Konečný, Lubomír

Hra o jablko : Karel Škréta a Filostratos

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2002, vol. 51, iss. F46, pp. [7]-23

ISBN 80-210-2993-5
ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/110961
Access Date: 29. 11. 2024
Version: 20220831

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

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

OPUSCULA HISTORIAE ARTIUM
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
F 46, 2002

ČLÁNKY — ARTICLES

OPUSCULA HISTORIAE ARTIUM
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
F 46, 2002

LUBOMÍR KONEČNÝ

HRA O JABLKO: KAREL ŠKRÉTA A FILOSTRATOS

Obraz

Jedno z (bohužel nemnoha) překvapení, která nabízí poslední kniha nedávno zesnulého Jaromíra Neumanna, věnovaná oběma Škrétům, otci a synovi, představuje obraz nazvaný *Děti pojídající jablka a zápasící o ně* [*obr. 1*].[1] Tato kompozice – nedávno vydražená z liechtensteinských sbírek ve Vaduzu do nejmenovaného soukromého majetku – znázorňuje čtyři obtloustlá dítka evidentně mužského pohlaví, jejichž aktivita souvisí s jablky a jabloní, pod níž se scéna odehrává. Tento děj však není tak snadné popsat, jak by se mohlo na první pohled zdát. Potíž spočívá především v tom, že alespoň autorovi této studie není známo, ve kterém soukromém majetku se obraz nalézá a musel se tedy spoléhat pouze na reprodukci v Neumannově knize. Problémy jsou zejména s levou části obrazu, poněvadž na základě tohoto vyobrazení není jasné, co vlastně dělá putto se zdviženýma rukama. Snad se chystá trhat se stromu jablka, ale na originálu to ověřit nelze a reprodukce v Neumannově knize, ostatně jediná existující, není právě nejlépe čitelná.[2] Následující výklad však přesto bude vycházet z celkem opodstatněného předpokladu, že kompozice znázorňuje „děj", který začíná trháním ovoce, pokračuje jeho konzumováním a vrcholí bitkou o ně mezi dvěma naháči v pravé polovině obrazu, kde jeden z hochů drží bránícího se soka za vlasy a hodlá ho udeřit svou pravicí.

Neumann obraz datoval do roku „*1635 nebo později*", tj. do závěru Škrétova pobytu v Římě. Tomu nasvědčuje nejen jeho stylová a ikonografická filiace, kterým se budeme blíže věnovat za chvíli, ale již jeho *fortuna critica*. Do literatury toto plátno, tehdy se nalézající v liechtensteinských Valticích, uvedl roku 1914 Otto Grautoff a připsal je francouzskému malíři Nicolasu Poussinovi.[3] Tento

1 Jaromír Neumann, *Škrétové: Karel Škréta a jeho syn*. Praha 2001, s. 31–32 a 29, obr. 16.

2 Podobný problém představuje Neumannovo neověřitelné konstatování, že na obraze se vyskytuje „*motiv satyrské masky, zavěšené na stromě*" (ibidem, s. 32).

3 Otto Grautoff, *Nicolas Poussin: Sein Werk und sein Leben*, sv. II: *Katalog der Gemälde*. München–Leipzig 1914, s. 53, č. 30.

vysoký statut si však nepodrželo dlouho. Obraz byl časem určen jako práce anonymního malíře z mistrova okruhu – až jej nakonec, v roce 1966, Anthony Blunt, jeden z nejlepších znalců Poussinova díla, připsal malíři, kterého nazval Mistr z Heytesbury (*Heytesbury Master*). Pro Blunta byla východiskem této atribuce příbuznost ex-liechtensteinského plátna s obrazem *Nymf překvapených satyry* (dříve ve sbírce lorda z Heytesbury), na jehož základě tohoto anonymního mistra charakterizoval jako „*specialistu na malby Bakchanalií s obscénně se šklebícími satyry a nymfami, které jsou buďto opilé nebo spí, a vykazují afinitu s postavami na obrazech* [Giulia] *Carpioniho.*"[4] Toto připsaní je téměř nemožné kriticky prozkoumat a tedy potvrdit nebo odmítnout – částečně proto, že Blunt považuje Mistra z Heytesbury za autora několika dalších *Bakchanálií*, které byly jen zřídkakdy alespoň reprodukovány.[5] Ocitáme se totiž v *sillage de Poussin* – obtížně přehlédnutelném teritoriu, kam jsou odkládány nejrůznější práce, které s mistrem souvisejí tak, že jsou variacemi některých stylových, či ikonografických rysů jeho zaručených děl, aniž by bylo možné je připsat jemu samému. Poněkud překvapivou atribuci zde analyzovaného „poussinovského" obrazu Karlu Škrétovi Neumann založil nejen na jeho porovnání s díly českého malíře, ale především na dopise ze 14. prosince 1678, v němž umělcův syn nabízí knížeti Karlu Eusebiovi z Liechtensteinu ke koupi řadu obrazů svého otce a mezi nimi: „*Kindle von Carlo Screta, spielend undt einander kampfendt wegen der abrupfenden apfelen von dem baum, originale, 56 fl.*"[6] Samozřejmě, že tím vzniká další sotva zodpověditelná otázka – a to, zda Škréta není totožný s Mistrem z Heytesbury a jestli tedy není autorem obrazů, které Blunt shromáždil pod tímto jménem.

Neumann ve své knize dále načrtl tématické souvislosti ex-liechtensteinské kompozice s některými pracemi Nicolase Poussina a jeho okruhu. Je to především obraz údajně „tohoto námětu" v Ermitáži, kde však marně hledáme „pojídání jablek" – zřejmě inv. č. 1187 (*Hrající si putti*), který Blunt i Thuillier datují do let 1630 až 1633.[7] Dále Neumann jmenuje reliéfy flámského sochaře Françoise Duquesnoye (například *Dětské bakchanálie* z roku 1626 v Gallerii Doria-Pamphili v Římě) a *Zápas putti* od Janovana Giovanniho Antonia Podesty tamtéž, ale především tři Tizianovy obrazy, které sice byly namalovány o sto let dříve (ca. 1520) pro *studiolo* (nebo také Camerino d'Alabastro) Alfonsa d'Este ve Ferraře, ale v letech 1598 až 1639 se nalézaly ve sbírce Ludovisi v Římě: *Oslava Venuše*, *Bakchanálie na ostrově Andros* a *Bakchus a Ariadne*.[8] Neumann v této

---

4 Anthony Blunt, *Nicolas Poussin: A Critical Catalogue*. London 1966, s. 178, č. R110 a 112. Tento názor zopakoval například Jacques Thuillier, *L'opera completa di Poussin*. Milano 1974, s. 116, č. kat. & obr. B 34.

5 A. Blunt (cit. v pozn. 4), s. 174, č. kat. R69–71.

6 Herbert Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1684. Quellenband.* [Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein Band II/2]. Wien–München–Weimar 1998, s. 283, Nr. 1736.

7 A. Blunt (cit. v pozn. 4), s. 136, č. kat. 196; Anthony Blunt, *Nicolas Poussin*. London–New York 1967, sv. II [*Plates*] obr. 72b; J. Thuillier (cit. v pozn. 4), s. 94, č. kat. 70 a s. 92, obr.

8 Pro základní informace o těchto obrazech viz Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. III: The Mythological and Historical Paintings*. London 1975, s. 143–153, č. kat. 12–15. Dále viz literaturu uvedenou v pozn. 16 *infra*.

