

Miltová, Radka

Bůh Harpokratés, alegorie mlčenlivosti a Slavkov u Brna

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 287-298

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123960>

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.

BŮH HARPOKRATÉS, ALEGORIE MLČENLIVOSTI A SLAVKOV U BRNA

RADKA MILTOVÁ

Rodové sídlo Kouniců ve Slavkově u Brna prošlo, jako většina obdobných významných rezidencí, dlouhým a rozmanitým stavebním vývojem, zahrnujícím několik vrstev interiérových úprav. Z původního stavu výmalby jedenácti místností piana nobile slavkovského zámku z počátku 18. století se do dnešních dnů, kvůli mladším přestavbám, dochovala malířská výzdoba v pouhých devíti pokojích. Vznik interiérových dekorací podnítil tehdejší majitel slavkovského rodového panství, říšský vicekancléř Dominik Ondřej Kounic (1655–1705), a za její uměleckou realizaci stojí postava v Římě vyškoleného milánského malíře Andrey Lanzaniho (1641–1712). Malířskou složku doplnila coby její integrální část štuková dekorace, vytvořená ve své době vyhledávaným štukatérem Santinem Bussim (1664–1736). Výzdobný cyklus předkládá neobvykle zajímavou ikonografickou koncepci, jejíž postupné dešifrování se stalo předmětem nedávných výzkumů,¹ nicméně bohaté interpretační možnosti maleb otevírají široké pole pro další úvahy na téma raně novověké profánní ikonografie. Cílem předkládané studie se stal detailní pohled „pouze“ na jednu z místností Lanzaniho výzdoby, která je však významná jistou obsahovou výjimečností v rámci naší dochované barokní malby. Lanzaniho nástropní malby pokryly ve slavkovské rezidenci západní zahradní kříd-

lo, do něž se ve směru dnešního vstupu dostaneme přes menší místnost, dekorovanou rohovými štukovými výjevy. První následná místnost odkrývá nevelký prostor s kruhovým zrcadlem, v němž je zpodoběn vousatý muž se zavázanými ústy. Ten vkládá ptáčkovi větvičku do zobáku a je doprovázen dětskou postavou, jež gestem kladení prstu před ústa vyzývá k tichu a mlčení [obr. 1]. Atributy, odkazující k tematice mlčenlivosti, zachovávaní ticha a božstvům mlčení, nás přivedly k hlubšímu studiu fenoménu mlčení a jeho vizuální tradici v raně novověkém, respektive barokním umění. Gesta mlčení, v našem barokním uměleckém prostředí spjatá nejčastěji s nepomucenskou tradicí (a postavou andělka s prstem před ústy) ve smyslu uchovávaní zpovědního tajemství, zaujímají totiž neobvykle rozmanitou a širokou škálu obsahových rovin, a proto opakovaně poutají pozornost dějin umění.

S tematikou mlčení byla dle tradice, nesené od antiky a rozvinuté v textové podobě zejména četnými mytografickými příručkami, spojena různá božstva jako Harpokratés, Angerona, Sigalion či Taceta. Každý z těchto bůžků byl různým způsobem popisován a vizualizován, ač některým se dostalo většího prostoru a zvýšené pozornosti. Nejvíce se však v rovině výtvarného umění operovalo s nejčastěji citovaným, a tedy potažmo



Obr. 1: Andrea Lanzani, *Alegorie mlčení (Harpokratés)*, zámek Slavkov u Brna, 1702–1703. Foto: Martin Mádl.

hlavním božstvem Harpokratem, jak ukazuje s největší pravděpodobností i slavkovská malba. Původ boha Harpokrata je odvozen z egyptské mytologie, kde původně představoval formu slunečního boha Hóra (syna Osíridova a Ísidina) v dětské podobě, kterou charakterizoval prst na ústech coby znak dětскosti.² V řecko-římské mytologii získalo toto gesto významově posunutou rovinu, když bylo z nepochopení spojeno se symbolikou mlčení, a bohu byla proto přiřknuta role patrona mlčenlivosti,³ jak to popisuje Plutarchův spis *Ísis a Osíris (De Iside et Osiride)*⁴, hlavní pramen harpokratovského mýtu: „Proto drží prst přes svá ústa, je to symbol zádumčivosti a ticha (Ex quo etiam digito labia comprimunt, argumentum taciurnitalis et silentii),“ či kupříkladu Ovidius v *Metamorfózách* (IX, 691): „[...] bůh, jenž tlumí hlas a k mlčení vyzý-

vá prstem (*Quique premit vocem digitoque silentia suadet*).“⁵ Geneze božstva se pochopitelně podepsala i na jeho vizuálním ztvárnění, kdy často přejímá od antické tradice nesenou orientální podobu, kopírovanou z dochované starověké plastiky egyptského a římského původu,⁶ či se velmi často objevuje v podobě dítěte nebo mladého muže. Přípomínkou dětského vzezření Harpokrata se stalo později rovněž přidání „dětské“ kučery, s níž byl vypodoben například sochařem Johannem Christianem Wilhelmem Beyerem v mramorové soše z roku 1783, uložené ve sbírkách Akademie der bildenden Künste ve Vídni.⁷

Z textové tradice, konkrétně textu zmíněného Plutarchova traktátu *De Iside et Osiride*, byl přenesen i symbolický strom a ovoce spojené s Harpokratem, broskvoň („*persica arbor*“) a broskev coby vyjádření jednoty srdce a úst („*concordia cordis et oris*“), jak jej předkládá kupříkladu Cesare Ripa v popisu alegorie Ticha (v hamburské edici *Icologiae*, vydané roku 1659), případně větvička broskvoně, jejíž listy připomínají lidský jazyk, jak popisuje ve své vlivné mytografii *Le imagini con la sposizione de i dei degli antichi* Vincenzo Cartari (prvně vydané roku 1556). Cartariho *Imagini* svým ilustračním doprovodem poté mezi jinými kodifikují tradiční podobu boha Harpokrata jako mladého muže s prstem před ústy a broskví v ruce, a to v kontextu širšího výjevu trojice Ctností mlčenlivosti – bohů Harpokrata, Sigaliona (muže bez úst, oděného do vlčí kůže a cele pokrytého očima a ušima) a bohyně Angeony (ženy stojící na oltáři s ústy zavázanými rouškou) [obr. 2]. Grafické dotvoření Cartariho textu se prvně objevilo v edici publikované v Padově roku 1571 a za jeho realizací stojí mědirytec Bolognino Zaltieri. Formálně velmi blízkého rozvrhu tří božstev mlčenlivosti, neseného Vincenzem Cartarim, využil též Bartolomeo Cesi ve výzdobě boloňského Palazzo Magnani.⁸



Obr. 2. Vincenzo Cartari, *Harpokratés, Sigalion a Angerona, Immagini degli dei*, 1683.



