

Arijčuk, Petr

Obrazy Johanna Ignaze Cimbala v Koryčanech

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2002, vol. 51, iss. F46, pp. [91]-101

ISBN 80-210-2993-5

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110952>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

PETR ARIJČUK

OBRAZY JOHANNA IGNAZE CIMBALA V KORYČANECH

Od padesátých let 18. století se začínají na Moravě – obdobně jako na území většiny ostatních dědičných zemí habsburské monarchie – výrazně uplatňovat absolventi vídeňské malířské Akademie. Jejich zdejší působení, neomezující se již jen na příležitostné zásahy, jak tomu bylo ještě v první polovině století, mělo nepochybně zásadní rozměr. Podstatným způsobem se podíleli na utváření charakteru pozdně barokního malířství na Moravě, které tak v jejich dílech opakovaně dosahuje svých vrcholných výkonů. Zároveň však nemalou měrou přispívali k orientaci současné i nastupující generace domácích malířů, kteří tak byli nuceni reagovat na šířící se styl a současně hledat vlastní postoj, ať už v zásadě vstřícný, či naopak spíše sledující a rozvíjející mimoběžnou, na významu stále nabývající domácí malbu.¹

Jedním z těchto absolventů akademického učiliště byl i Johann Ignaz Cimbala (1722–1795), rodák ze slezského Bílovce. Ve Vídni je prokazatelně doložen od roku 1742, kdy se hlásí ke studiu malby. V říjnu téhož roku se imatrikuluje na umělecké Akademii, jejichž každoročních soutěží se několikrát účastní i v první polovině padesátých let. Malířovo dílo je kromě Vídně a Dolního Rakouska hojně zastoupeno především ve východní polovině tehdejší monarchie, na rozlehším území někdejších Uher. Svoji tvorbou však zasáhl také do českých zemí.²

¹ Souhrnně k situaci kolem poloviny a po polovině 18. století na Moravě a k vlivu malířů vídeňského akademického okruhu na představitele domácí malby srov. Ivo Krsek, Malířství pozdního baroka na Moravě. In: *Dějiny českého výtvarného umění II/2. Od počátku renesance do závěru baroka*. Praha 1989, s. 790, 798, 812–814; Idem, in: Ivo Krsek–Zdeněk Kudělka–Miloš Stehlík–Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 131–132, 175–176.

² K Cimbalovu životu a dílu srov. zejména Klára Garas, *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest 1955, s. 60–62, 211–212, 320; Jaromír Neumann, *Český barok*. Praha 1974, s. 116–117; Lubomír Slaviček, Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbalu. *Umění XXVII* 1979, s. 159–165 (zde také řada biografických údajů k malířově osobě); Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, s. 32, s. 108, pozn. 64, s. 109, pozn. 66; Anna Jávor, in: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildende Künstler aller Zeiten und Völker XIX*. München–Leipzig 1998, s. 228–229; Lubomír Slaviček, Johann Cimbala as Etcher. In: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas presented on Her Eightieth Birthday II*. Budapest 1999, s. 97–116.

Přestože se opakovaně uplatnil na východě Čech, na Moravě se s jeho dílem, nepočítáme-li obraz na hlavním oltáři kostela milosrdných bratří v tehdy dolnorakouských Valticích, setkáváme prozatím v jediném případě. Stalo se tak v souvislosti se zakázkou, kterou jej v první polovině padesátých let pověřil brněnský konvent milosrdných bratří, pro nějž krátce před rokem 1755 provedl výmalbu lékárny v přízemních prostorách kláštera.³

Pouze jediná dosud zaznamenaná zakázka Johanna Ignaze Cimbala na Moravě tak nápadně kontrastuje s hojně zastoupenou tvorbou řady jeho kolegů a vrstevníků z řad absolventů Akademie a konečně i se zdejšími širokým zastoupením pozdně barokní, vídeňsky orientované malby. Platí to zejména o moravském díle Johanna Lucase Krackera, Felixe Iva Leichera, či nejvýraznější osobnosti díle rakouské pozdně barokní malby Franze Antona Maulbertsche. Uplatnění zde opakovaně našli také Michelangelo Unterberger, Caspar Franz Sambach, Johann Ignaz Mildorfer, Franz Anton Palko, stejně jako před časem znovu připomenutý Johann Franz Greipel, nebo Martin Johann Schmidt, zv. Kremser-schmidt, umělec stojící mimo akademický okruh.⁴ To vše dovolovalo předpokládat, že další Cimbaly práce zaslané na Moravu mohou stále spočívat v anonymitě, nebo se skrývat pod nesprávnou atribucí.

Oprávněnost tohoto předpokladu dobře dokládají pro Cimbala charakteristické, přesto dosud s malířovým jménem nespojené práce, které vytvořil pro dva protějškové oltáře ve farním kostele sv. Vavřince v Koryčanech na jižní Moravě. Koryčanské panství zakoupil roku 1742 Karel Josef Gillern a v držení rodu zůstalo po více jak padesát následujících let. S nástupem faráře Matěje Buttingera, prezentovaného na koryčanskou faru v červnu 1765,⁵ dochází k postupnému obnovování kostelního interiéru. V průběhu sedmdesátých let jsou kromě jiného pořízeny také dva boční oltáře sv. Františka Serafinského a sv. Antonína Paduánského, umístěné v lodi kostela při vítězném oblouku.⁶ Někdy v tomto desetile-

³ Srov. zejména Hans Welzl, *Kleiner Beitrag zur Kunstgeschichte unseres Heimatlandes. Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums* 6, 1906, s. 15–16; J. S. Novák, *Brněnské lékárny. Lékárnické listy* 30, 1937, s. 226; Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* 1. Praha 1994, s. 209–210. Za Cimbaly práci nelze považovat jemu připisovanou výmalbu klenby a průčelní lunety v předsíni za hlavním vstupem do konventu, datovanou v první části nápisu do roku 1755. Je však dosti možné, že stávající malby, k nimž lze nejspíše vztáhnout druhou část nápisu datující rokem 1819 obnovu této výmalby, mohly nahradit původní Cimbaly výzdobu.

