela v Brně, patrně z počátku šedesátých let).

O něco mladší než Stern byl *František Vavřinec Korompay* (1723–79).⁶⁴ Tento malíř domácího původu (nar. v Rohatci u Strážnice) i školení postřádal sice Sternovu bravuru, zato však — díky vrozené schopnosti sladit své umělecké ambice s talentem — zanechal vyrovnané a v kvalitě méně kolísavé dílo. Jeho časnější práce jsou poznamenány tvorbou *F. A. Palka*, který je tradičně považován za jeho učitele v době svého pobytu na Moravě v polovině století. Sv. Anna s Ježíškem, Marií a přísluhujícími anděly a Sv. Rodina, oboje ve farním kostele v Třebíči,⁶⁵ nesou ve výrazném koloritu, v lidských typech, i v kompozičních zvyklostech neklamné známky palkovské koncepce, stejně jako ikonograficky nekonvenční oltářní plátno

^{60a} Krsek 1975, 440 n.

⁶¹ V motivu baldachýnu neseného mnichy se tu jeví i ohlas vynikajícího *Cortonova* plátna téhož námětu v římském kostele S. Carlo ai Catinari.

⁶² Krsek 1975, 440, 442, pozn. 12. Uveďme také postřeh P. Preisse o event. vztahu Sternových skic k raným výrazově vyhoceným pracím *C. Carlona* (Preiss 1969, 99). — Ovlivnění *Amigonim*, o němž jsme uvažovali (Krsek 1967, 83), nepokládáme již za pravděpodobné.

⁶³ Kratinová 1968, 20.

⁶⁴ J. Venera, *František Vavřinec Korompay, moravský rokokový malíř*, Dis. práce, Brno 1949; Kratinová 1968, 11, 21 n.; Krsek 1969, 89; Kratinová 1972, 18; Táž 1974, 165 n., 172; Krsek 1977–78, 66; práci o F. V. K. chystá P. Škranc.

⁶⁵ Krsek 1977–78, 66.

Smrti sv. Josefa v kostele sv. Jakuba v Brně (1761?), kam Korompay dodal, počínaje padesátými lety po svém usazení v Brně, značný soubor obrazů. Třebíčské obrazy, brněnská Smrt sv. Josefa, příp. i Kázání sv. Jana Křtitele a Kladení do hrobu v minoritském kostele v Brně, sdílejí tendenci k jakési romantické pitoreskní zánrovitosti s několika drobnými obrázky (obrazy na menzách bočních oltářů dominikánského kostela v Brně, piaristického kostela ve Strážnici, Sv. Cyril, Křest knížete Bořivoje v Mor. galerii v Brně). V pozdějších pracích rozvíjel Korompay zjednodušením palkovské komponenty svůj osobitý nedramatický rokokový sloh. Jeho doménou jsou — a to je nepochybně také charakteristické — drobné a střední formáty. Figurální kompars, ztápějící se někdy v jakési měsíční atmosféře, je nadán osobitou intimní grácií (*Imaculata Moravské galerie v Brně*).⁶⁶ I v malířské faktuře si Korompay vede umírněně. Pronikavější malířský rozklad tvaru, radikálnější projev děleného rukopisu a rozpoutaného kolorismu, v němž spočívá působivost Sternových maleb, je u Korompaye nahrazen kompaktnější malířskou fakturou, jež sice postrádá kouzlo Sternovy improvizace, svou uvážlivou hutností však demonstruje jiné, neméně zajímavé a přitažlivé stránky malířského přednesu pozdního baroka.⁶⁷ V této převaze uzavřené formy lze vystopovat — vedle původního impulzu *F. A. Palka* — působení klasicizujícího rokoka. Vyvážený klid kompozice a jemný kolorit tlumených tónů, někdy oživený barevně zvučnými detaily, je charakteristický pro lyrické ztišení pozdních obrazů (Nanebevzetí P. Marie, kostel sv. Jakuba v Brně; obrazy sv. Barbory a sv. Floriána v Bohuňovicích u Olomouce, nebo mimořádně působivé Vyučování P. Marie farního kostela v Dědicích u Vyškova, 1773). — Poněkud zúžený rejstřík Korompayovy aktivity — v porovnání se Sternem — se projevuje také v jeho omezení na závěsný obraz. V této sféře však pokrývá Korompay širokou oblast od náboženské tematiky (včetně narativně koncipovaných Křížových cest v kostele sv. Václava v Ostravě a ve Velkých Hořticích u Opavy) až po portréty.⁶⁸ Jeho dílem je i známý obraz rozměrného formátu, v němž malíř zachytil s mravoličnou i topografickou zevrubností brněnskou slavnost Božího Těla v roce 1748 za účasti Marie Terezie (Moravská galerie v Brně).

Josef Havelka (1716–88),⁶⁹ další z výrazných brněnských malířů, žil patrně poněkud ve stínu svých úspěšnějších kolegů. Byl méně zaměstnán

⁶⁶ Srov. Kratinová 1968, 21 n.

⁶⁷ Drobné obrazy malebně uvolněné formy na oltářních menzách kostela sv. Magdaleny v Brně, z nichž některé jsme považovali za Korompayova díla ovlivněná J. Sternem (Krsek 1969, 89, 94, pozn. 49), pocházejí zřejmě všechny ze *Sternovy ruky*.

⁶⁸ O Korompayově portrétní činnosti se zmiňoval již Schweigel (C. Hálová-Jahodová, *Andreas Schweigel, Bildende Künste in Mähren*. Umění 20, 1972, 173, 181). Zatím jsou známe dvě *Korompayovy podobizny*, obě však pozoruhodné: portrét šternberského probošta A. Augustina (1768, far. úřad ve Výšovicích, srov. Kratinová 1968, 21) a portrét Klementa XIV. z minor. káštera v Brně (Měst. muzeum v Brně, srov. Venera 1949, 52).

