

Kolonáda Květné zahrady v Kroměříži a Seneca Pamphilj*

■ RADKA NOKKALA MILTOVÁ
(Brno)

Abstract:

Colonnade of Kroměříž's Flower Garden and Seneca Pamphilj

The article analyses the sculpture of dying Seneca located in the colonnade in Kroměříž Flower Garden. The model for Kroměříž's Seneca comes from printed serie *Villa Pamphilia eiusque Palatium* by Giovanni Giacomo Rossi mapping sculptures of Villa Pamphilj in Rome (1649). Kroměříž's Seneca was made after Hellenistic sculpture that was originally placed in Casino del Belrespiro and nowadays is exhibited in Vatican Museums. In the early modern period the sculpture was considered as a depiction of dying Seneca, alike its more famous counterpart, so called Seneca Borghese (Musée du Louvre). According to the current interpretation, both of these sculptures are depictions of an old fisherman. First, the article explores the iconographical motive of dying Seneca in the early modern period. Secondly, it argues that the Kroměříž colonnade was built to manifest various forms of self-representation of the commissioner, Olomouc bishop Charles of Liechtenstein-Castelkorn.

key words: Kroměříž; Seneca; antiquity; baroque art; iconography; sculpture

klíčová slova: Kroměříž; Seneca; antika; barokní umění; ikonografie; sochařství

V letech 1665-1671 byla v Květné zahradě v Kroměříži vystavěna kolonáda, do jejíchž nik bylo vsazeno čtyřiačtyřicet soch, tematicky vycházejících z antické historie a mytologie [obr. 1]. Jedna z nich představuje i ztvárnění umírajícího Seneky, které zapadá do jedné z klíčových ikonografických linií zpodobování této události v raném novověku. V textu bych ráda poukázala

* Příspěvek vznikl v rámci projektu Centrum pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace, jednání (14-36521G).

nejen na tuto linii senekovské recepcce, ale také na jistý segment recepcce antiky v raném novověku obecně, což zároveň nabádá k zamyšlení se nad ideovým konceptem kroměřížské kolonády.



1. Kolonáda Květné zahrady v Kroměříži, celkový pohled

Kroměřížská kolonáda je pouze jednou z částí obrovského stavebního projektu, za nímž stojí postava olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteinu-Castelkorna (1624-1695), který byl do své funkce zvolen 2. března roku 1664. Zasloužil se o přestavbu kroměřížské rezidence a celého města, neboť Kroměříž plnila v rámci biskupských rezidenčních měst sídelní funkci, a to z důvodu přítomnosti několika ústředních institucí ve vztahu k menzálním a lenním statkům biskupství: byla hlavní „venkovskou rezidencí“. Vedle kultivace biskupské rezidence se biskup soustředil rovněž na vybudování rozsáhlých reprezentačních zahrad, Podzámecké a Květné, přičemž zvláště v případě Květné zahrady věnoval výstavbě nebyvalé finanční prostředky a energii. V prokomponovaném programu Květné zahrady hraje svou podstatnou roli také kolonáda.¹

¹ Srov. PEŘINKA 1947, s. 579; JŮZA – KRSEK – PETRŮ – RICHTER 1963, s. 37; PETRŮ 1978, s. 529; PAVLÍČKOVÁ 2001, s. 35-37.

Stavba má podobu arkádové lodžie a byla vystavěna při severozápadní zdi Libosadu podle projektu císařského architekta Giovanniho Pietra Tencally (1629-1702). V zadání biskupa se kolonáda, situovaná ke vstupní bráně Libosadu, měla stát pro své akustické kvality „Dionýsiovým uchem“.² Tímto slovním spojením, odkazujícím k tyranovi Dionýsiovi I. Syrákúskému, měl označit proslavené syrákúské *látomie* sám malíř Caravaggio (1571-1610). Zprávu o malířově výroku podal a obdiv k jeho mimořádným vědomostem vyjádřil Vincenzo Mirabella (1570-1624) ve své knize o dějinách starověkých Syrákús, publikované roku 1613.³ Od tohoto okamžiku se akustické „Dionýsiovo ucho“ stalo slavným pojmem.

Na průčelí 233 m dlouhé stavby byly vloženy bysty a do níh následující sochy: Hercules, Mulier Aegyptia, Arungus, Niobe, Apollo, Medulina, Pora, Agrippina, Faunus, Melpomene, Flamen, Venus, Bacchus, Cassandra, Triumfující římský jezdec (*Equus Romanus Triumphans*), Sabina, Umírající Seneca (*Seneca Moriens*), Triumfující římský občan (*Civis Romanus Triumphans*), Diana, Augustus, Minerva, Aesculapius, Obětující (*Sacrificulus*), Veturia, Mercurius, Erato, Římský otrok (*Mancipium Romanum*), Euterpe, Misenus, Atalanta, Římský senátor (*Senator Romanus*), Flora, Hrající Alexandr (*Alexander Ludens*), Nympha, Hermaphroditus, Sibylla, Marsyas, Julia Augusta, Julius Caesar, Ceres, Actaeon, Juno.⁴ Sochy patrně vytvořil Michael Zürn ml. (1654-1698),⁵ a to za použití několika grafických předloh.

