

Lukešová, Helena

František Řehoř Ignác Eckstein a jeho dílo v Krakově a ve Lvově

Opuscula historiae artium. 2009, vol. 53, iss. F53, pp. [83]-123

ISBN 978-80-210-5055-6

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115295>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

HELENA LUKEŠOVÁ

FRANTIŠEK ŘEHOŘ IGNÁC ECKSTEIN A JEHO DÍLO V KRAKOVĚ A VE LVOVĚ*

In memoriam Zdeňce Lukešové

Nástěnné malby v piaristickém kostele v Krakově a v kostele jezuitů ve Lvově jsou ukázkami vrcholné a závěrečné fáze tvorby Františka Řehoře Ignáce Ecksteina (1689? Židovice u Žatce – 1741 Lvov), brněnského malíře, freskaře a autora architektonických projektů i návrhů efemérní architektury. Ecksteinova umělecká činnost, jejímž těžištěm byla především nástěnná malba, se od začátku druhého desetiletí 18. století odehrávala převážně na Moravě a ve Slezsku. Práce pro krakovské piaristy koncem dvacátých a počátkem třicátých let představovaly v jeho malířské tvorbě sice významné, ale krátké epizody, po jejichž skončení se malíř vrátil zpět ke svým domácím zakázkám a aktivitám. Výmalba hlavní lodi jezuitského kostela sv. Petra a Pavla ve Lvově signovaná v roce 1740 je Ecksteinovým posledním dílem, které po malířově náhlé smrti dokončoval jeho syn Sebastian.

Polské práce Františka Ecksteina jsou sice v moderní české uměleckohistorické literatuře známé, ale jejich samostatné, podrobnější zpracování doposud zůstávalo stranou badatelského zájmu. Jak vyplývá z dosavadního bádání souvisejícího s Ecksteinovým moravským a slezským dílem, byl tento malíř na počátku 18. století jedním z prvních umělců, kteří zprostředkovali iluzivní, převážně pozzovsky orientovanou nástěnnou malbu perspektivní architektury – kvadratury uměleckému prostředí barokní Moravy.¹ Inspirace dílem jezuitského malí-

* Studie vznikla v rámci projektu s názvem „*Dílo barokního malíře Františka Řehoře Ignáce Ecksteina na území bývalého Polska*“, podpořeného z *Programu rektora Masarykovy univerzity na podporu tvůrčí činnosti studentů* pro akademický rok 2007/2008 (kód projektu MUNI / 21 / F0005 / 2007, viz <http://www.muni.cz/people/41694/projects>). Poděkování za pomoc a cenné rady během zahraničního výzkumu patří následujícím: dr hab. Piotr Krasny (Uniwersytet Jagielloński, Kraków – UJ), prof. dr hab. Jan K. Ostrowski (Wawel, UJ Kraków), dr Andrzej Betlej (UJ Kraków), dr hab. Andrzej Kozieł (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław – UW), dr Rafał Kowalczyk (UW Wrocław), Oksana Lasiychuk a Roman Vaskiv (oba Український Католицький Університет, Львів – UKU Lvov). Viz též magisterskou diplomovou práci zpracovanou v Seminárii dějin umění FF MU pod vedením prof. PhDr. Lubomíra Slavíčka: Helena Lukešová, *František Řehoř Ignác Eckstein (1689?–1741). K východiskům jeho freskařské tvorby*, Brno 2009.

ře Andrey Pozza (1642–1709), jeho realizovanými díly, ale i návrhy a studii uveřejněnými ve dvou svazcích traktátu *Perspectivae pictorum atque architectorum* (první vydání 1693 a 1700), je více či méně patrná z celkové koncepce většiny Ecksteinových freskových realizací. Jeho prvním dosud známým dílem je freska v pernštejské hradní kapli Obrácení sv. Pavla (1716), jejíž *cupola finita*, dovedně provedená v prudké perspektivní zkratce na nepřilíš vysoké klenbě presbyteria, je jednou z prvních nástěnných maleb využívajících konstrukčních postupů iluzivní architektury na Moravě.² Koloristické a světelné kvality této rané práce odkazují rovněž na malířovu italskou zkušenost, potvrzovanou již na přelomu 18. a 19. století prvními moravskými uměleckými historiografy.³ Zřetel-

¹ Mimořádný podíl architektonické složky v Ecksteinově malířské tvorbě zdůraznil již Pavel Preiss, Baroková iluzivní výmalba architektury a Čechy, in: Dobroslav Libal – Milada Vilímková (ed.), *Umění věků: věnováno k sedmdesátým narozeninám Profesora Dra Josefa Cibulky*, Praha 1956, s. 172–178.

Do širšího kontextu moravské barokní malby 1. poloviny 18. století zasadili tvorbu Františka Ecksteina Ivo Krsek, Malířství vrcholného baroka na Moravě, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 612–628, – Idem, Malířství, in: Zdeněk Kudělka (ed.), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 112–148, 445–564. – Vlasta Kratinová, Malíři 1. poloviny 18. století v Brně, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 201–213. – Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 35–36, 77.

K dílu A. Pozza a malbě kvadratur viz např. Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971. – Alberta Battisti (ed.), *Andrea Pozzo*, Milano 1996. – Ingrid Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm 1978. – Ulrike Knall-Brskovsky, *Italianische Quadraturisten in Österreich*, Wien 1984. – Ezia Gavazza, *Quadraturismo e quadratura. Dallo spazio illusivo alla struttura di decorazione, Arte lombarda CX/CXI*, 1994, č. 3/4, s. 17–21. – Vittorio de Feo, *La Perspectiva Pictorum et Architectorum di Andrea Pozzo gesuita, Il disegno di architettura*, č. 12, 1995, s. 26–32. – Thomas Frangenberg, *Andrea Pozzo in the Ceiling Paintings in S. Ignazio*, in: Paul Taylor – François Quiviger (ed.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London – Turin 2000, s. 91–116.

² Helena Lukešová, *Nástěnná a nástropní výmalba kaple Obrácení sv. Pavla na hradě Pernštejně* (bakalářská diplomová práce FF MU), Brno 2006.

³ Podle Schweiglových informací byl Eckstein vyslán do Říma na náklady velehradských cisterciáků, u nichž byl dříve pravděpodobně na vychování. Schweiglovo sdělení přejal i Cerroni a od něj autoři později vzniklých prací. Viz Andreas Schweigl, *Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren*, Brünn 1784, Moravský zemský archiv (dále MZA) Brno, fond G 11 Františkovo muzeum, č. 196, edice: Cecílie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren*, *Umění XX*, 1972, s. 168–187, s. 174: „[...] *Johann Eckstein solle auf Umkosten dieses Stift Welehrad nach Rom greiset sein, allda er etwas nach Carracci Meisters aber sein Genium nachkommen* [...]“. – Idem, *Verzeichnis der Mahler, Bildhauer, Steinschneider et., in der Stadt Brünn vom Jahre 1588 bis 1800*, MZA Brno, fond G 11 Františkovo muzeum, č. 787. – Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und der österr. Schlesien*, Bd. I–III, Brünn 1807, MZA Brno, fond G 12 Cerroniho sbírka, č. 32–34. – Idem, *Sammlung über Kunstsachen vorzüglich in Mähren*, MZA Brno, fond G 11 Františkovo muzeum, č. 60, edice: Marie Lomičová, Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho, *Umění XXVI*, 1978, s. 60–77.

Otázku Ecksteinova italského školení rozšířil Wurzbach o informaci, podle níž si Eckstein během svého pobytu v Římě na krátký čas otevřel vlastní školu (šlo pravděpodobně o dílnu; viz Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend*

ná inspirace koncepcí Pozzovy fresky v římském jezuitském kostele Sant' Ignazio je tradičně spatřována ve výmalbě klenby v hlavní lodi požárem poškozeného velehradského klášterního kostela, na jejíž realizaci Eckstein spolupracoval se svým někdejší žákem, Janem Jiřím Etgensem. Hlavním úkolem zmíněné autorské dvojice bylo především opravit a doplnit stávající poškozené fresky Paola Paganioho (dokončené v roce 1695).⁴ Z Pozzova řešení freskové výmalby v Liechtensteinském zahradním paláci ve Vídni-Rossau bývá uměleckými historiky odvozováno pojetí architektonického rámce stropní části Ecksteinovy fresky v hlavním sále serényiovského zámku v Miloticích u Kyjova (1724–1725). Vedle Pozzova díla zde malíř zpracovával rovněž další, ve své době populární předlohy. V celkovém pojetí figurální složky se nechal inspirovat mědiryty uveřejněnými v rozšířeném architektonickém traktátu Paula Deckera *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis* z roku 1711. Z některých figurálních detailů milotické fresky (zejména postav atlantů a karyatid) byla odvozena rovněž autorova inspirace římskou tvorbou Carracciho žáka a následovníka Giovanniho Lanfranca, Pietra da Cortony, a v neposlední řadě také Michaela Václava Halbaxe, Ecksteinova nevlastního otce, vyučeného v ateliéru Johanna Carla Lotha v Benátkách.⁵ Dochovaná smlouva na výzdobu nově vybudovaného mariánského poutního kostela na Cvilíně u Krnova, která byla uzavřena mezi Ecksteinem a krnovskými minority 6. června 1726 a malíře zavazovala k výmalbě interiéru „mit Architektur und vermischten Figuren in Fresco bis auf das Hauptgesimbo nach erforderlichen Concept“, potvrzuje skutečnost, že tehdejší objednavatelé vnímali Františka Ecksteina především jako malíře specializovaného na malbu módní perspektivní architektury.⁶ Jak postřehl již Jaromír Olšovský, vypovídá použitá formulace také

die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern geboren werden oder darin gelebt und gewirt haben III, Wien 1858, s. 427. Přes nedávno provedenou rozsáhlou rešerši v italských archivních institucích se dosud nepodařilo spolehlivě doložit Ecksteinovu přítomnost v Římě, ani zjistit informace o jeho tamních aktivitách, včetně údajně školy, kterou měl podle Wurzbacha provozovat.

⁴ Přemalba byla signována v roce 1721 (*Egstein pinxit 1721*). – Jaroslav Sedlář, *František Řehoř Ignác Eckstein. Jeho malířské dílo na území Moravy* (diplomová práce), Brno 1960. – Idem, K dílu brněnského malíře F. Ř. I. Ecksteina na Velehradě, *Slovácko*, 9, 1960, s. 9–22. – Alžběta Tkadlecová, *Nástěnná malířská výzdoba klášterního kostela na Velehradě* (magisterská diplomová práce FF MU), Brno 2008.

⁵ Podle dochované signatury (*Franciscus Egstein invenit et pinxit Anno 1725 aetatis suae 36*) lze usuzovat, že se malíř aktivně podílel na obsahové stránce své práce. Dále viz Jaroslav Sedlář, K ikonologii fresky F. Ř. I. Ecksteina v zámku Miloticích u Kyjova, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* (dále *SPFFBU*) F 5, 1961, s. 341–348. – Krsek 1996 (pozn. 1), kat. č. 194, 195, s. 462. – Martin Pavlíček, K dílu Michaela Václava Halbaxe, *Historia Artium* III, 2000, s. 198. – Tomáš Jeřábek, *Barokní zámek Milotice*, Brno 1998, s. 22–29. – Herbert Karner, Die „sala dipinta“ im mährischen Schloss Milotitz. Ein exemplum „provinzieller“ Kunst?, *Kunsthistoriker* 18/19, 2001/2002, s. 61–66. – Marta Zapletalová, *Freska v hlavním sále zámku Milotice od F. Ř. I. Ecksteina* (bakalářská diplomová práce FF MU), Brno 2005.

⁶ Bohumír Indra, Stavba poutního kostela na Cvilíně u Krnova 1721–1728 a jeho vnitřní výzdoba do r. 1786, *Časopis Slezského muzea* (dále jen *ČSM*) B VI, 1957, s. 76, pozn. 10; originál smlouvy je uložen v Zemském archivu v Opavě, fond Minorité v Krnově, kart. 131. – Klenba cvilínského kostela s Ecksteinovou freskou byla zničena během bombardování v březnu 1945.

o úsilí krnovských minoritů vyrovnat se vnitřní výzdobou a vybavením svých chrámů církevním objednavatelům na Moravě.⁷ Podobnou motivaci k oslovení ve své době významného moravského freskaře mohli mít o rok později rovněž krakovští piaristé. Fresková malba v zámecké kapli v Kravařích u Opavy, jejíž realizace bývá datována do období mezi lety 1727 až 1730, se celkovým dekorativním provedením dvouúrovňové iluzivní architektury poněkud odlišuje od převládající pozzovsky pojaté malby v díle Františka Ecksteina. Přesto ji s jeho tvorbou spojuje množství společných motivů. Většina badatelů v této souvislosti upozorňuje na paralely s milotickou freskou, zejména v partiích mělkých perspektivních průhledů ve spodní části architektonického rámce či polopostav herem, jejichž typologie vychází ze shodných vzorů.⁸ Dosavadní bádání také potvrdilo, že Eckstein zpracovával podněty vrcholně barokního iluzionismu italské provenience i v dalších freskových realizacích s výrazným podílem perspektivní architektury, vzniklých na Moravě a ve Slezsku během dvacátých a třicátých let 18. století (např. ve výmalbě loretánské kaple v minoritském kostele v Brně,⁹ nedochované fresce v jezuitském kostele sv. Jiří v Opavě,¹⁰ či ve freskové malbě nad schodištěm před zasedací síní brněnského Zemského domu¹¹ a dalších).

Rovněž umělecko-historická literatura vztahující se k Ecksteinovým polským dílům, zejména k výmalbě klenby hlavní lodi a iluzivního oltáře presbyteria piaristického kostela v Krakově, vesměs potvrzuje umělce k Pozzovu dílu a dalším italským vzorům. Na bezprostřední souvislost nástěnných maleb

Dnes ji zdobí rekonstrukce původní malby podle předválečných fotografií, kterou po opravě klenby a kostela v letech 1946 až 1947 provedl akademický malíř Otto Stritzko. Viz Bohumír Indra, Spolupracovníci malíře F. Ecksteina na Cvilíně u Krnova roku 1726–1727, *ČSM B VIII*, 1959, s. 129–138. – Idem, Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. až 19. století, *Časopis slezského zemského muzea* (dále jen *ČSZM*) B XLIV, 1995, s. 248. – Ewa Chojecka et al. (ed.), *Sztuka Górniego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2004, s. 144–145, 152–153.

7 Jaromír Olšovský, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku 1650–1800* (dizertační práce FF MU), Brno 2006, s. 27.

8 Kravařskou fresku připsal Ecksteinovi Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951, s. 120. – Dále viz Jaroslav Sedlář, Příspěvek k dílu F. Ř. I. Ecksteina. Freska v zámecké kapli v Kravařích u Opavy, *Umění XV*, 1967, s. 421–427. – Miloš Hlubinka, Otázky kolem obnovy kravařského zámku, *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji I*, Ostrava 1971, s. 65–74. – Krsek 1996 (pozn. 1), kat. č. 196, s. 462, 466. – Chojecka (pozn. 6), s. 144–145, 152–153.

9 Vladimír Kryštofský, *O stavbách brněnských minoritů*, Loštice 1939. – Jaroslav Sedlář, K brněnskému dílu F. Ř. I. Ecksteina, *Brno v minulosti a dnes IV*, Brno 1962, s. 125–136. – Zdeněk Kudělka, Příspěvek k dějinám barokní architektury v Brně, *SPFFBU*, F5, 1961, s. 289–305.

10 Freska byla dříve mylně připisována neexistujícímu jezuitskému malíři Františku X. Steinerovi. Viz Bohumír Indra, Opavští malíři od poloviny 16. století do první poloviny 18. století, *ČSM B XXIX*, 1980, s. 77–79. – Idem, Příspěvky k biografickému slovníku (pozn. 6), s. 248. – Jaromír Olšovský, K umělecko-historickému vývoji kostela sv. Vojtěcha v Opavě, *ČSZM B XLVI*, 1997, s. 138–163. – Olšovský (pozn. 7), s. 35, pozn. 62.

