

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**FRANTIŠEK VAVŘINEC KOROMPAY (1723–1779) – ŽIVOT A
DÍLO MALÍŘE MORAVSKÉHO POZDNÍHO BAROKA**

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

BC. MARTIN DAVID

doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou magisterskou diplomovou prací vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Holešově, Duben 2016

Bc. Martin David

1. Anotace

Jméno a příjmení:	Bc. Martin David
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.
Název práce:	František Vavřinec Korompay (1723–1779) – život a dílo malíře moravského pozdního baroka
Název práce v angličtině:	František Vavřinec Korompay (1723–1779) – Life and work of the Moravian painter of the late Baroque.
Anotace práce:	Cílem práce je shrnout a doplnit nové poznatky o životě a díle malíře F. V. Korompaye, připojit všechny práce na toto téma, které v posledních letech vznikly, a zabývat se nově připsanými obrazy. Dalším bodem bude snaha o porovnání malířského stylu s ostatními současníky Korompayovy doby. Nezůstane opomenut ani Korompayův učitel F. A. Palko. Dalšími položkami by bylo vyhledání smluv jednotlivých objednavatelů, malířových skic a přípravných kreseb.
Klíčová slova:	František Vavřinec Korompay, František Antonín Palko, Josef Stern, Brno, kostel svatého Jakuba Většího v Brně, malířství, oltářní obraz, baroko, portréty
Anotace v angličtině:	The aim is to summarize and to add new information about the life and work of painter F. V. Korompay, connect all work on this topic in recent years there have been, and deal with newly attributed paintings. Another point is the effort to compare painterly style with other contemporaries Korompayovy time. Not remain ignored with Korompay's teacher F. A. Palko. Other items would find the contracts of individual customers, the artist's oil sketches and preparatory drawings.
Klíčová slova v angličtině:	František Vavřinec Korompay, František Antonín Palko, Josef Stern, Brno, Saint James Church in Brno, paintings, altarpiece, baroque, portraits
Přílohy vázané v práci:	nejsou
Rozsah práce:	230 stran + obrazová příloha
Jazyk práce:	český

Rozsah práce: 359 377 znaků (včetně mezer)

Tato diplomová práce vznikla za podpory a nezištné pomoci mnoha lidí. Velmi bych chtěl poděkovat především doc. PhDr. Janě Zapletalové, Ph.D. za podnětné rady, pomoc, vedení mé práce a také podporu. Srdečné díky patří Bc. Tereze Dvořákové za neutuchající pomoc a péči při sestavování této práce. Nemalý dík patří mému kolegovi Mgr. Adamu Sekaninovi, který mi pomohl kdykoliv bylo potřeba. Poděkování patří samozřejmě všem muzejním institucím, které mi poskytly materiály a případně fotografie k této práci, jmenovitě: Slovenské národní galerii v Bratislavě, Moravské galerii v Brně, Muzeu Vysočiny Jihlava, Státnímu zámku Kynžvart, Národní galerii v Praze, Muzeu Vyškovska, Jihomoravskému muzeu ve Znojmě. Dále bych chtěl poděkovat biskupství brněnskému, diecézi ostravsko - opavské a arcibiskupství olomouckému za kladné vyřizování mých badatelských žádostí. Poslední dík patří mé rodině za neutuchající podporu.

2. Obsah

1. Anotace	3
2. Obsah	6
3. Úvod	8
4. Dosavadní stav bádání a kritika literatury	10
5. Předchůdci a současníci Františka Vavřince Korompaye ve druhé polovině 18. století na Moravě	24
5. 1. Paul Troger a jeho následovníci	24
5. 2. Žákovský okruh F. A. Maulbertsche	29
5. 3. Malíři druhé poloviny 18. století usazení v Brně	33
5. 4. Malíři usazení v oblasti střední a severní Moravy	37
5. 5. Prostějovský malíř František Antonín Šebesta-Sebastini	39
5. 6. Juda Tadeáš Josef Supper, malíř na pomezí Čech a Moravy	40
5. 7. Epilog moravského malířství druhé poloviny 18. století	41
6. Život Františka Vavřince Korompaye	43
6. 1. Malířský styl a specifika Františka Vavřince Korompaye	47
6. 1. 1. Kompozice	47
6. 1. 2. Užití barev	47
6. 1. 3 Světelná režie	49
6. 1. 4. Fyziognomie postav, modelování draperie	49
6. 1. 5. Žánrová malba	50
6. 1. 6. Sakrální tvorba	51
6. 1. 7. Portrétní tvorba	52
7. Josef Václav a Leopold Florián – synové a epigoni	53
7. 1. Josef Václav Korompay (1756–1829)	53
7. 1. 1. Život	53
7. 1. 2. Rajhradský pobyt	53
7. 1. 3. Kostel svatého Leonarda v Hněvotíně	54
7. 1. 4. Muzeum umění Olomouc	55
7. 1. 5. Portrétní tvorba	56
7. 2. Leopold Florián Korompay (1771–1829)	56
8. Katalog dochovaného díla	58
8. I. Olejové skici	58
8. II. Sakrální obrazy	67

8. III. Portréty	170
8. IV. Veduty.....	181
8. V. Mylně připisovaná díla	186
8. VI. Nedochovaná díla.....	198
9. Závěr.....	202
10. Seznam použitých pramenů, literatury a elektronických zdrojů	203
10. 1. Archivní prameny.....	203
10. 2. Restaurátorské zprávy	204
10. 3. Bakalářské, diplomové, disertační a habilitační práce	205
10. 4. Literatura.....	208
10. 5. Elektronické odkazy	221
11. Seznam obrazové přílohy	222
12. Summary	230
13. Obrazová příloha	231

3. Úvod

Předložená diplomová práce se zabývá životem a dílem brněnského malíře Františka Vavřince Korompaye, představitele moravského pozdního baroka. Dílu F. V. Korompaye věnovalo pozornost značné množství badatelů, jejichž dílčí poznatky jsou rozptýlené v odborných časopisech, katalogových heslech nebo v závěrečných studentských pracích. Monograficky bylo toto téma zpracováno poprvé v disertační práci Jiřím Venerou v roce 1949. Za necelých třicet dva let na stejné téma navázal Pavel Škranc ve své diplomové práci (1981), ve které rozšiřuje umělcův malířský rejstřík a opravuje omyly J. Venery. V roce 2012 vznikla bakalářská práce Romany Ondříkové omezující se pouze na umělcův cyklus z kostela svatého Jakuba Většího.

Tato diplomová práce si klade za cíl znovu zrevidovat všechna díla F. V. Korompaye, doplnit nejnovější informace o umělcově životě, předložit nové atribuce děl spolu s připsanými díly od roku 1981 do dnešních dnů, poukázat na omyly v literatuře a nepatrně vyzvednout zlomek děl Korompayových synů Josefa Václava a Leopolda Floriána.

První kapitola se zabývá dosavadním stavem bádání a kritikou literatury, ve které jsou vybrány podstatné prameny a literatura zabývající se dílem a životem F. V. Korompaye.

Ve druhé kapitole s názvem Osobnosti moravského malířství druhé poloviny 18. století se autor věnuje vůdčím osobnostem vídeňské akademické malby, které měly vliv na utváření malířské kultury na Moravě. V dalších odstavcích je pozornost obrácena k malířům usazeným na Moravě, kteří vycházeli z těchto velkých vzorů a utvářeli si vlastní malířský názor. Osobnosti jsou uvedeny v krátkých životopisných medailoncích, které jsou doplněné o nejdůležitější umělecká díla, která po sobě tito umělci na území Moravy zanechali.

Třetí kapitola je věnována životu Františka Vavřince Korompaye. Autor se v kapitole zabývá chybným místem narození, které bylo uváděno starší literaturou a napraveno Ludvíkem Páleníčkem v knize *Výtvarné umění na Kroměřížsku a Zdounecku* (1940). Kapitola se dále zabývá Korompayovým příchodem do Brna, sňatkem s Barborou Kučerovou a v neposlední řadě opisem křtů Korompayových dětí z farní matriky svatého Jakuba Většího. Protože je úmrtní kniha z fary již delší dobu nezvěstná, bude autor polemizovat nad datem Korompayova úmrtí na základě dochovaného dopisu od Josefa Františka Rückerta hraběti

Ignáci Dominiku Chorynskému, který v Zemském archivu Opava objevil Lubomír Slavíček.

Čtvrtá kapitola s názvem Malířský styl a specifika Františka Vavřince Korompaye se zabývá kompozicí, užitím barev, světelnou režii, fyziognomií postav a tématy v tvorbě F. V. Korompaye a v závěru také jeho portrétní produkci.

Pátá kapitola mapuje životy a tvorbu Korompayových synů Josefa Václava a Leopolda Floriána. Autor vychází ze starší i novější literatury, ze které čerpá údaje o životních osudech a dochovaných dílech obou malířů. Josefu Václavovi je věnován obšírnější životopisný medailonek s výčtem dochovaných děl v moravských lokalitách. Osoba Leopolda Floriána je v literatuře zmiňována častěji, avšak informace o jeho životě a díle se stále opakují.

Podstatnou část práce tvoří rozsáhlý katalog dochovaného malířského díla, v němž autor uvádí olejové skici, sakrální obrazy, portréty a veduty. Malířova díla jsou seřazena abecedně podle lokalit. Katalogové heslo podrobně popisuje dílo, rozvádí jeho ikonografii, zabývá se datací u dosud nevročených děl, popisuje restaurátorský postup (pokud se vyskytla možnost nahlédnout do restaurátorské zprávy příslušného obrazu), okolnosti vzniku plátna či informace o jeho objednateli (pokud je znám, nebo archivně doložen), uvádí stylové hodnoty, podobnosti s ostatními obrazy od F. V. Korompaye, a zda bylo dílo vytvořeno podle grafické předlohy či mělo olejové ricordo. U portrétů se autor snaží uvést zjištěné životní údaje zobrazeného (u některých portrétů tyto biografické údaje chybí kvůli nedostatku informací). Závěr katalogu je věnován zaniklým, nebo ztraceným dílům a odmítnutým atribucím.

Závěr práce je věnován celkovému shrnutí autorova bádání, seznamu použitých pramenů, literatury, internetových odkazů a výčtu použité obrazové přílohy.

4. Dosavadní stav bádání a kritika literatury

První základní informace o Františku Vavřinci Korompayovi nacházíme ve spisech tří Korompayových současníků. Prvním z nich je významný brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812), který se s malířem znal nejspíš osobně a snad se dokonce s F. V. Korompayem setkával v okruhu své domácí akademie, která měla částečně nahradit nerealizovanou myšlenku výtvarné akademie v Brně.¹ Ve Schweiglově rukopise *Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren*, který publikovala roku 1972 Cecilie Hálová Jahodová, se autor zmiňuje o Korompayovi jako o jednom z nejlepších žáků malíře Františka Palka.² O. Schweigl dále uvádí, že Korompayovou stěžejní tvorbou byl především portrét, ale také "*historische und Altarblätter*" a především chválí jeho "*lehký, měkký, příjemný štětec*" a úměrnou kresbu. Z Korompayových děl jmenuje plátna pocházející z kostela svatého Jakuba Většího v Brně a později se zmiňuje o oltářním obraze *Smrti svatého Václava* v kostele svatých Petra a Pavla v Brně, který malíř před svou smrtí v roce 1779 nestihl dokončit.

Další zachovaný rukopis Ondřeje Schweigla *Verzeichnis der Maler, Bildhauer, Steinschneider etc.* chronologicky zaznamenává brněnské umělce, jak jsou jejich osudy zaznamenány v matričních knihách fary svatého Jakuba Většího od roku 1588 do Schweiglovy doby. Nacházíme zde také opis záznamu o sňatku Františka Korompaye z 28. října 1750. Zápis uvádí Korompayův strážnický původ a datum Korompayova úmrtí, 11. srpna 1779.³

Třísvazkový rukopis brněnského guberniálního úředníka Jana Petra Cerroniho nazvaný *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreiche Schlesien*, informuje v prvních dvou dílech – topograficky zaměřených – o řadě Korompayových děl, nacházejících se především v brněnských kostelích.⁴ V minoritském kostele svatých Janů zmiňuje tři blíže neurčená plátna, v kostele svatého Jakuba Většího sedm oltářních obrazů (Čtrnáct svatých pomocníků, Loučení apoštolů Šimona Horlivce a Judy Tadeáše, Nanebevzetí Panny Marie, Nejsvětější Trojici, Smrt svatého Josefa, Svatého Valentina, Umučení svatého

¹ Hálová Jahodová 1947, s. 190.

² Hálová Jahodová 1972, s. 180.

³ MZA Brno G 11, č. 787, Andreas Schweigl, Verzeichnis der Maler, Bildhauer, Steinschneider in der Stadt Brünn von 1588 bis 1800, fol. 17v, 24v, 38.

⁴ MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32–34, Johann Petr Cerroni, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I–III, 1807.

Šebestiána), v dominikánském kostele svatého Michala deset predelových obrazů (Aufsatzblätter), ve františkánském kostele svaté Máří Magdaleny obrazy Svatého Antonína, Svatého Františka Serafínského a Svatého Petra z Alcantary. Oproti spisu O. Schweigla, uvádí J. P. Cerroni jako autora oltářního obrazu *Smrti svatého Václava* v kostele svatých Petra a Pavla v Brně malíře J. Swítla a protější obraz Svatého Prokopa připisuje synovi F. V. Korompaye Josefovi. Dále J. P. Cerroni zmiňuje obraz *Panny Marie* (1769) z kaple Matky Boží v minoritském kostele Panny Marie na Předhradí v Olomouci, který autoři předešlých diplomových prací (Jiří Venera 1949 a Pavel Škranc 1981) považovali za ztracený. Cerroni podává mylnou informaci o obraze Svaté Anny v dominikánském (správně ve farním kostele Neposkvrněného početí Panny Marie) kostele v Uherském Brodě.

Ve třetím díle svého spisu Cerroni předkládá (v abecedním uspořádání) životopisy významných umělců působících na Moravě, avšak záznam o Korompayovi zde nenalezneme. Je otázkou, proč autor z tohoto seznamu vynechal F. V. Korompaye, nicméně nezmiňuje ani umělce velké proslulosti, jakým byl J. J. Etgens. Svoji roli sehrál spíše nedostatek podkladů než autorova nelibost vůči nezmíněným umělcům.

Třetím Korompayovým současníkem byl Ignác Chambrez, který sepsal dílo o moravském barokním umění: *Nachlass eines mährischen Künstlers an seine Söhne*.⁵ I. Chambrez své poznatky nabyt při cestách Moravou a jeho text se značně podobá rukopisu O. Schweigla. Františka Vavřince Korompaye zmiňuje mezi brněnskými umělci vedle Josefa Sterna a Ignáce Mayera staršího, ale až po Ř. I. Ecksteinovi, Rotterovi, Etgensovi, Granovi a dalších. Uvádí Korompayovy oltářní obrazy, zejména portréty a chválí ho jako umělce i člověka (poznámka).⁶ Konfrontuje Korompayovu malbu se Sternovou a zjišťuje, že F. V. Korompay maluje "šťavnatěji". Z rukopisu O. Schweigla I. Chambrez patrně přebírá informace o plátnech v kostele svatých Petra a Pavla v Brně.

Z výše uvedených archivních materiálů čerpala veškerá další literatura do roku 1949. Badatelské přínosy jednotlivých autorů 19. století jsou nepatrné a některá pochybení (zvláště u Cerroniho) jsou nadále přejímána bez kritiky. Karel Arnošt Rincolini se v článku *Notitzen über die in Mähren vorhandene vorzügliche Kunstwerke der Malerey* zmiňuje o Korompayových

⁵ Ignaz Chambrez, *Nachlass eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne*, *Schriften der historisch-statistischen Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft* IX, Brünn 1856.

⁶ Chambrez 1856, s. 376.

obrazech *Svatého Václava* a *Svatého Prokopa* v kostele svatých Petra a Pavla v Brně.⁷ Obecně se A. K. Ricolini dále zmiňuje také o obrazech v kostele svatého Jakuba Většího v Brně, kde však připisuje Josefu Sternovi signované Korompayovo plátno *Nanebevzetí Panny Marie*.

Ernst Hawlik ve svém textu *Kunstnachrichten über bildende Künste in Mähren*, přepisuje bezmála doslova text O. Schweigla, ve kterém se zmiňuje o Korompayovi v rámci zprávy o malíři F. A. Palkovi.⁸ Ve svém pozdějším spise o moravském umění z roku 1838 chybně uvádí jako malířovo rodiště Kroměříž a rok úmrtí 1770.⁹ Nadále Hawlik opakuje údaje o Korompayově školení u F. A. Palka, znovu chválí jeho portrétní umění a zmiňuje se o obrazech v kostele svatých Janů a v kostele svatého Jakuba Většího v Brně. U obrazů pocházejících z kostela svatého Jakuba Většího však neuvádí jejich názvy. Navíc podává zajímavou zprávu o tom, že F. V. Korompay maloval drobné obrázky v holandském stylu, které se bohužel nedochovaly. Obdobné údaje se nacházejí v rukopisném náčrtu Hawlikova uměleckého lexikonu.¹⁰

Gregor Wolny ve spise *Die Markgrafschaft Mähren* rozšiřuje Korompayův umělecký rejstřík o tři oltářní plátna v kostele svatého Petra a Pavla v Horních Dubňanech a o obraz *Svatého Jana Nepomuckého* v kostele svatého Bartoloměje v Rozsochách.¹¹ G. Wolny ale už neuvádí obrazy, které byly představeny předchozími badateli. Ve Wolného rozsáhlém díle *Kirchliche Topographie von Mähren* zaznamenal autor nejúplněji Korompayova díla nacházející se na území Moravy, zvláště větší oltářní obrazy. Velkou část údajů čerpá G. Wolny od J. P. Cerroniho, jehož omyly někdy upravuje a jindy přejímá. Wolného práce má nedocenitelný význam pro datování některých děl, díky opisům z farních kronik a inventářů, které dnes již neexistují. Wolny uvádí také dnes nezvěstné obrazy, např. plátno *Narození Panny Marie* z kostela stejného zasvěcení ve Velkých Bílovicích, nicméně místy zaměňuje práce F. V. Korompaye a jeho syna Josefa (oltářní obraz *Povolání svatého Matouše* v kostele svatého Matouše v Dolanech u Olomouce, nebo boční oltářní obraz *Svatý Jan Nepomucký doporučuje Panně Marii svatého Jana Sarkandera* z kostela Nejsvětější Trojice v Dědicích u Vyškova) a místy připisuje některá díla údajnému Františkovu bratru Janovi (plátno *Svatého Prokopa* v

⁷ Ricolini 1825, s. 667.

⁸ Hawlik 1810, s. 140.

⁹ Hawlik 1838, s. 42.

¹⁰ MZA Brno G 11, č. 189, Ernst Hawlik, Artistisches Lexikon von Mähren, s. 10.

¹¹ Wolny 1837, s. 558; Wolny 1842, s. 94.

kostele svatých Petra a Pavla v Brně), o jehož existenci zatím nebyly nalezeny důkazy. Přes tyto nedostatky Wolneho práce lze konstatovat, že vedle spisů O. Schweigla, J. P. Cerroniho a I. Chambreze má jeho topografie pro poznání Korompayova díla klíčový význam.

Beda Dudik napsal v roce 1844 článek o moravském malířství, který vyšel v periodiku *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, ve kterém F. V. Korompaye zběžně charakterizuje a zmiňuje se o obrazech v kostele svatého Jakuba Většího v Brně, dále o "*die schmerzhaftes Mutter Gottes*" v kostele svatých Janů taktéž v Brně a o obraze Svatého Jana Nepomuckého v kostele svatého Bartoloměje v Rozsochách.¹² Dudik ve svém textu ztotožňuje oba Korompayovy syny, Josefa a Leopolda, a připisuje jim vedle děl obou malířů také tři oltářní obrazy v kostele svatých Petra a Pavla v Horních Dubňanech a obraz *Povolání svatého Matouše* v kostele stejného zasvěcení v Dolanech u Olomouce.

V sedmém ročníku časopisu *Moravia* se objevují tři články, které se týkají Korompayova obrazu *Mater dolorosa* na vrcholu Svatých schodů v brněnské Loretě při minoritském kostele svatých Janů. První anonymní článek s názvem "*Malerei*", informuje o restaurátorském zásahu na tomto plátně malířem F. Birongem a využívá této příležitosti k obšírné úvaze nad restaurováním uměleckých památek.¹³ Ve druhém článku – Franz Korompay – píše Conrad Schenkl taktéž o restaurátorském zásahu (zde obraz označen jako *Pieta*) a podává podrobný rozbor malby. Schenkl konstatuje, že kompoziční řešení je tradiční a ve skupině andělů v pozadí je citelný vliv Polidora da Caravaggio (1499–1543). Většího anděla shledává zcela v Palkově stylu a tělo mrtvého Ježíše Krista je podáno v „*unschönen langen Manier*“ Martina de Vos (1532–1603). Schenklova analýza obrazu *Pieta*, přibližuje původní vzhled plátna před restaurátorským zásahem, jehož dnešní stav je skutečně žalostný. Autor dále hodnotí Korompayovu sakrální malbu jako méně kvalitní a naopak vyzdvihuje jeho portrétní dílo, které přirovnává k portrétním dílům Anthonyse van Dycka (1599–1641). V souvislosti s Františkem Vavřincem Korompayem se zmiňuje také o jeho synovi Leopoldu Floriánovi, přičemž všechny informace čerpá z Naglerova slovníku.¹⁴ Posledním článkem z časopisu *Moravia* je anonymní fejeton „*Korompays Gemälde*“, ve kterém uznale hovoří o dokončení restaurátorských prací na obraze *Pieta*. Článek informuje o dalším Korompayově díle v minoritském kostele v Brně a

¹² Dudik 1844, s. 621.

¹³ Moravia 1844, s. 75.

¹⁴ Schenkl 1844, s. 86.

to o *Kristu zahradníkovi s Máří Magdalenou* (dnes neznámé dílo).¹⁵

Drobná anonymní zpráva v deníku *Neuigkeiten*, o restaurátorských pracích na Korompayově obraze *Slavnost Božího Těla*, dokazuje dobový zájem o restaurování starších děl, který nebyl v té době tak častý a vyvolával pozornost široké i odborné veřejnosti.¹⁶ Tomuto článku předcházela zpráva Michaela Trappa v *Brünner Zeitung* z roku 1863, který si všiml tohoto díla při příležitosti jeho darování brněnskou kapitulou městu Brnu. Obraz je v tomto článku chybně datován do roku 1784, namísto roku 1750.¹⁷

Ve své knize o brněnských církevních památkách vychází Michael Trapp patrně z rukopisu J. P. Cerroniho a ignoruje novější poznatky G. Wolného. M. Trapp se zmiňuje pouze o Korompayových pracích na bočních oltářích kostela svatého Michala a o obrazech v minoritském kostele svatých Janů, kde neuvádí jméno malíře. Není tedy jasné, zda se jedná o Františka Vavřince, Josefa Václava či Leopolda Floriána.¹⁸

Pamětní spis kroměřížského spolku Concordia z roku 1889, uvádí Františka Vavřince Korompaye mezi významnými kroměřížskými rodáky (nevedeno datum narození) s krátkou charakteristikou převzatou patrně z Wurzbachova slovníku. Výčet děl se omezuje pouze na práce z kostela svatého Jakuba Většího a kostel svatých Janů v Brně.¹⁹

V publikaci *Kirchliche Kunstdenkmale aus Olmütz* A. Nowaka, nalézáme převzatou informaci z Cerroniho rukopisu o Korompayově obraze v kapli Matky Boží v olomouckém klášteře minoritů.²⁰

V článku Berta Bretholze z roku 1897 je reprodukováno Korompayovo plátno *Slavnost Božího těla*. Text se zabývá brněnskými vedutami, kde se kromě historie obrazu a topografického popisu díla, dovídáme o rozsahu restaurování díla malířem Matyášem Šťasným (Stiasny) z roku 1864.²¹

Dílo W. Schrama zabývající se malířstvím v rakousko-uherské monarchii podává pouze

¹⁵ Moravia 1844, s. 87.

¹⁶ *Brünner Neuigkeiten* 1864, s. nečíslováno.

¹⁷ Trapp 1863, s. nečíslováno.

¹⁸ Trapp 1888, s. 7, 21.

¹⁹ Kremsier 1889, s. 224.

²⁰ Nowak 1892, s. 28.

²¹ Bretholz 1897, s. 177.

stručné informace o moravském malíři Františku Vavřinci Korompayovi a uvádí jedno konkrétní dílo a to obraz *Mater dolorosa* z Lorety při kostele svatých Janů v Brně.²²

Jméno Františka Vavřince Korompaye se objevuje také v několika svazkovém díle Augusta Prokopa *Markgrafschaft Mähren*. Mezi řadou nepřesných údajů je jedna stručná zmínka, která patrně pochází z Schramovi knihy *Die Malerei*, o obraze *Mater dolorosa* umístěném v Loretě při kostele svatých Janů v Brně.²³

Článek Hanse Welzla *Kleiner Beitrag zur Kunstgeschichte unseres Heimatlandes* z roku 1906 přináší v abecedním pořadí výčet umělců a jejich děl, které jsou uvedeny ve Wolného *Kirchliche Topographie*. Mezi těmito umělci se nachází František Vavřinec Korompay, jeho syn Leopold Florián i údajný bratr Jan.²⁴

Brněnský muzejnický časopis *Mitteilungen des mährischen Gewerbemuseums in Brünn*, obsahuje článek J. Leischinga o Patriciu Kittnerovi, miniaturistovi který byl žákem Leopolda Floriána Korompaye.²⁵ V článku nalezneme zmínku i o Leopoldově otci F. V. Korompayovi a výčet jeho děl, jenž odpovídá údajům G. Wolného.

Kniha *Soupis památek království Českého* od Zdeňka Wirtha pojednává ve svém XXII. svazku o tehdejší poličském okrese, o do té doby neznámém díle F. V. Korompaye *Pád pyšných andělů* ve hřbitovním kostele svatého Michala v Poličce. Z. Wirth plátno datuje do roku 1770 bez udání jakéhokoliv pramene.²⁶

Lexikon umělců od Müllera – Singera z roku 1921 těžší pro své heslo „Korompay“ patrně z Naglerova slovníku nebo z Hawlikova spisu „*Zur Geschichte der Baukunst...*“ a nepřináší žádné nové atribuce a nejmenuje žádná konkrétní Korompayova díla.²⁷

Obsáhlejší informace o F. V. Korompayovi se nachází v *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* U. Thiemeho a F. Beckera, kteří uvádí ve svých heslech Františka Vavřince Korompaye, jeho syny Josefa Václava, Leopolda Floriána i údajného Korompayova „bratra“ Jana. Lexikon U. Thiemeho a F. Beckera vychází především z Wolného *Kirchliche Topographie*,

²² Schram 1898, s. 382.

²³ Prokop 1904, s. 1319.

²⁴ Welzl 1906, s. 42.

²⁵ Leisching 1906, s. 115.

²⁶ Wirth 1906, s. 68.

²⁷ Müller – Singer 1921, s. 382.

Naglerova Künstler-Lexikonu a zmiňovaného Hawlikova spisu o moravském umění. Autoři bohužel opět přejímají z těchto prací běžně tradované nepřesnosti a omyly, vedle nichž se objevují i některé nové chyby, například chybný název olejové skici v majetku Moravské galerie v Brně (*Smrt svatého Ondřeje* namísto *Loučení apoštolů Šimona Horlivce a Judy Tadeáše*).²⁸

František Šujan ve své knize *Dějepis Brna* uvádí jen obvyklé Cerroniho, respektive Wolného, údaje o autorství obrazů v kostele svatých Petra a Pavla v Brně a zmiňuje se také o Korompayově účasti na výzdobě kostela svatého Jakuba Většího v Brně po roce 1750 v rámci popisu brněnských kostelů v době Marie Terezie.²⁹

Kniha *Umělecké památky Brna* od Eugena Dostála udivuje řadou nepřesností a omylů v celém textu, což se týká i zmínky o malíři F. V. Korompayovi. V informaci o výzdobě brněnského kostela svatých Petra a Pavla autor uvádí, že „[...]Frant. Korompai ... maloval obraz svatého Prokopa a také obraz svatého Václava, který byl dokončen jeho bratrem Josefem[...]“ (nepřesná informace patrně převzatá od O. Schweigla).³⁰ Dále se autor zmiňuje o Korompayově účasti na výzdobě kostela svaté Máří Magdaleny v Brně.³¹

Brožurka *Kostel svatého Michala* od M. Jeřábka přebírá tradovaný údaj o Korompayových obrazech v tomto kostele, ale nesnaží se určit, o která konkrétní díla se jedná.³²

Kniha Jana Tenory *Katedrální kostel sv. Petra a Pavla* z roku 1930 sděluje podrobný nástin dějin brněnského dómu z dnes již mnohdy nedochovaných zápisů, pocházejících z kapitulního archivu. Mimo jiné se zde nachází záznam o zakázce kapituly na obraz *Slavnosti Božího Těla*, za který dostal F. V. Korompay v roce 1750 145 zlatých a 56 krejcarů, 100 zlatých za obraz *Svatého Prokopa*. V knize je citována i žádost Korompayovy vdovy z 9. 11. 1779 o doplatek dvaceti zlatých za obraz *Svatého Václava*, který dokončil malířův syn Josef.³³

Ve své knize *Miniatura a drobná podobizna v době empírové a probuzenské v Čechách* se F. X. Jiřík zmiňuje o Františku Korompayovi jako o portrétistovi a uvádí dvě Korompayovy

²⁸ Thieme – Becker 1927, s. 321.

²⁹ Šujan 1928, s. 271.

³⁰ Dostál 1928, s. 40.

³¹ Dostál 1928, s. 108.

³² Jeřábek 1929, s. 12.

³³ Tenora 1930, s. 55, 63, 64.

podobizny litomyšlského sládky Franze a jeho manželky. Oba protějškové obrazy jsou signovány a datovány do roku 1764.³⁴ Podobizny manželů Franzových byly zaznamenány v katalogu výstavy *Stará Litomyšl* z roku 1911.³⁵ Obě díla jsou také reprodukována v monografii Zdeňka Nejedlého *Litomyšl jako práce „polského malíře Korompaye“*.³⁶

V roce 1934 vyšla kniha Wilhelma Steifa *Geschichte der Stadt Sternberg in Mähren*, reprodukující doposud neznámý portrét šternberského probošta Aurelia Augustina z roku 1768.³⁷ Ten rozšiřuje doposud známý zlomek portrétní tvorby F. V. Korompaye, která byla značně rozsáhlá a za niž malíř dosáhl širokého uznání svých současníků (jak se dovídáme od O. Schweigla a I. Chambreze a jiných).

Kniha Ludvíka Páleníčka *Výtvarné umění na Kroměřížsku a Zdounecku* obsahuje také heslo o Františku Vavřinci Korompayovi, patrně z důvodu, že někteří autoři ho považovali za kroměřížského rodáka. Páleníček jako první uvádí tento omyl přesvědčivě na pravou míru, udáním přesného data a místa Korompayova narození. František Vavřinec Korompay se narodil v Rohatci u Strážnice 10. 8. 1723. Zbývající informace L. Páleníček čerpá z Wurzbachova Lexikonu a z Thieme – Beckerova Slovníku.³⁸

Brožura *Farní chrám sv. Jakuba v Brně* od Zoroslavy Drobnej z roku 1940, sděluje přesný výčet pláten Františka Vavřince Korompaye v lodi kostela a datuje je přibližně do doby po roce 1750.³⁹

Ve třetím vydání *Nového slovníku československých výtvarných umělců* autor zaznamenává cennou bibliografii a pravdivě lokalizuje větší část Korompayovy malířské tvorby, ale neuvádí žádná konkrétní díla.⁴⁰

V roce 1947 vychází kniha s názvem *Brno - stavební a umělecký vývoj města*, kterou napsala Cecilie Hálová Jahodová. Autorka se pokouší o moderní charakteristiku Korompayova umění a soudí, že: „nese všechny známky tvorby z období výměny slohů a tvoří důležitý

³⁴ Jiřík 1930, s. 18.

³⁵ Páta 1911, s. nečíslováno.

³⁶ Nejedlý 1934, s. 244, tab. č. 42.

³⁷ Steif 1934, s. nečíslováno, tab. č. X.

³⁸ Páleníček 1940, s. 47.

³⁹ Drobnej 1940, s. nečíslováno.

⁴⁰ Toman 1947, s. 528.

přechodný článek mezi rokokem a klasicismem".⁴¹ Kniha přináší poměrně obsáhlý výčet, i když neúplný, umělcových brněnských obrazů a jako první vylučuje z okruhu malířů jména Korompay údajného Františkova bratra Jana, kterého autorka považuje za jednoho ze synů F. V. Korompaye. Kniha bohužel postrádá poznámkový aparát.

První pokus o monografické zpracování díla Františka Vavřince Korompaye pochází z roku 1949. Jedná se o disertační práci Jiřího Venery s názvem: „*František Vavřinec Korompay, moravský rokokový malíř*“. Práce je poznamenána dobou svého vzniku a trpí místy apriorně položenou koncepcí autora, jenž se snaží vtěsnat osobnost malíře do částečně schematického sociálně ekonomického modelu kultury pozdního feudalismu. V detailech práce chybí hlubší znalosti materiálu, které by umožnily vyhnout se chybným atribucím jednotlivých děl. Největším kladem Venerovy disertační práce je nashromáždění četné literatury, i když její kritické zpracování je provedeno poněkud povrchně. Důvod těchto nedostatků tkví z velké části v tom, že disertační práce vznikala v samotných počátcích badatelského zájmu o moravské barokní malířství. Přesto zůstává práce Jiřího Venery základním pilířem v bádání o Františku Vavřinci Korompayovi.

Začátkem šedesátých let 20. století vznikly články autorů K. Garas a H. Schwarze, kteří se zabývali žákovským vztahem F. V. Korompaye k bratřím Palkům. Autoři uvažují nad tím, jestli byl Korompay žákem jednoho z bratří Palků a pokud ano, tak šlo o staršího Františka Antonína Palka, protože jedině on pobýval delší dobu v Brně.⁴² Oba autoři tak vycházejí z Hawlikova článku *Kunstnachrichten über die bildenden Künste in Mähren*.⁴³

Katalog brněnské výstavy *Barok na Moravě* čtenáře seznamuje s několika Korompayovými díly, v té době dosud neznámými. Autorka Vlasta Kratinová předkládá ve formě medailonů neobyčejně citlivě tvůrčí profily nejvýznamnějších umělců, působících na Moravě, mezi nimiž nalezneme i popis díla Františka Vavřince Korompaye. Pronikavá charakteristika V. Kratinové je přes svůj malý rozsah velmi cenným příspěvkem a některé její výstižné formulace se v dílech badatelů objevují dodnes.⁴⁴

V obsáhlém svazku *Umělecké památky Čech 3* je zmíněn signovaný oltářní obraz od F.

⁴¹ Hálová Jahodová 1947, s. 226.

⁴² Garas 1961, s. 232; Schwarz 1962, s. 25.

⁴³ Hawlik 1810, s. 140.

⁴⁴ Kratinová 1968, s. 21.

Korompaye ve hřbitovním kostele svatého Michala v Poličce.⁴⁵ Oltářní plátno dříve popsal a do roku 1770 zsadil (bohužel bez uvedení pramenů) Zdeněk Wirth v knize *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Poličském*.⁴⁶

Další zmínky o Františku Vavřinci Korompayovi se objevily ve stati Iva Krseka, který sepsal přehlednou studii o moravském malířství 18. století. I. Krsek obohacuje pohled na umělcovo dílo o další aspekty, které byly výsledkem Krsekovy dlouhodobého bádání v oblasti moravského malířství 18. století. Osobnost Františka Vavřince Korompaye řadí I. Krsek do kontextu dobové malířské produkce.⁴⁷

V osmdesátých letech 20. století vznikla druhá monografie o Františku Vavřinci Korompayovi, jejímž autorem je Pavel Škranc. Diplomová práce znovu zhodnotila tvorbu F. V. Korompaye, životní údaje, chybné úvahy a nesprávně určenou ikonografii u některých děl, kterých se dopustil v první monografii Jiří Venera. Práce přispěla novými zjištěními z bádání zahrnující období od obhájení Venerovy práce do počátku osmdesátých let 20. století. Klady Škrancovy diplomové práce spočívají především v její kvalitnější přehlednosti, zpracovaném katalogu a v již výše zmíněných nových atribucích.

Ve druhém svazku *Dějin českého výtvarného umění* navazuje Ivo Krsek na svoji přehlednou studii o malířství pozdního baroka na Moravě. Autor opět uvádí specifika malířského projevu jednotlivých uměleckých osobností a k nim výčet stěžejních děl nacházejících se na území Moravy. Zmínka o malířské osobnosti Františka Vavřince Korompaye následuje ihned za charakteristikou malíře Josefa Sterna. Sternovi je věnována větší část textu a sám I. Krsek konstatuje na začátku medailonu o F. V. Korompayovi, že F. V. Korompay: „*Nedosahoval sice Sternovy bravury, ani jeho stavovské prestiže, díky své schopnosti sladit své umělecké ambice s talentem vytvořil však nepochybně zajímavé dílo, sice skromnější, ale názorově i co do kvality vyrovnanější než Sternovo.*“⁴⁸

Encyklopedické heslo o Františku Vavřinci Korompayovi napsala do *Nové encyklopedie českého výtvarného umění* Vlasta Kratinová. Autorka vycházela převážně ze své dřívější charakteristiky umělce z katalogu *Barok na Moravě* z roku 1968. Výstižný popis umělcovy

⁴⁵ Poche 1980, s. 127.

⁴⁶ Wirth 1906, s. 68.

⁴⁷ Krsek 1981, s. 21–22.

⁴⁸ Krsek 1989, s. 803–804.

tvorby shrnula autorka takto: „*Jeho pozdně slohová malba s lehce klasicizujícím přízvukem objevujícím se především v pozdějším úseku díla, se vyznačuje kompaktně drženým tvarem, nedramatickou barevností a smyslem pro jemně odstíněné světelné hodnoty, lyricky podbarvující většinou intimně laděný obsah jeho obrazů.*“⁴⁹

V prvním svazku *Uměleckých památek Moravy a Slezska* od Bohumila Samka z roku 1994 nacházíme zmínky o díle F. V. Korompaye, rozprostřené především po brněnských kostelích a jediným mimo brněnským kostelem je v knize kostel svatého Matouše v Dolanech u Olomouce.⁵⁰ Jako první brněnský kostel autor zmiňuje kostel svatého Petra a Pavla, dále kostel svatého Jakuba Většího, dominikánský kostel svatého Michala, kostel svatých Janů, františkánský kostel svaté Máří Magdaleny a končí klášterem alžbětinek.⁵¹ V knize je zmíněný doposud nevidovaný oltářní obraz *Všech svatých s Pannou Marií a Nejsvětější Trojicí* (1782!) z kostela Všech svatých nacházející se v Hradisku u Kroměříže.⁵² Autor se dopouští několika chybných autorských připsání, která budou v nadcházejících kapitolách vyvrácena.

V knize *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, ve stati o malířství, jejímž autorem je Ivo Krsek, se objevuje medailon věnovaný Františku Vavřinci Korompayovi. Autor zběžně charakterizuje Korompayovy malířské schopnosti a jmenuje krátký výčet zásadních děl v kostelích v Bohuňovicích u Olomouce, Brně, Dědicích u Vyškova, Uherském Brodě a dalších. Vyzdvihuje soubor větších i drobnějších pláten namalovaných pro kostel svatého Jakuba Většího v Brně. I. Krsek nadále zmiňuje Korompayovy charakteristické Křížové cesty v kostelech svatého Václava v Ostravě a svatého Jana Křtitele ve Velkých Hošticích u Opavy, které jsou: „[...]charakteristické povýtce lidským chápáním pašijové tematiky[...]“.⁵³ I. Krsek nadále konstatuje, že narozdíl o J. Sterna chybí v Korompayově rejstříku královna barokní malby – freska.⁵⁴ Ve výčtu Korompayových děl zmiňuje I. Krsek portrétní tvorbu, o níž hovoří jako o zvláště šťastném uplatnění Korompayových pozorovatelských schopností.

Roku 1999 vychází druhý svazek *Uměleckých památek Moravy a Slezska* od Bohumila Samka. Autor zmiňuje kostel svatého Linharta v Kdousově, na jehož bočních oltářích jsou

⁴⁹ Kratinová 1995, s. 381.

⁵⁰ Samek 1994, s. 380.

⁵¹ Samek 1994, s. 162, 166, 168, 174, 181, 206, 211.

⁵² Samek 1994, s. 553.

⁵³ Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143.

⁵⁴ Ibidem.

v predelách zasazený kasulové obrazy od F. V. Korompaye.⁵⁵ Dalším doposud nevidovaným obrazem je plátno z bočního oltáře představující *Svatého Jana Nepomuckého* v kostele svaté Markéty v Měnině.⁵⁶

Pavel Preiss věnoval jednu kapitolu v knize *František Karel Palko* jeho bratrovi Františku Antonínovi. Ve knize se zmiňuje o F. V. Korompayovi jako o jeho nejpřímějším následovníkovi. P. Preiss zde pochvalně hovoří o Korompayových portrétních pracích a oltářních plátnech, ze kterých zmiňuje oltářní obrazy v kostele svatého Martina v Třebíči a cyklus z brněnského kostela svatého Jakuba Většího (v knize chybně uvedený jako kostel svatého Josefa).⁵⁷

Do obsáhlého katalogu *Olomoucké baroko II.* přispěl Lubomír Slavíček heslem *Immaculata*. Obraz od F. V. Korompaye, který uvádí J. P. Cerroni ve svém spise *Sammlungen über Kunstsachen, verzüglich in Mähren*, zmiňovali i autoři J. Venera a P. Škranc ve svých diplomových pracích. Oba zařadili obraz do katalogu ztracených či zaniklých prací. Plátno bylo značně znehodnoceno a postiženo dřívějšími restaurátorskými zásahy, proto ho patrně ani jeden z výše uvedených autorů nemohl identifikovat. Lubomír Slavíček v katalogovém heslu srovnává obraz s předchozími pracemi na téma *Immaculata* od F. V. Korompaye a rozvádí dále květnatou ikonografii tohoto vysoce kvalitního plátna.⁵⁸

Katalog *V zrcadle stínů*, vydaný k příležitosti výstavy barokního malířství, sochařství a řemesla, zahrnuje šest katalogových hesel, týkajících se děl F. V. Korompaye. V kapitole „*Země objednavatelé a témata*“ nacházíme dvě protějšková plátna svatých Cyrila a Metoděje (Moravská galerie v Brně) a širokoúhlé plátno *Slavnostní vjezd kardinála Julia Troyera do Olomouce* (Arcidiecézní muzeum v Olomouci).⁵⁹ Další kapitola nesoucí titul „*Umělecké druhy a umělecká ohniska (1670–1750)*“ obsahuje hesla *Smrt svatého Josefa* (Moravská galerie Brno) a *Immaculata* (Jihomoravské muzeum Znojmo).⁶⁰ Kapitola zabývající se portréty „*À la Française*“ zmiňuje reprezentační portrét probošta kláštera augustiniánů-kanovníků ve Šternberku Aurelia Augustina z ruky F. V. Korompaye.⁶¹

⁵⁵ Samek 1999, s. 133.

⁵⁶ Ibidem, s. 466.

⁵⁷ Preiss 2000, s. 273.

⁵⁸ Slavíček 2010, s. 332.

⁵⁹ Kroupa 2012, s. 96–97.

⁶⁰ Ibidem, s. 210, 211.

⁶¹ Ibidem, s. 306–308.

Bakalářská práce Romany Ondříkové na téma: „*František Vavřinec Korompay a jeho obrazy v kostele sv. Jakuba Většího v Brně*“, se zaměřuje na Korompayovu největší malířskou zakázku v Brně. Autorka se nezaměřuje pouze na obrazy umístěné v kostele svatého Jakuba Většího v Brně, ale srovnává svatojakubské práce s ostatními díly z oeuvre F. V. Korompaye. Zhodnocuje umělcovy výtvarné prostředky charakteristické pro svatojakubský soubor děl, na základě komparací. Autorka mohla věnovat větší pozornost otázce objednavatelů oltářních pláten a funkci jednotlivých oltářů.

S novými poznatky o díle a osobnosti Františka Vavřince Korompaye přispěl Lubomír Slavíček, jehož článek je otisknutý ve vědeckém časopise *Opuscula historiae artium*. Článek se zmiňuje o velkém uměleckém mecenáši hraběti Ignáci Dominiku Chorynskému z Ledské, který vedl rozsáhlou korespondenci s uměleckými informátory a zprostředkovateli, jenž pro něj pracovali ve Vídni, Brně a na dalších místech Slezska, Moravy či Německa. Slavíčkův článek čerpá z dochované korespondence z dosud ne zcela využitého zámeckého archivu ve Velkých Hošticích. Dnes jsou dopisy uloženy v Zemském archivu v Opavě. Mezi výčtem slavných uměleckých jmen se nachází i jméno F. V. Korompaye. Prostřednictvím brněnských zmocněnců Bartholomea Nebese a Josefa Františka Rückerta si hrabě Chorynský u F. V. Korompaye nechává objednat (dosud opomíjený obraz ze sbírek zámku Kinských v Lešné u Valašského Meziříčí) portrét své dcery Marie Anny Chorynské.⁶² Dalšími zmíněnými díly v článku jsou *Křížová cesta* v kostele svatého Jana Křtitele ve Velkých Hošticích u Opavy, *Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí* ve farním kostele Fořt-Černý Důl (přemalovaný a autorsky doposud neurčený obraz), nedochovaná skica ke zmiňovanému fořteckému oltářnímu plátnu a zmizelý obraz archanděla Michaela. Zajímavým faktem zůstává poslední zpráva o Františku Vavřinci Korompayovi v listech J. F. Rückerta, adresovaná hraběti Chorynskému, která informuje o malířově smrti.⁶³ Dopis je datovaný 8. 8. 1779 a píše se v něm, že: „[...] *předevčírem zde zemřel ctihodný malíř Corompey[...]*“⁶⁴

Katalog k výstavě *Josef Stern 1716–1775* přinesl několik zajímavých postřehů a nových atribucí, co se týče díla Františka Vavřince Korompaye. Především se jedná o protějšková plátna apoštolů *Svatých Filipa a Jakuba Menšího* v presbytáři kostela Nanebevzetí Panny

⁶² Slavíček 2013, s. 188.

⁶³ Slavíček 2013, s. 202.

⁶⁴ Ibidem.

Marie v Předklášteří u Tišnova. Dalším nově připsaným obrazem je *Zpověď královny Žofie*, nacházející se ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Olomouci. Dlouho badatelsky nepovšimnutá díky četným restaurátorským zásahům zůstala *Křížová cesta* z kostela svatého Bartoloměje v Rozsochách. Všechna výše zmíněná autorská připsání předložil v katalogu Petr Arijčuk.

Několik dalších drobných poznámek o díle Františka Vavřince Korompaye je rozptýleno v bakalářských, diplomových, disertačních pracích, časopiseckých článcích či ve sborníkových příspěvcích, které budou zmíněny hlavně v katalogu malířského díla.

5. Předchůdci a současníci Františka Vavřince Korompaye ve druhé polovině 18. století na Moravě

Na Moravě, stejně jako v okolních zemích, lze zaznamenat zřetelný pokles stavitelství a fundátorské činnosti kolem druhé poloviny 18. století. Tento pokles byl způsoben vrcholící feudalizací, rekatolizací a habsburskými válkami proti Turkům. Skoro všechny venkovské kostely, poutní místa, venkovská šlechtická sídla a kláštery byly z velké části dokončeny. Avšak intenzivně se pracovalo na výzdobě interiérů a modernizaci staršího barokního zařízení. Éra českého barokního malířství pominula, ale na Moravě dochází k rozkvětu malířského řemesla s návazností na Vídeň. Začaly se objevovat tendence k zlidovění velkého baroka.⁶⁵

5. 1. Paul Troger a jeho následovníci

Největší osobností rakouského malířství byl Paul Troger (1698–1762), který šířil po celé monarchii „jednotný říšský styl“. Díky rozmachu vídeňské akademie sílila v téměř celé monarchii expanze rakouských děl.⁶⁶ Vývoj malby v Čechách zůstal stranou od vídeňského vlivu a spíše stagnoval.⁶⁷ Vrstevník Paula Trogera a kolega z vídeňské akademie Michelangelo Unterberger (1695–1758) po sobě na Moravě zanechal tři důležitá díla, která se nacházejí v kostele svatého Jana Křtitele v Kroměříži (1756). Na hlavním oltáři nalezneme působivé *Kázání svatého Jana Křtitele* a na jednom z vedlejších oltářů *Apoteózu svatého Jana Nepomuckého*, které reflektují podněty ze slohu Giovanniho Battisty Piazzetty (1682–1754).

Trogerův žák a absolvent vídeňské akademie, Josef Ignaz Mildorfer (1719–1775), byl malířem mimořádného talentu a pílě. Tento fakt dokazuje freska Nanebevzetí Panny Marie v zámecké kapli v Miloticích (před 1750), kde šťastně užil syntézu trogerovské exeprese a benátského luminismu.⁶⁸ Fresky, které se nacházejí v boční kapli chrámu svatého Mikuláše ve Znojmě, vykazují již méně sugestivity. Stejnou tendenci mají i čtyři oltářní plátna v poutním kostele Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou (1756).⁶⁹

⁶⁵ Krsek 1981, s. 7.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Srov. Preiss 1964, s. 20.

⁶⁸ Stehlík 1963, s. 163; Jirka 1974, s. 73.

⁶⁹ M. Stehlík, Výzdoba hlavního oltáře v Dubu nad Moravou, *Umění VIII*, 1960, s. 197 (pozn. č. 8).

Caspar Franz Sambach (1715–1795) po sobě zanechal v kostele Panny Marie Bolesné ve Sloupu jedno ze svých vrcholných děl, fresky v lodi kostela a rozměrná oltářní plátna (1751–1754), v nichž uplatnil svoji bravurní virtuozitu, ale i „[...] poněkud chladnou dovednost, spájající trogerovské prvky s poučením z benátského settecenta v osobitěm barevně rafinovaném naturalismu[...]“⁷⁰ Další zakázkou pro C. F. Sambacha bylo malování oltářních obrazů *Svatého Bruna* a *Svatého Jana Křtitele* (1765) pro kostel Nejsvětější Trojice v Brně-Králově Poli. Oba obrazy byly po josefínských reformách z kostela přemístěny do Královopolských Vážan. Dalšími díly byla oltářní plátna pro kostely severomoravského lichtenštejnského panství (Zábřeh, Jedlí), kde našel uplatnění i jeho syn a epigon Johann Christian (1761–1797). Po Johannu Christianovi se zachovaly oltářní obrazy *Svaté Barbory* ve hřbitovním kostele v Zábřehu (kolem 1773) a obraz na hlavním oltáři farního kostela *Povýšení svatého Kříže* v Dubicku (1780).

Nejvýraznější osobou, která ovlivnila formování výtvarné kultury moravského baroka, a taky jedním z neplodnějších žáků Paula Trogera, byl Johann Lucas Kracker (1717–1779).⁷¹ J. L. Kracker byl synem vídeňského sochaře Tobiase Krackera, jehož předkové pocházeli z Čech. Tobias Kracker na Moravě zanechal velkou část ze svého díla, které je rozptýleno po celém území habsburské monarchie. Po absolvování vídeňské akademie (zapsán 1733), byl podle Ondřeje Schweigla, činný v dílně brněnského malíře Judy Tadeáše Rottera, se kterým spolupracoval na výzdobě kostela *Nanebevzetí Panny Marie* ve Strážnici (1747).⁷² Dalším dílem, které realizoval pod vedením J. T. Rottera, byl patrně hlavní oltář v kostele *Svatého Jana Křtitele* a *Panny Marie Karmelské* v Bystré u Poličky (hlavní oltář Křtu Kristova 1749) a snad i nezachovaná nástropní olejomalba v prelatuře premonstrátského kláštera na Hradisku (1751).⁷³ Od konce čtyřicátých let 18. století žil delší dobu jako městský malíř usazený ve

⁷⁰ Krsek 1981, s. 8.

⁷¹ Výběr literatury k životu a dílu J. L. Krackera: Vl. Wagner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Spolok svätého Vojtecha, Trnava 1930; A. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Veda, Bratislava 1983; A. Jirka, *Obrazárna premonstrátskeho kláštiera v Nové Říši* (vybraná díla), Cheb 1997, s. 44–45; I. Rusina a kol., *Barok – dejiny slovenskeho výtvarného umenia*, Slovenská národná galéria, Bratislava 1998; A. Jávor, *Johann Lucas Kracker: ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa*, Budapest 2005; V. Mílek, *Transformace uměleckých úloh novověkého kláštera v podmínkách premonstrátské kanonie v Nové Říši v 17. a 18. století* (rigorózní práce), FF MU, Brno 2005; Z. Bartošová a kol., *Umenie na Slovensku*, Slovart, Bratislava 2007; B. Balážová a kol., *Medzi zemou a nebom – majstri barokovej fresky na Slovensku*, Societas historiae artium a Ústav dejín umenia SAV, Bratislava 2009; P. Arijčuk, *Tvorba Johanna Lucase Krackera pro loucké premonstráty. Příspěvek k recepci kompozičních motivů Paula Trogera*, *Zprávy památkové péče* 2013/73, č. 6, 2013, s. 507–518.

⁷² Krsek 1979–1980, s. 73.

⁷³ Ibidem.

Znojmě. Pro město Znojmo i jeho okolí vytvořil Kracker značné množství obrazů. K jeho nejčasnějším pracím (kolem 1750) se řadí plátno *Kázání svatého Jana Křtitele* z kostela svatého Jana Křtitele ve Znojmě. V obraze se jasně odráží vliv Paula Trogera a také G. B. Piazzetty.⁷⁴ Krackerova sláva stoupala díky velkým řadovým zakázkám, které započaly objednávkou dvanácti oválných obrazů s polopostavami světců pro premonstrátský kostel svatého Petra a Pavla v Nové Říši (1758). Další zakázkou pro J. L. Krackera byla výzdoba jezuitského chrámu svatého Mikuláše na Malé Straně (1760–1761), dále fresky a obrazy pro premonstráty v Jasově (1762–1764). Později se vrátil do Nové Říše, aby dovršil své dílo freskami *Předání klíčů svatým Petrem* a *Obrácení svatého Pavla*. Fresky jsou signovány a datovány do roku 1766. Celý chrámový interiér se vyznačuje slavnostní náladou se vzdušným koloritem a jasně vystihuje barokní ideu „*theatrum sacrum*“.⁷⁵ Charakteristickým rysem Krackerovy tvorby je bohatá škála lidských tváří a podob, které hojně užívá ve svém díle a jež se zásadně liší od fyziognomického schematismu Trogerovy školy.

Dílo vídeňského malíře českého původu Johanna Wenzla Bergla (1718–1789), jehož ovlivnila trogerovská exprese a sugestivní příklad Frante Antona Maulbertsche, dosáhlo značně extrémní podoby, jak ve formě barevné, tak fyziognomické.⁷⁶ Benátský kolorit, severský a pozdně slohový sklon k expresi a radikální systém tvarových deformací, to vše umocňovalo Berglovo dílo. Nejúčinnějším prvkem, kterým zasáhl J. W. Bergl české země, jsou *Křížové cesty*. Z Vídně je zasílal do svého rodného města Dvora Králové (kostel svatého Jana Křtitele a Panny Marie Ochránkyně města, z roku 1759, nyní uloženo v městském muzeu Kohoutův dvůr), kapucínského kláštera v Opočně (kolem 1761) a do nedaleké Horní Orlice (1759). Samotné cykly Křížových cest vzbudily velký ohlas a byly multiplikovány ve zlidovělých formách, např. v kostele svatého Antonína Paduánského v Loučkách u Železného Brodu. J. W. Bergl také pracoval pro premonstrátský klášter a kostel v Louce u Znojma. Zde vytvořil nedochované fresky v letní jídelně a na fasádě kláštera; závěsné obrazy svatého Ambrože,

⁷⁴ Vránová 1977, s. 160.

⁷⁵ Krsek 1981, s. 9.

⁷⁶ Výběr literatury k životu a dílu J. W. Bergla: P. Otto, *Johann Bergl 1718–1789* (disertační práce), Wien 1964; K. Garas, *Barockbeiträge zu den Werken von Johann Wenzel Bergl, Franz Anton Palko und Anton Kern*, in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (ed.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996, s. 243–249; P. Arižuk, *Johann Wenzel Bergl. Námět Křížové cesty v díle vídeňských malířů 2. poloviny 18. století* (diplomová práce), FF MU, Brno 1998; J. Medvecký, in: Ivan Rusina (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, Bratislava 1998, s. 54–55; P. Arižuk, *K zakázkám Johanna Wenzela Bergla pro rodný Dvůr Králové nad Labem*, *Opuscula Historiae Artium* 62, 2013, s. 168–179.

Norberta a Augustina.⁷⁷ V Čechách ani na Moravě není znám jediný případ iluzivních otevřených krajin s exotickými motivy, které byly největším Berglovým přínosem a které se nachází v komnatách vídeňského Schönbrunnu.

Jediný Trogerův žák, který překonal svého mistra, byl velký vídeňský malíř Franz Anton Maulbertsch (1724–1796).⁷⁸ Práce, které vytvořil na Moravě, tvoří významnou část jeho díla a jsou také vrcholem malířské barokní kultury na Moravě. Z jeho raných prací, které zde vytvořil, se dochovaly fresky v kostele svatého Jana Křtitele v Mikulově a fresky v lenním sále kroměřížského zámku (obě datujeme do roku 1759).⁷⁹ Fresku v biskupském zámku v Kroměříži, jež představuje *Apoteózu biskupa Egkha*, lze považovat za nejlepší mimoitalskou práci. Zejména ve freskařské práci Giovanniho Battisty Tiepola, kterou provedl na zámku ve Würzburgu, se projevuje italský vliv. Italské impulzy tak Maulbertsch přetavil ve vlastní severský styl s typickým figurálním komparzem, bizardnostmi lidských typů, tváří, se svébytným a originálním koloritem. Radikální expresionismus čerpal z Trogerovy práce, dále ze severoitalských a jihoněmeckých pramenů, ale i ze starších záalpských tradic. Příklonem ke zdrojům lidové výtvarné představitosti vytvořil Maulbertsch originální dílo, reagující na sloh Trogerovy vídeňské akademie a současně tak vytvořil paralelu k benátskému a francouzskému rokoku. Díky Maulbertschovi dosahovalo rakouské barokní malířství vrcholu až na sklonku svého historického průběhu.

Maulbertschova malířská tvorba v šedesátých letech 18. století na Moravě je zastoupena nejpočetnějším množstvím prací. Soustava všech tvarů se stává hmotnější; zejména ve freskách, počínaje výzdobou klášterní knihovny v rakouském Mistelbachu (1760). Zde se projevuje tendence ke zřetelnému členění tvarů a jednotlivých celků. Není vyloučeno,

⁷⁷ MZA Brno, G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, f. 103, 105; Stehlík 1972, s. 201.

⁷⁸ Výběr literatury k životu a dílu F. A. Maulbertsche: I. Krsek, Frant. Antonín Šebesta-Sebastini: *K problematice moravského malířství 2. poloviny 18. století*, 1959, s. 155; K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, Budapest 1960; K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch Leben und Werk*, Salzburg 1974; I. Krsek, *František Antonín Maulbertsch*, Praha 1974; F. M. Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, Wien 1974; L. Slaviček, Příspěvky k poznání díla Felixe Ivo Leichera na severní Moravě, *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji*, Ostrava, roč. 5, 1982, s. 33–61; L. Slaviček, Franz Anton Maulbertsch und Joseph Winterhalder. Zur Ausschmückung des Refektoriums im Prämonstratenserkloster in Klosterbruck bei Znaim, *Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae*, Budapest 1989, roč. 34, s. 221–226; Z. Kudělka – I. Krsek, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 739; L. Slaviček, Franz Anton Maulbertsch a jeho okruh na Moravě, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes-Brno 2003, s. 217–230.

⁷⁹ Krsek 1961, s. 349.

že tuto tendenci převzal F. A. Maulbertsch od Daniela Grana.⁸⁰ Granův vliv se odrazil na dílčí vídeňské skice k třem freskovým polím letního refektáře premonstrátského kláštera ve Znojmě-Louce (1765). Freska *Nalezení svatého Kříže*, která je zachována v kostele svatého Hippolyta ve Znojmě-Hradišti (1766), působí klidnějším dojmem a je provedena v jemném dvojjzvuku růžových a zelených tónů.⁸¹ Mimořádně malířsky bohatý cyklus se nachází v kostele Nejsvětější Trojice v Brně-Králově Poli (1769) a zahrnuje vynikající výjevy *Zvěstování*, *Svatého Jana na Patmu* a *Jozua s andělem*, které souzní svým klidem s freskami ve Znojmě-Hradišti.⁸² Avšak v oltářních plátnech vládne nadále dramatický patos. Dosvědčují to plátna *Loučení apoštolů* (do 1767) v kostele svatého Petra a Pavla v Hrádku u Znojma a *Nevěřící Tomáš* v kostele svatého Tomáše v Brně (1764). Poslední zmíněný obraz patří k nejlepším Maulbertschovým plátnům, které spojuje historizující reminiscence tenebristické, rembrandtovskou manýru a gotizující prvky. Zajímavou prací je *Křížová cesta*, na které F. A. Maulbertsch spolupracoval s Josefem Winterhalderem ml. *Křížová cesta* se vyznačuje jistou bizarností provedení a je namalována v „rembrandtovském“ stylu. Nachází se v kostele svatého Mikuláše v Oslavanech.⁸³ Kolem sedmdesátých let získává Maulbertschův malířský výraz pevnější kompozici i tvar a přijímá tak osvícenský klasicismus. S nástupem tohoto slohu souvisí i proměna tématu, která je realizována v ideově bohatém programu odkazujícím na zaniklou fresku v klášterní knihovně ve Znojmě-Louce (1778).⁸⁴ Vyhraněná barokní ikonografie tak ustupuje umírněnější koncepci, která je ovlivněna reformním katolicismem tereziánské a josefínské doby.⁸⁵ V Maulbertschově pracích existuje nadále historizující spojení s manýrismem, které můžeme spatřit v oblasti figurálního kánonu a také v koloritu, který se objevuje po celou dobu jeho tvorby.

Maulbertschovo dílo silně zapůsobilo na ostatní umělce, zejména práce z padesátých a šedesátých let, které postupně gradovaly a zároveň překračovaly rámeček barokního uměleckého světa. Pokračovatelé Maulbertschova odkazu vstřebávali podněty mistrovsky tvorby a zároveň se v jejich dílech odrážel nový klasicistní výraz. Radikální projev mistrovsky

⁸⁰ E. Knab, Über Maulbertsch und Gran, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, č. 45, 1975, s. 43.

⁸¹ Krsek 1981, s. 12.

⁸² S. Hain, Zum ikonographischen Programm eines Freskenzyklus von Franz Anton Maulbertsch, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 30, 1981, F25, s. 71.

⁸³ Richter – Samek – Stehlík 1966, s. 78.

⁸⁴ Skica ke *Klanění pastýřů* publikována in: L. Slavíček, Nová zjištění k dílu F. A. Maulbertsche a J. L. Krackera. Dvě moravika za sbírek Národní galerie v Praze, *Umění XXVI*, 1978, s. 56.

⁸⁵ Preiss 1967, s. 217.

tvorby, přežíval, i když svérázně pochopený, v dílech menších malířů, jako například u Františka Antonína Sebastiniho, a nadále se tradoval až do přelomu 19. století.

5. 2. Žákovský okruh F. A. Maulbertsche

Je třeba připomenout malíře z užšího okruhu F. A. Maulbertsche, který byl velmi plodným tvůrcem oltářních pláten. Felix Ivo Leicher (1727–1812), rodák z Bílovce ve Slezsku,⁸⁶ plnil často zakázky za svého mistra a zachoval si, přes nesporné ovlivnění, svůj vlastní malířský rukopis. Důležitou roli sehráli v malířově životě piaristé, u nichž studoval na gymnáziu v Příboře a kteří patrně zprostředkovali setkání s mistrem Maulbertschem. První zakázkou pro piaristický řád byly dva drobné obrazy pro oltářní menzy kostela svatého Jana Křtitele v Kroměříži (jedná se o *Duše v očistci a svatého Vendelína*, kolem 1755). Druhá větší zakázka patřila vídeňskému kostelu St. Thekla an der Wieden. V kostele svatého Jana Křtitele v Mikulově došlo ke spolupráci malířů F. A. Maulbertsche a F. I. Leichera. F. A. Maulbertsch v tomto kostele vytvořil vynikající fresky a neméně pozoruhodný oltářní obraz svatého Jana Nepomuckého, F. I. Leicher namaloval pro kostel hlavní oltářní plátno a další obrazy do zbývajících bočních oltářů.⁸⁷ S piaristy byl Leicher v kontaktu i v pozdějších letech, což dokazují zakázky pro Litomyšl (1759), Benešov (1761), Moravskou Třebovou (1761?), Vídeň – Maria Treu (1762/1763), Prahu (okolo 1766), Tatu (1767), Bílou Vodu (před 1777) a Příbor (1764, 1774). Maulbertschův vliv se v Leicherově tvorbě projevoval nejvíc na přelomu padesátých a šedesátých let v obrazech pro vídeňský kostel Svaté Tekly z roku 1756 (tento vliv je znatelný na hlavním oltáři a dochované skici, která je dnes uložena v muzeu v Tours).⁸⁸ Maulbertschovy ohlasy se projevují na obraze *svatého Mikuláše*, který malíř vytvořil těsně před rokem 1777 pro hlavní oltář farního kostela svatého Mikuláše v Bílovci.⁸⁹ Avšak v žádném z těchto pláten

⁸⁶ Výběr literatury k životu a dílu F. I. Leichera: K. Garas, Felix Ivo Leicher, 1727–1812, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, č. 13, 1958, s. 87–103, 144–154; L. Slavíček, *Felix Ivo Leicher 1727–1812* (diplomová práce), FF MU, Brno 1972; L. Slavíček, *Felix Ivo Leicher 1727–1812* (disertační práce), FF MU, Brno 1972; L. Slavíček, Příspěvky k poznání Felixe Ivo Leichera na severní Moravě, in: *Sborník památkové péče v severomoravském kraji*, č. 5, 1982, s. 33–61; L. Slavíček, Skici a kresby v díle Felixe Ivo Leichera (Několik poznámek a nových určení), in: *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k sedmdesátým narozeninám prof. dr. Pavla Preisse, DrCs*, Praha 1996, s. 290–301; L. Slavíček, „...in einer angenehmen Haltung gemalt“, Felix Ivo Leicher a jeho „znovuobjevený“ obraz v Muzeu výtvarného umění v Olomouci, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, č. 6, 2005, s. 115–124; Z. Kuchta, *Významní rodáci a osobnosti Bílovecka*, Bílovec 2009, s. 54–55.

⁸⁷ Krsek 1968, s. 79; Slavíček 1972, s. 20.

⁸⁸ Slavíček 1972, s. 18.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 70.

se nepřibližuje Leicher umění svého mistra. Projev F. I. Leichera je barevně a skladebně nesložitý, klidný, lyrizující a často žánrově intimní.⁹⁰ Figurální výraz tíhne spíše k výrazově nesložitým oblým tvarům a celá jeho tvorba postrádá dramatickosti.