souvislosti připomíná svědectví Belloriho a Sandrarta, podle nichž poslední jmenovaný spolu s Poussinem, Duquesnoyem a dalšími umělci chodili tato mistrovská díla studovat v originále, a vzhledem ke Škrétově přátelství se Sandrartem se domnívá, že tuto možnost měl také český malíř. Ať tomu tak opravdu bylo či ne, zůstává faktem, že Tiziánovy „bakchanálie" vzbudily mezi umělci činnými v Římě obrovský zájem a to zejména v době kolem roku 1625, tedy krátce poté, co se tam usadil Nicolas Poussin. Podle Elizabeth Cropper, Poussin a jeho přítel Duquesnoy byli přitahováni především „*expresivními a afektovými kvalitami*" Tizianova ztvárnění dětských tělíček a jejich „*schopností vyvolávat svou měkkostí a nevinností v divákovi něžné reakce* [*responses of tenderness*]."[9] Inspirace Tizianem je zřetelná především na dvou *Bakchanaliích s putti a hermami*, která Poussin namaloval v roce 1626.[10] Je ale snadno rozpoznatelná také na dětských postavách jak na řadě dalších umělcových obrazů, tak na některých dílech náležejících do jeho *sillage*, ačkoli názory specialistů na to, do které z těchto dvou skupin některé (v této souvislosti připomínané) práce patří, se často diametrálně odlišují. Patří sem například *Čtyři putti se dvěma psy* v petrohradské Ermitáži – obraz, který Blunt považuje za Poussinovu autentickou práci z let 1630 až 1633, zatímco Thuillier jej připisuje Chaperonovi.[11] Analogický, ale s opačným rozdělením názorů na autorství, je případ obrazu pěti hrajících si putti ve sbírce Nadace Calouste Gulbenkiana v Lisabonu. Podle Thuilliera jej namaloval někdy v letech 1633 až 1635 sám Poussin; podle Blunta byl jeho autorem tzv. „Mistr baculatých dítek (*Master of Clumsy Children*)", kterému přisuzuje ještě další poussinovské imitace.[12] To je tedy okruh prací, které jsou formálním a stylovým východiskem Škrétovy *Hry o jablko*. Škréta snad znal z autopsie Tiziánovu *Oslavu Venuše* a pokud ne, tak mohl být obeznámen alespoň s její kompozicí – a to prostřednictvím (zrcadlově obrácené) rytiny, jejímž autorem byl Giovanni Antonio Podesta [*obr. 2*].[13] Neméně pravděpodobné je, že typ obrazu s dovádějícími putti poznal na římských dílech Nicolase Poussina anebo umělců jeho okruhu.[14] Tato filiace je obzvláště zřetelná ze srovnání dvojice vpravo na

---

9 Elizabeth Cropper, [Kat.] *Pietro Testa 1612–1650: Prints and Drawings*. Philadelphia 1988, s. 23. Autorka k této problematice odkazuje na mně nedostupnou Ph.D. disertaci Anthonyho Colantuona *The Tender Infant: „Invenzione" and „Figura" in the Art of Poussin*. The Johns Hopkins University, Baltimore 1986.

10 A. Blunt (cit. v pozn. 4), s. 134, č. kat. 192 a 193; A. Blunt (cit. v pozn. 7), obr. 8 a 9; J. Thuillier (cit. v pozn. 4), s. 87, č. kat. 27 a 28, a s. 88, obr. Viz také A. Blunt (cit. v pozn. 7), I [*Text*], s. 66–69.

11 A. Blunt (cit. v pozn. 4), s. 135, č. kat. 195; A. Blunt (cit. v pozn. 7), obr. 72a; J. Thuillier (cit. v pozn. 4), s. 116, č. kat. a obr. B 33.

12 Anthony Blunt, Poussin Studies XIII: Early falsifications of Poussin. *The Burlington Magazine* CIV, 1962, s. 486–498 (493–494 a obr. 28); A. Blunt (cit. v pozn. 4), s. 177–178, č. kat. R109; J. Thuillier (cit. v pozn. 4), s. 96, č. kat. 86 a s. 94, obr.

13 Viz Mark Carter Leach–Robert W. Wallace (eds.), *The Illustrated Bartsch*, sv. 45 (20/2): *Italian Masters of the Seventeenth Century*. New York 1982, s. 68, č. 8 (173). Podesta sám je autorem tří grafických bakchanálií: s. 59–61, č. 2–4 (170–171).

14 Záleží samozřejmě na tom, k jakým (byť stále hypotetickým) závěrům o Škrétově pobytu v Římě dojdeme na základě Sandrartova životopisu; a dále, budeme-li Škrétovu *Podobiznu malíře* v Národní galerii v Praze pokládat za portrét Nicolase Poussina namalovaný v letech 1634–1635, jak tomu kdysi chtěl Jaromír Neumann ([Kat.] *Karel Škréta 1610–1674*. Praha

Škrétově obrazu s malými rváči vlevo na Poussinově *Nymfě na kozlu* z ca. 1636 [*obr. 3*].[15] Ve světle všech těchto afinit je tím více třeba litovat, že *Boj o jablko* nelze studovat v originále, poněvadž pouze možnost důvěrně se seznámit s autorovým způsobem malby a zacházení s barevnou hmotou, tedy s těmi aspekty obrazu, které jsou tradiční doménou znalectví, by mohla setřít (podle mého názoru) poněkud nepříjemný dojem pramenící z pohledu na čtveřici neforemně obtloustlých dítek. Tato nesnáz zjevně souvisí nejen s individuální reakcí diváka na takovýto tělesný typ, což je problém individuální psychologie, ale také s dobovými emočními normami, které jsou naopak historicky kódované.

Text

Naše úvahy nad možnými zdroji Škrétova obrazu se dosud pohybovaly pouze na formální, nebo případně motivické rovině. Má-li však jeho „námět" opravdu nějaký, i když třeba jen zprostředkovaný vztah k Tizianově *Oslavě Venuše*, pak pro nás tento vztah může být vodítkem při další analýze Škrétova obrazu, neboť historikové umění věnovali ikonografii Tizianova plátna nemalou pozornost. Tak je již dlouho známo, že jeho literárním zdrojem je jeden z popisů, který nalezneme v díle pozdně antického filozofa-sofisty Filostrata staršího. Již v polovině 17. století tuto inspiraci rozpoznal životopisec benátských umělců Carlo Ridolfi, když napsal: „*In tale maniera effigiate haveva Titiano gli Amori conforme la tabella di Filostrato teneri e vezzosi bambini*". Toto zjištění po něm opakovala a někdy i rozpracovala většina autorů zabývajících se Tizianovým plátnem.[16] Neméně významná v této souvislosti jsou dvě nepřímá, i když vzájemně se podporující svědectví, která v roce 1672 přinesl Giovanni Pietro Bello-

---

1974, s. 162–164, č. kat. 74, obr. 96), nebo se přikloníme k novějšímu názoru téhož autora, že obraz pochází „*mnohem spíše z pozdější doby, snad z konce padesátých, nebo spíše až ze šedesátých let*" (J. Neumann /cit. v pozn. 1/, s. 31). Problematika umělcova raného díla – zejména jeho italského pobytu a kontaktů v Římě – volá po novém přezkoumání; disertační práci na toto téma připravuje pro Albert-Ludwigs-Universität ve Freiburgu Markéta Gallová, M.A.

15 A. Blunt (cit. v pozn. 4), s. 137, č. kat. 199; A. Blunt (cit. v pozn. 7), obr. 93; J. Thuillier (cit. v pozn. 7), s. 95, č. kat. 80.

16 Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*. Venezia 1648, sv. I, s. 143. Kromě Wetheyho monografie (cit. v pozn. 8), z další literatury viz alespoň Richard Förster, Philostrats Gemälde in der Renaissance. *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* XXV, 1904, s. 14–48, zejména s. 18–21; Philipp Fehl, The worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's bacchanals for Alfonso d'Este. *Studies in the History of Art* VI, 1974, s. 37–95; Michaela J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 3). Worms 1985, s. 42–43 a 47–49; Několik relevantních studií bylo publikováno in: Görel Cavalli-Björkman (ed.), *Bacchanals by Titian and Rubens: Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18–19, 1987*. Stockholm 1987: Paul Holberton, The choice of texts for the Camerino pictures, s. 57–66 (s. 59–60); Michaela J. Marek, Trying to look at paintings with contemporary eyes, s. 67–72 (s. 68–69); David Rosand, An Arc of Flame: On the transmission of pictorial knowledge, s. 81–92 (s. 83–88); Görel Cavalli-Björkman, Worship of Bacchus and Venus: Variations on a theme, s. 93–106 (s. 104); Philipp P. Fehl, Imitation as a source of greatness: Rubens, Titian, and the painting of the Ancients, s. 107–132.

ri. Ten ve svém životopise Françoise Duquesnoye (1597–1643), narozeného v Bruselu a proto přezdívaného Francesco Fiammingo, uvádí, že tento sochař *„dostal nápad, jakou formu dát na základě studia Tiziana a přírody [per lo studio fatto da Titiano, e dal naturale] puttům"*, aby vyjadřovali *„všechnu něžnost dětství [tenerissima infantia]"*. Životopisec dále uvádí, že *„Řekové tesali a malovali Amory a dětské génie nejskvělejším způsobem, jak to dokládá [...] Filostratos v obraze hry Amorů [Filostrato nell'immagine del giucco de gli Amori]."*[17] Ve svém líčení života Nicolase Poussina pak Bellori píše, že malíř bydlel v tomtéž domě jako *„Francesco Fiammingo Scultore"*. Oba umělci spolu studovali nejen antická díla, ale také *„Tizianovu hru Amorů v zahradě Ludovisiů, kteří jsou obdivuhodně krásní [l Giuoco de gli Amori di Titiano nel Giardino Ludovisi ... li quali Amori essendo di ammirabile bellezza]."* Poussin obraz kopíroval *„a tak si osvojil způsob jak malovat něžné putty [li putti teneri]", jak to vidíme na některých jeho obrazech z této doby."*[18]

