

Hečková, Petra

Ke grafickým předlohám sochařské výzdoby kroměřížského Libosadu

Opuscula historiae artium. 2017, vol. 66, iss. 2, pp. 134-149

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137936>

Access Date: 17. 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.

Ke grafickým předlohám sochařské výzdoby kroměřížského Libosadu*

Petra Hečková

The sculptural decorations of the Colonnade of the Kroměříž/Kremsier Flower Garden comprise a unique collection of several dozen sculptures and busts that were created in the first half of the 1670s, most of which were modelled on print images of existing antique works of sculpture, statues, and reliefs. Research to date has identified two collections of prints (Villa Pamphilia eiusque palatium, cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria [...], by Dominique Barrière and Giovanni Battista Falda, and Segmenta nobilium signorum et statuarum [...], by François Perrier) that served as the sources or templates on which the majority of the sculptures in the niches and almost one-half of all the busts were based. This article revises past opinion on which prints served as the models for the other seven niche sculptures and from a comparative analysis of details in the execution of the relevant prints it identifies as a third source used in Kroměříž the first, undated edition of the album Admiranda Romanarum Antiquitatum by Pietro Santi Bartoli and Giovanni Pietro Bellori. The article sets the topic of the spread of antique formal motifs through early-modern prints in the wider context of the reception of antiquity in early-modern culture.

Keywords: Kroměříž/Kremsier; Flower Garden; colonnade; baroque prints; models; antique sculpture; Pietro Santi Bartoli; François Perrier; restoration; antiquarianism

Mgr. Petra Hečková, Ph.D.

Katedra filozofie, Filozofická fakulta Západočeské univerzity v Plzni / Department of Philosophy, Faculty of Arts, University of West Bohemia in Pilsen
e-mail: petra.heckova@email.cz

Odkrývání vztahů raně novověké kultury k antické a tradování antických uměleckých vzorů představuje přes dlouhou badatelskou tradici a svou nesmírnou důležitost oblast stále nabízející nová či dosud málo prozkoumaná témata. V prostředí českých zemí je zřejmě nejvýraznějším příkladem uměleckého díla z období baroka, kde je inspirace antickou výtvarnou kulturou zjevná nejen co do aspektu ikonografického, ale také z hlediska přenosu a reprodukce formálních výtvarných vzorů, sochařská výzdoba takzvané Kolonády, zahradní arkádové lodžie Květné zahrady v Kroměříži (Libosadu). Ta vznikla v rozmezí let 1666–1675 jako součást velkorýseho plánu olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1664–1695) vytvořit v Kroměříži reprezentativní sídlo dle nejvyšších standardů aristokratické kultury raného novověku. [obr. 1]

Pojem galerie (*galleria del giardino*), který pro pojmenování objektu užil samotný biskup v dopise architektu Tencalovi ze 4. srpna 1667,¹ vycházel ze širšího pojetí, tak jak se uplatňovalo v italském prostředí pozdního cinquecenta a seicenta.² Pro identifikaci prostoru jako „galerie“ tedy nebyla rozhodující ani tak uzavřená prostorová dispozice dle francouzského vzoru, nýbrž jeho funkce a náplň, tedy reprezentace majitele a vystavení „věcí oku lahodících“,³ především uměleckých děl, obrazů a soch. Zvláštní postavení měla v tomto ohledu tzv. *galleria di antichità*, jejíž hlavní funkce, tedy vystavování antických sochařských děl, šla ruku v ruce s koncipováním architektonické formy ve stylu *all'antica*, mj. obohacením o výklenky pro sochy, inkrustaci stěn antickými reliéfy či nápisy, doplněním štukovou a malířskou výzdobou s antickými náměty, případně propojením s umělou grottou či nymfeem. Z tohoto hlediska měla kroměřížská Kolonáda – přes určitou odlišnost svého prostorového řešení i způsobu uplatnění – nepochybně představovat právě typ *galleria di antichità*.

Ačkoli identifikace sochařských prototypů pro sochařskou výzdobu vnitřní části arkádové lodžie, a do značné míry i jejích grafických předloh, je víceméně objasněná,⁴ některé související otázky zůstávají nezodpovězeny. Předkládaný text se zaměří především na správnost dosavadního určení grafických předloh části soch kroměřížského Libosadu a na některá problematiska místa převodu



1 – Kroměříž, kolonáda Květné zahrady, okolo 1665–1675

grafických vzorů do řešení sochařské výzdoby arkádové lodžie.

Na závislost soch kroměřížské Kolonády na antických vzorech zprostředkovaných skrze mědirytiny, tak jak je doložena z pramenného materiálu, upozornil již František Václav Peřinka.⁵ První kroky k identifikaci předloh sochařské výzdoby však učinil až v polovině osmdesátých let minulého století Vilém Jůza, který také odkázal na grafické předlohy pro třináct soch v nikách a dvacet dva bust v průčelí z alba *Villa Pamphilia*.⁶ Zároveň vyslovil dosud platný názor, že většina poprsí na průčelí arkádové lodžie nemá oporu v konkrétních grafických předlohách a spíše velmi volně navazuje na renesanční tradici „umístování hlav císařů na fasádách v humanistické připomínce kultu géníů“.⁷ Na Jůzova zjištění navázaly práce Ondřeje Zatloukala, který se snažil zasadit projekt biskupa Lichtensteina do kontextu barokního zájmu o antickou kulturu, a vedle alba *Villa Pamphilia* pak jako možný zdroj inspirace uvádí přímou biskupovu zkušenost z římského prostředí.⁸

Důležitý krok k identifikaci grafických předloh pro zbývající část sochařské výzdoby Kolonády učinil se ve své studii srovnávající sochařskou výzdobu v Kroměříži s mnohem mladším sídlem ve Wörlitz Alfred Schäfer.⁹ Vedle vyobrazení ve *Villa Pamphilia* určil jako zdroj pro dalších dvacet

čtyři soch album Françoise Perriera z roku 1638 a pro šest soch identifikoval předlohy v publikaci *Übrig gebliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten*, vydané Johannem Jacobem von Sandrart (1655–1698). Tu však nepřesně datoval do roku 1642, namísto 1692. Schäferova práce ovlivnila další směr v českém uměnovědném bádání, ať už se jedná o monografii Radky Miltové věnovanou ovidiovské ikonografii,¹⁰ studii Jana Bažanta, jenž u většiny soch identifikoval vedle grafických předloh také konkrétní antický model,¹¹ nebo diplomovou práci a z ní vycházející článek Milana Škobrtala, věnující se osobnosti sochaře Michaela Mandíka, tvůrce části sochařské výzdoby Libosadu.¹²

Všichni autoři se v podstatě shodli na dvou předlohách, a to albu *Villa Pamphilia*, jehož exemplář je dodnes součástí fondů zámecké knihovny a z něhož pochází předlohy pro celkem čtrnáct postav,¹³ a na Perrierově grafickém cyklu *Segmenta nobilium signorum et statuarum* z roku 1638, odkud byly převzaty předlohy pro dvacet tři soch.¹⁴ Nejednotnost dosud panovala v určení předloh pro zbývající sedm soch z nik arkádové lodžie, a to konkrétně postavy označené nápisy jako „CIVIS ROM·TRIVMPH“, „EQVES ROM·TRIVMPH“, „CASSANDRA“, „FLAMEN“, „POPA“, „MEDVLLINA“ a „ARVNGVS“. Možný zdroj předloh pro tyto sochy byl většinou autorů, počínaje Schäferem, hledán v publika-

ci Johanna Jacoba von Sandrart *Übrig gebliebene Merckzeichen*, a to i přes zjevnou diskrepanci mezi datací vydání alba (1692) a vznikem sochařské výzdoby Kolonády.¹⁵ Jako další možné vzory uvedl Jan Bažant také album *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum* (1645) Françoise Perriera a první, nedatované vydání *Admiranda Romanarum Antiquitatum* Pietra Santiho Bartoliho. Možnost určení jediného konkrétního zdroje grafických předloh pro uvedené sedm soch, stejně jako otázka jeho faktické dostupnosti a tím i reálného využití v realizaci sochařské výzdoby Kolonády, přitom nebyla kriticky zkoumána žádným z autorů.¹⁶

