

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Veronika Wanková

Apollón a Marsyas versus Pieta Rondanini

Srovnání pozdní tvorby Tiziana a Michelangela

bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

2008

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a všechny použité prameny a literaturu jsem řádně citovala.

V Praze dne 20. 6. 2008

.....

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, díky kterým tato práce vznikla. Především jsem velmi vděčná svému vedoucímu bakalářské práce PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za množství cenných podnětů. Děkuji svým kolegyním, které studovaly v zahraničí a zprostředkovaly mi řadu zahraniční literatury. Děkuji Evě Vlasákové a Mgr. Tereze Sieglové za pomoc s italskými překlady a kolegům a kolegyním, kteří mě svým optimismem vždy podpořili v další práci.

Dále bych chtěla poděkovat paní Černé a Ďuryšové a celé své rodině za dobré psychické i finanční zázemí, bez kterého by tato práce nevznikla. Děkuji i Tomáši Knedlíkovi za ochotu kontrolovat mou práci a celkovou podporu při studiu i mimo něj.

Obsah

1. Úvod	5
2. Přehled literatury	6
2.1 Tizian	6
2.2 Michelangelo	8
2.3 Srovnání děl Tiziana a Michelangela	9
3. Apollón a Marsyas versus Pieta Rondanini	10
3.1 Apollón a Marsyas	10
3.1.1 Signatura, průzkumy	10
3.1.2 Provenience	11
3.1.3 Objednavatelé	12
3.1.4 Zkoumání obrazu, dokončenost	13
3.1.5 Kopie	15
3.1.6 Námět	16
3.1.7 Východisko námětu	18
3.1.8 Srovnání	18
3.1.9 Postavy	20
3.1.10 Symetrie a význam obrazu	23
3.2 Pieta Rondanini	25
3.2.1 Prameny, provenience	26
3.2.2 Objednavatelé	29
3.2.3 Zkoumání a dokončenost	30
3.2.4 Datace	31
3.2.5 Námět	32
3.2.6 Kresby a inspirace	33
3.2.7 Pojetí	35
3.2.8 Vývojové fáze	35
3.2.9 Fragment	37
3.2.10 Význam	38
3.3 Srovnání tvorby Tiziana a Michelangela	40
3.4 Příbuznost a rozdílnost děl Apollón a Marsyas a Pieta Rondanini	45
4. Závěr	47
Obrazová příloha	49
Seznam vyobrazení	76
Seznam použitých pramenů a literatury	81
The Anotation	87

1. Úvod

Obsahem této práce je porovnání Tizianova obrazu *Apollón a Marsyas* s jiným pozdním dílem, *Pietou Rondanini*, kterou vytvořil Michelangelo. Oba mistři mají totiž mnoho společného...

Jak Tizian, tak i Michelangelo prožili rozkvět svých zemí i jejich úpadek, změnu myšlení i názorů, která se odehrála na poli hodnocení kvality umělecké činnosti. Oba se museli vyrovnávat se ztrátami svých blízkých a každý z nich na jejich ztrátu reagoval jinak. Oba se dožili na svou dobu nezvykle vysokého věku, jak Michelangelo, tak i Tizian překročili hranici osmdesáti let. Každý se však postavil jinak vůči svému životnímu osudu a taktéž dokázal jeho překážkám jinak odolávat.

Oba tvůrci byli svědky posunu hodnot vrcholné renesance a oba dospěli k melancholii. Michelangela se zmocnily pochybnosti o ceně umění, jeho pohled na umění byl skeptický a ke konci svého života vedl boj s výtvarným názorem předcházející epochy. Naopak Tizian svým pojetím člověka a jeho okolí zůstal daleko více i ve svém pokročilém věku ponořen do ducha své doby. Člověk u něj zůstal vždy konkrétní a individuální osobností, která je tvořena pulzujícími barvami a obklopena dramatickou atmosférou, jež mu zprostředkovala organické spojení s okolním světem a celým kosmem.

Jako zástupce jejich pozdní tvorby jsem vybrala Tizianovo dílo, kterým se mohou pyšnit české sbírky, *Apollón a Marsyas*, a poslední dílo Michelangela, nacházející se v Miláně, *Pietu Rondanini*. Obě tato díla mají něco společného. Vyjadřují úvahy o pocitu marnosti, hluboké zaujetí bolestí a uvědomění si váhy hříchu a možného vykoupení. Jiným společným znakem je, že nebyla vytvořena na zakázku. Umělci je tvořili pro sebe, a tím se nevyhnuli tomu, že do těchto děl vložili velkou část svých myšlenek a svého pohledu na svět.

Dalším pojítkem *Apollóna a Marsya* a *Piety Rondanini* je nedokončenost, která do tvorby starců přinesla novou hodnotu. Tizian ani Michelangelo nepředkládají svá díla divákovi na zlatém podnosu, ale chtějí, aby tvořil s nimi a stal se jedním z vrcholů trojúhelníku, který má zahrnovat tvůrce, dílo a diváka.

V obou dílech se tedy autoři vracejí k tématům, která byla pro ně známá, ale pojmají je nově, vkládají do nich své nové myšlenky. V této práci jsem se tedy rozhodla shrnout dosavadní poznání o *Apollónovi a Marsyovi* a *Pietě Rondanini*, zabývat se tím, jaké myšlenky umělci do těchto děl vložili, co je ovlivňovalo v práci a jak oni a jejich závěrečná díla byla vnímaná a přijímaná.

2. Přehled literatury

Jak k Tizianově, tak i k Michelangelově pozdní tvorbě existuje velké množství literatury. Rozsah bakalářské práce mi však umožnil použít jen její zlomek, a proto je namísto upozornit jak na tituly v této práci zmíněné, tak i na další tituly, které tuto tematiku rozvíjejí.

Téma pozdní tvorby těchto mistrů zúžené jen na dvě díla tedy vyžaduje prostudování velkého množství literatury, aby byla tato díla chápána v souvislostech, a až následně by měla být vyčleněna, aby byl správně pochopen jejich smysl, velikost a unikátnost.

2.1 Tizian

K problematice pozdní tvorby Tiziana vyšly nejnověji dva katalogy *Tiziano* s podtitulem *L'ultimo atto*, jehož editorem je Lionello Puppi (2007) a *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, jehož editorkou je Sylvie Ferino-Pagden (2007). V těchto katalozích lze najít bohatou přehledně podanou bibliografii, která rozvíjí jednotlivá díla, Tizianovu tvorbu, dokumenty, pracovní postupy, řeší problematiku Tizianovy dílny a uměleckou kvalitu jeho děl. Dále bych ráda uvedla katalog výstavy z roku 2006, *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, který mimo jiné přináší technické novinky o Tizianově tvorbě. Jinými nenahraditelnými katalogy jsou pak *Tiziano* editora Falomira Miguela (2003) a nadčasový pařížský katalog *Le siècle de Titien* (1993). O benátském umění všeobecně, ale i s ohledem na Tiziana pojednává kniha *Titian and Venetian Painting, 1450-1590*, jejíž autorem je Bruce Cole (1999). Vztahy mezi Benátkami a uměním za Alpami se zabývá Bernard Aikema v *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian* (1999). Z periodik bych chtěla především zdůraznit *Studi Tizianeschi*, kde se pravidelně objevují články odborníků na benátské umění Bernarda Aikemy, Stefanie Mason, Augusta Gentiliho, Lionella Puppiho, Davida Rosanda a mnoha dalších.

Ze starší literatury, která se dotýká kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*, bych zdůraznila Otto Benesche (1928), Eugena Dostála (1924, 1930) a Antonína Breitenbachera (1925, 1927, 1930), kteří velmi důkladně podávají historii kroměřížské sbírky a v příloze se nacházejí i přepisy jednotlivých smluv a rekonstrukce výzdoby sálů kroměřížského zámku. Další nezbytnou publikací pro poznání Tizianova díla je *Problems in Titian: mostly iconographic* Erwina Panofského (1969). Velmi cenné jsou práce znalců Bernarda Berensona (1957) a Theodora Hetzera (1940), dále pak dvousvazková kniha *Tizian. Leben*

und Werk žaka Maxe Dvořáka Hanse Tietzeho (1936). Možné Tizianovo východisko obrazu *Apollón a Marsyas*, kresbu Giulia Romana, pak v roce 1958 publikoval Frederick Hartt. Ve třísvazkovém souboru *The paintings of Titian*, Harolda Wetheye, který ve třetím díle věnovanému mytologickým a historickým malbám souhlasí s Frederickem Harttem, tedy že Tizianovým východiskem by mohla být kresba Giulia Romana, ale uvažuje i nad inspirací antickými sarkofágy, kde jsou postavy stejně jako Marsyas z kroměřížského obrazu hlavou dolů.

Z českých studií je nutno zmínit práce Jaromíra Neumanna, který se ve studii z roku 1961 zabývá signaturou kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*, jeho tématem, filosofickým výkladem, formátem, možnými geometrickými vztahy v obraze, jeho srovnáním s dalšími pozdními Tizianovými díly a řeší ztotožnění Midase s Tizianem. Další studie Jaromíra Neumanna z roku 1962, 1996, 1998 a 1999 přinášejí bohatou přílohu s fotografiemi, navazují na orfickou teorii Jürgena Rappa (1987), polemizují s tvrzeními Augusta Gentiliho (1980, 1988), oceňují literární rozbory Philippa Fehla (1969) a postřehy Sydneyho Josepha Freedberga (1984) a kritické poznámky Antonia Pallucchiniho (1953–54, 1961, 1964, 1977, 1981, 1983). Dalším českým historikem umění, který se zabýval kroměřížským obrazem *Apollón a Marsyas*, je Lubomír Konečný, který vytvořil heslo tohoto obrazu pro *Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži* (1998) a v roce 2004 vydal brožuru *Tizian: Apollo a Marsyas* s částí restaurátorské zprávy Františka Sysla. Technologický a restaurátorský průzkum kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* s náčrtky změn jeho postav pak publikovali v roce 1997 Petr Berger, Tomáš Berger a Vlastimil Berger.

Problematice sbírky hraběte Thomase Howarda z Arundel a Surrey se věnují knihy *Patronage and collecting in the seventeenth century: Thomas Howard Earl of Arundel* (1985) a *Lord Arundel and his Circle Davida Howartha* (1985). Výzdobou zámku Binche v souvislosti s obrazem *Apollón a Marsyas* se podrobně věnuje Hans Ost (1992), zajímavá je i práce *Tizian und Marie von Ungarn* Sabine Tischer (1994). Dalšími publikacemi, které se věnují Tizianovi, jsou *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians* Daniely Bohde (2002), *Titian* (1980), jehož autorem je nynější ředitel Warburgova institutu v Londýně, Charles Hope, *The Genius of Venice 1500–1600* editorů Charlese Hope a Jane Martineau (1983) a katalog *Titian*, jehož editorem byl David Jaffé (2003).

2.2 Michelangelo

Nejnovějšími dosažitelnými pracemi, které se zabývají Michelangelovou *Pietou Rondanini*, je ***La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione*** (2006), jejíž editorkami jsou Maria Teresa Fiorio a Lucia Toniolo, a ***Pietà Rondanini*** (2004) Marie Teresy Fiorio. Tyto knihy poskytují jak informace o pramenech, přesunech *Piety Rondanini*, tak i technologické, chemické a restaurátorské informace přinášející rekonstrukci jednotlivých fází vzniku *Piety Rodanini*. Problematice Michelangelových Piet se dále věnuje Antonio Paolucci, který vydal již několik knih a článků zabývajících se jednotlivými *Pietami* (1997, 1999, 2000), a Bruno Mantura, který publikoval objevený fragment *Piety Rondanini* v ***Bolletino d'Arte*** (1973). Dále bych ke studiu Michelangela doporučila katalog výstavy ***Vita di Michelangelo*** editorů Bardeschi Ciulich a Pina Ragionieri (2001), knihu Filippa Tueny ***La grande ombra*** (2001), knihu Jamese Halla ***Michelangelo and the reinvention of the human body*** (2005) a knihu Cristiny Acidini Luchinat ***Michelangelo, scultore*** (2006). K Michelangelovým přátelům se pak vztahují knihy ***Vittoria Colonna e Michelangelo***, editor Pina Ragionieri (2005) a ***Daniele da Volterra, amico di Michelangelo***, editorka Vittoria Romani (2003). Zajímavá kniha, kde je Michelangelo chápán v širších souvislostech, se nazývá ***Reactions to the master: Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*** editorů Francis Ames-Lewis a Paul Joannides (2003). Dále se Romeo De Maio zabýval vztahem Michelangela k reformaci (1978). Kresbám z Ashmolean Museum se pak nejnověji věnuje Paul Joannides (2007).

Ze starších knih bych upozornila na životopis Michelangela obohacený o nové poznatky Aurelia Gottiho (1875). John Charles Robinson rozpoznal souvislost *Piety Rondanini* a oxfordských kreseb v ***Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters*** již v roce 1869. K reflexi textů Giorgia Vasariho dochází v knihách Karla Freye (1923–1930). Nelze opomenout Erwina Panofského ***Imago Pietatis*** (1927) a jeho ikonologické studie (1975), Charlese De Tolnaye (1934, 1951, 1960, 1971, 1975–1980), který se zabýval Michelangelovou osobností, dobou, významem a shrnuje jednotlivé názory na možné vlivy na podobu *Piety Rondanini*, ***Michelangelo's three pietàs*** Fredericka Hartta (1975) a ***The complete sculpture of Michelangelo*** Umberta Baldini (1982). Fritz Baumgart se zabývá datací jednotlivých fází vzniku *Piety Rondanini* (1935) a Werner Körte se věnuje problematice nedokončenosti Michelangelových děl (1955). Karl Frey se zabývá Michelangelovou básnickou tvorbou, ale i jeho dopisy (1897, 1907). Zajímavý článek Alexandra Nagela týkající se posledních Michelangelových kreseb

a piet: *Piety Rondanini*, *Piety Palestrina* a florentské *Piety*, vyšel v *Zeitschrift für Kunstgeschichte* roku 1996.

V českém jazyce si lze přečíst *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* Giorgia Vasariho (1976, 1998), životopis Michelangela Ascania Condiviho (1964) a Michelangelovu korespondenci a poezii (1964, 1970, 1999), jenž všechny přeložil Jan Vladislav.

2.3 Srovnání děl Tiziana a Michelangela

Publikací, které by se přímo zabývaly srovnáním tvorby Tiziana a Michelangela je velmi málo. Zmínila bych v roce 1994 publikovanou disertační práci Pauly Carabell, jejíž školitelem byl David Rosand, *Image-making and identity, two case studies: Michelangelo and Titian*, a knihu Rony Goffen *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian* z roku (2004). Další knihy se tomuto srovnání věnují spíše jen okrajově, a proto je není nutno zmiňovat, jelikož na srovnání pozdní tvorby Tiziana a Michelangela lze narazit také při pozorném čtení ve dříve zmíněných knihách a katalozích.

Díky absenci knih zabývajících se přímo srovnáním děl *Apollón a Marsyas* a *Pieta Rondanini* se tak nabízí volné pole působení pro badatele, kteří se mohou pustit do vyhledávání pojmů a rozporů mezi těmito dvěma vynikajícími díly.

3. Apollón a Marsyas versus Pieta Rondanini

3.1 Apollón a Marsyas

Kroměřížský obraz *Apollón a Marsyas* [4] společně s mnichovským *Korunováním trním* a benátskou *Pietou* [15] patří mezi vrcholná díla Tizianovy pozdní tvorby. Pojítkem všech těchto děl je téma smrti, která není znázorněna bouří emocí, bolestnou křečí nebo snahou o její odvrácení, ale je, ať již Marsyem nebo Kristem, soucitně přijímána. Avšak míra dokončenosti, technika malby i barevnost je u každého obrazu zcela odlišná. Tato Tizianova díla komunikují s divákem jednak prostřednictvím divákovy fantazie, ale také skrze malého satyrka z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*, muže z mnichovského *Korunování trním* nebo Maří Magdaleny z benátské *Piety*. Aby se tedy divák dostal k těmto obrazům blíže a začal se jimi zabývat, musí si je skrze nedokončené detaily ve své fantazii sám dotvořit. Tímto Tizian dosáhl toho, že dokončení obrazu je čistě jen na divákově fantazii a náladě, a tak se obraz pro něj může stát daleko zajímavějším právě svou proměnlivostí.

3.1.1 Signatura, průzkumy

Tizianův obraz *Apollón a Marsyas* je signován „TITIANVS P“ na kameni v pravém popředí obrazu. Tuto signaturu objevil Jaromír Neumann v roce 1960 a publikoval ji v překreslené verzi v roce 1961.¹ [1] Její pravost potvrdil restaurátorský průzkum Františka Sysla, který proběhl v letech 1961–1968.² [1]

První ucelenější technologický průzkum celé Tizianovy tvorby se uskutečnil a byl publikován u příležitosti Tizianovy souborné výstavy, která proběhla v Benátkách v roce 1991. Tento průzkum se věnoval porovnání kroměřížského obrazu s dalšími Tizianovými díly a také byla poprvé provedena infračervená reflektografie.³ Dalším rozsáhlým průzkumem, který provedli Petr Berger, Tomáš Berger a Vlastimil Berger, prošel obraz *Apollón a Marsyas* v letech 1995–1996. Popudem k zahájení těchto restaurátorských prací na kroměřížském díle byla jednak skutečnost, že v roce 1990 byla dobová kopie kroměřížského obrazu poprvé publikována, a jednak, že byly zdokonaleny vědecké metody

¹ Jaromír NEUMANN: Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby, in: Umění IX, 1961, 326.

² František SYSEL: Zpráva o technologii a restaurování, in: Lubomír KONEČNÝ: Tizian: Apollo a Marsyas, Praha 2004, 14-22.

³ Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER: Tiziano Vecellio – Apollo a Marsyas. Technologický a restaurátorský díla z arcibiskupské sbírky v Kroměříži, in: Zprávy památkové péče LVII, č. 5-6, 1997, 129.

restaurátorského průzkumu, což umožnilo nové technologické zkoumání. Průzkum tak využíval jak infračervenou reflektografii, tak i rentgenografii.⁴

3.1.2 Provenience

Osud obrazu *Apollón a Marsyas* není dosud plně vyjasněn. Je však velmi pravděpodobné, že zůstal až do Tizianovy smrti v jeho ateliéru, nebo že se alespoň nacházel v prostorech jeho benátského domu. Zřejmě ani po umělcově smrti v roce 1568 nebyl obraz nikomu vydán. Není totiž ani jasné, komu by mohl být vydán a zda-li vůbec někomu, jelikož motivace jeho vzniku byla pravděpodobně hluboce osobní Tizianovou záležitostí.⁵

Další jeho stopa se vyskytla roku 1655,⁶ tedy po uplynutí více než sedmdesáti let od Tizianovy smrti, v Amsterodamu ve sbírce Thomase Howarda, hraběte z Arundel a Surrey.⁷ O tom, jak se obraz *Apollón a Marsyas* dostal do jeho sbírky, existuje mnoho domněnek. Jednou z nich je, že William Petty, který pracoval pro hraběte Thomase Howarda, zakoupil toto dílo v Benátkách nejdříve ve třicátých letech 17. století.⁸ Nejčastěji je však uváděno, že obraz *Apollón a Marsyas* získala v Benátkách po roce 1620 hraběnka Alethea Arundelová, která zde pobývala. Údajně jí ho měl věnovat přímo Tizianův synovec Tizianello.⁹ Hraběnka Alethea měla následně obraz odvézt do Anglie, kde jej pak získal hrabě Thomas Howard, který ho v roce 1654 přemístil do své nové sbírky v Amsterodamu.¹⁰ Po smrti hraběte Thomase Howarda¹¹ obraz koupili bratři Franz a Bernard von Imstenraedové, obchodníci a sběratelé v Kolíně nad Rýnem, u nichž byl obraz zaznamenán v letech 1667 a 1670.¹² Následně roku 1667 nabídl Franz von Imstenraed svou sbírku císaři Leopoldovi I. Císař Leopold I. však o ni neměl zájem, a tak ji Franz von Imstenraed chtěl prodat v loterii, kterou uspořádal ve Vídni v roce 1670 knihkupec Alexandr Hartung. Ani tento pokus se však nezdařil, a proto se Franz a Bernard von Imstenraedové rozhodli sbírku nabídnout ke koupi knížeti Karlu Eusebiovi

⁴ Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER 1997 (pozn. 3) 131.

⁵ Jaromír NEUMANN: Tizianův odkaz, Praha 1996, 5.

⁶ Hans OST oproti Lubomíru KONEČNÉMU uvádí rok 1654, Hans OST: Tizian – Studien, Böhlau / Verlag / Köln / Weimar / Wien, 1992, 127; Lubomír KONEČNÝ: Tiziano Vecellio zv. Tizian. Apollo a Marsyas (viz pozn. 7).

⁷ Lubomír KONEČNÝ: Tiziano Vecellio zv. Tizian. Apollo a Marsyas, in: Milan TOGNER: Kroměřížská obrazárna: Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži, Kroměříž 1998, 410.

⁸ David HOWARTH: Lord Arundel and his Circle, Yale 1985, 144.

⁹ Lionel CUST: Notes on the Collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, in: The Burlington Magazine 19, 1911, no. 101, 278sq.

¹⁰ Ibidem 280-286.

¹¹ Filippo PEDROCCO: Tiziano, Milano, 2000, 306.

¹² KONEČNÝ 1998 (pozn. 7) 410.

z Lichtenštejna.¹³ Když neuspěli ani u něj, obrátili se na olomouckého biskupa Karla von Liechtenstein-Castelcornu, se kterým roku 1673 podepsali kupní smlouvu.¹⁴ Tak byl obraz *Apollón a Marsyas* společně s celým obrazovým kabinetem bratří Immsternraedů převezen do Olomouce. Kde je počínaje tímto rokem zaznamenán v různých seznamech a inventářích: nejprve v olomouckém biskupském paláci a následně v galerii arcibiskupské rezidence v Kroměříži,¹⁵ kde se nachází dodnes.

3.1.3 Objednavatelé

Dosud není o objednavateli či objednavatelích kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* nic známo. Není však vůbec jisté, zda-li si obraz někdo objednal, jelikož se o tom nedochoval žádný záznam. Podle Jaromíra Neumanna však tento obraz Tizian vytvořil jen z vlastního podnětu.¹⁶

Hans Ost však s tímto názorem nesouhlasí a spojuje kroměřížský obraz s objednávkou Tizianových děl, kterou roku 1548 vystavila královna Marie Uherská, místodržící Holandska a sestra Karla V., jehož byl Tizian velkým oblíbencem. Tizian tedy dle Hanse Osta vytvořil dnes kroměřížského *Apollóna a Marsya* kolem roku 1550, avšak jen jako modello obrazu, jimž si královna přála vyzdobit hlavní sál svého zámku v Binche u Bruselu.¹⁷ [2] Královna Marie Uherská si však u Tiziana neobjednala jen tento námět, ale i další obrazy, které se všechny týkaly potrestání opovážlivců, jež se vzepřeli bohu,¹⁸ jako byli např. Tityos, Sisyfos, Tantalos a Ixion.^{19, 20} Hans Ost pak srovnal rozměry dvou Tizianových dodnes zachovaných obrazů, Titya a Sisyfa s kroměřížským *Apollónem a Marsyem*, aby dokázal jejich možnou příbuznost²¹ a odůvodnil svou tezi, že obraz *Apollón a Marsyas* měl patřit k tomuto souboru objednanému královnou Marií Uherskou. Tato úvaha však skýtá řadu nejasností. Tizian totiž sice pro královnu Marii Uherskou

¹³ Antonín BREITENBACHER: Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie, Kroměříž 1925, 34sq.

¹⁴ Smlouva, kterou olomoucký biskup Karel von Liechtenstein-Castelcorn koupil kabinet obrazů od Bernarda Alberta von Imsternraed a ceník zboží, jimž mělo být placeno za kabinet. 13. listopadu roku 1673, in: Antonín BREITENBACHER: Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie, 2. část, Kroměříž 1927, 127.

¹⁵ NEUMANN 1961 (pozn. 1) 326.

¹⁶ Jaromír NEUMANN: Tizian, Apollon a Marsyas. Uměleckohistorické poznatky o obraze navazující na technologický průzkum (I), in: Zprávy památkové péče LVIII, č. 8, 1998, 229.

¹⁷ Hans OST: Tizian – Studien, Böhlau / Verlag / Köln / Wien 1992, 155-159.

¹⁸ Ibidem 158.