⁶⁹ I. Krsek, *K otázce lidových prvků v rokokovém malířství*. SPFFBU F 3, 1959, 30 n.; R. Hakl, *Josef Ignác Havelka, 1716–1788*. Dipl. práce, Brno, 1959; Kratinová 1968, 35 n.; Krsek 1969, 89; Kratinová 1972, 16; Táž 1974, 165; Krsek 1977–78, 66.

místními církevními institucemi, zato však dodal pro jednu z nich, pro minoritský klášter, početnou sérii obrazů, jež mají svým sklonem ke groteskní výrazové nadsázce, k obšírnému a sugestivnímu vyprávění blízko k zlidovělému názoru. Mezi obrazy pro minority jsou mimořádně velká plátna, zejména oba dramatické pašijové výjevy s bohatým figurálním komparzem na Svatých schodech (Kristus klesá pod křížem, Ukřižování). Zdá se, že na minoritském souboru se podílela ruka dosud anonymního Havelkova pomocníka a napodobitele, který v řadě obrazů s náměty biblických podobenství a příběhů ze života světců přiváděl Havelkův sloh až do oblasti primitivizujícího výrazu, jak v deformaci tvarů dospívající až k jisté ornamentalizující schematičnosti, tak i ve svérázné redukci barevné škály,⁷⁰ založené u autentických Havelkových prací na dvojjzvuku zemitých teplých (jmenovitě hnědí) a odhmotněnějších chladných stříbrných tónů (oltářní obrazy v Bohdalově z konce padesátých let, Křest sv. Augustina na bočním oltáři augustiniánského kostela v Jevíčku z let šedesátých, Křížová cesta kostela ve Sloupu, pravděpodobně 1766). Atmosféricky vylehčené stříbrné tóny získávají převahu u dosti pozoruhodných obrazů farního kostela v Dačicích, čtyř pláten s rozvinutou krajinářskou tematikou (Sv. Antonín, Sv. Pavel, Prorok Eliáš s vdovou ze Sarepty, Mojžíšův zázrak s vodou).⁷¹ Osvědčil-li Havelka v těchto obrazech jistou erudici ve značně specializované oblasti středoevropské a severoitalské krajinomalby, lze přesto sumu jeho díla začlenit do produkce drobných, lidu blízkých mistrů středního Podunají, ovlivněných expresí Trogrovy školy. Základním Havelkovým zážitkem bylo dílo *F. A. Maulbertsche* a patrně i *J. W. Bergla*.^{71a}

* * *

Do oblasti střední a severní Moravy s přilehlým Slezskem, stejně jako na západní Moravu, včetně Jihlavy, vídeňští malíři pronikali poměrně zřídka. Zřetelněji než v jižní části země se tu navazovalo na místní tradice a zdá se, že určitou úlohu sehrál zejména příklad *J. K. Handkeho*.

S Olomoucí samou, kolem poloviny století v oblasti malířské kultury již dosti konzervativní a postrádající výraznější kontakty s Vídní, souvisela tvorba *Josefa Pilze* (1712–92),⁷² malíře rakouského původu, který se údajně učil u *Etgense* v Brně a roku 1740 byl přijat jako pomocník *J. K. Handkem*. Handkeho vliv se v Pilzově nepříliš náročném díle projevuje dosti zřetelně. V typech postav i v modelaci jej zjistíme v časně a poměrně zdařilé fresce boční kaple trinitářského kostela v Holešově (kolem 1754).⁷³ V pozdější freskové výzdobě farního kostela ve Slatinicích, citelně postrádající ústrojně spojení s architekturou, přistupují k handkovským motivům zřejmě i vzpomínky na *Etgensovu* fresku v kopuli piaristického kostela v Kroměříži z let 1750–55. Eklektismu nejsou prosty ani Pilzovy

⁷⁰ Krsek 1977–78, 66.

⁷¹ Tamtéž.

^{71a} Viz ještě pozn. 100a.

⁷² L. Mlčák, *Olomoucký rokokový malíř Josef František Pilz, 1711–1797*. Dis. práce, Olomouc 1975.

⁷³ Datování L. Mlčáka 1975, 126.

olejomalby: v rokokově křehké Sv. Rodině (fara u sv. Mořice v Olomouci) lze zjistit koloristické elementy z díla *Haringerova* (obrazy kostela sv. Štěpána v Olomouci-Hradisku) i figurální motiv z tvorby *J. T. Suppera*; ke *Sternovým* obrazům sv. Josefa Calasanzkého a sv. Mikuláše v piaristickém kostele v Kroměříži se odvolávají obrazy týchž světců piaristického kostela v Lipníku, kde Pilz přispěl i k freskové výzdobě pozoruhodného interiéru. Pilzovu názorovou přízpůsobivost dokresluje i Křížová cesta kostela v Moravici, po stránce slohové i výrazové velmi blízká projevům zlidovělého rokoka.

Erudovanějším malířským přednesem se vyznačuje tvorba *Josefa Ignáce Sadlera* (Sattler, 1715–67),⁷⁴ syna olomouckého sochaře Filipa Sattlera a švagra *J. K. Handkeho*. Z Handkeho biografie víme, že se Sadler začal u něho učit roku 1739 a v letech 1743–50 byl v Itálii.⁷⁵ Zdržoval se patrně hlavně v Římě, kde na něj působil – jak uvádí již Ondřej Schweigel, který upřímně želí Sadlerovy časně smrti – malíř neapolského původu, žák protagonisty neapolského pozdního baroka *Fr. Solimény* a spolupracovník neméně proslulého *Seb. Conky, Corrado Giacchino*, který mu zřejmě zprostředkoval i podněty starší neapolské pocaravaggiovské malby 17. století. Po návratu z Itálie vypomáhal Sadler Handkemu při freskové výzdobě letní residence šternberských augustiniánů v Žerotíně (1750, příp. 1751;⁷⁶ zachovány pouze nezřetelné zlomky v bývalé kapli), brzy se však osamostatnil. K prvním pracím po návratu na Moravu patří obraz *Zvěstování P. Marie*, který Sadler namaloval 1751 jako dar šternberskému augustiniánskému proboštovi Glätzlovi;⁷⁷ přes mimořádnou virtuozitu nepostrádá citové zaujetí, které se z pozdější Sadlerovy tvorby vytrácí. V průběhu své nedlouhé umělecké dráhy vytvořil Sadler početné dílo, soustředěné hlavně na střední a severní Moravě a v přilehlém Slezsku, pronikl však i na jih země (např. dekorace lékárny v Uherském Hradišti z roku 1754, zvěčněné akvarelem Jos. Mánesa).⁷⁸ Jeho chef d'oeuvre je výzdoba augustiniánského kostela ve Fulneku freskami v lodi (s centrálním výjevem adorace Boha-Ůtce) i v boční kapli sv. Josefa (fresky lodi signovány 1760)

⁷⁴ I. Krsek, *Obrazy Josefa Ignáce Sadlera (Sattlera) ve Slezském muzeu v Opavě*. Časopis Slezského muzea v Opavě 4, 1955, 51 n.; Kratinová 1968, 10, 23 n.; Preiss 1969, 101 n.; Krsek 1969, 89 n.; M. Stehlík 1972, 201; Kratinová 1974, 165; Krsek 1974, 77; L. Mlčák, L. Svátková, *Několik poznámek k dějinám barokního malířství 18. století na Moravě*. Sborník památkové péče severomoravského kraje 3. 1977, 198 n.