11 Fresku v roce 1732 realizovala autorská dvojice Eckstein – Etagens; signováno *Franz Eckstein pinxit. Anno 1732*. Dále viz Sedlář (pozn. 9), s. 125–136. – Jaroslav Dřímál, *Z historie stavovského domu. Nová brněnská radnice*, Brno 1935. – Idem, *Zemský dům v Brně*, Brno 1947, s. 112–114.

v krakovském piaristickém kostele Proměnění Páně s Pozzovou freskou v kostele Sant' Ignazio v Římě upozornil již v roce 1913 Franciszek Klein.¹² Neuvedl však ani dataci, ani autora krakovské malby, přestože její realizaci s Ecksteinovým jménem spojili již v polovině 19. století polští umělečtí historikové.¹³ Na časovém zařazení fresky do období mezi lety 1727 až 1733 (resp. 1736), a jejím konečném připsání Františku Ecksteinovi, měla svůj podíl především novodobá polská umělecko-historická literatura.¹⁴ Zájem badatelů byl soustředěn zejména na postavení krakovské fresky jako moravského uměleckého „importu“ ve vývoji polského barokního malířství,¹⁵ a v jeho rámci také na komparaci formálních aspektů Ecksteinových krakovských maleb s Pozzovou tvorbou, jak ve vztahu k Pozzovu traktátu o perspektivní architektuře, tak v souvislosti s jeho realizovanými díly.¹⁶ Ikonografie a obsahu Ecksteinovy fresky byla až do nedávné doby věnována pozornost pouze okrajově.¹⁷ Teprve restaurátorské práce, probíhající v krakovském piaristickém kostele v letech 1996 až 2003, daly podnět k důkladnému zpracování historických, formálních i ikonografických aspektů Ecksteinových maleb.¹⁸

Posledním dílem Františka Ecksteina, malbou na klenbě hlavní lodi jezuitského kostela sv. Petra a Pavla ve Lvově a okolnostmi jejího vzniku, se již v polovině

¹² Franciszek Klein, Barokowe kościoły Krakowa, *Rocznik Krakowski* XV, 1913, s. 97–204, 177–178.

¹³ Józef Mączyński, *Pamiętka z Krakowa. Opis tego miasta i Jego okolic* II, Kraków 1845, s. 346–347. – Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, I–III, Warszawa 1850–1857.

¹⁴ Krystyna Józkiwicz – Andrzej Radwański – malarz Krakowski (1711–1762). Rys życia i twórczości, *Biuletyn Krakowski*, III, 1961, s. 160–200. – Zuzanna Prószyńska, heslo Eckstein Franciszek Gregorz Ignacy, in: Jolanta Maurin-Białostocka (ed.) et al., *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.), malarze, rzeźbiarze, graficy* II, D–G, Wrocław 1975, s. 154. – Jerzy Kowalczyk, Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Freski sklepienne, *Biuletyn historii sztuki* XXXVII, 1975, s. 335–350. – Adam Bochnak – Jan Samek (ed.), *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, tom IV, cz. III/2, Warszawa 1978, s. 95–108.

¹⁵ Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1964, s. 442–443. – Jan Dąbrowski, *Kraków. Jego dzieje i sztuka*, Warszawa 1965, s. 371. – Ignacy Płazak, Działalność artystyczna morawskich malarzy–dekoratorów na Śląsku w XVIII wieku, *Biuletyn historii sztuki* XXVII, 1965, s. 301–318. – Jan M. Małecki (ed.), *Rola Krakowa w dziejach narodu. Kraków w czasach saskich*, Kraków 1984, s. 44–45. – Chojecka (pozn. 6), s. 144–145, 152–153.

¹⁶ Jerzy Kowalczyk, Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Traktat i oltarze, *Biuletyn historii sztuki* XXXVII, 1975, s. 162–178. – Kowalczyk (pozn. 14), s. 335–350. – Idem, La fortuna di Andrea Pozzo in Polonia: altari e finte cupole, in: Alberta Battisti (ed.), *Andrea Pozzo*, Milano 1996, s. 441–452. – Małecki (pozn. 15), s. 44–45.

¹⁷ Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 99–100. – Jerzy Miziołek, Transfiguratio-Transsubstantiatio. Uwagi o programie krakowskiego kościoła OO. Pijarów pw. Przemienienia Pańskiego, in: Małgorzata Urszula Mazurczak – Jowita Patyra (ed.), *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult“ KUL – Lublin (6–8 października 1999)*, Lublin 2002, s. 65–110.

¹⁸ Jan Jakub Dreścik – Marcin Chmielewski – Paweł Pencakowski, *Kościół p. w. Przemienienia Pańskiego przy klasztorze OO. Pijarów w Krakowie. Dokumentacja opisowa prac konserwatorskich* (nepublikovaná restaurátorská zpráva), Kraków 2003, Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa, č. spisu 1924VII.

19. století zabýval ve svém slovníku Edward Rastawiecki. V heslech Eckstein¹⁹ a Eckstein Jan²⁰ zaznamenal vedle nesnází, které začátek prací doprovázely,²¹ také jednotlivé náměty vyobrazené na klenbě kostela. O několik desetiletí později se Ecksteinově Lvovské malbě a tematice zobrazených výjevů věnoval jezuitský kněz Stanislaw Załęski (1843–1908), sepisující dějiny jezuitského řádu v Polsku.²² Nepřesnosti některé starší slovníkové a syntetické literatury,²³ týkající se data úmrtí Františka Ecksteina během prací na výmalbě kostela, pomohl na základě údajů z kroniky Lvovského bernardinského kláštera objasnit Zbigniew Hornung.²⁴ Předmětem badatelského zájmu byl rovněž dosud ne zcela objasněný podíl možných spolupracovníků a pomocníků (včetně Ecksteinova syna Sebastiana) na celkové realizaci a konečné podobě maleb pro Lvovské jezuity.²⁵ Jako ukázkou moravské adaptace ideje *bel composto* posuzoval celkové vnitřní vybavení a výzdobu jezuitského kostela sv. Petra a Pavla ve Lvově Piotr Krasny.²⁶ Doposud však nebyla věnována dostatečná pozornost dílčím ikonografickým, významovým, a (zřejmě vinou špatného stavu a četných přemaleb) ani stylovým či formálním aspektům Ecksteinovy Lvovské malby. Její souhrnné monografické zpracování v odborné uměleckohistorické literatuře chybí.

¹⁹ Rastawiecki (pozn. 13), I, Warszawa 1850, s. 157.

²⁰ Nesprávně uvedené křestní jméno „Jan“ pochází z práce Georga Kaspara Naglera, *Neues allgemeines Künstlerlexikon, oder von dem Leben und der Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc. (1835 – 1856)* IV, München 1851, s. 70, kterou Rastawiecki v závěru hesla uvádí jako svůj zdroj; viz Rastawiecki (pozn. 13), III, s. 198.

²¹ Viz rovněž Franciszek Jaworski, *O starym Lwowie*, Lwów 1916, s. 59–60.

²² Stanislaw Załęski, *Kościół OO. Jezuitów we Lwowie pod wezwaniem ŚŚ. Apostolów Piotra i Pawła*, Lwów 1879, s. 16–17. – Idem, *OO. Jezuiti we Lwowie*, Lwów 1880, s. 16–17. – Idem, *Jezuici w Polsce*, tom IV, część II, Kraków 1904, s. 600–601. – Viz rovněž Jan Bołoz-Antoniewicz, *Odkryte freski w gmachu pojezuickim*, Lwów 1906. – Prószyńska (pozn. 14), s. 154.

²³ Wurzbach (pozn. 3), III, 1858, s. 427. – Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom* II, Berlin – Leipzig 1927, s. 154. – Digitální fotokopie Noackových poznámek včetně obsáhlejšího hesla *Johann Eckstein* viz Friedrich Noack, *Schedarium der Künstler in Rom*, dostupné na <http://db.biblherztz.it/noack/noack.xml> (*Bibliotheca Hertziana*). – Adolf Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929, s. 156.

²⁴ Zbigniew Hornung, Stanisław Stroński (1719–1802). Zarys monograficzny ze szczególnem uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego, *Prace sekcji historii sztuki i kultury Towarzystwa naukowego we Lwowie* II/2, 1935, s. 302–303, 436.

²⁵ Jan Poplatek – Jerzy Paszenda, *Słownik jezuitów artystów*, Kraków 1972, s. 80. – Piotr Bohdziewicz, *Kościół fundacyjny w Kobylce pod Warszawą i jego dekoracja malarska*, in: idem, *Studia z dziejów sztuki polskiej w okresie baroku i rokoka*, Lublin 1973, s. 127–131. – Tadeusz Mańkowski, *Dawny Lwów. Jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 388. – Zbigniew Hornung, heslo Majer (Mayer, Mejer) Józef, in: *Polski słownik biograficzny* XIX, Warszawa 1974, s. 161. – Hanna Samsonowicz, Sebastian Eckstein – malarz kwadratury, *Biuletyn historii sztuki* XLVI, 1984, s. 271–292. – Mariusz Karpowicz, Davide Antonio Fossati w Polsce, *Roczniki humanistyczne* XLII/4, 1994, s. 229–230.

²⁶ Piotr Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, *Biuletyn historii sztuki* XXX, 2005, s. 158.

I. Piaristický kostel v Krakově a jeho fresková výmalba

Trojlodní neorientovaná budova krakovského kostela Proměnění Páně (*Przemienienia Pańskiego*) byla postavena v letech 1718 až 1728 podle plánů architekta Kacpera Bažanky (1680–1726) na místě provizorní kaple stejného zasvěcení.²⁷ Přípravné práce byly zahájeny za rektora piaristické koleje Wincenta Ślegielského, zastávajícího svůj úřad v letech 1718–1721. V květnu roku 1724 položil rektor Stefan Staniewski (v úřadu 1721–1733), spolu s krakovským biskupem Konstantinem Szaniawským (1668–1732), základní kámen budoucího kostela. V květnu roku 1728 vysvětil biskup hlavní oltář a několik dalších oltářů v kaplích severozápadní boční lodi,²⁸ další oltáře byly vysvěceny o čtyři roky později biskupem Michałem Kunickým (1698–1751).²⁹ Hlavní chrámová fasáda byla realizována v letech 1759 až 1761 podle projektu Franciszka Placidiho (1710–1782).³⁰

Ze severozápadu přiléhají ke kostelu budovy řádového kláštera, na jihovýchodě s ním sousedí piaristická kolej. Oba tyto komplexy vznikly sekundárně na místě dřívější zástavby v průběhu 18. století.³¹ Interiér piaristického kostela je na severovýchodě ukončen presbyteriem s půlkruhovým apsidálním závěrem, prolomeným v podélné ose obdélným výklenkem se dvěma pohledově skrytými okny po stranách. Ve dvou neosvětlených bočních lodích se nachází šest průchozích kaplí různého zasvěcení.³² Převýšená hlavní loď je od bočních na každé straně oddělena trojicí arkád nesených mohutnými pilíři, a nad nápadnou profilovanou korunní římsou jsou její stěny prolomeny třemi páry oken, která rovnoměrně osvětlují mělkou, nečleněnou klenbu s daleko vyběhajícími nevýraznými lunetami. Klenba nad kněžským je od hlavního pole oddělena vystupujícím obloukovým pasem, a její členěná plocha je osvětlena dvěma protějšími bočními okny a menším kruhovým oknem v konše apsidy. Protilehlá klenba nad varhanním kůrem, rovněž oddělená od hlavní lodi obloukovým klenebním pasem, přímo navazuje na stěnu hlavního průčelí, prolomenou do interiéru dvěma obdélnými okny svise nad sebou.

²⁷ Mezi nejvýznamnější donátory piaristického kostela patřili Elżbieta Sieniawska (roz. Lubomirska), biskup Konstantin Felicjan Szaniawski, Piotr Dembiński, Stefan Dembiński a Władysław Morsztyna. Viz Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 95–96. – Olgierd Zagórowski, Architekt Kacper Bażanka. Około 1680–1726 r., *Biuletyn historii sztuki* XVIII, 1956, s. 84–122.

²⁸ Jan Jakub Dreścik, Presbiterium kościoła XX Pijarów w Krakowie. Dokumentacja historyczna, in: Dreścik – Chmielewski – Pencakowski (pozn. 18), s. 1–2 (samostatná paginace).

²⁹ Jan Jakub Dreścik, Kaplice, ambona, balustrada chóru muzycznego. Dokumentacja historyczna, in: Dreścik – Chmielewski – Pencakowski (pozn. 18), s. 1–3 (samostatná paginace).

³⁰ Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 96. – Józef Lepiarczyk, Architekt Franciszek Placidi. Około 1710–1782, *Rocznik Krakowski* XXXVIII, 1965, s. 65–126.

³¹ Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 103–108.

³² V levé boční lodi od jihozápadu směrem k hlavnímu oltáři: kaple sv. Antonína Paduánského, kaple Oplakávání Krista a kaple Matky Boží, patronky království polského. V pravé boční lodi od jihozápadu směrem k presbyteriu: kaple sv. Jana Nepomuckého, kaple sv. Josefa Kalasanského (původně sv. Barbory a Kajetána), a kaple sv. Rodiny; viz Dreścik (pozn. 29), s. 16–31 (samostatná paginace).

Ze struktury klenby a jejího tvaru, vhodného pro malířskou dekoraci, lze usuzovat, že úmysl vyzdobit kostel monumentální freskovou výmalbou měli krakovští piaristé dlouho před její realizací, pravděpodobně již ve fázi zadávání zakázky na zhotovení architektonického projektu svého nového kostela. Výzdobu interiéru novostavby se tehdejší piaristický rektor Stefan Staniewski rozhodl svěřit moravským a polským umělcům. „*Aby byla stavba krásnější a skvostnější, nešetřiv výdaji přivedl slavné umělce z Moravy, znamenitého malíře pana Františka Ecksteina, pana Jakuba Hoffmana, vytvářejícího umělý mramor v oltářích, rovněž sochaře Christiana Bola, všichni občané města Brna [...]*“.³³ František Eckstein přišel do Krakova v září roku 1727, a podle záznamu v kronice piaristického kláštera už během podzimu téhož roku začal pracovat na výmalbě kostela.³⁴ Vymaloval pravděpodobně stěnu apsidy presbyteria s iluzivním oltářem, neboť již 23. května 1728 byl hlavní oltář novostavby kostela slavnostně vysvěcen.³⁵ Koncem roku 1727 se Eckstein vrátil zpět na Moravu, kam jej doprovázel mladý Andrzej Radwański (1711–1762), který k malíři během prací v Krakově nastoupil do čtyřletého učení.³⁶ O dalším postupu prací v piaristickém kostele však nejsou přesnější zprávy, především vinou ztráty stavební dokumentace (nezvěstná od konce 19. století)³⁷ a nedostatku dalších záznamů (včetně kontraktů s umělci). Vodítkem pro stanovení datace malířské dekorace klenby hlavní lodi by tak mohla být listina krakovského rektora z října 1733, obsahující výše citovanou zmínku o povolání brněnských umělců.³⁸ Uvedená formulace a její datování naznačují, že fresková výmalba klenby hlavní lodi byla provedena kolem roku 1733. Dekorace kaplí v bočních lodích probíhala od roku 1733 přibližně do roku 1740. Autorem freskových maleb na klenbách ve většině kaplí byl již zmiňovaný někdejší Ecksteinův žák Andrzej Radwański.³⁹

³³ *Quo vero haec fabrica venustior esset et spectabilior nulli parcendo sumptui deduxi artifices ex Moravia celebres, D[omi]num Franciscum Egsztein Pictorem insignem; Dominum Jacobum Hoffman marmoris ficto in altaribus elaboratorem, Sculptorem pariter Christianum Bola, omnes Civitatis Brunensis Incolas. Alij etiam in Polonia artifices meliores qui poterant acquiri, a me deducti sunt. Resignatio Rectoratus Domus Cracoviensis factaper Patrem Stephanum a S. Adalberto flnitis annis duodecim sui Officij [...] A.d. 1733 die 1-ma mensa octobris.* Biblioteka Narodowa we Warszawie, B. O. Z. 1160. Citaci z dokumentu publikoval Mączyński, (pozn. 13), s. 347. – Viz rovněž Dreščík (pozn. 29), s. 3 (samostatná paginace).

³⁴ Rastawiecki (pozn. 13), III, s. 199. – Józkiewicz (pozn. 14), s. 162. – Prószyńska (pozn. 14), s. 154.

³⁵ Dreščík (pozn. 28), s. 1–2 (samostatná paginace).

³⁶ Náklady Radwańskému hradili krakovští piaristé. Jeho pobyt na Moravě, ani jeho podíl na zdejších mistrových zakázkách však dosud nebyl objasněn. Radwański se v roce 1731 vrátil zpět do Polska; viz Józkiewicz (pozn. 14), s. 163.

