

Konečný, Michal; Miltová, Radka

"Pour décrire les grandes actions" : mytologické obrazy hraběcí rodiny Serényiů jako výraz reprezentace

Opuscula historiae artium. 2010, vol. 59 [54], iss. 1-2, pp. 52-67

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115794>

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.

„Pour décrire les grandes actions“.

Mytologické obrazy hraběcí rodiny Serényiů jako výraz reprezentace

The article discusses the mythological paintings in the chateaux in Lysice and Milotice. The first collection depicts stories from Ovid's Metamorphoses and the second one portrays allegories of the four elements. The compositions for the Ovid cycle were taken from the 1677 edition of Metamorphoses, and they seem to have been commissioned by Anton Amatus Serényi, which is confirmed by their probable location in the principal family residence in Lomnice. The model for the allegories of the elements consisted of engraved copies of French tapestries, commissioned by Louis XIV for Versailles. The basic idea behind the design of self-presentation of the ruler is preserved, although on a level emphasising representation of the dynasty. This is underlined by the presence of identification portraits of female members of the family, who are identified with various goddesses in the paintings. The works, probably commissioned by Karl Anton Serényi, seem to have originally been located in the chateau in Milotice. Both cycles are further examples of the influence of works with a French orientation, which became increasingly widespread in Central Europe from the 1660s onwards.

Key words: Baroque painting, iconography, identification portrait, mythology, patronage of the arts by the Serényi family, Lomnice, Milotice, Lysice

Mgr. Michal Konečný
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno /
Department of Art History, Masaryk University Brno
Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště
Brno / National Heritage Institute Brno
e-mail: 64491@mail.muni.cz

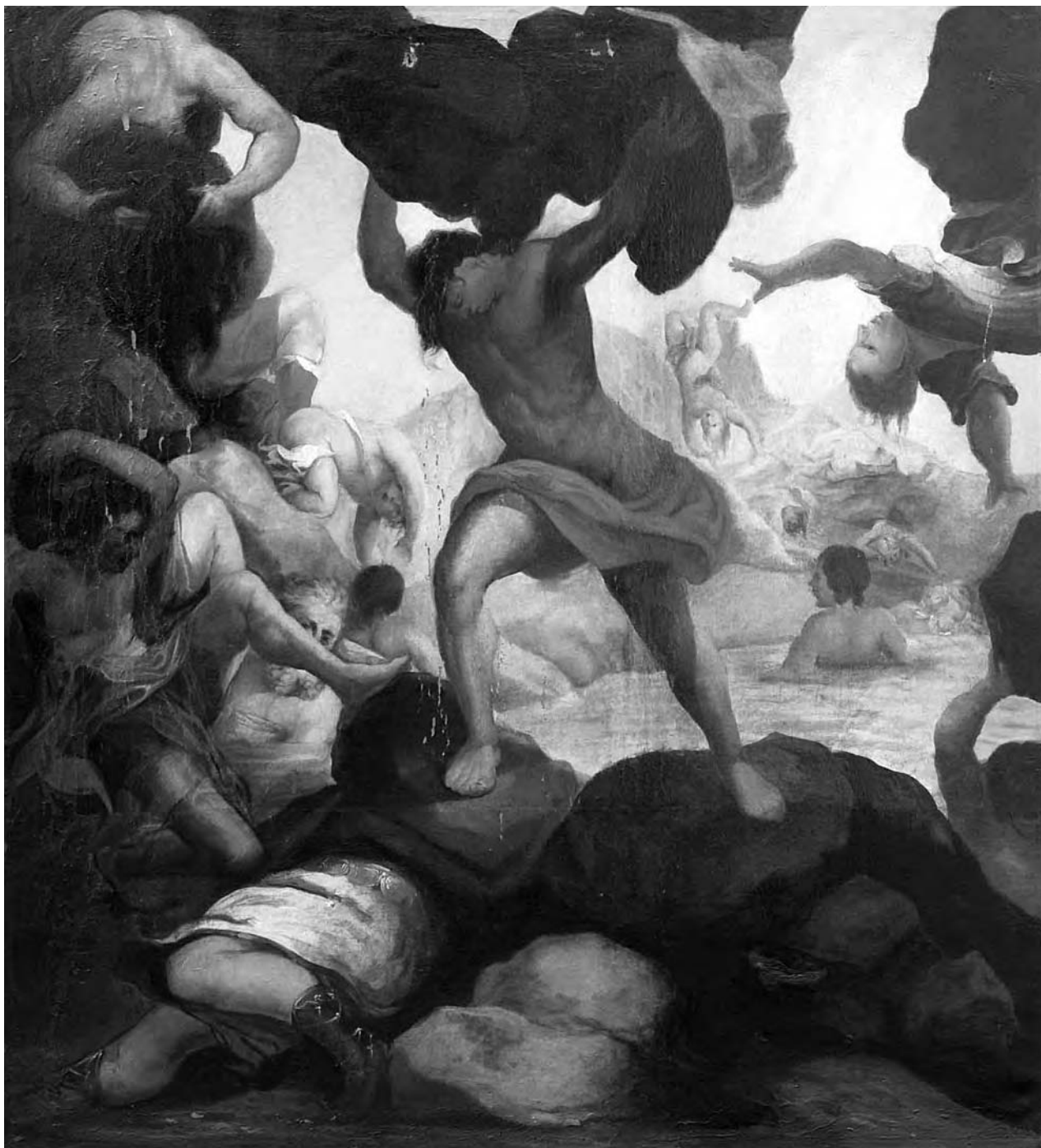
Mgr. Radka Miltová, PhD.
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno /
Department of Art History, Masaryk University Brno
e-mail: miltova@phil.muni.cz

Michal Konečný – Radka Miltová

1. V historické literatuře poněkud neukotvený vztah reprezentace a umění naposledy detailně analyzovala Milena Bartlová, která ho kromě významového rozboru aplikovala na několik příkladů dvorského středověkého umění.¹ V jedné rovině definuje pojem reprezentace spolu s Lenkou Řezníkovou jako „reference odkazující ke vztahu mluvčích subjektů k minulosti, dějinám nebo dějinnosti a sekundárně vypovídajících též o obsahu a mechanismech fungování jejich historického myšlení“, ale vedle toho nabízí ještě několik dalších významů, rozvíjejících obecně chápanou definici, že reprezentace „vystihují vztah podobnosti mezi zobrazeným a obrazem.“² Na základě tohoto předpokladu vymezuje podíl reprezentace v kontextu emancipací národních elit v 19. století a značný prostor věnuje rozvíjení teze o podobě reprezentace moci. V návaznosti na Karla Hruzu ji chápe jako záměrnou komunikační strategii mocných, kteří pro-

1 – **Gigantomachie.** Pierre Du-Ryer, *Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en françois divisées en XV. livres*, Bruxelles: François Foppens, 1677





2 – Gigantomachie, počátek 18. století. Státní zámek Lysice, svaz Lomnice

střednictvím veřejných rituálů a vlastní oslavné ikonografie zprostředkovávají a zpřítomňují svůj vliv a význam.³ Panovník se prostřednictvím jím vytvořených monumentů identifikuje se svou zemí a lidem, stejně tak jako se příslušníci aristokracie identifikují prostřednictvím vlastních objednávek s panovníkem. Uvnitř elit tak vznikají nové sociokulturní orientace a souvislosti, jednoznačně ovlivňující podobu konkrétních objednávek. Tyto vztahy, podobné so-

ciologickým závěrům o povaze a podobách raněnovověkého klientelismu a „zdvorštění válečníků“, přetrvaly v podobě aristokratických reprezentací evidentně zpřítomněné až do 19. století.⁴ Možnosti a podoby mocenské reprezentace, byly různé a během času se dosti proměňovaly. Často šla vedle sebe dokonce různá ideová východiska a to i v případě zdánlivě jednotné reprezentační strategie konkrétního příslušníka elit, respektive jeho rodu. Toto prolínání je pozoro-



3 – Únos Európe, počátek 18. století. Státní zámek Lysice, svaz Lomnice

ruhodně přítomné v uměleckých objednávkách barokních Serényiů, kde se ve východiscích jejich mocenské reprezentace střetávala potřeba historické reflexe s aktuální závislostí na formách kulturní orientace habsburských politických a vojenských elit.