Vztah mistra a žáka byl mnohem těsnější u znojmského malíře Josefa Winterhaldera ml. (1743–1807), u kterého najdeme vliv Maulbertschovy tvorby hojněji.⁹¹ Josef Winterhalder ml. pocházel z jihoněmecké sochařské rodiny. Do umělecké tvorby byl uveden svým strýcem Josefem Winterhalderem st., který byl významným sochařem působícím na Moravě od roku 1730. V dílně F. A. Maulbertsche pobýval mezi léty 1763–1768 a jak sám udává, pracoval s ním na řadě freskařských zakázek na Moravě (Louka 1765; Hradiště u Znojma 1766), v Dolních Rakousích a v Uhrách, kde po odchodu svého mistra byl činný jako spolupracovník V. Fischera a J. Hauzingera.⁹² K další spolupráci s mistrem Maulbertschem došlo v Dyji (1774) a znovu v Louce (1778). Josef Winterhalder byl po smrti svého mistra vyhledávaným freskařem a obraceli se na něj také objednatelé z ostatních habsburských zemí. J. Winterhalder dokončoval po svém mistrovi fresky klášterní knihovny v Szombathély (1794–1800) a převzal také zakázku pro klášterní knihovnu v Gerasu (1805).⁹³ Maulbertschův malířský přednes ovšem přesahoval Winterhalderovy umělecké možnosti, i když Winterhalder od počátku své umělecké tvorby zřejmě usiloval o co nejvěrnější následování svého mistra – od koncepce celků až k figurální typice. Stejně jako F. I. Leicher, tak i J. Winterhalder sledoval jen výjimečně svého mistra v jeho extrémní dramatickosti a pohyboval se spíše v rokokové jemnosti, zdobnosti, citovém ztišení a často s přízvukem jisté nostalgie. Tyto výtvarné sklony se u J. Winterhaldera projevují u zajímavě komorně laděných oltářních obrazů Vyučování Panny Marie a Svatého Jana Nepomuckého v kostele ve Znojmě-Hradišti (1766), které maloval ještě v Maulbertschově dílně v době, kdy mistrova tvorba dosahovala – v tvorbě závěsných obrazů

⁹⁰ Slavíček 1972, s. 96; Krsek 1981, s. 14. Podle L. Slavíčka tíhnu F. I. Leicher spíše k umění Michelangela Unterbergera.

⁹¹ Výběr literatury k životu a dílu J. Winterhaldera ml.: Z. Drobná, Oltářní obrazy Josefa Winterhaldera v Brně, *Akord*, 1937, s. 12–18; Z. Drobná, Kresby Josefa Winterhaldera v obrazárně Zemského muzea v Brně, *Památky archeologické – skupina historická XXXII*, N. Ř. IX–XVII, 1939–1946, 1946, s. 109–123; M. Hanavská, *Dílo Josefa Winterhaldera ml. na Moravě* (dizertační práce), FF MU, Brno 1952; K. Garas, Joseph Winterhalter (1743–1807), *Bulletin du Musée Hongrois national des Beaux – Arts* 14, 1959, s. 75–90; A. Grossová, *Závěsné obrazy Josefa Winterhaldera mladšího (1743–1807)* (diplomová práce), FF MU, Brno 1999; A. Grossová, Několik poznámek k dílu Josefa Winterhaldera ml., *Bulletin Moravské galerie v Brně* 57, 2001, s. 135–139; T. Valeš, *Josef Winterhalder ml. (1743–1807) – poznatky z jeho života a díla: Znojmo – Rajhrad – Brno* (diplomová práce), FF MU, Brno 2008; L. Slavíček (Hrsg.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo), Maulbertsch bester Schüler* (katalog výstavy), Langenargen 2009.

⁹² Garas 1960, s. 283.

⁹³ A. Jávora, Josef Winterhalder d. J. in Ungarn, in: Slavíček 2009, s. 145–159.

– do značné míry vzrušené výrazovosti.⁹⁴ K několika dalším výjimkám patří Křížové cesty, s dávkou dramatu, pocházející z šedesátých let (Oslavany; Znojmo (kolem 1755), kostel svatého Mikuláše).⁹⁵ U nich se uvažuje o spolupráci žáka a mistra. Oltářní plátno Loučení svatého Petra a Pavla (1788), z kostela stejnojmenného zasvěcení v Horní Bobrové, patří k vrcholným Winterhalderovým pracím.⁹⁶ Tento znamenitý obraz (skica v majetku Slovenské národní galerie) je modulován ve škále převládající šedi, jejíž vzor se dá nalézt v Maulbertschově tvorbě, avšak ve Winterhalderově redakci značí osobitý malířský počín. Josef Winterhalder ml. nepochybně reagoval i na díla dalších vůdčích osobností vídeňské malby. Vedle reakce na Trogerovu malbu, s níž svého synovce seznámil nepochybně strýc sochař, se v díle J. Winterhaldera ml. objevují i stopy figurálních a kompozičních motivů Daniela Grana. Nechybí ani ohlasy na dílo Jana Lukáše Krackera, které se nejvíce objevují v obraze *Smrti svatého Josefa* (1777) osazeném na bočním oltáři v Dyji, kde J. Winterhalder zůstal u malebné barokní formy. Setrvávání na pozdně barokní malbě, respektive rokokovém výtvarném výrazu, okrajově přizpůsobené vlně klasicismu, je pro dílo J. Winterhaldera velmi typické. Výrazným dokladem je Winterhalderova nejlepší nástěnná malba *Kristus a andělské kůry očekávající Pannu Marii na nebesích* (1782?), v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Zábrdovicích. Ke klasicismu se J. Winterhalder dopracoval pouze v dekoratérských pracích, které tvoří osobitou a zajímavou oblast umělcovy tvorby v rámci interiérů zámeckých (např. Dukovany 1791; Uherčice devadesátá léta 18. století) či církevních (Brno-Zábrdovice 1781; Běhařovice 1792 a další).

Další malíř, jež zaujímá zvláštní postavení bez přímé souvislosti s převládajícím slohem vídeňské akademie, byl Johann Martin Schmidt, zv. Kremersschmidt (1718–1801).⁹⁷ M. Schmidt žil od roku 1755 ve Steínu (dnešní dvojměstí Krems-Stein) a působil zde jako vážený měšťan. Vytvořil obrovské množství maleb pro Dolní i Horní Rakousy, Salzburg, Štýrsko, Korutany, Slovinsko, Moravu, Uhry a dokonce i pro Polsko a Rusko. Schmidtova tvorba se vyznačuje lidsky zaujatou, takřka lidově zbarvenou výtvarnou náladou nastupující měšťanské vrstvy, naznačující cestu k 19. století. Malířská díla pro moravské objednavatele pocházejí většinou z jeho pozdní tvůrčí etapy, kdy počínaje sedmdesátými lety dosáhl značné proslulosti

⁹⁴ Slaviček 2009, s. 306–307, 308–309, kat. č. G1, G2.

⁹⁵ Slaviček 2009, s. 319–322, kat. č. G11, G12.

⁹⁶ Slaviček 2009, s.

⁹⁷ Výběr literatury k životu a dílu J. M. Schmidta: K. Garzarolli-Thurnlackh, *Das graphische Werk Martin Johann Schmidt's (Kremser Schmidt), 1718–1801*, Zürich 1925; Fr. Dworschak, R. Feuchtmüller, K. Garzarolli-Thurnlackh, J. Zykan, *Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt „Der Kremersschmidt“, 1718–1801*, Wien 1955; H. Frühwirth, *Ihre Liebe galt Krems. Kultur der Stadt Krems*, Krems 1997.

a byl zahrnován zakázkami. Doba sedmdesátých let značí ve Schmidově tvorbě plynulý přechod ke klasicismu, na rozdíl od tvorby Maulbertschovy. Slohová proměna je patrná na obraze *Archanděla Michaela* (1772) v sakristii kartuziánského kostela Nejsvětější Trojice v Brně-Králově Poli, kde se pevná kompoziční struktura organicky pojí se Schmidovým zájmem o látkovost figurálního komparzu, vyjádřenou barokně měkkým děleným rukopisem a koloristickými akordy zářivých zlatavých a stříbřitých tónů. Neméně je tomu tak i u obrazů pro boční oltáře paulánského poutního kostela Narození Panny Marie ve Vranově u Brna (1777, 1782), které dotvářejí slohově jednotnou výzdobu kostelní lodi. Oltářní obrazy nacházející na bočních oltářích v brněnském dómu svatých Petra a Pavla (*Stětí svaté Barbory, Křest Kristův*, 1790 a 1791) představují klasicistní stupeň výtvarného názoru a jsou zároveň i projevem menšího poklesu kvality, což bylo charakteristické pro pracovně přetíženého a stárnoucího malíře.⁹⁸

Výtvarný projev F. A. Maulbertsche a jeho užšího okruhu, byl výrazným činitelem výtvarné kultury na Moravě ve druhé polovině 18. století. Díla ostatních Trogerových žáků společně s pracemi J. M. Schmidta přispěly k tomu, že závěr moravského baroka byl vídeňsky, respektive rakousky podbarven. Na pomezí jižní Moravy vznikalo koncem padesátých let, několik prominentních malířských výzdob. Jednalo o zásluhu Trogerova okruhu v čele s F. A. Maulbertchem (Mikulov, kostel svatého Jana Křtitele; Znojmo-Hradiště, kostel svatého Hippolyta; Hrádek u Znojma, farní kostel; Dyje, farní kostel náležící premonstrátům v Louce; Nová Říše, premonstrátský kostel) nebo o přispění J. M. Schmidta (Brno-Královo Pole, kartuziánský klášterní kostel; Brno-Zábrdovice, premonstrátský kostel; Vranov u Brna, paulánský kostel). Významnou úlohu při pronikání pozdně barokního malířství měl řád premonstrátů, který rostl na významu v rámci tereziánského reformního katolicismu. Rozměrným souborem vídeňské, případně vídeňsky orientované rokokové malby, byla výzdoba rozlehlého komplexu louckého premonstrátského kláštera (J. W. Bergl, F. I. Leicher, F. A. Maulbertsch, J. I. Mildorfer, F. A. Palko a J. Winterhalder ml.), který získal významné postavení jako středisko výtvarné kultury, stejně jako jeho předchůdce v první polovině 17. století, Hradisko u Olomouce.⁹⁹ V objednávkách louckých premonstrátů převažovalo malířství nad sochařstvím. Tato tendence byla dána jakousi hegemonií malby v kontextu rokokového

⁹⁸ I. Krsek, Beitrag zum Werk Martin Johann Schmidts (Kremserschmidt). *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 15, 1966, č. F10, s. 51.

⁹⁹ Kratinová 1968, s. 6.

umění.

V epilogu moravského baroka vzniká odlišná situace, než v první polovině století. Někdejší Rottmayrovy, Altomontovy, Granovy a Trogerovy zásahy byly jedinečné, ale nezanechaly hlubší stopy kromě možného Granova vlivu na Handkeho a snad i na Etgense. Bližší vztah k Rakousku byl dán hlavně tím, že díla představitelů moravského malířství (Eckstein, zvláště Etgens, Fissée a Handke) vznikala za stejných předpokladů - v širokém smyslu slova italských - jako současné umění rakouské. Tehdejší moravskou malbu je možné považovat za jakousi samostatnou větev rakouského baroka a teprve polovina 18. století znamená její předěl. Na Moravě se tvoří, i přes sílící příliv rakouských výtvarných děl, skupina kvalitních domácích malířů. Jistý vliv má i domácí tvorba první poloviny 18. století, takže podněty z vídeňského centra nejsou přijímány pouze pasivně.¹⁰⁰

Jižní Morava se stala živým centrem činnosti rakouských mistrů a je zcela pochopitelné, že blíže k vídeňské orientaci měli i domácí malíři. Zanedbáme-li Znojmo s Josefem Winterhalderem ml., Janem Lukášem Krackerem a se zásahy Františka Antonína Maulbertsche, J. W. Bergla, a J. I. Mildorfera, kteří byli už zmíněni, došlo k pozoruhodnému rozkvětu malířské tvorby hlavně v Brně, které se ve druhé polovině 18. století dostalo na vrchol moravské výtvarné kultury. Postavení zemské metropole bylo roku 1777 posíleno zřízením biskupství. V Brně se začala postupně zařizovat a modernizovat řada kostelních a klášterních interiérů i světských staveb, v nichž našli uplatnění mladí domácí umělci. Jan Jiří Etgens chtěl založit na Moravě Akademii, ale tento počín nedopadl úspěšně a mladí umělci se školili v tzv. „domácí akademii“ Ondřeje Schweigla, významného sochaře, sběratele a zasvěceného znalce moravského umění.

5. 3. Malíři druhé poloviny 18. století usazení v Brně

Malá umělecká epizoda, i když velmi důležitá pro umělce, kterému je věnována tato diplomová práce, byl pobyt Františka Antonína Palka v Brně (1717–1766), žáka vídeňské akademie a staršího bratra proslulejšího Františka Xavera (Karla) Palka (1724–1767).¹⁰¹ Po

¹⁰⁰ Srov. Krsek 1989, s. 799.

¹⁰¹ Výběr literatury k životu a dílu F. A. Palka: I. Krsek, Na okraj sakrální malby Františka Antonína Palka, in: J. Kropáček (red.), *Na předělu věků. Sborník k počtě PhDr. Jaroslava Pešiny, DrSc*, Praha 1994, s. 147–160; K. Garas, Barockbeiträge zu den Werken von Johann Wenzel Bergl, Franz Anton Palko und Anton Kern, in: T. Sekyrka – V. Vlnas (ed.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr.*

bratislavském pobytu vstoupil F. A. Palko do služeb olomouckého biskupa F. J. Troyera a v Brně se roku 1748 oženil s vdovou po sochaři Janu Jiřímu Schaubbergerovi.¹⁰² Po její smrti se odstěhoval do Vídně. Své nejlepší moravské dílo se sakrální tematikou, trogerovsky monumentálně koncipovaný a koloristicky promyšlený hlavní oltářní obraz *Svaté Anny vyučující Pannu Marii*, namaloval pro trinitářský kostel svaté Anny v Holešově (1748).¹⁰³ Pravděpodobně později vznikl obraz na hlavním oltáři brněnského kostela svatého Jakuba Většího (dnes umístěný na evangelijní lodi kostela), který připomíná zakázky obrazů pro jezuity a klarisky v Bratislavě z přelomu padesátých a šedesátých let 18. století. Nejvíce byl F. A. Palko ceněn za své portrétní umění, v jehož oblasti dosáhl opravdového mistrovství. Z roku 1747 pochází působivá podobizna biskupa Troyera v životní velikosti (Moravská galerie v Brně).¹⁰⁴ V šedesátých letech (mezi 1761–1766) namaloval komorní skupinové žánrové portréty biskupa M. Hamiltona, což je důkazem, že malíř zůstal ve spojení s reprezentanty vyššího moravského kléru, před svým odchodem do Vídně.¹⁰⁵

Malířská osobnost, která se zapsala do kulturní fyziognomie svého brněnského působiště, byl freskař a malíř Josef Stern (1716–1775).¹⁰⁶ J. Stern se narodil ve Štýrském Hradci a na Moravu přišel kolem roku 1750 na pozvání šlechtického rodu Dietrichsteinů po předchozím studiu v Itálii (římský pobyt doložený mezi léty 1739–1741). Sternovo rané dílo v kostele Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou (mezi 1750–1752), se řadí mezi nejlepší moravské malířské práce 18. století.¹⁰⁷ Hlavní oltářní plátno, malířsky hutné a bohaté, vychází z italského poučení, v tomto případě z intenzivního a osobitě ztvárněného prožitku benátské malby. Záliba v malebných detailech, světelné režii a výrazového realismu fyziognomií prozrazuje charakter severského malíře. Sternovo malířské poučení settecenteským

Pavla Preisse, Praha 1996, s. 243–249; P. Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku střeoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999; J. Kroupa, *František Antonín Palko v Tovačově*, in: J. Kroupa (ed.), *Umělci, objednatelé a styl*, Brno 2006, s. 243–257.

¹⁰² Preiss 2000, s. 17.

¹⁰³ Preiss 2000, s. 250–253.

¹⁰⁴ Krsek 1989, s. 799, kat. č. 111.

¹⁰⁵ L. Machytka – J. Neumann – E. Šafařík, *Mistrovská díla starého umění v Olomouci*, Olomouc 1967, s. 88.

¹⁰⁶ Výběr literatury k životu a dílu J. Sterna: I. Krsek, *Moravské dílo Josefa Sterna* (disertační práce), FF MU, Brno 1949; M. Loudová, *Malíř Josef Stern (1716–1775)* (diplomová práce), FF MU, Brno 2000; M. Šeferisová Loudová, *Obnovený Stern – objevený Sebastini? K autorství fresek v minoritském kostele v Krnově*, *Opuscula historiae artium* 55, 2006, č. F50, s. 97–116; M. Šeferisová Loudová, *Das Altargemälde aus Dub an der March und eine wiedergefundene Ölskizze des Malers Josef Stern*, *Umění LX*, č. 3, 4, 2012, s. 293–303; M. Šeferisová Loudová (ed.), *Josef Stern 1716–1775* (katalog výstavy), Olomouc 2015.

¹⁰⁷ Šeferisová Loudová 2015, s. 130–132, kat. č. IV.1.2.

senzualismem bylo pro Moravu obrovským přínosem. Tato tendence je nejvíce nápadná v piaristickém kostele svatého Jana Křtitele v Kroměříži, kde Stern převzal po zesnulém J. J. Etgensovi roku 1757 dokončení nástěnné výzdoby. Zde se jeho malby na klenbách bočních kaplí, severního bočního vchodu a na podklenutí kruchty střetávají s konzervativními freskami Etgensovými. Sternův pozoruhodný a senzitivní malířský výraz nezůstal v moravském prostředí bez odezvy. V době, kdy přišel Stern na Moravu, byl již vyhraněnou osobností, a proto nepodlehł sugestivní tvorbě trogerovské školy. K prvnímu setkání F. A. Maulbertsche s uměním došlo pravděpodobně v kroměřížské biskupské rezidenci při pracích na obnově interiérů zničených požárem, v době, kdy vídeňský mistr maloval v lenním sále roku 1759 svoji znamenitou nástěnnou malbu. Její ohlasy ve fresce v knihovně (*Oslava zakladatele zámku Karla Lichtensteina a jeho obnovitele Leopolda Egkha*) a později v zámecké kapli (*Bůh Otec, Křest Bořivojův*, kolem 1766) jsou sice evidentní, avšak omezují se pouze na reakci v kompozici a v detailech; výrazně jim chybí Maulbertschova bouřlivá exprese. Jiná situace panuje v dalším významném Sternově díle ze šedesátých let, v cyklu pláten s postavami apoštolů v kartuziánském kostele Nejsvětější Trojice v Brně-Králově Poli, kde se opět setkala díla obou malířů. Působivá dramatizace postav apoštolů (zvláště *Svatý Pavel* a *Svatý Jakub Větší*) nepochybně navazuje na soudobé Maulbertschovy obrazy. Ovšem ani zde Stern nepodlehł zcela Maulbertschově manýře a vložil do pláten svůj nezaměnitelný rukopis. Sternova charakteristická proporční a fyziognomická schemata odolala, modelace postav zůstává přes všechny dynamismus kompaktní a plynulá, totéž platí u koloritu. Obrazy, které vytvořil Stern pro Královopolský kostel, patří k nejmarkantnějším reakcím na Maulbertschovu výzvu, prokazující tedy originalitu Sternova malířského rukopisu. Sternův pobyt v Itálii vytříbil umělcův výtvarný názor natolik, že neměl za potřebí přejímat Maulbertschovu extrémnost v plné míře. Oltářní obrazy, nacházející se v kostele Milosrdných bratří v Brně, oznamují společně s ostatní Sternovou pozdní tvorbou jistý úpadek kvality, způsobený nejen pokročilým věkem umělce, ale i dezorientací v době nastupujícího klasicismu (Nejsvětější Trojice na hlavním oltáři kostela v Dědicích u Vyškova, 1775).¹⁰⁸ Časná Sternova tvorba imponuje rozvinutým barokním kolorismem: svěží barevností, která kombinuje často živé žhnoucí tóny s lomenými a je umocněna malebně uvolněným štětcovým přednesem. V řadě prací lze spozorovat Sternův obdiv k benátskému koloristovi Giovannimu Pellegrinimu (1675–1741).

¹⁰⁸ Šeferisová Loudová 2015, s. 190–191, kat. č. IV.30.

Platí to např. o freskách kroměřížské zámecké knihovny a zámecké kaple (v kapli především figury Ctností), o olejových skicách (skica k obrazu hlavního oltáře v Dubu nad Moravou, soukromý majetek; *Svatá Trojice, Vítězná církev*, Moravská galerie v Brně), i o obrazech drobného a středního formátu (např. *Svatá Barbora* na menze bočního oltáře františkánského kostela svaté Máří Magdaleny v Brně, *Svatá Tekla* na menze bočního oltáře piaristického kostela svatého Jana Křtitele v Kroměříži, *Svatá Kateřina* v nástavci bočního oltáře kartuziánského kostela Nejsvětější Trojice v Brně-Králově Poli, *Stětí svaté Kateřiny* na bočním oltáři v Ivančicích). Na obrazech menších formátů vyjádřil Josef Stern svoji senzibilitu nejkonzentrovaneji a nejspontánněji. Ve velkých formátech pojímal Stern své postavy značně "silácky" a často se dopouštěl kompozičních nedostatků (např. hlavní oltářní obraz v kostele Svatých Janů v Brně, patrně z počátku šedesátých let).¹⁰⁹

Medailonek o Františku Vavřinci Korompayovi je vynechán záměrně, neboť je mu věnována celá tato diplomová práce.

Dalším z výrazných malířů usazených v Brně byl Josef Ignác Havelka (1716–1788), který žil ve stínu svých úspěšnějších kolegů.¹¹⁰ Havelka byl méně zaměstnáván místními církevními institucemi, zato však dodal pro minoritský kostel svatých Janů v Brně početnou sérii obrazů, které mají svým sklonem ke groteskní výrazové nadsázce blízko k obšírnému a sugestivnímu vyprávění zlidovělého názoru. Mezi plátny pro minority jsou nevšedně velké obrazy, zejména oba dramatické pašijové výjevy s bohatým figurálním komparzem, umístěné na Svatých schodech (*Kristus klesá pod křížem, Ukřižování*). Na souboru pláten v minoritském kostele v Brně se podílela ruka dosud neznámého malíře, který v řadě obrazů se sakrálními náměty přiváděl Havelkův sloh až do oblasti primitivizujícího výrazu, jak v deformaci tvarů, dospívajících až k ornamentalizující schematičnosti, tak i ve svérázné redukci barevné škály, založené u autentických Havelkových prací na dvojnásobném zemitých teplých (zejména hnědých) a odhmotněnějších chladných stříbrných tónů (oltářní obrazy v Bohdalově z konce padesátých let 18. století; Křest svatého Augustina, boční oltář augustiniánského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku z šedesátých let 18. století; Křížová cesta v kostele Panny Marie

¹⁰⁹ Šeferisová Loudová 2015, s. 155–156, kat. č.IV.11.

¹¹⁰ Výběr literatury k životu a dílu J. I. Havelky: R. Hakl, *Josef Ignác Havelka, 1716–1788* (diplomová práce), FF MU, Brno 1959; I. Krsek, *Nové poznatky k dějinám malířství 18. století na Moravě*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 26–27, 1977–1978, č. F21–F22, s. 65–69; P. Ariječuk, *Josef Ignác Havelka v uměleckém prostředí Brna na sklonku baroka*, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 68, 2012, s. 120–133.

Bolestné ve Sloupu, pravděpodobně 1766). Jemné stříbřité tóny získávají převahu v pozoruhodných obrazech v kostele svatého Vavřince v Dačicích, a to na čtyřech plátnech s rozvinutou krajinářskou složkou (*Svatý Antonín, Svatý Pavel, Prorok Eliáš s vdovou ze Sarepty, Mojžíšův zázrak s vodou*).¹¹¹ Havelkovo dílo lze zařadit do produkce drobných lidových mistrů ovlivněných expresí Trogerovy školy a mistry středního Podunají. Stěžejní Havelkovou zkušeností bylo setkání se s díly F. A. Maulbertsche a patrně i J. W. Bergla.

5. 4. Malíři usazení v oblasti střední a severní Moravy

Malíři, kteří přišli z Vídně, jen zřídka pronikali do oblasti střední a severní Moravy i Slezska, stejně jako na západní Moravu. Zřetelněji se v severní části země navazovalo na místní tradice a na malířskou autoritu Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774). S Olomoucí samotnou byl spjatý Josef František Pilz (1712–1792), malíř rakouského původu, který se údajně učil u J. J. Etgense v Brně a roku 1740 byl přijat jako pomocník J. K. Handkeho.¹¹² V Pilzově nepřilíš náročném díle se vliv J. K. Handkeho projevuje velice zřetelně. Nejvíce je tento vliv patrný na fresce v boční kapli trinitářského kostela svaté Anny v Holešově (kolem 1754).¹¹³ V pozdější freskové výzdobě farního kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Slatinicích, přistupuje Pilz k handkovským motivům a zároveň se v této fresce objevují i odezvy Etgensovy fresky v kopuli piaristického kostela svatého Jana Křtitele v Kroměříži z let 1750–1755. Rokokově křehká malba *Svaté Rodiny* (fara u kostela svatého Mořice v Olomouci) spojuje koloristické elementy Haringerova díla (obrazy v kostele svatého Štěpána v Olomouci-Hradisku) i figurální motivy z tvorby J. T. Suppera. Josef Pilz namaloval pro kostel svatého Františka Serafínského v Lipníku nad Bečvou obrazy *Svatého Josefa Kalasánského* a *Svatého Mikuláše*, které se odvolávají na stejnojmenná plátna v kostele svatého Jana Křtitele z ruky Josefa Sterna. V lipnickém kostele svatého Víta vytvořil J. F. Pilz ještě pozoruhodnou freskovou výzdobu interiéru. Jeho výtvarný názor se přizpůsoboval uměleckému proudu zlidovělého rokoka, což dokazuje *Křížová cesta*

¹¹¹ Krsek 1977–1978, s. 66.

¹¹² Výběr literatury k životu a dílu J. F. Pilze: L. Mlčák, *Olomoucký rokokový malíř Josef František Pilz, 1711–1797* (disertační práce), FF UP, Olomouc 1975; L. Mlčák, Olomoucký malíř Jan Sarkander Pilz, in: M. Čermák (red.), *Střední Morava: vlastivědná revue* 11, č. 21, 2005, s. 123–128; L. Mlčák, Nově zjištěné obrazy Jana Jiřího Heinsche (1647–1712) a Josefa Františka Pilze (1711–1797) v Olomouci a Troubkách, in: M. Čermák (red.), *Střední Morava: vlastivědná revue* 16, č. 30, 2010, s. 76–79.

¹¹³ Datování L. Mlčáka v jeho disertační práci: L. Mlčák, *Olomoucký rokokový malíř Josef František Pilz, 1711–1797* (disertační práce), FF UP, Olomouc 1975, s. 126.

v kostele svatých Filipa a Jakuba v Moravici.

Vzdělanějším malířským přednesem se vyznačuje tvorba Josefa Ignáce Sadlera (Sattler, 1725–1767), syna olomouckého sochaře Filipa Sattlera a švagra J. K. Handkeho.¹¹⁴ Z biografie Jana Kryštofa Handkeho víme, že se J. I. Sadler začal učit u něj roku 1739 a v letech 1744/1745–1750 pobýval v Itálii. J. I. Sadler se zdržoval patrně v Římě, kde na něj zapůsobil Corrado Giacchino, který mu zřejmě zprostředkoval i podněty starší neapolské pocaravaggiovské malby 17. století. Corrado Quiacchino (1703–1766) byl malířem neapolského původu, žákem protagonisty neapolského pozdního baroka Francesca Solimeny (1657–1747) a spolupracovníkem neméně proslulého Sebastiana Concy (1680–1764). Po návratu z Itálie pomáhal J. I. Sadler J. K. Handkemu při freskové výzdobě letní rezidence šternberských augustiniánů v Žerotíně (1750, případně 1751; zachovány pouze nezřetelné zlomky v bývalé kapli), brzy se však osamostatnil. K prvním pracím, které po svém návratu na Moravu J. I. Sadler namaloval, patří obraz *Zvěstování Panně Marii* (1751), který byl darován šternberskému augustiniánskému proboštovi Glätzlovi. Přes svoji mimořádnou virtuozitu nepostrádá plátno citové zaujetí, které se později ze Sadlerovy tvorby vytrácí. Za svůj poměrně krátký život vytvořil J. I. Sadler početné dílo, soustředěné hlavně na střední a severní Moravě a v přilehlém Slezsku (např. nástěnné malby lékárny v Uherském Hradišti z roku 1754).¹¹⁵ Sadlerovým stěžejním dílem je výzdoba augustiniánského kostela Nejsvětější Trojice ve Fulneku, který vyzdobil freskami - v lodi (s centrálním výjevem adorace Boha Otce) i v boční kapli svatého Josefa (fresky signovány v lodi 1760) - a oltářními obrazy (plátno Piety signováno 1763).¹¹⁶ Barevně kultivovaná, dekorativně působivá a v celkovém účinku monumentální skladba fulneckých fresek je jistě výsledkem zkušeností získaných v Itálii, v typech figur (zejména alegorie Světadílů) však nelze přehlédnout výrazné stopy Handkeho vlivu.¹¹⁷ Vliv Corrada Giacchina převažuje ve všech Sadlerových pracích: od raného šternberského *Zvěstování* z roku 1751 až k fulneckým freskám a k obrazům z šedesátých let. Sadler se neomezoval pouze

¹¹⁴ Výběr literatury k životu a dílu J. I. Sadlera: L. Mlčák, Příspěvky k dějinám barokního malířství v Olomouci (Jan Jiří Hering, Jan Jiří Heinsch, Jan Kryštof Handke, Josef Ignác Sadler), *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče* 55, č. 9, 1995, s. 321–324; M. Klopánová, Příspěvek k moravskému působení olomouckého malíře Josefa Ignáce Sadlera, *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče* 67, č. 5, 2007, s. 400–402; M. Togner, Olomoučtí malíři v Římě, in: *Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy* č. 294, Olomouc 2007, s. 77–80; J. Kroupa – M. Miláčková – L. Mlčák, *Josef Ignác Sadler 1725–1767* (katalog výstavy), Olomouc 2011.

¹¹⁵ Kroupa – Miláčková – Mlčák 2011, s. 74–75, kat. č. II.3.

¹¹⁶ Ibidem, s. 77–78, 110, kat. č. II.6, III.49.

¹¹⁷ Krsek 1989, s. 25.

na monumentální díla, ovládal i komorní formáty, což dokazuje *Křížová cesta* ze zámku ve Velkých Hošticích u Opavy (1762).¹¹⁸ Nepatrné nedokonalosti v kompozici Sadler úspěšně vyvažoval vytříbeným koloritem s malířsky efektními detaily, jemné světelně atmosférické finesy, delikátní stříbřité a lomené tóny vytvářejí působivé prostředí pro kontrastní znělé barevné kvality.¹¹⁹

5. 5. Prostějovský malíř František Antonín Šebesta-Sebastini

Po všech stránkách zajímavé a dobově příznačné malířské dílo vytvořil prostějovský malíř František Antonín Šebesta-Sebastini (1724?–1789), který působil na střední Moravě a hlavně ve Slezsku.¹²⁰ Většina Sebastiniho malířských prací nezapře důvěrné poznání vídeňské rokokové malby, zejména F. A. Maulbertsche a jeho okruhu. Vedle znalosti vídeňského stylu neopomněl Sebastini ani své malířské kolegy, jmenovitě Ignáce Viktorína Raaba (1715–1787) a Josefa Sterna (1716–1775). Tvrzení dokládá např. malířsky mimořádně zajímavé „maulbertschovské“ *Stětí svaté Kateřiny* (Vlastivědné muzeum v Olomouci), nebo rozměrnější obraz *Panny Marie se svatým Šebestiánem, Rochem a Magdalenou* s prvky Raabova díla (Vyškov, Muzeum Vyškovska), oba pocházející z šedesátých let.¹²¹ Oltářní obraz *Svatého Jakuba* v kostele svatého Jakuba Většího v Chvalnově (1767) vypovídá dokonce o setkání s kolorismem Giovanniho Battisty Pittoniho (1687–1767).¹²² Budování tvarů a konstrukčních řešení v Sebastiniho obrazech odkazují na prostý původ jeho umění, nejen v olejomalbách, ale zejména v monumentálních nástěnných dekoracích. Autorovy nejlepší nástěnné malby se nacházejí v kostele svatého Jana Křtitele v Prostějově (cyklus fresek k oslavě svatého Jana Nepomuckého, pravděpodobně 1755), kostele svatého Jana Křtitele ve Velkých Hošticích u Opavy (Kristus před Pilátem a Ecce Homo, mezi 1772–1774), kostele v Horním Hlohově-Glogówsku (cyklus fresek ze života svatého Bartoloměje, od 1776) a v kostele Zvěstování

¹¹⁸ Kroupa – Miláčková – Mlčák 2011, s. 105, kat. č. III.34–III.45.

¹¹⁹ Ibidem, s. 25.

¹²⁰ Výběr literatury k životu a dílu F. A. Šebesty-Sebastiniho: I. Eckert, *Sebastini, ein Maler des XVIII. Jahrhunderts in Schlesien und Mähren* (disertační práce), Göttingen 1947; I. Krsek, *František Antonín Šebesta-Sebastini. Jeho dílo na našem území*, Olomouc 1956; D. Janoušek, Malířské dílo F. A. Sebastiniho, *Zpravodaj Muzea Prostějově*, č. 2, 1991, s. 35–39; F. Jordán, Kdo je kdo na vyškovském obraze Františka Antonína Sebastiniho, *Vlastivědný věstník moravský. Muzejní vlastivědná společnost 51*, č. 3, 1999, s. 285–288; P. Arijčuk, Johann Ignaz Cimbal a malíři pracující pro řád milosrdných bratří na Moravě v druhé polovině 18. století, *Opuscula Historiae Artium 60*, č. 1, 2011, s. 2–19.

¹²¹ Krsek 1956, s. 73, kat. č. 8, 9.

¹²² Ibidem, s. 72, kat. č. 5.

Panny Marie ve Šternberku na Moravě (hlavní scéna Nanebevzetí Panny Marie, 1783–1784). Znatelný nesoulad barvy s tvarem dodává malbám zvláštní kouzlo; barva je odleskem kultivovaného kolorismu vídeňské rokokové malby, ale tvar je daleko prostší. Nejcharakteristější oblastí díla, ve které Sebastini naplno využil lidových prvků pozdního baroka, jsou cykly Křížových cest, téma související s prastarou lidovou oblibou pašijí. Primitivizující deformace tvarů v Sebastiniho Křížových cestách zcela slouží výrazovým záměrům a nepůsobí proto rušivě, avšak jeví se jako výsledek spontánního a slohově pozitivního procesu. Sebastiniho Křížové cesty navazují na velké umění F. A. Maulbertsche a J. W. Bergla, pozorovatel je tak svědkem svébytného uměleckého projevu a pronikání zlidovělého rokokového názoru vídeňské provenience. Nejlepší ze Sebastiniho Křížových cest (XIV. zastavení) se nachází v kostele svatého Martina v Široké Nivě ve Slezsku (1779), která upoutá zvláštním svárem lidového naivismu s výraznými reliktami rafinovaného koloritu.¹²³ Osobitá narativnost, skoro až upovídánost jednotlivých pláten, si libuje v žánrových detailech apokryfního rázu, někdy lidsky dojemných, jinde až rozmarných, se střetává s barevně atmosférickým pojetím, které pozorovatele udivují svou vyhroceností.

5. 6. Juda Tadeáš Josef Supper, malíř na pomezí Čech a Moravy

Kolem poloviny 18. století vznikla v Moravské Třebové pozoruhodná skupina výtvarných umělců, z nichž nejvýznamnějším byl malíř Juda Tadeáš Josef Supper (1712–1771).¹²⁴ Časné Supperovy práce odráží vlivy různých umělců, vedle J. K. Handkeho i zástupců českého malířství první poloviny 18. století. Ve figurální typice sledujeme prvky V. V. Reinera a P. Brandla, které se objevují zejména v oltářních obrazech *Svatého Jana Nepomuckého* a ve *Vyučování Panny Marie*, které se nachází ve farním kostele svatého Jana Křtitele v Křenově (pravděpodobně z druhé poloviny čtyřicátých let 18. století).¹²⁵ V rozměrném obraze Křtu

¹²³ Krsek 1956, s. 73, kat. č. 29–42.

¹²⁴ J. Kalabisová, *Juda Tadeáš Supper 1712–1771* (diplomová práce), FF MU, Brno 1963; B. Altová, Činnost J. T. Suppera v Sedlci u Kutné Hory, *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 6, 1996, s. 19–26; V. Paukrt, Malíř Juda Tadeáš Josef Supper a restaurování jeho nástěnných maleb (včetně nově objevených), *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče* 64, č. 1, 2004, s. 51–68; V. Paukrt, Jan Ludvík Klemens a Juda Tadeáš Josef Supper. Jan Ludvík Klemens v kostele sv. Dionýsia v Chomuticích a Juda Tadeáš Supper v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Slatinách v okrese Jičín, *Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče* 65, č. 6, 2005, s. 526; P. Olšanová, *Oltářní obrazy Judy Tadeáše Josefa Suppera (1712–1711) na Moravě* (bakalářská práce), FF UP, Olomouc 2011.

¹²⁵ Krsek 1981, s. 27.

Kristova (Muzeum v Moravské Třebové), které pochází patrně rovněž z Křenova, se odráží dílo J. K. Handkeho, zejména v typech tváří obou hlavních postav. Zakrátko se J. T. Supper oprostil od reziduí "velkého slohu" (fresky hřbitovního kostela v Moravské Třebové, *Nalezení svatého Kříže* v presbyteriu, 1755; fresky hřbitovní kaple v Tatenicích, 1756). Supperovy figury nepopírají základní handkovské poučení, jsou však malířsky křehčí, drobnější, často poněkud stylizované a pitoreskní. Světená reжіe scenérií nabývá na plnosti a intenzitě. Pro posun k rokokovému výtvarnému názoru je příznačný také zájem o krajinu, objevující se zejména v Supperových malbách hřbitovního kostela Všech svatých v Sedlci (1756–asi 1760).¹²⁶ Nápadným rysem Supperovy tvorby je malířova lhostejnost k expresi a luminismu Trogerovy školy, naopak jeho styl více tíhne k tvorbě J. K. Handkeho a českému malířství první poloviny 18. století. J. T. Supper v době své malířské kariéry jen výjimečně překročil hranice střední a severní Moravy a to patrně jen do Čech, které v té době byly již méně podnětným centrem inspirace (koncem padesátých a začátkem šedesátých let byl Supper činný jako freskař kromě Sedlce v kostele ve Slatině u Jičína a v benediktinském chrámu v Kladrubech). V pozdějších pracích sílil Supperův zájem o fiktivní architektonické konstrukce (cyklus fresek ze života svatého Jana Křtitele a Panny Marie v kostele v Tatenicích, 1763–1765; fresky presbyteria farního kostela v Moravské Třebové: *Bůh Otec s patriarchy a světci*, *Setkání krále Šalamouna s Betsabou*, *Korunování Ester*, 1767). V kostele svatého Jana Křtitele v Tatenicích se ostatně malíř podepsal jako "*pictor architectus Triboviensis*", v presbytáři v kostele v Moravské Třebové "*architectus Triboviensis*".¹²⁷ Se Supperovým racionalismem souvisela také jeho záliba v matematice a v učenosti, o níž se zmínili již I. Chambrez a J. P. Cerroni.¹²⁸

5. 7. Epilog moravského malířství druhé poloviny 18. století

Malířství druhé poloviny 18. století na Moravě dosáhlo svého vrcholu, zatímco v barokních Čechách dochází k poklesu tvůrčí umělecké aktivity, i v oblasti malby. Zároveň se na Moravě utužovala tradiční pouta s rakouskou, přesněji s vídeňskou malířskou kulturou. Morava se stala součástí velké oblasti, zahrnující téměř celé habsburské soustátí, území

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Krsek 1981, s. 27.

¹²⁸ Krsek 1989, s. 808.

kulturně sjednoceného v souladu s tereziánským státoprávním centralismem.¹²⁹ Pozdní vyvrcholení rakouské malby na Moravě je reprezentováno hlavně Trogerovou školou a ostatními absolventy z vídeňské akademie. Nejvýznamnější pokračovatel Paula Trogera, F. A. Maulbertsch, vytvořil pro Moravu řadu svých nejlepších děl. Vedle vídeňských malířů, kteří udávali umělecký tón v jižní části země, se úspěšně uplatnili i domácí malíři, jejichž kvalita a výrazová diferenciaci značně stoupala. Většina moravských mistrů je ovlivněna vídeňskou malbou Trogerova, případně Maulbertschova okruhu. Na okraji tak stojí charakteristická skupina představitelů zlidovělého rokoka v čele s Františkem Antonínem Šebestou-Sebastinim. I samotný Josef Stern, bravurní malíř usazený v Brně, patří přes svou osobitost a značnou nezávislost na trogerovském umění do kontextu vídeňské malířské kultury. Vídeňské poučení nezapře ani tvorba Františka Vavřince Korompaye, který svým uměním překonal tvorbu Moravanů první poloviny století a udržel si kvalitu malířského přednesu, jež se dá srovnat s dobrým průměrem tehdejšího středoevropského malířství. F. V. Korompay není tak radikální jako jeho kolega J. Stern, ale svojí umírněností zastupuje poněkud jiný názorový odstín. V Korompayově díle jako by pokračoval či vyzníval klasicizující proud, který měl v malířství v první polovině 18. století značnou váhu. Sdružoval nejvýraznější individuality doby rozvoje moravské malby, Handkeho, Etgense, a Fissého a vyrůstal patrně z jistých společensko-ekonomických specifik moravského prostředí.¹³⁰ F. V. Korompay v tomto názoru není osamocen, což potvrzuje dílo třetího z významných moravských malířů druhé poloviny 18. století, J. T. J. Suppera, který v počátcích svého díla hledal oporu v Handkeho tvorbě i u malířů první poloviny 18. století z Čech, později však rozvíjel spíše Handkeho odkaz, živý zejména ve střední a severní části Moravy, kde vídeňský vliv byl méně znatelný. Připustíme-li, že existuje jistá spojitost mezi Handkeho tvorbou a uměním jeho olomouckého předchůdce Martina Antonína Lublinského (kolem 1630–1690), jež navazoval na pozdní dílo Karla Škréty, lze vyvodit tyto závěry: klasicizující, případně 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.¹³¹

¹²⁹ Krsek 1981, s. 31.

¹³⁰ Srov. Krsek 1979–1980, s. 79.

¹³¹ Srov. Krsek 1979, s. 32

6. Život Františka Vavřince Korompaye

O životě malíře Františka Vavřince Korompaye se zachovalo minimum informací, omezujících se pouze na záznamy dochované v matričních knihách, právnických protokolech a dopisní korespondenci. V případě Korompayových významnějších kolegů, Jana Jiřího Etgense (1693–1757), Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774), Ondřeje Schweigla (1735–1812), či Josefa Sterna (1716–1775), kteří po sobě zanechali doklady o svém životě a díle prostřednictvím svých současníků, nebo drobné záznamy psané vlastní rukou, je bádání o jejich životech jednodušší.

František Vavřinec Korompay se narodil 10. srpna 1723 v Rohatci u Strážnice a byl pokřtěný ve strážnickém kostele Nanebevzetí Panny Marie.¹³² Křest proběhl za přítomnosti rodičů Jana a Magdaleny Korompayových a dvou kmotrů Ondřeje a Magdaleny Wainerových.¹³³ Kniha se zápisy o sňatcích uzavřených ve strážnickém kostele neobsahuje zápis o svatbě manželů Korompayových. Museli tedy přicestovat odjinud.¹³⁴ Díky nezvyklému příjmení lze uvažovat o jejich příchodu z Uher. Pavel Škranc vnesl hypotézu, že Korompayovi rodiče mohli při narození dítěte pouze projíždět krajem a žít se kočovným povoláním.¹³⁵ Umělcův původ zůstává prozatím nevyřešenou záležitostí.

V literatuře se dlouho tradovala mylná informace o Korompayově místu narození. Tímto místem měla být Kroměříž.¹³⁶ Chybný údaj vznikl pravděpodobně špatným pochopením formulace ze spisu O. Schweigla: „„[...]den er in Kremsier seines angeborenen Malerstalent wegen zu sich Nahme[...]“.¹³⁷ V dalším rukopise O. Schweigla je F. V. Korompay označen jako „Strassnitzer“ – „Strážničan“.¹³⁸ Ondřej Schweigl čerpal tento údaj pravděpodobně ze zápisu v knize sňatků fary svatého Jakuba Většího v Brně.

Další životní osudy F. V. Korompaye nejsou podloženy spolehlivými archivními dokumenty či literaturou. Jediným zdrojem informací zůstává spis O. Schweigla *Abhandlung*

¹³² Páleníček 1940, s. 47.

¹³³ Škranc 1981, s. 25

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem (pozn. č. 72).

¹³⁶ Nagler 1839, s. 143; Wurzbach 1864, s. 149; Hawlik 1838, s. 42; Dudik 1844, s. 607; Kremsier 1889, s. 224; Škranc 1981, s. 24.

¹³⁷ Hálová Jahodová 1972, s. 180.

¹³⁸ MZA Brno, G 11, č. 787, Andreas Schweigl, *Verzeichnis der Maler, Bildhauer, Steinschneider in der Stadt Brünn von 1588 bis 1800*, fol. 38.

von den bildenden Künsten in Mähren, ve kterém autor zmiňuje, že Korompayova cesta vedla přes Kroměříž.¹³⁹ Není známo, jak se do tohoto města malíř dostal, nebo jaké bylo jeho dřívější povolání. V Kroměříži se potkal se svým učitelem Františkem Antonínem Palkem (1717–1766), který si ho vybral „[...]pro jeho vrozený talent[...]“.¹⁴⁰ Ondřej Schweigl uvádí jako Palkovo křestní jméno pouze „Frantz“.¹⁴¹ Dlouho nebylo jisté, zda se jedná o Františka Antonín Palka nebo jeho proslulejšího bratra Františka Xavera (Karla) Palka (1724–1767 nebo 1770).¹⁴² Novější literatura se přiklání k názoru, že učitelem a objevitelem talentu Františka Vavřince Korompaye byl starší z obou bratrů František Antonín.¹⁴³ F. A. Palko vstoupil roku 1745 do služeb olomouckého biskupa Ferdinanda Julia hraběte Troyera (1698–1758), ke kterému přišel po smrti svého mecenáše biskupa Emericha Esterházyho.¹⁴⁴ František A. Palko pracoval pro biskupa Troyera údajně i v Kroměříži, kde jsou v jeho rezidenci vystavené tři biskupovy reprezentativní portréty datované do roku 1747. Kolem roku 1747 se mohl v Kroměříži pohybovat i František Vavřinec Korompay, kde si jej F. A. Palko všiml a vzal ho s sebou do Brna jako pomocníka. Do Brna se F. A. Palko přesídlil po roce 1745 a roku 1748 se oženil s vdovou po sochaři Janu Jiřímu Schaubbergerovi (1700–1744).¹⁴⁵

František Vavřinec Korompay pobýval v Brně 13. června 1748, kdy se stal svědkem velkolepé slavnosti Božího těla, která se konala za účasti císařovny Marie Terezie a jejího chotě Františka I. Štěpána Lotrinského. Celou událost později zachytil s dokumentární věrohodností a podrobnými detaily na svém nejstarším známém plátně. Roku 1750 byl již zřejmě vyučen a alespoň v nejnútnejší míře zaopatřen, neboť se 28. října 1750 oženil s Barborou Kučerovou, dcerou Řehoře Kučery, v kostele svatého Jakuba Většího v Brně.¹⁴⁶ V knize sňatků je jako povolání ženicha uvedeno „*pictor*“.¹⁴⁷

¹³⁹ Hálová Jahodová 1972, s. 180.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Chambrez 1856, s. 376.

¹⁴² Starší literatura se tomuto problému vyhýbala, pouze Jiří Venera se ve své diplomové práci přiklání k Františku Karlovi. Venera 1949, s. 23.

¹⁴³ Preiss 2000, s. 273.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 17.

¹⁴⁵ Garas 1961, s. 232.

¹⁴⁶ MZA Brno, E67, Sběrka matrik, č. 16887, rok 1750. (stránky jsou nečíslovány)

¹⁴⁷ *Pictor* je latinské slovo označující malíře.

V matričních knihách kostela svatého Jakuba Většího pak v dalších letech nacházíme zápisy o křtu devíti Korompayových dětí.¹⁴⁸ V roce 1753 se jedná o syna Šebestiána (Corombay), 1754 Antonína (Corumbay), 1756 Josefa Václava (Korombay), 1758 dceru Evu Rosinu (Korombay), 1760 syna Františka (Corombay), 1762 Annu Barboru (Korombay), 1764 Jana (Korunpay), 1768 Kateřinu (Korompay) a o posledního syna Leopolda Floriána (Korombay).¹⁴⁹ I zde je jako povolání otce uvedeno „*pictor*“. Kmotry při křtech byli vyšší úředníci, kupci, ředitel, senátor, kněz a inspektor.

Od chvíle, kdy se F. V. Korompay oženil s Barborou Kučerovou, postrádáme o jeho životě jakékoliv věrohodné informace kromě zmíněných matričních zápisů o datech narození malířových dětí. Jedinou výjimku představuje zachovaná korespondence Josefa Františka Rückerta adresovaná hraběti Ignáci Dominiku Chorynskému, kterému se v dopise z 22. února 1776 zmiňuje o tom, že malíř trpěl podagrou a musel se léčit, aby mohl pokračovat na objednaném obraze pro hraběte.¹⁵⁰

Z celkového množství zachovaných děl lze těžko vyčíst, na jak dlouho, a zda vůbec, opustil F. V. Korompay za celých třicet let svého pobytu Brno. Nabízí se otázka, zda za svými zakázkami cestoval nebo tvořil především na objednávku a hotová díla zasílal na místo určení, jak bylo v tehdejší době běžné. Například v dnes již nezvěstném opisu farní kroniky z Velkých Hoštic, který zaznamenal Jiří Venera, se nacházela informace o pobytu F. V. Korompaye v této vesnici.¹⁵¹ Zápis ve farní kronice bohužel není možné ověřit. Navíc obsahoval velké nepřesnosti v určení autorství obrazů ve zdejším kostele, proto se na tuto zprávu nelze vůbec spoléhat. Některé vzdálenější lokace (Litomyšl, Šternberk) však mohou být důkazem, že malíř za svými zakázkami opravdu cestoval.

František Vavřinec Korompay zemřel 11. srpna 1779¹⁵² v domě na Dolní Měniné ulici č. 149 (dnešní Orlí) ve velmi skromných poměrech.¹⁵³ Zmíněný dům patřil kožešníkov

¹⁴⁸ MZA Brno, E 67, Křestní matriky farního kostela svatého Jakuba Většího v Brně, č. 16865, rok 1753, 1754, 1756, 1758, 1760; č. 16867, rok 1762, 1764, 1768; č. 16868, rok 1771. (stránky jsou nečíslované)

¹⁴⁹ Zajímavostí je časté komolení umělcova příjmení cizího původu, jak je uvedeno v závorkách. V literatuře se objevují i další transkripcie (Korumpai, Corompai, Koronbai, Corumbej a další) – Škranc 1981, s. 27 (pozn. č. 83).

¹⁵⁰ ZA Opava, pob. Opava, Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 46.

¹⁵¹ Venera 1949, s. 24.

¹⁵² Knihy úmrtí farnosti kostela svatého Jakuba Většího v Brně, uložené v MZA Brno, E 67, č. 16909 z let 1760–1773 a 1773–1784 jsou nezvěstné. Tuto informaci z matriky opsál A. Schweigl a uvedl ji ve svém spise: MZA Brno, G 11, č. 787, Andreas Schweigl, *Verzeichnis der Maler, Bildhauer, Steinschneider in der Stadt Brünn von 1588 bis 1800*, fol. 17v (pozn. 14). Jedná se o opsání informací z nezvěstných matrik.

¹⁵³ AMB Brno, Protocolli de Anno 1779, č. 1374, fol. 2089.

Františku Falkensteinerovi. Údaj o Korompayově skonu je zpochybnitelný díky dopisu, který napsal J. F. Rückert hraběti Chorynskému 8. srpna 1779 a v němž se zmiňuje, že: „[...]předevčírem zde zemřel ctihodný malíř Corompey[...]“.¹⁵⁴

Brněnští měšťané Maxmilián Till a Alois Kotzaurek byli pověřeni sepsáním pozůstalosti malíře a zjistili v aktivech deficit 31 zlatých a 11 krejcarů. Rada města Brna určila jako poručníka Korompayovým nedospělým dětem měšťana Jana Küpferlinga, který ještě roku 1779 složil s vdovou poručnickou přísahu. Nepříznivá finanční situace rodiny pokračovala i po smrti umělce. Svědčí o ní zachovaný opis potvrzení, které v roce 1790 vystavila městská rada Korompayovu synu Janovi, který byl v té době syndikem v Oplocanech.¹⁵⁵ Potvrzení mělo sloužit jako doklad k jeho žádosti o pracovní místo. Listina uvádí, že malíř F. V. Korompay po sobě nezanechal žádný majetek. Jeho syn Jan se musel živit sám a navíc zajišťovat svoji matku, která zůstala po manželově smrti bez prostředků.

Ondřej Schweigl vzpomíná ve svém spise *Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren* na Františka Vavřince Korompaye a konstatuje, že „[...]zasloužil si míti více štěstí a více příležitostí, čímž by se při jeho přirozené schopnosti z něho mohl stát velký malíř[...]“.¹⁵⁶ Ondřej Schweigl poukazuje ve svém textu na nízké platby, které Korompay dostával za svá díla. Ignác Chambrez se zmiňuje o F. V. Korompayovi jako o „[...]tichém, skromném i pilném umělci a v nejpřísnějším smyslu morálním muži[...]“.¹⁵⁷ Malířské dílo F. V. Korompaye, ač je poměrně rozsáhlé, patrně nestačilo pokrýt výdaje tak početné rodiny. Malíř se nikdy nestal majitelem domu v Brně ani brněnským občanem, přestože strávil v tomto městě většinu svého života a obohatil několik brněnských kostelů o svá díla.

¹⁵⁴ ZA Opava, pob. Opava, Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 52.

¹⁵⁵ Škranc 1981, s. 30 (pozn. č. 93).

¹⁵⁶ Hálová Jahodová 1947, s. 180.

¹⁵⁷ Chambrez 1856, s. 376.

6. 1. Malířský styl a specifika Františka Vavřince Korompaye

6. 1. 1. Kompozice

František Vavřinec Korompay užíval tradiční kompoziční schéma a to barokní esovitou křivku, na kterou usazoval jednotlivé postavy na svých obrazech nebo tuto křivku promítal do těl světců a světic.¹⁵⁸ Kompoziční křivka na Korompayových plátnech připomíná trajektorii volně padajícího listu a spojuje nebeskou sféru s pozemskou. Mělký prostor obrazu bývá naznačen oblíbenou repousoirovou postavou, která je otočena zády a většinou se nachází v levé dolní části plátna. Tuto tendenci sledujeme u pláten *Svatá rodina* v kostele svatého Martina v Třebíči a u *Nejsvětější Trojice* z kostela svatého Jakuba Většího v Brně, kde dvě postavy andělů, otočené zády k pozorovateli, jsou zahaleny do lehkého stínu a působí dojmem kulisy.

U větších oltářních pláten se malíř dopouštěl značné kompoziční nevyváženosti, která se promítá do veškeré umělcovy monumentální tvorby. Například na plátně *Všech svatých s Pannou Marií a Nejsvětější Trojicí* z kostela Všech svatých v Hradisku u Kroměříže malíř použil kompozici křížících se diagonál, kdy prostor levého spodního rohu vyplnil světeckými postavami, zatímco pravý spodní roh zůstal prázdný. Stejná kompoziční nevyváženost, i když ne tak znatelná jako u předchozího díla, je patrná na plátně *Čtrnáct svatých pomocníků* v kostele svatého Jakuba Většího v Brně.

6. 1. 2. Užití barev

Na počátku tvorby F. V. Korompaye stojí dva oltářní obrazy z kostela svatého Martina v Třebíči, které v sobě snoubí jasnou senzuální barevnost a přímé světlo dopadající z levé strany, které lehce klouže po inkarnátu a drapériích přítomných postav. Malíř kladl největší důraz na červeň, kterou s oblibou nanášel vedle zelené. Tyto dvě jasné barvy většinou doprovází plochy růžové, bílé a žluté, které jsou užity zejména pro svoji světelnou hodnotu.

Mezi práce většího měřítka ze šedesátých let 18. století se řadí zejména plátna *Svatého Jana Nepomuckého* z kostela svatého Bartoloměje v Rozsochách a patrně také *Svatá Barbora*

¹⁵⁸ Pro srovnání této tendence poslouží nejlépe plátno *Immaculaty* z Arcidiecézního muzea v Olomouci, kat. č. 8. II. 20.

a *Svatý Florián* z kostela svatého Jana Křtitele v Bohuňovicích u Olomouce.¹⁵⁹ Na těchto plátnech pozorujeme již počínající ztmavování palety, jehož příčiny byly patrně v prohlubování malířova zájmu o světelnou modelaci bílých ploch, v němž dosahoval mistrovství. Zanedbával použití jasnějších barev. Bohuňovické plátno *Svaté Barbory* je drženo v jasně bílých akordech kněžských úborů s červenými akcenty límců, vrchol zdobí postava světice v bohatě propracovaném šatu. Pavel Škranc sleduje v tomto vývoji dvě linie. V menších formátech se malíř oddával svým koloristickým zálibám, zatímco u monumentálních pláten se jako by řídil jinými pravidly.¹⁶⁰ Tyto tendence potvrzují oltářní plátna z kostela svatého Jakuba Většího v Brně – *Svatá Trojice*, *Nanebevzetí Panny Marie* a *Čtrnáct svatých pomocníků* pocházející z druhé poloviny šedesátých a začátku sedmdesátých let 18. století. U oltářního obrazu *Svaté Trojice* ještě pozorujeme svěží barevné tóny ranějších prací. Osvětlení drapérií získává ve výstavbě obrazu hlavní úlohu, látky jsou zde skládány v širokých a bohatých záhybech, do kterých se opírá světlo zdůrazňující pastelovou paletu.

Na počátku sedmdesátých let 18. století převažují v Korompayových pracích menšího formátu svěží a jasnější barvy, zejména u jednotlivých postav světců. Malíř se mohl opět zcela věnovat celkovému malířskému provedení, aniž by se musel zvláště zabývat kompozičním řešením. Světecké postavy maloval omezenou škálou lomených tónů barev, nejčastěji šedou a hnědou. Uvedené barevné hodnoty nejlépe vykazují plátna *Svatého Františka Paulánského* a *Svatého Rocha* z fary při kostele svatého Jakuba Většího v Brně. U obou kasulových obrazů užil malíř jemného, pableskujícího pozadí v barvách lomených tónů modré, která zvýrazňuje jednotlivé postavy světců. V menších formátech nedosahuje živějšího zpracování hmoty a jeho barevnost postupně chladne.

Závěr díla reprezentuje oltářní obraz *Povolání svatého Matouše* z kostela svatého Matouše v Dolanech u Olomouce. Obraz postrádá výraznější malířské provedení, jak v detailech, tak v barevnosti, což svědčí o zřejmém poklesu tvůrčích sil malíře.

¹⁵⁹ Datace bohuňovických pláten není přesně zjištěna. Autor diplomové práce se orientuje pouze na komparační metody stylu.

¹⁶⁰ Srov. Škranc 1981, s. 89. Další, ale poněkud vzdálenější souvislosti, nalézáme v komorním díle Giovanni Maria Crespiho (1665–1747) a v detailech snad i v práci Giovanni Battista Crosata (1685–1758).

6. 1. 3 Světelná režie

Největší úloha je v Korompayových obrazech přisouzena světlu, které dopadá šikmo shora z neznámého zdroje a ponechává ve stínu veškeré pozadí i první plán. Světlo působí zejména ve střední části obrazu, kde jemně modeluje draperie, oživuje inkarnát postav a dodává jejich tvářím pestrost a svěžest. Veškerá světelná režie přispívá k plošnějšímu a dekorativnějšímu vyznění, je podpořena hojným užíváním těžkých našasených závěsů a doplňků s rokajovými motivy.

Modello obrazu *Smrti svatého Josefa* si ve spodní polovině zachovává ráz pláten z třebečského kostela, avšak směrem vzhůru již nabírá zjemňující tendence, směřující k nebeské části plné andělů, které malíř zahalil do bledých nafialovělých lazur. Obdobné tendence pokračují na výsledném oltářním plátně *Smrti svatého Josefa* a stejně tak i na obraze *Loučení apoštolů Judy Tadeáše a Šimona Horlivce*. Na těchto obrazech roste počínající malířův zájem o působení světla na povrch předmětů, který se projevil v dílech z třebečského kostela, ale v celkově jednodušší formě. Malíř se pak soustředí na plochy s lokálním bílým tónem, které bohatě světelně modeluje a dosahuje v nich bravurního výsledku. Je možné, že právě tato záliba dovedla umělce v pozdější době k omezení a utlumení celkové barevné škály.¹⁶¹

6. 1. 4. Fyziognomie postav, modelování draperie

Typologii figur, kterou F. V. Korompay užíval ve svých dílech, lze odvodit jednak od díla jeho učitele F. A. Palka (fyziognomie postav a nápadní andílci s lysými hlavičkami), ale také z prací jeho mladšího bratra F. X. Palka. Další důležitou inspirativní skupinou byli představitelé rakouské malby, zejména trogerovského okruhu, s nimiž se mohl – prostřednictvím děl bratří Palků – F. V. Korompay setkat. Z tvorby trogerovského okruhu převzal Korompay figurální kánon, který se postupně vyvinul ve značně expresivní podobě z rudolfinské manýristické malby. Pokud se jedná o díla samotného F. V. Korompaye, zůstal tento kánon spíše obyčejnou formulí bez hlubších výrazových ambicí.¹⁶²

¹⁶¹ Škranc 1981, s. 86.

¹⁶² Srov. Škranc 1981, s. 88.

Skladba pláten Korompayova raného období se vyznačuje velkými formáty s rokokovým zdrobněním, což je charakteristické pro větší část malířovy tvorby. Postavy jsou zde vysoké, štíhlé se subtilní úzkou hlavou s výrazným orlím nosem. Celkový objem figur utváří ostře zalamované aranžované draperie. U mužských světeckých postav, hlavně u biskupů, užívá malíř těžkých zlacených plášťů, které jsou zdobeny do nejjemnějšího detailu, avšak působí až plechovým dojmem.

V pracích většího měřítka, pocházejících z šedesátých let 18. století, dochází k menší proměně. Postavy nabývají jasných, zřetelných objemů a ztrácí svoji předchozí subtilnost. Tyto změny se nejvíce projevily na obraze *Svaté Barbory* v kostele svatého Jana Křtitele v Bohuňovicích u Olomouce. Celkové řasení šatů je mnohem volnější, nadýchanější a objevují se v něm četné laločnaté klikatky záhybů.

Na počátku sedmdesátých let 18. století maluje F. V. Korompay lehkým a hbitým rukopisem oblé, pevně usazené postavy v prostoru. Tyto postavy vykazují opakující se fyziognomii figur předchozích pláten. Mužské figury mají úzkou lebku s jasně profilovaným nosem, zatímco u ženských postav setrval malíř v oblejším zpracování těla, ale opět se zvýrazněnou nosní partií.

6. 1. 5. Žánrová malba

Prvním datovaným a signovaným plátnem Františka Vavřince Korompaye je žánrový obraz zachycující *Slavnostní průvod Božího těla v Brně* (1750).¹⁶³ Obraz vznikl k příležitosti dokončení barokní přestavby kolegiátního kostela svatého Petra a Pavla na Petrově a návštěvy císařského páru Marie Terezie a jejího chotě Františka Lotrinského. Malíř zachytil událost do nejmenšího detailu a s neobyčejnou věcností namaloval šaty jednotlivých skupinek, takže se obraz stává významným i po kulturně historické stránce. F. V. Korompay výtečně využíval kompozici k hybnosti jedné skupiny a dokonale vyvažoval uctivou nebo klidnou obřadnost jiné skupiny. Řada figur na plátně je nepochybně dotčena intimním mistrovstvím Holanďanů. Ať už se jedná o muže s větvemi ve středu levé části obrazu, popřípadě některou postavu z přihlížejících skupin, nebo o chlapce zcela vpravo lezoucího na sud, všechny tyto figury

¹⁶³ Průvod se v Brně konal v roce 1748.

znásobují tvárné bohatství celkové kompozice.¹⁶⁴ Vzájemným vztahům mezi jednotlivými postavami napomáhá barevná skladba a světelnost. Korompayův obraz je patrně příbuzensky úzce spjat s římskými a benátskými vedutami.¹⁶⁵

6. 1. 6. Sakrální tvorba

František Vavřínek Korompay byl vyhledávaným malířem především oltářních pláten. Jeho tvorba se zaměřuje pouze na závěsný obraz, a jak už podotkl Ivo Krsek: „[...]narozdíl od *Sterna chybí v Korompayově rejstříku královna barokní malby – freska[...]*“.¹⁶⁶ Korompayova sakrální tvorba zahrnuje menší počet velkých oltářních pláten, za to větší počet nástavcových, predelových či menších pláten umístěných na menzách.

Rozšíření malířského tematického rejstříku představují Křížové cesty. První křížovou cestu začal umělec tvořit patrně pro kostel Svatého Bartoloměje v Rozsochách. Všechna zastavení jsou silně přemalována, je tedy vyloučena možnost komparace se zbývajícími cestami z Velkých Hoštic a Ostravy. Velkohoštická křížová cesta představuje žánrové řešení jednotlivých zastavení s tuhnoucími záhyby drapérií, které se svým podáním blíží k obrazům v Horních Dubňanech. Ostravský cyklus však poukazuje na hledání nového, monumentálnějšího a niternějšího vyjádření pašijového námětu.¹⁶⁷ Charakteristickým znakem pro ostravskou křížovou cestu je Korompayovo užívání barevných a světelných prostředků. Křížová cesta je však značně nevyrovnaná, disproporční a místy až nedbale provedená. Opakujícím se prvkem, který F. V. Korompay užívá do svých křížových cest, jsou pitoreskní postavičky stráží, lidí nebo malých chlapců, doprovázející skoro každé zastavení. Jednotlivá zastavení tak vykazují pronikání svébytného zlidovělého rokokového názoru vídeňské provenience.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Srov. Venera 1949, s. 80–81.

¹⁶⁵ Za Benátčany lze zmínit Giovanniho Antonia Canala (1697–1768), Bernarda Bellotta (1721–1780), nebo Francesca Guardiho (1712–1793), za římské zástupce Giovanniho Paola Panniniho (1691–1765). Při bližším zkoumání Korompayova plátna si tak můžeme povšimnout přihlížejících postav, které jsou někdy přímým přepisem postav z Panniniových, nebo Guardiho obrazů.

¹⁶⁶ Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143.

¹⁶⁷ Srov. Škranc 1981, s. 91.

¹⁶⁸ Srov. Krsek 1981, s. 26.

6. 1. 7. Portrétní tvorba

Stěžejní a zároveň nejhodnotnější část malířovy produkce tvoří portrétní tvorba. Autoři diplomních prací Jiří Venera (1949) a Pavel Škranc (1981) disponovali pouze malým zlomkem rozpoznávaných děl, který byl do dnešní doby rozšířen hned o několik dalších kusů, a to díky rostoucímu badatelskému zájmu o osobu F. V. Korompaye. Malíř byl za své portrétní dílo ceněn svými současníky, což dokládají spisy O. Schweigla a I. Chambreze.¹⁶⁹ Korompay svým portrétním dílem přesáhl domácí produkci a na Moravě nebylo mistra, se kterým by se mohlo Korompayovo dílo srovnat.