Podle Radky Miltové se k pořízení grafik, jež mohly být použity jako předlohy pro sochy vytvářené snad Mandíkem přímo pro Kolonádu, vztahoval list biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu z 20. prosince 1670, adresovaný jeho římskému agentovi Giovannimu Petignierovi.¹⁷ Přestože dochované písemné prameny neumožňují přesnější identifikaci grafik, jež biskup z Říma nakonec obdržel, o tom, že se jednalo o umělecké tisky na trhu snadno dostupné, svědčí také to, že zásilka z Říma dorazila už 17. ledna následujícího roku.¹⁸ U prvního souboru grafických předloh, alba *Villa Pamphilia*, je situace jednoznačná.¹⁹ Album s rytinami Dominiqua Barriera (asi 1622–1678) a Giovanniho Battisty Faldy bylo typickým reprezentantem

soudobé grafické produkce propagující podobu předních římských šlechtických rezidencí, jejich umělecké výzdoby a sbírek formou velkoryse pojatých a bohatě ilustrovaných velkoformátových svazků, jako byly *Aedes Barberinae* (1642) od Girolama Tetiho nebo *Galleria Giustiniana* (1631) vzniklá na objednávku Vincenza Giustinianiho (1564–1637). Na produkci těchto obrazových a starožitnických alb se v 17. století specializovala tiskárna rodiny De Rossiů. V nakladatelství De Rossiho vyšlo album *Villa Pamphilia* v celkem dvou edicích, z toho první, nedatovaná, někdy na začátku šedesátých let 17. století.²⁰ Druhé vydání pořídil kolem roku 1670 Camillův nástupce Giovanni Battista Pamphilj (1574–1655), který nechal o něco dříve zakrýt citlivé partie soch řízkovými listy, drapériemi a rouchy provedenými ve štuku.²¹

Nepřímo lze v kroměřížském prostředí doložit také přítomnost druhého inspiračního zdroje a předlohy pro sochařskou výzdobu Libosadu, Perrierova alba *Segmenta nobilium signorum et statuarum*. Publikace se stovkou rytin zobrazujících více než osm desítek soch z několika nejvýznamnějších římských sbírek navazovala na starší tradici grafických tisků zobrazujících slavná římská mirabilia opera, ať už to byl cyklus *Speculum Romanae magnificentiae* vydávaný od roku 1540 Antoniem Lafrerim (1512–1577), případně čistě antickému sochařství věnovaná alba *Antiqua-*

2 – Michael Mandík (?), říční bůh „Moravus“, počátek 70. let 17. století. Kroměříž, Květná zahrada



rum Statuarum urbis Romae (1561–1594) Giovanniho Battisty de Cavalieriho (1526–1597) či stejnojmenné album Philippa Thomassina (1562–1622) z roku 1618. Perrierova sbírka se ze všech uvedených stala nejznámější a v průběhu 17. století také nejčastěji vydávanou. Poprvé sice vyšla již v roce 1638, ovšem ještě v průběhu 17. století následovalo několik dalších edic tištěných z Perrierových původních desek ve Francii a jedna vytištěná Cornelisem van Dalenem v Nizozemí.²² Vedle toho se na počátku padesátých let 17. století objevila také pirátská edice v římském nakladatelství Giovanniho Giacoma De Rossiho.²³

O znalosti Perrierovy grafiky v okruhu biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu svědčí socha říčního boha, tzv. *Morava*.²⁴ [obr. 2] Zatímco kompozice ležící mužské postavy vychází z antických prototypů říčních bohů, jak je zachytil Perrier, spíše volněji, je gesto pokrčené levé ruky čechrající plnovous a složené pravé paže, v Kroměříži překřížené tak, aby mohla držet ústí vázy, jasným odkazem na Michelangelova Mojžíše, který byl v albu *Segmenta nobilium signorum* jako jedno ze dvou novověkých sochařských děl rovněž reprodukováno.²⁵ [obr. 3]

Zůstává předmětem diskuze, zda se Perrierovo album nacházelo přímo v biskupových sbírkách, nebo zda bylo zprostředkováno jiným způsobem. V této souvislosti nelze nezmínit motiv na frontispisu knihy *Mars Moravicus* (1677) Tomáše Pešiny z Čechorodu, který vytvořil Martin Antonín Lublinský (1636–1690) na motivy titulního listu Perrierova alba. I když předpoklad přímé Lublinského účasti na tvorbě ideového konceptu sochařské dekorace tzv. Kolonády není bádáním přijímán bez výhrad, jeho vliv na různé fáze výzdoby biskupského sídla v Kroměříži je všeobecně znám.²⁶ Jak poukázala Petra Zelenková, Lublinský často pracoval s uměleckými výpůjčkami motivů z různých grafických alb reprodukcí uměleckou produkci v Římě, mimo jiné Tetiho *Aedes Barberinae*.²⁷

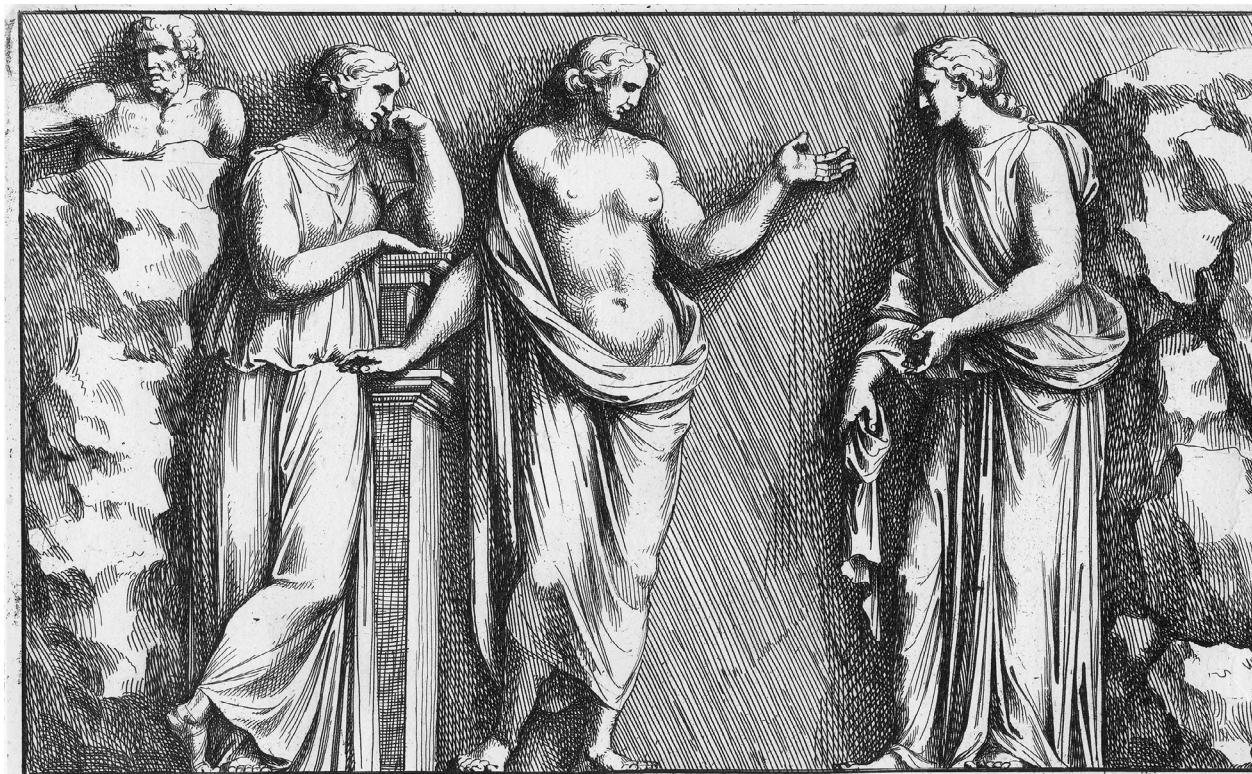
Zaměříme-li se na předlohy pro třetí skupinu soch v nikách arkádové lodžie („CIVIS ROM·TRIVMPH“, „EQVES ROM·TRIVMPH“, „CASSANDRA“, „FLAMEN“, „POPA“, „MEDVLLINA“ a „ARVNGVS“), lze do roku 1670 identifikovat pouze pět grafických vyobrazení, na nichž se můžeme s příslušnými motivy setkat. Jedná se o grafiky interpretující reliéf s triumfálním procesím z průchodu Titova oblouku, část reliéfu pocházejících z Oltáře míru (Ara Pacis), vystavených v římské vile Medici, výjev s obětováním bohyni Dianě na jednom z kruhových reliéfů Konstantinova oblouku, fragment reliéfního vlysu na ohradní zdi Nervova fóra a konečně reliéf, zachycující olympská božstva, nacházející se od šedesátých let 17. století v soukromé sbírce kardinála Camilla Massima. Příslušné motivy se v průběhu 17. století objevily na grafikách v několika různých edicích, ovšem zdaleka ne vždy současně. Tři z pěti námětů (reliéfy z Ara Pacis, Titova a Konstantinova oblouku) publikoval ve svém albu *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc*



