

TIZIANO VECELLIO

zv. TIZIAN

(1488–90 Pieve di Cadore – 1576 Benátky)

Od konce 15. století pobýval v Benátkách, kde byl žákem (?) a spolupracovníkem Giovanni Belliniho a posléze Giorgiona, který zásadně ovlivnil jeho ranou tvorbu. Po Giorgionově smrti se stal nejvyhledávanějším malířem v Benátkách, kde provedl celou řadu zakázek pro městské autority, církevní řády a bratrstva, i pro významné soukromé objednavatele. Pracoval také pro rodinu Gonzagů v Mantově, v letech 1545/46 pobýval na pozvání papeže Pavla III. v Římě. Mezi jeho nejvýznamnější patrony patřili císař Karel V. a španělský král Filip II., na jejichž zakázku namaloval celou řadu obrazů. Tizianova tvorba se vyvíjela od giorgionovského lyrismu k robustnímu a volnému malířskému stylu, který poznamenal nejen jeho mladší benátské současníky (Tintoretto, Veronese), ale také ukázal cestu k baroku.

442

Apollo a Marsyas

[asi v letech 1550–1576]

Olej, plátno, 220 x 204 cm. Značeno dole vpravo od středu na kameni: *TITIANVS P* (inxit).

Inv. č. KE 2370, O 107.

Provenience: roku 1655 obraz doložen v Amsterdamu ve sbírce, která původně náležela Thomasi Howardovi, hraběti z Arundelu (Earl of Arundel), a po jeho smrti (1646) vdově Alethei Talbot (?1654);¹ tam jej krátce nato zakoupili bratři Franz a Bernard von Imstenraed, obchodníci a sběratelé v Kolíně nad Rýnem, u nichž byl zaznamenán v letech 1667 a 1670; od roku 1673 ve sbírce olomouckého biskupa Karla z Liechtensteinu-Castelcornu, potom v majetku biskupství, později arcibiskupství v Olomouci a následně, od konce 18. století, v Kroměříži.

Prameny: Seznam Arundel 1655, č. 356 („*Titiano – Marsias Scortigato*“); Seznam B 1932 (Iconophylacium 1667, fol. 6v – 7 „*Tizianus Vecellensis de Cadoor Pictor* (. . .) *Extat ab illo Marsyas Satyrus fistulae cantu victus ab Apolline, ab eodemque excoxiatus cum personis 7 ad viuum expressis in regione circumstantibus; opus hoc 8 altum, 7 pedes latum est cum tribus utrimque digitis*. (. . .) *In magna magnum magnae virtutis* (. . .)

in eius/ Hinc laudem merito Tizianus magnus habetur“); Seznam B 1925–VI/15 („*Di Titiano. Marsias scorticato da Apolline, con sette persone circostanti di tutta statura, tutte figure nel paese, alto palmi otto e mezzo, e largo sette*.“); Seznam B 1925–VII/7; Seznam B 1927–VII. 1/8; Seznam B 1925–IX/21; Seznam B 1925–XXVI/341.

Vystaveno: Praha 1965a; Kroměříž 1969; Praha a Brno 1976/77; Praha 1978; Londýn 1983/84; Washington 1986; Benátky 1990 a Washington 1990/91; Paříž 1993.

Restaurováno: v letech 1902–1903 V. Jasper, v letech 1939–1942 F. Petr, v letech 1961–1968 F. Sysel. Stav před touto poslední, pro dnešní vzeření obrazu rozhodující opravou byl velmi delicate. Nejspíše během 17. století bylo plátno při transportech překládáno a byla měněna jeho velikost, přičemž bylo protrženo a místy odpadla barevná vrstva. Obraz byl v minulosti vícekrát, a to nejméně šestkrát opravován (tmelen, retušován, přemalován, lakován) a tak neopatrně čistěn, že některé vrchní barevné vrstvy byly promyty a poškozeny žíravinou a malba pozadí místy prodřena až na plátno. Přitom byly vždy ponechány některé zbytky předcházejících nekonsistentních zásahů. Výsledkem byl stav před restaurací 1961–1968, kdy dodatečné zásahy téměř kompletně překrývaly složitou, ale již poškozenou strukturu původní malby, znečitělovaly její rukopis a vytvořily barevně temnou podobu obrazu. F. Sysel po technologickém průzkumu odstranil pozůstatky a následky starších „oprav“, např. černozeleňou přemalbu ze zad klečící figury, a odhalil dosud neznámou signaturu. Dále bylo odstraněno plátno, na které byl obraz v letech 1902–1903 škrobovým lepem nažehlen, a přikročeno k rentoaláži. Ta otevřela problematiku původních rozměrů obrazu. Průzkum ukázal, že zatímco v 17. století měřil cca 225 x 199 cm,² byl někdy na konci století následujícího jeho formát pozměněn tak, že „obě svislé a dolní strana (zůstaly) původní, jen horní strana v pásu 15 až 20 cm byla amputována. (. . .) Na pravé, svislé straně byl obraz dvakrát zvětšován přišitím dvou pruhů plátna v šíři cca 5–7 cm. Levá, svislá strana byla též nastavena pruhem plátna, který však posloužil jen k přehnutí a přichycení k podrám. Dolní strana (. . .) byla i s fragmenty malby přehnuta přes rám. Též horní, již zkrácená strana byla dále zmenšena přehnutím přes podrám v šíři 2–3 cm.“³

