

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Ateliér arteterapie

## **Tizian – Apollón a Marsyas**

seminární práce

vyučující: prof. PhDr. Pavel Kalina, CSc.

vypracovala: Mgr. Jitka Mládková

2. ročník

leden 2012

Obraz o němž chci psát jsem poprvé spatřila, když mi bylo asi osm roků. Výjev na něm mi připadal strašlivý, zruďný. Dodnes si vybavuji, jak jsem očima dítěte vnímala postavu visící za nohy hlavou dolů, jakoby byla lidská a zároveň lidská nebyla. Promítalo se do toho cosi silně zvířecího a mísilo se to s pocitem bolesti, bezmoci a uvěznění. Spojovalo se mi to s vepřovou zabíjačkou, které jsem jako dítě několikrát byla přítomna, vlastně už jen té její části, kdy prase viselo za šlachy zadních nohou na dřevěném břevně připevněném na trámu stodoly, s hlavou kousek nad zemí a řezník od vrchu dolů rozřezával kůži břicha, pod níž se odhalovalo maso a vnitřnosti. Byla v tom i podobnost s králíkem, kterého jsem často viděla stahovat u svého dědečka. Měkká teplá kožešina se postupně obracela naruby a pod ní se odkrývalo holé zvířecí tělo, které už nemělo nic moc společného s příjemným hladkým králíčkem. Všechny tyto výjevy způsobily, že se mi obraz uložil hluboko do paměti spolu se jménem malíře a místem, kde k tomuto setkání došlo.

### **Marsyas a Apollón**

(Zuzana Michnová / Zuzana Michnová, hudební album: Jen tak, 1983)

Ta krásná dívka, co se bojí o svoji krásu  
Athéna jméno má, za starých dávných časů  
Odhodí flétnu, hrát nejde s nehybnou tváří  
Kdo si ji najde dřív, tomu se přání zmaří

Tak i Marsyas zmámen flétnou  
Věří, že musí přetnout  
Jedno pravidlo, sázku, a hrát líp, než bůh

Bláznivý nápad, snad nejvýš Marsyas mří  
Apollon souhlasí, oba se s trestem smíří  
Král Midas má říct, kdo je lepší, Apollon zpívá  
O život soupeří, jen jeden vítěz zbývá

Tak si Marsyas zmámen flétnou  
Věří a musí přetnout  
Jedno pravidlo, sázku, a hrát líp, než bůh

Obrátí nástroj, už ví, že nebude chválen  
Prohrál a zápolí podveden vůlí krále  
Sám v tichém hloučku- sám na strom připraví ráhno  
Satyra k hrůze všech zaživa z kůže stáhnou

Tak si Apollon změřil síly  
Každý se musel mýlit  
Nikdo nemůže kouzlit a hrát líp, než bůh

Ta krásná dívka, co se bála o svoji krásu  
Dárkyně moudrostí, za starých, dávných časů  
Teď v tichém hloučku, v jejích rukou úroda, spása  
Athéna jméno má, chybí jí tvář a krása

### **Mýtus**

Mýtus vypráví příběh o satyru Marsyovi, který našel píšťalu odhozenou bohyní Athénou a zdokonalil se ve hře na ni natolik, že vyzval k hudebnímu souboji samotného Apollóna. Bůh se svou lyrou však v soutěži zvítězil a potrestal troufalého vyzývatele stažením z kůže. Ze satyrovy krve a ze slz dalších obyvatel frýžských lesů vyrazil pramen řeky nazývané Marsyas.

... jiný si vzpomněl, jak Marsyas Satyr byl sedřením kůže  
potrestán od Apollóna, jež k zápasu na flétnu vyzval.

Přemožen k vítězi volal: „Proč kůži s těla mi sdíráš?  
Běda, teď za flétnu pykám, jež věru mi nestála za to.“  
Řvoucímu sedřena byla již kůže s celého těla,  
že byl samá jen rána: krev odevšad řine se proudem,  
svaly jsou odkryty všechny a žíly vidět je holé,  
jak se mňhavě chvějí, i útroby chvějí se nahé,  
že bys spočítat mohl mu ve hrudi průsvitné cévy.  
Faunové, lesní ta božstva, jež milují venkov a nymfy,  
bratři Satyrové a Olympos, drahý i v tuto chvíli,  
plakali nad ním, i každý, kdo pásl v těch horách ...  
(Ovidius, *Metamorfózy*, VI, 383 n., přel. Bureš Ivan)

