

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění, Obecná teorie dějin umění

Bc. Ondřej SLANINA

Sakrální předměty dvorského uměleckého řemesla Rudolfa II.

-

typy a ikonografie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Magdaléna Hamsíková

PRAHA 2009

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracoval samostatně a v seznamu literatury uvedl veškeré informační zdroje, které jsem použil.

V Praze dne 25. 6. 2009

Bc. Ondřej Slanina

Poděkování

Jsem povinován díky vedoucí této práce Mgr. Magdaléně Hamsíkové, především pak za čas, který věnovala ztíženému vedení této práce díky mému studijnímu pobytu v Drážďanech.

Rád rovněž děkuji velmi váženému prof. Jürgenu Müllerovi za vstřícnost na Kunsgeschichte na TU Dresden. Za zajímavé a praktické konzultace bych velice rád poděkoval panu Bertramu Kaschekovi z TU Dresden především za úvod do angloamerické a německé literatury, kterým významně obohatil celý koncept této práce.

Musím poděkovat za dar katalogu k výstavě Rudolf II. a Praha paní PhDr. Elišce Fučíkové. Mé díky směřuje k paní Doc. Marii Mžytové za zodpovězení mých dotazů během bádání. Musím poděkovat za laskavé zapůjčení obou katalogů Schatzkammer der Residenz München a možnosti podívat se do pokladu metropolitní katedrály Sv. Víta v Praze panu PhDr. Karlu Otavskému. Musím také poděkovat PhDr. Martinu Zlatohlávkovi za vedení semináře Novověku 2007/2008 na KTF UK, který byl velice přínosný i pro psaní této práce, kdy jsem mohl použít závěry a postřehy z ročníkové práce o glyptice na dvoře Rudolfa II. Mé díky směřuje k panu prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi za konzultaci k rudolfínské ikonografii a k tématu Obraz a kult. Jsem povinován poděkovat za cenné podněty nejen při psaní této práce panu Doc. PhDr. Jiřímu Kropáčkovi.

Rád bych s velkou vděčností poděkoval za možnost dlouhodobého zapůjčení katalogů rudolfínských výstav, řadu brilantně vedených osobních konzultací na téma Rudolf II. vždy s doporučením literatury o které jsem nevěděl, za ochotu odpovědět vždy na mé dotazy v tématu dějin umění a za několik hodnotných návštěv Kunsthistorisches Musea ve Vídni a Grünes Gewölbe a především za jeho lidský přístup velmi váženému panu Doc. PhDr. Jiřímu Dvorskému CSc.

Obsah

I.	Úvod – Zpustlost lidského pokolení.....	5
II.	Přehled literatury (Studijní část – metodologie).....	10
III.	1. kapitola - Theatrum Mundī.....	20
IV.	2. kapitola - Typologie vybraných kusů sakrálního uměleckého řemesla na dvoře Rudolfa II.....	30
V.	3. kapitola - Ikonografické náměty, způsoby výzdoby a ornamentika.....	46
VI.	Závěr.....	68
VII.	Katalog.....	72
VIII.	Obrazová příloha.....	89
IX.	Seznam vyobrazení.....	92
X.	Seznam použitých pramenů a literatury.....	93
XI.	Seznam zkráceně citovaných pramenů a literatury.....	99

Úvod – Zpustlost lidského pokolení

Krásné krucifixy vyřezávané z prvotřídní slonoviny, domácí oltářiky z nejluxusnějších exotických dřevin, kameje s příklady ze života svatých z ušlechtilých kamenů, handštajny s christologickými výjevy, sbírky tajemných předmětů, krásných obrazů, ale i zlatý pavouček na setrvačnické běhající po stole k pobavení císaře Rudolfa II. – rudolfínské umění má mnoho podob.

Jako podtitul tohoto úvodu bych rád zmínil zprávy osobního lékaře Guarinonia, který má náhrobek v katedrále svatého Víta. Pravděpodobně jeho syn Hipolit Guarinonius vydal v Ingolstadtu roku 1610 titul, který v překladu znamená Zpustlost lidského pokolení.

Právě tento titul by mohl být symbolem úvodu této práce, kde je nutné, alespoň ve stručnosti, pojednat o osudu rudolfínských sbírek, o kterých ve svých poutavých přednáškách pojednávají již řadu let Jiří Dvorský a Eliška Fučíková.¹

Práce *Sakrální předměty uměleckého řemesla na dvoře Rudolfa II. – typy a ikonografie* navazuje na bakalářskou práci *Sakrální předměty dvorských zlatníků – typy a ikonografie* vedenou Doc. PhDr. Jiřím Kropáčkem CSc., kde jsem se zabýval rudolfínským zlatnictvím jako celkem, vzhledem k závěrům Tridentského koncilu, která by se dala shrnout takto.

Přítomnost císařského dvora s uměnilovným císařem v jeho čele byla pro Prahu a její kulturní život nesmírně důležitá. Zlatníci, kteří byli pozváni do Prahy na dekret a vytvářeli umělecká díla zanechali nesmazatelnou stopu v dějinách umění. V oblasti sakrálního zlatnictví vytvářeli velmi specifické typy. V první řadě jsou to domácí oltářiky s originálními *commessi* z okruhů rodin *Castrucciů* a *Miseroniů*, které vznikaly v kombinaci s dalšími materiály a tvůrci, dále portrétní medaile rodiny *Abondiů*, kameje především *Miseroniů* a *Alessandra Masnaga* se špičkovými montážemi světové úrovně *Jana Vermeyena* nebo *Andrese Osenbrucka*, samostatné rozsáhlé *commessi di pietre dure* se sakrálními náměty umístěných do fantastických i reálných krajín od *Castrucciů*, mimořádné plakety *Paula von Vianen*, volné plastiky *Ottavia Miseroniho*, kalichy, krucifixy a v neposlední řadě monstrance připisované *Miseroniům* a *Andreasi Osenbruckovi*. V druhotném užití můžeme nalézt na pozdějších liturgických předmětech zlatnické práce z kategorie šperků. Úhel pohledu, který uplatňovali na vytváření těchto děl byl odlišný než v předcházející gotice a následujícím baroku, které jsou nejčastějšími slohy pro křesťanské umění. Jejich díla se vyznačují

¹ Aktuálně Jiří Dvorský přednáší umění na dvoře Rudolfa II. v rámci školení v Pražské informační službě a nebo také v řadě vzdělávacích programů Asociace starožitníků České republiky. Eliška Fučíková přednáší ojedinele umění Rudolfa II. v Obrazárně Pražského hradu pro Správu Pražského Hradu.

ojedinělou jemností, pestrou kresbou a plasticitou s originálními způsoby výzdoby a ornamentikou, které souvisí i s dokonalým zvládnutím tehdejších špičkových evropských technologií zpracování.