Technologický průzkum: v letech 1961–1968 František Sysel; v roce 1991 Paolo Spezzani (při příležitosti vystavení obrazu v Benátkách „podroben infračervené reflektografií, i když jen zběžně“);⁴ v letech 1995–1996 Petr, Tomáš a Vlastimil Berge-

rovi. Malba je provedena na lněném plátně s keprovou vazbou, v Benátkách 16. století běžně užívaném. Jeho plochou, cca 110 cm od levého okraje, prochází svislý šev, který prokazuje, že podložka vznikla sešitím částí dvou rolí plátna. Sádrová podkladová vrstva byla z rubové strany obrazu proycena olejem; olejoprskyřičná imprimitura je tmavohnědá. Tenkost těchto dvou vrstev měla za následek odpadávání malby v mechanicky namáhaných místech. Vlastní malba se vyznačuje nestejnou vrstevnatostí a rozmanitým charakterem rukopisu v různých partiích obrazu. Zatímco zejména v krajinném pozadí je malba velmi tenká a její plochu vytvářejí jednotlivé barevné skorny, malířská struktura ostatních partií obrazu je neobyčejně komplexní. Podle stratigrafického průzkumu F. Sysla lze v klíčových pasážích díla zjistit „i několik desítek barevných vrstev“ a díky pnutí mezi nimi se „v reliéfu povrchu těchto míst (...) objevují zcela neobvyklé struktury a podoby krakeláže“. Tato zjištění potvrdil a upřesnil recentní průzkum Petra, Tomáše a Vlastimila Bergerových, provedený technikou infračervené reflektografie, který prokázal složitou substrukturu dnešní plochy obrazu a odhalil různá stadia procesu jeho vzniku.

Literatura: Frimmel 1909, s. 144; Cox 1911, s. 284; Hervey 1921, s. 488, č. 356; Dostál 1924, s. 177–185; Benesch 1928, s. 22–24; Dostál 1930; Breitenbacher – Dostál 1930, č. k. 107; Förster 1931, s. 56; Breitenbacher 1932, s. 19–20; Suida 1933, s. 119 až 120, 161; Tietze 1936, I, s. 247–248, II, s. 291; T. Hetzer 1940, s. 167; Borenus 1942, s. 133; Tietze – Conrat 1946, s. 85; Tietze 1950, s. 374; Pallucchini 1953–54, II, s. 152–54; Dell'Acqua 1955, s. 95 a 136; Berenson 1957, I, s. 186, II, obr. 1017 a 1019; Hartt 1958, s. 111; Valcanover 1960, II, č. k. a obr. 143; Neumann 1961; Pallucchini 1961, s. 294–295; Neumann 1962; Pallucchini 1964; Šafařík 1964, s. 180, pozn. 31; Tomášek 1964, s. 47 a 106; F. Sysel v: Praha 1965a, nestr.; Morassi 1996, sl. 40; Fehl 1969; Pallucchini 1969, I, s. 197–198, 329, tab. LXIV, II, obr. 547–550; Panofsky 1969, s. 171, pozn. 85; F. Sysel v: Kroměříž 1969, nestr.; Valcanover 1969, s. 134–135, č. k. a obr. 496; Verheyen 1969, s. 170, pozn. 28; Ballarin 1970, s. 30, 32; Fredberg 1971, s. 351–352 a obr. 228; Ley 1971, s. 55 (obr. 9), 56, 57 (č. k. 8); Petrů 1972; Wethey 1975, s. 91–93, 153–154 (č. k. 16), tab. 170–172; Praha 1976; Krsek 1976, s. 76, 66 (obr. 37), 67 (obr. 38); Pallucchini 1977a, s. 18; Neumann 1977, s. 19–21; Pallucchini 1977, s. 61 a tab. LXIII; Petrů 1977; Jirka – Krsek – Slaviček 1978, č. k. 102; Walther 1978, tab. 87; Winternitz 1979, s. 156; Gentili 1980, s. 147–158, 219–221, 100–102; Pallucchini 1980, s. 404–405; Pallucchini 1981, s. 49–50; Tieri 1982, s. 169; G. Robertson v: London 1983, s. 231–233, č. k. 132; Ch. Hope v: London 1983, s.

228, sub č. k. 128; Pallucchini 1983, s. 282 a 283; Davis 1984, s. 48; Freedberg 1984; Mason Rinaldi 1984, s. 77; Rearick 1984, s. 66, 67; Rosenauer 1984, 306; Howarth 1985, s. 144 a 195; Rosand 1985, s. 295–296; Washington 1986; Gowing 1987, s. 98; Grundmann 1987, s. 80–81; Rapp 1987; Wollheim 1987, s. 322–327; Bernstock 1987, s. 154–156 a 165; Mason Rinaldi 1987, s. 184–185, 189; Rosand 1988, s. 87–88; Prohaska 1989, s. 286–288; Talley 1989; Gentili 1990, s. 45, 47, 50; Hornig 1990, s. 383–384; N. Huse v: Huse – Wolters 1990, s. 330 a tab. 33; Puppi 1990, s. 156–157; Rosand 1990; P. Rossi v: Venezia 1990, s. 370–372, č. k. 76; Gentili 1991, s. 22–29; Hayum 1991, s. 102 a 105; Hojer 1991, s. 181; Posèq 1991, s. 217–218; Merkel 1991, s. 196; Stretti 1991; De Marco 1992, s. 77; Gentili 1992, s. 117–126; Ost 1992, s. 111–178; Laclotte 1993, s. 18; Oberhuber 1993, s. 76, 77, 82; Pedrocco 1993, s. 72 a 74; Rosand 1993, s. 122–123; F. Valcanover v: Paris 1993, s. 679–681 (č. k. 265); Valcanover 1993, s. 24; Baradel 1994, s. 95; Fehl 1995, s. 79–82; Lucco 1994, s. 43–44; Carabell 1995; Peglau 1995, s. 11–12; Poughkeepsie 1995, s. 50–53, č. k. 10; Wyss 1995, s. 77; Bergerovi 1996; Berger 1996; Gould 1996, s. 41; Humfrey 1996, s. 293; Neumann 1996; Wyss 1996, s. 133–141; Fletcher 1996, s. 64; Jaffé 1996, s. 8; Goffen 1997, s. 282–286; Trvor-Roper 1997, s. 48–49; Berger-Bergev Andreadakis 1997, s. 46–49; Berger 1997; Konečný (v tisku).