Obr. 3. Otto van Veen, *Amorum emblemata, emblém Nocet esse locutum*, 1608.

Raně novověká ikonografie pak obohatila tuto základní vizuální linii božstev mlčenlivosti o novou symboliku, která se přizpůsobovala rozšiřujícímu se významovému kontextu jejich využití. Samotná Ripova *Iconologie* v opisech zobrazení mlčenlivosti přidávala navíc symbol husy s kamenem v zobáku

jako základní atribut starého muže, který má vložen prst před ústa. Husa tu podle antické báje, nesené vyprávěním Pliniovy *Historie Naturalis*, zastupuje užitečnost mlčení, neboť když musely husy přeletět vrch Taurus, kde hnízdili orli, daly si kameny do zobáku, aby se neprozradily. Coby symboly ticha a mlčenlivosti se broskve a husa s kamenem v zobáku objevily u Amorka s prstem před ústy v populárním emblematickém díle Otto van Veen *Amorum emblemata*, převádějícím do obrazu citáty ovidiovských děl, kde jich je využito ve výjevu „*Nocet esse locutum*“, odvozeného z textu Ovidiova *Ars amatoria*, a to konkrétně ve významu, že tajemství lásky je ukryto v mlčenlivosti a tichu [obr. 3].⁹ Jinde se u Harpokrata objevuje symbolika sovy a kohouta (konkrétně v díle Athanasia Kirchera *Principis christiani archetypon politicum sive Sapientia Regnatrix*, k němuž se v textu vrátíme) či bezzubého krokodýla, jehož Egypťané ctili coby znak božského mlčení.¹⁰

Uvedenými příklady se postupně dostáváme k problematice významové mnohosti užití božstev mlčenlivosti či symboliky mlčení v uměleckých realizacích, což pochopitelně souvisí s množstvím konotací, které tematika mlčení nese v obecné rovině. Absence či potlačení řeči může být spojeno s různými situacemi (s pozitivním i negativním zacílením, neboť může mít různý užitek a hodnotu), s rozdílnými společenskými prostředními (ve kterých se mlčenlivosti přikládá mimořádný význam) nebo tabuizovanými tématy apod. Texty raně novověké moralistní literatury a konverzačních postupů rozlišovaly několiké druhy mlčení, kupříkladu François La Rochefoucauld (*Réflexions ou sentences morales*) odděloval výmluvné, umíněné a bohobojné typy mlčení, Jean Baptiste Morvan de Bellegarde kategorizoval osm pohnutek k mlčení: z obezřetnosti, lsti, zdvořilosti, svěhlovosti, vychytralosti, hlouposti, souhlasu a pohrdání.¹¹ Mlčení se tedy jako integrální součást konverzačních technik a protipól výmluvnos-

ti a řečnických dovedností stalo tématem konverzačních příruček, které předkládaly mnohá doporučení k jeho praktickému využití ve společenském styku. Do českého prostředí pronikla například práce italského moralisty Stefana Guazza (1530–1593) *La civil conversazione*, jejíž text byl přeložen do češtiny a vydán v Praze roku 1613. Guazzo se tu na několika místech věnuje tématu mlčenlivosti. Jednak oceňuje mlčení v souvislosti s uchováváním tajností (zejména ve vztahu poddaných k pánům):

„Jestliž na proti tomu ušlechtilá ctnost, uměti mlčeti, a jazyk svůj na uzdě zdržovati. Smelyž pak povinni jsme my sekretáři tajnosti zachovati, Knížatům a pánům svým v věcech jejich nám svěřených. Nebo oni proto nám platí, abychom mlčeli. Následujmež tehdy onoho řeka/ kterýž, když mu bylo vyčítáno, že mu z aust smrdí/ odpověděl/ že ten smrad pochází z mnohých tajností/ kteréž v těle jeho složené shnili: Což se rozuměti může/ netoliko o cizích tajnostech, ale i o našich vlastních. A v pravý pravdě, kdož tomu chce, aby jeho aumysl byl v tajnosti/ nevyjevuj ho druhému/ než buď sám svým sekretářem.“

V jiné souvislosti si autor vhodného využití mlčenlivosti cení jako znaku vážnosti a moudrosti:

„A naposledy i to shledají/ že tak divná a chvalitebná věc jest, uměti mlčeti/ jako uměti dobře mluvit. Nebo jakž toto pronáší výmluvnost a umění/ tak ono znamená jest vážnosti a maudrosti.“

Na jiném místě pak včasnou a přiměřenou mlčenlivost řadí mezi filozofské ctnosti:

„Pročež i říkávají/ že jedno pomlčení včas, převyšuje a přemáhá mnohé pěkné mluvení/ a toť se mezi filozofskými ctnostmi počítá. Orátor ne jinak, než po mluvení poznán bývá: ale filozoff tak dobře z časného mlčení, jako z mluvení a o maudrosti vypravování sauzen bývá. Již tehdy zavírám/ a každému k mluvení mezi lidmi dvojí čas a příležitost ukazují: Jedno/ aby nebo o těch věcech/ jichž jest výborně povědoma mohl by je jako na prsty vyčísti, mluvil: a nebo o těch kterýchžby z přinucené potřeby zatajiti nemohl. V tom dvě samém způ-

sobu/ schvaluje se víceji mluvení než mlčení. V jiných všech příčinách/ kdo umí dobře mlčeti, umí sobě dobře raditi/ a tudy vcházeje toho daremného se vynášení/ opravdové chvály dochází.“