Příběh známý především z Ovidiových *Metamorfóz* má v antické literatuře celou řadu variant. Významné obohacení poskytl paralelní vyprávění o hudebním souboji Apollóna s Panem, kde v roli nekompetentního soudce vystupuje král Midas, který je za svůj chybný výrok, jímž označí za vítěze Pana a jeho příšťalu, „odměněn“ oslíma ušima. Obě hudební soutěže se v některých pozdějších textech proluly a ke stejnému propojení došlo později v renesančním výtvarném umění, v němž bylo téma Apollóna a Marsya poměrně často znázorňováno. Jedinné známé samostatné renesanční dílo, které zachycuje toto téma postavami v životní velikosti, je obraz malíře Tiziana (\* 1485 - † 1576).

### Životopis malíře

Italský malíř Tiziano Vecellio zvaný Tizian se narodil v Pieva di Cadore v italských Dolomitech na podhůří Alp jako druhorozený syn v rodině zámeckého správce. Přesné datum jeho narození není známo, neboť Tizian chtěl působit starším a věrohodnějším dojmem, a tak za svůj rok narození uváděl období mezi roky 1485 až 1490. Jeho rodina byla rodinou právníků, úředníků a notářů. Ke konci svého života byl on sám jedním z nejbohatších a nejrespektovanějších malířů své doby.

Od devíti let pobýval Tizian spolu s bratrem u svého strýce v Benátkách, které byly v té době na vrcholu své slávy. Tam se Tizian setkal s Leonardem, Dürerem, ale největší vliv na mladého muže měl jeho blízký přítel Giorgione. Strýc podporoval talent svého synovce, který se stále zdokonaloval, až byl přijat do malířské dílny Giovanni Belliniho. U Belliniho Tizian získal bohaté zkušenosti a brzy také velký respekt v kruhu malířů, kritiků a milovníků umění. Otevřel si s Giorgionem (†1510 na mor) vlastní malířskou dílnu. Když Bellini na podzim 1516 zemřel, stal se malířem Benátek talentovaný Tizian. Pracoval na zakázkách pro veřejná místa i na portrétech pro soukromé sbírky. Každý aristokrat, církevní představitel, bohatý měšťan a obchodník té doby chtěl mít jeho obrazy a jeho zákazníci byli ochotni za nová plátna dobře zaplatit. Tizianova dílna byla založena na čistě komerční bázi. Tizian byl jedním z prvních malířů, který uznal hodnotu svého podpisu na malbě a dokonce později v roce 1566 si najal dva rytce, kteří za poplatek vyhotovovali podle jeho maleb tisky. V roce 1523 získal moc v Benátkách dóže Andrea Gritti. Z Benátek chtěl udělat nové hlavní město Itálie, a tak v té době došlo k nesmírnému rozvoji obchodu i umění a renovovaly se mnohé budovy. Tizian byl dóžetem zaměstnán jako hlavní umělec, s výhodami pro něj i jeho rodinu. Jeho dílna v San Samuele byla vysoce organizovaná, Tizian pečlivě vybíral své žáky a spolupracovníky. V jeho dílně s ním také pracoval jeho bratr Francesco a později i syn Orazio. V době, kdy bylo Tizianovi třicet pět let, maloval pro Benátky a významné šlechtické dvory.

Tizian se oženil v roce 1525 s mladou Cecilíí, která mu porodila dva syny – Pomponia a Orazia. Cecilia měla velmi chatrné zdraví a zemřela v roce 1530, pár dní po porodu dcery Lavinie. Tizian se nikdy znovu neoženil.

V roce 1530 začala Tizianova spolupráce s císařským dvorem. Karel V. se stal Tizianovým hlavním patronem a dokonce mu v roce 1533 udělil rytířský titul Zlaté ostruhy a privilegium volného přístupu na svůj dvůr. Přátelské vztahy pokračovaly i s Karlovým synem Filipem, s nímž si Tizian dopisoval a získal v něm velkého obdivovatele. Zlom v Tizianově životě přinesl rok 1542, kdy se seznámil s rodinou Farnese, která se stala nesmírně mocnou potom, co jeden z jejích členů byl zvolen papežem Pavlem III. Na papežovu žádost se Tizian spolu se synem Oraziem v roce 1545 přestěhoval do Říma, kde byl pro něj pronajat byt s výhledem na Vatikánské zahrady, ve své pozici nahradil Michelangela.