Námětem obrazu je antický mýtus o satyru Marsyovi, který našel hudební nástroj (píšťalu), jenž předtím odhodila bohyně Athéna, a zdokonalil se ve hře na něj tak, že vyzval k hudebnímu souboji Apollona. Bůh se svou lyrou však v soutěži zvítězil a pomstil se trofalému vyzývateli tím, že jej stáhl (či dal stáhnout) z kůže. Ze satyrových krve a ze slz dalších obyvatel frýžských lesů vyrazil pramen řeky nazývané Marsyas. Tento příběh, známý především z Ovidiových *Metamorfoz* (VI, 382–400), má v antické literatuře celou řadu variant, které ovlivnily jeho ztvárnění a interpretaci v pozdějších historických epochách.⁵ Nesmírně vlivné obohacení poskytl paralelní příběh o hudebním souboji Apollo na s Panem, kde v roli nekompetentního soudce vystupuje Midas, který je za svůj chybný výrok „odměněn“ oslíma ušima (Ovid. *Met.*, XI, 147–180). Obě hudební soutěže se v některých pozdějších textech (poprvé u Fulgentia) proluly a ke stejné

kontaminaci došlo později v renesančním výtvarném umění. V něm bylo téma Apollona a Marsya poměrně časté,⁶ ale Tizianův obraz je jediné známé samostatné renesanční znázornění tohoto mýtu s figurami v životní velikosti.

Moderní *fortuna critica* Tizianova obrazu začíná v roce 1924, kdy E. Dostál spojil údaje známé z pramenů s obrazem Apollona a Marsya, tehdy umístěným mezi okny v panelování stěny Trůnního sálu, a připsal jej Tizianovi.⁷ Poté, co stručně analyzoval jeho ikonografii, kompoziční schéma a původní rozměry, věnoval se Dostál formálním kvalitám malby, kterou charakterizoval jako „symfonii barevných skvrn“ a na základě srovnání s *Nymfou a pastýřem* ve Vídni označil za umělcovu pozdní práci z let 1565–1570.⁸ Tento názor akceptoval O. Benesch (1928) a po něm celá řada dalších autorů, z nichž někteří přispěli novými poznatky. H. Tietze (1936) upozornil na souvislost kroměřížského plátna s dalšími Tizianovými díly, i když se nezdržel poznámky, že vzhledem ke špatnému stavu, „zmrzačenému“ formátu a novátorství ikonografické invence (Marsyas hlavou dolů) si svou pozici bude muset teprve vybojovat. Ozvaly se i disentuující hlasy. Podle T. Hetzera (1940) kompozice a pojetí obrazu odporují připsání Tizianovi. E. Panofsky ještě v roce 1969 shledal obtížným akceptovat Tizianovo autorství tak brutální kompozice, vyznačující se umělci jinak cizím horrorem vacui.

Již předtím (1961 a 1962) však J. Neumann obraz definitivně zařadil do Tizianovy tvorby. Nejenže zhodnotil jeho umělecký význam jako chef d'oeuvre malířovy závěrečné tvůrčí etapy (asi 1570–1576), ale především podal jeho první obsahovou interpretaci. Neumann zde spatřuje znázornění promyšlené novoplatónsko-křesťanské koncepce, jejíž jednotlivé elementy mají alegorický smysl o několika významových vrstvách, jako: (1) alegorie umění, kde vyšší apollinská hudba violy da gamba vítězí nad neumělými zvuky Marsyovy syringy⁹; (2) morálně kosmologická alegorie ukazující cestu ke kosmické harmonii; (3) nositel eschatologického poselství. V souladu s učením renesančních novoplatoniků vysvobozuje Apollo-Kristus svým

krutým aktem Marsya-člověka ze schránky pozemského těla. Stahování z kůže je tedy metaforou cesty ke světlu a pravdě. Král Midas má podle Neumanna tvář samotného Tiziana a představuje autora obrazu v saturnsko-melancholickém přemítání nad smyslem lidské existence. Textovou oporu své interpretace trestu vykonaného Apollonem na Marsyovi jakožto symbolického očištění a osvobození duše z vězení těla našel Neumann ve verších Dante Alighieriho: „Entra nel petto mio, e spira tue/ Si come quando Marsia traesti/ Dalla vagina delle membre sue“ (*Paradiso*, I, 19–21). V Neumannově pojetí je Tizianův *Apollo a Marsyas* „obraz-vyznání“ – klíčové dílo, představující mistrovi životní filozofii a myšlenkový odkaz.

Neumannovu výkladu se zpočátku dostalo bezvýhradného přijetí, a to zejména v textech R. Pallucchiniho, díky němuž obraz vstoupil do obecného povědomí jako „Tizianova duchovní závěť“.¹⁰ Jednostranné vyhocení Neumannovy teze prezentoval Jaroslav Petruš (1972 a 1977), jehož ezoterický výklad mýtu o Marsyovi, odvolávající se dokonce na teozofa Rudolfa Steinera, snad platí pro řecké mysterijní kultury, rozhodně však ne pro 16. století, a tím méně pro Tiziana. V Neumannem založené interpretační linii snad nejdůsledněji postoupil J. Rapp (1987). Hudebník podle něj představuje Orfea a obraz jako celek pokládá za novoplatónsko-orfickou mysterijní meditaci starého umělce nad smyslem smrti a utrpení. V 80. letech byly publikovány ještě další, značně odlišné výklady, ale všechny založené na Neumannově předpokladu, že *Apollo a Marsyas* je obraz-konfese. Nejprve Sydney Freedberg (1984) sugeroval, že v situaci umělcovy blízkosti se smrti obrátila Tizianovu pozornost na mýtus o Apollonovi a Marsyovi událost, která v roce 1571 otřásla celými Benátkami. Byla jí smrt Marcantonia Bragadina, benátského velitele kyperské pevnosti Famagusta, který byl po jejím dobytí Turky mučen a nakonec veřejně za živa stažen z kůže.¹¹ Také N. Huse (1990) soudí, že obraz měl „osobní význam“, ale Tizianovo ztotožnění se s Marsyem odvozuje spíše od umělcova postavení v dobových polemikách o umění. V osobnostním trendu

výkladu do jisté míry nejnověji pokračuje Edith Wyss (1996), když význam díla vysvětluje tak, že zpráva o Bragadinově osudu Tizianovi připomněla onu Platonovu pasáž, v níž Alkibiades říká, že „(Sokrates) je zcela podoben těm silenům vystaveným v sochařských dílnách, které umělci vytvářejí se syringami nebo s píšťalami; když se rozevrou, ukáže se, že uvnitř v sobě chovají sošky bohů“ (*Symposion* 215; přel. F. Novotný).¹²

Rozhodující význam pro další interpretaci kroměřížského obrazu mají dva aspekty Syslova průzkumu a Neumannova výkladu. Za prvé předpoklad, že Tizianův *Apollon a Marsyas* byl koncipován jako alegorie, a nikoliv jako „prosté“ narativní znázornění mytologického příběhu. Jen tak se mohlo stát, že Apollon je na něm zobrazen dvakrát: jednou jako trestající božstvo, které v pokleku stahuje kůži z Marsyova těla; podruhé jako bůh, který hrou a zpěvem oslavuje svůj triumf.¹³ Toto vysvětlení překlenulo rozdílné názory předcházejících autorů na identifikaci Apollona: buď hudebník vlevo, nebo klečící mladík s nožem.¹⁴ Originální názor na tento okruh otázek zastává P. Fehl (1969), který se soustředil na rozbor literárních zdrojů obrazu: mladíka s nožem a vavřínovým věncem identifikoval jako Apollona; muzikanta vlevo jako Marsyova žáka Olympa, případně jako samotného Ovidia. Obraz by tak měl složitou strukturu, kde šest ze sedmi figur znázorňuje obsah básnickovy písně. Druhý důležitý poznatek přinesly rentgenové snímky pořízené v průběhu restaurování obrazu. Ukázaly především to, že pod hudebníkem vlevo se původně nacházela poněkud odlišně natočená mužská postava hrající na antickou lyru, a nikoliv na moderní lyru da braccio. Podle A. Gentiliho tuto Tizianem rozpracovanou figuru představující Apollonova pomocníka, po mistrově smrti bez pochopení původního záměru domaloval Palma Giovane a udělal z ní druhého Apollona.¹⁵ Obraz podle tohoto autora představuje Midasovu, tj. Tizianovu melancholickou úvahu nad nevděčným osudem umění.

Klíčovým problémem interpretace obrazu je tedy otázka, koho představují mladík s nožem a hudebník s lyrou da braccio. Kdo je

Apollon a kdo ten druhý? Rentgenové snímky napověděly, že právě v případě hudebníka byl proces vzniku obrazu velmi složitý. Od jeho poznání se odvíjí jak charakteristika kompoziční struktury celku (alegorie nebo nara-ce), tak obsahový výklad, jehož dosavadním rámcem je představa, že je to „obraz-vyznání“ – projev umělecké a filozofické moudrosti starce tušícího smrt.¹⁶

Vedle obrazu samotného a Syslových rentgenů lze dnes pro objasnění tohoto komplexu otázek použít: (1) kopii, která se v letech 1980 a 1988 objevila na uměleckém trhu a dnes se nalézá v italské soukromé sbírce;¹⁷ (2) materiál a výsledky průzkumu, který v roce 1996 uskutečnili Bergerovi a J. Neumann;¹⁸ (3) informaci o druhé, dnes neznámé Tizianově verzi Apollona a Marsya, která je ve druhé polovině 17. a první polovině 18. století doložena nejdříve v Benátkách a potom v Monevě.¹⁹

F. Hartt již v roce 1958 upozornil, že Tizian jako východisko pro svůj obraz použil kompozici Giulia Romana, známou z fresky provedené v roce 1527 jeho pomocníky v Sala di Ovidio mantovského Palazza Te, nebo spíše přípravnou kresbu k ní.²⁰ Tato kompozice je prvním známým znázorněním mýtu o Marsyovi, které obsahuje postavu krále Midase.²¹ Srovnání ukazuje, že kopie stojí Giuliově kompozici blíže než kroměřížský obraz, a že tedy je záznamem průběžného stadia projektu. Tizian z kopie od Giulia převzal celkové uspořádání scény a s většími nebo menšími odchylkami také postoje většiny figur. Např. hudebník drží lyru vzhůru a směřuje svůj pohled na diváka, mladík s nožem nyní klečí, a nikoliv se pouze shýbá a Midas vpravo má přehozenou pravou nohu přes levou. Je zřejmé, že Tizian pokládal pravý dolní roh Giuliovy kompozice za příliš prázdný, a proto jej zaplnil antikizující konvicí. Nejpodstatnější změny prodělala figura Marsya. Zatímco Giulio znázornil jeho trup včetně hlavy v profilu, Tizian – nepochybně proto, aby zesílil účinek scény na diváka – natočil tuto část těla frontálně přímo k divákovi. Nohy satyra však ponechal ve stejné poloze jako Giulio, takže tělo jako celek se zdá „rotovat“.²² Poslední významný rozdíl oproti

Giulově kresbě/ fresce představuje bílý psík dole uprostřed, který líže krev stékající z mučeného těla.

Kroměřížský obraz reprezentuje závěrečnou fázi sledovaného procesu. Vedle celé řady drobnějších úprav srovnání s kopií ukazuje větší změny především ve znázornění hudebníka (nyní s lirou da bracio) a ve ztvárnění problematické pravé dolní části. Změnila se nejen pozice prstů levé ruky satyra se džberem, ale především Midas opět sedí podobně jako u Giulia a konvici nahradil satyrek s loveckým psem. Recentní průzkum Bergerových navíc ukázal, že výslednému stavu předcházely změny například v umístění hudebníka či v pozici rukou mladíka s nožem a zejména rozsáhlé váhání, změny a přemalby vpravo dole, které způsobily, že geneze obrazu je v těchto místech jen obtížně rekonstruovatelná.²³

J. Neumann nedávno argumentoval, že kopii – občas neprávem připisovanou Palmovi Giovanemu nebo Giuseppe Salviatimu – vytvořil neznámý autor v Tizianově dílně podle mistrova ještě nedokončeného plátna.²⁴ Hans Ost se oproti tomu domnívá, že předlohou kopie nebyl kroměřížský obraz, nýbrž již zmíněná druhá verze *Apollona a Marsya*.²⁵ Jeho argumentace se zakládá na pozorování, že kopie je daleko detailnější a propracovanější než výsledný obraz (srov. například způsob přivázání Marsya k větvím stromu nebo Midasovy sandály); a přitom lze stěží předpokládat, že by kopista Tizianův obraz „vylepšoval“. Ost dále porovnává výsledné dílo s kopií a dospívá k názoru, že zatímco první se vyznačuje „otevřenou kompoziční strukturou“, kopie má přehlednou a symetrickou kompozici, která je typická pro umělcova díla z doby kolem roku 1550. Stejně přesvědčivě ukázal, že rozdíly mezi kresbou Giulia Romana a kompozicí známou z kopie (pozice Marsya a mladíka s nožem, Skytova kónická čapka) představují výsledek Tizianova studia antických sarkofágů za jeho pobytu v Římě od podzimu 1545 do června 1546. Takový zdroj, jmenovitě dionýský sarkofág v římské Ville Medici, má i „krvežíznivý“ bílý psík – motiv, který v Panofskym probudil pochybnosti o Tizianově autorství a který

nemá v historii znázornění tématu obdoby. Poněvadž standardním rysem znázornění příběhu Apollona a Marsya na římských sarkofázích je skupina dvou pomocníků, kteří (jeden z nich vkleče) stahují ze siléna kůži, je zřejmé, že na Tizianově obrazu představuje postava s lirou da bracio Apollona.

Poukazují-li různé indicie k tomu, že kopií doložený koncept Apollona a Marsya je datovatelný polovinou cinquecenta, zbývá se ptát, při jaké příležitosti mohl tento obraz vzniknout. Ost jeho vznik uvádí do souvislosti s obrazy Titya a Sisyfa, které Tizian namaloval pro královnu Marii Uherskou, a tedy s výzdobou hlavního sálu jejího zámku v Binche u Bruselu pro slavnost uspořádanou 28. srpna 1549 na počest Karla V. a Filipa II.²⁶ Tyto dva obrazy mají rozměry příbuzné kroměřížskému, resp. kopii – Tityus: 253 x 217 cm, Sisyfos: 237 x 216 cm – a také jejich „rámcové téma“ je identické: zobrazují trest, jenž stihl ty, kteří si troufli měřit se s bohy (Ovid., *Met.*, IV, 456–471). Královna objednala u Tiziana ještě další obrazy, z nichž některé byly v roce 1553 hotovy, jiné nikoliv. Osud projektu je však obestřeno mnoha nejasnostmi a mimoto byl zámek roku 1554 zničen a královna o čtyři roky později zemřela. Ost zařazuje verzi/ kopii do kontextu imperiálního programu pro Binche, kam však originál (z let 1549–1551) nikdy nebyl dodán a později našel jiného kupce. Kroměřížské plátno podle něj vzniklo kolem roku 1550 jako modello k obrazu objednanému Marií Uherskou a Tizian pak na něm s různými přestávkami dále pracoval, jak o tom svědčí spodní vrstvy malby, četné změny a pentimenti.²⁷

Tato rekonstrukce vzniku, geneze a historie kroměřížského obrazu sice obsahuje nejednu hypotézu a nepřímý argument, ale vede k novému zvážení některých aspektů, které mají pro jeho interpretaci rozhodující význam. Jelikož si lze jen stěží představit, že by tak rozměrný obraz v 16. století vznikl bez objednávky, je pravděpodobné, že *Apollo a Marsyas* není dílem, které by Tizian maloval jen pro své potěšení a jako svůj myšlenkový „odkaz“ budoucím generacím, jak jej vykládá Neumann a další.²⁸ Motivace k jeho vzniku sotva „byla hluboce osobní“; určité osobní

zkušenosti – jako například smrt Marcantonia Bragadina nebo umělcův vysoký věk – však mohly spolupůsobit při další práci na něm. Tato koncepce samozřejmě relativizuje také Neumannův názor, že ve tváři krále Midase Tizian portrétoval sám sebe.²⁹