Jako jednu z ctností Guazzo oceňoval mlčenlivost u žen, která je svědectvím jejich počestnosti a cudnosti:

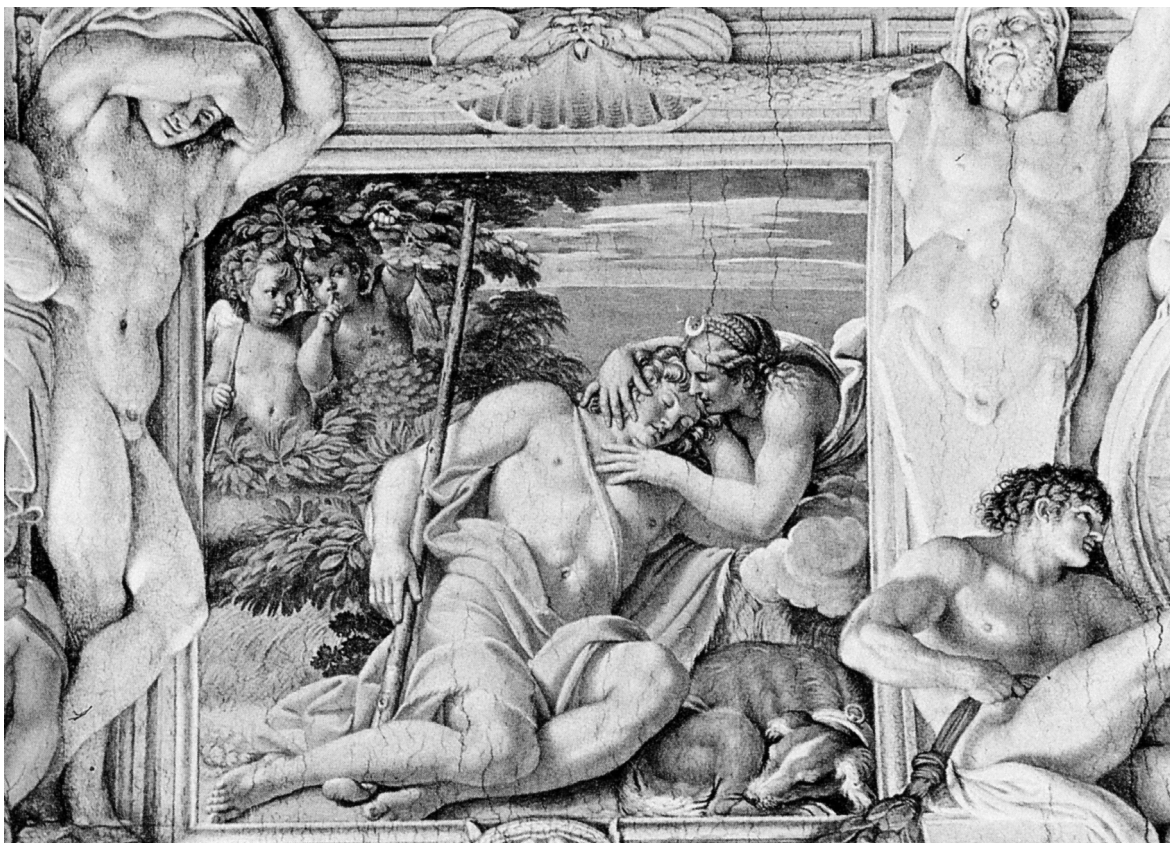
„Vím také i toto/ kdež říkají/ že kde jest méně rozumu/ tu bývá více marných řečí. A protož na ženě veliká jest pochvala, mlčenlivost/ kteráž ji velice ozdobuje/ a ji k veliké vážnosti, pro kterauž ji obzvláštní maudrost připisují, u lidí přivozuje. Aniz toliko ještě na tom samém záleží/ aby skroceného jazyku byla/ ale aby i slovy, smíchem, zezřením, i postavau osoby a povahami s tau vážností a počestností/ která vzláště na Paní počestnau sluší, se nalézala/ což proto pravím/ že v světě nachází se takových mnoho paní.“¹²

Ve shodě s množstvím obsahových variant se tematika mlčení, potažmo božstev mlčenlivosti uplatňovala v uměleckých realizacích. Ve smyslu ctnosti a moudrosti filozofů (konkrétně kupříkladu ve spojení s filozofem Pýthagorem) se Harpokratés objevuje v mědirytině Jana Müllera z roku 1563 (pod titulem *Harpocrates Philosophus, Silentii Deus*) a do podoby soudobého filozofa s odkazy na mlčenlivost a ideu morální filozofie se v autoportrétu stylizoval malíř Salvator Rosa (kolem 1640–1649, Londýn, National Gallery). Ostatně již Macrobius označil v textu *Saturnálií* mlčení za „*una de virtutibus philosophiae*“ (VII, 11). Podobné roviny vedly k rozvoji specifického motivu odkazujícího na politickou moudrost mlčenlivosti, jak jej popisuje Athanasius Kircher v díle *Principis christiani archetypon politicum sive Sapientia Regnatricis* z roku 1672. Ten použil obrazu mladého Harpokrata, jehož mládí zastupuje nehynoucí, stále kvetoucí a silnou pravdu. Gesto mlčení je voleno z důvodu, že pravda existuje pouze v podmínkách ticha a izolace od všech pozemských a pomíjivých věcí, což je podpořeno navíc symbolem sovy – nočního a osamělého ptáka. Harpokratés tu rov-

