

622. —, Význam jedné mrtvé řeči [latina]: Mladá fronta 19. 12. 1963.
623. Helmut MEYER, Srdce Spartakovo. Přeložila A. TOMÁŠKOVÁ. Praha, Svobodné slovo 1961. Str. 335.  
Rf. J. PECH: CJ 6, 1962/3, 377—378.
624. E. STEHLÍKOVÁ, Antika na našich scénách: ZJKF 5, 1963, 48—51.
625. —, Antický základ Shakespearovy hry Troilus a Kressida. Dipl. Praha 1963. Str. 122.
626. Jiří STÝBLO, Matka řeči [odpověď na dotaz Je latina živým jazykem?]: Mladý svět 1963, č. 42, 6.
627. Jan SVOBODA, Antika a Praha (I): ZJKF 5, 1963, 52—61.
628. [I.] VESELÝ, drob. zpr. Domne místo domine [P. Vernotte, Comment Monsieur se dit-il en latin, Vita Latina 1958, 32 nn.]: DP 13, 1963, 98.

Překlady jsou zařazeny pod jednotlivými autory v oddíle V 1.

**Z P R Á V Y**  
**J e d n o t y**  
**k l a s i c k ý c h**  
**f i l o l o g ů**

ROČNÍK VII

1965

PRAHA

---

JEDNOTA  
KLASICKÝCH FILOLOGŮ

## Články — Commentationes

Černík A.: Na trůn řeckých bohů . . . . .	59
Frel J.: Etruské malované vázy v ČSSR — Vases étrusques peints dans les collections tchécoslovaques . . . . .	90
- Ruka lysippovského Hérakla v Praze — Une main d'Héraclès lysippique à Prague	84
- Sbírká antické keramiky na zámku v Mnichově Hradišti — Vases antiques au château de Mnichovo Hradiště . . . . .	165
Frolíková A.: Poznámka k historii delfského mýtu o Apollónově boji s drakem — Bemerkung zur Geschichte des delphischen Mythos über Apollons Kampf mit dem Drachen . . . . .	137
Gründel R.: Corpus inscriptionum Latinarum a „myslící stroje“ — Quomodo machinae electronicae ad indices CIL conficiendos usui esse possint . . . . .	7
Hejnic J.: Ke knihovně Sixta z Ottersdorfu — De Sixti ab Ottersdorf libro nuper reperto . . . . .	98
- Nová humanistika — De renatae poesis Latinae exemplaribus nuper repertis	179
Hejnic J. — Martinek J.: O rozsahu a časovém rozložení naší humanistické literatury — De numero librorum Latinorum in Bohemia et Moravia diversis humanioris saeculi temporibus editorum . . . . .	93
del Chiaro Mario: Čtyři etruské (faliské) nádoby v Praze — Four Faliscan vases in Prague . . . . .	87
Karyotakis Kostas, Athény (přeložil — vertit L. Hoch) . . . . .	172
Machovec D.: K otázce překladů řeckých naukových textů — Zur Frage der Übersetzung der griechischen philosophischen Texte . . . . .	47
- Otázka techniky odkazu na díla klasiků marxismu-leninismu — Die Frage der Verweisungstechnik für die Schriften der Klassiker des Marxismus-Leninismus . . . . .	115
Martinek J.: Bohemika v Exnerově díle Anchora utriusque vitae — De Bohemorum et Moravorum carminibus in Exneri symbolum scriptis . . . . .	173
- Drobné literární útvary za humanismu — De carminum minorum generibus humaniore aevo cultis . . . . .	10
- K Reifenbergerově ódě na Komenského — De Reifenbergii carmine in honorem Comenii scripto . . . . .	109
- Srovnání Přemysla Oráče se Seianem u Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic? — Num Bohuslaus Hassensteinus Lobkowiczus Primislaum Aratorem Seiano comparaverit . . . . .	169
Martínková D.: K aktuálnosti a melanchthonovské orientaci Proxenoa básnického díla — Quo modo in Proxeni carminibus rerum eo tempore gestarum et doctrinae Melanchthonis ratio habeatur . . . . .	52
Mouchová B. — Burian J.: Nově objevené etruské nápisy z Pyrgů — Die neugefundenen etruskischen Inschriften von Pyrgi . . . . .	160

<i>Nováková J.</i> : Citátová nedorozumění — De auctoritatibus non bene allegatis . . .	105
— Dvě quasihumanistické pocty Fr. Novotnému — Duo carmina Francisco Novotný oblata . . . . .	69
<i>Palamas Kostis</i> : Hoře (přeložil — vertit <i>L. Hoch</i> ) . . . . .	119
<i>Pazderník V.</i> : Základní právní kategorie v eposech homérských — The basic notions of the law philosophy in the Homeric eposes . . . . .	72
<i>Stehlíková E.</i> : I bohové trpí . . . . .	111
-- Nové české hry s antickou tematikou . . . . .	193
<i>Svoboda J.</i> — <i>Svobodová E.</i> : Antika a Praha II — Prag und die Antike II . . . . .	25
<i>Vidman L.</i> : Inscriptionis Samothraciae fragmentum Pragae asservatum . . . . .	5
<i>Vysoký Z. K.</i> : Euripidova Hypsipylé — De Euripidis Hypsipyla . . . . .	139

#### Zprávy — Relationes

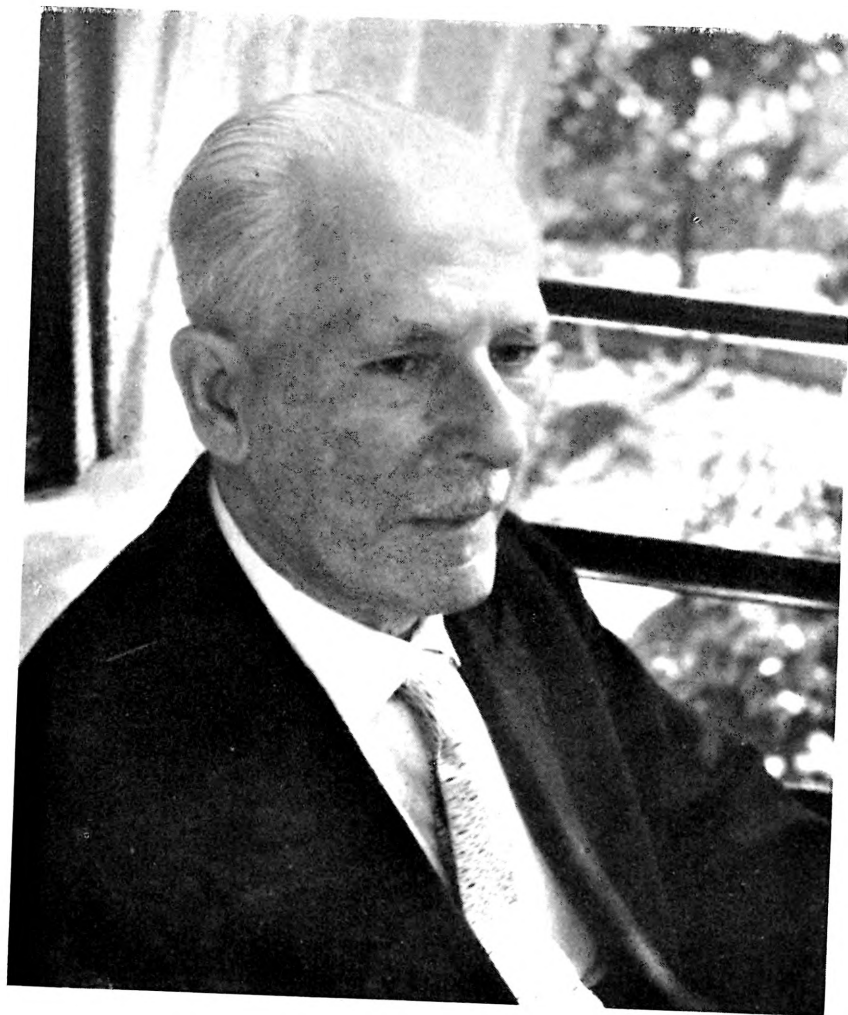
<i>Bělský J.</i> : Na obranu profesora Jana Kvičaly . . . . .	200
<i>Dostál A.</i> — <i>Dostálová R.</i> — <i>Loos M.</i> — <i>Hrochová V.</i> : K některým problémům současné byzantologie . . . . .	185
<i>Frel J.</i> : Gabriel Hejzlar sedmdesátníkem . . . . .	57
-- Hakenův malíř . . . . .	114
<i>Hošek R.</i> : Za Františkem Novotným . . . . .	1
<i>Machovec D.</i> : Za profesorem Antonínem Křížem . . . . .	197
<i>Oliva P.</i> : Čtvrtý mezinárodní kongres klasických studií . . . . .	63
Přednášky JKF v roce 1964 . . . . .	120
ps: Návštěva francouzského kodikologa v Praze . . . . .	92
<i>Sládeček B.</i> : J. Kvičala dal zastavit Vilímkovy Humoristické listy . . . . .	66
<i>Vidman L.</i> : Fédération internationale des associations d'études classiques . . . . .	62
-- Mezinárodní seminář pro latinskou epigrafii . . . . .	201
vi. -bs.: Ze světa . . . . .	67

#### Referáty — Censurae librorum

Jan Hus, Sermo de pace — Řeč o míru, vyd. a přel. F. M. Dobřáš — A. Molnár ( <i>J. Nechutová</i> ) . . . . .	202
Kamínková E., Husova Betlémská kázání ( <i>J. Nechutová</i> ) . . . . .	203
Kollárik O., Vavrinec Benedikt Nedožerský ( <i>J. Hejnic</i> ) . . . . .	205
Krejčí K., Heroikomika v básnictví Slovanů ( <i>E. Stehlíková</i> ) . . . . .	118
Kunstmann H., Die Nürnberger Universität Altdorf und Böhmen ( <i>J. Martínek</i> ) . . . . .	206
Njane D. T., Sundata ( <i>R. Dostálová</i> ) . . . . .	117
Ovidius, Umění milovati, přel. I. Eureš — R. Mertlík ( <i>J. Bělský</i> ) . . . . .	202
Spolkové zprávy — E vita societatis . . . . .	134

#### Příloha — Supplementum

Bibliografie řeckých a latinských studií v Československu za rok 1964 — Bibliographia  
studiorum Graecorum et Latinorum in Bohemoslovenia MCMLXIV



## Za Františkem Novotným

Dne 20. září 1964 odešel představitel nejstarší generace klasických filologů a jejich obecně uznávaný nejpřednější člen univ. prof. dr. František Novotný, Dr.Sc.<sup>1)</sup> Působení Františka Novotného se odráželo v českém kulturním životě po dobu více než šedesáti let, když se již r. 1903 uvedl do literatury překladem řeči z Livia (1). Teprve však o něco později začala se jeho vlastní vědecká práce, a to *Příspěvkem k řešení otázky o pravosti listů Platonových* (2), který vzešel ze semináře prof. Josefa Krále.

K Josefu Královi se Novotný dostal za svých vysokoškolských studií na pražské fakultě, kam se dal tento venkovský synek (nar. 29. srpna 1881 v Hlíně u Chrudimě) zapsat po absolvování reálného gymnasia v Chrudimi 1899. Po ukončení studií se stal středoškolským profesorem, který r. 1906 dosáhl na Karlově universitě doktorátu filosofie. V té době se také rozvinula vědecká činnost Novotného do několika oblastí klasické filologie, jež zvláště v době po druhé světové válce, kdy se soustřeďoval na dokončení svých stěžejních děl, ustoupily do pozadí. Vedle studia a překladu Platónova díla, gramatických rozborů a eurytmie starověké prózy vidíme v jeho bibliografii několik pozoruhodných prací o Sigmundu Hrubém z Jelení (27, 47) a o Burleyových Životech starých mudrců v českém zpracování (46), jakož i pozoruhodný článek (86) z oblasti řecké astronomie. Před válkou také vyšlo první vydání známého latinsko-českého slovníku, který sestavili J. M. Pražák, F. Novotný a J. Sedláček (9).

Šíře pohledu charakterizovala činnost Františka Novotného i po první světové válce. Přistoupilo k ní však to, že F. Novotný —

od r. 1918 docent KU a od r. 1920 řádný profesor mladé university v Brně — pocítoval svou povinnost vůči utvářející se vědě nového státu a vyšel s řadou podnětů jak k otázkám latiny a řečtiny na střední škole (106), tak s vydáním *Výboru řeči Demosthenových* (132, *Ch* 24). Problematika střední školy a s tím související otázka úlohy antiky v dnešní době našly své uplatnění v řadě jeho studií, přednášek a novinových článků. A stejně tak jako je tomu s bádáním o českém středověku, tak i tyto práce jakoby vymizely ve stínu prací Novotného nejmladšího údobí. A přece ony — třebaže psány z hlediska představitele inteligence nově vznikajícího státu — nám ukazují to, co Novotného charakterizuje právě nejvíce: smysl pro aktuální potřebu. Ten vedl k tomu, že jeho práce byly v souladu s vývojem světové vědy až do posledních chvil jeho tvůrčí činnosti a že jeho činnost popularizační živě reagovala na tehdy žhavé otázky společenské. Takto vznikly studie a přednášky *Antické státy a náboženství* (168, 181), *Lidové soudy v první demokratické republice* (145), *Socialistické snahy ve starém Řecku* (143) i jeho úvahy o řecké kultuře, *Gymnasion* (1922).

Vedle přirozeného smyslu pro aktuální potřebu dostal F. Novotný i mnoho podnětů od velkého filologa slovanského Tadeusze Zielińskiego (*Ch* 60), jehož přednášky o významu klasického starověku pro dnešek (*Starý svět a my*) uvedl v překladu z ruštiny do české literatury. Odtud pramení po celý Novotného život zájem o literaturu ruskou a polskou, upevněný i přirozeným prostředím jeho rodiny, inklinující ke slovanskému světu.

Slovanská klasická filologie byla pro Novotného nezbytnou součástí světové vědy. Na ni poukazoval ve svých referátech, upozorňoval ve svých seminářích a sám jí také napomáhal v rozvoji přispíváním do časopisů polských. Z jeho popudu se konaly i sjezdy klasických filologů slovanských, čestné předchůdkyně dnešních zasedání klasických filologů lidově demokratických států organizovaných v komitétu Eiréné.

Bádání Františka Novotného se rozbíhá do tří oblastí, eurytmie, mluvnice a studií platónských. Práce z oblasti mluvnice se ve svém celku omezily na dílčí otázky, zvláště etymologické, sémantické (13, 26, 102, 118, 119, 169, 196, *Ch* 30, 37, 40, 44, 48, 56) a textově kritické (119). Jejich syntetickým vyvrcholením byla

*Historická mluvnice latinského jazyka* (*Ch* 23, 49), jež zaplnila citelný nedostatek v naší vědě, aniž však v praxi nachází většího uplatnění za současných poměrů, kdy se málo věnuje pozornost stylistice i dějinám latinského jazyka. Zvláště část o stylistice, vycházející z bohaté činnosti Novotného překladatele (1, 8) i Novotného teoretika (47, *Ch* 53, 56), by měla být dodnes pomůckou každého překladatele.

Kdežto historická mluvnice latiny byla spíše darem české vědě a zvláště českému studentstvu, pro něž ji psal v době národního ponížení [srov. Doslov k tzv. Doplnkům (*Ch* 23)], druhé dvě oblasti získaly Novotnému světovou pověst, což si ne vždy dosti uvědomujeme ve stavu, v němž se octla česká klasická filologie v posledních desetiletích.

Habilitační spis *Eurytmie řecké a latinské prósy* (100 a 131), k němuž se váže řada dalších prací (72, 87, 93, 96, 197), napsal Novotný v Králově duchu ještě česky. Ale brzy shledal zastaralost tohoto postoje, a proto připravil francouzské přepracování eurytmie, jež pak vydal v Polsku 1929 pod názvem *État actuel des études sur le rythme de la prose latine* (242). Jím se prakticky na dlouho uzavřela jeho studia metrická, k nimž se navrátil opět až r. 1955 vydáním skript *Řecká a římská metrika* (*Ch* 49), studií o saturnském verši (*Ch* 51) a zhodnocením Josefa Krále jako metrika a gramatika (*Ch* 47).

Spisem *Platonovy Listy a Platon* (193) se r. 1926 obrátil Novotný opět k Platónovi, jemuž zůstal věren už natrvalo. Badatel o Platónovi (nikoliv platonik, jak zdůrazňoval) dal české kultuře překlad celého díla Platónova a tři knihy *O Platónovi* (*Ch* 31 a 35), klasickým filologům pak dlouhou řadu studií (zvl. 194, 195, 213, 243, 244, 273, 278, 279, 302, 316, 324, 336, 350, 355, *Ch* 20, 25, 39, 54, 58), ale zvláště dvě kritická vydání, doprovázená latinským komentářem, a to *Platonis Epistulae* (257) a *Platonis Epinomis* (*Ch* 59). V obou prokázal neobyčejnou kritičnost, bystrost úsudku a znalost problematiky i materiálu takovou, že obě vydání stojí na čestném místě mezi světovými. Tak komentář Listů je dodnes považován za nejlepší, jak zdůraznil např. J. Irmscher v předmluvě ke svému německému překladu (Berlín 1960), a H. Leisegang (PWRE XX 2523, s. v. *Platon*) ho označil jako „ausgezeichnetes Werk“.

Ve Františku Novotném ztrácí česká věda vynikajícího znalce latinského jazyka, jímž se prokázal jako autor latinských komentářů a článků i jako spoluvůrce školského latinsko-českého slovníku a vedoucí pracovník zatím neukončeného slovníku příručního. Nezachycena zůstala jeho tvůrčí činnost autora mnoha latinských projevů, nápisů, moderních termínů atp. Prímí účastníci jeho seminářů budou vždy vzpomínat na jeho bystrý vtip, ironii, ale především na mistrovsky po celý seminář vedené latinské rozmluvy, nepřipouštějící českých výrazů.