Chápání *Apollona a Marsya* jako obrazu započatého na zakázku toto dílo demytizuje a vrací z výšin výjimečné ikonografické koncepce a hluboké novoplatonské interpretace zpět na zem. Již to, že se Tizian opřel o kompozici Giulia Romana – a to přesto, že změna formátu z obdélného na téměř čtvercový s sebou přinesla (zejm. v pravé dolní části) celou řadu problémů – nasvědčuje tomu, že umělec pracoval pod tlakem, který byl vyvolán buď nedostatkem času, nebo přáním objednavatele. Tato skutečnost spolu s tím, že Tizian pak svůj zdroj modifikoval na základě přímých znalostí antických památek, jasně ukazují, že jeho *modus operandi* byl primárně vizuální. Jeho kompozice nevychází z textů, nýbrž z jiných uměleckých děl.³⁰ Tato díla pak vysvětlují ty motivy obrazu v Kroměříži, které se dosud zdály být záhadné – například počínání malého psa nebo zavěšení Marsya hlavou dolů. Po Ostově vysledování geneze této pozice se již není třeba uchýlovat k závadějším srovnáním potrestání Marsya s mučednickou smrtí sv. Bartoloměje, sv. Ondřeje či sv. Petra.³¹ I kdyby Tizianův obraz nebyl započat pro zámek Binche, jeho výklad je třeba hledat v rámci standardní dobové interpretace mýtu o Marsyovi, a nikoliv v bezprecedentních novoplatonských spekulacích. Carlo Ginzburg již v roce 1966 ukázal, že Windova a Chastelova novoplatonská interpretace shora citovaných veršů Dantova *Ráje* (I, 19–21), která se stala oporou Neumannova výkladu, představuje fatální nepochopení výchozího textu.³² Podle Winda a Chastela chtěl Dante těmito verši říci, že básník, který usiluje o Apollonův vavřík, musí prodělat stejné strasti jako Marsyas: Vstup do mé hrudi a naplň mne svým duchem tak, jak jsi naplnil Marsya, když jsi ho vyrval z pochvy jeho údů. Tento výklad, který byl původně použit pro Rafaelovo znázornění Apollona a Marsya ve vatikánské Stanza della Segnatura, Neumann přenesl na interpretaci Tizianova obra-

zu, ačkoliv – podle Ginzburga – Dante nepřipomíná Marsyovu smrt jako nezbytný krok k duchovní regeneraci, nýbrž pouze žádá Apollona o inspiraci, aby dokázal zpívat podobné písně jako bůh při soutěži s Marsyem.³³ V této souvislosti je třeba zdůraznit, že přední exponent florentského novoplatonismu, filozof Cristoforo Landino, ve svém komentáři k Dantově *Božské komedii* (1484) diskutovanou pasáž interpretoval jako žádost o inspiraci a podobný výklad najdeme u mnoha dalších soudobých komentátorů Danteova *Ráje*. Dobová moralizující vysvětlení marsyovského mýtu v něm spatřují příklad zaslouženého potrestání toho, kdo se troufale odváží soutěžit s vyšší, nejen božskou autoritou. Jako příklad trestu za opovržlivost jej v roce 1565 zmiňuje také Tizianův přítel Lodovico Dolce.³⁴

Ostův výklad příběhu kroměřížského obrazu navíc znovu otevírá otázku stupně jeho dokončenosti.³⁵ Badatelé se dosud dělili na dva tábory, z nichž jeden zastává názor, že specifické malířské kvality *Apollona a Marsya* a dalších Tizianových „pozdních“ obrazů jsou záměrné,³⁶ zatímco druzí se domnívají, že tato díla nebyla dokončena.³⁷ Názor, že kroměřížské plátno ve své originální podobě bylo modellem dnes nezvěstného obrazu z let cca 1549–1551 pro zámek v Binche, spočívá na řadě dosud neověřených (a také neověřitelných) hypotéz, ale především je součástí Ostovy teze, že Tizianovy obrazy provedené stylem známým jako umělcova *ultima maniera* vznikly jako modella. Stejný vztah jako mezi obrazem v Kroměříži a verzí/ kopií podle něj existuje mezi *Korunováním trnů* v Mnichově a v Paříži.³⁸ Ačkoliv řešení této problematiky závisí na dalším technologickém průzkumu, anebo na objevení dosud neznámých dokumentů, recentní sofistikované rozbory umělcova způsobu malby, jeho malířského rukopisu a nakládání s plochou plátna a s barevnou hmotou ukázaly nové cesty k porozumění Tizianovu pozdnímu dílu, včetně *Apollona a Marsya*.³⁹

L.K.