Počátek Korompayových portrétních vzorů bude nutno hledat v tvorbě Františka Antonína Palka (1717–1766) a skrze něj u malířů v okruhu Hyacinta Rigauda (1659–1743). Jejich práce byly patrně rozšířeny prostřednictvím grafických listů po Evropě. Dalším nejbližším vzorem jsou práce Martina Meytense (1694–1770), v jehož dvorských portrétech jsou přímé paralely u zobrazených doplňků, oděvů a těžkých naaranžovaných závěsů umístěných v horních partiích pláten. Na počátek této vývojové linie je možné postavit Anthonise van Dycka (1599–1641) a jeho oblibu v zobrazování drahocenných předmětů a látek. F. V. Korompay téměř odmítá užívání tenebrózní malby sloužící k psychickému prohloubení modelu a „*spoléhá spíše na „vlámský“ plnokrevnou charakteristiku vnější podoby portrétovaného.*“¹⁷⁰ Tato tendence nejplněji vyznívá u zobrazených rekvizit a u jednotlivých partií oděvů, kde se malíř pokouší vyjádřit kvality materiálu často pastózními nánosy barvy. Uvedené detaily jsou takřka jediným spojujícím prvkem portrétní tvorby s tvorbou sakrální, především s obrazy menšího formátu znázorňujícími světce v detailně provedeném biskupském rouchu. Dřívější poznatky o Korompayově portrétní tvorbě byly neúplné, omezené pouze na dochované signované kusy. Nadcházející badatelský zájem přispěl mnoha dalšími nově identifikovanými portréty, které byly buďto signované a zapomenuté (Anna Baýerwekinová, 1775, Brno, klášter alžbětinek) či nově připsané díky dochovaným archivním materiálům (komtesa Anna Marie Chorynská z Ledské, 1767?, zámek Lešná u Valašského Meziříčí). Portrétů z ruky Františka Vavřince Korompaye existuje jistě více, buďto se nacházejí v soukromých sbírkách nebo v církevních a světských depozitech.

¹⁶⁹ Chambréz 1856, s. 376; Hállová Jahodová 1972, s. 180.

¹⁷⁰ Škranc 1981, s. 93.

7. Josef Václav a Leopold Florián – synové a epigoni

7. 1. Josef Václav Korompay (1756–1829)

7. 1. 1. Život

Josef Václav se patrně vyučil v dílně svého otce a spolupracoval s ním na některých malířských zakázkách. V literatuře se často setkáváme s chybně určeným autorstvím, kdy otcova plátna jsou připisována synovi. Jedná se především o plátno *Povolání svatého Matouše* na hlavním oltáři v kostele svatého Matouše v Dolanech¹⁷¹ u Olomouce a o obraz *Svatého Jana Nepomuckého* na jednom z bočních oltářů v kostele Nejsvětější Trojice v Dědicích u Vyškova.¹⁷² Další mylnou informací, kterou uvádí G. Wolny, je, že Josef měl být autorem plátna svatého Prokopa v brněnském dómu.¹⁷³ Josef Václav Korompay působil po většinu svého života v Brně, Rajhradě a snad i v Olomouci.¹⁷⁴ 25. listopadu roku 1782 si vzal za ženu Rozálii Gallinu, dceru kuchaře hraběte Dietrichsteina.¹⁷⁵ Josef Václav Korompay zemřel roku 1829 v brněnském minoritském konventu jako člen řádu. Zmínky o malíři se objevují zřídka. Josef Václav Korompay nebyl považován za kvalitního malíře, o čemž vypovídají jeho plátna, která vykazují kolísavou kvalitu malířského přednesu.

7. 1. 2. Rajhradský pobyt

Novým poznatkem o pobytu Josefa Korompaye v Rajhradě přispěla Zuzana Macurová ve své disertační práci, kde uvedla Korompayův dopis adresovaný proboštu Otmaru Conradovi.¹⁷⁶ Jedná se o jediný dopis adresovaný rajhradskému klášteru, kde malíř žádá probošta o přijetí do svých služeb.¹⁷⁷ Malíř požadoval za svou práci pouze stravu a byt. Dopis

¹⁷¹ MZA Brno, G 11, č. 722, Johann Petr Cerroni, Verzeichnis von Maler und ihren Kirchen in Mähren und Schlesien, fol. 22; Wolny 1863, s. 11; Thieme-Becker 1927, s. 321; Venera 1949, s. 106; Samek 1994, s. 380; Sekanina 2011, s. 18.

¹⁷² MZA Brno, G 11, č. 722, Johann Petr Cerroni, Verzeichnis von Maler und ihren Kirchen in Mähren und Schlesien, fol. 22; Wolny 1863, s. 429; Škranc 1981, s. 31.

¹⁷³ Wolny 1856, s. 16.

¹⁷⁴ Venera 1949, s. 106. Jiří Venera se zmiňuje o tom, že ve farní kronice v Hněvotíně (Olomouc) je Josef Korompay označen jako „*olmützer Korompay*“.

¹⁷⁵ Slezské zemské muzeum v Opavě, Uměleckohistorické oddělení, Braunův archiv, karton 195 (složka František Vavřinec Korompay).

¹⁷⁶ Macurová 2014, s. 129-131.

¹⁷⁷ MZA Brno, E6, karton 102, Da32–Rozličné osoby proboštu Konradovi 1796–1813, fol. 173-173v.

datuje Z. Macurová do roku 1806, kdy bylo J. V. Korompayovi padesát let. V dopise nabízí proboštovi své malířské schopnosti, které podle jeho slov zahrnují portréty, historii i blíže nespecifikovanou „malbu pokojů“.¹⁷⁸ Z dopisu se dále dovídáme, že jeho schopnosti dosvědčují již zhotovená díla. Překvapivým detailem v dopise je použití příslovcí „hier“ tedy „zde“, které snad odkazují na již hotová díla nacházející se v klášteře. Korompayův dopis tak mohl být sepsán přímo v klášteře.

V klášterním depozitu jsou uloženy portréty knížecího páru *Knížete Břetislava a Kněžny Jitky*.¹⁷⁹ Plátina vznikla patrně v průběhu 18. století, ale na počátku 19. století je upravil Josef Korompay. Kníže Břetislav oděný do královského hermelínu s knížecí čapkou zdobenou perlami, třímá v pravé ruce meč a levou ruku má položenou na listině, na které je ve spodním řádku uveden Korompayův restaurátorský zásah: „*Jos. Korompay renov 1806*“. Listina je připomínkou založení rajhradského kláštera tímto knížecím párem. Na stolku jsou dále zobrazeny hodiny a zvonek. Okno, které se nachází za levým ramenem Břetislava, skýtá pohled na nově založený klášter. Zobrazené budovy se do jisté míry přibližují situaci v 17. století.

Kněžna Jitka je oděna do zlatavých šatů s detailně vyšíváním korzetem. Přes ramena má přehozený hermelínový plášť a na hlavě vyšívání závoj. Pravou rukou se téměř dotýká knížecí čapky položené na sametově modrém polštáři. V levé ruce třímá lem od hermelínového pláště.

7. 1. 3. Kostel svatého Leonarda v Hněvotíně

Nejpočetnější celek pláten najdeme v kostele svatého Leonarda ve vesnici Hněvotín u Olomouce. Jedná se celkem o čtyři oltářní plátina, která byla v 19. století přemalována.¹⁸⁰ Prvním je plátno *Svatého Jana Evangelisty*, který sedí na travnaté vyvýšenině a píše evangelium. Jan je oděn do zelené svrchní košile a červeného pláště, který se mu vine přes levé rameno. Vedle Jana se nachází jeho tradiční atribut orel. Nad svatým Janem je na oblačném kumulu posazena postava (anděl?) nesoucí model města.

Druhým plátnem v kostele je modlící se *Svatý Jan Nepomucký*. Světec klečí a zbožně hledí na anděla, který v rukách drží krucifix. Kolem Janovy hlavy se vznášejí pět hvězd, jenž jsou

¹⁷⁸ Macurová 2014, s. 130.

¹⁷⁹ Macurová 2014, s. 63-64.

¹⁸⁰ Slavíček 2008 II., s. 97.

tradičně ikonograficky se světcem spojovány. Jan je oblečen do bílé rochet, kožešinové almuce a černé kleriky. Světec má ruce sepnuty k modlitbě a opírá se o otevřenou knihu na stole, který je potažen červeným ubrusem s třásněmi. Na stole jsou položeny další knihy a na soklu vedle něj globus s nápisy: „Africa“ a „Asia“.

Třetím plátnem je Panna Maria *Immaculata*. Zde se Josef patrně inspiroval předešlými otcovými díly a vytvořil tak kompilaci repositořových postav z pláten otcových *Immaculat*. Panna Maria je centrem celé kompozice a kolem ní se nachází shluk adorujících andělů. Spodní třetinu plátna nelze popsat, neboť ve výhledu překáží nástavec oltáře s Pražským jezulátkem.

Čtvrtým z Korompayových pláten v kostele je obraz *Smrt svaté Anny*. Scéna se odehrává v blíže nespecifikované architektuře s menším výhledem do krajiny na levé straně. V centru kompozice leží svatá Anna, jejíž hlava je pokryta bílým čepcem a její pohled směřuje vzhůru k protrhaným mrakům, ze kterých dopadá světelný kužel osvětlující scénu. Kolem Annina smrtelného lůžka se nachází pětice postav, které přihlížejí skonu světice.

7. 1. 4. Muzeum umění Olomouc

V depozitu Muzea umění v Olomouci se nachází dva oltářní obrazy od Josefa Korompaye. Prvním z nich je plátno *Svatého Josefa pěstouna*.¹⁸¹ Svatý Josef je obklopen anděly a tiskne k sobě malého Ježíška oděného do bílé komže. Celou scénu doplňují andělé adorující, klanějící se a rozmlouvající mezi sebou. Výjev se odehrává v blíže neurčené architektuře, z níž může pozorovatel spatřit pouze patku sloupu v pravém rohu plátna.

Druhým plátnem z olomouckého depozitu je obraz *Příbuzenstva Kristova*.¹⁸² Josef Korompay se zde patrně inspiroval otcovým plátnem z kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Uherském Brodě. Sledujeme podobně koncipované rozvržení scény. V centru kompozice stojí na Mariině klíně Ježíšek s bílou rouškou kolem pasu. Za levou nohu drží Ježíška malý Jan Křtitel a na pravé straně ve spodu plátna se nachází jeho matka svatá Alžběta. Svatý Josef podává Ježíškovi jablko a svůj pohled směřuje na svatou Annu. Za skupinou umístěnou ve druhém plánu jsou do jemného stínu zahaleni dva muži. Jeden z nich má na hlavě rohatou

¹⁸¹ 1780?, olej, plátno, 220 × 117 cm, signováno ve spodní části plátna: „*los: Korompay/invenit et pinx.*“, na zadní straně uveden nápis: „*František Hřivnáč Olomouc, Krajské vojenské velitelství.*“, Muzeum umění Olomouc, Inv. č.: O 962; více Slavíček 2008 III., s. 97–99.

¹⁸² 1780?, olej, plátno, 220 × 114 cm, signováno v dolním rohu: „*los: Korompay/invenit et pinx.*“, Muzeum umění Olomouc, Inv. č.: O 963; více Slavíček 2008 III., s. 97–99.

kněžskou mitru, opírá se o patku sloupu a za jeho zády ční cedulka s nápisem: „*IOANNES EST NOMEN EJUS*“.¹⁸³ Jedná se o svatého Zachariáše, manžela Alžběty a otce svatého Jana Křtitele. Druhý muž svírá levou paží stylizovanou lopatu, která napovídá, že jde o svatého Jáchyma, manžela svaté Anny a otce Panny Marie.

7. 1. 5. Portrétní tvorba

Pozoruhodným dílem je portrét umělce. Mohlo by se jednat o malířův autoportrét.¹⁸⁴ Obraz se nyní nachází v soukromé sbírce a byl nabídnut k dražbě v roce 2006. Plátno je plně signováno a datováno (1813). Portrétovaným je muž ve středních letech oděný do černého kabátu s vysokým límcem, pod kterým vyčnívá bílá košile s vysokým límečkem. Kolem krku má muž uvázaný bílý šátek. Mužova tvář je hladce oholena s mírnými stopami po modrém vousu. Jeho pohled směřuje z plátna ven přímo na pozorovatele. Vlasy má kratší a mírně zvlněné. Muž se opírá o stůl, na kterém je položený list papíru, kterého se dotýká psacím brkem. Levou ruku má volně položenou na stole. Za mužem se nachází knihovna, která je ze shora potažena zeleným sukнем. V knihovně je položený svázaný arch papírů, na kterém se nachází malířova signatura.

7. 2. Leopold Florián Korompay (1771–1829)

Leopold Florián nebyl zasažen vlivem svého otce či snad jeho učením, neboť v době otcovy smrti bylo Leopoldovi pouhých osm let. Vystudoval na kněze a původně se zabýval malbou portrétů a krajin jako diletant. Později se stal Leopold žákem znojemskeho malíře Martina von Molitora (1759–1812) a pracoval s ním pro rodinu Bretschneiderů.¹⁸⁵ Jako kněz působil v brněnském klášteře uršulinek, dále v Dyji a od roku 1810 až do své smrti na faře bývalého dominikánského kostela svatého Jiljí v Brně-Komárově, kde namaloval oltářní obraz *Svatého Jiljí* (1826).¹⁸⁶ Další oltářní plátno *Svatých Petra a Pavla* se nachází v kostele stejného zasvěcení v Jedovnici.¹⁸⁷ Leopold Florián byl dobrým portrétistou. Jeho nejznámější díla jsou podobizny M. Aloisie Ulbrichové, představené kláštera voršilek v Brně, preláta Ignáce

¹⁸³ „Jeho jméno je Jan“.

¹⁸⁴ Olej, plátno, 76,8x56,2 cm, signován a datován: „*Jos. Korompay. Pinxit MDCCCXIII*“; <http://www.artfinding.com/309/Lawrence-Steigrad-Fine-Arts/8831/JOSEF-KOROMPAY-Brno-died-1829/Portrait-of-an-Artist-Thought-to-be-a-Self-Portrait>. (Vyhledáno 21. 8. 2015)

¹⁸⁵ Škranc 1981, s. 31.

¹⁸⁶ Hawlik 1838, s. 58; Wurzbach 1864, s. 470; Thieme-Becker 1927, s. 321; Toman 1993, s. 529.

¹⁸⁷ Thieme-Becker 1927, s. 321.

Hörstelhofera v Gerasu (signováno: „*Leop. Korompay presbyter ecclesiasticus pinx. Anno MDCCCXIII*“), preláta rytíře z Hofmannů, nebo opata novoříšského Pelikána v klášteře v Nové Říši.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Thieme – Becker 1927, s. 321; Toman 1993, s. 529.

8. Katalog dochovaného díla

8. I. Olejové skici

8. I. 1

Loučení apoštolů Judy Tadeáše a Šimona Horlivce (modello pro oltářní obraz Loučení apoštolů Judy Tadeáše a Šimona Horlivce v kostele Svatého Jakuba Většího v Brně)

kolem 1750

Olej, plátno, 67,8 × 38 cm

Provenience: Soukromá sbírka Arnošta Hawlika

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie, inv. č. A 58 (získáno roku 1826 jako dar)

Restaurováno: 1943 (H. Böhmová); 2000 – 2003 (M. Zmydlená)

Literatura: Trapp 1882, kat. č. 39; Průvodce 1899, kat. č. 32; Průvodce 1924, kat. č. 162; Thieme – Becker 1927, s. 321; Kat. Brno 1946, kat. č. 113; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 32–33, 85, kat. č. 3; Kratinová 1968, s. 22, kat. č. 12; Škranc 1981, s. 45–47, 101, kat. č. 10; Kratinová 1986, s. 22, kat. č. 12; Toman 1993, s. 528; [PA] Petr Ariječuk in: Voráč 2006, s. 29–35, kat. č. 8.

Malíř zachytil emočně vypjatou scénu posledního rozloučení a stisku rukou apoštolů Judy Tadeáše a Šimona Horlivce [Obr. č. 8. I. 1]. Juda Tadeáš je přikrčený, oběma rukama svírá dlaň Šimona Horlivce a hledí svému druhovi do tváře. Judův šat se skládá ze svrchního žlutého pláště a spodní tmavě modré košile. Nad Judovou postavou stojí kat v rozpřáhnutém gestu s kyjem v rukou a chystá se zasadit apoštolovi ránu. Šimon je téměř svlečený, jen jeho bedra halí světle okrová draperie spadající až na zem. Svou pravici podává Judovi, zatímco jeho levou ruku kati chvatně stahují k popravišti s pilou. Celou pozemskou scénu s napětím sledují davy lidí a objevují se i oblíbené postavy oděné v orientálním oblečení, které F. V. Korompay často zasazoval do svých děl. Nápadnou figurou je v dolním levém rohu římský voják, opírající se o

štít a sledující celou popravu (dosazená repousoirová postava na doplnění kompozice). Nebeský prostor je věnován skupině velkých a malých andělů. Velký anděl ve světle zeleném šatu drží medailon s podobiznou Krista, který je podle tradice jedním z atributů Judy Tadeáše. V horní polovině uprostřed obrazu můžeme spatřit andílka zahaleného do růžové draperie, držícího dva vavřínové věnce, znak věčného života a nebeské blaženosti. Obraz je vystavěn na esovité křivce, která začíná v pravém vrcholu plátna, prochází přes andělský chór, skupinu světců na popravišti a končí v postavě římského vojáka.

Svatý Juda Tadeáš byl apoštol a mučedník, příbuzný Ježíše Krista (Royt 2007, s. 106). Je považován za autora jednoho listu NZ (Judův list), ve kterém varuje před bludaři a vyzývá křesťany k pevnosti ve víře.¹⁸⁹ Působil do roku 62 v Jeruzalémě, poté na palestinském venkově, v Sýrii, Arménii a později v Mezopotámii. Dle legendy přinesl králi Abgarovi do Edesy obraz Ježíšovy tváře a pomocí této ikony jej uzdravil z malomocenství. Spolu se Šimonem Horlivcem obrátili mnoho lidí na křesťanskou víru. Z popudu pohanských kněží byli umučeni, Juda byl ubit kyjem.

Šimon Horlivec syn Alfeův a Marie (Royt 2007, s. 277–278). Dle legendy byl ženichem na svatbě v Káni Galilejské. Předtím, než jej Ježíš Kristus povolal jako svého apoštola, byl patrně radikálním členem nacionalistické skupiny Zelótů, která bojovala proti římské nadvládě. Dle ústního podání hlásal evangelium s Judou Tadeášem v Persii či severní Africe. V Suaniru byl ukřižován a pilou rozřezán nebo utlučen kyjem.

Obraz je malován na plátně tkaném nití kroucenou ze dvou typů vláken, lněných a konopných. Silně naklížené plátno bylo ztmavlé a ztvrdlé. Vlastní malba modella je provedena světlejšími pastelovými tóny barev, poté byla nasazena světla, objemy a hloubky byly domodelovány tmavými lazurami. Rukopis je uvolněný, dynamický a barevné nánosy past vytvářejí nízký reliéf. Za pomoci rentgenového snímku byl odhalen první návrh modella, který je otočený o 180° proti nynějšímu stavu. První navržená kompozice obsahovala drobné autorské úpravy v detailech některých postav i v kompozičním rozmístění.

¹⁸⁹ Judovi byl v minulosti tento list připisován a podle tradice jej napsal kolem roku 65. Tyto listy bývají nazývány katolické, což znamená, že není adresován určité místní církvi, ale širokému okruhu příjemců.

František Vavřínek Korompay rozvíjí kompozici ve vědomé návaznosti na plátno *Předání klíčů svatému Petrovi* od benátského malíře Giovanniho Battisty Pittoniho (1687–1767), který byl citován řadou replik a grafických předloh po Evropě.

8. I. 2

Smrt svatého Josefa

kolem 1750–1760

Olej, plátno, 57 × 32,5 cm

Provenience: Neznámá

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. M 414 (získáno převodem roku 1929)

Literatura: Inventární karta M 414 (MG Brno)

Malé plátno, uložené v depozitu Moravské galerie v Brně, doposud unikalo zájmu odborné veřejnosti. Obraz byl v inventářích zapsán jako dílo „*barokního malíře*“. O přesnější autorské určení se zasadila Vlasta Kratinová, která jej oprávněně zařadila do díla Františka Vavřínce Korompaye [Obr. č. 8. I. 2]. Obraz představuje hojně parafrázovanou scénu *Smrti svatého Josefa* od Carla Marattiho, která měla velký ohlas jak u malířů rakouských zemí, tak u umělců působících na Moravě.¹⁹⁰ Výjev se odehrává v blíže neurčené architektuře, ze které můžeme spatřit pouze nosné sloupky po pravé a levé straně. Svatý Josef leží na smrtelném loži, přikrytý jasně žlutou přikrývkou s třásněmi a svůj pohled obrací k nebesům. Vyrůstající tendence lidových prvků v rokokovém umění se odrazila i na tomto obraze ve formě roušky, kterou má Josef na hlavě. Ježíš Kristus stojí u čela postele, levou rukou podepírá Josefovou hlavu a symbolickým gestem poukazuje vzhůru na nebesa. Kristovu hlavu obkružuje záře a jeho tvář je bezvousá. Vedle Josefovou postele sedí Marie na dřevěném křesle, ruce má zkřížené na kolenou a hledí před sebe odevzdaným smutným pohledem. Scénu doplňuje těžký rozevlátý

¹⁹⁰ Carlo Maratti, Smrt svatého Josefa, 1676, olej a plátno, Kunsthistorisches Museum Vídeň.

zelený závěs, který je maličkým andílkem vynášen směrem vzhůru. Světlo vychází zpoza závěsu a dopadá přímo na postavu svatého Josefa.

Svatý Josef byl pěstounem Páně a manžel Panny Marie (Royt 2007, s. 101–102). Živil se jako tesař a pocházel z rodu židovského krále Davida. Svátý Josef zemřel v Nazaretě, ještě před veřejným vystoupením Pána Ježíše. Podle *Historie Josefa tesaře* bylo Josefovi 111 let. Svátý Josef byl proto uctíván jako patron umírajících. Jeho úcta v církvi postupně rostla, v 16. století byla silně prosazována Terezií z Avilly.

Obraz mohl sloužit jako smluvní modello k dnes neznámému či ještě neobjevenému oltářnímu plátnu. Nabízí se i možnost, že se jednalo o soukromou sběratelskou zakázku a obraz mohl sloužit buď k potěše objednavatele, nebo jako výzdoba svatého koutu pro osobní devoci.

8. I. 3

Umučení svatého Šebestiána (modello pro oltářní obraz Svatého Šebestiána v kostele Svatého Jakuba Většího v Brně)

asi 1750–1760

Provenience: Soukromá sbírka Marie Koukolové

Olej, plátno, 59,2 × 39,3 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. A 1055 (zakoupeno roku 1960)

Restaurováno: 50. léta 19. století

Literatura: Kratinová 1968, s. 22, kat. č. 14; Škranc 1981, s. 47–51, 101, kat. č. 12; Ondříková 2012, s. 25.

Hlavním tématem smluvního modella je umučení svatého Šebestiána. Obraz realizovaný dle tohoto modella, se nachází na chodbě farního úřadu při kostele svatého Jakuba Většího v Brně [Obr. č. 8. I. 3]. Hlavní pozornost je soustředěna na atletické tělo svatého Šebestiána, které bez mála zaujímá polovinu plátna. Výjev se odehrává ve volné přírodě a

v pozadí můžeme spatřit nároží blíže nespecifikované architektury. Šebestiánovo mladé tělo je lehce přivázáno ke stromu a z jeho končetin a trupu trčí zapíchnuté šípy. Kolem světcových beder je uvázána bílá, precizně malířsky modelovaná, rouška. U světcových nohou je položena antikizující výzbroj s jasně červeným pláštěm. O strom – u kterého je Šebestián připoután – je opřen praporec zakončený šipkovitým hrotem se střapcem, jehož pruhované zabarvení je bílo zelené. Za světcem se nachází nepatrná skupinka pěti lidí zahalených ve stínu, krčících se za stromem. V dále u paty architektury odjíždí římské vojsko na koních, jejichž jízdu signalizuje římské znamení „S. P. Q. R.“ a jasně červený praporec. Diagonální kompozice je jasně daná, její křivka začíná v levé horní části plátna a končí v dolním pravém rohu.

Matka svatého Šebestiána pocházela z Milána a jeho otec byl úředníkem v Narbonne (Rulíšek 2006, nečíslováno). Dodnes není určeno, ve kterém městě se narodil. Šebestián byl římským vojákem a křesťanským mučedníkem. Za císaře Diokleciána byl jmenován jeho osobní tělesnou stráží. Podle legendy se otevřeně hlásil ke křesťanství a pomáhal chudým lidem. Proto ho císař Dioklecián odsoudil k smrti. Popravu provedli numidští lukostřelci, kteří po vykonání trestu opustili Šebestiána a nechali jeho tělo ladem. Tělo Šebestiána našla svatá Irena, zjistila, že není mrtev a ošetřovala jej ve svém domě do doby, než se plně zotavil. Když se Šebestián plně uzdravil, šel přímo za Diokleciánem, který jej ze zuřivosti nechal v cirku umlátit kyji a jeho tělo vhodili do stoky Cloaca Maxima. Křesťané našli Šebestiánovo tělo a nechali jej pohřbit v katakombách za hradbami. Nad hrobem svatého Šebestiána byla ve 4. století vybudována trojlodní římská bazilika San Sebastiano fuori le Mura.

Malířský rukopis je svižný a uvolněný, i přesto se F. V. Korompay nevzdává svého zájmu o detail a precizního zpracování malířské hmoty, zvláště na Šebestiánově bederní roušce. Malíř se však dopouští mnoha anatomických chyb, které značně snižují dojem z celé kompozice. Oproti Šebestiánovu trupu jsou jeho nohy a chodidla značně poddimenzovaná. I přes všechny výtky si modello zachovává impozantní malířské zpracování a barevnost, která je typická pro Korompayovo rané dílo.

8. I. 4

Smrt svatého Josefa (modello pro oltářní obraz Smrti svatého Josefa v kostele Svatého Jakuba Většího v Brně)

před 1762

Olej, plátno, 75,4 × 37,5 cm

Provenience: Soukromá sbírka Arnošta Hawlika

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. A 59 (zakoupeno roku 1826)

Restaurováno: 1943 (H. Böhmová)

Prameny: MZA Brno, G 82, karton 242.

Literatura: Verzeichniß 1830, s. 128; Ricolini 1828–1830, s. 223; Trapp 1882, s. 88, kat. č. 38; Trapp 1890, s. 88, kat. č. 152; Průvodce 1899, kat. č. 31; Helfert 1924, kat. č. 166; Thieme – Becker 1927, s. 321; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 31–32, kat. č. 2; Kratinová 1968, s. 22, kat. č. 13; Kratinová 1968, kat. č. 13; Škranc 1981, s. 43–45, 100, kat. č. 8; Kratinová 1986, s. 15–16, kat. č. 7; Kratinová 1986 II., s. 16–17; Benšová 1987, s. 65; Kratinová 1988, s. 36, kat. č. 17; Rollová 1989, s. 563; Kratinová 1992, s. nečíslováno, kat. č. 34; Toman 1993, s. 528; Slavíček 1994, s. 62; Ivo Krsek in: Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 142–143, 539, kat. č. 252; Hájek 1999, s. 120, kat. č. 61; Vlasta Kratinová in: Kroupa 2002, s. 210–211, kat. č. 75; Wörgötter 2006, s. 54–55, kat. č. 55; Ondříková 2012, s. 26–31.

Celým plátnem od horní nebeské až po dolní pozemskou sféru prochází esovitá křivka. Spodní pozemskou kompozici tvoří trojúhelník, jejímž vrcholem je postava Ježíše Krista [Obr. č. 8. I. 4]. Svatý Josef, jehož lehce nazelenalé tělo je oděno do spodní bílé košile a obtočeno citronově žlutým pláštěm, klečí na podlaze a je podepírán andělem. Matka Boží klečí u svého chotě, drží jej za levou paži a smutným pohledem ven z obrazu dává najevo svůj smutek. Malého plačícího holohlavého andílka, který se krčí u kolena svatého Josefa, převzal patrně malíř z děl svého učitele F. A. Palka. Tohoto lysého andílka můžeme spatřit i na třebíčských plátnech. Scéna se odehrává v blíže neurčeném chrámovém prostoru, který je naznačen pouze

nosným sloupem, okolo kterého se obtáčí roj andílků a spirálovitě zatočený mračný kumul. Před skupinou s umírajícím svatým Josefem, klečí k divákovi zády otočený anděl (tradiční oblíbená repousoirová postava F. V. Korompaye) držící truhlářské náčiní jako evokaci světcova povolání. Vyšší nebeskou sféru zaplňují andělé nesoucí lilii a rozkvetlou hůl, která patří Josefovi a je jedním z jeho ikonografických atributů.

Svatý Josef byl pěstounem Páně, před zákonem Ježíšův otec a manžel Panny Marie (Royt 2007, s. 101–102). Pocházel ze židovského rodu krále Davida. Živil se jako tesař a byl zasnouben s Pannou Marií. Josef zemřel ve svých 111 letech v Nazaretě, podle legendy za přítomnosti Ježíše Krista a Panny Marie. Úcta ke svatému Josefovi rostla zejména v 16. století, kdy ji silně prosazovala svatá Terezie z Avily.

Největší barevný důraz uděluje malíř skupině s umírajícím svatým Josefem, jehož žlutý plášť s citronovým nádechem září z plátna společně s pláštěm Ježíše Krista a vlající drapérií anděla v levém dolním rohu. Vrchní nebeskou sféru malíř zahalil do nafialovělého pastelového tónu, v němž barvy působí nevzrušivě, lomeně, nasládle a tak plně vyznívá podstata rokokového malířství.

Samotným tématem Smrti svatého Josefa se zabýval roku 1676 Carlo Maratti (1625–1713), na jehož koncepci navázali přední italští umělci v první třetině 18. století. Mezi tyto umělce patřili Francesco Solimena (1657–1747), Giovanni Battista Pittoni (1687–1767), Giovanni Battista Piazzetta (1682/1683–1754) a Francesco Trevisani (1656–1746). Dílo F. Trevisaniho se stalo východiskem pro velkou řadu dalších nápodob se svatojosefskou tematikou a rovněž pro plátno *Smrti svatého Josefa* od vídeňského mistra Paula Trogera (1698–1762). V díle Františka Vavřince Korompaye se setkáváme s nápodobou Trogerova plátna v postavě Ježíše Krista, který se sklání nad zsinalým svatým Josefem a levou rukou ukazuje vzhůru na nebesa. Většina autorů ztvárňuje svatého Josefa na smrtelné posteli, obklopeného jeho rodinou tzn. Pannou Marií a Ježíšem. Malířovou inspirací k vytvoření tohoto motivu byly grafiky reprodukující některé z děl italského settecenta (většinou se jednalo o Krista Trpitele obklopeného anděly).

8. I. 5

Luciferův pád (modello pro oltářní obraz ve hřbitovním kostelíku svatého archanděla Michaela v Poličce)

před 1770

Olej, plátno, 59 × 34,5 cm

Provenience: Zakoupeno v nákupní komisi dne 9. 12. 1997 od Adolfa Absolona

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie, inv. č. A 2681

Restaurováno: 1885 (I. Umlauf); 1998 (Z. Peloušková); 2008 (N. Mašková)

Literatura: Nepublikováno

Zachovaná skica představuje původní kompoziční koncepci hlavního oltářního plátna v Poličce, než jej radikálně přemaloval I. Umlauf v roce 1885. Modello znázorňuje archanděla Michaela stojícího na červánkovém oblaku s roztaženými křídly, jak zahání padlé anděle z nebeské bání [Obr. č. 8. I. 5]. Obrazem se od vrcholu táhne esovitá křivka, na které jsou navlečeni všichni aktéři děje, krom andílků doplňujících scénu v rozích plátna. Scéna se odehrává v nebeském prostoru, v jehož horní části ještě pableskuje žlutavá obloha s načervenalými mráčky a postupně směrem dolů se oblaka ztmavují, až hnědnou. Vrcholem kompozice, která tvoří se skrumáží padlých andělů na spodu plátna trojúhelník, je postava archanděla Michaela. S pozvednutým mečem v pravé ruce, oděným do antikizující zbroje, svírá štít s nápisem: „*Quis Ut Deus*“ v ruce levé. Křivka pokračuje k postavě anděla oděného do světle nažloutlé draperie svírajícího kopí, které je zabořené do shluku atletických těl padlých andělů. Čtyři do sebe propletená těla, vyznačující se propracovanou muskulaturou, padají do jámy pekelné, přičemž celá tato skupina vystupuje do popředí a působí poněkud izolovaně, až nesourodě s celým námětem. Prostorový vztah mezi postavami není jasně definován a skupina ďáblů tak zcela splývá s andělem třímajícím kopí.

Archanděl Michael, hebrejsky Míkael, se překládá jako tvář Boží (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). „*QUIS UT DEUS?*“ = „*Kdo jako Bůh?*“. Michael je jedním z prvních andělských

knížat, vůdcem nebeského vojska v boji se satanem. „*Michael a jeho andělé se dali do boje s drakem; drak a jeho andělé se postavili proti nim, ale neobstáli a přišli o svoje místo na nebi.*“ (Zj 12,7 – 8) Michael je ochráncem národa vyvoleného Izraele a ochráncem církve („*Není nikdo, kdo by mi stál po boku proti nim kromě Michaela.*“ Dan 10, 21). Pomáhá v boji proti silám zla, přivádí blažené duše do ráje. Církví je vzýván při exorcismu. Dle legendy je jeho sídlem slunce.

Restaurátorský zásah byl nutný, neboť napínací rám byl protlačen do líce, což narušovalo malířskou vrstvu. Obraz byl rentoalován a byl použit nový napínací rám.

Hlavní oltář ve hřbitovním kostelíku v Poličce pochází z roku 1770.¹⁹¹ Tímto bychom modello mohli datovat do doby před rokem 1770.

Lze si jen těžko představit, jak vypadala finální realizace hlavní oltářního plátna, které dnes tolik trpí necitlivou přemalbou. Samotná skica se od dochovaného oltářního obrazu značně liší. Na poličském plátně je více postav padlých andělů, anděl třímající kopí již není zapadnutý do půli těla v mraku a celá scéna má jinou světelnou režii.

František Vavřínek Korompay se silně inspiroval plátnem *Svatého Michala srážejícího Lucifera a padlé anděly z nebes* od Petra Pavla Rubense (1577–1640).¹⁹² Je velmi pravděpodobné, že vycházel z grafiky Lucase Emila Vorstermana (1595–1675), který zmíněné Rubensovo plátno převedl do grafické podoby.¹⁹³ Dalším vzorem pro zmíněné oltářní plátno by mohl být stejnojmenný komorní obraz od Michelangela Unterbergera (1695–1758) umístěný v německém Národním muzeu.¹⁹⁴

¹⁹¹ Poche 1980, s. 127.

¹⁹² Petr Pavel Rubens, *Svatý Michal srážející Lucifera a padlé anděly z nebe*, 1622, 149 × 126 cm, Museo Thyssen-Bornemisza Madrid.

¹⁹³ Lucas Emil Vorsterman, *Pád padlých andělů*, 1621, National Gallery of Art, Washington D. C.

¹⁹⁴ Michelangelo Unterberger, *Pád padlých andělů* (Engelsturz), okolo 1751, olej a plátno 90, 5 × 46, 2 cm, German National Museum (Inv. č. Gm1232).

8. II. Sakrální obrazy

8. II. 1.1

Svatá Barbora

po 1765

Olej, plátno, 180 × 95 cm

Signatura: Neznačeno

Bohuňovice u Olomouce, kostel svatého Jana Křtitele, boční oltář, evangelijní strana

Literatura: Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 60–61, kat. č. 20; Krsek 1977–1978, s. 67; Krsek 1989, s. 804; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143.

8. II. 1.2

Svatý Florián

po 1765

Olej, plátno, 180 × 95 cm

Signatura: Neznačeno

Bohuňovice u Olomouce, kostel svatého Jana Křtitele, boční oltář, epištolní strana

Literatura: Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 59–60, 102, kat. č. 21; Krsek 1977–1978, s. 67; Krsek 1989, s. 804; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143.

8. II. 1. 1.

Oltářní plátno svaté Barbory je rozděleno na dvě sféry, nebeskou a pozemskou. V nebeské sféře je posazena na rozměrném oblačném kumulu hlavní postava plátna, svatá Barbora [Obr. č. 8. II. 1. 1]. Světice je oděna do přebohatého šatu, skládajícího se z hermelínového pláště jemně nafialovělé barvy, světle nazelenalých šatů zdobených zlatými detaily a spodní bílé košile s třásněmi na rukávech. Barbora hledí prosebným pohledem do nebes, vlasy má rozpuštěné podél ramen, na hlavě posazenou zlatou čelenku zakončenou

křížkem, kterou po stranách doplňují červené pentle. Pravou rukou poukazuje na umírajícího v pozemské sféře a levou rukou odstrkuje kosu samotné smrti. U hlavy světice je na šedém mraku umístěn kalich, osobní Barbořin atribut. Z kalichu se rozlévá slabší žluté světlo ozařující nebeskou bář a přítomné andílčí hlavičky. Menší andílek na levé straně plátna, zahalený do červené draperie, drží v rukou další atributy světice: meč a palmovou ratolest. V pozemské sféře se nachází početná skupina lidí přihlížející poslednímu pomazání umírajícího. Kněz podává umírajícímu hostii a je flankován dvěma ministranty v bílých komžích se svícemi v rukách. V pravém rohu plátna sedí u umírajícího plačící ženy, jedna z nich s dítětem na rukou. Nad celou skupinou se ve stínu objevuje Smrt s kosou a modrým pláštěm přehozeným přes levou paži.

Světlo dopadá z levé strany z neznámého zdroje, ozařuje skupinu s knězem dávajícím poslední pomazání a jemně modeluje bílá kněžská roucha. Nejvýrazněji dopadá světlo na Barboru, v jejímž šatu a záhybech malíř rozvinul svůj zájem o působení světla na povrch předmětů. Obraz je stavěn na několika rovnoběžných i křížících se diagonálách. Do skupinky nacházející se v pozemské sféře je vepsán ovál.

Svatá Barbora byla podle legendy krásnou dcerou vznešeného pohanského kupce Dioskura v hlavním městě Bithynie Nikomedii za vlády císaře Galerius Valeria Maximina (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Barbořin otec ji chtěl uchránit před velkým množstvím nápadníků či zabránit jejímu seznámení se s křesťanskou vírou a dal ji zavřít do věže. Ve věži se vzdělávala a snad i přičiněním některých křesťanských služebných se stala křesťankou. V jedné místnosti věže dal Barbořin otec zbudovat dvě okna a než se vrátil z cest, nechala Barbora přistavět okno třetí na počest Trojice Boží. Když se otec dověděl o její víře, dal ji potrestat. Barboře se podařilo z věže uniknout. Ukrývala se ve skále. Barbořin úkryt prozradil pastýř a za trest byly jeho ovce proměněny v kobylky. Císařský místodržící Marcian ji dal zbičovat a drásat střepeinami, Barbora však prohlásila, že takové utrpení pro Krista je jako pohlazení pavími pery. V noci se jí zjevil Kristus a všechny její rány uzdravil. Po mnohém mučení, které následovalo, ji nakonec sťal mečem její otec. Po tomto činu jej usmrtil blesk. Svata Barbora na plátně F. V. Korompaye je chápána jako přímluvkyně za dobrou smrt.

8. II. 1. 2.

Obraz svatého Floriána je koncipován obdobně jako jeho protějškové plátno svatě

Barbory. Svatý Florián je posazen na oblačném kumulu a svůj pohled směřuje vzhůru na nebesa [Obr. č. 8. II. 1. 2]. Světec je oděn do antikizující zbroje a přes levé rameno má uvázaný mohutný červený plášť, který v silných řasách halí jeho levé koleno a spadá na zem. Florián drží v rukou bílý praporec zakončený zlatou trojzubcovitou špicí se zelenou třásní. Na pravé straně nebeské sféry se nachází malý andílek držící Floriánovu přilbici s červeným chocholem. Větší anděl na levé straně, oděný do zeleného šatu, drží vědro a leje z něj vodu na plamen v levém spodním rohu plátna. Pozemskou sféru charakterizuje skupinka lidí, která se obrací ke světci s prosbou o pomoc, protože jim požár zničil dům. Vystěhovanou rodinu vystihuje truhlice a sbalené věci v pravém spodním rohu plátna.

Svatý Florián (Rulíšek 2006, s. nečíslováno) byl římským úředníkem v provincii Noricum (dnešní Horní Rakousko), dle pozdější legendy vojenský velitel v Ceti (Zeiselmauer, Severní Rakousko). Florián se dověděl, že v Lauraciu jsou uvězněni jeho druhové a vydal se jim na pomoc. Sám byl nakonec také zajat. Při výslechu prefektem Aquilinem byl zmrskán a byla mu dřena kůže z těla. Poté mu byl na krk zavěšen kámen a utopil se v řece Enži, tělo vyplavalo na břeh, kde jej hlídal orel. Zbožná vdova Valerie našla Floriánovo tělo a pohřbila ho na své zahradě. Na tomto místě dodnes stojí augustiniánský klášter Sankt Florian.

8. II. 2

Svatý Tomáš Akvinský

kolem 1770

Olej, plátno, 95 × 69,8 cm

Brno, augustiniánský klášter na Starém Brně, inv. č. St. Brno 38

Signatura: Neznačeno

Obraz byl majetkem Moravské galerie v Brně, která jej získala roku 1956.

Literatura: Škranc 1981, s. 67–68, 105, kat. č. 39; Kratinová 1968, s. 23, kat. č. 17; Krsek 1989, s. 804.

Svatý Tomáš Akvinský sedí na dřevěném křesle zdobeném volutami, zrak obrací směrem k nahnědlým oblakům, na kterých je umístěn kalich s hostií a do ucha mu šeptá holubice [Obr. č. 8. II. 2]. Světec je hladce oholen, má krátké světle hnědé vlasy a je oděn do dominikánského roucha, skládajícího se z černého pláště a spodní bílé kutny, přepásané hnědým opaskem, na kterém je zavěšen růženec. Kolem krku má světec zavěšeno slunce na zlatém řetězu. Tomáš Akvinský sedí před stolkem s modrým ubrusem, v pravé ruce svírá psací brk a levou ruku má schovanou pod stolem. Na stolku jsou rozmístěny knihy, různé volné listy, krucifix a kalamář. Za zády světce je umístěna police s knihami, ztrácející se v lehkém světelném oparu. V levém dolním rohu plátna je umístěna biskupská mitra s úlomkem biskupské berle. Vrcholek plátna obsazují okřídlené andělčí hlavičky, které jsou měkce zasazeny do ozářených hnědo šedých mraků. Při bližším zkoumání může pozorovatel spatřit lehce naznačený křížek bílou pastou, namalovaný na hostii, která je posazena na vrcholku kalicha.

Tomáš Akvinský pocházel z lombardské hraběcí rodiny Landulfa z Akvina a jeho ženy Teodory Caraccioli (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Od pěti do třinácti let jej vychovávali dominikánští mniši ve slavném klášteře Monte Cassino. Poté studoval v Neapoli a zde se rozhodl vstoupit do dominikánského řádu. Rodina však nesdílela Tomášovo nadšení z tohoto rozhodnutí a rozhodla se jej uvěznit, aby si to náležitě rozmyslel. Po tomto skutku se mu podařilo ve svých osmnácti letech vstoupit do řádu. Studium dokončil v Paříži a Kolíně nad Rýnem pod vedením svatého Alberta Velikého. Jelikož byl Tomáš mlčenlivý a silnější postavy, tak mu spolužáci přezdívali: „*němý vůl*“. Albert Veliký na to řekl: „*Tento němý vůl jednou zařve tak, že to zazní v celém světě.*“ Tomáš měl mimořádnou schopnost koncentrace, kdy dokázal diktovat i čtyřem pisařům zároveň. Roku 1272 se mu dostalo silného zážitku, po kterém prohlásil, že všechno, co doposud napsal, je jenom sláma v porovnání s tím, co viděl. Zemřel při cestě na lyonský koncil. Byl nejvýznamnějším představitelem středověké filosofie, teologie a snad i celé církve.

8. II. 3.1

Alegorie Boží Spravedlnosti

kolem 1770

Olej, plátno, kasulový formát, 77 × 87 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba, farní úřad

Literatura: Venera 1949, s. 43–44, kat. č. 13; Škranc 1981, s. 66–67, 105, kat. č. 36; Samek 1994, s. 168; Ondříková 2012, s. 37, 48.

8. II. 3.2

Čtrnáct svatých pomocníků

1765–1770

Olej, plátno, 300 × 150 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář Čtrnácti svatých pomocníků, epištolní strana

Restaurováno: 2015 (Renata Novotná Zemanová)

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 65.

Literatura: Wolny 1856, s. 65; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Drobná 1940, s. nečíslováno; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 39, kat. č. 8; Škranc 1981, s. 50–51, 104, kat. č. 33; Kratinová 1995, s. 381; Toman 1993, s. 528; Kejnovská 2012, s. 51–53; Ondříková 2012, s. 38–41.

8. II. 3.3

Klanění tří králů

po 1765

Olej, plátno, kasulový formát, 110 × 90 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, nástavec, boční oltář Nejsvětější Trojice, evangelijní strana

Restaurováno: 2015

Literatura: Venera 1949, s. 41, kat. č. 10; Škranc 1981, s. 104, kat. č. 31; Samek 1994, s. 166; Kratinová 1995, s. 381; Ondříková 2012, s. 45–47.

8. II. 3.4

Nanebevzetí Panny Marie

1769

Olej, plátno, 300 × 150 cm

Signatura: „Franc Korompay pinxit“

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář Nanebevzetí Panny Marie, evangelijní strana

Restaurováno: 2015 (Renata Novotná Zemanová)

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 24.

Literatura: Wolny 1856, s. 65; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 36–37, kat. č. 6; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 49–50, 104, kat. č. 32; Krsek 1989, s. 804; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 166; Kratinová 1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143; Kejnovská 2012, s. 45–47; Ondříková 2012, s. 35–38.

8. II. 3.5

Nejsvětější Trojice

po 1765

Olej, plátno, 300 × 150 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář Nejsvětější Trojice, evangelijní strana

Restaurováno: 2015 (Mario Král)

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 24.

Literatura: Wolny 1856, s. 65; Thieme – Becker 1927, s. 321; Drobná 1940, s. nečíslováno; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 37–38, kat. č. 7; Škranc 1981, s. 48, 104, kat. č. 30; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 166; Kratinová 1995, s. 381; Kejnovská 2012, s. 42–44; Ondříková 2012, s. 41–44.

8. II. 3.6

Smrt svatého Josefa

1762?

Olej, plátno, 300 × 150 cm

Signatura: na tesařském úhelníku „*Franciscus Korompay pinxit*“

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář svatého Josefa, evangelijní strana

Restaurováno: 2015 (Mario Král)

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 24.

Literatura: Wolny 1856, s. 65; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Drobná 1940, s. nečíslováno; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 34, kat. č. 4; Krsek 1981, s. 22;

Škranc 1981, s. 100, kat. č. 9; Krsek 1989, s. 804; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 166; Kratinová 1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143; Kejniovská 2012, s. 30–32; Ondříková 2012, s. 26–31.

8. II. 3.7

Svatá Agáta

kolem 1770

Olej, plátno, kasulový formát, 73 × 83 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad

Literatura: Venera 1949, s. 42–43, kat. č. 12; Škranc 1981, s. 105, kat. č. 35; Samek 1994, s. 168; Ondříková 2012, s. 49.

8. II. 3.8

Svatá Rozálie

1765–1770

Olej, plátno, kasulový formát, 59 × 88 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad

Literatura: Venera 1949, s. 44–45, kat. č. 14; Škranc 1981, s. 67, 105, kat. č. 34; Samek 1994, s. 168; Ondříková 2012, s. 48.

8. II. 3.9

Svatý František Paulánský

kolem 1770

Olej, plátno, kasulový formát, 116 × 90 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad

Literatura: Venera 1949, s. 46, kat. č. 16; Škranc 1981, s. 105, kat. č. 38; Ondříková 2012, s. 49–51.

8. II. 3.10

Svatý Roch

kolem 1770

Olej, plátno, kasulový formát, 116 × 90 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad

Literatura: Venera 1949, s. 45, kat. č. 15; Škranc 1981, s. 105, kat. č. 37; Ondříková 2012, s. 49–50.

8. II. 3.11

Umučení svatého Šebestiána

asi 1750–1760

Olej, plátno, 212 × 124 cm

Provenience: Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář svatého Šebestiána

Signatura: „*Franc. Korompay Inv et...(Pinxit?)*“

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad

Restaurováno: 2015

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 24.

Literatura: Wolny 1856, s. 65; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 40–41, kat. č. 9; Škranc 1981, s. 47–48, 101, kat. č. 13; Krsek 1989, s. 804; Toman 1993, s. 528; Kratinová 1995, s. 381; Kejnovská 2012, s. 36–39; Ondříková 2012, s. 22–26.

8. II. 3. 1.

Boží Spravedlnost je na plátně personifikována jako žena s našedlým šátkem omotaným kolem hlavy, směřující pohled k vrcholku plátna, v němž se vznáší božský symbol - trojúhelník s uchem [Obr. č. 8. II. 3. 1]. Spravedlnost je oděna do nazelenalé košile s jemnými zlatistými odlesky a kolem pravého ramena má přehozený růžový plášť. Pravou rukou přidržuje spisy převázané provázkem a levou rukou poukazuje na dvě postavy v okovech v levém spodním rohu plátna. V těsné blízkosti Spravedlnosti se nachází další dva atributy - váhy a karton (deska?) s pečetí. Na pravé straně obrazu je stínem zahalený malý andílek nesoucí knihu, na níž spočívají dvě koruny, jedna obyčejná špičatá a druhá knížecí, zdobená hermelínem.

8. II. 3. 2.

Oltářní obraz Čtrnácti svatých pomocníků je zahuštěn postavami světců a mučedníků, kteří jsou zasazeni do nebeského prostředí, jehož vrcholu vévodí postava Panny Marie [Obr. č. 8. II. 3. 2]. Matka Boží sedí na nahnědlém oblačném kumulu, natahuje ruce směrem k malému Ježíškovi, který opouští náruč polonahého svatého Kryštofa. K malému Ježíškovi se sklání svatá Kateřina se špičatou korunkou na hlavě, držící v pravé ruce meč a v levé zásrubní prstýnek (mystické zasnoubení svaté Kateřiny Alexandrijské). Mezi svatou Kateřinou a Pannou Marií je do stínu zahalena svatá Barbora, pozvedající svůj atribut, kalich s hostií. Téměř do levého horního rohu je vměstnána svatá Markéta. Střední pás obrazu zaujímá zleva svatý Vít s černým kohoutem na rameni, opírající se o měděný kotel. K Vítovi se obrací svatý Jiljí s laní na klíně. Postava v rytířské zbroji s křížem v pravé ruce je svatý Akácus. Za zády svatého Akácia se nachází blíže neidentifikovatelný muž se skulpturou hlavy v náručí, zahalený celý do stínu, a svatý Pantaleon s dýkou a hřebem v rukou. Pod těmito světci sedí na oblačných kumulech dva biskupové, svatý Blažej s dvěma svícemi v rukou a svatý Erasmus s vřetenem, na němž jsou navinuta světcova střeva. Spodní pás uzavírají tři světci, zleva svatý Eustach vybavený toulcem s šípy a lukem, natahující obě ruce k jelenovi s křížkem mezi parohy, svatý Jiří zabodávající kopí do dračí tlamy a svatý Cyriak v jáhenovské dalmatice s knihou v rukách.

Čtrnáct svatých pomocníků je latinsky označováno „*Quindecim auxiliares*“ a německy „*Vierzehn Nothelfer*“ (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Světci jsou tak pomocníci v nouzi, nebezpečí a smrti. První zmínka o tomto seskupení pochází z konce 13. století. Kult byl nadále posílen po vidění pastýře kláštera Langheimu v Horních Francích Hermanna Lichta roku 1446. Na tomto místě posléze vzniklo poutní místo Vierzehnheiligen. Velmi silná úcta k těmto světcům byla šířena koncem 15. století, zřejmě díky velkým morovým epidemiím. Silný začínající kult byl potlačen reformami Tridentského koncilu v 16. století. Legenda pravila, že každý, kdo se obrátí k těmto světcům v nejvyšší nouzi, bude vyslyšen. Skupina světců nebyla nikdy pevně ustálena a měnila se dle místních podmínek. Někdy se mezi světci objevuje Panna Maria, jako je tomu u plátna z kostela svatého Jakuba Většího.

Farní kronika podává zápis, který hodnotí celkové barevné vyznění díla: „[...] *Kollorit sind gut, aber nicht ausgezeichnet, dieses, so wie alle übrigen Altare [...]*“.¹⁹⁵ Je použita typická

¹⁹⁵ Srov. Maxmilian Reisenhofer 1817, (pozn. č. 77) s. 238; Ondříková 2012, s. 40–41.

korompayovská paleta barev - chladná světle modrá, výrazně červená, odstíny růžové, hnědé a šedé. Kolorit je méně výrazný a celý obraz bohužel působí mělce bez většího plastického účinku. Korunky, šperky, mitry a veškeré zlatnické doplňky světců znázorňuje F. V. Korompay do sebemenšího detailu.

8. II. 3. 3.

Scéna Klanění tří králů je zasazena do volného prostranství, ze kterého lze spatřit pouze nebesa prozářená letící hvězdou. Ústřední dvojicí obrazu je Panna Maria s malým Ježíškem na klíně a z nich jako by vycházela záře dopadající na ostatní zúčastněné. Maria má stažené vlasy do drdolu, hlavu převázanou modrou stužkou a její zrak spočívá na králi zahaleném ve žlutém plášti [Obr. č. 8. II. 3. 3]. Oděv Matky Boží se skládá ze spodní bílé košile, svrchní růžové košile a modrého pláště, který má přehozený přes pravé rameno. Malý Ježíšek klidně spočívá na klíně Panny Marie a jeho bedra jsou obtočena bílou draperií. Před pannou Marií klečí dva králové, jeden oděný do červeného pláště, podávající Ježíškovi zlatou nádobku a druhý je zmiňovaný král oděný do žlutého pláště s bílým plnovousem a turbanem, zakončeným korunou. Za zády Matky Boží se nachází svatý Josef, poněkud izolovaný od celého dění, oděný do nazelenalého pláště, který lehce pozvedá pravou ruku a levou se opírá o malou hůlku. Nejbližší Marii je král černé pleti, zahalený do stínu, s rozpřaženou pravou paží a se zlatou nádobou v ruce levé. Nebeská báně je zbarvena do žluto zelených odstínů, v jejím vrcholu září hvězda a v naředlých mračných kumulech jsou zasazeny okřídlené andělčí hlavičky.

Svatí tři králové jsou zmíněni v Matoušově evangeliu (Mt 2,1–12) jako mudrci z Východu, kteří přišli za právě narozeným Ježíšem do Betléma (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). V evangeliu se mluví pouze o počtu dárců (zlato, kadidlo a myrha). Od dob Origena (185–253) se soudí, že byli tři. Byli to mágové, znalci astrologie, kteří přišli z Babylonie či tehdy Parthské říše vedeni hvězdou, jež jim měla ukázat místo narození nového židovského krále. Dle tradice (od 8. stol.) se jmenovali Kašpar, Melichar a Baltazar. Byli to první zástupci pohanských národů, kteří se přišli poklonit Kristovi. Jejich ostatky se údajně dostaly do Konstantinopole, odtud v 5. století do Milána. Zde je obdržel císař Friedrich Barbarossa, který je nechal roku 1164 přenést do Kolína nad Rýnem.

Plátno je stavěno za pomoci dvou rovnoběžných diagonál, které přísně dělí nebesa a stafáž v pozemské scéně. Obraz trpí kompoziční nevyvážeností, díky nahromadění postav v

pravém dolním rohu, zatímco horní levý roh plátna je nevyužitý.

8. II. 3. 4

Oltářní plátno Nanebevzetí Panny Marie se dělí na dvě části, nebeskou a pozemskou. Ve vrcholu plátna v nebeské sféře se nachází Panna Maria, posazená na našedlém mraku, vynášená anděly [Obr. č. 8. II. 3. 4]. Mariinu hlavu obtáčí nimbus, na němž je dvanáct hvězd. Matka Boží směřuje svůj pohled vzhůru k nebi a obě ruce pozvedá v emfatickém gestu. Mariiny světlé vlasy halí lehce narůžovělá rouška, jemně se vzdouvající Matce Boží na zátylku. Oděv Panny Marie se skládá z bílé svrchní košile, přepásané červenou šerpou zakončenou střapcem, a ze světle modrého pláště, který obtáčí Mariinu pravou ruku a volně spadá dolů až k její pravé noze. Mohutný oblačný kumul zdvihají dva velcí andělé, z nichž jeden je zahalený stínem Panny Marie a druhý je otočený k pozorovateli zády, oděný do narůžovělé řízy s tmavšími odlesky. Poslední dva andělé jsou zabořeni do půli těla v oblačném kumulu. Větší anděl si rukou kryje oči a sleduje Pannu Marii a menší andílek ho tahá za plášť. Pozemská scéna je zaplněna apoštoly, kteří se modlí, naříkají či zkoumají prázdná plátna na profilovaném sarkofágu. Nechybí samozřejmě ani oblíbená repossoirová postava klečícího apoštola v dolním levém rohu, který se opírá o vázanou knihu a odhaluje pozorovateli bosé chodidlo. U paty sarkofágu je ještě na doplnění kompozice položena rozevřená kniha.

Nanebevzetí Panny Marie (Assumpta či Smrt Panny Marie) bylo po staletí v církvi slaveno jako svátek, věřilo se, že tělo nejsvětější Panny nezpráchnivělo v hrobě, ale že si ji k sobě vzal Ježíš Kristus na nebesa (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 190). Na základě obecné lidové tradice bylo toto dogma posvěceno papežem Piem XII 1. 11. 1950. Poměrně rozsáhlé informace o zesnutí Bohorodičky a jejího nanebevzetí nalezneme v tehdy velmi rozšířeném spise *Transitus...* Pseudo-Melita ze Sard (4. – 6. stol.), který převyprávěli Řehoř Tourský a v Homilii Jana ze Soluně (610–649) (Royt 2000, s. 6). Předobrazem Nanebevzetí Panny Marie je scéna, kdy král David přináší do Jeruzaléma archu úmluvy a král Šalamoun posazuje svoji matku po své pravici.

Plátno objednal tehdejší primátor města Brna Leopold Haberle a zaplatil za něj stodvacet zlatých.

František Vavřinec Korompay patrně vycházel ze stejnojmenného plátna Sebastiana Ricciho z kostela svatého Karla Borromejského ve Vídni. Ricci taktéž rozděluje prostor na část

nebeskou a pozemskou. Dosahuje však většího světelného efektu a jasnějšího koloritu, než je tomu u svatojakubského obrazu. F. V. Korompay na rozdíl od Josefa Sterna, Paula Trogera a Michelangela Unterbergera postrádá italské školení. František Karel Palko (1724–1767), bratr Korompayova učitele Františka Antonína, namaloval obdobný obraz pro klášter v Dolní Lužnici Marienstern roku 1755. Dalším umělcem, který často varioval téma Nanebevzetí Panny Marie je Paul Troger (práce v Zistersdorfu, Wallfahrtskirche a Maria Moos z roku 1753).

8. II. 3. 5.

Horní polovinu oltářního obrazu zaujímá Nejsvětější Trojice, zatímco spodní polovinu vyplňují klanějící a modlící se andělé [Obr. č. 8. II. 3. 5]. Na vrcholu plátna se vznáší holubice Ducha svatého, z níž se line žlutavá záře osvěcující nebeskou bání, a dvě andělčí hlavičky, provedené technikou en grisaille. Vedle holubice nalevo je do jemného stínu zahalen anděl nesoucí Kristův kříž. Pod holubicí Ducha svatého sedí na oblacích Ježíš Kristus a Bůh Otec. Ježíš rozpažuje ruce v emfatickém gestu a je oděn do jasně červené draperie, která halí dolní polovinu jeho těla. Bůh Otec sedí naproti, hledí Kristovi upřeně do očí, pravou rukou si jemně přidržuje žezlo, které má opřené o pravou nohu, zatímco levou ruku má jemně nataženou před sebe. Bůh je oděný do světle modré košile a přes ramena má přehozený tmavě žlutý plášť spadající až dolů k jeho pravé noze a z poloviny halící jeho klín. Druhou polovinu plátna obsazují andělé v různě barevných řízách, klaní se, nesou kadidelnici nebo se modlí.

Nejsvětější Trojici tvoří Bůh Otec, Syn a Duch svatý.¹⁹⁶ Jeden Bůh ve třech osobách, které jsou od sebe odlišeny ve vzájemném vztahu. Božská jednota je trojjediná. Ježíš Kristus posílal své učedníky do světa a pravil jim: „*Jděte tedy, získejte za učedníky všechny národy, křtěte je ve jménu Otce i Syna i Ducha svatého*“ (Mt 28,19). Ve Starém zákoně se Bůh objevuje jako jediná osoba. V Novém zákoně jsou již náznaky o jeho trojjedinosti. Duch svatý se nesmí zobrazovat jako člověk, proto je znázorňován pouze ve formě holubice. Svatá Trojice se zobrazovala i jako hlava se třemi tvářemi, což bylo roku 1638 zakázáno.

Námět Nejsvětější Trojice použil ve svém díle i Korompayův současník Josef Stern (1716-1775). Obdobné rozvržení obrazu je užito na oltářním plátně *Nejsvětější Trojice* ve farním kostele v Drnholci.¹⁹⁷ Celková kompozice Sternova plátna je ucelenější než

¹⁹⁶ Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 170-177.

¹⁹⁷ Šeferisová-Loudová 2015, s. 152, kat. č. IV.9.1.

Korompayova. Sternovo plátno však nedosahuje kvality malířského přednesu u přípravné skicy k Drnholskému oltáři, která je beze sporu živější a působivější.¹⁹⁸

V díle Paula Trogera (1698-1762) se setkáváme s plátnem *Nejsvětější Trojice* v paulánském kostele ve Vranově, ze kterého patrně F. V. Korompay vycházel.¹⁹⁹ Motiv Trojice je zde soustředěn přímo doprostřed plátna. Andělská stafáž je představena menšími andílky a okřídlenými andílčími hlavičkami, které lemují celé plátno. V obraze je však užito přímého světla dopadajícího zleva, které lépe modeluje všechny postavy i záhyby drapérií. Dalším obdobným plátnem z Trogerova štětce je obraz *Nejsvětější Trojice* z farního kostela v Dommelstadl.²⁰⁰

8. II. 3. 6.

Oltářní plátno Smrti svatého Josefa se dělí na sféru nebeskou a pozemskou. Výjev se odehrává v blíže neurčené chrámové architektuře, ze které pozorovatel může spatřit pouze nosný sloup s profilovanou hlavicí se žlábkou [Obr. č. 8. II. 3. 6]. Hlavní pozornost je soustředěna na umírajícího svatého Josefa, Ježíše Krista, Pannu Marii a skupinu andělů a andílků, umístěnou v dolní polovině plátna. Postava svatého Josefa je v pokleku a jeho zsinalá tvář směřuje pohledem k zemi. Josef je oděn do světle modré spodní košile a kolem krku se mu vine žlutý plášť. Pravou rukou se opírá o koleno anděla, který jej zezadu podepírá a levou ruku si tiskne ke své tváři Panna Maria. Mariiny světlé vlasy jsou spleteny do copů, které jsou vzadu svázané do drdolu (oblíbený římský účes, který F. V. Korompay užívá snad u všech svých ženských postav) a jsou přikryty kapucí tmavě modrého pláště zahalujícího Mariinu horní polovinu těla. Svrchní šat Marie má světle růžovou barvu a v nakypřených řasách halí její nohy. Nad Josefem a Marií stojí bezvousý Ježíš Kristus v patetickém gestu, poukazující levou rukou na nebesa. Jeho tělo je zahaleno do zářivě červené košile a přes rameno má přehozený jasně modrý plášť, jehož mohutné řasy spadají Spasiteli za záda. V levém dolním rohu plátna se nachází repossioirová postava anděla, zahaleného do červeného pláště s třásněmi, který svírá tesařskou úhelnicí s umělcovou signaturou. U tohoto velkého anděla je menší shromáždění malých andílků, prohlížejících si Josefovo tesařské náčiní. U kolen svatého Josefa leží malý holohlavý andílek, zahalený do bílé draperie, který si touto drapérií otírá usazená očka. Vrchol

¹⁹⁸ Ibidem, s. 87-88, kat. č. II.2.

¹⁹⁹ Kronbichler 2012, s. 114, 311-312.

²⁰⁰ Ibidem, s. 115.

plátna patří andělskému roji, volně poletujícímu či usedajícímu na nahnědlé oblačné kumuly. Pozorovatelovu pozornost zaujme větší anděl, zahalený do světle nafialovělého roucha, nesoucí růžový věneček a lilii věčné blaženosti. Za zády velkého anděla jsou menší, kteří drží osobní atribut svatého Josefa, a to jeho rozkvetlou hůl. Veškerý andělský roj v horní polovině obrazu je zahalen jemným nafialovělým závojem a působí, jako by se náhle zjevoval z kouřového oparu.

Dle tradice zemřel svatý Josef v Nazaretě ještě před veřejným vystoupením Páně za přítomnosti Ježíše Krista a Panny Marie (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Když Josef umíral, bylo mu 111 let. Jeho úcta v církvi postupně rostla a v 16. století byla silně prosazována svatou Terezií z Avily.

Plátno je umístěno na bočním oltáři zasvěceném svatému Josefovi na evangelijní straně kostela svatého Jakuba v Brně. V horní části soklu jsou vyryty iniciály fundátorů a letopočet E:T:M: 1761 na levé straně a na pravé straně L:I:F:M: 1761. Z dochované kroniky farního úřadu při kostele svatého Jakuba se dovídáme, že oltář byl původně zasvěcen svatému Leopoldovi. Oltářní plátno znázorňující svatého Liboria a Leopolda, které zde bylo umístěno, je uloženo v Moravské galerii v Brně. Autorem oltářního plátna byl Josef Stern. Kasulový obraz svaté Alžběty v nástavci je rovněž od Josefa Sterna.

Křivka kompozice je tvořena jasně osvětlenými postavami a je vtěsnána do poměrně úzkého a mělkého prostoru, ohraničeného zleva šedým pilířem, nahnědlými mraky a nazelenalým prostorem na pravé straně. Sestupný charakter křivky je dán pohybem klesajícího svatého Josefa a sedící Panny Marie a pouze nepatrně jej vyrovnává gesto Kristovy levice. Jisté popření charakteristicky dynamické barokní křivky značí rys umění, které přešlo přes zenit velkého slohu (Škranc 1981, s. 44). Příznačná je i modelace tváří, těl i šatu hlavních postav pouze čistými barevnými tóny bez použití šerosvitné vazby. Hlavní děj se však odehrává v plné záři světla, kterým malíř zažihá pestré barvy oděvů, s jehož pomocí vytváří nenápadné, ale nádherné malířské detaily.

Klanící se repossoirové figury andělů převzal F. V. Korompay patrně z grafických listů nebo z vlastní autopsie a jejich parafráze užíval ve svých dílech. Klanící se figury se objevují u velkých italských mistrů, např. Giovanniho Battisti Pittoniho (1687–1767), Sebastiana Ricciho (1659–1734), či Francesca Trevisaniho (1656–1746). Samozřejmě nesmíme opomenout malíře

tvořící ve středoevropském prostředí např. Paula Trogera (Nejsvětější Trojice, kostel Narození Panny Marie, Vranov²⁰¹; Panna Maria Vítězná, farní kostel Platt bei Zellendorf²⁰².), nebo Josefa Sterna (Svatý Peregrin, kostel svatého Jakuba, Brno) a další. Klanící se anděl v jasně červené draperii je podobný andělovi z plátna Svatého Antonína Paduánského klanícího se Ježíškovi²⁰³ od G. B. Pittoniho (The Courtauld Institute Art Gallery v Londýně, 1743). Pittoniho anděl je malován uvolněnějším a expresivnějším rukopisem, což značí, že se jedná o skicu.