František Novotný žil v činnosti, která měla pevný denní řád. Neplánoval svou práci, ale měl svou vědu rád. Proto vítal své žáky otázkou „*Na čem právě pracujete?*“. Neměl rád plané rozptylování, ale vítal účast na veřejném životě, na životě ve vědeckých společnostech — vždyť sám byl mj. dlouholetým starostou brněnské odbočky Jednoty českých filologů —, živě se zajímal do posledních chvil o vědecký ruch. Přes svou ironičnost vítal diskuse a uznával právo na odlišný názor.

Odešel badatel velkého jména. Do dějin české kultury vstoupil natrvalo velkého učitele důstojný žák, který českou vědu o antickém starověku povznesl na evropskou úroveň.

R. HOŠEK

<sup>1)</sup> Čísla v závorce odkazují na soupisy literárních prací Františka Novotného, a to: prostá čísla na soupis v *LF* 68, 1941, 297—310, čísla, jímž předchází *Ch*, na soupis v *Charisteria Francisco Novotný oblata*, 1962, 267—269. Oba soupisy sestavil Gabriel Hejzlár.

## Inscriptionis Samothraciae fragmentum Pragae asservatum

Inter materias varii generis ab Antonio Salač, magistro nostro gratae memoriae, relictas inventum est fragmentum marmoreum undique mutilum, in quo non supersunt nisi paucae litterae inscriptionis olim amplioris. Ad textum solvendum ansam praebuit Georgius Frel sodalis doctissimus, qui originem marmoris Thasiam recognovit. Cum porro constet Samothracae plerosque titulos inde fere a saec. III a. Chr. n. medio incisos esse in marmore ex Thaso insula importato<sup>1)</sup> neque ignoremus ipsum Antonium Salač ante hos quadraginta annos effossionibus in illa insula operam dedisse,<sup>2)</sup> nihil iam impedit, quominus huic quoque fragmento originem Samothraciam vindicemus.

Est autem marmor Thasium album, ab omni parte fractum, formae nunc fere triangularis, altitudinis m 0,13, latitudinis 0,155, crassitudinis 0,06. Litterae altae sunt m 0,013. Quo anno et ubi fragmentum repertum sit, plane ignoramus. Fortasse aut non tanti fuit, ut cum titulis aliis ederetur, aut temporum iniuria oblitteratum est, cum non una cum aliis monumentis Samothraciis, sed inter reposita varii generis in schedis Salačianis asservaretur.<sup>3)</sup>

— *Au?* ] *fideius* — —  
— *P* ] *omponius* — —  
— — *p* (vel *q*) — —

Si quid e litterarum forma eliciendum est, de aetate imperatorum ineunte cogitare possumus; si autem re vera littera *P* v. 2 aperta fuit, ante saec. I a. Chr. n. medium titulus ponendus esset. Ante v. 1 supra discernitur pars infima hastae alicuius. Titulus ideo quattuor minimum versibus constabat; est potissimum mystarum catalogus, quorum multi ad nos pervenerunt. Vv. 1 et 2 nihil aliud inesse potest ac nomina gentilicia Romanorum, qui in mysteria magnorum deorum Samothraciorum initiati erant. V. 1 *Aufidium* propono, quia *Aufidius* quidam (potius quam *Alfidius*) in eadem insula occurrit in titulo aetati liberae rei publicae tribuendo et est nomen vel in his regionibus satis usitatum.<sup>4)</sup> Eodem iure etiam

*Fufidius* suppleri possit vel si quod nomen in *-fidius* desinit (si litteram *H* ante *D* posueris, nullum nomen excogitaveris). Diphthongus *ei* pro *i* posita ne in nomine quidem proprio offendit.<sup>5)</sup> Post hoc Aufidii vel Fufidii nomen videtur secutum esse cognomen littera *H* fortasse incipiens (e. g. *Hermes*). Versu altero potissimum *Pomponius* latet. Uterque vir humilis condicionis fuisse apparet potius quam ut magistratum Romanorum e provincia Macedonia Samothracen venientium rationem habeamus.

L. VIDMAN

#### NOTAE

<sup>1)</sup> Cf. Fredrich, *IG XII 8*, ad n. 151; P. M. Fraser, *Samothrace II 1*, The inscriptions on stone, New York 1960, ad n. 1 (p. 21).

<sup>2)</sup> Vide imprimis *BCH 49*, 1925, 245—253; *BCH 52*, 1928, 395—398; *BCH 70*, 1946, 537—539.

<sup>3)</sup> Fragmentum destinatum est Museo antiquitatum Graeco-Romanarum Pragae constituendo.

<sup>4)</sup> Fraser, op. l., n. 16 eum commentario.

<sup>5)</sup> Exempla videas apud Dessavium, *ILS*, index p. 815.

## Corpus inscriptionum Latinarum a „myslicí stroje“

V matematicko-technické oblasti, ve světě čísel a dat, se sotva dnes najde někdo, kdo by raději po starém způsobu počítal hlavou a rukou, místo aby zmáčkl knoflík a nechal počítat stroj rychleji a přesněji. Avšak ve společenských vědách, kde jde o písmena a slova, o věty a myšlenky, tvrdí téměř všichni dotázaní, že už jen pomyslení na „myslicí stroj“ jim připadá rouhačské a absurdní. K překonání tohoto tradicionalismu a nedůvěry vůči převratné novotě měly sloužit úspěšné pokusy, prováděné především v Itálii a Francii, a rovněž obsažná brožura, vzniklá z pokusů Německé akademie věd v Berlíně.<sup>1)</sup>

Naším úkolem v tomto článku je pouze naznačit, jak by se mohla podle našeho mínění změnit a modernizovat práce na *CIL* proti Mommsenovi. Nemáme zde na mysli vydávání nápisů, ale sestavování příslušných indexů. Jak je známo, jsou indexy základním klíčem pro používání *CIL*, jež není uspořádáno věcně, ale především geograficky. Tyto indexy jsou podle schématu, navrženého v základě Mommsenem, méně slovní než věcné, jsou to věcné indexy rozdělené zhruba na 20 hlavních skupin. Počet nápisů, které je třeba zpracovat na indexy, v jednotlivých svazcích *CIL* kolísá a pohybuje se mezi 10 000 a 40 000 nápisů.

Tento počet je už tak veliký, aby bylo možné uvažovat o použití stroje jako pomocného prostředku. Materiál, čítající 10 000 a více kusů,<sup>2)</sup> který je třeba rozepsat na lístky podle různých kritérií, vyžaduje totiž tolik manuální mechanické práce, že ve prospěch stroje mluví jak časový faktor, tak ještě více možnost chyb. Nechme zde stranou, který systém strojů a zařízení se uplatní, uveďme jen systém *holerit*, o němž může zainteresovaný čtenář získat přesnější informace na jiném místě.

Děrný štítek poskytuje kombinací 80 políček na šířku a 10—12 na výšku (srov. vyobrazení) možnost přeměnit v jednotný kód, čitelný pro stroj, všechny údaje, ať už to jsou čísla, písmena nebo slova, a všechny programy, tj. pracovní požadavky kladené na stroj. Tento kód může být strojním systémem zpracován nepředstavitelnou rychlostí. Stroj by teoreticky mohl ve zcela krátké době vytřídit všech 20 indexových skupin, každou abecedně uspořádanou. Kdyby vedla přímá cesta od kódu stroje do tiskáren, mohli bychom velmi rychle publikovat zbývající indexy k *CIL IV*,

VI a XI a mohli bychom začít práci na generálním indexu ke všem svazkům *CIL*, proklamovaném už Mommsenem. A všechny tyto strojní indexy by měly tu výhodu, že by byly absolutně bez chyb, aniž by bylo třeba, aby je druhý a třetí odborník zdlouhavě kontroloval, a to díky stroji, který se nemýlí, který nepíše čísla — jako ruka — v chybném sledu cifer, který nepřehlédne tiskové chyby.

Avšak dnešní stav, na němž je vývoj děrnoštítkových systémů, nedovoluje dosud splnit tento ideál pro indexy k *CIL*, protože materiál, který je třeba rozepsat, totiž jednotlivé nápisy, není zdaleka tak homogenní, jak to vyžaduje stroj. Jsou tu nadmíru dlouhé nápisy, jsou tu i bezvýznamné zlomky. Jsou tu čitelná, zachovaná písmena. Jsou tu odtesaná, ale ještě čitelná písmena. Jsou tu nečitelná písmena. Jsou tu písmena, která dříve byla čitelná, dnes jsou však neznatelná. Jsou tu přídatky, napsané jinou rukou, stejnou rukou, a ještě mnoho dalších věcí. A i když děrný štítek poskytuje velmi mnoho kombinačních možností, nemůže na jednom štítku zachytit nápisný text a zároveň všechny tyto zvláštnosti, zvláště když velmi mnoho políček štítku je obsazeno pevnými údaji (jako je číslo nápisu, konkordance) a strojním programem. Samozřejmě se může pro jeden nápis užít i druhého a třetího štítku; avšak v tomto případě se strojní třídění tak zpomaluje a komplikuje, že výsledek není už úměrný nákladu.

Chci-li tedy sestavit indexy k *CIL* strojně pomocí *holeritu*, musím zvolit toto radikální řešení: Buď nedbám vůbec epigrafických zvláštností (písmen, závorek atd.) a dělám indexy z normovaného, ideálního textu, nebo se vzdám věcných indexů a dám zhotovit pouhý abecední slovní index. Obě cesty se nám po dlouhletých pokusech a studiích<sup>3)</sup> jeví neschůdnými, ani jedna nevyhovuje požadavkům epigrafie.

Jsou tedy stroje pro účely indexů k *CIL* nevhodné? Ne zcela, neboť děrné štítky a strojní systémy se dobře hodí, jak se zdá, pro pracovní pochod, který zabírá velmi mnoho času: Píšeme — technicky vyjádřeno: děrujeme — na děrné štítky nejprve číslo nápisu včetně konkordancí a pak do pevně stanovených sloupců, pro kterou indexovou skupinu se nápisu použije. Poněvadž musí být, na 70 políček děrného štítku, která ještě jsou k dispozici, zaneseno 20 hlavních skupin, zůstává možnost vyděrovat ještě ke každé indexové skupině písmena pro abecední řazení. Tímto způsobem nemusí excerptor prohlížet dvacetkrát všech 10 000, 20 000, 30 000 nápisů, zda něco přinášejí pro tu kterou indexovou skupinu, nýbrž třídička mu vypíše, nadto v hrubém abecedním uspořádání, které nápisy

má pro ten který index excerpovat. Tím odpadají další pracovní pochody, rozstříhávání excerpt a nalepování excerptních pásek v abecedním pořádku, a tak může být hned sestaven koncept indexu, v němž se pak provádějí korektury.

Doufejme, že při našich dalších indexech budeme moci takto postupovat a práci na nich zracionalizovat. Pro uživatele indexů z toho nevyplnou žádné změny.

R. GRÜNDEL, Berlin

#### POZNÁMKY

<sup>1)</sup> Die Technik hilft der wissenschaftlichen Arbeit in Forschung — Lehre — Praxis. *Forschung, Lehre, Praxis*. Schriftenreihe der Gewerkschaft Wissenschaft 4, Berlin 1962. Str. 211.

<sup>2)</sup> O možnosti ručního zpracování děrných štítků při materiálu, obsahujícím zhruba 2 000 kusů (např. u bibliografií), dobře informuje jmenovaný spis, str. 69nn.

<sup>3)</sup> Samozřejmě jsou v jednotlivostech věci mnohem komplikovanější, než zde může být zjednodušeně podáno.

#### RÉSUMÉ

Quomodo machinae electronicae ad indices *CIL* conficiendos usui esse possint

Omnes fere artes, quae numeros attingunt, instrumentis vel mechanicis vel electronicis uti solent. Non pauci autem eorum, qui litteris ac doctrinae studiis dediti sunt, technicae progressus negligentibus a consueto aegre discedunt. Ad indices Corporis inscriptionum Latinarum conficiendos machinas adhiberi utile videtur. Quomodo machinae usui esse possint, breviter exponitur.



# Drobné literární útvary za humanismu

## I.

V předešlých pracích jsme naznačili, že zejména za pozdního humanismu se značně rozšířil zvyk vydávat sbírky drobných básní, skládaných podle zvláštních pravidel, ale nepodali jsme podrobnější charakteristiku těchto krátkých literárních útvarů, nýbrž spíše jen jejich výčet.<sup>1)</sup> Poznat zásady, jimiž se řídilo jejich skládání, je pro badatele v oblasti literatury a historie stejně nezbytné, jako znát jazyk, jímž jsou napsány. Pouze ten, kdo vystihne jejich smysl, může porozumět vztahům, které vyjadřují, a rozlišovat historickou skutečnost, zachycenou v jejich textu, od toho, co je dáno předepsaným schématem básně. Poučení o těchto skladbách je nezbytné tím spíše, že v současně vznikajících časopiseckých i knižních publikacích se čtenář často setká s názvy těchto literárních útvarů, o jejichž užívání na našem území se nemůže poučit se žádoucí úplností z moderní literatury. V době, kdy bylo úkolem latinských škol vychovávat ke schopnosti samostatné básnické tvorby, existovala sice řada poetik a literárních příruček toho druhu, jako vydal v cizině Iulius Caesar Scaliger a Iacobus Pontanus (Spanmüller), u nás Bohuslav Balbín<sup>2)</sup>, v nichž byly tyto termíny vysvětleny, pro našeho badatele přicházejí však takové pomůcky pro tento účel sotva v úvahu. Především jsou většinou psány latinsky, takže je porozumění těmto značně speciálním výkladům podstatně ztíženo. Kromě toho nepřihlížejí zahraniční poetiky k literární praxi u nás a příručky vydané na našem území přebírají mnoho ze zahraničních vzorů bez ohledu na to, zda jde o zjevy pro naše území charakteristické, kdežto zase na zvláštnosti našeho vývoje často neberou zřetel. Nepopíráme zajisté nutnost celoevropského výzkumu, ale především je nutno vycházet z potřeb našich badatelů a věnovat pozornost literárním útvarům, doloženým na našem území. Jejich detailní poznání je ostatně nezbytnou podmínkou průzkumu v širším měřítku.

Z těchto důvodů není žádoucí vytvářet z doposud existujících příruček další kompilaci a přejímat způsob práce jejich autorů jen s tím rozdílem, že by byl výklad podán formou srozumitelnou modernímu čtenáři. Máme v úmyslu podat podle vlastního průzkumu pramenů 16. a 17. stol. přehled a výklad drobných literárních útvarů, které dosáhly za humanismu v zemích Koruny české

obecného rozšíření. Všechna označení těchto útvarů i příklady, uvedené v II. oddílu tohoto článku, jsou čerpány výhradně z humanistické literatury vymezeného území. Na rozdíl od dřívějších prací, kde jsme se zabývali jen Čechami a Moravou, jsme nyní přibrali i Slezsko a obě Lužice, a to pro značnou podobnost literárního vývoje, na kterou jsme již často poukázali. Určité drobné rozdíly v pěstování humanistické literatury, způsobené zčásti také tím, že střediskem českého literárního života byla pražská universita, kdežto na literární život ve Slezsku a Lužicích působily jiné university, po určité době především frankfurtská,<sup>3)</sup> se projevovaly relativně nejméně právě ve skládání drobných literárních útvarů; tento druh básnictví se totiž do značné míry uplatňoval na dvoře Rudolfa II., kde byla dostatečná příležitost k bezprostředním stykům předních humanistů z různých zemí Koruny české. Mnoho básnických sbírek významných slezských a lužických spisovatelů vzniklo ostatně v tu dobu aspoň zčásti na našem území. Z toho důvodu by nebylo správné oddělovat to, co navzájem souviselo a co se vzájemně doplňuje a vysvětluje.

V tomto krátkém pojednání si pochopitelně neklademe za úkol sledovat vývoj jednotlivých literárních útvarů, třebaže by se především zde našla lákavá příležitost ke zkoumání. Bylo by totiž možno ukázat na antické kořeny některých útvarů, jejichž starověký původ není badatelům v oblasti humanistické literatury obecně znám. V jiné souvislosti to doložíme na příkladu anagramu.<sup>4)</sup>

Ve výčtu drobných literárních druhů budeme postupovat od jednoduchých k složitějším, od těch, které užívaly konvenčních básnických prostředků, k těm, jejichž zpracování bylo určeno přesně formulovanými pravidly a zásadami. Odstavce označujeme čísly, na která odkazuje rejstřík.

## II.

1. Zmínili jsme se již o tom, že značnou část humanistické produkce tvoří blahopřejné a kondolenční sborníky básní většího počtu autorů. Většinu příspěvků v takových sbornících tvořily kratší básně, často nenadepsané, jindy nazvané *votum*, *gratulatio* (=přání), *παράμυθιον*, *consolatio*, (*elegia*) *consolatoria* (=soustrast), *προσφώνημα* (=pozdravné nebo blahopřejné oslovení), *strena* (=přání, zvl. k Novému roku) i jinak. Někdy byla příležitost, již se blahopřání týkalo, naznačena přívlastkem: *votum propempticum* (=přání šťastné cesty), *vota natali(c)ia* (=přání k narozeninám) atd. *Xenia*

a *apophoreta* bylo označení básní, provázejících nějakou zásilku, dárek nebo knižní věnování, a v širším slova smyslu blahopřejných a pozdravných skladeb vůbec. V této druhé, širší funkci se tyto názvy často pojily s adjektivy, označujícími příležitost, k níž byly napsány (*xenia natalia*). Všechny zde uvedené básnické útvary, a zvláště dva naposledy jmenované, se vyskytovaly vedle sborníků také ve sbírkách veršů téhož autora. Pod hromadným označením *Vota, Προσφορῆσεις, Xenia, Apophoreta*, uvedeným v nadpisech humanistických sbírek, se někdy rozuměly i některé speciální literární útvary, *anagramy, symbola* atd., o nichž promluvíme níže.