něž vítězí nad hlukem, přidaným motivem kohouta, jehož drží pod hrdlem, a harpokratovská symbolika je podpořena tradičními lístky broskvoně. Komplikovanější linii alegorie moudrosti ještě podtrhují motivy pochodně, máku a toulce.¹³ V souvislostech politické moudrosti se Harpokratés objevuje též v jednom z emblémů („*Nihil silentio utilis*“) sbírky Otto van Veena *Quinti Horatii Flacci emblemata illustrata*, vydané v Bruselu roku 1683. Zde okřídlený mladý bůžek ticha s prstem před ústy a vlčí kůží kolem beder drží standartu s kentauřem a nápisem S. P. Q. R. a na opodál stojícím kruhovém oltáři leží několik obligátních broskví. Mědirytina Veenova emblému se stala předlohou pro malbu Hanse Ulricha Fische na dveřích ochozu radnice v Lausanne z roku 1684, kde upomíná na základní ctnosti – spravedlnost a mlčenlivost. Výjev v Lausanne spolu s přítomností Harpokrata a symboliky mlčení na malbách tzv. červeného sálu radnice v Gdaňsku od Izaaka van den Blocka z roku 1608 svědčí o shodných obsahových momentech, akcentujících ideu politické moudrosti za pomoci ctnosti mlčenlivosti.¹⁴ Téma mlčení a s ním spojená postava boha Harpokrata se velmi často objevovala v obdobných konotacích, spjatých s filozofy, učenci či mnichy (zvláště v odkazu na melancholii), nebo v případech apelu na uchování ticha v náboženských rituálech a mystériích (jako ochranné gesto v aktu modlitby, které má zamezit přístupu zlých sil během zpěvu žalmů). Gesto mlčenlivosti ve smyslu nabádání k trpělivosti, poslušnosti a kontemplaci pak vidíme například na Giottových malbách v kapli Bardiů florentského kostela Santa Croce z roku 1325, na fresce Tommasa da Modena v dominikánském konventu S. Niccolò v Trevízu z roku 1352, na výjevu sv. Petra mučedníka v konventu florentského kláštera San Marco od Fra Angelika z let 1440–1443 či na soše v nice baptisteria v Bergamu z konce 15. století.¹⁵

V souladu s textem Stefana Guazza o ctnosti zachovávání ticha v případě žen se velká pozornost nejen v textu, ale i v obraze obracela k bohyním mlčení a motivům žen s gestem tisení řeči. Patronát nad mlčenlivostí byl přiřčen bohyním Angeroně a Tacitě,¹⁶ přičemž v průběhu 16. století vznikala řada plastik představujících bohyni Angerona, která na rozdíl od boha Harpokrata nebývala doprovázena přidanými atributy. Ve zmíněné Cartariho verzi se Angerona ukazuje se zahalenými ústy, tedy v pozici, kdy ji k mlčení dovedla druhá osoba. Daná pozice koresponduje s často tradovaným stereotypem o neexistenci mlčenlivé ženy a potřebě usměrňovat ženský jazyk správným směrem.¹⁷

Další rozsáhlejší oblastí, kde se gesto tisení uplatnilo, se stala milostná tematika, a to nejen v oblasti výtvarného umění, ale též kupříkladu v častých odkazech objevujících se v milostné poezii. Do spojitosti s askezí v řeči byla kladena též askeze sexuální a symbolika kladení prstu na ústa evokovala rovněž erotický signál, na což navázal zmíněný emblém *Nocet esse locutum* Otto van Veena, v němž se prvně setkáváme s prolnutím postav Amora a Harpokrata. Veenův drobný Kupid se stal zdrojem inspirace pro širší rozvinutí motivu tzv. harpokratovského Amora (*Amor harpocratis*; *Amour menaçant*), který zpopularizoval Étienne-Maurice Falconet několikaletými variantami mramorových soch Kupida s harpokratovským gestem, upozorňujícím na diskretnost ve věcech lásky. Model sochy byl Falconetem prvně předveden na pařížském Salónu roku 1755 a poté sochař na objednávku Madame de Pompadour vyhotovil roku 1757 mramorovou skulpturu pro zahradu pařížského Hôtelu d'Evreux. Celkem je dnes známo šest verzí a kopií Kupida, přičemž původní Falconetova socha spojená s Madame de Pompadour se nalézá ve sbírkách amsterodamského Rijksmusea. Oblibu Falconetovy sochy i motivu ve spoje-



Obr. 4. Annibale Carracci, *Diana a Endymion*, Řím, Palazzo Farnese. Repró: Caterina Volpi, *Le Fonti delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, in: Francesca Cappelletti – Gerlinde Huber-Rebenich (eds.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997 (= *Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft II.*).

ní s milostnou a erotickou tematikou v druhé polovině 18. století nejlépe dokládá známá *Houpačka* Jeana Honoré Fragonarda (1768–1769, Londýn, Wallace Collection), kde se soška harpokratovského Amora skví v levé části kompozice.¹⁸

Vedle milostných konotací se v umění uplatnilo harpokratovské gesto logicky také v souvislosti s významovým vyzněním „Nebudte!“, tedy spánkem. Na přítomnost daných ideových spojení bylo upozorněno v případě Michelangelova obrazu *Madona Ticha*, kde se sv. Jan Křtítel ukazuje v podobě boha Harpokrata s prstem před ústy a typickou vlčí kůží kolem beder. Na obdob-

ný motiv, příkazující „Nebudte ho!“, se odkazuje v kompozicích *Spícího dítěte*, které mají svou tradici od Piera della Francesca po Giovanniho Belliniho.¹⁹ Přítomnost gesta tišení ve spojení se spící postavou se stalo běžnějším aparátem mnoha nástěnných maleb, například na výjevu Diany a Endymiona od Annibala Carracciho v galerii římského Palazzo Farnese jsou zobrazeni putti, z nichž jeden si vkládá prst před ústa [obr. 4],²⁰ na fresce v římském Palazzo Doria Pamphili vyzývá k mlčení bohyně Júnó, sedící vedle spícího Jupitera, stejně tak činí putti u spícího druhu na malované výzdobě zrcadla v římském Palazzo Colonna.



Obr. 5. Andrea Lanzani, *Alegorie mlčení (Harpokratés)*, zámek Slavkov u Brna, 1702–1703.

Foto: Martin Mádl.