Tématu smrti svatého Josefa se věnovalo mnoho umělců barokního malířství. V italském prostředí to byl např. Carlo Maratti (1625–1713), na jehož dílo navázali malíři 18. století, mezi nimiž byli např. G. B. Pittoni, Francesco Solimena (1657–1747) a Francesco Trevisani. Obraz Francesca Trevisaniho, který znázorňuje Smrt svatého Josefa ze S. Ignazia v Římě (1712), se stal výchozím dílem pro všechny malíře na území Evropy. Z Trevisaniho malby čerpá inspiraci i Paul Troger ve Smrti svatého Josefa z Platt bei Zellendorf²⁰⁴ (1739–1742). Inspiraci převzatou od Paula Trogera shledáváme u F. V. Korompaye v postavě zrcadlově převráceného Krista. Trogerův Kristus žehná pravou rukou, zatímco Korompayův levou. Postava Krista v díle F. V. Korompaye je více nachýlena k umírajícímu a působí dynamičtěji. Dalším společným prvkem na obou plátnech je vlídné gesto Panny Marie utěšující umírajícího Josefa.

8. II. 3. 7.

Postava svaté Agáty je zasazena do nebeského prostředí, kde sedí na našedlém oblačném kumulu, pohledem sleduje malý krucifix, který v ručce drží malý andílek. Levou rukou drží rozevřenou knihu, pravou si klade na prsa [Obr. č. 8. II. 3. 7]. Na hlavě má Agáta zlatou čelenku zakončenou křížkem, delší vlasy má spletené do copů, svázané vzadu na zátylku do drdolu. Přes ramena má světice přehozený šátek zdobený dvojitým modrým pruhem. Odění světice se skládá ze svrchní košile lehce narůžovělé barvy a na klíně má položený bohatě řasený světle zelený plášť se zlatistými odlesky. Poblíž světice se vznáší zmiňovaný malý andílek v jasně červené draperii nesoucí ták s uříznutými řadry světice. Nad Agátou poletuje

²⁰¹ Johann Kronbichler, Heilige Dreifaltigkeit, Werkverzeichnis – Erhaltene Ölgemälde, *Paul Troger 1698 – 1762*. Wien/München 2012, s. 311 – 312, kat. č.

²⁰² Johann Kronbichler, Maria vom Siege, Werkverzeichnis – Erhaltene Ölgemälde, *Paul Troger 1698 – 1762*. Wien/München 2012, s. 330 – 331, kat. č.

²⁰³ <http://www.courtauldprints.com/image/172863/pittoni-giovanni-battista-saint-anthony-of-padua-adoring-the-christ-child>. (Vyhledáno 8. 4. 2015)

²⁰⁴ Kronbichler 2012, s. 327–328, kat. č. G134.

malý andílek přinášející jí palmovou ratolest a vavřínový věnec. Kompozici doplňují dvě malé okřídlené andílčí hlavičky umístěné v pravé spodním rohu obrazu.

Svatá Agáta byla dcerou vznešených rodičů (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Pro její velkou krásu se o ni ucházel místodržící Quintinianus. Když ho Agáta odmítla a Quintinianus se dozvěděl, že je křesťanka, dal ji odvézt do veřejného domu. Poté byla uvržena do vězení, zbita, natažena na skřipec a pálena pochodní. Uřezali jí ňadra. Zjevil se jí však sv. Petr a to vedlo k jejímu zázračnému uzdravení. Následně byla válena po střepích a žhavém uhlí a na následky tohoto mučení zemřela. Traduje se, že když vybuchla Etna, nesli obyvatelé města její závoj a proud lávy se zastavil.

8. II. 3. 8.

Svatá Rozálie leží ve volné, potemnělé krajině, zahalená do tmavě oranžového pláště, levou ruku má volně položenou na lebce a pravou si pokládá na prsa [Obr. č. 8. II. 3. 8]. Rozáliin pohled směřuje odevzdaně do prázdna a její hlavu zdobí věnec spletený z růží. Vlasy světice spadají volně ve vlnitých loknách na ramena. Z Rozáliina oděvu může pozorovatel spatřit pouze svrchní bílou nabíranou košili odhalující levé rameno světice. U levé Rozáliiny paže je umístěna otevřená kniha, nad její hlavou jsou v oblačných kumulech zasazeny okřídlené andílčí hlavičky.

Svatá Rozálie byla dcerou sicilského hraběte Sinibalda (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Z prvu byla dvořankou královny Markéty, manželky sicilského krále Viléma II. Dvořanský život plný hluku se brzy Rozálii znechutil a vstoupila do kláštera svatého Basila. Odtud později odešla do samoty na Monte Pellegrino u Palerma, kde žila jako poustevnice až do své smrti. Za morové epidemie roku 1624 byly její ostatky nalezeny v jeskyni a přeneseny do Palerma. Když byly umístěny v dómu, morová nákaza okamžitě přestala.

Obvyklá světelná režie Korompayových pláten je dopadající světlo z levého neurčitého zdroje. Obraz svaté Rozálie je výjimkou, neboť zde světlo dopadá na světici z prava z neurčitého zdroje a jemně modeluje oranžovou draperii společně s bílou nabíranou košilí. Plátno působí na pozorovatele jemně a zdá se, jako by Rozálie jen klidně odpočívala.

8. II. 3. 9

Svatý František Paulánský je zasazen do nebeského prostředí, obklopen malými andílkami a okřídlenými andílčími hlavičkami. Světec je oděný do hnědé mnišské kutny s kapucí a jeho

pohled směřuje na nápis "CHARITAS", který je vsazený do nažloutlého, zářícího oválu [Obr. č. 8. II. 3. 9]. Františkova tvář je pokryta měkkým, pěstěným, bílým plnovousem. Temeno hlavy má světec lysé, pouze na bocích jsou patrné zbytky bílých vlasů. František natahuje obě ruce před sebe v gestu přijímání. Před Františkem sedí na oblačném kumulu malý andílek zahalený do světle modré draperie, pravou ručkou svírá Františkovu hůl a levou se opírá o knihu. Pravá část obrazu je vyplněna rozličnými andílčími hlavičkami zabořenými do mraků. Rozverným detailem jsou dva malí andílci umístění v pravém rohu plátna, držící se za hlavičky a dávající si polibek. Tento detail používal často Matyáš Bernard Braun na svých sochách (např. Anděl Gloria, zahrady špitálu Kuks, původně součást Betlému u Kuksu).

Svatý František z Pauly (1416–1507) byl poustevníkem a zakladatelem řádu paulánů (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Narodil se do rodiny zchudlého šlechtice v Kalabrii. Po pouti do Assisi a Říma se jako sedmnáctiletý rozhodl pro poustevnický život. Usadil se v jeskyni poblíž pobřeží Cosenzy, kde se k němu po čase přidali další lidé. Z tohoto společenství vznikla poutnická kongregace (zváni též *boni homines*), později známá jako přísný řád Nejmenších bratří paulánů (minimů). František z pokory odmítl kněžské svěcení, chodil bosý, spával na holé zemi nebo na prkně. Díky zázrakům a proroctvím se mezi lidmi těšil velké oblibě. Podle legendy mu archanděl Gabriel donesl škapulíř a světec vzkřísil mrtvé dítě. Spiritualita Františka se vyznačovala přísnou askezí, byla ovlivněna raně křesťanským mnišstvím.

8. II. 3. 10

Svatý Roch sedí na našedlém oblačném kumulu, zrak upíná na nebesa, pravou rukou poukazuje na morový bolák na své levé noze a levou rukou si přidržuje rozevřenou knihu [Obr. č. 8. II. 3. 10]. Rochova tvář je pokryta jemným, světle hnědým plnovousem, vlasy má kratší vlnité a světcovu hlavu zvýrazňuje žlutavá záře. Přes ramena má Roch přehozenou tmavě šedou pláštěnku s mušlemi (odznak poutníků) zavázanou na prsou zelenou stužkou. Rochova bohatě řasená košile je zbarvena do světle šeda. V pravém rohu plátna se nacházejí dva malí andílci držící poutnické atributy: hůl, klobouk a tykev na vodu, z nichž nejvýraznějším je andílek oděný do bohatě řasené jasně červené draperie. U Rochovy levé nohy leží pes s chlebem v tlamě.

Svatý Roch (1293–1327) byl poutníkem, který se narodil zámožným rodičům po delším bezdětném manželství (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Po smrti otce i matky se ve svých dvaceti

letech rozhoduje pro službu chudým. Ty začíná zaopatřovat svým majetkem, svěruje svůj zděděný statek strýci a odchází na pouť do Říma. Zde pomáhá lidem nakaženým morem. Po příchodu do Piacenzy se sám morem nakazí a odchází do ústraní, kde se o něj stará anděl a pes mu nosil jídlo. Majitel psa, šlechtic Gothard, se Rocha ujal a nechal ho ve svém domě až do jeho úplného uzdravení. Roch se pak vrátil do své vlasti, kde ho však uvrhli do vězení jako podezřelého tuláka a špeha (možná ho do vězení uvrhl jeho strýc, který si chtěl ponechat Rochův statek). Ve vězení Roch neprozradil svoji totožnost a s trpělivostí snášel strasti až do své smrti. Lidé ho identifikovali podle mateřského znaménka ve tvaru kříže. Ostatky svatého Rocha ukořistili Benátčané roku 1458.

8. II. 3. 11

Umučení svatého Šebestiána se odehrává ve volné přírodě s architektonickou kulisou v pozadí. Pozornost se upírá k atletickému tělu mučedníka Šebestiána, který je přivázaný ke kmeni stromu. Šebestián má zavřené oči, vlnité vlasy mu spadají na ramena, kolem beder má uvázanou bílou roušku a jeho trup je propíchnán čtyřmi šípy [Obr. č. 8. II. 3. 11]. O strom, ke kterému je Šebestián přivázan, je opřen pruhovaný praporec světle zelené a narůžovělé barvy, zakončený zeleným střapcem a kovovým hrotem ve formě vidlice. U nohou světce je položena antikizující zbroj skládající se z přilbice, nárameníků, kyrysu, štítu a pláště jasně červené barvy. Za stromem se ve stínu krčí tři muži a jedna žena. V dáli u paty architektonické kulisy na koních odjíždí římsí vojáci, jejich jízdu signalizuje standarta se zlatou orlicí a nápisem: "S. P. Q. R.". Vrchol plátna vyplňují temně našedlá oblaka a čtyři vznášející se okřídlené andílčí hlavičky.

Svatý Šebestián (+288) vyrostl a byl vychován v Miláně (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Stal se z něj důstojník gardy císaře Diokleciána. Díky svému postavení měl přístup do vězení a zde pomáhal křesťanům. Jeden odpadlík Šebestiána udal a císař Dioklecián dal Šebestiána popavit. Jeho tělo prostříleli vojáci šípy. Když ho v noci chtěla pohřbít svatá Irena, zjistila, že ještě žije a tak ho odnesla do svého domu, kde ho ošetřovala do jeho uzdravení. Světec se přes všechno nebezpečí vydal do císařského paláce a vytkl císaři kruté zacházení s křesťany. Císař však vydal rozkaz, aby Šebestiána utloukli sochory a jeho tělo vhodili do městské stoky (Cloaca maxima). Svatá Lucina vylovila jeho tělo a nechala ho pohřbít v katakombách u Via Appia. Později byla na tomto místě postavena bazilika Santo Stefano fuori le mura.

Oltářní plátno svatého Šebestiána bylo patrně prvním plátnem z celého svatojakubského cyklu. Vznik oltáře svatého Šebestiána je dle zachovaného rukopisu Josepha Mosera datován do roku 1759. Z farní kroniky se dozvídáme, že byl vystavěn na náklady občana Sebastiana Kollocha.

Příběh svatého Šebestiána byl mezi malíři velmi oblíbený. Obraz Paula Trogera *Svatý Šebestián opečováváný svatou Irenou a ženami* (1746), se nachází v benediktýnském opatství v rakouském Melku. Stejnojmenná skica se je uložena ve sbírkách vídeňského Belvederu (1746, Inv. č. 3350).²⁰⁵ Další návaznost shledáváme v plátně Johanna Michaela Rottmayra *Svatý Šebestián* (konec 17. století). Tělo světce je bezvládně zaklesnuto a přivázáno ke kmeni stromu. Světec na následky umučení pomalu umírá, zcela opuštěn bez jakékoliv stafáže, ale v pozadí je skupina římských vojáků na koních, která plně koresponduje s dílem F. V. Korompaye.

K obrazu se dochovala skica, která je dnes uložena v depozitáři Moravské galerie v Brně. Skica se až na pár detailů (počet šípů v těle mučedníka a krčící se komparz za stromem) nijak neliší od hotového oltářního plátna. Rukopis je podán skicovitě, postrádá větší jistotu malíře, avšak kolorit zůstává shodný.

8. II. 4.1

Kladení do hrobu

1775–1779

Olej, plátno, 260 × 150 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatých Janů, Loreta

MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32–34, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I–III, 1807, fol. 36.

²⁰⁵ Kronbichler 2012, s. 357-358.

Literatura: Wolny 1856, s. 102; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 110, kat. č. 96; Samek 1994, s. 181.

8. II. 4.2

Kristus na hoře Olivetské

asi 1750–1760

Olej, plátno, 260 × 150 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatých Janů, Loreta

Literatura: Wolny 1856, s. 102; Welzl 1906, s. 42; Škranc 1981, s. 102, kat. č. 14.

8. II. 4.3

Loučení Ježíše Krista s Pannou Marií

1775–1779?

Olej, plátno, 260 × 150 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatých Janů, Loreta

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32–34, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I–III, 1807, fol. 36.

Literatura: Wolny 1856, s. 102; Welzl 1906, s. 42; Škranc 1981, s. 55–56, 110, kat. č. 97.

8. II. 4.4

Mater Dolorosa

1765

Olej, plátno, 250 × 150 cm

Signatura: „*Pinx. Franz Korompay 1765*“

Brno, kostel svatých Janů, Loreta, na vrcholu svatých schodů

Restaurováno: 1844 (H. Birong); 1931 (Norbert Pokorný)

Literatura: Dudík 1844, s. 621; Moravia 1844, s. 75, 88; Schenkl 1844, s. 84; Wurzbach 1864, s. 149; Schram 1898, s. 382; Prokop 1904, s. 1319; Thieme – Becker 1927, s. 321; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 73–74, kat. č. 48; Škranc 1981, s. 108, kat. č. 82; Toman 1993, s. 528; Sedláková 2009, s. 13.

8. II. 4.5

Svatý Jan Křtitel

kolem 1765?

Olej, plátno, 230 × 150 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatých Janů, Loreta

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32–34, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I–III, 1807, fol. 36.

Literatura: Wolny 1856, s. 102; Welzl 1906, s. 42; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 53–54, 108, kat. č. 83; Samek 1994, s. 181.

8. II. 4.6

Vera effigies svatého Josefa Kopertinského

1767–1769

Olej, plátno, kasulový rám, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatých Janů, boční oltář svatého Jana Nepomuckého, evangelijní strana

Literatura: Valeš 2013, s. 125, 127.

8. II. 4. 1

Scéna *Kladení do hrobu* je zasazena do jeskyně s průhledem na červánkovou krajinu s třemi kříži a o skalisko opřeným náhrobním kamenem. Kristus je zabalený do bílého rubáše, jeho zsinalá paže volně visí ze sarkofágu ven a tři muži jej pokládají do hrobu [Obr. č. 8. II. 4. 1]. Velký důraz je kladen na skupinu uprostřed plátna, která pokládá Kristovo tělo. Tomu je přizpůsobeno i osvětlení. Prvním pohřbívajícím, nejbliže k pozorovateli, je Josef z Armatie. Na hlavě má turban a je oděn do jasně červeného pláště, tmavě zelené košile s pruhy. Druhým pokládajícím je Nikodem, s kratším hnědým plnovousem a vlnitými vlasy, sledující Kristův obličej bez života. Poslední muž v tmavě žlutém plášti s třásněmi se nachází u Kristových nohou. Jeho hlava je až na pár zbývajících vlasů lysá a jeho bradu zdobí delší měkký bílý plnovous. Před touto skupinou u paty sarkofágu klečí Máří Magdalena, která smutným pohledem sleduje Kristův pohřeb. Na ramena jí spadají vlnité vlasy a je oděna do tmavě modrých šatů podšitých bílou látkou. Přes pravé rameno se jí vine purpurový plášť. Obě ruce má na klíně zkřížené a vedle jejích nohou je umístěna pixida zdobená rokajovými motivy. Nad skupinou ukládající Kristovo tělo do hrobu se nachází Panna Marie, svatý Jan Evangelista a zástup plačících žen.

Po Kristově smrti zašel vážený člen velerady Josef z Armatie k Pilátovi a vyžádal si Ježíšovo tělo (Lk 23, 52). „Dostavil se tam i Nikodém... a měl s sebou směs myrhy a aloe.“ (Jan 19, 39). Mrtvého Ježíše sňali z kříže a položili Panně Marii na klín. Po oplakávání „vzali tedy Ježíšovo tělo a zavinuli ho s těmi vonnými věcmi do pruhů plátna.“ (Jan 19, 40) „Na tom místě,

kde byl ukřižován, byla zahrada a v té zahradě nová hrobka, kde nebyl ještě nikdo pochován.“ (Jan 19, 41) Tuto novou hrobku si dal do skály vytesat Josef z Arimatie. Před vchod do hrobky pak přivalili velký kámen.

8. II. 4. 2

Potemnělé plátno *Krista na hoře Olivetské* představuje Spasitele v obtížném rozpoložení, když přijímá předzvěst svého mučednického skonu [Obr. č. 8. II. 4. 2]. Kristus klečí u malého skaliska, vzhlíží na „*kalich hořkosti*“, který nese malý andílek a v jeho tváři se zračí strach. Kristus je oděný do bohatě řaseného modrého pláště obtáčejícího ramena a spadajícího dolů. Ježíšova spodní košile je jasně červeně zbarvená. Pravou ruku si Kristus klade na prsa, zatímco levou má lehce nataženou před sebe. Krista zezadu podepírá anděl v olivově zeleném plášti, který pravou rukou ukazuje na kalich. Poblíž Krista se nacházejí tři spící učedníci, kteří měli se Spasitelem bdít v jeho těžké hodině. Vrchol plátna vyplňuje roj andílků držících dřevěný kříž.

Olivová hora (též Gethsemany) hebrejsky Har ha-zzet' n. Vyvýšenina, asi 830 m. n. m., se tyčí východně od Jeruzaléma u potoku Cedron a rybníku Siloe (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 130–131). Tato hora byla kdysi hustě porostlá olivovníky. Patrně byla již od raných dob považována za posvátnou. Ježíš tu pobýval často s apoštoly, modlil se a odpočíval. Z Olivové hory se Ježíš často díval na město Jeruzalém, s lítostí nad ním plakal a předpověděl jeho zkázu. Do této zahrady zavítal i po *Poslední večeři* s apoštoly, nechal je u vchodu do zahrady a vzal sebou jen Petra, Jakuba a Jana. S těmito třemi se modlil a řekl jim: „*Má duše je smutná až k smrti, zůstaňte zde a bděte se mnou.*“ (Mt 26, 38) „*Modlete se, abyste nepřišli do pokušení.*“ (Lk 22, 40) Potom padl na tvář a prosil Boha, aby z něj odňal očekávané utrpení, je-li to možné. „*Otče, chceš-li, odejmi ode mně tento kalich, avšak ne má vůle ať se stane, ale tvá.*“ Tu se mu zjevil anděl z nebes a posiloval ho. Ježíše se zmocnila smrtelná úzkost „*...jeho pot stékal na zem jako krůpěje krve.*“ (Lk 22, 42 – 44) Pak se navrátil k učedníkům, ale ti místo modlení spali. Po třetí pokusu Kristus učedníky probudil, neboť se blížil Jidáš se stráží, aby ho zajali.

Světlo dopadající z levé strany z neurčitého zdroje osvětluje pouze Krista s andělem, všechno ostatní je zahaleno ve stínu či příšeří. S podobným malířským projevem se u F. V. Korompaye příliš nesetkáváme. Všechny uvedené skutečnosti řadí tento obraz do vrcholně

barokního proudu. Způsob lámání draperie a dramatické užití šerosvitu naznačují vztah k dílům F. A. Palka. Zároveň je díky temperamentnímu podání možné tuto malbu zařadit ke Korompayovým ranějším pracím, do závěru padesátých let.

8. II. 4. 3

Plátno *Loučení* je redukováno pouze na postavy Ježíše Krista, Panny Marie, modlící se andělky a okřídlené andělčí hlavičky. Ježíš Kristus je nakročen ke své matce a zpřímá jí hledí do očí. Spasitel je oděn do světle modré košile a jasně červeného pláště, modelovaného v mohutných řasách a spadajícího až na zem [Obr. č. 8. II. 4. 3]. Pravou rukou chytá svoji matku něžně za ruku a levou jí nabízí. Panna Maria se na svého syna dívá zaslzenýma očima, hlavu má zahalenou bílou rouškou, přes kterou je přehozena kápě z tmavě modrého pláště. Dlouhá košile, kterou má Matka Boží na sobě, je temně růžová. Maria, stejně jako Ježíš, vykračuje nohou kupředu a obě postavy se téměř dotýkají špičkami chodidel.

Poslední období Ježíšova života je zachyceno už od chvíle, kdy se Kristus loučil s Pannou Marií. Loučení v běžných křížových cestách chybí. Toto ikonografické téma bylo málo kdy malířsky zpracováno, avšak v barokním sochařství se vyskytuje hojněji.

8. II. 4. 4

Plátno *Mater Dolorosa* je zcela znehodnoceno restaurátorskými zásahy a nemůže být použito ke komparaci či bližšímu zkoumání kompozice.

8. II. 4. 5

Svatý Jan Křtitel káže lidem na volném přírodním prostranství u paty stromu. Janovu bradu zdobí kratší černý pěstěný plnovous a vlasy mu ve vlnitých loknách spadají na ramena. Pravou ruku má Jan v gestu výkladu a ve druhé přidržuje dřevěný křížek, který má zároveň opřený o levé rameno [Obr. č. 8. II. 4. 5]. Pod Janovými nohama leží malý beránek a okolo stojí lidé a poslouchající Janův výklad. Nejnápadnější postavou na plátně je muž s červenou draperií okolo pasu, pokládající si prst levé ruky na ústa, zatímco pravou ruku má opřenou v bok. Horní část plátna je vyplněna strmým skaliskem a mračnými kumuly, mezi kterými je patrná i modrá obloha.

Svatý Jan Křtitel, zvaný též Předchůdce, byl prorok, jenž figuruje ve vyprávěných evangeliích (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 92–94). Narodil se Zachariáši a Alžbětě.

Jeho narození zvěstoval archanděl Gabriel Zachariášovi, ale ten mu nevěřil. Proto ztratil řeč, která se mu navrátila, až byla Janu Křtiteli provedena obřizka. Jako mladý chlapec Jan odešel do pouště, kde se živil pouze medem divokých včel, kobyilkami a kořínky rostlin. Ve věku třiceti let se stal kazatelem, aby mohl lid připravit na příchod Spasitele. Svým příkladným asketickým životem získal na oblibě. Lidi za ním přicházeli a on je křtil v řece Jordán. Takto Jan pokřtil také Ježíše Krista. V jednom ze svých kázání Jan odsoudil Heroda Antipu za zavržení manželky a sňatek se ženou vlastního bratra. Herodes jej za tuto kritiku nechal na přání své dcery Salome uvěznit a stít.

8. II. 4. 6

Svatý Josef Kopertinský je zasazen do bohatě vyřezávaného kasulového rokajového rámu a kolem hlavy má paprscitou svatozář, posázenou bílými a červenými kameny [Obr. č. 8. II. 4. 6]. Temeno hlavy má vyholené, tvář zarostlou vlnitým pěstěným plnovousem a jeho pohled směřuje přímo na pozorovatele. Josef je oděný do františkánské hnědé kutny s kapucí a ruce má sepnuty k modlitbě.

Svatý Josef Kopertinský (někdy uváděn jako Kupertinský), vlastním jménem Josef Desa (1603–1663), byl františkánský mnich, známý svojí údajnou schopností levitace (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Josef prožil čtrnáct let v Assisi (v místě působení svatého Františka z Assisi) a 28. března 1628 byl vysvěcen na kněze. Byl známý jako „*létající světec*“ a mystik. Kdykoliv viděl obraz Ježíše Krista, Panny Marie či svatého Františka z Assisi upadal do extáze. Vykřikl a pak se vznášel ve vzduchu až tři hodiny. Levitace se u Josefa opakovaly velmi často, věřící se sbíhali v údivu, zatímco lékaři a vědci ho podrobovali kontrolám, aby sami mohli pochopit, jak je to možné. Jeho časté lety vzduchem přitahovaly velkou pozornost, až svaté officium obdrželo anonymní dopis, ve kterém stálo, že se jeden třiceti tříletý fráter vznáší ve vzduchu a vydává se za mesiáše. Pro všechna tato obvinění stanul Josef před tribunálem, ale nikdo se ho neodvážil odsoudit, protože se vznášel i před zraky papeže. Až do smrti byl pod dohledem inkvizice držen v izolaci a nuceném vyhnanství. Josef byl blahořečen 24. února 1753 papežem Benediktem XIV. a svatořečen 16. července 1767 papežem Klementem XIV.

Datace obrazu spadá do roku 1767, kdy byl Josef Kopertinský svatořečen a 1769, kdy byla vydána níže zmiňovaná kniha, zabývající se životem svatého Josefa Kopertinského.

Autorství obrazu prozradila kniha „*Neuntätige Erwegungen über das Leben des Wunderthätigen heiligen Josepha von Kupertin* [...]“ vytištěná roku 1769 ve Znojmě, kde se nachází rytina Vera effigies svatého Josefa Kupertinského. Pod rytinou jsou zmíněna tři jména. Prvním z nich je jméno Ondřeje Schweigla, který zmiňované vera effigies nakreslil, druhé jméno je František Vavřinec Korompay, který obraz nacházející se v kostele svatých Janů namaloval a třetím je rytec Klauber z Vídně, který rytinu do knihy vyhotovil.

8. II. 5.1

Svatý Florián

kolem 1765

Olej, plátno, kasulový formát, 124,5 × 123 cm

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny

Signatura: Neznačeno

Obraz je majetkem Moravské galerie v Brně, inv. č. A 1986; získáno darem roku 1980

Restaurováno: 1948 (H. Böhmová)

Literatura: Venera 1949, s. 47–48, kat. č. 18; Škranc 1981, s. 69, 105, kat. č. 41; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 206.

8. II. 5.2

Svatý Václav

kolem 1765

Olej, plátno, kasulový formát, 125,2 × 122,2 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, presbytář, evangelijní strana

Obraz je majetkem Moravské galerie v Brně, inv. č. A 1987; získáno darem roku 1980

Restaurováno: 1948 (H. Böhmová)

Literatura: Venera 1949, s. 47, kat. č. 17; Škranc 1981, s. 68–69, 105, kat. č. 40; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 206.

8. II. 5. 1

Svatý Florián sedí na oblačném kumulu, slzavým zrakem hledí vzhůru do nebe a prosebným gestem pravé paže poukazuje na hořící dům pod sebou [Obr. č. 8. II. 5. 1]. Na hlavě má přilbici s červeným chocholem a v levé ruce svírá bílý praporec zakončený kovovou špičkou se zeleným střapcem. Florián je oděn do antikizující zbroje a kolem celého trupu i nohou se obtáčí mohutný bohatě řasený červený plášť. V levém dolním rohu se nachází malý andílek podávající Floriánovi palmovou ratolest. Opírá se o mlýnský kámen, k němuž je přivázaný provaz. Pravý dolní roh vyplňuje střecha zapálené budovy, kterou hasí malý andílek vědrem vody. Vrcholek plátna obsazují na pravé straně tři okřídlené andílčí hlavičky a na straně levé rozevlátý bílý praporec.²⁰⁶

8. II. 5. 2

Kasulové plátno představuje svatého Václava sedícího na oblačném kumulu, adorujícího Staroboleslavské paladium [Obr. č. 8. II. 5. 2]. Václav má na hlavě knížecí čapku, lemovanou hermelínem a svůj pohled směřuje na malého andílka se soškou Staroboleslavského paladia. Světec má lehce navlněné kadeře, které mu spadají na ramena a na bradě krátký pěstěný vous. Na ramenou má položenou hermelínovou pláštěnku, zpod které se vine jasně růžový plášť obtáčeující paže a Václavovu levou nohu. Václav je oděn do plné zbroje a o pravé rameno má opřený praporec v tmavších tónech bílé, který je zakončen zlatou vidlicí se zeleným střapcem. U nohou světce se nacházejí dva andílci držící oválnou kartuš s černou orlicí.

Svatý Václav se narodil jako nejstarší syn českého knížete Vratislava a jeho manželky Drahomíry z kmene Stodoranů (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). O Václavovu křesťanskou víru se zasloužila jeho babička svatá Ludmila. Roku 923 se stal knížetem a snažil se šířit křesťanství

²⁰⁶ Ikonografie týkající se svatého Šebestiána je uvedena v hesle č. 8. I. 3.

v celé zemi, pečoval o chudé a potřebné. Vyznačoval se láskou k eucharistii, pečoval o vinice, lisoval víno a pekl hostie. Václav byl napaden mečem svého bratra Boleslava ve Staré Boleslavi, když šel ráno na bohoslužbu. Těmto ranám podlehl a jeho tělo bylo převezeno do kostela svatého Víta. První kostel zasvěcený svatému Václavovi byl postaven roku 972 v Proseku u Prahy.

8. II. 6.1

Svatý Blažej

1765–1770

Olej, plátno, kasulový formát, 62 × 69 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Michala, boční oltář svaté Máří Magdaleny, menza, epištolní strana

Literatura: Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 53, kat. č. 24; Krsek 1969, s. 89; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 103, kat. č. 25; Krsek 1989, s. 804; Samek 1994, s. 174; Kratinová 1995, s. 381.

8. II. 6.2

Svatý Valentin

1765–1770

Olej, plátno, kasulový formát, 62 × 66 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Michala, boční oltář svaté Růženy, menza, evangelijní strana

Literatura: Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 54, kat. č. 25; Krsek 1969, s. 89; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 64, 103, kat. č. 26; Samek 1994, s. 174; Kratinová 1995, s. 381.

8. II. 6.3

Svatý Vendelín

kolem 1760

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Michala, sakristie

Literatura: Nepublikováno

8. II. 6. 1

Svatý Blažej léčí nemocného za přítomnosti prostého lidu a ministrantů. Světec je oděný v bohatě zdobeném biskupském šatu a na hlavě má posazenou detailně malířsky vyvedenou zlacenou mitru se zlatými křížky na špicích [Obr. č. 8. II. 6. 1]. Blažej pravou rukou žehná klečícímu muži a v levé ruce svírá dvě hořící svíce, které muži přikládá ke krku. Blažejovi asistují dva ministranti, z nichž jeden drží světci biskupskou berlu a druhý třímá rozevřenou knihu. Okolo světce se nachází několik repoussoirových postav, znázorňujících prostý lid, který vede své nemocné příslušníky k vyléčení. Nejčastějším motivem jsou matky s dětmi.

Svatý Blažej byl biskupem a mučedníkem (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Než se stal biskupem, byl snad lékařem. Úřadu se Blažej ujal v Sebastě v tehdejší východořímské prefektuře Pontus. Krátce po ediktu milánském přestala být dodržována křesťanská svoboda a započalo zde opětovné pronásledování křesťanů. Blažej odešel z města do hor, kde navázal přátelství s lesní zvěří. Jednou byl Blažej při lovu odhalen a odvečen zpátky do Sebasty, kde skončil ve vězení. Blažej odmítl zřít se své víry a byl odsouzen k pomalé smrti. Při cestě na popraviště uzdravil dusícího se chlapce, kterému zaskočila rybí kost. Blažeje přivázali ke sloupu a drásali jej železnými hřebeny, potom ho stáli. Na svátek svatého Blažeje se uděluje blažejské požehnání se dvěma svázanými svícemi (symbol svázaných rukou) „*Proti nemocem krku a všemu jinému zlu*“. Blažej patří do skupiny čtrnácti svatých pomocníků.

8. II. 6. 2

Svatý Valentin uzdravuje nebožáka postiženého padoucníci, jehož zsinalé tělo drží dva muži. Světec zdvihá pravou ruku v žehnajícím gestu a levou rukou si lehce přidržuje biskupskou berlu [Obr. č. 8. II. 6. 2]. Přes ramena má přehozený zlatě lemovaný biskupský plášť růžové barvy se zelenými rukávci, sepnutý sponou na prsou. Za zády světce se nacházejí dva ministranti, z nichž jeden blíže Valentinovi drží hořící svíci a druhý žlutou biskupskou mitru. Celé světcovo počínání sledují dva lidé ve stínu na levé straně uprostřed plátna.

Svatý Valentin s Terni byl biskupem v Interamně v Umbrii (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Císař Claudius došel k názoru, že svobodní vojáci jsou lepší než ženatí a proto zakázal sňatky. Valentin zamilované oddával tajně. Zároveň podporoval a utěšoval pronásledované křesťany a uzdravoval nemocné. Podle legendy k němu přišel v zimě spoře oděný muž a třásl se chladem. Valentin mu daroval svůj plášť. Příští den přinesl mladík plášť se slovy: „Zde je šat, který jsi včera věnoval Ježíšovi. Za odměnu dostaneš milost uzdravovat chromé a zmrzačené.“ Valentin také obrátil mnoho lidí na křesťanskou víru. Mezi nimi byl i prefektův syn Abundius. Prefekt hnal Valentina před soud a nutil ho vzdát se víry. Valentin byl za svoji vytrvalost bičován, trápen hladem a štát. V žaláři vyléčil slepou žalárníkovu dceru.

Plátna svatého Blažeje a Valentina představují stařecké typy, které malíř neobměňoval a hojně je užíval v celém svém díle. Obraz svatého Blažeje je stavěn na několika diagonálách a na vepsaném oválu pronikajícím hlavami přítomných. Světlo dopadá z neznámého zdroje zleva a nejvýrazněji modeluje biskupovu draperii. První plán, ve kterém se nachází prostý lid, je ve stínu až na matku s dítětem a vykukujícího mužem na pravé straně. Dalšími oblíbenými repousoirovými postavami jsou právě matky s dětmi, které našly v Korompayově oevru široké uplatnění. Objevují se takřka ve všech křížových cestách (Ostrava, Rozsochy, Velké Hoštice), které malíř vytvořil, a dodávají jim emocionálně vypjatý patos.

8. II. 6. 3

Svatý Vendelín je zasazen do volné přírody, sedí na paloučku mezi domácím zvířectvem a studuje knihu rozevřenou na klíně [Obr. č. 8. II. 6. 3]. Světcovu hlavu zdůrazňuje naoranžovělá záře. Vendelín má kratší pěstěný plnovous, hnědé lehce vlnité vlasy a ruměnc ve tváři. Kolem ramen má přehozený světle hnědý plášť s límcem, sepnutý u krku. Spodní šat je světle pastelově fialový. Vendelín si levou rukou přidržuje knihu, zatímco v pravé třímá

subtilní dřevěnou hůlku. V levém spodním rohu se nachází červená poduška s královskou korunou a žezlem, obtáčena červenou našasenou drapérií. Na stromě, který má Vendelín za zády, je pověšena taška se slaměným kloboukem.

Svatý Vendelín (550–617) byl synem iroskotského krále (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Odešel na pevninu a putoval do Říma, kde si vyžádal papežské požehnání. Po této události se usadil jako poustevník v lesích u Trevíru. Později pracoval u jednoho šlechtice, kde byl zaměstnán jako pasáček vepřů. Celé stádo vodíval k vzdálené hoře, kde se modlíval, ale vždy se vrátil včas domů. Odvrátil morovou nákazu od lidí i dobytka. Zřídil si poustevnu poblíž benediktinského kláštera v Tholey v Sársku. Do benediktinského řádu byl přijat a později ho zvolili i opatem řádu. Po jeho smrti nemohli mniši jeho tělo pohřbít. Naložili je na káru a volské spřežení mělo tělo odtáhnout tam, kam se jim chtělo. Tělo vyvezli na horu, kde se často Vendelín modlíval. Nad jeho hrobem vzniklo poutní místo a pak město St. Wendel.

Badatelsky zatím nepovšimnuté plátno, nacházející se v sakristii kostela svatého Michala v Brně, představuje podvečerní scénu se svatým Vendelínem. Korompayovo autorství dokládá několik prvků, které se často opakují v jeho díle. Prvním z nich je oblíbená oblačná „vlhka“, malířem hojně užívaná na obrazech *Svatého Blažeje* (kostel svatého Michala, Brno), *Immaculaty* (Moravská galerie Brno), *Zpovědi královny Žofie* (Arcidiecézní muzeum Olomouc) či na stejnojmenném plátně v kostele Všech svatých v Miloticích. Dalším nápadným prvkem je světelná režie a modelování draperie s četnými laločnatými záhyby. Vendelínova tvář je podobná tvářím svatého Josefa na plátnech *Klanění Tří králů* z kostela svatého Jakuba Většího v Brně a kostela svatého Petra a Pavla v Horních Dubňanech. Všechny tyto indicie nepochybně dokazují Korompayovo autorství.

8. II. 7. 1

Smrt svatého Václava

1779–1784

Olej, plátno, 300 × 200 cm

Signatura: „Joseph Switil Pinxit 1784“

Brno, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář svatého Václava, epištolní strana

Literatura: Chambrez 1856, s. 376; Ricolini 1825, s. 667; Dostál 1928, s. 40; Tenora 1930, s. 64; Hálová Jahodová 1947, s. 228, 230; Venera 1949, s. 72, kat. č. 47; Škranc 1981, s. 83–84, 110, kat. č. 99; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 162.

8. II. 7. 2

Svatý Prokop

1777

Olej, plátno, 300 × 200 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář svatého Prokopa, evangelijní strana

Literatura: Chambrez 1856, s. 376; Ricolini 1825, s. 667; Dostál 1928, s. 40; Tenora 1930, s. 63; Hálová Jahodová 1947, s. 228, 230; Venera 1949, s. 70–71, kat. č. 46; Hálová Jahodová 1927, s. 169; Škranc 1981, s. 83–84, 110, kat. č. 98; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 162.

8. II. 7. 1

Oltářní plátno Smrti svatého Václava se dělí téměř uprostřed na nebeskou a pozemskou sféru. Pozemskou scénu zaujímá dvojice svatého Václava a jeho bratra Boleslava, kteří jsou umístěni před vrata kostela [Obr. č. 8. II. 7. 1]. Svatý Václav se levou rukou drží klepadla, zatímco pravou ruku natahuje volně před sebe. Václavův pohled směřuje vzhůru na nebesa a z jeho těla ční kus čepele, kterou mu vráží bratr Boleslav do těla. Oděv svatého knížete se skládá z červeného pláště podšitého hermelínem, světle zelené tuniky s třásněmi, bílých podkolenek a střevíců. Před knížetem se na vrchním stupínku schodů nachází knížecí hermelínová čapka a položený, do pochvy zasunutý meč. Václavův bratr Boleslav má na hlavě hermelínem pokrytou čapku s bílým perem a pravou rukou zasazuje svému bratrovi smrtelnou ránu. Stejně jako Václav je oděn do hermelínového pláště, ale jeho tunika je bledě modré barvy se zlatým lemem. Jediným svědkem této hrůzné události je muž zahalený do stínu, který

má na hlavě klobouk s barevnými pery, je oděn do svrchního zeleného kabátce a spodní bílé košile, ze které je vidět pouze bílý límeček. Horní třetinu plátna zaujmají dva větší andělé sedící na vatovitých mracích okrové, místy až nahnědlé barvy. Oba andělé směřují své pohledy dolů směrem k probíhajícímu martyriu. Výše posazený anděl, v lehce narůžovělém plášti, drží v pravé ruce palmovou ratolest a v levé jemně přidržuje vavřínový věnec. Nebeskou kompozici doplňuje v levém horním roj malých okřídlených andílčích hlaviček.

Svatý Václav (903–929/935) se narodil jako nejstarší syn českého knížete Vratislava a jeho manželky Drahomíry z kmene Stodoranů (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). O jeho křesťanskou výchovu se zasloužila babička Ludmila, díky níž se naučil slovanské písmo a osvojil si latinu. Roku 921 umírá Václavův otec a v tomtéž roce byla zavražděna i jeho babička Ludmila. O dva roky později se stává knížetem. Ve své zemi se zasloužil o rozšíření křesťanství, pečoval o chudé a potřebné. Ctil eucharistii a sám pěstoval víno a obilí k mešní oběti. Na pražském hradě dal vystavět kostel svatého Víta, kam uložil ostatky světce, které dostal darem od císaře Jindřicha. Václav se díky své víře zprotivil pohanským knížatům i vlastní rodině. Při návštěvě svého bratra ve Staré Boleslavi (r. 929/935) byl napaden a probodnut u vrat kostela. Boleslav uložil jeho ostatky v kostele svatého Víta.

Nebeská scéna, která je zvládnutá se vši bravurou, náleží bezesporu ruce F. V. Korompaye. Jeho autorství je patrné z tváří, gest a drapérií andělů sedících na oblačných kumulech. Scéna vraždy svatého Václava je malována malířem Swítilem, který se na plátně sebejistě podepsal. Jeho tuhé až loutkovité postavy nemají co do činění s postavami, které jasně profiloval ve svém díle F. V. Korompay. Postavy postrádají Korompayovy typické fyziognomické znaky tváří, barevnost palety a živost postav. Navíc ruka svatého Václava, která drží klepadlo, vypadá, jakoby byla vykloubená. Jak vypadalo plátno před zásahem malíře Swítila, se můžeme dnes jen dohadovat. Bližší informace by mohla poskytnout restaurátorská analýza a rentgenové snímky.

8. II. 7. 2

Oltářní plátno svatého Prokopa se stejně jako předchozí obraz dělí na sféru pozemskou a nebeskou [Obr. č. 8. II. 7. 2]. Dvě třetiny plátna zaujímá postava svatého Prokopa, který má na hlavě zlatou mitru podšitou růžovou látkou, ozdobenou perlami, na jejím vrcholu je umístěn zlatý křížek. Prokopova tvář je značně nazelenalá s jemným ruměncem na tvářích a

jeho oděv se skládá z těžkého zlatého pláště, podšitého růžovou látkou, který má biskup u krku spojený zlatou sponou s perlami. Pod pláštěm má Prokop oděný tmavě zelený ornát zakončený třásněmi, zpoza něhož lze spatřit třásně zlaté štoly, kterou má Prokop kolem krku. Na zlatém řetězu je zavěšený pektorální kříž. Pravou rukou žehná, zatímco v levé ruce třímá biskupskou berlu, z jejíhož vrcholu spadá světlí do ruky bílý šátek. Postava svatého Prokopa je zasazena do volného přírodního prostřanství, kde je v pozadí napravo patrná rotunda a u jeho nohou položené architektonické fragmenty. Prozářená nebeská bání je zaplněna anděly, z nichž jsou nejvýraznější dva největší, kteří sedí na oblačných kumulech. Kolem těchto andělů jsou nashromážděni menší andělé, andělci i okřídlené andělčí hlavičky.

Svatý Prokop (970–1053) byl opatem, ale původně působil jako světský kněz slovanského řádu (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Prokop vstoupil do benediktinského řádu a kolem roku 1009 se rozhodl žít ještě přísnějším způsobem života a usadil se jako poustevník v lese u Sázavy. Postavil si zde malý dřevěný kostelík ke cti Panny Marie a svatého Jana Křtitele. Dle legendy k němu chodila laň, která mu dávala mléko. Když se lidé dozvěděli o jeho pobytu v lesích, přicházeli za ním pro radu a pomoc. Roku 1032 založil s pomocí knížete Oldřicha a jeho syna Břetislava I. klášter a stal se jeho opatem. V tomto klášteře také 25. března 1053 zemřel. V klášteře se udržovala staroslověnská bohoslužba až do roku 1096. Prokopovy ostatky byly přeneseny ze Sázavy do kostela Všech svatých na Pražském hradě. Roku 1024 byl jako první český světec kanonizován v řádném kanonizačním procesu.

Oltářní obraz dodnes budí v badatelských kruzích značné rozpory, neboť nebeská sféra, která je zde vyvedena výborně, příliš nekoresponduje s postavou svatého Prokopa, který působí strnule, blokovitě a mrtvě. Autorství Františka Vavřince Korompaye je jasně viditelné v postavách andělů, v jejich typických obličejích, drapériích a gestech. I postava svatého Prokopa, ač je provedena značně strnule, vykazuje autorství malíře, tzn. skladba draperie, užití barev (oblíbená růžová barva) a navíc jeho nápadná záliba ve skladbě a modelování bílého Prokopova roucha. Postava je pravděpodobně malována dle živého modelu a F. V. Korompay ji namaloval bez jakékoliv stylově rokokové úpravy.

8. II. 8. 1

Immaculata

konec šedesátých let 18. století

Olej, plátno, 86,7 × 67, 2 cm

Provenience: získáno koupí od Karla Matala 30. 12. 1964

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. A 1252

Restaurováno: šedesátá léta 20. století

Literatura: Kratinová 1968, s. 23, kat. č. 20; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 71, 106, kat. č. 42; Kratinová 1986, s. 16, kat. č. 8; Krsek 1989, s. 804; Kratinová 1992, kat. č. 35; Slavíček 1994, s. 62–63; Slavíček 2008, s. 94–97, kat. č. 59; Slavíček 2010, s. 332, kat. č. 197.

Hlavním námětem kabinetního obrazu je Panna Maria Immaculata (Neposkvrněná). Matka Boží se nachází v nebeské sféře, obklopena jasnou září, pastelově modrou oblohou a našedlými mračnými kumuly [Obr. č. 8. II. 8. 1]. Mladistvá tvář Marie je téměř bílá s lehce opuchlými očními víčky. Vlasy světice jsou staženy dozadu a zakrývá je lehce namodralá rouška spadající Matce Boží na ramena. Spodní košile je o tón tmavší, než její inkarnát s četnými laločnatými záhyby látky. Kolem pasu má uvázanou zelenou šerpu, jejíž konec zakončený střapcem spadá volně podél jejího pravého boku. Celé tělo světice obtáčí modrý plášť, jehož odlesky modeluje dopadající světlo. Ruce má Matka Boží nataženy lehce před sebe v gestu modlitby. Pravou nohou šlape na hada s jablkem dědičného hříchu v tlamě a levou nohu měkce pokládá na stříbrný půlměsíc. Celou scénu doplňují okřídlené andílčí hlavičky posazené v našedlých mračných kumulech.

Postava Panny Marie je esovitě prohnutá a její další kompozičně nepozměněné varianty se objevují v celém díle F. V. Korompaye. Kolem těla Panny Marie je vepsán ovál oddělující našedlé mraky a přihlížející andílčí hlavičky. Světlo dopadá z neznámého zdroje zleva a osvětluje Pannu Marii a zemský globus. Dalším zdrojem světla je samotná Panna Marie, jejíž záře dopadá jak na hlavičky usazené v mracích, tak na oblačné kumuly obtáčeující její postavu.

Působivých světelných modelací dosahuje malíř na šatu Panny Marie, jejíž záhyby tónuje do bohatých variací bílé pasty.

Dílo je úzce spjato s oltářním obrazem stejného námětu ze sbírek Arcidiecézního muzea v Olomouci (kat. č. 8. II. 20). Andělskou klečící postavu z olomouckého plátna, převzal Korompay patrně velmi volně z grafického listu Caspara Schwaba, podle Trogerova oltářního obrazu z Platt bei Zellendorfu, představujícího Pannu Marii Vítěznou.²⁰⁷ Není vyloučeno, že pro postavu Panny Marie Immaculaty použil Korompay grafickou předlohu, pocházející patrně z benátského prostředí, nebo nanejvýš benátkami poučenou, jak o tom svědčí její bohaté světelné podání.

8. II. 8.2

Svatý Cyril

1760–1765

Olej, plátno, 53 × 36,5 cm

Provenience: Zakoupeno ze soukromého majetku dr. Fuchse z Mnichova roku 1929

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. A 535

Restaurováno: 1943 (H. Böhmová)

Literatura: Kat. Brno 1946, s. 108; Venera 1949, s. 57, kat. č. 19; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 62–63, 103, kat. č. 24; Toman 1993, s. 528; Kratinová 1968, s. 22, kat. č. 15; Krsek 1981, s. 22; Krsek 1989, s. 802, 804; Kat. Bratislava 1993, s. 98, kat. č. D4; Ivo Krsek in: Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 539, kat. č. 253; M. L. [Michaela Loudová] in: Kroupa 2002, s. 96–98, kat. č. 9a; Tkadlecová 2008, s. 116.

²⁰⁷ Kronbichler 2012, s. 566, kat. č. K 23.

8. II. 8.3

Svatý Metoděj křtí knížete Svatopluka

1760–1765

Olej, plátno, 52,7 × 35,8 cm

Provenience: Zakoupeno ze soukromého majetku dr. Fuchse z Mnichova roku 1929

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. A 536

Restaurováno: 1943 (H. Böhmová)

Literatura: Hálová Jahodová 1947, s. 226, 253; Venera 1949, s. 56–57, kat. č. 18; Krsek 1969, s. 89; Kratinová 1972, s. 16; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 61–62, 103, kat. č. 22; Krsek 1989, s. 802, 804; Kat. Bratislava 1993, s. 100, kat. č. D5; Slavíček 1994, s. 63; Ivo Krsek in: Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 543, kat. č. 254; M. L. [Michaela Loudová] in: Kroupa 2002, s. 96–97, kat. č. 9b; Seifertová 2006, s. 70–71; Tkadlecová 2008, s. 116.

8. II. 8. 2

Prvním protějškovým obrazem je plátno svatého Cyrila, který je zasazen do neurčitého chrámového prostoru. Cyril má na hlavě růžovou mitru podšitou modrou látkou a zakončenou dvěma zlatými křížky. Světcovu tvář zdobí světle hnědý pěstěný plnovous [Obr. č. 8. II. 8. 2]. Cyril je oděný do světle modrého pláště se zlatým lemem, který má u krku sepnutý zlatou sponou. Levou rukou drží oválnou kartuš s moravskou orlicí a pravou na ni poukazuje. O levé rameno má opřenu biskupskou berlu. Na levé straně plátna se nachází plastika znázorňující personifikaci církve. Na hlavě je posazena papežská tiára. Levou rukou objímá břevno kříže a v pravé drží kalich s hostií a na provázku klíče svatého Petra.

Svatý Cyril (826/827–869), původním jménem Konstantinos, byl významný byzantský teolog, filozof, diplomat a filolog (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Cyril bývá označován jako apoštol Slovanů – spolu s bratrem Metodějem jsou hlavními patrony Moravy a spolupatrony Evropy. Bratři pocházeli ze vznešené řecké rodiny. Vzdělání se jim dostalo v Konstantinopoli,

kde byl Konstantinovým učitelem Fotios (pozdější cařihradský patriarcha a původce rozkolu východní a západní církve). Konstantin byl ustanoven knihovníkem u chrámu Svaté (Boží) Moudrosti. Své postavení však opustil a odešel jako misionář na poloostrov Krym. Zde našel ostatky a hrob svatého Klementa. Na Moravu přišli bratři roku 863 na pozvání knížete Rastislava, aby zde působili jako věrozvěsti. Svým působením na Moravě si znepřátelili německé kněží, kteří považovali jejich učení za vměšování se do záležitostí jejich diecézí. Papež Mikuláš I. nechal bratry na popud Němců povolát do Říma. Jejich počínání bylo nakonec posvěceno papežem Hadriánem II. a Konstantin a Metoděj vysvěceni na biskupy. Konstantin v Římě onemocněl, vstoupil do kláštera na Aventinu, kde přijal řeholní jméno Cyril a na následky nemoci zde zemřel.

8. II. 8. 3

Malý, intimně působící obraz představuje svatého Metoděje křtícího knížete Svatopluka [Obr. č. 8. II. 8. 3]. Světec má na hlavě vysokou biskupskou zlatou mitru zakončenou křížkem, jeho bradu zdobí krátký bílý pěstěný plnovous a svůj pohled směřuje na hlavu knížete. Metodějův oděv se skládá z dlouhého zlatého pláště zdobeného lemem, biskupské štoly, kterou má světec zasunutou za pasem a spodní bílé rochety. V pravé ruce drží mušli a křtí knížete, zatímco levou rukou přidržuje biskupskou berlu. Kníže Svatopluk klečí před Metodějem u křtitelnice, spíná ruce v modlitbě a očekává křest. Z knížecího oblečení lze spatřit pouze jasně červený plášť s bílým límcem. V levém spodním rohu obrazu se nachází zelená poduška, na níž je položena detailně zdobená koruna. Nad hlavou knížete je ve stínu slunečnicku zahalena černošská dívka, která celý křest sleduje. Další postavou na plátně je asistující ministrant s rozžatou svící v ruce, provedený technikou en grisaille. Křest se odehrává v blíže neurčeném chrámovém prostoru, ze kterého může pozorovatel spatřit pouze profilovanou patku sloupu.

Svatý Metoděj (815–885) byl řeholníkem a biskupem. Jeho bratrem byl Konstantin a oba pocházeli z řecké Soluně. Vzdělání oba dva nabyli v Konstantinopoli. Metoděj působil ve významné funkci jako místodržící provincie. Později i on rezignoval na svůj úřad a odešel do kláštera. Na žádost moravského knížete Rastislava přišli oba bratři na Moravu jako věrozvěsti. Vytvořili zde slovanské písmo hlaholici a přeložili do slovanského jazyka části bible a liturgické texty. Tímto se znelíbili německým biskupům a ti je obžalovali u papeže Mikuláše I. Cyril

s Metodějem se vydali na cestu do Říma a vzali sebou ostatky svatého Klementa. Jejich texty a liturgie byly schváleny u nového papeže Hadriána II. Metoděje papež jmenoval arcibiskupem moravským a pannonským. Vrátil se tedy na Moravu a pokračoval ve svém započatém díle. Po nástupu knížete Svatopluka k moci začaly potíže se sufragánním nitranským biskupem Wichingem a s německými biskupy - pasovským, frísingským a salcburským a Metoděj byl zajat. Mezi lety 871–874 byl uvězněn. Svobody se dočkal až díky zásahu papeže Jana VIII. Roku 879 musel opět do Říma, kde byl však uznán pravověrným a byl potvrzen jako arcibiskup moravský. Před svou smrtí určil za svého nástupce svatého Gorazda.

Dřívejší označení obrazu znělo *Svatý Metoděj křtí knížete Bořivoje*. Sporný název osvětluje královská koruna na zelené podušce, která je insignií královskou nikoliv knížecí a křtěným knížetem je tudíž Svatopluk (871–894), nejmocnější velkomoravský vládce, který byl tradičně nazývaný králem.

8. II. 8. 4

Zvěstování Panně Marii

po 1770

Olej, plátno, 41,8 × 31 cm

Provenience: Neuvedeno

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, Inv. č. A 755

Restaurováno: sedmdesátá léta 20. století

Literatura: Kratinová 1968, s. 23, kat. č. 18; Škranc 1981, s. 72, 106, kat. č. 45; Krsek 1989, s. 804.

Hlavní postavou obrazu je Panna Maria, která od holubice přijímá prstýnek na malíček pravé ruky [Obr. č. 8. II. 8. 4]. Matka Boží je prostovlasá mladá dívka s pentlí a květinovou ozdobou ve vlasech. Hlavu jí obkružuje dvanáct hvězd, jejichž symbolika odkazuje na

mariánský kult. Mariin oděv se skládá z bílé spodní košile (jejíž viditelný rukávec je světelně modelován bílou barevnou pastou), svrchního narůžovělého šatu a modrého pláště, který se vzdouvá v bohatých řasách za zády světice a obtáčí její tělo. Před Pannou Marií je umístěný pulpit, přehozený žlutou draperií, na němž je položena rozevřená kniha. Holubice předávající Marii prstýnek měkce dosedá na narůžovělý oblačný kumul a roztahuje svá křídélka. Výjev z pravé strany halí prozářené červánkové mračno, na něhož z levé strany dopadá světlo, jehož zdroj se nachází mimo obraz.

Tradiční scéna Zvěstování Panny Marie se odehrává v prostém domku či na venkovním prostranství za přítomnosti archanděla Gabriela, Panny Marie a holubice Ducha svatého. František Vavřinec Korompay použil do svého díla rafinovanějšího vyjádření zmiňovaného ikonografického tématu. Scéna je od archanděla oproštěna a veškerá úloha je ponechána holubici Ducha svatého. Tímto motivem malíř zdůraznil okamžik Sestoupení Ducha svatého navlečením prstýnku.

8. II. 9

Poprsí ženy (Hlava Madony)

kolem 1776?

Olej, plátno, 29 × 23,5 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, Muzeum města Brna, inv. č. 56571

Literatura: Škranc 1981, s. 80, 107, kat. č. 65.

Malé plátno představuje na šedavém pozadí ženu s kaštanovými vlasy, které má svázané pod bílým šátkem [Obr. č. 8. II. 9]. Má užší načervenalé rty, špičatý nos a poměrně velké oči. Inkarnát ženy je světlý, až na lehce narůžovělé líce. Oděv zobrazené se skládá ze spodní bílé a svrchní růžové košile a z modrého pláště.

Ženu bychom mohli identifikovat jako Pannu Marii, a to díky kruhovému nimbu nad hlavou a tradiční ikonografické barevnosti jejího oděvu. Celek byl patrně vyříznut z dnes neznámého obrazu.

Na rubu plátna se nachází německý text, v němž je zmíněn rok 1776. Vzhledem k malířskému provedení drženému v chladných, lomených barevných tónech (což je příznačné pro pozdější malířské Korompayovo období) může toto vročení odpovídat skutečnosti.

8. II. 10.1

Svatý Jan Nepomucký doporučuje Panně Marii svatého Jana Sarkandera

1773

Olej, plátno, 150 × 120 cm

Signatura: Neznačeno

Dědice u Vyškova, kostel Nejsvětější Trojice, boční oltář svatého Jana Nepomuckého, evangelijní strana

Literatura: Wolny 1859, s. 429; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Škranc 1981, s. 106, kat. č. 47; Toman 1993, s. 528; Kratinová 1995, s. 381; Kollandová 2009, s. 34, 35.

8. II. 10.2

Vyučování Panny Marie

1773

Olej, plátno, 150 × 120 cm

Signatura: „*Franz Korompay inv. et pinx*“

Dědice u Vyškova, kostel Nejsvětější Trojice, boční oltář svaté rodiny, epištolní strana

Literatura: Wolny 1859, s. 429; Welzl 1906, s. 42–43; Thieme – Becker 1927, s. 321; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 74, 106, kat. č. 46; Krsek 1989, s. 804; Toman 1993, s. 528; Kratinová

1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143, kat. č. 256; Kollandová 2009, s. 34, 35.

8. II. 10. 1

Scéna, kdy svatý Jan Nepomucký představuje Panně Marii svatého Jana Sarkandera, je ze tříčtvrtin situována do nebeského prostředí, pouze spodní třetinu tvoří podlaha s kamenným stupněm [Obr. č. 8. II. 10. 1]. V horní polovině plátna sedí na oblačném kumulu Panna Maria a s malým Ježíškem po levici naslouchá svatému Janu Nepomuckému. Matka Boží je oděna do spodní bílé a svrchní narůžovělé košile a přes ramena má přehozený modrý plášť, jehož našasený cíp je položen na klíně. Oběma rukama drží malého Ježíška, který má kolem beder bílou roušku a pravou rukou žehná. Svatý Jan Nepomucký pokleká před Marií, levou ruku si klade na prsa, pravou natahuje a poukazuje na Jana Sarkandera. Jan Nepomucký je oděn do kožešinové almuce, bílé krajkové rochety a černé kleriky. Nad Janovu hlavu přilétá malý andílek nesoucí světlou svatozář s pěti hvězdami. Ve spodní části plátna se nachází svatý Jan Sarkander, který roztahuje ruce v emfatickém gestu a hledí na Pannu Marii. Jan je oděn do černé kleriky, bílé rochety a kolem krku má zlacenou štolu s dvěma křížky. U Janových nohou sedí na kamenném stupínku malý andílek, jehož klín halí červená draperie. Pravou ručkou se opírá o rozevřenou knihu a levou poukazuje na Jana Sarkandera. V levé dolní části plátna jsou umístěny nástroje umučení Jana Sarkandera a dva malí andílci drží dvě svíce, kterými byl Jan Sarkander pomalu pálen.

8. II. 10. 2

Intimně laděné oltářní plátno představuje svatou Annu, která vyučuje Pannu Marii. Obraz je rozdělen na nebeskou a pozemskou sféru [Obr. č. 8. II. 10. 2]. Svatá Anna sedí na dřevěné lavici, přes hlavu má přehozený bílý šátek a nad temenem hlavy se jí objevuje kruhový nimbus. Její spodní košile je bílá, svrchní je zbarvena do šedavě fialova. Přes ramena má přehozený tmavě žlutý plášť s trásněmi, který je lemován dvěma červenými proužky a silnějším zeleným pruhem. Pravou rukou se chápe Mariina pravého ramena, zatímco levou rukou poukazuje na text na svém klíně. Mladičká Panna Maria se vine ke své matce a pohledem studuje popsaný svitek papíru. Světloučké vlasy má stažené do drdolu na zátylku, celý účes zdobí modré stužky. Mariin oděv se skládá z bílé spodní košile, svrchní růžové košile a z

modrého pláště, který má zavěšený na pravé paži. Nad touto dvojicí se nachází svatý Jáchym v hnědém plášti se svrchní zelenou košilí. Ruce má světec na prsou, v levé drží svůj atribut - stylizovanou lopatu. Jáchym svůj pohled upíná k nebi, kde se nachází větší anděl spínající ruce k modlitbě. Je oděný do modrého pláště, zabořený do nahnědlého oblačného kumulu. V nebeské báni dále poletuje malý andílek a do vatovitých mraků jsou zasazeny okřídlené andílčí hlavičky. Scénu doplňuje sokl s kamennou vázou, o kterou se opírá svatý Jáchym. Další sokl se nachází v prvním plánu, na svém vrcholu nese košík s šitím a ve spodní části je signován samotným umělcem. Uprostřed plátna vlevo je špatně viditelná část, patrně jde o náznak architektury.

Vyučování Panny Marie byl oblíbený námět zejména v lidovém umění baroka a v 19. století (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 30). Někdy je v knihách, ze kterých učí Anna Pannu Marii, patrný nápis: „*Počátek moudrosti je bázeň Boží.*“

8. II. 11

Povolání svatého Matouše

1778–1779

Olej, plátno, 260 × 160 cm

Signatura: „*Franciscus Korompay fecit*“

Dolany u Olomouce, kostel svatého Matouše, hlavní oltář

Literatura: Škranc 1981, s. 82–83, 108, kat. č. 80; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 380; Sekanina 2011, s. 18 (Josef Václav Korompay).

Oltářní plátno *Povolání svatého Matouše* se dělí na dvě části, nebeskou a pozemskou sféru [Obr. č. 8. II. 11]. Ve vrcholku plátna je na oblačných kumulech posazený Bůh Otec rozpínající své ruce. Bohužel ztmavlost laku a zvrásněná krakeláž nedovolují bližší identifikaci oblečení a tváře Boha Otce. Pod jeho postavou se zpoza našedlého mraku vynořuje malý andílek hledící na postavu Ježíše Krista. Vlevo je umístěn větší anděl, kterého signalizuje červená draperie obtáčeující mrak v jemných řasách. Pozemské sféře dominuje figura Ježíše

Krista stojící nad všemi zúčastněnými. Ježíš je oděn do svrchní růžové košile, tmavě modrého pláště, který si přidržuje levou paží a svůj pohled si vyměňuje s celníkem Matoušem. Matouš, jehož vlasy a vousy jsou bílé, obrací tvář ke Kristovi a rozpřahuje ruce v oddaném gestu. Matoušův oděv se skládá z tmavě žlutého pláště, který má u krku sepnutý sponou a ze spodní bílé košile přepásané zelenou pruhovanou štolou zakončenou střapcem. Celníka Matouše drží za levé rameno vousatý muž, který ho chce odradit od povolání apoštola a poukazuje na stolec s penězi. Stolec je prostřen oranžovým ubrusem, jsou na něm peníze a popsany lístek, pod ním kamenná závaží a plátěné pytlíky. Celé Kristovo počínání sleduje zástup lidí oděných do orientálních oděvů, ale také jeho učedníci, ze kterých je nejvýraznější svatý Petr (?) v levém dolním rohu plátna v olivově zeleném plášti. Petr rozpřahuje ruce v údivu a pokleká před Kristem.

Svatý Matouš (+70) byl evangelistou, mučedníkem a apoštolem (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 152–153). Původně byl celníkem a výběrčím daní v Kafarnau u Genezaretského jezera a jmenoval se Levi. Ježíš Kristus ho povolal jako svého apoštola přímo z celnice. Přišel k němu a pravil: „*Pojď za mnou!*“. Matouš tedy vstal a šel (Mt 9,9). Nejprve působil jako apoštol mezi svými krajany. Roku 41/42 pro ně napsal evangelium v aramejštině. Matouš v něm začíná u lidských předků Krista, proto je jeho symbolem člověk či anděl. Podle tradice působil Matouš v Persii, v Pontu u Černého moře a v Etiopii. Zde byl umučen – kamenován a nakonec proboden. Ostatky svatého Matouše jsou od roku 954 v kryptě katedrály v italském Salernu.

V literatuře je tento obraz poměrně často připisován Korompayovu synovi Josefu Václavovi.

8. II. I–12

Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí

1775

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Fořt-Černý Důl, kostel Nejsvětější Trojice, hlavní oltář

Prameny: ZA Opava, pob. Opava, Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 48.

Literatura: Slavíček 2013, s. 189.

Vrcholu plátna dominuje holubice Ducha svatého, která ozařuje nebeskou bání. Pod holubicí se nacházejí Ježíš Kristus a Bůh Otec. Ježíš Kristus je oděný do jasně červeného pláště, který má přehozený přes levé rameno [Obr. č. 8. Il. I–12]. Oběma rukama drží Kristus, společně s Bohem Otcem, královskou korunu. Bůh Otec sedí na šedavém oblačném kumulů, v levé ruce třímá žezlo a pravou rukou se dotýká královské koruny. Jeho oděv se skládá z fialové spodní košile a svrchního světle hnědého pláště. Za hlavou Boha Otce září trojúhelníkový nimbus. Mezi Ježíšem a Bohem Otcem je posazena na oblacích Panna Maria. Matka Boží je oděna do spodní růžové košile a svrchního modrého pláště. Mariinu hlavu halí bílý šátek a zároveň se kolem její hlavy obtáčí dvanáct hvězd. Druhou polovinu plátna vyplňují různě poletující andělé, z nichž dva nesou Kristův kříž.

Korunování Panny Marie znamená oslavení a završení její důstojnosti. Stala se matkou Božího syna (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 208). „*Od této chvíle mě budou blahoslovit všechna pokolení, že mi učinil veliké věci ten, který je mocný.*“ (Lk I, 48–49) Korunování Panny Marie tvoří v umění poslední epizodu z jejího života. Následuje po smrti a jejím Nanebevzetí. Předobrazem pro Korunování Panny Marie bylo přenesení archy úmluvy králem Davidem do Jeruzaléma, král Šalamoun usazuje svou matku Bathsebu po své pravici, či král Ahasver vztahuje své žezlo k Ester (Est 8,4).