2. O epigramech se nemusíme podrobněji zmiňovat. Jim se po formální stránce značně podobají *epitaphia*, drobné básně, označené někdy též nadpisy *tumulus, inscriptio tumuli*, a obsahující zpravidla ve formě náhrobního nápisu vzpomínku na zemřelého a jeho charakteristiku. Od nich je třeba lišit *epicedia* (ἐπιχίδια), obsírnější básně podobného obsahu, třebaže někdy dochází i u autorů 16. a 17. stol. k záměně obou útvarů. *Epitaphia* bývala psána v první osobě, fingovaný výklad o vlastních osudech byl vložen do úst zemřelého. Takovým fingovaným řečem, které se uplatňovaly i mimo básně k úmrtí a mohly být vloženy do úst také personifikovaným pojmům nebo věcem, se říkalo ve shodě se starověkým označením *Prosopopeia* (προσωποποιία, něm. termín v 16. stol. *Person-Rede*). Nelze je řadit výlučně k drobným literárním útvarům, zvláště pokud byla při jejich skládání vzorem Propertiova elegie IV 11.

3. Epigramům se podobá rozsáhlá skupina drobných básnických útvarů, jejíž obsah je dán výtvarnou nebo slovní předlohou, k níž jsou v tisku nebo rukopisu bezprostředně připojeny. Mnohé z básní této skupiny bývají jako epigramy výslovně označovány. Patří sem především básně na zemské a městské znaky (*In insignia*) a na znaky šlechtických rodů (*In insignia, In arma gentilicia*, souhrnný název: *stemmatographia*). Příkladem mohou být verše, otištěné na rubu titulního listu díla Jiřího Chudecia *Prytaneum* pod vyobrazením znaku města Čáslavě.

4. Zobrazení osob dalo podnět k básním, označeným zpravidla *In effigiem*. Toho druhu jsou verše Jiřího Colsinia pod vyobrazením Simeona Partlicia (*Tractatus cometographicus*, 1618, reprodukce v *Knihopisu* II 6, str. 59, obr. 209 k č. 6892, srov. *LF* 1960, str. 327, pozn. 6). Sbírkami veršů, pojících se k vyobrazení panovníků, jsou některé humanistické katalogy panovníků, u nás zejména dílo Martina Cuthena *Catalogus ducum regumque Bohemorum* (1540).

5. *Emblemata* jsou symbolická vyobrazení, v širším slova smyslu také jejich básnický výklad. Jako ukázkou jsme zvolili olomoucký tisk *Emblemata VII artes liberales agalmatice declarantia... a Christophoro et Andrea Coricyniis* (1597). Na rubu titulního listu je 7 vyobrazení, představujících symbolicky sedm svobodných umění. Ke každému vyobrazení se vztahuje v další části tisku krátká báseň. Tyto skladby jsou označeny *Emblema I - Emblema VII*. K vyobrazení pavučiny, která symbolicky znázorňuje geometrii, se pojí:

*Emblema VI.*

*Geo(metria) ponderat.*

*In tenui labor, at tenuis non gloria. 2 Geor.<sup>5</sup>)*

*In centro laxis suspendit aranea casset.*

*Artem quam signat? Forte mathesin?<sup>6</sup>) Ita est.*

*Tantum in bestiola abiecta quis tale requirat  
ingenium, quis non nobile laudet opus?*

*Quod non Archytas, Euclides aut Ptolomaeus,  
non pingat Pholoe<sup>7</sup>) nec Phrygionis acus.*

*Circino enim haud ullo descripta est pendula tela,  
a solo puncto forma rotunda datur.*

*Ut muscam capiat, quam retibus implicet, usque  
excubias vigiles more latronis agit.*

*Haec est, quam Sais radiis percussit, Arachne  
victa magisterio Palladis, inde fera est.*

K uvedenému příkladu je nutno podotknout, že charakteristika v druhém řádku a citát v třetím nejsou nezbytnými znaky tohoto literárního útvaru, nýbrž pouze vyobrazení a jeho básnický výklad.

6. Přísloví, výroky mudrců, citáty z bible a z antických i jiných autorů a rovněž zkráceně formulované základní myšlenky filosofických spisů se označují názvem *Sententiae*. V širším slova smyslu se pod tímto pojmem rozumějí básně, jimiž jsou tyto výroky a myšlenky interpretovány. Za humanismu se tento způsob veršování těšil zvláštní oblibě. Existuje řada sbírek takovéhohto sentencí, které jsou vlastně soustavným básnickým přetlumočením obsahově náplně některého prozaického filosofického spisu. Pod nadpisy, vyjadřujícími prózou v nejstručnější formě hlavní myšlenky částí díla, zpravidla kapitol, je básnická interpretace těchto myšlenek, podaná v několika málo verších, nejčastěji v elegickém distichu. Tak je tomu v Carolidově spise *Satellitium animi Iohannis Ludovici Vivis*

*versibus expressum* (1592), jehož značně rozšířenou obměnou je *Farrago symbolica sententiosa* (1597), v díle Caspara Ambrosia *Constantia Lipsii* (1608) a Michaela Winklera *Famulitium d. Ludovici Vivis... elegiaco carmine redditum* (1581; místo nadpisů marginálie). Jako příklad jsme volili verše z Carolidovy *Farrago* II 24 (fol. B 8a):

*Non quam diu sed quam bene*

*Quid numeras annos? usum, non tempora specto!*

*Lux bona plus, septem quam mala lustra valent.*

7. Někteří spisovatelé nepodali soustavnou básnickou interpretaci celé předlohy, nýbrž jen rozvedení vybraných myšlenek. Kromě jiných tak učinil Šimon Ennius v díle *Sententiae aliquot ex Iesu Syrach excerptae et in carmen redactae* (1548).

8. Ještě větší volnost ve výběru látky měli ti, kdo se rozhodli zveršovat vybrané sentence z různých autorů. Často se tak stávalo v příležitostných spisech, složených k obnovení městské rady. Každému radnímu bylo věnováno jedno nebo více hesel (*symbola*, častěji *lemmata*, odtud souhrnný název *lemmatographia*) a zpravidla také jejich básnické rozvedení. Hesla, přejatá většinou z antické literatury, měla být směrnice pro činnost nově zvolených radních nebo charakteristikou jejich občanských vlastností. Dokladem mohou být díla Tomáše Smichaea *Laurea poetica* (1601), Jiřího Chudecia *Prytaneum* (1604), Jana Jaroměřského *Ομόνοια* (1605) a Tobiáše Lucina *Symbola* (1609).

9. Sentencím se blíží *argumenta*, stručné veršované obsahy prozaických nebo básnických děl výpravné povahy. I v tomto případě se zpravidla postupovalo podle kapitol nebo obsahových celků. Jako příklad uvádíme verše z díla Jana Valšovského *Argumentorum mythologicorum... pars secunda* (1610), fol. E 3a:

*De Aesculapio serpentis forma Romam advecto*

*Non sedare gravem potuerunt pharmaca pestem*

*Romae, quam domuit vectus in angue deus.*

Je to obsah báje, zpracované Ovidiem (*Metam.* XV 626—744). Podobně zachytil Valšovský obsah ostatních příběhů z tohoto Ovidiova díla.

10. Vraťme se opět k heslům, týkajícím se osob. Jestliže městské hodnostáře, kteří nevynikali vždy nejvyšším vzděláním, obdařila

symbolickými výroky vynalézavost jednotlivých humanistů a jestliže v tomto případě šlo o výroky určené více méně náhodně a spojené se jménem senátora jen zcela příležitostně, vytvářeli si význační humanisté stálá hesla (*lemmata*, *lemmata symbolica*, *symbola*), která měla odpovídat jejich vlastnostem, přesvědčení nebo snahám a která byla ostatním autorům podkladem k básnickým parafrázím. Tak si zvolil Karel Mělnický heslo *Tantum, quantum possum*, Jiří Carolides *Memineris tui*, Pavel z Jizbice *Per levia ad gravia*, Daniel Bucretius *Vinco ferendo*, Iacobus Monavius *Ipse faciet*, Caspar Cunradus *Domini est salus*, Balthasar Exner *Spero meliora*. Z příspěvků přátel pak vznikaly sbírky parafrází na hesla jednotlivých humanistů. Od štambuchů (památníků) se lišily tím, že obsah příspěvků byl dán symbolem, kdežto u štambuchů bylo ponecháno volné pole invenci přispěvatelů. Humanisté považovali za věc své etí získat co nejvíce parafrází na vlastní heslo, a proto sbírali autografy veršů svých přátel nejen při příležitosti osobního setkání, nýbrž i prostřednictvím jiných osob a nezřídka pak takové sbírky vydávali tiskem. Tak vznikla Exnerova *Anchora utriusque vitae* (1619) a Bucretiovo *Lemma symbolicum* (1604), z něhož zde uvádíme na ukázkou verše Giordana Bruna,<sup>8)</sup> které byly ve zmíněné sbírce vydány posmrtně a které se týkají Slezska aspoň svým věnováním. Jde o básnickou interpretaci již zmíněného hesla *Vinco ferendo*:

*Vita labor vincitque labor ferre estque laboris  
et tria sunt unum, vita et victoria ferre et.*

*Dum fers, est tua vita labor; labor iste ferendo  
vivere dat vitamque fovet, dat vincere mundum.*

*Idem*

*Ut maris in medio basibus bene fulta profundis  
rupes vasta suo consistit robore firma,  
nam centro innixa est immani pondere molis  
inque inum tendit magna ad fundamina terrae,  
evertum interea licet inspicere cacumen,  
sublimi liquidum superans ubi vertice campum  
grande onus insanos solido stat corpore fluctus  
contra atque intrepide contemnit comminantes.  
Quanto etenim magis alta freti tormenta tumescunt  
impete quamque ruit vehementius unda boante,  
tanto sorte magis miseranda discutiuntur  
pondere laesa suo dispersaque disquesipata.  
Sic vincit sapiens constanti corde ferendo.*

11. Symbola, která jsme dosud probírali, podávají charakteristiku osoby, již jsou věnována, nebo cíl jejího snažení, nemají však přitom vztah k hláskové podobě jejího jména.<sup>9)</sup> Tyto podmínky splňují *symbola cephalonomatica* (*symbola initiales litteras exprimentia, epigrammata symbolonomatica*, nejčastěji pouze *symbola*), jak ukazuje příklad z díla Matyáše Posthuma *Decisio* (1609):

*Vencesilaus Notarii Tovaczovinus*  
*Virtus Nobilitas Tutissima*  
*Sola est nobilitas semper tutissima virtus,*  
*hac sine nam clarum nil valet omne genus.*  
*Haec igitur cum sit vivax expersque sepulchri,*  
*res inter reliquas haec mihi sola placet.*

Symbolum je vytvořeno tak, že se první hlásky jeho jednotlivých slov shodují s prvními hláskami částí jména (zpravidla křestního jména, příjmení, označení původu) osoby, na jejíž počest je napsáno. Připojená báseň vysvětluje smysl symbola ve vztahu k této osobě. Také tato *symbola cephalonomatica* si někteří humanisté zvolili jako stálá hesla (*Me Beat Alma Fides — Marcus Bydziovinus A Florentino*).

12. Svým dvojím vztahem k osobám — vnitřním i vnějším — se podobá symbolu anagram (*anagramma, anagrammatismus, litterarum transpositio, l. traiectio, l. transversio, l. confusio, l. transmutatio*; souhrnný název: *anagrammatographia*; občasné označení anagramatické tvorby názvem *Thaleia Lycophrontia, sortilegia Lycophrontica* je odvozeno od jména antického pěstitele tohoto literárního útvaru Lykofróna; odtud též název Cunradovy sbírky anagramů *Lycophron*.<sup>10)</sup> Opakujeme zde již dříve citovanou Cunradovu definici tohoto literárního útvaru: *Anagrammatographia ... artificium est ex nominis alicuius proprii, ut vocant, elementis confusis, permixtis et loco inter se mutatis tantum sententiam praeclaram et dictum aliquod subtiliter quaerens et eliciens*. — Psaní anagramat se zakládá na dovednosti vytvořit přesmyknutím hlásek nějakého vlastního jména pozoruhodný výrok nebo vtipné rčení.

13. Anagram v širším slova smyslu se skládá ze tří částí:

- Programma: jméno (zpravidla křestní jméno, příjmení, označení původu, někdy též titul).
- Anagram v užším slova smyslu: přesmyčka programmatu.
- Epigram: Výklad anagramu ve vztahu k osobě, jejíž jméno je uvedeno v programmatu.

14. Příklad čerpáme ze sbírky *Fasciculus anagrammatum* od Zikmunda Hermanna Netolického (fol. B 2a):

GEORGIUS MORAVETIVS Poggebradenus p. t. consul

MVTO GRAVIS ORE VIGES

*Cum sint, qui nequeant lapsis succurrere rebus*  
*vel verbis, muto tu gravis ore viges.*  
*Cum sint, qui nequeant laesam defendere famam*  
*vel verbis, muto tu gravis ore viges.*  
*Cum sint, qui nequeant inceptas tollere rixas*  
*vel verbis, muto tu gravis ore viges.*  
*Heu (!) vigeas felix, lapsos solare clientes,*  
*protege rite bonum saepeque tolle malum.*

Za programma je zde považován pouze výraz *Georgius Moravetius*. Přesmyčkou tohoto jména je anagram *Muto gravis ore viges*. Ten je vysvětlen epigramem ve vztahu k Morávkovi takto: Kdežto jiní nedovedou ani slovy dosáhnout žádaného výsledku veřejného jednání, získává naopak Morávek autoritu již svým vystoupením.

15. Kdežto *symbolum cephalonomicum* dávalo autorům poměrně ještě velkou volnost v tvoření hesla, které bylo určeno pouze začátečními písmeny jednotlivých slov, znamenal anagram značné omezení možností a jejich podřízení čistě vnějším činitelem. Napsat anagram, dávající náležitý smysl, bylo jedním z nejtěžších úkolů, jehož zvládnutí přitom nemělo mnoho společného s literárním uměním.

16. *Anagrammatismus* se v pojetí některých autorů lišil od anagramu rozsáhlostí programmatu, zahrnujícího vedle jména titul i charakteristiku, jinde však je výrazu *anagramma* i *anagrammatismus* užíváno bez patrného rozdílu. Programma tvořilo v některých případech i místní jméno. Anagramů se užívalo též v národních jazycích.

17. Anagram mohl být spojen se symbolem za těch podmínek, že heslo (*symbolo-anagramma, anagramma συμβολικῶς*) muselo současně vyhovět požadavkům, kladeným na oba útvary. Skladby toho druhu nacházíme v Mathiadových *Apophoretech* (1607).

18. Anagramy a symbola, utvořená ze jména autorova, nacházíme někdy pod humanistickými skladbami místo podpisu. Tak vyznačil ve sborníku *Biblion temiticon* (sic) na počest Sixta Palmy Jiří Hanuš Landškrounský své autorství tímto kryptogramem:

*Gradere Honeste*  
*Urgens iussa SsiloH corona dignus<sup>11)</sup>*

První je symbolum ze jména *Georgius Hanussius*, druhé anagram ze širší formy téhož jména (*Georgius Hanussius Landscoronis*). Tých anagram ve funkci podpisu je v Hanušově českém díle (*Knihopis* 2895).

19. Stejně jako dříve jmenované útvary má výrazný vztah k osobním jménům také *δνομασικόν* (*allusio ad nomen, allusio ad etymon*), které uvádí etymologický výklad jména do vztahu s autorovými osudy nebo vlastnostmi. Tak je tomu v Campanových verších na jméno prostějovského rodáka Pavla Prima (*Γαμικά* 1601, fol. B 4a):

*Quam tibi Dorotheam cupiebas, PRIME, maritam  
ducis, in amplexus iam venit illa tuos.*

*Qui cedente proco, livore cadente triumphas,  
cognomen PRIMI quam bene, Paule, geris!*

Podobného ražení je epigram Jiřího Horatia Rychnovského na počest bakalářské promoce Matyáše Georgina (*Areathenomachia*, 1609, fol. A 7a):

*Mathiae Georginae Boemobrodano  
A magno DONATE DEO (neque nomina fallunt),  
excole Phaebeum (sic) CULTOR et ultor AGRUM!  
Dumque VADUM PATRIAE fontesque tuere Minervae,  
hostiles deduc in vada caeca manus!*

První verš je narážkou na hebrejskou etymologii křestního jména, druhý na řeckou etymologii příjmení, třetí na českou etymologii názvu rodiště.

20. Do skupiny drobných básní se řadí často také *acrostichis*, skladba s akrostichem (a telestichem), u níž první (a poslední) písmena veršů čtena svisle tvoří jedno nebo více slov. Ve středověku obsahoval akrostich často jméno autorovo, za humanismu zpravidla jméno osoby, jíž byla *acrostichis* věnována. Tento rozdíl lze snadno vysvětlit. Autor středověkého anonymního díla vložil v některých případech své jméno aspoň do akrostichu, kdežto za humanismu, kdy anonymní literatura v oblasti básnictví téměř úplně vymizela, bylo akrostichu využito jako jednoho z prostředků k získání přízně oslavované osoby.