2. Hraběcí rodina Serényiů patřila vedle Liechtensteinů, Dietrichsteinů, Kouniců a Collaltů k nejvýznamnějším stavitelům a mecenášům barokního umění na Moravě. Původně uherská šlechtická rodina přišla na Moravu už v předbělohorském období a její příslušníci se záhy zapojili do zemských politických struktur. Zakladatelem rodové slávy se stal hrabě Gabriel Serényi (1604–1664), konvertita a kolem poloviny 17. století vysoký zemský úředník, který v letech 1655–1664 zastával funkci moravského zemského hejtmána. Jeho synové František Gabriel (†1677) a Jan Karel (†1691) založili dvě paralelní rodové linie sídlící na Lomnici a Miloticích, kde podnítily poměrně rozsáhlou stavební činnost. František Gabriel zakotvil podobně jako jeho otec v zemských funkcích, což do značné míry ovlivnilo i jeho razantní zásahy do podoby hlavního rodového sídla v Lomnici. Snahy o vytvoření vzorového patrimonálního městečka zde symbolicky vyvr-

cholily jednotnou urbanistickou koncepcí náměstí s pozoruhodnými raně barokními stavbami.⁵ Mladší Jan Karel spojil svůj život s armádou, kde dosáhl hodnosti polního maršála, a následně se dvorem bavorského kurfiřta, kam přesídlil poté, co mu byla nabídnuta funkce vojenského velitele Mnichova.⁶ Společenské ambice a z nich vyplývající formy reprezentace vyvrcholily zejména v osobách druhé generace obou linií, jejichž kariéry jsou spojeny s první polovinou „století prince Evžena Savojského“. V prestižních dvorských funkcích se podařilo udržet i synovi Jana Karla Karlu Antonínovi (1681–1740), který byl iniciátorem barokní přestavby zámku v Miloticích. Stavební činnost podnítil i hlavní představitel druhé generace lomnické větve hrabě Antonín Amatus Serényi (1670–1738), císařský generál a stavebník zámku v Lysicích, který vyvíjel pozoruhodnou sběratelskou činnost a byl stálým zaměstnavatelem několika umělců.⁷ [obr. 5]

Tak jako v mnoha dalších případech zůstávala hlavním ideovým východiskem hraběcí reprezentace rodová historie. Sepětí s odkazem předků a předchůdců, jejichž činy musely být zaznamenány nejen pro jejich samotný význam, ale také jako vzor následování, provázelo jednotlivé členy rodu až do konce 18. století.⁸ Zcela explicitně se



4 – Únos Európe. Pierre Du-Ryer, *Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en français divisées en XV. livres*, Bruxelles: François Foppens, 1677

v této souvislosti vyjádřil mladý hrabě Amand Serényi, který na počest své tety, hraběnky Alžběty Serényiové vydal roku 1797 oslavný pamětní spisek *Denkmähler des verdienstes alter Geschlechter um das Vaterland*. V předmluvě tradičně genealogicky pojatých dějin rodu shrnul chápání tradice následujícími slovy: „Generace po generaci nastupovala v dlouhé řadě staletí na velké jeviště, všechny proslavené svou horlivostí, vděčily za vlastní lesk činům svých předchůdců. Vznikají a zanikají tím rychleji, čím více touží po tom, rozhojnit zásluhy na nebezpečné cestě cti. Uspokojeni vznešenou myšlenkou se vidí zvětšeni v letopisech slávy, jejich odhodlanost a věhlasné ctnosti v krátkém okamžiku svého bytí velebily vlast, šťastni pokud zažili radost ze svých dědiců a mohli obejmout pokračovatele v uchovávání ctností svého rodu.“⁹ Ctností mu byla věrnost habsburskému domu, kterou předkové prokázali zejména jako válečníci; proti dědičným nepřátelům křesťanstva, ohrožujícím vlast, ať už to byli Hunové, Tataři, Benátčané nebo Turci, měli dávní členové rodu krváčet u Damiety, Nikopole, v Palestině, u Moháče či u Bělehradu. Odkaz předků převzali podle Amandy Serényiho i zcela konkrétní členové rodu, nepřítelů vzdálení předci, jejich řadu zakončil autorův bratr hrabě Ludvík, který obětoval svůj život za „krále a víru svého otce“ v bitvě u Arlonu, svedené v roce 1794 proti vojákům revoluční Francie.¹⁰

Klíčovým pramenem k takto nahlíženým rodovým dějinám se stala genealogie lineckého jezuita Dominika Františka Calina z Marienbergu (1630–1683) *Gloriosa fama nobilissimae et antiquissimae Serenyae gentis ac familia collecta et diversis vetustissimis documentis*, objednaná někdy kolem roku 1680 hrabětem Janem Karlem Serényim.¹¹ Dvorní historiograf císaře Leopolda I., který během své kariéry vytvořil podobné genealogie i pro představitele dalších významných moravských barokních aristokratických rodů, jako byli Dietrichsteinové či Žerotínové, koncipoval svoje dílo jako zrcadlo, v němž se odrážely ctnosti vznešeného objednavatele.

Jeho předkové, odvození od legendárního Temnurta, který přijal křest z rukou svatého Stanislava a změnil si jméno na Serenus, jsou zde představeni jako neohrožení obránci křesťanských ctností a oddaní stoupcí svých panovníků. Rodová genealogie tak získala dvě roviny. Na jedné straně prezentovala starobylost a význam Serényiů, na straně druhé legitimovala život a postoje samotného Jana Karla, hrdiny obležené Vídně z roku 1683 a oblíbeného dvořana Leopolda I. Calinova legenda byla oběma liniemi hraběcí rodiny přijata jako závazné východisko rodové propagandy a její ikonografický program se začal promítat do uměleckých zakázek. Genealogie, doplněná fiktivními portréty předků a několika výjevy z rodových dějin se stala jednou z předloh nejen pro známou Ecksteinovu fresku hlavního sálu na zámku v Miloticích, kde jsou výjevy citovány, ale například také pro Temnurtovu sochu, stojící donedávna v areálu lomnického zámku či s největší pravděpodobností ovlivnila také patrocinium kostela svatého Stanislava v Osikách nedaleko Lomnice.¹²

Hledání rodové paměti se v případech reprezentačních strategií Serényiů neopíralo pouze o vlastní předky, ale také o tradici místa. Tato tendence se nejsilněji promítla u lomnické hraběcí větve, která si na rozdíl od svých miloticích příbuzných, inklinujících ke dvorským kariérám, uchovala spíše zemský charakter. Nejdůležitější symbol představovalo hlavní rodové sídlo v Lomnici, označované i v pramenech majetkoprávní povahy jako otcovské sídlo (*Vaterlische Sitz*). Lomnici zakoupil zakladatel rodové moci moravský

5 – Portrét Antonína Amata Serényiho, po 1700.

