

# UNIVERZITA KARLOVA - FILOZOFICKÁ FAKULTA

## Ústav pro dějiny umění

### **Oponentský posudek disertační práce Jiřího Fronka na téma „*Johann Hiebel, malíř fresek*“**

Disertace realizována v oboru Dějiny výtvarného umění - Obecná teorie a dějiny umění a kultury, pod vedením Prof. PhDr. Mojmíra Horyny.

O Janu Hibelovi se doktorand Jiří Froněk vyjádřil, že se v Praze na umělecké scéně objevil v pravý čas na pravém místě a tuto formulaci možno vztáhnout také na jeho doktorskou disertaci.

Freskové malířství vrcholného a pozdního baroka vzbuzuje právě v těchto přítomných letech mimořádný zájem a tím i rychlý nárůst prací, vztahujících se k jednotlivým mistrům monograficky, anebo k jednotlivým problémům a tendencím, které reprezentují. Jan Hiebel svým mimořádným postavením a vlivným působením patřil k těm, kteří se tak dostávali do popředí odborného zájmu. Dálo se to především pro jednu složku jeho díla, která se zdála být dominantní, a to iluzivní nástěnnou malbu architektury. Jednak nástěnnou doslova, jednak rozvíjenou v perspektivním pohledu na klenbách, především chrámových.

Ke zmíněnému šťastnému momentu Hibelova příchodu do Prahy v době mimořádně tvořivé, to je dle předpokladu ke konci roku 1707, se vztahuje i otázka jeho případné spolupráce s jinými předními malíři vrcholného baroka v Čechách, v čele s Michaelem Václavem Halbaxem a Petrem Janem Brandlem. Tato okolnost by totiž zvláště zdůrazňovala jeho svázanost s vedoucími domácími umělci. Křestní záznamy, jako svědectví společenských a zřejmě také pracovních styků, dokládají se

kterými uměleckými osobnostmi byl Hiebel v kontaktu, podobně jako je tomu u jiných umělců této doby. Týkalo se to především augsburgského rodáka Antona Birckharta, vedoucího tehdy největší a nejplodnější grafickou oficínu v Praze, s titulem dvorního rytce Sibylly Augusty markraběnky bádenské, který se v Praze usadil roku 1711 a bezprostředně poté navázal s Hiebelem spoluprací.

Na údaje pramenného rázu klade doktorand zvláštní důraz, a to nejen v tomto kontextu, ale i v dalších partiích, kde těží především datační údaje z archivních fondů, které tak vytvářejí pevnou výchozí základnu monografie. Tak je zde například podrobné curriculum vitae Jana Hiebela založeno na studiu archivních pramenů, a to revizí údajů již publikovaných - namnoze však ve zkrácené podobě, a doplněním o nově nalezené archivní záznamy. Tento soustavný průzkum vynesl na světlo některé stránky Hibelova sociálního postavení v pražské společnosti, konkrétně jeho majetkových poměrů, jmenovitě vlastnictví a prodeje nemovitostí. Také svého času již publikovaného ale zde doplněného údaje z „Tereziánského katastru“ období 1725 – 1726, jenž staví Hiebela na výdělečném žebříčku hned za nejbohatšího malíře své doby Václava Vavřince Reinera.

Předpoklad Hibelova příchodu do Prahy na konci roku 1707 vychází především z jeho sňatku uzavřeného na konci ledna 1708 s dcerou malíře Karla Kulíka, jemuž nepochybně předcházela určitý delší pobyt. Tato okolnost vymezuje horní hranici Hibelova uměleckého styku s jezuitským koadjutorem a proslaveným řádovým malířem Tovaryšstva Andreou Pozzem, který navázal ve Vídni roku 1706. Toto překvapivě krátké školení u slavného mistra, povoláného do říšské metropole, ovlivnilo Hiebela trvale a to měrou větší a především tvořivější, než byli další Pozzovi žáci, jmenovitě Kryštof Tausch, který se sice uplatnil jako závažný architekt ve službách Tovaryšstva jehož byl členem, avšak v malířské oblasti setrval toliko v roli věrného, v podstatě však netvůrčího epigona, anebo dalšího řádového malíře, kterým tehdy byl Jan Kuben.