S ohledem na jmenovanou významovou variabilitu tematiky mlčení je třeba se zamyslet nad obsahovými konotacemi vzácného příkladu harpokratovského mýtu v české a moravské barokní malbě, výjevu Harpokrata v alegorii mlčení v jedné z místností slavkovského zámku. Slavkovská alegorie operuje se dvěma formami mlčení, které André Chastel označuje za pasivní a aktivní sémantickou hodnotu: u jedné muž sám mlčí, protože má ovázaná ústa, u druhé Harpokratés (dítě) aktivně vyzývá diváka k mlčení gestem („*signum harpocraticum*“) [obr. 5].²¹ Motiv ptáčka s větvičkou v zobáku je v rámci standardně užívaného aparátu harpokratovských výjevů neobvyklý, nicméně plně zapadá do ideových souvislostí

s mlčenlivostí obecně a připomene běžnější ripovskou husu s kamenem v zobáku. Podstatnější otázkou zůstává celkový význam zobrazení Harpokrata v kontextu lokace ve slavkovské rezidenci a v rámci širšího ikonografického programu výzdoby.

Pro přiblížení vztahu ikonografie maleb pokojů k jejich konkrétní funkci a užití narážíme v případě Slavkova na obtíže z důvodu absence pramenů, které by dané souvislosti objasnily. K funkčnímu členění místností slavkovské rezidence se totiž stal nejspíše až poměrně pozdní inventář z roku 1826,²² který představuje doklad časově poměrně značně vzdálený původním plánum. Ale jeho porovnání s předpokládanou skladbou místností, odpovídající zvyklostem



Obr. 6. *Andrea Lanzani, Aurora odhání noc a spánek, zámek Slavkov u Brna, 1702–1703.
Foto: Martin Mádl.*

a dvorské ceremonii přelomu 17. a 18. století, ukazuje, že i tento dokument přináší řadu podpůrných indicií. Prostor s alegorií mlčení se nachází na konci zahradního křídla piana nobile, které je zahradním sálem rozděleno obligátně na dvě poloviny, dámské a pánské apartmá. Na kresebné skice stavitele Domenika Martinelliho s rozvržením místností je pokoj s Harpokratem označen jako kabinet a v inventáři z roku 1826 se prostor nazývá „kněžninou toaletou“,²³ což koresponduje s lokací uvnitř dámského apartmá v bezprostřední blízkosti s hraběnkou ložnicí. Vedlejší prostorná místnost byla identifikována jako dámská ložnice na základě rozboru korespondence kounicovského stavitele Johanna Georga Bitterpfeila a prostřednictvím její konfrontace se zmíněnou Martinelliho skicou, ukazující rozvrh maleb. Identifikaci dále podpořily inventáře i průzkumy ze

stavební obnovy zámku, při níž byla v tomto prostoru nalezena (díky výklenku pro toaletu, kachlovým kamnům a posteli) právě dámská ložnice.²⁴ Přílehlá dámská ložnice byla dekorována malbou bohyně Aurory odhánějící mraky, noc a větry, tedy malbou alegorie příchodu jitra [obr. 6].

S ohledem na umístění alegorie mlčení ve Slavkově bylo harpokratovské gesto vykládáno ve významu komunikace s návštěvníkem paláce, kterého nabádá, aby zachoval ticho a zatajil to, co spatřil či spatří v souvislosti s umístěním vedlejší ložnice, což je podporováno lokací na konci křídla jako místa jednoho z původních vstupů.²⁵ Původní vstupy v souvislosti se schodišti se tu sice nacházely, ale přímo k ložnici hraběnky by zcela jistě běžný návštěvník rezidence nevstupoval, neboť by to neodpovídalo říšské dvorské ceremonii, která se právě v umístění ložni-

ce a přilehlých prostor výrazně odlišovala od francouzského dvorského modelu (v závislosti na zcela zásadní diferenci v rituálech vstávání a uléhání, kde v Říši docházelo k separaci privátních místností od společenských).²⁶ Tento vchod byl privátní a byl zcela jistě oddělen od oficiálního vstupu, který vedl přímo do ústředního zahradního sálu zámku či do některého z předpokojů.

Aktuální ikonografické výklady se rovněž orientují na interpretaci slavkovských maleb ve spojení s epithalamickou poezií, svatebními a milostnými alegoriemi a sňatkem syna Dominika Ondřeje Kounice Maxmiliána Oldřicha s Marií Ernestinou Rietbergovou. Milostné konotace harpokratovských výjevů byly v textu výše zmíněny, avšak slavkovská realizace na rozdíl od známých a jmenovaných uměleckých děl neukazuje boha Harpokrata jako Amora (dětská postava nemá křídla, toulec ani jiný atribut Kupida), což by podobné úvahy zpochybňovalo.

Jakou roli tedy bůh Harpokratés ve Slavkově zastupuje? Souvislost s funkčním členěním rezidence tu bezpochyby má svou úlohu, mlčení by snad mohlo opravdu zastupovat roli „utajení“ viděného, ale patrně ve spojení s ryze privátním prostorem, určeným pro hraběnčinu toaletu. Nabízí se však také rovina, která má v tradici harpokratovského mýtu širší uplatnění, a to je zmíněná spojitost s gestem „Nebudte!“, tedy vztah k motivice spánku a blízkému ložnicovému prostoru jako takovému. Ke spánku se pak pojí další možné ideové vazby, které se však obnažují až s pohledem na celkovou ikonografickou koncepci dámského apartmá rezidence. Širší výzkum a rozbor jednotlivých místností ukázal, že je tato část pojata patrně především v rovi-