⁷⁵ Pokud jde o Sadlerův pobyt v Itálii, zejména o termín jeho návratu na Moravu, vystupují v pramenech určité nejasnosti. Podle Handkeho biografie odešel mladý malíř 1743, vrátil se 2. května 1750 a v téže roce již pracoval se svým švagrem (Handkem) v zámku v Žerotíně. Datum 2. května je však zpochybněno údajem F. Noacka 1927, 510, že Sadler obdržel cenu římské Akademie sv. Lukáše až 25. května 1750. Navíc se analýzy augustiniánského kláštera ve Šternberku zmiňují o Sadlerově návratu až ke 2. květnu 1751: „eodem rediit Roma Olomutium affinis pictoris Handke Josephus Sadler, qui per 6 annos Romae morabatur...“ srov. Mlčák, Svátková 1977, 198 n. Není vyloučeno, že Handke se ve své autobiografii, kterou sepisoval na sklonku života, dopustil chyby posunutím data Sadlerova návratu do vlasti, příp. i odchodu do Itálie.

⁷⁶ Srov. předchozí poznámku.

⁷⁷ Mlčák, Svátková 1977, 198.

⁷⁸ Stehlík 1972, 201.

a oltářními obrazy (Pieta signována 1763). Barevně kultivovaná, dekorativně působivá a v celkovém účinu monumentální skladba fulneckých fresek je zajisté výsledkem zkušeností získaných v Itálii, v typech figur (zejména alegorie Světadílů) však nelze přehlédnout výrazné stopy Handkeho vlivu. Giacquietovské „rokokově podbarvené akademizující“⁷⁹ ladění převažuje ve všech Sadlerových pracích: od časného šternberského Zvěstování z roku 1751 až k fulneckým freskám a k obrazům z šedesátých let; ovládá i komorní formáty Křížové cesty ze zámku ve Velkých Hošticích u Opavy (1762).⁸⁰ Dodává Sadlerovu dílu výjimečné postavení v rámci dobového moravského i rakouského malířství charakterizovaného převahou benátské orientace. Menší kompoziční vynalézavost a jistotu Sadler úspěšně zastíral vytříbeným koloritem⁸¹ s malířsky efektními detaily; jemné světlé atmosférické finesy, delikátní stříbřité a lomené tóny vytvářejí působivé prostředí pro kontrastní znělé barevné kvality.

Zajímavé a po mnoha stránkách dobově velmi příznačné dílo vytvořil prostějovský malíř *František Antonín Šebesta-Sebastini* (?–1789), činný na střední Moravě a hlavně ve Slezsku.⁸² Většina jeho prací nezapře důvěrné poznání vídeňské rokokové malby, zejména *F. A. Maulbertsche* a jeho okruhu; vedle toho byl Sebastini zřejmě vnímavý i k umění svých moravských vrstevníků, jmenovitě *Raaba* a *Sterna*. Dokládá to např. malířsky mimořádně zajímavé maublertschovské Stětí sv. Kateřiny (Vlastivědné museum v Olomouci) nebo rozměrnější obraz P. Marie se sv. Šebestiánem, Rochem a Magdalenou s ozvuky Raabova díla (Vyškov, Městské muzeum), oba z šedesátých let. Oltářní obraz Sv. Jakuba St. ve farním kostele ve Chvalnově (1767) svědčí dokonce o setkání s kolorismem *G. B. Pittoniho*. V oblasti konstrukce, v budování tvarů, zpravidla expresivně pojatých, a v kompozici se však plně projevil prostý původ jeho umění,⁸³

⁷⁹ Kratinová 1968, 24.

⁸⁰ Krsek 1955, 51 n. — V tom smyslu je třeba korigovat názor L. Mlčáka, že Giacquietův vliv se omezoval na obrazy padesátých let (Mlčák, Svátková 1977, 198). Je sice pravda, že časné Sadlerovy práce živěné čerstvými zážitky z Itálie, dokumentují giacquietovské poučení nejpřesvědčivěji (srov. zmíněné šternberské Zvěstování); ale i oltářní obraz Smrti sv. Josefa v Hnojicích (1762), jímž Mlčák argumentuje, obráží v typech figur a zejména v koloritu, ač již pohaslém a méně diferencovaném, vliv C. Giacquieta v plné míře.

⁸¹ Srov. Kratinová 1968, 24.

⁸² Ing. Eckert, *Sebastini, ein Maler des XVIII. Jahrhunderts in Schlesien und Mähren*. Dis. práce, Göttingen 1947; I. Krsek, *Křížová cesta F. A. Šebesty-Sebastiniho v Široké Nivě ve Slezsku*. Časopis společnosti přátel starožitností 62, 1954, 115 n.; Týž, *František Antonín Šebesta-Sebastini. Jeho dílo na našem území*. Olomouc 1956 (zde uvedena i starší literatura, zejména cenné biografické studie F. Starého); Týž 1959, 30 n.; H. Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*. München 1951, 242; Ing. Eckert, *Die Fresken des schlesisch-mährischen Malers Franz Anton Sebastini*. Zeitschrift für Ostforschung, Nr. 4, Marburg 1953, 53 n.; H. Tintelnot, *Barocke Freskomalerei in Schlesiens*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XV–XX, 1954, 188; Ign. Plazak, *Działalność artystyczna morawskich malarzy-dekoratorów na Śląsku w XVIII. wieku*. Biuletin historii Sztuki XXVII, 1965, č. 4, 307; Týž, *Działalność artystyczna Franciszka Antoniego Sebastiniiego na Gornym Śląsku*. Bytom 1967; Krsek 1969, 90; D. Kouřilová, *Výsledky stavebního a uměleckohistorického průzkumu zámku ve Vel. Hošticích*. Časopis Slezského muzea. Vědy historické, série B, roč. 27, 1978, 55, 57.