Plátno objednal skrze svého uměleckého agenta Josefa Františka Rückerta, usazeného v Brně, hrabě Ignác Dominik Chorynský. Kostel Nejsvětější Trojice se nacházelo na panství Fořt, jehož byl hrabě Chorynský majitelem.

Oltářní obraz je poškozen pozdějšími přemalbami, a proto zůstal do této doby bez badatelského povšimnutí. Stíny na plátně jsou příliš tvrdé, tmavé a barvy značně přesycené. Charakteristický malířský přednes F. V. Korompaye je touto přemalbou notně potlačen a znehodnocen.

K oltářnímu plátnu existovala dnes nezvěstná skica, kterou zmiňuje J. F. Rückert v jednom z dopisů korespondovaných hraběti Chorynskému.²⁰⁸

8. II. 12. 1

Klanění Tří králů

1775

Olej, plátno, 116 × 90 cm

Signatura: „*Franc Korompay pinx. A. 1775*“

Horní Dubňany, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář, epištolní strana

Restaurováno: 1899; 1925

Literatura: Wolny 1837, s. 538; Wolny 1856, s. 262; Leisching 1906, s. 115; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Venera 1949, s. 69, kat. č. 44; Škranc 1981, s. 78–79, 107, kat. č. 63; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 517; Kratinová 1995, s. 381; Kartusová 2012, s. 25–27.

8. II. 12. 2

Nejsvětější Trojice

1775

Olej, plátno, 116 × 90 cm

Signatura: Neznačeno

Horní Dubňany, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář, evangelijní strana

Restaurováno: 1899; 1925

Literatura: Wolny 1837, s. 538; Wolny 1856, s. 262; Leisching 1906, s. 115; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Venera 1949, s. 70, kat. č. 45; Škranc 1981, s. 79–80, 107, kat.

²⁰⁸ ZA Opava, pob. Opava, Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 48.

č. 64; Toman 1993, s. 528; Samek 1994, s. 517; Kratinová 1995, s. 381; Kartusová 2012, s. 28–30.

8. II. 12. 1

Scéna Klanění Tří králů se odehrává ve vzdušné, blíže nespecifikované architektuře. Hlavní skupinu postav tvoří svatá rodina a sklánějící se král, líbající Ježíškovi ručku [Obr. č. 8. II. 12. 1]. Panna Maria sedí na vyvýšeném kamenném stupni, oběma rukama drží malého Ježíška a sleduje královo počínání. Matka Boží má světlé vlasy stažené do drdolu, který jí kryje jemně okrová rouška, přes ramena má přehozený světle modrý plášť a její svrchní košile je světle růžově zbarvená. Malý Ježíšek sedící na matčině klíně sleduje sklánějícího se krále a kolem beder má uvázanou bílou plenku. Za Mariinými zády je ve stínu lehce zahalený svatý Josef pokládající si ruce na prsa. Oděný je do hnědého pláště s modrou spodní košilí. Před malým Ježíškem sklánějící se král má tmavě žlutý plášť, který mu drží malé páže v modré kazajce. Druhé páže drží královi korunu. Nad touto skupinou se ve třetím plánu nacházejí dva zbývající králové se zbrojnoši v pozadí. Z těchto králů lze identifikovat krále černé pleti, jehož zelený plášť se zlatými lemy s turbanem je zakončen špičatou korunkou. Další z králů má bílý plnovous a také turban, který je ale zakončen korunou. Ve vrcholku plátna jasně svítí hvězda, která přivedla krále za Spasitelem. V dolním levém rohu plátna je umístěna tradiční repousoirová postava držící kadidelnici. Je oděná do červeného pláště.

Jedinou zmínku o příchodu králů, mágů či mudrců, nacházíme u evangelisty Matouše (Mt 2, 1-12). Tento námět byl velice oblíbený, ale setkáváme se i s vyobrazeními, které sledují celou pouť králů do Betléma a cestu zpět do jejich vlasti (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 110–113). Tento cyklus je vedle kanonického podání v evangeliu inspirován také *Protoevangeliem Pseudo-Matoušovým* a legendickou literaturou. Téma se postupně ve vrcholném středověku stalo námětem devočním. Klanění (prostrace) souvisí s vyjádřením obdivu či vynucené úcty. Židé se podle Starého zákona směli klanět pouze Bohu. V případě narození Krista je však klanění opodstatněné, neboť je vyjádřením bohopocty (epifanie). Matouš ve svém evangeliu popisuje příchod králů do Betléma, ale neudává jejich přesný počet. Hvězda, která vedla krále, se zastavila nad příbytkem, kde bydleli Marie s Josefem. *Pseudo-Matouš* uvádí, že králové přišli do Betléma až dva roky po Kristově narození, proto je někdy Kristus vyobrazen starší. Počet třech králů byl odvozen od tří darů, které s sebou přinesli.

V raně křesťanských katakombách se setkáváme i se čtyřmi nebo dvanácti dary, které jsou zmíněny v tzv. *Ariánské legendě* z poloviny 6. století. Králové přinesli Kristovi zlato, kadidlo a myrhu. Dle legendy byli po rozchodu Kristových apoštolů do světa pokřtěni svatým Tomášem.

V tvorbě Františka Vavřince Korompaye se setkáváme s několika dalšími variantami, ve kterých se vyskytují postavy tří králů. První z nich je obraz *Klanění tří králů*, umístěný v nástavci bočního oltáře Nejsvětější Trojice v kostele svatého Jakuba Většího v Brně. Druhé plátno je oprostěno od svaté rodiny, veškeré stafáže a znázorňuje pouze tři krále putující za hvězdou. Tento obraz je uložen ve sbírkách benediktinského kláštera v Rajhradě. Postava černého krále je ve všech uvedených plátnech neměnná, jak v užitém oděvu, tak ve fyziognomii. Vzdušný prostor s Pannou Marií usazenou na kamenném stupni se vyskytuje již na obraze od Petra Brandla (1668–1735) *Klanění Tří králů* (1727), dodnes umístěném na hlavním oltáři kaple Zjevení Páně ve Smiřicích. Korompayův obraz je oproti Brandlovu zrcadlově obrácen, avšak jsou patrné jisté shody: hvězda je umístěna ve vrcholu plátna, je zde v pozadí vyobrazen architektonický oblouk a společná je i početná skupina zbrojnošů, jejichž kopí a halapartny jim ční nad hlavami.

8. II. 12. 2

Vyobrazení Nejsvětější Trojice je zasazeno do nebeské bány, kde se zalita jasným naoranžovělým světlem ve vrcholu vznáší holubice Ducha svatého [Obr. č. 8. II. 12. 2]. Pod ní sedí Ježíš Kristus s Bohem Otcem. Oba spočívají na našedlém oblačném kumulu. Ježíš roztahuje paže, pravou přidržuje břevno kříže. Jeho atletické tělo je kolem beder přepásáno bohatě řaseným jasně červeným pláštěm. Roztomilým detailem na obraze je lysá okřídlená andílčí hlavička, která líbá Kristovi chodidlo. Bůh Otec je zahalen do spodní bílé košile a přes ramena má přehozený světle hnědý plášť zalamovaný bohatými řasami. Tvář Boha Otce je zarostlá měkkým bílým plnovousem, vrcholek hlavy pokrývají krátké bílé vlasy, kolem nichž je naznačena trojúhelníkovitá svatozář. Pravou ruku si Bůh pokládá na prsa a levou má pozdvihnutou vzhůru. Druhou spodní polovinu plátna vyplňují rozliční andělé posazení na oblačných kumulech, modlící se, držící kadidelnici nebo jsou zobrazeni v emfatických gestech. Ani zde nechybí oblíbená repossoirová postava klečícího anděla ve světle růžové říze. V pravém dolním rohu je umístěn erb Záblatských z Tulešic.

Židé ve Starém zákoně tvrdě zastávali monoteismus a ani v Novém zákoně se nesetkáváme s pojmem „Trojice“. Jsou zde pouze náznaky učení o Trojici (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 170–177). Bůh se zjevil člověku trojím způsobem, v podobě Boha Otce, Syna a Ducha svatého. Evangelista Matouš (28,19) hovoří o třech osobách. Jednotlivé osoby Trojice jsou zmíněny při křtu Kristově (Mt 3,13-17; Mk 1,9-11; L 3,21-22; J 1,32), avšak tato formulace nehovoří o božské jednotě. U evangelisty Jana (1,1-18) je vyjádřena preexistence Kristova před jeho pozemským působením, když se božský Logos stal v Ježíši Kristu tělem. Bůh Otec byl nezobrazitelný a jeho existence se vyjadřovala pouze symbolicky. Při křtu Ježíše Krista se Bůh Otec projevuje hlasem z nebes, podobně jako tomu bylo ve Starém zákoně (např. Ex 3,4). Duch svatý, který nejčastěji promlouval skrze proroky, je znázorňován jako holubice nebo v podobě plamenů. Ježíše Krista bylo možné zobrazit, protože na sebe vzal lidskou podobu, v níž se zračí jeho božská přirozenost.

Svatá Trojice ve vrcholu plátna je na rozdíl od spodní části, osázené andělky, malířsky dobře zvládnutá. Andělé jsou vyvedeni nedbalým, skoro až primitivizujícím způsobem, nemluvě o předimenzovaných rukou modlícího se anděla pod Bohem Otcem. Jediným kladem je opět bezchybné provedení andělských říz a působení světla na jejich povrch.

Plátno Nejsvětější Trojice jasně odkazuje na starší, větší realizaci v kostele svatého Jakuba Většího v Brně. Hornodubňanské plátno je vzdušnější, více prosvětlené, ale ve srovnání obrazem ve Svatém Jakobovi s více hluchými místy v kompozici. František Vavřinec Korompay se musel inspirovat obrazem *Nejsvětější Trojice* od Paula Trogera (1698–1762), umístěném v kostele Narození Panny Marie, nebo skicou od Franze Antona Maulbertsche (1724–1796), která je dnes umístěna v Budapešti.²⁰⁹

Na obou plátnech se v dolních rozích nachází erb Jana Josefa Záblatckého z Tulešic, který byl majitelem panství a patronem kostela. Záblatští z Tulešic se stali majiteli Horních Dubňan v roce 1668. Jejich prvním vlastníkem byl zemský advokát Matouš Izidor Záblatcký z Tulešic.

²⁰⁹ Franz Anton Maulbertsch, *Nejsvětější Trojice*, Olej, plátno, 62,5 × 33 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

8. II. 13

Všichni svatí s Pannou Marií a Nejsvětější Trojicí

sedmdesátá léta 18. století

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Hradisko u Kroměříže, kostel Všech svatých, hlavní oltář

Literatura: Samek 1994, s. 553.

Ve vrcholu oltářního plátna se vznáší holubice Ducha svatého, z níž vychází žlutavá záře. Pod ní je umístěna sedící dvojice Ježíše Krista na levé straně a Boha Otce na straně pravé [Obr. č. 8. II. 13]. Ježíš Kristus, se zřetelnými ranami po hřebecích na rukou, gestikuluje a pohledem se obrací na Boha Otce. Jeho atletické tělo je z části zahaleno jasně červeným pláštěm, který mu halí klín. Za zády Ježíše Krista se vznáší anděl, který oběma rukama objímá břevno Kristova kříže. Bůh Otec má kolem hlavy trojúhelníkovitý nimbus a tvář mu zdobí delší pěstěný bílý plnovous. Tělo Boha Otce je zahaleno do světlé modré spodní košile a přes pravou a levou ruku mu spadá bohatě řasený světle hnědý plášť. Pravou ruku Bůh Otec pozvedá v patetickém gestu, zatímco v levé ruce třímá zlaté žezlo. Vedle Boha se na pravé straně vznáší anděl, který je zahalený do lehkého stínu. Mezi postavami Ježíše Krista a Boha Otce, klečí na oblaku Panna Maria a svůj pohled směřuje vzhůru k holubici Ducha svatého. Blondáté vlasy Panny Marie halí světle růžová průhledná rouška, kterou má Matka Boží omotanou kolem ramen. Oděv Panny Marie se skládá z bílé svrchní košile a světle modrého pláště, rozprostírající se na oblacích za Mariinými zády. Prvním nejvýše posazeným světcem je svatý Jan Křtitel, který levou rukou ukazuje na Pannu Marii a o ramena má opřený rákosový křížek s nápisem: „*ECCE AGNUS DEI*“. Pravou rukou chápá za rameno muže, se kterým si vyměňuje pohledy. Jedná se o Jana Evangelistu, který levou rukou drží rozevřenou knihu a v pravé ruce jemně svírá psací brk. Za svatými Jany jsou ve stínu znázorněny tři osoby. Nejvýše posazenou lze identifikovat jako Mojžíše opírajícího se o desky desatera, pod ním je svatý Zachariáš, otec Jana Křtitele, který zároveň poukazuje pravou rukou na svého syna. Třetího muže, klečícího a modlícího se, prozatím nelze identifikovat. Blízko dvou svatých Janů jsou na oblacích posazeni svatý Petr a Pavel. Svatý Pavel, zahalený do jasně červeného pláště, vzhlíží k Panně Marii a

v levé ruce svírá meč. Svatý Petr svůj pohled rovněž upíná k bohorodičce. Ruce má lehce natažené před sebe a na pravé má zavěšený opasek se dvěma klíči. Vedle postav svatých Petra a Pavla se nachází dvojice svatých Cyrila a Metoděje. Cyril má na hlavě kožešinové solideo, v levé ruce drží mohutnou knihu a v pravé svírá patriarchální zlatý kříž. Pod Cyrilem se krčí svatý Metoděj, který v levé ruce svírá biskupskou berlu a pravou rukou skoro jako by se dotýkal zlaté mitry mohutné postavy světce v modrém rouchu. Vedle postav svatých Cyrila a Metoděje je ve stínu skupinka světic. Blíže dvěma světcům je svatá Barbora s kalichem, ratolestí a mečem, dále svatá Markéta Alexandrijská opírající se o zlomené dřevěné kolo, nad ní je těžko identifikovatelná světice oděná do královského šatu, která v pravé ruce drží blíže nespécifikovaný atribut a levou paží si tiskne k hrudi dýku. Mezi těmito třemi ženami jsou znázorněny ještě dvě světice, které kvůli absenci atributů zůstávají prozatím nerozpoznány. Pod Cyrilem a Metodějem sedí na oblačném kumulu s rozevřenou knihou na klíně svatý Jeroným, nezvykle oděný do pláště žluté barvy. Mohutná postava biskupa se zlatou mitrou na hlavě, držící pravou rukou knihu a oděná do světle modrého ornátu, zůstává opět díky scházejícím atributům neurčena. Na levé straně od neznámého biskupa se nachází skupinka dvou světců oděných do zbroje. Rytíř v římské zbroji s bílo červeným chocholem na přilbě by mohl být svatý Jiří či svatý Longin. Vedle něj je do lehkého stínu zahalený světec s palmovou ratolestí a mečem, který by mohl být identifikován jako svatý Auracián. Pod světci ve zbroji se krčí muž oděný do poutnického oděvu s kloboukem na zádech a poutnickou holí v ruce. Jde patrně o postavu svatého Rocha. Vedle se klaní mladý muž zahalený do modrého pláště. Poslední skupina dvou světců s našedlými delšími vousy je umístěna v levém dolním rohu. Světec s kapucí a holí se zvonečkem v levé ruce je svatý Antonín Veliký. Blíže pozorovateli je zobrazen svatý Atanáš z Alexandrie, studující na klíně rozevřenou knihu.

Kompozici plátna tvoří několik křížících se diagonál a dva trojúhelníky, které procházejí hlavami Nejsvětější Trojice a Panny Marie. Obraz bohužel trpí kompoziční nevyvážeností, jíž se F. V. Korompay často dopouštěl u větších oltářních pláten. Všichni světci jsou nahuštěni na levou stranu plátna, přičemž pravá spodní třetina obrazu zůstává bez využití. Všechny zobrazené tváře na plátně nesou charakteristické rysy Korompayovy tvorby, avšak pozorovatele zaujme individualizovaná tvář Panny Marie vykazující portrétní rysy namalované podle neznámé osoby či předlohy.

8. II. 14

Kristus a cizoložnice

asi 1760–1770

Olej, plátno, 29,7 × 40,6 cm

Signatura: Neznačeno

Provenience: obraz darován muzeu roku 1902 z pozůstalosti jihlavského starosty J. Staegera

Jihlava, Muzeum Vysočiny Jihlava, inv. č. Ji-25/C/8

Literatura: Škranc 1981, s. 65–66, 104, kat. č. 29.

V potměném prostoru neurčité chrámové architektury se odehrává scéna s Ježíšem, Máří Magdalenou a zástupem mužských postav oděných do orientálních oděvů [Obr. č. 8. II. 14]. Kristus je má bílou spodní košili a přes pravé rameno přehozený modrý plášť spadající v bohatých řasách k jeho nohám. Jeho hlavu zvýrazňuje tlumená žlutá záře. Svůj pohled směřuje na Máří Magdalenu a lehkým gestem pravé ruky na ni poukazuje. Levou rukou si přidržuje našasený modrý plášť. Máří Magdalena stojí naproti Kristovi a pohledem plným studu ho sleduje. Vlasy cizoložnice jsou spletené do copů a svázané na zátylku, zdobené nazelenalým průhledným šátkem. Mářino oblečení se skládá ze spodní bílé košile a tmavě žlutého řaseného pláště, který si drží levou rukou na hrudi. Pravou ruku má spuštěnou podél těla a prsty si hraje s malou řasou na plášti. Mezi Máří Magdalenou a Kristem se nachází muž s holým temenem, který je oblečený v červené kazajce a drží knihu.

Ke Kristovi přivedli zákoníci a farizejové ženu, která hřešila cizoložnictvím (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 126). Začali se Krista ptát, jestli podle Zákona mají ženu ukamenovat. Kristus jim na to odpověděl: „*Kdo z Vás je bez hříchu, hod' po ní prvním kamenem.*“ Když se postupně dav mužů vytratil, Kristus řekl ženě: „*Ani já Tě neodsuzuji. Jdi a nehřeš více.*“ (J 8,7 a II) Kristus je zobrazen ve chvíli, kdy dopsal prstem v písku a obrací se k Máří Magdaleně s výrokem uvedeným výše. Zákon zde představuje kniha, kterou drží v ruce muž v červeném kabátci.

Téma Krista a cizoložnice mělo mezi malíři a jejich objednateli značnou popularitu, a to díky morálnímu vyznění. Zákoníci a farizejové byli tradičně karikováni, aby malíři zdůraznili zlé síly na obraze a postava Máří Magdaleny jim dovolovala oficiálně zobrazit polonahou ženu, aniž by se jednalo o antické téma. František Vavřinec Korompay se zřejmě inspiroval několika díly s tématem Krista a cizoložnice, z nichž nejbližší svým provedením je obraz od Pietra della Vecchia (1602–1678) deponovaný v Národním muzeu ve Varšavě.²¹⁰

8. II. 15.1

Svatý František Paulánský

kolem 1765

Olej, plátno, kasulový formát, 80 × 60 cm

Signatura: značeno v rozevřené knize „*Franz Korompay pinxit*“

Kdousov, kostel svatého Linharta, boční oltář svatého Jana Nepomuckého, predela, epištolní strana

Literatura: Škranc 1981, s. 59, 102, kat. č. 18; Samek 1999, s. 133; Španihel 2006, s. 26–27.

8. II. 15.2

Vyučování Panny Marie

kolem 1765

Olej, plátno, kasulový formát, 80 × 60 cm

Signatura: Neznačeno

Kdousov, kostel svatého Linharta, boční oltář svaté Kateřiny Sienské s patnácti medailony svatého Růžence, predela, evangelijní strana

²¹⁰ Pietro della Vecchia, první polovina 17. století, Kristus a cizoložnice, olej, plátno, Polsko, Varšava, Národní muzeum, inv. č. Dep. 3532.

Literatura: Škranc 1981, s. 59, 102, kat. č. 19; Toman 1993, s. 528; Samek 1999, s. 133; Španihel 2006, s. 27–29.

8. II. 15. 1

Svatý František Paulánský klečí v chrámovém prostoru a svůj pohled směřuje k ozářenému nápisu: "*CHARITAS*". Světec má dlouhý, volně rostlý plnovous naředlé barvy, kratší vlasy a typický profil Korompayových postav [Obr. č. 8. II. 15. 1]. Je oděn do hnědé františkánské kutny a obě ruce si klade na prsa ve zbožném gestu. U Františkových kolen se nachází dva andílci, kteří drží rozevřenou knihu a Františkovu hůl. Tuto skupinku doplňuje okřídlená andílčí hlavička. Ve vrcholu obrazu jsou nakumulovány šedé, místy až nahnědlé mraky, zpoza kterých vychází zlatavá záře. Zde jsou zasazeny rozličné okřídlené andílčí hlavičky.²¹¹

Obraz působí kompozičně značně nevyváženě. Spodní levá strana plátna je vyplněna skupinou andílků s knihou, zatímco na pravé straně je pouze patka sloupu a chybí zde jakákoliv stafáž či rekvizity.

8. II. 15. 2

Svatá Anna vyučuje Pannu Marii na volném prostranství, kde lze v dále spatřit štítý budov a balustrádu. Postava svaté Anny sedí na dřevěném křesle, přes hlavu má přehozený bílý šátek, její tělo halí jemně nafialovělá košile a přes kolena má položenou žlutou draperii s třásněmi [Obr. č. 8. II. 15. 2]. Světice se opírá levou rukou o košík s prádlem a pravou poukazuje na řádky napsané na papíře, ze kterého Panna Marie studuje. Mladičká Panna Maria má hnědé vlasy svázané do drdolu, který je převázaný modrou mašlí. Je oděna do spodní bílé košile, červené suknice se zlatým lemem a kolem jejího těla se obtáčí modrá draperie. Na nohou má obuté sandále s jemným vázáním kolem kotníků. Špatně čitelnou postavou tak zůstává svatý Jáchym, který je ponořen do stínu a sleduje veškeré počínání hlavní dvojice. V pravé ruce svírá hůl a levou rukou se opírá o dřevěné křeslo.²¹²

²¹¹ Ikonografie svatého Františka z Pauly je uvedena u hesla č. 8. II. 3. 9.

²¹² Ikonografie Vyučování Panny Marie je uvedena u hesla č. 8. II. 10. 2.

8. II. 16

Immaculata se svatou Annou, svatým Jáchymem, archanděly svatým Michalem a Rafelem a Nejsvětější Trojicí

kolem 1760

Olej, plátno, 69 × 48 cm

Provenience: součást sbírkových fondů na zámku Auersperků v Hartenbergu na Sokolovsku

Signatura: Neznačeno

Kynžvart, zámek Kynžvart (inv. č. Ky 5298; dříve značeno Hartenberg č. 803, inv. č. 257)

Restaurováno: 1982–1983 (Alena a Vlastimil Bergerovi)

Literatura: Slavíček 1994, s. 62–64;

Kabinetní obraz, dnes deponovaný na státním zámku Kynžvart, je jedním z mnoha variant tématu *Immaculata Conceptio*, který se stal tradičním a často užívaným motivem barokní malby 17. a 18. století [Obr. č. 8. II. 16]. Ikonograficky i kompozičně se jedná o nejbohatší dílo, které F. V. Korompay za svůj život vytvořil. Celá kompozice je vystavěna na oválu, jehož střed tvoří postava Matky Boží. Scéna odehrávající se v nebeském prostoru, představuje Neposkvrněnou Pannu Marii, stojící na zemském globu obtáčeném hadem, který v tlamě drží jablko dědičného hříchu. Panna Maria je oblečena v tradiční šat bílé a modré barvy a její vlasy halí lehce narůžovělá rouška. Mariinu hlavu obkružuje nimbus s dvanácti hvězdami. Ve vrcholu plátna se vznáší holubice Ducha svatého, od které se line žlutá záře. Pod holubicí se nachází sedící dvojice představující Boha Otce na straně pravé a Ježíše Krista na straně levé. Bůh Otec, jehož hlavu ozařuje jasně žlutý trojúhelníkový nimbus, sedí na bílé kouli a pravou rukou drží korunu. Ježíš Kristus na našedlém mračném kumulu levou rukou přidržuje kříž a pravou drží společně s Bohem Otcem korunu. Téměř uprostřed obrazu klečí nalevo archanděl Michael v antikizující zbroji držící ohnivý meč. Na pravé straně se nachází archanděl Rafael ochraňující malého Tobiáše. Ve spodní partii obrazu klečí Mariini rodiče svatý Jáchym a svatá Anna.

Obraz v sobě pojí několik ikonografických témat, jejichž hlavní protagonistkou je Panna Maria. Horní trojúhelníková kompozice spojuje Ježíše Krista, Boha Otce a Matku Boží, kteří dohromady tvoří ikonografický námět Korunování Panny Marie. Samotná Panna Maria uprostřed plátna představuje druhou Evu vítězí nad hadem dědičného hříchu. Klečící dvojice Mariiných rodičů připomíná apokryfní scénu, kdy se setkali u Zlaté brány v Jeruzalémě. Scéna je vylíčena v Legendě aurea od Jacopa de Voragina a byla chápána jako symbol Neposkvrněného početí Panny Marie.

Barevné řešení, světelná režie a svěží malířské provedení řadí tento obraz do doby kolem roku 1760, kdy ještě malíř užíval pestrou škálu pastelových barev. Obraz svým pojetím a zmíněnou barevností zapadá mezi díla *Svatá rodina* a *Svatá Anna Samotřetí* z kostela svatého Martina, modello *Smrt svatého Josefa* (MG Brno), *Svatý Jan Nepomucký* z kostela svatého Bartoloměje v Rozsochách, nebo *Svatá Barbora* a *Svatý Florián* z kostela svatého Jana Křtitele v Bohuňovicích u Olomouce.

8. II. 17

Svatý Jan Nepomucký

kolem 1770

Olej, plátno, kasulový formát, rozměry nezjištěny

Signatura: značeno na římse schodů: „*Franciscus Korompay*“, pod malířovou signaturou: „*Norbert Pokorný, Tišnov 1907*“

Měnin, kostel svaté Markéty, boční oltář, evangelijní strana

Restaurováno: 1907 (Norbert Pokorný)

Literatura: Samek 1999, s. 466.

Klidné meditativní plátno znázorňuje svatého Jana Nepomuckého adorujícího krucifix. Scéna se odehrává v chrámovém prostoru, z něhož můžeme spatřit pouze nosný sloup a několik doplňků, například kamennou vázu zdobenou rokajovými motivy [Obr. č. 8. II. 17]. Jan

klečí na vyvýšeném stupni a zbožně hledí na ukřižovaného. Janova tvář je typicky „korompayovská“ se zvýrazněným nosem a z čela padajícími prameny vlasů. Světec je oděn do tradičního kněžského úboru a jeho hlavu obkružuje nimbus, na němž je pět hvězd. Klečí u stolku, potaženém světle modrým ubrusem, na jehož ploše jsou rozmístěny předměty připomínající Janovo vzdělání, kněžskou hodnost a lebka znázorňující *vanitas*. V horní polovině plátna se nachází vatovitá mračna nahnědlé barvy, v nichž jsou umístěny okřídlené andílčí hlavičky.

Jan Nepomucký byl generálním vikářem pražského arcibiskupa. Stal se mučedníkem, zemským patronem a ztělesněním znalce božího tajemství. Za své jednání proti vůli krále Václava IV. byl roku 1393 umučen a svržen do Vltavy.

8. II. 18. 1

Svatý Alexej

1773–1775

Olej, plátno, kasulový formát, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Milotice, kostel Všech svatých, presbytář, epištolní strana

Literatura: Lunga 2012, s. 30.

8. II. 18. 2

Svatý Alois Gonzaga

1773–1775

Olej, plátno, kasulový formát, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Milotice, kostel Všech svatých, presbytář, evangelijní strana

Literatura: Lunga 2012, s. 30.

8. II. 18. 3

Svatá Otýlie

1773–1775

Olej, plátno, kasulový formát, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Milotice, kostel Všech svatých, boční oltář svatého Jana Nepomuckého, oltářní menza, epištolní strana

Literatura: Nепublikováno

8. II. 18. 4

Svatý Vendelín

1773–1775

Olej, plátno, kasulový formát, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Milotice, kostel Všech svatých, boční oltář svatého Bartoloměje, oltářní menza, evangelijní strana

Literatura: Nепublikováno

Vůdčí osobností brněnského malířství byl bezpochyby Josef Stern (1716–1775). Všichni malíři, kteří přišli do Brna začátkem padesátých let 18. století, se museli vyrovnávat se Sternovým výsadním postavením, přenášejícím se jistě i do získávání zakázek. František Vavřínek Korompay se tak jeví jako jediný konkurence schopný malíř se zajímavým potenciálem pro získávání zakázek v okruhu řádového prostředí i světské aristokracie. V mnoha případech se oba malíři setkávají na výzdobě stejného kostelního interiéru a možná souběžně se Sternovou zakázkou doplňoval F. V. Korompay menšími pracemi větší Sternovy realizace v milotickém kostele Všech svatých.

Dva kasulové obrazy, umístěné v presbytáři, znázorňují svatého Aloise Gonzagu a svatého Alexeje. Svatý Alois Gonzaga je oděný do spodní černé kleriky a svrchní bílé, jemnými detaily zdobené, rochety. Tvář světce je opět v tomto případě typicky „korompayovská“ s orlím nosem a klidným výrazem, hledící na krucifix, který Alois drží v levé ruce. Pravou ruku si světec pokládá na prsa. Intimní scénu doplňuje bíle prostřený stůl, na němž je položena rozevřená kniha a lilie.

8. II. 18. 1

Svatý Alexej se nachází na protější straně, zbožně hledí na nebesa a jeho hlavu obkružuje svatozář [Obr. č. 8. II. 18. 1]. Alexejova ramena halí plášť nahnědlé barvy a jeho spodní šat je světle rumělkový. Pravou rukou si světec vytahuje papíry s nápisem: „VITA ALEXY“ a zároveň si paží přidržuje poutnickou hůl, na níž je pověšena tykev na vodu. Levou ruku má nataženou před sebe v odmítavém gestu. Před světcem je umístěn sokl, na jehož vrcholu je položený tácek se zlatým prstýnkem. Scéna se odehrává u schodů městského domu.

Svatý Alexej byl synem římského senátora, který odmítl předem domluvený sňatek a odešel do Svaté země. Žil jako poustevník v Edesse (dnešní Urfa v Turecku), pečoval o chudé a nemocné. Dle legendy se ještě stačil vrátit do Říma, kde žil v domě svých rodičů 17 let jako nepoznaný žebrák. Bydlel pod schody a po jeho smrti u něj našli dopis, kde líčí celý svůj život. Dopis z jeho rukou mohli vzít až po příchodu papeže. Jeho tělo bylo vystaveno v chrámu svatého Petra a následně pohřbeno na Aventinu. Nad jeho hrobem byl postaven kostel s klášterem, kde později složil svoji přísahu benediktinskému řádu svatý Vojtěch.

8. II. 18. 2

Svatý Alois Gonzaga se byl jako prvorozeným synem knížete Ferdinanda Gonzagy. Ve svých deseti letech byl poslán na studia do Florencie, aby se naučil uhlazenému dvorskému chování [Obr. č. 8. II. 18. 2]. Silný duchovní vliv a vývoj měl na něho milánský arcibiskup Karel Boromejský. Právě z rukou Boromejského přijal první svaté přijímání. Samotného Aloise pobuřoval prostopášný život aristokracie a proti vůli svého otce se rozhodl stát jezuitou. Se souhlasem císaře Rudolfa II. se vzdal veškerého majetku, práva prvorozeného ve prospěch svého mladšího bratra a vstoupil roku 1585 v Římě do řádového noviciátu. Při morové epidemii pomáhal ošetřovat nemocné a snažil se o jejich důstojný pohřeb. Nakonec se sám morem nakazil a předpověděl den své smrti v oktávě svátku Božího Těla (21. VI.).

8. II. 18. 3

Dalšími pracemi F. V. Korompaye jsou dva malé kasulové obrazy umístěné pod oltářními plátny na severní a jižní stěně kostela [Obr. č. 8. II. 18. 3]. Prvním z nich je plátno svaté Otýlie. Světice je oděna do černého řádového roucha a slzavým zrakem hledí vzhůru na nebesa, kde se z červánkových mraků trhá monogram „IHS“.²¹³ Otýlie má ruce zkřížené v oddaném gestu a opírá si je o dřevěný stolek. Po její pravé ruce se objevuje malý putto, který přináší zlatý talíř, na němž jsou dvě vyřiznuté oči.

Svatá Otýlie (662–720) byla dcerou alsaského vévody Atticha. Narodila se jako slepá a otec ji proto chtěl nechat usmrtit. Otýliina matka Bethsvinda ji však tajně předala jedné chudé ženě do opatrování a po roce byla Otýlie přenesena do kláštera Baumes-les-Dames, kde byla vychována. Zde ji pokřtil misijní biskup svatý Erhard. Při aktu křtu nabyla zázračně zraku. Jednou zatoužila uvidět rodiče a s pomocí svého bratra, který se domníval, že se s otcem usmíří, jakmile ji spatří, se dostala domů. Když mladý hrabě oznámil otci, že přivezl jeho dceru, rozzuřil se tak, že praštil syna holí a ten na následky zranění zemřel. Otec se kál tak, že odkázal Otýlii hrad Hohenburg u Štrasburku, který přeměnila na ženský klášter a stala se zde abatýší. Dle legendy poslala před svou smrtí sestry, aby se šly do kostela modlit. Když se sestry vrátily, byla Otýlie mrtvá. Díky jejich modlitbám na chvíli procitla a vyprávěla sestrám o svém vidění svaté Lucie, která ji poučila: „*co nemůžeme vidět očima, slyšet ušima, jen vnímat srdcem*“. Potom se Otýlie sama chopila kalicha, přijala poslední svaté přijímání a zemřela.

8. II. 18. 4

Kasulové plátno svatého Vendelína je typickým příkladem Korompayových tzv. „*podvečerních*“ scén [Obr. č. 8. II. 18. 4]. Červánky v pozadí umocňují půvab scény a objevuje se i malířova charakteristická skladba mraků prozářených sluncem. Vendelín sedí na palouku a je obklopen domácím zvířectvem. Přes ramena má přehozenou nazelenalou pláštěnku, která je na prsou sešněrována modrou stuhou. Nezvykle působí růžová spodní košile, kterou malíř používal výhradně ve spojitosti s ženskými postavami. Vendelín má na klíně položenou rozevřenou knihu a v pravé ruce ledabyle drží jeden ze svých atributů, stylizovanou lopatu.²¹⁴

²¹³ IHS nebo také JHS je zkratka jména Ježíš v řečtině, které se užívala v západní i východní církvi.

²¹⁴ Ikonografie svatého Vendelína je uvedena v heslu č. 8. II. 6. 3.

Kostel Všech svatých v Miloticích byl po příchodu lomnické větve Serényiů po roce 1750 vybaven novým mobiliářem. Největším mecenášem milotického kostela byl František Ludvík Serényi (1762–1780), olomoucký kanovník a později probošt. V letech 1773–1775 byl dokončen presbytář s novým svatostánkem, který vytvořil Ondřej Schweigl. Do tohoto časového intervalu spadají i obrazy svatého Alexeje a Aloise od Františka Vavřince Korompaye. Obrazy svaté Otýlie a Vendelína v kronice uvedeny nejsou, proto lze předpokládat, že vznikly nedlouho po dokončení dvojice obrazů v presbytáři a zapadají tak do stejného časového rozmezí.

8. II. 19. 1

Svatý Bonaventura

1760–1765

Olej, plátno, rokajový rám, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář Stigmatizace svatého Františka, menza, evangelijní strana

Literatura: Nепublikováno

8. II. 19. 2

Svatý Jakub Větší

1760–1765

Olej, plátno, rokajový rám, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář Zjevení Panny Marie svatému Františku, menza, epištolní strana

Literatura: Nепublikováno

8. II. 19. 3

Svatý Ludvík z Toulouse

1760–1765

Olej, plátno, rokajový rám, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář Stigmatizace svatého Františka, menza, evangelijní strana

Literatura: Nепublikováno

8. II. 19. 4

Svatý Roch

1760–1765

Olej, plátno, rokajový rám, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář Zjevení Panny Marie svatému Františkovi, menza, epištolní strana

Literatura: Nепublikováno

8. II. 19. 1

Svatý Bonaventura sedí za bíle prostřeným stolem, na němž leží kalamář a rozevřená kniha s nápisem: „*Haec mea Philosophia*“. Světec zbožně hledí na krucifix, který drží levou rukou a v pravé třímá psací brk [Obr. č. 8. II. 19. 1]. Bradu má hladce oholenou, na hlavě mnišskou tonzuru. Hlavu ozařuje jemné žluté světlo, které dává vyniknout světcovu profilu. Bonaventura je oděn do františkánské hnědé kutny, přes kterou má přehozený červený

kardinálský plášť doplněný zlatým křížkem na červené šňůrce kolem krku. Za světcovými zády se nachází police plná knih.

Svatý Bonaventura (1221–1274) byl biskupem a učitelem církve. Vlastním jménem Jan Fianza (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). V dětství jej postihla vážná nemoc a byl uzdraven samotným Františkem z Assisi. Když Janova matka děkovala Františkovi za uzdravení, zvolal František: „*O buona ventura*“ (Jak šťastná událost). Bonaventura vstoupil do františkánského řádu roku 1238. Napsal mimo jiné životopis svatého Františka (*Legenda maior, Legenda minor*), Putování mysli do Boha (*Itinerarium mentis in Deum*), Komentáře k Sentencím Petra Lombardského a Hexaëmeron. Vynikal pokorou a úctou k trpícímu Ježíši a šířil úctu k Panně Marii. V letech 1257–1274 vykonával úřad generálního představeného františkánského řádu. Byl považován za druhého zakladatele řádu. Roku 1237 ho papež jmenoval titulárním biskupem Albana a kardinálem. Z pověření papeže připravoval II. lyonský církevní sněm, kterému pak předsedal. Zemřel těsně před jeho ukončením. Ostatky svatého Bonaventury zničili roku 1562 hugenoti.

8. II. 19. 2

Svatý Jakub Větší obrací svůj zrak k nebi, pravou rukou drží rozevřenou knihu a levou si klade na prsa [Obr. č. 8. II. 19. 2]. O levé rameno má opřenou hůl. Světec má kratší pěstěný plnovous, lehce vlnité vlasy a proplešatělý vrcholek hlavy. Přes ramena má přehozenou hnědou pláštěnku s mušlí převázanou bílým provázkem uprostřed. Jakubova košile je pistáciově zbarvená. Světec je vyobrazen na neutrálním zeleném pozadí.

Svatý Jakub byl apoštolem (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 87–89; Vidmanová 2012, s. 124, 253, 378, 379, 381), synem rybáře Zebedea a Marie Salome (*Mt 27,56*). Byl jedním z prvních Ježíšových učedníků a se svým bratrem Jakubem mladším patřil k dvanácti apoštolům. Ježíš je pro jejich prudkou povahu nazýval „*synové hromu*“. S Janem a Petrem byl svědkem vzkříšení Jairovy dcery, byl u proměnění Páně na hoře Tábor a byl i v zahradě Gethsemanské při Ježíšově úzkosti. Jakub hlásal evangelium v Sýrii a Judsku. Na rozkaz Heroda Agrippy I. byl sťat a stal se tak prvním mučedníkem mezi apoštoly. Cestou k popravčímu špalku údajně uzdravil muže, který nemohl chodit. Jakubovy ostatky byly přeneseny na horu Sinaj a v 8. století do Španělska. Dle legendického vyprávění hlásal evangelium i ve Španělsku, kde se mu v Zaragoze na jaspisovém sloupu zjevila Panna Maria

(Nuestra Señora del Pilar). Podle jiné legendy byly jeho ostatky přeneseny anděly do španělské Compostelly a pohřbeny v paláci pohanské ženy Lupy, která se pak stala křesťankou.

8. II. 19. 3

Svatý Ludvík z Toulouse, obdobně jako výše zmiňovaný svatý Jakub Větší, směřuje slzavý pohled vzhůru k nebi [Obr. č. 8. II. 19. 3]. Světcova tvář s delším nosem je hladce oholena a ruměncem zdobí jeho skráně. Okolo Ludvíkovy hlavy je menší žlutavá záře, která dává vyniknout jeho obličejí oproti tmavému pozadí. Ludvík je oděn do františkánské hnědé kutny přepásané režným cingulem, ruce si pokládá ve zbožném gestu na prsa, v pravé svírá biskupskou berlu. Před Ludvíkem je stůl s tmavě růžovým ubrusem, na kterém se je biskupská mitra, tři zlaté koruny a lilie.

Svatý Ludvík Toulouský (1274–1297) byl synem neapolského krále Karla II. z Anjou a Marie Uherské, prasynovec svatého Ludvíka IX. (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). V chlapeckém věku musel strávit 7 let v zajetí v Barceloně jako rukojmí za svého otce. Zde poznal františkánský řád a zahořel pro jejich poslání. Roku 1296 se vzdal neapolské koruny ve prospěch svého bratra Roberta a vstoupil do františkánského řádu. Papež Bonifác VIII. ustanovil Ludvíka abbem v Toulouse. V době všeobecné záliby v přepychu vstoupil do bran města pěšky a bos. Svůj úřad zastával velmi pokorně, pečoval o nemocné a chudé. Při ruce měl řeholníka, který měl za povinnost mu vytknout každou chybu, které by se měl dopustit.

8. II. 19. 4

Svatý Roch má krátký pěstěný plnovous, lehce prořídlé vlasy se zřetelnými kouty a jeho tvář pokrývá výrazný ruměncem [Obr. č. 8. II. 19. 4]. Přes ramena je přehozena světle hnědá pláštěnka, která je zavázaná na hrudi nazelenalou stužkou. Na zádech má zavěšený poutnický klobouk. Ruce má zkřížené před sebou a levou rukou drží poutnickou hůl s tykví na vodu. Ve spodní části plátna je umístěn hnědý pes s chlebem v tlamě, tradiční Rochův atribut.²¹⁵

Všechna čtyři malá plátna pojí intimita výjevu a malířské zpracování, které se odráží v kabinetních obrazech *Svatých Cyrila a Metoděje* z Moravské galerie v Brně. Detailní zájem o zobrazované předměty doprovázející světce, spolu s klouby na prstech, které jsou zvýrazněny

²¹⁵ Ikonografie svatého Rocha je uvedena v heslu č. 8. II. 3. 10.

bělobou, přibližuje tato plátna k brněnským protějškovým obrazům. Na základě srovnávací analýzy a zmiňovaných detailů lze tato plátna zařadit do rozmezí let 1760–1765.

8. II. 20

Immaculata

1769

Olej, plátno, 235 × 158 cm

Provenience: Olomouc, kostel svatého Jakuba na Předhradí, kaple Panny Marie

Signatura: na andělském střevíci: „*Franc Korompay pinxit*“, na rubu plátna datováno: „1769. 29. Septembris“

Olomouc, Muzeum umění Olomouc, Arcidiecézní muzeum v Olomouci, inv. č. MUO, O 141

Restaurováno: 2005 (Petr a Šárka Bergerovi)

Prameny: MZA Brno G 11, č. 60, Johann Petr Cerroni, Sammlung über Kunstsachen vorzüglich in Mähren, fol. 78r.

Literatura: Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Venera 1949, s. 75 (ztraceno); Kratinová 1968, s. 16, kat. č. 8; Škranc 1981, s. 111 (ztraceno); Kratinová 1992, s. nečíslováno, kat. č. 35; Toman 1993, s. 528; Slavíček 1994, s. 62; Z. W. [Zora Wörgötter], in: Kroupa 2002, s. 213, pozn. č. 24; Bergerovi 2005; LS [Lubomír Slavíček], in: Kostelníčková 2008, s. 94–97, kat. č. 59; Togner 2008, s. 127–128; LS [Lubomír Slavíček], in: Jakubec – Perůtka 2010, s. 332, kat. č. 197.

Hlavní postavou obrazu je Panna Maria, která stojí pravou nohou na srpku měsíce a levou nohou zašlapává hlavu hadovi držícímu v tlamě jablko [Obr. č. 8. II. 20]. Hlavu Matky Boží zvýrazňuje žlutavá záře a nimbus, na němž je dvanáct hvězd. Vlasy Panny Marie kryje bledě růžový šátek vlající jí za zády. Oděv Panny Marie se skládá ze svrchní bílé košile a modrého pláště obtáčejícího její boky, který volně v nakypřených řasách spadá ke špičce

půlměsíce. Před Matkou Boží pokleká anděl v jasně červeném plášti, přináší lilii věčné blaženosti v levé ruce a pravou rukou si přidržuje řasu na svém plášti. Andělovu hlavu zdobí kaštanové kučeravé vlasy spadající mu na ramena. Kolem Panny Marie sedí, poletují či laškují andílci a okřídlené andílčí hlavičky, které jsou posazeny do vatovitých mraků.

Španělský malíř Francesco Pacheco v knize *Umění malby* (1649) doporučoval, aby byla Panna Maria Immaculata zobrazována s atributy apokalyptické ženy ve věku dvanácti až třinácti let. S uvedenými poučkami souhlasil i Bartolomé Esteban Murillo a vytvořil v letech 1660–1670 ikonografický typ Panny Marie Neposkvrněného početí – Immaculaty (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 191). Většinou bývá Immaculata zobrazována jako mladičká dívka s rozpuštěnými vlasy a se zkříženými rukama na prsou, před postavou Panny Marie se objevuje srpek měsíce. V případě tohoto katalogového hesla využívá F. V. Korompay hned dvou ikonografických motivů. Prvním motivem je výše zmiňovaná Immaculata a druhý motiv prozrazuje anděl s lilií v ruce – Zvěstování Panně Marii. Bůh poslal archanděla Gabriela k Panně Marii do města Nazareta. Archanděl vešel do místnosti a pravil: „*Bud' zdráva, milostiplná! Pán s tebou!... Neboj se, Maria neboť jsi našla milost u Boha. Počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš. Bude veliký a bude nazván Synem Nejvyššího.*“ (Lk I, 28 – 32) Maria se ptala, jak se to stane a archanděl odpověděl: „*Duch svatý sestoupí na tebe a moc Nejvyššího tě zastíní! Proto také dítě bude nazváno svaté, Syn Boží.*“ (Lk I, 35)

Plátno se původně nacházelo na hlavním oltáři kaple zasvěcené Panně Marii, v klášterním minoritském kostele Svatého Jakuba na olomouckém Předhradí (LS [Lubomír Slavíček], in: Jakubec – Perůtka 2010, s. 332). Oltář umělecky dotvořil Jan Michael Scherhauf (1724–1792), který sem dodal dřevěné plastiky Svatého Jana Křtitele a Svatého Zachariáše.

Plátno bylo ve velmi špatném stavu, jeho trhliny byly v minulosti podlepeny záplatou, která se z lícové strany opticky promítala a sama pozbyla svoji stabilizační funkci. V minulosti docházelo k opakovanému očišťování malby. Nejvíce jsou zásahy patrné na místě signatury, svatozáře a srpku měsíce.

Ve svém poměrně rozsáhlém díle zpracoval F. V. Korompay řadu ikonografických motivů Panny Marie – Immaculaty v několika kompozičních a ikonografických obměnách. Do celkového výčtu řadíme: *Immaculatu* z Moravské galerie v Brně (plátno je přímým předstupněm olomouckého obrazu, jak rozpoznala Vlasta Kratinová), *Immaculatu s putti*

nesoucímí mariánské symboly ze znojenského Jihomoravského muzea a *Korunování Panny Marie* ze státního zámku Kynžvart. Na všech obrazech je v centru postava Panny Marie stejného fyziognomického typu s rukama sepjatýma k modlitbě, stojí na srpku měsíce, její levá noha šlape hadovi s jablkem v tlamě na hlavu. Podobné plátno s tématem Immaculaty namaloval Johann Lucas Kracker. Dnes je umístěné na jednom z bočních oltářů premonstrátského kostela svatého Jana Křtitele v Jasově.²¹⁶ Archanděl Gabriel je typem repussoirové postavy objevující se v dílech benátských mistrů Settecenta (Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista Piazzetta a další). Často se objevuje také u učitelů a absolventů vídeňské akademie, například u Paula Trogera, Franze Antona Palka, Franze Antona Maulbertsche, Johanna Lucase Krackera, Felixe Ivo Leichera nebo Johanna Cimbala. S podobným motivem anděla se setkáváme v obraze *Smrt svatého Josefa* od F. V. Korompaye, umístěném na oltáři svatého Josefa v kostele svatého Jakuba Většího v Brně, i na jeho skici v Moravské galerii v Brně.

8. II. 21

Zpověď královny Žofie

asi šedesátá léta 18. století

Olej, plátno, 93,5 × 65,5 cm

Signatura: Neznačeno

Olomouc, Arcibiskupství olomoucké, uloženo in: Arcidiecézní muzeum Olomouc, inv. č. II3–C1–1886

Literatura: MK [Martin Kostelníčková], in: Kostelníčková 2008, s. 117–119, kat. č. 73 (jako F. X. K. Palko okruh); Petr Arijčuk, in: Šeferisová Loudová 2015, s. 69–70 (František Vavřínek Korompay).

²¹⁶ Jan Lukáš Kracker, Immaculata, olej, plátno, Jasov, Premonstrátský klášter, boční oltář. Západně od Košic, Slovenská republika. <http://thumbs.dreamstime.com/z/jasov-baroque-side-altar-paint-immaculate-conception-johann-lucas-kracker-premonstratesian-cloister-cloister-36646815.jpg> (Vyhledáno 23. 7. 2015)

Drobné, intimně laděné plátno představuje zpověď královny Žofie svatému Janovi Nepomuckému [Obr. č. 8. II. 21]. Královna je oděna do modrého pláště se zlatým detailně provedeným lemováním a do spodní jemně narůžovělé košile, která je u krku zlatě zdobená. Královniny vlasy jsou zapleteny do copů a svázaný vzadu do drdolu. Nad tímto účesem zdobí královninu hlavu korunka zakončená špičkami s kuličkami. Zpod ní spadá královně na zátylek pruhovaný šátek. Panovnice má obě ruce kajícíně na prsou a naklání se k Janovi Nepomuckému. Světec je zobrazen v tradičním kněžském oděvu, pozorně naslouchá královně, pravou rukou se opírá o opěradlo dřevěného křesla a v levé ruce drží menší – patrně modlitební – knížku. Scéna je zasazena do blíže neurčitého architektonického celku s výhledem na zašedlá nebesa a architektonicky profilovanou zeď. Nad dvojicí je zavěšena lampa, která je přivázána ke sloupu na hák. Pod křeslem, na kterém sedí svatý Jan Nepomucký, je umístěn měděný kotlík.

Svatý Jan Nepomucký (†1393) pocházel z jihozápadních Čech (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Ztělesnil v sobě ideál znalce Božích tajemství, kdy pilným studiem a kázní usiloval o mravní dokonalost. V úřadě generálního vikáře věrně plnil povinnosti, hájil práva církve, její svobodu proti zvůli krále Václava IV. a zakusil za to od něj mnohá bezpráví. Podle legendy mu král Václav IV. osobně propálil loučí bok. Chtěl se od Jana dovědět více věcí, mimo jiné i to, z čeho se mu královna Žofie zpovídala. Když po velkém trýznění a mučení pro svou věrnost povolání i mlčenlivost zemřel, byl z Karlova mostu vhozen do Vltavy. Pět hvězd, které mívá Jan kolem hlavy, připomínají legendu, podle níž jeho tělo našli rybáři. Lampa, která je zavěšena na obraze, symbolizuje moudrost, naději, čistotu, připravenost, zbožnost či bdělost.

8. II. 22. 1–22. 14

Křížová cesta (I. – XIV. zastavení)

před 1779

Olej, plátno, formát lomeného oblouku, 160 × 80 cm

Signatura: Neznačeno

Ostrava, kostel svatého Václava, loď kostela

Restaurováno: 1854 (Jakub Alt); sedmdesátá léta 19. století (V. Sabinský); 1887 (E. Krejčí); 1980–1981 (František Sysel)

Literatura: Krsek 1969, s. 89; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 80–81, 107, kat. č. 66–79; Krsek 1989, s. 805; Kratinová 1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143; Kravčík 2014, s. 137–138, kat. č. 24.

Jednotlivá zastavení Křížové cesty se odehrávají buďto v chrámovém prostředí, na volném venkovním prostranství či s architektonickou kulisou v pozadí [Obr. č. 8. II. 22. 1–22. 14]. Stěžejním prvkem dramatu je obloha v pozadí, která graduje díky scénám odehrávajícím se u jednotlivých zastavení. Malíř tak stupňuje nebe od líbezně modré po temnou, až zamračenou oblohu, v závislosti na blížícím se skonu Ježíše Krista. Scény jsou doplněny zástupem groteskních figurek posmívajících se Kristu, plačících matek s dětmi, vojáky ve zbrojích či postavami Panny Marie a svatého Jana Evangelisty. Přihlížející dav ve formě malých hlaviček na pozadí, hledících na Kristovo utrpení, provedl malíř technikou *en grisaille*. Tyto postavy jako by vystupovaly z mlhavé dálky a jsou téměř průhledné. Nejpůsobivějším plátnem ze všech čtrnácti zastavení je scéna se svatou Veronikou, která osušila Spasitelovu tvář od krve. Veronika klečí před Kristem, vlasy má svázané pod pruhovaným čepcem a svůj pohled upíná na roušku s obtisknutou Kristovou tváří. Kristus stojí nad Veronikou s trnovou korunou na hlavě, pravou rukou ukazuje na sebe a v levé třímá masivní dřevěný kříž. Hlouček zvědavých vojáků nahlíží přes břevno, co se děje. Obloha nad postavami je modrá s oblačnými kumuly, které prozařují červánky.

Křížová cesta (latinsky *Via dolorosa*) je poslední cesta Ježíše Krista od Pilátova domu, až na samotný vrchol Kalvárie (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Na památku utrpení Krista vznikla rozjímavá modlitba, která z cesty připomíná některé momenty, které jsou uváděné v evangeliích. Modlitba se konala zprvu v Jeruzalémě a později byla františkány přenesena na Západ. Počet jednotlivých zastavení se ustálil na čísle čtrnáct. Dříve bylo zastavení sedm a později ještě mnohem více (např. v jihočeském Římově je jich pětadvacet). Témata jednotlivých zastavení jsou podávána prostřednictvím obrazů, reliéfů či skupin samostatných soch v kaplích. Většinou bývá Křížová cesta umístěna v lodi kostela, venku kolem kostela nebo podél cesty k němu.

Dnešní tvar pláten je ve formě lomeného oblouku a je tak výsledkem prvního restaurátorského zásahu Jakuba Alta z roku 1854. Před tímto zásahem byla plátna patrně obdélníková. Několikanásobné přemalby změnilly kolorit a modelaci jednotlivých děl, v horším případě „doplňily“ některé kompozice. S výjimkou posledního XIV. zastavení – Kladení do hrobu nejsou restaurované partie provedeny příliš pietně.

8. II. 23

Luciferův pád

kolem 1770

Olej, plátno, 300 × 200 cm

Signatura: „*Franc Korompay pinx.*“

Polička, hřbitovní kostel svatého Michala, hlavní oltář

Restaurováno: 1885 (Johann Umlauf)

Literatura: Wirth 1906, s. 68; Thieme – Becker 1927, s. 321; Venera 1949, s. 58, kat. č. 30; Poche 1980, s. 127; Škranc 1981, s. 109, kat. č. 93; Toman 1993, s. 528.

Hlavní oltářní plátno v poličském kostelíku svatého Michala znázorňuje svržení padlých andělů z nebeské bány [Obr. č. 8. II. 23]. Ve vrcholu plátna ční hrdá postava archanděla Michaela, oděná v antikizující zbroji s přílbicí s chocholem. V pravé ruce třímá plamenný meč a v levé štít s nápisem: „*QUIS UT DEUS*“. Přes pravé Michalovo rameno se vine tmavě růžová draperie, která vlaje andělovi za zády. Michael doslova šlape po tělech démonů s bohatou muskulaturou. Téměř v polovině plátna sedí na levé straně anděl na tmavě šedém oblačném kumulů a dlouhým kopím sráží demony do pekel. Anděl je prostovlasý, oděný do lehké zbroje, oběma rukama svírá kopí a kolem beder se mu volně vlní světle fialová draperie. Na pravé straně těsně u Michaelova těla se vznášejí malí andělci. Druhá spodní polovina plátna je věnována zmiňovaným démonům a to v rozličných pózách, s vyděšenými tvářemi a nataženými pažaty v gestech strachu.

Archanděl Michael, hebrejsky Míkael, což znamená Tvář Boží, či Kdo jako Bůh? (Quis Ut Deus?) je jeden z prvních andělských knížat, vůdce nebeského vojska v boji s ďáblem (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). „*Michael a jeho andělé se dali do boje s drakem; drak a jeho andělé se postavili proti nim, ale neobstáli a přišli o svoje místo na nebi.*“ (Zj 12, 7–8) Michael je ochránce vyvoleného národa Izraele a ochránce celé církve. Pomáhá v boji proti silám zla, přivádí blažené duše do ráje. Je vzýván při exorcismu a dle legendy je jeho sídlem samotné slunce.

Oltářní plátno je zasaženo restaurátorským zásahem, který setřel jeho původní vzhled. Kolorit obrazu zůstal více méně zachován, avšak modelace a řasení drapérií nejsou již originální. Z celého plátna je tak nejautentičtější umělcova signatura a ne malba samotná.

Zdeněk Wirth zasazuje vznik tohoto obrazu do roku 1770 na základě zřízení nového hlavního oltáře svatého Michaela, který byl vystavěn na náklady Jana Pupečka za 67 zlatých. Zdeněk Wirth bohužel neuvádí, odkud tato zpráva pochází, avšak datování by slohově mohlo odpovídat skutečnosti.

Kompozice užitá na obraze je v celku vyvážená, avšak nefungují zde vzájemné vztahy mezi jednotlivými figurami a vše se slévá do jednoho celku.

Zachovaná olejová skica, v majetku Moravské galerie v Brně, je v mnoha detailech odlišná oproti výsledné realizaci. Je malována odlehčenějším stylem než výsledné plátno (je však nutné počítat s restaurátorským zásahem). Polopostava anděla s kopím nesedí na tmavě šedém mraku, ale je zabořena do mraku narůžovělého. Malí poletující andělci jsou umístěni na opačné straně obrazu a počet těl démonů je omezen pouze na čtyři. Postava archanděla Michaela zůstala v obou verzích beze změn.

8. II. 24

Svatý Metoděj křtí knížete Svatopluka

po 1765

Olej, plátno, 55,5 × 40 cm

Provenience: získáno darem roku 1950

Signatura: Neznačeno

Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4550

Literatura: Škranc 1981, s. 103, kat. č. 23; Slavíček 1994, s. 62–63.

Obraz představující křest knížete Svatopluka svatým Metodějem je další variantou známé kompozice ze sbírek Moravské galerie v Brně [Obr. č. 8. II. 24]. Biskup Metoděj má na hlavě olivově zelenou mitru bohatě zdobenou zlatými ornamenty, která je na obou vrchních cípech zakončena zlatými křížky. Metodějova tvář je zarostlá měkkým bílým plnovousem a ve skráních jemně pableskuje ruměncem. Přes světcova ramena je přehozený těžký, zdobený ornát rovněž olivové barvy, sepnutý na prsou zlatou sponou. Metoděj má odhalenou pouze pravou ruku, ve které drží nádobku ve tvaru mušle a křtí knížete. Kníže Svatopluk klečí, přijímá křest a spíná ruce v modlitbě. Z knížecího šatu je vidět pouze červený plášť s hermelínovým límcem. V levém dolním rohu je vedle knížete umístěna postava malé černošské služebné se zlatou čelenkou a perlovými náušnicemi, která nese zlatou korunu. Za Metodějovými zády je ve stínu zahalený ministrant držící biskupovi rozevřenou knihu a berlu.²¹⁷

Obraz můžeme datovat do doby po roce 1765, tedy po vzniku plátna *Svatého Metoděje křtícího knížete Svatopluka*, který se nachází v Moravské galerii v Brně.

8. II. 25. 1

Svatý Filip

šedesátá léta 18. století

Olej, plátno, rozměry nezjištěny, formát kvadrilobu

Signatura: Neznačeno

Předklášteří u Tišnova, kostel Nanebevzetí Panny Marie, presbytář, evangelijní strana

Literatura: Arijčuk 2015, s. 70.

²¹⁷ Ikonografie svatého Metoděje je uvedena u hesla č. 8. II. 8. 3.

8. II. 25. 2

Svatý Jakub mladší (menší)

šedesátá léta 18. století

Olej, plátno, rozměry nezjištěny, formát kvadrilobu

Signatura: Neznačeno

Předklášteří u Tišnova, kostel Nanebevzetí Panny Marie, presbytář, epištolní strana

Literatura: Arijčuk 2015, s. 70.

8. II. 25. 1

Svatý Filip je znázorněn jako starý vousatý muž upínající svůj pohled směrem k nebi. Spíná ruce k modlitbě [Obr. č. 8. II. 25. 1]. Světec se oběma lokty opírá o dřevěný pulpit, na kterém je položena rozevřená kniha. Je oděný do světle našedlého pláště s lehkými odlesky fialové a jeho spodní košile je světle pistáciově zelená. Za světcovými zády se nachází masivní dřevěný kříž. Blízko světcovy hlavy se vznášejí dvě malé okřídlené andílčí hlavičky, které jsou díky špatnému stavu plátna obtížně viditelné.

Svatý Filip (kolem 7 př. Kr.–87) byl apoštolem a mučedníkem (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Pocházel z Bethsaidy. Stal se žákem svatého Jana Křtitele a potom jedním z prvních Kristových učedníků. Ježíš Kristus si jej vyvolil hned na druhý den po svatém Petrovi a on k němu přivedl Bartoloměje. „*Našli jsme toho, o kterém psal Mojžíš v Zákoně i proroci*“ (Jan I, 45). Za Filipem přišli pohané putující do Jeruzaléma, aby jim ukázal Ježíše. Jednou ho také poprosil: „*Pane, ukaž nám Otce a to nám stačí.*“ a Ježíš mu s jistou lítostí odpověděl: „*Filipe, tak dlouho jsem s vámi, a neznáš mě? Kdo viděl mne, uviděl Otce...Nevěříš, že já jsem v Otcí a Otec je ve mně?*“ (Jan I4, 8–10). Po seslání Ducha svatého šířil křesťanství nejprve ve Svaté zemi a pak v Skythii a Frygii. Dle legendy vyhnal křížem z Martova chrámu v Hierapoli draka, který jedovatým dechem usmrtil králova syna. Pro víru byl za císaře Domitiana bičován, ukřižován a na kříži ukamenován. Jeho žák, svatý Polykarp, tajně pohřbil jeho tělo.

8. II. 25. 2

Svatý Jakub mladší se pravou paží opírá o kamenný sokl zdobený volutou, zatímco levou ruku si klade zbožně na prsa [Obr. č. 8. II. 25. 2]. Pravou rukou drží rozevřenou knihu a o pravou paži má opřenou valchařskou hůl. Jakobovu tvář zdobí delší pěstěný plnovous a pohled směřuje zcela mimo plátno. Apoštolova spodní košile je zbarvena do tmavě žluta s lehkými zelenými odstíny. Přes pravou paži má přehozený jasně červený plášť, který v mohutných řasách halí Jakobovo tělo. Nad Jakobovou hlavou se vznáší dvojice okřídlených andílčích hlaviček, které pozorují Jakobovo počínání.

Svatý Jakub mladší (menší, minor)(†62) byl apoštolem, syn Alfea a Marie, nevlastní sestry či příbuzné Panny Marie (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Byl bratrem Marie Salome, Josefa a apoštolů Šimona Horlivce a Judy Tadeáše. Bývá nazýván příbuzným Páně. Byl tělesně podoben Ježíšovi. Po odchodu svatého Petra do Říma se stal prvním biskupem církevní obce v Jeruzalémě. Těšil se velké vážnosti a byl nazýván „spravedlivým“. Účinně zasáhl do sporu o zachování některých nařízení mojžíšského zákona pro obrácené křesťany, kdy hájil umírněné stanovisko (Sk 15, 13–21). Za nepřítomnosti římského prokurátora byl na popud velekněze Annáše svržen z chrámového cimbuří, kamenován a ubit valchařskou holí.

8. II. 26. 1

Tři králové

kolem poloviny 18. století

Olej, plátno, 57,2 × 36,9 cm

Signatura: Neznačeno

Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad, inv. č. Rajhrad 346

Literatura: Kratinová 1968, s. 23, kat. č. 19; Škranc 1981, s. 71–72, 106 kat. č. 44.

8. II. 26. 2

Zasnoubení Panny Marie

kolem poloviny 18. století

Olej, plátno, 57,2 × 36,9 cm

Signatura: Neznačeno

Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad, inv. č. Rajhrad 345

Literatura: Kratinová 1968, s. 23, kat. č. 18; Škranc 1981, s. 72, 106, kat. č. 43.

8. II. 26. 1

Intimně laděné kabinetní plátno představuje Tři krále, jak putují za hvězdou poklonit se Kristovi do Betléma [Obr. č. 8. II. 26. 1]. Obraz je omezen pouze na tři mužské postavy králů/mágů a tmavé mračné pozadí se zářící hvězdou na nebeské báni. Král nejbližší pozorovateli v levém dolním rohu drží dřevěnou skříňku a je oděný do červeného pláště s hermelínovým límcem. Svůj pohled obrací, stejně jako jeho druhové, směrem k nebi. Druhý král v růžovém spodním a hermelínovém svrchním plášti, na pravé straně obrazu, drží v levé ruce zlatou nádobku a pravou ruku si v gestu vzrušení klade na prsa.²¹⁸

8. II. 26. 2

Scéna Zasnoubení Panny Marie se odehrává v chrámovém prostoru, kde Josefa a Marii oddává velekněz za přítomnosti dvou ministrantů s žhnoucími svícemi [Obr. č. 8. II. 26. 2]. Velekněz je oděn do slavnostního roucha s pruhovaným šálem kolem krku a zlatou sponou, která obtáčí jeho trup. Na hlavě má rohatou tiáru. Panna Maria, zasazena na pravé straně, má na hlavě věneček z růží a vrcholek hlavy jí zdobí kruhový nimbus s hvězdou uprostřed. Maria je oděna do světle růžových šatů s okrovým šátkem kolem ramen a modrým pláštěm spadajícím za záda. Pravou ruku natahuje směrem k Josefovi, aby jí mohl navléct prsten a levou si klade na prsa. Na levé straně je svatý Josef, jehož vlnité dlouhé vlasy mu spadají na záda, svůj pohled upíná na Marii. Přes ramena má přehozený hnědý plášť s dvojitým stříbřitým

²¹⁸ Ikonografii Tří králů je uvedena u hesla č.

pruhem a třásněmi. Josefova spodní košile je světle modrá. Pravou ruku s prstýnkem natahuje směrem k Marii a v levé ruce třímá rozkvetlou hůl, kterou si zároveň opírá o levé rameno. Nad hlavami všech pěti postav je rozžata lampa na řetězu, slabě osvětlující celkový prostor. Na sloupu na pravé straně je rozevřená kniha, nad níž se tyčí dvě tabulky s Božím desaterem.

Dle Jakubova apokryfního evangelia museli Mariini nápadníci donést veleknězi do chrámu prut (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Josefův prut se zazelenal a rozkvetl, což bylo znamením, že on byl vyvolen za ženicha. Z prutu se vylétla holubice, která svatému Josefovi usedla na hlavu.

Plátna jsou zamýšlena jako protějšková, ideově na sebe navazují. Funkci těchto obrazů neznáme. Mohlo jít buď o osobní zakázku, nebo o skicu k dnes blíže nezjištěným plátnům.