⁴ Z početné literatury věnující se jednotlivým malířům a jejich činnosti na Moravě alespoň souhrnné práce s odkazy na konkrétní stati, srov. I. Krsek 1989 (cit. v pozn. 1), s. 790–799. – K nejnovějším poznatkům o činnosti vídeňských malířů pro objednavatele na Moravě srov. Lubomír Slaviček, in: Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Kroměříž 1998, s. 426–428; Petr Arijčuk, *Neznámá díla Johanna Wenzela Bergla ve východních Čechách. Opuscula Historiae Artium* F 44, 2000, s. 37, pozn. 45; Lubomír Slaviček, „Hae imagines magni aestimantur et elegantem novo rectorio addunt splendorem“. Zur Tätigkeit Michelangelo Unterbergers, Paul Troger, Christian Hilfgott Brands und anderer Künstler für das Refektorium im Kloster Hradisch bei Olmütz. *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 30/31, 2001, s. 117–125.

⁵ Státní okresní archiv Kroměříž, Fond Bj 16 – Archiv fary v Koryčanech, inv. č. 133 (*Osobní spisy a korespondence farářů*).

⁶ Zvýšená pozornost věnovaná stavu a potřebám farního kostela, sledovatelná od poloviny že-

tí byly pro oba tyto oltáře, snad zároveň s nimi, objednány také nové obrazy. Do retabula oltáře sv. Františka z Assisi byl zasazen obraz s výjevem světcovy stigmatizace na hoře Alverna [obr. 1, 2], do nástavce pak menší obraz s polopostavou sv. Terezie z Avily. Plátno v retabulu protějšího oltáře zobrazuje sv. Antonína Paduánského, uctívajícího za asistence andělku Ježíška [obr. 3, 4], obraz v nástavci pak sv. Kláru z Assisi s monstrancí v rukou.⁷ O okolnostech objednávky oltářů ani samotných obrazů, včetně volby malíře Cimbal, nelze zatím říci nic určitého. Nevíme například, zda role zprostředkovatele připadla faráři Buttingerovi, či spíše tehdejšímu majiteli panství Johannu Christianu Gillermovi, který se bezpochyby na proměnách kostelního interiéru podílel nejen finančně. Vyloučit nelze ani podíl Bratrstva sv. Františka Serafinského, které při koryčanské faře působilo od poloviny sedmdesátých let.⁸

Přestože se jde o kvalitní práce, zachované navíc v dobrém stavu, které prozrazují poučení a dobrou znalost základních komponent příznačných pro rakouskou pozdně barokní malbu, nebyla jim prozatím v odborné literatuře věnována větší pozornost. Jejich připsání Ignáci Raabovi, či jeho okruhu, lze především vnímat jako záležitost tradovaného a k malířově „pověstné“ vytiženosti se vztahujícího úsudku.⁹ Ačkoli se na řadě míst jihovýchodní Moravy setkáváme s tvorbou tohoto malíře obeznámeného s dobovými trendy, která je doložena i v širším okolí Koryčan, vychází jeho umělecký potenciál z jiných zdrojů než koryčanské obrazy.¹⁰ Pro Cimbalovo autorství hovoří především malířský před-

desátých let a poté po celá léta sedmdesátá, jistě souvisela s ukončením prací na znovu vystavěném filiálním kostele sv. Anny v Jestřebicích, s jehož novostavbou bylo započato v polovině padesátých let za Buttingerova předchůdce, faráře Antonína Bochinka. Pro farní kostel byly již roku 1769 objednány nové lavice a dveře, dále byla vyměněna okna, v sedmdesátých letech měla být pořízena například nová kazatelna a křtitelnice. – Zemský archiv Opava, pracoviště Olomouc, Fond Arcibiskupská konzistoř v Olomouci, sign. G1, č. kart. 4606; Farní úřad Koryčany, *Pamětní kniha farnosti Koryčanské z roku 1895 zřízená farářem Robertem Stračkou*, s. 118. K tomu srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2*. Praha 1999, s. 172–173.

⁷ Olej, plátno, retabulové obrazy 200x112 cm, nástavcové obrazy 74x57 cm.

⁸ Od roku 1776 jsou pravidelně vedeny celoroční účetní záznamy v účetní knize bratrstva, vrocené však v názvu až do roku 1779. Je však možné, že Bratrstvo sv. Františka nebylo typicky koryčanské faře založeno teprve v sedmdesátých letech, ale pouze tehdy obnovilo svoji činnost. SOKA Kroměříž, Fond Bj 16; Archiv fary v Koryčanech, inv. č. 62 – *Rechnungen der Bruderschaft St. Francisci Seraphici in der Koritschaner Pfarr Kirche St. Laurentij Martyrers 1779*.

⁹ Srov. Farní úřad Koryčany, *Pamětní kniha farnosti Koryčanské*, s. 44: „Obraz titulní, představující stigmata Stí Francisci jest umělecká malba, bezpochyby od Raba“; s. 46: „Obraz titulní představuje sv. Antonína Paduánského a jest dílem bezpochyby též Rabovým.“; B. Samek (cit. v pozn. 6), s. 172, obr. 222 (okruh Ignáce Raaba).