21. Od obsáhlé skupiny útvarů, majících vztah k osobám, se obrátíme k veršům, obsahujícím časové určení, k chronostichům. Bez patrného rozdílu se pro chronostich užívá také označení *eteostichon*, *chronologia*, (*carmen*) *chronologicum*, *chronologicon*, *numerales*, *arithmeticum*, *ἀριθμολογικόν*, s ohledem na počet veršů *eteodistichon*,

*ἐξάστιχον ἀριθμολογικόν* atd. Definici zahrnuje jihlavský autor Bernard Sturmius do titulu svého díla *Eteostichorum sive versiculorum litteris numeralibus certos annos experimentium centuria sex* (1580).<sup>12</sup> Chronostich je tedy verš, jehož písmena, pokud mohou být zároveň (římskými) číslicemi, vyjadřují v této druhé funkci svým součtem letopočet události, o níž se ve verši mluví. Typickou formou chronostichu resp. chronodisticha je ta, která vyjadřuje uvedeným číselným způsobem letopočet a zároveň slovní formou denní datum určité události. Za příklad jsme zvolili jedno ze Sturmových eteodistich:

*ReX patrIae CLarVs LegIt Vr KVnstatIVs heros,  
aLtera beLLIgerI LVX VbI MartIs abIt.*

Letopočet může být vyjádřen též jediným veršem nebo jeho částí: *Mars GetICas DIspergat opes: Mors InCIDat Hebro*. Obě části tohoto Campanova verše ze sbírky *Anni supra sesquimillesimum primi... descriptio* vyjadřují tých letopočet 1602. Citovaný hexametr patří do skupiny veršů, nazvaných *eteosticha* *εὐκτικὰ*, užívaných hlavně v blahopřáních k Novému roku. Takové eteostichon vyjadřuje letopočet začínajícího roku a zároveň přání toho, co by se v tomto roce mělo stát. Chronostich mohl být spojen také s některými dříve uvedenými útvary, zvláště s epitafiem. Vyjádření letopočtu zmíněným způsobem v prozaickém výroku se označovalo názvem *chronogram*.

22. Určité číselné údaje vyjadřuje slovní formou také *cisioján*. Ten však nelze počítat ke skladbám nejkratším ani k útvarům, typickým pro humanismus, třebaže ho užívali i humanisté. Cisiojánů byla ostatně věnována i v moderní literatuře podstatně větší pozornost než dříve uvedeným útvarům.<sup>13</sup>

23. Obojí vztahy, i osobní i číselné, může vyjadřovat *aenigma* (*griphus*), veršovaná hádanka, jejíž řešení humanisté nezřídka přímo uváděli ve formě nadpisu, marginálií nebo jinak. Povahu číselných hádanek mají jednotlivé skladby v Crinitových *Foundationes* (1575) nebo spis Jana ml. Grylla *Aenigma* (1591), příkladem slovní hádanky se vztahem k osobním jménům může být *Aenigma* v díle již zmíněného Zikmunda Hermanna *Fasciculus anagrammatum* (1622, fol. B 2a).

24. Některé z dříve popsanych drobných básní zahrnují naši humanisté pod název *artificia*. Především se však tímto označením rozumějí básnické hříčky, zakládající se na uspořádání textu do různých obrazců a geometrických útvarů, často s možností číst text

různým směrem nebo začít se čtením na kterémkoli místě. Tato artificialia se vyznačují velkou rozmanitostí, protože nejlépe vyhovovala snaze autorů dosáhnout originality především po formální stránce. Dokladem mohou být dva olomoucké konvoluty (okr. arch. D 39/1978)<sup>14</sup>) a v nich zvláště tisk *Artificia talassica* (sv. 1, přív. 5). Největšího rozšíření mezi těmito hříčkami dosáhly *versus retrogradi* (*versus cancrini*, *cancrina*, *carmina reciproca*), umožňující čtení slov od začátku i od konce při zachování smyslu a zpravidla také metrické formy. V satirických básních se užívalo zpětných veršů s tou obměnou, že slova čtena pozpátku dávala opačný smysl. Toho druhu jsou verše protipapežského zaměření, které u nás rukopisně zaznamenali Šimon Ennius<sup>15</sup>) a Jiří Handsch.<sup>16</sup>) Podobného rázu jsou skladby, jejichž reprodukci uvádí M. Bohatcová v publikaci *Humanistické jednolisty z Lužice* (Ostrava 1957, vyobrazení 2).

25. U básní, které se vztahovaly k výtvarným nebo slovním předlohám a které vyjadřovaly číselné údaje, se často uplatňovala snaha humanistů podat více variací na též námět, což bylo považováno za projev básnické pohotovosti. Jednotlivé variace byly od sebe odděleny označením *idem*, *aliter*, *aliud*, *brevius*, *strictius* atd. Přípravou k básnickému obměňování složitějších předloh byla záliba ve stručných, zpravidla jednoveršových obměnách jednoduchého prozaického hesla, zvaného *thema*.<sup>17</sup>)

### III.

V tomto výčtu jsme zdaleka neuvedli všechny drobné literární útvary, charakteristické pro humanistickou literární tvorbu. Vždyť jen do skupiny artificií patří několik desítek takových útvarů, doložených v našem latinském písemnictví. Byly však uvedeny významné a častěji užívané druhy kratších básní, zvláště ty, jejichž zásady nejsou vždy čtenáři, neobeznámenému s literárními zvyklostmi 16. a 17. stol., zcela jasné.

Všechny zmíněné básnické útvary nejsou rovnoměrně zastoupeny po celou dobu, po kterou u nás humanismus působil. Do třetí čtvrtiny 16. stol. se uplatňují především ty, které užívají běžných básnických prostředků, v poslední čtvrtině 16. stol. a ve stol. 17. směřuje vývoj ke složitějším veršovaným útvarům. Nejvíce jsou v té době zastoupeny anagramy a symbola. Téměř po celé humanistické období se uplatňuje ze složitějších básnických druhů především chronostich, vrcholu však dosahuje jeho pěstování teprve v době pobělohorské. Uvedené časové rozdělení ovšem neplatí bez výjimky, je třeba přihlížet k individuálním sklonům jednotlivých

autorů. V polovině 16. stol. byl u nás průkopníkem složitějších útvarů Jiří Handsch. Na rozhraní 16. a 17. stol. i v následujících letech působí vedle sebe pěstitelé rozsáhlých skladeb, drobných literárních útvarů i obojího druhu básnictví. K prvním patří Jan Černovický a Václav Clemens, k druhým Jiří Carolides, představitelem třetího typu je Jan Campanus.

Nápadné rozšíření drobných, ale pracně skládaných básní za pozdního humanismu mělo několik příčin. Psát básně, užívající konvenčních prostředků, se stalo při tehdejší školské přípravě, při obecné sčtetlosti v antické literatuře a při nadbytku tištěných pomůcek, usnadňujících zcela mechanickým způsobem veršování v klasických jazycích, dovedností, které mohl dosáhnout každý absolvent university a později také téměř každý absolvent latinské školy. Za tohoto stavu podřizovali humanisté záměrně tvůrčí možnosti složitým zásadám a stavěli tak do cesty literární činnosti umělé překážky, jejichž překonáváním chtěli dokázat větší náročnost a vyšší kvalitu své tvorby. Kratší veršované útvary, mající vztah k osobním jménům a sestavované zpravidla po desítkách nebo i stovkách do básnických sbírek, se jim hodily také proto, že jimi podstatně snáze mohli získávat přízeň rozsáhlého okruhu významných osobností než vydáváním souvislých skladeb, kde byla k navázání a udržování osobních styků zpravidla příležitost jen ve věnovací předmluvě. Konečně byla obtížnost, plynoucí ze zavedení striktních zásad a pravidel pro některé oblasti epigramatické tvorby, vyvážena snadnější možností zvládnout dílo jako celek. Nalézt vhodnou látku pro souvislé dílo a vytvořit jejím zpracováním vyvážený umělecký celek bylo těžší než vydat sbírku drobných, navzájem obsahově nesouvislých básní, i když bylo pochopitelně nutno také při jejím sestavení dbát určitých estetických zásad.

Třebaže se humanisté domnívali, že podřizováním tvůrčích možností určitým pevně stanoveným zásadám usilují o zdokonalení latinské literatury, přivodili ve skutečnosti její úpadek. Přehněnou péčí o formu totiž podstatně oslabili obsahovou složku díla a v některých případech odváděli spisovatelovu činnost do značné míry na pole neliterární. Je pozoruhodné, jak správně vystihl právě v pobělohorské době, kdy bezduché a samoučelné hříčky dosáhly největšího uplatnění, tyto negativní rysy Bohuslav Balbín. Citovaná slova z jeho *Verisimiliti*<sup>18</sup>) se týkají především pěstování anagramu:

*Magister meus ex Pontani poetica artificia quaedam in epigrammatis commendare solebat, sed eorum pleraque non iam ingenium, quam sedendi labo-*

rem, ut ita dicam, adamantinum ostendunt ideoque parcus ego istius modi rerum laudator sum, immo in adultioribus poetis damno et ad cultum styli potius et ingeniosam inventionem censeo revocandos; hebescit enim improbo hoc labore ingenii acies et quadantenus obstupescit (in margine: *Quid sentiam de anagrammatis aliisque eiusmodi laboriosis versibus*) ... apud me gratiae plus et gloriae collegerit discipulus sibi, qui elegiam ex Ovidii imitatione cultam, facilem aut poema nitidum stylo et inventionem nobili scripserit, quam qui nescio quam artificiosum anagramma ad multos menses perpetuo labore attulerit. ... (in margine: *ars inutilis, anagrammatarii non se poetas existiment*) ... Indolui saepius pulcherrima adolescentum ingenia relicto styli cultu ultimis hisce et inutilibus anagrammatum et similibus curis distineri magistris, qui excutere haec e manibus debuerant, laudantibus; at illi, cum haec tanti a magistris fieri vident, tum se beatos, tum doctos, tum se denique poetas existimant, si quod foelicium anagramma aut chronostichum aliudve vilissimum tanti laboris pretium quasi per fritillum illis exciderit quiescente interim et senescente situ ingenio, cum non exercetur, nullo in stylo profectu, inventionibus et, ut iam vocant, conceptibus cassis, ut nihil illustre propriis auspiciis aggredi, non elegiam, non epigramma, non poema, quod laudem mereatur, condere, nihil suum facere possint.

Z této oprávněné kritiky nelze zajisté vyvodit ten závěr, že sbírky anagramů, symbolů a jiných podobných skladeb nezasluhují pozornosti literárních badatelů a historiků. Drobné literární útvary představují v zemích Koruny české v 17. stol. jednu třetinu až jednu polovinu latinské veršované produkce, jejíž původní rozsah odhadujeme jen pro období prvních dvaceti let 17. stol. asi na tři tisíce samostatně vydaných spisů, v nichž je obsaženo dohromady několik desítek tisíc básní.<sup>19)</sup> Již z toho důvodu nemůžeme tuto absolutně i relativně početnou složku ignorovat. Není dále možno přehlížet, že mezi tolika tisíci skladeb se najdou místy i takové, které prozrazují určité básnické nadání a vtip svých autorů. Hlavní význam drobných literárních útvarů je ovšem v jejich obsahové náplni. I ty, které jsou zaměřeny na čistě formální efekt a neobsahují žádné věcné údaje, jsou přece svědectvím přátelských vztahů mezi autorem a osobou, jíž byla báseň věnována, při čemž šlo nezdídko o osobu, významné svou vědeckou, literární a politickou činností. Z těchto důvodů mají některé sbírky právě po věcné stránce větší význam než souvislé básně na konvenční náměty. Přesto byla drobným literárním útvarům dosud věnována relativně nejmenší pozornost. Jejich průzkumu bránily nejen jazykové obtíže, nýbrž také formální složitost. Tyto řádky mají být pokusem o částečné odstranění této druhé překážky.

odkazující k číslům odstavců v oddílu II.

## a) latinské názvy

Acrostichis 20  
 aenigma 23  
 akrostich 20  
 allusio ad etymon 19  
 allusio ad nomen 19  
 anagram 1, 12—18  
 anagramma 12  
 anagramma συμβολικῶς 17  
 anagrammatismus 12, 16  
 anagrammatographia 12  
 apophoreta 1  
 argumentum 9  
 arithmeticum 21  
 artificia 24  
 cancrini versus 24  
 cancrinum 24  
 carmen chronologicum 21  
 carmina reciproca 24  
 cisioján 22  
 confusio litterarum 12  
 consolatio 1  
 consolatoria 1  
 elegia consolatoria 1  
 emblema 5  
 epicedion 2  
 epicedium 2  
 epigram 2, 13, 14  
 epigramma symbolonomicum 11  
 epitaphium 2, 21  
 eteodistichon 21  
 eteosticha εὐκτικὰ 21  
 eteostichon 21  
 gratulatio 1  
 griphus 23  
 chronogram 21  
 chronologia 21  
 chronologicum 21  
 chronologicum 21  
 chronostich 21  
 in arma gentilicia 3  
 in effigiem 4  
 in insignia 3  
 inscriptio tumuli 2  
 lemma 8, 10  
 jemma symbolicum 10

lemmatographia 8  
 litterarum confusio 12  
 litterarum traiectio 12  
 litterarum transmutatio 12  
 litterarum transpositio 12  
 litterarum transversio 12  
 numerale 21  
 programma 13  
 prosopopeia 2  
 reciproca carmina 24  
 retrogradi versus 24  
 sententiae 6  
 stemmatographia 3  
 strena 1  
 symbolo-anagramma 17  
 symbolum 1, 8, 10, 11, 17, 18  
 symbolum cephalonomicum 11, 15  
 symbolum initiales litteras exprimens 11  
 telestich 20  
 thema 25  
 traiectio litterarum 12  
 transmutatio litterarum 12  
 transpositio litterarum 12  
 transversio litterarum 12  
 tumulus 2  
 versus cancrini 24  
 versus retrogradi 24  
 vota natalia 1  
 vota natalicia 1  
 votum 1  
 votum propempticum 1  
 xenia 1  
 xenia natalia 1

## b) řecké názvy

ἀριθμολογικόν 21  
 ἐξάστιχον ἀριθμολογικόν 21  
 ἐπικῆδιον 2  
 εὐκτικὰ (eteosticha) 21  
 ὀνομαστικόν 19  
 παραμύθιον 1  
 προσφώνησις 1  
 προσωποποιία 2

- 1) *LF* 1960, str. 130.  
 2) Zvláště *Verisimilia humaniorum disciplinarum*. Vyšlo v Praze 1666, 1701 v Lipsku 1687, v Augšpurku 1710.  
 3) To se týká období na přelomu 16. a 17. stol. Na začátku 16. stol. se ovšem silně uplatňoval vliv university krakovské.  
 4) Článek bude otištěn ještě v tomto ročníku *ZJKF*.  
 5) Ve skutečnosti *Verg. Georg. IV* 6.  
 6) O významu slova, zahrnujícím i geometrii, F. Blatt, *Novum glossarium s. v.*  
 7) *Srov. Verg. Aen. V* 284n.  
 8) Podepsán *Iordanus Bruno Nolanus*.  
 9) Pokud za takové nepovažujeme Exnerovo symbolum *Spero meliora*, jehož řecká obměna *Ἐπιζω Βελτίω* tvoří Exnerův monogram, ovšem s přehozněním liter.  
 10) To bude doloženo v článku, ohlášeném v pozn. 4.  
 11) A. Škarka *ČCH* 42 (1936), str. 493, pozn. 184.  
 12) *Srov. V. Brandl, ČMM* 1881, str. 175n.  
 13) V této souvislosti je třeba vyslovit podivení, že dosud nebyla nalezena možnost vydat práci J. Novákové „*Staročeské cisiojány*“, kde je věnována pozornost též cisiojánům latinským. *Srov. ZJKF* 1964, str. 114. Práce má vyjít ve Sborníku historickém 1965 a 1966.  
 14) *Srov. LF* 1961, str. 151.  
 15) *Srov. Sborník Krajského vlastivědného musea v Olomouci* 4 (1956—58), str. 258.  
 16) Rukopis vídeňské Nár. knih. 9821, fol. 70b.  
 17) Tamtéž, fol. 244n.  
 18) Citováno podle lipského vydání, str. 179n. *Srov. výše pozn. 2.* V pražském vydání z r. 1666 jsou tato slova na str. 152n.  
 19) Podrobnější údaje o počtu humanistických tisků mám v úmyslu uveřejnit v tomto časopise ve spolupráci s dr. J. Hejnicem.

## RÉSUMÉ

De carminum minorum generibus humaniore aevo cultis

Carminum minorum genera, quae Bohemi humanioris aevi poetae in usum receperunt, accuratius describuntur exemplis etiam, si quando opus erat, adhibitis et Bohuslai Balbini iudicio, quod de illis carminum lusibus fecit, adiecto. Quae poetica artificia quoniam in hoc argumento enumerare longum est, petimus a benevolo lectore, ut indicem paulo supra positum omnia tractatorum poesis generum nomina continentem inspiciat. Hoc etiam monere volumus lectores Silesiorum et Lusatorum carmina in opusculo nostro ea de causa interdum commemorari, quod renata terrarum illarum ad regnum Bohemiae tunc pertinentium poesis Latinorum versuum in ipsa Bohemia humaniore saeculo in lucem prolatorum erat simillima.

## Antika a Praha (II)

## BAROKO A ROKOKO

## I. MALÍŘSTVÍ

*Univ. prof. dr. Gabrielu Hejzlarovi k sedmdesátým narozeninám*

Počátky baroka jsou v českých zemích spojeny, obdobně jako tomu bylo u renesance, s jmény vlašských umělců, kteří si přinesli z Itálie znalost barokního umění již v době reformační.<sup>1)</sup> Bylo by proto mylné se domnívat, že nástup baroka souvisí s rekatolizací země, neboť teprve později ho použila protireformace jako prostředku k vyjádření své moci a k získání věřících.