² S odkazem na biskupovu korespondenci se o tom zmiňují např. PEŘINKA 1947, s. 602; ZATLOUKAL 2004, s. 30, 32.

³ EBERT-SCHIFFERER 2012, s. 226-229. Mirabella zde uvádí: *E mi si ricorda, che auendo io condotto à veder questa carcere quel Pittore singolare de'nostri tempi Michel Angelo da Carauagio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose della natura, disse: Non vedete voi come il Tirano per voler fare un vaso che per far sentire le cosse seruiße, non volte altronde pigliare il modello, che da quello, che la natura per lo medesimo effetto fabricò. Onde ei fece questa Cercere à somiglianza a'un Orecchio. La qual cosa sì come prima non considerata così dopo saputa, ed esaminata hà portato à più curiosi doppio stupore* (MIRABELLA 1613, s. 89).

⁴ FIŠER – KROUPA 1991, s. 79-81; SCHÄFER 2000, s. 147-151.

⁵ Výzdoba se přepisovala Michaelu Mandíkoví kupř. in: ANTICKÉ TRADICE 1982, s. 102. Posléze byla spojena se jménem Michaela Zürna: JŮZA 1990, s. 460, 463-464; INGERLE 2002, s. 105-107; INGERLE 2006, s. 127.

V dosavadní literatuře bylo nejprve upozorněno na první sérii rytin pro část sochařské výzdoby, kterou se staly grafiky mapující věhlasnou villu Pamphilj v Římě. Rytecký cyklus byl svázán do alba tištěného vydavatelem Giovannim Giacometem Rossim (1627-1691) v Římě pravděpodobně kolem roku 1649 pod názvem *Villa Pamphilia eiusque palatium cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra, areolae, plantarum, viarumque ordines, cum eiusdem Villae absoluta delineatione*. Villa Pamphilj papeže Inocenta X. Pamphilj a její *Casino del Bel Respiro* dostalo funkci jistého muzea antických sbírek a památek získaných z tamních archeologických vykopávek. Architekturu villy Pamphilj a zahrady dotvářela antická sochařská díla či díla *à la antique* významných soudobých sochařů, čímž měla podtrhnout sebedifikaci objednavatele s kořeny antického Říma.⁶

Pro kroměřížskou kolonádu bylo z Rossiho tisku využito dvanáct rytin pro celofigurální skulptury v nikách a dvaadvacet pro bysty. Bysty na kolonádě zůstaly na rozdíl od grafické předlohy bez nápisu, sochy v nikách jsou naopak i v Kroměříží písemně označeny. Z Rossiho alba vycházejí následující figury: Seneca Moriens, Livia, Senator Romanus, Sacrificulus, Julia Augusta, Aesculapius, Euterpe, Misenus, Flora, Hermaphroditus, Ceres, Diana.⁷

Další formální inspirace byly shledány komparací s neméně proslulým dílem francouzského malíře Françoise Perriera (1590-1650) *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere* ..., publikovaného roku 1638 a reprodukcijícího bezmála stovku antických soch.⁸ Z Perrierových předloh byly vytvořeny: Minerva, Hercules, Mulier Aegyptia, Apollo, Faunus, Mercurius, Niobe, Augustus, Agrippina, Melpomene, Venus, Bacchus, Sabina, Urania, Veturia, Erato, Mancipium Romanum, Atlanta, Alexander Ludens, Nympha, Sibylla, Marsyas, Julius Caesar, Juno.⁹

Pro poslední skupinu kroměřížských soch (Arungus, Medulina, Cassandra, Eques Romanus Triumphans, Civis Romanus Triumphans, Pora, Flamen) jsou známy pouze analogie v podobě antických předobrazů či jejich

⁶ RUSSELL 2014, s. 237-264.

⁷ VILLA PAMPHILIA 1670, č. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 44, 46, 64; SAMEK 1990, s. 253; JŮZA 1985, s. 290-291; JŮZA 1990, s. 460-462; SCHÄFER 2000, s. 147-150, 151-152; ZATLOUKAL 2004, s. 34.

⁸ K Perrierovu dílu viz HASKELL – PENNY 1994, s. 21.