⁸³ Životní i umělecký původ Sebastiniho (datum a místo narození, učení) se zatím nepodařilo osvětlit. Podle Ig. Chamberze (Nachlass eines mährischen Künstlers

a to nejen v olejomalbách, ale zejména v monumentálních nástěnných dekoracích, nevyjímaje ani nejlepší z nich (cyklus fresek k oslavě sv. Jana Nepomuckého v kostele Milosrdných bratří v Prostějově, pravděpodobně 1755; Kristus před Pilátem a Ecce Homo – s ohlasy Maulbertschovy proslulé fresky u vídeňských piaristů – kostela ve Velkých Hošticích u Opavy, mezi 1772–1774; cyklus fresek ze života sv. Bartoloměje, farní kostel v Horním Hlohově-Glogówsku, PLR, od 1776; fresky augustiniánského kostela ve Šternberku na Moravě s hlavní scénou Nanebevzetí P. Marie, prostoupenou maulbertschovskými figurálními a kompozičními motivy, 1783–1784). Nelze však popřít, že jistý nesoulad v poměru tvaru a barvy dodává těmto malbám zvláštní kouzlo: barva – přes jistou simplifikaci – je zřetelným odleskem kultivovaného kolorismu vídeňské rokokové malby, zatímco tvar je daleko prostodušší. Platí to po výtce o nejcharakterističtější oblasti díla F. A. Sebastiniho, o cyklech Křížových cest, o tematu souvisejícím s prastarou lidovou oblibou pašiji a počínaje 18. stoletím církví horlivě podporovaném vyhlášením odpustků, jež se vztahovaly k pobožnostem Křížových cest. Primitivizující deformace tvarů v Křížových cestách Sebastiniho slouží cele výrazovým záměrům a nepůsobí proto rušivě, nýbrž jeví se jako výsledek spontánního a slohově pozitivního procesu. I když na Křížové cesty Sebastiniho nepochybně působily cykly stejného námětu z dílen Trogrových následovníků, zejména z okruhu F. A. Maulbertsche a J. W. Bergla, je nicméně jasné, že jsme tu svědky – na sklonku baroka, v době josefinských reforem, v době pohybu lidových vrstev, zejména venkovských – svébytného uměleckého projevu, pronikavého zlidovění rokokového názoru vídeňské provenience. Zvláště nejlepší z Křížových cest Sebastiniho, soubor čtrnácti zastavení v kostele v Široké Nivě (dříve Bretnově) ve Slezsku (1779) upoutá zvláštním svárem lidového naivismu s výraznými relikty rafinovaného koloritu. Specifická narativnost, ba jakási povídkovost, libující si v žánrových detailech apokryfního rázu, někdy lidsky jímavých, jinde až rozmarných, se střetá s barevně atmosférickým pojetím, jež udivuje svou vyhroceností.⁸⁴

V Moravské Třebové, kde se vytvořila kolem poloviny století nevelká,

zur Belehrung seiner Söhne. Schriften der historisch-statistischen Sektion IX. Wien 1856, 404) byl Sebastini „subjektem“, tj. patrně pomocníkem (srov. Krsek 1956, 47) F. A. Maulbertsche, což není sice v pramenech doloženo, nelze však – vzhledem k nespornému ovlivnění – ani vyloučit.

⁸⁴ I g n. P l a z a k v recenzi naší monografie o Sebastinim (Rocznik Sztuki Slaskiej II, Wrocław 1963, 145 n.) a později i v citované monografické studii z roku 1965 (str. 11, 30, 69, 78, 84) polemizuje s naším chápáním díla Sebastiniho, zejména Křížových cest, jako zlidovělého rokoka. Křížové cesty (Pačlavice, 1767, příp. 1768; Široká Niva, 1779; Velké Losiny, 1782?) považuje za dílenskou práci. Přehlédl, že v těchto pašijových cyklech se pouze plně a přesvědčivě rozvinuly rysy, obsažené ve větší či menší míře ve veškeré tvorbě Sebastiniho. Pro jisté nedorozumění, resp. nepochopení slohové struktury Sebastiniho díla je charakteristické, že mu Plazak připisuje ve své monografii mylně i práce profesionálně zdatnějších malřů, např. I. Raaba (obrazy sv. Florian, Mackowarsze, Rudy, repr. 55, 56, Adorace P. Marie, Mackowarsze, repr. 57 atd.). – Dodejme ještě: nápadně blízké „zlidovělým“ pracím Sebastiniho napětím mezi výpělou barevností a lidově chápáním pojetím figur a děje jsou obrazy J. Cimbala Kázání a záraz sv. J. Františka Régise v býv. vídeňském jezuitském kostele Am Hof z doby kolem 1755, publikované nedávno L. Slavíčkem 1979, 162. V Cimbalově díle mají patrně obdobné postavení jako Křížové cesty v tvorbě Sebastiniho.