¹⁰ Řadu obrazů pro zdejší oblast namaloval Raab během svých několika pobytů v jezuitské koleji v Uherském Hradišti a později pak po odchodu do cisterciáckého kláštera na Velehradě. Řada z těchto obrazů určených původně pro tyto a pod jejich správu spadající objekty byla později přenesena do dalších kostelů v okolí. K Raabově činnosti vyvíjené na jihovýchodě Moravy a také v době jeho velehradského pobytu zejména srov. Libuše Dědková, Ignác Raab a jeho malířská činnost na jihovýchodní Moravě. *Sborník Památkové péče v severomoravském kraji 1*, 1971, s. 75–99; Jozef Medvecký, Tri príspevky k maliarstvu druhej polovice 18. storočia. (Diela A. Urlauba, J. I. Cimbal a I. Raaba na Slovensku.) *Vlastivedný časopis 25*, 1976, č. 4, s. 189–190.

nes a provedení, jednoznačně v jeho prospěch však vyznívá také srovnání s řadou jeho již známých prací. Užitym malířským modem, vyznačujícím se nedramatickým, mírně lyrizujícím projevem navazuje na malířský názor jedné z významných osobností rakouské pozdně barokní malby, profesora malby a svého času také rektora vídeňské akademie, Michelangela Unterbergera. Na dalekosáhlý vliv právě tohoto malíře na řadu žáků akademie bylo nejednou poukázáno.¹¹ Unterbergerova malba, vnímaná jako vlastní, osobitá varianta k tvorbě jeho vlivného krajana a kolegy Paula Trogera, zanechala znatelnou odevzu rovněž v Cimbalově díle. Ta se projevuje dobrou znalostí mistrových konkrétních děl, přejímáním jejich kompozičních řešení i některých detailů, jakými jsou například fyziognomie tváří, či repertoár gest a pohybů.¹²

Obraz oltáře na evangelijní straně lodi představuje jeden z nejčastěji zobrazovaných výjevů ze života sv. Františka z Assisi, stigmatizaci na hoře Alverna [obr. 2]. Dle tradičního schématu jsou této události přítomni Františkův spolubratr Lev a zejména v umělecké produkci po tridentském koncilu běžně se vyskytující anděl, který nejčastěji podpírá zemdlívající Františkovo tělo.¹³ Přestože se jde o obecně oblíbené téma, v dosud známé tvorbě Johanna Ignaze Cimbala se s jeho zpracováním prozatím nesetkáváme.¹⁴ Na obraze zaujmou zejména dva motivy. Prvním z nich je způsob vyličení vlastního Františkova zjevení. Cimbal namísto daleko běžněji zobrazovaného Kristova těla přibitého na kříži, který nesou tři páry křídel serafů, použil již v barokním období rozhodně méně časté ztvárnění, v němž se Kristus nesený na křídlech serafů, či snad lépe Kristus-

¹¹ Johann Kronbichler, *Der künstlerische Einfluss Michael Angelo Unterbergers*, in: Johann Kronbichler, [Kat.] *Michael Angelo Unterberger 1695–1758*. Salzburg 1995, s. 43–48. Srov. také Lubomír Slaviček, *Miszellaneen zu Michelangelo Unterberger*. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 26–27, 1982–1983, s. 50–51.

¹² Srov. L. Slaviček 1979 (cit. v pozn. 2), s. 160. Jako jeden z typických příkladů Cimbalova přesvědčivého přiblížení se projevu Michelangela Unterbergera lze uvést obraz *Pád andělů z hlavního oltáře farního kostela v hradsckém Schattendorfu*. Obraz, připsaný původně právě Unterbergerovi, je nesporným dílem Johanna Ignaze Cimbala; srov. Johann Kronbichler, *Die Engelsturz-Darstellungen im Werk von Michael Angelo Unterberger*. *Die Schlern* 59, 1985, s. 421, obr. 21 (M. Unterberger); *Österreichische Kunsttopographie XLIX. Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Mattersburg*. Wien 1993, s. 461, obr. 733 (M. Unterberger); Johann Kronbichler (cit. v pozn. 11), s. 250, obr. 241 (J. Cimbal?).

¹³ K námětu stigmatizace sv. Františka z Assisi a jeho typologii srov. Gerlach van's-Hertogensbosch, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 6. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, sl. 295–302.

¹⁴ Ani doložená Cimbalova činnost pro řád františkánů, konkrétně pro jejich někdejší klášterní kostel sv. Antonína Paduánského v Košicích, nepřináší v tomto směru nové vědomosti. Jediným tamním prokazatelným dílem Johanna Ignaze Cimbala je v nedávné době určený obraz *Piety*, který byl z Košic ještě v závěru 18. století přenesen – společně s obrazem *Stigmatizace sv. Františka z Assisi*, který je dílem Andreje Zallingera – na jeden z bočních oltářů tehdejšího františkánského kostela v Rožňavě; srov. Anna Petrová-Pleskotová, *K činnosti rakúskej maliarskej školy na Slovensku v 18. storočí*. *Ars* 1/1993, s. 86. K tomu srov. Alžběta Güntherová (ed.), *Súpis pamiatok na Slovensku III*. Bratislava 1969, s. 54. K životu sv. Františka z Assisi se tak v malířově oevru váže jen jedna z maleb, kterou Cimbal před rokem 1755 realizoval na klenbě lékárny při klášteře alžbětinek ve Vídni; srov. *Österreichische Kunsttopographie XLI. Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirkes*. Wien 1974, s. 92–95, obr. 71 (F. A. Maulbertsch–okruh); L. Slaviček 1979 (cit. v pozn. 2), s. 163 (J. I. Cimbal).

serafín, vznáší volně mimo kříž.¹⁵ Ten vidíme vztyčený, prostý a především uprázdňený, před klečícím Františkem. Oním druhým motivem je světcovo zřetelné pozvednutí celého těla. František neupadá do mdlob, ani se nesesouvá k zemi, jeho tělo nespočívá ani v nehybném napětí, ze kterého jakoby již nebylo návratu, ale zřetelně se, snad s náznakem jistých rozpaků – jak popisuje Tomáš z Celana – pozvedá vstříc Kristu-serafínovi a již přijímaným stigmatům. A tak v souladu s tímto pohybem zde přítomný anděl nezachycuje klesající ochablé Františkovo tělo, jak nejčastěji můžeme v případě této varianty vidět v dobové i starší tvorbě, ale spíše jen tiše asistuje Františkově prožitku.