Dvorskí zlatníci měli dobrou pověst po celé Evropě a nezdržovali se neustále jenom v Praze. Castrucciové měli dobré obchodní vazby s Florencií, Miseroniové s Milánem a Abondiové s Vídní a Mnichovem. Jelikož měli zlatníci od císaře značnou svobodu, mohli se pohybovat od dvoru k dvoru. Císař jim umožňoval jedinečné podmínky vydáváním dekretů, které jim zaručovaly přednostně výběr z drahých kamenů z celé země, finanční a jiné benefity. Zlatníci byli privilegovanými členy dvora. Zlatníci experimentovali s formami, technikami a někteří dokonce sami vytvářeli umělecká díla i bez objednávky. Invence ztateně rostla a manýry některých zlatníků rovněž. Někteří se označovali za svobodné umělce a nikoliv za „pouhé“ řemeslníky.

Sakrální ikonografie v rudolfínském zlatnictví nabízela četné náměty, s kterými se setkáme i v jiných uměleckých odvětvích a znázorňovala témata biblická, ale i s kultem světců. Srovnávací analýzou je na zlatnických pracích možné vyzorovat stejně zpracované výjevy jako na malířských dílech. Originální osobnosti jako Paulus von Vianen nebo Antonio Abondio byly dokonce autory námětů, které byly často napodobovány zlatníky, ale i sochaři. Způsoby výzdoby, které jsou pro rudolfínské umění charakteristické vychází z pestrobarevné škály rozličných motivů naturálního charakteru, které kolovaly na grafických ornamentálních listech tvořených i samotnými zlatníky. Určování montáží vychází z porovnání okruhu významných zlatnických děl rudolfínské doby – císařských korunovačních insignií, kterými jsou císařská korunovací koruna Rudolfa II., vytvořená Janem Vermeyenem a žezlo s jablkem od Andrease Osenbrucka.

Po skončení zlaté éry císařovou smrtí měly zlatnické rodiny dvě možnosti. Pokud v Praze nashromáždily majetek, zapustily kořeny a koupily si nějakou nemovitost, tak v Praze jednoduše zůstaly. Jejich pověst byla slušnou reklamou mezi objednateli z řad církevních hodnostářů a šlechty. Právě potomci rudolfínských zlatníků byli aktivně činní na celé řadě barokních děl. Myslím si, že je rovněž důležité zmínit, že právě kvalita a nové technologie v pražské glyptice položily základ slavnému českému baroknímu rytému sklu. Jestliže však zlatníci získali nabídku na přestěhování dílny k solventnímu dvoru zcela pochopitelně odjeli.

Magisterská práce rovněž navazuje na ročníkovou práci ze semináře novověku (2007/2008) Gemmarum et Lapidum ad Maiorem Dei Gloriam, vedenou PhDr. Martinem Zlatohlávkem Ph.D., kde jsem se zabýval manýristickou ikonografií děl pražské glyptiky z okruhu dvora

Rudolfa II. a jejich funkcí, kde jsem dospěl k tomuto závěru. Drobné kameje a intaglia jsou podle mého soudu především projevem soukromé zbožnosti. Díky zdobným montážím bylo možno je mít neustále na očích a nosit je, popřípadě byly uloženy v kunstkomoře jako mirabilium. Výběr materiálu byl vždy odvislý od autorského záměru díla a souvisel s jeho funkcí. Náročnější užití drahých kamenů v reliéfních intarziích, popřípadě commesi di pietre dure svědčí o dokonalém zvládnutí techniky a jejich účel je především pro uložení v kabinetu.

Představu o poměrech v Praze a skutečném obsahu kunstkomory si můžeme vytvořit z několika autentických inventářů, o kterých je pojednáno v metodologii této diplomové práce, ale neméně důležité jsou na první pohled okrajové informace z osobní korespondence, deníků, diplomatických depeší, zpráv papežské nunciatury, ale i dobové literatury, které významně doplňují především chápání tak významného kulturního počínu, jakou byla právě rudolfínská kunstkomora na Pražském hradě. Je ovšem samozřejmé, že k těmto pramenům, byť se jeví sebezajímavěji je nutno přistupovat se zvýšenou opatrností a chápat je v širších souvislostech.

Ostatně chápání tématu v širších souvislostech je i mottem této diplomové práce, která se bude zabývat tématem Sakrálních předmětů dvorského uměleckého řemesla Rudolfa II. z hlediska typů a ikonografie.

Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. nelze oddělit od ostatních umělecko-historických disciplín, ačkoliv se s tím v minulosti setkáváme po hříchu často. Rudolfínský dvorský okruh byl propojený organismus umělců různých oborů, kteří ale navzájem spolupracovali a udržovali mezi sebou těsné společenské kontakty. Svědčí o tom řada svědectví nebo záznamy z matričních či jurisdikčních knih.

Dnes právem ceněné osobnosti typu Bartholomea Sprangera, Hanse von Aachen, Jana Vermeyena, Andrease Osenbrucka, Giuseppe Arcimbolda, Paula van Vianen, Daniela Fröschla, Antonia Abondia, Ottavia Miseroniho nebo Giovanni Castrucioho v Praze pod císařovým patronátem vytvářeli hodnoty, které ani po 400 letech nepřestávají udivovat svou precizností, technickou dovedností a rafinovanou originalitou.