První období, tzv. *rané baroko* (zhruba od r. 1611 do konce 17. stol), je ještě výrazně poznamenáno přežívající renesanční ornamentikou. Stavby z doby pobělohorské, vesměs díla vlašských stavitelů, násilně zasahují svou rozměrností do středověké zástavby měst a jsou českému prostředí zcela cizí. Teprve vrcholný barok (asi v l. 1690—1745), spojený s jmény Kryštofa a Kiliána Ignáce Dienzenhoferů, navazuje na národní tradice a vyhraňuje se v tzv. *barok český*. Zásluhou díla Dienzenhoferů dosáhla tehdejší česká architektura světové úrovně. Poslední fáze baroka (u nás od r. 1745 až asi do r. 1770) se nazývá *rokoko*, podle ornamentu *rokaje* (*rocaille*, fr. mušle), pro tento sloh typického. Ve srovnání s barokem se vyznačuje rokoko charakteristickým zdobením a zjednodušením především vnějších dekoračních prostředků, kdežto půdorysná dispozice a průčelí dodržují barokní osovost a symetričnost.<sup>2)</sup>

## Valdštejnský palác

První a největší barokní palác v Praze dal postavit v l. 1624 až 1630 císařský generalissimus Albrecht z Valdštejna (Praha I - Malá Strana, čp. 17).<sup>3)</sup> Rozsáhlý komplex budov s pěti dvory a zahradou zabírá celé bývalé malostranské městiště s 26 domy, cihelnou a třemi zahradami. Staviteli Valdštejnského paláce byli Italové Ondřej Spezza a Mikuláš Sebregondi vedení Janem Pierronim. Původní velmi bohatou štukovou a malířskou výzdobu vytvořil přibližně v l. 1625—1630 Baccio Bianco.

V průčelním křídle paláce je ve výši dvou pater hlavní sál s rozsáhlou nástrojnou malbou, zobrazující Albrechta z Valdštejna na triumfálním voze jako boha Marta. V prvním patře na konci spojovací chodby je Valdštejnova pracovna. Strop této chodby je pokryt šest-



nácti zrcadly s obrazy, jež čerpají náměty z Ovidiových *Metamorfóz*. Obraz umístěný nejbližší pracovně (pobřeží, slunce, měsíc a hvězdy v plamenech) znázorňuje patrně počátek světa (Ov. *Met.* I, 5n). V dalších zrcadlech jsou zobrazeny tyto mytologické náměty: Deukalión a Pyrrha; Argus a Merkurius; pád Faëthontův; Kallistó proměněná v medvědici; únos Európy; Kadmos a ozbrojenci, kteří povstali z dračích zubů zasetých jím do země; Diana a Aktaión; Narkissos; Pýramos a Thisbé; Medúsa zabitá Perseem; Dís a Proserpina; Daidalos a Íkaros; apoteóza Romulova; apoteóza Aeneova. Podle M. Matyášové-Lejskové uplatnil se tu opět, jako tomu bylo u nástropních obrazů ve Schwarzenberském paláci, vliv Solisových dřevorytů.<sup>4)</sup> Ve Valdštejnově pracovně je obraz Hefaista a další malby s mytologickou tematikou, v jeho soukromém pokoji obraz Héliá na voze taženém čtyřspřežím, obklopeného Hórami. Z pozdějších obrazů ve Valdštejnském paláci mají pouze dva antické náměty: Triumfální vůz v audienční síni, práce neznámého umělce ze 17. stol., a Pallas Athéna v rytířském sále, dílo Petra Maixnera, malíře 2. pol. 19. stol.<sup>5)</sup>

Výzdoba sály terreny a sousední místnosti v zahradě paláce je rovněž dílem Baccio Bianca a pochází z doby kolem r. 1630. Obraz v lunetě na pravé postranní stěně sály terreny, přilehlé k tzv. Valdštejnově koupelně, představuje obětování Ifigenie před vyplutím řeckého vojska z Aulidy. Nižle je obraz Tritóna, po obou jeho stranách obrazy mořských nymf. V levé lunetě na zadní stěně je vyobrazen Aeneas unášející Anchísa z hořící Tróje; v pravé bitevní výjev, snad Turnův útok na trojské lodi (Verg., *Aeneis* IX 69 nn.) — jejich proměnu v mořské nymfy snad připomínají obrazy nymf, jež se opakují na obou bočních stěnách sály, — v prostřední lunetě pravděpodobně závěrečná scéna *Aeneidy* — souboj Aenea s Turnem (*Aeneis* XII 843nn).<sup>6)</sup> Na levé stěně nahoře nacházíme obraz Poseidóna plujícího v mušli. Pod ním se opět opakují obrazy Tritóna a nymf. Na klenbě jsou jednak obrazy hrdinů trojské války i bojů v Itálii (jejich identifikaci usnadňují nápisy), jednak bohů, kteří do bojů zasahovali. Na straně přilehlé k zahradě jsou to v úrovni sdružených sloupů zprava doleva: Hektór, Turnus, Camilla, Achilleus, na straně protilehlé opět zleva doprava: Ulixes (psáno *Ulisces*), Pallas (psáno *Palantes*), Aeneas (psáno *Eneas*), Penthesilea. Uprostřed klenby jsou tři obdélníkové obrazy. Na prostředním je vyobrazen Zeus držící v pravé ruce blesky, na levici mu sedí orel. Po jeho pravém boku Afrodíté s Amorkem, po levém Héra s pávem. V levém obdélníku jsou bohové, kteří stáli v trojské válce na straně Řeků (odleva:

Athéna, ženská postava (Héra?), Poseidón, Hefaistos, Hermés, v pravém bohové stranící Trójanům: odleva Afrodíté, dále Apollón, Arés, Artemis a mužská postava (Zeus?).

Na levé straně sály je vchod do malé místnosti, sloužící nyní jako šatna pro hudebníky, která je vyzdobena cyklem půvabných fresek z báje o Argonautech. Bohužel je tato místnost nejen nepřístupná veřejnosti, nýbrž navíc ve značně zanedbaném stavu. Počátek cyklu je ve stropním oválu proti vchodu ze sály, na němž jsou vyobrazeni Frixos a Hellé, letící na zlatém beranu přes Helléspont. V obdobném ovále nade dveřmi obětuje Frixos berana drže v pravé ruce zlaté rouno. V obdélníkovém obraze nad oknem je zobrazeno vyplutí Argonautů: vyprovázení dvěma muži nastupují na loď. V trojúhelníku nalevo je obraz draka, napravo býka, jemuž srší oheň z tlamy. Cyklus pokračuje na stěně proti dveřím, kde v levém obdélníku přetahují Argonauté svou loď přes souš na cestě do Kolchidy, v pravém je vyobrazen Iásón žádající krále Aiéta, aby mu vydal rouno. Vedle krále stojí jeho dcera Médeia. Na stěně proti oknu je zachyceno setkání Iásona s Médeiou před vykonáním úkolů, jež mu uložil král Aiétés. Po stranách se opakuje obraz draka a býka z protilehlé stěny. Nade dveřmi je nalevo vyobrazen Iásón krotící divoké býky, napravo v boji s drakem. Závěr cyklu tvoří velký ovál ve středu stropu: Iásón a jeho druhové letí se zlatým rounem na oblaku.

Při výtvarném zobrazení obou mýtů, báje o Aeneovi i o Argonautech, se sice autor držel literárního podání, ale postavy hrdinů vyobrazil bez ohledu na antické téma ve středověkém brnění, a to způsobem, který na nás dnes v některých případech působí až groteskně. Malby byly ovšem již několikrát restaurovány, takže jakýkoliv soud o jejich umělecké hodnotě, dnes již značně pozměněné, je velmi problematický.<sup>7)</sup>

#### Lobkovický palác na Hradčanech

S antickými náměty se setkáváme také na nástropních malbách jednoho z nejstarších šlechtických paláců na Pražském hradě (Jiřská ul. č. 3), paláce Lobkovického (původně do r. 1602 dům Pernštejnský). Malířská výzdoba je dílem pražského malíře Fabiána Václava Harovníka (†1683). Dnešní podoba paláce pochází z přestavby provedené r. 1677 Karlem Luragem.

Strop bývalé jídelny v prvním patře paláce (dnes pracoviště Stavební organizace pro rekonstrukci památek) je bohatě vyzdoben

především dvěma ústředními freskami, z nichž jedna — blíže k oknu — představuje hostinu bohů na Olympu (Ganymédés, Dionýsos, Zeus, Poseidón, Hébé, Artemis, Apollón, Afrodíté, Hermés, Athéna, Démétér, Arés, Hestia [?], Héra), druhá — dále od okna — hostinu pozemšťanů. Uprostřed mezi oběma výjevy je v oválu vyobrazena hora Parnásos s Pégasem a pramenem Hippokréne na vrcholu, v dolní části obrazu Apollón a devět Mús. Za doplněk fresek znázorňujících hostinu, které měly za úkol vytvořit vhodnou atmosféru v místnosti sloužící původně ke stolování, lze považovat dva výjevy z bakchanálií nad vchodem do předsíně a nad okny vedoucími do jižních zahrad Pražského hradu. Ve čtyřech malých zrcadlech poblíž obrazů hostin zachytil Harovník alegorie ročních dob: nalevo nad okny amórek s květy — symbol jara, dále směrem doprava amórek se slunečnicí a klasy — léto, amórek s pochodní — zima a konečně amórek s hroznem — podzim. Nad vchodem z chodby jsou dva podlouhlé alegorické obrazy světadílů, nalevo Asie, napravo Evropy. Obrátíme-li se, spatříme na protější stěně blíže k oknu obraz Afriky a napravo poslední fresku tohoto cyklu — Ameriku. Zbývajících šest výjevů čerpá svou tematiku opět z antické mytologie. V levém rohu u okna je v malém zrcadle zobrazen Ganymédés s podnosem a číší v rukou, unášený Diovým orlem na Olymp. Pokračujeme-li v prohlídce zleva doprava, spatříme v dalším rohu Apollóna s lukem a toulcem na zádech, stojícího vedle Dafné, která se před jeho očima mění ve vavřík. Freska mezi alegoriemi Afriky a Ameriky představuje Dia, který v podobě býka unáší Evropu. V rohu je vyobrazen Néreus a Thetis s dvěma amórky, v dalším zrcadle Thetis, prosící Héfaista o zbroj pro svého syna Achillea. Poslední obraz, uprostřed delší stěny přilehlé k chodbě, představuje Venuši a Adónida; u nohou mu leží kopí a toulec se šípy, dva amórci si hrají s květy, třetí míří na milenecký pár svým lukem. Nebýt vozu taženého labutěmi v pravé části obrazu, jde o scénu téměř totožnou se scénou ve Vrtbovské sale (viz dále).

Dveřmi ve stěně protilehlé oknům vejdemo do bývalé předsíně, vyzdobené rozměrnou freskou s triumfem Caesarovým. Uprostřed jede na triumfálním voze taženém trojspřežím Caesar, před ním jdou zajatci nesoucí nepřátelskou zbroj pověšenou na kůlech. V čele průvodu pochodují vojáci se znaky svých legií. Na levé straně veze ohromný slon ukořistěný poklad. Ostatní výzdoba místnosti je vesměs dekorativní. Na čtyřech freskách jsou vyobrazeny nejrůznější druhy výzbroje, zbývající dvě znázorňují alegorii vladařské síly a moci.

Malířská výzdoba Lobkovického paláce, pocházející z roku 1664—1669, nepřevyšuje v ničem úroveň ostatních děl Fabiána Harovníka, který se v celé své tvorbě omezil na pouhé kopírování cizích, mnohdy značně zastaralých vzorů, a to způsobem vesměs podprůměrným.<sup>8)</sup>

#### Stará restaurace v Královské oboře (Stromovce)

Na úpatí letenského svahu v dnešní Královské oboře stála již r. 1691 tzv. královská dvorana, založená hr. Kryštofem Vratislavem z Mitrovic (r. 1689). Stavba byla r. 1791 přeměněna v restauraci a r. 1855 přestavěna v novogotickém slohu architektem Bernhardem Grueberem.

Původní malířská výzdoba hlavního sálu je dílem pražského umělce Jana Jakuba Steinfelse (1651—1730). V sedmi alegorických freskách je tu zobrazeno Slunce, Měsíc a planety: Merkur, Venuše, Mars, Jupiter, Saturn. Na ploché střední části stropu je centrální obraz znázorňující Apollóna na slunečním voze taženém čtyřspřežím. Scéna je doplněna postavami amórků a Genia — okřídlenou ženskou postavou s květinami v rukou, letící nad koňským spřežením. Celek symbolizuje Slunce. Za pokračování cyklu je možno považovat obraz na postranní části stropu, přilehlé k průčelní stěně budovy. Na pravé straně je v lichoběžníkové fresce vyobrazena Diana s lukem v ruce, sedící na obláčku. Rybáři, ženská postava troubící na roh, amórci s loveckým psem a ulovený kanec, uložený na voze, jsou symbolem lovu, jehož byla Diana patronkou. Celek představuje Měsíc, jehož disk je situován v pozadí obrazu. Planeta Slunci nejbližší dostala jméno po Merkurovi. Ten je také ústřední postavou na sousední fresce v levém rohu, kde jej Steinfels zobrazil v letu s hlasatelskou berlou v levé ruce, s křídélky na nohou a okřídleným kloboukem na hlavě. Vesměs dekorativní výplň zbývajících částí obrazu čerpá i zde, jako ve všech ostatních případech, tematiku z oblasti působnosti jednotlivých bohů (u Merkuria např. obchod). Na dolní části fresky je přístav s obchodními koráby, na břehu chystají amórci náklad k nalodění. Planety jsou řazeny za sebou podle své polohy ke slunci, a to ve směru zprava doleva. Kdybychom neznali celkovou tematiku Steinfelsových fresek, těžko bychom hledali v ženské postavě na dalším obraze — oblečené téměř do orientálního roucha a ležící na lůžku uprostřed přeprychového stanu — Venuši. Snad amórek s toulcem plným šípů by mohl být vodítkem, kdyby na pravé straně obrazu nebyli další amórci hrající na různé strunné nástroje, jeden dokonce na housle, nástroj v antice neznámý. Venu-

šin stan stojí uprostřed barokní zahrady zkrášlené fontánou. Setkáváme se zde opět jako již v fresek Valdštejnské saly a, jak uvidíme dále, ve filosofickém sále Strahovské knihovny, s oním — pro baroko téměř typickým — zkrásleným podáním antického kroje i prostředí. Na dalším obraze vidíme vedle Marta ve zbroji (se štítem v levé a mečem v pravé ruce) muže kující zbraně a bojovníka s válečnou trubkou jedoucího na koni v čele vojska, vyobrazeného na pozadí hořícího města.

Planeta Jupiter je symbolizována postavou vládce všech bohů vznášejícího se uprostřed hvězdného nebe a obklopeného amórky — s knihou, květinami, biskupskou berlou, dýkou, váhami, kalichem, mitrou a s dalšími atributy, které nemají vesměs s antickou mytologií nic společného. Také poslední freska cyklu je dokladem Steinfelsova velmi volného podání mytologických námětů. Uprostřed obrazu je sedící Saturnus s typickou kosou, vedle něho pracují amórci: první orá, druhý přináší snop, třetí češe ovoce a další nese naplněný košík. Celou levou část fresky vyplňuje scéna ze stavby chrámu: lešení, postava zedníka s kolečkem a amórek tesající hlavicí sloupu.

Freska ve Staré restauraci — první Steinfelsova práce — pochází z r. 1691. Již zde se malíř pokusil osvojit si prostředky barokního iluzionismu, avšak s nepříliš velkým úspěchem. Přesto způsob, jakým zvládl měřítko obrazů a vystihl pohyb jednotlivých postav, jej řadí na první místo mezi pražskými malíři té doby, na velké umělecké zjevy málo bohaté.<sup>9)</sup>

### Strakovský palác

Jan Petr hrabě Straka z Nedabylic si dal upravit okolo r. 1700 na Maltézském náměstí na Malé Straně (č. 14/476) barokní palác, jehož interiéry vyzdobil švýcarský malíř Jan Rudolf Bys, usedlý v letech 1689—1713 v Praze, a švýcarský štukatér, rodem Ital, Donato Giuseppe Frisoni. Jméno architekta není známo, pouze podle některých podobností se stavbami J. B. Mathey lze usuzovat na jeho vliv.<sup>10)</sup>

V místnosti ve 2. patře, kde je dnes ředitelna Střední hudební školy internátní pro mládež s vadami zraku (bývalý Deylův ústav slepců), namaloval Bys pět kruhových nástropních fresek: na prostřední je vyobrazena Venuše, která objednává u Vulkána zbroj pro svého syna Aeneu. Poblíž kovadliny, na které Vulkan zaostřuje hrot šípů, stojí Amor. Obraz má v dolní části kruhu podpis J. R. Bys (sic!). Čtyři postranní fresky symbolizují vládu Amora ve čtyřech

živlech — pralátkách —, z nichž se podle starořeckého pojetí skládá svět: Amor s orlem, vyobrazený vlevo nad okny, vládu ve vzduchu, dále doprava Amor na delfínu vládu ve vodě, Amor a trojhlavý pes Kerberos, jemuž šlehá z tlamy plamen, vládu Amora nad ohněm, a konečně Amor sedící na lvu vládu na zemi.