³⁷ Janusz Nowak, Władze gminy miasta Krakowa wobec Muzeum Książąt Czartoryskich 1874–1939, *Krakowski rocznik archiwalny* VII, 2001, s. 97. – Dreščík (pozn. 28), s. 2 (samostatná paginace).

³⁸ *Resignatio Rectoratus Domus Cracoviensis [...] A.d. 1733 die 1-ma mensa octobris* (pozn. 33).

³⁹ Autorství některých maleb potvrzuje v listině určené pro krakovské piaristy sám Radwański, viz *Memoriał Zawdzięczenia*, Archiwum Państwowe w Krakowie (AP Krakov), Teki Ambrożego Grabowskiego, E 118. – Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 96. – Paweł Pencakowski,

Nástěnné malby v krakovském piaristickém kostele byly v minulosti několikrát restaurovány.⁴⁰ Dosud poslední restaurace Ecksteinových nástěnných maleb v hlavní lodi proběhla v rámci celkové obnovy interiéru chrámu mezi lety 1996 až 2003.⁴¹ Poslední restaurátorský průzkum maleb pomohl objasnit techniku a postup malířovy práce. Malby byly provedeny freskovou technikou s menšími doplňky *al secco*. Jejich podklad tvořila hrubozrná vápenopísková omítka, na kterou Eckstein pomocí čtvercové sítě přenesl základní kompoziční rozvrh kvadratury.⁴² Vinou mnohých přemalb a nešetrných restaurátorských zásahů v minulosti byla Ecksteinova malířská dekorace ve velmi špatném stavu. V průběhu poslední restaurace byly odstraněny nečistoty a dřívější přemalby, a po celkovém zpevnění podkladu byly chybějící části původní malby na mnoha místech doplněny. [obr. 1]

Ecksteinova fresková výmalba pokrývá klenbu krakovského piaristického kostela v celém rozsahu, v apsidě presbyteria ji doplňuje nástěnná malba s iluzivním oltářem. Klenbu hlavní lodi, oddělenou od hudebního kůru a kněžiště obloukovými pasy, vymezuje výrazný rámeček perspektivní architektury s několika figurál-

Dekoracja i wyposażenie wnętrza kościoła p. w. Premienienia Pańskiego OO Pijarów w Krakowie. Cz. III. Malowidła w nawach bocznych, dwa ołtarze boczne oraz ambona i trybuna organowa, in: Dreścik – Chmielewski – Pencakowski (pozn. 18), s. 2 (samostatná paginace). – Dreścik (pozn. 29), *passim*.

40 Již koncem 19. století byly opraveny a přemalovány malby iluzivního oltáře a klenby presbyteria; přemalby byly dokončeny do listopadu 1876. Viz Dreścik (pozn. 28), s. 7 (samostatná paginace). V letech 1939 až 1940 byla restaurována freska v hlavní lodi i malba iluzivního oltáře v presbyteriu, a obnoveny byly rovněž nejvíce poškozené malby v kaplích. V kaplích se však, vinou předchozího poškození způsobeného zatékající vodou a následného nešetrného zabílení vápnem (kolem roku 1900), nepodařilo zachovat charakter a původní kolorit fresek Andrzeje Radwańskiego. Restauraci prováděli Maciej Makarewicz, Jan Migalski a Eugeniusz Czuhorski. Viz Dreścik (pozn. 29), s. 12–13 (samostatná paginace). – Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 99. Presbyterium kostela s malbou iluzivního oltáře bylo předmětem komplexních restaurátorských prací znovu v průběhu let 1983 až 1987. Malbu hlavního oltáře restaurovali Gizela Zborowska a Zygmunt Chmielewski; viz Dreścik (pozn. 28), s. 10 (samostatná paginace).

41 Průběh prací popisuje podrobná restaurátorská zpráva, jejíž součástí jsou také obecné studie zahrnující historické, ikonografické a formální aspekty restaurovaných maleb. Investorem prací byl Zarząd Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Krakowa, v jehož archivu je zpráva uložena. Viz Dreścik – Chmielewski – Pencakowski (pozn. 18), *passim*.

42 Rastr byl malovaný sépií, se čtverci o rozměrech cca 31x31cm (uprostřed klenby); základní architektonický náčrt byl proveden hnedě oranžovou synopií. Na hrubou omítku byla formou denních dílů nanášena vrstvička jemná omítky, do které byly tvary perspektivní architektury přeneseny rytím. Jednotlivé denní díly jsou od sebe rozeznatelné jen na některých místech. Většinou byly nanášeny tak, aby jejich předěly splyývaly s reálným architektonickým členěním (např. s okraji vyběhávajících lunet), nebo s výraznějšími články perspektivní architektury. Na jemné omítce byly rovněž zjištěny podmalby. V partiích nebes byly provedeny světlé okrovou barvou, šedou barvu použil malíř pod kvadraturou. Konečná malba se od prvotního kompozičního náčrtu a podmalb odlišuje jen nepatrně, provedené změny měly pouze charakter drobných korektur. Vzhledem k použití kombinovaného technologického postupu při realizaci malby se části malované *al secco* téměř nedochovaly. Viz Paweł Pencakowski, Dekoracja i wyposażenie wnętrza kościoła p. w. Premienienia Pańskiego OO Pijarów w Krakowie. Cz. I. Dekoracja malarska i sztukatorska sklepienia nawy głównej, in: Dreścik – Chmielewski – Pencakowski (pozn. 18), s. 4–6 (samostatná paginace).

ními výjevy. [obr. 2] Malovaná architektura navazuje na reálné architektonické články v interiéru kostela a otevírá tak vnitřní prostor směrem do nebes, kde se na zlatavých oblačných útvarech vznáší několik postav ve dvou hlavních seskupeních. V kruhové kompozici uprostřed klenby jsou znázorněny postavy polonahých puttů a mladých žen, obklopující ve strukturovaném oblačném prostoru trojitou papežskou korunu, kterou drží v dlaních okřídlený anděl. [obr. 3] Z tíary, zobrazené v geometrickém středu klenby, se do všech stran rozlévají paprsky jemného mléčného světla. Na protější straně se vznáší několik malých okřídlených puttů, z nichž tři nesou směrem k tíáře zlatý a stříbrný klíč sv. Petra, oba zkřížené přes sebe, a dva další k sobě klíče svazují. Andělé jsou zprava a zleva obklopeni ženskými postavami, oděnými v jemně tónovaných draperiích, a představujícími personifikace teologických ctností. Žena ve světlém šatu, s kalichem a hostií v pravé ruce, zosobňuje Víru (*Fides*). V zelenožlutém rouchu ji doplňuje Naděje (*Spes*), třímající v pravici kotvu, a v červeném Láska (*Caritas*), objímající dvě malé děti.⁴³ Vzájemný vztah ctností je demonstrován gestikulací a směřováním jejich pohledů. Víra a Naděje svými volnými pažemi podpírají anděly nesoucí dva veliké klíče, ale zatímco Víra upírá pohled k nim, Naděje obrací hlavu nahoru přes rameno a svůj pohled směřuje k Lásce. Na centrální výjev navazuje směrem k presbyteriu skupina postav na půlkruhovém oblačném útvaru, který v dolní části částečně přesahuje z nebeské sféry do rámce perspektivní architektury. Jde o postavy andělských bytostí, obklopujících sedící ženskou postavu s otevřenou knihou a modelem chrámu na kolenou, představující personifikaci Církve (*Ecclesia*).⁴⁴ [obr. 4] *Ecclesia* sedí na oblacích jako na pomyslném trůnu, hlavu s jemnou svatozáří má mírně skloněnou a pozoruje stránky knihy, Písma Svatého. Po její pravici podpírá několik puttů stříbrný papežský kříž a celý výjev doplňuje anděl spínající ruce na prsou v tichém, zbožném gestu. Na protější straně centrálního kruhového výjevu, za zády velkého letícího anděla s tíarou, vyvažují celou kompozici nebeské sféry členitá oblaka s několika malými anděly.

Na čtyřech nosných pilířových konzolách klenby, dosedajících mezi okny hlavní lodi na boční zdi, jsou zobrazeny čtyři bohatě oděné trůnící ženské postavy, představující kardinální ctnosti. Mezi prvním a druhým oknem (směrem od presbyteria) je na jedné straně personifikace Moudrosti (*Prudentia*), se zrcadlem v pravé a hadem v levé ruce, [obr. 5] a jejím protějškem na druhé straně je Spravedlnost (*Iustitia*), třímající meč a váhy. [obr. 6]. Mezi druhým a třetím párem oken je doplňují Mírnost (*Temperantia*) se džbánem a pohárem, [obr. 7] a Statečnost (*Fortitudo*) s částí sloupu.⁴⁵ [obr. 8]

⁴³ Viz atributy teologických ctností a jejich oděvy, v heslech Fedeltà, Speranza a Carità, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, London 1709. – Michael W. Evans, Tugenden, in: Engelbert Kirschbaum et al. (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dále jen *LCI*), 4, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, s. 364–380.

⁴⁴ Viz Wolfgang Greisenegger, *Ecclesia*, in: *LCI* 1, 1968, s. 562–569. – Günter Bandmann, Kirche, Kirchenbau, in: *LCI* 2, 1970, s. 514–529.

⁴⁵ Viz Michael W. Evans, Tugenden, in: *LCI* 4, 1972, s. 364–380.

Podél kratších, příčných částí klenby, bezprostředně nad obloukovými pasy, oddělujícími hlavní loď od kněžiště a hudební kruchty, jsou na pozadí vysoké perspektivní architektury znázorněny dva protilehlé skupinové výjevy v pyramidálních kompozicích. V blízkosti hudební kruchty je skupina pěti postav doprovázená dvěma zvířaty. [obr. 9] Žena s turbanem na hlavě, lukem v ruce a slonem u nohou představuje personifikaci Afriky. Jejím protějškem je personifikace Ameriky se šípem v náruči. U nohou jí leží puma a za ní na zemi několik dalších šípů s lukem a ozdobnou sponou.⁴⁶ Na vrcholu kompozice mezi nimi stojí snědá korunovaná žena v hermelínovém plášti, zosobňující tak pravděpodobně vladařskou moc exotických světadílů. Na protější straně, blíže k presbyteriu, jsou v obdobné kompoziční výstavbě zobrazeny personifikace Evropy (s býkem) a Asie (s velbloudem), mezi kterými uprostřed vyniká postava dlouh vlasého muže v plášti a brnění, s Řádem Zlatého rouna na prsou. Kompozici výjevu doplňují u nohou a za ramenem stojícího muže dvě další doprovodné postavy vztahující se pravděpodobně k personifikaci Asie. [obr. 10] Muž drží v pravé ruce podlouhlý předmět, pravděpodobně žezlo,⁴⁷ a pohled upírá k nebeskému výjevu. Svým umístěním na vrcholu kompozice tvoří protějšek korunované ženy z protilehlého výjevu u hudební kruchty. S ohledem na Řád Zlatého rouna a oděv, doplněný ještě za pravici muže hermelínovým pláštěm, je možné usuzovat, že se jedná o panovníka, reprezentujícího tehdejší Evropu. Tím by hypoteticky mohl být saský kurfiřt, litevský velkovévoda a polský král August II. Silný (1670–1733), ambiciózní panovník, ovládající rozsáhlá evropská území, který Řád Zlatého rouna obdržel v roce 1697 za své zásluhy při šíření a obraně křesťanské víry v bojích proti Turkům. Zmiňovaným panovníkem by však mohl být i jeho syn a od roku 1733 rovněž nástupce na trůnu, August III. (1696–1763), držitel Řádu Zlatého rouna od roku 1721.⁴⁸

Konkrétní význam personifikací čtyř světadílů a jejich doprovodných postav určuje obvykle hlavní nástrojný výjev. Jeho ústředním významovým motivem je postava zosobňující Církev a dva velké zkřížené klíče nesené anděly směrem k papežské tiáře. Tiára, stejně jako zlatý a stříbrný klíč, tradičně představují symboly a atributy sv. Petra, a jeho prostřednictvím reprezentují papežský úřad, jeho poslání a katolickou církev obecně.⁴⁹ Dva svázané klíče nadto symbolizují

⁴⁶ Puma je atributem Ameriky rovněž v Pozzově fresce v římském jezuitském kostele Sant'Ignazio. – K personifikacím a atributům čtyř světadílů viz Ernst Kreuzer, *Erdeiteile*, in: *LCI* 1, 1968, s. 661–664. – Friedrich Polleross – Andrea Sommer-Mathis – Christopher F. Laferl, *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern* (kat. výst.), Wien 1992.

⁴⁷ Předmět nelze s jistotou identifikovat, během předchozích restaurací byl zcela přemalován, změněna byla i jeho poloha; viz Pencakowski (pozn. 42), s. 10 (samostatná paginace).

⁴⁸ Vladařem zastupujícím tehdejší Evropu by však mohl být i Karel VI. Habsburský (1685–1740), jenž byl v letech 1711–1740 císařem Svaté říše římské, a rovněž od roku 1697 držitelem Řádu Zlatého rouna. K této tezi se příklání Paweł Pencakowski, rovněž s ohledem na podíl Karla VI. Habsburského ve válkách proti Turkům; viz Pencakowski (pozn. 42), s. 24 (samostatná paginace).

⁴⁹ Viz Wolfgang Braunfels, *Petrus Apostel, Bischof von Rom*, in: *LCI* 8, 1976, s. 158–174. – Nikolaus Gussone, *Papst, Papsttum*, in: *LCI* 3, 1971, s. 365–375. – Jörg Traeger, *Tiara*, in: *LCI*

Petrovu moc rozvazovat a svazovat,⁵⁰ svěřenou mu Kristem spolu s kněžským a biskupským úřadem v budoucí církvi poté, co Petr sám rozpoznal Ježíše jako Mesiáše, syna Boha živého: „*A já ti pravím, že ty jsi Petr; a na té skále zbuduji svou církev a brány pekla ji nepřemohou. Dám ti klíče království nebeského, a co odmítneš na zemi, bude odmítnuto v nebi, a co přijmeš na zemi, bude přijato v nebi*“ (Mt 16, 18–19).⁵¹ Vyjádřením tohoto Petrova pověření se již v raně křesťanském umění stal námět Předání klíčů sv. Petrovi, reprezentující současně moc a vliv křesťanské církve.⁵² Kruhový výjev uprostřed klenby představuje tento motiv v poněkud modifikované, alegorické podobě, kterou lze vzhledem k celkovému uspořádání a doprovodným postavám tří teologických ctností lépe interpretovat jako oslavu klíčů sv. Petra.⁵³ Významově jej završuje personifikace Církve, trůnící na oblacích. Je to Církev Vítězná, *Ecclesia triumphans*,⁵⁴ jejíž obvyklou doprovodnou symboliku umocňuje důraz na Kristem svěřenou moc, popsanou evangelistou Matoušem v Písmu Svatém, na jehož otevřené stránky upírá *Ecclesia* svůj zrak. Zdá se, jako by slova, která v Písmu čte, byla nad ní uprostřed klenby symbolicky ztvárněna v oslavném výjevu, který tak opodstatňuje, potvrzuje a oslavuje její vládu nad všemi známými kontinenty a jejich světskými panovníky, zobrazenými v partiích perspektivní architektury. Oslavu katolické církve na klenbě hlavní lodi významově doplňují tři teologické ctnosti vznášející se na nebesích, a čtyři kardinální ctnosti ve sféře pozemské.⁵⁵

Klenba varhanního kůru je od prostoru hlavní lodi oddělena výrazným oboukrovým pasem, a její malířská výzdoba, rozdělená perspektivním architektonickým dekorem do několika částí, tvoří tematicky samostatný celek. Centrální výjev na klenbě kůru vymezují po stranách dosedajícího klenutí dva symetrické iluzivní výklenky zakončené lunetovými výběžky s volutami. Vpravo (při pohledu od hlavního oltáře) je znázorněn anděl hrající na violu da gamba, anděl v levém výklenku hraje na fagot. V rámech iluzivních lunet nad nimi jsou červené monochromní malby malých, vznášejících se, zpívajících či hrajících andílků.

4, 1972, s. 313–315. – Oskar Holl, Triumphzug, in: *LCI* 4, 1972, s. 359–360. – Pencakowski (pozn. 42), s. 25 (samostatná paginace).

⁵⁰ Wolfgang Braunfels, Petrus Apostel, Bischof von Rom, in: *LCI* 8, 1976, s. 161.