Filostratovy „obrazy", respektive jejich popisy, jsou jedním z nejznámějších a historicky nejvýznamnějších projevů literárního druhu označovaného řeckým termínem *ekfrasis* (případně jeho latinským ekvivalentem *descriptio*). Termín „ekfráze" byl a je různě interpretován, ale od 2. století n. l. byl používán jako označení pro „živý popis" (například skutečné historické události) jako jedno ze standardních cvičení („progymnasmat") antické rétoriky; aby se ve století následujícím stal názvem rétorického (tj. řečnicky živého) popisu uměleckého díla.[19]

---

17 Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de'Pittori, Scultori et Architetti Moderni*. Roma 1672, s. 281–282. Pro základní informace o Duquesnoyovi viz Lydia Hadermann-Misguich, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 9, London 1996, s. 408–412 (s. 409–410: Reliefs of children and associated works); Marion Boudon, in: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildende Künstler aller Zeiten und Völker* 31. München–Leipzig 2002, s. 105–109. Exemplární rozbor sochařova vztahu k antice zcela recentně publikovala Estelle Lingo, The Greek Manner and a Christian *Canon*: François Duquesnoy's *Saint Susanna. The Art Bulletin* LXXXIV, 2002, s. 65–93.

18 G. P. Bellori (cit. v pozn. 17), s. 411–412.

19 Problematika ekfráze se stala tématem mnoha prací, z uvádím alespoň ty, které podávají všeobecný přehled její historie v klasické a pozdní antice a nezabývají se pouze jednotlivými texty: E. Pernice, Beschreibungen von Kunstwerken in der Literatur: Rhetorische Ekphraseis. In: *Handbuch der Altertumswissenschaft* VI/2: *Handbuch der Archeologie*. München 1939, s. 271–284; Glanville Downey, Ekprasis. In: *Reallexikon für Antike und Christentum* IV. Stuttgart 1959, sl. 921–944; Andrew Becker Sprague, Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic „Shield of Herakles". *American Journal of Philology* CXIII, 1992, s. 5–24; Fritz Graf, Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Gottfried Boehm–Helmut Pfotenhauer (ed.), *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, s. 143–156. Samostatnou kapitolu představuje tradice antiky v byzantských ekfrázích: Paul Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*. Berlin–Leipzig 1912; Cyril Mango, Antique Statuary and the Byzantine Beholder. *Dumbarton Oaks Papers* XVII, 1963, s. 53–77; Anton Hohlweg, Ekphrasis. In: *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* II. Stuttgart 1971, s. 126–131; Henry Maguire, Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art. *Dumbarton Oaks Papers* XXVIII, 1974, s. 113–140; idem, Classical Tradition in the Byzantine Ekphrasis. In: M. Mullet–R. Scott (ed.), *Byzantium and the Classical Tradition*. Georgia 1981, s. 94–102; idem, *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton 1981; Liz James–Ruth Webb, „To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places": Ekphrasis and Art in Byzantium. *Art History* XIV, 1991, s. 1–17.

Takové ekfráze samozřejmě vznikaly již dříve. Snad nejstarším a nejznámějším příkladem je Homérův popis Achillova štítu v *Iliadě* (18. 478–606) a ten pak byl následován záplavou „popisů" v nejrůznějších jazycích až do současnosti.[20] Je samozřejmé, že toto množství, nadto formou velmi různorodých ekfrází různého data vzniku, vyvolalo mezi literárními historiky a teoretiky potřebu nějak je utřídit a celý žánr přesněji popsat a definovat. V roce 1967 se o formulování teorie ekfráze pokusil Murray Krieger, který tento žánr povýšil na „obecný princip poetiky" vycházející z meta-historické „prostorovosti [*spaciality*]" literární formy.[21] Diametrálně odlišný přístup přinesla série publikací z pera Jamesa A. Heffernana, podle kterého je namístě o ekfrázi hovořit jen tehdy, když před sebou máme „literární representaci [díla] výtvarného umění": „*ekphrasis is the verbal representation of visual representation*".[22] Není zde místo tlumočit a resumovat všechny jemnosti této sofistikované debaty, která se mj. dotýká i tak významného aspektu vztahu mezi textem a obrazem jako je problém narativity. Zatímco podle některých autorů máme ekfrasis–*descriptio*–popis definovat jako reprezentaci předmětů a osob v klidu (a naraci naopak jako jejich znázornění v pohybu), podle Heffernana je ekfráze svou podstatou dynamická a „obstetrická": Znovu a znovu demonstruje nararativní reakci na „*pictorial stasis*"; je to impuls k vyprávění příběhu – impuls, který je uvolňován a stimulován samotným charakterem řeči. To ovšem znamená, že tento literární *modus* souvisí s dlouholetým sporem mezi obrazem a slovem, neboť jeho evidentní životaschopnost je nesena tím, čemu Heffernan říká „paragonální energie [*paragonal energy*]": „Poněvadž verbálně reprezentuje vizuální umění, ekfráze nastoluje soutěž mezi dvěma soupeřícími módy reprezentace – mezi hnací silou vyprávějícího slova a tvrdošíjným odporem fixovaného obrazu."[23] Uvidíme ještě, že ani tato problematika není bez důsledků pro naše chápání Škrétova obrazu.

---

20 K této „primární" ekfrázi viz A. S. Becker, The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description. *American Journal of Philology* CXI, 1990, s. 139–153; James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago–London 1993, s. 10–22; Erika Simon, Der Schild des Achilleus. In: *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung* (cit. v pozn. 19), s. 123–142 (všichni uvádějí ještě další literaturu). Velmi instruktivní antologii komentovaných poetických ekfrází od renesance po současnost vydal John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago–London 1995; bohatou bibliografii přinesl J. A. W. Heffernan, s. 225–237.

21 Především ve studii *Ekphrasis* and the Still Movement of Poetry; or, *Laokoon* revisited, která byla přetištěna v knize téhož autora *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore 1991, s. 263–288; také idem, Das Problem der *Ekphrasis*: Wort und Bild, Raum und Zeit – uns das literarische Werk. In: *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung* (cit. v pozn. 19), s. 41–58. Pro různé reakce srov. Gwen Raaberg, *Ekphrasis* and the Temporal/Spatial Metaphor in Murray Kriegers's Aesthetic Theory. *New Orleans Review* XII, 1985, s. 34–43; J. A. W. Heffernan, Lusting for the Natural Sign. *Semiotics* XCII, 1994, s. 219–228.

22 J. A. W. Heffernan (cit. v pozn. 20), s. 3. K teorii ekfráze srov. také John Hollander, Poetics of *Ekphrasis*. *Word & Image* IV, 1988, s. 209–219; James A. W. Heffernan, Ekphrasis and Representation. *New Literary Theory* XXII, 1991, s. 297–316; Grant Fraser Scott, The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology. *Word & Image* VII, 1971, s. 301–310; W. J. T. Mitchell, Ekphrasis and the Other. *South Atlantic Quarterly* XCI, 1992, s. 695–719.

23 J. A. W. Heffernan (cit. v pozn. 20), s. 6.

Filostratos, narozený kolem roku 190 n. l., své *Imagines* koncipoval někdy v první polovině 3. století. Uvádí, že *„toto dílo nemá pojednávat ani o malířích, ani o jejich životech. Daleko spíše se jedná o popisy* [...] *určené mladým, aby se s jejich pomocí naučili interpretovat obrazy a ocenit na nich to, co je ocenění hodno"*.[24] Konkrétní podnět, který vedl k napsání tohoto spisu pak popisuje Filostratos následovně. V době konání veřejných her v Neapoli bydlel v předměstské vile, jejíž stěny zdobily obrazy mnoha skvělých malířů, které si rád a s obdivem prohlížel. Provázel ho přitom desetiletý syn majitele vily a ten ho požádal, aby jemu a dalším mladíkům těchto pětašedesát maleb vysvětlil. Poněvadž jsem již uvedl, že ekfráze započala svou kariéru na scéně dějin světové literatury jako řečnické cvičení, vyvstává před námi otázka, zda Filostratos ve svých *Imagines* popisuje malířská díla, která v oné vile na vlastní oči skutečně viděl, nebo zda si „pouze" v rámci určité literární konvence tříbil své stylistické schopnosti a přesvědčovací um. Klasická archeologie se kloní k názoru, že Filostratos ve svém spise popsal obrazy, které skutečně existovaly *in situ*.[25] Řečeno slovy literární teorie: Jeho ekfráze jsou „skutečné [*actual*]", na rozdíl od ekfrází „fiktivních [*notional*]", jejichž cílem je verbální reprezentace uměleckých děl imaginárních.[26]