Státní zámek Lysice, svaz Lomnice





6 – Atalanta a Hippoménés. Pierre Du-Ryer, *Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en français divisées en XV. livres*, Bruxelles: François Foppens, 1677

hejtman Gabriel Serényi v roce 1662 a jeho potomci ji i za cenu odprodeje mnohem výnosnějších panství vlastnili kontinuálně až do poválečných konfiskací v roce 1945.¹³ V rámci rodové rezidenční sítě vše nasvědčuje tomu, že byla zámku záměrně ponechána jeho „archaická“ podoba, vrcholící dochovanou středověkou hradní kaplí s umístěným hraběcím rodokmenem, uvedeným v pozůstalostním inventáři Antonína Amata Serényiho. Do kaple se návštěvník dostal pevně stanovenou cestou, symptomaticky začínající na nově komponovaném lomnickém náměstí.¹⁴ Zjevná souvislost s podobnými tendencemi jaké v době baroka uplatňovali prostřednictvím „triumfálních cest“ Liechtensteinové ve Valticích, Collaltové v Brtnici, či později Althanové ve Vranově nad Dyjí, uvádí urbanistické vyznění lomnického zámku mezi ideově nejpromyšlenější projekty moravského baroka, jakkoli má konečné vyznění Lomnice oproti předchozím příkladům skromnější proporce a formy.¹⁵ Podle pozůstalostního inventáře Antonína Amata Serényiho z ledna roku 1734 je možné v zámeckých interiérech najít zbrojnici, rozsáhlou knihovnu či sál předků (*Portrait Zimmer*), které podtrhují výjimečnou roli hlavního rodového sídla i jeho majitelů.¹⁶ Při akcentování Lomnice se Serényiové opírali také o dávnou tradici zakladatelů sídla, významného moravského středověkého rodu pánů z Lomnice; jako jejich vědomí nástupci ponechali na Lomnici četné středověké erby, nejméně jedna členka rodu odešla do kláštera dominikánek u svaté Anny na Starém Brně, kde se konvent modlil za spásu duší zde pohřbených pánů z Lomnice a starý erbovní symbol orlího křídla byl latentně udržován ve vrchnostenské symbolice až do zrušení patrimoniální správy po roce 1848.¹⁷

Zejména od začátku 18. století se v uměleckých objednávkách Serényiů začaly promítat silné vazby na reprezentační strategie vládnoucích elit habsburské monarchie. Napjatá politická situace, prováděná zejména četnými válečnými

mi konflikty s Francií Ludvíka XIV. a nekončícím tureckým ohrožením si žádala zejména zdůrazňování síly habsburské monarchie a efektní propagandistickou oslavu vojenských vítězství, zpřítomňelou nejen dekoracemi na architektuře, dvorskými rituály, efemérními slavnostmi, prováděnými všeobecně zdůrazňovanou *pietas Austriaca*, ale také promyšlenými mediálními strategiemi.¹⁸ Mnohdy komplikovaná a mnohovrstevnatá ikonografie triumfujících císařů a vojevůdců jako byl markrabě Ludvík Bádenský a princ Evžen Savojský velmi silně ovlivňovala reprezentační východiska šlechtických rodů, jejichž členové se na politických a válečných úspěších habsburské monarchie podíleli. Jestliže se hrabě František Josef Serényi (1668–1705), starší bratr Antonína Amata a oblíbený maršál prince Evžena Savojského, který padl v roce 1705 u italské říčky Oglio, stačil k dvorské kultuře přihlásit pouze efektním jezdeckým portrétem od Jana Jiřího Hamiltona, jeho mladší bratr měl možnost sledovat formy kulturní orientace elit mnohem déle.¹⁹ Odrazila se nejen v polaritě rezidence a letohrádku, Lomnice a v nových barokních formách přestavěných Lysic, ale také ve zřízení sálu bitev na lomnickém zámku, kde se podle pozůstalostního inventáře nacházela v jednom sále s kulečnickem dvě rozměrná plátna s výjevem bitvy u Slankamenu.²⁰ Pro tehdy mladého hraběte měla bitva význam nejen reprezentační, ale i osobní, neboť v ní, jak o tom vypovídá vysvědčení nejvyššího velitele markraběte Ludvíka Bádenského vydané pro vídeňský dvůr, prokázal mladý hrabě Serényi výjimečnou statečnost.²¹ Sál s obrazy konkrétních bitev, spjatých s válečnými úspěchy majitelů, přesně zapadal do kontextu podobných reprezentačních prostor, jaké měly ve svých rezidencích Ludvík XIV., princ Evžen Savojský, ale například také jeho spolubojovník John Churchill vévoda z Marlborough a další knížata, zapojená do válečných operací začátku 18. století.²² Zdá se, že na samotného Antonína Amata nejvíce působil právě vzor prince Evžena; podobně jako on se prezentoval zejména jako voják, ale jeho rozsáhlá knihovna a stavební činnost, dávají tušit i hlubší intelektuální a mecenášské sklony.²³

Kromě značně upravených staveb a kompaktně zachovaného sálu na zámku v Miloticích, reflektujícího válečnou slávu prostřednictvím tureckých motivů, je možné většinu reprezentačních strategií barokních Serényiů možné rekonstruovat pouze na základě historických pramenů.²⁴ Jedním z mála dochovaných dokladů kulturní orientace rodu na exkluzivní a reprezentační dvorské umění, dokládá sbírka mytologických obrazů, z nichž některé obsahují identifikační portréty členů rodu. Takto zvolená reprezentační strategie odkazuje na těsné sepjetí s formami reprezentace bourbonského i habsburského dvora a zároveň jasně poukazuje na vztahy uměleckých center a provincií.

3. Dvanáct dochovaných rozměrných mytologických maleb (olejomaleb na plátně) v Lysicích a v Miloticích se již na první pohled člení do dvou ucelených skupin, což při bližším



7 – Atalanta a Hippoménés, počátek 18. století. Státní zámek Lysice, svaz Lomnice

ohledání potvrzují nejen odlišná předlohová a ikonografická východiska, ale rovněž jejich pravděpodobné rozdílné objednatelské pozadí. První soubor se skládá z osmi kusů a námětově čerpá z textu Ovidiových *Metamorfóz*, konkrétně z knihy I. (*Zlatý věk*, *Gigantomachie*) [obr. 2] z knihy II. (*Únos Európe*) [obr. 3] z knihy III. (*Narcis*), knihy VIII. (*Théseus u Achelóa*), knihy X. (*Atalanta a Hippoménés* [obr. 7], *Venuše a Adónis* [obr. 8]), a z knihy XIII. (*Paridův soud*).²⁵ Ovidiovské kompozice, jak ostatně dokládá jejich nepřilíš vysoká kvalitativní úroveň, nepřinášejí invenční zpracování, nýbrž se do detailu opírají o grafické ilustrace k Ovidiovým *Metamorfózám*. Z obrovské šire grafických cyklů k raně novověkým edicím Ovidiových *Metamorfóz* byly coby vzor pro serényiovské malby vybrány rytiny velkoformátového tisku *Metamorfóz*, vydaného Françoisem Foppensem v Bruselu roku 1677. Vydání obsahovalo vedle latinských veršů francouzský překlad a komentář z pera Pierra Du Ryera a v ilustrační složce celkem 123 grafik antverpských rytců Martina Bouche, jeho bratra Petra Pavla, Frederika Bouttatse, Petera Clouweta a Hendrika Abbé (kteří využili starších nevydaných předloh holandských umělců předešlé generace – Magdaleny de Passe, Crispijna de Passe ml., Willema de Passe, Theodora Mathama a Frederika Bloemaerta.²⁶ [obr. 1, 4, 6, 9]

Z výčtu ikonografické skladby je zřejmé, že bylo pro obrazy z Ovidiova věhlasného textu využito jak motivů v závažné malbě hojněji užívaných (*Európe*, *Narcis*, *Gigantomachie*, *Venuše a Adónis*, *Atalanta a Hippoménés*, *Paridův soud*), tak méně frekventovaných (*Zlatý věk*, *Théseus u Achelóa*). Posledně jmenovaná scéna náleží do kategorie příběhů v pří-

běhu, ke kterým se Ovidiovo vyprávění často uchýlovalo. Ve sledu líčení událostí Théseových cest a činů se čtenář spolu s Théseem ocitá v příbytku – jeskyni říčního boha Achelóa, který Théseovi popisuje nešťastný osud jeho milenky Perimélé, již otec svrhl ze skály, neboť nepřál její lásce k Achelóovi. Na prosby říčního boha byla dívka bohem Neptunem nakonec proměněna v jeden z ostrovů, na něž padl Théseův zrak. Stejně jako grafická předloha, malba narativně kopíruje Ovidiův text, tedy v popředí se otevírá pohled do jeskyně s Théseem v rozhovoru s Achelóem a v pozadí sráží Hippodamás svou dceru Perimélé z útesu do mořských vln. Nicméně i když některé z obrazů neoplývají často používanou ikonografií, předlohový tisk náležel u nás i v širším středoevropském prostoru ke známým a oblíbeným knihám. Edice Ovidiových *Metamorfóz* z Bruselu z roku 1677 se stala vizuálním východiskem pro dvě pole rozsáhlejší malířské výzdoby zámku v Doudlebech nad Orlicí, která vznikla na objednávku Františka Adama Vratislava z Bubna a Litic kolem roku 1690. Anonymní malíř, jehož tvorba má provinční charakter, zde ze 123 ovidiovských ilustrací zvolil námět *Pomony a Vertumna* a *Paridova soudu*. Prokazatelně lze též bruselský tisk identifikovat mezi knihami, obsaženými v inventáři jaroměřické knihovny Jana Adama z Questenberka, což potvrzuje i jeho existence v dnešních fondech Historického muzea ve Slavkově u Brna.²⁷