⁵¹ Citováno podle Bible v českém ekumenickém překladu. V českém překladu jsou místo slov „rozvazovat“ a „svazovat“, použita slova „přijímat“ a „odmítat“.

⁵² Viz Wolfgang Braunfels, Petrus Apostel, Bischof von Rom, in: *LCI* 8, 1976, s. 166. – Joachim Poeschke, heslo Schlüssel, in: *LCI* 4, 1972, s. 81–82. – Idem, heslo Schlüsselübergabe an Petrus, in: *LCI* 4, 1972, s. 82–85. – Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 229. – Pro srovnání se zobrazováním v renesančním a barokním umění viz také Andor Pigler, *Barockthemen*, Bd. I, Budapest 1974, s. 290–295. – V minulosti byl námětem Předání klíčů sv. Petrovi charakterizován také ústřední výjev Ecksteinovy krakovské fresky; viz Kowalczyk, Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Freski sklepienne (pozn. 14), s. 337.

⁵³ Srov. interpretaci v Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 99–100.

⁵⁴ Viz Wolfgang Greisenegger, Ecclesia (Ecclesia triumphans), in: *LCI* 1, 1968, s. 567.

⁵⁵ Viz Ibidem. – Oskar Holl, Triumphzug (Der Triumph der Kirche), in: *LCI* 4, 1972, s. 359–360. – Příklady in: Pigler (pozn. 52), s. 531–532. – Viz rovněž Anton Mayer-Pfannholz, *Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ekklesia im Wandel der abendländischen Kunst*, Regensburg 1962.

Uprostřed úzkého klenebního pole kůru jsou zobrazeni dva další andělé. [obr. 11] První hraje na violu a druhý drží notový list se zápisem partitury a zpívá. Mezi nimi se vznášejí zpívající a hrající putti. Po stranách okenního otvoru, osvětlujícího prostor kůru přirozeným světlem, je v levé oválné výseči, formované klesající klenbou, vyobrazena postava muže v hermelínovém plášti s korunou, hrajícího na harfu. Představuje Davida, krále Izraele a prapředka Kristova (Mt 1, 1), jehož protějškem ve výseči vpravo od okna je Sv. Cecílie, zobrazená jako mladá dívka v bohatých šatech, která hraje na barokní pozitiv, a s hlavou otočenou ke klenbě kůru současně naslouchá zvukům andělské hudby. Obě postavy jsou znázorněny z mírného podhledu, stejně jako dva malí putti, kteří jim přidržují partituru. Křesťanská mučednice sv. Cecílie a starozákonní král David bývají s hudebními scénami spojováni často.⁵⁶ Zde jejich přítomnost tematicky doplňuje ostatní zobrazené výjevy spojené s hudbou a zpěvem, jejichž prostřednictvím je během liturgických obřadů vyjadřována chvála a úcta Bohu. Na souvislost andělské hudby s liturgií poukazují také dekorativně stylizované liturgické předměty zobrazené v ostění okna mezi sv. Cecílií a Davidem.

Protilehlá klenba presbyteria je obloukovým klenebním pasem příčně rozdělena na dvě nestejně části. Malíř nadto ohraničil nebeský výjev na klenbě rámcem bohaté iluzivní dekorace s mělkými světelnými průhledy po stranách konchy. [obr. 12] Na nebesích je ve vyvážené kompozici znázorněno několik andělských bytostí. Velký okřídlený anděl s dlaněmi spojenými v modlitbě, jenž se vznášejí v blízkosti levého bočního okna osvětlujícího klenbu presbyteria, je svým pohledem svázán s výjevem odehrávajícím se na klenbě hlavní lodi. Vedle něj, uprostřed klenebního pole, letí vzhůru anděl s kadidelnicí, ze které stoupá vonný dým kadidla. Postavy ostatních puttů rozmístěných na klenbě radostně gestikulují, vznášejí se či posedávají v blízkosti okraje iluzivní dekorace a své pohledy upírají dolů, směrem k oltáři. Symbolika výjevu zobrazeného nad oltářem vychází především z gesta modlícího se anděla a kadidelnice. Kadidlo, podobně jako modlitba, stoupá vzhůru a směřuje k Bohu.⁵⁷ Nebeský výjev se tak vztahuje především k liturgickým obřadům, které se v kněžišti odehrávají a které z nebes pozorují andělé.

Malba na stěně apsidy presbyteria je složena z několika částí, [obr. 13] Malovaný sloupový oltář je uprostřed otevřen obloukovým průhledem do reálné obdélné niky, na jejíž zadní stěně je malba Władysława Łuszczkiewicze, znázorňující Proměnění Páně, která v roce 1851 nahradila původní, nedochovanou fresku, jejíž autorství bývá připisováno Františku Ecksteinovi.⁵⁸ Prostor niky je osvětlen dvěma bočními okny se žlutými skly, jimiž dovnitř dopadá výrazně tep-

⁵⁶ Viz Friederike Werner, Caecilia von Rom, in: *LCI* 5, 1973, s. 455–463. – Robert L. Wyss, David, in: *LCI* 1, 1968, s. 477–490. – Konrad Kunze, David, König, in: *LCI* 6, 1974, s. 35–36. – K hudebním motivům a jejich umístění srov. rovněž Karl Möseneder, Zur Ikonologie und Typologie der Fresken, in: Bruno Bushart – Bernhard Rupprecht (ed.), *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk*, München 1986, s. 28–42.

⁵⁷ „Jako kadidlo at' míří má modlitba k tobě, [...]“ (Žalm 141, 2).

⁵⁸ Původní podoba Ecksteinovy dekorace oltářního výklenku není známa. Dále viz Bochnak – Samek (pozn. 14), s. 99.

lé, zabarvené světlo. Hlavní oltář je vsazen do mělké iluzivní architektury, která napodobuje mramorové obložení stěn členěné pilastry a opticky prohlubuje stěny kněžiště za oltářní retabulum tak, jako by byla apsida zakončena až za ním. Na vysokém dvojitém soklu iluzivního oltáře stojí po stranách prostorově odstupňovaná dvojice sloupů s částečně kanelovanými dřiky. Sloupy nesou profilované kladí s prolomeným zvlněným štítem zakončeným volutami. Na konzolách mezi sloupy stojí malované sochy apoštolů, pohledově vlevo sv. Juda Tadeáš, držící v pravé ruce sekeru na připomínku své mučednické smrti, a vpravo sv. Šimon s pilou opřenou o zem⁵⁹. Oba světci vzhlíží vzhůru k malované kartuši nad prolomenou zdí. Na kartuši obklopené z každé strany iluzivní sochou sedícího anděla je nápis: „*HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS Mat. CXVII*“, tedy úryvek z Matoušova evangelia vztahující se ke Kristovu Proměnění na hoře: „[... a hle, světlý oblak je zastínil a z oblaku promluvil hlas:] *‘To jest můj milovaný Syn, [kterého jsem si vyvolil, toho poslouchejte.]*“ (Mt 17, 5). Mohutný světlý oblak se vznáší bezprostředně nad iluzivně ustupujícím prostorem prolomeného štítu, a je zčásti proveden ve štku přesahujícím římsu. Nahoře je v andělském doprovodu zobrazen Bůh Otec, jenž se opírá o modrou, zlatě přepásanou kouli, představující jeho vládu nad pozemským světem. Sklání se dolů k holubici Ducha Svatého, od níž vedou paprsky světla symbolizující Boží slovo směrem ke kartuši s nápisem, a jejím prostřednictvím i k obrazu Proměnění Páně v nice apsidy.⁶⁰ Děj iluzivní nástěnné malby tak pokračuje v oltářním obraze, kde je zachycen právě ve chvíli, kdy proměněný Kristus rozmlouvá s Mojžíšem a Eliášem a ze světlého oblaku promlouvá Boží hlas. Všichni tři přítomní apoštolové, Petr, Jan a Jakub, jsou právě zasaženi Božím slovem a v bázni padají k zemi (Mt 17, 2–8).⁶¹

Námět Proměnění Páně se opakuje i ve vnitřním vybavení kostela a na liturgických předmětech, kde je transfigurace často kladena do souvislosti s transsubstanciací,⁶² a z praktického hlediska se tedy vztahuje k liturgii. Prostřednictvím apoštolů Judy Tadeáše a Šimona, kteří byli jedněmi z prvních šířitelů křesťanské víry,⁶³ je zde poukazováno na poslání piaristického řádu, jehož členové se vedle tří běžných slibů zavazovali také ke zbožné výchově mládeže, což se odrazilo rovněž v jejich řádovém hesle (*Ad maius pietatis incrementum*). Ideový program hlavního oltáře souvisí s výjevem na klenbě v hlavní lodi. Na mystickou scénu

⁵⁹ Viz Gregor Martin Lechner, Simon (Zelotes), in: *LCI* 8, 1976, s. 367–371. – Idem, Thaddäus, Judas, Apostel, in: *LCI* 8, 1976, s. 423–428.

⁶⁰ Viz Wolfgang Braunfels, Gott, Gottvater, in: *LCI* 2, 1970, s. 165–170. – Peter Gerlach, Kugel, in: *LCI* 2, 1970, s. 695–700. – Wolfgang Braunfels, Heiliger Geist, in: *LCI* 2, 1970, s. 228–229. – Joachim Poeschke, Taube, in: *LCI* 4, 1972, s. 241–244.

⁶¹ Viz rovněž Josef Myslivec – Red. [Redaktion], Verklärung Christi, in: *LCI* 4, 1972, s. 416–421.

⁶² Např. monstrance (kolem 1733) zdobená výjevem Proměnění Páně; viz Miziołek (pozn. 17), s. 68.

⁶³ Viz Gregor Martin Lechner, Simon (Zelotes), in: *LCI* 8, 1976, s. 367–371. – Idem, Thaddäus, Judas, Apostel, in: *LCI* 8, 1976, s. 423–428. – Judas Thaddäus, in: Josef Höfer – Karl Rahner (ed.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, 5, Freiburg 1960², s. 1152. – Heslo Simon, in: Kurt Gallig (ed.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 6, Tübingen 1962, s. 39–40.

Proměnění Páně, ve které byla Božská podstata Krista zjevena samotným Bohem vybízejícím současně přítomné apoštoly k poslušnosti (Mt 17, 5), navazuje na klenbě lodi oslava katolické církve jako instituce, jíž byl vahou Kristova slova svěřen kněžský a biskupský úřad (Mt 16, 18–19). Souvislost s výjevem triumfující církve rovněž potvrzuje skutečnost, že svátek Proměnění Páně, oslavující Krista jako světlo světa, byl v západní katolické církvi zaveden až v roce 1457 jako připomínka vítězství nad Turky u Bělehradu ze dne 6. srpna 1456, byl tedy od počátku významně spjat s triumfem křesťanské víry.⁶⁴

Členitá struktura hlavního oltáře, poskytující oltářnímu obrazu působivé osvětlení proměnlivým venkovním světlem, byla vytvořena kombinací reálné a perspektivní architektury. Oltářní výklenek otevírající stěnu apsidy byl realizován podle návrhu Kacpera Bažanky, architekta školeného počátkem 18. století na *Accademii di San Luca* v Římě. Vzory římského vrcholného baroka uplatnil Bažanka později v několika svých projektech a stavbách na polském území, přičemž v oblasti oltářní architektury se výrazně inspiroval dílem Andrey Pozza.⁶⁵ Obdélnou niku v piaristickém kostele v Krakově navrhl pravděpodobně s vědomím, že ji bude doplňovat architektura retáblu podobně jako niku v kostele premonstrátek (norbertánek) v Ibramowicích (1711–1718), kde je sloupový hlavní oltář odvozen z Pozzova návrhu pro kostel Sant'Ignazio v Římě.⁶⁶ Vzhledem k tomu, že ibramowický oltář provedl podle Bažankova návrhu sochař Antoni Frączkiewicz, není zcela vyloučeno, že autorem návrhu oltářní architektury v krakovském piaristickém kostele byl rovněž Kacper Bažanka a František Eckstein později pouze uskutečnil malbu podle jeho projektu.

Perspektivní architektura krakovského oltáře je inspirovaná několika Pozzovými návrhy, respektive jejich dílčími formálními a kompozičními detaily, jejichž citace a parafráze jsou v duchu pozdně barokního eklektismu spojeny do nového celku. V této souvislosti lze uvést například Pozzovy návrhy pro oltář sv. Ignáce v kostele Il Gesù v Římě⁶⁷ a oltář Zvěstování Panně Marii v římském kostele S. Ignazio.⁶⁸ V zasazení iluzivního sloupového retáblu do malované architektury prohlubující stěnu apsidy se autor krakovského oltáře pravděpodobně inspiroval Pozzovým návrhem pro hlavní oltář kostela Il Gesù ve Frascati.⁶⁹

Z Pozzova díla, konkrétně fresky na klenbě kostela Sant'Ignazio v Římě a jejich dílčích studií, je odvozen rovněž architektonický rámec klenby v hlavní lodi piaristického kostela v Krakově.⁷⁰ [srov. obr. 2] Malíř však svůj římský vzor

⁶⁴ Na 6. srpna rovněž připadá svátek Proměnění Páně v církevním kalendáři; viz Miziołek (pozn. 17), s. 65.

⁶⁵ Viz Kowalczyk, Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (pozn. 16), s. 165–168.

⁶⁶ Andrea Pozzo, *Perspectiava pictorum atque architectorum/ Der Mahler und Baumeister Perspectiv II*, Augsburg 1709, fig. 81. – Kowalczyk, Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (pozn. 16), s. 166–167.

⁶⁷ Pozzo (pozn. 66), II, fig. 60 a 61.

⁶⁸ Ibidem, fig. 67.

⁶⁹ Ibidem, fig. 69. – Kowalczyk, Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (pozn. 16), s. 176.

⁷⁰ Pozzo (pozn. 66), I, fig. 93–99. – Za povšimnutí stojí skutečnost, že rovněž struktura klenby

zjednodušil a přizpůsobil menším rozměrům budovy.⁷¹ Na rozdíl od Pozzovy fresky Eckstein zcela vynechal obloukové arkády na podélných stranách klenby a nahradil je mohutným římsovým, členěným pouze samostatnými sloupy (oproti dvojici sloupů s pilastry u Pozza), tedy podobným řešením, jaké použil ve fresce na klenbě mariánského poutního kostela na Cvilíně u Krnova v letech 1726 až 27.⁷² Inspiraci pro tuto obměnu pozzovské předlohy pravděpodobně našel u Paula Deckera, konkrétně v jeho návrhu na výzdobu velkého hlavního sálu v mědirytu č. 13, publikovaném již v prvním vydání Deckerova populárního spisu,⁷³ v němž se jeho autorovi podařilo eklekticky spojit nejrůznější módní předlohy a vzory (včetně pozzovských), a se kterým František Eckstein prokazatelně pracoval již při realizaci předešlých zakázek (především v hlavním sále zámku v Miloticích u Kyjova, ale i na Velehradě, v Kravařích či v Loretě brněnského minoritského kostela). Na příčných stranách klenby, podobně jako ve cvilínském mariánském kostele, Eckstein na rozdíl od Pozzova vzoru redukoval a pozměnil strukturu obloukových lodžii, před které umístil dva protilehlé skupinové výjevy s personifikacemi čtyř světadílů na předsunutých profilovaných římsách. Největší rozdíly ve srovnání se základní předlohou jsou patrné v kompozičním začlenění figurální složky do rámce perspektivní architektury. Pozzova figurální kompozice je složena z mnoha úrovní, blízkých i vzdálenějších, čemuž odpovídají proporce postav, jejich množství, a zapojení do prostoru definovaného iluzivní architekturou. V krakovském kostele však Eckstein rozmístil postavy pouze do dvou hlavních úrovní, na pozadí perspektivní architektury a na nebesa, přičemž jejich proporce jsou přibližně stejné. Nadto jsou v partiích architektury umístěny přísně symetricky a tvoří uzavřené celky, což zvyšuje dojem izolovanosti architektonického rámce, a poněkud oslabuje celkové působení prostorové hloubky.