¹⁹ Obrazy Tantalus a Ixion byly ztraceny, obrazy Tityus a Sisyphus, které se nyní nacházejí v Praze, byly poničeny požárem v roce 1554 in: Sydney Joseph FREEDBERG: Painting in Italy: 1500-1600, New Haven / London 1993, 507.

²⁰ Podrobně o zámku Binche a výzdobě in: Sabine TISCHER: Tizian und Maria von Ungarn: der Zyklus der "pene infernali" auf Schloss Binche (1549), Berlin / Frankfurt am Main, 1994, 51-63.

²¹ OST 1992 (pozn. 6) 159: Tityus 253x217 cm, Sisyfus 237x216 cm, Apollo a Marsyas, Kroměříž 235,3 x 206,6 cm, Apollo a Marsyas, kopie 235x190 cm (viz kapitola 3.1.5 Kopie)

vytvořil v roce 1549 tři obrazy a jeden před rokem 1553,²² ale ještě v roce 1553 je nedodal. Další nejasnosti do objednávky dále vnáší zničení zámku Binche na konci července roku 1554, za kterým stáli Francouzi, a v neposlední řadě také smrt samotné objednatelky, královny Marie Uherské, která zemřela 17. října 1558.²³

Sydney Joseph Freedberg se naopak přiklonil k názoru, že kroměřížský obraz Tizian namaloval bez objednávky. Za důvod takového umělcova jednání pak označil událost, která se stala v Benátkách roku 1571, kdy došlo k mučení benátského velitele kyperské pevnosti Famagusta Marcantonio Bragadina, jenž byl za živa stažen z kůže. Tento drastický zážitek tedy dle Sydneyho Josepha Freedberga mohl obrátit Tizianovu pozornost k mýtu o krutém trestu, tedy k *Apollónovi a Marsyovi*.²⁴ Umělec se tedy mohl ve svém velmi vysokém věku rozhodnout vytvořit dílo jen jako reakci na tuto hrůznou událost, aby se tak pokusil sám pro sebe vystihnout něco z doby, kterou již nechápal a ona jeho také ne.

3.1.4 Zkoumání obrazu, dokončenost

Zkoumání kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* se vyvíjí od počátku 20. století. Jako první připisoval tento obraz Tizianovi Theodor von Frimmel ve svém příspěvku z roku 1909.²⁵ Po něm Eugen Dostál roku 1924 spojil údaje známé z archivních pramenů olomouckého biskupství s tímto obrazem, který se tehdy nacházel mezi okny v panelování stěny Trůnního sálu kroměřížského zámku, a připsal jej rovněž Tizianovi.²⁶ [3] Následně v roce 1930 svá tvrzení z předešlých let upravil, a tak změnil rok získání obrazu biskupem Karlem z Liechtensteinu-Castelcornu z 1670 na rok 1673.²⁷ Dalšími badateli, kteří se tímto dílem zabývali byli Otto Benesch²⁸ a Hans Tietze, jenž upozornil na to, že Tizian pojal jeho námět zcela nově.²⁹ V roce 1940 však vyslovil pochybnosti o Tizianově autorství kroměřížského obrazu velký znalec Tizianovy tvorby Theodor Hetzer³⁰ a v roce 1969 autor skvělých ikonografických studií Erwin Panofsky.³¹ Oba tyto znalci však obraz *Apollón a Marsyas* neviděli v originále.³² Nové argumenty pro

²² FREEDBERG 1993 (pozn. 19) 507.

²³ OST 1992 (pozn. 6) 158.

²⁴ Sydney Joseph FREEDBERG: Il musicista punito. Il supplizio di Marsia, in: Franco Maria Ricci, 1986, č. 45, 139-152.

²⁵ Theodor von FRIMMEL: Verzeichnis einer Wiener Bilderlotterie im Jahre 1670, in: Blätter für Gemäldekunde 1, 1909, 144.

²⁶ Eugen DOSTÁL: Studie z arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, in: Časopis Matice moravské, roč. 48, Brno 1924, 146sq., 177-185.

²⁷ Antonín BREITENBACHER / Eugen DOSTÁL: Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, Olomouc 1930, 81.

²⁸ Otto BENESCH: Die fürstbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier, in: Pantheon, 1, 1928, 22sq.

²⁹ Hans TIETZE: Tizian: Leben und Werk. Textband, Vienna 1936, 247sq.

³⁰ Theodor HETZER: Vecellio Tiziano, in: Thieme-Becker Lexikon, sv. 34, Leipzig 1940, 167.

³¹ Erwin PANOFSKY: Problems in Titian: mostly iconographic, London 1969, 171.

³² NEUMANN 1998 (pozn. 16) 232, pozn. 20.

Tizianovo autorství přinesl následně Jaromír Neumann, a tak je v současnosti kroměřížský obraz i díky technologickým, restaurátorským a znaleckým průzkumům bez pochybností řazen mezi Tizianova autorská díla.

Novou otázkou je jeho nedokončenost, a to i přesto, že obraz má zaručenou signaturu,³³ kterou umělec vždy připojil na závěr své práce. Tuto otázku vyvolal jednak nedostatek pramenů o Tizianově tvorbě v jeho stáří, tedy i o tomto obraze, ale také možnost, že Tizian svá pozdní díla začal malovat i několik desítek let před svou smrtí a neustále se k nim v nepravidelných intervalech vracel. Když pak po jeho smrti obrazy zůstaly v ateliéru nedokončené, mohly být po jakýchsi úpravách prodány.^{34, 35} Tato otázka tedy zahrnuje nejen problematiku dokončenosti nebo nedokončenosti, ale i velmi obtížné rozlišení Tizianovy ruky od ruky těch, kteří mohli jeho obrazy dotvářet a dokončovat. Badatele lze tak v případě kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* rozdělit na tři tábory: na ty, kteří se domnívají, že Tizian dílo nestihl dokončit (např. Charles Hope),³⁶ ty, kteří si myslí, že ho dokončil a považují jeho specifické pojetí za záměrné (např. Rodolfo Pallucchini,³⁷ Jürgen Rapp³⁸, David Rosand)³⁹ a nakonec na ty, kteří rozeznávají na obraze přítomnost ještě jiné ruky než samotného mistra Tiziana (např. Augusto Gentili).⁴⁰

Jaromír Neumann však ještě navíc na pozdních Tizianových obrazech odlišuje „nonfinito“ od nedokončenosti, nedozrálosti nebo předčasného přerušení práce na obraze. „Nonfinito“ je pro něj Tizianem svobodné využití nestejnomyšlného promalování všech částí obrazu, což mu dalo možnost něco jen naznačit nebo určitou myšlenku zdůraznit.⁴¹ Stejně jako Jaromír Neumann i Bernard Aikema považuje „nonfinito“ za důležitý znak pozdních Tizianových děl, avšak navíc upozorňuje na to, že u Tiziana lze vyzorovat několik stupňů „nonfinita“, které se liší obraz od obrazu a závisí na Tizianově potřebě vyjádření důležitosti události nebo postavy.⁴²

³³ KONEČNÝ 1998 (pozn. 7) 421, pozn. 35.

³⁴ Miguel FALOMIR (ed.): Tiziano, Madrid 2003, 413sq.

³⁵ Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien 2007, 272.

³⁶ Charles HOPE se domnívá, že kdyby kroměřížský obraz *Apollo a Marsyas* Tizian dokončil, tak by dílo získal do svých sbírek Filip II.: Jane MARTINEAU / Charles HOPE: *The Genius of Venice: 1500-1600*, London 1983, 228, Charles HOPE: *Titian, Prince of Painters*, ed. Susanna Biadene, Venice 1990, 84.

³⁷ Rodolfo PALLUCCHINI: *The Genius of Venice: 1500-1600 alla Royal Academy of Arts di Londra*, in: *Arte Veneta: Rivista di storia dell'arte*, 37, 1983, 282.

³⁸ Jürgen RAPP: *Tizians Marsyas in Kremsier. Ein neuplatonisch – orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung*, in: *Pantheon, Internationale Jahresschrift für Kunst*, 45, 1987, 70-89.

³⁹ David ROSAND: *The Genius of Venice*, in: *Renaissance Quarterly*, 37, 1985, č. 2, 295sq.

⁴⁰ Augusto GENTILI: *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988, 233sq.

⁴¹ Jaromír NEUMANN: *Tizian, Apollon a Marsyas. Uměleckohistorické poznatky o obraze navazující na technologický průzkum (II)*, in: *Zprávy památkové péče* LIX, č. 4, 1999, 139.

⁴² Přednáška: Bernardo AIKEMA: *Titian's Late Style: Observations and Questions Related to Recent Studies*, 23. dubna 2008, Praha.

3.1.5 Kopie

Kromě kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* [4] existuje ještě jeho dobová kopie, [5] která se v letech 1980 a 1988 objevila na uměleckém trhu.⁴³ Tato kopie se dnes nachází v soukromé sbírce v Itálii a je datována kolem poloviny 16. století.⁴⁴ Její nekvalitní snímek z Gabinetto Fotografico Nazionale v Římě zhlédl Jaromír Neumann ještě před jejím restaurováním v Biblioteca Hertziana v Římě roku 1969. Veřejnosti však byla tato kopie kroměřížského obrazu poprvé představena až na výstavě ve Vídni, která proběhla na přelomu let 1989 a 1990,⁴⁵ a v katalogu této výstavy byla prezentována Wolfgangem Prohaskou jako nepublikovaná verze Giuseppa Porty.⁴⁶ Toto tvrzení však Jaromír Neumann upravil a upozornil na to, že kopie je dílem anonymního autora,⁴⁷ s čímž nejnověji souhlasí i Augusto Gentili a Lionello Puppi.⁴⁸

Při srovnání kopie kroměřížského obrazu [5] a jeho samotného [4] si lze povšimnout absence lehkosti Tizianovy štětcové malby a toho, že autor kopie se pravděpodobně potýkal s problémy se čtením Tizianovy náznakové malby, což dokazuje jeho potřeba řadu věcí, které Tizian na kroměřížském obraze jen naznačil, dotvořit, aby mu jeho kopie dávala alespoň nějaký smysl. Kopie se tedy od kroměřížského originálu dále odlišuje pozicí hudebníka, který hraje na antickou lyru a přes rameno sleduje diváka, zatímco hudebník z kroměřížského obrazu hraje na modernější hudební nástroj, liru da braccio, a vzhlíží do nebes. Dalšími rozdíly jsou: různé uchopení nože, který Apollón na kopii drží v jiném úhlu než Apollón na kroměřížském obraze, dále pak strom, jehož větve na kopii jsou jinak uspořádané, a ruce Marsya, z kterých se na kopii staly jen pahýly, jako by kopista nevěděl, co si s nimi počít. U Skytha z kopie, který přináší vodu, se neobjevuje tak ladná pozice prstů levé ruky, jako je tomu na kroměřížském obraze, a navíc se na drapérii krále Midase nacházejí jakési čáry, které měly zřejmě naznačit budoucí umístění psa.⁴⁹ V pravém rohu kopie pod králem Midasem pak leží lékythos, jenž se na kroměřížském obraze vůbec nevyskytuje. Dále je král Midas oproti kroměřížskému obraze zahalen do mohutného pláště, díky kterému se stal dominantou kopie. Druhý Skyth z kopie avšak tentokrát s šerpou, který stojí nad Apollónem, je dle Jaromíra Neumanna další známkou kopistova neporozumění Tizianova náznaku. V tomto případě pak kopista

⁴³ Sotheby Parke Bernet Italia: Catalogo 4. 12. 1980.

⁴⁴ Lionello PUPPI (ed.): Tiziano. L'ultimo atto, Milano 2007, 396sq.

⁴⁵ NEUMANN 1998 (pozn. 16) 225, pozn. 1.

⁴⁶ Wolfgang PROHASKA: Concetti anticamente moderni e modernamente antichi. Giulio und die Folgen, in: Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Wien 1989, 275sq.

⁴⁷ NEUMANN 1998 (pozn. 16) 225, pozn. 1.

⁴⁸ PUPPI 2007 (pozn. 44) 396sq.

⁴⁹ Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER 1997 (pozn. 3) 129.

nepochopil, že se má jednat o pochvu na dýku, kterou měl Skyth zavěšenou na svém boku, jak tomu je na kroměřížském obraze.⁵⁰

Tyto rozdíly dosvědčují, že kopie kroměřížského obrazu není kopií jejího konečného stavu, ale je záznamem jedné z jeho tvůrčí fáze. Augusto Gentili se však domnívá, že tato kopie představuje téměř hotovou fázi kroměřížského díla, jak jej měl Tizian zanechat, když zemřel. Na kroměřížském obraze byl již tedy namalován pomocník držící antickou lyru, ale ještě ne satyrek se psem, což má právě dle Augusta Gentiliho dosvědčovat kopie.⁵¹ Její odlišnosti od kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* Augusto Gentili vysvětluje zásahem Tizianova pomocníka Palmy il Giovane, který dokončoval i Tizianovu *Pietu* z Galleria dell'Accademia v Benátkách. Palma il Giovane měl tedy bez pochopení původního mistrova záměru, domalovat druhého Apollóna, tzn. hráče hrajícího na liru da braccio.⁵² Zásah Palmy il Giovane do kroměřížského obrazu však Jaromír Neumann radikálně odmítá a odvolává se na specialisty, kteří se zabývají jeho tvorbou.⁵³ Dle Jaromíra Neumanna tedy kopie kroměřížského obrazu dokládá jeho stav před úpravami, které však v průběhu několika následujících desetiletí provedl sám Tizian.⁵⁴ Tyto úpravy a přetváření, např. změna postavení hudebníka nebo změna z klasické lyry na liru da braccio, nakonec prokázal i restaurátorský průzkum z let 1995–1996.⁵⁵

3.1.6 Námět

Námět kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* vychází z Ovidiových *Proměn*. Neilustruje však jen jeden příběh, ale dochází v něm dle Hanse Tietzeho ke spojení dvou příběhů.⁵⁶ První vypráví o Marsyovi, frýžském satyroví, který najde hudební nástroj (píšťalu), jenž odhodila bohyně Athéna. Naučí se na něj hrát a následně vyzve Apollóna na hudební souboj. Marsyas je v souboji poražen a za svou opovážlivost krutě potrestán stažením z kůže. Z jeho krve a ze slz dalších obyvatel frýžských lesů pak vyrazí pramen řeky nazývané Marsyas.⁵⁷ Tento příběh je spojen s dalším vyprávěním o hudebním souboji, tentokrát mezi Apollónem a Panem. V něm vystupuje i frýžský král Midas, který byl soudcem obou aktérů a následně byl potrestán bohem za to, že vítězem označil obyčejného Pana. Trestem mu bylo přirčení oslích uší.⁵⁸ A tak tímto spojením dvou Ovidiových

⁵⁰ NEUMANN 1996 (pozn. 5) 14.

⁵¹ PUPPI 2007 (pozn. 44) 396sq.

⁵² Augusto GENTILI: Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento, Roma 1980, 152.

⁵³ NEUMANN 1998 (pozn. 16) 234.

⁵⁴ NEUMANN 1996 (pozn. 5) 27.

⁵⁵ Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER 1997 (pozn. 3) 131.

⁵⁶ TIETZE 1936 (pozn. 29) 248.

⁵⁷ Publius OVIDIUS Naso: *Proměny*. Metamorphoses, Praha, 1998, 137.

⁵⁸ *Ibidem* 246sq.

příběhů se námět kroměřížského obrazu stal obsahově bohatším, ale i komplikovanějším, a proto je jeho interpretace dosud nejasná.

Jednou z nejproblematictějších postav kroměřížského obrazu je muž hrající na hudební nástroj, kterého Otto Benesch⁵⁹ a Emanuel Winternitz⁶⁰ považují za Apollóna. Avšak oproti nim označuje Philipp Fehl za Apollóna klečícího mladíka se světlými vlasy ozdobenými vavřínovým věncem a v muži hrajícím na hudební nástroj vidí Olympa, žáka Marsya, který k počtě Apollóna složil hymnus.⁶¹ Tato teorie však byla často kritizována, a tak Philipp Fehl svůj názor změnil a muže hrajícího na hudební nástroj ztotožnil přímo s autorem *Proměn*, Ovidiem.⁶² Oproti Philippu Fehlvi však Jürgen Rapp považoval postavu muže hrajícího na hudební nástroj za Orfea, Apollónova a Dionýsova žáka, který svou apollinsky vznešenou hudbou krotí animální pudy zvířat.⁶³ Tím Jürgen Rapp navázal na teorii Jaromíra Neumanna, inspirovanou myšlenkami Edgara Winda,⁶⁴ která kroměřížský obraz *Apollón a Marsyas* považuje za Tizianovu novoplatonsko-orfickou mysterijní meditaci nad smyslem smrti a utrpení.⁶⁵ Smysl obrazu tedy spočívá v promyšlenosti jeho alegorického významu, který vyjadřuje jak alegorii umění, kdy vyšší apollinská hudba vítězí nad neumělými zvuky vydávanými Marsyovým syringem, tak i morální kosmologickou alegorii, která směřuje až k harmonii veškerenstva. Pro Jaromíra Neumanna je tedy obraz nositelem eschatologického poselství a stahování z kůže je Tizianovou metaforou cesty ke světlu a pravdě.⁶⁶ Tak změny, které Tizian v průběhu několika desítek let na kroměřížském obraze *Apollón a Marsyas* provedl, jsou tedy podle Jaromíra Neumanna dokladem umělcovy potřeby znázornit v duchu novoplatónsko-křesťanské koncepce dvojí přítomnost Apollóna, a to jako hudebníka i jako klečícího mladíka.⁶⁷ O jeho dvojí přítomnosti uvažuje i Augusto Gentili, ale za její důvod považuje nepochopení původního Tizianova záměru Palmou il Giovane, který Apollóna namaloval dvakrát. Nejedná se tedy o žádnou souvislost s novoplatónsko-křesťanskou koncepcí, ale Tizian navrhl muže hrajícího na hudební nástroj jen jako pouhého Apollónova pomocníka k nošení hudebního nástroje a Palma il Giovane jen tento záměr pozměnil.⁶⁸

⁵⁹ BENESCH 1928 (pozn. 28) 22sqq.

⁶⁰ EMANUEL WINTERNITZ: *Musical instruments and their symbolism in western art: Studies in musical iconology*, New Haven 1979, 156.

⁶¹ PHILIPP FEHL: *Realism and Classicism in the Representation of a Painful Scene: Titian's Flaying of Marsyas*, *Czechoslovakia Past and Present*, II, 1969, 1387-1415.

⁶² PHILIPP FEHL: *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in History of the Classical Tradition*, Irsa / Vienna, 1992, 130-45.

⁶³ RAPP 1987 (pozn. 38) 75sq.

⁶⁴ EDGAR WIND: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Suhrkamp / Frankfurt am Main, 1981, 198sq.

⁶⁵ NEUMANN 1961 (pozn. 1) 352sqq.

⁶⁶ NEUMANN 1961 (pozn. 1) 358.

⁶⁷ NEUMANN 1999 (pozn. 41) 127.

⁶⁸ GENTILI 1988 (pozn. 40) 232.

3.1.7 Východisko námětu

Na možné východisko kompozice kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* jako první upozornil v roce 1958 Frederick Hartt.⁶⁹ Považoval za něj návrhovou kresbu Giulia Romana⁷⁰ [6] pro fresku s námětem Apollóna trestajícího Marsya, která se nachází v Camera del Ovidio ve Stanza delle Metamorfosi v Palazzo del Te v Mantově a která byla roku 1527 vyhotovena spolupracovníky Giulia Romana Anselmem Guazzim a Agostinem da Mozzanegou. [7]

Frederick Hartt však v návrhové kresbě Giulia Romana nevidí jen pouhé ilustrování Ovidiových *Proměn*, ale domnívá se, že Giulio Romano se mohl pokusit o vyjádření svého ironického postoje k bezohledné společnosti své doby. Tomuto postoji by totiž také nasvědčovala v příběhu o Apollónovi a Marsyovi neobvyklá postava, a to panovník, který může udělat chybu, pokud si myslí, že smí být soudcem jakéhokoliv sporu, v tomto případě tedy uměleckého.⁷¹

Giulio Romano také mohl dle Antonia Foscariho prostřednictvím tohoto námětu vyjádřit svou zkušenost s množstvím nenávratných chyb, kterých se panovníci dopustili ať již v Mantově nebo v Římě, jehož poměry znal Giulio Romano ze svého předešlého pobytu.⁷²

3.1.8 Srovnání

Při srovnání kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* s kresbou Giulia Romana a kopií kroměřížského obrazu, [9] lze dojít ke zjištění, že muž hrající na hudební nástroj a Skyth z kopie kroměřížského obrazu jsou daleko bližší kresbě Giulia Romana než kroměřížskému obrazu samotnému. Pokud bychom se dobře zadívali na Skytha z kopie kroměřížského obrazu a z kresby Giulia Romana, zjistili bychom, že jsou téměř shodní oproti Skythovi z kroměřížského obrazu, s jehož prsty levé ruky si Tizian pohrál tak, aby Skyth mohl diváka odkázat na tryskající pramen řeky Marsyas.

Dále král Midas z kopie i kroměřížského obrazu sedí zcela v jiné pozici než král Midas z kresby a ani si nezakrývá neštěstím a hrůzou tvář, ale jen si ji melancholicky podpírá, a oslí uši, které jsou na kresbě velmi výrazné, se na kopii i kroměřížském obraze téměř ztrácí, jelikož je místo nich položen důraz na Midasovu korunu.

Asi nejzásadnější změnou na kopii a kroměřížském obraze oproti kresbě je pootočení zavěšeného Marsya, který již není zobrazen z profilu, ale svou hrud' v celé své

⁶⁹ Frederick HARTT: Giulio Romano, New Haven 1958, vol. I, 111.

⁷⁰ Dnes uložena: Louvre, Departement des Artes Grafiques, Paříž, č. inv. 3487.

⁷¹ HARTT 1958 (pozn. 69) 111.

⁷² Antonio FORSCARI: Tra Giulio Romano e Tiziano. Il duplice supplizio di Marsia e altre metamorfosi, in: Lionello PUPPI (ed.): Tiziano. L'ultimo atto, Milano 2007, 129-134.

šíří otáčí k divákovi a svými lokty se dotýká země. Další postava kroměřížského obrazu i kopie, Apollón, klečí při pečlivém stahování kůže z Marsyovy hrudi oproti Apollónovi z kresby, který se jako by v rychlosti sklání k Marsyově paži, aby mu z ní stáhl kůži. Zdá se tedy, jako by Apollón z kresby pracoval daleko rychleji než přemýšlivý Apollón z kroměřížského obrazu.

Další postavou společnou pro všechna tři srovnávaná díla je pomocník Apollóna, který na kresbě svým nožem směřuje přímo na pohlaví Marsya. Tento moment se však jak na kroměřížském obraze, tak i na kopii neobjevuje, jelikož se oba obrazy vyhýbají zobrazení pohlaví.

Postava hudebníka se mění nejvíce. Na kroměřížském obraze hraje na liru da braccio a vzhlíží do nebes, na kopii hraje na antickou lyru a navazuje kontakt s divákem a na kresbě se snad ani nejedná o hudebníka, ale spíše jen o pomocníka, který nese Apollónovi jeho vítězný hudební nástroj.

Kroměřížský obraz má oproti kresbě ještě navíc satyrka se psem a malého psa lízajícího krev Marsya. Malý pes se dokonce objevuje i na kopii, ale místo velkého psa vpravo leží lékythos, který Tizian dle Lubomíra Konečného namaloval proto, že mohl pokládat pravý dolní roh kompozice Giulia Romana za příliš prázdný, a tak jej chtěl zaplnit použitím antikizující konvice.⁷³

Z porovnání kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*, kopie a kresby Giulia Romana lze tedy vyvodit, že Tizian kresbu nekopíroval, že nešlo jen o upravení kompozice do jiného formátu, ale že se jednalo o filosofickou proměnu podstaty díla. Kresba Giulia Romana totiž předpokládá navázání na další příběhy a nejlépe vyznívá v celku Ovidiových **Proměn**, které jsou zobrazeny v Camera del Ovidio v Palazzo del Te. [8] Přesto mohl Tizian tuto krutou scénu použít, aby díky ní upoutal divákovu pozornost a s naléhavostí zdůraznil nutnost zamyšlení se nad podstatou obrazu-života, nad vztahy mezi figurami-lidmi a nad významem obrazu pro diváka i pro Tiziana samotného.