3 – François Perrier, **Michelangelův Mojžíš**, in: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Romae 1638 (vyd. 1653), fol. 20

extant (1645) François Perrier a o dvacet let později je prakticky doslovně od Perriera převzal Pietro Santi Bartoli. Ten nově v grafice vytvořil také zbývající dva motivy (pasticcio různých částí reliéfního vlysu z Nervova fóra a reliéf ze sbírky Chigi-Massimo).

Malíř, grafik a uznávaný znalec starožitností Pietro Santi Bartoli (1635–1700) se na oblast reprodukční grafiky plně specializoval někdy po polovině šedesátých let 17. století, kdy začal pracovat pro přední římské nakladatelství De Rossiho a spolupracovat s další významnou osobností barokního starožitnictví, Giovannim Pietrem Bellorim (1613–1696), mj. na nové publikaci reliéfů z Trajánova sloupu.²⁸ Samotný Bellori si jej nesmírně cenil pro preciznost a přesnost, s jakou dokázal převést do grafiky a reprodukovat ty nejjemnější nuance antických sochařských a reliéfních památek.²⁹ Souvislosti mezi Bartoliho grafickou produkcí a staršími rytinami François Perriera v jeho sbírce *Icones et segmenta* z roku 1645, na níž spolupracoval rovněž Bellori, si již



4 – Pietro Santi Bartoli – Giovanni Pietro Bellori, reliéf z Fora Transitoria, 1666. *Admiranda Romanarum antiquitatum*, Romae [1666], fol. 70

dříve povšimli italští badatelé.³⁰ S Perrierovými rytinami byly ve starší uměleckohistorické literatuře ty Bartoliho dokonce zaměňovány, případně považovány za jejich pouhé kopie.

Tento soud je však nepřesný. Některé Perrierovy desky ze svazku *Icones et Segmenta*, uchovávané v tiskárně De Rossiho, Bartoli pravděpodobně převzal a doplnil o aktualizované Belloriho texty.³¹ Velké části rytin však provedl zcela nově, tak aby vyobrazení lépe odpovídala novým požadavkům na starožitnickou reprodukční grafiku. Volnější rukopis a celkově malebnější pojetí Perrierovo tak nahradila v Bartoliho edici rigidnější a přesnější kresba s typicky bohatou modelací pomocí sítě jemných šrafur, soustředěná na propracování detailů zbroje, šatu, výstroje či vyobrazených předmětů. To vše při respektu k původnímu Perrierovu řešení, takže Bartoli převzal i ty části, jež byly Perrierem v grafice „dorestaurovány“, aniž by měly oporu v existujícím antickém materiálu. Právě rozdílné pojetí Perrierovy a Bartoliho grafiky a jejich detailnější analýza nám dovoluje odpovědět přesvědčivě na otázku, v jaké z publikací lze najít předlohy pro třetí skupinu soch kroměřížské Kolonády.

Pomineme-li pozdní německé vydání Johanna Jacoba von Sandrart *Übrig gebliebene Merckzeichen von den römischen Antiquitäten* (1692), byly dříve představené Bartoliho grafiky zařazeny do několika publikací vytvořených ve spolupráci s Giovannim Pietrem Bellorim v nakladatel-

ství De Rossiho. Především jsou to dvě vydání alba *Admiranda Romanarum Antiquitatum*: první, datované obvykle rokem 1666,³² a druhé vydání (1693), které je však příliš pozdní, než aby mohlo sloužit jako předloha pro kroměřížské sochy. Přes shodný název navíc nejsou obě vydání totožná. Zatímco v prvním vydání můžeme nalézt všech pět příslušných grafických listů, do druhého byly zařazeny pouze tři. Chybějící dvě grafiky s výjevem z Titova a Konstantinova oblouku se už dříve objevily v publikaci *Veterus Arcus Augustorum* (1690). Z uvedeného výčtu vyplývá, že možný okruh předloh je vzhledem k jednoznačnému datu *ante quem*, roku 1670, kdy začínají práce na sochařské výzdobě Kolonády, značně omezený. Otázkou zůstává, zda mohlo být jako zdroj předloh pro kroměřížské sochy použito také mladší grafické album Perrierovo, nebo zda je možné potvrdit předpoklad, že se všechny předlohy nacházejí v grafickém albu jediném, tedy Bartoliho a Belloriho prvním, nedatovaném vydání *Admiranda Romanarum Antiquitatum*.

Pro sochy „CASSANDRA“, „MEDVLLINA“ a „ARVNGVS“ jsou Bartoliho grafiky v prvním vydání alba *Admiranda Romanarum Antiquitatum* jedinou časově související předlohou. Z reliéfu zobrazujícího postavy Olympanů, pocházejícího z někdejší sbírky Camilla Massima v paláci del Drago,³³ pochází motiv mužské figury zosobňující boha Háda s rohem hojnosti, která je v Belloriho a Bartoliho prvním vydání *Admiranda romanarum antiquitatum* označena jako

„Genius“, zatímco v Kroměříži získala poněkud netradiční pojmenování „ARVNGVS“.34 Předlohy pro dvojici ženských postav nazvaných „CASSANDRA“ a „MEDVLLINA“ našel kroměřížský sochař v grafickém listu, na němž jsou do jediného výjevu zkomponovány různé fragmentárně dochované části figurálního reliéfu zdobícího *Le Colonnacce*, pozůstatek ohradní zdi Nervova fóra.35

Zatímco architektura *Le Colonnacce* stála v centru pozornosti umělců již od renesance, figurální výzdoba byla až do poloviny 17. století reprodukována, i vzhledem k vysoce fragmentárnímu stavu dochování, jen vzácně. Výjimkou je cyklus kreseb vytvořených pro album Cassiana Dal Pozzo,36 kde byly obě části reliéfu s vyobrazením Venuše Cloaciny s dalšími božstvy a s personifikací vodního pramene spojeny do jedné kompozice podobným způsobem, jakým to pak učinil Pietro Santi Bartoli. [obr. 4] Na kresbách Dal Pozzo alba i na Bartoliho rytině byly chybějící partie reliéfu navíc „dorestaurovány“: u Venuše Cloaciny (v Kroměříži „MEDVLLINA“) byla doplněna hlava a postava k ní obrácené ženy zahalené v peplu (kroměřížská „CASSANDRA“) získala pravou paži. [obr. 5] Kroměřížský sochař, který špatně inter-



5 – Cassandra, první polovina 70. let 17. století. Kroměříž, kolonáda Květné zahrady

pretoval hustou sítí linií tvořících prohlubeň levé dlaně, jí navíc přidal do levé ruky jablko. [obr. 6]

Zaměříme-li se na další dvojici soch označených jako „CIVIS ROM·TRIVMPH“ a „EQVES ROM·TRIVMPH“, nalezneme příslušné předlohy na grafice reprodukcující výjev římského triumfálního průvodu s kořistí z jeruzalémského chrámu, který se nachází v průchodu Titova oblouku na Foru Romanu. Obě postavy na reliéfu však byly už v renesanci čitelné jen obtížně vzhledem k poškozením vzniklým během začlenění stavby do fortifikací rodu Frangipanů v polovině 12. století.37 Jak ukazuje současný stav památky i řada ikonografických dokladů z 16. a 17. století, zůstal reliéf až do moderní doby nerestaurován. [obr. 7] François Perrier tak na své grafice publikované v albu *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum* zachytil nikoli stav po nějakém dřívějším uskutečněném restaurátorském zásahu, ale kompozici dotvořil podle své vlastní představy.38 [obr. 8]