ale pozoruhodná kolonie výtvarných umělců (se sochaři *F. Seitlem*, *S. Tischlerem*, a hlavně *F. J. Pacákem*) byl nejvýznamnějším malířem *Juda Tadeáš Josef Supper* (1712–71).⁸⁵ Jeho časné práce ukazují celkem zřetelně a zajímavě kořeny jeho tvorby. Vedle *J. K. Handkeho* je to české malířství 1. poloviny 18. století. *Reinerovské*, příp. *brandlovské* prvky ve figurální typice a v koloritu vystupují zejména v oltářních obrazech sv. Jana Nepomuckého a Vyučování P. Marie farního kostela v Křenově (pravděpodobně z 2. poloviny čtyřicátých let).⁸⁶ V rozměrném a velkoryse koncipovaném plátně Křtu Kristovu (Muzeum v Moravské Třebové), pocházejícím patrně rovněž z Křenova, přistupují k české komponentě výrazné ozvuky díla *J. K. Handkeho*, zejména v typech tváří obou hlavních postav.⁸⁷ Záhy se však Supper zbavil reziduí „velkého slohu“ (fresky hřbitovního kostela v Moravské Třebové, Nalezení sv. Kříže v presbyteriu, 1755; fresky hřbitovní kaple v Tatenicích, 1756); jeho figury sice nepopírají základní handkovské poučení, jsou však malířsky křehčí, drobnější, často poněkud stylizované a nezřídka i pitoreskní. Také světelně atmosférická náplň scénérií nabývá na intenzitě. Pro posun k rokoku je příznačný také zájem o krajinu, objevující se zejména v malbách hřbitovního kostela v Moravské Třebové a v rozsáhlém (pohřichu však neúplně a špatně zachovaném) cyklu fresek na schodišti a v refektáři cisterciáckého kostela v Sedlci (1756–1761?)^{87a} — Nápadný rys Supperovy tvorby, indiferentní vztah k expresi a luminismu *Trogrovy* školy, je patrně motivován původem Supperova malířského názoru v tvorbě *J. K. Handkeho* a českého malířství 1. poloviny 18. století. Svůj význam mělo snad i to, že Supper v době své malířské kariéry jen výjimečně překročil hranice střední a severní Moravy a to patrně jen do Čech, v té době již méně podnětných (koncem padesátých a šedesátých let byl činný jako freskař kromě Sedlce v kostele ve Slatině u Jičína a v benediktinském chrámu v Kladrubech). V neposlední řadě byl pak rozhodující i značný podíl racionalismu v Supperově osobnosti, který se projevoval již od počátku jeho tvorby v tíhnutí k uzavřené formě, v koloritu sice malebném a svěžím, avšak v podstatě umírněném a nepochybně i v oblibě fiktivních architektonických konstrukcí. V pozdějších pracích tyto tendence sílily (cyklus fresek ze života sv. Jana Křtitele a P. Marie v kostele v Tatenicích, 1763–65; fresky presbyteria farního kostela v Moravské Třebové: Bůh Otec s patriarchy a světci, Setkání Šalamouna s Betsabou, Korunování Ester, 1767). V Tatenicích se malíř ostatně podepsal „pictor architectus Triboviensis“, v presbyteriu v Moravské Třebové „architectus Triboviensis“. Se Supperovým racionalismem souvisela také jeho záliba v matematice a v učenosti, o níž se zmiňuje již *Chambrez* a *Cerroni*. Tatenickou fresku je možno považovat — se zřetelem k přehledné skladbě podtržené silným uplatněním symetricky organizované architektury a také se zřetelem ke kompaktnosti

⁸⁵ *J. Kalabisová, Juda Tadeáš Supper 1712–1771*. Dip. práce, Brno 1963 (zde uvedena starší literatura); *Kratinová* 1968, 10; *Táží*, 1974, 165; *Krsek* 1977–78, 65, 68.

⁸⁶ *Krsek* 1977–78, 68.

⁸⁷ Uvedený obraz, dosud anonymní, tím autorsky určujeme.

^{87a} Přejížděný návrat k robustní skladbě figur v Sedlci lze pochopit snahou o adekvátní zvládnutí velkých ploch.

převážné části figurální složky — za vyústěním Supperova vývoje.⁸⁸ V některých tatenických scénách, zvláště ve výjevu Sv. Příbuzenstva na klenbě lodi, můžeme ocenit klidné, střízlivé a přitom lidsky jímavé ovzduší, které panuje také ve většině Supperových závěsných obrazů. I obraz Čtrnácti božích Pomocníků (Moravská Třebová, farní kostel, šedesátá léta) okázaleji koncipovaný a nepostrádající jisté prvky sensualismu vídeňského ražení, má něco z tohoto duševního klimatu a ctí uzavřený tvar.

Z lokálních mistrů střední Moravy je třeba připomenout především *Jana Ondřeje Nevídala* (*Newidal*, asi 1709—73), snad žáka vídeňské akademie v třicátých letech, později usazeného patrně v Hulíně. Nejhodnotnější ze zatím známých Nevídalových maleb, Ukřižování se sv. Magdalenou v sakristii farního kostela v Jevíčku a zvláště Nanebevzetí P. Marie na bočním oltáři kostela v Hulíně, svědčí o znalostech *Trogrovy*, příp. *Mildorferovy* malby. Vídeňské formě chybí však pevný skladebný substrát — poněkud obdobně jako v malbách Sebastiniho, ovšem bez onoho jedinečného kouzla výrazné zlidovělosti, příznačného pro tvorbu prostějovského mistra.^{88a}

Místní význam má i tvorba uničovského *Ignáce Odrlického* (*Oderlitzky*, 1710—61),⁸⁹ jehož nejdůležitějšími zachovanými pracemi jsou fresky kostela v Kopřivně (mezi 1751—54) a v kostelíku sv. Barbory v Šumperku (1755). Velmi plodný fulnecký malíř *Jiří Frömmel* (1754—1814)⁹⁰ setrval na malebné, vídeňsky orientované rokokové formě ještě na prahu 19. století (Vražné, Sv. Petr a Pavel, 1800; Hladké Životice, Sv. Mikuláš, 1801; Nový Jičín, farní kostel, Křížová cesta, 1804 aj.).⁹¹

Ve Slezsku 2. poloviny 17. století působila, jak jsme již příležitostně uvedli, celá řada malířů z Moravy a z Rakous. *J. Stern* tu zanechal pozoruhodný cyklus fresek v minoritském kostele v Krnově (1766),⁹² pro Slezsko pracovali i *Korompay*, *Sadler*, *Kracker*, *Sebastini* a ovšem i *Leicher*, rodák ze slezského Bílovce, stejně jako další, v našem přehledu dosud nezmíněný vídeňský malíř slezského původu, *Johann Franz Greipel* z Horního Benešova (1720—1798), jenž zasáhl i do sousední oblasti severovýchodních Čech a byl činný i pro Brno. Z jeho dosti početných slezských prací je daleko nejpozoruhodnější kompozičně i koloristicky mimořádně působivý Archanděl Michael na hlavním oltáři farního kostela v Hošťálkovech (méně kvalitní, zřejmě pozdější replika se nachází v kostele v neďalekých Dětrichovicích z roku 1774).⁹³ Pokud jde o domácí síly, byla

⁸⁸ Kalabisová 1963, 111.