Dle Antonia Foscariho Tizian na kroměřížském obraze postavy zlidštil a spojením dvou příběhů, které na sebe nenavazují, se vzdálil i svému možnému vzoru, kresbě Giulia Romana.⁷⁴ Dále se Antonio Foscari domnívá, že by se Tizian mohl v kroměřížském obraze inspirovat Midasovým přáním z Ovidiových **Proměn**, kdy si přeje získat zvláštní schopnost.⁷⁵ „Čehokoliv se dotknu, ať změni se ve žluté zlato.“^{76, 77} A tak se tímto bláhovým přáním král Midas stane ubohým boháčem, který se chce v zápětí zbavit

⁷³ KONEČNÝ 1998 (pozn. 7) 415.

⁷⁴ FOSCARI 2007 (pozn. 72) 133.

⁷⁵ Ibidem 134.

⁷⁶ OVIDIUS 1998 (pozn. 57) 245.

⁷⁷ Tato scéna v Ovidiových Proměnách předchází soudu mezi Panem a Apollonem.

bohatství, jelikož, přestože má jídla i pití dostatek, trýzní jej hlad a žízeň. Tento text z Ovidiových *Proměn* Antonio Foscari spojuje s možným postojem Tiziana k jeho tvorbě. Tizian se totiž mnoho let dotýkal barev a pigmentů, pláten a papírů,⁷⁸ a tedy mohl uvažovat podobně jako král Midas, že by se jeho rukou vše změnilo ve zlato? Může tedy jít v kroměřížském obraze *Apollón a Marsyas* o umělcovo vyrovnávání se s již ochabujícím zájmem o jeho díla a pozapomínáním na jeho samého v jeho velmi vysokém věku?⁷⁹

3.1.9 Postavy

Přítomnost některých postav na kroměřížském obraze *Apollón a Marsyas* lze velmi snadno zdůvodnit, ale objevují se i takové, které jsou předmětem neustálých dohadů. Jednou z těchto komplikovaných postav je i hudebník hrající na liru da braccio. Jaromír Neumann ho ztotožňuje s Apollónem, který je na obraze zpřítomněn dvakrát – jako postava klečící a jako postava hrající.⁸⁰ Philipp Fehl ho považuje za Ovidia,⁸¹ Jürgen Rapp za Orfea.⁸² Všichni tito badatelé svá tvrzení opírají o jakýsi filozofický základ. Např. Jaromír Neumann, který je zastáncem úvah Jürgena Rappa a jeho představy hudebníka jako Orfea, se domnívá, že Tizian mohl chtít znázornit právě Orfea, jelikož byl již od pozdní antiky až do nové doby považován za božsky inspirovaného hudebníka, který v sobě spojoval apollinské a dionýské rysy, a právě až křesťanský novoplatonismus renesanční Florencie z něj pak učinil představitele filozofické obnovy antických mystérií. Tizian si ho také mohl zvolit proto, že Orfeus byl všeobecně považován za učitele frýžského krále Midase.⁸³ Protichůdný názor na hudebníka má však Augusto Gentili, který ho pokládá za Tizianem nedokončenou postavu a za narušitele vyváženosti kompozice kroměřížského obrazu. Kvůli vyváženosti kompozice se tedy Augusto Gentili pokusil najít hudebníkův protipól v podobě satyrka se psem, které podle něj Tizian rovněž nedokončil. Po jeho smrti však do kroměřížského obrazu zasáhl Palma il Giovane, který uměl imitovat Tizianův závěrečný styl, a tak dokončil nejasně načrtnutého mladíka s lirou da braccio a satyrka se psem.⁸⁴ Tyto myšlenky Augusta Gentiliho však Jaromír Neumann nepřijímá a domnívá se, že skladebný systém kroměřížského obrazu je natolik promyšlený a vyzrálý,

⁷⁸ FOSCARI 2007 (pozn. 57) 134.

⁷⁹ Augusto GENTILI: Problemi dell'ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso, in: Lionello PUPPI (ed.): Tiziano. L'ultimo atto, Milano 2007, 143.

⁸⁰ NEUMANN 1961 (pozn. 1) 328.

⁸¹ FEHL 1992 (pozn. 62) 130-149.

⁸² RAPP 1987 (pozn. 38) 70-89.

⁸³ NEUMANN 1999 (pozn. 41) 128.

⁸⁴ GENTILI 2007 (pozn. 79) 142.

že jeho nedílnou součástí je jak hudebník-zpěvák, tak i satyrek se psem,⁸⁵ a tudíž obraz nebyl dodatečně dokončován.

Dále pak průzkum, který proběhl v letech 1995–1996 prokázal,⁸⁶ že se Tizian velmi dlouho zabýval pravým spodním okrajem kroměřížského obrazu, kde se nachází mladý satyrek s mohutným honícím psem, kteří se upřeně dívají na diváka. [10] Pes však není pronásledovatelem, nesleduje Marsyovo stahování z kůže a nezajímá ho krev ani obnažené maso, ale přestože je honící a dal by se jeho zájem o krev i maso jako u každého zvířete předpokládat, je v Tizianově provedení spíše přítulným a klidným zvířetem, které je věrným přítelem a průvodcem satyrka. Přítomnost satyrka se psem na tomto obraze však není nijak ojedinělá. Roku 1993 upozornil Francesco Valcanover⁸⁷ na možnou souvislost satyrka se psem z kroměřížského obrazu s obrazem *Chlapce se psy* z Muzea Boymans-Van Beuningen v Rotterdamu.⁸⁸ [10] Při srovnání obou chlapců jak roterdamského, tak i kroměřížského, zjistíme jejich nápadnou příbuznost, že oba mají stejnou fyziognomii, tentýž výraz vytržení, zděšení a týž družný vztah k psovi-ochránci. Jak je tedy možné, že jsou si tak podobní? Měl Tizian jen jednu předlohu psa, kterého využíval na všech svých obrazech? To zajisté ne. V jeho nejrůznějších obrazech se objevuje hned několik plemen psů. Sylvia Ferino-Pagden si tuto skutečnost tedy vykládá tím, že Tizian mohl mít ve svém domě velké množství psů, které by využíval jako modely pro svá díla.⁸⁹ Naopak Jaromír Neumann a Hans Ost hledají původ této dvojice satyrka se psem v Tizianově inspiraci antickou,⁹⁰ která je podle nich u něj zcela nepřehlednutelná. Domnívají se tedy, že celý obraz *Apollón a Marsyas* navazuje na antická díla nebo na díla, která je v 16. století zaznamenávaly. [17], [18], [19]

Objevuje se však ještě další komplikace, a to zjištění doložené rentgenovými snímky, že se na kroměřížském obraze původně nevyskytoval satyrek se psem, ale satyrek s laní. [11], [12] Pravděpodobně v jedné verzi Tizian namaloval na kroměřížském obraze běžící laň, která spěchala do jeho středu k mučenému Marsyovi.⁹¹ Důvod, proč to Tizian takto zamýšlel a následně laň nahradil psem, je však zatím nevyjasněn, jelikož se ani ve vyprávění Ovidia ani v jiných líčeních o Marsyovi zmínka o lani nebo kolouchovi vůbec

⁸⁵ NEUMANN 1999 (pozn. 41) 128.

⁸⁶ Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER 1997 (pozn. 3) 133.

⁸⁷ Francesco VALCANOVER: Titien, les dernières années. Peintures, in: Le siècle de Titien (kat. výst.), Paris 1993, 678.

⁸⁸ Ačkoliv bylo plátno ze všech stran oříznuto, myšlenka, že tento dochovaný fragment byl součástí nějaké mytologické scény je dnes všeobecně zamítnuta. Pes roterdamského obrazu byl identifikován se psem obrazu kasselského šlechtice in: Charles HOPE: Boy with Dogs, in: Jane MARTINEAU / Charles HOPE 1983 (pozn. 36) 228.

⁸⁹ Sylvia FERINO-PAGDEN: Knabe mit Hunden in einer Landschaft, in: Sylvia FERINO-PAGDEN 2007 (pozn. 35) 268.

⁹⁰ NEUMANN 1999 (pozn. 41) 137; OST 1992 (pozn. 6) 139sqq.

⁹¹ Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER 1997 (pozn. 3) 132.

neobjevuje. Je však známo, že laň byla posvátným zvířetem Artemidiným, patřila do říše lesů, ke kterým náležel mučený satyr Marsyas, Pan i král Midas, že byla pro svou rychlost v běhu symbolem moudrosti, kterou nelze dosáhnout, a pro svou senzibilitu byla považována za protiklad k arogantnímu násilí.

Jelikož Tizian kroměřížský obraz tvořil až do posledních let před svou smrtí, je dle Jaromíra Neumanna tedy možné, že svůj původní záměr se rozhodl změnit a přetvořit poselství obrazu tím, že přemaluje laň psem, a tak se obraz stane vyjádřením věrnosti, se kterou pes provází člověka až do smrti.⁹² [13] Tato přeměna z laně na psa však mohla mít i jiné důvody, jelikož Tizian mohl chtít namalovat psa, který byl považován za průvodce bohů, doprovázel by tedy boha Apollóna, anebo za ochránce tajemství^{93, 94} a v tomto případě by tedy ochraňoval tajemství Tizianovy malby.

Další zajímavou postavou kroměřížského obrazu je král Midas. Pro jeho správné pochopení je velmi vhodné připomenout jeho soudcovskou roli v Ovidiových *Proměněch*. Na obraze však nejde jen o jeho pošetilou reakci na trest z Ovidiových *Proměn*, který ho potkal, když zjistil, že má oslí uši, ale že jde i o reakci na stahování z kůže, které čekalo Marsya, a v neposlední řadě že se také jedná o jeho filosofický postoj k nazírání světa.⁹⁵ Jaromír Neumann ho ztotožňuje nejen fyziognomií, ale i filozofickým postojem se samým Tizianem. Midas-Tizian si tedy v zamyšleném gestu uvědomuje marnou žádostivost a všechny své chyby, kterých se během svého dlouhého života dopustil. Proto má také gesto melancholika, myslitele a génia současně.⁹⁶ Pro obhájení této myšlenky si lze také povšimnout, že v řadě Tizianových pozdních děl se objevuje jeho autoportrét, stačí upozornit např. na postavu Nikodéma z obrazu *Kladení do hrobu* z roku 1559⁹⁷ nebo postavu Nikodéma z *Piety* z Galleria dell Accademia v Benátkách.⁹⁸ [14]

Augusto Gentili však nabízí rozdílné čtení Midasovy výpovědi. Král Midas je pro něj synonymem lidského soudu a lidských pochybností o existenci vyšší dimenze božské harmonie, je pošetilý, ale ne tím způsobem, že si uvědomuje, že oslí uši si za svou pochybovačnost o převaze boha Apollóna zasloužil, ale proto, že věřil „dotyku zlata“. Tedy tomu, že když se jakéhokoliv obrazu dotkl, učinil ho krásným a jeho hodnota se stala zlatem nevyvážitelná. Tizianova melancholie tedy není dokonalá, protože vychází z jeho

⁹² NEUMANN 1996 (pozn. 5) 19.

⁹³ Ad DE VRIES: Dictionary of symbols and imagery, Amsterdam / London 1974, 138.

⁹⁴ Ibidem 138sq.

⁹⁵ NEUMANN 1999 (pozn. 41) 131sq.

⁹⁶ Ibidem 136.

⁹⁷ Kladení do hrobu se nachází v Museo Nacional del Prado v Madridu.

⁹⁸ NEUMANN 1999 (pozn. 41) 142.

dlouho trvající iluze „dotyku zlata“, která se však v jeho velmi vysokém věku a pocitu marnosti rozpustila do úvah o absolutní nepodstatnosti uměleckého úkonu.⁹⁹

3.1.10 Symetrie a význam obrazu

Jak již bylo zmíněno v předešlých kapitolách kroměřížský obraz *Apollón a Marsyas* obsahuje mnoho výpovědí, kterými mohl Tizian komunikovat a předávat své myšlenky divákovi. Avšak dalším ještě nezmíněným významem je jeho symetrie a soulad protikladů, které dle Augusta Gentiliho nejsou náhodné. Nalevo od Marsya, kde se nachází Apollón a jeho pomocník, je totiž část krutá, krvežíznivá a arogantní, napravo od Marsya, kde je král Midas-Tizian, je část klidná, melancholická a soucitná. Jedná se tedy o zřetelnou hru opozic, která probíhá jak na kompoziční úrovni, tak i na úrovni filozofické. Příkladem této hry může být např. řeka, která v Ovidiových *Proměňách* vznikla ze slz satyrů, faunů, nymf, ale také z Marsyovy krve,¹⁰⁰ jejíž čistý pramen se vyskytuje vpravo, zatímco vlevo je již zbarven krví. Řekou tedy může Tizian vyjadřovat základní princip dobra a zla. Tato symetrie a vyvážení protikladů tedy vede ke zdůraznění rituálnosti celé události, ruší její oficialitu, a tudíž na obraze již nejde jen o žalozpěv a trestání Marsyovy libovůle,¹⁰¹ ale také o úvahu nad základními lidskými hodnotami.

Další význam může dle Augusta Gentiliho přinášet tělo Marsya zavěšené hlavou dolů, které připomíná přesýpací hodiny, čímž by mohlo odkazovat na převrácené hodnoty současníků Tiziana a na návrat civilizované společnosti jeho doby k barbarství. Dle Augusta Gentiliho mohl Tiziana na tuto myšlenku návratu přivést cestopis *Itinerario dallo Egipto alla India*, jehož popularita od roku 1510 velice rychle rostla, což dokazuje i jeho rozšíření, kdy v roce 1511 byl publikován latinsky v Miláně a v roce 1515 německy v Augsburgu, kdy byl jeho součástí dokonce soubor xylografií. Tento itinerář je s ohledem na kroměřížský obraz také zajímavý tím, že se v něm vypráví o zvyku na ostrově Jáva, kde si lidé pojídali svá těla navzájem. Tato scéna se objevuje i na jedné z xylografií, kdy muž uprostřed drží sekyru, kterou seká lidské končetiny, za nim stojí další muž již jednu končetinu držící a ostatní čekají na svůj krutý osud, na osekání všech končetin. Dále se zde nachází také stařec, který sedí zcela vpravo v melancholickém posedu, a je velmi podobný králi Midasovi z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*. [20] Tato podobnost je dle Augusta Gentiliho však příliš velká na to, aby šlo jen o náhodu, Tizian si totiž toto zvláštní vyobrazení z okraje společnosti mohl vybrat proto, že se cítil, jako by byl na jejím okraji sám, jelikož jí nerozuměl, a proto ji také chtěl svým obrazem kritizovat. Dalším důvodem,

⁹⁹ GENTILI 1988 (pozn. 40) 240.

¹⁰⁰ OVIDIUS 1998 (pozn. 57) 137.

¹⁰¹ GENTILI 1988 (pozn. 40) 240.

proč se Tizian mohl rozhodnout pro inspiraci touto xylografií, mohla být i skutečnost, že byl v sedmdesátých letech 16. století již neaktuálním umělcem, o jeho obrazy uvolněného rukopisu nebyl zájem a cítil se, že je již zcela vyřazen z uměleckého dění své doby, stejně jako byl z dění kroměřížského obrazu vyřazen král Midas nebo stařec na xylografií.¹⁰²

¹⁰² GENTILI 2007 (pozn. 79) 142sq.

3.2 Pieta Rondanini

V dílech Michelangelovy poslední životní etapy – v *Pietě Bandini*, [24] v *Pietě Rondanini* [21] a v kresbě *Kristus na kříži s Pannou Marií a sv. Nikodémem*¹⁰³ [23] – lze najít základ jeho myšlenek a rozjímání. Tato díla se totiž dostávají do zcela jiné dimenze, která je meditativní a náboženská, ale nemizí její návaznost na lidskou figuru.

Stejně jako jiní starci musel i Michelangelo ve svém velmi vysokém věku bojovat s nemocemi, které mu bránily pokračovat v jeho sochařské činnosti, bez níž by jeho život ztratil smysl. Proto si neustále kreslil sochařské návrhy, kterým hrozilo spálení, pokud neprošly jeho přísnými kritérii výběru těch nejlepších, nebo nebyly ještě nedokončené darovány jeho přátelům. Hlavními tématy jeho posledních let se stalo ukřižování Krista, snímání z kříže a oplakávání,¹⁰⁴ tedy témata týkající se smrti, jež se k němu nezadržitelně přibližovala. Proto také je velmi pravděpodobné, že mnohé kresby nezamýšlel realizovat, a tak je vytvořil jako záměrně nerealizovatelné.¹⁰⁵

Kolem poloviny padesátých let 16. století si Michelangelo zvolil za své hlavní téma umělecké tvorby skupinu lidí truchlících nad Kristovou smrtí, jelikož si chtěl zbudovat svůj náhrobek, který měl být pravděpodobně v Santa Maria Maggiore ve Florencii, a použít zde právě tuto truchlící skupinu, dnes známou jako *Pieta Bandini*.¹⁰⁶ [24] Pietu tvoří Nikodém, Maří Magdalena a Panna Marie, kteří podpírají tělo Krista, jež nejeví žádné známky života, ale přesto se pohybuje.¹⁰⁷ Tento nový rozměr, který tato *Pieta* přináší, tedy že něco je a zároveň není, je jedním z nejvýznamnějších pojmů posledních Michelangelových děl.

Za počátek Michelangelovy tvorby pozdního období je považován rok 1547, ve kterém umírá Vittoria Colonna, markýza z Pescara, s níž se Michelangelo seznámil roku 1536, což ho navždy změnilo. Vlivem své přítelkyně a jejích duchovních sonetů tak Michelangelo změnil svou básnickou tvorbu z milostné lyriky k meditativní poezii. Vedl vnitřní boj mezi platonismem a křesťanstvím, obracel se k víře v Boha, a dokonce hodlal

¹⁰³ *Pieta Bandini* (1550–1555) je umístěna v Museo dell'Opera del duomo ve Florencii, *Pieta Rondanini* (1552?–1564) v Castello Sforzesco v Miláně, kresba *Kristus na kříži s Pannou Marií a Nikodémem* (1552–asi 1555) v Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques v Paříži, inv. 700.

¹⁰⁴ Maria Teresa FIORIO: *La Pietà Rondanini: luci a lacune di una storia non finita*, in: Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): *La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione*. Milano 2006, 37.

¹⁰⁵ Filippo TUENA: *Il disegno e la scultura come esperienza quotidiana*, in: *Michelangelo. Gli ultimi anni*, Milano / Firenze 2006, 38.

¹⁰⁶ Giorgio VASARI: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II)*, Praha 1977, 306sq.

¹⁰⁷ TUENA 2006 (pozn. 105) 38.

následovat Krista v jeho mučednické roli.¹⁰⁸ Takové ztotožnění s Kristem pak naznačuje právě *Pieta Rondanini*, na které Michelangelo pracoval až do posledních okamžiků svého života a do níž vložil všechny své zkušenosti, které za tak dlouhé tvůrčí období získal.

3.2.1 Prameny, provenience

Pramenů, které se vztahují k *Pietě Rondanini* není příliš mnoho. Avšak dle Johna Paolettiho lze za první zmínku o *Pietě Rondanini* považovat zprávu neznámého autora z 21. srpna roku 1561, která v popise Michelangelovy dílny uvádí sochu *Krista na kříži* a *Pietu*. John Paoletti tedy předpokládá, že touto *Pietou* by mohla být právě *Pieta Rondanini*. Zpráva neznámého autora také dále zmiňuje, že Michelangelo daroval *Pietu* společně se sochou Krista na kříži svému sluhovi Antoniovovi del Francese da Casteldurante i přesto, že na těchto dílech v době darování ještě pracoval.¹⁰⁹

Další zmínka, která se váže k *Pietě Rondanini*, se nachází v inventáři Michelangelova majetku, který nechal pořídit papež Pius IV. dne 19. února 1564. Tento inventář byl vytvořen jen jeden den po Michelangelově smrti a měl tedy zaznamenat jeho dílnu v co nejúplnějším stavu.¹¹⁰ Avšak při jeho čtení lze dojít k závěru, že se jedná spíše jen o rutinní a oficiální záležitost, která neposkytuje osobnější autorovy poznámky, které by mohly stav Michelangelovy dílny a jeho děl po jeho smrti přiblížit.¹¹¹ V inventáři se říká: „Un'altra statua principiata per un Cristo ed un'altra figura di sopra, attaccate insieme, sbozzate et non finite.“¹¹² Tento popis Krista a figury nad ním se tedy velmi dobře hodí na *Pietu Rondanini*,¹¹³ kterou měl dle důkladně vypracované Michelangelovy poslední vůle získat po jeho smrti jeho služebník Antonio del Francese da Casteldurante.¹¹⁴ Takto popsaná socha se tedy měla nacházet v Michelangelově dílně ještě společně s dalšími dvěma sochami, a to se sochou *sv. Jana* a sochou *Krista*, o nichž však dnes nemáme bohužel žádné zprávy. Inventář tedy tyto sochy jen zmiňuje, ale již nic neříká o jejich stavu, ve kterém se nacházely, nebo jejich umístění, zda-li se nacházely v přízemí nebo v suterénu Michelangelova římského domu na Macel de'Corvi. Všechna tato díla však zajisté upomínala na jeho hlavní myšlenky posledních let, a to na ztotožnění se smrtí

¹⁰⁸ Robert S[...] LIEBERT: Michelangelo. A Psychoanalytical Study of his Life and Images, New Haven 1983, 312.

¹⁰⁹ John T[...] PAOLETTI: The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest, in: Artibus et Historiae, vol. 21, No. 42, 2000, 53.

¹¹⁰ Aurelio GOTTI: Vita di Michelangelo narrata noc l'aiuto di nuovi documenti, Firenze 1875, 150; Karl FREY: Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti, Berlin 1909, 214.

¹¹¹ Antonio PAOLUCCI: Michelangelo: the Pietas, Milano 1997, 136.

¹¹² Další počátky sochy Krista s odlišnou postavou nad ním, navzájem se nesoucí, zběžně navrženy a nedokončené. GOTTI 1875 (pozn. 110) 150; Paola BAROCCHI: Giorgio Vasari. La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, Milan / Naples 1962, 1677sq.

¹¹³ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 144.

¹¹⁴ TUENA 2006 (pozn. 105) 43.

Krista, na uvědomění si vlastních názorů na smrt a na jeho směřování k procítěné fantazii.¹¹⁵

Zmínky o *Pietě Rondanini* lze dále najít ve dvou dopisech, které zaznamenal Giorgio Vasari ve svých *Životopisech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Oba napsal Daniele da Volterra, malíř, sochař a Michelangelův přítel, přičemž jeden z nich adresoval v březnu roku 1564 Giorgiu Vasarimu a druhý v červnu roku 1564 synovci Michelangela Lionardu Buonarroimu.¹¹⁶ V prvním dopisu, který vznikl 17. března roku 1564, tedy asi měsíc po Michelangelově smrti, Daniele da Volterra píše Giorgiu Vasarimu:¹¹⁷ „Una Pietà ch'ègli haveva cominciata, della quale vi s'intende solo le attitudine delle figure, si v'è poco finimento; basta, quello di Cristo é il meglio...“¹¹⁸ Po tomto popise *Piety* dále pokračuje zprávou, ve které se mluví o třech započatých mramorových sochách a o další *Pietě*, na které Michelangelo prý ustavičně pracoval před svým onemocněním a následnou smrtí.¹¹⁹ Druhý dopis Daniela da Voltery z 11. června 1564 oznamuje Lionardu Buonarroimu: „Io non mi ricordo se in tutto quello scritto io messi chome Michelagnolo lavorò tutto il sabbato della domenicha di carnovale, ellavorò in piedi, subbiando sopra quel corpo della Pietà...“¹²⁰ že mistr ještě 12. února 1564 tesá na své *Pietě* (tedy šest dní před svou smrtí). Následně pak Michelangelo 18. února roku 1564 umírá.

Co se s *Pietou Rondanini* dělo v následujících letech, není dosud známo. Až téměř po sto letech se v Traktátu Pietra da Cortony Berrettiniho a Giana Domenica Ottonelliho z roku 1652¹²¹ objevuje zmínka o římské sbírce a jejích dvou *Pietách* od Michelangela. Jednu z *Piet*, nedokončenou a Michelangelem poničenou, následně získává florentský bankéř Francesco Bandini, který ji nechal přemístit ke svému synovi Pierantoniovi do jeho římské vily na Quirinale.^{122, 123} O druhé *Pietě* se říká: „fu trovato seppellito in una stanza a terreno, e hora si vede publicamente in una Officina di Roma.“¹²⁴ Charles De Tolnay

¹¹⁵ FIORIO 2006 (pozn. 104) 15.

¹¹⁶ Umberto BALDINI: The complete sculpture of Michelangelo, London 1982, 62.