U lépe zachované postavy muže poblíž sedmiramenného svícnu, která byla předlohou pro kroměřížského „EQVES ROM·TRIVMPH“, doplnil chybějící hlavu korunovanou vavřínovým věncem a předloktí vnější (na reliéfu pravé) ruky, do níž vložil vavřínové ratolesti, jimiž ukazuje na sedmiramenný svícen. Vojenská vyznamenání (*phalerae*) upevněná na řemenech na hrudi, která jsou i dnes na reliéfu dobře rozeznatelná, však v grafické reprodukci opominul. Druhou z postav, která se na grafice stala předlohou pro sochu „CIVIS ROM·TRIVMPH“, musel v Kroměříži vytvořit zcela nově, neboť na antickém reliéfu chyběla a zůstal z ní pouze obrys. V Perrierově grafické rekonstrukci reliéfu se obě postavy staly dominantními a gesty svých rukou, ukazujících na kořist uchvácenou z jeruzalémského chrámu, podtrhují vyobrazený námět vítězného triumfu po porážce Židů.39

Perrierovu grafickou předlohu znovu využil v polovině šedesátých let 17. století Pietro Santi Bartoli.40 [obr. 9] Nejednalo se však o pouhou kopii. Vedle stranového převrácení celé kompozice je na Bartoliho verzi na první pohled patrná řada rozdílů v propracování detailů u postavy sloužící jako předloha pro sochu „CIVIS ROM·TRIVMPH“: bohatší vavřínový věnec, propracovanější záhyby drapérie nebo skráně pokryté „neronovským“ plnovousem. [obr. 10] To, že jako předloha pro obě kroměřížské sochy sloužila Bartoliho grafika, přesvědčivě dokládá provedení druhé postavy, jež byla vzorem kroměřížského „EQVES ROM·TRIVMPH“. Na starší Perrierově grafice totiž nemá znázorněny charakteristické terčovité faléry, k nimž Bellori neopomněl na Bartoliho verzi příslušného vyobrazení přidat vysvětlující komentář „pectore cum claviculis aureis“.41 [obr. 11]

Obdobné odlišnosti v provedení detailů mezi Perrierovými a Bartoliho grafikami se mohou stát vodítkem také pro upřesnění předloh pro kroměřížské sochy nazvané „POPA“ a „FLAMEN“. První uvedená socha pochází z výjevu na jednom z hadriánovských kruhových reliéfů se scénou obětování bohyni Dianě, nacházejících se na jižní straně



6 – Cassandra – detail ruky držící jablko, první polovina 70. let 17. století. Kroměříž, kolonáda Květné zahrady

Konstantinova oblouku. Do raného novověku se dochovala s poškozeními, kdy chyběly nebo byly otlučeny hlavy všech čtyř mužských postav, části jejich paží či rukou. Obětující kněz na pravé straně scény, který sloužil jako předloha pro kroměřížskou sochu, neměl celistvou hlavu, chybělo mu vnější (levé) předloktí a pravá ruka. François Perrier na svém převedení do grafiky⁴² chybějící části dopracoval, a to včetně pravé ruky držící obětní misku. Větší shody v provedení detailů také zde vykazuje Bartolho mladší kopie.⁴³ Proto např. také detaily vázání bot postavy obětujícího kněze jsou lépe čitelné a mohly tak – na rozdíl od Perrierovy grafiky – spíše sloužit jako zdroj inspirace pro kroměřížského sochaře.

Vzor pro sochu označenou jako „FLAMEN“ poskytl grafický list zkomponovaný již Perrierem⁴⁴ podle dvou reliéfů augustovského Oltáře Míru (Ara Pacis), které byly nalezeny v sedmdesátých letech 16. století a instalovány na fasádě přízemní lodžie římské vily Medici. Postava jinošského asistenta *camilla* držícího *acerru* (skříňku na kadidlo), která sloužila jako předloha kroměřížské sochy, pochází ze severní části vlysu.⁴⁵ S částí jižního vlysu, kde je vyobrazena Antonie mladší s malým Germanikem, ve skutečnosti nebyla nikdy spojena. Jedná se o autorskou licenci Perrierovu, který mohl studovat reliéfy ve vile Medici například v době, kdy pořizoval přípravné kresby antických soch pro grafický cyklus *Segmenta nobilium signorum*. Protože přesvědčivé informace nejsou ani o raně novověkém restaurování figurálních partií reliéfů,⁴⁶ lze předpokládat, že doplnění ruky držící džbán, ale také *camillovy* hlavy, je výsledkem Perrierovy interpretace a v této formě byla grafika kopírována i Bartolím.⁴⁷ [obr. 12]

Na rozdíl od obou předchozích případů však zde nejsou rozdíly mezi oběma verzemi grafik tak zjevné. Oporou může být detail obětní scény na přední stěně skříňky na kadidlo, kterou drží muž v pokrčené ruce. Ten je na kroměřížské soše proveden velmi schematicky, ale z motivu je patrné, že sochař z vyobrazeného námětu správně „přečetl“ jeho podstatné části, tzn. trojnožku, z níž stoupá dým, a po jejích stranách postavy obětníka a zvířete, z něhož zbyla na kroměřížské soše jen hlava. [obr. 13] Uvedený motiv je více do detailu propracován na Bartolho grafice. Naopak je prakticky vyloučeno, aby stejným způsobem mohl sochař



7 – Carlo Maratti (?), reliéf s triumfálním průvodem z Titova oblouku, po 1645. Londýn, British Museum



8 – François Perrier, reliéf s triumfálním průvodem z Titova oblouku – detail, 1645. *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum, Romae 1645, fol. 1*



9 – Pietro Santi Bartoli – Giovanni Pietro Bellori, reliéf s triumfálním průvodem z Titova oblouku, 1666. *Admiranda Romanarum antiquitatum, Romae [1666], fol. 7*



10 – **Civis Romanus Triumphans** – detail tváře, první polovina 70. let 17. století. Kroměříž, kolonáda Květné zahrady. Foto: autor.



11 – **Eques Romanus Triumphans** – detail tuniky s falérami, první polovina 70. let 17. století. Kroměříž, kolonáda Květné zahrady

interpretovat zběžně provedené tahy na grafickém listu Perrierově.

Určení Bartoliho grafiky coby možné předlohy však není v tomto případě tak jednoznačné. Odhlédneme-li od diskrepance v Belloriho komentářích k Perrierovu albu, na niž upozornil už Jan Bažant,⁴⁸ je pro náš účel klíčový výskyt termínu *flamen*, který byl použit také pro – byť nepřesně a zavádějící – označení kroměřížské sochy. Tento pojem se objevuje pouze ve starším Perrierově albu, ovšem nikoli u Bartoliho, kde autor komentářů Bellori původní text obou tabulí přepracoval a pro postavy s charakteristickými špičatými pokrývkami hlavy zvolil označení *salius* („*salii pileati cum apicibus*“).⁴⁹ V případě, že by kroměřížští sochaři využili jako předlohu pouze Bartoliho rytinu, musela být taková znalost antických reálií zprostředkovaná někým dostatečně poučeným v antické literatuře a historii. Skutečnost, že kroměřížský sochař poté použil špatnou předlohu z jiného grafického listu, by s tím, jak ukážeme dále, nemusela být v rozporu.

Pokud připustíme domněnku, že se grafické předlohy pro všech sedm postav provedených na motivy antických

reliéfů mohly nacházet v jediném souboru, pak se jedná právě o výše zmíněné první vydání *Admiranda Romanarum Antiquitatum* Pietra Santiho Bartoliho a Giovanniho Pietra Belloriho z roku 1666. Pro sochy Medulliny, Cassandry a Arunga je toto grafické album jedinou časově související předlohou a pro čtyři postavy reprezentující představitele římské společnosti (CIVIS ROM·TRIVMPH“, „EQVES ROM·TRIVMPH“, „POPA“, „FLAMEN“) se Perrierovy grafiky kvůli nízkému stupni deskriptivního přístupu ukázaly jako zdroj nepřilíš vhodný. Také v tomto případě přichází rovněž v úvahu jako jediná reálně využitelná předloha první vydání *Admiranda*. Jediným problematickým aspektem tak zůstává rozpor v interpretaci postavy „Flamena“, kde Belloriho popisy v albu *Admiranda* neposkytovaly takovou oporu jako starší tabule Perrierovy.