V pojetí některých postav, především andělů a postav znázorněných v prudkém pohledu, jsou patrné paralely s figurálními typy vrcholných prací Pietra da Cortony či Giovanniho Battisty Gaulliho. Patrná je i inspirace typologií používanou Andreou Pozzem či zprostředkovanou traktátem Paula Deckera. Téměř doslovnou citací Deckerova anděla držícího dekorativní vázu v mědirytu č. 40 je Ecksteinova postava okřídleného anděla s tíarou ve středu krakovské fresky. Tato postava připomíná rovněž Pozzova anděla nacházejícího se po levici sv. Ignáce na klenbě Sant' Ignazia. Začleněním monochromních kreseb *camaieu rouge* na klenbě varhanního kůru se Eckstein pravděpodobně inspiroval u Pozza, v jehož freskách se tato technika vyskytuje poměrně často (např. na několika klenebních polích v Jesuitenkirche-Universitätskirche ve Vídni či v suprafenestrách v kostele Sant' Ignazio v Římě, kde se střídá s kresbami *en grisaille*).

hlavní lodi piaristického kostela se velmi podobá klenbě v kostele Sant' Ignazio, což nepochybně souvisí s osobou architekta Kacpera Bažanky.

⁷¹ Kowalczyk, Andrea Pozzo a póżny barok w Polsce (pozn. 14), s. 335–350.

⁷² Srov. např. fotografie z *Bildarchiv Foto Marburg* dostupné na <http://www.bildindex.de>, Objekt 20364670, T (Eckstein, František Řehoř Ignác, Christi Himmelfahrt, umrahmt von Gottvater, dem Heiligen Geist und Engeln, 1726–1727, Standort: Jägerndorf, Kreis Jägerndorf).

⁷³ Paul Decker, *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis*, Theil 1, Augsburg 1711.

Do výsledné podoby krakovské fresky se vedle inspirace teoretickým i praktickým dílem Andrey Pozza a spisem Paula Deckera promítly ještě další předlohy, z nichž malíř čerpal. V iluzivním rámu na klenbě presbyteria jsou v některých detailech, zejména v motivech dekorativních váz a mělkých architektonických průhledů v konše apsidy, patrné analogie s Ecksteinovou freskou v zámecké kapli v Kravařích u Opavy.⁷⁴ Dekorativní provedení mělkého perspektivního rámce v presbyteriu je, podobně jako výzdoba obloukových pasů klenby, rovněž blízké malířské tvorbě Giovannioho Lanfranca (1582–1647), například jeho pojetí iluzivního rámce fresky ve Ville Borghese v Římě.⁷⁵ K dalšímu italskému vzoru sáhl Eckstein při řešení kompozice nebeského výjevu na klenbě hlavní lodi krakovského kostela. Ústřední kruhová skupina postav a personifikace Církve obklopená anděly je bezpochyby modifikací kompozice centrálního výjevu nástropní fresky Pietra da Cortony (1596–1669) v Palazzo Barberini v Římě.⁷⁶

Původní kolorit Ecksteinovy krakovské fresky se v téměř nezměněné podobě dochoval pouze v hudebním kůru, kde byly malby nejméně poškozeny a rovněž nejméně dotčeny pozdějšími přemalbami. V ostatních částech fresky byl rozsah poškození větší, její barevnost byla proto během poslední restaurace citlivým způsobem doplněna na základě rozboru původně použitých pigmentů.⁷⁷ Ve srovnání s Pozzovou freskou v kostele Sant' Ignazio zvolil Eckstein zcela odlišnou paletu barev. Použil vesměs organickou barevnou škálu, která je ve spodních částech perspektivní architektury, imitující barevnou mramorovou kresbu, temnější a zemitější, a směrem k centrální scéně na modravých nebesích jasnější a průzračnější. Navozuje tak dojem difuzního atmosférického světla, které zdánlivě stírá kontrasty a celou malbu zahaluje do jemného zlatavého oparu, odpovídajícího reálnému rovnoměrnému osvětlení klenby hlavní lodi třemi páry bočních oken. Malíř tak zvolil optimální prostředky k docílení dojmu vzdušného prostoru. Pozzova živá, okázalá barevnost s ostrými kontrasty by ve větších barevných plochách krakovské fresky působila nepřirozeně a tvrdě. Ecksteinova práce se světlem v krakovské fresce neinklinuje k italským vzorům bezprostředně, svědčí spíše o jejich zprostředkované recepci prostřednictvím freskařského díla jeho nevlastního otce, Michaela Václava Halbaxe (1661?–1711), jehož učitelský vliv na Františka Ecksteina však dosud nebyl uspokojivě objasněn.⁷⁸

⁷⁴ Sedlář, (pozn. 8), s. 421–427. – Viz rovněž pozn. 8.

⁷⁵ Giovanni Pietro Bernini, *Giovanni Lanfranco (1582 – 1647)*, Parma 1982.

⁷⁶ Lieselotte Kugler, *Studien zur Malerei und Architektur von Pietro Berrettini da Cortona. Versuch einer gattungsübergreifenden Analyse zum Illusionismus im römischen Barock*, Essen 1985. – Anna Lo Bianco (ed.), *Pietro da Cortona*, Milano 1997. – Viz rovněž Markus Hundemer, *Rhetorik und barocke Wandmalerei in Mitteleuropa. Zur Wirkmacht der Bilder bei Pietro da Cortona (1596–1669) und Cosmas Damian Asam (1686–1739)*, in: Martin Mádl – Michaela Šeferisová Loudová – Zora Wörgötter (ed.), *Baroque ceiling painting in Central Europe*, Praha 2007, s. 167–176.

⁷⁷ Z Ecksteinových maleb byla nejvíce poškozena a přemalována klenba v presbyteriu; viz Marcin Chmielewski, *Zagadenienia konserwatorskie i technologiczne*, in: Dreścik – Chmielewski – Pencakowski (pozn. 18), *passim*.

⁷⁸ Zuzanna Prószyńska v této souvislosti pouze stručně uvádí, že Eckstein před rokem 1709

Z detailního průzkumu Ecksteinovy krakovské fresky je zřejmé, že malíř Pozzovu specifickou iluzivní koncepci do určité míry modifikoval. Při realizaci maleb zpracovával v intencích pozdně barokního eklektismu mnoho dalších (vesměs italských) inspiračních zdrojů a předloh, a jeho výsledné dílo tak lze obecně charakterizovat jako jednu z adaptací římského barokního iluzionismu ve středoevropském uměleckém prostředí. Je rovněž příkladnou ukázkou moravské modifikace konceptu „barevného“ interiéru, realizovaného ve spolupráci brněnských umělců v novostavbě krakovského kostela, a přesahujícího tak hranice regionálního významu.⁷⁹

II. Fresková výzdoba bývalého jezuitského kostela ve Lvově

Lvovský jezuitský kostel sv. Petra a Pavla byl vybudován v několika stavebních etapách během první poloviny 17. století. Stavba trojlodní, neorientované budovy kostela byla započata podle plánů neznámého architekta v letech 1610 až 1615, a od roku 1618 se na její realizaci podílel jezuitský stavitel Giacomo Briano (1586–1649), autor mnoha řadových chrámů na území bývalého Polska.⁸⁰ Téměř hotová novostavba byla vysvěcena lvovským arcibiskupem Janem Andrzejem Pruchnickým počátkem roku 1630, avšak výzdoba interiéru, na níž se podíleli především jezuitští umělci, byla dokončena až v roce 1638. Poměrně rozměrná stavba je, podobně jako Lvovský kostel bosých karmelitánek či krakovský kostel sv. Petra a Pavla, jednou z prvních modifikací římského jezuitského kostela Il Gesù v zaalpském prostředí. Nemá však transept ani kupoli, a hlavní loď je (na rozdíl od svého římského vzoru) oddělena od vstupu výraznou zaklenutou předsíní.⁸¹ V přízemí dvou bočních lodí se nachází šest průchozích kaplí

pobýval v Praze a u Halbaxe se učil viz Prószyńska (pozn. 14), s. 154. K Halbaxovi a jeho dílu srov. Miloslav Racek, *Dílo malíře Michala Václava Halbaxe v Čechách* (rigorózní práce FF UK), Praha 1950. – Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668–1735* (kat. výst.), Praha 1968, s. 118–125. – Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974, s. 88–90. – Pavel Preiss, *Poznámky k dílu Michaela Václava Halbaxe*, *Umění XI*, 1963, s. 293–296. – Idem, *Malířství vrcholného baroka v Čechách*, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 570–574. – Pavlíček (pozn. 5), s. 197–212.

⁷⁹ Ke koncepci barevného interiéru v díle Františka Ecksteina srov. Jiří Kroupa, *Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní*, in: idem (ed.), *V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 57. – Dále k barevným interiéřům viz Hellmut Lorenz, *Senza toccar le mura della chiesa. Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken „Farbräume“ in Mitteleuropa*, in: Herbert Karner – Werner Telesko (ed.), *Die Jesuiten in Wien*, Wien 2003, s. 63–74 (zde další literatura).

⁸⁰ Nejvýznamnější donátorkou stavby jezuitského kostela byla Elżbieta Sieniawska (roz. Gos-tomska); viz Tadeusz Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe, Prace sekcji historii sztuki i kultury Towarzystwa naukowego we Lwowie II/2*, 1932, s. 110–113.

⁸¹ Hlavní loď kostela je široká 22,3m a dlouhá 41m. Jde o druhý největší chrám ve Lvově (po katedrálním kostele). Viz Mańkowski (pozn. 80), s. 126–135. – Srov. dále Thomas DaCosta Kaufmann, *East and West: Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas*, in: John W. O'Malley, S. J. – Gauvin Alexander Bailey – Steven J. Harris (ed.), *The Jesuits. Culture, Sciences, and the Arts 1540–1773*, Toronto 1999, s. 284.

různého zasvěcení, které navazují na dvě kaple po stranách presbyteria. Nad nimi jsou v celé délce bočních lodí velké empory, otevřené do hlavní lodi širokými arkádami. Prostornou hlavní loď tak ohraničují dvoupatrové arkády na masivních pilířích. Valenou klenbu s okrouhlými lunetami, původně rovnoměrně osvětlenou třemi páry velkých půlkruhových oken nad korunní římsou (a nepřímo také okny v emporách bočních lodí), zdobila bohatá štuková a malířská dekorace doplněná četným zlacením.⁸² Autorem malířské části výzdoby byl jezuitský malíř Maciej Klimkowicz.⁸³ Původní vnitřní dekorace, stejně jako velká část interiérového vybavení kostela, byla zničena během požáru, který dne 11. srpna 1734 zachvátil kostel i přilehlý komplex jezuitské koleje, dokončené v roce 1723.⁸⁴ Jezuité proto zanedlouho přistoupili k celkové obnově interiéru.⁸⁵ Výmalbou klenby kostela pověřili Františka Ecksteina, pozvaného pravděpodobně na základě doporučení opavských jezuitů, jejichž tamní řádový kostel vymaloval počátkem třicátých let.⁸⁶ Povolání cizího umělce se však záhy stalo předmětem sporu mezi jezuitu a lvovským malířským cechem, podporovaným tehdejší biskupem Samuelem Głowińským.⁸⁷ Do sporu, který zřejmě trval několik let,⁸⁸ zasáhl dokonce i polský král Stanisław August III.⁸⁹ Měšťtí malíři požadovali, aby Eckstein nejprve přijal lvovské občanství a stal se řádným členem malířského cechu,⁹⁰ avšak signatura na klenbě hlavní lodi jezuitského kostela (*Frantz Egstein Civis Brunensis Pictor et Architect Pinxit. Anno Domini 1740*) svědčí o tom, že se svými požadavky nakonec neuspěli. Dlouhotrvající proces měl patrně za následek zdržení prací na výmalbě kostela. Jejich začátek je možné klást nejdříve do roku 1739, kdy biskup Głowiński opětovně vystoupil na obranu cechovních privilegií, spor tedy ještě nebyl ukončen. Uvedenou dataci potvrzují i Ecksteinovy aktivity před rokem 1739 v Brně, kde malíř během roku 1737 realizoval dvě zakázky, první v kostele sv. Mikuláše a druhou v kapli sv. Mořice u kostela sv. Jakuba.⁹¹ V roce 1738 nadto byl (společně s Janem Jiřím Etgensem) představeným brněnského Bratrstva sv. Lukáše, a tuto relativně prestižní funkci, která mohla být rovněž

82 Přibližně ze severu přiléhá ke kostelu budova později vzniklé jezuitské koleje (dokončené r. 1723), všechna okna na této straně byla proto druhotně zazděna.

83 Mańkowski (pozn. 80), s. 115.

84 Mańkowski (pozn. 80), s. 122. – Jerzy Paszenda, Kościół jezuitów we Lwowie w świetle badań archiwalnych, in: idem, *Budowle jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.* II, Kraków 2000, s. 123.

85 Rychlá renovace interiéru kostela po požáru byla umožněna štědrými dary donátorky Elżbiety Szczuczyny (roz. Potocké). Viz Mańkowski (pozn. 80), s. 122.

86 Smlouva mezi lvovskými jezuitu a Ecksteinem se bohužel nedochovala. Dále viz Rastawiecki (pozn. 13), III, s. 198. – Prószyńska (pozn. 14), s. 154. – Samsonowicz (pozn. 25), s. 272.

87 Rastawiecki (pozn. 13), I, s. 157. – Jaworski (pozn. 21), s. 59–60. – Samsonowicz (pozn. 25), s. 273.

88 Franciszek Jaworski datuje vystoupení biskupa Głowińskiego na obranu lvovských malířů do let 1737 a 1739; viz Jaworski (pozn. 21), s. 60.

89 Rastawiecki (pozn. 13) I, s. 157.

90 Ibidem.

91 Malby se nedochovaly; malba v kapli sv. Mořice byla signována *Franz Eckstein pinxit in honorem S. Mauritií A. 1737*; viz Sedlář (pozn. 9), s. 129.

důvodem, proč odmítal vyhovět požadavkům Lvovského malířského cechu, zůstával i během prací na zakázce pro Lvovské jezuitu až do své smrti.⁹² Výmalbu klenby presbyteria a hlavní lodi jezuitského kostela ve Lvově dokončil František Eckstein spolu se svými pomocníky v roce 1740. Po jeho náhlé smrti v roce 1741 byl dokončením maleb pověřen malířův syn Sebastian, který pokračoval v práci podle otcova projektu.⁹³ Převzal patrně i celou otcovu dílnu, do níž patřili např. Sebastian Bach či Józef Mayer,⁹⁴ a s jejich pomocí vymaloval do konce září roku 1742 hudební kůr a klenby kaplí ve dvou bočních lodích.

Nástěnné malby v jezuitském kostele jsou dnes ve velmi špatném stavu. Požehala se na nich četná poškození a následně také necitlivé restaurátorské zásahy a přemalby. Na začátku listopadu roku 1848, během bombardování města generálem Hammersteinem, byl kostel zasažen dvěma dělovými střelami, které poničily část vstupní předsíně a klenbu presbyteria.⁹⁵ V roce 1879 byla Ecksteinova značně poškozená malba nepřítelš šetrně očištěna kyselinou chlorovodíkovou a poté bez respektu k původní barevnosti přemalována silnou vrstvou klišových barev.⁹⁶ Podobným způsobem byly o několik let dříve přemalovány i malby v kaplích bočních lodí, což vyvolalo kritiku již koncem sedmdesátých let 19. století.⁹⁷ Ecksteinovy malby byly předmětem restaurátorských prací znovu v roce 1919⁹⁸ a posléze v průběhu let 1933 a 1934.⁹⁹ Během poslední uvedené restaurace byly částečně odstraněny na mnoha místech odpadávající přemalby provedené klišovou temperou. Restaurátoři rovněž usilovali o obnovení někdejší barevnosti malby, a na místech, kde se nezachovala vůbec, se ji pokusili doplnit

⁹² *Zápisy ze zasedání městské rady za rok 1738*, Archiv města Brna (dále jen *AMB*), rkp. č. 1330, fol. 804. – *Zápisy ze zasedání městské rady za rok 1739*, *AMB*, rkp. č. 1331, fol. 995. – *Zápisy ze zasedání městské rady za rok 1740*, *AMB*, rkp. č. 1332, fol. 786.

⁹³ Kronikář Lvovského bernardinského kláštera zmiňuje Sebastiana Ecksteina v souvislosti se zakázkou na výmalbu jejich kostela jako „*filius illius senis patris qui ecclesiam Rev. Patrum Societatis Jesu pingere coeperat et desiderat vivere. Hic, inquam, junior Ekszteyn, bonus architecturae pictor, sed personarum nihil ad rem, vulgo malowania osób na murze al fresco. A. D. 1742.*“ Viz Hornung (pozn. 24), s. 303, 436. – Rastawiecki (pozn. 13), I, s. 157. – Płazak (pozn. 15), s. 304. – Prószyńska (pozn. 14), s. 154–156. – Samsonowicz (pozn. 25), s. 272. – Paszenda (pozn. 88), s. 123.