ně alegorie cykličnosti dne²⁷ (ve směru od zahradního sálu, tedy ve směru příchodu návštěvníků rezidence). V prvním pokoji se tu ukazuje alegorie jitra, ve druhém zobrazení Faëthóna prosícího svého otce Apollóna o zapůjčení slunečního vozu, často i jinde spojované s alegorií poledního slunce, ve třetím tu ovidiovský příběh Júnó sypající Argovy oči na ocas páva dle všeho zastupuje alegorii soumraku a příchodu hvězd na noční oblohu (v souladu s textem Macrobiových *Saturnálií*) a celý cyklus vrcholí ložnicí s „noční“ tematikou, která se cyklicky opět mění v nové ráno. V prostoru dámské ložnice se tedy ukončuje a opětovně začíná nová perioda v převedení do alegorie příchodu dne po noci, tedy Aurory odhánějící noc a spánek.²⁸ Vztah symboliky mlčení k jednotící ikonografii cykličnosti dne lze rovněž podpořit raně novověkými texty, konkrétně ikonografickým bestsellerem, Řipovou *Ikonologií*. Zde je s poukazem na citaci z Ariostova *Orlanda furiosa* mlčení nazýváno „přítelem noci“ („amico della notte“) a dáváno do spojitosti se setměním a snížením viditelnosti.²⁹ Postava Harpokrata a symbolika mlčení tedy ve Slavkově pravděpodobně navazuje na jedny z linií mnohotvárné starší textové a vizuální tradice, a to v rovině tišení ruchu při spánku, což se propojuje obecně s noční tematikou a cykličností dne. Podobně bylo využito motivu putti s prstem před ústy na zámku v Plumlově na nástrojných malbách Apollóna zahánějícího noc a spánek. Slavkovský příklad tedy opět dokládá neobvykle rozmanitost jednoho ikonografického typu, jehož možná interpretace by se bez konkrétního kontextu zakázky patrně stala, právě s ohledem na jeho variabilitu, značně problematickou.

THE GOD HARPOCRATES, ALLEGORY OF SILENCE AND SLAVKOV U BRNA (AUSTERLITZ) (RADKA MILTOVÁ) – SUMMARY

A ceiling painting was executed in one of the rooms of piano nobile in Kounic Residence in Slavkov u Brna (Austerlitz). The painting depicts a bearded man with his mouth tied up, putting a twig to a bird's beak, accompanied by a figure of a child, who, putting its finger before its lips, asks for quiet and silence. Symbols of silence and gods of silence, especially the God Harpocrates, unveil a diverse field of various levels of meaning, which have been represented and developed by both textual and pictorial traditions. The look of the God Harpocrates and his attributes were being formed by traditional handbooks on iconography and mythography (by Cesare Ripa, Vincenzo Cartari), but, in general, Harpocratic gesture of a finger before lips used to be connected with numerous contexts and meanings, some of which are being studied in this paper in detail. Silence used to be regarded one of the philosophers' virtues. It was accentuated to keep quiet in religious rituals and mysteries and referred to silence in allegories of political wisdom. Another field, in which symbols of silence were present, was created by various love themes, in which the Gods Cupido and Harpocrates were merged into the so-called Harpocratic Amor. Last but not least this takes over the Harpocratic gesture with connotation of sleep, here meaning a call "do not wake up". In connection with this particular ideology, the allegory of silence was of use also within the framework of Slavkov (Austerlitz) decorations, as the painting was located into the room next to the lady's bedroom. Here, the allegory of silence not only plays its role in relation with the assignment of the rooms, but also corresponds with iconographic context of painting decoration of all the lady's rooms, in which a uniting idea was the daily cycle, culminating by the bedroom fresco of Aurora driving off night and sleep. The relation of the symbols of silence with the iconography of daily cycles can be found in Ripa's *Iconologia*, in which silence is called "friend of night – amico della notte" and connected with dusk and restricted visibility, or the night and sleep herewith.

- 1 Jana Zapletalová, „Fantasioso frescante“. Interpretace nástěnných maleb Andrey Lanzaniho ve Slavkově u Brna, *Umění* 55, 2007, č. 2, s. 120–132. – Jana Zapletalová, Amoris Austerlitzensis triumphus. Ke spojitosti Lanzaniho maleb ve Slavkově u Brna s epithalamicou poezií, in: Milena Bartlová – Lubomír Konečný – Lubomír Slaviček (eds.), *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění. Práce držitelů Baderova stipendia pro výzkum malířství 17. století*, Praha 2007, s. 83–105. – Radka Miltová, „Najde se Ovidia Metamorphosis o kunstu tělesné lásky“. *Receptce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě* (disertační práce FF MU), Brno 2008, s. 162–199. – Jana Zapletalová, *Andrea Lanzani*, Olomouc 2008, s. 51–58, 124–136.
- 2 Odkazy na egyptský původ Harpokrata jsou zakotveny a dále rozváděny i v textech raně novověkých mytografických příruček, kupříkladu u Vincenza Cartariho v *Immagini degli Dei* či v textu nejmlad-

ší mytologie vydané v jazykově německém prostoru, *Theologie mythologica* Georga Pictora. Cartari v textu zmiňuje boha Harpokrata, jemuž Egyptané říkali Harpokratés a Řekové jej nazývali Sigalionem („Itaque A Egypti silentii Deum inter praecipua sua numina sunt venerati, eum Harpocratem vocauerunt, quem Graeci Sigaleonem dicunt“). Vincenzo Cartari, *Pantheon antiquorum exhibens Imagines Deorum qui ab antiquis colebantur, ubi simul ritus, simulacra, ceremoniae, magnaquae ex parte veterum religio explicatur; olim a Vincentio Chartario, [...] ex variis auctoribus in unum collectum atque itelice lingua expositur, nunc vero latino sumone ab Antonio Verderio, Domino Vallis – privatae & c expressum, inq; meliorem ordinem digustum. Insuper additus est Index; Continens LXXXVIII. Imagines*, 1683, s. 144. – Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1995, s. 228, 238.