S využitím grafických předloh nejen Bartoliho alba souvisí otázka způsobu převedení jejich kompozice.⁵⁰ Kroměřížští sochaři, pracující na statuích pro Kolonádu, totiž ponechali každý z motivů z Bartoliho alba stranově nepřevrácený. Porovnáme-li to s dalšími dvěma použitými zdroji, není situace tak jednoznačná. Stranově totožné zůstaly v sochařském

provedení také motivy převzaté z grafických listů alba *Villa Pamphilia*. Týká se to jak všech čtrnácti soch v nikách, tak i všech portrétních bust zdobících průčelí. Přesně opačný byl způsob převedení námětu z Perrierova alba *Segmenta nobilium signorum*. Zde bylo z celkového počtu dvaceti tří soch stranově převráceno nejméně sedmáct, případně v závislosti na konkrétním použitém vydání až dvacet jedna figur, tedy naprostá většina.⁵¹ Způsob práce s grafickými předlohami je při současném stavu poznání obtížně rekonstruovatelný. Zůstává zatím nejasné, zda byl tento bezesporu záměrný přístup (zvláště vědomé stranové převrácení Perrierových předloh) rozhodnutím někoho, kdo na provádění sochařské výzdoby dohlížel, nebo zda vycházel ze záměru jednotlivých provádějících sochařů (což však není příliš pravděpodobné). Můžeme se jen domnívat, že v Kroměříži existovala nadstandardní znalost reálné podoby původních antických sochařských prototypů.

Jak ukazuje i případ sochařské výzdoby tzv. Kolonády kroměřížského Libosadu, je problematika přebírání antických formálních motivů a jejich transkripce novými výtvarnými prostředky v prostředí raně novověké kultury mnohovrstevnatá a nelze ji zúžit pouze na jeden jediný aspekt. Zvláště barokní kultura pracovala nejen s vlastní a na antickém vzoru často nezávislou interpretací ikono-

grafickou, ale také s interpretací „materiální“, jejíž současní bylo restaurování spojené s doplňováním fragmentárně dochovaných sochařských kompozic a torz do předpokládaného nebo nově koncipovaného stavu. Proces, který stál v Kroměříži u vzniku ojedinělého komplexu „muzea antiky pod širým nebem“, počíná právě s prvotní interpretací antických sochařských předloh prostředky rekonstruktivního restaurování, z nich byl v médiu grafiky dále předán pouze omezený výsek informací o autentickém charakteru originálu, ať už jde o jejich měřítko, materiál, styl či kvalitu provedení. Úvahy o způsobech převzetí grafických předloh tak lze posunout ještě do jiné roviny, a to směrem k antickým vzorům samotným.

K tomuto tématu se nedávno vyjádřila ve svém článku Radka Nokkala Miltová, která sledovala linii antický originál – grafická předloha – kroměřížská realizace na příkladu sochy označené jako „SENECA MORIENS“.⁵² Néméně explicitní je tento „interpretační posun“ také u dalších kompozic, například u sochy nazývané *La Zingarella*,⁵³ která sloužila jako předloha pro kroměřížskou „MULÆGYPTIA“. Na počátku stálo torzo pozdně klasické drobné sošky Artemis z pentelického mramoru, které je dokumentováno už v polovině 16. století a označeno zřejmě pro podobnost

12 – Pietro Santi Bartoli – Giovanni Pietro Bellori, **reliéf z Ara Pacis ve Ville Medici**, 1666. *Admiranda Romanarum antiquitatum*, Romae [1666], fol. 41



jejího volného šatu se soudobým oděvem severoafrických Cikánů jako Diana „*vestita à la moresca*“.⁵⁴ Exotický charakter sochy a její novou ikonografii akcentovalo rekonstruktivní restaurování provedené v letech 1607–1612 Nicolasm Cordierem (asi 1567–1652) pro kardinála Scipiona Borghese (1577–1633). Sochař doplnil v bronzu hlavu s vlasy zčásti ovnutými šátkem připomínajícím turban a paže s chodidly. Dal jí tak výraz vykladačky osudu, což výmluvně dokládá gesto levé ruky s ukazováčkem mířícím na ústa.⁵⁵ [obr. 14]

Jako „*Mulier Aegyptia in Hortis Burghesianis*“ byla socha vyobrazena také v Perrierově albu, kde je zachycena na pozadí anonymní architektury.⁵⁶ [obr. 15] Ztratila takto nejen svou původní identitu, ale také měřítko. Tvůrci kroměřížské sochy sloužila rytina pouze ke zprostředkování formy, která se v důsledku Perrierovy interpretace v zásadě nebránila monumentálnímu provedení. [obr. 16] S podobnou praxí se v soudobé výtvarné kultuře nesetkáváme nijak ojediněle. Příkladem může být například antikizující sochařská výzdoba královského sídla Ludvíka XIV. ve Versailles, pro něž v osmdesátých letech 17. století vytvořili Antoine Coysevox (1640–1720), Jean-Jacques Clérion (1637–1714) a další sérii kvalitních kopií podle sádrových odlitků známých antických soch, jako byla tzv. Nymfa s mušlí, Venuše Kalipygé, Umírající Gladiátor nebo Veturie. Nejenže byly tyto repliky výrazně revidovány soudobými estetickými kritérii a představami o ideální kráse, ale v některých případech došlo i k výrazné změně měřítka a zvětšení předlohy, tak aby výsledná realizace lépe vyhovovala požadavkům královské zakázky.⁵⁷ Podobně i v kroměřížské Kolonádě vedle sebe mohly stát bok po boku obrazy antických soch podřivního měřítka či dokonce drobných rozměrů (La Zingarella, Euterpé), sochy životní velikosti (Apollo Belvedérský, Agrippina) a téměř čtyřmetrové kolosy (Herkules Farnese).

Novodobé estetické požadavky významně ovlivnily také podobu torz v sochařské sbírce kardinála Camilla Pamphiljho deponované v Casino del Belrespiro, jejichž zpodobení nacházíme v albu *Villa Pamphilia*. Kolekce sice nepatřila k nejvýznamnějším, nejkvalitnějším ani největším v Římě, přesto ji proslavilo právě grafické album reprezentující spíše ideální představu o její výjimečnosti. Jednotlivé sochy byly Barrièrem a Faldou zachyceny v silně restaurovaném stavu vycházejícím ze svébytného barokního pojetí antiky a umístěny do imaginárního prostředí zahrady s průhledy do okolní krajiny, a to navzdory tomu, že naprostá většina z nich se nacházela v interiéru. Řada soch je na grafikách doplněna neexistujícími podstavci s identifikujícími nápisy či ještě více než při samotném integrujícím restaurování získala nápadnou podobnost s jinými slavnými antickými sochami, jako byl například Umírající Gal – tzv. Gladiátor Ludovisi, případně Starý rybář označený na grafice pro svou podobnost se slavnějším restaurovaným exemplářem ve sbírce Borghese, a navzdory zjevně odlišnému námětu, jako „Seneca Moriens“.⁵⁸



13 – Flamen – detail ruky se skříňkou, první polovina 70. let 17. století. Kroměříž, kolonáda Květné zahrady

Takovéto posuny v ikonografické i stylové interpretaci antických soch byly v 17. století velmi běžné. Vedle soch jako „*MULÆGYPTIA*“ či „*SENECA MORIENS*“ lze jako



14 – La Zingarella, antické pozdně klasické torzo restaurované na počátku 17. století Nicolasm Cordierem. Paříž, Louvre



15 – François Perrier, *La Zingarella (Mulier Aegyptia)*, 1638. *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Romae 1638, fol. 67