^{88a} Tradici o *Nevídalově* studiu na vídeňské akademii nelze — z důvodů naznačených v textu — přijmout bez výhrad. Zakládá se patrně na zprávě C. v. Lützo-wa (*Geschichte der kaiserlich-königlichen Akademie der bildenden Künste*, Wien 1871, 147) o udělení 2. ceny „*Johannovi Nevídalovi*“ za návrh na triumfální bránu r. 1733.

⁸⁹ V. Jůza, *Farní kostel Nejsvětější Trojice v Kopřivně a jeho výzdoba*. Dipl. práce, Olomouc 1954; I. Krsek, *Výzkum moravského rokokového malířství*. SPFFBU F 1, 1957, 106 n.; Krsek 1959, 30 n.; Krsek 1969, 90.

⁹⁰ Krsek 1969, 91; E. Gregorová, *Život a dílo malíře Jana Jiřího Frömla*. Diplom. práce, Brno 1969; B. Indra, *Fulneckí malíři 17. a 18. století*. Vlastivědný sborník okresu Nový Jičín 12, 1973, 8 n.

⁹¹ Indra 1973, 8 n.

⁹² Krsek 1951, 79 n.

⁹³ Cerroni 1807, G 12, I/34, f. 78; datum 1774 se nachází i ve farním inventáři (za tuto informaci děkuji dr. M. S c h e n k o v é).

Opava vedle *J. Lasslera* (1698?–1777), zmíněného v naší předchozí studii o malířství 1. poloviny století, a vedle dosud málo osvětlené postavy *A. E. Bayera* (1704–73), působištěm velmi plodného *Ignáce Günthera* (1726 až 1807),⁹⁴ autora několika nezachovaných fresek a početného souboru olejomalb. Nejlepším údobím jeho tvorby, v níž vedle náboženských obrazů byly zastoupeny i portréty, jsou sedmdesátá léta. Z předchozí doby se zachoval malý počet prací, z nichž poměrně nejzdařilejší je intimně laděné Vyučování P. Marie v poutním kostele v Krnově-Cvilině (1765). O něco pozdější je Křížová cesta ve hřbitovním kostele ve Vítkově (1771), odvozená od *Krackerovy* Křížové cesty (1761?), pocházející z františkánského kostela v Opavě (po jeho zrušení ve farním kostele v Opavě-Kateřinkách). Pozoruhodný *Krackerův* pašijový cyklus je Güntherovou předlohou nejen po stránce dějové a kompoziční, ale v podstatě i po stránce slohové, ovšem ve zjednodušené a méně dramaticky vypjaté redakci (proporční kánon postav i typika tváří je Güntherovou invencí). Oblíbená pašijová tematika se pak objevuje u Günthera ještě několikrát s nepatrnými kompozičními obměnami (Místek, 1774; Odry, 1775; Březová, počátek osmdesátých let; Opava, kostel Nanebevzetí P. Marie, 1801; Uhelná, pravděpodobně 1803). Ač jsou Güntherovy křížové cesty rozhodně slohové a výrazově méně vyhraněné, méně expresivní a temperamentní, malířsky i obsahově méně zajímavé než křížové cesty *Sebastiniho*, zařazují se v podstatě do téhož kontextu zlidovělého rokoka jako ony a stejně jako ony nacházejí na severní Moravě a ve Slezsku celou řadu následovníků a kopistů. Vedle této zlidovělé pašijové enklávy se v Güntherově díle vyskytují práce, které se vyznačují poměrně kultivovaným přednesem (zejména Sv. Barbora na hlavním oltáři farního kostela v Nových Lublicích, počátek sedmdesátých let). Stejně jako *F. A. Sebastini* setrvává i Günther velmi dlouho u rokokového názoru (ikonograficky neobvyklý obraz Sv. Kříže – Vykoupení lidstva ve Lhotě u Vítkova, pravděpodobně 1777);⁹⁵ teprve v průběhu osmdesátých let jej vystřídá tuhnutí tvarová soustava, ohlašující neujasněný a nedůsledný příklon ke klasicismu. Je příznačné, že tento konzervativismus přináší i některé výtvarně zajímavé výsledky, zejména v oblasti pašijové tematiky: tak v Křížové cestě v Uhelné (kolem 1803) ustrnuje nejdejší rokoková světelná modelace v jakési bělostné ornamentální vzorce, podobné mrazovým květům.

Günther, Lassler a Bayer nebyli jedinými malíři usedlými v Opavě 2. poloviny 18. století, v městě, jež bylo tehdy živým kulturním střediskem. V sedmdesátých letech tu působil také *Ignác Raab*⁹⁶ a odešel odtud těsně před zrušením řádu do Brna. Pro opavské kostely a kláštery i pro církevní

⁹⁴ I. Krsek, *K dílu opavského malíře Ignáce Günthera*. Časopis Slezského muzea 6. (–2), 1957, 85 n.; T á ž, *Výzkum moravského rokokového malířství*. SPFFBU, F 2, 1958, 124; Krsek 1959, 30 n.; B. Indra, *Ještě k dílu opavského malíře Ignáce Günthera*. Časopis Slezského muzea 7, 1958, 110 n.; M. Schenková, *Kapitoly z dějin malířství 18. století ve Slezsku*. Dis. práce, Brno 1974; T á ž, *Dílo Ignáce Günthera. Příspěvek k dějinám opavského malířství 18. století*. Sborník památkové péče v severomoravském kraji 3, 1977, 45 n. (zde uvedena veškerá starší literatura).

⁹⁵ Krsek 1957, 91 n.