⁹ PERRIER 1638, č. 2, 9, 10, 16, 31, 39, 43, 45, 46, 48, 54, 56, 59, 61, 64, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 76, 78, 79; SCHÄFER 2000, s. 147-151.

mladších grafických převedení, který reprezentuje tisk Johanna Jacoba Sandrarta (1630-1708), mapující římské antikvity, *Übrig gebliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten und der Bildhauerkunst der Alten in Basso-relievo...* z roku 1692.¹⁰

V případě kroměřížské kolonády by nebylo dostatečným krokem zmínit pouhou specifikaci grafické inspirace, ale je třeba zaměřit se na primární zdroj vůbec. Jak z předchozích řádků i dnes již bohaté literatury jasně vyplývá, smysl kroměřížské kolonády tkví v kopiích antických soch. Jejich kompletní identifikaci a přehled podal již Alfred Schäfer a téma recentně rozvedl Jan Bažant,¹¹ nicméně jedním příkladovým vhladem bych se pokusila demonstrovat, jaká šíře formální a ideové recepce antických památek v raném novověku může stát za každou ze soch kolonády.

Touto exemplární sochou budiž, jak bylo předesláno, socha tzv. umírajícího Seneky [obr. 2]. Specifikaci sochy podával a podává návštěvníkům Libosadu nápis na podstavci ve znění *Seneca moriens*. Sochařské dílo kolonády se, vyjma drobných detailů (viditelných pouze na uzpůsobení bederní

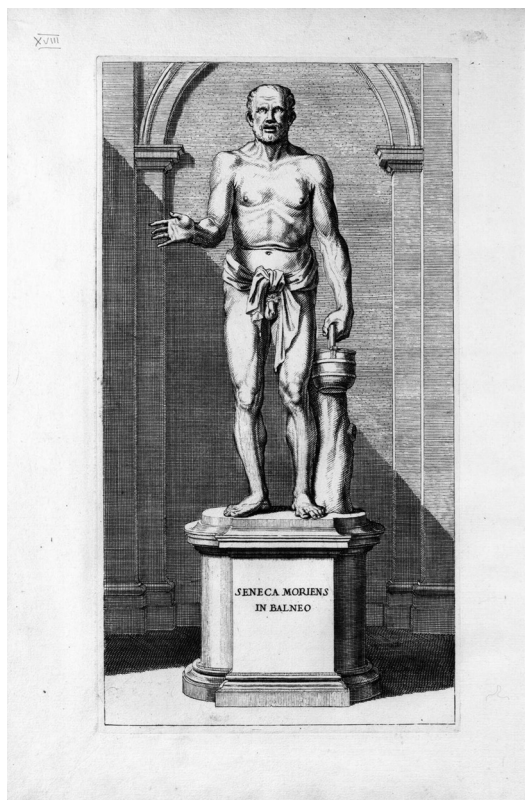


2. Socha umírajícího Seneky z kolonády v Květné zahradě

¹⁰ SANDRART 1692, obr. č. 5, 27, 39, 46, 68; SCHÄFER 2000, s. 147-151. Schäfer zmiňuje, že citovaný Sandrartův spis byl vydán roku 1642, což ale ani s ohledem na životní data Johanna Jacoba Sandrarta (1630-1708) není možné. Existence staršího vzorového tisku se dá předpokládat, zatím však nebyla prokázána. Každopádně Johann Jacob Sandrart coby synovec a dědic díla Joachima von Sandrarta vydal již existující tisky, na nichž pracoval jeho strýc. I toto kompendium bylo ale prvně publikováno až roku 1680 pod názvem *Sculpturae Veteris Admiranda*. Je však zřejmé, že kresby si Joachim von Sandrart pořizoval v Itálii již o půlstoletí dříve. Je tedy pravděpodobné, že v nějaké torzovitější podobě se Sandrartovo kompendium šířilo již dříve. Ke kompendiu Joachima von Sandrarta viz HASKELL – PENNY 1994, s. 21-22.

¹¹ SCHÄFER 2000, s. 147-150; BAŽANT 2011, s. 77-101.

roušky a mírně odlišném sklonu prstů pravé ruky), přesně shoduje s ryteckým protějškem, Rossiho albem soch římské vily Pamphilj [obr. 3].¹² Rytina reprodukovala helénistickou skulpturu, nalezenou v oblasti Anzia, jež kdysi zdobila místnost nad kaplí Casina del Belrespiro. Dnes je její originál k vidění v Galleria dei Candelabri Vatikánských muzeí, kam ji věnoval princ A. Doria [obr. 4].¹³



3. Giovanni Giacomo Rossi, *Villa Pamphilia eiusque Palatium*, Seneca moriens, kol. 1649

¹² VILLA PAMPHILIA 1670, obr. č. 22. Na rytině na podstavci mírně obsažnější nápis *Seneca Moriens in Balneo*.

¹³ CALZA 1977, s. 87, č. 104; BAŽANT 2011, s. 89.