Otázka, kdy se Hiebel objevil v Praze je aktuální v souvislosti s oltářním obrazem sv. Rodiny od Michaela Václava Halbaxe v theatinském kostele na Malé Straně, který je datován rokem 1707. Jiří Fronek domněnku, že se Jan Hiebel podílel na tomto významném obraze, snad Halbaxově nejvýznamnějším, však popírá a projevuje skepsi také k dalším připsáním Hibelovy spoluúčasti jako malíře architektury i tam, kde ji zmiňuje již Jan Q. Jahn, totiž u Petra Brandla, u něhož ji připouští nanejvýš u Brandlova nejrozměrnějšího obrazu, šířkově rozvinutého Setkání Josefa Egyptského

s družinou jeho bratří (který vznikl roku 1721 pro Františka Josefa Černína z Chudenic). Tento postoj vychází z Fronkovy zdrženlivosti k přeceňování vlivu Hibelova pozzismu na kvalitně školeného Halbaxe a vysoce disponovaného Brandla.

Složka pozzovského fikcionalismu je v Hibelově obsáhlé tvorbě vyvažována velkorysou reží typově vyhraněných figur v mnohočlenných kompozicích, a i v idilizující alegorizaci krajinného elementu, jak k tomu došlo především na jeho freskách realizovaných v ženském duchovním klimatu kláštera premonstrátek v Doksanech. Tato komorní složka je však i v tomto případě kombinována s pozzovsky orientovanou *cupola finta*, kterou Hibel prvně uplatnil ve svých vysloveně pozzovsky koncipovaných kvadraturních malbách v křížení a závěru jezuitského kostela v Klatovech z roku 1716.

K tomuto komplexu Hibelovy tvorby možno připočíst i jeho předlohy pro grafiky, které trvale provázejí Hibelovu uměleckou dráhu, podobně jako tomu bylo například u Reineru, a snad přetrvávají i překvapivě brzké ukončení Hibelovy malířské, až na nepatrné výjimky, výhradně freskařské tvorby. Došlo k tomu v roce 1732 po dokončení závěrečných prací v Doksanech a možno se domnívat, že důvodem byla Hibelova nemoc. Poté žil ještě dalších třináct roků, ve čtyřicátých letech se však poměrně horlivě věnoval své funkci předního staršího Staroměstského malířského pořádku, a to až do chvíle, kdy byl z aktivního života vyřazen mozkovou mrtvicí, jsa v posledních pěti letech života *apoplexia tactus*. Hibelově grafické činnosti je v disertaci věnována předposlední kapitola, jež předchází partii s transkripcí archivních pramenů a závěrečné bibliografii.

Celá Fronkova práce je přehledně rozvržena do jedenácti kapitol s důrazem na podrobné zpracování Hibelových freskových opusů jako autonomních celků.

Úvodní kapitola pojednává o celkové situaci freskového malířství v Čechách na přelomu 17. a 18. století, tedy o době mimořádného rozmachu a pozoruhodného mnohohlasu různých uměleckých osobností a názorů jimi reprezentovaných. Autor věnuje přitom pozornost také kvadraturní malbě architektury v Praze a Čechách v posledním desetiletí 17. století, kdy do zemské metropole docházejí ohlasy a vlny různých uměleckých proudů a idejí. Teprve však Hibel přináší jako první aktuální poselství o Pozzově iluzionismu, respektive fikcionalismu, jako programové snahy vytvářet architekturu malířskými prostředky v bezprostřední návaznosti na architekturu reálnou. Šlo o proud, který navazoval na specificky jezuitský



sensualismus řádové spirituality, založené na cvičeních zakladatele Tovaryšstva sv. Ignáce z Loyoly.

V tomto duchu a podle Pozzova vzoru, obsaženého v jeho slavném dvoudílném spise „*Perspectiva pictorum atque architectorum...*“, vytvořil Hiebel hlavní oltář v jezuitském kostele sv. Klimenta, jenž vzbudil velkou pozornost, vyjádřenou i aktuálním grafickým zobrazením, a dlouhodobý ohlas trvajících po celé století. Nebylo to však zdaleka jediné co vyvolalo v kostele sv. Klimenta obdiv k Hiebelovu dílu, který nejnázorněji vyjadřuje doporučení nového pražského mistra k malbám v lovcím zámku Ohrada na panství Schwarzenbergů v Hluboké (k těmto freskám byl nakonec povolán jiný mistr). Kvintesenci pozzismu pak představují Hiebelovy již zmíněné malby v jezuitském kostele v Klatovech z roku 1716 - 1717.