Ani tato kategorizace však není prosta problémů, poněvadž jejím absolutním kritériem je „dostupnost" výtvarného díla, které ekfráze verbálně reprezentuje. Pokud autor textu popisuje dílo které buď fyzicky existuje, nebo které známe alespoň z foto/grafické reprodukce, pak můžeme ekfrázi porovnat s jejím modelem a analyzovat *modus operandi* jejího autora. Otázkou však je, jaké místo v tomto modelu zaujímají Filostratovy *Imagines*, když jejich specifické modely se nedochovaly. Jsou to ekfráze „skutečné", nebo „fiktivní"? Nadto, fiktivní může být ona obrazová sbírka v neapolské vile jako celek, ale jednotlivé obrazy třeba existovaly, i když rozptýleně a jinde. Nebo dokonce žádný takový obraz nikdy neexistoval a Filostratos vytvořil na základě důvěrné znalosti umění své doby „fiktivní" popisy, které se zdají být „skutečné", ale my nemáme možnost toto dilema rozetnout. Historik umění se ocitá v situaci, která je pro něj zároveň příznivá i nepříznivá. Na jedné straně si na rozdíl od klasického archeologa nemusí dělat hlavu s tím, jestli a jak přesně může s pomocí ekfrastického textu rekonstruovat objekt svého odborného zájmu. Na straně druhé to ale byly právě tyto texty, kte-

---

24 Podle anglického vydání: Philostratus the Elder & the Younger, *Imagines*. Callistratus, *Descriptiones* (přel. Arthur Fairbanks). Cambridge, Mass.–London 1979, s. 5.

25 Karl Lehmann-Hartleben, The *Imagines* of the Elder Philostratus. *The Art Bulletin* XXIII, 1941, s. 16–44. Také: Albin Lesky, Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer. *Hermes* LXXV, 1940. s. 38–39; Mary Lee Thompon, The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity. *Marsyas* IX, 1960–1961, s. 36–77 (s. 61–62); A. S. Becker (cit. v pozn. 20), s. 11–14; Norman E. Land, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. College Park 1994, s. 27–48: The Elder Philostratus's Response to Art; Otto Schönberger, Die „Bilder" des Philostratos. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* (cit. v pozn. 19), s. 157–176. Jiný druh analýzy přinesl Michel Conan, The *Imagines* of Philostratus. *Word & Image* III, 1987, s. 162–171. Bohužel neznám disertační práci Bernharda Cämmerera *Beiträge zur Beurteilung der Glaubwürdigkeit der Gemäldebeschreibungen des älteren Philostrat*. Freiburg i. Br. 1967.

26 Blíže k této distinkci J. Hollander (cit. v pozn. 20), který z ní udělal organizující princip „Úvodu" své knihy, s. 3–91.

ré – díky tomu, že díla antického malířství se prakticky téměř nezachovala – byly pro renesanční a barokní umělce a kritiky nejen zdrojem inspirace, ale také kritériem excelence.[27] Přední místo mezi těmito texty patří Filostratovým *Imagines*, jejichž rukopisné verze se v italských knihovnách hojně vyskytovaly již v polovině 15. století, následovány latinskými překlady.[28] První tištěné vydání spatřilo světlo světa roku 1503 v Benátkách a zejména ono se zasloužilo o to, že nezachovaná díla antických malířů popsaná Filostratem se v 16. století a první polovině století následujícího stala vyhledávaným prostředkem „virtuální" soutěže s antikou.[29]

Popis, který historikové umění standardně uvádějí do souvislosti s Tizianovou *Oslavou Venuše*, nese řecký název ΕΠΩΤΕΣ a ve Filostratových *Imagines* představuje 6. kapitolu 1. knihy. Abychom byli s to lépe posoudit vztah mezi touto ekfrází a uměleckými díly, která inspirovala, přiblížíme si ji nejdříve v české verzi:[30]

---

27 K obecným (a nikoliv pouze specificky ikonografickým) aspektům tohoto fenoménu viz alespoň Jean H. Hagstrum, *The Sister Ars: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago 1958, s. 17–36; Svetlana Alpers, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIII, 1960, s. 190–215 (také: *Ekphrasis* und Kunstanschauung in Vasaris *Viten*. In: *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung* /cit. v pozn. 19/, s. 217–258); Emilie L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Mass. 1979; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*. Oxford–London 1986, zejména s. 78–96; idem, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven–London 1985, s. 1–11; Norman E. Land, Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism. *The Art Bulletin* LXVIII, 1986, s. 207–217; David Rosand, Ekphrasis and the Renaissance of Painting: Observations on Alberti's Third Book. In: Karl Ludwig Selig–Robert Somerville (eds.), *Florilegium Columbianum: Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*. New York 1987, s. 147–163; N. E. Land, Titian's *Martyrdom of St. Peter* and the „Limitations" of Ekphrastic Art Criticism. *Art History* XIII, 1990, s. 293–317; D. Rosand, Ekphrasis and the Generation of Images. *Arion* I: 1, 1990, s. 61–105; John F. Moffitt, Philostratus and the Canariae. *Gerion* VIII, 1990, s. 241–261; Idem, The „Evidentia" of Curling Waters and Whirling Winds: Leonardo's „Ekphraseis" of the Latin Weathermen. *Achademia Leonardi Vinci* IV, 1991, s. 11–33; Lubomír Konečný, Tiziano, Dolce e topoi dell'immaginazione erotica. *Umění* XX, 1992, s. 1–5; N. E. Land, *The Potted Tree: Essays in Venetian Art*. Columbia, South Carolina 1994, zejména s. 72–77; idem (cit. v pozn. 25); Matthias Winner, Ekphrasis bei Vasari. In: *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung* (cit. v pozn. 19), s. 259–278; J. F. Moffitt, The Palestrina Mosaic with a „Nile Scene": Philostratus and Ekphrasis; Ptolemy and Chorographia. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LX, 1997, s. 227–247.

28 K nejstarším rukopisům a prvním překladům viz P. Fehl 1974 (cit. v pozn. 16), s. 89–90; M. J. Marek 1985 (cit. v pozn. 16), s. 123–130: Four „Imagines" by the Elder Philostratus in the translation prepared by Demetrius Moscus for Isabella d'Este (ed. Maria Raina Fehl).

29 Pro předběžný výčet různých případů a jejich interpretace viz R. Foerster (cit. v pozn. 16); Richard Foerster, Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance. *Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen* XLIII, 1922, s. 126–136; Erich Herzog, Zwei philostratische Bildthemen der venezianischen Malerei. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* VIII, 1957–1958, s. 112–123; Evelyn Wyss, An Unexpected Classical Source for Jacob Jordaens. *Hoogsteder-Naumann Mercury* 5, 1987, s. 29–35; Jean Paul Guépin, Hercules belegeerd door de Pygmeeën, schilderijen van Jan van Scorel en Frans Floris naar een „Icon" van Philostratus. *Oud Holland* CII, 1988, s. 155–173; Lubomír Konečný, Sources and Significance of Two Mythological Paintings by Bartholomäus Spranger. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* LXXXV/LXXXVI, 1989/1990, s. 47–56 (54–55).

30 Vzhledem k mé neznalosti řečtiny to, co následuje není překlad, nýbrž parafráze, která se snaží zprostředkovat především ducha a do jisté míry i literu originálu, ačkoliv vychází z již

„(1) *Jen pohleď, jak Kupidové sbírají jablka, a nediv se, že je jich tak mnoho; vždyť to jsou děti nymf a vládnou všem smrtelníkům a ti mnoho milují, a říká se, že je to nebeská láska, která řídí záležitosti bohů na Olympu. Cítíš tu vůni, která se vznáší nad zahradou nebo jsou Tvé smysly otupělé? Dávej pozor, neboť spolu s mými slovy k Tobě přijde také vůně těchto jablek.*

(2) *Rostou zde řady stromů, mezi nimiž se můžeš volně procházet, a hebká tráva lemuje pěšinu mezi nimi, tak měkká, že v ní můžeš klidně spočinout. Zlatá, rudá a žlutá jablka na konci větví zvou ke sklizni bezpočet Kupidů. Jejich toulce jsou vykládány zlatem a zlaté jsou také jejich šípy. Poletují však beze zbroje, neboť tu rozvěsili po jabloních a jejich vyšívané pláštíky nesčíslných barev jsou pohozeny v trávě. Jejich hlavy nezdobí korunky, stačí jim vlasy. Jejich křídla, temně modrá, purpurová a někdy zlatá, čeří vzduch a vyluzují harmonické tóny. A ty koše, do nichž ukládají jablka! Jaká to hojnost sardonyxu a smaragdů je zdobí; a ty perly jsou pravé, práce však musí být dílem samého Hefaista! Ti Kupidové však nepotřebují jím zhotovené žebříky, aby se dostali do korun stromů, poletují dokonce až tam, kde rostou jablka.*