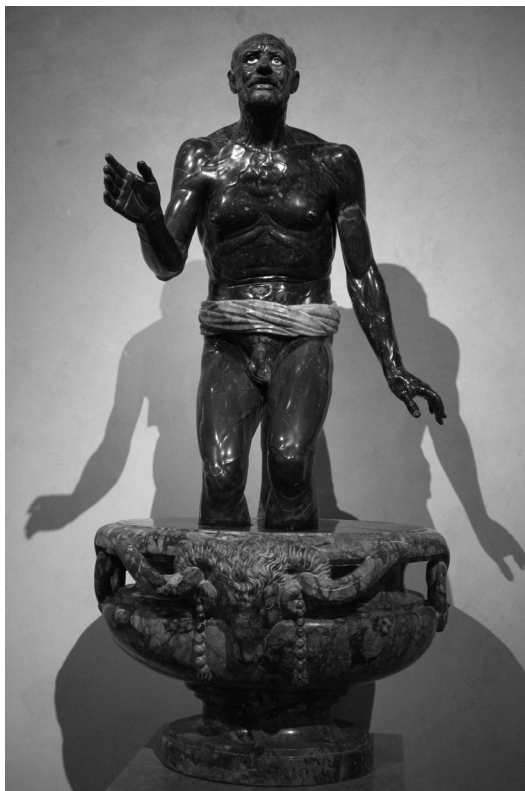
Typ vatikánské sochy, zvané *Seneca Pamphilj*, pochopitelně nestojí osamoceně a existuje celá řada kopií a variant (dnes je jich známo dvaadvacet).¹⁴ Jejím nejslavnějším protějškem je mramorová socha *Seneky Borghese* (*Pseudo-Seneky*), o níž podal zprávu roku 1594 Flaminio Vacca (1538-1605). Tato socha byla nalezena v Římě na Esquilinu (*Horti Lamiani*) a hned přešla do vlastnictví rodiny Altemps. Poté ji ale získal kardinál Scipione Bor-



4. Socha starého rybáře, tzv. Seneca Pamphilj, Řím, Vatikánská muzea, Galleria dei Candelabri

¹⁴ Většina těchto soch se nacházela v římských nymfejích, soukromých domech, vilách, vždy v blízkosti fontán nebo vody. Některé z variant existují jen v podobě hlavy: osm příkladů z Říma a okolí (vedle této z Anzia jedna z Via Praenestina), další je v Syrakúsách, v Porto Torres na Sardinii, dále je to dalmatská Salona (dnes

ghese (1577-1633), socha se stala součástí sbírek rodiny Borghese a od roku 1625 byla vystavena ve vile Borghese. Roku 1807 ji společně s dalšími díly zakoupil Napoleon, díky čemuž našla své poslední umístění ve sbírkách



5. Tzv. Seneca Borghese, Paříž, Musée du Louvre

pařížského Louvru [obr. 5]. Socha po nalezení evidentně postrádala spodní část nohou, oči a část obličeje a patrně také obě paže. Její nová podoba, kterou jí vetkly renesanční úpravy, evokovala domnělé téma, heroickou smrt

Chorvatsko), Chiragan (soukromá vila ve Francii), anatolská Afrodiasias (nalezeno v termách), Burnabat poblíž Smyrny, Izmir (Smyrna), Manisa, Antiochie v Pisidii, Byblos (nymfeum); viz SISMONDO RIDGWAY 2002, s. 334.

filozofa Seneky, dohnaného k sebevraždě. Muž tak byl umístěn do mramorového lavaba, aby sugeroval umírajícího Seneku v lázni. Heroické obsahové vyznění přetrvalo několik staletí, neustálo však kritický pohled Johanna Joachima Winckelmanna (1717-1768), který považoval námět za zpodobení otroka z divadelního představení. Až Ennio Quirino Visconti (1751-1818) ji nakonec vyložil jako sochu rybáře, což je platné dodnes.¹⁵

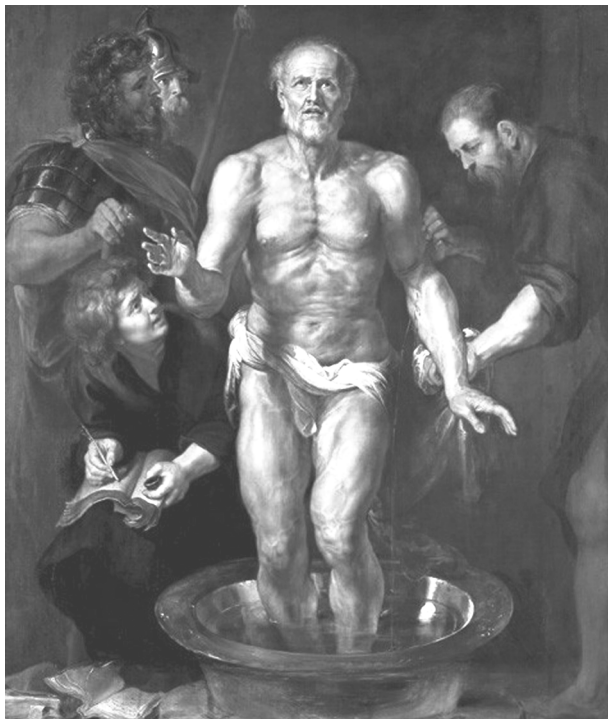
K identifikaci starce coby rybáře napomohl i *Seneca Pamphilj*, protože u dané verze je jako u jedné z mála přítomný košík s rybami (skrže grafickou ilustraci je košík – ovšem bez ryb – nesen i v kroměřížské barokní kopii). V pravé ruce nesl muž pravděpodobně dřevěnou tyč či násadu, což opět odkrývá vatikánská socha, na níž je stále viditelná podpora pro tento objekt na stehně. Pozice rybáře byla v dřívějších interpretacích spojována se stářím, poté se ale výzkum přiklonil k výkladu balancování na rybářské báře.¹⁶