V následujících kapitolách se pokusím shrnout ve studijní části – metodologii přehled stávajícího poznání a nastolím svůj metodologický postup pro tuto práci. V kapitole *Theatrum Mundi* přiblížím život v Praze, načrtnu císařskou kunstkomoru na Pražském hradě a zmíním sběratelské zájmy typické pro císaře Rudolfa II. Meritem práce pak bude sledování vybraných předmětů děl uměleckého řemesla, které budou popsány v jedné kapitole z hlediska typů a v druhé z hlediska ikonografie. Právě na názorných příkladech se pokusím prezentovat dvorský vkus a hlavní proudy ve tvorbě sakrálního charakteru. Díla budou uvedena

v souvislostech vzniku a objednávek, pokud jsou známy a na konci budou zpracovány v přehledném katalogu. V závěru budou shrnuty hlavní teze práce.

Od smrti českého krále Rudolfa II. neuteklo ani pár hodin a na Pražském hradě byl čilý ruch. Na příkaz císaře Matyáše se na základě soupisů inventářů začala kupit nejcennější díla do vozů, které směřovaly do Vídně. Bádání Elišky Fučíkové v posledních několika letech potvrdilo, že hlavní vlna artefaktů kunstkomory zmizela prakticky vzápětí a neprobíhalo tedy pozvolné nešťastné rozpouštění sbírek. Toto bezesporu oprávněné tvrzení však musíme postavit do světla současného stavu sbírek, kdy je zcela zřejmé, že i pro tehdejší pozorovatele „slabší“ kusy z tohoto umělecky mimořádného období zdaleka předčí většinu domácí tvorby v mnohem širším časovém úseku.

Další vlna „zájmu“ o rudolfínské umění v Praze proběhla díky saským kurfiřtům. Tito evropsky mimořádně důležití sběratelé umění byli jedni z nejlépe informovaných a často se jim dařilo získávat do sbírek předměty nejenom nákupy, ale i rafinovanou lstí.² Důležitými fakty jsou, že kurfiřti ze Saska nechávali vytvářet díla zcela podle Rudolfova dvorského vkusu, což univerzitní profesor z amerického Princetonu Thomas Da Costa Kaufmann pojmenoval The School of Prague a německy mluvící země Prager Still. Kurfiřti také zaměstnávali během Rudolfovy vlády a hlavně poté, celou řadu rudolfínských dvorských umělců. Proto se jeví fakt, že vyslali do Prahy řadu agentů a následně i vojáků naprosto logicky.

Právě skvělá inventarizace sbírek byla bohužel švédskými vojsky špatně chápána jako nákupní seznam věcí, za které se neplatí. Výsledek a následný osud královny Kristýny je snad až příliš dobře znám. Kristýna kořist neprozřetelně rozprodala a dokonce se jí podařilo řadu věcí zmarnit i bez zisku, když se jejím lidem špatnou manipulací s ohňostrojem podařilo potopit celou loď s nákladem válečné kořisti, ze které žila.

Osudnou událostí byla ovšem dražba konaná 12. května 1782 na popud Josefa II. Vyjadřoval se k ní velice fundovaně Jaromír Neumann.³ Po třicetileté válce bylo do obrazárny

² Za zmínku stojí krásný příklad výměny předmětů z vlastnictví pruských králů uložených v berlínském zámku, kdy slavný král vojevůdce Fridrich I. vyměnil sbírku více než 200 cenných antických váz původem ze sbírky italského humanisty Belloriho za 2 roty urostlých dvoumetrových dragounů v naleštěných hoblinách.

³ Pojednává o ní ve své práci NEUMANN 1964. Zcela zájmově je možné si přečíst také rozsáhlejší práce o této aukci od Josefa Svátka, který se však citováním neznámých pramenů vyřazuje z kategorie uznávaných historiků. Pokud však jeho dílo zařadíme do kategorie beletrie, zůstane nám zajímavý ilustrační náhled na celou tuto

dokoupeno spoustu věcí, především za správce Christiana Schrödera, jehož žákem byl geniální Petr Brandl. Přístup k obrazům byl ale z hlediska dnešního milovníka umění otřesný. Prodávány byly „Staré bezcenné věci“⁴ jako obrazy od Rembrandta, Tiziana, Coreggia nebo Dürera. Odhady byly skutečně směšné. Dürer byl k mání za 6 krejcarů, Bruegel st. za 7 krejcarů, Bossano za 20 krejcarů, Bruegelovo Peklo za 20 krejcarů, Tizianova Madona s Ježíškem za 2 zlaté. Komise zvala židovské obchodníky na licitaci. Vetešníkům, kramářům a „kšeftsmanům“ bylo nařízeno neprodleně po zaplacení odvést předměty z Pražského Hradu, aby přestaly překážet císařovu osvícenému majestátu. Výsledková listina, tedy protokol z aukce, se nedochoval, ale suma z aukce trvajících 5 dní známa není. Jisté je, že to bylo neúměrně málo. Smutný triumf ovšem drží slavná antická socha Ilionea, která byla zařazena do skupiny tří starých rozbitých soch z mramoru, bez hlavy, rukou a nohou oceněných 30 krejcarů. Rudolf II. přitom za toto dílo zaplatil desetitisíce dukátů.

Nesystematickým mizením z Prahy se rudolfínské umění dostalo do všech koutů světa.⁵

Pro úspěch práce jsem studoval rok na Technische Universität Dresden, kde je k dispozici čtvrtá největší německá knihovna Sächsische Ländische und Universität Bibliothek a Kunstbibliothek v Residenz Schloß. Navštívil jsem také celou řadu muzejních a výstavních institucí. Z těch hlavních jsou to v Čechách Uměleckohistorické muzeum v Praze, poklad v Katedrále sv. Víta, Loretu Praha Řádu Menších bratří kapucínů, zámek Nelahozeves, Muzeum hlavního města Prahy, Sbírkou starého umění v areálu Schwarzenberského paláce, ale i dřívější instalaci ve Svatojiřském klášteře, Obrazárnu Pražského hradu i stálou expozici Příběh Pražského hradu, v Německu instituce Staatliche Kunstsammlungen Dresden, zvláště pak Grünes Gewölbe v Drážďanech a Kunstgewerbe Museum v zámku Pillnitz, Kunstgewerbe Museum v Berlíně, ve Francii Louvre v Paříži a v Rakousku Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

událost, potažmo celou historickou Prahu. Ve starší literatuře je však Svátek citován a v německy mluvících zemích je známým autorem. Jako dramatik však i přes později doložené nepřesnosti dodnes obstojí.

⁴ Umělecké předměty byly vlastně oceňovány pouze podle stavu – ruiniert nebo ganz ruiniert.

⁵ V minulosti první republika Československého státu se opakovaně pokoušela napadnout výsledky třicetileté války a snažila se o navrácení řady uměleckých předmětů z Evropy, především Švédska.

STUDIJNÍ ČÁST – METODOLOGIE

Téma sakrální předměty dvorského uměleckého řemesla Rudolfa II. – typy a ikonografie omezím na výběr předmětů související s katolickým prostředím a katolickou ikonografií. Jako metodu pro samotný výzkum v části o ikonografii použiji metodu srovnávací analýzy, tedy porovnávání předmětů se stejnými ikonografickými výjevy ze stejného časového období. Samotná analýza však bude podpořena prací s dostupnými archiváliemi.

V samostatné kategorizace podle typů použiji metodu srovnávací analýzy na základě materiálů. Budu čerpat i z konzultací s aktivními restaurátory a z vlastních zkušeností s materiály získaných při práci s uměleckými předměty při své praxi v obchodech se starožitnostmi a v aukční síni Meissner Neumann.

Pro textovou část práce v této kapitole shrnu prameny a literaturu v širších souvislostech. Praha byla po většinu císařovy vlády multikulturním centrem a dvorské objednávky jsou toho jasným dokladem.

Tématem manýrismu se zabývala až už okrajově nebo jako hlavním směrem bádání celá řada velkých osobností v oblasti dějin umění a dějin obecně. V metodologii bych rád připomněl, co už bylo v bádání dosaženo a to v oddílech podle kategorií – prameny, velké výstavy, kongresy a názorové proudy v bádání uměleckého směru manýrismu a shrnutí primární literatury.

PRAMENY

Základním pilířem práce s artefakty dvorského okruhu jsou inventáře rudolfinských sbírek především pak kunstkomory.

Původní inventář kunstkomory pochází z let 1607 – 1611 a byl sepsán dvorním antikvářem a skvělým dvorním malířem Danielem Fröschlem. Rukopis má 415 stran, napsán je na pergamenu a je v pevné kartonové vazbě. Inventář se objevil po II. světové válce v lichtenštejnském majetku a v současnosti se nachází ve Vaduzu v Lichtenštejské knížecí knihovně.⁶ Naprosto správně jsou v něm předměty rozděleny do tří základních skupin a to na naturalia (přírodniny), artificialia (předměty vytvořené lidskou rukou díky přirozenému talentu) a scientifica (vědecké předměty). Toto rozdělení je pro jakékoliv bádání a pochopení

⁶ V edici vyšel jako BAUER R./HAUPT H. 1976, originál se pak nachází v Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Vaduz.

konceptu sbírek potřebným klíčem k odhalování dalších souvislostí, proto práce, které s touto kategorizací nepracují nespĺňujú kritéria odborných textů. Jako důkaz tohoto tvrzení je ovšem nutno uvést, že Fröschlov inventář vznikl pod vedením a dohledem samotného císaře.

Důležité pro tento pramen je také to, že kromě popisu předmětů inventář velice často obsahuje i původ a informaci o nabytí předmětu do sbírek, např. velvyslanecký dar, doklad o koupi atp., velkým přínosem je i zařazení teritoriální. Inventářem se podrobněji zabývali především badatelé rakouského původu, kteří ho i ve formě regestu publikovali.⁷ V českém dějepisě umění ho podrobněji zpracovávala Beket Bukovinská.

Dalším cenným zdrojem je rukopis inventáře (přesněji neúplný soupis předmětů) zakoupený kancelářím prezidenta Československé republiky na podzim roku 1931.⁸ Inventář byl pořízen odbojnou vládou českých stavů ještě před nastoupením Bedřicha Falckého na český trůn, tedy roku 1619. Rukopis obsahuje 101 papírových listů *in folio* a je psán soudobou německou kurzívou, jen některá cizí slova latinkou. Obsahuje popis předmětu dle obsahu (folia 2– 81) a podle místa uložení (folia 82– 98), poslední tři listy jsou prázdné. Důležitá pro tento inventář je skutečnost, že každá položka je oceněna tehdejší měnou, takže je celkem logické k čemu měl tento spis sloužit. O regist a následné kritické zhodnocení pramene se postaral vynikající archivář Pražského hradu Jan Morávek. Tzv. Nově objevený inventář pražských císařských sbírek byl publikován ve dvou částech v Památkách archaeologických v letech 1932 a 1933.

Do třicátých let minulého století byl za nejstarší inventář pokládán podrobný seznam vzniklý v prosinci roku 1621, který je zachován pod číslem 8196 v Národní knihovně ve Vídni. O výzkum a publikaci archivních pramenů z doby Rudolfa II. se významnou měrou zasloužil Herbert Haupt, který je spoluautorem pro zveřejnění regestu Fröschlova inventáře, stejně jako celé řady statí prezentovaných na velkých rudolfinských konferencích posledních několika desetiletí.

Tyto prameny však nelze vytrhnout z kontextu dějin sběratelství. Jsem povinován zmínit ad minimis dvě sbírkové kolekce. A to ze zámku Ambras Ferdinanda později nazývaného Tyrolského, místodržitele království českého a Rudolfova předchůdce v Praze. Kromě společné habsburské krve nalezneme v jejich sběratelské vášni četné analogie. Ambraskou sbírkou se na přelomu milénia obšírněji zabýval skvělý český historik umění Jiří Kropáček, který zpracovával rovněž ambraské inventáře.⁹ Druhou je kunstkomořa saských kurfiřtů z Drážďan, která je důležitá pro širší souvislosti a pochopení osudu sbírek. Rád bych také

⁷ BAUER – HAUPT 1976

⁸ MORÁVEK 1937

⁹ KROPÁČEK 1998, 72–76.

podotkl, že v Drážďanech byli stejně jako v Praze po delší dobu činní Bartholomeus Spranger a Hans von Aachen, kteří tak do velké míry utvářeli šíření „Prager Stil” na sever od Krušných Hor, což dokazuje bádání tamějších dějepisců umění.

VELKÉ VÝSTAVY

Prvotním impulsem pro studium umění na dvoře Rudolfa II. byla výstava konaná 13. – 16. března 1904 v Praze, kterou inicioval zakladatel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a velikán českého dějepisu umění Karel Chytil. Nebyla to tradiční výstava, jak ji chápeme dnes, ale její význam je nesporný. Výstava obsahovala 354 položek a jednalo se o fotografické reprodukce předmětů a kopie šperků z Videňských sbírek. První katalog měl 40 světlotisků a 4 barevné tabule dle originálních reprodukcí. Na výstavě se jako znalec podílel rovněž ředitel Muzea hlavního města Prahy F. X. Harlas. Důležité je, že právě pracovníci obou výše zmíněných institucí přispějí k šíření rudolfinského umění z hlediska publikační a výstavní činnosti v následujícím století nejvíce.

Druhá podobná výstava proběhla v roce 1912, tedy k 300 letům od císařova umrtí.

Dalo by se konstatovat, že zájem o období rudolfinské doby je od prvních výstav neutuchající, přičemž je však dobré podotknout, že velká vzepjetí v bádání přišla se seznámením badatelů s inventáři sbírek, tedy jak již bylo zmíněno výše v období poloviny 30. let a pochopitelně na počátku padesátých let, kdy bylo publikování prací o manýrismu nejčastější, ale o tom bude více pojednáno v navazujícím oddíle této kapitoly. V roce 1955 proběhla zásadní velká výstava v Amsterdamu s názvem „Triumf manýrismu”, která výrazně ovlivnila dění minimálně v následujícím desetiletí.

Velká mezinárodní výstava o rudolfinském umění a době proběhla v roce 1987 v Essenu ve Villa Hübel a paralelně ve Vídni. Vznikla celá řada hodnotných publikací, ať už samotných katalogů k výstavě, pak z české strany naprosto zásadní dílo Umění na dvoře Rudolfa II., kde pod vedením Jiřího Dvorského publikovaly své statě Eliška Fučíková (malířství), Ivan Muchka (architektura) a Beket Bukovinská (umělecké řemeslo).

Zatím poslední velkou výstavou, která koncentrovala odborníky na rudolfinské umění byla rozsáhlá tématická výstava Rudolf II. a císařský dvůr v Praze konaná v roce 1997 v Praze. Oficiální katalogy statí a vystavených exponátů editorovala hlavní organizátorka výstavy, akademická pracovnice Správy Pražského hradu Eliška Fučíková. Výstava umožnila díky velké finanční podpoře z řad státních i soukromých organizací publikování celé řady

kvalitních prací o různých podobách „rudolfínského světa“. Za všechny Urbs Aurea od Michala Šroňka a Jarmily Hausenblasové.¹⁰

Kromě velkých tematických výstav proběhlo ve světě značné množství výstav menších, které byly specializovány na konkrétní projevy rudolfínské doby. Z nedávné doby například sympatickou spoluprací Státních uměleckých sbírek svobodného státu Sasko a vídeňského Kunsthistorisches Musea, která se konala na jaře 2008 v Grünes Gewölbe pod názvem Rudolf II. zu Gast in Dresden.¹¹ Výstava byla zaměřena na umělecké řemeslo a grafiku. Podobně tematicky zajímavá výstava proběhla v létě 2008 ve Vídni v Kunsthistorisches Museum, která ukázala v průřezu tvorbu Giuseppe Arcimbolda především ze sbírek z Vídně a Paříže, nechyběla však ani díla soukromých sběratelů.¹² Zajímavostí výstavy bylo i vystavení exponátů uměleckého řemesla z bohužel dosud uzavřené vídeňské kunstkomory, která bude zpřístupněna až po uvolnění dostatečných finančních prostředků.

KONGRESY A NÁZOROVÉ PROUDY

Náborové proudy ve vztahu k manýrismu jsou podle geografických údajů značně odlišné. Platí známé pořekadlo jiný kraj, jiný mrav. Pro komparaci zde uvedu dva příklady chápání manýrismu v souvislostech.

Evropsky veledůležitou syntézu o manýrismu sepsal Gustav René Hocke (*1908, Brusel) ve dvou dílech tvořící ucelené dílo *Die Welt als Labyrinth* (první vydání první stejnojmenné části, 1957) a *Manierismus in der Literatur* (první vydání druhé části, 1959).¹³ O atraktivitě titulu svědčí i řada pozdějších vydání a v uvedení do tématu jí nelze pominout. Autor byl literární historik a novinář, tedy humanista v pravém slova smyslu. Ve studijní části má zdařile shrnuté bádání první poloviny dvacátého století s názory řady významných historiků umění jakými byli Max Dvořák nebo Hans Sedlmeyer. Právě Dvořákovo chápání manýrismu bychom dnes označili asi slovem klasické, protože jej zařazuje do svého chronologického pojetí dějin podle uměleckých slohů, které uznávají ve svých pracích historické osobnosti Josef Pekař nebo Zdeněk Kalista. Dvořák se domnívá, že více než kdykoliv předtím se umění manýrismu stává mluvčím „duchovních zájmů“ a ztrátou „podpory všeobecných maxim“ a „jednotících směrnic“. Manýrismus nabývá „velkou různost možností napětí, od vnějšího artismu a virtuóznosti, spojující odvozené formy, pěkné barvy a linie, vystupňované v

¹⁰ HAUSENBLASOVÁ/ŠROŇEK 1997.

¹¹ TRNEK/HAAG 2006

¹² FERINO-PAGDEN 2008.

¹³ HOCKE 1991.

smyslovost a ideální abstrakci od umělců vytříbených, avšak bezkrevných výtvorů, až k plamennému výrazu vnitřního zažití zpodoběného obsahu nebo jeho zjevného smyslu. Manýrismus může subjektivně volit a využívat stupně reality, je v něm žánr vedle nadsvětské významovosti. Pohnutky manýrismu překonaly renesanci, míní Dvořák. Manýrismus není neúnava a postupný úpadek, nýbrž naopak nový pohnutý život. Manýrismus vytvářel novou základnu a vytyčoval další dění, nové směrnice, dráhy a cíle.¹⁴ Oproti němu Alois Riegl, zastánce kulturněhistorické koncepce, byl v hodnocení manýrismu podstatně kritičtější. Manýrismus považoval za sterilní porenasanční úpadek, který zahrnoval pod baroko – cyklus od „klasické“ renesance až k roku 1800. Zařazoval ho do porafaelovské doby po roce 1520. V manýrismu jde podle jeho názoru o subjektivní skutečnost lidského ducha a nikoliv o objektivní skutečnosti přírodních sil a tektonických zákonů. Pozoruje však v manýrismu východisko naturalismu = organismu, které označuje za revoluční průboje, které střídají krátká harmonická období. Duchovní prohloubení v manýrismu podle Riegla zcela ustupuje, ne z neschopnosti, ale z nevěle v protireformaci. V protireformaci, ale i v protestantismu však nevidí celkově žádné pozitivní podhoubí pro uměleckou tvorbu a proto se domnívá, že je zbytečné vůbec se zabývat jednotlivci v tomto období.¹⁵ Hocke přichází s jinou interpretací, která je spíše devízou historiografie Západní Evropy a Ameriky. Zásadní je jeho chápání manýrismu jako období: vláda císaře Hadriána v Alexandrii (350 – 150 př. Kr), dobu laténskou – „Silberne Latinität (14 – 138), pozdní středověk, epochu 1520 – 1650, romantismus (1800 – 1830) a silnou epochu uměleckých změn 1880 – 1950 a označuje termín manýrismus za evropskou konstantu v umění. Práce je v řadě ohledů do dnešní doby velmi aktuální a přináší pozoruhodná odpozorovaná zjištění i řadu námětů k zamyšlení. Hockeho práce navíc rozpoutala evropskou debatu o tématu „postmoderny“, která je dodnes nevyřešenou žhavou otázkou do diskuse mezi historiky a historiky umění. Rád bych si ponechal právo na konzervativní názor a upozornil především na Hockeho trefné postřehy z období manýrismu novověkého, tedy kapitoly v umění 1520 – 1650, která je také náplní této práce.

Zaměřím se na názorové proudy posledních padesáti let. V roce 1960 se konal velký kongres o manýrismu v Římě. Interpretace osobnosti císaře Rudolfa II. se přímo odráží v

¹⁴ Dvořákovo pojetí manýrismu shrnuje nejen Hocke ve své publikaci, ale i Pavel Preiss ve svých kapitolách o chápání manýrismu v knize *Panoráma manýrismu*. Konkrétní Dvořákovy statě o manýrismu lze dohledat v kapitolách Pieter Brueghel der ältere z roku 1920 na straně 220–222, *Über Greco und der Manierismus* na stranách 270–271 v knize DVOŘÁK 1924 a také ve sborníku přednášek *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, II, Das 16. Jahrhundert*, 1928, p. 193–194.

¹⁵ Shrnutí Rieglových tezí v manýrismu je zpracováno v průběhu práce viz. PREISS 1984. Konkrétní Riedlový úvahy a teze o manýrismu jsou v RIEGL Alois: *Die Historie der Grammatik der bildenden Künste*, 1966, p. 57–58 a RIEGL Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908, p. 153–155.

interpretacích jeho sběratelské, fundátorské a donátorské činnosti a do budoucna rozdělí chápání tématu „Rudolfínské umění“ nebo „Pražský styl (Prager Still/The School of Prague)“ do dvou neslučitelných názorových proudů souvisejících s požadavky doby, náboženské interpretace a osobního zaujetí autora.

První proud se velmi shlédl v psychoanalýze osobnosti císaře. Kromě osobností slavných psychologických analýz, které jsou nabíledni typu Sigmunda Freuda se dostávají ke slovu také interpretace z císařových kosterních pozůstatků a analýzy psychiatrů z dostupných pramenů. V rámci shrnutí těchto výsledků, které nelze pominout je dobré stručně nastolení faktu, že císař hlavně trpěl genetickou psychickou poruchou, sifilis a dnou. Toto konstatování však může těžko určit, kdy a čím císař ve skutečnosti trpěl. Právě tyto objevy v rámci interdisciplinární metody přinesly reflexe o „saturnském císaři“. Názor, že Rudolf II. podléhal ve svém osobním i pracovním životě magickým silám a spíše než na „rácio“ se spoléhal na „irácio“ se objevuje od popularizačních prací, někdy až hraničících s beletrií až po naprosto vážně míněné seriózní vědecké práce.

Další názor, který naopak Rudolfa II. a jeho dvůr posouvá do oblasti seriózních věd je výplodem snahy zvědečtit pohled na iracionálně 60. let minulého století a zůstává u některých autorů dodnes míněn naprosto vážně. Otto Kurz ve své stati Umělecké vztahy mezi Prahou a Persií za Rudolfa II. a poznámky k historii z jeho sbírek z časopisu umění ročníku 1966 odmítá charakter čehokoliv magického. Profesor Vít Vlnas dokonce ve své přednášce v Schwarzenberském paláci konané v červnu 2008 o rudolfínských sbírkách uvedl, že princip sběratelství na císařském dvoře by se dal nazvat až encyklopedickým.

V této práci se pokusím s oběma názory polemizovat.

Bílým místem v českém dějepisu umění je nepřiznání skutečných zásluh Jaromíru Neumannovi, které bych zde rád zmínil. Právě Jaromír Neumann inicioval I. symposium o rudolfínském umění v restauraci Savarin (dnešní kasino v ulici Na Příkopě v paláci Sylva Taroucca), jehož sborník, mimo jiné i z politických důvodů, nespátřil světlo světa. Fragmenty vyšly v průběhu několika let v časopise Umění. O shrnutí bádání do připravované výstavy v Essenu (1988), se postaral ve svém referátu v červnu 1987 v Praze Jiří Dvorský, ředitel Ústavu dějin umění AV ČSSR.

SHRNUTÍ PRIMÁRNÍ LITERATURY

Mezi autory je chronologicky na prvním místě Zikmund Winter,¹⁶ který přehledně zpracovával umělecké řemeslo a cechy podle pramenů a vytvořil tak obrysy tématu.

Karel Chytil je světově uznávanou veličinou v oblasti rudolfínské éry, který do tématu přinesl mnoho zajímavých pohledů a většina jeho určení autorství a datací nebyla dodnes zpochybněna. Především to byl on, kdo určil autorství císařské koruny Janu Vermeyenovi, což např. německy mluvící (tudíž bohužel i anglosaské) dějiny umění bohužel vůbec neberou v potaz a uznávají až o padesát let pozdější určení vídeňské. Ve své době dal impuls k první výstavě rudolfínskému umění a odstartoval vlnu zájmu o toto umělecky interesantní období. Ve starší literatuře čerpám z profesora FF UK Karla Stloukala¹⁷, který se podrobněji zabýval historií papežské nunciatury v Praze. Na základě pečlivého studia pramenů a vynikající tvůrčí interpretace jsou jeho závěry i forma velice živé. Pro historický background používám profesora Josefa Janáčka,¹⁸ který se k tématu Rudolfa II. během své dráhy s láskou vracel o čemž svědčí velkolepá monografie *Rudolf II. a jeho doba* a poutavá historická práce *Pád Rudolfa II.* Využívám také poznatků respektovaného R. J. W. Evanse, jednoho z nejznámějších zahraničních bohemistů, a to publikace *Vznik habsburské monarchie 1550 – 1700*,¹⁹ která obsahuje zajímavý úhel pohledu na sakrální a světskou politiku Evropy. Recentně se k tématu rovněž vyjádřil v sedmém svazku *Velkých dějin zemí Koruny české* historik Petr Vorel.²⁰

Důležitým badatelem nejen v oboru manýristického uměleckého řemesla byl Arpad Weixlgärtner. Jeho bádání a následní průvodci tehdejší Weltliche a také Geistliche Schatzkammer v KHMW jsou dodnes cennými zdroji informací. Významným badatelem v oboru uměleckého řemesla, především glyptiky byl Ernst Kris, který se narodil roku 1900 ve Vídni. Tento rakousko– americký historik umění odchovaný Maxem Dvořákem a vrstevník Gombricha položil významné základy v bádání manýristické glyptiky, tedy i prací z rudolfínské doby. V roce 1929 vydal publikaci *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Renaissance*, která je dodnes základní prací v oboru glyptiky. Jeho drobné statě a výzkumy v rámci Kunsthistorisches Musea ve Vídni, Metropolitního Muzea v New Yorku, ale i děl ve sbírkách soukromých sběratelů jsou dodnes primárním zdrojem informací. Velkou zásluhu má rovněž na zařazení termínu „stil rustique“ pro oblast Itálie a Německa (tedy i rudolfínskou dobu), které formálně zařazuje naturalistické

¹⁶ WINTER 1909.

¹⁷ STLOUKAL 1925.

¹⁸ K tématu dále hlavně: JANÁČEK 1958, JANÁČEK 1987, JANÁČEK 1995.

¹⁹ EVANS 2003.

²⁰ VOREL 2005.

motivů na uměleckém řemesle, o čemž bude také pojednáno v rámci této práce. Jeho současníkem byl rovněž významný badatel, ale i činný umělec Erwin Neumann, který se významně zasloužil o zpřístupnění rudolfínského inventáře Daniela Fröschla včetně jeho následného zpracování. Řada jeho správných určení děl v rudolfínském uměleckém řemesle jsou dodnes kánonem.

Profesor Pavel Preiss vytvořil dílo *Panoráma manýrismu* a jeho práce *Italští umělci v Praze* systematicky osvětluje problematiku, která je pro tuto práci klíčovou. Důležitými syntézami českého výtvarného umění v období novověku 18. a 19. století byla práce dějepisců umění pod vedením Jiřího Dvorského v pražské Akademii věd. Muzejní pracovník Jan Diviš, který působil v Národním muzeu a poté v Muzeu hlavního města Prahy bádával na poli uměleckého řemesla jako celku a jeho příspěvky do oblasti zlatnictví, zvláště pak práce o podobě uměleckořemeslných cechů jsou velmi cenné. Čestný profesor prestižního Oxfordu John Forrest Hayward byl pracovníkem Victoria a Albert Museum v Londýně a aukční síně Sotheby's a profesionálně bádával na poli novověkého evropského uměleckého řemesla. Kromě skvělé práce s umělecko-historickým materiálem dohledával i archivní prameny po celé Evropě a proto jsou jeho práce dodnes velmi cenné.²¹ Thomas Da Costa Kaufmann je profesorem prestižní Univerzity v Princetonu a jeho díla *The Art of Nature* a *The School of Prague* jsou cennými syntézami tématu o čemž svědčí i jejich četná vydání. Jiří Dvorský byl ředitelem Ústavu dějin umění na ČSAV a zasadil se o šíření rudolfínského umění po světě i spolupráce mezi zahraničními a domácími badateli. Inicioval vznik publikací a katalogů o rudolfínském umění a jeho cenné postřehy ovlivňovaly jejich výslednou podobu. V 80. letech ČSAV vydala dvoudílnou publikaci o podobě novověkého umění v Českých zemích. Práce kolektivu autorů s názvem *Dějiny českého výtvarného umění*²² shrnuje dosažené bádání v oblasti renesanční a barokní architektury, malířství, sochařství a uměleckého řemesla. Rudolf Distelberger dodnes působí na jednom z největších zdrojů rudolfínského umění a to v Kunsthistorisches Museum ve Vídni a středobodem jeho zájmu je právě rudolfínské zlatnictví. V primární literatuře z 80. let minulého století *Renaissance in Böhmen*²³ lektorované historikem českého původu Ferdinandem Seibtem, které se zaměřuje na podoby renesance v Českých zemích zpracoval Rudolf Distelberger téma rudolfínského uměleckého řemesla a především zlatnictví. Bekeť Bukovinská je specialistka na oblast uměleckého