⁹⁴ Heslo Sebastian Bach, in: Poplatek – Paszenda (pozn. 25), s. 80. – Hornung, heslo Majer (pozn. 25), s. 161. – Samsonowicz (pozn. 25), s. 273. – Mariusz Karpowicz je na základě formální analýzy přesvědčen o významném podílu Davida Antonia Fossatiho na výmalbě kaplí; viz Karpowicz (pozn. 25), s. 229–230.

⁹⁵ Mańkowski (pozn. 80), s. 123–125.

⁹⁶ Lwów. Restauracja malowideł na sklepieniu kościoła OO. Jezuitów we Lwowie, *Sztuki piękne* IX, 1933, s. 415.

⁹⁷ Stanisław Załęski k provedeným přemalbám poznamenal, že by raději viděl původní freskové malby nedotčené; viz Załęski, Kościół OO. Jezuitów (pozn. 22), s. 17.

⁹⁸ Na tento restaurátorský zásah upozorňuje rovněž oválně rámovaný letopočet na klenbě hlavní lodi; viz Jarosław Wojciechowski, Co zrobiono w Polsce w zakresie odbudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919–1929, in: Jerzy Remer (ed.), *Ochrona zabytków sztuki*, Warszawa 1930–1931, s. 278.

⁹⁹ Práce provedli malíř Jerzy Janisch a architekt Tadeusz Wojciechowski; viz Lwów. Restauracja malowideł (pozn. 96), s. 415.

tak, aby „*odpovídala charakteru celku*“.¹⁰⁰ Z původní výmalby tak zůstala nezměněna pouze základní tvarová a obrysová typologie a celková kompozice, jejíž kontury byly vyryty do ještě vlhké omítky. Tato skutečnost rovněž svědčí o tom, že malíř použil podobnou techniku a způsob práce jako v případě krakovského piaristického kostela, tedy kombinaci fresky a malby *al secco*, jejíž stopy byly nalezeny pod silnou vrstvou přemaléb z 19. století. Dnešní stav malířské dekorace klenby je velmi nevyrovnaný, malba je značně přemalovaná a na mnoha místech je setřená či úplně opadaná. Její podklad je rovněž velmi nestabilní, omítka je prašná a drolí se, místy její vrstva dokonce zcela chybí.¹⁰¹ [obr. 14]

Výmalba nečleněné klenby hlavní lodi Lvovského jezuitského kostela je rozdělena do několika navazujících částí. U obloukových pasů, oddělujících od hlavní lodi klenbu presbyteria a hudebního kůru, jsou na pozadí členité perspektivní architektury znázorněny dva protilehlé výjevy, určené pro opačný pohled. Mezi nimi je uprostřed klenebního pole vymezeného malovanými oblouky mělké perspektivní architektury zobrazen centrální výjev s námětem Předání klíčů sv. Petrovi, ohraničený oválným rámem nevysoké iluzivní římsy. [obr. 15] Je tvořený skupinou postav vznášejících se na oblačných útvech a obklopujících trojúhelník s hebrejským nápisem Jahve – symbol Nejsvětější Trojice s Božím jménem. Od kruhové svatozáře, do níž je trojúhelník vepsán, směřují do všech stran paprsky zářivého světla, přes které se vine nápisová páska nesená dvěma okřídlenými anděly. Na pásce stojí latinský nápis: „*Dabo tibi claves regni coelorum. Mathe: XVI*“, tedy slova, jimiž svěřil Kristus apoštolu Petrovi moc v nově konstituované církvi: „*Dám ti klíče království nebeského*“ (Mt 16, 19). Pod nápisem dopadají paprsky světla na model centrálního chrámu, stojícího na oblačném útvaru podobném skále. Podle slov, která předcházejí uvedenému úryvku z Matoušova evangelia, představuje Církev (*Ecclesia*), zbudovanou Kristem na skále (řec. i lat. *petra*) a svěcenou Petrovi (Mt 16, 18).¹⁰² U pomyslného úpatí skály stojí v bohatě řaseném rouchu Kristus, jenž ukazuje pravicí přes rameno směrem k chrámu a levou rukou předává dva zkřížené klíče sv. Petrovi. Ten klečí před Kristem na kolenou a oba klíče přijímá do nastavených dlaní. Mezi nimi jsou v pozadí vidět odznaky papežské i světské moci, tedy trojramenný papežský kříž, kalich, říšské jablko a koruna. Za Petrovými zády scéně asistují tři ženské postavy, představující teologické ctnosti. Naděje (*Spes*) s obrácenou stříbrnou kotvou pozoruje se zdviženou hlavou děj odehrávající se před ní. Křesťanská Víra (*Fides Christiana*) drží na kolenou otevřenou knihu, opírá o sebe mohutný latinský kříž, a obrací se směrem k Lásce (*Caritas*), která objímá dvě malé děti.¹⁰³ Oválnou kompozici doplňují andělé a putti, vznášející se na oblacích a obklopující centrální výjev.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ V současnosti slouží jezuitský kostel jako depozit Národní vědecké knihovny (Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника), a na potřebnou restauraci zatím bohužel nejsou finanční prostředky.

¹⁰² Srov. rovněž Günter Bandmann, Kirche, Kirchenbau, in: *LCI* 2, 1970, s. 514–529. – Wolfgang Greisenegger, Ecclesia, in: *LCI* 1, 1968, s. 562–569.

¹⁰³ Viz Fedeltà, Speranza a Carità, in: Ripa (pozn. 43). – Michael W. Evans, Tugenden, in: *LCI* 4, 1972, s. 376 (Fede Cristiana).

Skupina postav na příčné straně klenby v blízkosti hudebního kůru je od centrálního výjevu oddělena nevysokým šedým malovaným obloukem, dosedajícím na bohatě dekorovanou iluzivní římsu nad okenními lunetami. Na schodech pod ním je na pozadí chrámového interiéru s kupolí znázorněna skupina postav obklopujících sv. Petra. [obr. 16] Pod nimi jsou v kartuši uvedena slova: „*In fide nominis eius dedit integram sanitatem. Adorum: III^c*“, zkrácený úryvek Petrových slov zaznamenaných evangelistou Lukášem ve *Skutcích apoštolů*, a pronesených k žasnoucímu izraelskému lidu potom, co sv. Petr před tzv. Krásnou branou do chrámu uzdravil člověka chromého od narození: „[...] *A protože tento člověk, kterého tu vidíte a poznáváte, uvěřil v jeho jméno, moc Ježíšova mu dala sílu a zdraví – a víra, kterou jméno Ježíšovo v něm vzbudilo, úplně ho uzdravila před vašimi očima [...]*“ (Sk 3, 16). Sv. Petr je zobrazen uprostřed celého výjevu, jak právě promlouvá k Izraelitům poté, co uzdravil chromého. Je obklopen shlukem mlčky naslouchajících i vzrušeně gestikulujících lidí různého společenského postavení, od žebráků až po dámy s perlami ve vlasech. Po Petrově levici stojí v charakteristickém červenozeleném oděvu bezvousý sv. Jan a nad nimi se vznáší několik puttů doprovázejících velkého okřídleného anděla, od něhož k oběma apoštolům směřují ostré paprsky zářivého světla.¹⁰⁴

Na protilehlé straně, v blízkosti klenby presbyteria, je na pozadí perspektivní architektury zobrazen další výjev ze života sv. Petra, [obr. 17] jehož námět opět objasňují slova uvedená v kartuši u klenebního pasu: „*Loquetur tibi verba in quibus salvus eris. Adorum: XI^c*“. Podle evangelisty Lukáše vyčítali apoštolové a bratři židovského původu Petrovi jeho návštěvu v pohanském domě setníka Kornélia v Cesareji, kde apoštol následně pokřtil množství shromážděných pohanů, kteří byli Židy tradičně považováni za nečisté a nebylo jim dovoleno se s nimi stýkat ani je navštěvovat. Petr však apoštolům své jednání vysvětlil na základě vidění, které měl ve městě Joppe, a jehož prostřednictvím mu Bůh ukázal, aby si o žádném člověku nemyslel, že styk s ním poskvřňuje nebo znečišťuje (Sk 10, 28; Sk 11, 5–9). Bezprostředně po vidění přišli k Petrovi poslové z Cesareje a dovedli jej do Korneliova domu. „*On nám vypravoval, jak se mu v jeho domě zjevil anděl a řekl mu: ‘Pošli někoho do Joppe a pozvi k sobě Šimona, kterému říkají Petr. Co on ti poví, přinese spásu tobě i tvé rodině. ‘ Když jsem k nim začal mluvit, sestoupil na ně Duch Svatý, jako už na počátku sestoupil na nás‘*“ (Sk 11, 13–15). Po Petrových slovech už apoštolové nic nenamítali, pochopili, že spása skrze Ježíše Krista je dostupná každému, kdo v něj uvěří (Sk 11, 16–18). Scéna na klenbě je zobrazená před trojlodním interiérem chrámu s kupolí, odpovídá však událostem, které se odehrály v Korneliově domě během Petrova kázání pohanům.¹⁰⁵ Sv. Petr stojí uprostřed výjevu nad schodištěm vedoucím do chrámu a promlouvá k zástupům naslouchajících lidí, tísnících se po obou stranách schodiště v přibližně trojúhelné kompozici. Nalevo pod iluzivní kupolí se vznáší skupinka andělských bytostí obklopujících holubici Ducha Svatého v paprscité svatozáři, od níž smě-

¹⁰⁴ Srov. Pigler (pozn. 52), s. 386–388.

¹⁰⁵ Srov. Pigler (pozn. 52), s. 394.

řuje dolů k Petrově vzpažené pravici proud zlatých paprsků. Petrovým prostřednictvím, zdůrazněným rovněž gestem jeho levé ruky, tak na všechny přítomné pohany, naslouchající jeho kázání, právě sestupuje Duch Svatý. Petrovi židovští bratři, kteří jej do Cesareje doprovázeli, jsou znázorněni v horní části schodiště poblíž sv. Petra. Vzrušeně gestikulují a teprve žasnou nad tím, že i pohanům byl dán dar Ducha Svatého. Symbolika spásy prostřednictvím Ježíše Krista je naznačena rovněž motivem zelené opony v bezprostřední blízkosti holubice Ducha Svatého, jejíž zobrazení před chámovým interiérem může být interpretováno jako *velum templi*, tedy nepřímý odkaz na Kristovu vykupitelskou smrt na kříži.¹⁰⁶

Na klenbě nad kněžištěm je zobrazen sv. Pavel jako apoštol národů. [obr: 18] Sedí na velkém obláčném útvaru podpíraném několika anděly, z nichž někteří rovněž nesou jeho atributy. Anděl po Pavlově levici podpírá knihu, která symbolizuje Pavlovo autorství epištol, malý anděl pod oblakem nese v rukou meč na znamení apoštolovy mučednické smrti.¹⁰⁷ Sv. Pavel drží v pravici Ježíšův monogram IHS s křížem ve zlaté aureole, symbol, používaný jezuiti jako řádový znak.¹⁰⁸ Pod postavou sv. Pavla se na pravé straně vznáší nápisová páska s textem: „*Portet nomen meum coram gentibus et regibus. Adorum: 9^o*“, tedy úryvek Kristových slov, zaznamenaných sv. Lukášem v pasáži věnované obrácení sv. Pavla: „[...] *on je mým nástrojem, který jsem si zvolil, aby nesl mé jméno národům i králům a synům izraelským*“ (Sk 9, 15). Uvedená slova ilustruje scéna, znázorněná pod nebeským výjevem. [obr: 19] Před malovaným architektonickým rámcem vymezujícím prostor nebes je zobrazena kruhová mapa celého tehdy známého světa, obklopená personifikacemi čtyř světadílů a velkým počtem tísnicích se postav, představujících různé národy a jejich světské i duchovní představitele.¹⁰⁹ Eckstein tak znázornil Kristova slova takřka doslovně. Sv. Pavel, vznášející se na nebesích, skutečně nese Ježíšovo jméno před všemi národy a králi světa, znázorněnými ve sféře pozemské.

Prostřednictvím Pavla jako šířitele křesťanské víry je tedy na klenbě presbyteria poukázáno na misijní činnost a poslání jezuitského řádu. Výrazný motiv šíření křesťanské víry související s působením jezuitského řádu je obsažen i ve dvou scénách ze života sv. Petra zobrazených na klenbě hlavní lodi, v jeho kázáních pohanům v Cesareji a Izraelitům před tzv. Krásnou branou. Ve všech vyobrazených výjevech na klenbě i v presbyteriu je nadto zdůrazněna spása skrze křesťanskou víru a tak i její síla a moc, a jako *leitmotiv* jimi prostupuje (pro jezuiti typický) důraz na jméno Ježíš. Víra v Kristovo jméno uzdravila chromého

¹⁰⁶ Přípomínka křesťanského zvyku (pocházejícího přibližně z 10. /11. století, potvrzovaného ve 13. století Guillaumem Durandem) zakrývat oltář a obrazy v kostele během půstu, předcházejícímu ukřižování a zmrtvýchvstání Krista; viz Joachim Kramer, Tempelvorhang, in: *LCI* 4, 1972, s. 264–265.

¹⁰⁷ Gregor Martin Lechner, Paulus, in: *LCI* 8, 1976, s. 128–147. – Załęski, Kościół OO. Jezuitów (pozn. 22), s. 16, pozn. 2.

¹⁰⁸ Brigitte Ott, IHS, in: *LCI* 2, 1970, s. 337. – Wolfgang Kemp, Name Jesu, in: *LCI* 3, 1971, s. 311–313.

¹⁰⁹ Erich Köllmann, Erdkarte, in: *LCI* 1, 1968, s. 660–661. – Ernst Kreuzer, Erdteile, in: *LCI* 1, 1968, s. 661–664.

u Krásné brány a prostřednictvím víry v Ježíše Krista byla umožněna spása pohanům. Jméno Ježíš (IHS), reprezentující křesťanskou víru, šířil sv. Pavel (stejně jako jezuité) před všemi národy a králi světa, a jako symbol moci křesťanské víry soustředěné v církvi přijal sv. Petr od Krista klíče království nebeského, jejichž moc je v centrální scéně na klenbě hlavní lodi ještě zdůrazněna tradičními odznaky duchovní i světské vlády znázorněnými v pozadí mezi postavami Krista a sv. Petra.¹¹⁰ Autor (nedochovaného) concetta vyšel, bezpochyby s ohledem na patrocinium kostela, především z událostí ze života sv. Petra a Pavla zaznamenaných evangelistou Lukášem ve Skutcích apoštolských. Výběrem konkrétních námětů však docílil i dalších významových rovin, mezi nimiž je největší důraz položen právě na spásu prostřednictvím křesťanské víry, její moc a šíření ve jménu Ježíše Krista. Typickou jezuitskou tematiku doplňuje na klenbě hudebního kůru později dokončená malba Sebastiana Ecksteina, představující sv. Ignáce z Loyoly vznášejícího se na nebesích s Ježíšovým monogramem IHS nad hlavou a obklopeného anděly a několika svatými jezuitského řádu.¹¹¹ Levou rukou ukazuje sv. Ignác na otevřené stránky knihy s textem „*AD MAIOREM DEI GLORIAM*“, heslem jezuitského řádu. V duchu řádového hesla tak byla i výmalba klenby jezuitského kostela ve Lvově realizována „*k větší slávě Boží*“.