¹¹⁷ GOTTI 1875 (pozn. 110) 357.

¹¹⁸ Pietà, která byla již hrubě započata s odlišným postojem figury, trochu dokončená část Krista, který byl nejvíce jasný... Ibidem 150.

¹¹⁹ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 135.

¹²⁰ Nevzpomínám si, zda-li ve všem, co jsem napsal, jsem řekl, že Michelangelo pracoval během soboty před masopustní nedělí vestoje studující tělo Piety. Giovanni DAELLI: Carte Michelangelesche inedite, Milan 1865, no. 34.

¹²¹ Gian Domenico OTTONELLI / Pietro da Cortona BERRETTINI: Trattato della pittura e della scultura, uso ed abuso loro, composto da un theologo e da un pittore per offerirto a' Signori Accademici del Disegno di Firenze, e d' altre città christiane, Firenze, 1652, 210.

¹²² Tato Pietà se dnes nachází ve Florencii v Museo dell'Opera del duomo.

¹²³ FIORIO 2006 (pozn. 104) 16.

¹²⁴ Nacházela se v pokoji v přízemí a nyní je vystavena v dílně v Římě. OTTONELLI / BERRETTINI 1652 (pozn. 121) 210.

z tohoto popisu usuzuje, že by se v tomto případě mohlo jednat právě o *Pietu Rondanini*, avšak ne všichni badatelé toto ztotožnění akceptují, a to i přesto, že přítomnost *Piety Rondanini* je v Michelangelově domě v 17. století velmi pravděpodobná.¹²⁵ K jejich pochybnostem totiž vedou nejasnosti ohledně umístění sochy, kdy se v traktátu z roku 1652 objevuje spojení „stanza a basso“ na rozdíl od inventáře Michelangelova majetku z roku 1564, kde je použito spojení „stanza a terreno“. Proto tedy nelze s jistotou tvrdit, že se jedná o jednu a tutéž sochu, a tudíž se současní badatelé přiklání spíše k tomu, že se Traktát o *Pietě Rondanini* nezmiňuje, ale mluví o jiné *Pietě* Michelangela, *Pietě da Palestrina*.¹²⁶ [25]

Stopa po *Pietě Rondanini* se pak opět na více než sto let ztrácí a vyplouvá na povrch až 13. srpna roku 1807 v inventáři majetku markýza Guiseppe Rondanini, který byl sběratelem umění a vášnivým ctitelem sochařství. Tento inventář vznikl po smrti markýze Guiseppe Rondaniniho v roce 1801, který již neměl žádného přímého dědice. Inventář tedy popisuje *Pietu*, která se nacházela mezi sloupy při vstupu do paláce Rondanini, jako velmi moderně započaté dílo samého Michelangela Buonarrotiho.¹²⁷ Claudio Strinati však upozornil na divnou skutečnost, a to, že se v žádných zprávách, které pocházely z okolí Palazza Rondanini nebo od cestovatelů, kteří hojně jezdili do Říma nejen kvůli antickým dílům, ale i kvůli majetkům nacházejících se v kostelech a sbírkách šlechty, nikdo o Michelangelově *Pietě Rondanini* nezmiňuje.¹²⁸ Je tedy velmi podivuhodné, že ani malířka, sběratelka a obchodnice s uměním Angelica Kauffman, která stála v čele spolku německých umělců sídlícího nedaleko Palazza Rondanini, se ve svých kronikářských záznamech nezmiňuje o díle tak významného umělce, jakým byl Michelangelo, a ani Johann Wolfgang Goethe, německý básník a mimo jiné historik umění, který pobýval dokonce přímo v paláci Rondanini, se o *Pietě Rondanini* také nezmiňuje, ačkoliv je jeho zájem o umělecká díla doložen žádostí z roku 1786 o odlitek Medusy právě ze sbírky markýza Guiseppa Rondanini. Lze tedy z těchto poznatků usuzovat, že se *Pieta Rondanini* dostala do markýzovy sbírky až po roce 1786?¹²⁹ Nebo proč se o ní tito milovníci umění nezmiňují? Je možné, že by pro ně byla nezajímavá? Tyto otázky ještě podtrhuje jedna skutečnost, a to, že za markýzova života byly na *Pietu Rondanini* stejně jako na všechny ostatní sochy, které markýz vlastnil, vyryta písmena M. G. R., tzn. Marchese Giuseppe Rondanini. A navíc byl ještě na *Pietu Rondanini* vyryt nápis „SS. PIETÀ DI

¹²⁵ Charles DE TOLNAY: Michelangelo. The final period, Princeton 1960, 153.

¹²⁶ BALDINI 1982 (pozn. 116) 156.

¹²⁷ Luigi SALERNO / Enrico PARIBENI: Palazzo Rondanini, Roma, 1965, 305.

¹²⁸ Claudio STRINATI: La strana storia della Pietà Rondanini, in: Cesare D'ONOFRIO / Claudio STRINATI (ed.): Via del Corso. Una strada lunga 2000 anni, Roma 1999, 53-56.

¹²⁹ FIORIO 2006 (pozn. 104) 16sq.

MICHELANGELO BUONAROTA.“ [22], [39] Znamená to tedy, že alespoň markýz Giuseppe Rondanini věděl o významu tohoto díla? Mohlo se stát, že by se po jeho smrti v roce 1801 tato socha vzdálená antické tradici vytratila z povědomí a zájmu lidí? Právě kvůli těmto nejasnostem zůstává rok, kdy *Pieta Rondanini* opět zmizela, dále neurčen,¹³⁰ a tak čekala na své opětovné objevení do doby nového zájmu o Michelangelovu pozdní tvorbu, totiž do roku 1875, kdy byla ve Florencii uspořádaná výstava u příležitosti 400. výročí jeho narození. Pro výstavu byl tehdy vyžádán dokonce i odlitek *Piety Rondanini*, jelikož na její význam upozornil v článku roku 1857 ředitel Muzea South Kensington v Londýně, John Charles Robinson, který si jako první uvědomil souvislost Michelangelovy kresebné studie ze sbírky Ashmolean Museum v Oxfordu a *Piety Rondanini*. V tomto článku také uvádí poslední zmínku o *Pietě Rondanini*, za kterou považuje inventář z poloviny 17. století, kdy se měla nacházet ještě v Michelangelově římské dílně a měla být všeobecně známá.¹³¹

Následně v roce 1904 změnil Palazzo Rondanini, kde se *Pieta Rondanini* nacházela, svého majitele, a tak byla tato socha nabídnuta státu, který však o ni nejevil zájem i přesto, že bylo prokázáno, že je sochařskou prací Michelangela.¹³² Proto *Pieta* dále zůstala v podloubí paláce Rondanini, z části krytá a z části vystavena nepříznivým povětrnostním podmínkám, což vedlo k jejímu dalšímu ničení. V roce 1920, poté co Palazzo Rondanini získal hrabě Roberto Sanseverino Vimercati, byla *Pieta* naštěstí přemístěna do knihovny¹³³ a postavena na podstavec. Po smrti hraběte na konci listopadu roku 1946 byl však palác Rondanini opět prodán, a tak se *Pieta Rondanini* zase přemístila, tentokrát však do vily Sanseverinova syna Ottavia, která se nacházela nedaleko Říma. Tam však dlouho nezůstala, jelikož se ji Ottavio rozhodl převést do vily na ulici Nerola v Římě. V polovině 20. století se objevila vlna zájmu o její koupi. Nakonec ji získalo město Milán a *Pieta* byla roku 1952 umístěna do Castella Sforzesca,¹³⁴ kde se nachází dodnes. [21]

3.2.2 Objednavatelé

Stejně jako Tizianův obraz *Apollón a Marsyas* i *Pieta Rondanini* nebyla nikým objednána, a proto je považována za Michelangelovo soukromé experimentální dílo, které bylo určeno výhradně jemu samotnému a mělo mu sloužit k meditaci o Kristově smrti,

¹³⁰ FIORIO 2006 (pozn. 104) 17.

¹³¹ Ibidem 18.

¹³² Ibidem.

¹³³ V knihovně byly následně získány nové fotografie a v roce 1934 je publikoval Charles De Tolnay v Burlington magazine, Charles DE TOLNAY: Michelangelo's Rondanini Pietà, in: Burlington magazine, LXV, 1934, 146-157.

¹³⁴ FIORIO 2006 (pozn. 104) 19.

o víře a o jeho uměleckém životě.¹³⁵ To je v jeho tvorbě zvláštní okolnost, protože téměř vždy pracoval pro objednavatele a svá díla přizpůsoboval jejich požadavkům a přáním. Kdyby však přesto nějaký objednavatel existoval, je velmi pravděpodobné, že by ho Giorgio Vasari ve svém druhém vydání *Životopisů nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* z roku 1568 zmínil,¹³⁶ jelikož se s *Pietou Rondanini* mohl setkat při návštěvě Michelangelova ateliéru v Římě mezi léty 1550–1553.¹³⁷ U zpráv Giorgia Vasariho však není zcela jisté, že mluví právě o ní. Avšak pro to, že *Pietu* skutečně nikdo neobjednal, svědčí zpráva neznámého autora z roku 1561, která zaznamenává, že *Pietu* Michelangelo věnoval svému služebníkovvi Antoniovvi di Giovannimu Mariovi del Francese da Casteldurante.¹³⁸

Pieta Rondanini tedy zřejmě měla zcela jinou funkci než Michelangelova předchozí díla, a tak se stala nástrojem a zrcadlem jeho duchovního rozpoložení a uměleckých myšlenek.¹³⁹ Vznikla tak pravděpodobně v souladu s Michelangelovými posledními úvahami o konci života a o lidském utrpení, a proto Panna Marie, která drží před sebou vztyčené nahé tělo mrtvého Krista, zůstala stejně jako její syn neopracovaná a oproštěná od hmoty, čímž sochař chtěl zdůraznit její triumfálnost. Michelangelo tak v případě *Piety Rondanini* nabízí pomocí pomalu se vynořujících částí těl strhující pohled na neuvěřitelnou sílu mateřské lásky a zároveň na otřesnou hloubku jejího zoufalství.¹⁴⁰

3.2.3 Zkoumání a dokončenost

Pieta Rondanini byla od počátku 20. století, kdy vstoupila do teorie dějin umění, ihned obdivována,¹⁴¹ což dokládá velké množství jejích nejrůznějších popisů. Např. Ernst Steinmann píše, že *Pieta Rondanini* má v sobě myšlenku „nedobytného pokoje ve smrti, který sestoupil jak na Matku, tak i na Syna a po bouři života se vrací do duše Michelangela“.¹⁴² Adolfo Venturi zase popisuje, jak se Panna Maria a Kristus klátí „ve větru bolesti a smrti“ a jak je vše vytvořeno Michelangelovými rozhodnými údery dláta, které zanechaly na *Pietě* hluboké stopy, jako by byly bolestnými ranami, a také jak se Panna Marie s doširoka otevřenýma očima zkameněle dívá do dále.¹⁴³ Pro Stefana Bottariho je *Pieta Rondanini* „halucinačním dechem duše“ a formu sousoší hodnotí jako

¹³⁵ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 137sq.

¹³⁶ VASARI 1977 (pozn. 106) 307.

¹³⁷ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 138.

¹³⁸ Frederick HARTT: Michelangelo. The complete sculpture, London 1969, 306.

¹³⁹ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 138.

¹⁴⁰ Marcela MRÁZOVÁ / Bohumír MRÁZ: Michelangelo, Praha 1975, 129.

¹⁴¹ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 141.

¹⁴² Ernst STEINMANN: An unknown Pietà by Michelangelo, in: Art studies. Medieval, Renaissance and Modern, 1925, 63sqq.

¹⁴³ Adolfo VENTURI: Storia dell' Arte Italiana, X, 2, Milano 1936, 177.

mimořádně nehmotnou.¹⁴⁴ Valeri Mariani se zase domnívá, že socha „neguje sama sebe“¹⁴⁵ a dle Franca Russoliho každý, kdo se kdy na ni podíval, rozpoznal, že je nedokončená. Avšak pokud se zadívá na její povrch zblízka, musí začít o její nedokončenosti pochybovat, protože ačkoliv je její povrch neotesaný, žlábkovaný a není všude vyhlazen, je záměrně ponechán tak, jako by byl ranami rozdrásán, a tím se *Pieta Rondanini* rozplývá do „nejasné světelnosti a chvění emocí.“¹⁴⁶ Dalším obdivovatelem byl Paolo Barocchi, který ji hluboce oceňuje slovy: „Není žena ani muž, mezi kterými by byl tak hluboký vztah jako mezi Pannou Marií a Kristem. Je tedy velmi příhodné, že se Michelangelo rozhodl prostřednictvím svého milovaného umění znázornit tak hluboké téma, při kterém je vše již dokonáno a není nic víc než jen pláč.“¹⁴⁷ Antonio Paolucci je zase přesvědčen, že velmi individuální a soukromá Michelangelova vize zachycuje jeho náboženskou myšlenku, jež je vyjádřena nejasnou formou těl Panny Marie a Krista, která jsou nedokončená.¹⁴⁸ Antonio Paolucci také dále připouští, že Michelangelovy úvahy o zničení jeho dříve milované ideje fyzické krásy mohly vést k jeho trvalé posedlosti fantazií, což vyústilo odhmotněním a spiritualizací forem *Piety Rondanini*, která vznikla v posledních letech jeho života.¹⁴⁹

3.2.4 Datace

Datovat *Pietu Rondanini* je velmi obtížné, jelikož nebyla vytvořena najednou, a tak se skládá z několika rozličných částí. Dnes se proto usuzuje, že v sobě zahrnuje asi tři verze, které Michelangelo postupně měnil, ale zároveň je zcela neodstraňoval.

Jako první se dataci *Piety Rondanini* věnoval Fritz Baumgart¹⁵⁰ a po něm Dagobert Frey.¹⁵¹ Podle Fritze Baumgarta vytvořil Michelangelo její první verzi v letech 1552–1553, [35] druhou pak v letech 1555–1556 [33] a třetí v rozmezí let 1563–1564. [21] Následně Charles De Tolnay změnil toto datování s ohledem na blízký vztah *Piety Rondanini* se studijními kresbami z Oxfordu,¹⁵² a tak první verzi *Piety* i oxfordskou studijní kresbu zařadil do let 1550–1556 a poslední verzi *Piety Rondanini* do let 1563–1564.¹⁵³

¹⁴⁴ Stefano BOTTARI: Michelangelo, Catania, 1941.

¹⁴⁵ Valerio MARIANI: Michelangelo, Torino 1942, 227, 235sq.

¹⁴⁶ Franco RUSSOLI: Tutta la scultura di Michelangelo, Milano 1953.

¹⁴⁷ BAROCCHI 1962 (pozn. 112) 1679.

¹⁴⁸ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 142.

¹⁴⁹ Ibidem 143.

¹⁵⁰ Fritz BAUMGART: Die Pietà Rondanini, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, LVI, 1935, 44sq.

¹⁵¹ Dagobert FREY: Die Pietà-Rondanini und Rembrandts “Drei Kreuze“, in: Wolfgang Braunfels (ed.): Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, 208sq.

¹⁵² DE TOLNAY 1934 (pozn. 133) 151.

¹⁵³ Ibidem 146sq.

Předchozí badatelé z 19. a počátku 20. století jako byli John Charles Robinson¹⁵⁴ a Henry Thode,¹⁵⁵ kladli její první verzi i oxfordskou studijní kresbu mezi léta 1541–1542, jelikož se domnívali, že Michelangelo na ní začal pracovat dříve než na *Pietě florentské*, na níž práce zahájil kolem roku 1550.¹⁵⁶ Na tento názor v roce 1940 navázal Herbert von Einem, který *Pietu Rondanini* taktéž považuje za dřívější dílo než je *Pieta florentská* a klade její první verzi i oxfordskou studijní kresbu před rok 1550.¹⁵⁷ Tímto byl tedy zcela zamítnut dřívější návrh Alberta Ericha Brinckmanna, který datoval oxfordskou studijní kresbu až do šedesátých let 16. století.¹⁵⁸

3.2.5 Námět

Námět *Piety Rondanini* je zcela zřejmý. Zvláštní je však forma, kterou Michelangelo použil, totiž vertikální typ piety, který podobně jako na mystických krucifixech vyjadřuje velmi expresivním způsobem Mariino i Kristovo utrpení.¹⁵⁹ Důvodem, proč Michelangelo zvolil tento typ, v polovině 16. století poměrně nezvyklý, mohlo být umělcovo následování Krista v utrpení a v očekávané blízké smrti. Tak se Michelangelo v posledních letech svého života dostává do období nemilosrdné vzpoury vůči své předchozí tvorbě, v jejímž důsledku se rozhodl zásadně přepracovat i *Pietu Rondanini*. Proto také nejprve nechal těla Panny Marie a Krista se k sobě navzájem přibližovat, v následujících fázích pak oddalovat, a nakonec zase přibližovat. A tak lze na nich rozpoznat tři rozdílné fáze *Piety Rondanini*. Jedna verze se tak nabaluje na druhou, přičemž Michelangelo vždy odstranil ty části, které se mu již nehodily.

Dnešní podoba je tedy umělcova poslední verze, kdy se hlavy Krista a Panny Marie měly k sobě přiblížit tak, aby mohly splynout v jednu.¹⁶⁰ [32] Antonio Paolucci dále upozorňuje na to, že v ikonografickém znázorňování mrtvého Krista není obvyklé, aby jeho obličej byl zastřen Mariiným stínem, který na jeho tvář dopadá.¹⁶¹

¹⁵⁴ John Charles ROBINSON: Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm Poltalloch, London 1869, 337.

¹⁵⁵ Henry THODE: Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, II, Berlin 1908, 280.

¹⁵⁶ TUENA 2006 (pozn. 105) 37.

¹⁵⁷ Herbert von EINEM: Bemerkungen zur Florentiner Pietà michelangelos, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1940, 78.

¹⁵⁸ Albert Erich BRINCKMANN: Michelangelo Zeichnungen, München 1925, 80.

¹⁵⁹ Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha, 2006, 207.

¹⁶⁰ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 136.

¹⁶¹ Ibidem 137.

3.2.6 Kresby a inspirace

K *Pietě Rondanini* se velmi úzce vztahují dvě Michelangelovy kresby. První je studijní kresba piet z let 1550–1555, která je uložena v Ashmolean Museum v Oxfordu, [26] a druhá je návrh *Krista na kříži s Pannou Marií a Nikodémem* z let 1552–1555, jež se nachází v Musée du Louvre v Paříži. [23] Při srovnání kresby z Louvru s *Pietou Rondanini* je možno vypořádat nápadné shody jak v melancholickém naklonění, tak i v celkovém postoji obou Marií. Pokud bychom srovnali *Pietu Rondanini* s oxfordskou studijní kresbou, která zahrnuje pět Michelangelových variant figurálního seskupení Panny Marie a Krista k pietě, pak bychom došli k závěru, že každá z variant odkazuje k jiné tvůrčí fázi *Piety Rondanini*.

Herbert von Einem také upozornil na to, že pravděpodobným původním Michelangelovým záměrem bylo vytvořit sousoší s námětem kladení do hrobu (jak lze vidět na dvou variantách z oxfordské studijní kresby, jež jsou tvořeny třemi postavami), avšak nakonec se umělec rozhodl počet postav zredukovat jen na dvě, o čemž svědčí zbylé tři varianty na oxfordské studijní kresbě, a nakonec i *Pieta Rondanini* samotná.¹⁶²

Pro představu, jak se asi jednotlivé fáze *Piety Rondanini* mohly vyvíjet, je dobré si jednotlivé varianty, které se nacházejí na oxfordské studijní kresbě piet, nejprve popsat: první varianta je nakreslena zcela vpravo, Kristova hlava padá stejným směrem jako jeho kolena a jeho tělo, které podpírá Panna Marie, jako by rotuje. Druhou variantu, která je na kresbě v pořadí čtvrtá zprava, Michelangelo založil na výrazné opozici pohybu Kristovy hlavy, která padá doprava, zatímco jeho kolena jsou vytočena doleva.¹⁶³ Jeho těžké tělo pomalu klesá, a tak ho Panna Marie sotva přidržuje, až se zdá, jako by ho vlekla, čímž Michelangelo docílil evidentního napětí sil mezi pozvedáváním Panny Marie a klesáním Krista. Konečnému stavu *Piety Rondanini* je však nejbližší varianta na kresbě zcela vlevo, kde Kristova hlava i jeho kolena padají stejným směrem a jeho tělo opět rotuje. Hlava Panny Marie je v záklonu, čímž se tělo Krista dostává z jejího obětí.¹⁶⁴

Rozbor těchto tří variant z oxfordské studijní kresby piet tedy jednoznačně dosvědčuje Michelangelovy tvůrčí proměny, při kterých se Kristovo tělo postupně bortí a sesouvá. Jelikož si však zřejmě Michelangelo přál (jak naznačuje oxfordská studijní kresba piet), aby se Panna Marie a Kristus podpírali navzájem, musel proto začít s proměnou tradičního typu piety. A tak Panna Marie nakonec podpírá Krista čím dál tím

¹⁶² EINEM 1940 (pozn. 157) 77.

¹⁶³ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 137.

¹⁶⁴ Ibidem.

výrazněji a zároveň ho její tělo pohlcuje, což má za důsledek to, že Kristovo tělo se stává velmi málo zřetelným.

Co však Michelangela inspirovalo k tomu, že se rozhodl upustit od ukládání do hrobu a přiklonit se k vertikálnímu typu piety, kdy Kristus s Pannou Marií splývají v jednu postavu? Za jeho možnou inspiraci považuje Erwin Panofsky dílo Giovanniho da Milano *Pietu*, kde Panna Marie podpírá Krista, [27] a dílo Mistra z Flémalle *Svatou Trojici*, protože stejně jako Panna Marie v *Pietě Rondanini* i Bůh Otec u Mistra z Flémalle přidržuje svého Syna, jemuž padá hlava na rameno a svou paží ukazuje na svou ránu v hrudi.¹⁶⁵ [28] O několik let později Erwin Panofsky pak upozornil na fresky s námětem snímání z kříže a oplakávání ze San Miniata al Monte připisované katalánské škole,¹⁶⁶ kde Kristus má svou ruku na rameni Panny Marie, a tak ho Panna Marie lépe podpírá.¹⁶⁷ [29] Myšlenky Erwina Panofského pak převzal i Georg Swarzenski, který tvrdí, že první fáze *Piety Rondanini* musela být velmi blízká středověkému typu ukládání do hrobu, jak je proveden Mistrem fresky ze San Miniata al Monte a Mistrem z Flémalle.¹⁶⁸ Paul Andre Lemoisne pro změnu upozornil na jiný možný Michelangelův zdroj inspirace, a to na dřevěnou sochu z druhé poloviny 15. století,¹⁶⁹ [30] která zachycuje Boha Otce držícího Syna,¹⁷⁰ jehož tělo se lukovitě prohýbá, což je velmi blízké jeho podobě na *Pietě Rondanini*. Další možnost Michelangelova ovlivnění uvádí Fritz Baumgart poukázal na důležitost německého sochařství ve vztahu k Michelangelově tvorbě¹⁷¹ a Herbert von Einem, v jehož myšlenkách pokračovali Dagobert Frey¹⁷² a Kenneth Clark,¹⁷³ zase odkázal na významné podobnosti druhé fáze *Piety Rondanini* s ukládáním do hrobu z etruských urn z archeologického muzea ve Florencii.¹⁷⁴ [31]

Avšak dle Antonia Paolucciho všechny tyto zmíněné úvahy nepřinášejí odpovědi na základní otázky: Proč se Michelangelo rozhodl na konci svého života vrátit se zpět ke středověkému typu vertikální piety? Proč opustil formy platné v jeho době a vytvořil pro svou dobu tak nepochopitelné dílo? Proč se obrátil do minulosti? Byl snad současností

¹⁶⁵ Erwin PANOFSKY: *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig 1927, 263sq.

¹⁶⁶ Nyní v Museo Bogogna ve Vercelli.

¹⁶⁷ Erwin PANOFSKY: *Bolletino d'Arte*, 1938, 120.

¹⁶⁸ Georg SWARZENSKI: *Festschrift für Kustgeschichte*, 1951, 99.

¹⁶⁹ Socha pochází z kostela v Baernu v Holandsku, nyní se však nachází v arcibiskupském muzeu v Utrechtu.

¹⁷⁰ Paul Andre LEMOISNE: *Les xylographies du XIVe et du XVe siècle au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, II, Paris / Bruxelles 1930, 63.

¹⁷¹ BAUMGART 1935 (pozn. 150) 44-56.