Zlatý věk svého vlivu a recepcce prožily sochy Seneky právě v období 17. století, kdy se skrže ně vytvořil nový ikonografický koncept i v malbě. *Seneku Borghese* totiž v Římě podrobně zkoumal Petr Pavel Rubens (1577-1640) a na jeho základě vytvořil malbu Senekovy smrti, dnes umístěnou v Alte Pinakothek v Mnichově [obr. 6]. Rubens vytvořil nový vizuální typus, neboť do této chvíle nesly ikonografickou tradici smrti filozofa spíše jen knižní ilustrace (slavný byl například dřevorez ze Schedelovy *Weltchronik*). Rubens komponoval umírajícího Seneku přesně podle vzoru římské sochy a do výjevu dodal nové ikonografické motivy, které souvisejí nejen se ználostí slavného Tacitova vyprávění o skonu filozofa, ale také s „lipsiovským návratem Seneky“, neboť sám Rubens byl součástí okruhu slavného neostoiika Justa Lipsia (1547-1606). Právě v úvodu Lipsiovy edice Senekova díla upozorňuje Rubensův přítel ze studií Balthasar Moretus (1574-1641) čtenáře, že Rubens vytvořil archeologickou rekonstrukci Tacitova vyprávění. Aby se co nejvíce přiblížil historické realitě, komponoval Rubens Senekovu podobu také na základě mramorové bysty, která byla s filozofem spojována a kterou malř sám vlastnil ve svých sbírkách. Jeho obraz se tak měl stát historickým dokumentem, jistým *vera effigies*. Skrže Rubensovu malbu se pak podoba *Seneky Borghese* coby věrného obrazu filozofa rozšířila. Příkladů je celá řada: přímou reprodukcí Rubensova obrazu představuje rytina Cornelise Galle (1576-1650), dále lze jmenovat mědirytinu z *Epicharis* Daniela Caspe-

¹⁵ HASKELL – PENNY 1994, kat. č. 76; BEARD – HENDERSON 2001, s. 1-3; NOLL 2001, s. 94-95; SISMONDO RIDGWAY 2002, s. 333-334.

¹⁶ SISMONDO RIDGWAY 2002, s. 334.

ra von Lohenstein (1635-1683) nebo mj. rytinu *Seneky Borghese* ve zmíněném Perrierově tisku [obr. 7].¹⁷ Ač nemáme k dispozici podobné svědectví o vnímání *Seneky Pamphilj*, je více než pravděpodobné, že byl pojímán jako stejný doklad historické věrnosti a pravého obrazu umírajícího hrdiny.



6. Petr Pavel Rubens, *Senekova smrt*, Mnichov, Alte Pinakothek, cca 1612/1613

Snesené příklady širšího kontextu rozhodně nemají za cíl dělat násilné a neuvážené spojnice typu *Seneca Pamphilj* – *Seneca Borghese* – Rubens a Lipsius – olomoucký biskup. O to více, že byly psány s plným vědomím receptivnosti kroměřížského sochařského souboru. Jeden aspekt je ale přece

¹⁷ PRINZ 1973, s. 410-428; NOLL 2001, s. 89-158; HESS 2009, s. 16-48; KERR 2009, s. 291-310.

jen spojuje, a to antikvářská vášeň v raném novověku. Celkový význam kolonády odráží zejména dobovou zálibu v antice a jejích sochařských dílech, tolik ceněných pro jejich *antiquitas*.¹⁸ Důvodů, proč si biskup nezvolil senekovskou podobu (*Seneku Borghese*) z Perrierova alba, ale *Seneku Pamphilj*



7. François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*,
Seneca Borghese, 1638

z Rossiho alba může být několik: praktické umístění sochy v nice kolonády bez velkého lavaba a především lépe upravitelná cudnější¹⁹ podoba *Seneky Pamphilj*. Každopádně přes nesmírnou oblibu *Seneky Borghese* v grafice,

¹⁸ O popularitě řecko-římských soch a jejich funkci zejm. FREEDMAN 2003, s. 61-73.

¹⁹ U většiny soch byla prokázána snaha zahalit přílišně odhalené tělesné partie; SVOV. SCHÄFER 2000, s. 152.

potažmo malbě, nebyly vytvářeny jeho monumentální sochařské kopie, jako tomu bylo zvykem u jiných antických skulptur.²⁰ V daných souvislostech také vyznívá celofigurální kopie *Seneky Pamphilj* v Kroměříži o to významněji v širším evropském kontextu.