Malířsky zdařilejší je obraz Zasnoubení Panny Marie, ve kterém umělec opět dokonale vystihl charakter látky a nejmenší detaily na věnečku růží na Mariině hlavě. Plátno Tří králů je omezeno pouze na tři postavy a vrchní polovinu zaplňuje nebeská sféra. Degradujícím prvkem je zde král v červeném plášti, jehož profil je podán primitivizujícím až zlidovělým způsobem.

S tématem Klanění tří králů se nadále setkáváme v obrazech v kostele svatého Jakuba Většího v Brně a v kostele svatých Petra a Pavla v Horních Dubňanech. F. V. Korompay, až na pár výjimek, neobměňuje oblečení třech mudrců a drží se zavedeného kánonu, kterého užívá ve všech třech plátnech.

8. II. 27. 1

Apoteóza svatého Jana Nepomuckého

1764–1765

Olej, plátno, 125 × 122 cm

Signatura: Neznačeno

Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář na epištolní straně

Restaurováno: 1925 (Norbert Pokorný)

Literatura: Dudik 1844, s. 607; Wolny 1858, s. 299; Leisching 1906, s. 115; Welzl 1906, s. 44; Venera 1949, s. 49–50, kat. č. 20; Škranc 1981, s. 58, 102, kat. č. 15; Thieme – Becker 1927, s. 321; Toman 1993, s. 528

8. II. 27. 2

Křížová cesta (I. – XIV. zastavení)²¹⁹

šedesátá léta 18. století

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, loď kostela

Restaurováno: 1907; 1923 (Norbert Pokorný); 1992 (Dušan Říha)

Literatura: PA [Petr Arijčuk], in: Šeferisová Loudová 2015, s. 191.

8. II. 27. 3

Svatá Máří Magdalena

1764–1765

Olej, plátno, 29 × 59 cm

Signatura: Neznačeno

Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, sakristie

Restaurováno: 1991 (Dušan Říha)

Literatura: Venera 1949, s. 51–52, kat. č. 22; Škranc 1981, s. 102, kat. č. 17; Toman 1993, s. 528.

²¹⁹ Za konzultaci a upozornění na tuto Křížovou cestu děkuji Petru Arijčukovi.

8. II. 27. 4

Svatý František Serafínský

1764–1765

Olej, plátno, 120 × 90 cm

Signatura: Neznačeno

Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, nástavec, boční oltář svatého Jana Nepomuckého, epištolní strana

Restaurováno: 1923 (Norbert Pokorný)

Literatura: Thieme – Becker 1927, s. 321; Škranc 1981, s. 102, kat. č. 16; Toman 1993, s. 528.

8. II. 27. 5

Svatý Petr

1764–1765

Olej, plátno, 29 × 59 cm

Signatura: Neznačeno

Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, sakristie

Restaurováno: 1991 (Dušan Říha)

Literatura: Venera 1949, s. 50–51, kat. č. 21; Škranc 1981, s. 109, kat. č. 90; Toman 1993, s. 528.

8. II. 27. 1

Oltářní plátno svatého Jana Nepomuckého znázorňuje světcovo vstoupení na nebesa [Obr. č. 8. II. 27. 1]. Jan klečí na oblačném kumulu, obličejem obrací k nebesům a svoji pravou ruku si klade na prsa v emfatickém gestu. Světcovu hlavu obkružuje svatozář, na níž je pět hvězd. Jan je oděn do kožešinové almuce s třásněmi, bílé krajkově zdobené rochety a spodní černé kleriky. Na pravé straně se u Janových nohou krčí anděl, který chytá kněze za levé koleno

a je z poloviny zahalen ve světlově stínu. Za touto dvojicí se nachází další dva přihlížející andělé. Okolo Jana jsou na nebeské báni umístěny okřídlené andílčí hlavičky. Před světlem jsou položeny jeho osobní atributy - kvadrátek, rozevřená kniha a palmová ratolest. Anděl, otočený zády k divákovi v dolní levé části obrazu, vynáší oblak se světlem vzhůru k nebesům. Vedle anděla se nachází dvě ženské postavy, které spolu komunikují. První z nich je mladší žena, oděná do světle modrého pláště, přikládající si prst pravé ruky na ústa. Levou rukou poukazuje směrem k Janovi. Druhá žena drží v levé ruce roh hojnosti, ze kterého se sypou řetězy, klíče, peníze a mitra. Pravou rukou žena ukazuje na tento roh a upřeně se dívá své mladší společnici do tváře. Ve vlasech stažených do týla má zlatou čelenku a je oděna do bílé nabírané košile. Kolem ženy se volně stáčí červená draperie spadající na kamenný sokl. Suknice, kterou má žena na sobě, je laděna do šedožlutého až světle okrového tónu.

Kompozice obrazu působí značně nevyváženě, na pravou stranu malíř umístil většinu postav, zatímco levá strana zůstala zcela bez využití. Plátno působí barevně i celkovým provedením kvalitně, ale trpí tímto značným nedostatkem nevyužitého prostoru. S těmito kompozičními potížemi se u F. V. Korompaye setkáváme poměrně často, například u plátna *Čtrnáct svatých pomocníků* z kostela svatého Jakuba Většího v Brně.

Jednotlivé obrazy jsou zasazeny do nepůvodních černých profilovaných rámců s vnitřní zlatou vložkou. Rám na vrcholu zdobí římská číslice značící posloupnost zastavení. Ve spodní části rámu se nachází text popisující jednotlivé zastavení. Křížová cesta se vyznačuje bohatým zástupem lidí, ať už se jedná o plačící ženy, vojáky v římské zbroji nebo postavy na koních, oděné do orientálních oděvů s turbany.

8. II. 27. 2

Křížová cesta je název pro výtvarné zpracování jednotlivých zastavení, obvykle v podobě cyklu obrazů umístěných v lodi kostela [Obr. č. 8. II. 27. 2]. Tyto cykly byly oblíbené v 18. století a staly se tak častým inventářem kostelů, jejich norma byla liturgicky předepsána. Obvykle se celý cyklus skládá ze čtrnácti zastavení, která odpovídají jednotlivým událostem tradičně spojenými s pašijemi.

Křížová cesta v kostele svatého Bartoloměje v Rozsochách unikala dlouhou dobu badatelské pozornosti. Obrazy bohužel trpí dřívějšími restaurátorskými zásahy, kterými prošla všechna plátna v kostele. Jednotlivá zastavení působí nepřesvědčivě a na první pohled jsou

těžko zařaditelná do poměrně rozsáhlého oeuvre F. V. Korompaye. Při bližším zkoumání jednotlivých pláten však nalzáme určité shody v jeho předchozích Křížových cestách (Velké Hoštice, Ostrava) a to zejména ve fyzionomii postav, řasení draperií, gestech a v neposlední řadě v bohaté stafáži lidí oděných do orientálních oděvů s turbany, které F. V. Korompay ve svých dílech s oblibou užíval. Dalo by se říci, že všechny Křížové cesty, které F. V. Korompay namaloval, na sebe vzájemně navazují, ale v žádné z nich se umělec nedopouští opakování stejných scén.

8. II. 27. 3

Svatá Máří Magdalena se modlí v jeskyni a svůj pohled upíná na malý krucifix ve spodním levém rohu obrazu [Obr. č. 8. II. 27. 3]. Světice má delší rozpuštěné vlasy světlé barvy, zvýrazněnou nosní partii a menší špičatou bradu. Přes pravé rameno má přehozený plášť jasně červené barvy a ruce má sepnuté k modlitbě. Spodní košile světice je bílá s modrým pruhem, ostatní část oděvu je zahalena do stínu. Levá strana plátna je zaplněna atributy a doplňky, které ikonograficky identifikují světici: lebka s hnátem, stříbrná pyxida s vonnou masťou, rozevřená kniha a malý krucifix.

Máří Magdalena byla učednicí Páně (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 149–152). Pocházela z Magdaly na západním břehu Tiberiánského jezera (Genezaretského). Máří Magdalena se obrátila na křesťanskou víru poté, co z ní Spasitel vypudil sedm zlých duchů (Mk 16,9). Spolu s dalšími ženami doprovázela Ježíše Krista a jeho učedníky. S Pannou Marií, svatým Janem a dalšími ženami byla svědkyní Ježíšova ukřižování na Kalvárii i jeho pohřbu. Seděla naproti hrobu, když před jeho vchod přivalili kámen a když se sem vydala, aby Krista pomazala vonnými masťmi, zjistila, že kámen byl od hrobu odvalený. Vzkříšený Ježíš se jí zjevil v zahradě, ale Máří Magdalena ho považovala za zahradníka. Proto mu řekla: „*Pane, jestliže tys ho odnesl, pověz mi, kam jsi ho položil, a já ho přenesu.*“ (J 20,15). Ježíš se jí dal poznat. Dle francouzské legendy doplula s Martou, Lazarem a dalšími do jižní Francie, kde hlásala křesťanství v okolí Marseille. Podle řecké tradice je pohřbena v Efesu.

Máří Magdalena je charakteristickým příkladem ženského typu, který malíř hojně zobrazoval na svých plátnech. Světlo, které dopadá z levé strany z neznámého zdroje, zvýrazňuje pouze světici a vše ostatní nechává ve stínu.

8. II. 27. 4

Kontemplující postava svatého Františka Serafínského je zasazena do volné přírody, kdy světec klečí u kamene a svůj pohled směřuje ke krucifixu [Obr. č. 8. II. 27. 4]. František je oděn do hnědé kutny převázané kolem pasu cingulem, na němž má světec pověšený růženec. Ruce jsou zkřížené a položeny na lebce, která spočívá na velkém kameni. Na Františkových rukou a nohou jsou patrné rány podobné těm, jež měl po sejmutí z kříže Ježíš Kristus. Před světce je na kameni rozložena rozevřená kniha opřena o krucifix. Nad hlavou Františka jsou umístěny dvě okřídlené andělčí hlavičky, které hledí na světce a krucifix.

Svatý František z Assisi, vlastním jménem Giovanni Battista Bernardone (1182–1226), byl mnich a zakladatel žebrového řádu františkánů. Byl synem bohatého kupce s látkami Petra Bernardone. Při křtu dostal jméno Jan Křtitel, ale otec mu říkal Francesco (Francouzek), neboť po něm opakoval francouzská slova. Otec si přál, aby pokračoval v kupecké dráze. František měl jemnou, básnicky citlivou povahu. Z počátku se projevoval marnotratně, v oblékání i ve štědrosti. Jednou obdaroval a políbil malomocného, zchudlému šlechtici daroval svůj plášť. Během roztržky mezi Perugií a Assisi byl František zajat. Po roce se vrátil, sužován nemocí a toužil po hodnosti rytíře. Vydal se s propapežským oddílem do Apulie. Při cestách slyšel hlas: „*Františku, proč hledáš sluhu místo Pána?*“. Tento okamžik se stal počátkem proměny jeho života. Vrátil se, vykonal pouť do Říma, prodal část otcova plátna a koně, aby mohl dát opravit kostel svatého Damiána. Za svůj krátký život učinil František mnoho zázraků a dobrodiní. Roku 1210 dostal ústní souhlas se založením svého společenství, pro které vytvořil pravidla. František za sebou zanechal taktéž literární díla opěvující krásu stvoření a prostých věcí. Ke konci svého života byl těžce nemocen. Když cítil, že se smrt blíží, nechal se odnést do kostela Porciunkule. Požehnal okolo stojícím bratřím a zemřel na holé zemi posypané popelem, když se modlil žalm 141. Františkovy ostatky byly roku 1230 přeneseny do dolního kostela v Assisi.

Světelná režie plátna má dva zdroje. Prvním z nich je světlo přicházející z pravé strany z neznámého zdroje, které osvětluje svatého Františka, kámen a knihu. Druhé světlo pochází zleva z červánkových mraků a osvětluje korpus Krista na kříži.

8. II. 27. 5

Meditativní plátno znázorňuje svatého Petra u skaliska. Petr hledí k nebi, vlasy má prořídle, vrcholek hlavy je lysý až na pár zbývajících pramenů nad čelem [Obr. č. 8. II. 27. 5].

Světčovo levé rameno halí lehká nafialovělá aranžovaná drapérie volně vlající přes Petrovy paže. Světec má zkřížené ruce položené na skalním výstupku a kolem nich se vinou provázky, na nichž jsou zavěšeny dva zlaté klíče. Po Petrově levé straně se na travnatém výběžku nachází rozevřená kniha. Světec je zasazen do volné krajiny, z níž můžeme pozorovat pouze vegetaci na pravé straně obrazu, zatímco levá strana je díky tmavým odstínům hůře rozpoznatelná.

Svatý Petr (+64) byl apoštolem a mučedníkem, vlastním jménem Šimon (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 228–233). Od Ježíše Krista dostal jméno Kéfas-Petr (skála). Pocházel z Betsaidy a živil se jako rybář v Kafarnau v Galilei. Jeho starší bratr Ondřej mu ukázal Ježíše, který je z lodě povolal jako své apoštoly a pravil jim: *„Pojďte za mnou, a udělám z vás rybáře lidí“* (Mt 4,19). Ježíš se jednou zeptal apoštolů, za koho jej lidé pokládají a Šimon zvaný Petr mu odpověděl: *„Ty jsi mesiáš, Syn živého Boha!“*. Ježíš mu na to odpověděl: *„Blahoslavený jsi, Šimone, synu Jonášův, protože ti to nezjevilo tělo a krev, ale můj nebeský Otec. A já ti říkám: Ty jsi Petr-Skála a na té skále zbuduju svou církev a pekelné mocnosti ji nepřemohou. Tobě dám klíče od nebeského království: co svážeš na zemi, bude svázáno na nebi, a co rozvážeš na zemi, bude rozvázáno na nebi.“* (Mt 16,16–19) Petr byl u všech důležitých životních událostí Ježíše Krista. Třikrát jej zradil, jak Spasitel předpověděl. Petr byl ukřižován hlavou dolů, neboť se nepovažoval za hodného stejné smrti jakou skončil Kristus. Byl pohřben na vatikánském pahorku, nad jeho hrobem později vznikl slavný chrám.

Autoři předchozích diplomových prací nedokázali kvůli jeho stavu určit, o kterého světce se jedná. Obraz nutně potřeboval restauraci, neboť plátno bylo značně zchátralé a sedřené. Vyobrazený byl dlouho považován za Svatého Jeronýma, až po restaurátorském zásahu vyšlo najevo, že se jedná o svatého Petra.

8. II. 28

Svatý Havel uzdravuje kněžnu Fridiburgu

1760–1770

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Rožná, kostel svatého Havla, presbytář

Literatura: Nepublikováno

Scéna se odehrává v chrámové architektuře, v jejímž středu se nachází postava svatého Havla, který žehná gestem pravé ruky a vyhání tak zlého démona z kněžny Fridiburgy. Světec je vyobrazen jako stařec s krátkým pěstěným plnovousem a lysou hlavou, nad jeho temenem je nimbus s malou hvězdou uprostřed [Obr. č. 8. II. 28]. Havel je oděn do bledě modrého těžkého pláště se zlatou štolou a do bílé spodní rochety, která mu spadá až k nohám. Na ruku má světle okrové rukavice s rozparkem po stranách. Za svatým Havlem se nacházejí dva ministranti držící liturgické či osobní věci. Ministrant po Havlově levici je téměř celý skrytý ve stínu a díky současnému stavu plátna je špatně viditelný. Přesto lze rozpoznat, že pomáhá Havlovi s mitrou a berlou, na které je uvázán bílý šátek. Ministrant po Havlově pravici světci přidržuje rozevřenou knihu, měděný kotlík se svěcenou vodou a metlu, kterou se svěcená voda nabírá. Pod nohama svatého Havla leží kněžna Fridiburga se zesinalým inkarnátem a vytřeštěným pohledem směrem ven z obrazu. Fridiburga má na hlavě knížecí čapku zakončenou zlatým křížkem a ve vlasech zapletené zelené pentle s perlami. Spodní košile je bílá a přes ramena zakrývá jasně červená halena. Suknice pokrývající kněžniny nohy se blyští v dopadajícím světle a připomíná tak drahou lesklou látku. Fridiburgu podepírá příslušnice knížecí rodiny se zlatou čelenkou ve vlasech. Jemným detailem na plátně je démon vylétávající z kněžnina těla, který se ve stínu na sedřeném plátně takřka vytrácí. Veškeré dění pozorují další členové knížecí rodiny umístění na levé straně plátna, znázornění ve vzrušených postojích

a gestech. Krčící se postava se zelenou čapkou na levé straně uprostřed plátna může představovat samotného malíře F. V. Korompaye, který pozoruje právě probíhající zázrak.²²⁰

Svatý Havel (550–640) byl opatem, který své vzdělání nabyt v bangorském klášteře pod vedením svatého Kolumbána (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Společně se svým učitelem patřil k dvanácti mnichům, kteří roku 590 odešli do Francie, aby založili klášter v Luxeuil. Dvojice putovala dále do Tuggenu na Curyšském jezeře. Zde se jim nepodařilo obrátit místní pohany na křesťanskou víru, proto museli utéct. Po třech letech misíí kolem Bodamského jezera se rozešli. Havel si společně s jáhnem Hiltiboldem zřídil poustevnu v pustině poblíž Bodamského jezera v „*mlýnské úžlabině*“. Zde se stal Havel oblíbeným rádcem prostého lidu, za což mu byla nabídnuta funkce biskupa v Kostnici, to ale odmítl. Kolem svatého Havla se shromáždilo mnoho podobně smýšlejících lidí, kteří žili podle řehola svatého Kolumbána. Podle legend uzdravil dceru vévody Gunza Fridiburgu tak, že z ní vyhnal zlé demony, kteří jí vylétli z úst v podobě černého ptáka. Věří se také, že Havel jednou vytáhl trn z paty medvědovi a ten mu za to pomohl nosit dříví, aby mohl vystavět svou poustevnu.

Plátno bylo součástí většího oltářního celku, který se nezachoval a zůstává tak jedinou barokní památkou v rožňanském kostele.

Svatý Havel je nejvíce podobný svatému Valentinovi z kostela svatého Michala v Brně a tudíž by bylo správné datovat rožňanské plátno do časového rozmezí let 1760–1770.

Plátno bylo patrně poničené nebo bylo vsazené do jiného rámu. Důkazem je necitlivé domalování kněžnina šatu v dolní třetině obrazu.

Malířova světelná režie je typicky vystavěna tak, že světlo dopadá z neznámého zdroje zleva nahoře a osvětluje hlavní účastníky. Asistující ministranti, architektura a ostatní stafáž na obraze zůstává v pozadí. Světlem je zvýrazněn první a druhý plán kompozičního trojúhelníku vrcholícího v hlavě svatého Havla. Největší důraz kladl malíř na působení světla na drahé látky, jejichž odlesky mistrně barevně vystihl a dodal jim živost.

²²⁰ Korompayova podoba zatím není žel známá z žádného známého či nově identifikovatelného obrazu a jedná se o pouhou autorovu domněnku.

Jak již bylo zmíněno, stařecký typ postavy svatého Havla se prolíná v celém díle F. V. Korompaye a jeho nejbližší paralela je ve figuře *Svatého Valentina* z kostela svatého Michala v Brně, který si zachovává obdobné gesto a postoj.

8. II. 29

Laktace svatého Bernarda z Clairvaux

kolem 1750–1760

Olej, plátno, 84 × 59,5 cm

Provenience: získáno koupí 14. 5. 1981 na 145 nákupní komisi ze soukromého majetku

Signatura: Neznačeno

Slovenská Republika, Bratislava, Slovenská národná galéria, inv. č. O 5784

Literatura: Keleti 1983, s. 160–161 (následovník P. Trogera).

Svatý Bernard z Clairvaux je oděný do bílého cisterciáckého roucha, pokleká před Matkou Boží s Ježíškem na klíně, která ze svého levého prsu stříká mateřské mléko Bernardovi na ústa [Obr. č. 8. II. 29]. Světec má téměř holou hlavu a svůj zrak upíná k Panně Marii. Ruce má roztaženy směrem k Marii v emfatickém gestu. Panna Maria sedí na oblačném kumulu, má kaštanově hnědé vlasy svázané vzadu do drdolu, který jí halí bílá rouška. Mariin oděv se skládá ze spodní naoranžovělé košile, svrchní růžové košile a modrého pláště. Pravou rukou si drží ňadro a levou poukazuje buďto z obrazu ven, nebo na Bernardovy atributy v levém rohu obrazu. Malý Ježíšek sedí Panně Marii na klíně, dívá se na svatého Bernarda a pravou ručkou mu žehná. V levém dolním rohu plátna se nachází malé červeně čalouněné dřevěné sedátko, na němž leží biskupská mitra, biskupská berla a blíže neidentifikovatelná tmavší draperie. V dále je umístěna profilovaná zeď s medailony provedenými en grisail.

Svatý Bernard z Clairvaux (1090–1153) se narodil do významné šlechtické rodiny (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Již od začátku silně tíhnul k víře a vyrostl z něj ctnostný mladý muž. Vzdělání získal v klášterní škole a po jejím absolutoriu se rozhodl pro řeholní život. Se

svými třiceti druhy se usadil na otcových statcích v Chatillonu, kde se společně připravovali na vstup do řehole. Roku 1100 byl nový řád potvrzen papežem Pachalisem II. jako plod reformy řádu benediktinského. Bernard a jeho druhové vstupují roku 1112 do kláštera v Citeaux. Bernard se stal věhlasným kazatelem a vynikal hlubokou úctou k Panně Marii, se kterou bývá zobrazován a která mu dává pochopit nauku evangelia (tzv. doctrina). Další variantou vyobrazení je scéna, kdy Marie stříká Bernardovi mateřské mléko na rty (zázrak zvaný Lactacio). Někdy bývá tento zázrak doplněn textem: „*Monstra te esse matrem*“–„*Ukaž se být matkou*“.

Plátno působí kompozičně nevyváženě, malíř umístil veškerou svoji stafáž na levou stranu a pravou stranu obrazu ponechává prázdnou s výjimkou profilované zdi v třetím plánu. Plátno zalévá z neznámého zdroje zleva světlo, které naopak mistrně modeluje Bernardovo bílé roucho.

K autorskému určení plátna přispělo vrstvení oblačných kumulů, typicky vyvedená lukovitá část oblak, celková prozářenost nebeské báně s pocitem zapadajícího slunce a pestrá barevnost, kterou oplývají umělcova plátna ze začátku 50. let 18. století. Korompayovo autorství potvrzují také Palkovsky laděné andílčí hlavičky s charakteristickými obličejí, které malíř na svých plátnech hojně užíval.

8. II. 30

Muž s kotlíkem na uhlí (Alegorie zimy)

šedesátá léta 18. století

Olej, plátno, 70,5 × 51 cm

Signatura: Neznačeno

Soukromá sbírka

Zdroj:<http://www.artnet.com/artists/franz-laurenz-korompay/mann-mit-einem-kohlenbecken-allegorie-des-winters-7VMo8LDG4TIN7TFvZy5JVA2> (Vyhledáno 21. 8. 2015)

Literatura: Nepublikováno

Intimně laděné plátno představuje staršího vrásčitého muže s pruhovaným turbanem na hlavě, který svůj pohled směřuje do pravého dolního rohu obrazu [Obr. č. 8. II. 30]. Je oděný do spodní bílé košile a přes ramena má přehozený červený plášť s hermelínovými lemy. Ruce jsou zkřížené a muž se opírá o ucho kotlíku s rozžhaveným uhlím. Pozadí je neutrální, zbarvené do tmavě hněda.

Roční doby bývají personifikovány zpravidla jako čtyři ženské postavy s příslušnými atributy (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Jaro jako mladá žena s květinami, růžemi, liliemi, květinovou korunou a zvířetníkovými znameními Skopce, Býka a Blíženců. Léto bývá lehce oblečená nebo nahá postava, se snopy s obilí, klasy, srpem, obilným věncem a znameními Raka, Lva a Panny. Podzim je znázorněn jako dospělá žena s plody ovoce, vinnou révou, košíkem s ovocem, znameními Vah, Štíra a Střelce. Zima – teplé oblečení, kožešina, dítě zahalené do pláště, muž hřející se u ohně, zvířetníková znamení Kozoroh, Vodnář a Ryby.

8. II. 31. 1

Svatý Blažej

Asi 1760–1770

Olej, plátno, zaskleno, 70 × 40 cm

Signatura: Neznačeno

Strážnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář svatého Antonína Paduánského, menza, evangelijní strana

Literatura: Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 64, 103, kat. č. 27; Kratinová 1995, s. 381; Töpferová 2011, s. 45–46.

8. II. 31. 2

Svatý Valentin

Asi 1760–1770

Olej, plátno, zaskleno, 70 × 40 cm

Signatura: Neznačeno

Strážnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář Čtrnácti svatých pomocníků, menza, epištolní strana

Literatura: Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 64–65, 104, kat. č. 28; Kratinová 1995, s. 381; Töpferová 2011, s. 45–46.

8. II. 31. 1

Prvním plátnem v kostele je od F. V. Korompaye svatý Blažej. Světec je oděný do bledě modrého pláště se zlatým lemováním, který pravou rukou žehná a levou vztahuje na malého kloučka sedícího matce na klíně [Obr. č. 8. II. 31. 1]. O pravé rameno má světec opřenou biskupskou berlu. Na hlavě má posazenou narůžovělou mitru zakončenou dvěma křížky. Blažejova tvář je lehce načervenalá lemovaná kratším bílým plnovousem. Kolem světce je menší houf lidí, které uzdravuje. Rafinovaným detailem zůstávají dvě lehce naskicované svíce u krku malého chlapce, které jsou tradičním atributem svatého Blažeje.²²¹

8. II. 31. 2

Malé plátno představuje svatého Valentina sklánějícího se ho nad postiženým epilepsií. Valentin má přes sebe přehozený těžký zlatý plášť lemovaný stříbrnými pruhy a na hlavě zlatavou mitru podšitou modrou látkou [Obr. č. 8. II. 31. 2]. Světcova tvář je zarostlá kratším hnědým pěstěným plnovousem a jeho zrak spočívá na těle bezvládného mladíka, otočeného zády k divákovi. Valentin drží levou rukou biskupskou berlu a pravou rukou žehná. Skupinka

²²¹ Ikografie svatého Blažeje je uvedena v heslu č. 8. II. 6. 1.

lidí se omezuje pouze na tři osoby: nebožáka s epilepsií, muže držícího nemocného a ženu obracející se tváří k nebi s prosebným gestem.²²²

Oba obrazy jsou „*podvečerně*“ laděné a svým provedením se nejvíce blíží k plátnům *svatého Cyrila a Metoděje* z Moravské galerie v Brně či plátnům ze *svatého Michala* v Brně. Shodné detaily v podobě biskupských miter, berlí a fyziognomie světců řadí plátna do období kolem roku 1760–1770, kdy v oevru umělce nacházíme několik obdobných variant svatých biskupů.

8. II. 32. 1

Svatá Anna Samatřetí

1750–1760

Olej, plátno, 200 × 95 cm

Signatura: Neznačeno

Třebíč, kostel svatého Martina, pod kůrem (dříve na oltáři svaté Anny)

Restaurováno: 1989 (Pavel Padevět)

Literatura: Krsek 1981, s. 21; Škranc 1981, s. 57, 100, kat. č. 7; Krsek 1989, s. 304; Kratinová 1995, s. 381; Pavlíček 2005, s. 120.

8. II. 32. 2

Svatá Rodina

1750–1760

Olej, plátno, 200 × 95 cm

Signatura: Neznačeno

Třebíč, kostel svatého Martina, pod kůrem (dříve na oltáři svatého Josefa)

²²² Ikonografie svatého Valentina z terni je uvedena v heslu č. 8. II. 6. 2.

Restaurováno: 1989 (Pavel Padevět)

Literatura: Krsek 1977–1978, s. 66–67; Krsek 1981, s. 21; Škranc 1981, s. 56–57, 100, kat. č. 6; Krsek 1989, s. 804; Kratinová 1995, s. 381; Pavlíček 2005, s. 120–121.

8. II. 32. 1

Scéna svaté Anny Samotřetí je zasazena do vzdušného chrámového prostoru prozářeného světlem, se štítem blíže neidentifikovatelné budovy v pozadí a profilovanými sloupy s bohatě zdobenou vázou na straně pravé [Obr. č. 8. II. 32. 1]. Svatá Anna sedí na dřevěném křesle zdobeném volutami a na klíně chová malého Ježíška, který jí pokládá pravou ruku na bradu. Světice má kolem hlavy omotaný pruhovaný šátek a opětuje pohled svému vnukovi. Na ramenu má jasně žlutý plášť, její nohy pokrývá tmavě fialová svrchní košile a na klíně je bíle pruhovaná poduška, na které sedí Ježíšek. Pod nohama světice se nachází malý košíček s šitím. Ježíšek sedící na babiččině klíně je ovinut bílou draperií a v levé ruce drží střepec hroznů. Nad touto dvojicí se nachází postava Panny Marie poukazující na anděla s košíkem plným ovoce. Panna Maria má vlasy zčesané na pěšinku a přikryté okrovým šátkem svázaným modrou stužkou. Mariina svrchní košile je tmavě růžově zbarvena a kolem pravého ramene se jí vine modrý plášť, který si rukou přidržuje. Za hlavní skupinkou se tlačí menší zástup andělů přihlížejících intimnímu rodinnému výjevu. Větší anděl, jehož pravá ruka je omotána bílou draperií spadající volně na zem, drží oběma rukama košík s ovocem a sleduje svatou Annu. Jasná barevnost jeho červené suknice s třásněmi září z plátna ven a poutá pozornost pozorovatele. Levou stranu plátna obtáčí nahnědlý oblačný pylon, do kterého jsou zasazeni malý andělci a okřídlené andělčí hlavičky.

Od 13. století se hojně rozšiřovalo zobrazení Panny Marie, Ježíška a svaté Anny, které dnes známe jako ikonografický typ - *Svatá Anna Samotřetí* (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 30–31). Samotný výjev má několik variant. Svatá Anna bývá většinou zobrazena jako starší žena se zavinutou hlavou, buď sedí, nebo stojí, v jedné ruce drží Ježíška a v druhé Pannu Marii. Od konce 15. století se začíná objevovat nový ikonografický typ – *Svatá Anna Samačtvrtá* (do výjevu je zasazena nově Annina matka Emerentie).

Restaurátorské práce na plátně svaté Anny byly velmi náročné, neboť obraz byl po celé ploše velmi těžce poškozen rozsáhlou sítí trhlin. Originální malba byla navíc překryta dvěma

souvislými vrstvami přemaleb. Byla provedena rentoaláž, při které byla použita papírová mezivložka na dlouhodobé vyrovnání povrchu a ještě další dvě vrstvy plátna. Všechny nepůvodní vrstvy byly sejmuty, defekty vytmeleny a byla provedena náročná retuš.

Svojí živou barevností navazuje plátno na *Smrt svatého Josefa* z kostela svatého Jakuba v Brně. U obou pláten na první pohled zaujme anděl v jasně červené draperii, v případě svatojosefského obrazu poklekající a přidržující atributy svatého Josefa. Jasně prosvětlená draperie svaté Anny nalézá svoji paralelu v plášti svatého Josefa, jež jemně pableskuje na pozorovatele.

8. II. 32. 2

Hlavním námětem druhého oltářního plátna je Svatá rodina v blíže neurčitém chrámovém prostoru. Vrcholek plátna zaujmají rozliční andílci, kteří buďto poletují, drží mohutný zelený závěs nebo se objímají [Obr. č. 8. II. 32. 2]. Dvojice objímajících se andílků leží na našedlém oblačném kumulu, jeden z nich drží růžovou růži a druhý náruč květin. Pod vznášejícími se andílkami je umístěna kamenná váza na soklu, zdobená rokokovými motivy s tváří umístěnou v oválné kartuši. Na levé straně téměř v polovině plátna je umístěna Panna Maria. Matka Boží svůj pohled směřuje na malého Ježíška s Josefem, pravou ruku si klade na prsa a ukazovákem levé ruky si přidržuje stránku knihy, kterou pokládá na kamenné zábradlí s balustrádou. Mariiny vlasy jsou staženy dozadu a přikryty tmavě žlutou rouškou zdobenou stříbrnými lemy s třásněmi. Maria je oděna do spodní bílé košile, svrchní tmavě růžové košile s rozparkem na dekoltu a přes ramena má přehozený modrý plášť, který v mohutných řasách spadá až na zem. U nohou Panny Marie klečí a jeho pohled směřuje ven z plátna. Je oděný do tmavě modré košile, přes levou paži má přeložen jasně žlutý plášť spadající světcovi za záda. Na rukou drží Josef malého Ježíška, který laškovně pokládá levou ruku na jeho hlavu a v pravé ruce svírá malý dřevěný křížek. Ježíškovy blondáté vlnité vlasy jsou lehce rozčepířené a jeho bedra jsou zahalena bílou draperií vinoucí se volně na zem. V levém spodním rohu plátna pokleká anděl zahalený do červeného pláště a zelené suknice. Levou rukou podává Josefovi lilii a pravou se opírá o košíček s květinami. Mezi andělem a svatým Josefem je malý holohlavý andílek, který drží Josefovu rozkvetlou hůl.

Svatá rodina je tvořena svatým Josefem, Pannou Marií a Ježíšem (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 272–273). Tato rodina žila v městečku Nazaretě a Ježíš v ní prožil

třicet let svého života. Svatý Josef, který živil rodinu prací tesaře, v níž pokračoval i Ježíš, zemřel podle tradice ještě dříve, než Ježíš začal šířit své učení. Většinou se jedná o reprezentativní vyobrazení. Námět se v určitých modifikacích objevuje již ve středověku a byl doporučován po tridentském koncilu (od druhé poloviny 16. století) jako příklad hodný následování rodinami katolických křesťanů.

U obrazu byla provedena rentoaláž, byly sejmuty lakové vrstvy a lokální retuše. Bylo provedeno tmelení, retuš a závěrečné nalakování. U ozdobného rámu byla provedena petrifikace dřeva, čištění povrchu a retuš zlacených částí.

Světlo dopadající z levé strany lehce klouže po postavě Panny Marie a naplno osvětluje postavičku malého Ježíška, jehož inkarnátu dodává ještě větší svítivost. Největší ocenění a pozornost si však zaslouží bravurně a do detailu vyvedená květinová zátiší, jejichž živost sálá z plátna ven. Bohužel kromě třebíčských pláten se květiny v díle F. V. Korompaye příliš nevyskytují. O tom, že F. V. Korompay prošel školením u F. A. Palka, svědčí malý holohlavý andílek, který se objevuje v Palkových plátnech např. v obraze *Apoteóza svatého Jakuba Většího* v kostele svatého Jakuba Většího v Brně. Motiv holohlavého andílka použil Korompay také na oltářním plátně *Smrt svatého Josefa* v kostele svatého Jakuba Většího v Brně.

8. II. 33

Ukřižování s Pannou Marií, svatým Janem Evangelistou a svatou Máří Magdalenou

kolem 1760

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Třebíč, kostel svatého Prokopa, zpěvácká kruchta

Literatura: Pavlíček 2013, s. 45.

Rozměrnému plátnu vévodí masivní kříž, na němž je ukřižován Ježíš Kristus. Na vrcholku kříže vlaje ve větru přibitý list papíru s písmeny: „I. N. R. I.“. Zesinalé tělo Krista halí

pouze bílá nařasená bederní rouška, jejíž cíp se na levé straně vzdouvá ve větru [Obr. č. 8. II. 33]. Dolní polovina obrazu je vyplněna postavami svatého Jana Evangelisty, svaté Máří Magdaleny a Panny Marie. Jan Evangelista pravou rukou chápá Pannu Marii za její levou ruku a upíná na ni svůj pohled, zatímco levou ruku má lehce pozdvihnutou. Jan je oděný do tmavě zelené košile a červeného pláště, který mu spadá přes levou paži v trubcovitých záhybech dolů. Svatá Máří Magdalena drží pravou rukou hlavu Panny Marie a v bolestné grimase se obrací na ukřižovaného Krista. Žlutý plášť svázaný uzlem na hrudi podhaluje svrchní růžovou košili. Na klíně leží Máří Magdaléně Matka Boží, která upadla do mdlob. Panna Maria je oděna do svrchní bílé košile a její spodní končetiny halí modrý plášť.

Návrší za hradbami Jeruzaléma získalo název podle svého tvaru (aramejsky golgota=lebka). Nacházelo se zde popravčí místo, na kterém byl ukřižován Ježíš Kristus. „Přivedli ho na místo, kterému se říkalo Golgota, což znamená v překladu Lebka“ (Mk 12, 22). Poblíž návrší byly zahrady a skalní hroby. V jednom z nich byl Ježíš pochován. Na tomto místě stojí dodnes kostel Božího hrobu (nebo Vzkříšení) vystavěný ve 4. století za císaře Konstantina. Podle tradice byl pod Golgotou hrob Adamův. Golgota je též považována za střed světa.

Předlohou třebíčského obrazu bylo slavné plátno *Ukřižování Krista s Pannou Marií, svatým Janem Evangelistou a svatou Máří Magdalenou*, z ruky Francesca Trevisaniho (1656–1746). Plátno objednal František Adam hrabě Trauttmansdorff (†1762) pro piaristický kostel Povýšení svatého Kříže v Litomyšli a zaplatil za něj 1400 zlatých.²²³

²²³ Pavlíček 2013, s. 38.

8. II. 34

Příbuzenstvo Kristovo

1770–1775

Olej, plátno, 280 × 170 cm

Signatura: „*Franz Korompay pinx.*“

Uherský Brod, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, boční oltář Příbuzenstva Kristova, epištolní strana

Literatura: Wolny 1859, s. 289; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Škranc 1981, s. 106–107, kat. č. 48; Krsek 1989, s. 804; Toman 1993, s. 528; Kratinová 1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143, kat. č. 257; Pavlíček 2005, s. 71.

Příbuzenstvo Kristovo je zasazeno do blíže neurčeného vzdušného chrámového prostoru, který lemují sloupy s korintskými hlavicemi [Obr. č. 8. II. 34]. Scéna je rozdělena na nebeskou a pozemskou sféru. V nebeské sféře poletují větší andělé, menší andílci a okřídlené andílčí hlavičky jsou posazeny do jemně naředěných oblačných kumulů, osvětlených žlutavou září vycházející z holubice Ducha svatého. Střed pozemské skupiny zaujímá Panna Maria sedící na dřevěném čalouněném křesle s malým Ježíškem na klíně. Oděv Matky Boží se skládá ze spodní košile světle růžové barvy, kolem krku uvázaného pruhovaného šátku. Její boky obtáčí světle modrá draperie spadající až na zem. Ježíšek na Mariině klíně je téměř nahý, jen jeho bedra obtáčí bílá rouška. Malý Spasitel se natahuje pro červené jablíčko, které mu podává do stínu zahalený svatý Josef, který třímá svůj atribut, rozkvetlou hůl. Na pravé straně od Panny Marie sedí svatá Anna, tentokrát bez svého chotě svatého Jáchyma. Anna roztahuje paže, svůj zrak upíná na malého Ježíška a stejně jako Panna Maria sedí. Svatá Anna je oděna do spodní zelené košile, svrchního světle fialového pláště a hlavu má ovázanou bílým šátkem. Svatá rodina se svatou Annou je umístěna na vyvýšeném kamenném stupínku. V levé spodní části plátna je svatá Alžběta se svým synem, malým Janem Křtitelem. Alžbětin oděv je svrchní jasně červená košile, hnědý plášť se zeleným lemem. Vlasy má svázané šedým šátkem. Levou rukou poukazuje na svatou rodinu a pravou rukou drží Jana Křtitele, který je zahalen do stínu a svoji hlavičku obrací směrem k Ježíškovi. Levou ručku pokládá na hlavu malé ovečky a v pravé ruce

drží rákosový křížek.

Zobrazení vychází ze středověké legendy vypovídající o trojím manželství svaté Anny (trinubium). Poprvé byla provdána za svatého Jáchyma a měla s ním dceru Pannu Marii, která se provdala za Josefa a stala se matkou Ježíšovou (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Jako vdova se podruhé Anna provdala za Kleofáše a jejich dcera, opět Marie (Marie Kleofášova či Alfeova) se provdala za Alfea a měli syny Jakuba mladšího, Josefa Spravedlivého, Šimona a Judu. Po dalším ovdovění si Anna vzala třetího manžela Salomeho a jejich dcera, třetí Marie (Marie Salome) se provdala za Zebedea a měli syny Jakuba staršího a Jana Evangelistu.

8. II. 35. 1–35. 14

Křížová cesta (I. – XIV. zastavení)

1773–1776

Olej, plátno, kasulový formát, 65 × 66 cm

Signatura: Neznačeno

Velké Hoštice, kostel svatého Jana Křtitele, loď kostela

Prameny: ZA Opava, pob. Opava, fond Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 38, 44, 46, 48, 52.

Literatura: Wolny 1863, s. 271; Thieme – Becker 1927, s. 321; Welzl 1906, s. 43; Venera 1949, s. 67–68, kat. č. 43; Krsek 1969, s. 89; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 77–78, 107, kat. č. 49.–62.; Krsek 1989, s. 805; Kratinová 1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143; Kameníčková 2013, s. 85; Slavíček 2013, s. 188–189;

Cyklus křížové cesty zahrnuje obvyklých čtrnáct zastavení, které jsou zasazeny do zlacených kasulových rámců, zdobených rokajemi s popiskou jednotlivých zastavení s římskou číslicí [Obr. č. 8. II. 35. 1–35. 14]. Scény jsou zaplněny rozmanitou stafáží starců, naříkajících žen s dětmi, vojáků oděných do římské zbroje, orientálně ošacených postav, které F. V. Korompay zasazoval s oblibou do svých obrazů. Početný komparz dodává scénám lehký tón

bizarnosti. Patetická gesta a akce všech přítomných postav jsou podány s živostí a zájmem o detail. Některé tváře figur jsou lehce karikovány, nebo svým výrazem umocňují naléhavost výjevu. Důležitým dramatickým prvkem je obloha měnící se podle scén a podtrhující děj v závislosti na blížícím se konci cesty Ježíše Krista. Od lyricky bledě modrého tónu, přes jemně šedé akordy, až po hrozivě temně vyhlížející nebeskou báň. Malíř obrací svoji pozornost na provedení pozadí, případně na architektonické kulisy či přírodní scenérii.

Křížová cesta je poznamenaná pozdějšími restaurátorskými zásahy a přemalbami, avšak nikoli v celém rozsahu. Výsledné retuše lze zaznamenat nejvíce na IX. zastavení.

F. V. Korompay se občas dopouští anatomických nepřesností, které drobně narušují celkové vyznění obrazu. Jako nejlepší příklad poslouží Zastavení XI., kdy je Ježíš Kristus přibíjen na kříž. Malíř bravurně zvládá perspektivní zkratku Kristova těla, avšak jeho korpus je oproti přibíjejícím katům či přihlížejícím postavám značně poddimenzovaný.

Ohledně datace Křížové cesty panovala mezi autory ve větší míře shoda. J. Venera ve své diplomové práci uvádí rozmezí let 1773–1774, Pavel Škranc také přistupuje k názoru, že byl celý cyklus hotov kolem roku 1774. Nejpřesnější dataci uvádí L. Slavíček ve své studii o umělcích, které často pověřoval hrabě Ignác Dominik Chorynský svými zakázkami. V roce 1773 objednal hrabě u F. V. Korompaye čtrnáct zastavení křížové cesty prostřednictvím brněnských zmocněnců Bartholomea Nebese a Josefa Rückerta. Dodání hotového cyklu se protáhlo až do února roku 1776, kdy byly hotové a dobře zaplacené obrazy odeslány ve dvou bednách z Brna přes Pačlavice na místo určení. Josef Rückert informuje hraběte Chorynského o uzavření zakázky i o sjednaném honoráři ve výši 100 zlatých v dopise ze 17. října 1773. V tomto listu hraběte urguje o zaslání grafických předloh, které malíř F. V. Korompay očekává. Hrabě Chorynský měl přesnou představu o tom, jak by měl cyklus Křížové cesty vypadat, a proto určil malíři konkrétní předlohu, která měla být inspiračním zdrojem celého díla. V literatuře byl tento zdroj hojně reflektován, avšak zatím se nepodařilo tuto předlohu vyhledat nebo ji blíže specifikovat. Dle dalších zmínek v Rückertově dopise se nejednalo o volné grafické listy, ale o ilustrace z četných knížek věnovaných pobožnosti křížových cest, které byly svého času značně populární. Tento fakt podporuje poznámka v jednom z Rückertových dopisů, jež předlohu určuje jako: „*Creutz – Weeg Büchl*“.²²⁴ Není vyloučeno, že tímto hledaným spisem je kniha:

²²⁴ ZA Opava, pob. Opava, fond Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 48.

„*Der Heilige Creutz – Weeg Unsern Herrn Jesu Christi, Abgetheilet in Vierzehn Stationen*“, kterou v roce 1762 vytiskla tiskárna Josefy Antonie Hirnleové v Olomouci. Z dopisu F. Rückerta se dozvídáme, že malíř s touto předlohou zacházel velmi volně a maloval tak výjevy podle svého vlastního uvážení.

8. II. 36

Loučení apoštolů svatého Judy Tadeáše a Šimona Horlivce

1750–1760

Olej, plátno, 318 × 162 cm

Provenience: Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář svatých Šimona a Judy

Signatura: Neznačeno

Vranov, poutní kostel Narození Panny Marie, sakristie

Prameny: MZA Brno, G12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 24

Literatura: Welzl 1906, s. 42; Wolny 1856, s. 65; Thieme – Becker 1927, s. 321; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 35–36, kat. č. 5; Škranc 1981, s. 101, kat. č. 11; Toman 1993, s. 528; Ondříková 2012, s. 31–35.

Hlavní scénu obrazu zaujímá postava Judy Tadeáše, oděného do honosného modrého šatu a světle hnědého pláště. Juda Tadeáš je umístěn v dolní části obrazu a je v mírném podřepu. Apoštol oběma rukama tiskne dlaň svého přítele Šimona Horlivce, který je do půle těla svlečený a jeho bedra obtáčí bílé roucho a přes rameno má přehozený narůžovělý plášť. Šimon bez jakéhokoliv odporu se nechává unášet dvěma katany k popravišti. Popraviště tvoří dva masivní trámy. Trám blíže pozorovateli obtáčí tmavě zelená látka s třásněmi. Nad levým trámem stojí postava kata v šedavé košili a řeže do tohoto trámu pilou. Katan ve spojitosti s trámem a pilou tvoří symbolický kříž. V pozadí za oběma světci, kteří tvoří centrální vjev obrazu, lze v dálce pod oblaky spatřit blíže neurčenou architekturu. Nad klečícím Judou

Tadeášem se tyčí katan v bílém plášti s kyjem v ruce, chystající se udeřit apoštola. Kat svým umístěním a rozmáchlým gestem vnáší do kompozice dynamický prvek pohybu. Další výraznou postavou na plátně je římský voják umístěný v levém dolním rohu, pomyslně uzavírající kompozici. V nebeské sféře v horní polovině plátna se nacházejí andělé nesoucí oválnou kartuš s vyobrazením Ježíše Krista z profilu. Pod rojem andělů, držících oválnou desku, se vznáší malý andílek oděný do vlající růžové draperie, nesoucí oběma mučedníkům vavřínové věnce.²²⁵

Roku 1766 byl postaven při jižní zdi presbyteria chrámu nový mramorový oltář zasvěcený apoštolům svatému Judovi Tadeášovi a svatému Šimonu Horlivcovi. Nový oltář byl osazen stejnojmenným plátnem, které se dnes nachází v sakristii poutního kostela Narození Panny Marie ve Vranově.

František Vavřince Korompay vycházel pravděpodobně z obrazu *Předání klíčů svatému Petrovi* od Giovanniho Battisty Pittoniho (

K oltářnímu obrazu se váže přípravné modello, deponované v Moravské galerii v Brně. Při srovnání modella a výsledného obrazu, malíř shodně komponoval obě verze na souvislou esovitou křivku. Kompozice u obou zmíněných obrazů je vyvážená a netrpí žádnými nedostatky. Přípravná práce se odlišuje od výsledné pouze jasnějším koloritem a výraznou dynamikou postav.

8. II. 37

Vyučování Panny Marie

polovina 18. století

Olej, plátno, 150 × 248 cm

Provenience: Vyškov, kaple svaté Anny

Signatura: Neznačeno

Vyškov, Muzeum Vyškovska, inv. č. H 22.173 (získáno roku 1981)

²²⁵ Ikonografie svatého Judy Tadeáše a Šimona Horlivce je uvedena v heslu č. 7. I. 1.

Restaurováno: 1992 (Jitka Bílá)

Literatura: Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143; Kollandová 2009, s. 35; Chrástová 2014, s. 27.

Vyučování Panny Marie je zasazeno do vzdušné chrámové architektury, omezeno již tradičně na tři osoby: svatou Annu, Pannu Marii a svatého Jáchyma. Svatá Anna má svrchní našedle fialovou košili, spodní červenou košili a žlutý plášť s třásněmi zdobený nazelenalým lemem a přes hlavu přehozený šedý šátek [Obr. č. 8. II. 37]. Hlavu světice zdobí kruhový nimbus. Anna sedí na dřevěné stylizované sesli. Na klíně má Anna posazenou Pannu Marii s červenou pentlí ve vlasech, oděnou do svrchní růžové košile, zrakem směřující směrem k nebi s pozdvihnutýma ručkama. Svatý Jáchym je celý ve stínu, na sobě má hnědý plášť a sedí u stolku s modrou deskou, kde studuje list papíru. V levém dolním rohu plátna se nachází proutěný košík s červenou draperií. Vrchní část plátna je věnována pastelově modré obloze s našedlými mraky, zpoza kterých vykukují okřídlené andělčí hlavičky.

Motiv vyučování Panny Marie je hojně opakován v celé škále uměleckých výrazů a stal se jedním z oblíbených (Rulíšek 2006, s. nečíslováno; Royt 2007, s. 29–31; Vidmanová 2012, s. 252–261). Panna Maria byla poslána na učení do chrámu ve svých třech letech. Menší narážkou na Mariino učení by mohl být košík s prádlem, umístěný v dolním levém rohu plátna, který naznačuje, že Marie v chrámu tkala kněžská roucha a chrámovou oponu.

Obraz byl sejmut z nevhodného napínacího rámu. Malba byla rentoalována na velmi silné řídké plátno a rub byl natřen vrstvou žlutobílé olejové barvy, která prošla mezerami mezi vlákny a utvořila na původním plátně tvrdou a velmi špatně odstranitelnou strupovitou vrstvu. Silná vrstva olejového nátěru se zbytky klihového lepu byla sejmuta zbrúšením. Velké plomby tmelů, pravděpodobně sádrových, byly na místech původních ztrát silné i víc než 1 mm. Obraz byl v celé ploše nažehlen na nové plátno za použití voskopryskyřičné nažehlovací směsi se současným zpevněním barevné vrstvy. Malba byla napnuta na nový klínový napínací rám patřičné velikosti. Po provedených sondách byly snímány nečistoty, silná vrstva ztmavlých laků, velké plochy retuší a přemaleb. Při předchozích opravách byl obraz čištěn nestejně, některé partie byly silně promyté (zejména pravá část obrazu a postava Jáchyma) a jiné naopak nedočistěné (obloha a horní část obrazu). Ztráty podkladu byly

doplněny disperzním křídovým tmelem a plocha malby byla zcelena lokální napodobivou retuší akvarelovými barvami, po přelakování byla retuš dokončena do vlhkého laku olejovými barvami.

8. II. 38

Immaculata s putty nesoucími mariánské symboly

před 1779

Olej, plátno, 93 × 75 cm

Provenience: Znojmo, Klášter dominikánů

Signatura: Neznačeno

Znojmo, Jihomoravské muzeum, inv. č. O 1489

Literatura: Ciprian 1996, s. 21, kat. č. 34; Ciprian 2006, s. 19, kat. č. 34; [Z. W.] Zora Wörgotter in: Kroupa 2002, s. 211, kat. č. 76.

Ústřední postavou kabinetního plátna je Panna Maria obklopená houfem andílků, držících oválné kartuše s mariánskými symboly [Obr. č. 8. II. 38]. Hlavu Bohorodičky zdobí věnec z růží, v jehož jemných detailech dosáhl malíř skutečného mistrovství. Nad ním je patrný kruhový nimbus s dvanácti hvězdami. Její pohled směřuje vzhůru na holubici Ducha svatého. Oděv Panny Marie se skládá z tmavě okrového šátku s jemnými bílými, modrými a růžovými pruhy, z bílé spodní košile a jasně modrého pláště obtáčeující Mariin korpus. Pravou rukou drží lilii věčné blaženosti a levou si klade na prsa. Maria spočívá levou nohou na srpku měsíce, zatímco pravou nohou zašlapává hada s jablkem v tlamě.

Panna Maria je znázorněna ve chvíli, kdy jí anděl zvěstoval radostnou novinu o početí z Ducha svatého a kdy od něj přijala lilii čistoty, kterou s sebou anděl přinesl (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). O následném přijetí Neposkvrněného početí hovoří Mariin pohled směrem na nebesa, kde se vznáší Holubice Ducha svatého. V *Písni písni* se hovoří o Panně Marii jako o nezkaleném zrcadle, půlměsíci, palmě, Davidově slonovinové věži, bráně, cipřiši, uzavřené

zahradě, slunci, lilii atd. Nejvíce je zdůrazněno nezkalené zrcadlo: „[...]Je (Panna Maria) ... nezkaleným zrcadlem Božího působení a obrazem jeho dobrotivosti[...]“ (Mdr 7, 26). Všechny tyto symboly jsou znázorněny na oválných kartuších, které nesou malí andělíčky. Téma Neposkvrněného početí Panny Marie nabývalo na významu ve 12. a 13. století, nejvíce však v období protireformace.

Blíže lze dílo zařadit do doby, kdy F. V. Korompay pracoval pro premonstráty v Louce u Znojma. Klášter premonstrátů byl zrušen roku 1784 a zbytek inventáře byl převezen do dominikánského kláštera ve Znojmě. Odtud se dílo dostalo do sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě.

Uvolněnější malířský rukopis, ke kterému malíř dospívá v pozdějším období své tvorby, plně vystihuje ladnost postoje. Ten vyvolává dojem křehkosti, která je umocněna v jemném váňku se vlnící draperií.

8. III. Portréty

8. III. 1

Matka představená Marie Agnes Bajerwekinová

1775

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: na rubu plátna „*Maria Agnes Bajerwekin geboren den 1 Sept: 1735, Erste Oberin aus dem Brünner Convent, Gemahlen von Franc: Korompay 1775.*“

Brno, Konvent sester alžbětinek

Literatura: Samek 1994, s. 211.

Portrétovanou matku představenou, Marii Agnes Bajerwekinovou, zachytil malíř v polopostavě [Obr. č. 8. III. 1]. K pozorovateli je natočená ze tří čtvrtin, před šedavým pozadím, kde střepec našaseného tmavě zeleného závěsu visí blízko hlavy portrétované. Zvídavé oči matky představené, ruměnc na tvářích a rty v lehkém úsměvu vykazují hluboký zájem o psychologii zobrazené, v němž F. V. Korompay dosáhl opravdového mistrovství. Matka představená je oděna do řeholního černého roucha alžbětinek. V levé ruce drží knížku se stříbrnými pukly, do níž vsouvá ukazováček k přidržení právě rozečtené stránky. Pravou ruku má volně umístěnou u pasu.

8. III. 2

Architekt František Antonín Grimm

padesátá léta 18. století

Olej, plátno, 80,8 × 63,3 cm

Provenience: získáno konfiskátem roku 1945

Signatura: Neznačeno

Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. Z1551

Literatura: Kroupa 1982, s. 15; Krsek 1989, s. 803, 806, kat. č. 520; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 543, kat. č. 255; Cvilinková 2007, s. 11.

Podobizna architekta Františka Antonína Grimma je provedena do půle těla a postava je k pozorovateli natočena ze tří čtvrtin [Obr. č. 8. III. 2]. Grimmovu hlavu pokrývá šedá naaranžovaná paruka, ve tvářích se zračí jemný ruměnc a bystré oko sleduje pozorovatele. Mírně otlá tvář nese jemné namodralé stopy po oholených vousech. Architekt sedí na zeleně čalouněném křesle, pravou rukou drží tužku (?) a plán věže kostela a levou rukou jemně svírá odpichovadlo. Na silném krku má architekt zavázaný bílý šátek s krajkovým fiží, které je zastrčeno do červené, zlatem zdobené vesty. Přes tuto červenou vestu má Grimm oděný šedý kabátec, jehož rukávy jsou zakončené bílými nabíranými manžetami. Architekt sedí u kulatého stolku, kde je položený další plán půdorysu blíže neurčené stavby.

František Antonín Grimm se narodil v Brně 2. října 1710 a pokřtěný byl v kostele svatého Jakuba Většího v Brně (Kroupa 1982, s. 38). Narodil se do rodiny zavedeného brněnského architekta Mořice Grimma, původem z bavorského Achdorfu, a jeho manželky Uršuly. První zkušenosti s prací nabyt v ateliéru svého otce. V roce 1730 se zapsal na Vídeňskou akademii, kde studoval umění kresby a malby. Po třech letech přestoupil na vojenskou akademii, kde se učil pod vedením významného architekta Donata Felice d'Allia a asistoval mu při projektování. Po smrti divadelního architekta a malíře Antonia Beduzziho, učitele d'Allia, se velká část jeho pozůstalosti, včetně plánů, dostala do Grimmovy sbírky. Na konci čtyřicátých let 18. století podnikl za podpory Dietrichsteinů studijní tovaryšskou cestu do Říma. V Římě

navštěvoval soukromý ateliér Nicola Salviho. Z Říma si přivezl plány ze zaměřování kopule chrámu svatého Petra, nebo plány z konkurzu na fasádu S. Giovanni in Laterano. V polovině čtyřicátých let 18. století se Grimm usadil zpátky na Moravě a stal se dvorním architektem a geometrem Karla Maxmiliána Dietrichsteina a jeho bratra Leopolda. V roce 1745 se v Dubu nad Moravou oženil s Marií Annou Knurrovou. Po smrti svého otce roku 1757 přebral všechny jeho zakázky. František Antonín Grimm postavil řadu staveb, z nichž nejvýznamnější jsou: kostel v Drnholci, zámek Napajedla, kostel ve Šternberku, nebo zámek Vizovice. Antonín Grimm zemřel 17. ledna roku 1784 v Brně a byl pohřben v kapucínské hrobce, kde se jeho mumifikované tělo nachází dodnes.

8. III. 3

Brněnský radní Johann Wenzel Kurtz²²⁶

druhá polovina 18. století

Olej, plátno, 63,5 × 51,5 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, Muzeum města Brna, inv. č. 56182

Literatura: Svobodová 1997, s. 48 (autorsky neurčen).

Obraz zachycuje polovinu postavy brněnského radního Wenzela Kurtze, hledícího přímým zrakem na pozorovatele. Radní má na hlavě paruku, která je vzadu svázaná velkou černou mašlí [Obr. č. 8. III. 3]. Lehce pozdvižené obočí a v celku odměřená mimika tváře, značí jistý odstup portrétovaného od pozorovatele. Kolem krku má uvázaný bílý šátek, ze kterého volně spadá krajkové fiží, lehce zastrčené do bohatě vyšíváné vesty. Kabátec radního je tmavě zelené barvy s hnědými knoflíky a rukávce jsou zakončeny detailně provedenými krajkovými manžetami. Pravou ruku má radní volně podél těla, zatímco levou má opřenou o kulatý, profilovaný stoleček. Podobizna je malována na neutrálním tmavě šedém pozadí, jehož lehce

²²⁶ Autorské připsání Františku Vavřinci Korompayovi vznesl Jiří Kroupa.

světla část zvýrazňuje hlavu pana radního.

V roce 1758 se J. W. Kurtz stal přísežným kancelářským úředníkem při Zemských deskách. V roce 1762 se stal soudním vice-notářem při moravském Tribunálu. V roce 1767 byl dekretem ustanoven soudním notářem a byl jím až do roku 1773.²²⁷ V roce 1770 byl uznán brněnským měšťanem.²²⁸ Poté se stal magistrátním radou s přidělenou agendou policejní. Podle adresáře města Brna z roku 1794 bydlel na adrese Alte Fröhlichergasse č. 514 (dnešní ulice Veselá). Johann Wenzel Kurtz zemřel 30. března roku 1806.²²⁹

8. III. 4

Papež Klement XIV.

po 1769

Olej, plátno, 159,5 × 106,5 cm

Provenience: Brno, minoritský klášter

Signatura: na papíře co drží papež: „*Frances. Korompay pinsc.*“. Text na obraze: „*Alla Santā di Nrō Sigrē Papa Clemente XIV et. CLEMENS XIV. Pontif : Max : ex Conventualium antehac Laurencius Vardinalis Tit : SS : XII Apostolorum crea : Elentis in Sumum Pontificem IQ Ordine Fratrum Minorum S : Francisci Ganganelli vedus : a Clemente XIII Praesb : Maji Anno 1769*“

Brno, Muzeum města Brna, inv. č. 56290

Restaurováno: 1998 (Mojmír Hamsík)

Literatura: Venera 1949, s. 52, kat. č. 23; Škranc 1981, s. 41–42, 99–100, kat. č. 5; Krsek 1989, s. 806; Svobodová 1998, s. nečíslováno.

Papež Klement XIV. sedí na dřevěném zlaceném čalouněném křesle, pravicí žehná a v

²²⁷ Archiv města Brna, fond A 1/22 – Spisovna Oeconomica (1226) 1792–1896 (1897), inv. č. 1544 – spis Kurzová Anežka, vdova po magistrátním radovi Janu Václavu Kurzovi a jejich dcera Terezie 1806–1831.

²²⁸ Josef Dosoudil, Die Brünnner Bürgernahmen, in: *Zeitschrift des deutschen Vereinis für die Geschichte Mährens und Schlesiens*, Brünn 1933, s. nečíslováno.

²²⁹ Za poskytnutí informací a vyhledání archiválií děkuji Mgr. Martině Popovičové.

levé ruce drží list, udávající papežovo jméno a umělcovu signaturu [Obr. č. 8. III. 4]. Papež je oděn do reprezentativního roucha skládajícího se z kožešinou podšitého rudého biretu, který má umístěný na hlavě, bílé sutany, bílé krajkami zdobené rochetty a z kožešinou podšité rudé almuce. Kolem papežova krku se vine zlatě vyšíváná štola. Papežova tvář představuje živě zachycený charakteristický italský typ s tmavými vlasy, hnědýma očima a snědou pletí, s namodralými místy na tvářích po oholených vousech. Lehký úsměv na papežových rtech a vyloučení všech oficiálních rekvizit vyvolává téměř intimní atmosféru.

Vznik díla není možno určit zcela přesně, víme jen, že pontifikát Klementa XIV. trval pouze pět let (1769–1774). Lze předpokládat, že byl portrét malován ještě za papežova života. Papež Klement XIV. se jmenoval vlastním jménem Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli (1705–1744). Roku 1773 nechal rozpustit jezuitský řád.

Portrét dozajista nebyl malován dle živého modelu, spíše mohlo být použito grafického listu jako předlohy. Jistou podobnost je možné najít v portrétu Innocence X. od Diega Velasqueze z roku 1650 a není proto vyloučeno, že právě Velasquez inspiroval F. V. Korompaye k namalování papežova portrétu.

8. III. 5

Komtesa Anna Marie Chorynská z Ledské

1767?

Olej, plátno, 89,5 × 73,5 cm

Provenience: získáno 25. 7. 1962

Signatura: Neznačeno

Valašské Meziříčí, Muzeum regionu Valašsko – zámek Lešná u Valašského Meziříčí, inv. č. 541 (U2)

Restaurováno: 1862 (baron Sedlnický)

Prameny: ZA Opava, pob. Opava, fond Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 38, 46.

Literatura: Radilová 2000, s. 166, kat. č. VMZ - 25 (autorsky neurčeno); Slavíček 2013, s. 188 (František Vavřínek Korompay).

Portrétovaná Anna Marie Chorynská z Ledské je umístěna v blíže neurčené architektonické kulise, ze které může pozorovatel spatřit pouze profilovanou patku s volutami na soklu [Obr. č. 8. III. 5]. Šlechtična je namalována ze tří čtvrtin a svými očima sleduje pozorovatele z plátna. Na hlavě má aranžovanou bílou paruku s četnými stříbrnými doplňky, z nichž jeden je zakončen červenými pírky. Buclaté tváře jsou pokryty jemným ruměncem a rty se zachvívají v jemném úsměvu. Kolem krku má Anna červenou stuhu, sepnutou šperkem a zdobenou krajkami. Šaty mladé šlechtičny jsou černé s červeným prošíváním, zakončené krajkovými manžetami. Anna si pravou rukou přidržuje živůtek, zatímco v levé ruce drží karnevalovou masku. Za zády šlechtičny se nachází bíle prostřený stůl, na němž je položeno toaletní zrcadlo s bohatě zdobeným rokokovým rámem.

Anna Marie Chorynská z Ledské (1757–1825) byla dcerou hraběte Dominika Ignáce Chorynského z Ledské (1729–1792), který byl císařským tajným radou a komorníkem, slezským úředníkem, sběratelem a podporovatelem umění. Anna Marie je první dcerou z prvního manželství hraběte Chorynského s Barborou Hodickou z Hodic.

8. III. 6

Probošt Otmar Conrad

1770?

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Signatura: Neznačeno

Rajhrad, Benediktinské opatství v Rajhradě

Literatura: Macurová 2013, s. 119; Macurová 2014, s. 98–101.

Reprezentativní portrét mladého probošta a preláta, znázorňuje sebevědomého muže, který je oblečen do slavnostního liturgického oděvu. Tento oděv se skládá z černé sutany, bílé krajkami zdobené rochety a černé mozety [Obr. č. 8. III. 6]. Probošt sedí, pravou rukou se opírá o stůl, na kterém je položena kniha se záložkou, plány s půdorysem a fasádou kostela Povýšení svatého kříže v Rajhradě. Na stolku dále spočívá detailně zdobená zlatená mitra a opřená biskupská berla. Na krku probošta je připnut zdobený krucifix na zlatém řetězu. Pravou rukou probošt svírá tmavě modrý biret a na jeho malíčku se blyští detailně zdobený prsten. Probošta obklopuje blíže neurčená chrámová architektura, patrně se může jednat o kostel Svatého Petra a Pavla v Rajhradě.

Postava probošta Otmara Conrada (1762–1812) byla bezesporu nejzajímavější osobou, která byla v čele rajhradského kláštera (Macurová 2014, s. 112). Ambiciózní prelát vedl klášter bezmála padesát let a zanechal po sobě nerasmazatelnou stopu v oblasti kultury i uměleckého mecenášství. Rodák z Ivančic vstoupil do kláštera roku 1746, tedy ve svých sedmnácti letech. V roce 1755, po vykonání magisterských zkoušek, začal vyučovat v Rajhradě teologii a o tři roky později převzal výuku filozofie. V této době byl také sekretářem stávajícího probošta Bonaventury Pitera a správcem klášterní knihovny. Roku 1763 přidal ke všem svým povinnostem ještě vedení noviciátu. Probošt Piter zemřel roku 1764 a na jeho místo nastupuje právě Otmar Conrad. V podání postavy probošta Conrada je vidět snaha o reprezentaci rajhradského kláštera a v neposlední řadě sebe prezentaci vlastní osoby, což bylo proboštovi neustále vytýkáno. Proboštovi je vytýkán také nákladný způsob života, pořizování luxusních koní, vysoký počet sloužících a rovněž nepatřičné užívání opatské titulatury. (Macurová 2014, s. 126, pozn. č. 301).