- 3 Aldo Scaglione, *The Humanist as Scholar and Politician's Conception of the Grammatications*, *Studies in the Renaissance* 8, 1961, s. 56. – David M. Greene, *The Identity of the Emblematic Nemesis*, *Studies in the Renaissance* 10, 1963, s. 35.
- 4 Claudia Benthien, *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*, München 2006, s. 43.
- 5 Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1984, s. 22. – André Chastel, *Le geste dans l'art*, Vendôme 2001, s. 98. – Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1967, s. 215.
- 6 Ve sbírkách egyptského umění se lze setkat s množstvím bronzových a terakotových sošek dětských postav, představujících malého Harpokrata (například ve vatikánských sbírkách, v Museum of Art v Clevelandu apod.). Rané novověké traktáty přinášely kopie těchto egyptských a antických sošek, amuletů či talismanů se zobrazením bůžka Harpokrata: velké množství grafických reprodukcí těchto objektů (*Amuleta Harpocratica*) lze nalézt v díle věnovaném přímo bohu Harpokratovi, které pod názvem *Harpocrates et Monumenta antiqua* vydal Gisbert Cuper v Utrechtu roku 1687. Další obdobné ilustrace se objevily v díle Athanasia Kirchera *Oedipus aegyptiacus* (vydáno v Římě v letech 1652–1654). Harpokratés v „egyptské“ podobě se v rámci monumentálního umění objevil na oltáři boha Apise, vytvořenem roku 1731 Johannem Melchiorum Dinglingerem pro drážďanskou Grünes Gewölbe: Benthien (pozn. 4), s. 46–49 (zde ukázky rytin z děl Cupera a Kirchera, které byly starověkými památkami výrazně ovlivněny). – Gisela Zick, *Amor – Harpocrates. Zur Wirkungsgeschichte und ikonographischen Herleitung einer Skulptur von Etienne-Maurice Falconet*, *Wallraf Richartz Jahrbuch* 37, 1975, s. 224–227.
- 7 Mária Malíková, *Neznámý obraz Giacoma del Pò v Bratislave*, *Ars* 1989, s. 51, 54, pozn. 11.
- 8 Vincenzo Cartari, *Le immagini de i Dei de gli antichi nelle quali si contengo no gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*, *Raccolte dal Sig. Vincenzo Cartari, con la loro espositione, & con bellissime & accomodate figure nuouamente stampate. Et con molta diligenza riuiste e ricorrette. Con Privilegio*, Venetia 1580, s. 375. – Cartari (pozn. 2), ryt. LX. Výjev z Cartariho reprodukován též v: Seznec (pozn. 2), s. 297, obr. 104. – Harpokratés z Palazzo Magnani reprodukován v: Caterina Volpi, *Le Fonti delle Immagini degli dei degli antichi di Vincenzo Cartari*, in: Francesca Cappelletti – Gerlinde Huber-Rebenich (eds.), *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997 (= Ikonographische Repertorien des antiken Mythos in Europa, Beiheft II), taf. 10. Vžitou a tradiční podobu bohů Harpokrata a Angerony ukazují též různá emblematická znázornění: Arthur Henkel – Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978, sl. 1822–1824 (emblémy: „IN SIMULACHRUM DEAE AGENIORAE SILENTIUM“; „TACVISSE NVNQVAM POENITVIT“; „IN SILENTIVM“; „FUGE, TACE, QUIESCE“; „AUDI, TACE, FUGE“; „STULTITIAM CELARE DIFFICILE“).
- 9 „*Huomo vecchio, il quale si tenga un dito alle labbra della bocca, & appresso vi sarà un'Oca noc un sasso in bocca. Perche l'età senile persuade facilmente il silentio, come quella che confida più ne' meriti, e nella fama acquistata, che nelle parole, si fà il silentio da alcuni di questa età. L'Oca è molto dedita al continuo stridere, & cingottire non molta garrulità, però tenendo il sasso in bocca, c'insegna che non ci trovando noi atti à parlare in modo, che ne possiamo acquistare lode, dobbiamo tacere più tosto.*“ Cesare Ripa, *Iconologia* (Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli), Milano 1992, s. 406–407. – Malíková (pozn. 7), s. 49–55. U Ripy se podobné motivy ještě objevují u postavy Melancholie (která má ovázaná ústa na znamení mlčenlivosti a na hlavě vrabce) či Půstu (jenž má také příznačně zavázaná ústa). Ripa (pozn. 9), s. 63–64. K emblému „*Nocet esse locutum*“ Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, Antverp 1608, ed. in: Stephen Orgel (ed.), *The Philosophy of Images* 9, New York – London 1979, s. 70–71: „*NOCET ESSE LOCVTVM*.”
- Labra premens digitis Amor, intercidit amare
Hunc, qui rimosum pectus habere volet.
Ovid. Præcipue Cytherea iubet sua sacra taceri
Admoneo, veniat ne quis ad illa loquax. (Loues
secresie is in silence. / Both by the peach and goos is silencie signified, / The louer must in loue to silence bee enclynd, / For speaking of his loue beuayes the louers mynd, / But silence vfd in loue doth make it vnespied. // Leale, e secreto. / Del silentio d'Amor quest'è figura; / Dolce è il silentio, e la sonora voce / Chi sa tacer, d'Inuidia non si cura.)“ – Henkel – Schöne (pozn. 8), s. 833. – Malíková (pozn. 7), s. 49–51.
- 10 Wind (pozn. 5), s. 23.
- 11 Raymond B. Waddington, *The iconography of silence and Chapman's Hercules*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, s. 248. – Christoph Strosetzki, *Konversation. Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1978, s. 23–24. – Peter Burke, *Reden und Schweigen. Zur Geschichte Sprachlicher Identität*, Berlin 1993, s. 70.
- 12 *De Mutua & Civili Conversatione. O Ctném a chvalitebném v Světě obcování knihy čtyry od Steffana Gwazy Vlašským Jazykem nejprv sepsané [...]*, Praha 1613, s. 56, 102, 131, 196.
- 13 Dalším dokladem vnímání boha Harpokrata v souvislostech filozofické ctnosti je filozoficko-rétorický traktát Hippolyta a Colliba *Harpocrates Sive de recta Silendi*