(3) *Nemluvme o těch Kupidech, kteří spí nebo tančí a pobíhají kolem, jak se těší z pojídání jablek, ale podívejme se, co znamenají ti další. Čtyři nejkrásnější se poněkud oddělili od ostatních; dva z nich si navzájem házejí jablky, sem a tam; druhý pár holduje lukostřelbě, střílejí jeden na druhého. Na jejich tvářích však není ani stopy po nepřátelství; nastavují si vzájemně hruď, bezpochyby proto, aby střely mohly snáze zasáhnout svůj cíl. Je to krásná hádanka; pojď, podívejme se, zda neuhodneme, co to znamená. Je to přátelství, můj chlapče, a vzájemná touha. Poněvadž v Kupidech, kteří si házejí jablky začíná klíčit láska, tak ten, který jablko hází je předtím políbí, zatímco ten druhý, který vztahuje ruce, aby je chytil, je políbí až potom a hodí zpět. Párek lučištníků pak znamená lásku, která se již rozhořela. První párek hrajících si Kupidů zkrátka ukazuje úmysl zamilovat se, zatímco ti druzí vystřelují šípy, aby je touha neopustila.*

(4) *Co se týká Kupidů dále vzadu, obklopených mnoha přihlížejícími, tak ti se pustili do sebe a oddávají se jakémusi druhu zápasení. Ten zápas Ti popíšu, poněvadž si to opravdu zasloužíš: Jeden se rázně zmocnil svého soupeře zezadu, drží ho za hrdlo, aby ho udusil, a svírá ho svýma nohama; ten se však nevzdává, zůstává stát a pokouší se uvolnit ruku, která ho dusí: ohýbá jeden z jejích prstů dokud také ostatní nepovolí svůj stisk. Kupido, kterému jsou takto lámány prsty kouše svého soupeře do ucha. Ti, co přihlížejí to však shledávají nefér a proti pravidlům zápasu, a rozzlobeně na něj házejí jablka.*

---

existujících překladů do angličtiny, němčiny, italštiny, latiny a francouzštiny: Philostratus & Callistratus (cit. v pozn. 24), s. 21–29; Philostratus, *Die Bilder / Eikones* (ed. Otto Schönberger). München 1968, s. 99–103; M. J. Marek 1985 (cit. v pozn. 14), s. 133–135 (italský překlad Demetria Mosca z ca. 1511); P. P. Fehl 1987 (cit. v pozn. 16), s. 125–128 (latinský překlad Stephana Nigera [Milán 1521] podle pařížského vydání Filostratových *opera quae extant* z roku 1608). Pro francouzský překlad viz vydání z roku 1614, citované v pozn. 44 *infra*, s. 43–45

(5) *Nenechme si však utéci tamtoho zajíce a připojme se ke Kupidům, kteří ho pronásledují. Seděl pod stromem a krmil se jablky, která spadla na zem, ale mnohá z nich nechal napůl nakousnutá. Kupidové jej však pronásledují z místa na místo a nutí ho střemhlav uhánět; jeden tleská svýma rukama, další křičí a ještě další mává svým pláštěm; někteří nad ním s povykem poletují, jiní za ním běží a jeden z nich spěchá, aby po něm skočil. Zajíc ale mění směr a když si jeden Kupido usmyslel, že ho chytí za běhy, stačí se vysmeknout. A tak se Kupidové, všichni zklamaní ale se smíchem vrhají na zem, jeden vedle zajíce a druhý na jeho hřbet. Nikdo však na něj nestřílí své šípy, neboť se ho snaží polapit živého jako nejvhodnější obětinu pro Afrodítu. Vždyť víš, o zajíci se říká, že jsou mu vlastní dary Afrodíty. V každém případě se také říká, že samice, zatímco kojí nově narozená mláďata, již rodí další; a tak je i nadále stále březí, takže není ani dne, aby se jí nenarodilo mladé. A samec nejenže na samčí způsob zplodí mláďata, ale také je, zcela proti přírodě, odchová. Podle perverzních milenců, kteří se pokoušejí zajistit si náklonnost svých miláčků čárami a kouzly, má zajíc schopnost vyvolávat lásku.*

(6) *Toto však ponechme těm, kteří jsou zlí a nehodni opětované lásky, a pohleď prosím na Afrodítu. Kde je, v které části zahrady se nachází? Vidíš tu skálu nade vším, zpod níž tryská voda barvy temné modři, svěží a chutná, která stružkami zavlažuje jabloně? Tam je Afrodíta, tam, kde jí Nymfy zřídily svatyni, neboť ona je udělala matkami Kupidů, hrdými matkami krásných dítek. To stříbrné zrcadlo, pozlacené sandály a zlaté spony, všechny tyto předměty tam nejsou jen tak, nýbrž zvěstují, že náležejí Afrodítě; je na nich vyryto její jméno a jsou to prý dary od Nymf. A Kupidové přinášejí raná jablka a v kruhu se modlí, abych jejich zahrada dále vzkvétala.*"

Nyní se na tento text podívejme blíže. Je strukturován do sedmi odstavců, z nichž první, nejkratší, pouze navozuje situaci a uvádí na scénu Kupidy jako její protagonisty. V dalších šesti jsme nejdříve informováni, že místem „děje" je zahrada (# 2) a potom se postupně, jako kdybychom si prohlíželi vlys, nebo sledovali jednotlivá políčka filmového pásu, dovídáme, co se v této zahradě odehrává: Kupidové trhají jablka (# 2), hrají si s nimi i bez nich (# 3), zápasí mezi sebou (# 4), honí zajíce (# 5) a nakonec shromážděná jablka obětují Venuši (# 7). Je však zřejmé, že to není skutečný „děj" a tedy ani opravdová „narace". Filostratův obraz 1.6 patří mezi pětašedesáti autorovými ekfrázemi k těm několika málo, které nevycházejí přímo z literárních textů ani nepopisují znázornění mýtů jinak známých z malířství, nebo z literatury. Chybí zde jakákoli skutečná zápletka a ta je nahrazena eliptickou konstrukcí: První věta této ekfráze předjímá větu poslední; anebo obráceně: věta poslední je naplněním věty první. Výsledkem pak je jakási zkratka, „zahuštěná narace", mini-ekfráze: Kupidové sbírají jablka, aby je obětovali Venuši.[31] Jinak ale tento popis jako celek odpovídá tomu, co platí pro Filostratovy ekfráze obecně: Většinou se skládají z autonomních, jasně ohrani-

[31] Na to, že taková struktura je u Filostrata (včetně 1.6) častá, upozornil M. Conan (cit. v pozn. 25), s. 165.

čených epizod a podoba vizuálního originálu vyplývá spíše z množství popisovaných detailů a motivů než z informací o jeho kompozici, či prostorovém uspořádání. *„Příběh"*, píše výstižně Michaela Marek, *„se odvíjí v jednotlivých parataktický uspořádaných scénách"*.[32] Něco o prostorovém uspořádání „původního obrazu" 1.6 napovídá pouze ona „hypotaktická" pasáž, kde se dočteme, že zápas Kupidů se odehrává *„dále vzadu"* (# 4) – a (samozřejmě) také již zmiňovaný popis zahrady a stromořadí (# 2). Na druhé straně si však nelze nevšimnout, že obraz 1.6 obsahuje i pasáže, které takovým zevšeobecňujícím charakteristikám Filostratových ekfrází odporují. Tak autor popisuje barvy jablek, košík, do nějž je Kupidové sbírají (# 2) a Venuši, jíž je obětují (# 7). Zdánlivě nejméně standardní element v této ekfrázi – a současně „brzdu" jak pro běh autorova vyprávění, tak pro rozlet jeho záliby v popisnosti – představuje výklad toho, co znamená hra Kupidů popsaná v odstavci 3. Filostratos jejich počínání označuje za *„krásnou hádanku"* a čtenáři nabízí její ikonografickou interpretaci (řečeno terminologií moderních dějin umění).[33] Podobnou učenou odbočkou je také část 6, pojednávající o pohlavním životě zajíců.[34]

To všechno znamená, že tato ekfráze není právě jednoduchý text. Motivy popisu se v něm, snad jako v téměř každé ekfrázi, prolínají s náznaky dějovosti a s prvky interpretace. Tato „dějovost" však ještě nutně nemusí znamenat „vyprávění", nýbrž je důsledkem narativního impulsu, vlastního ekfrázi jako specifickému literárnímu druhu. Otázkou nyní je, jak může s takovým textem pracovat výtvarný umělec. Založí-li na něm své dílo, to je pak třeba chápat jako „vizuální reprezentaci verbální reprezentace vizuální reprezentace". Specifičnost výsledného díla nespočívá v tom, že vychází z textu – to je případ mnoha, i když samozřejmě ne všech výtvarných děl z doby časného novověku, ale v tom, že tímto výchozím textem je právě ekfráze (tj. verbální reprezentace vizuální), jejíž slovník, syntax i struktura vyrůstají ze specifické reakce na vizuální objekt. Výsledné dílo je produktem velmi komplexní transakce, která je současně intertextuální a inter-pikturální. Je to něco jako dvojnásobný překlad, navíc mezi dvěma odlišnými médii.