¹⁷² FREY 1956 (pozn. 151) 208sqq.

¹⁷³ Kenneth CLARK: *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton 1956.

¹⁷⁴ EINEM 1940 (pozn. 157) 77sqq.

odrazen? Je možné na tyto otázky odpovědět, aniž bychom se věnovali duchovní a existenciální dimenzi Michelangelovy tvorby?¹⁷⁵

3.2.7 Pojetí

Celkové pojetí *Piety Rondanini* odporuje Michelangelově předchozí zálibě ve viditelné kráse. *Pieta Rondanini* se tedy neodvolává na jeho propracovaná dřívější díla, jakými byli *Bacchus*, *David* nebo *Pieta* z chrámu sv. Petra,¹⁷⁶ ale její interpretaci můžeme hledat spíše v Michelangelově básnické tvorbě. Je tedy velmi vhodné pročítat si texty jeho básní, které ho provázely celý život, i když se Michelangelo za básníka stejně jako za malíře nikdy nepovažoval. Přímost jeho básní však velmi dobře otevírá cestu k pochopení rozpoložení jeho mysli, a tak se můžeme pokusit v nich najít i smysl *Piety Rondanini*. Mnoho básní se věnuje víře, lásce i běžným každodenním pocitům. V posledních Michelangelových básních je však vyjádřena intenzivní touha po vyznání hříchů, které jej nesmírně skličovaly. Proto také velmi naléhavě žádá, aby mu byl prominut alespoň jeden z nich, i když ví, že nikdy nebude. Nejvíce ho děsil hřích, který spojoval právě s uměním. To je totiž založeno na obrovském bohatství jeho fantazie, jež z něj udělala otroka umění. Není možné se tohoto hříchu zbavit, protože umění prostě zbožňuje. Umění pro něj totiž znamená smysl života, zákon, ale i náboženství.¹⁷⁷

3.2.8 Vývojové fáze

Nelze přesně určit, kdy Michelangelo začal pracovat na *Pietě Rondanini*, avšak Charles De Tolnay předpokládal, že práci na ní zahájil někdy kolem roku 1550.¹⁷⁸ To zpochybnil Umberto Baldini a razil názor, že to bylo až v roce 1555, když přestal pracovat na florentské *Pietě*.¹⁷⁹ Michelangelo však na *Pietě Rondanini* nepracoval jednorázově a několikrát se k ní vrátil. Proto je tedy možné, že Umberto Baldini považoval druhou fázi tvorby z roku 1555 za začátek práce na soše. Michelangelovi však podle často se měnícího stavu své mysli, často měnil i podobu *Piety*, a tak nelítostně přetvářel již hotové části, o čemž svědčí i její dnešní stav. Proto se tedy zdá, jako by byla vytvořena z různých nesourodých částí.

Pozůstatkem první fáze jejího vzniku, kterou Michelangelo nezničil a ani nepřepracoval, je Kristova pravá ruka, jeho nohy a stopy na hlavě Panny Marie po jejím rozdílném uspořádání. [32] Druhou fází *Piety Rondanini* představuje nová tvář Panny

¹⁷⁵ PAOLUCCI 1997 (pozn. 148) 141.

¹⁷⁶ VENTURI 1936 (pozn. 143) 2.

¹⁷⁷ PAOLUCCI 1997 (pozn. 148) 135sq.

¹⁷⁸ DE TOLNAY 1934 (pozn. 133) 146-157.

¹⁷⁹ BALDINI 1982 (pozn. 116) 62.

Marie a dále také velmi leštěná místa na Kristových nohách.¹⁸⁰ [32] Třetí fáze není ještě v jistotou určena. První fáze se tedy obvykle datuje do let 1552–1553, zatímco druhá a třetí na ni navazuje hned rokem 1554, avšak trvá daleko déle, jelikož končí až rokem Michelangelovy smrti, tedy rokem 1564.

Pro rozeznání jednotlivých fází *Piety Rondanini* se stalo přelomové zjištění Charlese De Tolnayho z roku 1934, který poukázal na možnost rekonstrukce její první fáze na základě Michelangelovy oxfordské studijní kresby piet,¹⁸¹ čímž navázal na téměř zapomenuté poznatky Johna Charlese Robinsona z 19. století.¹⁸² Jeho myšlenky následoval Fritz Baumgart, který díky Arno Brekerovi vytvořil prostorovou rekonstrukci druhé fáze *Piety Rondanini*.¹⁸³ [33]

Darobert Frey předpokládal, že v první fázi hlava Panny Marie odpovídala Kristově hlavě v dnešní podobě, v druhé fázi pak měl Michelangelo přemístit a nově naznačit její tvář a ve třetí fázi měl vypracovat přední část současné hlavy Panny Marie až do linie vlasů.¹⁸⁴ [32] Nicméně tuto myšlenku Charles De Tolnay nepřijal, jelikož ani na jedné z variant z oxfordské studijní kresby piet Michelangelo nekladl hlavu Panny Marie do úrovně hlavy Krista.¹⁸⁵ Charles De Tolnay se definováním jednotlivých fází *Piety Rondanini* zabýval dále a upozornil na volnou kopii její první fáze, kterou spatřuje po vzoru Fritze Baumgarta¹⁸⁶ v malbě *Kladení do hrobu* Taddea Zuccariho¹⁸⁷ z roku 1560.¹⁸⁸ [34] Na tomto obraze je bezvládné tělo Krista v esovitěm prohnutí přidržováno Pannou Marií, přičemž jeho hlava padá na stejnou stranu, kam směřují jeho nohy. Pokud bychom tedy srovnali Kristovu hlavu první fáze *Piety Rondanini* a jeho hlavu na obraze Taddea Zuccariho, zjistíme, že se naklání stejným směrem, tedy k vyvýšenému rameni, má ji v obou dílech zakloněnou (buď dozadu, nebo dopředu) a rozpoložení jeho nohou je taktéž velmi blízké. Proto také Fritz Baumgart tvrdil, že první fáze *Piety Rondanini* musela existovat ještě kolem roku 1560, jelikož tělo Krista na obraze Taddea Zuccariho se odvolává na esovité prohnutí Kristova těla v první fázi Michelangelovy *Piety Rondanini*.¹⁸⁹

První fáze *Piety Rondanini* měla tedy zřejmě dopředu klesající esovité prohnuté tělo Krista a Kristova hlava padala na jinou stranu než pootočená hlava Panny Marie.

¹⁸⁰ BALDINI 1982 (pozn. 116) 62.

¹⁸¹ DE TOLNAY 1934 (pozn. 133) 151sqq.

¹⁸² Viz str. 19.

¹⁸³ BAUMGART 1935 (pozn. 150) 44-56.

¹⁸⁴ FREY 1956 (pozn. 151) 208sqq.

¹⁸⁵ CHARLES DE TOLNAY: The final period. Last judgement frescoes of the pauline chapel. Last pietas, Princeton 1971, 156.

¹⁸⁶ BAUMGART 1935 (pozn. 150) 44-56.

¹⁸⁷ Obraz *Kladení do hrobu* se nachází v Gallerii Borghese v Římě.

¹⁸⁸ DE TOLNAY 1971 (pozn. 185) 156.

¹⁸⁹ BAUMGART 1935 (pozn. 150) 9.

Dodnes se však zachovala jen Kristova pravá ruka, která je uříznuta nad loketním kloubem, je detailně propracovaná a důkladně vyleštěná stejně jako je ve druhé fázi *Piety Rondanini* pečlivě leštěné Kristovo tělo (od kyčlí dolů). Michelangelo tedy v první i druhé fázi *Piety Rondanini* dovedl jak ruku, tak i Kristovo tělo do technické dokonalosti, avšak ani jedna z obou fází mu zřejmě nepřinesla dostatečné uspokojení, a proto v neznámé a neidentifikovatelné chvíli odstranil již dokončenou hlavu Krista a horní část jeho trupu¹⁹⁰ a ve třetí fázi *Pietu Rondanini* rozvrásnil.

3.2.9 Fragment

Fragment [35] Kristovy hlavy a jeho pravého ramene byl náhodně objeven při archeologických průzkumech v Římě. Tento objev publikoval Bruno Mantura v roce 1973¹⁹¹ a ve své práci jako první rozpoznal spojitost fragmentu a *Piety Rondanini*.¹⁹² Povrch fragmentu velkého 59 cm byl značně poničen, avšak rekonstrukci první verze *Piety Rondanini* toto poškození nebránilo.

Vztah mezi první verzí *Piety Rondanini*, fragmentem a jejím dnešním stavem prezentoval Alessandro Parronchi ve Florencii na výstavě věnované rodině Medici, která proběhla v roce 1980. Tehdy byl fragment v chrámu Santo Stefano al Ponte ve Florencii poprvé ukázán veřejnosti a při této příležitosti byl odlitek fragmentu nainstalován na odlitek *Piety Rondanini*, [35], [37], [38] což ukázalo, jak asi vypadala její první verze. Díky instalaci se dal také rozpoznat Michelangelův postup práce: aby dosáhl větší vertikality Kristova těla, jeho tělo osekal, a tak se celá Kristova postava přiblížila Panně Marii. [36] Proto byla zřejmě ve stejné době hlava i hrud' Krista odlomena, aby nepřekážela nebo nerušila zdokonalování a přepracovávání nové tváře a těla Krista.¹⁹³ Výstava tedy prokázala, že fragment je skutečně dílem Michelangela a že souvisí s *Pietou Rondanini*.¹⁹⁴

Pieta Rodanini si zachovala vzhled první verze velmi dlouho, teprve několik let nebo dokonce jen měsíců před svou smrtí se Michelangelo rozhodl odejmout její horní část, čímž krutě zasáhl do její podstaty a charakteru.

Spojením fragmentu a dnešní *Piety Rondanini* se tedy ukázalo, že její první verze inklinovala k těžkému až bortícímu se tělu Krista. Jeho tělo svou vlastní vahou klesalo dopředu a doleva a Panna Marie jeho tělo jen stěží zachycujíc podpírala. Tento efekt však nelze v dnešní *Pietě Rondanini* vysledovat. Jelikož již ztratila svůj bývalý realismus a stala

¹⁹⁰ PAOLUCCI 1997 (pozn. 148) 138.

¹⁹¹ Bruno MANTURA: Il primo Cristo della Pietà Rondanini, in: Bollettino d'Arte, LVIII, 1973, 199sqq.

¹⁹² Ibidem 210-217.

¹⁹³ Alessandro PARRONCHI: Ricostruzione della Pietà Rondanini, in: Michelangelo IV, 1975, 14, 18-26.

¹⁹⁴ BALDINI 1982 (pozn. 116) 63.

se duchovněji. V dnešní *Pietě Rondanini* totiž Kristus klesá obráceně, tedy dozadu, a jeho velmi štíhlé tělo je jako by pohlcováno tělem Panny Marie, jejíž hlava se dotýká hlavy Krista.¹⁹⁵ [39] Obě figury jsou si tak sobě navzájem věrně oddány.

3.2.10 Význam

Pieta Rondanini vyjadřuje Michelangelovy náboženské myšlenky, odráží se v ní jeho krize víry, a následně se stává výpovědí, v níž umělec dozrál v autonomní duchovní rozpoložení. Je tragická, sklíčená a neestetická, protože je ikonou jeho předsmrtného vyznání.¹⁹⁶ Michelangelo se tak během svých posledních dnů života dovolává odchodu z hrůzné šílenosti doby do sladkého klidu, který vidí ještě jako žijící zastřeně, ale doufá, že se brzy stane skutečností.¹⁹⁷ Charles De Tolnay se domnívá, že Michelangelo v *Pietě Rondanini* neměl zvláště velký zájem o představení Kristovy oběti, ale šlo mu v ní především o duchovní stav, který z Kristovy oběti vyplývá.¹⁹⁸ Proto je také velmi složité pochopit vývoj jednotlivých fází *Piety Rondanini* a změn Michelangelova stylu, jež jsou známkou naprostého zvratu v jeho tvorbě.

Antonio Paolucci *Pietu Rondanini* srovnává s Michelangelovou *Pietou* ze sv. Petra a dochází k závěru, že *Pietě Rondanini* chybí vše, čím ohromuje uhlazená a dokonalá *Pieta* ze sv. Petra, která je představitelkou viditelné krásy. Avšak mezi nimi je dlouhých šedesát šest let, a proto nelze tato mistrovská díla srovnávat, jelikož se stalo příliš mnoho událostí, které Michelangelovo myšlení a tvorbu ovlivnily, a tak se *Pieta Rondanini* stává ohromující svou výjimečností, nenapodobitelností a rustikálností.¹⁹⁹ Dle Antonia Paolucciho lze ještě na freskách *Umučení sv. Petra* a *Obrácení sv. Pavla* v kapli Paolina ve Vatikáně, které vytvořil Michelangelo v letech 1546–1550, zaznamenat hmotná a těžká těla, která se ponořují do husté a neprůhledné atmosféry. Ponížené postavy obývají svět prachu a popelu, ale pořád jsou živé, na rozdíl od *Piety Rondanini*, kde Kristovo tělo je již mrtvé,²⁰⁰ ale při pohledu na něj se zdá, jako by v sobě mělo svůj vnitřní pohyb. Antonio Paolucci dokonce *Pietu Rondanini* považuje za předobraz církve, kdy tělo Krista žije navždy v těle církve, která si během eucharistie připomíná jeho smrt a zmrtvýchvstání.

Myšlenku ospravedlnění prostřednictvím víry vyslovovali i mnozí reformátoři čtyřicátých let 16. století. Podobné názory zastávala i Michelangelova přítelkyně Vittoria Colonna a kardinál Reginald Pole, Erasmův přívrženec a bratranec anglického krále

¹⁹⁵ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 138sq.

¹⁹⁶ Ibidem 137.

¹⁹⁷ Ibidem 139.

¹⁹⁸ DE TOLNAY 1934 (pozn. 133) 146-157.

¹⁹⁹ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 140.

²⁰⁰ Ibidem 140sq.

Jindřicha VIII., který byl zastáncem smířlivého katolického humanismu. Nelze však opomenout také španělského kazatele Juana de Valdēs, který chtěl, aby byl systém dobročinné lásky k bližnímu nahrazen soustředěním se na samotnou víru a skrze charitativní činnost a nahlížení na chudé jako na obraz Krista, aby bylo dosaženo náboženské dokonalosti. Michelangelo znal texty všech těchto autorů, sdílel je, a proto se tedy mohl soustředit právě na scénu obětování Krista, kdy se Bůh stává člověkem a umírá na kříži a svou smrtí přináší křesťanům víru ve spásu a poskytuje milosrdenství.²⁰¹

Na závěr lze snad jen uvést několik názvů, jakými byla *Pieta Rondanini* nazývána, jež mnohdy vystihují její působení na okolí. Charles De Tolnay ji popisuje jako „Schmerzengruppe“.²⁰² John Charles Robinson na *Pietu Rondanini* nahlíží jako na „Mater Dolorosa“. Wilhelm Worringer mluví o „Tragik dieser Pieta“ a vysvětluje *Pietu Rondanini* jako expresionistické dílo.²⁰³ Následně Georg Simmel o ní mluví jako o tragickém díle Michelangela.²⁰⁴ Max Dvořák vidí *Pietu Rondanini* jako „des erschütternden Mutterschmerzes“ a zdůrazňuje, že *Pieta Rondanini* se stala inspiračním vzorem pro *El Greca*.²⁰⁵ A konečně Charles De Tolnay se domnívá, že smutek, který je v *Pietě Rondanini* přítomen, je podřízen blaženosti.²⁰⁶

²⁰¹ PAOLUCCI 1997 (pozn. 111) 138sq.

²⁰² DE TOLNAY 1971 (pozn. 185) 156.

²⁰³ Wilhelm WORRINGER: Die Pietà Rondanini, in: Kunst und Künstler, VII, 1909, 355-359.

²⁰⁴ Georg SIMMEL: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays, Leipzig, 1911, 220.

²⁰⁵ Max DVOŘÁK: Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, II, München, 1928, 33.

²⁰⁶ DE TOLNAY 1971 (pozn. 185) 156.

3.3 Srovnání tvorby Tiziana a Michelangela

Michelangelo se narodil 6. března 1475 v Caprese nedaleko Florencie²⁰⁷ a umírá 18. února 1564 v Římě.²⁰⁸ Dožívá se tedy úctyhodného věku, necelých 89 let. Podobně vysokého věku se dožil však i Tizian, který se s největší pravděpodobností narodil v druhé polovině osmdesátých let 15. století v Pieve di Cadore a umírá roku 1576 v Benátkách. Pokud bychom tedy srovnávali jejich tvorbu, nelze opomenout, že oba umělci ve svém velmi vysokém věku radikálně změnili svůj styl. Nesetrvávali v zaběhnutých postupech, ale objevují sami v sobě nový směr své tvorby, který nejlépe vyjádří jejich rozpoložení a touhu po ještě přirozenějším výrazu děl, jehož nejdůležitější složkou je nedokonalost. Každý z umělců však dochází k jiným výsledkům. Michelangelo se ve své duchovní výpovědi zříká antických forem, oproti Tizianovi, který se z vlivu antického umění nikdy nevymanil. Zásadní změna jejich tvorby tedy vedla ke zcela novému pojetí materiálu, se kterým mistři pracovali. Ať již Michelangelo pracuje s mramorem nebo Tizian s barvami, vždy dochází k novým výsledkům a neotřelému vzhledu díla. A to i přesto, že oba umělci zpracovávají tradiční témata a kompozice často vychází z děl, se kterými se Tizian a Michelangelo setkali na svých dřívějších cestách. Nové formy, které přináší jak Tizian, i tak Michelangelo, však jejich současníci nepřijímají nebo spíše je nechápou. Tento jev je ale zcela pochopitelný, jelikož žádný z žijících umělců, kteří navazovali na díla Tiziana nebo Michelangela, neměl tolik zkušeností jako právě tito starci. Nelze však mluvit jen o zkušenostech, ale je potřeba také zmínit základ pozdních děl obou starců, a to jejich vyzrálé filozofické myšlenky, které jsou neoddělitelnou složkou jejich děl. Nové formy byly tedy pro umělce, kteří chtěli na staré mistry navázat, příliš nadčasové a jim nepochopitelné. Skvělost těchto nových forem se tedy mýjela s hranicemi stupnice hodnocení krásy dalších umělců. Tizian a Michelangelo tedy docházejí na konci své tvorby k syntéze, která vznikla spojením nenahraditelných zkušeností jak praktických, tak filosofických a osobních, rovněž také obrovského talentu a nasazení obou tvůrců.

Tizian, jehož tvorba nevyhnutelně souvisí s prostředím Benátek, dokázal ve svém pozdním věku dovršit myšlenky Giorgiona.²⁰⁹ Zdá se, že se ve stáří obrací k počátkům své kariéry, k Giorgionovi. Nevrací se však na tuto úroveň, ale Giorgionovo pojetí barev a světla ve vztahu k námětu a kompozici obrazu slučuje se zkušenostmi, které nabyl za více než osmdesát let.

²⁰⁷ MRÁZOVÁ / MRÁZ 1975 (pozn. 140) 7.

²⁰⁸ Ibidem 132.

²⁰⁹ Tizian pracoval s Giorgionem až do roku 1510, což je rok jeho úmrtí. Giorgione umírá na mor.

Tizianova pozdní díla, za která jsou pokládána díla od čtyřicátých let 16. století, zaznamenávají tedy dvě vývojové fáze jeho pozdní umělecké tvorby. Tizian se vyrovnává jednak s nadsázkou, kterou vyzoroval v dílech Giulia Romana při své návštěvě Mantovy v roce 1540, avšak pracuje také pod vlivem Michelangela a v roce 1506 objeveného helenistického sousoší *Laokóna*. Tizian se tak vrací k formám poklasického římského stylu, ovšem nezabaven svého benátského pohledu. Tento trojí vliv nejlépe dokládají Tizianova díla *Kain a Ábel*, *David a Goliáš* a *Obětování Izáka*, která namaloval pro kostel Santo Spirito v Benátkách v roce 1543.²¹⁰ V těchto dílech si lze všimnout anatomického gigantismu a snahy o vytvoření dramatické události. V roce 1545 odjíždí Tizian pod patronátem rodiny Farnese do Říma.²¹¹ Jedním z portrétů, které Tizian zde vytvořil, byl i portrét *Pavla III. s jeho synovci Alessandrem a Ottavianem*.²¹² Tento obraz Tizian ponechal záměrně nedokončený, čímž mohl chtít vyjádřit pomíjivost času a krátkost okamžiku, ale začíná se také projevovat Tizianovi vlastní instinktivní pojetí obrazu, které převládá nad klasičností a uplatňuje se v jeho pozdějších dílech čím dál tím víc. Tizianův portrét *Pavla III.* tedy jako by byl antitezí jemu současných manýristicky zmrzlých portrétů.²¹³

Pozdější Tizianovy malby, které vznikly asi deset let před jeho smrtí, obsahují složku lidskou, pohanskou i smyslovou.²¹⁴ Lidskou existenci Tizian líčí jako život bytosti, kterou lze chápat jen smyslově, a tak v pozdních dílech využívá smyslovosti téměř bez hranic. Tato Tizianova díla tedy nesou v sobě daleko větší děs než jeho díla z dřívějších let, a to i přesto, že také zobrazovaly hrůznou náladu. Tizianova „terribilità“ - hrůznost a děs, stejně jako Michelangelova „terribilità“, tak nespočívá jen v hluboce pojaté myšlence, ale i v autentickém vyjádření emocí, kterých se všichni lidé obávají a bojí se na ně jen pomyslet. Tizian však jde jinou cestou než Michelangelo, jeho „terribilità“ je obohacena hrozbou, která zahrnuje smyslovou zkušenost a stává se až démonickou.

V žádném případě nelze chápat Tizianův pozdní velmi uvolněný styl jako důsledek špatného vidění nebo odbyté práce. Tizianova pozdní díla nesou prostřednictvím úderů štětců a obsahu jakoby barevné světlo, které lze definovat optickou zkušeností. Čím se Tizian více blíží své smrti, tím víc klade důraz na optickou zkušenost a výraznou práci se štětcem. Nemohlo tedy u Tiziana jít o jakousi nemoc, ale šlo o chtěnou proměnu stylu malby. Nejsvrchnější barvy se stávají transparentním filmem hrubě nanesených spodních vrstev, a proto se zdá, jako by povrch lidských těl chtěl sežhnout plamen, ale tělo není

²¹⁰ Nyní v Santa Maria della Salute v Benátkách.

²¹¹ FREEDBERG 1993 (pozn. 18) 506.

²¹² Nyní v Neapoli, Capodimonte.

²¹³ FREEDBERG 1993 (pozn. 18) 507.

²¹⁴ Ibidem 511.

poohlčeno, jen se vyskytuje v jakémisi kouřovém prostředí. Vlající drapérie postav je skoro průsvitná, ale neztrácí svou původní hustotu. Atmosféra žhne a vrhá nepokojné temno, ale přesto stále zůstává skutečná. Snad jen krajina v Tizianových posledních dílech z obrazů mizí jako pára. Je totiž polykána zešeřelou atmosférou, která má stejnou hustotu jako hořící oheň a všude se valí šedavý kouř, který svou pálivostí nutí přimhouřit oči, a tak rozostřit vše viděné. Člověk, nositel důstojnosti, na posledních Tizianových obrazech neprosazuje své smyslové bytí, ale svět, ve kterém se mu zdají sny. Tento snový svět je dynamický, navrácí se k tématice Giorgiona a zároveň ji povznáší.²¹⁵ Dle Sydneyho Josepha Freedberga Giorgionova *Spící Venuše* z let 1507–1508 není aktem lásky, ale jen vzpomínkou na něj, stejně tak *Spící Venuše* není snem Giorgiona, ale Venuše sní Giorgionovy sny.²¹⁶

Obraz *Zvěstování*, [16] který namaloval Tizian alla prima kolem roku 1565 jako oltářní obraz pro kostel San Salvatore v Benátkách, patří mezi první díla druhé fáze pozdní Tizianovy tvorby. V druhé fázi Tizianovy pozdní tvorby díla získávají transcendentální význam. Látkovost věcí není vůbec respektována, vír barev se zhušťuje v oblasti figur a věcí, a tak lze rozeznat archanděla Gabriela, jak se přibližuje k Panně Marii a celý prostor naplňuje obrovskou energií, jež zaplňuje celý prostor, který jí začíná být malý, a tak se valí přímo na diváka tohoto obrazu.