Podobnému doporučení, jak uvádí doktorand, nejspíše od Antona Birckharta, vděčil Hiebel za seznámení s markraběnkou bádenskou, rytcovou formální dvorskou patronkou. Událo se to za jejího pobytu v Praze v červenci roku 1721, kdy již hodlala přistoupit k malířskému završení novostavby zámeckého kostela v sídelním Rastattu. Výsledkem bylo náhlé přerušení již započaté freskařské práce Lazara Maria Sanguinettiho a odmítnutí nabídky služeb Lucy Aurelia Colomby činného rovněž v Praze. V tomto poutavém interieru vybaveném s mimořádnou náročností vytvořil poté Hiebel roku 1722 fresku s legendickou scénou nalezení Kříže Kristova z podnětu císařovny Heleny, v které se tu markraběnka směle připodobnila způsobem dosud rezervovaným toliko pro císařovny. Hiebelovo nesporné autorství dosvědčuje signatura i doklad v korespondenci markraběnky. Povědomí o rasttatské fresce proniklo i do Jahnovy statě z roku 1770. V novější české odborné literatuře však zůstávaly tyto Hiebelovy fresky neznámé a nezhodnocené, narozdíl od německé literatury. Docházelo k uvádění nepřesných údajů, až po poslední práce, které předcházely celkovému restaurování již dlouho nepřístupného interieru kostela.

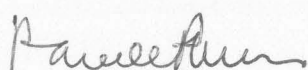
Jiří Froněk prokazuje, že nástrovní malba v Rastattu je první Hiebelovou freskou komponovanou na souvislé nečleněné klenební ploše a dosahuje světelně barevných kvalit, signalizujících již pozdně barokní pojetí a předznamenávajících tím již kvality časově navazujícího monumentálního díla na klenbách Kongregační kaple a zejména knihovny jezuitské koleje Klementina. Zde se však Hiebel větší měrou vrátil k iluzivnímu architektonickému aparátu. Toto dílo bylo donedávna mylně kladeno až k roku 1727, kdy byly datovány v intarzii knihovní regály. *Literae anuae* české jezuitské provincie však dokládají v roce 1724 s přesahem do roku 1725. Tato malba patří k Hiebelovým nejznámějším a nejlépe zpracovaným po stránce formální i

ikonografické (samostatnou studii věnoval fresce P. Preiss (1979), pasáž ve své disertaci pak P. Nevimová (2001), a dal.).

Výmalbě knihovního sálu se rovněž věnuje obsáhle v samostatné kapitole své disertace Jiří Froněk. Podobně zevrubně zpracovává také ikonografii a formální vyjádření pětice apoštolů modlitby Zdravas na odpovídajícím počtu kleneb kaple Větší latinské kongregace v Klemmentinu, zvané po symbolickém uplatnění motivu zrcadel jako mariánského symbolu, kapli Zrcadlovou. Tento Hiebelův opus z roku 1723 předcházela bezprostředně práce na velké fresce klementinské knihovny.

Do roku 1726 a nikoli do let 1709 nebo 1706, jak se dosud objevuje i v nejnovější literatuře, spadá Hiebelovo poslední významné dílo, realizované v mariánské kapli farního kostela ve Svídnici. Dílo rozsahem poměrně neveliké, nikoli však formální a obsahovou náročností, jež se v mnoha konotacích vztahuje k milostnému deskovému obrazu Panny Marie Svídnické – *Madonny in Sole*, stylizované jako apokalyptická „žena sluncem oděná“. Solární mystika tak ve výzdobě kaple propojuje ve složitém ikonografickém programu ideu mariánskou s christologickou. Této pozoruhodné theologické tkáni se věnuje autor podrobně v jedné z nejrozsáhlejších kapitol své práce.

Rozsáhlá a zevrubná a v mnoha směrech objemná monografie Jiřího Fronka splňuje všechny požadavky kladené na doktorskou disertaci a samozřejmě i proto ji plně k obhajobě doporučuji.



V Praze dne 27. dubna 2007

Prof. PhDr. Pavel Preiss DrSC.