Jako příklad Cimbalova možného poučení přichází v úvahu především obraz Michelangela Unterbergera *Stigmatizace sv. Františka* namalovaný kolem roku 1745 pro jeden z bočních oltářů někdejšího jezuitského kostela sv. Leopolda ve Vídeňském Novém Městě, k němuž se bezprostředně váže autorova přípravná kresba a olejová skica.¹⁶ Již na první pohled je zřejmé, že fyziognomie anděla na Cimbalově obraze má svůj původ v andělských tvářích na Unterbergerových obrazech. Ten sám tento typ tváře propůjčuje v řadě případů právě andělům asistujícím při stavech extáze jím malovaných světců, opakovaně bychom jej našli také u Cimbalu, například na obrazech namalovaných pro oltáře někdejšího kostela jezuitů v Žilině. Celkově se však řešení koryčanského obrazu – přestože obdobně pojatou pohybovou situací, jak ji vidíme mezi sv. Františkem a andělem, používal Unterberger opakovaně¹⁷ – zdá být spíše vlastní, byť nikterak závažnou autorovou invencí. Ke stejnému závěru pak docházíme i v případě teprve v nedávné době nově určené Unterbergerovy kresby ze sbírek Moravské galerie v Brně,¹⁸ která představuje variantu stigmatizace řešenou bez účasti anděla.

Ještě zřetelnější je přímá inspirace konkrétní Unterbergerovou kompozicí v případě druhého Cimbalova obrazu *Vidění sv. Antonína Paduánského* [obr. 3]. Michelangelo Unterberger ve své tvorbě tento, v barokní době velice oblíbený námět, zpracoval vícekrát.¹⁹ Značný ohlas, patrný v dílech malířových současníků a následovníků, měl zejména jeho oltářní obraz *P. Marie s Ježíškem zjevující se sv. Antonínu Paduánskému*, namalovaný roku 1744 pro jeden z bočních oltářů v dómu sv. Štěpána ve Vídni (dnes ve sbírkách tamního Arcibiskupského dómského a diecézního muzea).²⁰ Základní, malířem samotným několikrát zopako-

¹⁵ Podrobně popisuje průběh Františkova zjevení Tommaso da Celano, *Vita prima* II, III, 94, s. 277. Srov. též Franco Cardini, *František z Assisi*. Praha 1998, s. 198–202.

¹⁶ Srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 11), s. 110, 112; s. 184, 200, č. kat. G 48, obr. 214, č. kat. G 49, obr. 115; s. 243, č. kat. Z 51, obr. 114.

¹⁷ Opakovaně tak učinil zejména při zpracování námětu vytržení sv. Terezie, či v obraze *Kristus na hoře Olivetské* ve farním kostele v dolnorakouském Pulkau. Srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 11), s. 196, č. kat. G 35, obr. 222; s. 206–207, č. kat. G 78, obr. 112, č. kat. G 79, obr. 20, č. kat. G 80; s. 216, č. kat. G 130, obr. 113; s. 233, č. kat. Z 1, obr. 246.

¹⁸ Lubomír Slavíček, Neznámé kresby Michelangela Unterbergera a Franze Xavera Wagenschöna. *Opuscula Historiae Artium* F 40, 1996, s. 106–108, 116, obr. 1.

¹⁹ K ikonografii sv. Antonína Paduánského srov. Klaus Zimmermanns, in: E. Kirschbaum (cit. v pozn. 13) 5, 1973, sl. 219–225 (k motivu Zjevení dítěte Ježíše a jeho možným variantám zejména sl. 224).

²⁰ Srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 11), s. 57–59, s. 199, č. kat. G 44, obr. 43, č. kat. G 45, obr. 44; s. 221, č. kat. G 155, č. kat. G 156; s. 236, č. kat. Z 13, obr. 42.

vanou variantu bez postavy P. Marie pak představuje oltářní obraz vytvořený, patrně kolem roku 1752, pro vídeňský kostel sv. Michaela,²¹ pro jehož hlavní oltář ve stejném roce dodal rovněž opakovaně napodobený obraz *Pád andělů*. Cimbal se v koryčanském obraze *Vidění sv. Antonína Paduánského* obrací k původnější verzi motivu, tj. k typu zjevení bez P. Marie. Závislost na Unterbergerově předloze je evidentní. Malíř v případě sv. Antonína a Ježíška pouze nepatrně obměnil známou kompozici z obrazu pro vídeňský dóm sv. Štěpána. Totéž můžeme také říci o postavě anděla, který sedí na oblačné kupě a přihlíží se se-pjatýma rukama Antonínově prožitku. Ani obdobně pojaté pozadí scény, tvořené běžným náznakem motivu vertikálního kanelovaného architektonického článku, ztrácejícího se v oparu, není nijak invenční.²² Zbylé dva nástavcové obrazy sv. Terezie a sv. Kláry malíř pojal jako kompozičně nenáročná rutinní zobrazení světic, oděných do řeholního hábitu a charakterizovaných pouze jejich základními atributy, bez účasti andělků, běžných v podobných výjevech.