- ratione* (vydaný v Leidenu roku 1603), který na titulní straně přináší rytinu boha s prstem před ústy. V emblematické se ve smyslu politické moudrosti užívalo motivu Mínotaura v labyrintu držícího prst před ústy (př. ve sbírkách *Emblemata Horatiana*, Ruscelliho *Le imprese illustri*, Picinelliho *Mundus Symbolicus*). Benthien (pozn. 4), s. 47–51, 68–74. – Zick (pozn. 6), s. 229–231.
- 14 Malba v Lausanne kopíruje Veenův emblém pouze s drobnými rozdíly: např. na standartě se neskví písmena S. P. Q. R., nýbrž L. C. E. (Lausanna Civitas Equestris). Walter Deonna, *Le silence, gardien du secret*, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 12, 1951, s. 28–41. – Paul Boesch, *Die Verschwiegenheit von Hans Ulrich II. Fisch*, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 13, 1952, s. 50–51. – Jean-Charles Biaudet, *Le Silence de l'Hôtel de Ville de Lausanne*, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 13, 1952, s. 242–247. – Benthien (pozn. 4), s. 62–75. Cobyčnost moudrosti se alegorie mlčenlivosti objevuje též ve výzdobě hradu Trausnitz v Landshutu. Helmut Kronthaler, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, München 1992, s. 94–97.
- 15 Karla Langedijk, „Silentium“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* XV, 1964, s. 3–17. – Chastel (pozn. 5), s. 73, 80–82. – Claudia Benthien, *Schweigen als Pathosformel in der Frühen Neuzeit*, in: Johann Anselm Steiger, *Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2005 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 43), s. 139–142.
- 16 Bohyně Angerona byla stejně známá jako Harpokratés: za příklad z našeho prostředí může posloužit i citát z nepomucenského kázání od Kryštofa Hubatia *Kazatel prorocký*, kde o předsevzetí mlčet na počátku kázání píše: „*Ano, i se osměluji vsícky zde mluviti aneb kázat předsevzetí mající k nápodobnému mlčení zbuzovat: Tacete! Mlčte! Však jaké jest to mé podivné předsevzetí? Co mě k mlčení dohání a nutí tu, kde mně právo a s právem svoboda daná k mlčení? Zdaliž mně tato kaple nějakého Harpocratesa aneb Angeronu, mlčení boha a bohyni pohanskou, představuje, kteří by s vloženým na ústa svá prstem nějaké znamení k mlčení dali?*“ Miloš Sládek (ed.), *Svět je podvodný verbíř aneb Výbor z českých jednotlivě vydaných svátečních a příležitostných kázání konce 17. a prvních dvou třetin 18. století*, Praha 2005, s. 270.
- 17 Benthien, *Barockes Schweigen* (pozn. 4), s. 218–222.
- 18 Chastel (pozn. 5), s. 77–78. – Zick (pozn. 6), s. 216–246. – Benthien, *Schweigen* (pozn. 15), s. 123–131.
- 19 Langedijk (pozn. 15), s. 15–16. – Chastel (pozn. 5), s. 70–72.
- 20 Volpi (pozn. 8), taf. 11.
- 21 Chastel (pozn. 5), s. 67.
- 22 Historické muzeum ve Slavkově u Brna, Pomocný historický materiál – zámek, i. č. 31.
- 23 Na Martinelliho skice koresponduje umístění kabinetu s oddělením soukromé a veřejné (za Dominika Ondřeje Kounice již nerealizované) části rezidence. Skica je reprodukována mj. in: Marina Dell’Omo, Andrea Lanzani in *Moravia. Precisazioni per un capitolo poco noto della sua attività*, *Nuovi studi* 8. *Rivista di arte antica e moderna* 2000, s. 95–96. – Jana Zapletalová, *La decorazione pittorica dell’„ala Martinelli“ al castello di Austerlitz*, in: Aurora Scotti Tosini (ed.), *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691–1705)*, kat. výst., Milano 2006, s. 163. – Historické muzeum ve Slavkově u Brna, Pomocný historický materiál – zámek, inv. č. 31.
- 24 Zapletalová, *Amoris* (pozn. 1), s. 90. – Zapletalová, *Andrea* (pozn. 1), s. 128–131. – Historické muzeum ve Slavkově u Brna, Pomocný historický materiál – zámek, i. č. 31. Prostor ložnice, tedy „Schlafzimmer“, je zmiňován i v inventáři hraběnky z roku 1707 a je nejvýše pravděpodobné, že je tím myšlena místnost s výjevem Aurory odhánějící mraky, noc a větry. Moravský zemský archiv v Brně, G 436, i. č. 499, sign. I 42, Inventář pozůstalosti po Marii Eleonoře Kounicové 1707, fol. 45v. – František Vícha, *Státní zámek Slavkov u Brna, historie, obnova, provoz*, *Památky a příroda* 10, 1985, č. 2, s. 72. – Miltová (pozn. 1), s. 186–187.
- 25 Zapletalová, *Amoris* (pozn. 1), s. 90. – Zapletalová, *Andrea* (pozn. 1), s. 131. Daný výklad je součástí širší interpretace maleb na základě spojení s epithalamickou poezií.
- 26 Henriette Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, München 2002, s. 12.
- 27 Na možnost spojení maleb s cykličností dne a přírody již bylo upozorněno. Jana Zapletalová, „*Fantasio frescante*“ (pozn. 1), s. 123, 128 (s další argumentací, kterou tu není třeba opakovat). Zde jsou akcentovány významy některých božstev v rámci cykličnosti přírody, ne význam konkrétních zobrazených narativních příběhů. Poté autorka tematiku cykličnosti přírody interpretovala s ohledem na akcentaci epithalamické poezie. Zapletalová, *Amoris* (pozn. 1), s. 88–90. – Zapletalová, *Andrea* (pozn. 1), s. 128–131.
- 28 Obsáhlejší argumentací k jednotlivým malbám ve Slavkově a jejich významovým rovinám v rámci cykličnosti dne (spolu s literaturou) se věnuje Miltová (pozn. 1), s. 182–192.
- 29 Ripa (v edicích z let 1603 či 1659) odkazuje v textu na následující část Ariostova textu: „*Il silentio va intorno, e fà la scorta. / Hà le scarpe di feltro, e'l mantel bruno, / Et à quanti n'incontra di lontano, / Che non debba venir cenna con mano.*“ Benthien, *Barockes Schweigen* (pozn. 4), s. 65.