---

32 M. J. Marek 1985 (cit. v pozn. 16), s. 27–28.

33 J. A. W. Heffernan (pozn. 20), s. 194, pozn. 23, právě na základě této pasáže polemizuje s Davidem Carrierem, který – i když v jiném kontextu – striktně rozlišuje mezi ekfrázi a interpretací: DC, Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing. *British Journal of Aesthetics* XXVII, 1987, s. 20–31 (také idem, *Principles of Art History Writing*. University Park, Pennsylvania 1991, s. 101–119: *Ekphrasis* and Interpretation: The Creation of Modern Art History). Filostratovy ekfráze chápe jako svého druhu interpretace také M. Conan (cit. v pozn. 25), s. 162 a 165.

34 A. Fairbanks, in: Philostratus & Callistratus (cit. v pozn. 24), s. 27, pozn. 1, uvádí následující zdroje: Aristoteles, *De generatione animalium* 772a 32; idem, *Historia animalium* 542b 31, 574b 30, 585a 5; Plutarchos, *Moralia* 829E; Aelianus, *Historia animalium* 13.12.

Obraz a text

Dosavadní studie o vlivu Filostratových ekfrází ukázaly, že umělci renesance a baroka se nechali inspirovat pouze sedmi z nich; a navíc, že primát mezi těmito sedmi patří právě obrazu 1.6. Odpovědět na otázku, proč byli tak inspirativní právě „*Kupidové*" není snadné – a to zvláště poté, co jsem se pokusil ukázat, že to není text obzvláště vhodný k „vizuální reprezentaci". Na druhé straně si ale lze představit alespoň dva důvody toho, proč tato ekfráze měl tak velký vliv: 1) Tento popis je tak různorodý, bohatý a barvitý – zkrátka tak „živý", že z něj přímo čiší kvalita, kterou Řekové nazývali *enargeia* a pokládali za žádoucí vlastnost každého přesvědčivého rétorického projevu.[35] 2) Poněvadž – jak již bylo zmíněno – tato ekfráze nevychází z žádného specifického mýtu, byla použitelná v nejrůznějších ikonografických kontextech.

Tuto druhou domněnku se zdají potvrzovat nejstarší adaptace „*Kupidů*" v umění raného novověku. Herman Grimm již v roce 1874 v této souvislosti poukázal na Dürerův dřevořez *Glorifikace Panny Marie* (B. 95), který je posledním listem ze série líčící *Život P. Marie* [*obr. 4*].[36] Vpravo dole na tomto listu z roku 1501 jsou znázorněni dva Kupidové honící zajíce. Jeden ho straší zvoněním svazku klíčů; druhý, vybavený řehtačkou, se snaží pravou rukou zvíře chytit za zadní běhy. Bývá namítáno, že tato scéna má s 6. oddílem Filostratova textu společný pouze motiv chytání zajíce a nikoliv další detaily – a navíc, není známo, že by tento text byl v okruhu Dürerových humanistických přátel znám v rukopise ještě před jeho vytištěním v Benátkách u Alda Manutia roku 1503. Proti tomu však lze namítnout, že vliv Filostratových *Imagines* můžeme zaznamenat také na *Odpočinku sv. Rodiny na útěku do Egypta* (B. 90) z téže série [*obr. 5*].[37] Bylo totiž sugerováno, že čtyři putti, kteří v popředí tohoto dřevořezu pomáhají sv. Josefovi v jeho tesařském díle uklízením zbylých kousků dřeva, mají svůj původ ve Filostratově popisu Pásifeá (1.16.2–3).[38] Antický autor zde popisuje, jak Kupidové asistují legendárnímu sochaři Daidalovi a není jistě náhodou, že Benedic-

---

35 K antickému termínu „energie" a jeho spojitostem s představou „životnosti" v renesanční teorii umění viz M. Krieger (cit. v pozn. 21), s. 67–114; Mary Hazard, The Anatomy of „Liveliness" as a Concept in the Renaissance. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXIII, 1975, s. 407–18; a D. Rosand 1990 (cit. v pozn. 27).

36 Herman Grimm, Engel und Liebesgötter. In: Idem, *Fünfzehn Essays* (Neue Folge). Berlin 1875, s. 94–141 (126). Tato práce, poprvé otištěná v *Preußische Jahrbücher* XXXIV, 1874, se zdá být první, která se zabývala vlivem Filostratových *Imagines* na renesanční umění. Zatímco R. Förster (cit. v pozn. 16), s. 17, se k otázce impaktu ekfráze 1.6 na Dürerovu *Glorifikaci P. Marie* staví s kritickými výhradami, další autoři jej akceptují. Viz alespoň Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*. Princeton 1945, I, s. 98 a 172; II, č. kat. 315; Wolfgang Stechow, [recenze 1. vydání], *The Art Bulletin* XXVI, 1944, s. 199; Walter L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 10: *Albrecht Dürer – Commentary*. New York 1981, s. 372. Podle tohoto autora, „*the putti chasing rabbits are surely based on the report in Philostratus'* Imagines", ale klíče označují „*the authority of a housewife*".

37 Viz alespoň H. Grimm (cit. v pozn. 36), s. 126; E. Panofsky (cit. v pozn. 36), I, s. 98 a 172; II, č. kat. 310.

38 Philostratus & Callistratus (cit. v pozn. 24), s. 65–67.

tus Chelidonius, který v roce 1511 doprovodil Dürerův *Život Panny Marie* latinskými verši popisuje Mariina muže následujícími slovy:

Hleďte, jak dovedný řemeslník jeví se Josef:
cedry kácí, slonovinu leští, tepe měď
živých lidí tváře do mramoru tesá,
jak by tu Daidalos nádherně stavěl zas.[39]

Také v tomto případě je souvislost mezi dřevořezem a antickou ekfrází pouze rámcová a nikoli detailní. Přesto však pokládám za pravděpodobné, že Dürer byl – nejspíše prostřednictvím nějakého humanistického „poradce" – obeznámen s Filostratovým líčením hrátek Kupidů. Inspiroval se však pouze a jenom jednotlivými motivy; jeho úmyslem nebylo vizuálně reprezentovat ekfrázi jako celek.

O to se naopak pokusila celá řada italských umělců vrcholné renesance. Byl zde již zmíněn obraz, který u Tiziana na jaře 1518 objednal Alfonso d'Este (a který o sto let později vzbudil takový ohlas mezi umělci v Římě) [*obr. 2*]. Pro Tiziana to byla první samostatná mytologická kompozice a to ještě taková, při jejímž řešení nemohl navázat na jakoukoli existující ikonografickou tradici. Jediným vodítkem, které měl umělec k dispozici byla kresba, jejímž autorem byl Fra Bartolommeo – florentský malíř, na kterého se ferrarský vévoda původně obrátil, ale který v říjnu 1517 zemřel.[40] Srovnání této kresby s Tizianovou *Oslavou Venuše* (dnes v madridském Pradu) ukazuje, že Fra Bartolommeo následoval Filostratův text jen volně a vodítkem mu byl pouze jeho závěr, který popisuje obětování Venuši. Ještě větší handicap však musel pro benátského umělce znamenat výše popsaný charakter této ekfráze. Hlavní problém představoval její oddíl 6: Přítomnost Venuše – i když jen jako sochy – antický text pouze implikuje. Tizianovým dodatkem jsou také dvě ženské postavy, které se k bohyni blíží zprava a stejně jako ona představují volnou, i když logickou elaboraci Filostratova textu. Na rozdíl od něj nejsou jednotlivé skupiny Kupidů znázorněny „paratakticky", nýbrž nekompromisně sloučeny do jednoho dynamického shluku. Obdobný způsob nakládání s antickým textem je příznačný také pro většinu znázornění Filostratových *Kupidů*, která jsou dílem Raffaela, jeho žáků a pomocníků.[41]

První etapa recepce Filostratových *Imagines* obecně a jeho obrazu 1.6. konkrétně se tedy odehrála zhruba v prvních třech desetiletích 16. století. Druhá není ani zdaleka tak konzistentní. Představují ji *membra disiecta* z druhé poloviny 16. a počátku 17. století – kresby a obrazy, z nichž ani jeden není pokusem

---

39 Překlad Magdalény Moravové in: Michaela Hájková, *Albrecht Dürer: Život Panny Marie*. Praha 1996, s. 32. Latinský originál zní (s. 59): „*Artifices faber ecce manus ostendit Ioseph / Aes cudit, cedrum sculpit eburque polit. / Effingitque hominum vivos in marmore vultus. / Alter et egregie Daedalus aedificat.*" Zatímco je evidentní, že Chelidonius své verše psal aniž viděl Dürerův dřevoryt, lze naopak důvodně předpokládat, že znal jeho literární zdroj (E. Panofsky /cit. v pozn. 36/, s. 98).