Výmalba hlavní lodi lvovského jezuitského kostela zaujímá v Ecksteinově tvorbě zvláštní postavení. Malíř, dodržující obvykle přísné, do detailů symetrické uspořádání figurálních výjevů i perspektivní architektonické dekorace, zvolil v tomto případě poněkud odlišné řešení. Jako celek působí sice celkový architektonický rámeč souměrně, avšak oba protilehlé výjevy vymezující centrální oválnou scénu jsou malované v odlišných kompozičních schématech na pozadí rozdílné iluzivní architektury. V pozadí scény kázání sv. Petra u Krásné brány je za dvojicí iluzivních oblouků zobrazena část chrámového interiéru zaklenutého bohatě dekorovanou, širokou kupolí, zatímco na protější straně je za sv. Petrem kázajícím pohanům v Cesareji v pozadí trojlodní interiér chrámu s náznakem štíhlé kupole uprostřed a s průhledy do otevřených bočních lodí zaklenutých křížovou klenbou po stranách. Přestože lze předpokládat, že mnohé detaily architektonické dekorace byly četnými přemalbami do určité míry pozměněny, není pravděpodobné, že by jimi byla výrazněji dotčena celková kompozice. Malíř (či spíše concettista) zřejmě sledoval rozdílnými malovanými prostory určitý záměr, související se zdůrazněním obsahu jednotlivých zobrazených scén. Protilehlé iluzivně architektonické interiéry jsou koncipovány jako „chrám v chrámu“, do nějž lze nahlédnout od tzv. Krásné brány na straně jedné, až po vlastní (iluzivní) interiér zobrazený na klenbě hlavní lodi před reálným kněžištěm jezuitského kostela. Oba průhledy tak ještě zdůrazňují tradiční představu kostela jako pomyslného jeruzalémského chrámu, jenž byl podle Šalamounových slov příbytkem Boha na zemi (1 Kr 8, 20), místem, odkud „*vyjde slovo Hospodinovo*“ (Iz 2, 3) a tedy spá-

¹¹⁰ Joachim Poeschke, Schlüssel, in: *LCI* 4, 1972, s. 81–82. – Idem, Schlüsselübergabe an Petrus, in: *LCI* 4, 1972, s. 82–85.

¹¹¹ Friederike Werner, Ignatius von Loyola SJ, in: *LCI* 6, 1974, s. 568–573.

sa pro všechny lidi.¹¹² Rozdílné architektonické kulisy obou výjevů tak doplňují a dále rozvíjejí symboliku spásy prostřednictvím křesťanské víry, zdůrazňovanou v jednotlivých scénách.

Všechny výjevy zobrazené na klenbě jezuitského kostela ohraničuje symetrický, mělký rámeček malované architektury, navazující na klesající konzoly klenby mezi okny v hlavní lodi a v konše presbyteria. [obr. 14] Bohatě zdobený, úzký pás kvadratury přechází v okenních špaletách do jemného organického dekoru pozdně barokního tvarosloví. Eckstein použil k vymezení jednotlivých scén i reálných architektonických prvků poměrně osobité řešení. Nad prvním a třetím párem okenních lunet v hlavní lodi jsou přes značné poškození malby patrné výrazné římsy zdobené vázami, prolamovanými štíty a volutami. Na dva páry širokých nadokenních říms dosedají iluzivní obloukové pasy, oddělující napříč klenutím oba protilehlé výjevy kázání sv. Petra od centrálního oválně rámovaného výjevu, který naopak těsně přiléhá k oběma protějškovým okenním lunetám ve střední části chrámu. Plochu zužujících se konzol mezi okny využil malíř k zobrazení postav ctností, z nichž jsou dnes vinou rozsáhlého poškození malby patrné pouze některé, neúplné části, znemožňující jejich přesnou identifikaci. Kardinální ctnosti jako součást pozemské sféry jsou bezpochyby významovým doplňkem ústřední scény Předání klíčů sv. Petrovi, kterou bezprostředně obklopují, a korespondují rovněž s celkovým ikonografickým programem výzdoby kostela.¹¹³ Nad střední dvojicí okenních lunet jsou v rozšířeném rámu ohraničujícím centrální výjev zobrazeny dva páry malovaných ženských soch obklopujících na každé straně dvojici erbovních znaků, které se vztahují k osobám nejvýznamnějších donátorů jezuitského kostela.¹¹⁴ Výrazným architektonickým rámcem ohraničil malíř rovněž scénu na klenbě presbyteria jezuitského kostela. Tato část malby byla v minulosti nejvíce poškozena a z původních maleb zde zůstala zachována jen torza, jejichž charakter byl nadto silně poznamenán pozdějšími přemalbami.

Osnova kvadratury se tedy skládá z několika různých částí, jejichž kombinace však do značné míry znesnadňuje představu jednotné prostorové hloubky. Zatímco bohatě dekorované římsy navazují na prostorné, dynamické interiéry chrámové architektury v pozadí obou protilehlých scén, ve střední části je spojuje pouze poměrně plošně ohraničený, mělký hlavní výjev. K celkovému rozporuplnému perspektivnímu účinku malířské dekorace přispívá rovněž použití

¹¹² Viz Günter Bandmann, Kirche, Kirchenbau, in: *LCI* 2, 1970, s. 514–529. – Idem, Architekturbild, in: *LCI* 1, 1968, s. 180–182. – Idem, Tempel von Jerusalem, in: *LCI* 4, 1972, s. 258–260. – Géza Jászai, Jerusalem, himmlisches, in: *LCI* 2, 1970, s. 394–399.

¹¹³ Nejméně poškozena zůstala jen postava Spravedlnosti (*Iustitia*) s mečem a váhami, zobrazená mezi prvním a druhým oknem na evangelijní straně chrámu; viz Michael W. Evans, Tugenden, in: *LCI* 4, 1972, s. 364–380.

¹¹⁴ Na epištolní straně jsou erbovní znaky *Nalęcz* a *Leliwa* (vztahující se nepochybně k rodu Sienawských, fundátorům stavby jezuitského kostela v 17. století), na evangelijní *Oksza* a *Pilawa* (související s donátory z rodu Potockých). Kaspar Niesiecki, *Herbarz polski* 1–10, ed. Jan Nepomucen Bobrowicz, Leipzig, 1839–1846 [reprint Warszawa 1988]. – Piotr Nałęcz–Małachowski, *Zbiór nazwisk szlachty z opisaniem herbów*, Lublin 1805 [reprint Warszawa 1985]. – Andrzej Brzezina Winiarski, *Herby szlachty Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

nestejně pohledové perspektivy ve vlastní scéně Předání klíčů (srov. kombinaci prudkého podhledu u některých vznášejících se postav a čelního pohledu na skálu s chrámem a postavami na jejím úpatí).¹¹⁵ [obr. 15] Eckstein tedy sestavil různorodé dekorativní a konstrukční prvky kvadratury do svébytného celku, z něhož je v osvojené metodě perspektivní projekce a v některých dílčích detailech patrná inspirace dílem Andrey Pozza. Drobné dekorativní prvky na stěnách iluzivních chrámových interiérů a architektonického rámce odkazují znovu na Deckerův traktát *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*, odkud Eckstein často dovedně čerpal dílčí konstrukční, figurální a dekorativní prvky přesto, že byl spis primárně zaměřen na profánní architekturu. Výsledná podoba kvadratury, absorbující a přetvářející vedle Pozzových konstrukčních vzorů i jiné podněty, je tedy architektonickým řešením Františka Ecksteina (jak ostatně uvádí v signatuře pod jedním z výjevů rovněž samotný autor, „*pictor et architect*“).

Uspořádání i celková podoba malířské dekorace klenby lvovského jezuitského kostela se svým charakterem poněkud vymykají z Ecksteinova dosavadního díla. Skutečnost, že tato zřejmá odlišnost není způsobena pouze následkem necitlivých přemaléb a restaurátorských zásahů z konce 19. a počátku 20. století, které zcela proměnily dřívější kolorit a zastřely malířský rukopis autora, nepřímo potvrdil ve třetím svazku svého slovníku Edward Rastawiecki. Ten byl již v polovině 19. století přesvědčen o tom, že obě Ecksteinovy polské práce, výmalba krakovského piaristického kostela a jezuitského kostela ve Lvově, mají jiného tvůrce. Jako autora lvovské fresky určil pod vlivem Naglerovy slovníkové práce brněnského malíře Jana Ecksteina, zatímco malbu v piaristickém kostele v Krakově připsal (rovněž brněnskému) malíři Františku Ecksteinovi, jehož medailon v závěru doplnil stručným upřesňujícím konstatováním: „*Zawsze ten malarz innym jest widocznie od poprzedniego Jana Ecksteina*“.¹¹⁶ Přestože obě Ecksteinova polská díla dělí přibližně jedno desetiletí, jsou mezi nimi patrné rozdíly nejen v celkové koncepci (na kterou mohlo mít podstatný vliv i přání objednavatele), ale i v jednotlivých aspektech malby, zejména ve skloubení dynamické iluzivní architektury s četnými dekorativními prvky či v perspektivní práci s figurální složkou (zejména v ústředním, oválně rámovaném výjevu). Již z předchozích Ecksteinových prací na poli freskové malby je zřejmé, že malíř nebyl nejopatrnějším figuralistou. Jeho občasná anatomická pochybení neunikla pozornosti současníků ani pozdějších uměleckých historiků, což se odrazilo i na jejich nepříliš lichotivém celkovém hodnocení malířova projevu a stylu.¹¹⁷ Ecksteinovy prohršky se obvykle týkaly izolovaných disproporcí jednotlivých postav znázorněných *di sotto in su*, jejichž těla byla nadto malována velmi plošně a nehmotně, ale zřídka se projevíly ve skupinových scénách tak markantně, jak je tomu právě na klenbě jezuitského kostela ve Lvově. Náznaky nestejně pohledové perspektivy v jednom výjevu jsou

¹¹⁵ Dnes je tento účinek ještě zesílen necitlivě zvolenou barevnou škálou – pozůstatkem nevhodných přemaléb z 19. století.

¹¹⁶ Rastawiecki (pozn. 13), III, s. 199.

¹¹⁷ Jedná se zejména o Schweiglovo kritické hodnocení Ecksteina, jehož formulaci od něj přejala většina pozdějších badatelů, mnohdy v naprosto stejném znění; viz Schweigl (pozn. 3).

patrně např. ve fresce v mariánském kostele na Cvilíně u Krnova ve scéně znázorňující *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu*. Zde se ovšem jedná o skloubení rozdílného pojetí figurální a architektonické perspektivy, nikoliv různých figurálních perspektiv v rámci jednoho výjevu.¹¹⁸ Je možné, že na výsledné podobě Lvovské fresky měla svůj podíl malířova početná dílna, jejíž konkrétní účast na zakázce, zejména v období před smrtí Františka Ecksteina, dosud nebyla (při neexistenci smlouvy a dalších písemných dokumentů) uspokojivě objasněna. Z některých dekorativních detailů, především v partiích úzkého rámce perspektivní architektury, je (ve srovnání s malbou nad varhanním kůrem jezuitského kostela ve Lvově či freskami ve farním kostele Povýšení sv. Kříže v Krasnem) patrný méně vyzrálý rukopis Sebastiana Ecksteina, jenž po smrti svého otce nedokončenou práci ve Lvově převzal a spolu s jeho dílnou také dokončoval. Vzhledem k dnešnímu stavu malby poznamenané necitlivými přemalbami však nelze provést podrobnější formální analýzu, která by zohlednila všechny charakteristické aspekty původního malířského rukopisu a pomohla tak ozřejmit podíl jednotlivých umělců na celkové podobě fresky ve Lvovském jezuitském kostele.

Rozbor obou polských prací Františka Ecksteina a jejich komparace s díly realizovanými v průběhu dvacátých let na Moravě a ve Slezsku naznačuje zřetelný vývoj Ecksteinova uměleckého projevu. Přestože se fresky v piaristickém kostele v Krakově (1727 až kolem 1733) i v jezuitském kostele ve Lvově (1739 až 1740) dochovaly v podobě do značné míry modifikované pozdějšími přemalbami (což znemožňuje charakteristiku Ecksteinova vlastního malířského rukopisu i odlišení od stylu jeho dílenských spolupracovníků a pomocníků), zdá se, že je z celkového pojetí (zejména ve Lvovské fresce) patrný výraznější příklon k využití a především svébytné, skutečně invenční kombinaci nejrozličnějších inspiračních předloh v duchu pozdně barokního římského eklektismu.¹¹⁹ Z druhé poloviny třicátých let se naneštěstí nedochovala žádná Ecksteinova práce, na níž by mohl být tento vývoj podrobně doložen. Avšak už práce pro krakovské piaristy a zakázky, které ji bezprostředně předcházely a následovaly (jmenovitě výmalba cvilínského kostela, kaple na zámku v Kravařích i předsálí brněnské městské radnice) dokumentují postupně vzrůstající využití různorodých předloh. Svě vzory měl malíř pravděpodobně k dispozici formou příruček a grafických listů, neboť se mnohé formy a tvary v jeho malbách často opakují. Nejvýraznějším Ecksteinovým inspiračním zdrojem byly bezpochyby práce Andrey Pozza, které znal nejen prostřednictvím populárního teoretického traktátu, ale nepochybně také z autopsie. Jejich četné variace doplněné přepracovanými předlohami dalších významných děl barokního umění zprostředkoval Ecksteinovi spis Paula Deckera, jehož časté

¹¹⁸ Srov. fotografie z *Bildarchiv Foto Marburg* dostupné na <http://www.bildindex.de>, Objekt 20364677, T Teil 003 (Eckstein, František Řehoř Ignác, Sechs Szenen aus dem Leben Marias und Christi – Der zwölfjährige Christus im Tempel, Standort: Jägerndorf, Kreis Jägerndorf, Nördliches Seitenschiff, östliches Joch).

¹¹⁹ K umělecké doktríně a eklektismu, prosazovanému na římské Akademii sv. Lukáše mj. Carlem Marattou viz Marcin Fabiański, *The Madonna and Child in Frombork and her Artistic Sources*, *Folia historiae artium* XXVIII, 1992, s. 105.

využití mohlo mít za následek posun od čistého pozzovského iluzionismu, patrného v raných dílech (např. ve výmalbě pernštejnské hradní kaple i v některých částech velehradské fresky), k dekorativnější eklektické koncepci.

Ecksteinovy malby v Krakově i ve Lvově jsou pozoruhodné nejen z formálního, ale také z ikonografického hlediska. Krakovská freska osobitým, do detailů propracovaným způsobem zdůrazňuje a oslavuje moc katolické církve a její triumf nad pohany, na němž se pod její vládou podílí i představitelé panovnických dynastií. V malbách ve Lvovském jezuitském kostele je pomocí výjevů ze života sv. Petra a Pavla vedle tradiční jezuitské symboliky, zdůrazňující šíření křesťanství a kult jména Ježíš, akcentována jako *leitmotiv* spása prostřednictvím křesťanské víry. Není pochyb o tom, že tyto složité ikonografické programy byly dílem učených concettistů, patrně z řad vlastních církevních řádů. František Eckstein nebyl ještě typickým příkladem *artifex doctus*, a přesto, že se již v minulosti na obsahovém programu své práce podílel, nelze předpokládat, že by sám výrazněji zasáhl do ikonografie zkoumaných maleb.

Dosud se nepodařilo dostatečně objasnit, z jakého konkrétního popudu, respektive na základě jakého doporučení přizvali piaristé k výzdobě novostavby svého kostela právě Františka Ecksteina. Vzhledem k tomu, že mu již během jeho prvního pobytu v Krakově umožnili, aby vzal do učení mladého polského malíře Andrzeje Radwaňského, kterému tento studijní pobyt dokonce uhradili, musela být pozice Františka Ecksteina skutečně pevná. Zcela jiný ohlas měla jeho plánovaná účast na výzdobě jezuitského kostela ve Lvově. Spor, který vzplanul mezi malířem a Lvovským městským cechem, měl dokonce za následek posunutí začátku malířských prací o několik let. Hrdý stárnoucí umělec však odmítl ustoupit a svoje konečné vítězství prezentoval v signatuře pod jedním z výjevů na klenbě hlavní lodi. Uvedený spor s místním malířským cechem spolu se skutečností, že v době výmalby Lvovského kostela zastával Eckstein prestižní funkci představeného brněnského Bratrstva sv. Lukáše (a neplánoval tedy setrvat v zahraničí), umožnil vyvrátit dosud rozšířenou domněnku, že po neúspěšném jednání o zakázku na výzdobu sněmovního sálu Zemského domu v Brně v první polovině 30. let z Brna odešel a trvale se usadil v Polsku.

Téměř nezpracovanou kapitolou nadále zůstává Ecksteinova role malíře-školitele jak pro zmiňovaného Andrzeje Radwaňského, tak také u jeho dílenských pomocníků a spolupracovníků. Nezodpovězené zůstávají i dílčí otázky vztahující se k řezbářům, štukatérům a sochařům, kteří pracovali s Františkem Ecksteinem na výzdobě obou kostelů. Předmětem dalšího výzkumu by mohla být rovněž celková koncepce barevného interiéru realizovaného (zejména v případě krakovské novostavby) ve spolupráci brněnských umělců, tedy interiéru, který je polskou uměleckohistorickou literaturou tradičně chápán jako specifický příklad moravského uměleckého „importu“ či moravské adaptace ideje *bel composto* zasazené do vývoje polského nástěnného malířství.