⁹⁶ M. Schenková, *Dílo Ignáce Raaba ve Slezsku a na severní Moravě*. Dipl. práce, Brno 1968; Schenková 1974; T á ž 1977.

instituce v širším okolí vytvořil velké množství obrazů nejen v letech 1772 a 1773, kdy pracoval v opavské koleji,⁹⁷ ale patrně i předtím, zejména za svých předchozích pobytů na Moravě (Brno, Uherské Hradiště, Zdounky, Olomouc, Jihlava) a nepochybně i v poslední etapě svého života (1773–87), kterou trávil v Brně a hlavně na Velehradě. Nejpočetnější a co do koloristické úrovně některých kusů dosti pozoruhodný je soubor obrazů v presbyteriu opavského kostela Nanebevzetí P. Marie. Dalším v Opavě usazeným malířem byl *Josef Lux* (1724–1797),⁹⁸ příslušník mladší generace, tíhnoucí již ke klasicistně citěnému, plasticky uzavřenému tvaru. Z pozdního baroka si osvojil sklon k bizarním deformacím neomanýristického rázu. Symbióza manýristicky zbarveného baroka s klasicismem dodává jeho obrazům zvláštní dráždivosti, takže poněkud připomínají – ovšem na daleko skromnější úrovni – tvorbu Švýcara *H. Füssliho* (obrazy čtyř evangelistů farního kostela v Odrách, Imaculata farního kostela v Zátoru). Luxovy práce mají často velmi blízko k zajímavě, avšak takřka neznámé a nedocenené tvorbě *Jana Jablonského*,⁹⁹ malíře, jehož biografie je dosud nejasná (nar. 22. 11. 1737 v Rychnově n. Kněžnou?). V oltářních obrazech kostela v Šenově (obraz Sv. Václav dává strhávat pohanské modly a stávkět křesťanské kostely signován 1768) spájí Jablonský velmi působivě malebnost s výrazovou bizarií a jistou obhroublostí. Obdobně utváří masívní figurální kompars ve čtyřech rozměrných plátnech zámecké kaple v Bruntále (Nalezení sv. Kříže signováno 1774). Dilem Jablonského je zřejmě také část výzdoby zámku v Hošťálkovech: dekorace kaple (oltářní obraz Sv. Rodiny a klenební freska Nanebevzetí P. Marie) a zejména kvalitní fresky s mytologickými náměty na schodišti. Jeví-li fresky schodiště jak v typech tváří, tak v malířském provedení zřetelné vlivy *J. Sterna* (a stejně je tomu v oltářním obraze Sv. Valburgy z kostela na Uhlířském vrchu u Bruntálu), je možno v obrazech bruntálské zámecké kaple konstatovat dokonce i *tiepoleskní* fyziognomické a kostýmní prvky. Tiepoleskní ozvuky – vedle *pittoniovských* – se objevují i v bravurní skice Oběti dcery Jephthy (Slezské muzeum v Opavě). Jde zřejmě o osobitou pozdněslohovou synkretiz vídeňské provenience, v níž vystupují i přímé ohlasy tvorby *F. A. Maulbertsche* a *J. W. Bergla*.

Některé primitivizující rysy uvádějí dílo Jablonského v souvislost se zlidovělou větví dobové tvorby, tedy s orientací, jež je zvláště ve Slezsku dosti častá. Konstatovali jsme ji již v Křížových cestách *I. Günthera* a připomeňme znovu, že na slezském území zanechal podstatnou část svého díla nejzajímavější z drobných, lidu blízkých moravských mistrů *F. A. Šebesta-Sebastini*, a to jak v „moravském“ (Vel. Hoštice, mezi 1772–74; Šíroká Niva, 1779; Krnov-Kostelec, 1780; Stará Staříč, 1785), tak i v „pruském“ Horním Slezsku, kde rozvíjel bohatou aktivitu od let 1773/74 až asi do 1783 (Glogówek, Wysoká, Rudy, Stodoly, Mackiowarsze).¹⁰⁰ Ve Slezsku

⁹⁷ Srov. Schenková 1974, 17.

⁹⁸ Krsek 1958, 124; Týž 1969, 91; Schenková 1977, 46.

⁹⁹ Krsek 1969, 91; Týž, *Zpráva o dosažených výsledcích SE „Románská architektura, barokní malířství a umění 20. století na Moravě“ (A VIII-4-13/1-3)*. Brno UJEP 1979, str. 8 n. (cyklostyl).

¹⁰⁰ Plazak 1967.

pracoval také další malíř téhož jména a patrně také obdobného slohového zaměření *N. Sebastini* (obrazy ve hřbitovním kostele v Osoblaze a na faře v Bohušicích) a našel tu uplatnění i brněnský *J. Havelka*.^{100a}

* * *

Zatímco v barokních Čechách, v zemi s velkou svébytnou výtvarnou kulturou, došlo v závěru feudálně barokní éry po polovině 18. století k útlumu tvůrčí aktivity i v oblasti malby, dosahuje v této době moravské malířství svého vrcholu. Zároveň se ovšem utužují tradiční pouta s rakouskou, resp. vídeňskou malířskou kulturou. Morava se stává součástí velkého teritoria, zahrnujícího takřka celé habsburské soustátí, teritoria kulturně sjednocené v souladu s tereziánským státoprávním centralismem.¹⁰¹ Pozdní kulminace rakouské malby se na Moravě obráží pronikáním „jednotného stylu“ vídeňské akademie, reprezentované hlavně *Trogrovou* školou. Nejvýznamnější z Trogrových žáků, *F. A. Maulbertsch*, vytvořil pro Moravu řadu svých nejlepších děl. V soutěži s vídeňskými mistry, kteří udávají tón především v jižní části země, se však úspěšně uplatňují i domácí malíři, jejichž kvalita a výrazová diferenciacie stoupá. Většina — včetně charakteristické skupiny představitelů zlidovělého ročka v čele s *F. A. Šebestou-Sebastinim* — je více či méně ovlivněna vídeňskou malbou Trogrova, příp. Maulbertschova okruhu. I bravurní brněnský *J. Stern*, nejlepší moravský malíř své doby, patří přes svou osobitost a značnou nezávislost na trogrovském směru do kontextu vídeňské kultury. Vídeňské východisko nezapře ani tvorba *F. V. Korompaye*, dalšího brněnského malíře, který také překonává úroveň své tvorby Moravany 1. poloviny století a drží krok s dobrým průměrem tehdejšího středoevropského malířství. A je pozoruhodný i z jiné stránky. Svou umírněností — ve srovnání s radikálnějším Sternem — zastupuje poněkud jiný názorový odstín. V jeho díle jako by pokračoval, či vyzníval klasizující proud, jenž měl v první polovině 18. století v moravské malbě značnou váhu. Sdružoval vlastně nejvýraznější individuality doby rozvoje moravské malby, *Handkeho*, *Etgense* a *Fissého* a vyrůstal patrně z jistých společensko-ekonomických specifik moravského prostředí.¹⁰² Dodejme, že Korompay není ve svém názoru osamocen, jak potvrzuje dílo třetího z významných moravských malířů 2. poloviny 18. století, *J. T. J. Suppera*, který sice v době svých počátků hledal oporu vedle *Handkeho* i u reprezentantů české malby 1. poloviny věku, později však rozvíjel spíše handkovský odkaz, živý zejména ve střední a severní části země, kde vídeňský vliv byl méně markantní. Předpokládáme-li, že existuje jistá spojitost mezi *Handkeho* tvorbou a uměním jeho olomouckého předchůdce *M. A. Lublinského* (kolem 1630—1690), který navazoval na pozdní klasizující tvorbu *Škrétovu*,¹⁰³ lze