Jestliže obraz *Stigmatizace sv. Františka* v Koryčanech představuje v Cimbalově tvorbě zatím jen jediné známé zpracování této význačné události ze světce-va života, pak o námětu sv. Antonína Paduánského uctívajícího Ježíška můžeme s jistotou říci, že jej malíř ztvárnil vícekrát. Do jeho oeuvru můžeme vedle již dříve připsaného obrazu na menze oltáře v jedné z bočních kaplí jezuitského kostela Am Hof ve Vídni²³ nově vřadit co do rozměrů obdobně velkou práci ze sbírek Galérie umenia v Nových Zámčích na Slovensku²⁴ [obr. 4]. Cimbal zde zvolil z vícero možných variant řešení námětu opět tu, ke které se přiklonil již na zmíněných obrazech v Koryčanech a ve Vídni. S vídeňským obrazem jej nad to spojuje podání světce v polopostavě. Někdejší připsání obrazu Paulu Trogerovi²⁵ bylo pravděpodobně ovlivněno přímou vazbou k malířovu oltářnímu obrazu *Sv. Antonín Paduánský a Sv. Antonín Eremita*, který namaloval v roce 1734 pro boční oltář v klášterním kostele cisterciáků v dolnorakouském Zwettlu, a jenž si připravil olejovou skicou.²⁶

Užitý malířský projev však nesvědčí pro Trogerovo autorství, naopak je zcela vylučuje. Cimbal sice doslovně kopíroval jeho obraz, ale slohový charakter jeho malby se hlásí k názoru Michelangela Unterbergera. Obraz nemá charakter při-

²¹ J. Kronbichler (cit. v pozn. 11), s. 110, s. 212–213, č. kat. G 108, obr. 108. Srov. Lubomír Slaviček, K činnosti Michelangela Unterbergera v Čechách. *Umění XXXVIII*, 1990, s. 39, pozn. 9.

²² Unterbergerův obraz *Madona s Ježíškem zjevující se sv. Antonínu Paduánskému*, nacházející se až do roku 1873 na jednom z bočních oltářů v kostele sv. Štěpána, se stal předlohou pro řadu kopií a replik. K tomu zejména srov. J. Kronbichler (cit. v pozn. 11), s. 57, 59, 230, 232, obr. 243, 244.

²³ L. Slaviček 1979 (cit. v pozn. 2), s. 165, pozn. 34 (J. I. Cimbal).

²⁴ Inv. č. M–143/179, olej, plátno, 61x47 cm, nesignováno. Obraz byl galerii darován roku 1982 Ernestom Zmetákom.

²⁵ Srov. *Galéria umenia Nové Zámky. Katalog diel darovaných Ernestom Zmetákom a Danicou Zmetákovou*. Bratislava 1986, obr. 200, č. kat. 200 (Paul Troger).

²⁶ K obrazu a skice srov. Romanus Jacobs. *Paul Troger*. Wien 1930, s. 128, obr., 136; *Österreichische Kunsttopographie XXIX. Die Kunstdenkmale des Zisterzienserklosters Zwettl*. Baden bei Wien 1940, s. 73, 120, 144, obr. 189; Wanda Aschenbrenner–Gregor Schweighofer, *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg 1965, s. 96, obr. 68.

pravné práce a vzhledem k rozměrům se nejspíše nejde ani o zaznamenání podnětného řešení pro vlastní potřebu, nýbrž o definitivní práci neznámého určení. Ostatně Cimbal nezůstal použitou předlohou osloven sám, ale obdobně jako řada dalších prací se rovněž tento obraz Paula Trogera stal zdrojem poučením pro ztvárnění oblíbeného námětu dalšími malíři.²⁷ Vzhledem k malbě samotné můžeme pravděpodobně vyloučit možnost, že by Johann Ignaz Cimbal obraz namaloval již někdy v průběhu čtyřicátých let, pro něž se zdá být vazba k Trogerově osobě přeci jen významnější než v následujících desetiletích. Malba je velmi blízká malířovým pracím z pozdních šedesátých a sedmdesátých let. Přestože Cimbal přímo pro Zwettl pracoval – rokem 1764 jsou datovány dva bohužel starším restaurováním značně znehodnocené, signované obrazy, které malíř dodal do tamního farního kostela Nanebevzetí P. Marie²⁸ – a mohl tedy Trogerův obraz poznat in situ, nezdá se pravděpodobné, že by právě z této doby obraz pocházel.²⁹

S takovouto přímou návazností na zcela konkrétní dílo Paula Trogera se u Cimbalu nesetkáváme poprvé. Zcela obdobná shoda byla konstatována v případě práce nacházející se rovněž na území Slovenska, kde vůbec v posledních dvou desetiletích došlo k podstatnému obohacení malířova díla.³⁰ Jedná se o freskovou výmalbu, kterou Johann Ignaz Cimbal realizoval, patrně někdy kolem roku 1770, v kapli biskupského semináře sv. Štefana v Trnavě. I když Cimbalovo autorství této práce je stále kupodivu poněkud problematizováno,³¹ je nutné

²⁷ Ve sbírkách Moravské galerie v Brně se nachází kresba, připsaná původně Trogerovi. Jde však spíše o záznam některého jiného umělce podle zweltelského obrazu, či jeho návrhu; srov. W. Aschenbrenner–G. Schweighofer (cit. v pozn. 26), s. 96, s. 130, č. kat. 17. Replikou Trogerova obrazu, omezující se na postavy sv. Antonína a Ježíška, je například oltářní obraz Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem od Andreje Zallingera ve sbírkách Historického múzea Slovenského národného múzea.

²⁸ Srov. *Österreichische Kunsttopographie VIII. Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl. II. Teil: Die Gerichtsbezirke Gross-Gerungs und Zwettl*. Wien 1911, s. 445, obr. 413; s. 447 (zde údaj o restaurování roku 1891 Franzem Mayerhoferem); L. Slavíček 1979 (cit. v pozn. 2), s. 159; A. Jávora (cit. v pozn. 2), s. 228.

²⁹ Zcela shodně převzetí Trogerova motivu, jako u Cimbalova obrazu v Nových Zámčích, omezující se u sv. Antonína na jeho polopostavu, vykazuje obraz *Sv. Antonín Paduánský s Ježíškem* na menze oltáře sv. Františka Xaverského v jezuitském kostele v Székesfehérváru, patrně práce Caspara Franze Sambacha. Vzhledem k Cimbalově doložené činnosti pro farní kostel v Székesfehérváru roku 1768 nemusí být tento fakt zcela bez významu; srov. K. Garas (cit. v pozn. 2), s. 197. Přinejmenším z hlediska datování by tato možnost byla přijatelnější.