V roce 1557 byl Tizianův syn Orazio pobodán zlodějem na ulici v Miláně a rok poté zemřel Tizianův bratr Francesco. Po šestiletém manželství zemřela při porodu v roce 1560 Tizianova dcera Lavinia. Pod vlivem těchto událostí Tizian věnoval všechnu svou sílu malování pro španělský královský dvůr, ne však v portrétech, nýbrž v tvorbě oltářů s tématy mytologií a svatých alegorií.

V roce 1576 zasáhla Benátky smrtící epidemie moru a město ztratilo celou čtvrtinu obyvatel. Tizianova dílna se vyprázdnila, morem byl nakažen Tizian i jeho syn Orazio, který následně musel opustit otce a odejít na místo vyhrazené nakaženým. Tizian zemřel zcela sám koncem srpna 1576 a jeho syn o dva měsíce později. Benátský senát se proti všem morovým opatřením rozhodl Tiziana nepohřbít v hromadném hrobě, nýbrž podle jeho posledního přání v kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari.

### **Doba vzniku obrazu**

Údobí vzniku obrazu Apollón a Marsyas, stejně jako jeho výklad, je předmětem diskusí, uvádí se, že patří k dílům, jejichž počátky jsou obvykle přiřazovány době kolem r. 1570 – době pozdních Tizianových prací. Přesné dataci překáží i okolnost, že Tizianovy pozdní obrazy vznikaly často souběžně vedle sebe mnohdy několik let. Slohové shody (dle mínění J. Neumanna) s leningradským *Šebestiánem* (kolem 1565) a s *Martiriem sv. Vavřince* v Escorialu (1564 – 67) však dovolují myšlenku, že kroměřížský obraz sahá svými počátky do druhé poloviny šedesátých let a podle H. Osta sahá počátek vzniku obrazu už do r. 1550.

Ve sbírkách je poprvé doložen r. 1655 v Amsterdamu u Thomase Howarda a krátce poté jej zakoupili bratři von Imstenraedovi z Kolína nad Rýnem, u nichž byl zaznamenán do r. 1670. V letech 1673 – 1691 je obraz ve sbírce olomouckého biskupa Liechtensteina-Castelcorna a potom v majetku olomouckého biskupství. Do Kroměříže se obraz dostal roku 1780 a nyní je umístěn v trůnním sále kroměřížského státního arcibiskupského zámku.

### **Neumannovo pojetí obrazu**

Podle Jaromíra Neumanna dal Tizian antickému mýtu hluboký obsah. Úvahami o posledních věcech člověka, položil před diváka otázku o smyslu života a utrpení.

Veškeré jednání na obraze připomíná obřad. Není zdůrazněna tvrdost trestu, ani bezprostřední zděšení, hrůza nebo soucit, které by mělo vyvolávat Apollónovo krvavé dílo. „V klidném pokleku bez hněvného výrazu, s důstojnou vyrovnaností a soustředěním“ přidržuje krásný Apollón ověčený snítkou vavřínu Marsyovu kůži a nožem v pravé ruce se jí chystá odříznout. Podobně si počíná poloobnažený Skyta s frygickou čapkou<sup>1</sup> na hlavě, který stojí za Apollónem a stahuje kůži s Marsyových nohou. Nejvzrušenější výraz v obličejí má zřejmě satyr přinášející džber s vodou. Vypráví se, že z Marsyovy krve se stala řeka téhož jména – v pozadí mezi satyrovou rukou a Marsyem je vidět lesk vodní hladiny, který je možná odkazem k této báji. Poutavými postavami obrazu jsou zpívající Apollón a zamyšlený král Midas. Obličej fryžského krále se zdá obestřen smutkem a vážností. Král není jen pozorovatelem, ale také je označován za myslitele zahleděného do sebe a zabraného do úvah. Po boku Midasově stojí malý satyrek držící za obojek velkého neklidného psa a jeho tvář hledí z obrazu přímo na diváka, kterého jakoby tím činil také bezprostředním účastníkem události. Apollón je Midasovým protikladem a na obraze se dle Neumanna vyskytuje dvakrát. Kromě klečícího, který zaujatě vykonává obřad, je namalován také jako bůh stojící za klečícím, jenž právě přerušil hru na housle a dívá se k nebesům. Jeho ústa jsou pootevřená jakoby zpíval nebo mluvil. Jeho přítomnost na obraze je dle Neumanna míněna jako odkaz na předchozí děj - vítězství antického boha nad satyrem. Je symbolická nikoliv faktická.

Ústřední postavou výjevu je potrestaný satyr Marsyas, který je ve středu celého obrazu. Je zavěšen za nohy, které jsou roztahány, visící paže se dotýkají země pod jeho hlavou. Z pravé strany jeho hrudi, již se zde dotýká čepel nože, stéká krev a vytváří kalužinu pod jeho hlavou a rukama. Z ní žíznivě pije malý psík, který je popisován jako bílý, ale stíny jeho dlouhé srsti hrají odstíny rezavé barvy. Obličej Marsyův má klidný skoro nezúčastněný výraz s lehce pootevřenými rty, zachycující než bolest spíše odevzdání.

---

<sup>1</sup> frygická čapka, kuželovitá čapka s horním cípem přehnutým dopředu, název podle čapky pasteveckých Frygů, obyvatelů Frygie, staří Řekové považovali tuto pokrývku hlavy za typické oblečení barbarů - Ottův slovník naučný

Obsahová koncepce obrazu je velmi obtížně stanovitelná. Vyjdu-li z Neumannova předpokladu, že nejde o pouhé zachycení mytologického příběhu, je nezbytné správně rozpoznat jednotlivé postavy kompozice. Klíčem k správné interpretaci může být hlava krále Midase, o níž se Neumann domnívá, že je malířovým autoportrétem. Srovnává ji s vlastními Tizianovými podobiznami, především se stařeckou tváří z Prada. Na první pohled je zřejmá shoda fyziognomických rysů – utváření lebky, klenutí čela, hluboké zasazení očí i tvar nosu, vystouplé lícní kosti a vousy. Tuto podobnost lze ověřit i na berlínském *Autoportrétu*. K uplatnění autoportrétu mohly malíře v tomto období vést citově i myšlenkově vyhraněné pohnutky, které mohly souviset s pohnutými rodinnými událostmi v letech 1557 – 1560 (vážené zranění synovo, úmrtí bratra a dcery). Tizian propůjčoval ve stáří svou podobu postavám, které se v tušení blížícího konce zamýšlejí nad základními otázkami života, účtují se svou minulostí a ptají se po smyslu lidské existence.

V antice byl hudební souboj boha se satyrem vyjádřením konfliktu mezi dvěma hudebními sférami: hrou na dechové nástroje (píšťala) vzrušující smysly a hrou na nástroje strunné mluvící k duši (lyra, housle). Je tak vyjádřena převaha morálně intelektuální koncepce nad přírodně smyslnou. Renesance se v tomto oproti středověku, který by výjev charakterisoval jako spravedlivé potrestání lidské zpupnosti, vrátila k antickému pojetí a k ideí vítězství vyššího umění nad nižším, k triumfu božského principu nad přírodním. Umění ztělesňuje božský tvůrčí princip. Dle novoplatoniků byl člověk bohem a tak chápali všechna umění jako projev božské podstaty člověka. V tomto dobovém názoru by mohl zachycovat Tizianův obraz vyšší filosofickou myšlenku. Vítězství Apollónových houslí nabývá dvojího smyslu: jednak souvisí s harmonií kosmu a lidské duše a jednak s myšlenkou na vykoupení. Stahování z kůže můžeme chápat jako odhalování negativních vlastností, ale také jako objevování vyšší hodnoty skryté uvnitř, jako metaforu cesty k pravdě, jako očištění a povýšení. Slavnostní ráz a tajemná obřadnost celého úkonu by mohly naznačovat, že malíř chtěl vyjádřit představu osvobození duše z vězení těla. Pak by ale prohra ve zmíněné soutěži nebyla trestem nýbrž odměnou.

Vážnost výjevu odpovídá dle Neumanna spíše náboženskému námětu než mytologickému ději, ukazuje se tak alegorický význam obrazu. Apollón – bůh rozumu a světla - byl již ve středověku a zejména pak v renesanci často symbolicky chápán jako Kristus a Kristus byl znázorňován v podobě Apollóna, nejkrásnějšího z bohů. Na malíčku Apollónovy ruky si můžeme všimnout prstenu s malým modravě zářícím kamenem. Diamant v prstenu byl v 16. stol. v Itálii vykládán jako *Dio amandi* a chápán jako odznak lásky boží. Může toto Apollónovo gesto ruky s prstenem symbolizovat akt Kristovy lásky, která člověka těžce zkouší, ale nakonec pozvedá k věčnému životu? Marsyova bolest je pak jen trnitou cestou, kterou prochází člověk – Marsyas - při hledání světla a pravdy. Zároveň je připomenuta stará představa, že v utrpení člověk následuje Krista. Tak se odkrývá i dvojí smysl Midasovy postavy. Midas – Tizian se zamýšlí nad vítězstvím božského umění (dle novoplatoniků je myšlení dialogem myslícího s jeho vlastní duší). Král se možná ztotožňuje s pocity Marsyase, podílí se na jeho bolestné přeměně, která se děje před jeho očima, ale stává se tak zároveň svědkem vykupitelského aktu Apollóna – Krista. Král Midas sedí ve vnějším kruhu celé kompozice a jen jeho hlava se ocitá na samé hranici kruhu vnitřního, v němž se odehrává symbolické drama – jedná se o centrální kompozici. Neumann míní, že Midase můžeme vnímat také jako Saturna – božstvo času vyjadřující melancholii, která byla dokonce tehdy považována za psychický stav podporující tvůrčí práci.

Podvojností svých postav Apollóna – Krista, Marsya – člověka, Midase – Saturna spojuje Tizian ve svém obraze protikladné renesanční myšlenky o tajemném kosmickém řádu s důvěrou prostého člověka ve spasení.

Složitě alegorické významy byly v renesanci uplatňovány nejen v malířství a sochařství, ale také v literatuře, především pak v Písmu. Kromě *doslovného* významu bylo možné najít smysl *alegorický* vztahující se k církvi a Kristovu vykoupení, *morální* vyjadřující obrácení duše na pravou cestu, a *anagogický* směřující k věčné nebeské harmonii. „Písmena učí skutečnosti, v co věříš učí alegorie, morální smysl učí, co máš konat, a kam míříš říká anagogie.“

Alegorická interpretace mýtu byla typická pro renesanční novoplatonismus, který chápal děje antických bájí jako osudy lidské duše a spojoval je s křesťanským učením, které skrze mýty za pomoci

filosofie proniká k pravdě. Dochází ke zvláštnímu a na první pohled překvapivému spojení antických bájí s křesťanskými představami. Italská renesanční kultura se nikdy neodvrátila od křesťanského náboženství, ale na rozdíl od středověkého církevního pojetí se snažila získat volnější prostor pro lidské konání, zdůrazňovala originalitu a tvůrčí sílu člověka.

### **Konečného pojetí obrazu**

Lubomír Konečný vychází při významovém rozboru Tizianova obrazu z jiných aspektů než Neumann. Za prvé je to předpoklad, že Apollón a Marsyas byl koncipován jako alegorie a nikoliv jako obvyklé znázornění mytologického příběhu. Jen tak se mohlo stát že je Apollón na obraze dvakrát: jako trestající bůh stahující v pokleku kůži a jako bůh oslavující hrou a zpěvem svoje vítězství. Druhý důležitý poznatek prokázal průzkum na základě rentgenových snímků. Pod hudebníkem vlevo se původně nacházela odlišně natočená mužská postava hrající na antickou lyru. Klíčovým problémem interpretace obrazu je tedy otázka, koho představují mladík s nožem a hudebník s lyrou. Kdo je Apollón a kdo ten druhý? V úvahu připadá i Orfeus, který proslul svým zpěvem, jímž okouzloval lidi, uchvacoval a uklidňoval zvěř a ptactvo, tišil přírodu a nastoloval v ní klid a mír.

Kromě výsledků technologického průzkumu se Konečný opírá o kopii, která se v 80. letech min. století objevila na uměleckém trhu a o druhou dnes neznámou Tizianovu verzi Apollóna a Marsyase, která byla doložena ve 2. pol. 17. stol. v Benátkách a v 1. pol. 18. stol. v Modeně.

Kopie kroměřížského obrazu byla dle Neumanna vytvořena neznámým autorem v Tizianově dílně podle ještě nedokončeného mistrova plátna. Německý historik umění Hans Ost se proti tomu domnívá, že předlohou kopie nebyl kroměřížský nedokončený obraz, ale právě jeho druhá nedochovaná verze, která měla vzniknout kolem roku 1550. Odvolává se na Tizianovo studium antických sarkofágů za jeho pobytu v Římě (1545 – 1546). Na nich je možné naleznout takové motivy, jako je „krvežíznivý“ bílý psík – motiv budící u některých odborníků pochybnosti o Tizianově autorství kroměřížského plátna – nebo skupina dvou pomocníků, kteří (jeden z nich v kleče) stahují ze satyra kůži. Pak by Apollóna znázorňovala pouze postava s houslemi. Je-li první kopií doložená verze obrazu Apollóna a Marsyase datovatelná do poloviny 16. stol., nabízí se otázka, při jaké příležitosti bylo dílo vytvořeno. Ost jeho vznik uvádí v souvislosti se vznikem obrazů Titya a Sisyfa pro královnu Marii Uherskou jako výzdobu hlavního sálu jejího zámku. Obrazy mají podobné rozměry a tématicky také zobrazují trest, jenž stihl ty, kteří se chtěli měřit s bohy. Zámek byl roku 1554 zničen a královna čtyři roky po té zemřela.

Kroměřížské plátno vznikalo podle Osta kolem r. 1550 jako „modello“ k objednanému ztracenému obrazu a Tizian na něm pak s různými přestávkami dál pracoval, o čemž svědčí spodní malby a četné změny. Konečný se domnívá, že je obtížné si představit, že by takto rozměrný obraz v 16. stol. vzniknul bez objednávky jen tak pro potěšení autora a jeho myšlenkový odkaz budoucím generacím. „Tím toto dílo demytizuje a vrací z výšin výjimečné koncepce a novoplatónské interpretace zpátky na zem“. Různá dobová moralizující vysvětlení spatřují v marsyovském mýtu příklad zaslouženého potrestání toho, kdo se troufale odváží soutěžit s vyšší – nejen božskou – autoritou.

Polemiky o původním významu kroměřížského obrazu otevírají také znovu otázku jeho dokončenosti. Část kritiků zastává názor, že se nejedná o žádný styl umělcova stáří, ale že dílo zůstalo nedokončeno. Proti tomu stojí skutečnost, že obraz je signován, což napovídá, že autor sám jej považoval za dokončený.

Pátrám-li po významu obrazu a po tom, co jeho tvůrce chtěl zachytit, je na místě zmínit také událost, která v roce 1571 otřásla celými Benátkami. Byla to smrt benátského velitele kyperské pevnosti, kterého po jejím dobytí Turci zajali, mučili a nakonec veřejně zaživa stáhli z kůže. Výrazy jednotlivých postav na obraze ale dle mého názoru neodkazují k zavrženíhodnému chování, zděšení a hrůznému utrpení. Připomínají spíše rituál, slavnost, která byla pro některé ze zúčastněných postav téměř samozřejmostí a z níž plyne užitek. Proto zmiňuji dobovou aktualitu jen stručně. Pokud měla uvedená situace vliv na vyznění obrazu, pak zřejmě právě v onom alegorickém a anagogickém významu.

## **Barevnost**

Na první pohled z dálky a při méně intenzivním osvětlení vypadá obraz téměř jako monochromní, ale ve skutečnosti je plný hlubokých tónů, jemně a bohatě odstíněných. Dominantu udává tón lidské pleti, celkově převládá zlatohnědý tón, přecházející do okrů, žlutí a stříbrných tónů a do oranžových a červenavých odstínů. K vytvoření této jednotné barevné dominanty se Tizian dopracoval již ve 40. letech. Začal se vyhýbat pestrosti, zmizely velké barevné plochy. Postavy vystupují jakoby z temného hodně zastíněného soumravného prostoru, zářivost Apollónova inkarnátu získává susedstvím snědého těla Marsyova. Transparentní lazury vyvolávají dojem, jakoby některé části nebyly osvětleny, ale zářily vlastním vnitřním světlem (př. Apollónova paže – nástroj obřadného trestu). Do barev oblohy přecházejí barvy jednotlivých předmětů: vinná červeň stuhy je rozmáznuta v mracích, zlatohnědý a nazelenalý tón listí je proti obloze na siluete stromu, červeň Apollónova šatu je taktéž na ploše oblohy – jakoby předměty samy vysílaly zabarvené světlo. Pro různé barvy volil autor různé podmalování a tak docíloval buď chladného nebo teplého účinku barev. Je využito protikladu tenkých lazurních nátěrů a drsnější světlé podkladové pasty. Dochovaný malířův výrok zní: „...svelature, trenta o quaranta...“ (lazur třicet nebo čtyřicet).

V současné době je obraz umístěn v zámeckém sále, majícím na dřevěných parketách červený koberec a stěny místnosti jsou ve spodní části obloženy přírodním dřevem teplých okrových a světle hnědých tónů. Venkovní přirozené světlo zasahuje do barevnosti obrazu jen velmi málo, protože okna místnosti jsou pouze dvě a jsou kryta dřevěnými okenicemi s průzory. Divák se tedy musí spoléhat především na umělé osvětlení zprostředkované bodovými zářivkami, které vytvářejí na některých částech obrazu odlesky, díky nimž není možné prohlížet obraz zblízka. Z odstupů již světlo neruší, ale zase nejsou patrné drobné detaily (prsten na Apollónově ruce, podpis autorův apod.) Domnívám se, že celková zlatavá a hnědavá barevnost obrazu je způsobena právě okolním světlem, ovlivněným barevností interiéru a projevujícím se v lazurách. Ze svého dětství si obraz pamatuji barevnější a jasnější. Může to být rozdílem citlivosti očí dítěte a stárnoucí ženy, může to být rozdílnou délkou doby po posledním restaurování obrazu (dnes 46 let), ale může to být také umístěním v interiéru, v němž se obraz předtím nenacházel. Průvodkyně mi potvrdila, že býval v jídelně, jejíž interiéru byl více v bílé barvě. Domnívám se, že právě bílé odražené světlo bude velmi ovlivňovat mnohovrstevnaté lazury a propustnost pigmentů pod nimi.

## **Technologie a restaurování**

Obraz je dle zprávy restaurátora Františka Sysla malován na hrubém benátském plátně, jehož struktura se zřetelně uplatňuje. Po celé ploše obrazu se na rentgenogramech daly vyzorovat hrubé tahy štětcem naneseného podkladového nátěru ( uhlícitan vápennatý ). Plátno je sešito ze dvou kusů. Obraz byl velmi rozsáhle restaurován v letech 1902 – 1903 Viktorem Jaspersem z Vídně. Byl seříznut plasticky vyčnívající šev spoje původně dvou pruhů pláten a obraz byl formátově upraven a nažehlen škrobem z kaštanové mouky na nové plátno. Silné provlhčení, přehřátí a tlak během tohoto nažehlování způsobily na některých místech zahlnění plastické struktury povrchu mnohovrstevné malby. Někde došlo dokonce k jejímu roztavení a rozetření. Staré silně ztmavlé laky a přemalby nebyly tehdy důsledně odstraněny a nové retuše, přemalby a fermežové laky je překryly nebo se jim v tmavosti přizpůsobily. Výsledkem byla silná potemnělost a naprostá nebarevnost obrazu.

V letech 1939 – 1942, kdy byl opravován kroměřížský zámek, byl obraz vypnut a očištěn restaurátorem Františkem Petrem.

V roce 1961 byl pověřen restaurováním obrazu František Sysel. Nad jeho prací dohlížela odborná komise složená z historiků umění Neumanna a Kutala a restaurátora Slánského. Restaurátorský průzkum trval až do r. 1965 a teprve pak byly dokončeny vlastní restaurátorské práce. Jednoznačně byla stanovena původní velikost obrazu. Obě svislé a dolní strana jsou původní, zatímco horní okraj byl v šíři asi 20 cm kdysi seříznut. Po přelepení ochranným papírem byla malba sundána z podrámu, zbavena podlepeného plátna a škrobového lepu. Plátno bylo speciální směsí nažehleno na vypnuté plátno nové zvětšené o části obrazu původně přehnuté přes okraj podrámu. Konečná velikost je 220 x 204 cm.

Také tolik diskutovaná nebarevnost obrazu odůvodňovaná tím, že devadesátiletý Tizian už špatně viděl a své obrazy tvořil jen ze zlatistých tónů, se dočkala dalších informací. Po sejmutí ztmavělých laků a nepůvodních přemaleb byly odstraněny i staré tmely použité na defekty (bylo jich

celkem 7 druhů, z čehož lze usoudit, že obraz byl nejméně 7x opravován) a ukázala se skutečná barevnost s rukopisnými znaky Tizianovy malby. Odstraněním všech nepůvodních vrstev ožil obraz světlem a barvami svého tvůrce. (Sedm let po tomto restaurování jsem jej viděla poprvé.)

Nejnápadnější změny malby způsobené autorskými přemalbami prokázaly rentgenogramy na postavě pěvce, která pod svojí dnešní podobou s violou da braccio skrývá postavu s lyrou stojící blíže ke středu obrazu. Jednoznačně vrstvený je král Midas, ale jeho nohy se dají vyzorovat v několika polohách stejně jako hlava, ruce a nohy klečícího Apollóna mající mnoho autorových korekcí. Alla prima nanesená podoba Midase, hlavně jeho bederní rouška, se výrazně liší od později malovaných částí drapérií na jeho zádech a na šále klečící postavy. Dokládá to nejen změny v malbě, ale také v jejím pojetí, což navozuje představu o podstatných časových odstupech mezi jednotlivými stádii malby a vypovídá o délce tvůrčího procesu.

### Závěr

S ohledem na uvedené teorie významového výkladu díla a závěry z posledního restaurátorského bádání na obraze není jednoduché udělat závěr k mojí práci. Domnívám se, že Konečného přístup nevylučuje možnost významového odkazu obrazu v tom smyslu, ve kterém jej zmiňuje Neumann. I kdyby kroměřížský obraz byl skutečně modelem k obrazu na objednávku, dlouhá doba jeho rozpracování může vypovídat i o tom, že se k němu autor postupně vracel tak, jak v něm dále dozrávaly jeho umělecké postoje. Jeho finanční situace jej ani v nejmenším nenutila dělat obrazy pouze na objednávku a pokud tak činil, tím větší v něm musela být potřeba vyjádřit svůj osobní vnitřní názor v díle, které nepodléhá žádnému klientskému přání. Z vlastní zkušenosti vím, že soustavná výtvarná práce na zakázku v autorovi posiluje potřebu udělat si čas na tvorbu „pro sebe“. Vytvořit něco, co v průběhu zakázkových prací stále dotírá v myslí a žádá si to stále víc a víc o uskutečnění. Protože se nemohu dlouho věnovat něčemu, co není pro „nikoho“, pracuji na tom po chvílích a po kouscích, v průběhu času měním svůj přístup a pohled na téma, získávám mezitím další dovednosti a mám chuť je na své práci použít i za cenu oprav a pozměňování už vytvořeného. Rentgenologický rozbor obrazu mi právě takovému navrácení se ke „své práci“ připomíná.

Nezanedbatelnou rovinou v celém přemítání je dle mého také osobní život samotného autora. Jak se asi cítí 40letý úspěšný muž, který po pěti letech manželství (1530) přichází o svoji jedinou ženu, s níž má 3 děti? Pohled na vnímání této ztráty jistě znovu ožívá po téměř 30 letech, kdy krátce po sobě ztrácí svého bratra (1558), s nímž pracoval ve své dílně, svoji jedinou dceru (1560), která možná připomínala jedinou jeho životní partnerku, a obává se o život svého syna, který byl těžce zraněn (1557). Připomíná mu to možná i přítele Giorgona, kterého ztratil jako dvacetiletý (1510). Nemohu posoudit, zda tenkrát – oproti dnešku - byla smrt více vnímána jako běžná záležitost. Myslím si ale, že smrt těch, které nade všechno milujeme, zanechává veliké rány v každém člověku, jak v tom renesančním, tak dnešním, a že během dalšího života pokládá takovýto člověk otázku: „Proč?“ Vysvětlení přijímá taková, která dávají, i přes všechny pocity marnosti, konkrétní smysl lidskému snažení a tím i životu.

Obraz nepůsobí na diváka pouze svým vzhledem, ale také pocitem, který u něj vyvolává a který je spojený se zkušeností dívajícího se. V obličejích jednotlivých postav se nezračí nějaké výrazné emoce, tváře jsou klidné. O to větší emoci může zažívat právě divák. Je to způsob komunikace, kterou tento obraz probouzí a která dovoluje každému, kdo do ní vstupuje, zažívat obraz podle svých životních zkušeností. Jinak bude dílo působit na nezralé dítě a jinak na moudrého starého profesora. Možná proto je názorů na význam obrazu tolik, protože s každým divákem komunikuje dílo na jeho právě dosažené úrovni, která nesouvisí jen s věkem, zkušenostmi a vzděláním, ale také s temperamentem a povahovými vlastnostmi.

Pro mě osobně je přínos obrazu v jeho veliké emoční síle, kterou mě oslovil už jako dítě a kterou mě donutil se k němu v průběhu života vracet a dále objevovat, sbírat informace a učit se vytvářet si vlastní názor. To je pravděpodobně jedna ze základních funkcí umění vůbec. To že ji Tizianův obraz zcela naplňuje svědčí o jeho kvalitách, které obstály dnes stejně jako před více jak čtyřmi stoletími.



**Literatura:**

Eco Umberto: Dějiny ošklivosti, Argo, Praha, 2007

Konečný L., Sysel F.: Tizian, Apollo a Marsyas, Národní galerie v Praze, 2004

Neumann J.: Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži

[www. ArtMuseum.cz](http://www.ArtMuseum.cz)