Není jasné, kde byl proboštův portrét umístěn. Dochované inventáře rajhradského kláštera jsou příliš skoupé na konkretizaci umístění uměleckých děl. Jsou omezeny pouze na sdělení typu námětu. V soupise mobiliáře hostinských pokojů prelatury z roku 1784 je proboštova podobizna uvedena v pokoji č. 3, který sloužil jako herna (v místnosti se nacházel kulečnický stůl a čtyři hrací stolky). Když zvážíme velikost plátna, lze předpokládat, že byl určen pro hlavní sál kláštera (Macurová 2014, s. 101, pozn. č. 359).

Důvodem zařazení portrétu Otmara Conrada do díla F. V. Korompaye je malířův zájem o detail, který uplatňuje u většiny svých podobizen. Navíc posazení probošta, detailně

provedené krajky a opření jeho paže o stolek s plány kostela jasně odkazují na výšovický portrét Aurelia Augustina (1768).

8. III. 7

Antonín Franz

1764

Olej, plátno, 90 × 73 cm

Signatura: značeno na rubu plátna: „*Antonius Franz Aetat: 45 Ano 1764 pictus fuit à Francisco Korompay*“

Soukromá sbírka

Literatura: Páta 1911, s. nečíslováno; Jiřík 1930, s. 18; Nejedlý 1934, s. 42; Venera 1949, s. 75 (Nezachované); Škranc 1981, s. 38–39, 99, kat. č. 2; Krsek 1989, s. 806; Toman 1993, s. 528.

Postava pětáctyřicetiletého sládka Antonína Franze z Litomyšle je zachycena z poloviny na tmavém pozadí [Obr. č. 8. III. 7]. Sládkovy prořídle vlasy jsou sčesané dozadu. Franzova tvář je mírně vrásčitá s bodavým pohledem směrem k pozorovateli. Hladce oholená tvář s namodralým místy po vousech značí vysoké měšťanské postavení tohoto muže. Sládek je oděn do spodní bílé košile s nákrčníkem, na které má oděnou červenou vestu společně s červeným kabátcem. Levou ruku má zasunutou do útrob vesty, zatímco v pravé ruce drží černou tabatěrku vykládanou stříbrem. Tabatěrka opět vyniká vysokým zájmem o detail v podobě rokajových motivů.

Obě protějšková plátna zobrazují manžele Franzovi, měšťany z Litomyšle. Antonín Franz byl v Litomyšli sládkem.

8. III. 8

Františka Franzová

1764

Olej, plátno, 90 × 73 cm

Signatura: značeno na rubu plátna: „*Francisca Franz picta Aō 1764 Aetat: 40*“

Soukromá sbírka

Literatura: Páta 1911, s. nečíslováno; Jiřík 1930, s. 18; Nejedlý 1934, s. 42; Venera 1949, s. 75 (Nezachováno); Škranc 1981, s. 39, 99, kat. č. 3; Krsek 1989, s. 806; Toman 1993, s. 528.

Polopostava silnější ženy Františky Franzové, v modrozelených šatech s krajkovým čepcem na hlavě, se zdá ve srovnání s protějškovým portrétem Antonína Franze zdařilejší. Portrét působí jistějším umístěním v prostoru. Výrazný obličej dodává plátnu neobyčejnou živost a bezprostřednost. Ruce, ve kterých drží paní Franzová šití, jsou podány spíše ideálně, než reálně. Více připomínají ruce šlechtičny, než měšťanky. Inkarnát je podán světleji s jemným zelenavým reflexem odrážejícím se od šatů. Na šatech zaujme především typický zájem o detail, který provází celou Korompayovu tvorbu.

8. III. 9

Probošt Aurelius Augustinus

1768

Olej, plátno, 170 × 130 cm

Signatura: značeno na rubu plátna: „*Reverendissimus et amplissimus Dominus Aurelius Augustin, natus die 18 Januarii 1719, electus die 16. Nov. 1757. Pictus Brunae a Franc: Korompay Ao 1768*“; nápisy na obraze: „*Restitutio parochiae Veyschovensis 1765*“ (na plátnku), „*Aet. 50*“ (na dekorativní váze)

Výšovice, Římsko-katolická farnost

Literatura: Kratinová 1968, s. 21; Škranc 1981, s. 40–41, 99, kat. č. 4; Kroupa 1982, kat. č. 37.2; Krsek 1989, s. 806; Kratinová 1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143; Preiss 2000, s. 273; J. K. [Jiří Kroupa], in: Kroupa 2002, s. 306–308, kat. č. 141.

Podobizna šternberského probošta Aurelia Augustina patří ke zdařilým příkladům barokního reprezentačního dvorského portrétu [Obr. č. 8. III. 9]. Probošt Aurelius Augustinus sedí na čalouněném, bohatě vyřezávaném dřevěném křesle, pravou rukou poukazuje na plátnky položené na kamenném stolku a v levé ruce si přidržuje biret. Probošt hledí jasným okem přímo na pozorovatele a jeho robustní tvář je živě modelována dopadajícím světlem. Proboštův oděv se skládá z černého solidea, které je jen lehce naznačeno na temeni hlavy, sametově modré almuce, podšité červenou látkou, a z bílé rochety, jejíž rukávce jsou vyvedeny do nejmenšího detailu. Písemnosti, kterých se dotýká probošt pravou rukou, jsou plány na fasádu nově zřízené farní budovy ve Výšovicích. Na písemnostech se objevuje datace 1765. Za zády probošta, na pravé straně pozorovatele, je umístěna kamenná váza, zdobená rokajovými motivy se znakem šternberských augustiniánů a s nápisem označujícím věk Aurelia Augustina, tedy padesát let. Portrét je doplněn vzdouvajícím se těžkým zeleným závěsem s třásněmi. Za stolkem, na němž jsou umístěny dokumenty, jsou znázorněny insignie ve formě mitry zlaté barvy a detailně provedené berly.

Portrét Aurelia Augustina má nejblíže k portrétní tvorbě Martina Meytense (1694–1770), ale především k tvorbě Korompayova učitele Františka Antonína Palka (1717–1767). Palkem je totiž výrazně ovlivněna precizní malba krajek a proboštských insignií. Nádherná harmonie barev společně s užitím nasvícené běloby v částech šatu dokazuje orientaci na nejlepší práce středoevropského portrétního umění. Portrét Aurelia Augustina je tak zralou prací F. V. Korompaye.

Portrét určený pro výšovickou venkovskou faru, patří k pozoruhodným dokladům umění šedesátých let 18. století. Výšovice je obec na střední Moravě, kde byl za působení posledních šternberských proboštů vybudován zajímavý soubor rezidenčních staveb. Ve čtyřicátých letech 18. století zde začal stavět probošt Johann Josef Glätzel letní rezidenci. Součástí celého komplexu byla i novostavba zdejšího chrámu, zasvěceného svatému Vavřincovi. Stavba byla zahájena roku 1747 architektem Matyášem Wagnerem. Wagner téhož roku zemřel a chrám byl dokončen o rok později podle jeho projektu. Následně došlo k přerušení stavební činnosti. Předposlední šternberský probošt Aurelius Augustin (1719–1779) dokončil celý rezidenční komplex. V letech 1765 a 1766 zbudoval patrovou budovu fary s rokokově-klasicistním členěním hlavní fasády. Fara se stala společenským centrem celého souboru staveb a právě do ní byl umístěn proboštův reprezentativní portrét.

8. IV. Veduty

8. IV. 1

Průvod Božího těla na oslavu ukončení oprav kostela svatých Petra a Pavla

1750

Olej, plátno, 192 × 392 cm

Provenience: Brno, kostel svatých Petra a Pavla

Signatura: „*Franc Korompay fecit Anno 1750*“

Text na spodu plátna: „*Anno Quo Insignis, Regia, ac Collegiata Ecclesia S : S : Apostolorum Petri, et Pauli Brunae è Ruderibus suis, in quibus pene sepulta jacebat, ad altius Fastiginum evecta, atque completa est, Incarnatae verò Satutis MDCCXLVIII, Idibus Junii Solennis Procaessio Faestivae Diei SSmi. Corporis Christi celebrata in Praesentia Augustissimi Romanorum Imperatoris Francisci Imi. Germaniae, et Hyerosolimorum Regis, necnon Augustae Romanorum Imperatricis Mariae Theresiae Hungariae, et Bohemiae Reginae, officium pontificaliter peragente Domino Rudolpho S:R:I: Comite de Schrattenbach dictae ecclesiae Praeposito, Comitantibus D:D: Canonicis Residentibus : Carolo Francisco Equite à Deblin Seniore, Henrico Halama Equ : à Giezin, Machia Chorensky L B de Ledske, Antonio Comite de Waffenburg Ignes Equ : de Rolsberg, non Residentibus verò Ioanne Equ: à Grimm Carolo Equ: a Wippler, Iosepho Equ: à Stehno, et Iosepho Equ: à Blumencorn. In perpetuum iginir actus hujus Monumentum Capitulum Regium memoratae ecclesiae Iconem hanc F:F:“*

Brno, Muzeum města Brna, Inv. č.: 2283

Restaurováno: 1863 (M. Stiastry)

Prameny:

Literatura: Trapp 1863, s. nečíslováno; Wurzbach 1864, s. 469; Trapp 1882, s. 39; Trapp 1882 II., s. 34; Thieme – Becker 1927, s. 321; Šujan 1928, s. 37; Bretholz 1938, s. 258; Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 29–31, kat. č. 1; Kratinová 1968, s. 21; Krsek 1969, s. 89; Krsek 1981, s. 22; Škranc 1981, s. 98–99, kat. č. 1; Krsek 1989, s. 806; Toman 1993, s. 528; Kratinová 1995, s. 381; Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996, s. 143; Holub 2006, s. 79.

Podlouhlé širokoúhlé plátno je nejstarším datovaným dokladem tvorby F. V. Korompaye [Obr. č. 8. IV. 1]. Obraz je jakousi výjimkou v celkovém výčtu Korompayových děl, ve kterém převažuje církevní tematika. Veduta si získala v 18. století značnou popularitu, o čemž nás vydatně zpravuje literatura, která podrobně zachytila celou její historii. Plátno zachycuje široké brněnské panorama od dnešního náměstí Svobody, přes Masarykovu ulici až po Zelný trh. Na tomto prostranství se před věrně zachycenou kulisou brněnských měšťanských domů odehrává veškeré dění oslav. Na pravé straně plátna, poblíž dnes již neexistujícího kostela svatého Mikuláše, se pod mariánským sloupem odehrává vlastní mše, pozdvihování za účasti duchovních hodnostářů, bohatě krojované šlechty a císařského páru. Dále se od této scény vleče dlouhý průvod mnichů, vojáků, měšťanů a šlechticů. Průvod končí u katedrály svatého Petra a Pavla. Celkový zájem o detail a minuciézní podání drobných postav podtrhuje horizontálu domovních fasád a podporuje tak mdlé vzezření celého obrazu. Snaha autora oživit celkovou scénu vkomponováním skupin přihlížejících lidí, působí na celkový dojem neorganicky a je tak jen mechanickým přiřazením do kompozice. Samotné skupinky nabývají až humorného charakteru. Ať už se jedná o hochy lezoucího na kád' přes rozmlouvající měšťany, figuru žebračky, nebo muže se zelenými ratolestmi na rameni. Na mohutném architektonickém soklu, u jehož paty odpočívá voják se skloněným spontonem opřeným o hlaveň děla (klid zbraní), se tyčí okřídlená postava Vlady s několika andílky. Figura Vlady drží v rukou oválné kartuše s portréty Josefa Lotrinského a Marie Terezie. Nad touto skupinou se nachází vznášející se Sláva s trumpetou.

Monumentální prvek, který dominuje celému plátnu, je předimenzovaný kopec Špilberk s pevností na vrcholu. Kopec se vypíná nad celým městem a pravděpodobně byl v tomto měřítku namalován záměrně. Spodní část obrazu zaujímá obsáhlý latinský text, který je přepůlen rokajovou kartuší se zkříženým mečem a klíčem (symboly světské a církevní moci, ale hlavně atributy apoštolů Pavla a Petra, kterým je zasvěcen hlavní brněnský kostel), jež jsou obepruty vavřínovým věncem.

Barevnou dominantu celého plátna tvoří modravá obloha, velké plochy hnědozelených a šedavých kopců, dlažby a fasády domů. Na neutrálním pozadí je rozvinuta široká barevná škála oblečení a kostýmů figurální stafáže. Mezi barvami převládá červená, žlutá a zelená. Celkový barevný účinek plátna je mdlý. Celé panorama, ač jde o plenérovou scénu, je důsledně

osvětleno z levé strany, kde se nachází sokl s alegoriemi, což navozuje dojem světla vycházejícího od tohoto sousoší. Zajímavostí je zorný úhel diváka. Scenerie je namalována z mírného nadhledu, což je v praxi zcela nemožné, neboť pozice pozorovatele, ze které by sledoval celé dění, se výrazně svažuje a v Brně nenajdeme žádnou vysokou stavbu, která by odpovídala tomuto úhlu pohledu.

Výchozí bod celého obrazu je možné nalézt a odvodit z vedut zachycujících významné církevní slavnosti, korunovace či triumfální jízdy. Tyto veduty byly velmi oblíbené a od konce 16. století po celou barokní éru hojně rozšiřované prostřednictvím grafických cyklů. Z těchto grafik je patrně převzato celé kompoziční schéma hlavní osy a fádňě působící průvod podél architektury měšťanských domů. Skupinky diváků a rozličných postaviček připomínají spíše novější italské veduty 18. století, zvláště zalidněné scény z římských náměstí od Giovanniho Paola Paniniho (1691–1765). Korompayovo plátno postrádá živost a bezprostřednost italských předloh. Umělec se zde příliš soustředí na detail na úkor výsledné kompozice. Tento způsob práce je pro Korompaye charakteristický a provází ho po celou dobu malířské produkce.

Obsáhle zobrazený děj evokuje myšlenku ikonologického výkladu díla, obsahu, který malíř do díla vložil snad nevědomky. Topograficky zde zobrazuje přesný pohled na město, jak vypadalo v polovině 18. století, ale i celou brněnskou společnost. Nalézáme zde pestrou škálu společenských vrstev - prostou chudinu, měšťanstvo, vojáky, šlechtu a duchovenstvo, která je řazena podle přísných hierarchických pravidel.

Časově nejbližším dílem je brněnská veduta od Josefa Tadeáše Rottera (1701–1763) s votivním obrazem z Maria Zell z roku 1742.²³⁰

²³⁰ Hálová Jahodová 1947, s. 239.

8. IV. 2

Slavnostní vjezd kardinála Ferdinanda Julia Troyera z Troyersteinu do Olomouce

1783 (?)

František Vavřínek Korompay (okruh)

Olej, plátno, 104 × 641 cm

Provenience: Olomouc, Arcibiskupství olomoucké, Inv. č.: KE 2988

Signatura: Neznačeno

Text na spodním okraji plátna: „*Ferdinandus Julius S. R. I. Comes a Troyer fidelis capituli Olomucensis canonicus omnium ordinum personis vel ipsis Francisco I Caesari et Augustae Mariae Theresiae valde charus in episcopum unamini consensu electus IX. Decem. MDCCXLV. Ad Cardinalitiam Dignitatem erectus X. Aprilis MDCCXLVII inter laetos nobilium militum cleri civium plebisque plausus die XXVII Augusti eiusdem anni hac celebrat peregrinaque pompa cathedram ascendebat suam. Ne tanti patruí dekora praeclara avitae suae familiae posteros lateant Ferdinandu comes a Troyer nepos tabulae huic inscribebat Brunae MDCCLXXXIII*“

Olomouc, Arcidiecézní muzeum Olomouc, Inv. č.: O 410

Literatura: GE [Gabriela Elbelová] in: Jakubec – Perůtka 2010, s. 334, kat. č. 198; Jonová 2013, s. 69.

Obraz je sestavený ze dvou pláten a otevírá pozorovateli pohled na střed města Olomouce od severu [Obr. č. 8. IV. 2]. Zleva je plátno ohraničeno průčelím kostela Panny Marie Sněžné, kam dorazilo procesí s trubači a jízdními gardami. Následují jezdci na koních, kočáry prelátů a šlechty jedoucí dnešní Denisovou a Ostružnickou ulicí až k západní frontě domů Horního náměstí. Ve střední části pravého plátna je lokalizována budova radnice, vpravo od ní stojí dominanta Horního náměstí, sloup Nejsvětější Trojice, který v roce 1747 ještě nebyl dokončen (sloup byl dokončen v roce 1754). Před sloupem Nejsvětější Trojice je umístěn slavnostní kočár kardinála Troyera, tažený šestispřežím vraníků a doprovázený čestnou stráží hajduků. Ferdinand Julius Troyer je oděný do kardinálské červeně a vyhlíží z okénka ven směrem k pozorovateli. Kočár je umístěn ve středu celého slavnostního průvodu. Druhou

polovinu průvodu tvoří klérus olomoucké diecéze a obyvatelé města Olomouce. Vedle lidí účastnících se slavnosti jsou na plátně zachyceny menší skupinky přihlížejících lidí, které dodávají obrazu živost, bezprostřednost a kompozičně vyplňují prázdné plochy.

Širokoúhlý obraz zobrazuje průběh slavnostního průvodu u příležitosti triumfálního vjezdu kardinála Troyera do Olomouce 26. srpna roku 1747 v souvislosti s jeho jmenováním olomouckým biskupem a převzetím tohoto církevního úřadu. Tento průvod byl spíše zosobněním světské moci olomouckého biskupa jakožto knížete a prvního aristokrata v moravské zemi, o čemž svědčí i uspořádání průvodu, jehož první řada je tvořena převážně světskými osobami. Tato skutečnost dokazuje to, že průvod neodpovídá církevnímu nařízení (*Ceremoniale Episcoporum*) o průběhu celé slavnosti a ani se nepřibližuje praxi ostatních slavnostních biskupských vjezdů v jiných evropských sídelních městech. Celá akce působí na plátně honosným a pompézním dojmem. Předepsaný průběh měl být skromnější, symbolický a měl odkazovat na Kristův vjezd na oslu do Jeruzaléma. V olomouckém prostředí se opulentní ráz slavností začal vyvíjet od episkopátu biskupa Leopolda Viléma a vrcholil v první polovině 18. století. Měnící se společnost a nařízení Marie Terezie a Josefa II. ukončily tyto pompézní církevní rituály a spolu s prvním olomouckým arcibiskupem Anotnínem Colloredo-Waldsee se změnilo na skromné oslavy.

Plátno nechal namalovat kardinálův synovec Ferdinand hrabě Troyer v roce 1783, tedy třicet šest let po intronizaci, jako memento této významné události. Rodinou bylo potom plátno věnováno olomouckému biskupství.

Autorství obrazu bývá spojováno s činností dílny po zemřelém Františku Vavřinci Korompayovi. Tomu odpovídá charakter pozdně rokokové malby, která je blízká Korompayově tvorbě. Velmi blízko má toto plátno ke Korompayovu obrazu *Průvod Božího těla na oslavu dokončení oprav kostela svatých Petra a Pavla* z roku 1750.

S vjezdem kardinála Troyera do Olomouce se pojí kresba, která je autorsky spojována se jménem Františka Antonína Palka (Moravská galerie v Brně, Inv. č. SDK 578) a která zachycuje pravděpodobně jednu z událostí z druhého dne intronizačních slavností, kdy byl uspořádán průvod doprovázející biskupa od biskupské rezidence směrem ke katedrále. Kresba zobrazuje rozhazování pamětních mincí přihlížejícímu davu. Celá scéna je situována přímo

před katedrálu svatého Václava. Nelze vyloučit, že i k tomuto plátnu se vážala dnes neznámá kresba.

8. V. Mylně připisovaná díla

Karel Josef Aigen (1685–1762)

8. V. 1. 1

Svatá Agáta

čtyřicátá léta 18. století

Olej, plátno, kasulový formát, 76 × 76 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Michala, boční oltář svaté Anny, nástavcový obraz, evangelijní strana

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 37.

Literatura: Venera 1949, s. 55-56, kat. č. 22 (František Vavřinec Korompay); Škranc 1981, s. 109, kat. č. 92 (autorství Františka Vavřince Korompaye zpochybněno); Samek 1994, s. 176; Arijčuk 2008, s. 93 (Karel Josef Aigen).

8. V. 1. 2

Svatá Apolena

čtyřicátá léta 18. století

Olej, plátno, kasulový formát, 76 × 76 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Michala, boční oltář svatého Floriána, nástavcový obraz, epištolní strana

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 37.

Literatura: Venera 1949, s. 55–56, kat. č. 21 (František Vavřinec Korompay); Škranc 1981, s. 109, kat. č. 91 (autorství Františka Vavřince Korompaye zpochybněno); Samek 1994, s. 176; Arijčuk 2008, s. 93 (Karel Josef Aigen).

8. V. 1. 1

Svatá Agáta sedí na našedlém oblačném kumulu v nebeské sféře, svůj zrak směřuje vzhůru a kolem hlavy se jí line paprscitá záře. Světice má rozpuštěné vlasy, které jí spadají na ramena, přes která má přehozený šátek okrové barvy, svázaný na prsou do volného uzlu. Agátin oděv se skládá z modré spodní košile a červeného pláště, který se kolem jejího těla dme v bohatých záhybech. Světice je zachycena v emfatickém gestu, pravou ruku pozvedá k nebi a v levé ruce drží palmovou ratolest. Kolem Agátině hlavy se vznášejí tři okřídlené andílčí hlavičky a u jejích nohou v pravém dolním rohu laškovně poskakuje malý andílek s táčem, na kterém jsou umístěna uřezaná ňadra (atribut světice).

Svatá Agáta (asi 225–251) se narodila na Sicílii, buďto v Katánii nebo v Palermu (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Podle legendy, zapsané v římském martyrologiu a ve Zlaté legendě, vytrvale odmítala milostné návrhy a příslib sňatku mocného římského prefekta Quintiana, který ji obvinil z křesťanské víry a odsoudil. Byla uzavřena do nevěstince, který vlastnila Afrodisia, ale ani zde se její přesvědčení nezlomilo. Následně podstoupila mučení římskými vojáky, kteří jí uřízli obě ňadra. Jako poslední stupeň mučednictví dal zhrzený nápadník Agátu odsoudit k smrti upálením. Agáta byla zachráněna zázračným zemětřesením, ale zemřela později na následky svých zranění.

8. V. 1. 2

Stejně jako svatá Agáta je svatá Apolena umístěna do nebeského prozářeného prostoru. Světice obrací svůj zrak výše k nebeské báni a kolem její hlavy se line paprscitá záře. Kolem krku má volně zavázaný nažloutlý šátek a její oděv se skládá ze svrchní bledě modré košile s červenými vyhrnutými rukávci, z šerpy ovázané kolem jejího trupu a z našedlého pláště, který má přehozený přes levou paži. Pravou rukou Apolena poukazuje na nástroj svého

umučení: kleště, které nese andílek na zlatavém tácu a levou rukou jemně přidržuje palmovou ratolest. Kolem hlavy světice se vznášejí tři okřídlené andílčí hlavy.

Svatá Apolena († asi 250) pocházela pravděpodobně ze šlechtického rodu a dosáhla již vysokého věku, když započalo v Alexandrii velké pronásledování křesťanů. Zfanatizovaný dav usmrtil každého křesťana, který se mu dostal do rukou. Apolenu opakovaně bili do obličeje, vyrazili jí všechny zuby a pak jí rozbili čelist. Dav chtěl, aby se zřekla křesťanské víry a vyhrožovali jí upálením zaživa. Apolena se po krátké modlitbě vrhla do plamenů sama.

Obě nástavcová plátna světic se svým provedením blíží stylu F. V. Korompaye, avšak barevnost palety, fyziognomie světic, andílků a okřídlených andílčích hlaviček jeho stylu neodpovídá. Korompayova plátna jsou zahalena jemným nasládlým oparem, jako je tomu například u obrazu *Svaté Agáty* z kostela svatého Jakuba Většího v Brně. Oblaka na Korompayových plátnech působí vatovitějším a nadýchanějším dojmem, než u těchto mraků působících tvrdším dojmem. Obrazy, které vytvořil Karel Josef Aigen, vynikají živou barevností a výraznou obrysovou linií. Zobrazované Aigenovy postavy mají charakteristické velké oči a výrazné nadočnicové oblouky. Karel Josef Aigen vytvořil pro kostel svatého Michala v Brně celkem sedm pláten (*Stětí svaté Barbory, Svatý Florián, Příbuzenstvo Kristovo, Martyrium svatého Petra Veronského, Bůh Otec s anděly nesoucími milostný obraz Panny Marie, Svátá Růžena z Limy s Ježíškem a Pius V. na modlitbách*), k nimž díky autorskému připsání Petra Ariječuka, přibyly i tyto dva obrazy křesťanských mučednic.

Ignác Mayer starší (1720–1785)

8. V. 2

Svatý Antonín Paduánský

Olej, plátno, 142 × 87 cm

Signatura: Neznačeno

Jimramov, kostel Narození Panny Marie, boční oltář, epištolní strana

Literatura: Samek 1999, s. 110 (připsáno F. V. Korompayovi); Ariječuk 2009, s. 246 (Ignác Mayer starší).

Svatý Antonín Paduánský je vyobrazen na neutrálním narůžovělém pozadí, jeho hlava je zvýrazněna jemnou žlutavou září a jeho pohled směřuje přímo na pozorovatele. Na temeni hlavy má vyholenou tonzuru a je oděn do františkánské hnědé kutny, kterou má kolem pasu převázanou cingulem. Pravou rukou Antonín žehná a v levé ruce jemně drží bílou lilii. V levém horním rohu se vznášejí u Antonínovy hlavy dvě okřídlené andílčí hlavičky.

Svatý Antonín Paduánský (†1231) v mládí vstoupil k augustiniánům v Lisabonu (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Rozhodl se věrně uskutečňovat evangelní zásady. Přestoupil k františkánům a stal se knězem. Antonín toužil po misijní činnosti v Africe, ale přistál na Sicílii. Po prozrazení jeho vynikajících znalostí a nadání, které z pokory tajil, se soustředil na kazatelskou činnost. Antonín byl pověřen svatým Františkem, aby vyučoval teologii v Boloni. Učil, že pokora, chudoba, trpělivost a poslušnost jsou jazyky Ducha svatého, kterými svědčíme o Kristu. Živá je řeč, když hovoří skutky. Zemřel předčasně v Arcelle u Padovy.

František Vavřinec Korompay zobrazoval své postavy s poněkud poddimenzovanými hlavami, což se o tomto plátnu říci nedá. Ani řasení františkánské kutny na Antonínově těle neodpovídá Korompayovu stylu. Obraz působí na pozorovatele klidnou harmonií, bez dynamizace draperie, která je u Korompayových světeckých pláten typická.

Josef Tadeáš Rotter (1701–1763)

8. V. 3

Svatý Karel Boromejský

padesátá či šedesátá léta 18. století

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Brno, kostel svatého Michala, boční oltář svatého Tomáše Akvinského, predela

Literatura: Samek 1994, s. 174 (František Vavřinec Korompay); Arižuk 2008, s. 93 (pozn. č. 16) (Josef Tadeáš Rotter).

Svatý Karel Boromejský klečí před krucifixem v blíže neurčeném prostoru, který je z levé strany ohraničen těžkým zeleným závěsem se zlatými třásněmi. Světec je oděn do tradičního kardinálského červeného roucha a jeho hlavu zvýrazňuje žlutavá záře. Obě ruce má Karel Boromejský položené na prsou, jen v levé svírá kus provázku, který je ukončený na obou koncích uzlem (cingulum?). Mezi klečícím světce a krucifixem se vznášejí dvě okřídlené andílčí hlavičky. V dolním levém rohu obrazu je umístěn kotlík se sálajícím uhlím, vedle něhož je na závěsu položený červený kardinálský klobouk. Kompozici dále doplňují dvě zkřížené berle na zemi společně s rozevřenou knihou.

Svatý Karel Boromejský (1538–1584) pocházel z významné lombardské rodiny (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Vystudoval práva a jeho strýc papež Pius IV. ho povolal do Říma, kde ho v jednadvaceti letech učinil svým sekretářem a jmenoval kardinálem – jáhnem. Po třech letech přijal kněžské a biskupské svěcení. Karel Boromejský měl velkou zásluhu na dokončení tridentského koncilu a uskutečnění jeho reforem. Jako pětadvacetiletý nastoupil na arcibiskupský stolec v Miláně. Žil asketicky, byl rozhodný a nesmírně obětavý. Svolával synody a konal pastorační vizitace, při nichž se zajímal o všechny přítomné. Obnovil duchovní život diecéze, mimořádně se staral o chudé a nemocné, zvláště v době morové rány, aniž by se kdy nakazil. Zemřel vyčerpáním ve svých šestačtyřiceti letech.

Typ postavy Karla Boromejského, fyziognomie a detailně vyvedená krajka na rochetě, by odpovídaly stylu Františka Vavřince Korompaye, avšak že se nejedná o jeho práci, prozrazují dvě okřídlené andílčí hlavičky. Shodnou andílčí hlavičku nalzáme na plátně *Svatá Anna s Pannou Marií* (1748) z kostela Nalezení svatého Kříže v Litomyšli od Josefa Tadeáše Rottera. Podobné typy andílčích hlaviček s vyvráceným extatickým obličejem směrem k nebi, nalzáme v díle J. T. Rottera, například na plátně *Kristova křtu* (1749) v kostele svatého Jana Křtitele a Panny Marie Karmelské v Bystré u Poličky. Okřídlené andílčí hlavičky, které zobrazoval František Vavřinec Korompay, mají bambulkovité nosy, roztřepené vlnité vlásky (nad ušima) a buclaté tvářičky načervenalé ruměncem.

Josef Stern (1716–1775)

8. V. 4. 1

Hříšníci v očištění I.

8. V. 4. 2

Hříšníci v očištění II.

Olej, plátno, 50 × 46 cm

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, boční oltář svatého Kříže, kartuše na predele, komponováno jako protějšky

Literatura: Venera 1949, s. 61, kat. č. 35, 36 (František Vavřinec Korompay); Škranc 1981, s. 108, kat. č. 84, 85 (František Vavřinec Korompay); Samek 1994, s. 206; Loudová 2000, č. kat. 30, 31; Šeferisová Loudová 2015, s. 145-151, kat. č. IV.8.8, IV.8.9.

8. V. 4. 3

Svatá Kateřina Alexandrijská

1761

Olej, plátno, 69 × 58 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, původně na bočním oltáři svatého Jana Kapistrána, jedna ze dvou kartuší na predele, dnes v sakristii

Literatura: Trapp 1888, s. 23; Krsek 1967, s. 81; Bílek 1989, s. 76 (autorsky neurčeno); Samek 1994, s. 206; Loudová 2000, s. 83, kat. č. 29; Mácal 2011, s. 77; Šeferisová Loudová 2015, s. 114–151, kat. č. IV. 8.6.

8. V. 4. 4

Svatá Markéta z Cortony

8. V. 4. 5

Svatá Terezie z Avily

1759–1761

Olej, plátno, 50 × 46 cm

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, boční oltář svatého Františka z Assisi, kartuše na predele, komponovány jako protějšky

Literatura: Trapp 1888, s. 23; Venera 1949, s. 61, kat. č. 33,34 (František Vavřínek Korompay); Škranc 1981, s. 109, kat. č. 86, 87; Bílek 1989, s. 77 (autorsky neurčeno); Samek 1994, s. 206; Loudová 2000, s. 82–84, kat. č. 25, 26; Mácal 2011, s. 76–78; Šeferisová Loudová 2015, s. 144–151, kat. č. IV. 8.2, IV. 8.3.

8. V. 4. 6

Svatý Prokop

8. V. 4. 7

Svatý Václav

1761

Olej, plátno, 50 × 46 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, boční oltář Neposkvrněného početí Panny Marie, kartuše na predele, komponováno jako protějšky

Literatura: Venera 1949, s. 62–63, kat. č. 37,38 (František Vavřínek Korompay); Škranc 1981, s. 109, kat. č. 88, 89 (František Vavřínek Korompay); Bílek 1989, s. 75 (autorsky neurčeno); Samek 1994, s. 206; Loudová 2000, s. 82–84, kat. č. 27,28; Mácal 2011, s. 57–60; Šeferisová Loudová 2015, s. 114–151, kat. č. IV. 8.4, IV. 8.5.

8. V. 4. 1–8. V. 4. 2

Obě malá plátna *Hříšníků v očištcích* jsou obdobně koncipována, kdy na každém z nich se v jeho vrcholu vznáší anděl polévající tonoucí duše z kalichu, nebo je chápe za jejich horní končetiny. Postavy v očištných plamenech, s bohatě vyvinutou muskulaturou, vzhlížejí k andělovi a natahují po něm ruce.

8. V. 4. 3

Mučednice Svatá Kateřina Alexandrijská směřuje svůj pohled vzhůru k nebi, pravou ruku má položenou na prsou a v levé paži jemně drží meč (atribut svého umučení) a palmovou ratolest. Mučednice má na sobě tmavě žlutou svrchní košili a kolem ramen se jí vine tmavě modrý plášť. Kateřina je vyobrazena na tmavém pozadí s jemnými šedavými odlesky.

Svatá Kateřina Alexandrijská (†307) byla vznešená dívka v Alexandrii (dle legendy kyperská princezna). Odmítla se účastnit pohanských slavností pořádaných ve městě císařem Maxentiem (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Kateřina dokonce osobně vyčetla císaři jeho pohanství. Císař chtěl Kateřině dokázat její omyl, a proto povolal padesát filosofů, kteří ji měli v učené disputaci porazit. Všichni filosofové ale byli přesvědčeni Kateřinou o její pravdě a obrátili se ke křesťanství. Za to nechal císař filozofy upálit. Kateřina byla mrskána a uvržena do vězení. Zde ji navštívila císařova manželka, kterou Kateřina také přivedla k víře. Ve vězení měla vidění, že se zasnoubila s Ježíškem. Mučednice byla odsouzena k smrti na dřevěném kole, které se během popravky rozbilo (zásah bleskem), a tak byla nakonec sřata. Dle legendy odnesli její tělo na horu Sinaj (snad basiliánští mniši?).

8. V. 4. 4

Svatá Markéta z Cortony je oděna do roucha františkánských terciáček s bílým šátkem kolem hlavy, zkroušeným pohledem směřuje k zemi a na prsou má zkříženy obě ruce. Levou ruku má jemně rozevřenou a v pravé drží malý dřevěný krucifix. Světice je vyobrazena v poustevně a u jejích nohou stojí pes s bílou skvrnou mezi očima.

Svatá Markéta z Cortony (1247–1297) byla řeholnice a mystička (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Narodila se do rodiny sedláka. V dětství ztratila matku a její otec se brzy znovu oženil. Macecha Markétu neměla ráda a ta tedy ve svých šestnácti letech utekla z domova. Žila až do svých pětadvaceti let neoddána se šlechticem Arseniem z Montepulciano na jeho zámku.

Po dvou letech mu Markéta porodila syna, přesto si ji Arsenius nevzal za ženu. Jednou byl její milenec na lovu přepaden lupiči a zabit. Markéta našla s pomocí psa jeho mrtvolu pohozenou v jámě. Tento otřes způsobil změnu jejího života. Doma na zámku byla odmítnuta a tak se synem hledala radu u františkánského řádu. Útočiště jí poskytly dvě šlechtičny. Obrátila se a konala přísné pokání. Požádala po třech letech o vstup do kláštera františkánských terciárek a byla po určitém zdráhání přijata. Žila v dobrovolné klausuře, konala přísné skutky umrtvování, jedla velmi málo, spala na kamenné podlaze. V Cortoně založila špitál pro chudé a neúnavně jim sloužila. Dostalo se jí daru mystických zážitků a vidění. Posledních devět let svého života strávila v poustevně nad Cortonou. Nad tímto místem stojí dnes kostel s jejím hrobem.

8. V. 4. 5

Svatá Terezie z Avily je oděna do karmelitánského roucha, svůj pohled v extázi obrací k nebi, pravou ruku si klade na prsa a v levé jemně svírá červené srdíčko probodené šípem. Světice je vyobrazena na neutrálním naředlém pozadí a její hlavu zvýrazňuje žlutavá záře.

Svatá Terezie z Avily (1515–1582) pocházela ze Španělska z Kastilie (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Od dětství byla temperamentní, přátelská a milovala romantiku. Po vstupu do karmelitánského řádu prodělala tělesnou i duševní krizi. Kolem roku 1556 se v jejím srdci rozrostla touha podnikat v duchovním životě veliké věci. Přestala žít sama pro sebe a místo jejího „já“ zaujal Bůh. Zbavena nejistot nebála se protivenství, dělala velké pokroky v dokonalosti, měla mystická zjevení. Pro reformu svého řádu snášela mnoho příkoří. S nezlomným duchem se stala matkou všech bosých karmelitánů, nezapomínajíc ani na hmotnou stránku toho, co založila. Zanechala po sobě spisy stvrzené vlastní zkušeností.

8. V. 4. 6

Svatý Prokop drží v pravé ruce řetěz, na kterém je uvázaný ďábel, jehož Prokop sleduje zlostným pohledem. Na hlavě má posazenou růžovou biskupskou mitru se zlatým lemem a je oděný do biskupského roucha, ze kterého lze spatřit pouze zlatou štolu, kterou má ovinutou kolem krku. Pravou rukou drží zmíněný řetěz s uvězněným ďáblem a v levé ruce drží biskupskou berlu, na jejímž vrcholu je uvázaná modrá stuha. Světec je zobrazen na tmavém pozadí naředlé barvy.

Svatý Prokop (970–1053) byl původně světským knězem slovanského obřadu. Vstoupil do benediktinského řádu (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Kolem roku 1009 se rozhodl žít ještě

přísnějším způsobem života a usadil se jako poustevník v lesní pustině u Sázavy. Prokop zde postavil malý dřevěný kostelík ke cti Panny Marie a svatého Jana Křtitele. Dle legendy se k němu utekla do ochrany laň a dávala mu pak mléko. Prokop mýtil les a obdělával půdu. Za Prokopem přicházeli lidé z okolí, aby se oddaně poroučeli jeho modlitbám. Roku 1032 zde založil s pomocí knížete Břetislava I. klášter a stal se jeho opatem. Zemřel zde 25. 3. 1053. V klášteře se udržovala staroslověnská bohoslužba až do roku 1096. Roku 1588 byly Prokopovy ostatky přeneseny ze Sázavy do kostela Všech svatých na Pražském hradě.

8. V. 4. 7

Svatý Václav je zobrazen s knížecí čapkou lemovanou hermelínem, hermelínovou pláštěnkou s kapucí na ramenou a se svrchní modrou košilí ukončenou bílými manžetami. Pohled knížete směřuje k nebesům a jeho obě ruce jsou zkřížené na prsou. Václavovu tvář zdobí hnědý pěstěný knírek.

Svatý Václav se narodil jako nejstarší syn českého knížete Vratislava a jeho manželky Drahomíry z kmene Stodoranů (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). O Václavovu křesťanskou víru se zasloužila jeho babička svatá Ludmila. Roku 923 se stal knížetem a snažil se šířit křesťanství v celé zemi, pečoval o chudé a potřebné. Vyznačoval se láskou k eucharistii, pečoval o vinice, lisoval víno a pekl hostie. Václav byl napaden mečem svého bratra Boleslava ve Staré Boleslavi, když šel ráno na bohoslužby. Těmto ranám podlehl a jeho tělo bylo převezeno do kostela svatého Víta. První kostel zasvěcený svatému Václavovi byl postaven roku 972 v Proseku u Prahy.

Všechna zmíněná plátna nacházející se v kostele svaté Máří Magdaleny v Brně, byla dřívějšími badateli připisována Františku Vavřinci Korompayovi. Obrázky vsazené do rokokově zdobených rámců byly prvně zmiňovány v diplomové práci Jiřího Venery z roku 1949. Následující diplomová práce Pavla Škrance z roku 1981, již o tomto autorském připsání pochybuje a zabývá se stylem a provedením jednotlivých pláten. Dochází k závěru, že plátina nepocházejí z ruky F. V. Korompaye. Použití barev by odpovídalo paletě F. V. Korompaye, avšak fyziognomie, skicovitost a jistá nevyrovnanost kvality se rozchází s pracemi F. V. Korompaye. Důležitým detailem na těchto plátnech jsou namalované ruce, kde konečky prstů jsou charakteristicky zahnuté nahoru a odpovídají tak většině namalovaných rukou v oevru Josefa Sterna.

8. V. 5

Svatá Alžběta Portugalská rozdávatelka almužny

1761

Olej, plátno, 162 × 140 cm

Signatura: Neznačeno

Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář svatého Josefa, nástavec, evangelijní strana

Restaurováno: 2015 (Vladimír Procházka)

Prameny: MZA Brno G 11, č. 60, Johann Petr Cerroni, Sammlung über Kunstsachen vorzüglich in Mähren, fol. 40, 41; MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 282.

Literatura: Drobná 1940, s. nečíslováno (autorsky neurčeno); Hálová Jahodová 1947, s. 219; Venera 1949, s. 42, kat. č. 11 (František Vavřínek Korompay); Škranc 1981, s. 108, kat. č. 81 (František Vavřínek Korompay); Bílek 1989, s. 37 (autorsky neurčeno); Samek 1994, s. 166; Loudová 2000, s. 80–81, kat. č. 22; Šeferisová Loudová 2007, s. 208–211; Šeferisová Loudová 2015, s. 135–137, kat. č. IV.3.5.

Svatá Alžběta Portugalská stojí na vrcholu dvou kamenných stupínků a rozdávatelka almužny. Scéna se odehrává na venkovním prostranství před obloukovitým portálem blíže neurčené architektury. Alžběta je oděna do královského roucha s vysokým bílým límcem, bílých lemovaných šatů se sametovými odlesky a do žlutého pláště, podšitého červenou látkou, spadajícího až na zem. Pravou rukou rozdávatelka almužny chudým a levou rukou odebírá další minci z podnosu, který nese malé páže s tmavým pláštěm a vysokým bílým límcem. Za Alžbětou se nacházejí dva muži (?) vyměňující si pohledy. Před světící je skupinka tří nuzných mužů, nad nimiž se tyčí žena s dítětem v náručí.

Svatá Alžběta Portugalská (1271–1336) byla dcerou aragonského krále Petra III. (Rulíšek 2006, s. nečíslováno). Jméno dostala po své pratetě Alžbětě Durynské. Ve dvanácti

letech byla provdána za o deset let staršího portugalského krále Denise, který jí nebyl věrným a dobrým manželem. Spolu měli dvě děti Konstancii a Alfonse. Alžběta se snažila ke svému manželovi chovat laskavě, pečovala i o jeho nemanželské děti a v jeho nepřítomnosti za něj konala přísné pokání. Jednou, když proti sobě stála vojska v poli, zabránila boji. Když král těžce onemocněl, sama o něj pečovala. Po jeho smrti roku 1325 putovala do Compostely, prodala svůj osobní majetek a peníze rozdala chudým. Usadila se poblíž kláštera klarisek v Coimbre, který založila, a zde se jako františkánská terciářka oddala službě chudým. Musela ještě jednou zasáhnout jako mírotvůrce, když došlo ke konfliktu mezi jejím synem Alfonsem IV. a kastilským Alfonsem XI. Toto úsilí ji tak vyčerpalo, že zemřela před návratem domů. Alžběta je pohřbena v kostele svaté Kláry v Coimbre. Nad jejím hrobem se událo mnoho zázraků.

Kasulový obraz *Svaté Alžběty Portugalské rozdávající almužnu* se nachází v kostele svatého Jakuba Většího v Brně, v nástavci bočního oltáře zasvěceného svatému Josefovi. Pod tímto obrazem je umístěn oltářní obraz *Smrti svatého Josefa* od Františka Vavřince Korompaye. J. P. Cerroni ve svém rukopise o plátnu *Svaté Alžběty* zmiňuje, že pochází z ruky Josefa Sterna. Zoroslava Drobná ve své knize obraz uvedla, ale bez autorského připsání. Jiří Venera ve své diplomové práci (1949) připisuje obraz F. V. Korompayovi i přesto, že: „*Podrobnější popis nelze podat pro umístění obrazu.*“²³¹ Pavel Škranc ve své diplomové práci (1981) uvedl plátno v katalogu „*Díla připisovaná nebo poškozená přemalbami*“. Další autoři jako Bohumil Samek, M. Šeferisová Loudová již obraz plně připisují Josefu Sternovi. Sternovo autorství prozrazuje ženská postava s dítětem v náručí, jejíž tvář a výrazně zapadlé oči odkazují například na světice v obraze *Čtrnácti svatých pomocníků* v poutním chrámu Jména Panny Marie ve Křtinách, nebo na postavu svaté Anny v obraze *Vyučování Panny Marie* z brněnského kláštera augustiniánů.

²³¹ Venera 1949, s. 42.

8. VI. Nedochovaná díla

8. VI. 1

Svatý Valentin

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Brno, kostel svatého Jakuba Většího

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 24.

Literatura: Wolny 1856, s. 65; Venera 1949, s. 75; Škranc 1981, s. 111.

8. VI. 2. 1

Svatý Antonín

1763

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 47.

Literatura: Venera 1949, s. 75; Škranc 1981, s. 111.

8. VI. 2. 2

Svatý František Serafínský

1763

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 47.

Literatura: Venera 1949, s. 75; Škranc 1981, s. 111.

8. VI. 2. 3

Svatý Petr z Alcantary

1763

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Brno, kostel svaté Máří Magdaleny

Prameny: MZA Brno G 12, Cerroni I, č. 32, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, 1807, fol. 47.

Literatura: Venera 1949, s. 75; Škranc 1981, s. 111.

8. VI. 3

Kristus-zahradník

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Brno, kostel svatých Janů, Loreta

Literatura: Venera 1949, s. 18; Škranc 1981, s. 111.

8. VI. 4

Dismas Lux I. - II.

1779

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Brno, Augustiniánský klášter

Literatura: Hálová Jahodová 1947, s. 226; Venera 1949, s. 75; Škranc 1981, s. 111.

8. VI. 5

Cechovní prapor (Svatý Roch/Panna Maria)

1761

Provenience: majetek Jana Dworzaka

Brno, soukromý majetek

Literatura: Venera 1949, s. 75, 91; Škranc 1981, s. 112.

8. VI. 6

Svatý Petr a Pavel

1775

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Horní Dubňany, kostel svatého Petra a Pavla, oltářní plátno

Literatura: Wolny 1837, s. 538; Wolny 1856, s. 262; Welzl 1906, s. 42; Thieme – Becker 1927, s. 321; Venera 1949, s. 69; Škranc 1981, s. 112; Toman 1993, s. 528.

8. VI. 7

Narození Panny Marie

1765

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Velké Bílovice, kostel Narození Panny Marie, oltářní plátno

Literatura: Thieme – Becker 1927, s. 321; Wolny 1858, s. 171; Venera 1949, s. 75; Škranc 1981, s. 112.

8. VI. 8

Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí (modello pro hlavní oltářní obraz v kostele Nejsvětější Trojice ve Fořtu-Černém dole)

1775

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

Prameny: Zemský archiv Opava, pob. Opava, fond Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 48.

Literatura: Slavíček 2013, s. 189, 201.

8. VI. 9

Archanděl Michael

Olej, plátno, rozměry nezjištěny

1775–1777?

Prameny: Zemský archiv Opava, pob. Opava, fond Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 48.

Literatura: Slavíček 2013, s. 189, 201.

9. Závěr

František Vavřínek Korompay byl svými současníky a následně badateli ceněn především jako vynikající portrétista. Do dnešních dnů se zachoval pouze zlomek rozsáhlé portrétní produkce dokazující Korompayův vynikající pozorovací talent. Malíř po sobě zanechal rozsáhlou produkci oltářních a predelových pláten se sakrální tematikou, což vypovídá o jeho kvalitách a také o tom, jak moc vyhledávaným umělcem ve své době byl. Diplomová práce shrnuje dosavadní stav bádání založený na archivních pramenech, odborných časopiseckých článcích a především na literatuře. Dále přispěla k odhalení nových sakrálních obrazů, které nebyly publikovány ani přiřazeny k malířově jménu. Při takovém objevu používal autor srovnávací metody napříč celým Korompayovým dílem. Diplomová práce se lehce dotkla životů a díla Josefa Václava a Leopolda Floriána Korompayových a uvedla několik nových informací, hlavně o prvním z uvedených. Fakt, že o tomto umělci zatím knižně nevyšla žádná monografie, je přinejmenším udivující. Malíř byl a nadále je v zájmu hlavně badatelských kruhů a širší veřejnost si na představení Korompaye bude muset nejspíše ještě počkat.

Tvorba Františka Vavřínce Korompaye vykazuje klidnou, harmonickou výpověď rokokové malby, v níž se nacházejí postavy s vnitřním psychickým patosem, snášející své utrpení.

Přáním autora je, aby byla tato práce v budoucnu využita k dalšímu zkoumání osoby samotného F. V. Korompaye nebo jako podklad pro bádání o životě a dílech jeho synů – epigonů.

10. Seznam použitých pramenů, literatury a elektronických zdrojů

10. 1. Archivní prameny

Archiv města Brna (AMB Brno):

Protocolli de Anno 1775, č. 1732.

Protocolli de Anno 1779, č. 1374.

A 1/7 Volné testamenty.

S 1 II, inv. č. 67 a–i, karton III, Brno, Farní úřad u sv. Jakuba II, účetní knihy.

S 1 II, inv. č. 100, karton 6, Brno, Farní úřad u sv. Jakuba, inventární knihy.

rkp. č. 222, Hans Welzl, Brünnner Todtenbuch 1771–1850.

Moravský zemský archiv Brno (MZA Brno), fondy:

E 6 Benediktýni Rajhrad:

karton 102, Da32–Rozličné osoby proboštu Konradovi 1796–1813.

E 67 Sběrka matrik:

Křestní matriky farního kostela svatého Jakuba Většího v Brně, č. 16865, 16867, 16868, 16887.

Oddavková matrika farního kostela svatého Jakuba Většího v Brně, č. 16887.

G 10 Sběrka rukopisů Moravského zemského archivu:

G 10, kniha č. 1, Protocollum archivi conventus Brunensis ad Sanctam Mariam Magdalenam Ordinis minorum S. Patris Francisci.

G 11 Sběrka rukopisů Františkova muzea Brno:

G 11, č. 787, Andreas Schweigl, Verzeichnis der Maler, Bildhauer, Steinschneider in der Stadt Brünn von 1588 bis 1800.

G 11, č. 196, Andreas Schweigl, Anmerkungen der bildenden Künste in Betreff der schönen Gebäuden, Mallereien und Statuen in Mähren.

G 11, č. 60, Johann Petr Cerroni, Sammlung über Kunstsachen vorzüglich in Mähren.

G 11, č. 722, Johann Petr Cerroni, Verzeichnis von Maler und ihren Kirchen in Mähren und Schlesien.

G 11, č. 189, Ernst Hawlik, Artistisches Lexikon von Mähren.

G 12 Cerroniho sbírka:

G 12, Cerroni I, č. 32–34, Johann Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I–III, 1807.

G 82 Hospodářská společnost Brno:

G 82, karton 242.

Farní úřad svatého Jakuba v Brně:

Maxmilian Reisenhofer, Haus Protokoll des Stadtpharres bey St: Jacob in Brünn, 1817.

Farní úřad Milotice:

Millotitzer Kirchenrechnungs Buch.

Slezské zemské muzeum v Opavě, Uměleckohistorické oddělení:

Braunův archiv, karton 195 (složka František Vavřínek Korompay).

Státní okresní archiv Znojmo (SOA Znojmo):

Farní úřad Horní Dubňany, Farní kronika 1820–1981, fond F-41, inv. č. 3, signatura K-I 145.

Zemský archiv v Opavě, pobočka Opava (ZA Opava, pob. Opava), fondy:

Velkostatek Velké Hoštice, inv. č. 145, karton 38, 44, 46, 48, 52.

10. 2. Restaurátorské zprávy

Bergerovi 2005

Šárka Bergerová – Petr Bergerovi, *Restaurátorská zpráva – Neposkvrněné početí Panny Marie*, Písečná 2005 (jeden exemplář uložen in: Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc).

Bílá 1992

Jitka Bílá, *Restaurátorská zpráva – Sv. Anna s P. Marií a světcem*, Praha 1992 (jeden exemplář uložen in: Muzeum Vyškovska, Vyškov).

Švédová 1991

Jarmila Švédová, *Restaurátorská zpráva – Obrazy*, Praha 1991 (jeden exemplář uložen in: Jihomoravské muzeum ve Znojmě).

10. 3. Bakalářské, diplomové, disertační a habilitační práce

Cvilinková 2007

Petra Cvilinková, *Kostel Nejsvětější Trojice v Drnholci* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2007.

Chrástová 2014

Lenka Chrástová, *Život Josefa Kachlíka a jeho dílo ve sbírkách Muzea Vyškovska* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2014.

Hájek 1999

Josef Hájek, *Dějiny obrazové sbírky Františkova muzea v letech 1817–1841* (diplomová práce), FF MU, Brno 1999.

Holub 2006

Petr Holub, *Stavební keramika v Brně na základě nálezů z archeologických výzkumů* (diplomová práce), FF MU, Brno 2006.

Jonová 2013

Jitka Jonová, *Restaurátoři ve službách olomouckého arcibiskupa Theodora Kohna (1892–1904)* (diplomová práce), FF UP, Olomouc 2013.

Kameníčková 2013

Michaela Kameníčková, *Malířské práce Ignáce Raaba na Opavsku* (diplomová práce), FF UP, Olomouc 2013.

Kartusová 2012

Nikola Kartusová, *Interiérová výzdoba kostela v Horních Dubňanech* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2012.

Kejnovská 2012

Lucie Kejnovská, *Oltáře ve farním kostele sv. Jakuba v Brně* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2012.

Kollandová 2009

Kateřina Kollandová, *Výzdoba farního kostela Nejsvětější Trojice v Dědicích* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2009.

Kostkanová 2012

Adéla Kostkanová, *Šlechtické rody a jejich umělecká fundace v 18. století ve Veselí nad Moravou* (diplomová práce), KTF UK, Praha 2012.

Kravčík 2014

Tomáš Kravčík, *Ak. mal. František Sysel (1927–2013) Restaurátor* (diplomová práce), FF UP, Olomouc 2014.

Krsek 1949

Ivo Krsek, *Moravské dílo malíře Josefa Sterna* (disertační práce), FF UJEP, Brno 1949.

Krsek 1962

Ivo Krsek, *K problematice umění konce feudalismu* (habilitační práce), FF UJEP, Brno 1962.

Loudová 2000

Michaela Loudová, *Malíř Josef Stern (1716–1775)* (diplomová práce), FF MU, Brno 2000.

Loudová 2003

Michaela Loudová, „*Bibliotheca – domus Sapientiae*“ *Ikonografie malířské výzdoby klášterních a zámeckých knihoven na Moravě v 18. století* (disertační práce), (2. část), FF MU, Brno 2003.

Lunga 2012

Václav Lunga, *Mešní a dobročinné fundace z let 1724–1923 jako jeden z projevů zbožnosti farnosti Milotice* (diplomová práce), FF OU, Ostrava 2012.

Mácal 2011

Radovan Mácal, *Maliarska a sochárska výzdoba kostola sv. Márie Magdalény v Brne v dobe baroka* (diplomová práce), FF MU, Brno 2011.

Macurová 2014

Zuzana Macurová, *Stavební a umělecké aktivity benediktinského kláštera v Rajhradě v 18. století* (disertační práce), FF MU, Brno 2014.

Ondříková 2012

Romana Ondříková, *František Vavřínek Korompay a jeho obrazy v kostele sv. Jakuba Většího v Brně* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2012.

Pavelková 2010

Vendula Pavelková, *Život a dílo opavského malíře Ignáce Günthera* (bakalářská práce), FF UP, Olomouc 2010.

Petříková 2008

Hana Petříková, *Křížová cesta v Rudě u Rýmařova* (bakalářská práce), FF UP, Olomouc 2008.

Radilová 2000

Pavla Radilová, *Osudy zámku a zámeckého inventáře hrabat Kinských v Lešné po roce 1945* (diplomová práce), FPF SU, Opava 2000.

Rikal 2013

Patricia Rikal, *Johann Cimbal in Österreich. Wiener Werke 1749–1778* (diplomová práce), Diplomstudium Kunstgeschichte, Wien 2013.

Sedláková 2009

Anežka Sedláková, *Vnitřní výzdoba minoritského kostela sv. Janů v Brně* (diplomová práce), FF MU, Brno 2009.

Seifertová 2006

Šárka Seifertová, *Zobrazování českých zemských patronů v lidovém umění* (diplomová práce), FF MU, Brno 2006.

Sekanina 2011

Adam Sekanina, *Kostel svatého Matouše v Dolanech u Olomouce* (bakalářská práce), FF UP, Olomouc 2011.

Schenkova 1974

Marie Schenkova, *Kapitoly z dějin malířství 18. století ve Slezsku* (disertační práce), FF UJEP, Brno 1974.

Slaviček 1972

Lubomír Slaviček, *Felix Ivo Leicher 1727–1812* (diplomová práce), FF MU, Brno 1972.

Slaviček 1972 II.

Lubomír Slaviček, *Felix Ivo Leicher, 1727–1812* (disertační práce), FF MU, Brno 1972.

Šafaříková 2012

Eva Šafaříková, *Martin Ferdinand Chvátal (1736–1809)* (diplomová práce), FF UP, Olomouc 2012.

Škranc 1981

Pavel Škranc, *Příspěvek k dějinám malířství na Moravě ve 2. polovině 18. století. Dílo F. V. Korompaye* (diplomová práce), FF MU, Brno 1981.

Španihel 2006

Radim Španihel, *Farní kostel sv. Linharta v Kdousově a jeho malířská výzdoba* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2006.

Tkadlecová 2008

Alžběta Tkadlecová, *Nástěnná malířská výzdoba klášterního kostela na Velehradě* (diplomová práce), FF MU, Brno 2008.

Töpferová 2011

Miroslava Töpferová, *Malířská a sochařská výzdoba piaristického kostela ve Strážnici v období baroka* (bakalářská práce), FF MU, Brno 2011.

Venera 1949

Jiří Venera, *František Vavřinec Korompay, moravský rokokový malíř* (diplomová práce), FF MU, Brno 1949.

10. 4. Literatura

Arijčuk 2008

Petr Arijčuk, Dominikáni a hrabě Kuefstein. K zakázkám malíře Karla Aigena na Moravě, *Opuscula Historiae Artium* 57, 2008, s. 89–102.

Arijčuk 2009

Petr Arijčuk, „Diese Stadt hatte auch in ihren Mauern immer brave Künstler allert Art...“ Poznámka k „objevování“ brněnského malíře Ignaze Mayera st., in: *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 235–256.

Arijčuk 2015

Petr Arijčuk, Se Sternem a ve Sternově stínu: Malířské prostředí Brna ve třetí čtvrtině 18. století, in: Michaela Šeferisová Loudová (ed.), *Josef Stern 1716–1775* (katalog výstavy), Olomouc 2015, s. 67–78.

Benšová 1987

Věra Benšová, Barok na Moravě, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 42, 1987, s. 63–66.

Bílek 1989

Jiří Bílek, *Brněnské kostely*, Brno 1989.

Blažíček 1948

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

Blažíček 1971

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

Bretholz 1897

Bert Bretholz, Brünns Stadtbilder. Annales Musei Franciscei Brunae, Brünn 1897.

Bretholz 1901

Bertold Bretholz, *Die Pfarrkirche St. Jacob in Brünn*, Brünn 1901.

Bretholz 1938

Bertold Bretholz, *Brünn-Geschichte und Kultur*, Brünn 1938.

Brünner Neuigkeiten 1864

Brünner Neuigkeiten, Jg. VII, Brünn 1864.

Ciprian 1996

Pavel Ciprian, *Staré umění Znojemska. Stálá expozice gotického a barokního umění za sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě. Průvodce expozicí* (katalog výstavy), Znojmo 1996.

Ciprian 2006

Pavel Ciprian, *Staré umění Znojemska. Stálá expozice gotického a barokního umění ze sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě* (katalog výstavy), Znojmo 2006.

De Logu-Abis 1976

Giuseppe de Logu, Mario Abys, *Venezianische malerei*, Budapest 1976.

Dostál 1928

Eugen Dostál, *Umělecké památky Brna*, Praha 1928.

Drobná 1940

Zoroslava Drobná, *Farní chrám sv. Jakuba. Poklady národního umění VI.*, Praha 1940.

Dudik 1844

Beda Dudik, *Kunstschatze aus dem Gebiete der Malerei in Mähren, Österreichische Blätter für Literatur und Kunst I*, č. 78, Wien 1844.

Feuchmüller 1972

Rupert Feuchmüller, *Kunst in Österreich*, Wien 1972.

Garas 1960

Klara Garas, *Franz Anton Maulberstch* (katalog výstavy), Budapest, Vienna, Graz 1960.

Garas 1961

Klara Garas, *Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Mahlerfamilie Palko, Acta Historiae Artium, Tomus. VII.*, Budapest 1961, s. 229–250.

Gazda 2012

Augustin Gazda, *Kostel sv. Karla Boromejského v Opatovicích*, Rajhrad 2012.

Hálová Jahodová 1947

Cecilie Hálová Jahodová, *Brno. Stavební a umělecký vývoj města*, Praha 1947.

Hálová Jahodová 1972

Cecilie Hálová Jahodová, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren, Umění XX*, 1972, s. 171–187.

Havel 2014

Dalibor Havel et al., *An vědy a umění miloval... Milovníci a mecenáši věd a umění v řeholním rouše* (katalog výstavy), Brno 2014.

Hawlik 1810

Ernst Hawlik, *Kunsthrichten. Über bildenden Künste in Mähren (Fortsetzung), Annalen der Literatur und Kunst des In und Auslandes, Jg. III.*, Wien 1810, s. 136–144.

Hawlik 1838

Ernst Hawlik, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Markgrafthume Mähren*, Brünn 1838.

Helfert 1924

Jaroslav Helfert, *Průvodce po sbírkách Moravského zemského muzea v Brně*, Brno 1924.

Horová 1995

Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, 2 sv. + dodatky, Praha 1995.

Chambrez 1856

Ignaz Chambrez, *Nachlass eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne, Schriften der historisch-statistischen Sektion der k. k. mähr. schles. Gesellschaft IX*, Brünn 1856.

Jakubec – Perůtka 2010

Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*. 2. – katalog (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc 2010.

Jaroš 2014

Antonín Jaroš, František Vavřínek Korompay, *Rohatecká obec XVIII*, 2014, s. 9.

Jemelková – Ondrušková – Zápalková 2008

Simona Jemelková – Markéta Ondrušková – Helena Zápalková, *Sloup Nejsvětější Trojice Olomouc*, Olomouc 2008.

Jeřábek 1929

František Jeřábek, *Kostel sv. Michala*, Brno 1929.

Jirka 1974

Antonín Jirka, Materiálové příspěvky k historii malířství na Moravě, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 28, 1974, č. F18, s. 73–77.

Jirka 1995

AJ [Antonín Jirka], heslo Palko František Antonín, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 598–599.

Jiřík 1930

František Xaver Jiřík, *Miniatura a drobná podobizna v době empírové a probuzenské v Čechách*, Praha 1930.

Jůza – Krsek – Petrů – Richter 1963

Vilém Jůza – Ivo Krsek – Josef Petrů – Václav Richter, *Kroměříž*. Praha 1963.

Kat. Bratislava 1993

Ivan Rusina (ed.), *Svätci v strednej Európe* (katalog výstavy), Slovenská národná galéria 1993.

Kat. Brno 1946

Výběr významných děl, Obrazárna Zemského musea v Brně, Brno 1946.

Keleti 1983

Magda Keleti, *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG*, Edícia Fontes sv. 2, Slovenská národná galéria 1983.

Kirschbaum 1968–1976

Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlicher Ikonographie*, Bd. 1.–8. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968–1976.

Kitston 1972

Michael Kitston, *Barok a rokoko*, Praha 1972.

Kostelníčková 2008

Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna III. Středoevropské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 2008.

Kratinová 1968

Vlasta Kratinová, *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie* (katalog výstavy), Brno 1968.

Kratinová 1972

Vlasta Kratinová, Die Malerei des 18. Jahrhunderts in dem Sammlungen der Mährischen Galerie, in: Brünn. *Alte und Moderne Kunst* 17, 1972, s. 9–19.

Kratinová 1974

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

Kratinová 1986

Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek* (katalog výstavy), Národní galerie v Praze, Praha 1986.

Kratinová 1986 II.

Vlasta Kratinová, Korompayova smrt sv. Josefa, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 40, 1986, s. 16–17.

Kratinová 1988

Vlasta Kratinová, *Barock in Mähren* (katalog výstavy), Wien 1988.

Kratinová 1992

Vlasta Kratinová, *Baroko: Stálá expozice starého umění* (katalog výstavy), Brno 1992.

Kratinová 1995

VKr [Vlasta Kratinová], heslo Korompay František Vavřinec, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 381.

Kremsier 1889

Kremsier: *Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Vereines Concordia*, Kremsier 1889.

Kronbichler 2012

Johann Kronbichler, *Paul Troger 1698 – 1762*, Berlin – München 2012.

Kroupa 1982

Jiří Kroupa, *František Antonín Grimm – architekt 18. století* (katalog výstavy), Kroměříž 1982.

Kroupa 2002

Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790* (katalog výstavy), Brno 2002.

Kroupa 2006

Jiří Kroupa, František Antonín Palko v Tovačově, in: Jiří Kroupa (ed.), *Umělci, objednavatelé a styl*, Brno 2006, s. 243–257.

Kroupa – Miláčková – Mlčák 2011

Jiří Kroupa – Martina Miláčková – Leoš Mlčák (eds.), *Josef Ignác Sadler 1725–1767* (katalog výstavy), Olomouc 2011.

Krsek 1956

Ivo Krsek, *F. A. Sebastini, jeho malířské dílo na našem území*, Olomouc 1956.

Krsek 1959

Ivo Krsek, Výzkum moravského rokokového malířství, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity 7*, 1959, F3, s. 124–125.

Krsek 1959 II.

Ivo Krsek, K otázce lidových prvků v rokokovém malířství, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity 7*, 1959, č. F3, s. 30–43.

Krsek 1961

Ivo Krsek, Ein Beitrag zum Problem des Kolorits in der Malerei ser 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: (F. A. Maulbertschs Freskogemälde im Lehenssaal des Kremsierer Schlosses), in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity 10*, 1961, č. F5, s. 349–365.

Krsek 1968

Ivo Krsek, Die malerische Dekoration der Piaristenkirche in Nikolsburg. F. A. Maulbertsch und F. I. Leicher, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity 17*, 1968, č. F12, s. 79–92.

Krsek 1969

Ivo Krsek, Náčrt dějin moravského malířství 18. století, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 13, 1969, č. F13, s. 81–96.

Krsek 1977–1978

Ivo Krsek, Nové poznatky k dějinám malířství 18. století na Moravě, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 26–27, 1977–1978, č. F21–F22, s. 65–69.

Krsek 1979–1980

Ivo Krsek, Malířství 1. poloviny 18. století na Moravě, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 28–29, 1979–1980, č. F23–F24, s. 61–81.

Krsek 1981

Ivo Krsek, Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 30, 1981, č. F25, s. 7–33.

Krsek 1989

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. 790–817.

Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996

Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka (edds.), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.

Leisching 1906

Julius Leisching, Der Brünnener Miniaturmaler Patrizius Kittner, *Mitteilungen des mährischen Gewerbemuseum in Brünn XXIV*, Brünn 1906.

Lorenzetti 1942

Giulio Lorenzetti, *Das Jahrhundert Tiepolos*, Wien 1942.

Macurová 2013

Zuzana Macurová, Provost Otmar Konrad and His Portraits: Between Art and Self – Representation, in: Ondřej Jakubec (ed.), *Central European and American perspectives on visual arts in early modern Europe*, Brno 2013, s. 112–121.

Macurová 2014

Zuzana Macurová, Umělecké a stavební aktivity probošta Otmara Conrada, in: Dalibor Havel, Lucie Heilandová, Jindra Pavelková et al., *Milovníci a mecenáši věd a umění v řeholním rouše*, Brno 2014, s. 112–128.