¹⁰¹ Preiss 1969, 99.

^{100a} Za informaci o obrazech *N. Sebastiniho* v Bohušicích děkuji M. Schenkové. — Ke slezské tvorbě *Jos. Havelky* pro františkány v Hlubčicích, PLR, srov. T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Slaska Opolskiego*, Kraków 1974, 332.

¹⁰² Srov. naši stat' o moravském malířství 1. pol. století (K rsek 1979—80, 79).

¹⁰³ O této problematice pojednáváme v dosud nepublikované studii o moravské

vyslovit — s jistou licenci — tyto závěry: klasizující, příp. akademizující názor (*Lublinský, Handke, Etgens, Fissé, Supper, Korompay*) má v moravském baroku závažnou úlohu; v linii *Lublinský—Handke—Supper* se rýsuje jistá kontinuita moravské malby 17. a 18. století; tvorba Lublinského, Handkeho a Suppera naznačuje zároveň i souvislost s malířstvím českého baroka.¹⁰⁴

Ríjen—listopad 1979

MALEREI DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS IN MÄHREN

Dieser Aufsatz ist eine Fortsetzung der Studie des Verfassers über die Malerei in Mähren in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (SPFFBU F 23–24, 1979–80). Im Zusammenhang mit dem Theresianischen staatsrechtlichen Zentralismus wurden gegen die Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mähren traditionelle Bande mit der österreichischen, bzw. Wiener Kultur befestigt. Die Spätkulmination der österreichischen Barockmalerei zeigte sich im intensiven Durchdringen der Repräsentanten des vor allem durch die Trogerschule repräsentierten „Einheitsstils“ der Wiener Akademie. F. A. Maulbertsch hinterließ auf dem Gebiet von Mähren eine Reihe seiner besten Werke. In der Konkurrenz mit den Wiener Meistern kommen jedoch mit Erfolg auch heimische Kräfte zur Geltung, deren Qualität und Differenzierung im Vergleich mit der 1. Hälfte des Jahrhunderts steigt. Die Mehrzahl — einschließlich der charakteristischen Gruppe von Vertretern des sog. volkstümlichen Rokoko an der Spitze mit *F. A. Sebastini* — ist mehr oder weniger durch die Schöpfungen von Troger, bzw. durch den Maulbertschschen Kreis beeinflusst. Auch der bravoure Brünner *J. Stern*, der beste mährische Maler seiner Zeit, gehört trotz seiner beträchtlichen Unabhängigkeit von der Trogerschen Richtung ohne Zweifel in den Kontext der Wiener Kunst. Neben Stern überwindet auch ein anderer Brünner Maler, *F. V. Korompay*, durch die Qualität seiner Schöpfungen die älteren Meister Mährens. Er ist auch von anderer Seite beachtenswert. Mit seiner Mäßigkeit — im Vergleich mit dem radikaleren Stern — vertritt er eine abweichernde Orientierung. In seinen Werken will die klassizistische (bzw. akademisierende) Strömung ihre Fortsetzung nehmen oder ihren Ausklang finden, die in der 1. Hälfte des Jahrhunderts ein beträchtliches Gewicht hatte (*J. K. Handke, J. J. Etgens, M. J. Fissée*) und ihren Ursprung in der gesellschaftsökonomischen Spezifität des mährischen Millieus fand (vgl. SPFFBU F 23–24, 80). Korompay ist mit seiner Orientierung keineswegs isoliert, wie es aus dem Werke des dritten der bedeutendsten mährischen Meister *J. T. J. Supper* aus Mährisch Trübau ersichtlich ist, der am Anfang seiner Laufbahn die Belehrungen aus den Schöpfungen von Handke und den Repräsentanten der tschechischen Malerei der 1. Hälfte des Jahrhunderts (*Brandl, Reiner*) verknüpfte, später entwickelte er mehr das Handkesche Erbe, das insbesondere in Mittel- und Nordmähren aktuell war, da hier die Österreicher weniger durchdrangen. Wenn Handke seinen Vorgänger in dem Olmützer *M. A. Lublinský* (1630–90) hatte, der an die Spätschöpfungen *Škrétas* anknüpfte, können daraus die Schlußfolgerungen gezogen werden, daß sich in der Linie *Lublinský—Handke—Supper* eine gewisse Kontinuität der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren abzeichnet; die Existenz dieser Kontinuität deutet an, daß in Mähren des 17. und 18. Jahr-

malbě 17. století a v připravovaných doplňcích k naší stati o malířství 1. poloviny 18. století (K r s e k 1979–80).

¹⁰⁴ V důsledku nezbytného krácení této stati jsme se omezili na figurální malbu; k otázce zátiší, které se od poloviny století v moravském materiálu vyskytuje již hojněji, se vrátíme jinde. Z téhož důvodu nejsou do studie zahrnuti malíři, patřící již plně do kontextu osvětského klasicismu (*F. Adolf, J. N. Steiner, G. Bastle, F. Licht, Ign. Weidlich* aj.).

hunderts neben der Grundvorherrschaft der österreichischen Malerei auch eine bestimmte einheimische Tradition entstand, und daß diese Tradition Kontakte mit der großen Ära der tschechischen Barockkultur des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts aufweist.

Übersetzt von J. Skopal