Kroměřížská kolonáda tedy sloužila jako jisté muzeum antiky pod širým nebem a biskup se skrze ni snažil prezentovat jako znalec a sběratel antikvit. Touha po vlastnictví a předvedení sbírek, jaké krášlily římské paláce, se stala bezpochyby jedním z hnacích motorů pro vybudování kolonády.²¹ Ostatně biskupská korespondence potvrzuje, že 20. prosince 1670 pověřil biskup svého římského agenta Giovanniho Petigniera pořízením rytin sochařských děl římských paláců a zahrad. Tyto grafiky dorazily k biskupovým rukám 17. ledna 1671 a údajně je biskup požadoval užít jako předlohy pro sochy kolonády.²² Senekova socha jako součást rozsáhlejšího sochařského celku dokládá onen ideový základ, ale především náleží k výjimečnějším dokladům recepce senekovského *vera effigies*, které ovládalo produkci 17. století.

Nad celkovým ideovým tvůrcem kolonády stále panují pochybnosti, ač se uvažuje o jménu malíře a kanovníka Martina Antonína Lublinského (1636-1690), který se na delší dobu stal biskupovým poradcem a tvůrcem ideových programů jeho zakázek. Vilém Jůza tu v souvislosti s Lublinským připomíná jisté myšlenkové pozadí, spojující kolonádu s Lublinského návrhem na výzdobu zámecké sala terreny z roku 1688. V tomto okamžiku píše Lublinský biskupovi, že by chtěl vytvořit čtyři sedmičetné skupiny soch: oběžnice, živly spolu se Dnem, Nocí a Osudem, mudrce a společenské stavy. Vilém Jůza v souvislosti s vyřčenou strukturou upozornil na skutečnost, že v sochařském rozvrhu kolonády lze nalézt myšlenkové schéma šesti skupin postav po šesti a dvě po čtyřech, přičemž jednu z vypočtených skupin tvoří zástupci římských společenských stavů. Razení soch na kolonádě, střídající mužské a ženské figury, lze podle této teorie členit na skupiny: bohové (Apollo, Aesculapius, Bacchus, Faunus, Marsyas, Mercurius) – bohyně (Ceres, Diana, Flora, Juno, Minerva, Venus) – historické osobnosti (Alexander Makedonský, Julius Caesar, Augustus, Livia, Julia Augusta, Agrippina) – reprezentanti stavů (Sacrificulus, Flamen, Senator, Eques, Civis, Mancipium) – bájně ženské postavy (Atalanta, Cassandra, Medulina, Niobe, Nympha, Sibylla) – antické hrdinské postavy (Arungus, Pora, Seneca, Sabina, Veturia,

²⁰ HASKELL – PENNY 1994, kat. č. 76.

²¹ SCHÄFER 2000, s. 152.

²² PEŘINKA 1947, s. 610; SMÝKAL 1975, s. 80.

Mulier Aegyptia) – bájně mužské postavy (Actaeon, Hercules, Misenus, Hermaphroditus) – Múzy (Erato, Euterpe, Melpomene, Urania).²³

Odkaz na společenské stavy, učenost a antikvářské zájmy, jakož i reflexe výzdob nejvýznamnějších římských vil s papežskou villou Pamphilj v čele, dokonale reflektuje ambice olomouckého biskupa a jeho reprezentaci. Celou kariérou olomouckého biskupa prolíná „boj“ o práva a čelní pozici v rámci stavovských struktur, která olomouckému biskupovi náležela od dob získání říšského privilegia. Olomoucké biskupství spadalo coby říšské knížectví přímo pod říšského císaře a Karel II. z Liechtensteinu-Castelkorna danou pozici cílevědomě hájil.²⁴ Není divu, že ideový podtext stavovských pozic, lenních práv a knížecího statutu prolíná veškerými biskupskými zakázkami a promítl se také ve výběru reprezentantů stavů v sochách kolonády.

Vizuálním doplněním byly původně kašny se sochami Neptuna a Venuše, které měly lodžii uzavírat. Jejich podoba je zakotvena už pouze v rytině z Nypoortova alba.²⁵ Ideovým vzorem pro kašny kolonády se dle všeho staly grafiky v díle Georga Andrease Böcklera (1617-1687) *Architectura Curiosa Nova*.²⁶

Nad kašnami měly být provedeny malby, které dnes připomínají pouhá torza. Výrazně zastřené fragmenty maleb, spojované s pravděpodobným autorstvím ticinského malíře Carpofoora Tencally (1623-1685), zdobí konchu nad severovýchodní nikou zahradní kolonády.²⁷ Dochovaná malba má spíše charakter podmalby nerealizované fresky a nacházela se nad Venušinou fontánou. Chiaroscurová postava ženy přesvědčivě odkazuje k bohyni Cereře na svém voze taženém hady. Viditelnou vazbou k sochařskému souboru koloná-

²³ JÚZA 1985, s. 292-293; JÚZA 1990, s. 462-463; SCHÄFER 2000, s. 152.