1 Kdy, odkud a jak se *Apollo a Marsyas* do této sbírky dostal, není známo. Nejčastěji bývá uvá-

- děno (poprvé: Cust 1911, s. 278–279), že jej za svého pobytu ve vile u Benátek po roce 1620 získala hraběnka Arundelová, a to přímo od umělcova synovce Tizianella. Howarth (1985, s. 144) se však domnívá, že jej ve 30. letech pro hraběte zakoupil jeho „agent“ William Petty. Nejnověji viz Fletcher 1996, s. 64.
- 2 Podle Osta 1982, s. 125, pozn. 711, je třeba údaje v Iconophylaci přepočítat jako 235,37 x 206,62 cm.
 - 3 Sysel 1969 (a již idem 1965). Pro poněkud odlišné údaje viz Neumann 1962, s. 12, podle něžž byly z plátna nahoře a dole odříznuty zhruba stejně široké pruhy o 6–7 cm, na levé straně bylo přidáno 1,5 cm a na pravé 5–7 cm. Tyto míry pak udává mladší literatura, např. P. Rossi, v: Venezia 1990, s. 370.
 - 4 Berger 1997, s. 129.
 - 5 K antickým literárním pramenům – vždy s odkazy na další literaturu – viz E. Wind, *The Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven – London 1968 (1. vyd., 1958), kap. XI: The Flaying of Marsyas, s. 171–176; Fehl 1969; Winternitz 1979; Gentili 1980; Ost 1992, s. 134–136; A. Reynolds, *Ambiguities of Apollo and Marsyas: Francesco Berni and His First Published Work, Dialogo contra i poeti, Studies in Iconography*, XVI, 1994, s. 191–224, zejm. 201–204; Wyss 1996, zejm. s. 19–39.
 - 6 Nejlepší přehled i s dalšími odkazy podává Wyss 1996. Viz také A. Weis, *Marsyas I*, v: *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VI, Zürich – München 1992, s. 366–378; a R. Wünsche, *Marsyas in der antiken Kunst*, v: München 1995, s. 19–47.
 - 7 Viz také Dostál 1930.
 - 8 Wethey 1975, s. 166–167, č. k. 27, obr. 168.
 - 9 Nástroj správně identifikoval Winternitz 1979, s. 156. Dále k němu viz *ibidem*, s. 86–98: Lira da Braccio; a Tieri 1982, s. 169.
 - 10 Pallucchini 1983, s. 282.
 - 11 Tento výklad okolností vzniku Tizianova obrazu byl v další literatuře často akcentován: Brown 1986; Puppi 1990, s. 156–157; F. Valcanover, v: Paris 1993, s. 680; Rosand 1993, s. 123; Wyss 1996, s. 134.
 - 12 Wyss 1996, s. 140. Srov. také *ibidem*, s. 62–63 a 130–132; L. G. Christian, *The Metamorphoses of Erasmus, Journal of the History of Ideas*, XXXII, 1971, s. 289–294; I. Lavin, *Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews, Art Bulletin*, LVI, 1974, s. 59–81, zejm. 66–75; Reynolds (cit. v pozn. 5), s. 204–209.
 - 13 Neumann 1961, s. 328 a 347; idem 1962, s. 10–11.
 - 14 Dostál 1924, s. 128; Benesch 1928, s. 23; Breitenbacher – Dostál 1930. Podle Tietzeho (1936, I, s. 248) vystupuje Apollo na obrazu dvakrát – podruhé vlevo s lyrou jako zbytek nezachované části obrazu, která měla zobrazovat hudební souboj boha s Panem.
 - 15 Gentili 1980, s. 152. S tímto připsáním nesouhlasí Mason Rinaldi (1984, s. 77), ačkoliv upozorňuje, že Palmův Marsyas na obraze v Braunschweigu z let cca 1610–1615 byl ovlivněn Tizianem (*ibidem*, s. 77, č. k. 37, obr. 543); ke vlivu Tizianova Apollona a Marsya na Palmu viz také Poughkeepsie 1995, s. 51. Wethey (1975, s. 92) bez jakékoliv argumentace uvádí, že na provedení obrazu se podílel „pomocník, pravděpodobně Girolamo Dente“.
 - 16 Bohatou literaturu k otázce tzv. stylu stáří uvádí a komentuje Ost 1992, s. 5–29: Stil und Altersstil. Nejnověji viz G. Labouvie – Vief, *Psychological Transformations and Late – Life Creativity, Bulletin (of) The University of Michigan Museums of Art and Archaeology*, XI, 1994–96 (*Rembrandt and Late – Life Creativity*), s. 71–83.
 - 17 235 x 190 cm. Sotheby Parke Bernet Italia: Catalogo di dipinti e oggetti d'arte, Milano 4. 12. 1980, s. 25, č. k. 1980, obr. XVIII; Prohaska 1989, s. 286 a 287 (obr.); Gentili 1992, s. 123, obr. 26; Ost 1992, obr. 80; Neumann 1996, s. 7 (obr. 2); Berger 1997, s. 131 (obr. 2).
 - 18 Viz zejm. Neumann 1996 a Berger 1997.
 - 19 Tietze 1936, I, s. 247; Neumann 1961, s. 328–329; idem 1962, s. 10; Wethey 1975, s. 154; Ost 1982, s. 130–131; Neumann 1996, s. 12.
 - 20 Freska i kresba byly poměrně často reprodukovány, proto viz alespoň Ost 1992, obr. 79; Neumann 1996, s. 11 (obr. 4 a 3); Wyss 1996, s. 151 (č. k. 59) a 95 (obr. 61) & s. 148 (č. k. 34) a 98 (obr. 64).
 - 21 Wyss 1996, s. 100.
 - 22 Pozice Marsya hlavou dolů se stala v literatuře o Tizianově obrazu předmětem celé řady spekulací. Za novinku v historii znázornění tématu ji jako první označil Tietze (1936, I, s. 247) a po něm celá řada dalších, kteří ji také rozmanitě interpretovali. Např. Gentili 1980 v této pozici spatřuje metaforu světa naruby, obrácení běhu dějin. Wyss (1996, s. 140) tuto pozici v souladu se svou interpretací obrazu ve světle Platonova Symposionu (215–217) chápe jako aluzi na myšlenku inverze: hlavou dolů místo zevnitř ven. Přesvědčivý rozbor Giuliova Marsya, jehož poloha hlavou dolů skutečně nemá oporu v antických znázorněních tohoto námětu, podal Ost (1992, s. 139–142), který ji odvozuje od znázornění ulovené a z kůže stahované zvěře na antických reliéfech. Recentní bádání však