40 Na tuto kresbu jako první upozornil R. Förster (cit. v pozn. 29), s. 134. Bylo doloženo, že Tizian měl k dispozici rukopis italského překladu Filostrata, který ca. 1511 na objednávku Isabelly d'Este připravil Demetrius Moscus; viz Maria Raina Fehl, in: M. J. Marek (cit. v pozn. 16), s. 123–130.

41 Viz R. Förster (cit. v pozn. 16), s. 21–34.

o kompletní vizuální rekonstrukci *Kupidů*. Dvě kresby jsou dílem umělců z okruhu školy ve Fontainebleau a přes ikonografickou rozdílnost sdílejí některé společné motivy – například dvojici Kupidů, kteří se společně zmocnili zajíce.[42] Dále to je obraz *Spící Venuše* v Musée Condé v Chantilly, který někdy kolem roku 1602 namaloval Annibale Carracci.[43] Zatímco Venuše tentokrát spočívá na lůžku v pravé přední části této kompozice, vzadu vlevo Kupidové česají jablka, střílejí z luku a zápasí – téměř (ačkoliv ne zcela přesně) tak, jak to popsal antický ekfrastik.

Následující fáze se zdá být výsledkem dvou vzájemně se doplňujících podnětů. Jedním z nich byla již uvedená přítomnost v římské sbírce Ludovisi, v letech 1598 až 1639, Tizianovy *Oslavy Venuše*. Ačkoli není vyloučeno, že filostratovská ikonografie tohoto obrazu ovlivnila již Carracciho *Venuši*, jeho význam vzrůstá až po roce 1624, kdy se jím inspiroval Nicolas Poussin a umělci jeho okruhu. Je dokonce velmi pravděpodobné, že inspirativnost Tizianova chef d'oeuvru by nebyla tak veliká, kdyby bývala nebyla připravena popularitou Filostratových *Imagines* ve Francii.[44] Král Jindřich III. objednal u Jacquese Amyota francouzský překlad, ale ten jej nestihl dokončit, takže úkol převzal historik Blaise de Vigenère (1523–1596), který tak mimoděk inauguroval novou etapu recepce tohoto antického spisu. Překlad byl poprvé vydán v roce 1578, ale popularitu mu zajistilo až ilustrované vydání z 1614, „první kompletní vizualizace Filostratova textu".[45] To je opatřeno nejen obsáhlými učenými komentáři, jejichž autorem byl Artus Thomas d'Embry, ale především osmašedesáti celostranými rytinami, zčásti provedenými podle kreseb Antoina Carona. Kromě neidentifikovatelných anonymů jejich autory byli: Leonard Gaultier (5), Thomas de Leu (6) a především Jaspar Isac (21).

---

42 W. McAllister Johnson, Prolegomena to the *Images ou Tableaux de Platte Peinture*. With an Excursus on Two Drawings of the School of Fontainebleau. *Gazette des Beaux-Arts* 6. ser. LXXIII (CXI), 1969, s. 277–304, s. 286–287, obr. 6 a 8. Autor uvádí tento motiv do souvislosti s Dürerovým dřevorytem *Svatá Rodina se třemi zajíci* (B. 102 [136]). Podle mého názoru však je daleko pravděpodobnější, že východiskem byla *Glorifikace P. Marie* od téhož umělce (B. 95) – viz [*obr. 4*] a pozn. 36 *supra*.

43 Viz Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the reform of Italian Painting around 1590*. London 1971, sv. I, s. 90 a 129–130; sv. II, s. 59–60, č. kat. a obr. 134.

44 Blaise de Vigenère, *Les Images ou Tableaux de Platte Peinture des Deux Philostrates Sophistes Grecs*. Paris 1614. K tomuto autorovi viz D. Métral, *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art*. Paris 1939. Pro seznam ilustrovaných vydání: W. McAllister Johnson (cit. v pozn. 42), s. 291.

45 W. McAllister Johnson (cit. v pozn. 42), s. 278. Tento kanadský historik umění zásadním způsobem přispěl k poznání Filostrata 1614: rekonstruoval ediční historii knihy a (zejména) podal důkladný rozbor ilustrací – autorství předloh i jednotlivých rytin. Viz také Henri Bardon, Sur les „Images ou tableaux de platte peinture" de Blaise de Vigenère. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* LV, 1977, s. 106–121; S. Fox, Note on „Les images ou Tableaux de platte penture". *Xenia* 10, 1985, s. 71–105; Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction: La posterité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère a l'époque classique*. Genève 1999. Pro „case study" osvětlující význam jedné z nich, viz David Watkin, *Iungit Amor*: Royal Marriage Imagery in France, 1550–1750. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LIV, 1991, s. 256–261 (256–257).

S komplikovanou historií tohoto svazku souvisejí některé jeho nelogické rysy. Jedním z nich je skutečnost, že naše ekfráze 1.6 se stala předmětem hned dvou znázornění [*obr. 6, 7*].[46] První z nich sice údajně ilustruje Callistratův popis sochy Kupida (1.3: „*La Statue de Cupidon de Praxitele, en bronze*"),[47] ale ve skutečnosti znázorňuje začátek textu Filostratových *Kupidů* (# 2–4). Ti zde trhají jablka, házejí si s nimi, střílejí po sobě lukem a šípy, a vlevo vzadu spolu zápasí. Druhý list, nazvaný „*Les Amours*", zobrazuje zbytek ekfráze (# 5–6), kde autor popisuje, jak Kupidové chytají zajíce a obětují Venuši. To znamená, že virtuální sekvence jednotlivých scén, z nichž se skládá Filostratův text byla rozdělena na dvě pole, která teprve „viděna" dohromady tvoří kompletní naraci, jejíž „správné" čtení však je znesnadněno oddělením rytin v knize (s. 872 > s. 41). Ten, kdo tento text znal pouze prostřednictvím knihy z roku 1614 – a to je nejspíše případ Poussina a Duquesnoye – byl potenciálně připraven na jeho dělení na pole více či méně korespondující s odstavci Filostratova textu.

To, že Nicolas Poussin znal Filostratovy *Imagines* a nejednou se jimi inspiroval věděl již (několikrát citovaný) Giovanni Pietro Bellori a tuto interpretační nit nejednou využily moderní dějiny umění.[48] Bylo by proto zbytečné znovu připomínat kdy, kde a jak francouzský malíř použil Filostratův text. Jeden případ však je v kontextu této studie neobyčejně důležitý, i když nás staví před další obtížně zodpověditelnou otázku. Z textu Filostratovy ekfráze 1.6 vychází Poussinova kresba v Louvru znázorňující *Venuši u fontány* [*obr. 9*], ačkoli aktivita Kupidů je na této kompozici zredukována na jejich snahu ulovit zajíce.[49] Je zde však jeden detail, který nasvědčuje tomu, že malíř neznal pouze Filostratův text, nýbrž také jeho ilustraci ve vydání z roku 1614: Napřažené ruce Kupida vlevo u fontány jsou odvozeny od pohybu okřídleného hocha vlevo na rytině, který se snaží zajíce zastrašit pomocí kusu látky. Tato kresba sice vznikla až v letech 1658 až 1660, ale my naštěstí víme, že Nicolas Poussin zpracoval podněty zprostředkované Filostratovými *Imagines* již krátce po svém příjezdu do Říma. Ekfrází 1.25

---

46 B. de Vigenère (cit. v pozn. 44), s. 41 a 872. Reprint, který v roce 1976 vydalo v sérii „Renaissance and the Gods" nakladatelství Garland Publishing (New York–London) má poněkud odlišnou paginaci: s. 873.