FRANZ GREGOR IGNAZ ECKSTEIN AND HIS WORK IN LWOV AND CRACOW

The article treats two frescoes by the Brno painter Franz Gregor Ignaz Eckstein (1689?–1741) in a Piarist church in Cracow (1727 and c.1733) and in a Jesuit church in Lwow (1739–1740). These frescoes are examples of the high and late phase in the work of Franz Eckstein, who was an important practitioner of quadratura (architectural painting) in Moravia in the first half of the 18th century.

Eckstein's work for the Piarist Church of the Transfiguration in Cracow took place in two stages. In the autumn of 1727 he painted an illusionistic altar in the apse of the choir; it was connected with the real architecture of the central altar niche. Eckstein's painted columnal retable is set in the architecture and uses illusion to deepen the wall of the apse. It was inspired by several of Andrea Pozzo's designs published in the popular treatise *Perspectivae pictorum atque architectorum* (1693 and 1700). The altar painting on the theme of the Transfiguration is a continuation of the painted altar scene, which depicts God the Father speaking to the figures of the apostles. Eckstein painted the nave of the Piarist church around 1733. The theme of the painting is the Celebration of the Catholic Church, represented by an allegorical iconographic scheme. The main scene is closely connected with the consecration of the church and thus with the theme of the altar painting. The architectural frame for the main scene was based on Pozzo's painting in the Jesuit Church of Sant' Ignazio in Rome. Eckstein, however, simplified the Roman model and adapted it to suit the smaller dimensions of the building.

It was most likely in 1739 that Eckstein began to work on the fresco decoration of the vaults in the choir and nave of the Jesuit Church of SS Peter and Paul in Lwow. As the painter's signature indicates, he completed work on the nave in 1740. The paintings employ the traditional Jesuit symbolism emphasising the spread of Christianity and the cult of the name of Jesus. But the real leitmotif of the decoration is salvation through Christianity, accentuated in several separate scenes from the lives of SS Peter and Paul. In the overall design of the painting decoration one can see a distinctive combination of diverse inspirations. The design of the quadratura is based on various decorative and structural features assembled into a distinctive whole. Several minor details, as well as the method of perspective projection, show the clear influence of the work of Andrea Pozzo. Eckstein also drew on the models published in Paulus Decker's handbook *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*, which he had often employed in his earlier commissions.

The decoration of the Piarist church in Cracow is a typical example of perspectival architecture, influenced by Pozzo, in Eckstein's work. Eckstein had already used a similar design in several of his executed works, most recently in the painting of the Marian pilgrimage church on Cvilín at Krnov in 1726 and 1727. By contrast, the overall style of the Lwow painting differs from Eckstein's previous work. Unfortunately, none of Eckstein's frescoes from the late 1730s have been preserved, so one cannot trace the development of his painting style in the late period. To a certain extent, the distinct stylistic divergence may be explained by crude repainting and attempts at restoration at the end of the 19th and beginning of the 20th century. This question, however, can only be clarified with further restoration work.

Translated by Kathleen Hayes

Původ snímků – Photographic Credits

1: Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa; 2–13, 15–19: archiw autorky; Andrzej Betlej: 14.



1. František Eckstein, Prudentia (detail), kolem 1733, fresková malba (stav po očištění a sejmutí přemalob, před doplněním barevné vrstvy), Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď.



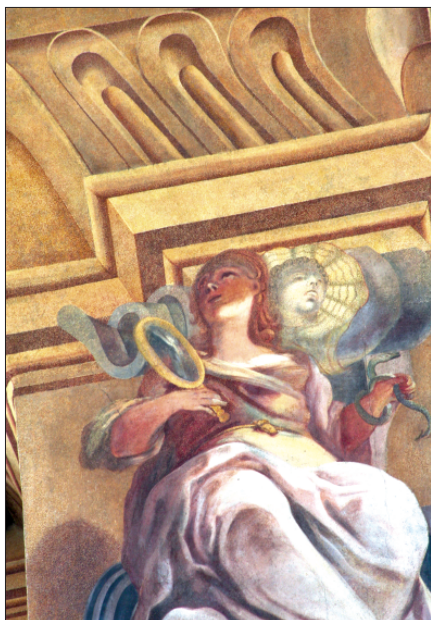
2. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, pohled na klenbu hlavní lodi směrem k hudebnímu kůru s freskou Františka Ecksteina (stav po restauraci)



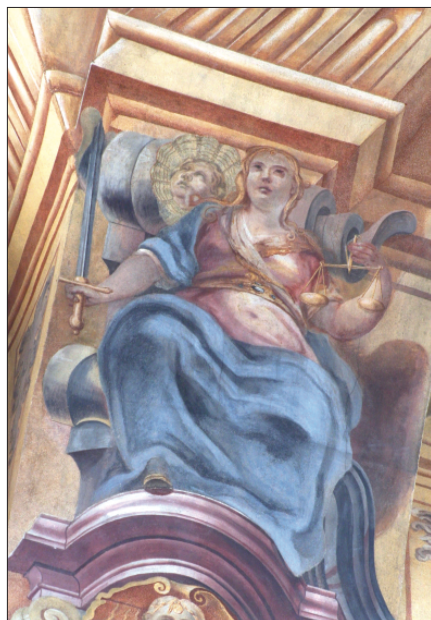
3. František Eckstein, Oslava klíčů sv. Petra, kolem 1733, fresková malba. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



4. František Eckstein, Ecclesia triumphans, kolem 1733, fresková malba. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



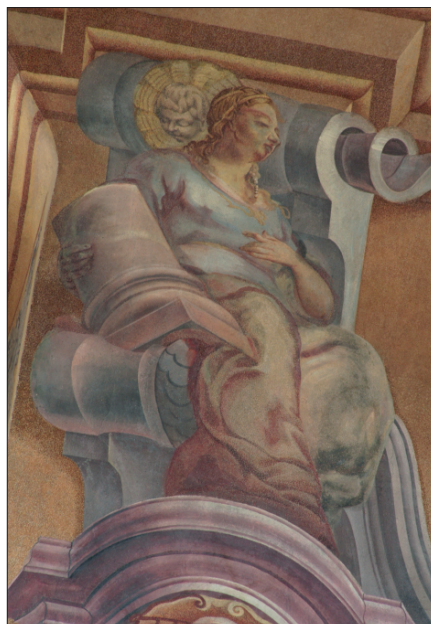
5. František Eckstein, Prudentia, kolem 1733, fresková malba. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



6. František Eckstein, Iustitia, kolem 1733, fresková malba, Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



7. František Eckstein, Temperantia, kolem 1733, fresková malba. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



8. František Eckstein, Fortitudo, kolem 1733, fresková malba. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



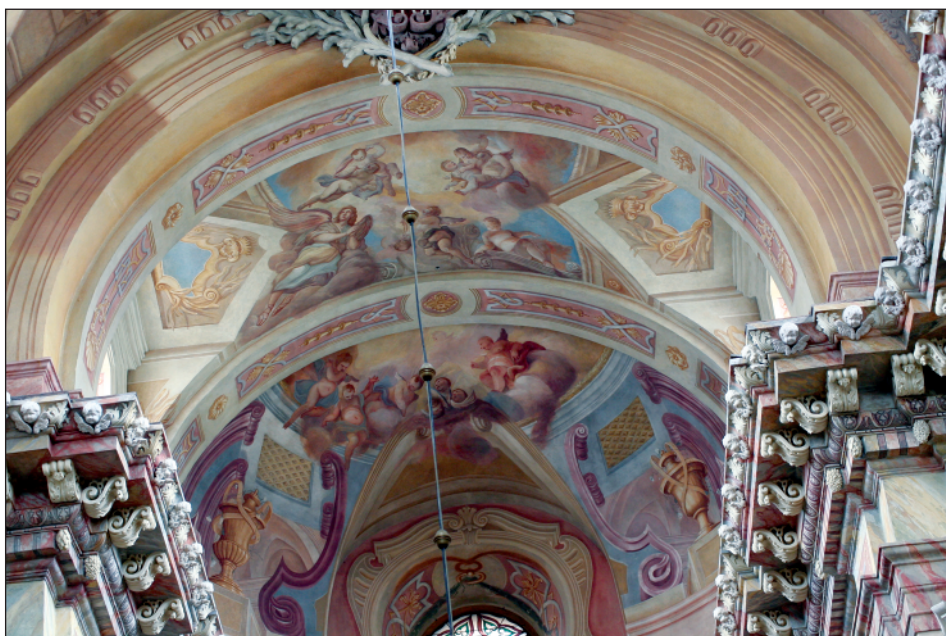
9. František Eckstein, Personifikace Afriky a Ameriky, kolem 1733, fresková malba. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



10. František Eckstein, Personifikace Evropy a Asie, kolem 1733, fresková malba. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, hlavní loď



11. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, klenba hudebního kůru s freskou Františka Ecksteina



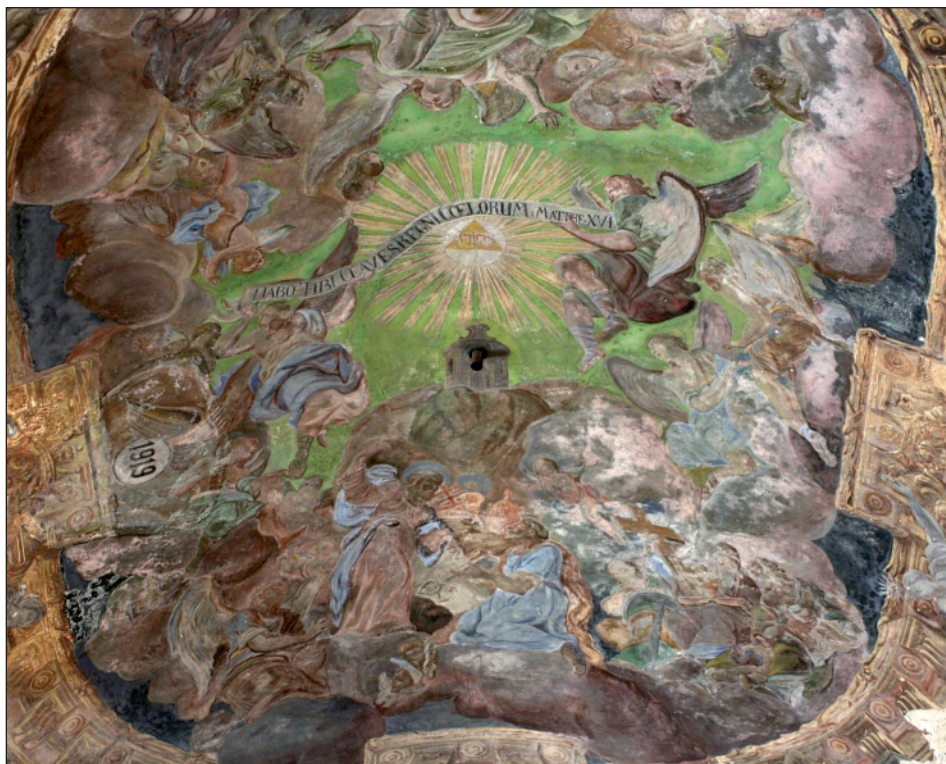
12. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, klenba presbyteria s freskou Františka Ecksteina



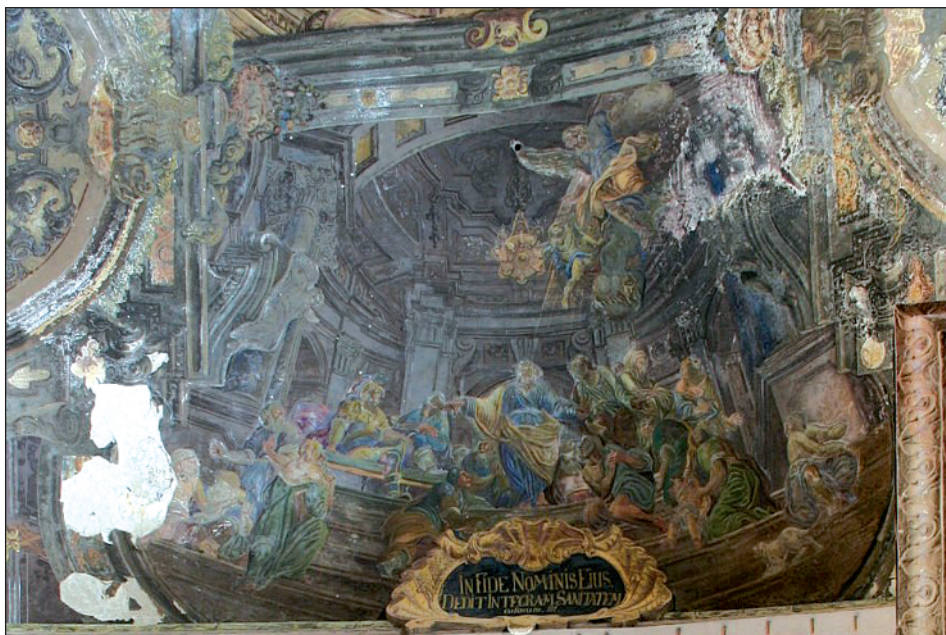
13. František Eckstein, Nástěnná malba iluzivního oltáře, 1727. Krakov, piaristický kostel Proměnění Páně, presbyterium



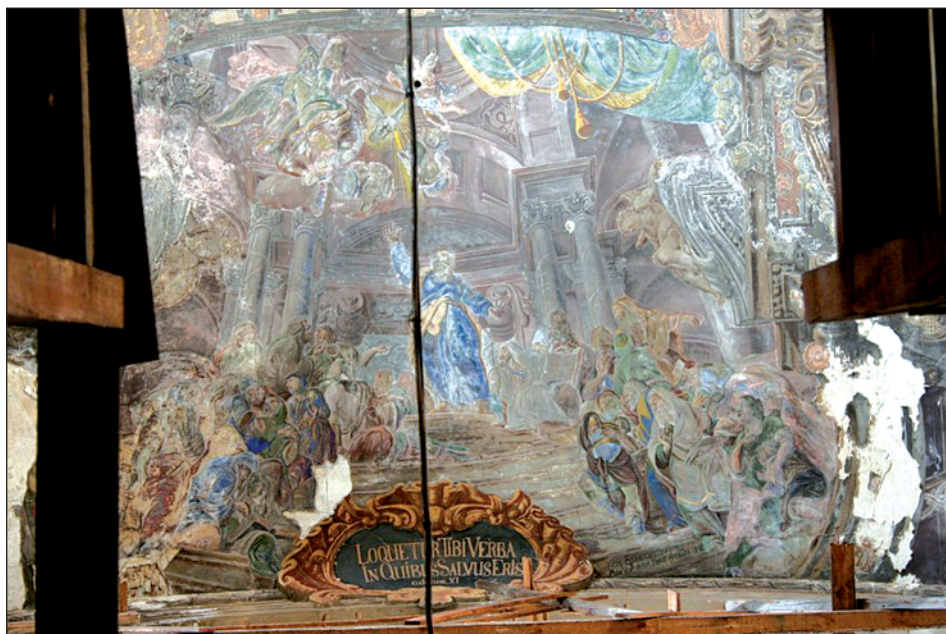
14. Lvov, jezuitský kostel Sv. Petra a Pavla, celkový pohled na klenbu hlavní lodi s freskou Františka Ecksteina



15. František Eckstein, Předání klíčů sv. Petrovi, asi 1739–1740, fresková malba. Lvov, jezuitský kostel Sv. Petra a Pavla, hlavní loď



16. František Eckstein, Petrovo kázání před Krásnou branou, asi 1739–1740, fresková malba. Lvov, jezuitský kostel Sv. Petra a Pavla, hlavní loď



17. František Eckstein, Petrovo kázání v Cesareji, asi 1739–1740, fresková malba. Lvov, jezuitský kostel Sv. Petra a Pavla, hlavní loď



18. František Eckstein, Sv. Pavel jako apoštol národů (detail), asi 1739–1740, fresková malba. Lvov, jezuitský kostel Sv. Petra a Pavla, presbyterium



19. František Eckstein, Personifikace čtyř světadílů (detail), asi 1739–1740, fresková malba. Lvov, jezuitský kostel Sv. Petra a Pavla, presbyterium