16 – *Mulier Aegyptia*, první polovina 70. let 17. století. Kroměříž, kolonáda Květné zahrady

další zjevný příklad uvést statui pojmenovanou v Kroměříži „ΑΚΤΑΙΟΝ“. Jejím antickým prototypem byla pozdně římská socha lovce opatřená portrétní hlavou císaře Galliena, paludamentem přes levé rameno a postavou psa u pravé nohy.⁵⁹ V albu *Villa Pamphilia* byla jen minimálně restaurovaná a doplněná antická statue označená jako „Venator“ (Lovec),⁶⁰ ovšem v Kroměříži došlo k dalšímu upřesnění a z nespécifikovaného lovce se stal mýtický Aktaión.⁶¹ Celá sochařská kompozice, původně založená na typu Doryforos, však byla v Kroměříži ještě dále transformována, až téměř k nepoznání, přemístěním psa mezi nohy lovce a posunutím roucha, nově přichyceného popruhem, z levého ramene k boku, tak aby zakrývalo ohanbí.⁶²

Typickým projevem volnosti v zacházení s antickými předlohami, který ostatně souvisí se skupinou sedmi soch podle Bartolho alba, byla transformace předloh původně reliéfních, jež jako samostatná sochařská kompozice nikdy neexistovaly. Míra korekce při převodu takového grafického obrazového motivu se všemi jeho nedokonalostmi a zkráceními zde z principu musela být ještě vyšší než u převodu grafických vyobrazení plnoplastických so-

chařských děl s jejich alespoň náznakovou prostorovou modelací. Jednou z nezodpovězených otázek zůstává, zda a jaké motivy existovaly pro volbu konkrétních postav a výběr obrazových postav mnohdy spíše marginálních a pro převedení do monumentální sochařské realizace dokonce příliš složitých (platí to zvláště pro obě ženské postavy tzv. Cassandy a Medulliny). Vzhledem k tomu, že celé album *Admiranda Romanarum Antiquitatum* poskytovalo dostatek motivů vhodnějších svou ikonografií i způsobem podání, nabízí se jako možná odpověď tvrzení, že vzhledem k rozměrům a prestižní podobě alba měli tvůrci sochařské výzdoby k dispozici pouze určité grafické listy, nikoli album jako celek. Toto tvrzení však prozatím musí zůstat v rovině ryze hypotetické.

Otázka případného stranového převrácení grafických předloh u Perrierova alba, přestože působí jako okrajový problém, může odkazovat na přítomnost poučené osobnosti, která byla schopna pokyn k takové korekci kompozice vydat. Ve všech případech, kde bylo možné bezpečně určit konkrétní grafickou předlohu, je tak zjevné, že kroměřížské sochy byly vytvořeny s ohledem k originální stranové

orientaci svých římských prototypů, a to včetně reliéfních předloh. Podobně nadstandardní obeznámenost s antickými reáliemi lze předpokládat u zpřesňování ikonografie některých soch, např. u kopie kapitolské Uránie nebo postavy tzv. Flameny. Naopak původ některých dalších názvů zvolených pro postavy kroměřížské Kolonády (Medullina, Cassandra, Arungus) zůstává jen obtížně vysvětlitelný.

Reprodukční grafika byla v raně novověké kultuře snadno dostupným a v porovnání se získáváním kresebných předloh přímo v Římě relativně levným prostředkem, který pomáhal zprostředkovat obraz antické výtvarné a materiální kultury a forem její prezentace v předních římských aristokratických sbírkách dalším oblastem Evropy. V případě sochařské výzdoby tzv. Kolonády kroměřížského Libosadu sloužila reprodukční grafika také jako její přímá předloha, případně vzor pro následnou imitaci (v případě větší části poprsí umístěných na fasádě lodžie). Ke dvěma grafickým albům (Perrierově *Segmenta nobilium signorum et statuarum* a Barrièrově *Villa Pamphilia*), která sloužila jako zdroj předloh pro větší část sochařské výzdoby, se podařilo upřesnit třetí předlohu pro zbývající skupinu soch v méně známém prvním vydání alba *Admiranda Romanarum et Antiquitatum* Pietra Santiho Bartoliho. Díky využití těchto grafických předloh mohla sochařská výzdoba

kroměřížského Libosadu následovat římské vzory podobně, jako například soudobé sídlo Jana III. Sobieského Villa nova (Willanów) u Varšavy, s nímž je v odborné literatuře srovnávána.⁶³

Přes předchozí pokusy o rekonstrukci zamýšleného ikonografického programu sochařské výzdoby Kolonády, počínaje příspěvkem Jůzovými,⁶⁴ je zřejmé, že výběr konkrétních témat, přestože sledoval jisté ideové záměry (obraz antické kultury) a výtvarnou stylizaci (střídání mužských a ženských postav), byl do značné míry omezen dostupnými zdroji předloh. To může vysvětlit také překvapivé uplatnění grafik zachycujících reliéfy, odkud byla adaptace figurálních témat pro plnoplastickou sochařskou realizaci dost náročná. Z tohoto aspektu je sochařská výzdoba kroměřížské Kolonády jedinečná i v kontextu raně novověké kultury v širší oblasti záalpské Evropy, byť navazuje na postupy v soudobém výtvarném umění přítomné.⁶⁵ Ztráta vazeb na původní charakter antického originálu, ať už vyobrazením plně restaurované sochy, změnou měřítko či kompozičními změnami adaptujícími antické předlohy pro specifické požadavky objednavatele, vedla k vytvoření sochařských kompozic, jež de facto nemohou být považovány za kopie dochovaných antických originálů, ale spíše za autentickou barokní kreaci *all'antica*.

Původ snímků / Photographic credits: 1, 2, 4-6, 8, 10-16: Petra Hečková; 3, 9: Digitale Bibliothek Heidelberg; 7: The British Museum Collection Online

Poznámky

* Při zpracování tohoto textu byly využity poznatky získané v rámci stipendijního pobytu v Českém historickém ústavu v Římě.

¹ František Václav Peřinka, *Dějiny města Kroměříže. Díl druhý, část I. a II. (Dějiny let 1619–1695)*, Kroměříž 1947, s. 607.

² Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970, s. 57–58. – Christina Strunck, Die Galerie in der Literatur, in: Christina Strunck (ed.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, München 2010, s. 9–32, zvl. s. 11.

³ Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, s. 186.

⁴ Předkládaný text bohužel nemohl reflektovat recentně publikovaný článek Jany Zapletalové, v němž je problematika grafických předloh kroměřížského Libosadu (s uvedením první edice alba *Admiranda Romanarum Antiquitatum*) rovněž diskutována: Jana Zapletalová, (Art) Agents: Giovanni Petignier and the Network of Agents of the Olomouc Bishop Karl von Lichtenstein-Castelkorno, *Umění LXV*, 2017, č. 4, s. 347–362, zvl. s. 353–354.

⁵ Peřinka (pozn. 1), s. 610.

⁶ Vilém Jůza, K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži, in: Jan Bistřícký (ed.), *Historická Olomouc a její současné problémy*, Olomouc 1985, s. 287–296. Autor v mírně rozšířené podobě článek znovu publikoval; viz idem, K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zůrna na Moravě, *Památky a příroda XV*, 1990, s. 458–465.

⁷ Jůza 1985 (pozn. 6), s. 291. K uvedenému názoru se přiklání také autorka příspěvku. U zbylých bust se i vzhledem k jejich vzhledu či naprosto neantické ikonografii (busta č. 12 – muž s knírem, busta č. 16 – „Turek“ v turbanu s diadémem) dá usuzovat buď na velmi volnou inspiraci antickými formami,

nebo na antických vzorech zcela nezávislé provedení, svázané pouze se zadáním (vytvořením busty).

⁸ Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže*, Olomouc 2004, s. 24.

⁹ Alfred Schäfer, Kremsier und Wörlitz: Zwei ideale Sammlungsarchitekturen des 17. und 18. Jhs. im Vergleich, in: Dietrich Boschung – Henner von Hesse (edd.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium im Düsseldorf vom 7. 2. – 10. 2. 1996*, Mainz am Rhein 2000, s. 147–157.

¹⁰ Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.

¹¹ Jan Bažant, Antické vzory soch v kolonádě kroměřížské Květnice, *Ingredere Hospes IV*, Kroměříž 2011, s. 77–101.

¹² Milan Škobrtal, Michael Mandík (Gdaňsk, kolem 1640–1694, Tovačov) – Život a dílo raně barokního sochaře v souvislostech, *Sborník Národního památkového ústavu – územního odborného pracoviště v Olomouci*, Olomouc 2011, s. 67–90. Viz též idem *Michael Mandík (kolem 1640–1694)* (diplomová práce), Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2011.