47 Philostratus & Callistratus (cit. v pozn. 24), s. 385–387.

48 G. P. Bellori (cit. v pozn. 17), s. 445. Z moderní literatury viz alespoň Dora Panofsky, Narcissus and Echo: Notes on Poussin's *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art. *The Art Bulletin* XXXI, 1949, s. 112–120; Erwin Panofsky, Poussin's *Apollo and Daphne* in the Louvre. *Bulletin de la Société Poussin* 3, 1950, s. 27–41; Richard W. Wallace, *Venus at the Fountain* and *The Judgment of Paris*: Notes on two late Poussin drawings in the Louvre. *Gazette des Beax-Arts* 6. ser. LV, 1960, s. 11–18; A. Blunt (cit. v pozn. 7), sv. I, s. 316 (pozn. 10), 152, 317, 337 a 350; Pierre Rosenberg–Louis-Antoine Prat, [Kat.] *Nicolas Poussin, 1594–1665*. Paris 1994, s. 152–163 (č. kat. 16: *Bacchanale a la joueuse de guitare*, Paříž, Musée du Louvre) a 498–499 (228: *La naissance de Bacchus*, Cambridge, Mass., Harvard University Museums, Fogg Art Museum). – Wallace reprodukuje obě relevantní ilustrace z pařížského Filostrata (s. 41 a 873), Blunt první z nich: s. 108, obr. 103; právě tak D. Rosand (cit. v pozn. 17), s. 89, obr. 4.

49 Walter Friedländer–Anthony Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin: Catalogue raisonné*. London 1953, sv. III, s. 33, č. kat. 212, tab. 162; R. W. Wallace (cit. v pozn. 48), s. 12–14 a obr. 1; A. Blunt (cit. v pozn. 7), s. 321, obr. 253; P. Rosenberg–L.-A. Platt (cit. v pozn. 48), s. 501, č. kat. 230.

je totiž inspirován jeho obraz *Bakchanálií na ostrově Andros*, namalovaný někdy v letech 1625 až 1630.[50] Bezprostřední odkaz na Filostratovy „*Kupidy*" nalezneme na levé části Poussinovy *Venuše a Adonise* z doby po roce 1630, kde skupina putti honí zajíce.[51] Připomeňme si rovněž obě již citovaná svědectví Belloriho, která postulovala argumentační řadu: Filostratos 1.6 – Tizian – Duquesnoy / Poussin.

Ze 17. století a především z jeho 1. poloviny tedy známe celou škálu reakcí na Filostratovu ekfrázi 1.6. Některé z nich, jako mědiryt Pietra Testy *Venušina zahrada* z let 1631 až 1639 (B. 26) [*obr. 8*],[52] můžeme charakterizovat jako pokus o vizuální rekonstrukci antického textu *in toto* (a v tomto smyslu navazují na Tizianův obraz pro Alfonsa d'Este). Další, mnohem početnější skupinu tvoří rekonstrukce „částečné", k nimž ale vybízela sama struktura Filostratova obrazu. Jejich autoři měli možnost vybrat si z jednotlivých motivů slavné ekfráze a její znalost na straně informovaného diváka byla zárukou toho, že výsledek bude chápán v souvislosti: [antický obraz] – jeho ekfráze – [její „moderní" reprezentace] – dílo. Použití hranatých závorek ale naznačuje, že některé články tohoto ideálního řetězu mohly v konkrétních případech být pouze hypotetické: Lze si představit například situaci, že „dílo" mohlo imitovat moderní reprezentaci (obraz od Tiziana nebo Poussina), aniž autor kdy četl Filostratův text, nebo alespoň znal ilustrované vydání z roku 1614. Nebo mohl pracovat jen na základě antického textu bez jakékoliv povědomosti o jím nastartované ikonografické tradici.

Čtenář si nepochybně domyslí, že teď by měla být položena otázka, jak máme ve světle těchto složitých vztahů mezi textem a obrazem charakterizovat Škrétovy *Děti s jablky*? S jistotou lze říci snad jen to, že vznik tohoto plátna si nelze představit bez malířovy znalosti obrazového typu „baculatých a roztomilých" Kupidů, jak jej v letech 1625 až 1635 kultivovali Poussin, Duquesnoy a další umělci jejich okruhu. Znal ale Škréta také Filostratův text a/nebo jeho ilustrace v pařížském vydání z roku 1614?[53] Na jeho obraze figurují pouze čtyři Kupidové a právě tento počet se zdá naznačovat, že malíř měl o textu alespoň nějaké ponětí, poněvadž v něm, ačkoliv v jiné souvislosti, je uváděn právě tento počet putti (# 3). Počínání malovaných Kupidů však s popisem souvisí jen volně: Ano, trhají jablka, jedí je, zápasí o ně, ale malovaný zápas probíhá jinak než ten, který líčí Filostratos. Malíř se soustředil na aktivity, které bezprostředně souvisejí s jablky, ale vynechal ty, které antický autor interpretuje alegoricky. Škréta tímto způsobem, nejspíše instinktivně, zdůraznil centrální význam jablka jako „symbolu komunikace touhy". Jeho *Hra o jablko* tak koresponduje s tím, jak Michel Conan nedávno vyložil Filostratovu ekfrázi 1.6: „*Celý obraz se zdá vyzývat*

---

50 K tomuto obrazu viz alespoň P. Rosenberg–L.-A. Platt (cit. v pozn. 48), s. 152–153, č. kat. 16, kde jsou uvedeny starší názory na jeho datování. Pro ikonografický zdroj viz Philostratus & Callistratus (cit. v pozn. 24), s. 97–99.

51 A. Blunt (cit. v pozn. 7), I, s. 106 a 108, II, obr. 34; A. Blunt (cit. v pozn. 4), s. 131–132, č. kat. 185; J. Thuillier (cit. v pozn. 4), s. 87 a 88, č. kat. a obr. 29.

52 E. Cropper (cit. v pozn. 9), s. 23–26, č. kat. 13.

53 Snad by se dalo uvažovat o tom, že hoch vlevo na Škrétově obraze souvisí s dvojicí putti vzadu vpravo na obr. 6.

k Freudovské interpretaci avant la lettre: *Afrodíta (libido) je skutečným podněcovatelem lidských tužeb. Jablko se stalo ústřední myšlenkou této interpretace, která nás vede daleko od prostého obrazu zahrady, kde si malí* [...] *hoši* [...] *hrají v trávě mezi úhlednými řadami jabloní.*"[54] Je však třeba podtrhnout, že takový význam je instinktivní, nevědomý. Jeho protějškem je celkem důvodný předpoklad, že díla jako Škrétova *Hra o jablko* vycházela záměrně vstříc sběratelské poptávce po právě tehdy „módních" znázorněních „roztomilých a něžných" Kupidů. Skoro by se chtělo říci, že pro zaalpského malíře v Římě, jako byl Karel Škréta, to mohl být docela dobrý zdroj obživy.

PLAYING FOR THE APPLE: KAREL ŠKRÉTA AND PHILOSTRATUS

In his last book, published in 2001, Jaromír Neumann attributed to the Czech painter Karel Škréta (1610–1674) a picture of *Children Eating Apples and Fighting for Them*, that had previously, by Anthony Blunt, been ascribed to the Heytesbury Master, an anonymous follower of Nicolas Poussin active in Rome in the 1630s. While this attribution seems to be acceptable, the picture's subject calls for further explanation. It can be associated with a group of representations of playful and „tender" Cupids, created in Rome, ca. 1620–1640, by Nicolas Poussin and Françoise Duquesnoye, and inspired by the presence of Titian's *Feast of Venus* in the Ludovisi collection. It has been shown that the latter, originally painted by the artist for Camerino d'Alabastro in Ferrara, was based on Philostratus's ekphrasis of „Cupids" in his *Imagines* (I, 6).

The article offers a general discussion of the literary genre of ekphrasis, as well as a detailed analysis of the chapter in question. This makes clear that „Cupids" is not a text that would be easy to visualize. However, despite its structural complexities, the text functioned as an incentive to many artists since at least the early sixteenth century – Dürer, Rafael, Annibale Carracci, Antoine Caron, Pietro Testa, and Poussin among them.

Did Škréta belong among these, too? His painting could have hardly come into being without the artist's acquaintence with the pictorial type of „tender" Cupids, cultivated in Rome when he visited there. While it is less certain that Škréta would have read the text of Philostratus's „Cupids", he probably knew the iconographic tradition launched by it. One may also speculate that the Czech artist worked with an illustrated French translation, published in Paris in 1614.

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:
1–9: archiv autora

54 M. Conan (cit. v pozn. 25), s. 165.