²⁴ PAVLÍČKOVÁ 2010, s. 265-268; PAVLÍČKOVÁ 2011, s. 36-41.

²⁵ Jedná se o tisk sestávající z alba dvaatřiceti ryteckých vyobrazení Libosadu a celkových pohledů na kroměřížskou rezidenci a okolí. Album bylo doprovázeno úvodním textem biskupského ceremoniáře a kanovníka u sv. Mořice v Kroměříži Augustina Hegera. Vyhotovením rytin byli pověřeni dva vagantní malíři a rytci Georg Matthias Vischer (1628-1696) a Justus van den Nypoort (1645/1646 – po 1698) a zkompletované dílo bylo vydáno v Kroměříži roku 1691; viz HEGER 1691, obr. 4-5. Grafiky fontán jsou popsány následovně: 4. *Grotta Neptuni zur Rechten der Gallerie Ende*; 5. *Grotta Veneris zur Lincken der Gallerie Ende*.

²⁶ O sochách již PEŘINKA 1947, s. 608. Komparace s Böcklerem viz ZATLOUKAL 2004, s. 34; BÖCKLER, III. sv., č. 24.

²⁷ Malby se podle dochované dokumentace nacházely také nad severozápadní nikou, dnes jsou však zabílené či zničené; viz ZAPLETALOVÁ 2013, s. 151-153.

dy je přítomnost obou bohyň, Venuše i Cerery, mezi enfiládou soch kolonády. Subtilnější vztah pak odkrývá grafická předloha malby, na niž poukázala Jana Zapletalová. Figura Cerery vychází z detailu Cortonovy fresky realizované v paláci Pamphilj na Piazza Navona v Římě v letech 1651-1654, přičemž o její rozšíření se postaralo grafické album vydané kolem roku 1661 Giovannim Giacometem Rossim.²⁸ Římské prestižní zakázky, vznikající pro papeže Inocence X., evidentně zaznamenaly v Kroměříži recepci v mnoha podobách, malířské i sochařské.

V zásadním významu kolonády, kopiích věhlasných antických soch, navazoval biskup Liechtenstein-Castelkorn na přinejmenším stoletou tradici, která hodnoty antikvity posunula na kritérium uměleckého posuzování. Není divu, že pro získání kopií antik, včetně Senekovy sochy, použil grafické předlohy. Ty se totiž od dob vrcholné renesance staly nejběžnějšími a nejekonomičtějšími způsobem přenosu informací pro potřeby pořízení kopií. Slavné římské vily, sloužící jako poloveřejné kolekce vybraných antikvit, zazářily svým ohlasem po celé Evropě a mnozí panovníci a vládnoucí rody objednávali do svých sbírek bronzové kopie v životní velikosti.²⁹ Olomoucký biskup pochopitelně nedisponoval takovým majetkem, aby mohla být v Kroměříži vytvořena galerie bronzových odlitků jako ve Fontainebleau či královském paláci v Madridu, přesto byla však výstavba kolonády motivována stejnými hledisky vkusu a reprezentace.

²⁸ ZAPLETALOVÁ 2013, s. 155-156.

²⁹ HASKELL – PENNY 1994, s. 3-36.

Seznam citované literatury:

- ANTICKÉ TRADICE v českém umění. Praha: Národní galerie v Praze 1982.
- BAŽANT, Jan. Antické vzory soch v kolonádě kroměřížské Květnice. In *Ingre-dere hospes IV. Sborník Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Kroměříži*. Kroměříž: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Kroměříži 2011, s. 77-101.
- BEARD, Mary – HENDERSON, John. *Classical Art From Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press 2001.
- BÖCKLER, Georg Andreas. *Architectura curiosa nova, Das ist: Neue/ Ergötzliche/ Sinn- und Kunstreiche/ auch nützliche Bau- und Wasserkunst*. Nürnberg: Paul Fürst cca 1664.
- CALZA, Raissa (ed.). *Antichità di Villa Doria Pamphilj*. Roma: De Luca 1977.
- EBERT-SCHIFFERER, Sibylle. *Caravaggio. The Artist and His Work*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2012.
- FÍŠER, Zdeněk – KROUPA, Jiří. *Kroměříž. Průvodce městem*. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska 1991.
- FREEDMAN, Luba. *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- HASKELL, Francis – PENNY, Nicholas. *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven: Yale University Press 1994.
- HEGER, Urban Franz Augustin. *Des Fürstlicher Cremsierischen Lust-Garten*. Cremsier 1691.
- HESS, Günter. *Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell & Steiner, Roma: Inst. Historicum Soc. Iesu 2009.
- INGERLE, Petr. kat. heslo č. 12. In KROUPA, Jiří (ed.). *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670-1790*. Brno: Moravská galerie 2002, s. 105-107.
- INGERLE, Petr. Between the „descriptive“ and the „narative“. Justus van den Nypoort and his work in Salzburg and Olomouc. *Acta historie artis Slovenica*, 11, 2006, s. 123-132.
- JŮZA, Vilém. K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži. *Historická Olomouc a její současné problémy*, V, 1985, s. 287-296.
- JŮZA, Vilém. K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zürna. *Památky a příroda*, 15, 1990, č. 8, s. 458-465.
- JŮZA, Vilém – KRSEK, IVO – PETRŮ, Jaroslav – RICHTER, Václav. *Kroměříž*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1963.
- KERR, James. *The Deaths of Seneca*. Oxford: Oxford University Press 2009.