³⁰ Srov. Jozef Medvecký (cit. v pozn. 10), s. 189; A. Petrová-Pleskotová (cit. v pozn. 2), s. 108, pozn. 64; Ján Papco, *Barok. Ex officio ad populum. Z moci úradnej k ľudu*. Bratislava 1992, nepag.; Anna Petrová-Pleskotová, K činnosti rakúskej maliarskej školy na Slovensku v 18. storočí. *Ars*, 1993, č. 1, s. 86; Jozef Medvecký, in: Ivan Rusina (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*. Bratislava 1998, s. 64.

³¹ Po původním připsání Josefu Winterhalderovi ml. vyslovila možnou spojitost s tvorbou malíře Cimbalu Anna Petrová-Pleskotová, která se později k tomuto názoru přiklonila jednoznačně; srov. A. Petrová-Pleskotová (cit. v pozn. 2), s. 32, 109, pozn. 66. Nedávný a následně do určité míry akceptovaný návrh přispívající fresku Johannu Hauzingerovi opět tuto otázku otevřel a současně se přičinil o znejištění Cimbalova autorství; srov. Klara Garas, 18. századi osztrák mesterek művei Magyarországon. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*. Budapest 1991, s. 195, 197 pozn. 20 (J. J. Hauzinger); Jozef Medvecký, Od Trogera k Maul-

trvat na připsání Johannu Ignazi Cimbalovi, neboť jde o práci po formální stránce zcela typickou pro malířovu tvorbu pozdních šedesátých a sedmdesátých let 18. století. Navíc o jeho účasti na výzdobě biskupského semináře v Trnavě svědčí také dva protějškové oltářní obrazy *Sv. Imrich* a *Sv. Jan Křtitel*, pocházející z téže kaple.³² Souvislost Cimbalovy trnavské fresky s řešením Paula Trogera ve fresce *Apoteóza sv. Ignáce z Loyoly* na klenbě presbytáře jezuitského kostela v Györu (1744), je zcela evidentní.³³ Postavy Boha Otce, Ježíše Krista a P. Marie v kompozičním řazení a vztazích nalezneme takřka totožně na trnavské fresce. Navíc tuto podobu sedícího a z oblačné kupy shlížejícího Boha Otce, kterou rovněž sám Troger několikrát zopakoval, například ve výjevech *Převzetí kláštera v Melku benediktiny* na klenbě někdejšího konventního sálu benediktinského kláštera v Melku, či v *Přijetí P. Marie v nebi* na klenbě presbytáře dómu v Brixenu, se stal téměř závazným pro některá další z Cimbalových ztvárnění této Boží osoby (například v obrazech *Glorifikace sv. Alžběty* pro hlavní oltář kostela alžbětinek ve Vídni, nebo ve *Zvěstování P. Marii* na jednom z bočních oltářů v kostele milosrdných bratří v Kuksu).

Ačkoli se v případě takto zmíněných bezprostředních vazeb k pracím Paula Trogera jednalo především o spojitost v řešení námětu – neměla by však být rozhodně podceňována – a nikoli názorovou, nezůstala ani dramatičnost a expresivní stránka, tolik typická a zásadní pro Trogerovu tvorbu, projevu Johanna Ignaze Cimbalu zcela neznámou, či snad nedostupnou. Jednu z mála známých prací, u níž byla, vedle poukázání na poučení a bezprostřední výpůjčky z konkrétních Trogerových děl, konstatována také zřejmá snaha o uchopení učitelova expresivně laděného pojetí malby na je signovaný a rokem 1749 datovaný obraz *Martyrium sv. Šebestiána* z farního kostela sv. Jiljí ve Vídni-Oberlaa.³⁴

Cimbalovu schopnost pracovat v intencích expresivního, hrou světelných a barevných tvarových zkratk charakterizovaného projevu dobře ukazuje soubor prakticky neznámých obrazů s polopostavami dvanácti apoštolů a sv. Pavla [obr. 6], pocházejících rovněž z farního majetku v Koryčanech (dnes uloženy

bertschovi. Viedenská akadémia a maliarstvo neskorého baroka na Slovensku. *Pamiatky a múzeá*, 1992, č. 5–6, s. 18 (J. J. Hauzinger?); Jozef Medvecký (cit. v pozn. 30), s. 54, s. 480, č. kat. 267 (J. I. Cimbal?). Oba obrazy mají navíc s freskovou výmalbou evidentní názorovou spojitost, potvrzující mimo jiné již známou malířovu praxi projevující se častým opakováním ustáleného repertoáru postav, tváří a gest, jak mimo jiné dokazuje v tomto případě typ tváře propůjčený ve výjevu na klenbě kaple postavě Ježíše Krista a současně na jednom z oltářních obrazů sv. Janu Křtiteli.

³² Srov. Miklós Mojzer, [Kat.] *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*. Budapest 1984, č. kat. 171, obr.; Anna Jávor, in: [Kat.] *Barokk művészet köp-európában. Uták és talákorzások. Baroque Art in Central Europe. Crossroads*. Budapest 1993, s. 174–175, č. kat. 26, obr.

³³ Na tento inspirační zdroj upozornil již Jozef Cincík, K otázce freska bývalého seminára sv. Štefana v Trnave. *Zborník Matice slovenskej*. Turčianský Svätý Martin 1943, s. 15–29. K Trogerovým pracím v kostele jezuitů v Györu srov. K. Garas (cit. v pozn. 2), s. 172; W. Aschenbrenner–G. Schweighofer (cit. v pozn. 26), s. 82–83.

³⁴ Na tuto skutečnost, včetně převzetí některých motivů z Trogerova oevru, upozornil L. Slavíček 1979 (cit. v pozn. 2), s. 161. Dále srov. Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademiestil. In: Eduard Hindelang (ed.), [Kat.] *Franz Anton Maulbertsch und der Akademiestil*. Langenargen–Sigmaringen 1994, s. 161.

v církevním depozitáři).³⁵ Všech třináct pláten představuje přímý ohlas reprodukcí obrazů apoštolů od Giovanniho Battisty Piazzetty, graficky reprodukováných poprvé roku 1742 Marcusem Alvisem Pitterim.³⁶ Původní Piazzettova poprsí apoštolů v podání Pitteriho jsou již u Cimbala rozvedena do polopostav. Lze tedy usuzovat, že jako předloha mu posloužila některá z následně vzniklých sérií, jejichž znalost byla ve zdejším prostoru kromě jiného šířena také prostřednictvím reprodukcí od augšpurského rytce Johanna Lorenze Haida, nebo mnichovského Franze Xavera Jungwirtha.³⁷

Tato expresivním tónem podbarvená a jen málo poznaná a doložená kapitola z Cimbala oevuru představuje tvorbu tohoto malíře v poněkud odlišném světle, než nám nabízela a umožňovala dosavadní znalost jeho prací vytvořených v unterbergerovském duchu. Byť Cimalbal v tomto výrazovém projevu zůstává eklektikem, usilujícím v daném případě o přiblížení se Piazzettově projevu, výsledný dojem – zvláště uvážíme-li, že tato poloha mu není vlastní – je velice zajímavý a působivý. Přes poměrně malou pozornost, které se této poloze malířovy tvorby dosud dostalo, lze v jeho již rozpoznáném oevuru doložit hned několik obdobných příkladů. Zcela zřejmé ovlivnění benátskou malbou bylo shledáno u obrazu *Apoteóza sv. Jiljí*, který byl namalován, jak dokládají prameny, roku 1761 pro hlavní oltář farního kostela v Oberlaa.³⁸ Obdobná snaha byla zaznamenána také v obraze *Zázrak sv. Havla* na hlavním oltáři farního kostela v Rychnově nad Kněžnou (kolem 1760), k téže orientaci již spěje o něco ranější obraz *Sv. Augustín se sv. Janem z Boha* na hlavním oltáři kostela milosrdných bratří ve Valticích (1757).

Obzvláště silná piazzettovská komponenta je však příznačná zejména pro větší počet z obrazů, které Cimalbal namaloval pro klášter a kostel milosrdných bratří ve východočeském Kuksu.³⁹ Zde, zejména v rozměrově středních a menších

³⁵ Olej, plátno, 86x63 cm, nesignovaný. Obrazový soubor apoštolů byl znám již P. Františku Starému z Prostějova; srov. Farní úřad Koryčany, *Pamětní kniha farnosti Koryčanské*, s. 160–161. Zde je koryčanským farářem P. Janem Tajmerem přepsán dopis P. Františka Starého, jenž si k obrazům poznamenal: „*Obrazy sv. apoštolů v Prostějově a v Koryčanech (a jinde) jsou kopie obrazů nebo spíše náčrtků, které kreslil Giovanni Battista Piazzetta [...] A tyto rytiny se asi dostaly na Moravu a podle nich malovány barevné kopie. Barevné obrazy jsou 1) v Prostějově, 2) Koryčany (11 apošt. a sv. Matěj – sic!), 3) Litence (slabší nadoboveniny, 13 obr: K. P. a ap.), 4) v Olomouci – Salesianum 13 obr. (namalovala 1913 malířka Kahlígová), 5) Olomouc v klášteře dominikánů, 6) v Třeboni, klášter dominik., 7) v Kostelci na Hané u A. Celerinové č. 132 – 12 rytin – sculpsit Johann Lorenz Haid (1702–1750) význačný rytec v Augšburku, 8) Štípa (jen 2 obrazy: sv. Petra a sv. Pavla), 9) Holešov (12 či 13 obrazů), 10) Tovačov (hřbitovní kostel?) [...]“.* Obrazy byly restaurovány Jaroslavem Charvátlem roku 1956.

³⁶ Srov. zejména Adriano Mariuz–Rodolfo Pallucchini, *L'Opera completa del Piazzetta*. Milano 1982, s. 112–113, č. kat. 166–181; Adriano Mariuz, in: [Kat.] G. B. Piazzetta. *Disegni–Incisioni–Libri–Manoscritti*. Vicenza 1983, s. 48–52, č. kat. 94–101.

³⁷ Cyklus Piazzettových apoštolů reprodukováný Johannem Lorenzem Haidem zaznamenal v Kostelci na Hané P. František Starý (viz pozn. 39). K ohlasu Piazzettova cyklu srov. mimo jiné Pavel Preiss, *František Karel Palko. Život a dílo malíře střeoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*. Praha 1999, s. 196–197, pozn. 36.

³⁸ L. Slavíček 1979 (cit. v pozn. 2), s. 164, pozn. 28.

³⁹ Srov. zejména J. Neumann (cit. v pozn. 2), s. 116–117; Jaromír Neumann, *Francesco Trevisani v Čechách. Žamberský obraz a jeho autor*. Vysoké Mýto–Žamberk 1979, s. 11–12.

plátnech, mistrně rozvinul silně expresivně laděnou polohu malby, vyznačující se nápadným, bravurním štětcovým přednesem, která dala vzniknout v malířově doposud rozpoznáném oevru zcela nezvykle vyznívajícím a prozatím ojedinělým dílům. Ta se navíc stávají po stránce emotivní zcela souměřitelnými s polohou malby reprezentovanou představiteli radikálnější zaměřeného proudu v rámci jinak jednotného stylu vídeňské Akademie, jejímž vyvrcholením se stalo bezesporu dílo Franze Antona Maulbertsche. Jedná se tedy o tu polohu, která je v hojné míře právě na východě Čech prezentována dílem jiného žáka vídeňské Akademie, Johanna Wenzela Bergla.⁴⁰ Silnou dramatičností, umocněnou hrou světelných a barevných efektů, vynikají především plátna s pašijovými scénami *Kristus zbavován šatů* a *Vztyčení kříže*, dále obraz *Sv. Máří Magdaléna pod křížem*, zavěšený kdysi na oltáři v nemocniční kapli, a obrazy *Sv. Jan Nepomucký* a *Sv. Josef Pěstoun* [obr. 5], umístěné na menzách protějškových oltářů v lodi kostela, pro něž malíř jinak dodal oba hlavní obrazy *Zvěstování P. Marii* a *Apoteóza sv. Jana z Boha* malované rovněž s odezvou Piazzettova stylu. Koryčanské repliky Piazzettových apoštolů nedosahují rozhodně naléhavosti a síly zmíněných pláten z Kuksu, přesto při srovnání s obrazy namalovanými pro oba oltáře koryčanského kostela vyplývá vědomá a zřetelná snaha o použití jiného polohového modu malby. Ten je v případě obrazů apoštolů zcela logicky veden snahou směřovanou k dosažení hodnot Piazzettova projevu.

Nově autorsky určené obrazy v Koryčanech znamenají obohacení stále nedostatečně zmapované tvorby Johanna Ignaze Cimbala na Moravě. Vzhledem k předpokládanému datování nově rozpoznávaných oltářních obrazů do sedmdesátých let 18. století se můžeme snad oprávněně domnívat, že malířovy kontakty s českými zeměmi nemusely být přerušeny ani v období, pro něž máme již umělcovu tvorbu doloženu takřka výhradně na území Uher.⁴¹ Obrazový soubor apoštolů z Koryčan pak, na rozdíl od tamních oltářních obrazů reprezentujících spíše „tradiční“ unterbergerovsky laděnou polohu Cimbaly malby, společně s několika dalšími obrazy – zejména oněmi výše zmíněnými z Kuksu – upozorňuje na zatím jen málo zhodnocenou část malířovy tvorby, která svým způsobem doplňuje rejstřík polohového rozpětí jeho malby.

⁴⁰ K uplatnění vídeňských akademických malířů v Čechách a k tamní tvorbě Johanna Wenzela Bergla zejména srov. Pavel Preiss, *Malířství rakouského 18. století a Čechy*. In: Pavel Preiss, [Kat.] *Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze*. Praha 1965, s. 5–38; Idem, [Kat.] *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*. Wien 1977, s. 25; Lubomír Slavíček, In margine činnosti vídeňských malířů v Čechách 18. století. In: *Umění baroka a jeho význam v české kultuře*. Praha 1991, s. 96–102; P. Arijčuk (cit. v pozn. 4), s. 23–39.

⁴¹ Jedinou dnes známou výjimku představuje Cimbalo va fresková výmalba v presbytáři klášterního kostela milosrdných bratří v Linci, tedy zakázka, kterou jej pověřil řád, jenž se stal malířovým nejvýznamnějším a celoživotním zaměstnavatelem; srov. *Österreichische Kunsttopographie XXXVI. Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Linz*. Wien 1964, s. 37, obr. 13 (B. Altomonte–způsob, kolem 1782); L. Slavíček 1979 (cit. v pozn. 2), s. 160 (J. I. Cimal, po 1789).

BILDER DES JOHANN IGNAZ CIMBAL IN KORYČANY

Das malerische Werk des in Schlesien gebürtigen Wiener spätbarocken Altarbild- und Freskomalers Johann Ignaz Cimal (1722–1795) war erst unlängst verlässlich bestimmt und gewürdigt [Anm. 2]. Durch die Schulung an der Wiener Akademie (seit 1742) stand er, wie die meisten Maler seiner Generation, unter den starken künstlerischen Einfluß von seiten Michelangelo Unterberger (1695–1758) als auch von Paul Troger (1698–1762), der beiden einflußreichen Repräsentanten des Wiener Akademiestils. Entscheidend geprägt war seine Kunst vor allem von Michelangelo Unterberger, dessen Altarbilder Cimal besonders in den fünfzigsten und sechzigsten Jahren als direkte Vorlagen für seine eigene Realisationen verwendet hat.

Das mährische Oeuvre des Künstlers, das bis jetzt nur die Wandmalereien in den Räumen der Apotheke des Klosters Barmherzigen Brüdern in Brünn (1755) repräsentiert haben [Anm. 3], könnte man neu um einige bisher unbeachtete, falsch zugeschriebene oder anonyme Werke erweitern. Das ist der Fall der vier Altarbilder, die in den siebzigen Jahren für die zwei neuen Seitenaltäre in der Pfarrkirche in Koryčany (Koritschan) bestellt wurden. Alle Bilder – die zwei Hauptbilder (Leinwand 200x112 cm) *Stigmatisation des hl. Franz von Assisi* [Abb. 3, 4] und *Hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind* [Abb. 3, 4] und zwei Aufsatzbilder (Leinwand 74x57 cm) *Hl. Theresia von Avilla* und *Hl. Klara von Assisi* –, die traditionell dem Jesuitenmaler Ignaz Raab (1715–1787) oder dessen Umkreis zugeschrieben wurden [Anm. 6, 9], zeigen charakteristische Stillmerkmale des Schaffens von Johann Ignaz Cimal aus dieser Zeit.

Außerdem ist in Koryčany diesem Maler noch eine dreizehnteilige Bilderserie der Apostel (Leinwand 86x63 cm) zu zuschreiben. Die anonyme Bilder – zwölf Apostel und Hl. Paul [Abb. 6] – stellen einen direkten Anklang des berühmten Apostelzyklus des venezianischen Malers Giovanni Battista Piazzetta vor. Die stilistische Orientierung, sowie die Malweise dieser Bilder zeigt – wie z. B. die Bilder, die Cimal für die Klosterkirche des Barmherzigen Brüdern in ostböhmischen Kuks gemalt hat – eine enge Anlehnung an das expressiv gesteigerten Stil Paul Trogers, das in einigen Cimals Werken als wichtiges Korrektiv zum dominierenden Einfluß von Michelangelo Unterberger wirkte.

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:
1–3, 5, 6: archiv autora; 4: Galérie umenia, Nové Zámky.