V sousední místnosti, dnes kanceláři školy, je na jediné fresce, zabírající celý strop, vyobrazeno potrestání Amorovo: odzbrojený Amor leží bříškem na balvanu přidržován za ruku Venuší, jedna z jejích družek ho drží za křídélko, druhá za nohu a šlehá přitom zkrvavený Amorův zadeček prutem růže. Za ní stojí ženská postava, jež ukazovákem pravé ruky míří na kouřící lampičku ve své levici a upírá přitom tázavý pohled na Venuši. K ztrestání provinilce jsou vyzbrojeni další Venušiny společnice (vlevo), z nichž jedna drží v ruce klubko, druhá provaz, třetí hůl, čtvrtá na kraji vlevo hrozí alespoň prstem. Inspirací k tomuto námětu byl patrně Lukianos (*Theón dialogoi* 11, 1), kde si Afrodité stěžuje Seléně na svého nezdárného syna, který nešetří ani svou matku milostných útrap, takže mu často hrozila, že nepřestane-li, zláme mu šípů i toulec a odejme mu i křídla. Již mu také natloukla zadeček sandálem. Také tu mohla být podnětem 1. idyla Moschova o Erótu — uprehlíku. Afrodité hledá uprehlého syna a vybízí toho, kdo by jej chytil, aby ho pevně svázal a neměl s ním slitování.<sup>11)</sup>

Největší pozornost věnoval Bys výzdobě rohové místnosti ve 2. patře, kde je dnes s velkým vkusem zařízena školní hudební síň. Vjdeme-li z chodby do sálu, nalezneme nad vchodem obraz tvaru lichoběžníku, představující na způsob triumfu římského vítězného vojevůdce průvod vojska, v jehož čele jede na triumfálním voze Leopold I., vítěz nad Turky (1699). Po císařově boku sedí jeho manželka. Orlice, seslaná Jupiterem (v horním pravém rohu), přináší císařovně holubici s olivovou ratolestí v zobáčku. Osvobozená Hungarie přijímá od císaře vavřínovou ratolest, Čechie prostírá před jeho vozem koberec. Postavy poražených Turků se válejí v prachu pod kopyty koní. Nad touto scénou je nápis UT AQUILA VOS. Obraz je oslavou míru Karlovického (1699).

Na protější straně je vyobrazen pod nápisem EVIGILATE kohout, symbol bdělosti a bojovnosti, který budí spící bojovníky oděné antickou zbrojí (narážka na hrozící válku o dědictví španělské).

Freska na straně proti oknům, mylně uváděná v některých pracích jako Paridův soud,<sup>12)</sup> je ve skutečnosti oslavou Leopoldovy vlády. Mužská postava tu přijímá korunu z rukou tří žen, které patrně symbolizují tři složky Leopoldovy panovnické moci (byl císař

římsko-německý, král český a král uherský). Nad freskou je nápis TRIBUS CORONIS.

Na protější stěně je vyobrazen Héraklés na rozcestí, vlevo opilý Bakchus a Satyr, v horní části Apollón na slunečním voze zahání Harpyje, napravo bohyně spravedlnosti (Iustitia) a kronikáři. Celek symbolizuje, jak vyplývá z nápisu AD VIRTUTEM, cestu ke ctnosti, na níž je nutno překonávat neřesti.

Bys použil patrně při své práci grafických předloh. Jeho technika — masná tempera na hladké omítce — je napodobením klasické fresky.<sup>13)</sup>

### Palác Šternberský

Jednou z otázek, kterou se dosud nepodařilo historikům umění zcela jasně zodpovědět, je otázka autorství Šternberského paláce na Hradčanském náměstí (čp. 57—15). Dnes je už celkem jasné, že výsledný návrh je dílem architekta Jana Battisty Alliprandiho (kolem 1665—1720), který byl též autorem Lobkovického paláce ve Vlašské ul. na Malé Straně a zámku v Liblicích, staveb po stránce architektonické velmi obdobných. Mimo to je doloženo archivním materiálem, že budovatel paláce Václav Vojtěch ze Šternberka se stýkal s Alliprandim právě v l. 1697, 1699 a 1706, která byla pro stavbu rozhodující.<sup>14)</sup>

Ve 2. patře paláce se setkáváme na dvou nástropních obrazech vlašského malíře Pompeo Augusto Aldrovandiniho (1677—1735) z r. 1707 s poměrně nezvyklými antickými náměty. Procházíme-li ve směru sbírek starého malířství, nacházíme ve 2. sále za rohovým pokojem fresku znázorňující sebevraždu Dídóny a v sousední místnosti obraz truchlící Artemisie, která si dává sypat do nápoje popel svého mrtvého manžela Mausóla. Oba obrazy jsou malovány temperou na omítce. Podle názoru P. Preisse jde o jeden z nejvýznamnějších malířských výkonů z počátku 18. stol. u nás, který k nám přináší prvky nástěnného malířství raného italského settecenta.<sup>15)</sup> Antickou tematiku nalézáme ještě v tzv. antickém kabinetě, napravo od rohové místnosti. Jeho strop je zdoben malovaným ornamentem, doplněným ve středu obrazem šternberské hvězdy, kterou zdobí letící Génius řádem zlatého rouna. V rozích stropu jsou namalovány busty antických mytologických postav s udáním jmen: nade dveřmi Orfeus, napravo Pollux, na stěně proti dveřím napravo Kastór a nalevo Héraklés. Uprostřed všech čtyř stran stropu jsou drobné malované reliéfy, znázorňující Héraklovy činy. Výzdoba antického kabinetu je dílem J. R. Byse, s jehož malbami jsme se již setkali v paláci Strakovském.

### Palác Vrbnovský

Mezi nejrozsáhlejší práce barokního nástěnného malířství v Praze, jejichž autory se dosud nepodařilo zjistit, patří výzdoba tří sálů 1. patra Vrbnovského paláce (Praha 1 - Hradčany, Loretánská ul. č. 19/104). V barokním paláci, zevně novodobě upraveném, je dnes škola pro nevidomé a slabozraké.

Po hlavním schodišti vystoupíme do 1. patra budovy a projdeme místností sousedící se schodištěm, která je dnes bez malířské výzdoby, do tzv. Velké kaple. Zde je na velké ústřední fresce vyobrazen souboj Patrokla s Hektorem, kterému přihlíží přes ohradu Achilleus. Ve čtyřech oválech v rozích stropu jsou alegorie ročních období. V levém rohu nad vchodem, kterým jsme vstoupili, jaro, a dále směrem doprava léto, podzim a zima.

Odtud druhými dveřmi vejdemo do tzv. Žlutého sálu, jehož strop je zdoben jedinou malbou, představující Aenea, který po přistání v Latii prosí krále Latina o půdu. Aeneovy koráby jsou vyobrazeny v pozadí na levé straně fresky. Analogicky jako v první místnosti jsou i zde v rozích stropu čtyři kruhová zrcadla, vyplněná tentokráté štukovými reliéfy: vpravo nad okny vedoucími do dvora paláce je zachycen Pán v okamžiku, kdy se snaží obejmout nymfu Sýringu, která se mu však mění v náručí ve tětinu. Později si z ní Pán zrobil píšťalu zvanou sýrinx. Vlevo přichází babylonská Thisbé na schůzku s Pýramem. Nad okny do zahrady je vlevo vyobrazena Diana a Aktaión, vpravo Hippomenés a Atalanté.

Centrální freska posledního, tzv. Velkého sálu, představuje vyslance Samnitů, kteří přinášejí zlato svému přemožiteli M'. Curii Dentatovi. Dentatus, jenž si právě vařil k večeři řepu, je odmítl se slovy, že nepotřebuje zlato ten, komu stačí taková večeře, a že osobně pokládá za lepší přemáhat národy, které zlato mají, nežli sám zlato mít (sr. např. Plut. *Cat. M.* 2; Cic. *Cat. M.* 55; Val. Max. 4, 3, 5). V zrcadle levého rohu, přilehlého k Žlutému sálu, je freska zobrazující římského konsula Tita Manlia Torquata, jak odsuzuje k smrti svého syna za porušení vojenské kázně (Liv. 8, 7nn). Další scéna směrem doprava: matka Marcia Coriolana prosí syna, aby ušetřil Řím (Liv. 2, 40); na protější straně galský vojevůdce Brennus, vítěz nad Římany, přihazuje na váhu meč se slovy: „Běda přemoženým!“ (Liv. 5, 48. Sall. *Cat.* 52, 30n.). Poslední freska představuje Marka Curtia, který se poslušně věštbě vrhá do propasti na římském fóru, aby usmířil hněv bohů a zachránil Řím (Liv. 7, 6).<sup>16)</sup> Alegorické štukové reliéfy představují chudobu (u kaple) a bohatství

(nad dveřmi). Uprostřed strany přilehlé ke dvoru je na nástropním reliéfu vyobrazen Alexandr a Diogenés, na protější straně Solón a Kroisos. Malířská výzdoba Vrbovského paláce pochází pravděpodobně z doby okolo roku 1700, kdy palác náležel kancléři království českého Janu Františku hraběti z Vrbova.<sup>17)</sup>

### Ledeburský palác

V nejkrásnější terasové zahradě pod Pražským hradem — zahradě Ledeburské — nacházíme v sale terreně, situované na úpatí svahu těsně za budovou Ledeburského paláce (Praha 1 - Malá Strana, Valdštejnská ul. čp. 162—3), obrazy znázorňující výbuch Vesuvu. Architektura zahrady i sály je dílem Giovanna Santiniho,<sup>18)</sup> jednoho z největších představitelů barokní gotiky u nás. Obraz soptícího Vesuvu je ve střední, kruhově vypuklé části stavby. Na klenbě je ve čtyřech oválných zrcadlech vyobrazen Satyr v různých situacích (napravo vede na provaze dvouhlahvou saň, v popředí napravo Satyr s amórkem, nalevo se Satyrkou). V obou krajních částech sály o obdélníkovém půdoryse je řada menších obdélníkových fresek, představujících vesměs zříceniny Pompejí. Malířská výzdoba pochází obdobně jako vlastní stavba z doby okolo r. 1716. Neznámý autor se zde omezil na čistě dekorativní projev nevelkých hodnot. Fresky byly r. 1952 restaurovány B. Čílou.

### Černínský palác

Jednou z nejmonumentálnějších staveb raného baroka v Praze je nesporně Černínský palác na Hradčanech (Loretánské náměstí čp. 101—5). Plán této stavby, přímo drtící diváka svou mohutností, vytvořil vlašský architekt Francesco Caratti. Při svém návrhu vyšel z renesančních palladiovských principů, které však přetvořil pro ono ohromné množství hmoty, typické pro barokní stavby. On také řídil stavbu paláce, založeného roku 1669 císařským vyslancem v Benátkách Humprechtem Černínem z Chudenic, až do své smrti r. 1677, kdy byl vlastní palác prakticky dokončen. Po něm v letech 1677—1697 pracovali na stavebních detailech postupně Giovanni B. Maderna (do r. 1692) a Domenico Possi (do r. 1697). K rozsáhlejší stavební úpravě došlo zanedlouho po dobudování paláce. Byla provedena pod vedením architekta Františka Maxmiliána Kaňky (v l. 1718—1720) pro tehdejšího majitele paláce Františka Josefa Černína. Součástí přestaveb bylo mimo jiné i vybudování monumentálního schodiště ve středním příčném rameni paláce, jehož



*Vápencový masív hlavního vrcholu Olympu (Mitikas) od jihovýchodu z výšky asi 2300 metrů*

*K článku Na Trůn řeckých bohů*



*Vláda Chrona nad životem*  
*Nástrovní freska v Lobkovickém paláci, práce neznámého autora*  
*(Foto Jiří Plechatý)*

*K článku Antika a Praha (II)*



*Inscriptionis Samothraciae fragmentum*  
*(phot. Fr. Pětivoký)*

*Ad commentationem Inscriptionis Samothraciae fragmentum*  
*Pragae asservatum*



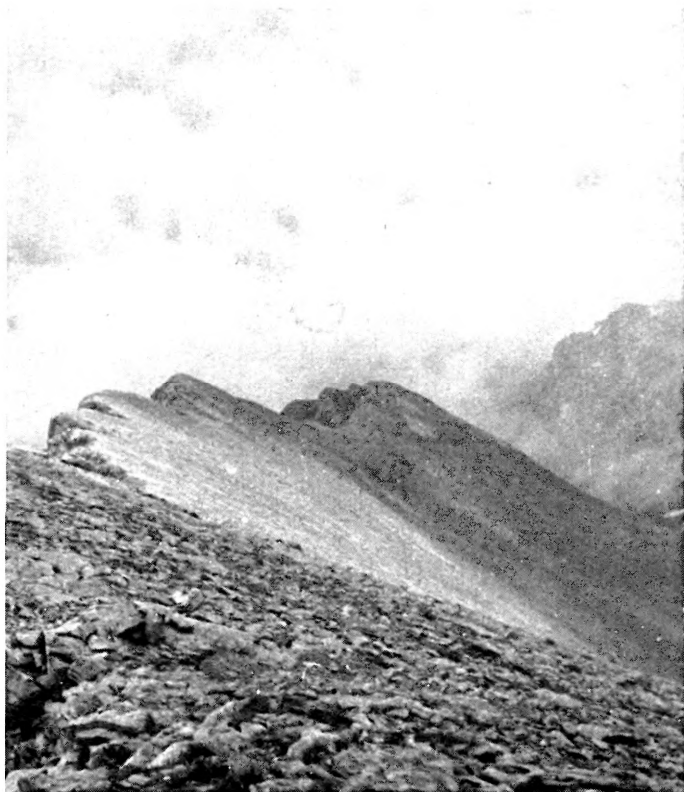
*Rudolf Bys, Venuše objednává u Vulkána zbroj pro svého syna Aeneu  
Nástrovní freska ve Strakovském paláci (Foto Jiří Plechatý)*

*K článku Antika a Praha (II)*



*Let Daidalův a Íkarův  
Nástrovní freska v Lobkovickém paláci, práce neznámého autora  
(Foto Jiří Plechatý)*

*K článku Antika a Praha (II)*



*Spojovací hřeben mezi olympskými vrcholy Skolion a Skala  
K severozápadu spadá hřeben několikasetmetrovým srázem*

*K článku Na Trůn řeckých bohů*

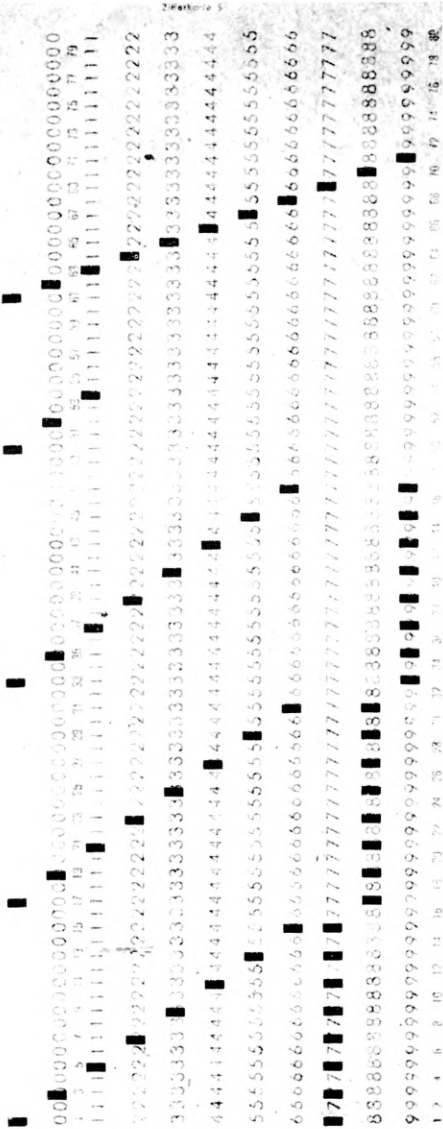


*Rudolf Bys, Potrestání Amorovo  
Nástropní freska ve Strakovském paláci (Foto Jiří Plechatý)*

*K článku Antika a Praha (II)*



A B C D E F G H I J K L M N P Q R S T U V W X Y Z • 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9



Děrný štítek. K článku R. Gründela, CIL a „myslící stroje“

strop vyzdobil Václav Vavřinec Reiner r. 1718 jednou z nejkrásnějších barokních fresek v Čechách, představující útok Gigantů na Olymp,<sup>19)</sup> téma v barokním umění velmi oblíbené. Historie fresky byla obdobně jako historie paláce velmi dramatická. Palác byl v polovině 18. stol. poškozen francouzskou okupační armádou a pruským bombardováním. Ačkoliv byl architektem Anselmem Luraghem opraven, nebyl od té doby obýván. Černínové jej r. 1848 prodali státu a ten jej proměnil r. 1851 v kasárna. V té době byla částečně již poničená Reinerova freska téměř celá zabílena a později upadla úplně v zapomnutí. Když byla r. 1917 pod nánosem vápna objevena, šlo, jak se později důkladným studiem celého díla ukázalo, o vzácný objev jedné z cenných památek nástěnného barokního malířství u nás.