- MIRABELLA, Vincenzo Mirabella. *Dichiarazioni della pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie d'esse, e de' Principi che quelle possederterro*. Napoli: Scorriggio 1613.
- NOLL, Thomas. „Der sterbende Seneca“ des Peter Paul Rubens. Kunsttheoretisches und Weltanschauliches Programmbild. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 52, 2001, s. 89-158.
- PAVLÍČKOVÁ, Radmila. *Sídla olomouckých biskupů za Karla z Liechtensteinu-Castelcornu (1664-1695)*. Disertační práce FF UP Olomouc 2001.
- PAVLÍČKOVÁ, Radmila. Portrétní galerie olomouckých biskupů. In ELBEL, Martin – JAKUBEC, Ondřej (eds.). *Olomoucké baroko. Proměny ambicí jednoho města. Svazek 1: úvodní svazek*. Olomouc: Muzeum umění 2010, s. 262-268.
- PAVLÍČKOVÁ, Radmila. Olomoučtí biskupové barokní éry. In: JAKUBEC, Ondřej – PERŮTKA, Marek (eds.). *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620-1780. Svazek 3: historie a kultura*. Olomouc: Muzeum umění 2011, s. 34-42.
- PERRIER, François. *Segmenta nobilium signorum et statuarum, quae temporis dentem invidium evasere Urbis aeternae ruinis erepta: Typis aeneis ab se commissa, perpetuae venerationis monumentum*. Romae 1638.
- PEŘINKA, František Václav. *Dějiny města Kroměříže. Dějiny z let 1619-95, Sv. 2, část 1. Kroměříž: Nákladem kroměřížského národního výboru a osvětového sboru 1947*.
- PETRŮ, Jaroslav. Manýristický přínos k urbanismu druhé poloviny 17. století v Kroměříži. *Památky a příroda*, 3, 1978, s. 529-534.
- PRINZ, Wolfram. The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting. *The Art Bulletin*, 55, 1973, č. 3, s. 410-428.
- RUSSELL, Susan. Antiquarianism and the Villa Pamphilj on the Janiculum Hill in Rome. *Papers of the British School at Rome*, 82, 2014 (October), s. 237-264.
- SAMEK, Bohumil. *Umělecké památky Moravy a Slezska I*. Praha: Academia 1994.
- SANDRART, Johann Jacob. *Übrig gebliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten und der Bild-Hauer-Kunst der Alten in Basso-relievo: nach den Marmolsteinern Originalien, so zu Rom in den Triumphbögen und altverfallenen Gebäuden auzutreffen sind [...] / nach ihrer eigentlichen Vollkommenheit in LXXX grossen Figuren abgezeichnet von Petro Sancto Bartolo, und mit nützlichen Anweisungen erkläret von Jo. Petro Bellorio [...]*. Nürnberg: Verlegt und herausgegeben Johann Jacob von Sandrart 1692.

- SCHÄFER, Alfred. Kremsier und Wörlitz: Zwei ideale Sammlungsarchitekturen des 17. und 18. Jhs. im Vergleich. In BOSCHUNG, Dietrich – VON HESBERG, Henner. *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*. Mainz am Rhein: Verlag Phillip von Zabern 2000, s. 147-157.
- SISMONDO RIDGWAY, Brunilde. *Hellenistic Sculpture I*. Wisconsin: University of Wisconsin Press 2002.
- SMÝKAL, Milan. *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě*. Magisterská diplomová práce FF MU, Gottwaldov 1975.
- VILLA PAMPHILIA *eiusque Palatium, cum prospectibus, statuæ, fontes, vivaria, theatra, areolæ plantarum* [...]. Roma: Giovanni Giacomo de Rossi 1670.
- ZAPLETALOVÁ, Jana. Květná zahrada (Libosad): Kolonáda. In MÁDL, Martin. *Tencalla II. Katalog nástěnných maleb Carpofoara a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách*. Praha: Artefactum 2013, s. 151-156.
- ZATLOUKAL, Ondřej. *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže*. Olomouc: Muzeum umění 2004.

Mgr. Radka Nökkala Miltová, Ph.D., Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, Brno, 602 00
miltova@phil.muni.cz