- ukázalo, že Tizian nebyl v novodobém umění první, kdo znázornil Marsya tímto způsobem. K této složité problematice viz Fehl 1969, s. 1402–1403; Ost 1992, s. 174–178: Exkurs zum Kopfübermotiv; Wyss 1996, s. 100–107.
- 23 Poslední průzkum zde shledává pod konečnou vrstvou malby znázornění malého satyra s laní: Neumann 1996, s. 19 a 23 (obr. 14 a 15); Berger 1997, s. 132 a 136 (obr. 11 a 12).
- 24 Neumann 1996, s. 12 a 14.
- 25 Ost 1992, s. 131–134.
- 26 Ost 1992, s. 155–159. Viz Wethey 1975, s. 156 až 160, č. k. 19A & 19B, obr. 99–102. K Tiziánovým obrazům pro Binche viz S. Tischer, *Tizian und Maria von Ungarn: Der Zyklus der „pene infernali“ auf Schloß Binche (1549)*, Frankfurt a. M.–New York 1994
- 27 Ost (1992, s. 162–164) v této souvislosti upozorňuje na v Benátkách 16. století běžnou praxi zhotovovat pro objednavatele ukázková modella v poměru 1:1.
- 28 Zejm. Pallucchini; dále viz např. Freedberg 1984, s. 56; Rapp 1987, s. 70; Huse 1990; Wyss 1996, s. 133–134; Berger 1997, s. 136; Goffen 1997.
- 29 Poprvé Neumann 1961, s. 336–338. Dále např. Petru 1972; Gentili 1980, s. 154 a 156–157; Rapp 1987, s. 81; Huse 1990; Merkel 1991; Baradel 1994. Petru (1977, s. 342) dokonce sugeruje, že Skyt v čapce je podobný P. Aretinovi. Pro opačné názory, od nesouhlasu až po modifikace, viz Fehl 1969, s. 1408, pozn. 73; Ost 1992, s. 166; Wyss 1996, s. 166–167, pozn. 11.
- 30 Převážně z hlediska textů obraz vykládá Fehl 1969.
- 31 Tato srovnání, která většinou ústí do konstatování koncepčních příbuzností Tizianova plátna s oltářními obrazy, jsou toposem příslušné literatury, kam je uvedl Benesch 1928, s. 23.
- 32 C. Ginzburg, Da A. Warburg a E. H. Gombrich: Note su un problema di metodo, *Studi medievali*, 3. serie, VII, 1966, s. 1015–1065, zde použit angl. překlad: From A. Warburg to E. H. Gombrich: A Problem of Method, *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore 1992, s. 17–59, zejm. 50–51. Srov. Wind (cit. v pozn. 5), zejm. s. 172–173; A. Chastel, *Art et humanisme Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1969, s. 51–52.
- 33 Neumann 1961, s. 345–347; idem 1962, s. 22; idem 1996, s. 14 a 17. Tento výklad Dantových veršů akceptoval Petru 1977, s. 340; Bernstock 1987, s. 165; Goffen 1997, s. 283; a bez souvislosti s Neumannem jej použila Y. Hackenbroch, *A hat jewel with the Flaying of Marsyas*, *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, III, 1987, s. 265–272, zejm. 267. Tento výklad naopak problematizuje Fehl 1969, s. 1394, pozn. 27; a zcela odmítají Ost 1992, s. 117–118, a Wyss 1996, s. 160, pozn. 32.
- 34 Wethey 1975, s. 91, pozn. 441. Moralizující výklad Tizianova obrazu navrhl již Fehl 1969, s. 1388; viz také Talley 1989 a De Marco 1992.
- 35 V tomto případě je třeba vzít do úvahy, že má zaručenou signaturu.
- 36 Viz např. Pallucchini 1983, s. 282; Rapp 1987, s. 70; Rosand 1985, 296.
- 37 Tak zejména C. Hope, v: London 1983, s. 228; idem, *Titian*, London 1980, s. 161–166; Rearick 1984, s. 66; Davis 1984, s. 48; Fehl 1992, s. 146. Hope (1990, s. 84, argumentuje, že kdyby býval byl kroměřížský obraz dokončen, jistě by jej do své sbírky získal Filip II.
- 38 Ost 1992, s. 164–165. Viz Wethey 1969, s. 82–83, č. k. 27, obr. 132 a 134.
- 39 Viz alespoň Gentili 1992, s. 22–29; Hayum 1991; a zejména Peglau 1995, s. 11–12, a Carabell 1995.

Tiziano Vecellio zv. Tizian kopie okolo poloviny 18. století nebo po polovině 18. století

443

Kající Maří Magdalena

Olej, plátno, 64 x 53 cm. Neznačeno.

Inv. č. KE 975, O 47.

Provenience: obraz nelze jednoznačně prokázat ve starých seznamech z 18. století vzhledem k častějšímu výskytu stejného tématu. Můžeme předpokládat, že se do sbírky dostal v době okolo poloviny 18. století nebo krátce po polovině 18. století. První přesnou zmínkou je až seznam restaurovaných obrazů z roku 1897.

Prameny: B 1925–XII/268 (?)–365(?); B 1925–XV/XXX/10 (?); B 1925–XXII/b4.

Restaurováno: v roce 1897 V. Jasper.

Literatura: Breitenbacher – Dostál 1930, č. k. 47.

Z několika variant slavných polopostav *Kající sv. Maří Magdaleny* benátského mistra si kopista vybral patrně nejúspěšnější obraz, dnes umístěný v petrohradské Ermitáži (olej, plátno, 118 x 97 cm). Nevýrazná barevnost kroměřížské kopie, provázená nevyhraněným malířským rukopisem a jistým zjedno-