¹³ Jedná se konkrétně o následující: „ACTÆON“, „CERES“, „IVLIA AVGVSTA“, „HERMAPHRODITVS“, „NYMPHA“, „FLORA“, „SENATOR ROM“, „MISENVS“, „EVTERPE“, „SACRIFICVLVS“, „ÆSCULAPIVS“, „DIANA“, „LIVIA“ a „SENECA MORIENS“. Identifikaci čtrnácté předlohy pro „Actæona“ v grafickém listu 11 alba *Villa Pamphilia* provedl teprve Škobrtal (pozn. 11).

¹⁴ Jde o „IVNO“, „IVLI-CÆSAR“, „MARSYAS“, „SIBYLLA“, „ALEXANDER LVD“, „ATALANTA“, „MANCIPIUM ROM“, „ERATO“, „MERCVRIVS“, „VETVRIA“, „VRANIA“, „MINERVA“, „AVGVSTVS“, „SABINA“, „BACCHVS“, „VENVS“, „MELPOMENE“, „FAVNVS“, „AGRIPPINA“, „APOLLO“, „NIOBE“, „MVL-ÆGIPTIA“ a „HERCVLES“.

¹⁵ Dilem pravděpodobně i vzhledem k tomu, že bylo tradováno Schäferovo

mylné vnočení 1642. Tento rozpor koriguje ve svém recentním příspěvku až Radka Nökkala Miltová, Kolonáda Květné zahrady v Kroměříži a Seneca Pamphilij, *Auriga – Zprávy jednoty klasických filologů* LVIII, 2016, s. 55–71, zvl. s. 58.

¹⁶ Například Jan Bažant (pozn. 11) nabídl ve většině případů jako možný inspirační zdroj rovnou několik alternativ; vedle Bartoliho alba i Sandrartovu *Übrig gebliebene Merckzeichen*, kde nerozporuje špatné vnočení 1642 nebo právě Perrierovo album 1645.

¹⁷ Miltová (pozn. 10), s. 91.

¹⁸ Nelze samozřejmě vyloučit ani možnost, že v olomouckém prostředí byly už dříve přítomny jiné potenciální zdroje předloh, ovšem tyto úvahy musí prozatím zůstat nepotvrzeny.

¹⁹ Dodnes je ve fondech Arcibiskupské zámecké knihovny dochován exemplář, sign. AMK 3914, L/c II 24.

²⁰ Paola Baldassari, La decorazione scultorea all'interno del Casino del Bel Respiro, in: Beatrice Palma Venetucci (ed.), *Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione*, Roma 2001, s. 85–111.

²¹ Ibidem, s. 86. Přestože také v Kroměříži nalezneme podobnou tendenci k úpravám a zahalování intimních partií drapérií pláště či fíkovými listy, tamější řešení vzniklo zcela nezávisle.

²² Valerius Gudrun, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen: Die „decorum“ – Lehre in Graphikwerke französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1992, s. 121–134.

²³ Sylvain Laveissière, L'antique selon François Perrier: les Segmenta nobilium Signorum et leurs modèles, in: Marc Bayard – Elena Fumagalli (edd.), *Poussin et la construction de l'antique*, Roma 2011, s. 49–305, zvl. s. 59. – Edice je v současné literatuře datována do roku 1653. Pokud však na ní měl pracovat Bartoli, bude nutné posunout datum jejího vzniku do šedesátých let 16. století, kdy se začal reprodukcí grafikou více zabývat.

²⁴ K soše naposledy např. Milan Škobrtal, který pro Morava neshledává žádný antický vzor. Viz Škobrtal (pozn. 12), s. 82.

²⁵ François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Romae 1638, tab. 20.

²⁶ Rezervovaně se k této možnosti vyslovil již Miloš Kouřil, *Nové zprávy o malíři A. M. Lublinském, Sborník památkové péče v severomoravském kraji IV*, 1979, s. 182–199, zvl. s. 195.

²⁷ Petra Zelenková, *Martin Antonín Lublinský (1636–1690) jako inventar grafických listů. Pohled do barokní grafiky druhé poloviny 17. století* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2008, s. 19–20.

²⁸ Ronald T. Ridley, To Protect the Monuments: The Papal Antiquarian (1534–1870), *Xenia antiqua* 1, 1992, s. 117–54, zvl. s. 133–134.

²⁹ Massimo Pomponi, La Colonna Traiana nelle incisioni di P. S. Bartoli: Contributi allo studio del monumento nel XVII secolo, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e storia dell'arte*, 3. ser. XIV/XV, 1992, s. 347–378.

³⁰ Massimo Pomponi, Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli, *Storia dell'arte* LXXVI, 1992, s. 195–225, zvl. s. 203.

³¹ Přítomnost monogramu FPB (François Perrier Burgundus) na tabuli 59 prvního vydání *Admiranda Romanarum Antiquitatum* podle Pomponiho dokazuje, že Bartoli využil staré desky v De Rossiho vydavatelství, viz Pomponi (pozn. 30), s. 220, pozn. 74. To však nevysvětluje skutečnost, že grafika byla stranově převrácena, zatímco Perrierova iniciála FP je zobrazena korektně (tzn. musela být proti původnímu obrazu převrácena).

³² Jako spolehlivě svědectví je nejčastěji uváděna zmínka v korespondenci Ottavia Falconieriho Leopoldu de' Medici ze září 1666; viz Giovannini, Laura (ed.), *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici*, Firenze 1984, s. 155. – K tomu viz Sonia Maffei, Bellori e il problema della pittura antica, in: Leonarda Di Cosmo – Lorenzo Faticcioni – Salvatore Settis (edd.), *Le Componenti del classicismo seicentesco. Lo statuto della scultura antica. Atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011*, Pisa 2011, s. 77.

³³ Giovanni Pietro Bellori – Pietro Santi Bartoli, *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, Romae [1666], fol. 48. Zatímco v prvním vydání se uvádí původ ve sbírce Chigi, druhé vydání již označuje jako domovskou sbírku v paláci Massimo. Dnes je součástí expozice Národního římského muzea v Palazzo Altemps.

³⁴ K Belloriho interpretaci postavy na reliéfu a k identifikaci „Arunga“ jako nižšího přírodního božstva ambivalentní povahy viz Bažant (pozn. 11), s. 95. – Dostupným zdrojem pro poněkud netradiční označení mohla být raně novověká vydání Gelliových *Attických nocí* nebo Vergiliových *Georgik*: Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, Venetiis 1544, s. 160. – P. *Virgillii Maronis Opera* [...], Venetiis 1552, s. 125.

³⁵ Bellori – Bartoli (pozn. 33), fol. 70. – K samotné antické památce a ikonografii reliéfu viz Peter Heinrich v. Blackenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin 1940, s. 121.

³⁶ Cornelius C. Vermeule III, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle, *Transactions of the American Philosophical Society* LVI, č. 2, 1966, s. 1–170, zvl. s. 129.

³⁷ Pravděpodobný stav reliéfu v renesanci zachycují například kresby v *Codex Ursinianus*, fol. o89r (Census ID 66322) nebo v *Codex Berolinensis*, fol. 41r (Census ID 48134).

³⁸ François Perrier, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*, Romae 1645, fol. 1.

³⁹ Podle Jana Bažanta to je také důvod, proč byly obě postavy vybrány jako předlohy pro kroměřížské statue; viz Bažant (pozn. 11), s. 19.

⁴⁰ Bellori – Bartoli (pozn. 33), fol. 7.

⁴¹ Perrier (pozn. 38), fol. 41.

⁴² Srv. grafika Perrierova: Perrier (pozn. 38), fol. 2.

⁴³ Bellori – Bartoli (pozn. 33), fol. 29.

⁴⁴ Perrier (pozn. 38), fol. 3.

⁴⁵ Diane Atnally Conlin, *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Relief Sculpture*, Chapel Hill 1997, s. 52.

⁴⁶ Simone Foresta, I fregi con processione dell'Ara Pacis Augustae. Osservazioni sull'attuale ricostruzione, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* CIII, 2002, s. 43–55, zvl. s. 53.

⁴⁷ Bellori – Bartoli (pozn. 33), fol. 41.