Moravia 1844

Moravia. Ein Blatt zur Unterhaltung zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und industriellen Fortschrittes, Siebenter Band, No. 22, Brünn 1844.

Müller – Singer 1921

Hermann Alexander Müller – Hans Wolfgang Singer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. II., Frankfurt am Main 1921.

Nagler 1839

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, Bd. VII, Leipzig 1839.

Nejedlý 1934

Zdeněk Nejedlý, *Litomyšl. Tisíc let života českého města*, Litomyšl 1934.

Neumann 1969

Jaroslav Neumann, *Český barok*, Praha 1969.

Nowak 1892

Adolf Nowak, *Kirchliche Kunstdenkmale aus Olmütz*, Olmütz 1892.

Páleníček 1940

Ludvík Páleníček, *Výtvarné umění na Kroměřížsku a Zdounecku*, Kroměříž 1940.

Pallucchini 1960

Rodolfo Pallucchini, *Die venezianische Malerie des XVII. Jahrhunderts*, München 1960.

Pavlíček 2005

Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005.

Pavlíček 2013

Martin Pavlíček, Kaňka, Braun & Trevisani co-production, Podoba a osudy hlavního oltáře piaristického kostela Nalezení svatého Kříže v Litomyšli, in: Milan Skřivánek (red.), *Pomezí Čech, Moravy a Slezska: sborník prací ze společenských a přírodních věd (svazek 14)*, Litomyšl 2013, s. 37–55.

Páta 1911

František Páta, *Stará Litomyšl* (katalog výstavy), Litomyšl 1911.

Poche 1980

Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech 3. P/Š*, Academia Praha 1980.

Preiss 1964

Pavel Preiss, *Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze* (katalog výstavy), Praha 1964.

Preiss 1967

Pavel Preiss, Freska F. A. Maulbertsche ve Filosofickém sále Strahovské knihovny, in: *Strahovská knihovna: Sborník Památníku národního písemnictví*, Praha, Památník národního písemnictví, roč. 2, Praha 1967, s. 217–234.

Preiss 1969

Pavel Preiss, Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie, *Umění XVII*, 1969, s. 98–102.

Preiss 1978

Pavel Preiss, *Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze* (katalog výstavy), Praha 1978.

Preiss 1999

Pavel Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999.

Prokop 1904

August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, Bd. IV, Wien 1904.

Průvodce 1899

Průvodce obrazárnou Františkova musea, Brno 1899.

Průvodce 1924

Jaroslav Helfert, *Průvodce po sbírkách Moravského zemského musea v Brně*, Brno 1924.

Richter – Samek – Stehlík 1966

Václav Richter – Bohumil Samek – Miloš Stehlík, *Znojmo*, Praha 1966.

Riesenhuber 1924

Martin Riesenhuber, *Die kirchliche Barockkunst in Österreich*, Wien 1924.

Rincolini 1825

Ernst Rincolini, Notizen über die in Mähren vorhandene vorzügliche Kunstwerke der Malherey. *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, III., Wien 1825.

Rincolini 1828–1830

Ernst Rincolini, Rasonnierde Andeutungen über die vorzüglichen in Franzesmuseum befindlichen Kunstwerke aus ältesten, älteren und neueren Zeiten der bildenden Kunst. *Zprávy hospodářské společnosti 1828–1830*.

Rollová 1989

Anna Rollová, Výstava Barok na Moravě – malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek, *Umění XXXVII*, 1989, s. 562–565.

Rousová 2013

Andrea Rousová, *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Národní galerie v Praze 2013.

Royt 2000

Jan Royt, *Zahrada mariánská*, Sušice 2000.

Royt 2007

Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2007.

Rulíšek 2006

Hynek Rulíšek, *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*. Hluboká nad Vltavou 2006.

Ryneš 1971

Václav Ryneš, *Atributy v umění*, Roztoky 1971.

Samek 1994

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy A Slezska*. Díl 1. A–I, Academia Praha 1994.

Samek 1999

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*. Díl 2. J–N, Academia Praha 1999.

Seibert 1980

Juta Seibert, *Lexikon christlicher Kunst. Themen–Gestalten–Symbole*, Freiburg 1980.

Schenkl 1844

Conrad Schenkl, Franz Korompay, *Moravia. Ein Blatt zur Unterhaltung zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und indußtriellen Fortschrittes*, Siebenter Band, No. 22, Brünn 1844, s. 86.

Schram 1898

Wilhelm Schram, *Die Malerei. Aus dem Werke die Öst. ung. Monarchie*, Wien 1898.

Schwarz 1962

Heinrich Schwarz, Franz Anton Palko als Bildnismaler, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. VI, Nr. 50*, Wien 1962, s. 18–28.

Slaviček 1972

Lubomír Slaviček, *Felix Ivo Leicher 1727–1812* (rigorózní práce), FF MU, Brno 1972.

Slaviček 1979

Lubomír Slaviček, Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbala, *Umění XXVII*, 1979, s. 159–165.

Slaviček 1979 II.

Lubomír Slavíček, Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze, *Umění XXVII*, 1979, s. 545–555.

Slavíček 1994

Lubomír Slavíček, Drobná zjištění k dílu Františka Vavřince Korompaye, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, č. 50, 1994, s. 62–63.

Slavíček 1997

Lubomír Slavíček, F. A. Maulbertsch a malířská výzdoba letního refektáře v Louce, in: Petr Kroupa (ed.), *Premonstrátský klášter v Louce. Dějiny – Umělecká výzdoba – Ikonologie*, Znojmo 1997, s. 84–102.

Slavíček 2008

LS [Lubomír Slavíček], heslo Immaculata, in: Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna III.*, Olomouc 2008, s. 94–97.

Slavíček 2008 II.

LS [Lubomír Slavíček], heslo Josef Václav Korompay, in: Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna III.*, Olomouc 2008, s. 97.

Slavíček 2008 III.

LS [Lubomír Slavíček], hesla Svatý Josef pěstoun a Kristovo příbuzenstvo, in: Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna III.*, Olomouc 2008, s. 97–99.

Slavíček 2009

Lubomír Slavíček (Hrsg.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo), Maulbertsch bester Schüler* (katalog výstavy), Langenargen 2009.

Slavíček 2010

LS [Lubomír Slavíček], heslo Immaculata, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edds.), *Olomoucké baroko. 2 – katalog. Výtvarná kultura let 1620–1780* (katalog výstavy), Olomouc 2010, s. 332.

Slavíček 2013

Lubomír Slavíček, „... mit solchen Mannern wie Sie sind, haben S' Excellenz mein Hochgräfl: gnädiger Herr Principal gerne zu thun.“. Hrabě Ignác Dominik Chorynský z Ledské a jeho umělci František Antonín Sebastini, Ignác Raab, František Vavřinec Korompay, Ondřej Schweigl, David Roentgen et alii, *Opuscula Historiae Artium 62*, 2013, č. 2, s. 180–210.

Stehlík 1963

Miloš Stehlík, Restaurátorské akce na hradech a zámcích jihomoravského kraje, *Památková péče XXIII*, 1963, s. 39–41.

Stehlík 1972

Miloš Stehlík, Materiálie k dějinám malířství 18. století na Moravě (Jos. Stern, Jos. I. Sadler, J. V. Bergl, J. Hoffmann, Jos. Winterhalder ml.), *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 21, 1972, č. F16, s. 201–202.

Steif 1934

Wilhelm Steif, *Geschichte der Stadt Sternberg in Mähren*, Thayngen – Schaffhausen 1934.

Strettiová 1957

Olga Strettiová, *Das Barockportret in Böhmen*, Praha 1957.

Svobodová 1997

Jana Svobodová, *Od renesance po modernu* (výtvarné umění v Brně 1570–1900)(katalog výstavy), Brno 1997.

Svobodová 1998

Jana Svobodová, *Výtvarné umění 18. a 19. století ze sbírek Muzea města Brna* (katalog výstavy), Strážnice 1998.

Šeferisová Loudová 2007

Michaela Šeferisová Loudová, „... dieses Altarbild ist eine des schönsten und fleißigsten Arbeiten dieses würdigen Künstlers ...“ Dar Altarblatt und die Ölskizze der Hl. Leopold und Liborius von Joseph Stern, in: Eduard Hindenlang – Lubomír Slavíček (eds.), *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museum Langenargen*, Langenargen – Brno 2007, s. 199–219.

Šeferisová Loudová 2015

Michaela Šeferisová Loudová (ed.), *Josef Stern 1716–1775* (katalog výstavy), Olomouc 2015.

Šujan 1928

František Šujan, *Dějepis Brna. Moravská vlastivěda II*, Brno 1928.

Štech 1939

Václav Vilém Štech, *Československé sochařství a malířství nové doby I.*, Praha 1939.

Tenora 1930

Jan Tenora, *Katedrální kostel sv. Petra a Pavla*, Brno 1930.

Thieme – Becker 1927

Ulrich Thieme, Felix Becker (red.), *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler* (Knip – Krüger), Leipzig 1927, s. 321 (heslo „Korompay Franz“, „Korompay Johann“, „Korompay Josef“, „Korompay Leopold“).

Thieme – Becker 1932

Ulrich Thieme, Felix Becker (red.), *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler* (Olivier – Pieris), Leipzig 1932 (heslo „Palko Anton“).

Togner 2008

Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008.

Toman 1947

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I.*, Ostrava 1947.

Toman 1993

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I.*, Ostrava 1993, s. 528-529 (hesla „Korompay František Vavřinec“, „Korompay Leopold“).

Toman 1993 II.

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II.*, Ostrava 1993, s. 238-239 (heslo „Palko/Balko, původně prý Polke/Antonín František“).

Trapp 1863

Moritz Trapp, F. Korompays grosses Tableau der Frohnleichnam – Prozession zu Brünn in Jahre 1784, *Brünner Zeitung*, Nr. 280, Brünn 1863.

Trapp 1882

Moritz Trapp, *Führer durch das Franzesmuseum*, Brünn 1882.

Trapp 1882 II.

Moritz Trapp, *Průvodce Františkovým museem*, Brno 1882.

Trapp 1888

Moritz Trapp, *Brünns kirchliche Kunstdenkmale*, Brünn 1888.

Trapp 1890

Moritz Trapp, *Führer durch das Franzens-Museum zu Brünn*, Brünn 1890.

Verzeichniß 1830

Fortsetzer Verzeichniß der für das Franzenmuseum den Gebern ihren verbindlichsten Dank hiermit öffentlich abstattet. *Zprávy Hospodářské společnosti 1821–1841*.

Vidmanová 2012

Anežka Vidmanová, *Jakub de Voragine: Legenda Aurea*, Praha 2012.

Voráč 2006

Miloš Voráč (red.), *Umění restaurovat umění* (katalog výstavy), Brno 2006, s. 29–35.

Voss 1924

Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924.

Vránová 1977

Jana Vránová, Jan Lukáš Kracker, autor Křížové cesty v Opavě-Kateřinkách, in: *Sborník památkové péče v severomoravském kraji*, 1977, č. 3, s. 159–171.

Welzl 1906

Hans Welzl, Kleiner Beitrag zur Kunstgeschichte unseres Heimatlandes, *Zeitschrift des Mährischen Landesmuseum*, Bd. VI., Brünn 1906, s. 15–87.

Weinbrenner 1877

Emil Weinbrenner, *Morava a biskupství Brněnské*, Brno 1877.

Wirth 1906

Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Poličském*, Soupis památek kr. Českého XXII, Praha 1906.

Wolny 1837

Gregor Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschichtert*, Bd. III, Brünn 1837.

Wolny 1842

Gregor Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren topographisch, statistisch und historisch geschichtert*, Bd. VI., Brünn 1842.

Wolny 1856

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Brünner Diöcese I*, Brünn 1856.

Wolny 1858

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Brünner Diöcese II*, Brünn 1858.

Wolny 1859

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Olmützer Diöcese III*, Brünn 1859.

Wolny 1863

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Olmützer Erzdiöcese V*, Brünn 1863.

Wurzbach 1864

Constantin Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. XII, Wien 1864.

Zlatohlávek 2009

Martin Zlatohlávek, *Anton Kern 1709–1747*, Národní galerie v Praze 2009.

10. 5. Elektronické odkazy

<http://www.artnet.com/artists/franz-laurenz-korompay/mann-mit-einem-kohlenbecken-allegorie-des-winters-7VMo8LDG4TIN7TFvZy5JVA2> (vyhledáno 21. 8. 2015)

<http://www.artfinding.com/309/Lawrence-Steigrad-Fine-Arts/8831/JOSEF-KOROMPAY-Brno-died-1829/Portrait-of-an-Artist-Thought-to-be-a-Self-Portrait> (vyhledáno 21. 8. 2015)

http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_5784 (vyhledáno 2. 9. 2015)

11. Seznam obrazové přílohy

1. Obr. č. 9. I. 1, František Vavřínek Korompay, Loučení apoštolů Judy Tadeáše a Šimona Horlivce, kolem 1750, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
2. Obr. č. 9. I. 2, František Vavřínek Korompay, Smrt svatého Josefa, kolem 1750–1760, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
3. Obr. č. 9. I. 3, František Vavřínek Korompay, Umučení svatého Šebestiána, asi 1750–1760, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
4. Obr. č. 9. I. 5, František Vavřínek Korompay, Luciferův pád, před 1770, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
5. Obr. č. 9. I. 4, František Vavřínek Korompay, Smrt svatého Josefa, před 1762, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
6. Obr. č. 8. II. 1. 1, František Vavřínek Korompay, Svatá Barbora, po 1765, Bohuňovice, kostel svatého Jana Křtitele, boční oltář, foto: autor.
7. Obr. č. 8. II. 1. 2, František Vavřínek Korompay, Svatý Florián, po 1765, Bohuňovice, kostel svatého Jana Křtitele, boční oltář, foto: autor.
8. Obr. č. 8. II. 2, František Vavřínek Korompay, Svatý Tomáš Akvinský, kolem 1770, Brno, augustiniánský klášter na Starém Brně, foto: autor.
9. Obr. č. 8. II. 3. 1, František Vavřínek Korompay, Alegorie Boží spravedlnosti, kolem 1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad, foto: Arcibiskupství brněnské.
10. Obr. č. 8. II. 3. 2, František Vavřínek Korompay, Čtrnáct svatých pomocníků, 1765–1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář, foto: Renata Novotná Zemanová.
11. Obr. č. 8. II. 3. 3, František Vavřínek Korompay, Klanění tří králů, po 1765, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář, foto: Arcibiskupství brněnské.
12. Obr. č. 8. II. 3. 4, František Vavřínek Korompay, Nanebevzetí Panny Marie, 1769, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář, foto: Renata Novotná Zemanová.

13. Obr. č. 8. II. 3. 5, František Vavřinec Korompay, Nejsvětější Trojice, po 1765, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář, foto: Mario Král.
14. Obr. č. 8. II. 3. 6, František Vavřinec Korompay, Smrt svatého Josefa, 1762?, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář, foto: Mario Král.
15. Obr. č. 8. II. 3. 7, František Vavřinec Korompay, Svatá Agáta, kolem 1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad, foto: Arcibiskupství brněnské.
16. Obr. č. 8. II. 3. 8, František Vavřinec Korompay, Svatá Rozálie, 1765–1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad, foto: Arcibiskupství brněnské.
17. Obr. č. 8. II. 3. 9, František Vavřinec Korompay, Svatý František Paulánský, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad, foto: Arcibiskupství brněnské.
18. Obr. č. 8. II. 3. 10, František Vavřinec Korompay, Svatý Roch, kolem 1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad, foto: Arcibiskupství brněnské.
19. Obr. č. 8. II. 3. 11, František Vavřinec Korompay, Umučení svatého Šebestiána, asi 1750–1760, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad, foto: Arcibiskupství brněnské.
20. Obr. č. 8. II. 4. 1, František Vavřinec Korompay, Kladení do hrobu, 1775–1779, Brno, kostel svatých Janů, Loreta, foto: autor.
21. Obr. č. 8. II. 4. 2, František Vavřinec Korompay, Kristus na hoře Olivetské, asi 1750–1760, Brno, kostel svatých Janů, Loreta, foto: autor.
22. Obr. č. 8. II. 4. 3, František Vavřinec Korompay, Loučení Ježíše Krista s Pannou Marií, 1775–1779?, Brno, kostel svatých Janů, Loreta, foto: autor.
23. Obr. č. 8. II. 4. 5, František Vavřinec Korompay, Svatý Jan Křtitel, kolem 1765?, Brno, kostel svatých Janů, Loreta, foto: autor.
24. Obr. č. 8. II. 4. 6, František Vavřinec Korompay, Verra effigies svatého Josefa Kopertinského, 1767–1769, Brno, kostel svatých Janů, boční oltář, foto: autor.
25. Obr. č. 8. II. 5. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Florián, kolem 1765, Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, presbytář, foto: autor.

26. Obr. č. 8. II. 5. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Václav, kolem 1765, Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, presbytář, foto: autor.
27. Obr. č. 8. II. 6. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Blažej, 1765–1770, Brno, kostel svatého Michala, boční oltář, foto: autor.
28. Obr. č. 8. II. 6. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Valentin, 1765–1770, Brno, kostel svatého Michala, boční oltář, foto: autor.
29. Obr. č. 8. II. 6. 3, František Vavřinec Korompay, Svatý Vendelín, kolem 1760, Brno, kostel svatého Michala, sakristie, foto: autor.
30. Obr. č. 8. II. 7. 1, František Vavřinec Korompay – Joseph Switil, Smrt svatého Václava, 1779–1784, Brno, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář, foto: autor.
31. Obr. č. 8. II. 7. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Prokop, 1777, Brno, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář, foto: autor.
32. Obr. č. 8. II. 8. 1, František Vavřinec Korompay, Immaculata, konec šedesátých let 18. století, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
33. Obr. č. 8. II. 8. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Cyril, 1760–1765, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
34. Obr. č. 8. II. 8. 3, František Vavřinec Korompay, Svatý Metoděj křtí knížete Svatopluka, 1760–1765, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
35. Obr. č. 8. II. 8. 4, František Vavřinec Korompay, Zvěstování Panně Marii, po 1770, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.
36. Obr. č. 8. II. 9, František Vavřinec Korompay, Poprsí ženy (Hlava Panny Marie), kolem 1776?, Brno, Muzeum města Brna, foto: Muzeum města Brna.
37. Obr. č. 8. II. 10. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Jan Nepomucký doporučuje Panně Marii svatého Jana Sarkandera, 1773, Dědice u Vyškova, kostel Nejsvětější Trojice, boční oltář, foto: Adam Sekanina.
38. Obr. č. 8. II. 10. 2, František Vavřinec Korompay, Vyučování Panny Marie, 1773, Dědice u Vyškova, kostel Nejsvětější Trojice, boční oltář, foto: Adam Sekanina.

39. Obr. č. 8. II. 11, František Vavřinec Korompay, Povolání svatého Matouše, 1778–1779, Dolany u Olomouce, kostel svatého Matouše, hlavní oltář, foto: Adam Sekanina.
40. Obr. č. 8. II. 12. 1, František Vavřinec Korompay, Klanění tří králů, 1775, Horní Dubňany, kostel svatého Petra a Pavla, boční oltář, foto: autor.
41. Obr. č. 8. II. 12. 2, František Vavřinec Korompay, Nejsvětější Trojice, 1775, Horní Dubňany, kostel svatého Petra a Pavla, boční oltář, foto: autor.
42. Obr. č. 8. II. 13, František Vavřinec Korompay, Všichni svatí s Pannou Marií a Nejsvětější Trojicí, sedmdesátá léta 18. století, Hradisko u Kroměříže, kostel Všech svatých, hlavní oltář, foto: autor.
43. Obr. č. 8. II. 14, František Vavřinec Korompay, Kristus a cizoložnice, asi 1760–1770, Jihlava, Muzeum Vysočiny Jihlava, foto: Muzeum Vysočiny Jihlava.
44. Obr. č. 8. II. 15. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý František Paulánský, kolem 1765, Kdousov, kostel svatého Linharta, boční oltář, foto: NPÚ Telč.
45. Obr. č. 8. II. 15. 2, František Vavřinec Korompay, Vyučování Panny Marie, kolem 1765, Kdousov, kostel svatého Linharta, boční oltář, foto: NPÚ Telč.
46. Obr. č. 8. II. 16, František Vavřinec Korompay, Immaculata se svatou Annou, svatým Jáchymem, archanděly svatým Michaellem a Rafaellem a Nejsvětější Trojicí, kolem 1760, Kynžvart, zámek Kynžvart, foto: zámek Kynžvart.
47. Obr. č. 8. II. 17, František Vavřinec Korompay, Svatý Jan Nepomucký, kolem 1770, Měnin, kostel svaté Markéty, boční oltář, foto: autor.
48. Obr. č. 8. II. 18. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Alexej, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, presbytář, foto: autor.
49. Obr. č. 8. II. 18. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Alois Gonzaga, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, presbytář, foto: autor.
50. Obr. č. 8. II. 18. 3, František Vavřinec Korompay, Svatá Otýlie, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, boční oltář, foto: autor.

51. Obr. č. 8. II. 18. 4, František Vavřinec Korompay, Svatý Vendelín, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, boční oltář, foto: autor.
52. Obr. č. 8. II. 19. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Bonaventura, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář, foto: Adam Sekanina.
53. Obr. č. 8. II. 19. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Jakub Větší, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář, foto: Adam Sekanina.
54. Obr. č. 8. II. 19. 3, František Vavřinec Korompay, Svatý Ludvík z Toulouse, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář, foto: Adam Sekanina.
55. Obr. č. 8. II. 19. 4, František Vavřinec Korompay, Svatý Roch, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář, foto: Adam Sekanina.
56. Obr. č. 8. II. 20, František Vavřinec Korompay, Immaculata, 1769, Olomouc, Muzeum umění v Olomouci – Arcidiecézní muzeum v Olomouci, foto: Markéta Ondrušková (MUO).
57. Obr. č. 8. II. 21, František Vavřinec Korompay, Zpověď královny Žofie, asi šedesátá léta 18. století, Olomouc, Arcibiskupství olomoucké, foto: Zdeněk Sodoma (MUO).
58. – 72. Obr. č. 8. II. 22. 1–8. II. 22. 14. František Vavřinec Korompay, Křížová cesta I. – XIV., Ostrava, kostel svatého Václava, loď kostela, foto: autor.
73. Obr. č. 8. II. 23, František Vavřinec Korompay, Luciferův pád, kolem 1770, Polička, hřbitovní kostel svatého Michala, hlavní oltář, foto: NPÚ Pardubice.
74. Obr. č. 8. II. 24, František Vavřinec Korompay, Svatý Metoděj křtí knížete Svatopluka, po 1765, Praha, Národní galerie v Praze, foto: Fotografie © Národní galerie v Praze 2016.
75. Obr. č. 8. II. 25. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Filip, šedesátá léta 18. století, Předklášteří u Tišnova, kostel Nanebevzetí Panny Marie, presbytář, foto: autor.
76. Obr. č. 8. II. 25. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Jakub menší, šedesátá léta 18. století, Předklášteří u Tišnova, kostel Nanebevzetí Panny Marie, presbytář, foto: autor.
77. Obr. č. 8. II. 26. 1, František Vavřinec Korompay, Tři králové, kolem poloviny 18. století, Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad, foto: autor.

78. Obr. č. 8. II. 26. 2, František Vavřinec Korompay, Zasnoubení Panny Marie, kolem poloviny 18. století, Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad, foto: Zuzana Macurová.
79. Obr. č. 8. II. 27. 1, František Vavřinec Korompay, Apoteóza svatého Jana Nepomuckého, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář, foto: autor.
80. – 94. Obr. č. 8. II. 27. 2. 1–8. II. 27. 2. 14, František Vavřinec Korompay, Křížová cesta I. – XIV., Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, loď kostela, foto: autor.
95. Obr. č. 8. II. 27. 3, František Vavřinec Korompay, Svatá Máří Magdalena, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, sakristie, foto: autor.
96. Obr. č. 8. II. 27. 4, František Vavřinec Korompay, Svatý František Serafínský, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář, foto: autor.
97. Obr. č. 8. II. 27. 5, František Vavřinec Korompay, Svatý Petr, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, sakristie, foto: autor.
98. Obr. č. 8. II. 28, František Vavřinec Korompay, Svatý Havel uzdravuje kněžnu Fridiburgu, 1760–1770, Rožná, kostel svatého Havla, presbytář, foto: autor.
99. Obr. č. 8. II. 29, František Vavřinec Korompay, Laktace svatého Bernarda z Clairvaux, kolem 1750–1760, Slovenská Republika, Slovenská národná galéria, foto: Slovenská národná galéria.
100. Obr. č. 8. II. 30, František Vavřinec Korompay, Muž s kotlíkem s uhlím (Alegorie zimy), šedesátá léta 18. století, soukromá sbírka, foto: <http://www.artnet.com/artists/franz-laurenz-korompay/mann-mit-einem-kohlenbecken-allegorie-des-winters-7VMo8LDG4TIN7TFvZy5JVA2>.
101. Obr. č. 8. II. 31. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Blažej, 1760–1770, Strážnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář, foto: autor.
102. Obr. č. 8. II. 31. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Valentin, 1760–1770, Strážnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář, foto: autor.
103. Obr. č. 8. II. 32. 1, František Vavřinec Korompay, Svatá Anna Samatřetí, 1750–1760, Třebíč, kostel svatého Martina, pod kruchtou, foto: autor.

104. Obr. č. 8. II. 32. 2, František Vavřinec Korompay, Svatá rodina, 1750–1760, Třebíč, kostel svatého Martina, pod kruchtou, foto: autor.

105. Obr. č. 8. II. 33, František Vavřinec Korompay, Ukřižování s Pannou Marií, svatým Janem Evangelistou a svatou Máří Magdalenou, kolem 1760, Třebíč, kostel svatého Prokopa, zpěvácká kruchta, repro foto: Martin Pavlíček, Kaňka, Braun & Trevisani co-production, Podoba a osudy hlavního oltáře piaristického kostela Nalezení svatého Kříže v Litomyšli, in: Milan Skřivánek (red.), *Pomezí Čech, Moravy a Slezska: sborník prací ze společenských a přírodních věd (svazek 14)*, Litomyšl 2013, Obr. č. 14.

106. Obr. č. 8. II. 34, František Vavřinec Korompay, Příbuzenstvo Kristovo, 1770–1775, Uherský Brod, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, boční oltář, foto: Adam Sekanina.

107. – 121. Obr. č. 8. II. 35. 1–8. II. 35. 14, František Vavřinec Korompay, Křížová cesta I. – XIV., Velké Hoštice, kostel svatého Jana Křtitele, loď kostela, foto: autor.

122. Obr. č. 8. II. 37, František Vavřinec Korompay, Vyučování Panny Marie, polovina 18. století, Vyškov, Muzeum Vyškovska, foto: autor.

123. Obr. č. 8. II. 38, František Vavřinec Korompay, Immaculata s putty nesoucími mariánské symboly, před 1779, Znojmo, Jihomoravské muzeum, foto: Jihomoravské muzeum Znojmo.

124. Obr. č. 8. III. 1, František Vavřinec Korompay, Matka představená Marie Agnes Bajerwekinová, 1775, Brno, Konvent sester alžbětinek, foto: autor.

125. Obr. č. 8. III. 2, František Vavřinec Korompay, Architekt František Antonín Grimm, padesátá léta 18. století, Brno, Moravská galerie v Brně, foto: autor.

126. Obr. č. 8. III. 3, František Vavřinec Korompay, Brněnský radní Wenzel Kurtz, druhá polovina 18. století, Brno, Muzeum města Brna, foto: Muzeum města Brna.

127. Obr. č. 8. III. 4, František Vavřinec Korompay, Papež Klement XIV., po 1769, Brno, Muzeum města Brna, foto: Muzeum města Brna.

128. Obr. č. 8. III. 5, František Vavřinec Korompay, Komtesa Anna Marie Chorynská z Ledské, 1767?, Valašské Meziříčí, zámek Lešná u Valašského Meziříčí, foto: autor.

129. Obr. č. 8. III. 6, František Vavřinec Korompay, Probošt Otmar Conrad, 1770?, Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad, foto: autor.

130. Obr. č. 8. III. 7, František Vavřínek Korompay, Antonín Franz, 1764, Soukromá sbírka, foto: Soukromý sběratel.

131. Obr. č. 8. III. 9, František Vavřínek Korompay, Probošt Aurelius Augustinus, 1768, Výšovice, Římsko-katolická farnost, repro foto: Jiří Kroupa (ed.), V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790 (katalog výstavy), Brno 2002, s. 305 (obr. č. 141).

132. Obr. č. 8. IV. 1, František Vavřínek Korompay, Průvod Božího těla na oslavu ukončení oprav kostela svatých Petra a Pavla, 1750, Brno, Muzeum města Brna, foto: Muzeum města Brna.

133. Obr. č. 8. IV. 2, František Vavřínek Korompay, Slavnostní vjezd kardinála Ferdinanda Julia Troyera z Troyersteinu do Olomouce, Olomouc, Arcidiecézní muzeum Olomouc, foto: Markéta Ondrušková (MUO).

134. Obr. č. 8. II. I–12, František Vavřínek Korompay, Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí, 1775, Fořt-Černý Důl, hlavní oltář, foto: Zdeněk Kraus.

12. Summary

This thesis deals with one of the major painters of the Baroque Brno, Francis Lawrence Korompay (1723-1779). F. V. Korompay was a popular portraitist, painter of altarpieces and a typical representative of the Moravian rococo. The artist's works are the domain of small formats, which is a character trait. In the early years of the painter and influence the creation of Franz Anton Palko, whom he met in Kromeriz. The painter's index is somewhat limited and focused solely on painting hanging. The artist's most famous works is a cycle in the church of St James in Brno. His contemporaries, F. V. Korompay valued primarily as a portrait painter. The painter also dealt less with genre.

13. Obrazová příloha



Obr. č. 9. I. 1, František Vavřinec Korompay, Loučení apoštolů Judy Tadeáše a Šimona Horlivce, kolem 1750, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 9. I. 2, František Vavřinec Korompay, kolem 1750–1760, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 9. I. 3, František Vavřínek Korompay, Umučení svatého Šebestiána, asi 1750–1760, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 9. I. 5, František Vavřinec Korompay, Luciferův pád, před 1770, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 9. I. 4, František Vavřinec Korompay, Smrt svatého Josefa, před 1762, Brno, Moravská galerie v Brně



Obr. č. 8. II. 1. 1, František Vavřinec Korompay, Svatá Barbora, po 1765, Bohuňovice, kostel svatého Jana Křtitele, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 1. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Florián, po 1765, Bohuňovice, kostel svatého Jana Křtitele, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Tomáš Akvinský, kolem 1770, Brno, augustiniánský klášter na Starém Brně.



Obr. č. 8. II. 3. 1, František Vavřinec Korompay, Alegorie Boží spravedlnosti, kolem 1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad.



Obr. č. 8. II. 3. 2, František Vavřinec Korompay, Čtrnáct svatých pomocníků, 1765–1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 3. 3, František Vavřínek Korompay, Klanění tří králů, po 1765, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 3. 4, František Vavřinec Korompay, Nanebevzetí Panny Marie, 1769, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 3. 5, František Vavřínek Korompay, Nejsvětější Trojice, po 1765, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 3. 6, František Vavřínek Korompay, Smrt svatého Josefa, 1762?, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 3. 7, František Vavřinec Korompay, Svatá Agáta, kolem 1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad.



Obr. č. 8. II. 3. 8, František Vavřinec Korompay, Svatá Rozálie, 1765–1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad.



Obr. č. 8. II. 3. 9, František Vavřinec Korompay, Svatý František Paulánský, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad.



Obr. č. 8. II. 3. 10, František Vavřinec Korompay, Svatý Roch, kolem 1770, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad.



Obr. č. 8. II. 3. 11, František Vavřinec Korompay, Umučení svatého Šebestiána, asi 1750–1760, Brno, kostel svatého Jakuba Většího, farní úřad.



Obr. č. 8. II. 4. 1, František Vavřinec Korompay, Kladení do hrobu, 1775–1779, Brno, kostel svatých Janů, Loreta.



Obr. č. 8. II. 4. 2, František Vavřínek Korompay, Kristus na hoře Olivetské, asi 1750–1760, Brno, kostel svatých Janů, Loreta.



Obr. č. 8. II. 4. 3, František Vavřinec Korompay, Loučení Ježíše Krista s Pannou Marií, 1775–1779?, Brno, kostel svatých Janů, Loreta.



Obr. č. 8. II. 4. 5, František Vavřínek Korompay, Svatý Jan Křtitel, kolem 1765?, Brno, kostel svatých Janů, Loreta.



Obr. č. 8. II. 4. 6, František Vavřinec Korompay, Verra effigies svatého Josefa Kopertinského, 1767–1769, Brno, kostel svatých Janů, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 5. 1, František Vavřínek Korompay, Svatý Florián, kolem 1765, Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, presbytář.



Obr. č. 8. II. 5. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Václav, kolem 1765, Brno, kostel svaté Máří Magdaleny, presbytář.



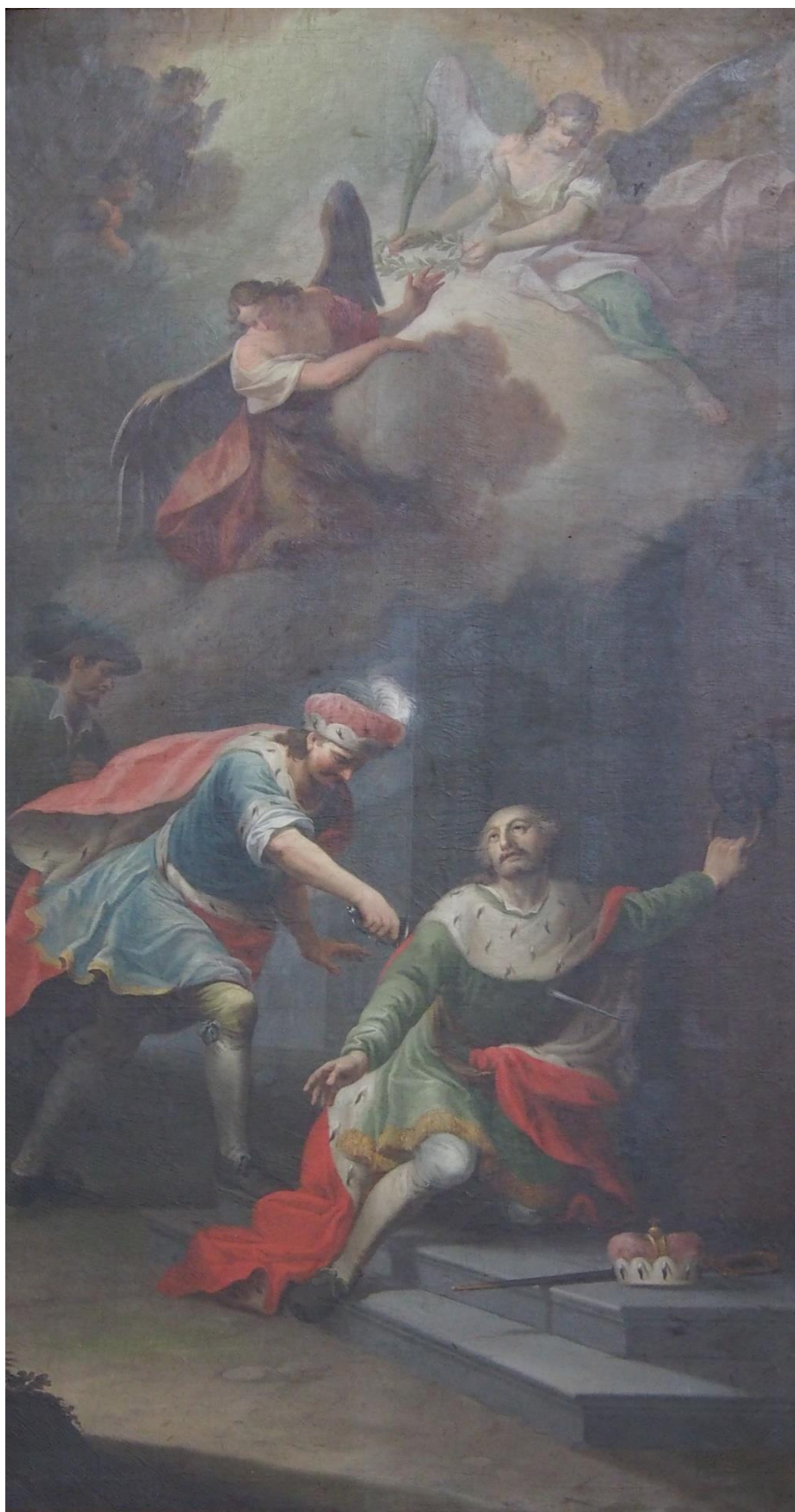
Obr. č. 8. II. 6. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Blažej, 1765–1770, Brno, kostel svatého Michala, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 6. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Valentin, 1765–1770, Brno, kostel svatého Michala, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 6. 3, František Vavřínek Korompay, Svatý Vendelín, kolem 1760, Brno, kostel svatého Michala, sakristie.



Obr. č. 8. II. 7. 1, František Vavřínek Korompay – Joseph Switil, Smrt svatého Václava, 1779–1784, Brno, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 7. 2, František Vavřínek Korompay, Svatý Prokop, 1777, Brno, kostel svatých Petra a Pavla, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 8. 1, František Vavřinec Korompay, Immaculata, konec šedesátých let 18. století, Brno, Moravská galerie v Brně.



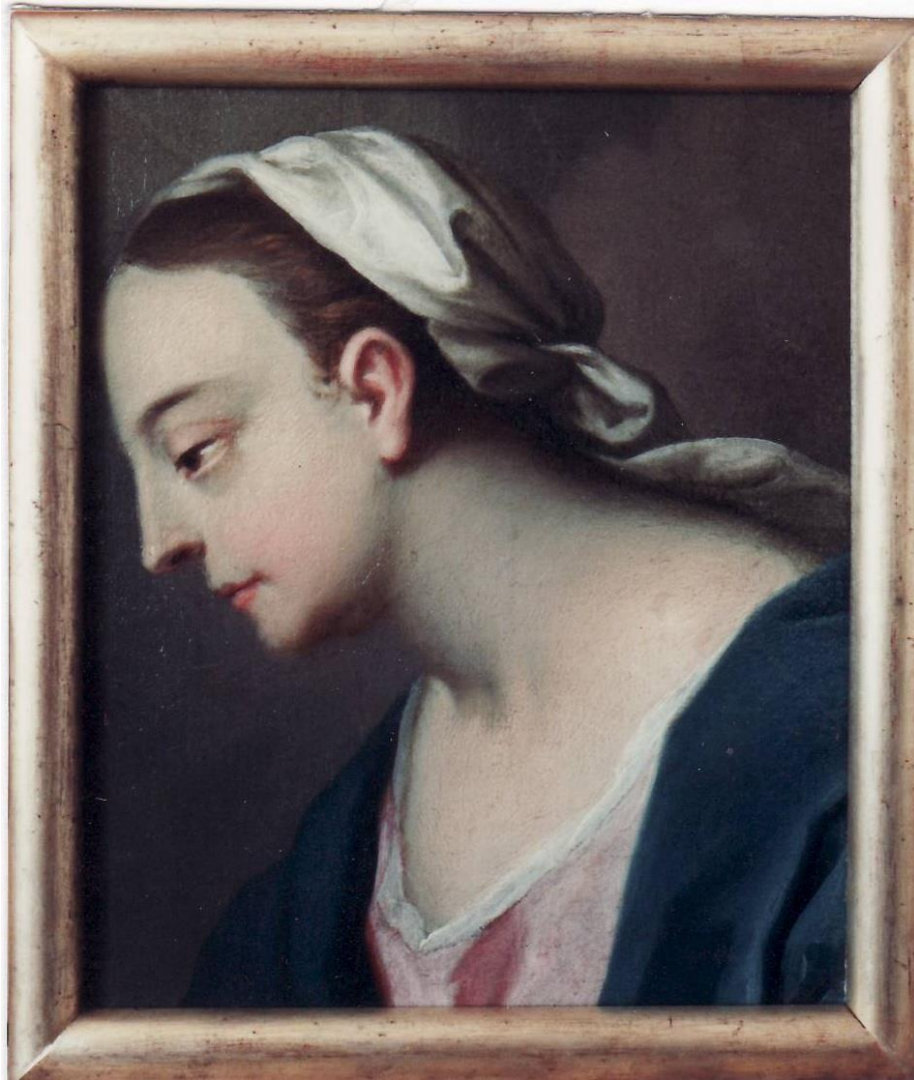
Obr. č. 8. II. 8. 2, František Vavřínek Korompay, Svatý Cyril, 1760–1765, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 8. II. 8. 3, František Vavřinec Korompay, Svatý Metoděj křtí knížete Svatopluka, 1760–1765, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 8. II. 8. 4, František Vavřinec Korompay, Zvěstování Panně Marii, po 1770, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 8. II. 9, František Vavřinec Korompay, Poprsí ženy (Hlava Panny Marie), kolem 1776?, Brno, Muzeum města Brna.



Obr. č. 8. II. 10. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Jan Nepomucký doporučuje Panně Marii svatého Jana Sarkandera, 1773, Dědice u Vyškova, kostel Nejsvětější Trojice, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 10. 2, František Vavřinec Korompay, Vyučování Panny Marie, 1773, Dědice u Vyškova, kostel Nejsvětější Trojice, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 11, František Vavřinec Korompay, Povolání svatého Matouše, 1778–1779, Dolany u Olomouce, kostel svatého Matouše, hlavní oltář.



Obr. č. 8. II. 12. 1, František Vavřinec Korompay, Klanění tří králů, 1775, Horní Dubňany, kostel svatého Petra a Pavla, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 12. 2, František Vavřinec Korompay, Nejsvětější Trojice, 1775, Horní Dubňany, kostel svatého Petra a Pavla, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 13, František Vavřinec Korompay, Všichni svatí s Pannou Marií a Nejsvětější Trojicí, sedmdesátá léta 18. století, Hradisko u Kroměříže, kostel Věch svatých, hlavní oltář.



Obr. č. 8. II. 14, František Vavřínek Korompay, Kristus a cizoložnice, asi 1760–1770, Jihlava, Muzeum Vysočiny Jihlava.



Obr. č. 8. II. 15. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý František Paulánský, kolem 1765, Kdousov, kostel svatého Linharta, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 15. 2, František Vavřínek Korompay, Vyučování Panny Marie, kolem 1765, Kdousov, kostel svatého Linharta, boční oltář.



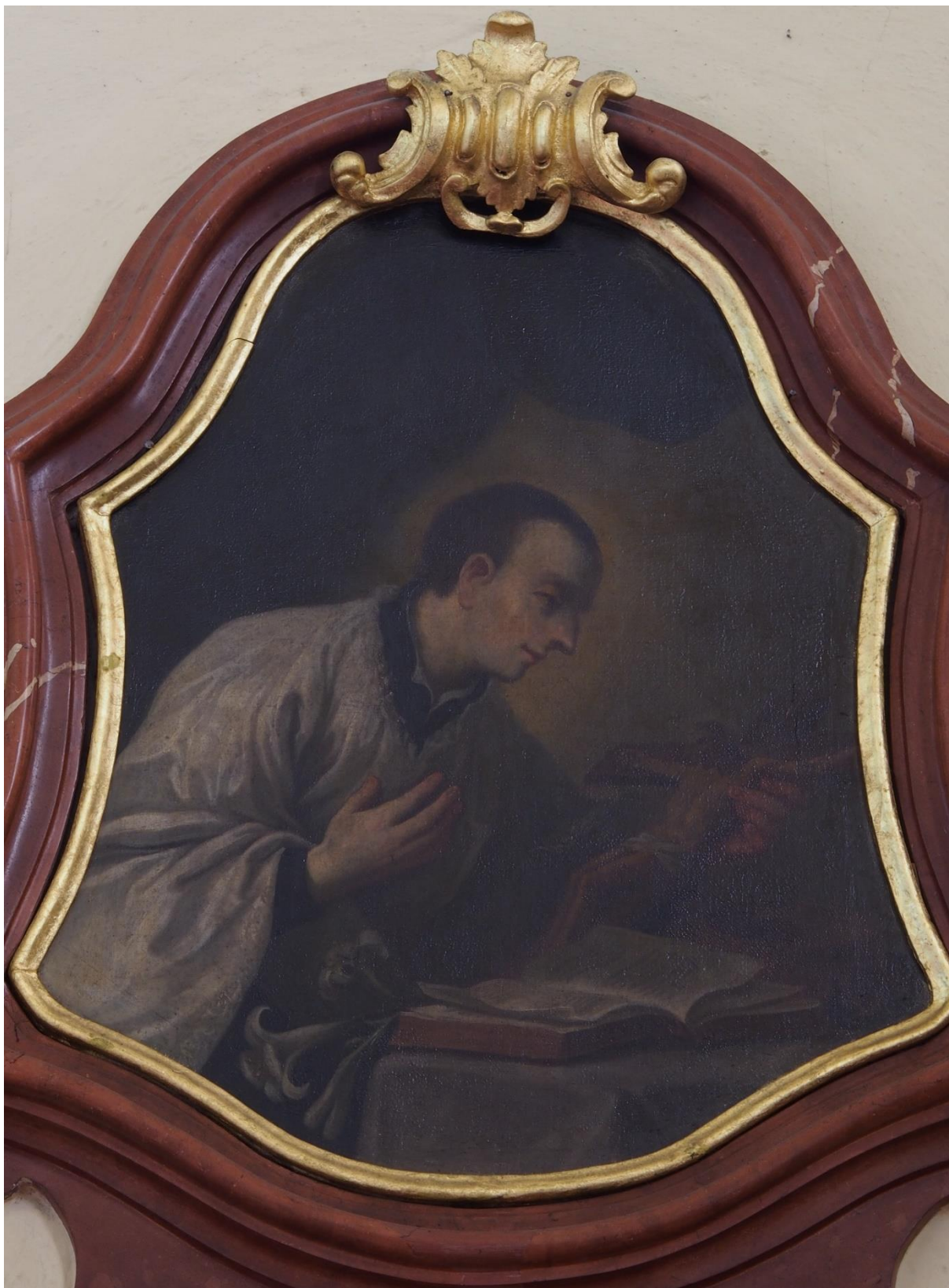
Obr. č. 8. II. 16, František Vavřinec Korompay, Immaculata se svatou Annou, svatým Jáchymem, archanděly svatým Michaelem a Rafelem a Nejsvětější Trojicí, kolem 1760, Kynžvart, zámek Kynžvart.



Obr. č. 8. II. 17, František Vavřinec Korompay, Svatý Jan Nepomucký, kolem 1770, Měnin, kostel svaté Markéty, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 18. 1, František Vavřínek Korompay, Svatý Alexej, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, presbytář.



Obr. č. 8. II. 18. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Alois Gonzaga, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, presbytář.



Obr. č. 8. II. 18. 3, František Vavřínek Korompay, Svatá Otýlie, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 18. 4, František Vavřinec Korompay, Svatý Vendelín, 1773–1775, Milotice, kostel Všech svatých, boční oltář.



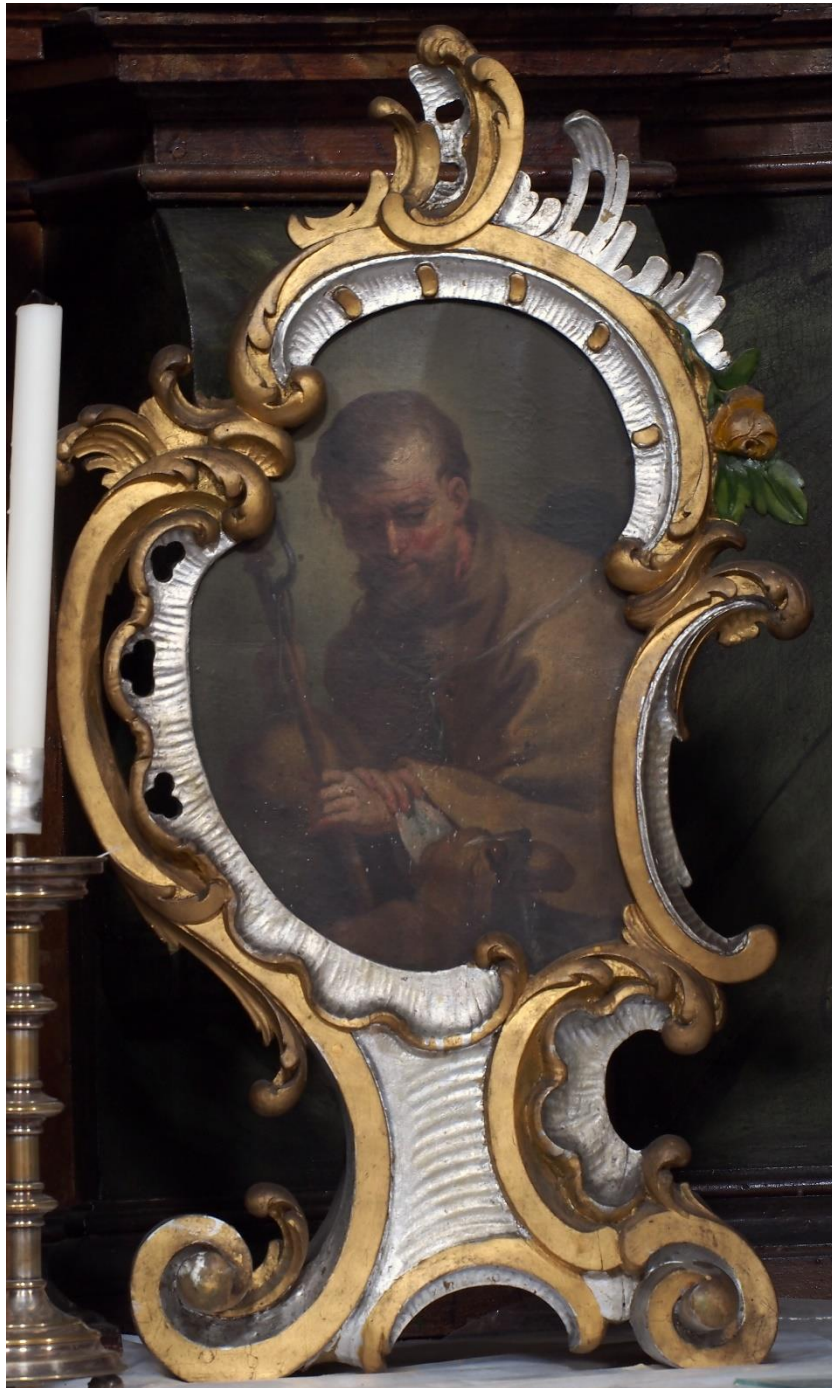
Obr. č. 8. II. 19. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Bonaventura, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 19. 2, František Vavřínek Korompay, Svatý Jakub Větší, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 19. 3, František Vavřinec Korompay, Svatý Ludvík z Toulouse, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 19. 4, František Vavřínek Korompay, Svatý Roch, 1760–1765, Moravská Třebová, kostel svatého Josefa, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 20, František Vavřinec Korompay, Immaculata, 1769, Olomouc, Muzeum umění v Olomouci – Arcidiecézní muzeum v Olomouci.



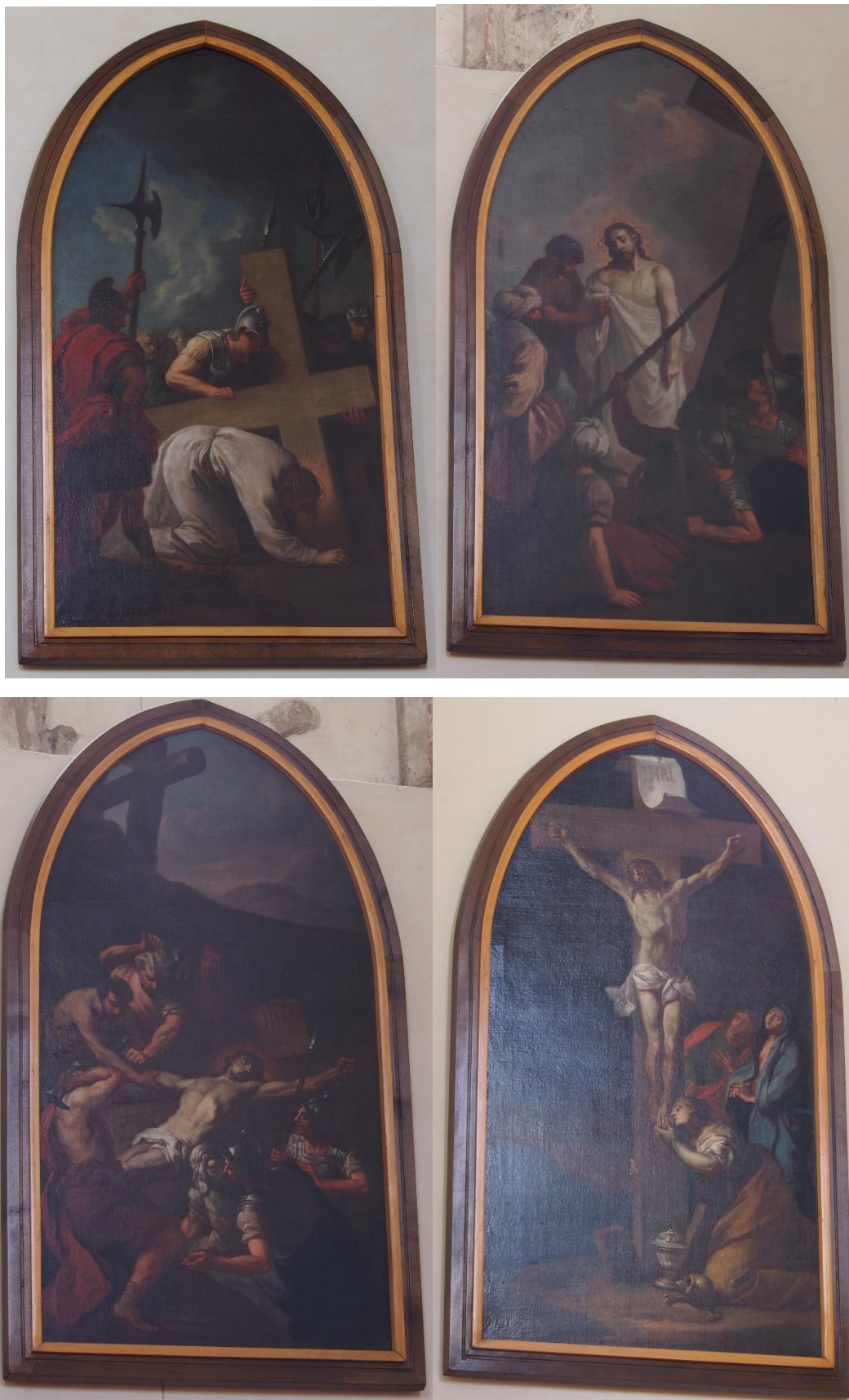
Obr. č. 8. II. 21, František Vavřinec Korompay, Zpověď královny Žofie, asi šedesátá léta 18. století, Olomouc, Arcibiskupství olomoucké.



Obr. č. 8. II. 22. 1–8. II. 22. 4.



Obr. č. 8. II. 22. 5–8. II. 22. 8.



Obr. č. 8. II. 22. 9–8. II. 22. 12.



Obr. č. 8. II. 22. 13–8. II. 22. 14.



Obr. č. 8. II. 23, František Vavřinec Korompay, Luciferův pád, kolem 1770, Polička, hřbitovní kostel svatého Michala, hlavní oltář.



Obr. č. 8. II. 24, František Vavřínek Korompay, Svatý Metoděj křtí knížete Svatopluka, po 1765, Praha, Národní galerie v Praze.



Obr. č. 8. II. 25. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Filip, šedesátá léta 18. století, Předklášteří u Tišnova, kostel Nanebevzetí Panny Marie, presbytář.



Obr. č. 8. II. 25. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Jakub menší, šedesátá léta 18. století, Předklášteří u Tišnova, kostel Nanebevzetí Panny Marie, presbytář.



Obr. č. 8. II. 26. 1, František Vavřinec Korompay, Tři králové, kolem poloviny 18. století, Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad.



Obr. č. 8. II. 26. 2, František Vavřinec Korompay, Zasnoubení Panny Marie, kolem poloviny 18. století, Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad.



Obr. č. 8. II. 27. 1, František Vavřinec Korompay, Apoteóza svatého Jana Nepomuckého, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 27. 2. 1–8. II. 27. 2. 3.



Obr. č. 8. II. 27. 2. 4–8. II. 27. 2. 6.



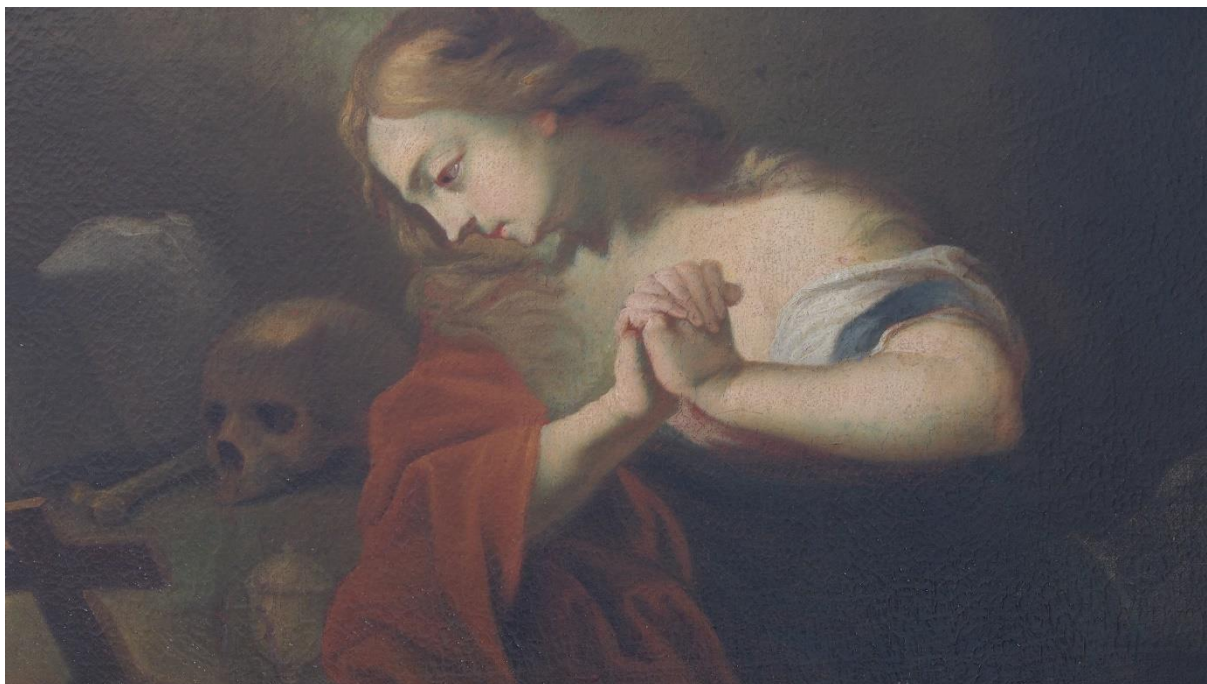
Obr. č. 8. II. 27. 2. 7–8. II. 27. 2. 9.



Obr. č. 8. II. 27. 2. 10–8. II. 27. 2. 12.



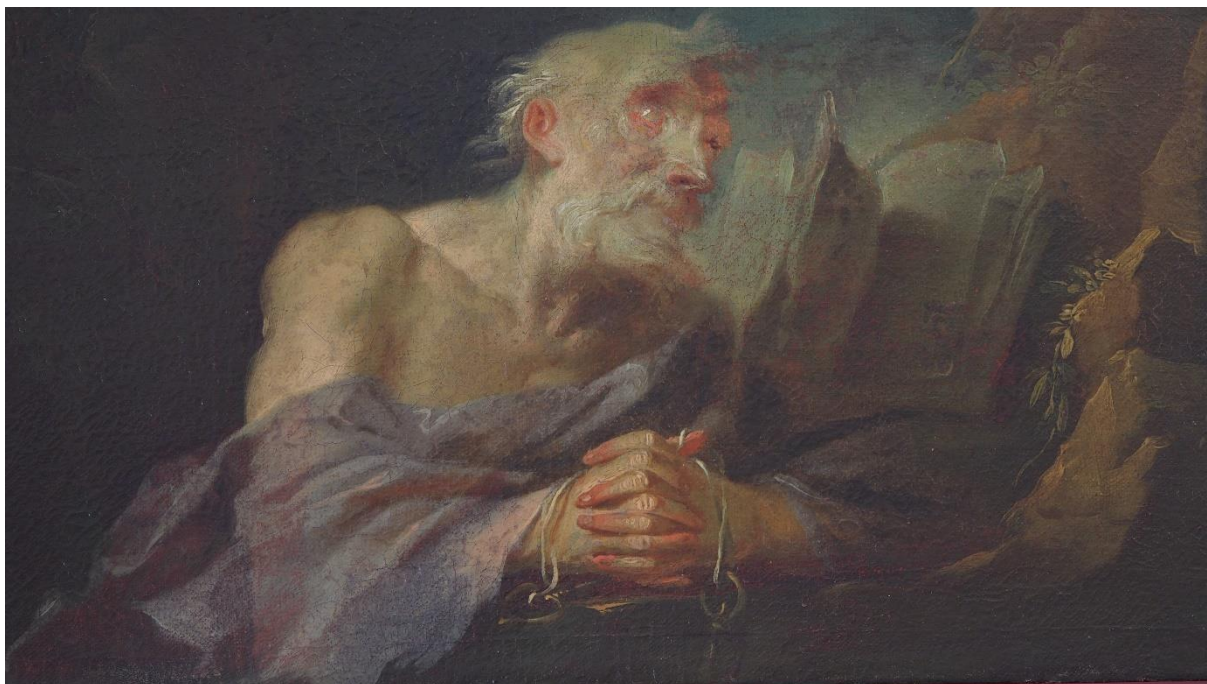
Obr. č. 8. II. 27. 2. 13–8. II. 27. 2. 14.



Obr. č. 8. II. 27. 3, František Vavřínek Korompay, Svatá Máří Magdalena, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, sakristie.



Obr. č. 8. II. 27. 4, František Vavřinec Korompay, Svatý František Serafínský, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 27. 5, František Vavřinec Korompay, Svatý Petr, 1764–1765, Rozsochy, kostel svatého Bartoloměje, sakristie.



Obr. č. 8. II. 28, František Vavřínek Korompay, Svatý Havel uzdravuje kněžnu Fridiburgu, 1760–1770, Rožná, kostel svatého Havla, presbytář.



Obr. č. 8. II. 29, František Vavřínek Korompay, Laktace svätého Bernarda z Clairvaux, kolem 1750–1760, Slovenská Republika, Slovenská národná galéria.



Obr. č. 8. II. 30, František Vavřínek Korompay, Muž s kotlíkem s uhlím (Alegorie zimy), šedesátá léta 18. století, soukromá sbírka.



Obr. č. 8. II. 31. 1, František Vavřinec Korompay, Svatý Blažej, 1760–1770, Strážnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 31. 2, František Vavřinec Korompay, Svatý Valentin, 1760–1770, Strážnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář.



Obr. č. 8. II. 32. 1, František Vavřinec Korompay, Svatá Anna Samatřetí, 1750–1760, Třebíč, kostel svatého Martina, pod kruchtou.



Obr. č. 8. II. 32. 2, František Vavřinec Korompay, Svatá rodina, 1750–1760, Třebíč, kostel svatého Martina, pod kruchtou.



Obr. č. 8. II. 33, František Vavřinec Korompay, Ukřižování s Pannou Marií, svatým Janem Evangelistou a svatou Máří Magdalenou, kolem 1760, Třebíč, kostel svatého Prokopa, zpěvácká kruchta.



Obr. č. 8. II. 34, František Vavřínek Korompay, Příbuzenstvo Kristovo, 1770–1775, Uherský Brod, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, boční oltář.



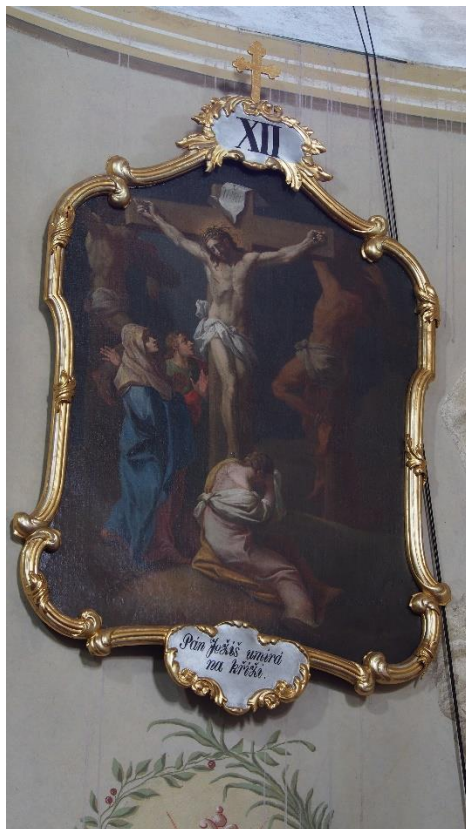
Obr. č. 8. II. 35. 1–8. II. 35. 3.



Obr. č. 8. II. 35. 4–8. II. 35. 6.



Obr. č. 8. II. 35. 7–8. II. 35. 9.



Obr. č. 8. II. 35. 10–8. II. 35. 12.



Obr. č. 8. II. 35. 13–8. II. 35. 14.



Obr. č. 8. II. 37, František Vavřínek Korompay, Vyučování Panny Marie, polovina 18. století, Vyškov, Muzeum Vyškovska.



Obr. č. 8. II. 38, František Vavřinec Korompay, Immaculata s putty nesoucími mariánské symboly, před 1779, Znojmo, Jihomoravské muzeum.



Obr. č. 8. II. I–12, František Vavřínek Korompay, Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí, 1775, Fořt-Černý Důl, kostel Nejsvětější Trojice, hlavní oltář.



Obr. č. 8. III. 1, František Vavřinec Korompay, Matka představená Marie Agnes Baeyerwekinová, 1775, Brno, Konvent sester alžbětinek.



Obr. č. 8. III. 2, František Vavřinec Korompay, Architekt František Antonín Grimm, padesátá léta 18. století, Brno, Moravská galerie v Brně.



Obr. č. 8. III. 3, František Vavřinec Korompay, Brněnský radní Wenzel Kurtz, druhá polovina 18. století, Brno, Muzeum města Brna.



Obr. č. 8. III. 4, František Vavřinec Korompay, Papež Klement XIV., po 1769, Brno, Muzeum města Brna.



Obr. č. 8. III. 5, František Vavřinec Korompay, Komtesa Anna Marie Chorynská z Ledské, 1767?,
Valašské Meziříčí, zámek Lešná u Valašského Meziříčí.



Obr. č. 8. III. 6, František Vavřinec Korompay, Probošt Otmar Conrad, 1770?, Rajhrad, Benediktinské opatství Rajhrad.



Obr. č. 8. III. 7, František Vavřinec Korompay, Antonín Franz, 1764, Soukromá sbírka.



Obr. č. 8. III. 9, František Vavřinec Korompay, Probošt Aurelius Augustinus, 1768, Výšovice, Římsko-katolická farnost.



Obr. č. 8. IV. 1, František Vavřinec Korompay, Průvod Božího těla na oslavu ukončení oprav kostela svatých Petra a Pavla, 1750, Brno, Muzeum města Brna.



Obr. č. 8. IV. 2, František Vavřinec Korompay, Slavnostní vjezd kardinála Ferdinanda Julia Troyera z Troyersteinu do Olomouce, Olomouc, Arcidiecézní muzeum Olomouc.