Indicie o oblíbě tohoto u nás dosud nepřilíš reflektovaného ovidiovského vydání vyvolávají samozřejmou otázku po objednatelském pozadí serényiovského ovidiovského souboru. Původní lokaci jednotného celku lze nejpravděpo-



8 – Venuše a Adónis, počátek 18. století, státní zámek Milotice, svaz Lomnice

dobněji spojit s rodovým sídlem v Lomnici a lomnickou větví rodu, což podporují i inventární záznamy, popisující v několika místnostech větší množství obrazů, zapojených do paneláží.²⁸ Časově doba vzniku maleb zapadá do období života hraběte Antonína Amata Serényiho (1670–1738), [obr. 5] což podporuje i drobný detail na kompozici *Atalanty a Hippome-*

na, [obr. 7] kam byl druhotně vložen nápis, ztotožňující některé z postav výjevu se ženami z blízkosti Antonína Amata. Jmenovitě jsou tu uvedeny jeho dcery Josefa z Althannu, rozená Serényi a Eleonora baronka Fitzgerald, rozená Serényi a jeho manželka Francisca Serényi, rozená hraběnka Waldstein. I když nápisy vyvolávají řadu pochybností s ohledem



10 – Johanna Sibylla Küsel podle Sébastiena Le Clerca, **Personifikace Vzduchu.** Johann Ulrich Krauss, *Tapisseries du Roy [...] oder Königliche französische Tapezereyen [...]*, Augsburg: Jacob Kopfmayer, 1690

11 > **Personifikace Vzduchu,** po 1702, státní zámek Milotice, svaz Lomnice



9 – Venuše a Adónis. Pierre Du-Ryer, *Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en français divisées en XV. livres*, Bruxelles: François Foppens, 1677

na jejich druhotnost a spornou existenci portrétní složky, i další indicie vedou k osobě Antonína Amata. Jeho knihovna odkrývá zřejmé vazby na jeho mecenášské aktivity. Vyjma většího množství francouzsky psané literatury, která je v inventáři vydělena do samostatného oddílu, nalézáme zápis o vlastnictví dvou svazků Ovidiových *Metamorfóz* ve fran-

couzštině a latině formátu folio.²⁹ Formátu tisku i jazykové specifikaci by odpovídalo i bruselské vydání, jehož rytiny poskytly formální předlohu pro cyklus ovidiovských maleb.

Ovidiovské poesie, téma nesmírně oblíbené a rozšířené jak v nástěnném tak závěsném malířství, náležely s ohledem na teoretická doporučení zejména do odpočinkových, zahradních či letohrádkových prostor a ne tolik do síní nejvyšší reprezentace. Jejich popularita však rozšířila jejich užití na většinu profánních prostor a příběhy *Metamorfóz* byly aplikovány zvláště v příležitostech, kde bylo možné efektivně zúročit možnost zobrazit jejich mnohost (řadu příběhů vedle sebe). Takové možnosti poskytovaly renesanční kazetové stropy, raně barokní drobnější štuková pole či více obrazů, instalovaných do interiérové paneláže, což dokládá i serényiovský příklad. V síti serényiovských rezidencí byl cyklus lokalizován v hlavní lomnické rezidenci, kde inventáře z doby hraběte Antonína Amata uvádějí zejména v prostorách knihovny a kabinetu řady obrazových kusů, zasazených do táfování.³⁰

4. Druhý obrazový celek, tentokrát v počtu čtyř maleb, prostřednictvím mytologické tematiky odkrývá personifikace čtyř živlů. Výjev Vergiliovy *Aeneidy*, ukazující Vulkánovu kovárnu a zbroj ukutou pro Aenea, znázorňuje Oheň, bohyně Kybelé a Ceres představují Zemi, pár Neptuna a Thetis zastupuje Vodu a bohyně Júnó dotváří celek coby personifikace Vzduchu. [obr. 11, 12, 15, 16] Kompozice čtyř živlů byly původně prvním dílem, které v podobě kartónů předal francouzský dvorní malíř Charles Le Brun (1619–1690) roku 1664 do královské manufaktury gobelínů (*La manufacture*





12 – Personifikace Ohně, po 1702, státní zámek Lysice, svoz Lomnice

royale des meubles de la Couronne). Výsledné tapisérie, vytvořené mezi léty 1666–1669 a objednané Ludvíkem XIV. pro královské apartmány ve Versailles se staly předlohou pro sérii grafických listů Sébastiena Le Clerca (1637–1714), [obr. 10, 13, 14, 17] kterou doplnil oslavný a vysvětlující text z pera André Félibiena (1619–1695). Text, vzešlý z prostředí Colbertem založené *la Petite Académie*, hodnotil celou ikonografickou koncepci královských tapisérií včetně připojených devíz a emblémů. Zkompletovaný svazek byl publikován opakovaně od roku 1670 pod názvem *Tapisseries du Roy* a nedlouho po francouzských edicích se dočkal svých reedic v augsburském vydavatelství Johanna Ulricha Krausse, kde byl původní text opatřen paralelním německým překladem (v Augsburgu vydán roku 1687 a 1690). Kopie původních rytin do německého vydání opatřila Johanna Sibylla Krauss, rozená Küsel.³¹

Obdobně jako předešlý ovidiovský cyklus grafik, taktéž francouzský tisk *Tapisseries du Roy* patřil k oblíbené a rozšířené literatuře. Jeho exemplář lze nalézt kupříkladu v arcibiskupské knihovně v Kroměříži a rytecká série čtyř živlů z francouzských tapisérií zase našla odezvu například v nástěnných malbách slovinského zámku Štatenberg.³² Vliv francouzských grafik podle maleb a tapisérií z rezidencí Ludvíka XIV. (podle děl Simona Voueta a Charlese Le Bruna) však dosahoval u nás i v okolních zemích obecně obrov-

ské šíře. Do této vlny zájmu zapadají rovněž serényiovské personifikace čtyř živlů.

Obrazy čtyř živlů ale nekopírují své vzory bezvýhradně a zcela doslovně, ale v některých detailech se odlišují. Tyto jemné disproporce nelze přičíst invenci anonymního malíře, neboť umělecké zpracování většiny pláten nedosahuje příliš vysokých kvalit. Změny v kompozicích se vzhledem k jejich povaze tedy nejpravděpodobněji vztahují k objednatelským přáním. Jedná se totiž o posun ideové roviny, která v původních francouzských vzorech oslavuje prosperitu země za vlády krále Ludvíka XIV., což je vizuálně podpořeno četnými emblematickými, heraldickými a nápisovými doplňky jednotlivých výjevů. V původním znázornění Ohně byly oslavovány válečnické úspěchy Ludvíka XIV., což podtrhuje štít v Jupiterových rukou s emblémem krále a nápisem *MAGIS IPSO FVLMINE TERRET*. V Serényiovském pojetí se ve štítu ukazují spletná písmena S v heraldických barvách rodu, stříbrné a modré. [obr. 12, 13] Obdobně prošly proměnou štíty na obrazech Vzduchu a Země, v prvním případě nahradila serényiovská heraldika ludvíkovský emblém s nápisem *CITIVS VENTOS ET NVBILA PELLIT* a v druhém korunovaný monogram krále se sluneční maskou a přípisem *VBERTAS MAIOR AB ILLO*, což mělo podtrhnout celkovou alegorii krále coby ochránce úspěšné a hojností oplývající země.³³ [obr. 10, 11, 16, 17]