Vystoupíme-li jedním ze dvou postranních schodištních ramen z přízemí na podestu a obrátíme se ke střednímu rameni spojujícímu ji s prvním patrem (stojíme směrem k průčelní stěně paláce na Lorentánském náměstí), naskytne se nám imponantní pohled na obdélník ve středu klenby jakoby prolomené do nebe. Rámec fresky, který je poměrně nejlépe zachován, tvoří hromady balvanů a skaliska. Pod tíhou obrovských kusů skal, vrhaných bohy z Olympu, se svíjejí těla Gigantů. Ve středu klenby je namalována obloha s oblaky, na kterých se vznášejí bohové. Zasluhou dokonalého přechodu skal na okraji v jednotlivé balvany a v klenbu nebes, která se o ně opírá, se podařilo malíři na poměrně velmi plochem stropě vytvořit iluzi prostoru, jehož vrchol se ztrácí v nedohlednu. Postavy jednotlivých bohů, které jsou situovány ve středu fresky, jsou v některých případech poměrně značně poškozeny, a jejich identifikace je proto obtížná. Ve středu celé plochy je Zeus metající pravou rukou blesky, napravo Apollón s lyrou a Poseidón, pod Diem letící Hermés, od něho nalevo Démétér, výše Arés a Héra. Celkem je zde včetně velmi špatně zachovaných postav vyobrazeno 12 bohů, což odpovídá počtu olympských bohů, v němž byli hojně uctívání v Řecku i Itálii.<sup>20)</sup>

Reiner se černínskou freskou projevil jako umělec ovládající prostředky nástěnného malířství způsobem, který nemá u nás obdoby. Podařilo se mu dosáhnout maximální dynamiky, dramatickosti a vzletnosti, která diváka uvádí v úžas. Po obnově stavby P. Janáčkem v letech 1928—32 slouží budova jako sídlo ministerstva zahraničních věcí, takže možnost prohlídky je pro veřejnost obtížná.<sup>21)</sup>

## Vrtbovský palác

Nejhůře zachovanou freskou Václava Vavřince Reintera je obraz Adónida a Venuše na stropě Vrtbovské sály tereny. Zahradá sama je jednou z nejkrásnějších barokních zahrad v Praze; vybudoval ji pro Jana Josefa Vrtbu okolo roku 1720 architekt František Maxmilián Kaňka za Vrtbovským domem (Praha 1 - Malá Strana, nároží Karmelitské ul. u Tržiště, čp. 373/25). Sala terrena, umístěná v nejspodnější části zahrady, je zdobena vesměs dekorativními malbami, pouze na stropě a čelní stěně se setkáváme s mytologickými tématy. Nalevo od hlavní fresky, znázorňující hostinu, je obraz Nymfy, napravo Kentaura. V zrcadle klenby je zobrazen milenecký pár Venuše (nalevo) a Adónis (napravo) pod vysokým, košatým stromem. Dvojice amórků míří svými šípy na Adónida. Podle P. Preisse byl obraz poškozen nejspíše vlivem povětrnosti a pokus o hodnocení je za dnešního stavu velmi obtížný.<sup>22)</sup>

## Michnovský pavilon

K nejpůvabnějším stavbám pražského baroka náleží tzv. letohrádek Amerika, nyní sídlo muzea Antonína Dvořáka (Praha 2 - Nové Něsto, U Karlova č. 20). Dal si jej postavit hrabě Jan Václav Michna z Vacínova uprostřed rozlehlé zahrady, aby mu sloužil k soukromému pobytu a přijímání návštěv důvěrných přátel a přítelkyň. Tato jediná zachovalá suburbanní vila v Praze je dílem K. I. Dienzenhofera z let 1712—1720. Ve dvacátých letech 18. stol. vyzdobil malíř Jan Ferdinand Schor (1686—1767) první patro letohrádku řadou maleb s antickými náměty. Nad schodištěm jsou vyobrazeni dva Geniové rozhazující v letu květy. Stěny hlavního sálu v prvním patře jsou rozčleněny malovanými toskánskými pilastry a sloupy, které nesou mohutné kladí. Mezi sloupy jsou namalovány sochy: na levé straně od dveří Athéna, napravo Hermés, proti dveřím Artemis. Postavy Gigantů přidržují rámeč hlavního nástropního obrazu, představujícího Apollónovu jízdu na okřídleném Pégasu v doprovodu amórků. V rozích sálu jsou zobrazeny figurální scény: nade dveřmi smrt Archimédova, dále po směru hodinových ručiček Apellés portrétující Alexandra Velikého, Orfeus okouzluující zvířata hrou na lyru a konečně stavitel římského Kolosea, jenž ukazuje císaři Vespasianovi plán stavby. Mezi těmito scénami jsou portrétní medailónky se jmény zobrazených. Počínají portrétem Eukleida (nápis: *Eukleida*) napravo od Archimédovy smrti a pak následují opět ve směru hodinových ručiček: Feidias (*Phidias*), Xerxés, Poseido-

nios (*Posidonius*), Homér, Vitruvius, Michelangelo, Apollónios (*Apolonius*).

Jan Ferdinand Schor prošel římskou školou jako žák Michelangela Riecioliniho. Jeho práce v Michnovském letohrádku je silně poznamenána stylem italské, speciálně římské malby 17. stol. Obdiv, který Schor choval k velkému vzoru tehdejšího italského malířství — Michelangelovi Buonarottimu — vyjádřil tím, že zařadil jeho portrét mezi portréty vynikajících mužů antického starověku. Schorovy malby byly několikrát restaurovány, naposledy v r. 1956—57 B. Čilou.<sup>23)</sup>

## Dienzenhoferova vila

Dílem stavitele Ameriky K. I. Dienzenhofera je také krásný barokní letohrádek na Smíchově, tzv. Portheimka (u dn. Kirovovy tř.), který postavil okolo r. 1725 pro svou rodinu. Oválný sál v prvním patře vyzdobil r. 1729 Dienzenhoferův přítel Václav Vavřinec Reiner.

Nad levým oknem sálu nalézáme ústřední postavu celého obrazu — Bakcha jedoucího na oslu, na kterém veze Bakchantku. Dále doleva je vyobrazena řada ženských i mužských postav, vesměs opojených vínem. Nad postranními dveřmi napravo od oken jsou dva Satyrové, z nichž jeden drží v ruce sýringu, druhý thyrsoš. Ještě více doprava na dolním okraji klenby čteme malířův podpis a letopočet 1729. Postavy Bakchantek, Satyrů a Silénů, kteří tvoří Bakchův průvod, vyplňují převážnou část klenby. Celý obraz je zasazen do dekorativní krajiny se dvěma mužskými a jednou ženskou hermou a množstvím révových keřů obsypaných hrozny.

Letohrádek zakoupili v 19. stol. známí továrníci Porgesové z Porthheimu, odtud jeho jméno. R. 1884 bylo levé křídlo v souvislosti se stavbou kostela sv. Václava odbouráno.<sup>24)</sup> Pro nasypání komunikace do výše prvního patra ztratila stavba zcela svůj dřívější půvab a v současné době je i uvnitř ve velmi zchátralém stavu.

## Nostický palác

Rozsáhlý raně barokní palác hrabat Nosticů na Malé Straně (Maltézké náměstí 111/čp. 471) vybudoval pro Hartvíka Nostice pravděpodobně vlášský stavitel Francesco Caratti v l. 1658—1660. Přestavby v 18. a 19. stol. jen částečně otupily strohost jeho vnější fasády, která je pro rané baroko tak typická. V levém křídle paláce, jehož okna vedou do bývalé Nostické zahrady, oddělené od vlastní palácové budovy veřejnou komunikací, je dnes v 1. patře sídlo nizo-

zemského vyslanectví. V jednom z jeho pokojů je pozoruhodný nástropní obraz znázorňující východ slunce. Centrální postavou je Hélios jedoucí na čtyřšpřeží; v levé ruce drží luk, na zádech má toullec se šípy. Nad ním napravo je vyobrazena okřídlená Éós s hvězdou na čele a pochodní v pravé ruce, nalevo Íris s konvičkou a květinami v rukou.<sup>25</sup>) Hélia doprovází letící okřídlená postava s květinami v ruce — snad Psýché nebo Genius. Při dolním okraji obrazu leží na zemi dvě dívky, z nichž jedna si zakrývá rukou oči, druhá se o ni opírá a je k nám obrácena zády. Scéna je snad vzata z Ovidiovy báje (*Met.* 4, 167—270) o lásce Héliově (Sólově) k Leukothoi a jeho zradě na Klytii.

Obraz, který byl r. 1955 z iniciativy nizozemského vyslanectví restaurován, pochází z 1. pol. 18. stol. Neznámý malíř zde projevil, pokud lze dnes po provedení restaurace soudit, nevšední smysl pro jemnost barevného podání. Styl nostické fresky nám připomíná Aldrovandiniho práce ve Šternberském paláci na Hradčanech.<sup>26</sup>)

#### Lobkovický palác

Při návrhu Lobkovického paláce (Praha 1 — Malá Strana, Vlašská ul., čp. 19/347) navázal Alliprandi, obdobně jako tomu bylo u Šternberského paláce na Hradčanech, na pokrokový směr současného vídeňského stavitelství. Palác, který založil František Karel Přebořovský z Kvasejovic r. 1703, přešel zanedlouho po dokončení stavby do rukou Kolovratů (r. 1707) a později připadl rodu Lobkoviců (r. 1753). Augustin Josef Lobkovic přistavěl r. 1769 druhé patro postranních křídel paláce. Přestavbu řídil architekt Ignác Palliardi.

V průjezdu paláce jsou dvě nástropní malby z r. 1720; dílo neznámého autora. V prvním zrcadle u vchodu do paláce je uprostřed dole zobrazen lev, představující patrně boha času Chrona. Nad ním je ženská postava držící v pravé ruce lampičku, v levé přesýpací hodiny, nalevo od ní amórek s pochodní obrácenou dolů v pravé ruce a se zvonkem v levé. Napravo amórek s čápem, držícím v prstech kámen. Celek znázorňuje pravděpodobně vládu Času nad životem. Ve druhém zrcadle je na půvabné fresce zobrazen let Daidalův a Íkarův. Íkaros letí ve výši nad otcem, z jeho křídel, slepených voskem, se uvolnila jednotlivá péra a padají dolů. Kubíček (cit. práce str. 122) identifikuje malbu chybně jako „obraz letícího Chronose“, ač otiskuje fotografii. Oba obrazy jsou namalovány velmi jemnými barvami a zvláště druhý svědčí o značné zrůcnosti umělcově.

Na místě Clam-Gallasova paláce (Praha 1 — Staré Město, Husova ul., čp. 158/20) stál roku 1351 gotický dům, který byl majetkem moravského markraběte Jana, bratra Karla IV. Z řady měšťanů a šlechticů, kteří v průběhu dalších dvou a půl století vlastnili bývalé markraběcí sídlo, stojí za zmínku především Vilém Kinský, spoluúčastník na Valdštejnově spiknutí, zavražděný spolu se svým generalissimem 25. února 1634. Po jeho smrti daroval gotický palác Viléma Kinského císař Ferdinand II. za zásluhy o prozrazení spiknutí Matyášovi Gallasovi de Campo. Tato stavba se stala později základní částí nového paláce, který r. 1713 začal architekt Jan Fischer z Erlachu budovat pro Jana Václava Gallase. Když byly r. 1715 Janem Václavem přikoupeny k dosavadnímu majetku ještě další tři sousední domy, mohli dva stavitelé pracující ve službách Gallasů (známe z nich pouze jméno Tomáše Hafenekera) rozšířit stavbu paláce tak, že zabíral celkem prostor sedmi původních domů. Hrubá stavba byla dokončena asi r. 1719, dále se pracovalo na úpravách interiéru. Dědic Jana Václava Filip Josef Gallas uzavřel roku 1727 smlouvu s malířem Carlem Carlonem o malířské výzdobě vnitřku paláce. Carlone vyzdobil do r. 1730 některé sály druhého patra a dále vytvořil hlavní fresku nad schodištěm. Také ostatní obrazy na schodišti jsou jeho dílem.

Hned v přízemí hlavního schodiště nacházíme dva obdélníkové nástropní obrazy, z nichž první — blíže vchodu — představuje Dia s orlem, další boha času Chrona. Nad schodištěm mezi přízemím a podestou prvního patra pokračuje cyklus olympských bohů obrazem Démétry a Persefony. Nad podestou je vyobrazena v prvním obdélníku Afrodité s Erótem, ve vedlejším Arés s kopím a pochodní. Rameno schodiště, spojující podestu s prvním patrem, je vyzdobeno dalšími nástropními obrazy (nejprve Bakchos se sudem, výše Héfaistos). Poslední obrazy cyklu jsou v prvním patře a představují Herma s šesti putty a Selénu s šesti amórkami. Vystupujeme-li po schodišti dále do druhého patra, otevře se nám pohled na největší fresku v paláci, na které Carlo Carlone zobrazil triumf Apollónův. Uprostřed jede Apollón na slunečním voze doprovázen Músami sedícími na oblacích, před vozem letí Heósforos, na okraji obrazu jsou přehající démoni tmy. Vstoupíme-li ve druhé patře dveřmi proti schodišti do místnosti, ve které je v současné době umístěna badatelská Archivu města Prahy, nalezneme další Carlonovu fresku, představující shromáždění bohů. Nalevo ná-

hoře je zobrazen Hádés, dále doprava Poseidón, Níké, Gany-médés, Zeus s orlem, Arés, Héraklés. V levém dolním rohu je skupinka tvořená Athénou (zcela nalevo), Afrodítou, Héróu s pávem, Hermem a Fámou. Vpravo Pán se sýringou, vedle něho směrem doleva Artemis, Dionýsos, Démétér, Appollón a poslední postava obrazu — Chronos. V sousedním sále napravo je obraz korunování umění a věd. Centrální postava Apollóna je umístěna doprostřed horní části fresky, okolo jsou vesměs ženské postavy s atributy jednotlivých umění a věd, které se v některých případech neshodují s postavami Mús, o čemž svědčí také jejich počet — deset. Celek je doplněn postavou Prométhea v dolní levé části obrazu. Ze sousední místnosti, která nemá malířskou výzdobu, vejdem nejprve levými dveřmi do malého kabinetu s velmi pěkným nástropním obrazem Flóry s pěti amórky a věncem z květin. Odtud se vrátíme zpět a pokračujeme pravými dveřmi do postranního křídla paláce. Hned v následující místnosti je obraz představující nejspíše Persefonu (s lampičkou na olej v ruce). V zadním traktu paláce nalézáme nejprve fresku, na které ženská postava ve zbroji unáší dívku, pravděpodobně jde o záchranu obětované Ífigenie. V pravém dolním rohu je milenecký pár, od něho nalevo postava Pána. V sousední místnosti je zobrazen Diův zápas s Titány, uprostřed Zeus s orlem metaající blesky, napravo Héra s pávem a dýkou a pod nimi Níké, okolo postavy Titánů. Poslední místnost s malířskou výzdobou ve druhém patře je sousední knihovna. Nade dveřmi je vyobrazena Seléné, na protější straně napravo Hélios jedoucí na voze a nalevo pes s hvězdou na čele (Širius?). Dále je na obraze postava muže, kterou se nám nepodařilo identifikovat, a tři dívčí postavy s hvězdami na čele symbolizující Hvězdy.

Výzdoba Clam-Gallasovského paláce, dílo vídeňského Itala Carla Carlona, je poznamenána barokním iluzionismem první poloviny 18. století. I když jde o práci velmi slušné úrovně, nelze popřít, že její tvůrce nebyl vcelku zjev ukterak nadprůměrný.<sup>27)</sup>

#### Palác Colloredo-Mansfeldský

(Praha 1 — Staré Město, Karlova ul. čp. 189/40)

Okolo roku 1740 vystavěl architekt František Ignác Preé na rohu jednoho z nejkrásnějších náměstí v Praze, náměstí Křižovnického, barokní palác pro Vincence Pavla hraběte Mansfelda — Fondiho. V zadním traktu paláce je ve výši dvou pater taneční

sál s ohromnou nástropní freskou, znázorňující boj olympských bohů s Titány. Ve středu je vyobrazen Zeus, nalevo od něho skupina bohů: Apollón, s hlavou ve středu slunečního kotouče, Artemis, Héra s pávem. Pod Diem je okřídlená Fáma s polnicí. Napravo od Dia je stařec s kosou (Kronos?) a Poseidón s trojzubcem. Dále je na obraze řada ženských postav s věnci na hlavě a amórků s hořícími pochodněmi, na okraji fresky Titáni svržení s Olympu. Podle výsledků výzkumu, nedávno provedeného P. Preissem,<sup>28)</sup> vytvořila fresku v Colloredo-Mansfeldském paláci dvojice malířů Giovanni Pietro Scotti a Giovanni Battista Zaist asi v polovině 18. století. G. P. Scotti — bývalý pomocník Carla Carlona —, který roku 1736 vstoupil do staroměstského cechu a usadil se trvale v Praze, se touto nástropní freskou projevil jako pouhý napodobitel C. Carlona. Zaistova činnost se omezila jen na dekorativní partie.

#### Strahovský klášter

Nedávný velkorysý archeologický průzkum strahovského klášterního komplexu ukázal, že jde o jeden z nejmonumentálnějších a nejsložitějších románských stavebních komplexů ve střední Evropě. Byl založen r. 1140 Vladislavem II. pro řád premonstrátů, kromě svého církevního poslání měl však ještě úkol střežit přístup k Pražskému hradu. Klášter byl několikrát přestavován a rozšiřován, do dnešní, vesměs barokní podoby byl upraven v 17. stol. Když za vlády Josefa II. (v osmdesátých letech 18. stol.) hrozilo klášteru zrušení, byla z iniciativy opata Václava Mayera přistavěna v letech 1782—1784 architektem Ignácem Palliardim budova strahovské knihovny jako doplněk ke knihovně dosavadní. Je zajímavé, že tato budova, jedna z nejvýznačnějších staveb josefínské doby, byla stavěna podle rozměrů vnitřního zařízení přivezeného sem ze zrušeného kláštera v Louce u Znojma. Přistavbou nové knihovny získal klášter v očích císařových takovou vědeckou cenu, že od jeho zrušení upustil.