Obraz *Apollón a Marsyas* [4] je tedy dle Sydneyho Josepha Freedberga Tizianovým nejvíce radikálním pozdním dílem, jehož idea je podaná nejkompexněji. Atmosféra je až nedýchatelně hustá a zdá se, jako by obraz byl jen malým výřezem kosmu. Sydney Joseph Freedberg obraz *Apollón a Marsyas* tedy považuje za zhořklou komedii bez surovosti, ošklivosti a podivnosti, bez mocné krásy a hrůzy.²¹⁷

Také osamělý Michelangelo ve svých pozdních dílech dosáhl určitého stavu, jenž v jeho případě byl stav náboženský. Mohla ho k němu přivést jak inspirace středověkým uměním, tak i vcitřování se do ponížení Krista a rozjímání nad jeho utrpením podle učení jeho současníka Ignáce z Loyoly. Michelangelo ve svém stáří totiž tápe, a proto se upíná ke snaze prohloubit účinek svých děl blažeností, které lze dosáhnout jedině snášením utrpení. Proto také lze na jeho poslední *Piety* a kresby nazírat jako na tiché modlitby, kde vnější vzhled je upozaděn a do popředí se dostává vnitřní představa. Michelangelo se tedy zbavuje odpozorovávání skutečnosti a v duchu myšlenek Girolama Savonaroly, který ve své knize *Della Orazione Mentale* říká: „Bůh Otec touží po vnitřní zbožnosti, nepotřebuje povrchní obřady, jelikož ty jsou jen berličkou pro ty, kteří nejsou tak horliví...“ A tak se

²¹⁵ FREEDBERG 1993 (pozn. 18) 511sq.

²¹⁶ Ibidem 134.

²¹⁷ Ibidem 518sq.

Michelangelo obrací k samotné podstatě díla a nebere ohled na to, co je lidskými smysly poznatelné.

U Michelangela tedy došlo k zajímavé proměně pohledu na viditelnou skutečnost. Od počátku své tvorby až do začátku její pozdní fáze (asi od roku 1547) se totiž pevně držel ideje, která vynikala svými dokonalými viditelnými formami. Následně se však jeho pohled mění a Michelangelo se svou tvorbou snaží dát najevo, že vytvořit dobré dílo není těžké, ale dokázat zaznamenat odlesk díla božího a napodobit jeho rukopis a melodii, lze jen se vskutku velkým vypětím všech sil a za přispění obrovského úsilí. Jeho žhavé nadšení v mládí a následná mystická touha stárí ho tak dovedla až k tomu, že se pokusil přetvořit „božskou melodii“ bez svého umění. Proto díky této koncepci již není dále jen imitátorem světa, který je závislý na viditelné skutečnosti, ale může odkrýt jeho skutečnou podstatu. Michelangelo dokonce věřil, že tato změna podstaty uzavřela jeho minulost, na kterou se díval jako na množství nenapravitelných chyb, a hluboce litoval ztraceného času. Tento postoj lze rozeznat i v jeho pronikavých verších, ve kterých je dominantní nutnost modlení se a proseb u Boha a lítost nad svou minulostí, kdy svůj dřívější ideál krásy nazývá „smrtnou krásou“ a nahrazuje ho „božskou krásou“.²¹⁸

Ve skutečnosti však Michelangelův dřívější platonismus a pozdní víra nebyly tak neslučitelné, jak se mu zdálo. Obojí totiž zahrnovalo odloučení od světa, nadšení pro dokonalost a poblouznění vyšším principem. Obojí je spojeno transcendentální duchovností, a tedy Michelangelo nemohl odmítat svou minulost, jelikož tato minulost byla ve skutečnosti přípravnou fází jeho konečných myšlenek. Pouta mezi člověkem a světem Michelangela jako u mnoha jiných starců byly poškozeny, a tak láska k Bohu harmonizovala jeho fyzický stav s duchovním.²¹⁹

Pokud se tedy zamýšlíme nad vývojem Michelangelových úvah, zdá se, jako by byly i ony uměleckým dílem, jejichž nejvyšším stupněm je vzestup člověka. Michelangelo totiž s obrovským úsilím i ve svém stárí bez ustání touží po vyšší sféře, a proto se snaží postupně očistit svůj vývoj osobnosti stejně jako strukturu svých posledních děl.²²⁰

Pro Michelangela byla tvorba nástrojem, jímž hledal a vytvářel sám sebe, sochařství jako způsob odhalování tvaru skrytého v kameni mu zprostředkovávalo odhalování vlastní lidské tváře, která byla skryta v surové hmotě života. Díky tomuto pojetí tvorby byl pro Michelangela nejdůležitější tvůrčí proces, a tak bylo torzo a nedokončenost povýšena na svérázný umělecký projev.²²¹

²¹⁸ DE TOLNAY 1971 (pozn. 185) 93.

²¹⁹ Ibidem 94.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Michelangelo BUONARROTI: Podoba živé tváře, Praha 1964, 314.

Pro Tiziana byla důležitá barva, kterou na svá plátna nanášel mocnými a širokými tahy štětce. Tato plátna pak odložil. Aniž by se na ně chodil dívat, mohly ležet bez povšimnutí klidně i několik let. Následně když se k nim vrátil, s novým a přísnějším pohledem se dal do práce, aby nanesl další reliéfní vrstvu barvy. Nakonec přišlo obrovské množství lazur,²²² které v nepatrných tónech dokázaly dílo prohloubit a dodat mu živost. Tato hra s lazurami přinášela neskutečné možnosti, kdy Tizian nepatrným odstínem, lehkým jak vánek, změnil nádech předchozích vrstev. V barvách jeho pozdních děl jako by se odrážely Benátky, kde Tizian žil. Na barvy těchto obrazů lze proto nahlížet jako na vodní hladinu, která hranice mezi barvami svým neustálým pohybem rozvolňuje a dává jim hlubší dimenzi. Obrazy se tak staly zrcadlíci se hladinou skutečného světa. [40]

Michelangelovy úderý dlátem jsou zase energickým bojem se sebou samým. *Pieta Rodanini* má tak díky tohoto přístupu v sobě jakousi melodii, která není líbivá, ale je ohromující. Tato melodie se skládá z tónů, které jsou někdy velmi hluboké a jindy vysoké, až skoro nejdou slyšet. Stejně tak *Pieta Rondanini* je někde až jako by do masa rozdrásána a jinde naprosto dokonale vyhlazena. Její krása tedy spočívá ve variabilitě, která provádí pohled po jejím povrchu jako by byl skladbou. Nelze však slyšet její zvuky, avšak lze rozeznat její vrcholy a zklidnění. Zdá se tedy, jako by měl každý úder dláta nezměnitelný vztah k ostatním úderům a kdyby došlo k jinému vedení úderu, jednalo by se o jinou skladbu, jež by naznačovala život jiného umělce než jakým byl Michelangelo. [40]

Oba úspěšní a uznávaní umělci si se svým vysokém věku velmi dobře uvědomovali obsah slov z Michelangelova listu s kresbami z let 1503–1506, a proto je velmi vhodné je na závěr zmínit:

Stačí jen chvilinka, a je pln vzlyků,
kdo celá léta tonul ve štěstí,
a zapadne v jediném okamžiku,
kdo proslul rodem nebo pověstí.

Každou věc, jež se hýbe pod nebesy,
přemůže smrt a zvrátí štěstěna...²²³

²²² Ivo KRSEK: Tizian, Praha 1976, 72.

²²³ Michelangelo BUONARROTI: Žijí svou smrtí, Praha 1970, 9.

3.4 Příbuznost a rozdílnost děl Apollón a Marsyas a Pieta Rondanini

Obě díla, jak *Apollón a Marsyas*, tak *Pieta Rondanini*, nejsou na první pohled líbivá a nijak zvlášť krásná. Proto je řada lidí v minulosti i v současnosti přechází. Tato díla je nutno pozorovat a hledat v nich vztahy mezi figurami na obraze a v sousoší, ale i mezi figurami a pozorovatelem.

Obraz *Apollón a Marsyas* působí velmi naléhavě. Scéna, kdy Apollón a jeho pomocník stahují Marsya z kůže zavěšeného hlavou dolů, je umístěna přímo v centru dění. Apollón i jeho pomocník stahují kůži Marsya velmi důkladně, s obřadností a při hře na liru da braccio. Jde tedy o vyjádření dvou nepříjemných věcí, jednak o zavěšení hlavou dolů jako by se jednalo o dobytek, jednak o stahování z kůže, což je zcela drastickou záležitostí. Scéna je však zdánlivě bez emocí. Figury s ledovým klidem dělají jen to, co je jejich úkolem. Přesto obraz na pozorovatelovy emoce silně působí, nutí ho představovat si, jak nepříjemné by bylo být, ať již v kůži Marsyově nebo krále Midase.

Pozorovatele vtahuje do dění obrazu malý chlapec se psem, ale také trýzněný Marsyas, který už jen se smrtelným klidem přijímá svůj úděl. Chlapec, který by tak hrůznou scénu neměl vidět, odtahuje psa, aby se na takovouto krutost nedíval. Zdá se tedy, že chlapec je jako by varovným signálem, že tato krutost nepřísluší chování ani lidskému ani zvířecímu.

O dění na obraze ale i ve světě uvažuje král Midas–Tizian. Jeho přítomnost je mnohovýznamová. Lze vidět odkaz na Ovidiovy *Proměny*, na Tiziana jako soudce svého obrazu, na Tiziana hodnotícího svou tvorbu, své jednání a s chmurným pohledem dívajícího se do budoucnosti. Také v *Pietě Rondanini* lze najít odkaz do budoucnosti, ne však hmotné, ale do budoucnosti duchovní, do vnitřního světa. *Pietu Rondanini* lze chápat jako Michelangelovu představu cesty do jiného světa. Tělo Krista je skleslé a hmotné, již ho opustila duše. Michelangelo ve svém věku tušil, že jeho hodina přijde velmi brzy, a proto se dokázal vcítit do těla Kristova, které je podpíráno Matkou. Matka, která je vždy tou, která utěší a ochrání.

Obraz *Apollón a Marsyas* i *Pieta Rondanini* jsou tedy prodchnuty myšlenkami na blížící se smrt. V obou dílech jde především o člověka. Díla se bez příkras vrací k základním potřebám člověka: k ochraně, pomoci, spravedlnosti, lásce. Jejich nedokončená forma je dle mého názoru záměrná. Jak *Pieta Rondanini*, tak obraz *Apollón a Marsyas* záměrně nechávají člověka na pochybách, zda-li by tak velcí umělci mohli nechat svá díla v tak nedokonalé formě. Vždyť Kristus z *Piety Rondanini* má dvě pravé paže a muž hrající na liru da braccio je jen zběžně namalován, navíc stahování z kůže není

moc pohledný námět. Oba starci tedy nepotřebovali již získávat zákazníky nebo vytvářet něco obdivuhodného. Šlo jim o vložení poselství do svých posledních děl pro další generace. Jako když stařec se snaží předat své zkušenosti mladým lidem, upozornit je na chyby a nepochopitelnosti doby, tak i v obraze *Apollón a Marsyas* se Tizian snažil varovat před lidskou nadutostí a touze po odplatě nebo v *Pietě Rondanini* se Michelangelo pokusil říct, že nejde jen o tvoření díla, aby bylo, ale především o spojení duchovnosti s dílem, která z něj sálá.

Pieta Rondanini se vyjadřuje především k náboženské otázce, ke vztahu člověka k víře, a snaží se tento vztah vystihnout. Jelikož vztah člověka k Bohu je těžko popsateľný slovy, je jeho sochařská forma, která je spleťtá, rovnocenná duševnímu vztahu.

Zřejmě oba umělci do těchto svých děl vložili sami sebe a již nemají co ztratit. Jejich díla jsou jen jejich, nemusí je nikomu dávat, loučit se s nimi. Díla zůstávají jako náhrada za děti, navíc s nimi setrvávají navždy. Jsou to jejich plody, které sklízějí, hrdí sami na sebe. Nikdo jiný o tyto plody již nestojí. Ale umělci jsou rádi, v dílech je jejich duše a ta je příliš surově odkryta. Díla jsou nedokonalá jako člověk a celé jeho počínání. Ale právě tou nedokonalostí jsou krásná.

4. Závěr

V této práci, která se zabývala kroměřížským obrazem *Apollón a Marsyas* ve vztahu k milánské *Pietě Rondanini*, jsem se pokusila shrnout základní informace o těchto dílech a shromáždit literaturu, která se zmiňuje o tomto tématu. Uvedená literatura však není vyčerpávajícím přehledem, ale jde spíše jen o upozornění na publikace a články, které by v dalším zkoumání těchto děl neměly ujít pozornosti.

Získání literatury bylo asi největším problémem této práce, jelikož většina článků zahraničních autorů není v České republice dostupná. Avšak tento nedostatek jsem se snažila vyvážit návštěvami zahraničních knihoven. Je však jasné, že tyto návštěvy nejsou rovnocenné každodenní práci se zahraniční literaturou.

Vzhledem k rozsahu bakalářské práce jsem nezahrnula do srovnání obrazu *Apollón a Marsyas* s *Pietou Rondanini* další Tizianova nebo Michelangelova díla či díla jiných umělců, které na ne nějak reagovaly. Toto téma „díla vytvořená pod vlivem obrazu *Apollón a Marsyas* a *Piety Rondanini*“ by bylo vhodným rozšířením práce, díky kterému by se mohla ještě více prokázat výjimečnost, příbuznost a rozdílnost těchto pozdních děl.

Také jsem se nesnažila rozšiřovat údaje o životech Tiziana a Michelangela, jelikož ke srovnání jejich pozdních děl a tvorby tyto údaje dle mého názoru nebyly potřebné. V práci také předpokládám, že se čtenář s tvorbou Tiziana a Michelangela nesetkává poprvé, ale že již základní problematiku jejich tvorby zná.

Cílem této bakalářské práce bylo srovnat obraz *Apollón a Marsyas* a *Pietu Rondanini* na pozadí pozdní tvorby Tiziana a Michelangela. Toto srovnání jsem záměrně koncipovala v první části práce jako shrnutí základních poznatků o dílech, kde jsem uvedla i problémy, jež se k jednotlivým dílům vztahují a kterými by bylo vhodné zabývat se dále. Bylo by např. přínosné více se věnovat sbírce hraběte Thomase Howarda z Arundel a Surrey, dalším pozdním pietám Michelangela nebo jeho pozdními kresbami.

První část bakalářské práce tedy jednotlivá díla přímo nesrovnává, jelikož by přímým srovnáním došlo k naprostému chaosu a nepřehlednosti této problematiky, která je i tak velmi spletitá. Proto jsem se jí pokusila rozdělit do kapitol, kde by byly obsaženy informace jen jednoho okruhu. Tímto rozdělením jsem se však nevyhnula opakování některých údajů či nejasnostem, které vzniknou a trvají až do té doby, než jsou v jiné kapitole vysvětleny. Následně v druhé části bakalářské práce jsem se pokusila o samotné srovnání tvorby Tiziana a Michelangela, jejich přístupů k ní, ale i srovnání jejich děl. Toto porovnání dle mého názoru přineslo důkazy o tom, že ani umělci a ani díla si nejsou protikladná, i když oba jejich tvůrci staví na zcela jiném základu. Lze tedy poznat, že oba

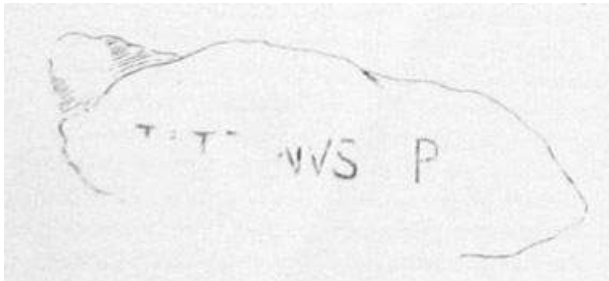
umělci do svých děl těsně před svou smrtí vložili velmi intenzivní myšlenku, která byla nadčasová a více méně se odvracela od současnosti obou starců. Díla se tak stala jasnou odezvou jejich pocitu, že již brzy tvořit nebudou, a tak musí ještě, dokud mohou, plně se oddat jejich milované tvorbě.

Obraz *Apollón a Marsyas* a *Pieta Rondanini* jsou si v kvalitě, filozofickém obsahu a své výpovědi dle mého názoru rovny. Obě tato díla jsou totiž svojí komplikovaností záhadná, a tím i zajímavá, až do té míry, že člověk má pocit, že vlastně k žádnému dokončení jejich porovnání ani nemohl dojít, jelikož při dalším pohledu na tato díla se vynořují opět další jejich spojitosti a rozdílnosti. Proto tedy toto porovnání považuji za nedokončené, stejně jako Tizian a Michelangelo nedokončili svá díla.

Obrazová příloha

1. Signatura kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*

Jaromír Neumann 1961: přepis zbytků Tizianovy signatury



František Sysel: stav před restaurováním



František Sysel: stav po restaurování

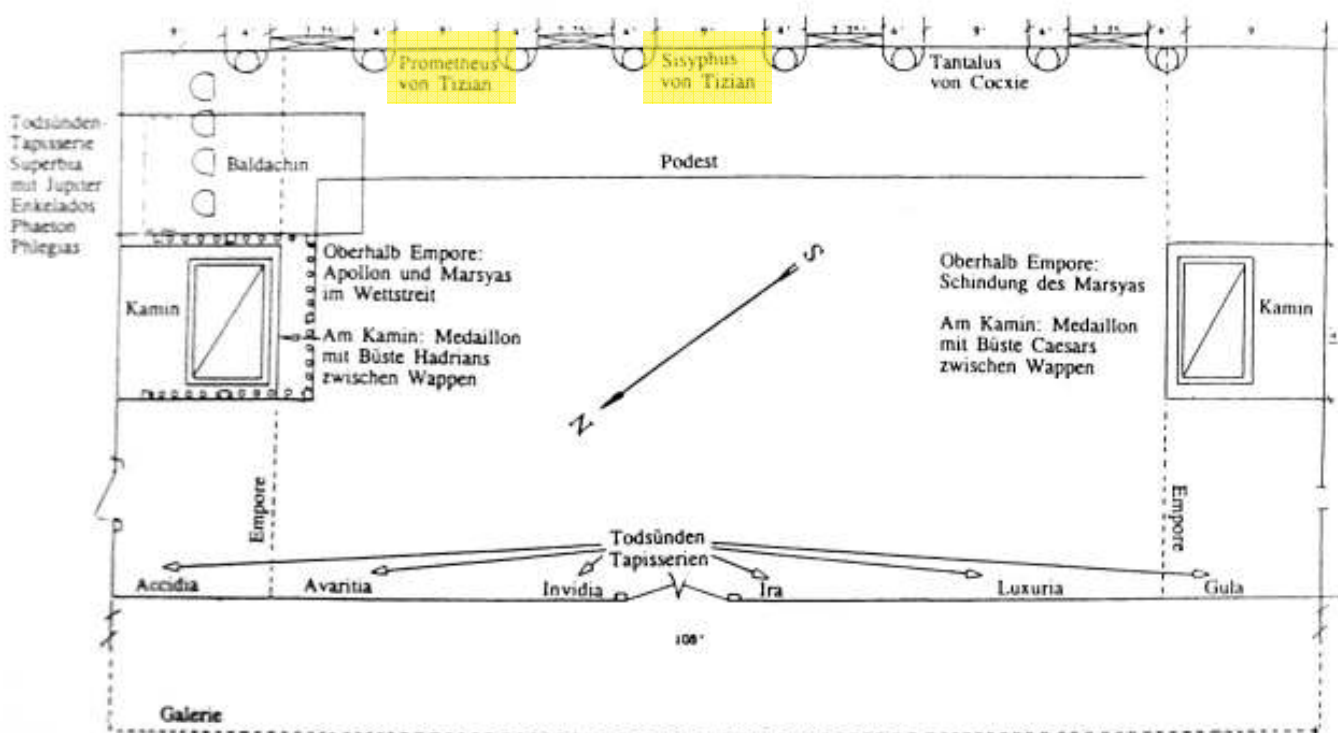


Pro srovnání: signatura obrazu *Tarquinius a Lucretia* 1567–1571

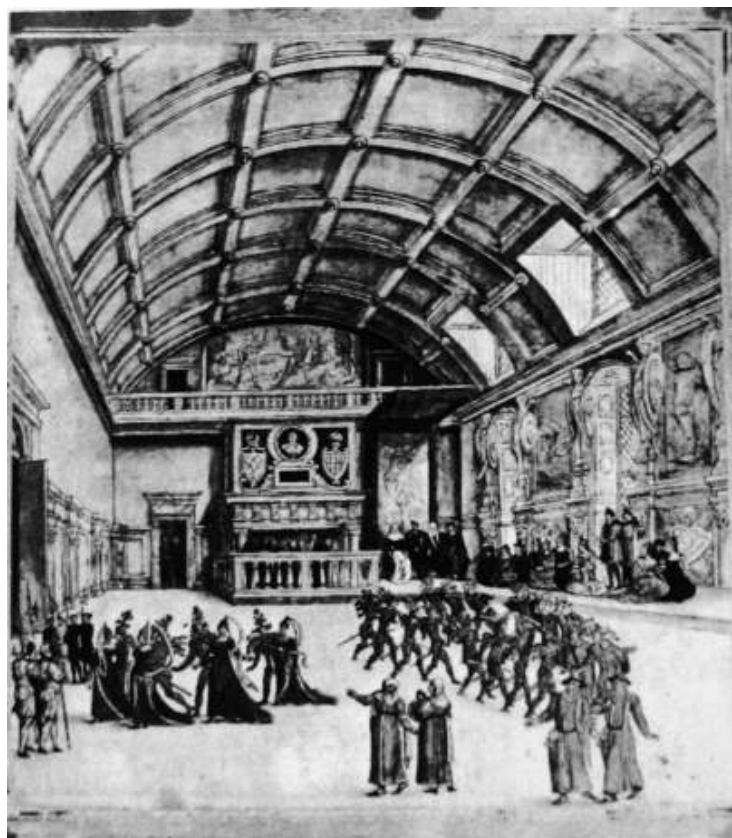


2. Výzdoba hlavního sálu zámku Binche u Bruselu, na jihovýchodní straně mezi okny si lze všimnout dvou Tizianových obrazů: *Prométhea* a *Sisyfa*

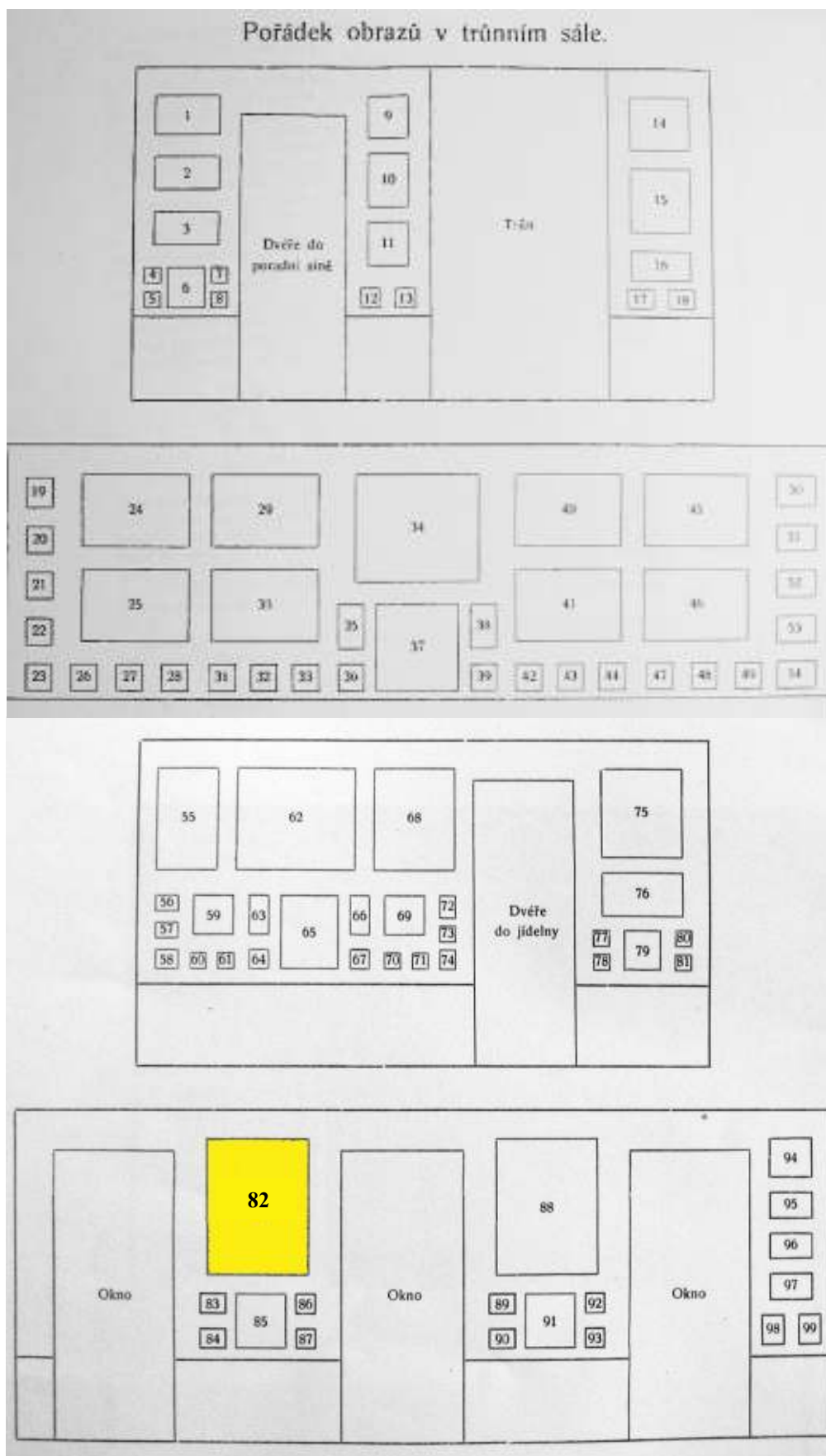
a) Půdorys



b) Pieter Coecke van Aelst (?), Pohled do hlavního sálu zámku Binche u Bruselu od JZ strany z roku 1549, Kresba, Cadland, Sběrka Mildred Quinell



3. Rozvržení obrazů v trůnním sále kroměřížského zámku, Tizianův obraz *Apollón a Marsyas* se nachází mezi okny trůnního sálu s číslem 82



4. Tizian, *Apollón a Marsyas*, 220 x 204 cm, Kroměříž, obrazárna arcibiskupského paláce



5. Anonym, *Apollón a Marsyas*, 234 x 190 cm, soukromá sbírka



6. Giulio Romano, *Apollón trestá Marsya*, lavírovaná kresba, Paříž, Louvre, Département des Artes Grafiques, č. inv. 3487



7. Anselmo Guazzi a Agostino da Mozzanega, *Apollón trestá Marsya*, nástěnná malba, Camera del Ovidio, Stanza delle Metamofrosi, Palazzo del Te v Mantově



8. Giulio Romano, *Hudební souboj mezi Apollonem a Panem*, lavírovaná kresba, Vídeň, Grafická sbírka Albertina (vytvořeno pro freskovou výzdobu Camera del Ovidio, Stanza delle Metamofrosi, Palazzo del Te v Mantově)



9. Srovnání kresby Giulia Romana *Apollón trestá Marsya*, kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* a kopie kroměřížského obrazu



10. Tizian, *Chlapec se psy*, 96 x 115 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



Srovnání se satyrkem
se psem
z kroměřížského
obrazu *Apollón
a Marsyas*



11. Kresebná rekonstrukce polohy satyrka a laně na kroměřížském obraze *Apollón a Marsyas* (Vlastimil Berger)



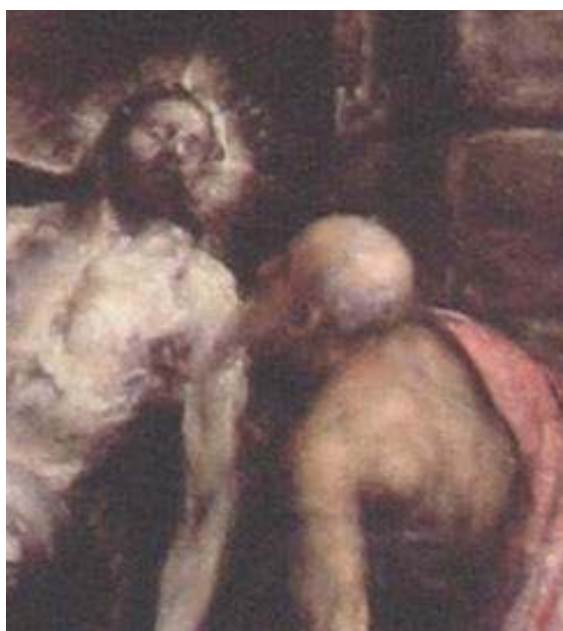
12. Rentgenogram detailu postavy krále Midase odhaluje ve spodní vrstvě malbu běžící laně místo psa
(Tomáš Berger a Petr Berger)



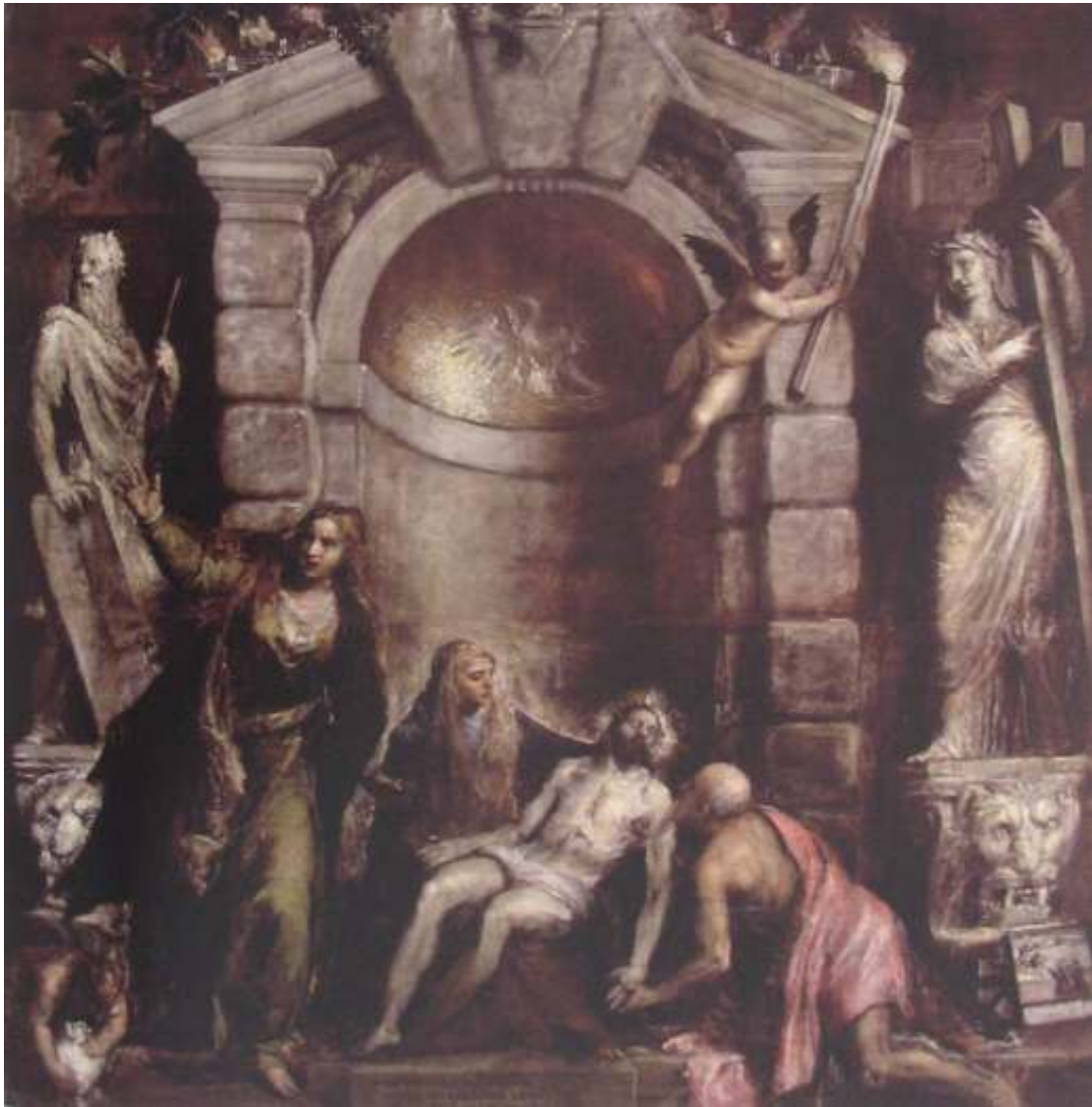
13. Detail nohou psa, kroměřížský obraz *Apollón a Marsyas*



14. Srovnání krále Midase z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* s Tizianovým autoportrétem, s Nikodémem z obrazu *Kladení do hrobu* a s Nikodémem z obrazu *Pietà*



15. Tizian, *Pietà*, 378 x 347 cm, Benátky, Gallerie dell'Accademia



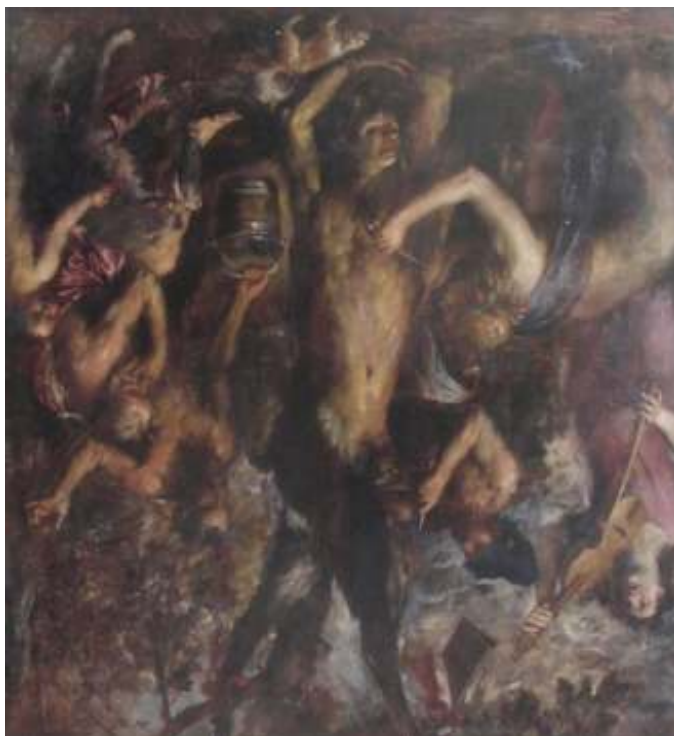
16. Tizian, *Zvěstování Panně Marii*, 403 x 235 cm, Benátky, kostel sv. Salvátora



17. Antický sarkofág s Marsyem, Kopenhagen / NY Carlsberg Glyptothek



Srovnání s převráceným kroměřížským obrazem *Apollón a Marsyas*



18. Domenico Rossi, římská studna, mědirytina pro Bartoliho „Admiranda Romanarum Antiquitatum“



Srovnání se skythem
z kroměřížského
obrazu *Apollón
a Marsyas*



19. Codex Coburgensis, fol. 119, Ariadna, Coburg



Srovnání s králem
Midasem
z kroměřížského obrazu
Apollón a Marsyas

20. Xylografie z *Itinerario dallo Egipto alla India*



21. Michelangelo, *Pieta Rondanini*, 195 cm, Milán, Museo del Castello Sforzesco

a) bez podstavce



b) s podstavcem

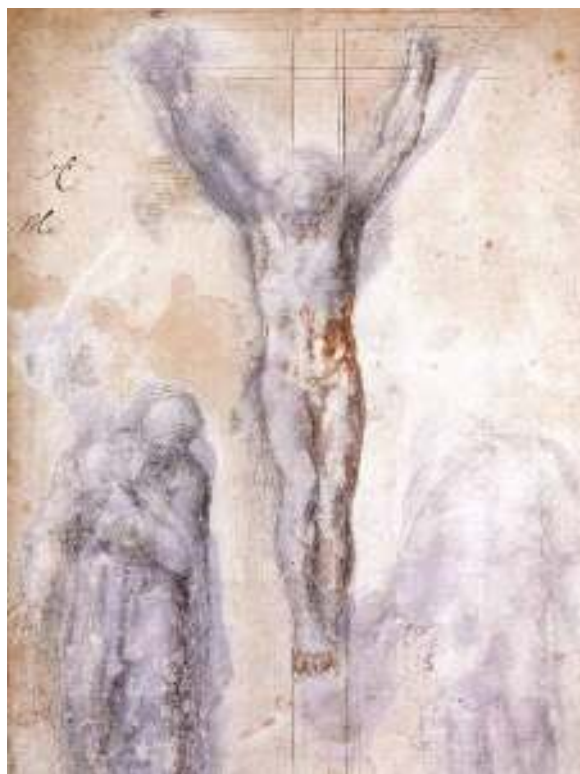


22. Detail nápisu na *Pietě Rondanini*
SS. PIETÀ DI MICHELANGELO
BUONAROTA



23. Michelangelo, *Kristus na Kříži s Pannou Marií a Nikodémem*, Paříž, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 700

Srovnání s Pannou
Marií z *Piety*
Rondanini



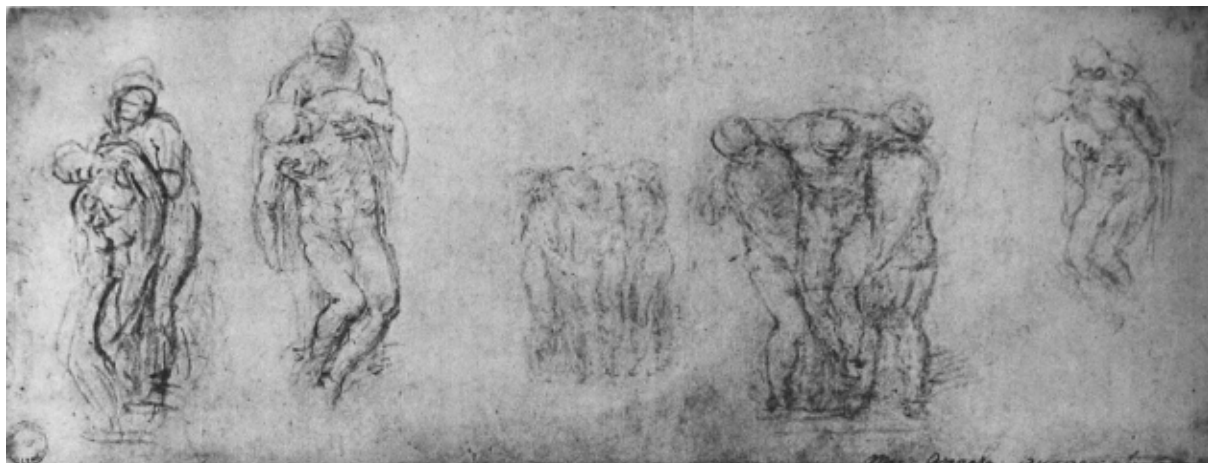
24. Michelangelo, *Pieta Bandini*,
253 cm, Florencie,
Museo dell'Opera del duomo



25. Michelangelo, *Pieta Palestrina*,
226 cm, Florencie,
Galleria dell'Accademia



26. Michelangelo, *Studijní kresba Piet*, 10, 8 x 28, 2 cm, Ashmolean Museum, Oxford



Srovnání s podobou *Piety Rondanini*, na jejíž odlitek byl instalován objevený fragment první fáze *Piety Rondanini*



Srovnání s rekonstrukcí druhé fáze *Piety Rondanini* (autor Arno Breker)



Srovnání s třetí fází *Piety Rodanini* (dnešní podoba)



27. Giovanni da Milano, *Pieta*,
110 x 46 cm, Florencie,
Galleria dell'Accademia



28. Mistr z Flémalle, *Svatá Trojice*,
148,7 x 61 cm, Frankfurt,
Städelsches Kunstinstitut



29. Detail fresky ze San Miniato
al Monte, katalánská škola,
Vercelli, Museo Francesco
Borgogna



Srovnání s *Pietou Rondanini*



30. *Bůh Otec se Synem*,
původně v kostele
v Baernu, nyní
v arcibiskubském muzeu
v Utrechtu



Srovnání s podobou *Piety Rondanini*, na jejíž odlitek
byl instalován objevený
fragment první fáze *Piety*
Rondanini



Srovnání s rekonstrukcí
druhé fáze *Piety*
(autor Arno Breker)



31. Etruská urna, Florencie, Archeologické muzeum (podobnost s pravděpodobným
vzhledem druhé fáze *Piety Rondanini*)



32. Zachované části první fáze *Piety Rondanini*: Kristova pravá ruka, nohy, stopy na hlavě Panny Marie

Zachované části druhé fáze *Piety Rondanini*: nová tvář Panny Marie (již lze vidět jen její levé oko), leštěné nohy

Zachované části třetí fáze: dnešní vzhled



33. Arno Breker: Rekonstrukce druhé fáze *Piety Rondanini*



34. Taddeo Zuccari, *Kladení do hrobu*, Řím, Galleria Borghese



Srovnání s první
fází *Piety Rondanini*



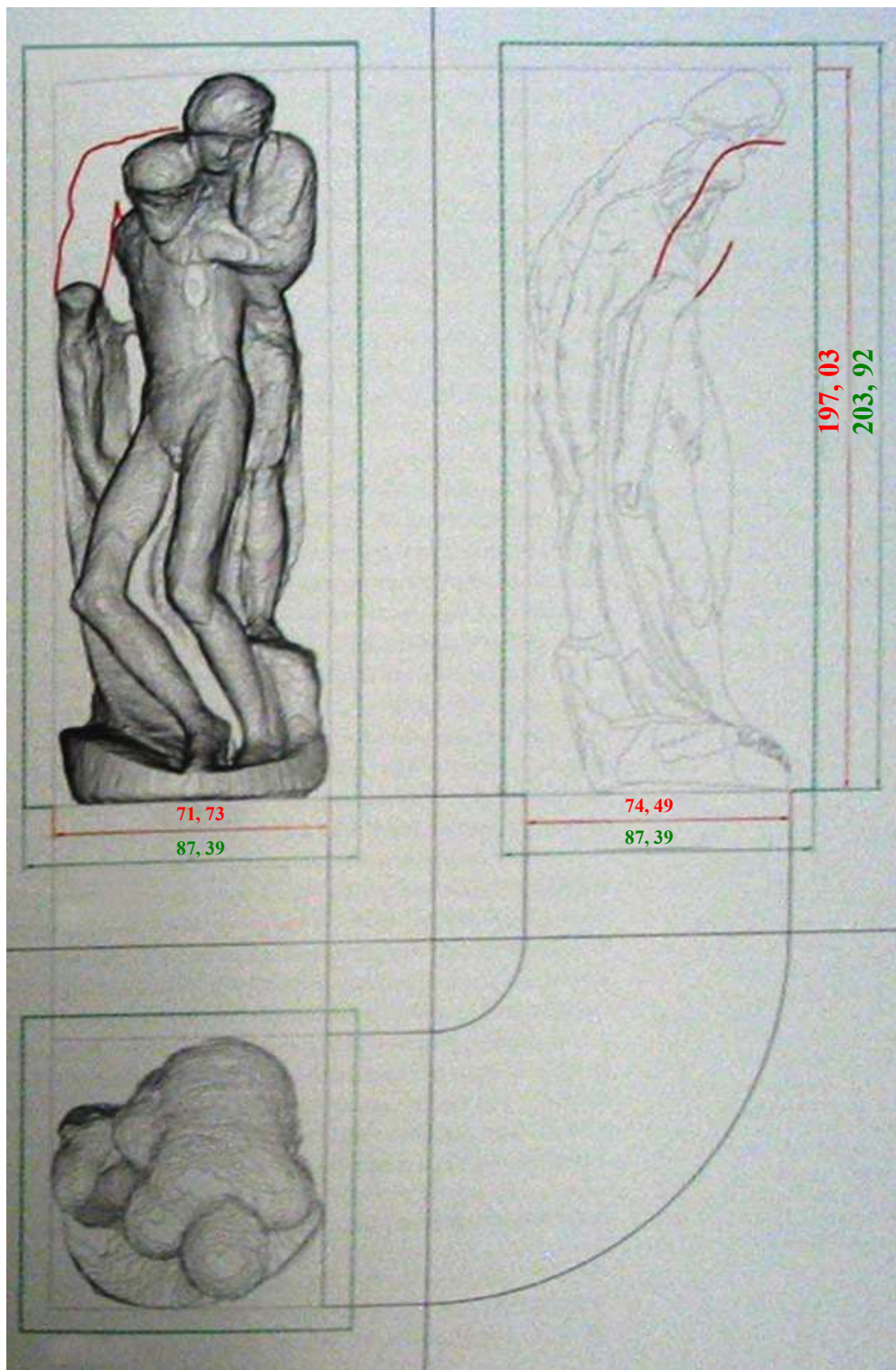
35. Fragment *Piety Rondanini*, 59 cm, rekonstrukce vzhledu první verze *Piety Rondanini*



36. Rekonstrukce první fáze *Piety Rondanini*, jedná se o pohled zepředu, zleva a shora

zelená barva: původní velikost mramoru

červená barva: velikost první fáze *Piety Rondanini*, označení polohy ruky



37. Pohled na dochovaný fragment ruky první fáze *Piety Rondanini* a její půlměsíkové prohnutí



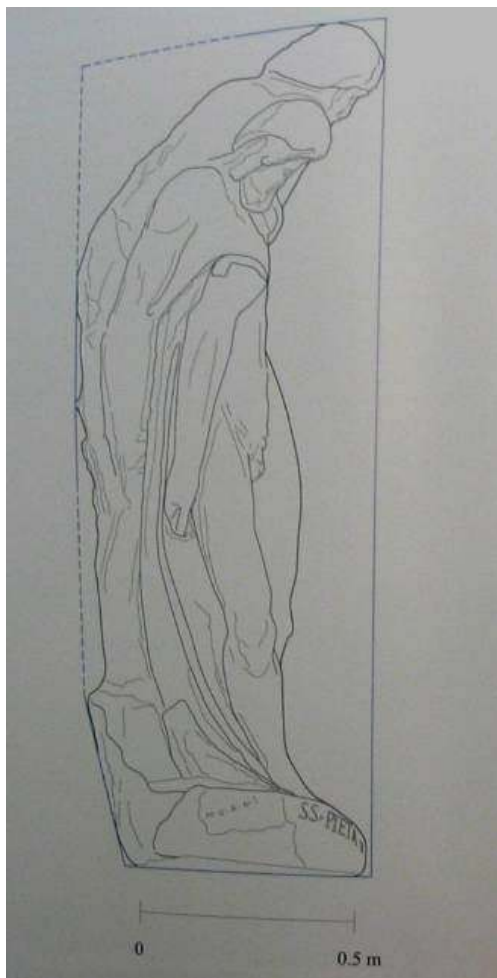
Pohled na první ruku Krista s již vytvářenou její další variantou



Pohled na napojení objeveného fragmentu Kristovy hlavy a ramene a jeho ruky, která se z první fáze *Piety Rondanini* dochovala až dodnes



38. Rekonstrukce mramorového bloku (přerušovaná čára odkazuje na jeho velikost)



Současný stav *Piety Rondanini* s pozůstatkem ruky z její první fáze a rozvržením jiné polohy Kristovy pravé ruky z poslední fáze



Pohled naznačující původní masivnost bloku mramoru

39. Současný stav *Piety Rondanini*, na překreslené *Pietě Rondanini* si lze všimnout umístění vyrytého nápisu



40. Nápadná podobnost dramatičnosti Michelangelova dláta a Tizianova štětce



Seznam vyobrazení

1. Signatura kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*:

Jaromír Neumann 1961: přepis zbytků Tizianovy signatury. Reprodukce z článku: Jaromír NEUMANN: Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby, in: Umění IX, 1961, 326.

František Sysel: stav před restaurováním, stav po restaurování. Reprodukce z knihy: František SYSEL: Zpráva o technologii a restaurování, in: Lubomír KONEČNÝ: Tizian: Apollo a Marsyas, Praha 2004, 22.

Pro srovnání: signatura obrazu *Tarquinius a Lucretia* 1567–1571. Reprodukce z knihy: Harold E[...] WETHEY: The paintings of Titian, III. the mythological and historical paintings, London 1975, obr. 239B.

2. Výzdoba hlavního sálu zámku Binche u Bruselu, na jihovýchodní straně mezi okny si lze všimnout dvou Tizianových obrazů: *Prométhea* a *Sisyfa*, a) Půdorys, b) Pieter Coecke van Aelst (?), Pohled do hlavního sálu zámku Binche u Bruselu od JZ strany z roku 1549, Kresba, Cadland, Sbirka Mildred Quinell. Reprodukce z knihy: Sabine TISCHER: Tizian und Maria von Ungarn: der Zyklus der "pene infernali" auf Schloss Binche (1549), Berlin / Frankfurt am Main 1994, 253.