13 – Johanna Sibylla Küsel
 podle Sébastiena Le Clerca,
Personifikace Ohně. Johann
 Ulrich Krauss, *Tapisseries du Roy*
 [...] oder *Königliche französische*
Tapiezereyen [...], Augsburg:
 Jacob Kopfmayer, 1690



Jednu z nejpodstatnějších variací v serényiovských personifikace živlů oproti grafickým vzorům představují transformace ve zpodobení tváří antických bohů – ti totiž v několika případech nesou jasné portrétní rysy členů rodu, což bylo ještě podpořeno druhotným ztotožněním osob formou přípisů na obrazech. Na personifikaci Ohně se v podobě bohyně Venuše ukazuje hraběnka Benigna Serényi, rozená z Lobkovic (1650–1671), manželka Františka Gabriela Serényiho a matka Antonína Amata. [obr. 12] Na výjevu Země převzaly roli bohyně Kybelé a Ceres sestry Karla Antonína Serényiho z milotické větve rodu, Marie Francisca hraběnka Schaffgotsch, rozená Serényi (1679–1707) a Marie Eleonora Serényi, pozdější řádová sestra. [obr. 16] Do bohyně Júnó a její společnice Iris (Duhy) ve výjevu Vzduchu byly vtěleny sestra Karla Antonína Serényiho Ernestina hraběnka z Hohenfeldu a jeho manželka Theresie rozená hraběnka ze Šternberku (později provdaná hraběnka Thun-Hohenstein). [obr. 11] V personifikaci Vody se vedle boha Neptuna objevuje manželka Jana Karla Serényiho (matka Karla Antonína), Ernestina Barbara Serényi, rozená hraběnka Löwenstein-Wertheim (1654–1698) jako Thetis.³⁴ [obr. 15] S ohledem na životní data zobrazovaných osob je pravděpodobné, že cyklus živlů byl objednan majitelem milotického panství a nejvyšším hofmistrem sestry císaře Karla VI. Marie Magdaleny, hrabětem Karlem Antonínem Serényim po jeho sňatku v roce 1702. Spojení Karla Antonína se zakázkou podporuje zejména fakt, že se mezi zpodobeními osobami nachází ženy, se kterými jej pojily nejužší příbuzenské vazby (manželka, sestry, matka a teta). Proč

se jednalo pouze o vyobrazení žen a zda tuto skutečnost ovlivňovala podoba a funkce prostoru, pro který byl cyklus určen, zůstává dosud nevyřešeno, stejně jako pozdější transfery, díky nimž se malby ocitly na hlavním sídle lomnické větve rodu.³⁵

Objednavatelský kontext a s ním spojená funkce konvolutu napomáhá, s ohledem na zmíněné formální transformace oproti grafickým předlohám, dotvořit taktéž komparace s textovou složkou původní umělecké zakázky. Oslavný text André Félibiena, který doprovodil tisk o tapisériích francouzského krále, přináší řadu zajímavých detailů, které osvětlují ikonografické nuance výjevu i celkovou původní ideovou koncepci. Na personifikaci Ohně se od Vulkánovy dílny táhne přehlídka válečných trofejí a za nimi v pozadí v krajinné pasáži bouří sopka Etna. [obr. 12, 13] Za Vulkánem v pravém dolním rohu je v temné jeskyni ukryta postava Kyklopa. Na oblacích sedící Venuše byla dle popisu na tapisérii oděna do modrého šatu se zlatým lemem a Jupiter do purpurového, zlatem zdobeného roucha, tedy základní barevný rozvrh oděvů zůstal i v serényiovském pojetí zachován. Postava Venuše má ve scéně evokovat sílu lásky, které podléhají všichni, včetně bohů. Proto vedle Jupitera netřímá, jako obvykle, jeho bojovný orel v pařátech svazek blesků, ale je znázorněn v klidné a pokojné podobě. Živel Ohně v malbě reprezentuje jednak Jupiter jako nejvyšší z bohů, který ohněm vládne, ale také samozřejmě Vulkán, jenž je sám ztělesněním ohně. Jak však Félibien v zápětí podotýká, malíř ještě symboliku ohně vtělil do obrazu ve třech různých rovinách: coby oheň lásky (Venuše),



14 – Johanna Sibylla Küsel podle Sébastiena Le Clerca, **Personifikace Vody**. Johann Ulrich Krauss, *Tapisseries du Roy [...] oder Königliche französische Tapezereyen [...]*, Augsburg: Jacob Kopfmayer, 1690

oheň elementární (Jupiter) a oheň materiální (či pozemský – Vulkán). Zbraně, odkazující na válečnou symboliku, dotváří motiv sopky Etny, která má představovat osmanskou moc. Sopka kolem sebe šíří zkázu na okolní země, avšak jak dokládají zelené stromy kolem, vláda francouzského krále vše zlé obrací v dobré.

Personifikace Vzduchu je zaplněna různorodými druhy ptáků, podle textu zástupců lidu a národů, sdružených ve francouzském království. [obr. 10, 11] Bohyně Júnóna byla na tapisérii vymalována ve zlatém a modro-purpurovém oděvu a Iris mají reprezentovat šaty v jejich vlastních barvách, tedy v tónech duhy. V základě lze tedy i na lomnickém obraze spatřit možnou snahu přiblížit se popisovanému účinku barevnosti šatů. Na oblaku se vedle dvojice bohyň objevuje menší postava dujícího Větru a samotná Duha má svou krásou evokovat skvostný svět pod vládou Ludvíka XIV.

Hlavní reprezentanti personifikace Vody, bůh vodstva Neptun a zástupkyně moří Thetis, jedou na voze z mušle a jsou obklopeni mořskými tvory, lasturami a dvěma tritóny. [obr. 14, 15] Neptuna podle Félibiena halil oděv v mořsky zeleném a purpurovém tónu, Thetis zase zelenomodrý šat, což se zásadně neodchyluje od barevného ladění milotického obrazu. Zobrazení Vody má podle Félibienových slov evokovat obraz klidu a ticha, které přináší mír, jenž zavládl nad zemí s nástupem francouzského krále.

Poslední ze čtyř živlů, personifikaci Země, představuje dvojice bohyň Ceres a Kybelé, které sedí na zlatém voze, zdobeném drahokamy. [obr. 16, 17] Kybelé původně krásil purpurový šat a zelenočervený plášť a Ceres bílé rou-

cho a zlatě zdobený zelený plášť, což se v milotickém pojetí neuplatnilo, nýbrž bylo barevné ladění směřováno do zlatobílých tónů. Kolem vozu se na zemi ukazují plody země a zástupci zvířectva, obývající zemi. Za postavami se rozprostírá pohled na velký palác, obklopený zahradami s fontánami. V rámci ideových konotací výjevu je Francie nazírána jako matka, která se stará o své děti (svůj lid) a král Ludvík XIV. vystupuje coby moudrý a štedrý pěstitel, který střeží dostatek obživy pro své poddané.³⁶

Félibienův komentář náleží do rozsáhlé a bohaté tradice apologetické literatury, oslavující osobnost a činy panovníckých osobností, zde tedy krále Ludvíka XIV. V případě francouzského panovníka zapadá tento spis do propagačního systému jeho vlastní propagandy, budované za pomoci spojení akademií umělců a literátů, kteří pro krále vizuálními a literárními prostředky zhmotňovali jeho „heroické skutky“. Ostatně sám Félibien získal funkci „historiografa královských staveb“ (*historiographe des bâtiments du roi*) s úkolem vytvářet oficiální popisy veškerých královských maleb, gobelínů, staveb a slavností.³⁷ Základní otázkou zůstává, do jaké míry byli objednavatelé obeznámeni s obsahem tohoto textu a zda měl jakýkoli vliv na cyklus milotických živlů. Komparaci textu s výslednou realizací obrazů podle grafických listů umožňuje pouze několik málo detailů, zejména popis koloritu původních tapisérií. I zde je však výsledek sporný, neboť milotické malby nevykazují úplnou shodu, nicméně dokládají ve třech případech obdobné barevné ladění, což poskytuje možnost domněnky o jisté obeznámenosti s textem. Ideová rovina panegyrického charakteru ve vztahu k fran-



15 – Personifikace Vody, po 1702. Státní zámek Milotice, svoz Lomnice

couzskému dvoru je tu pochopitelně zcela potlačena, o čemž svědčí odstranění veškerých přímých narážek na osobu krále, tedy heraldických symbolů a emblémů, které byly součástí bohaté bordury tapisérií. Lze však předpokládat, že zachována zůstala obecná myšlenková konstrukce, akcentující reprezentaci a oslavu osoby objednavatele, což dokládají obsažené identifikační portréty a heraldická výzdoba štítů.