Největší sál strahovské knihovny vyzdobil r. 1794 F. A. Maulbertsch se svým žákem Martinem Michlem ohromnou nástropní malbou, zachycující dějiny lidstva. Cyklus začíná v levém rohu severní stěny sálu, přiléhající ke kabinetu sbírek, a pokračuje směrem doprava, kde jsou na celé severní stěně vyobrazeny výjevy ze Starého zákona: pod obrazem Adama a Evy zločin Kainův na Ábelovi, výše napravo Noe se svou archou, vedle Abraham a Izák; ve středu stěny desatero, u něhož klečí velekněz Árón, nalevo od

desatera Mojžíš a dále Josef. Pod Árónem Šalamoun sedící u stolku s knihou, v pravém rohu král David s loutnou. Na stěně východní pokračuje pásmo výjevy z antické mytologie. Napravo od krále Davida je přes roh vymalován oltář a pod ním kámen s nápisem „Anton Maulbertsch pinxit anno 1794“. Dále směrem doprava je vyobrazen Deukalión a jeho manželka Pyrrha, jak házejí za sebe kameny a z nich se rodí noví lidé. V pozadí je chrám věštné bohyně Themidy. Další postavy: opilý Bakchos, vášniví Satyrové, Bakchantka a zuřivý Kentaur jsou symbolickým ztělesněním zvířecích pudů. Následují postavy historické: Alexandr se svým běloušem Búkefalem, dále napravo Aristotelés ukazuje Alexandrovi muže, jejichž příkladem by se měl řídit: na břehu zálivu klečí Kratés a hází do moře své jmění, na druhém břehu Diogenés v sudě s typickou lucernou a psem, nad ním stojí Démokritos s přesýpacími hodinami v ruce, napravo od něho Hérakleitos z Efesu a vedle něho Faniás (se sovou).

Odtud se vrátíme k západní stěně, kde je nalevo od Adama a Evy vyobrazena sfinx, symbol kolébky umění a věd — Egypta. Dále následují představitelé antické vědy a antických umění: bůh lékařství Asklépios s berlou ovinutou posvátným hadem, vedle něho Hippokratés a Galénos. Hvězdářství reprezentuje Thalés z Milétu, pozorující s dalekohledem v ruce oblohu. Pod ním se opírá o obraz letícího Herma představitel malířství Apellés, nalevo od Herma se sklání nad obrazei nakreslenými do písku slavný matematik, fyzik a mechanik Archimédés, v pozadí za ním stojí filosof Anaxagorás, vedle Archiméda legendární spartský zákonodárce Lykúrgos s knihou v ruce a nad ním athénský státník a reformátor Solón (s listinou). Dále nalevo je vyobrazen řecký filosof a vědec Pýthagorás, jemuž šlehá plamen z ruky (snad narážka na víru pythagorovců ve stěhování duší); nad ním rozmlouvá Platón se svým žákem. Na křesle sedí básnířka Kleobúliné (zvaná též Eumétis), dcera jednoho ze Sedmi mudrců, tyrana Kleobúla z Lindu, jenž stojí vedle ní. Dále je vyobrazen pád Titanů, pod ním útěk tří filosofů — encyklopedistů před blesky, jež po nich metají andělé, následující obraz je oslavou budovatele knihovny Václava Mayera. Po této vsuvce pokračuje cyklus obrazem Sókrata přijímajícího pohár s jedem, čemuž přihlíží jeho manželka Xanthippa (u vchodu). Následují výjevy z Nového zákona, jejichž těžiště je na straně jižní. Zde je uprostřed oltář s nápisem *Ignoto Deo* a nalevo vedle něho stojí apoštol Pavel hlásající Athénanům v areopagu křesťanskou víru. Mezi jeho posluchači je Dionýsios

Areopagita, prý první biskup athénský, a za ním Athéňanka Damaris, obrácená Pavlem na křesťanskou víru. Pod oltářem je vyobrazena oběť Vestálek, symbol víry pohanské. V pravém rohu jsou církevní učitelé: papež Řehoř Veliký, Ambrož, Augustin, Jeroným; za nimi Metoděj, Ludmila a Václav, Jan Nepomucký a Norbert. Uprostřed stropu je obraz věčné moudrosti a jejich personifikovaných ctností: Vědychtivosti, Zbožnosti, Poslušnosti a Trpělivosti.<sup>29)</sup>

### Velká míčovna

Hlavní místnost velké míčovny Pražského hradu, postavená architektky Bonifácem Wohlmudem a Oldřichem Avostalisem v letech 1563—1568 a upravená po požáru v roce 1945 architektem Pavlem Janákem v reprezentační sál presidenta republiky, je dnes vyzdobena šesti překrásnými gobelíny, jež čerpají námět z historie Antonia a Kleopatry.

Gobelíny jsou umístěny na stěně proti oknům vedoucím do hradní zahrady směrem k ulici Mariánské hradby. Jednotlivé scény jsou rámovány stylizovaným dekorem, ve středu horní strany je nápis vysvětlující příslušný námět. První z cyklu gobelínů (v levém rohu sálu s nápisem CLEOPATRA GEMMAM INEFFABILIS VALORIS ANTONIO POTVM FVNDIT) představuje hostinu Antonia a Kleopatry. Stůl je obtížen plnými podnosy, další přinášejí dívky. Nad nimi se na nebi vznášá amórek s hořícími pochodněmi v rukou. Dole označeno B B a IAN. VAN LEEFDAEL. Sousední gobelín zobrazující námořní bitvu mezi Antoniem a jeho nepřáteli je nadepsán ANTONIVSAPER TO NAVALI PRAELIO A ROMANIS DEBELLATVR ET FVGIT (= *Antonius aperto... proelio*). Nalevo zobrazil autor gobelínu IAN VAN LEEFDAEL (viz označení na spodním okraji) Antonia s mečem v ruce stojícího na lodi vedle Kleopatry a očekávajícího útok dvou nepřátelských korábů, které připlouvají z pravé strany.

NVNT Y SENATVS ROMANI PETVNT A CLEOPATRA TRIBVTVM QVOD IPSA REFVGIT (= *nuntii...*) je nápis nad třetím gobelínem, na kterém Kleopatra (sedící napravo na křesle) odmítá výrazným gestem ruky římského vyslance (nalevo) přinášejího svitek s poselstvím. Po jejím pravém boku stojí poněkud v pozadí její rádce, zahalený do modrého pláště s kapucí. Na spodním okraji čteme opět B B I(V) LEEFDAEL. V bitvě na souši byl Antonius římským vojskem poražen. Jeho útěk zachycuje čtvrtý gobelín: levá část obrazu je vyplněna bitevní scénou, napravo vi-

díme na koni Antonia, vedle Kleopatru přehající na bělouši. Vysvětlující nápis zní: ROMANI TERRESTRI MARTE ANTONIVM PETVNTEI VINCVTVR (= *petunt et...*). Signatura se tentokrát omezuje na pouhou zkratku B B G.V.D.S. Milostné dostaveníčko zachycené na předposledním gobelínu a nadepsané: ANTONIVS IPSAM COMPELLENDI GRACIA MISSUSILLIVS AMORE CAPITUR (= *missus illius...*) je umístěno v romantické krajině s jezerem na pravé straně, na kterém je u břehu zakotvena veslice s Kleopatrou a jejími družkami. Na levém břehu je vyobrazen Antonius na koni. Na okraji opět B B I.V.LEEFDAEL. Chronologicky by měl tento gobelín být umístěn asi jako první z celého cyklu. Na posledním gobelínu, umístěném v pravém rohu místnosti, je vyobrazena Kleopatra s hadem ovinutým kolem levé ruky — téma v barokním malířství velmi oblíbené. Celek je doplněn postavami ozbrojenců v pozadí a dvou Kleopatřiných družek klečících na levé straně a s hrůzou pozorujících Kleopatřino počínání. Text popisuje scénu takto: CLEOPATRA NEIN TRIVNP H VMDVCATUR ASPIDIS MORSU SIBI MORTEM INFERT (= *ne in triumphum ducatur...*). Na černém okraji dole je gobelín značen B B G. V. D. S. U všech šesti gobelínů jde o práci vysoké kvality, pocházející z bruselské manufaktury 17. století.<sup>24)</sup>

\* \* \*

V Národní galerii ve Šternberském paláci na Hradčanském náměstí jsou v současné době instalovány tyto barokní obrazy čerpající náměty z antické mytologie (pořadí uvádíme podle nynější instalace v oddělení starého umění): Giulio Carpioni st. (1611—1674), Mrtvý Adónis a nymfy; Giovanni Battista Pittoni (1687—1767), Obětování Polyxeny; Bacchus a Ariadna. Petrus Paulus Rubens (1577—1640), Kleopatra; Lov na kalydónského kance (kopie). Abraham Gevaerts (1589—1626), Meleagros a Atalanté. Jan Brueghel st. (1568—1625), Diana a Aktaión; Arent de Gelder (1645—1727), Vertumnus a Pomona. Nicolaus Knüpfer (kolem 1603 — asi 1660), Diana vystupuje z lázně. Michael Willmann (1630—1706), Andromeda.

J. SVOBODA, E. SVOBODOVÁ

## POZNÁMKY

<sup>1)</sup> Nejstarší barokní stavba v Praze je kostel P. Marie Vítězné na Malé Straně (z r. 1611) a Matyášova brána na prvním hradním nádvoří (z r. 1614), dílo připisované italskému staviteli Vincenzo Scamozzimu (1552—1616).

<sup>2)</sup> Jaroslav Herout, *Staletí kolem nás*, Praha 1963, str. 123n.

<sup>3)</sup> V dalším výkladu jsou objekty řazeny podle chronologie jednotlivých obrazů.

<sup>4)</sup> M. Matyášová-Lejsková, Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství (v *Umění veků*, Praha 1956, str. 103n.).

<sup>5)</sup> Všechny údaje týkající se malířské výzdoby vnitřku paláce jsou čerpány výhradně z literatury, neboť obrazy se právě restauroují. Budou-li po zpřístupnění paláce zjištěna nová fakta, uvedeme je v dodatcích k naší práci.

<sup>6)</sup> Obraz v prostřední lunetě by bylo možno také vykládat jako souboj Achilla s Hektorem — jeden z uzlových bodů trojské války — a obraz v pravé lunetě jako útěk poražených Trójanů k loďm.

<sup>7)</sup> Cyril Merhout, *Valdštejnský palác*, Praha 1955.

<sup>8)</sup> *Československá vlastivěda*, díl VIII, Umění, Praha 1935, str. 150.

<sup>9)</sup> Umění, cit. dílo, str. 150.

<sup>10)</sup> Historii paláce a popis maleb před restaurováním podává J. Herain a K. Chytil, Nástrovní malby v bývalém domě hraběte J. P. Straky na Malé Straně, *Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek Král. hlavního města Prahy* 2 (1910), str. 48—64; 3 (1911), str. 3—21. Alois Kubíček, *Pražské paláce*, Praha 1946.

<sup>11)</sup> Potrestání Amorovo je vyobrazeno na římské nástěnné malbě v Pompejích, Casa dell'Amore punito, okolo 20—30 n. l., Neapol, Národní muzeum.

<sup>12)</sup> Emmanuel Poche — Josef Janáček, *Prahou krok za krokem*, Praha 1963, str. 204.

<sup>13)</sup> Oldřich Blažíček, Jan Rudolf Bys v Praze, v časopise *Umění* 10 (1962), str. 537—570.

<sup>14)</sup> Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. Sbírky ve Šternberském paláci*, Praha 1961, str. 5n.

<sup>15)</sup> Pavel Preiss, K činnosti italských malířů pozdního baroka v Praze, v časopise *Umění* 11 (1963), str. 127—135.

<sup>16)</sup> Cennou pomocí při identifikaci těchto maleb nám byl rukopisný výklad neznámého autora, zapůjčený nám laskavě s. Janem Dolkem, ředitelem Základní devítileté školy internátní pro nevidomé a slabozraké, Loretánská ul. 19. Praha 1 - Hradčany.

<sup>17)</sup> Kubíček, cit. práce, str. 98.

<sup>18)</sup> Poche—Janáček, cit. práce, str. 96.

<sup>19)</sup> V odborné literatuře je obraz citován též jako Pád Titánů. Giganti i Titáni se podle řeckých mýtů odvážili útoku na olympské bohy a byli jimi poraženi. Obě báje splývaly již v antice a jména byla zaměňována.

<sup>20)</sup> Zpravidla je to šest božských dvojic: Zeus a Héra, Poseidón a Déméter, Apollón a Artemis, Arés a Afrodité, Hermés a Athéna, Héfaistos a Hestia; vyskytují se i obměny: Dionýsos místo Hestie, Héraklés místo Démétrý.

<sup>21)</sup> K historii stavby sr. J, J, Morper, *Das Czerninpalais in Prag*, Praha 1940. Poche — Janáček, cit. práce str. 218n. — *Umění*, cit. dílo str. 126; 158.

<sup>22)</sup> P. Preiss, Reiner ve službách Jana Josefa z Vrtby, *Zprávy památkové péče* 16 (1956), str. 240—248.

<sup>23)</sup> K. Mádl, *Dienzenhoferova Amerika*, Praha 1897. Z. M. Zenger, *Museum Antonína Dvořáka* (propagační letáček), Praha 1960.

<sup>24)</sup> Poche—Janáček, cit. práce, str. 262.

<sup>25)</sup> Ve společnosti Éós a Íridy je Hélios vypořádán na pancíři Augustovy sochy a *Prima Porta*.

<sup>26)</sup> Bohumír Lifka, Josef Dobrovský a Nostická knihovna, *Sbírký na státních hradech a zámcích*, Praha 1953, str. 2.

<sup>27)</sup> Jiří Čarek, Palác Clam-Gallasovský, *Poklady národního umění* sv. 13, Praha 1941.

<sup>28)</sup> P. Preiss, K činnosti italských malířů pozdního baroka v Praze, v časopise *Umění* 11 (1963), str. 127—135.

<sup>29)</sup> Cyril Straka, *Vznik filosofského sálu knihovny Premonstrátů na Strahově*, Praha 1920. Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch, Budapest 1960.

<sup>30)</sup> Poche—Janáček, cit. práce str. 89.

\*\*\*

Za cennou pomoc při této práci vyslovujeme srdečný dík dr. O. Blažičkovi, dr. J. Čarkovi, J. Dolkovi (řediteli základní devítileté školy internátní pro nevidomé a slabozraké, Praha 1 - Hradčany, Loretská 19), doc. dr. J. Frelovi, dr. P. Preissovi, J. Drtinovi (řediteli střední hudební školy internátní pro mládež s vadami zraku, Praha 1 - Malá Strana, Maltézské nám 14), dr. P. Spunarovi, dr. Z. M. Zengerovi, dr. J. Vrchotkovi, dále pracovníkům nizozemského vyslanectví i pracovníkům Správy služeb diplomatickému sboru, Praha 1 — Malá Strana, Vlášská ul. 19.

## RÉSUMÉ

Prag und die Antike II

Das Barock und das Rokoko

(1. Die Malerei)

Dieser Aufsatz stellt die Fortsetzung des in ZJKF 5 (1963), 52—60 veröffentlichten Artikels über Prager Kunstwerke, die ihr Thema aus der griechischen und römischen Geschichte und Mythologie schöpfen, dar. In diesem zweiten Abschnitt werden die Barock- und Rokokogemälde behandelt; am meisten handelt es sich um Freskogemälde in den Prager Palästen und Gärten.

## Diskuse a polemiky

### K OTÁZCE PŘEKladu ŘECKÝCH NAUKOVÝCH TEXTŮ

Karel Berka ve svém příspěvku ve *ZJKF* 6 (1964) 91—93 nadhodil několik myšlenek k otázce překladu řeckých naukových textů. I když leckteré jeho formulace znějí dosti kategoricky a autoritativně, rozhodně nelze přijmout Berkovy návrhy bez důkladného přehledu, důkladnějšího, než se to děje v uvedeném příspěvku. Zastavme se proto dnes alespoň u Berkova *hlavního návrhu*, aby překladatel byl dovoleno zasahovat do textu, vyžadují-li to třeba jen obsahové zřetele.<sup>1)</sup>

Berka zde požaduje něco víc, než je běžně děláno, i když formulace celkem sama by nemusila znamenat nějaký nový návrh. Je-li překladatelem odborník-filolog a nikoli diletant, nelší se v podstatné stránce od filologa-editora autentického textu. V tomto směru si toto právo zásahu do textu filologové již dávno prosadili, ale nikdy — a to jim budiž ke cti — nepřistoupili k zásahu do textu dříve, dokud neprozkoumali a nevyzkoušeli jiné možnosti výkladu.<sup>2)</sup>

Zatímco filologové usilují zde o opravu poškozených rukopisů, Berka chce něco více: opravit autora tam, kde prý udělal chybu, kde už se snad sám autor věcně zmýlil! To je návrh dosti udivující. Pokud vím, společné úsilí filologů a historiků filosofie (resp. vědy) jest: pochopit a vyložit stav vždy historicky podmíněného vědění a nevědění, dovednosti i teprve hledání, pravdy a omylu, důslednosti i nedůslednosti apod. Uvedeno ad absurdum znamenal by tento Berkův návrh pro překladatele upravovatelské možnosti věru neomezené.

Berka samozřejmě má na mysli jen některé případy, jen ta místa, kde by šlo o evidentní chyby formulační, záměnu slov apod. Uvažuje asi taktó: Když ukáží, že se někde spletl sám Aristotelés (onen pečlivý a vzorný Aristotelés!), pak tím spíše bude možno zasahovat do textů jiných autorů. I když druhé zde nevyplývá z prvního, protože i omyl se zde daleko lépe vyřeší poznámkou překladatele, zastavme se u Berkova návrhu, k němuž potřeboval nalézt příklad. Takový příklad Berka vskutku našel v Aristotelově *Rétorice*. Je to věta týkající se jeho oboru, logiky, citoval však z této věty jen část (*Rhet. I, c. 4, p. 1359 b, 8—11*), protože zbývající řádek 11—12 se mu naprosto nehodil. Celé místo zní: