

**MATERIÁLY — SHORTER NOTICES, DOCUMENTS**



LUBOMÍR KONEČNÝ

## ŠKRÉTA A TEMPESTA, DRAHOMÍRA A PROSERPINA

Mezi standardní teze dějin českého barokního malířství patří konstatování, že jejich základní kámen představují obrazy, které kolem roku 1641 namaloval Karel Škréta pro Svatováclavský cyklus určený do ambitu kláštera bosých augustiniánů v Praze na Zderaze. Podle Jaromíra Neumanna, z původně dvaatřiceti lunet tohoto cyklu vytvořil Škréta (v některých případech nejspíše s pomocí dílny) asi dvě třetiny, ale zachovalo se jich pouze sedm.<sup>1</sup> Dosavadní literaturou byly důkladně zrekonstruovány historické okolnosti této zakázky a rozpoznány její hagiografické předpoklady – a to jak středověké, tak barokní. Východiskem tohoto narativního cyklu líčícího život sv. Václava byla legenda ze 14. století připisovaná Janovi ze Středy a nazývaná *Ut annuncietur*, která se tehdy nalézala v majetku kláštera. Jeho převor P. Aegidius à S. Joanne Baptista (vlastním jménem Daniel Václav Himmelstein) text této středověké legendy doplnil na základě četby Jana Dubravia a Václava Hájka z Libočan, a posléze roku 1643 vydal jako svůj latinský životopis světce. Neumannův rozbor rovněž prokázal, že latinská čtyřverší sepsaná zderazským převorem byla na jednotlivých obrazech svatováclavského cyklu použita jako jejich *inscriptiones* a doplněna citáty z Hájkovy kroniky. Týž autor dále přesvědčivě argumentuje, že latinská *editio princeps* biografie sepsané převorem Aegidiem nebyla „*dodatečným výkladem obrazů, ale [...] přeloženým původním programem*“.<sup>2</sup>

Hájkova kronika je literárním pramenem scény, která se ve Škrétově podání stala snad nejobdivovanějším dílem celého cyklu – *Smrti Drahomíry* [obr. 1]. Obraz znázorňuje dramatický okamžik, kdy světcovu matku zaživa i s jejím koňským povozem pohltila země, poněvadž Drahomíra proklela svého křesťan-

---

<sup>1</sup> Naposledy Jaromír Neumann, *Škrétové: Karel Škréta a jeho syn*. Praha 2000, s. 44–47. Z poměrně bohaté literatury o tomto cyklu dále srov. alespoň starší práce téhož autora: [Kat.] *Karel Škréta 1610–1674*. Praha 1974, s. 26–27, 65–73 a 73–83, č. kat. 1–7; Jaromír Neumann, *Český barok*. Praha 1974, s. 234–236, č. kat. 241–245, kde je citována starší literatura. Z recentních prací: Jan Royt, [Kat.] *Svatý Václav v umění 17. a 18. století*. Praha 1994, s. 10–11.

<sup>2</sup> J. Neumann 2000 (cit. v pozn. 1), s. 44. Rovněž J. Neumann 1974 (cit. v pozn. 1), s. 68.

ského vozku za to, že zastavil u chrámu a poklekl před svátostí oltární.<sup>3</sup> Zatímco není pochyb o tom, že Škréta nejen v tomto, ale i v dalších obrazech zderazského cyklu následoval literární „program“ sepsaný převorem kláštera, zůstala dosud nezodpovězena otázka specifických vizuálních zdrojů jeho jednotlivých kompozic. Některé výjevy samozřejmě mohly reflektovat (a také reflektovaly) existující tradice svatováclavské ikonografie.<sup>4</sup> Ale jak měl malíř koncipovat ty epizody ze svěřcového života, pro jejichž znázornění nebyly k dispozici žádné bezprostřední vzory? Je evidentní, že Škréta v těchto případech hledal oporu ve výjevech, jejichž základem bylo identické „rámcové téma“ (*encompassing theme* nebo *Rahmenthema*).<sup>5</sup> Proto například při koncipování *Narození sv. Václava* vycházel z ikonografické tradice tématu „Narození P. Marie“.<sup>6</sup>

Otázka zdrojů *Smrti Drahomíry* se zdá být složitější. Odpověď na ni však již před víc než čtvrtstoletím intuitivně naznačil Jaromír Neumann. Po poněkud obecném konstatování, že kompozice tohoto obrazu byla inspirována „boloňskými příklady a římským novoklasicismem“, pokračuje: „*Sama inscenace zániku byla nejspíše ovlivněna obdobně komponovanými výjevy s námětem Únosu Proserpiny, jak se s nimi setkáváme u Škrétových současníků [...]*“.<sup>7</sup> Na rozdíl od ikonograficky naprosto unikátního námětu smrti kněžny Drahomíry, má toto mytologické téma v historii evropského umění bohatou tradici v téměř nepřehledné řadě obrazů a plastik.<sup>8</sup> Poněvadž Ovidius vypráví o únosu Proser-

3 Václav Hájek z Libočan, *Kronika česká*. Praha 1541, s. 102; a následně celá řada dalších autorů, např. Jan Florián Hammerschmid, *Prodromus Glorae Pragenae*. Vetero-Pragae 1723, s. 422. Dějištěm této události měla být husity později zbořená kaple sv. Matouše v Praze na Hradčanech.

4 Srov. alespoň Jindřich Šámal, *Barokní cykly svatováclavské: Jejich význam v obraze sv. Václava* [Dizertační práce FF UK]. Praha 1945; nejnověji J. Royt (cit. v pozn. 1). K některým speciálním problémům ikonografie tohoto světce viz Ivo Hlobil, Nejstarší olomoucké knižní dřevorezy. *Umění XXIV*, 1976, s. 327–358 (zejm. 334–346 a 353–358); Lubor Machytka, Svätý Václav v pozdním díle Karla Škréty. *Umění XXXVIII*, 1990, s. 206–228; Karel Stejskal, Matyáš Hutský od Křivokláta a jeho svatováclavský cyklus. In: *Matyáš Hutský od Křivokláta. Historické obrazy života a umučení Svatého Václava, kráľe českého*. Praha 1985. Praha 1997, nestr.; Ivo Hlobil, Les gravures sur bois de „Saint Venceslas accompagné de deux anges“ et le combat de l'Eglise contre la réforme en Moravie vers l'an 1500. In: [Kat.] *L'art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400–1550*. Bruxelles 1998, s. 248–265.

5 K představě „rámcového tématu“ viz především Jan Białostocki, Temat ramowy i obraz archetypiczny: psychologia i ikonografia, in: *Teoria i twórczość: O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961, s. 160–168. Tato studie byla vícekrát přeložena a znovu otištěna: *Encompassing Themes and Archetypal Images. Arte Lombarda X*, 1965 (*Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*), s. 275–284; *Die Rahmenthemen und die archetypischen Bilder*. In: Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden 1966, s. 111–125.

6 Viz J. Neumann 1974 (cit. v pozn. 1), s. 75.

7 J. Neumann 1974 (cit. v pozn. 1), s. 79.

8 Dlouhý seznam uměleckých děl na toto téma sestavil Ándor Pigler, *Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts II*. Budapest 1974<sup>2</sup>, s. 225–230. K různým aspektům této ikonografie viz Richard Foerster, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone und ihre Bedeutung für die Mythologie, Literatur- und Kunstgeschichte*. Stuttgart 1874; Paul Frankl, *Die Persephone-Bilder von Lambert Sustris, Rubens und Rembrandt. Oud Holland LV*, 1938, s. 156–171 a 209–210; H. Anton, *Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*.

piny (či Persefoné) vladařem podsvětí Plutónem ve svých *Proměňách* (V, 385–424) toto téma navíc figuruje snad ve všech ilustrovaných vydáních této knihy. Mezi nejdůležitější ovidiovské série v baroku rozhodně patřila ta, jejímž autorem byl italský malíř a grafik Antonio Tempesta. Sto padesát jeho mědirytů bylo vydáno roku 1606 v Antverpách jako album s názvem *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum libri quindecim*, ačkoliv není známo, jak došlo k tomu, že práce tohoto žádaného Florentána našly svého nakladatele až v Nizozemí.<sup>9</sup> Námětem 47. listu Tempestova souboru je „Únos Proserpiny“ [obr. 2] a jeho srovnání se *Smrtí Drahomíry* nás nenechá na pochybách, kde se Škréta inspiroval. Rozumí se samo sebou, že u malíře jeho kalibru nemůžeme očekávat doslovnou závislost na předloze.<sup>10</sup> Navíc jsou zde difference, které nezbytně vyplývají z odlišné ikonografie. Proto v levé třetině Škrétovy lunety nahlížíme do otevřeného interiéru kaple – a to právě v okamžiku, kdy kněz při mši pozvedává hostii a Drahomířin vozka, viděný odzadu, poklekl před oltářem. Okřídlené putto, které vlevo dole odstraňuje draperii z nápisové desky se ale již zdá být ozvěnou rozmáchné gestikulující nymfy Kyané na Tempestově listu. Srovnatelné jsou především ústřední scény obrazu a mědirytu, kde koňský povoz odváží dramaticky gestikulující protagonistku buď do otvírajících se hlubin země nebo do mytologické podsvětí říše. Na obou kompozicích můžeme vidět divoce se vzpomínající koně a antikizující povoz vzadu dekorovaný maskaronem. Shodný celkový dojem z obou je dán především rytmem gest a rozvinutím pohybu v ploše zleva doprava – kompozičními principy, který poukazuje až někam k antickým sarkofágům. Nelze než souhlasit s názorem Jaromíra Neumanna, že některé elementy Škrétova obrazu jsou „antikizujícího rázu“<sup>11</sup> – to vše ale zprostředkováno Antoniem Tempestou.

Na závěr je třeba se zeptat, do jakého „rámcového tématu“ můžeme obě díla zařadit. Odpověď by mohla znít: „žena v ohrožení“.<sup>12</sup> Pohanskou kněžnu Dra-

Heidelberg 1967; Božena Steinborn, *Der verspätete Widerhall der rudolfinschen Malerei in Schlesien: „Raub der Proserpina“ von Heintz und Willmann*. *Umění XVIII*, 1970, s. 199–206; Matthias Winner, *Bernini the Sculptor and the Classical Heritage in His Early Years: Praxiteles', Bernini's and Lanfranco's Pluto and Proserpina*. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII*, 1985, s. 191–207.

<sup>9</sup> K této grafické sérii viz M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert. Vorträge der Bibliothek Warburg 1926–1927*. Leipzig – Berlin 1930, s. 58–144 (100–104). Nakladatelství Garland (New York & London) v sérii „The Renaissance and the Gods“ roku 1976 vydalo reprint Tempestovy série, která však je snadno dostupná in: Sebastian Buffa (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol. 36 (formerly 17, Part 3): *Antonio Tempesta / Italian Masters of the Sixteenth Century*. New York 1984, s. 9–84, č. 638–[1] (151) – 786 (151).

<sup>10</sup> Tempestovy ilustrace, včetně *Únosu Proserpiny*, naopak velmi věrně následoval Baccio del Bianco na stropě Mytologické chodby Valdštejnského paláce; viz Lubomír Konečný, *Baccio del Bianco v Praze*. In: [Kat.] *Florentáné: Umění z doby medicéjských velkovévodů* (v tisku).

<sup>11</sup> J. Neumann 1974 (cit. v pozn. 1), s. 79 a 80.

<sup>12</sup> Pro první náčrt viz Hans R. Rookmaaker, *De bedreigde vrouw. Een motief in de 17de-eeuwse kunst*. In: *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, 16. V. 1969. Amsterdam 1969, s. 130–132. Není snad třeba připomínat, že tato problematika patří mezi kmenová témata feministických dějin umění; srov. alespoň Diane Wolfthal, *Images of Rape: The „Heroic“ Tradition and Its Alternative*. Cambridge 1999.

homíru co nevidět pohltní hlubiny země; Cereřinu dceru Proserpinu unáší zamilovaný Plutón do své podzemní říše. Obě jsou přemoženy děsem z před nimi náhle zejícího podsvětí. Takhle nějak mohl svůj úkol chápat Karel Škréta, obeznámený jak s hagiografií, tak s mytologií. Zdá se ale, že ve stejném duchu rozuměl příběhu o neslavném konci Drahomíry již zderazský převor – bezpochyby učený klerik, který (jak již bylo zmíněno) byl autorem programu svatováclavského cyklu a tedy i čtyřverší na jednotlivých obrazech. Závěr prvního verše na *Smrti Drahomíry* je zvýrazněn kapitálami a zní: PATER ATRI IANUA DITIS. Latinské slovo *dis* (gen. *ditis*) odvozuje svůj původ od *dives* (*divitis*), „bohatý“. Psáno s velkým písmenem na začátku je to latinská verze řeckého jména boha podsvětí Plutóna (též Hádés nebo latinsky Pluto); metonymicky pak znamená podsvětí samo. Spojení *Ditis pater* („bohatý bůh“) je běžná denominace tohoto božstva v latinsky psané literatuře, jak to dokládá například právě Ovidiovo líčení Únosu Proserpiny v *Proměnách*.<sup>13</sup> Můžeme tedy uzavřít, že to, co text na obraze napovídá slovy, Škréta realizoval následováním Tempestova mědirytu.

Původ snímků – Photographic Credits:

1, 2: archiv autora.

<sup>13</sup> Viz R. Peter, *Dis pater*. In: Wilhelm Heinrich Roscher (ed.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig 1884, I/1, sl. 1179–1188, kde lze nalézt řadu odkazů na klasickou literaturu. Běžnost této terminologie mezi mytografickými autory raného novověku dokládá např. Natale Conti, *Mythologiae sive Explicationis fabularum Libri decem*. Genevae 1653 [ed. princ. Benátky 1551], s. 176 (s odkazem na Cicera): „*Terrena autem vis omnia atque natura Diiti patri dedicata est: qui Dis ut apud Graecos Πλτων dicitur.*“