⁴⁸ Bellori nepřesně interpretoval některé postavy a nadto se jeho popis zčásti vztahuje k oběma reliéfům, takže nemuselo být vysvětlení zcela jasné; viz Bažant (pozn. 19), s. 91.

⁴⁹ Bellori – Bartoli (pozn. 33), fol. 42. Také saliové, podobně jako flameni, byli skupinou kněžích nosících typickou špičatou pokrývku hlavy (apex).

⁵⁰ Problematika stranového převrácení při převodu grafických předloh byla zmiňována spíše v obecnosti; viz Lenka Křesadlová – Martin Pavlíček – Milan Togner – Ondřej Zatloukal, Květná zahrada, in: Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (edd.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 123–149, zvl. s. 138.

⁵¹ Konkrétní počet soch, kterých by se záměrná korekce stranového převrácení týkala, však nelze upřesnit, neboť není zřejmé, podle kterého vydání Perrierova alba umělci v Kroměříži pracovali. Kupříkladu při využití italské pirátské edice De Rossiho, kde byla velká část grafik proti původnímu vydání stranově převrácená, mohli kroměřížští sochaři pracovat u většiny soch bez předchozího stranového převrácení jejich předloh.

⁵² Miltová (pozn. 10).

⁵³ Musée du Louvre, Paříž, inv. č. MA 66. Výška 1,58 m. Socha se až do počátku 19. století nacházela ve sbírce Borghese.

⁵⁴ Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, Venezia 1556, s. 263.

⁵⁵ Petra Hečková, *Restaurování antických soch v raně novověkém Římě*, Pardubice 2015, s. 149.

⁵⁶ Perrier (pozn. 38), tab. 67.

⁵⁷ Geneviève Bresc-Bautier, Les commandes des bâtiments du roi sous Louis XIV, in: Alexandre Maral – Nicolas Milovanovic (edd.), *Versailles et l'antique*, Dijon 2012, s. 158.

⁵⁸ Hečková (pozn. 55), s. 110 a 123.

⁵⁹ Raisa Calza (ed.), *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977, s. 300–301. Socha se dodnes nachází v Sala Rotonda římského Casino Belrespiro.

⁶⁰ *Villa Pamphilia*, tab. 11.

⁶¹ K podobnému upřesnění došlo také u postavy označené v Kroměříži jako „Urania“, vytvořené podle předlohy z Perrierova alba *Segmenta nobilium signorum et statuarum* (tab. 74). Už Bažant upozornil na to, že v Perrierově albu se nelze opřít o jednoznačnou identifikaci, neboť postava je zde obecně označena jako „Musa“; viz Bažant (pozn. 11), s. 87.

⁶² Příkladem méně povedených adaptací původní antické kompozice, vynucených stísněným prostorem niky, je socha Apollóna („APOLLO“), vytvořená podle vyobrazení Apollóna Belvedérského v Perrierově albu *Segmenta nobilium signorum* (tab. 31).

⁶³ Henning Wrede, L'Antico nel Seicento, in: Evelina Borea – Carlo Gasparri (edd.), *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori I* (kat. výst.), Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, Roma 2000, s. 13.

⁶⁴ Jůza (pozn. 6).

⁶⁵ Jako analogii lze citovat rytinu „*Virtus Augusti*“ Joachima von Sandrarta pro jeho *Sculpturae veteris admiranda* (1680), kde do obrazu samostatné sochy stojící na nízkém podstavci převedl reliéfní motiv bohyně Romy na reliéfu s Trajánovým triumfem v Dáckých válkách, zdobícímu boční stranu středního průchodu Konstantinova oblouku. Viz Brigitte Kuhn-Forte, Die „höchste Vollkommenheit [...] der in weissen Marmelstein gebildeten antichen Statuen zu Rom“. Sandrart und die Antike, in: Anna Schreurs (ed.), *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie*, Wiesbaden 2012, s. 73–86, zvl. s. 84.

SUMMARY

The Print Source for the Sculptural Decorations in the Flower Garden in Kroměříž

Petra Hečková

The Colonnade in the Flower Garden in Kroměříž/Kremsier was built between 1666 and 1675 to form part of the stately residence of Karl II von Liechtenstein-Castelcorno, Bishop of Olomouc (1664–1695), and its art work makes it a continued object of interest to the present day. The several dozen sculptures set in niches and busts along the façade of the garden's arcade balcony, most of which were modelled on antique sculptures in collections in Rome, are considered a singular example of a 'museum of antiquity' in early-modern central Europe culture. This article leaves aside the question of identifying the artists behind the sculptural decorations and iconographic interpretations of the work, and it focuses instead on identifying the prints that the Kroměříž artists used as sources for a portion of the sculptural work. Research to date has identified two collections (*Villa Pamphilia eiusque palatium, cum suis prospectibus, statuæ, fontes, vivária* [...] by Dominique Barrière and Giovanni

Battista Falda, and *Segmenta nobilium signorum et statuarum* [...] François Perrier) as the sources of the prints that were used as the models for 37 of the niche sculptures. On the other seven figures ('Civis Rom-Trivmph', 'Eqves Rom-Trivmph', 'Cassandra', 'Flamen', 'Popa', 'Medvllina', and 'Arvngvs') researchers' opinions have been divided as to exactly which prints the sculptures were modelled on, or an album of prints was identified that could not have been the source as it was published later. Based on a comparative analysis of the details in the execution of various prints, this article identifies the only possible source for this group of sculptures to be the first edition of the album *Admiranda Romanarum Antiquitatum* by Pietro Santi Bartoli (1635–1700) and Giovanni Pietro Bellori (1613–1696), which was published just four years before work began on the Colonnade's sculptures. The article also discusses other issues connected with the spread of formal models through print templates (e.g. identifying the original antique work, the transformation of its overall appearance, iconography through restoration and conversion into print form). The Colonnade's sculptural decorations in this respect seem also to be a reflection of a practice that was customary in upper aristocratic circles in that period, when new sculptures were modelled on prints not so much because antique artefacts could not be obtained, but because the artistic intentions of the builder were oftentimes better served by creating a new work *all'antica* than by using an antique original.

Figures: 1 – Kroměříž, Colonnade of the Flower Garden, circa 1665–1675; 2 – Michael Mandík (?), the River God 'Moravus', early 1670s. Kroměříž, Flower Garden; 3 – François Perrier, Michelangelo's Moses, in: Segmenta nobilium signorum et statuarum, Romae 1638 (1653 edition), fol. 20; 4 – Pietro Santi Bartoli – Giovanni Pietro Bellori, relief from the Forum Transitorium, 1666. Admiranda Romanarum antiquitatum, Romae [1666], fol. 70; 5 – Cassandra, first half of the 1670s. Kroměříž, Colonnade of the Flower Garden; 6 – Cassandra – a detail of a hand holding an apple, first half of the 1670s. Kroměříž, Colonnade of the Flower Garden; 7 – Carlo Maratti (?), relief of the victory parade from the Arch of Titus, after 1645. London, British Museum; 8 – François Perrier, relief of the victory parade from the Arch of Titus – detail, 1645. Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum, Romae 1645, fol. 1; 9 – Pietro Santi Bartoli – Giovanni Pietro Bellori, relief of the victory parade from the Arch of Titus, 1666. Admiranda Romanarum antiquitatum, Romae [1666], fol. 7; 10 – Civis Romanus Triumphans – a detail of a face, first half of the 1670s. Kroměříž, Colonnade of the Flower Garden; 11 – Eques Romanus Triumphans – a detail of a tunic with phalerae, first half of the 1670s. Kroměříž, Colonnade of the Flower Garden; 12 – Pietro Santi Bartoli – Giovanni Pietro Bellori, relief of the Ara Pacis in the Ville Medici, 1666. Admiranda Romanarum antiquitatum, Romae [1666], fol. 41; 13 – Flamen – detail of a hand holding a small case, first half of the 1670s. Kroměříž, Colonnade of the Flower Garden; 14 – La Zingarella, a fragment from late-classical torso restored in the early 17th century by Nicolas Cordier. Paris, Louvre; 15 – François Perrier, La Zingarella (Mulier Aegyptia), 1638. Segmenta nobilium signorum et statuarum, Romae 1638, fol. 67; 16 – Mulier Aegyptia, first half of the 1670s. Kroměříž, Colonnade of the Flower Garden.