Portrétní složka, zcela evidentně obsažená ve výjevech žvlů, náleží do mnohovrstevnaté tradice stylizace objednavatelů do role mytologických či světeckých postav. Daný fenomén se pohybuje v bohatém terminologickém poli, odrážejícím snahu oddělit od sebe několik různých typů portrétní tvorby. Velkou skupinu podobizen tvoří tzv. „portrait historie“, v němž se portrétovaná osoba po divadelním způsobu (v kostýmu) stylizuje do bájně či mytologické postavy nebo křesťanského světce (svěťce). Konkrétní osoba se tu tedy stává základním námětem obrazu, v němž se ztotožňuje se svým hrdinským vzorem.³⁸ Daná skupina, označovaná také jako alegorický portrét se poté odlišuje od tzv. „skrytého portrétu“ (jinak „inkognitopotrét“, „kryptoportrét“), kde povětšinou portrétovaný vystupuje v osobě hrdiny (svěťce) v rámci jiné ikonografické náplně, což je pří-

padem i serényiovských podobizen. Často se též terminologicky odděluje tematická složka a literatura přináší oddíly tzv. „mytologických“ nebo „theomorfních“ portrétů. Četnost různorodých označení vedla k ustavení a postupnému zakotvení zastřešujícího pojmu „identifikační portrét“, který nejlépe odpovídá rovněž našemu případu.³⁹ Veškeré kategorie identifikačních portrétů však sehrávají obdobnou roli – snaha ztotožnit osobu mecenáše s vlastnostmi antických hrdinů se stala jednou ze základních strategií panovnických či aristokratických reprezentací, od habsburské herkulovsko – apollinské ikonografie po četné aristokratické portréty.⁴⁰ Na Moravě obdobné stylizace nalézáme například v portrétech Questenberků na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, kde se členové rodu objevují v roli Merkura či Diany.⁴¹ Francouzské tapisérie rovněž sloužily k panovnické propagandě, ač v ní bylo použito heraldických a emblematických motivů, které ideově dotvářel Félibienův text. Serényiovské varianty převedly oslavné prvky do vlastní režie a využily kromě heraldické symboliky právě portrétní složku k vyjádření sebeidentifikace s božstvy antického světa. Tato identifikace mohla mít i hlubší význam. Portrét Benigny z Lobkovic v roli Venuše na zpodobení personifikace Ohně, prováděné



16 – Personifikace Země, po 1702. Státní zámek Milotice, svaz Lomnice

válečnickou symbolikou, mohlo odkazovat na skutečnost, že byla matkou dvou nejvýznamnějších současných představitelů rodu, kteří se proslavili na bitevním poli jako velitelé císařské armády.

5. Mytologické obrazy, objednané členy rodu Serényiů pro jejich rezidence v Lomnici a Miloticích zapadají do rozsáhlejší problematiky jejich uměleckého mecenátu, akcentujícího budování rodové paměti a reprezentace. Ačkoli se jedná o dva ucelené konvoluty, vytvořené s největší pravděpodobností pro představitele dvou linií rodu, jejich forma a funkce vykazuje mnoho společného. Zatímco funkce sleduje reprezentační východiska tehdejších evropských elit, forma vychází z exkluzivních, francouzsky orientovaných vzorů, které od poloviny 17. století pronikají do zemí habsburské monarchie a stávají se přirozenou součástí interiérových dekorací šlechtických sídel. Vliv francouzské dvorské grafiky, která reprodukovala kompozice významných uměleckých děl z rezidencí Ludvíka XIV., zejména

rytiny Sébastiena Le Clerca a Michela Dorignyho podle děl Charlese Le Bruna a Simona Voueta, získává ve středoevropském prostoru, české země nevyjímaje, od šedesátých. let 17. století přední pozici. Každý nový příklad dokládá, že recepce těchto předloh, ať již byla přímá či zprostředkovaná přes německé rytce, dosahovala mnohem větší míry, než se dosud předpokládalo, což souvisí s uměleckou kvalitou jednotlivých realizací.⁴² Přestože inspirační zdroje předkládaly vytříbené formy, v provinciích zajišťovali jejich převedení lokální malíři, nedosahující patřičných uměleckých kvalit. Do tohoto kontextu zapadá také serényiovský ovidiovský cyklus, vytvořený zřejmě na počátku 18. století některým brněnským malířem z bratrstva sv. Lukáše, který tak zcela symptomaticky zůstal dosud bez povšimnutí.⁴³ Při akcentování ikonografických a kontextuálních aspektů těchto mytologických zobrazení, bez ohledu na jejich uměleckou kvalitu, se do budoucna otevírá pozoruhodný umělecko-historický fenomén spojený s životním stylem raně novověké aristokracie.

Původ snímků – Photographic Credits: 1, 3, 5, 7, 9, 10, 12, 14, 16: foto: Miroslav Zavadil; 2, 4, 6, 8, 11, 13, 15, 17: archiv autorů.

17 – Johanna Sibylla Küsel
podle Sébastiena Le Clerca,
Personifikace Země. Johann
Ulrich Krauss, *Tapisseries
du Roy [...] oder Königliche
französische Tapezereyen [...]*,
Augsburg: Jacob Kopfmayer,
1690



Poznámky

- ¹ Milena Bartlová, *Reprezentace*, in: Tomáš Borovský – Jiří Hanuš – Milan Řepa (ed.), *Kultura jako téma a problém dějepisectví*, Brno 2006, s. 63–70.
- ² Bartlová (pozn. 1), s. 64.
- ³ Bartlová (pozn. 1), s. 65. – Karel Hruza, *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter*, in: Karel Hruza (ed.), *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11.–16. Jahrhundert)*, Wien 2002, s. 9–28.
- ⁴ Norbert Elias, *O procesu civilizace II. Sociogenetické a psygenetické studie. Proměny společnosti. Nástin teorie civilizace*, Praha 2007, s. 261–290.
- ⁵ Lenka Češková, *Barokní proměna městečka Lomnice*, in: Michal Konečný (ed.), *Lomnice. Příroda, historie, osobnosti, památky*, Lomnice – Brno 2006, s. 231–244.
- ⁶ Tomáš Jeřábek, *Barokní zámek Milotice*, Brno 1998, s. 9–10.
- ⁷ Michal Konečný, *Lomnice za vlády Serényiů (1662–1848)*, in: Konečný (pozn. 5), s. 88.
- ⁸ K tématu rodové paměti nejnověji Václav Bůžek – Pavel Král (ed.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007.
- ⁹ C. A. S. [Comes Amand Serényi], *Denkmähler des Verdienstes alter Geschlechter um das Vaterland: Erste Probe oder erstes Denkmahl gezogen aus dem Archiv uralten Reichsgräflich Serényischen Familie*, Brünn 1797: „Eine Generation tritt nach der andern in ununterbrochener Folge, eine lange Reihe von Jahrhunderten auf den großen Schauplatz, alle in dem ruhmvollen Wettstreit, die Thaten ihrer Vorfahrer durch den Glanz der Ihrigen zu verdanken. Sie entstehen und verschwinden desto schneller, sie mehr sie streben, neue Verdienste auf der gefährlichen Bahn der Ehre einzusammeln, zufrieden mit dem erhabenen Gedanken, sich in den Jahrbüchern des Ruhms verewigt zu sehen, ihre Thatenkraft, ihre namhaften Tugenden in dem kurzen Momente ihres Daseyns fürs Vaterland verherrlicht zu haben, glücklich genug, wenn sie noch die Freude erlebten in ihren Nachfolgern die Erben und Fortpflanzler der Tugend ihres Geschlechts umarmen zu können.“
- ¹⁰ Serényi (pozn. 9). – Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinem Kronländern gelebt haben 32*, Wien 1876, s. 146.
- ¹¹ MZA Brno, fond G 10 Sběrka rukopisů Zemského archivu, kniha 1097. – Konečný (pozn. 5), s. 79.
- ¹² Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. II. Band*, Brünn 1858, s. 352–353. – Jeřábek (pozn. 6), s. 25.
- ¹³ Konečný (pozn. 5), s. 79.
- ¹⁴ MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 150, kart. 221 [pozůstalost Antona Amata Serényiho], fol. 3.
- ¹⁵ Jiří Kroupa, „Palác ve tvrzi“: Umělecká úloha a zámecká architektura v raném novověku, *Opuscula historiae artium* F 45, 2001, s. 25–36. – Aleš Filip, *V zámku a podzámčí. Barokní urbanismus na Moravě*, in: Tomáš Knoz (ed.), *Morava v době baroka*, Brno 2004, s. 57–68.
- ¹⁶ Ještě markantněji vyniká důležitost Lomnice při srovnání s inventáři dalších dvou sídel Antonína Amata Serényiho, nově vybudovaného letohrádku v Lysicích a brněnského městského paláce, kde se nacházelo honosné, víceméně však konveční vybavení interiéru. MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 150, kart. 221 [pozůstalost Antona Amata Serényiho], fol. 1–31. – Michal Konečný, *V osudu Fenixe a Faethona. Dvě moravská hrabata v období baroka*, *Zpravodaj Historického klubu. Časopis Sdružení*

historiků České republiky (*Historického klubu 1872*) 16, 2005, č. 1, 30–58.

– Obecně k tématu Petr Fidler, Pomník, památník, památka, in: Václav Bůžek – Pavel Král (ed.), *Paměť urozenosti*, Praha 2007, s. 15–23.

¹⁷ Konečný, (pozn. 7), s. 87.

¹⁸ Jutta Schumann, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.

¹⁹ Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha 2001, s. 253. – Ludmila Ourodová-Hronková, Johann Georg de Hamilton ve službách Adama Františka ze Schwarzenbergu, in: Zdeněk Bezečný – Martin Gaži – Martin C. Putna (ed.), *Schwarzenbergové v české a středoevropské kulturní historii*, České Budějovice 2008, s. 229–250.

²⁰ MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 150, kart. 221 [pozůstalost Antona Amata Serényiho], fol. 10.

²¹ MZA Brno, fond G 77 rodinný archiv Serényiů, inv. č. 77, kart. 5.

²² Vlnas (pozn. 19), s. 198–199. – Karl Gutkas (ed.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich. Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich. Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden, 22. April bis 26. Oktober 1986*, Wien 1986, s. 214–216.

²³ V knihovně se nacházely německé, italské, francouzské, španělské a latinské knihy z oblasti architektury (Jean Androuet du Cerceau), filosofie (Athanasius Kircher), náboženství, dějin (Tacitus, Titus Livius, Plutarchos, Flavius, Hájkova kronika), beletrie (Molière, Pierre Corneille, Jean Racine, Boccaccio), četné *voyage*, ikonografická a umělecká literatura (Filippo Picinelli); MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 150, kart. 221 [pozůstalost Antona Amata Serényiho], fol. 16–31.

²⁴ Ivo Krsek, Turecké motivy v barokním sochařství a malířství Čech a Moravy. (K třístému výročí obléhání Vídne Turky roku 1683), *Časopis Slezského muzea B–32*, 1983, s. 226–235.

²⁵ Všechny zmíněné ovidiovské obrazy jsou dnes uloženy na zámku v Lysicích, vyjma jednoho (*Venuše a Adónis*), který se nachází na zámku v Miloticích. Kompozice *Narcise a Únosu Európe* jsou součástí expozice lysického zámku, ostatní lysická plátna jsou v depozitáři zámku.

²⁶ *Les Metamorphoses d' Ovide en latin et en français divisées en XV. livres, avec de nouvelle Explications Historiques, Morales, Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. De la traduction de Mr. Pierre Du-Ryer Parisier de l' academie françoise*, Bruxelles: François Foppens: 1677. Ilustrace se dočkaly opakovaného využití v dalších tiscích *Metamorfóz*, v pařížském vydání z roku 1702 a v amsterodamských tiscích z let 1697, 1702 a 1732. – Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564–1670). A Century of Print Production*. (Studies in Prints and Printmaking, vol. 3 – ed. P. Fuhring, G. Luijten, J. Van der Stock), Rotterdam 2001, s. 187–190. Ilustrace, které se staly předlohami pro serényiovský konvolut, se v bruselské edici nacházejí na s. 6, 10, 77, 96, 261, 334, 335, 505. Rytina *Paridova soudu* je lokalizována na počátek samostatného přívazku bruselského tisku, který nese název *Le Judgement de Paris* a podrobněji rozvádí danou tematiku.

²⁷ MZA, C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. Q6, [pozůstalost Jana Adama z Qwestenberka], fol. 42. – Zmíněné vydání lze ve fondech Historického muzea ve Slavkově (sign. 1767) identifikovat díky nápisu *Jean Adam comte de Qwestenberg*. Dnešní lokalizace questenberských knižních sbírek souvisí se spojením rodů Kounic – Qwestenberk a s ním souvisejícím spojením obou rodových fideikomisů. – Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009, s. 27, 38.

²⁸ MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 150, kart. 221 [pozůstalost Antona Amata Serényiho], fol. 5–10.

²⁹ MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 150, kart. 221 [pozůstalost Antona Amata Serényiho], fol. 16–31. Dále se v knihovně objevuje třísvazkové vydání souborného Ovidiova díla (specifikován pouze formát in octavo), které lze přesně určit díky přítomnosti i v mladším inventáři Amata Gotharda Serényiho jako lyonské vydání z roku 1670 („*P. Ovidii Nasonis opera omnia in tres Thomos divisa a Borcharo Cnippingio Amstelodami in 8vo Majo*“): MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 266 [pozůstalost Amanta Gotharda Serényiho], fol. 82.

³⁰ V jídelně se nacházely 2 malované supraporty, v knihovně 21 různých obrazů v paneláži, obdobně jako v kabinetu (*mit gemaltene Bilder spaliert*). V ložnicích a dalších privátních pokojích jsou již zmiňovány spíše portréty a krajiny: MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 150, kart. 221 [pozůstalost Antona Amata Serényiho], fol. 5–10. Možnost lokace v jiném ze sídel Antonína Amata Serényiho vyvrací jejich inventáře, které jmenují povětšinou pouze zátiší, krajino-

malby či portréty. V mladším pozůstalostním inventáři hraběte Amata Gotharda Serényiho z roku 1770 se v jednom z pokojů lomnického zámku znovu popisují obrazy zasazené v táfování: *Verschiedenen groß und kleinen auf Leinwandt gemahlene geplichte bilder in schlechten rahmen, per modern einiger Spallieren*: MZA Brno, fond C2 Tribunál – Pozůstalosti, sign. S 266 [pozůstalost Amanta Gotharda Serényiho], fol. 39.

³¹ Roseline Bacoy – Marie-Rose Séguy (eds.), *Collections de Louis XIV. dessins, albums, manuscripts* (kat.), Paris 1977, s. 238, kat. č. 233. – *Lieben & Leiden der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik* (kat.), Göttweig 1992, s. 77–82. – Barbara Murovec, Grafiční listy po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica* 1996, č. 1, s. 22–25. – Alison Saunders, *The Seventeenth-century French emblem. A Study in diversity*, Genève 2000, s. 288–298.

³² Arcibiskupský zámek Kroměříž, Sběrka volné grafiky, B 56. – Murovec (pozn. 31), s. 25–28.

³³ Lieben & Leiden (pozn. 31), s. 77–82. (V citovaném textu však mylně přepsán nápis *VERTAS MAIOR AB ILLO* na štítu v Alegorii Země jako *VERITAS MAIOR AB ILLO*).

³⁴ Nápis (na Personifikaci Ohně na přední straně plátna, u ostatních tří kompozic na zadní straně) vznikly evidentně se značným časovým odstupem od vzniku maleb samotných. Nejpravděpodobněji za nimi stojí malíř Max Kurt, který obrazový celek restauroval v letech 1914–1915. Max Kurt pracoval na zakázku Otty Serényiho, pro nějž mj. kopíroval rodinné podobizny. Byl proto s podobou členů rodu obeznám a mohl je na malbách čtyř žilvlé lépe identifikovat. MZA Brno, fond G 77 Rodinný archiv Serényiů, inv. č. 277, kart. 73.

³⁵ Dnes se tři ze čtyř alegorií nalézají na zámku v Miloticích a jeden (*Oheň*) v depozitáři zámku Lysice. Podle označení obrazů se jedná evidentně o svoz děl z předešlého umístění na zámku v Lomnici. Jakým způsobem se díla dostala z předpokládané milotické lokace na Lomnici není prozatím známo.

³⁶ *Tapisseries Du Roy, Ou Sont Representez Les Quatre Elemens Et Les Quatre Saisons; Avec Les Devises Qui Les Accompagnent, Et Leur Explication*, Paris 1679, s. 1–82. – Johann Ulrich Krauss, *Tapisseries du roy, ou sont representez les quatre elemens et les quatre saisons. Avec les devises qui les accompagnent et leur explication. Königliche französische Tapezereien, oder überaus schöne Sinn-Bilder, in welchen die vier Element, samt den vier Jahr-Zeiten, neben den Dencksprüchen und ihren Auslegungen, vorgestellt werden*, Augsburg: Jacob Kopfmayer 1690, s. 1–55.

³⁷ Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 2005, s. 68–69, 72.

³⁸ Martina Sošková, Portréty v divadelních kostýmech ze zámku Hrádku u Nechanic v kontextu portrait historie, *Umění LI*, 2003, č. 4, s. 292–305. – Eadem, Repräsentace. Teatralita. Portrait historie, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (ed.), *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2004, s. 905–914.

³⁹ K terminologii: Gerhart Ladner, Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Florens Deuchler – Mechthild Flury-Lemberg – Karel Otavsky, *Von Angesicht zu Angesicht. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern 1983, s. 78. – Friedrich B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Teil I, Stuttgart 1988, s. 5–9. – Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy*, Praha 2000, s. 78.

⁴⁰ Bohatou habsburskou programatikou a ikonografií, operující s mytologickými postavami, souhrnně zpracovává zejm. Guido Bruck, *Habsburger als „Herculier“, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50, 1953, s. 191–198. – Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Berlin – New York 1981, s. 332–371. – Wilhelm Mrazek, Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich, in: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*, Salzburg 1983, s. 195–201. Ostatně identifikační portrét se stal významnou složkou propagandy i Ludvíka XIV., k němuž se vztahují předlohy tisky pro milotický soubor. K ludvíkovským identifikačním portrétům a alegoriím např. Burke (pozn. 37), s. 41–46.

⁴¹ Alois Plichta (ed.), *O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752*, Brno 1974, obr. 52, 55.

⁴² Další příklady tohoto vlivu uvedeny in: Miltová (pozn. 27), s. 33–50.

⁴³ Domněnka o brněnské provenienci ovidiovského cyklu podporuje zejména migrační model Antonína Amata Serényiho, v němž hrál brněnský palác roli hlavního sídla. K brněnské malířům této doby viz Filip Komárek, Brněnské akademie v 18. století, in: *15 let FaVu VUT v Brně*, Brno 2008, s. 11–17.

SUMMARY

“Pour décrire les grandes actions”.

The mythological paintings of the family of the Counts Serényi as an expression of representation

Michal Konečný – Radka Miltová

The patronage of the arts by the family of the Counts Serényi in the 17th and 18th centuries consisted primarily of building up the memory of the family with the help of a representative strategy derived from the court milieu. Into this category fall some mythological paintings, today located in the chateaux in Lysice and Milotice, which have so far been overlooked. They consist of two complete collections, the first of which, numbering eight canvases, depicts stories from Ovid's *Metamorphoses*, while the second, made up of four paintings, represents allegories of the four elements. The compositions for the Ovid series were derived from the illustrated edition of *Metamorphoses* published in Brussels in 1677, and they seem to have been commissioned by Anton Amatus Serényi, which is confirmed by their most probable location in the principal family residence in Lomnice, where they could have been part of the wooden panelling

of the representative rooms. The model for the allegories of the four elements consisted of engravings copying the French tapestries commissioned by Louis XIV for rooms in Versailles. In addition to similarities in the basic form, there is the likelihood of a connection between the cycle and the celebratory text from the pen of André Félibien which accompanied the series of French graphic works. The basic idea behind the design of self-presentation of the ruler is preserved, although on a different level, which instead of celebrating the French king emphasised representation of the dynasty. This is underlined by the presence of identification portraits of female members of the family, who are identified with various goddesses in the paintings. The choice of women whose portraits were included also helps to identify the person who probably commissioned the cycle as having been Count Karel Antonín Serényi from the Milotice branch of the family, which suggests that the original location for the paintings was the chateau in Milotice. The two series are not isolated cases in Bohemian and Moravian art at that time, for they are among a number of other examples demonstrating the major influence of works with a French orientation, which became increasingly widespread in Central Europe from the 1660s onwards. However, the influence of court art on local conditions is not reflected in particularly high artistic standards, which explains the lack of systematic research into the paintings up till now.

Figures: 1. Gigantomachy. Pierre Du-Ryer, Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en françois divisées en XV. livres, Bruxelles: François Foppens, 1677; 2. State chateau in Lysice, collection Lomnice, Gigantomachy, early 18th century; 3. State chateau in Lysice, collection Lomnice, The Abduction of Europa, early 18th century; 4. The Abduction of Europa. Pierre Du-Ryer, Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en françois divisées en XV. livres, Bruxelles: François Foppens, 1677; 5. State chateau in Milotice, collection Lomnice, Venus and Adonis, early 18th century; 6. Venus and Adonis. Pierre Du-Ryer, Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en françois divisées en XV. livres, Bruxelles: François Foppens, 1677; 7. State chateau in Lysice, collection Lomnice, Atalanta and Hippomenes, early 18th century; 8. Atalanta and Hippomenes. Pierre Du-Ryer, Les Metamorphoses d'Ovide en latin et en françois divisées en XV. livres, Bruxelles: François Foppens, 1677; 9. State chateau in Lysice, collection Lomnice, Portrait of Antonín Amatus Serényi, after 1700; 10. State chateau in Lysice, collection Lomnice, Personification of Fire, after 1702; 11. Johanna Sibylla Küsel after Sébastien Le Clerc, Personification of Fire. Johann Ulrich Krauss, Tapisseries du Roy [...] oder Königliche französische Tapezereyen [...], Augsburg: Jacob Kopfmayer, 1690; 12. State chateau in Milotice, collection Lomnice, Personification of Air, after 1702; 13. Johanna Sibylla Küsel after Sébastien Le Clerc, Personification of Air. Johann Ulrich Krauss, Tapisseries du Roy [...] oder Königliche französische Tapezereyen [...], Augsburg: Jacob Kopfmayer, 1690; 14. State chateau in Milotice, collection Lomnice, Personification of Water, after 1702; 15. Johanna Sibylla Küsel after Sébastien Le Clerc, Personification of Water. Johann Ulrich Krauss, Tapisseries du Roy [...] oder Königliche französische Tapezereyen [...], Augsburg: Jacob Kopfmayer, 1690; 16. State chateau in Milotice, collection Lomnice, Personification of Earth, after 1702; 17. Johanna Sibylla Küsel after Sébastien Le Clerc, Personification of Earth. Johann Ulrich Krauss, Tapisseries du Roy [...] oder Königliche französische Tapezereyen [...], Augsburg: Jacob Kopfmayer, 1690