3. Rozvržení obrazů v trůnním sále kroměřížského zámku, Tizianův obraz *Apollón a Marsyas* se nachází mezi okny trůnního sálu s číslem 82. Reprodukce z knihy: Antonín BREITENBACHER: Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie, 2. část, Kroměříž 1927, nepag.

4. Tizian, *Apollón a Marsyas*, 220 x 204 cm, Kroměříž, obrazárna arcibiskupského paláce. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlikeit der Malerei, Wien 2007, 273.

5. Anonym, *Apollón a Marsyas*, 234 x 190 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlikeit der Malerei, Wien 2007, 274.

6. Giulio Romano, *Apollón trestá Marsya*, lavírovaná kresba, Paříž, Louvre, Departement des Artes Grafiques, č. inv. 3487. Reprodukce z článku: Jaromír NEUMANN: Tizian, Apollon a Marsyas. Uměleckohistorické poznatky o obraze navazující na technologický průzkum (I), in: Zprávy památkové péče LVIII, č. 8, 1998, 233.

7. Anselmo Guazzi a Agostino da Mozzanega, *Apollón trestá Marsya*, nástěnná malba, Camera del Ovidio, Stanza delle Metamofrosi, Palazzo del Te v Mantově. Reprodukce z článku: Jaromír NEUMANN: Tizian, Apollon a Marsyas. Uměleckohistorické poznatky o obraze navazující na technologický průzkum (I), in: Zprávy památkové péče LVIII, č. 8, 1998, 229.
 8. Giulio Romano, *Hudební souboj mezi Apollónem a Panem*, lavírovaná kresba, Vídeň, Grafická sbírka Albertina (vytvořeno pro freskovou výzdobu Camera del Ovidio, Stanza delle Metamofrosi, Palazzo del Te v Mantově). Reprodukce z knihy: Hans OST: Tizian – Studien, Böhlau / Verlag / Köln / Weimar / Wien 1992, obr. 78.
 9. Srovnání kresby Giulia Romana *Apollón trestá Marsya*, kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* a kopie kroměřížského obrazu (viz obr. 4, 6).
 10. Tizian, *Chlapec se psy*, 96 x 115 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien 2007, 269.
- Srovnání se satyrkem se psem z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* (viz obr. 4).
11. Kresebná rekonstrukce polohy satyrka a laně na kroměřížském obraze *Apollón a Marsyas* (Vlastimil Berger). Reprodukce z článku: Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER: Tiziano Vecellio – Apollo a Marsyas. Technologický a restaurátorský díla z arcibiskupské sbírky v Kroměříži, in: Zprávy památkové péče LVII, č. 5-6, 1997, 136.
 12. Rentgenogram detailu postavy krále Midase odhaluje ve spodní vrstvě malbu běžící laně místo psa (Tomáš Berger a Petr Berger). Reprodukce z článku: Petr BERGER / Tomáš BERGER / Vlastimil BERGER: Tiziano Vecellio – Apollo a Marsyas. Technologický a restaurátorský díla z arcibiskupské sbírky v Kroměříži, in: Zprávy památkové péče LVII, č. 5-6, 1997, 136.
 13. Detail nohou psa, kroměřížský obraz *Apollón a Marsyas*. Foto: autor.
 14. Srovnání krále Midase z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas*:
s Tizianovým autoportrétem. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien 2007, 207.
s Nikodémem z obrazu *Kladení do hrobu*. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien 2007, 57.
s Nikodémem z obrazu *Pietà*. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien 2007, 355.

15. Tizian, *Pietà*, 378 x 347 cm, Benátky, Gallerie dell'Accademia. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2007, 355.
16. Tizian, *Zvěstování Panně Marii*, 403 x 235 cm, Benátky, kostel sv. Salvátora. Reprodukce z knihy: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien 2007, 299.
17. Sarkofág s Marsyem, Kopenhagen / NY Carlsberg Glyptothek. Reprodukce z knihy: Hans OST: *Tizian – Studien*, Böhlau / Verlag / Köln / Weimar / Wien 1992, obr. 92.
Srovnání s převráceným kroměřížským obrazem *Apollón a Marsyas* (viz obr. 4).
18. Domenico Rossi, římská studna, mědirytina pro Bartoliho „*Admiranda Romanarum Antiquitatum*“. Reprodukce z knihy: Hans OST: *Tizian – Studien*, Böhlau / Verlag / Köln / Weimar / Wien 1992, obr. 87.
Srovnání se skythem z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* (viz obr. 4).
19. Codex Coburgensis fol. 119, Ariadna, Coburg. Reprodukce z knihy: Hans OST: *Tizian – Studien*, Böhlau / Verlag / Köln / Weimar / Wien 1992, obr. 84.
Srovnání s králem Midasem z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* (viz obr. 4).
20. Xylografie z *Itinerario dallo Egipto alla India*. Reprodukce z knihy: Augusto GENTILI: *Problemi dell'ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso*, in: Lionello PUPPI (ed.): *Tiziano. L'ultimo atto*, Milano 2007, 142.
Srovnání s králem Midasem z kroměřížského obrazu *Apollón a Marsyas* (viz obr. 4).
21. Michelangelo, *Pieta Rondanini*, 195 cm, Milán, Museo del Castello Sforzesco: a) bez podstavce. Reprodukce z knihy: Charles DE TOLNAY: *Michelangelo Buonarroti. Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter*, Würzburg 1964, 144; b) s podstavcem. Foto: autor.
22. Detail nápisu na *Pietě Rondanini* SS. PIETÀ DI MICHELANGELO BUONAROTA. Reprodukce z knihy: Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): *La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione*. Milano 2006, 207.
23. Michelangelo, *Kristus na Kříži s Pannou Marií a Nikodémem*, Paříž, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 700. Reprodukce z článku: Filippo TUENA: *Il disegno e la scultura come esperienza quotidiana*, in: *Michelangelo. Gli ultimi anni*, Milano / Firenze 2006, 38.
Srovnání s Pannou Marií z *Piety Rondanini* (viz obr. 21).
24. Michelangelo, *Pieta Bandini*, 226 cm, Florencie, Museo dell'Opera del duomo. Reprodukce z internetové stránky (vyhledáno dne 18. 7. 2008):
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>

25. Michelangelo, *Pieta Palestrina*, 253 cm, Florencie, Galleria dell'Accademia. Reprodukce z internetové stránky (vyhledáno dne 18. 7. 2008):
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>
26. Michelangelo, *Studijní kresba Piet*, 10, 8 x 28, 2 cm, Ashmolean Museum, Oxford. Reprodukce z knihy: Antonio PAOLUCCI: Michelangelo. The Pietàs, Milan 1997, 137.
27. Giovanni da Milano, *Pieta*, 110 x 46 cm, Florencie, Galleria dell'Accademia. Reprodukce z internetová stránky (vyhledáno dne 18.7. 2008):
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>
28. Mistr z Flémalle, *Svatá Trojice*, 148,7 x 61 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Reprodukce z internetová stránky (vyhledáno dne 18.7. 2008):
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>
29. Detail fresky ze San Miniato al Monte, katalánská škola, Vercelli, Museo Francesco Borgogna. Reprodukce z knihy: Charles DE TOLNAY: Michelangelo. The final period, Princeton 1960, obr. 368.
- Srovnání s *Pietou Rondanini* (viz obr. 21).
30. *Bůh Otec se Synem*, původně v kostele v Baernu, nyní v arcibiskupském muzeum v Utrechtu. Reprodukce z knihy: Charles DE TOLNAY: Michelangelo. The final period, Princeton 1960, obr. 366.
- Srovnání s podobou *Piety Rondanini*, na jejíž odlitek byl instalován objevený fragment první fáze *Piety Rondanini* (viz obr.35).
- Srovnání s rekonstrukcí druhé fáze *Piety* (autor Arno Breker) (viz obr. 33).
31. Etruská urna, Florencie, Archeologické muzeum (podobnost s pravděpodobným vzhledem druhé fáze *Piety Rondanini*). Reprodukce z knihy: Herbert von EINEM: Die Pieta im Dom zu Florenz, Stuttgart 1956, obr.16.
32. Zachované části první fáze *Piety Rondanini*: Kristova pravá ruka, nohy, stopy na hlavě Panny Marie, Zachované části druhé fáze *Piety Rondanini*: nová tvář Panny Marie (již lze vidět jen její levé oko), leštěné nohy, Zachované části třetí fáze: dnešní vzhled. Reprodukce z knih: Antonio PAOLUCCI: Michelangelo. The Pietàs, Milan 1997, fotografická příloha, Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione. Milano 2006, 204.
33. Arno Breker: Rekonstrukce druhé fáze *Piety Rondanini*. Reprodukce z knihy: Herbert von EINEM: Die Pieta im Dom zu Florenz, Stuttgart 1956, 12.

34. Taddeo Zuccari, *Kladení do hrobu*, Řím, Galleria Borghese. Reprodukce z internetové stránky (vyhledáno dne 18. 7. 2008):

<http://www.scholarsresource.com/browse/work/845> Srovnání s první fází *Piety Rondanini* (viz obr. 35).

35. Fragment *Piety Rondanini*, 59 cm, rekonstrukce vzhledu první verze *Piety Rondanini*. Reprodukce z knihy: Antonio PAOLUCCI: Michelangelo. The Pietàs, Milan 1997, 138.

36. Rekonstrukce první fáze *Piety Rondanini*, jedná se o pohled zepředu, zleva a shora, zelená barva: původní velikost mramoru, červená barva: velikost první fáze *Piety Rondanini*, naznačení polohy ruky. Reprodukce z knihy: Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione. Milano 2006, 85.

37. Pohled na dochovaný fragment ruky první fáze *Piety Rondanini* a její půlměsíkové prohnutí. Reprodukce z knihy: Charles DE TOLNAY: Michelangelo Buonarroti. Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter, Würzburg 1964, 144.

Pohled na první ruku Krista s již vytvářenou její další variantou. Reprodukce z knihy: Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione. Milano 2006, 49.

Pohled na napojení objeveného fragmentu Kristovy hlavy a ramene a jeho ruky, která se z první fáze *Piety Rondanini* dochovala až dodnes. Reprodukce z knihy: Antonio PAOLUCCI: Michelangelo. The Pietàs, Milan 1997, 138.

38. Rekonstrukce mramorového bloku (přerušovaná čára odkazuje na jeho velikost), současný stav *Piety Rondanini* s pozůstatkem ruky z její první fáze a rozvržením jiné polohy Kristovy pravé ruky z poslední fáze. Foto: autor. Reprodukce z knihy: Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione. Milano 2006, 206, 49.

Pohled naznačující původní masivnost bloku mramoru. Foto: autor.

39. Současný stav *Piety Rondanini*, na překreslené *Pietě Rondanini* si lze všimnout umístění vyrytého nápisu. Reprodukce z knihy: Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione. Milano 2006, 53. Foto: autor.

40. Nápadná podobnost dramatičnosti Michelangelova dláta a Tizianova štětce. Reprodukce z knihy: Antonio PAOLUCCI: Michelangelo. The Pietàs, Milan 1997, fotografická příloha, nepag., Jaromír NEUMANN: Tizian: die Schindung des Marsyas, Praha 1962, nepag.

Seznam použitých pramenů a literatury

- AIKEMA Bernard: Titian's Late Style: Observations and Questions Related to Recent Studies, přednáška z 23. dubna 2008, Praha
- Art at Auction. The year at Sotheby Parke Bernet Italia: Catalogo 4. 12. 1980
- BALDINI Umberto: The complete sculpture of Michelangelo, London 1982
- BAROCCHI Paola: Giorgio Vasari. La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, IV, Milan / Naples 1962
- BAUMGART Fritz: Die Pietà Rondanini, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, LVI, 1935, 9, 44-56
- BENESCH Otto: Die fürstbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier, in: Pantheon, 1, 1928, 22sq.
- BERGER Petr / BERGER Tomáš / BERGER Vlastimil: Tiziano Vecellio – Apollo a Marsyas. Technologický a restaurátorský díla z arcibiskupské sbírky v Kroměříži, in: Zprávy památkové péče LVII, č. 5-6, 1997, 129-137
- BOTTARI Stefano: Michelangelo, Catania 1941
- BREITENBACHER Antonín / DOSTÁL Eugen: Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, Olomouc 1930
- BREITENBACHER Antonín: Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie, Kroměříž 1925
- BREITENBACHER Antonín: Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži: archivní studie, 2. část, Kroměříž 1927
- BRINCKMANN Albert Erich: Michelangelo Zeichnungen, München 1925
- BUONARROTI Michelangelo: Žiji svou smrtí, Praha 1970
- BUONARROTI Michelangelo: Podoba živé tváře, Praha 1964
- CLARK Kenneth: The Nude, New York 1956
- CUST Lionel: Notes on the Collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, in: The Burlington Magazine 19, 1911, no. 101, 278-86; no. 104, 97-100;
- CUST Lionel: Notes on the Collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, in: The Burlington Magazine 20, 1912, no. 106, 233-36; no. 108, 341sq.
- D'ONOFRIO Cesare / STRINATI Claudio (ed.): Via del Corso. Una strada lunga 2000 anni, Roma 1999
- DAELLI Giovanni: Carte Michelangelesche inedite, Milan 1865
- DE TOLNAY Charles: Michel-Ange, Paris 1951

- DE TOLNAY Charles: Michelangelo Buonarroti. Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter, Würzburg 1964
- DE TOLNAY Charles: Michelangelo. The final period, Princeton 1960
- DE TOLNAY Charles: Michelangelo's Rondanini Pietà, in: Burlington Magazine, LXXV, 1934, 146-157
- DE TOLNAY Charles: The final period. Last judgement frescoes of the pauline chapel. Last Pietas, Princeton 1971
- DE VRIES Ad: Dictionary of symbols and imagery, Amsterdam / London 1974
- DOSTÁL Eugen: Studie z arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, in: Časopis Matice moravské, roč. 48, 1924, 146sq, 177-185
- DVOŘÁK Max: Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, II, München 1928
- EINEM Herbert von: Bemerkungen zur Florentiner Pietà michelangelos, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1940, 77sq.
- EINEM Herbert von: Die Pietà im Dom zu Florenz, Stuttgart 1956
- FALOMIR Miguel (ed.): Tiziano, Madrid 2003
- FEHL Philipp: Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting: Essays in the History of the Classical Tradition, Irsa / Vienna 1992
- FEHL Philipp: Realism and Classicism in the Representation of a Painful Scene: Titian's Flaying of Marsyas in the Archiepiscopal Palace at Kroměříž, in: Miloslav Rechcigl (ed.): Czechoslovakia Past and Present, II, 1969, 1387-1415
- FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien 2007
- FIORIO Maria Teresa: La Pietà Rondanini, Milano 2004
- FIORIO Maria Teresa: La Pietà Rondanini: luci a lacune di una storia non finita, in: Maria Teresa FIORIO / Lucia TONIOLO (ed.): La Pietà Rondanini: Il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione. Milano 2006, 13-22
- FORSCARI Antonio: Tra Giulio Romano e Tiziano. Il duplice supplizio di Marsia e altre metamorfosi, in: Lionello PUPPI (ed.): Tiziano. L'ultimo atto, Milano 2007, 129-134
- FREEDBERG Sydney Joseph: Il musicista punito. Il supplizio di Marsia, in: Franco Maria Ricci, 1986, č. 45, 139-152.
- FREEDBERG Sydney Joseph: Painting in Italy: 1500-1600, New Haven / London 1993
- FREY Dagobert: Die Pietà-Rondanini und Rembrandts "Drei Kreuze", in: Wolfgang Braunfels (ed.): Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, 208sq.
- FREY Karl: Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti, Berlin 1909

- FRIMMEL Theodor von: Verzeichnis einer Wiener Bilderlotterie im Jahre 1670, in: Blätter für Gemäldekunde 1, 1909, 144-148
- GENTILI Augusto: Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento, Roma 1988
- GENTILI Augusto: Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento, Roma 1980
- GENTILI Augusto: Problemi dell'ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso, in: Lionello PUPPI (ed.): Tiziano. L'ultimo atto, Milano 2007, 135-143
- GOTTI Aurelio: Vita di Michelangelo narrata noc l'aiuto di nuovi documenti, Firenze 1875
- HARTT Frederick: Giulio Romano, vol. I , New Haven 1958
- HARTT Frederick: Michelangelo. The complete sculpture, London 1969
- HETZER Theodor: Tizian – Geschichte seine Farbe, Stuttgart 1992
- HETZER Theodor: Vecellio Tiziano, in: Thieme-Becker Lexikon, sv. 34, Leipzig 1940, 167
- HOPE Charles: Boy with Dogs, in: MARTINEAU Jane / HOPE Charles (ed.): Genius of Venice, 1500-1600, London 1983, 228
- HOPE Charles: Titian: Prince of Painters (kat. výst.), Venice 1990
- HOWARTH David: Lord Arundel and his Circle, Yale 1985
- <http://www.scholarsresource.com/browse/work/845>, vyhledáno dne 18.7. 2008
- <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>, vyhledáno dne 18.7. 2008
- <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>, vyhledáno dne 18.7. 2008
- <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bellini/giovanni/index.html>, vyhledáno dne 18.7. 2008
- JAFFÉ David (ed.): Titian, London 2003
- KONEČNÝ Lubomír: Tiziano Vecellio zv. Tizian. Apollo a Marsyas, in: TOGNER Milan: Kroměřížská obrazárna: Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži, Kroměříž 1998, 410-421.
- KRSEK Ivo: Tizian, Praha 1976
- LEMOISNE Paul Andre: Les xylographies du XIVE et du XVe siècle au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, II, Paris / Bruxelles 1930
- LIEBERT Robert [S...]: Michelangelo. A Psychoanalytical Study of his Life and Images, New Haven 1983
- MANTURA Bruno: Il primo Cristo della Pieta Rondanini, in: Bolletino d'arte, 58, 1973, 199sqq.

- MARIANI Valerio: Michelangelo, Turino 1942
- MARTINEAU Jane / HOPE Charles (ed.): Genius of Venice, 1500-1600, London 1983
- MRÁZOVÁ Marcela / MRÁZ Bohumír: Michelangelo, Praha 1975
- NEUMANN Jaromír: Tizian, Apollon a Marsyas. Uměleckohistorické poznatky o obraze navazující na technologický průzkum (II), in: Zprávy památkové péče LIX, č. 4, 1999, 127-142
- NEUMANN Jaromír: Tizian, Apollon a Marsyas. Uměleckohistorické poznatky o obraze navazující na technologický průzkum (I), in: Zprávy památkové péče LVIII, č. 8, 1998, 225-240
- NEUMANN Jaromír: Tizian: die Schindung des Marsyas, Praha 1962
- NEUMANN Jaromír: Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby, in: Umění IX, 1961, 325-367
- NEUMANN Jaromír: Tizianův odkaz, Praha 1996
- OST Hans: Tizian – Studien, Böhlau / Verlag / Köln / Weimar / Wien 1992
- OTTONELLI Gian Domenico / BERRETTINI Pietro da Cortona: Trattato della pittura e della scultura, uso ed abuso loro, composto da un theologo e da un pittore per offerirto a' Signori Accademici del Disegno di Firenze, e d' altre città christiane, Firenze 1652
- OVIDIUS Naso Publius: Proměny. Metamorphoses, Praha 1998
- PALLUCCHINI Rodolfo: The Genius of Venice: 1500-1600 alla Royal Academy of Arts di Londra, in: Arte Veneta: Rivista di storia dell'arte, 37, 1983, 282
- PALLUCCHINI Rodolfo: Tiziano, I, Firenze 1969
- PANOFSKY Erwin: Bolletino d'Arte, 1938, 120.
- PANOFSKY Erwin: Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix, in: Festschrift für Max Jacob Friedländer, Leipzig 1927, 263sq.
- PANOFSKY Erwin: Problems in Titian: mostly iconographic, London 1969
- PAOLETTI John [T...]: The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest, in: Artibus et Historiae, vol. 21, No. 42, 2000, 53
- PAOLUCCI Antonio: Michelangelo. The Pietàs, Milan 1997
- PARRONCHI Alessandro: Michelangelo sculpture - the life and works of the artist, London 1975
- PARRONCHI Alessandro: Pietà Rondanini, in: La comunità fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento (kat. výst.), Florence 1980, 267sqq.
- PARRONCHI Alessandro: Ricostruzione della Pietà Rondanini, in: Michelangelo, IV, 18sqq.
- PEDROCCO Filippo: Tiziano, Milano 2000

- PROHASKA Wolfgang: Concetti anticamente moderni e modernamente antichi. Giulio und die Folgen, in: Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Wien 1989, 275sqq.
- PUPPI Lionello (ed.): Tiziano. L'ultimo atto, Milano 2007
- RAPP Jürgen: Tizians Marsyas in Kremsier. Ein neuplatonisch-orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung, in: Pantheon, Internationale Jahresschrift für Kunst, 45, 1987, 70-89
- ROBINSON John Charles: A Critical Account of the Drawings by Michael Angelo and Raffaello in the University Gallery Oxford, Oxford 1870
- ROBINSON John Charles: Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm Poltalloch, London 1869
- ROSAND David: The Genius of Venice, in: Renaissance Quarterly, 37, č. 2, 1985, 295sq.
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- RUSSOLI Franco: Tutta la scultura di Michelangelo, Milano 1953
- SALERNO Luigi / PARIBENI Enrico: Palazzo Rondanini, Roma 1965
- SIMMEL Georg: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays, Leipzig 1911
- STEINMANN Ernst: An unknown Pietà by Michelangelo, in: Art studies. Medieval, Renaissance and Modern, 1925, 63sqq.
- STRINATI Claudio: La strana storia della Pietà Rondanini, in: Cesare D'ONOFRIO / Claudio STRINATI (ed.): Via del Corso. Una strada lunga 2000 anni, Roma 1999, 53-56
- SWARZENSKI Georg: Festschrift für Kustgeschichte, 1951, 99
- SWARZENSKI Georg: Insinuationes divinae Pietatis, in: Festschrift für Adolph Goldschmidt, Leipzig 1923, 65sqq.
- SYSEL František: Zpráva o technologii a restaurování, in: KONEČNÝ Lubomír: Tizian: Apollo a Marsyas, Praha 2004, 14-22
- THODE Henry: Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, II, Berlin 1908
- TIETZE Hans: Tizian: Leben und Werk. Textband, Vienna 1936
- TISCHER Sabine: Tizian und Maria von Ungarn: der Zyklus der "pene infernali" auf Schloss Binche (1549), Berlin / Frankfurt am Main 1994
- TUENA Filippo: Il disegno e la scultura come esperienza quotidiana, in: Michelangelo. Gli ultimi anni, Milano / Firenze 2006, 37sq.
- TUENA Filippo: Michelangelo. Gli ultimi anni, Firenze / Milano 2006
- VALCANOVER Francesco: Titien, les dernières années. Peintures, in: Le siècle de Titien (kat. výst.), Paris 1993, 667-681
- VASARI Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (II), Praha 1977

VENTURI Adolfo: Storia dell'arte Italiana, X, 2, Milano 1936

WETHEY Harold E: The paintings of Titian, III. the mythological and historical paintings, London 1975

WIND Edgar: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Suhrkamp / Frankfurt am Main 1981

WINTERNITZ Emanuel: Musical instruments and their symbolism in western art: Studies in musical iconology, New Haven 1979

WORRINGER Wilhelm: Die Pietà Rondanini, in: Kunst und Künstler, VII, 1909, 355-359

The Anotation

The Flaying of Marsyas versus the Pieta Rondanini

A comparison of the late works of Titian and Michelangelo

This bachelor's thesis deals with Titian's late work "The Flaying of Marsyas", which is held in the collections of the Archbishop's Palace in Kroměříž. This work is compared to another late work, Michelangelo's "Pieta Rondanini", a sculpture housed in Milan. The works are put into context with societal influences on both artists' work, the artists' confrontation with old age, and the issue of melancholy in their late works.

Firstly, there is a list of literature that is necessary for understanding and further research of this topic. The list is followed by a summary of actual knowledge about both works. Subsequently the thesis contains a comparison of late works of Titian and Michelangelo where their new approach towards their works is described. Finally, the thesis deals with a relationship and difference between The Flaying of Marsyas and the Pieta Rondanini.

The thesis also includes a rich supplement of pictures that should complement previous information as well as mention other works concerning with The Flaying of Marsyas or the Pieta Rondanini.

Keywords: Flaying of Marsyas, Pieta Rondanini, Titian, Michelangelo, comparison of late works