²¹ Dokonce se mu podařilo za uzavřených hranic totalitního Československa dostat se na několikadenní pobyt do zbrojnice Benešovského Konopiště.

²² DVORSKÝ 1989.

²³ SEIBT 1985.

řemesla v období rudolfínského umění a na podobu císařské kunstkomy, jejíž podobou se zabývala. Publikovala celou řadu výjimečných badatelských počinů a její přínos pro rudolfínské užité umění v českých sbírkách je obrovský. Eliška Fučíková společně s Ivanem Muchkou a Beket Bukovinskou publikovala *Umění Rudolfa II.*,²⁴ které je mimořádně ucelenou kvalitní syntézou tématu. Zatímco Eliška Fučíková hojně přispívala ze své pozice akademické pracovnice ve Správě Pražského Hradu, pak Ivan Muchka se zaměřil na bádání v tématu architektury. Dana Stehlíková je vědeckou pracovnicí Národního Muzea a její *Encyklopedie zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví* je precizní příručkou obsahující základní informace o tomto oboru užitého umění. Velice kvalitní práce o proměnách a typech měřičů času publikovala badatelka a vědecká pracovnice Uměleckoprůmyslového Muzea v Praze Libuše Urešová. Bertram Kaschek je badatelem na TU Dresden a jedním z jeho zájmů je i rudolfínské umění. Profesor Jürgen Müller z TU Dresden se v rudolfínském umění zabývá především tematikou malířství a přispívá k celkovému obrazu invenčními interpretacemi ikonografie a emblematicky. Pro ikonografickou část čerpám z díla profesora Jana Royta působícího na KTF UK a FF UK, pro něhož je 17. století jedním ze zájmů jeho rozsáhlé badatelské činnosti a z *Výkladového slovníku výtvarného umění*²⁵ PhDr. Jana Baleka, recenzovaném PhDr. Emanuelem Pochem, který působil v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV.

Objektivními potížemi při bádání je zřejmá roztříštěnost sbírek. Kunstkomy Rudolfa II. byla čarokrásným místem plná předmětů, které byly terčem neutuchajícího zájmu sběratelů, ale i docela obyčejných handlířů. Se vzrůstajícím zájmem o toto historické období se však časem vynořily celé soubory děl, u kterých není pochyb, že vznikaly na dvoře Rudolfa II. Důkazem budiž objednávky znaleckých posudků z USA, ale i správné identifikace v českých sbírkách. Vzhledem k tomu, že zlatnická díla všeobecně patří do rizikových uměleckých děl z hlediska zabezpečení je zcela zřejmé, že díla nejen v českých soukromých sbírkách budou méně dostupná. Bohužel to však platí i o dílech ve fundovaných zahraničních muzejních institucích, vzpomeňme na ztrátu Slánky s Poseidonem pro Františka I. od věhlasného Benvenuto Celliniho uloženou v Kunsthistorisches Museum ve Vídni, která svou pyšnou nádherou zdobila kdejakou věhlasnou kunsthistorickou publikaci. Zloději tenkrát stačilo z již přistaveného lešení vstoupit do restaurátorské dílny a salíeru si strčit do batohu. Tato krádež však měla v lednu 2006 šťastnou dohru, když se zloděj sám přihlásil policii a udal místo, kde je slánka schována. Dnes je opět ve sbírkách vídeňského Kunsthistorisches Musea.

²⁴ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991.

²⁵ BALEKA 1997.

Pro čtení práce je důležité uvědomit si, že téma není ještě ani zdaleka uzavřené a závěry, které vyvozují jsou ze stávající míry poznání. Vzhledem k tomu, že pracuji skutečně pouze se známými a většinou kunsthistorické obce respektovanými závěry připsaných děl dvorských zlatníků je možné, že v otázce typologie dojde v brzkém čase k přidání nových typů. Jsem si toho dobře vědom a pokusím se o co možná nejpřesnější analýzu míst, kde máme v bádání ještě poměrně značná bílá místa.

Názvy děl uvedených v této práci jsou povětšinou v literatuře ustálené, ale někdy se drobně odchylují. Klíčové jsou pro mě nejčastější varianty názvu nebo uvedení v katalogu Rudolf II. a Praha z roku 1997. Dovoluji si však poupravovat, alespoň v závorce, termíny Madona s děckem, dítětem nebo Ukřižovaný na smysluplné názvy, které je třeba respektovat z naprosto zřejmých důvodů, které vycházejí z povahy celé práce.

1. Kapitola – Theatrum Mundi

Rudolfovi předchůdci

Theatrum Mundi – divadlo světa, co by přesněji mohlo vystihnout tak komplikovanou osobnost jakou byl Rudolf II. vzhledem k jeho postojům v pracovním a osobním životě? Jakýkoliv pohled do jeho života může být symbolem kontroverze, stejně jako potvrzení ideálních lidských vlastností.

Pokud se odvážíme citovat Gustava Reného Hockeho dostaneme se k jeho definici manýristy tedy jako duchovně založeného melancholického dandyho.²⁶ V případě, že budeme totiž schopni neustále akceptovat skutečnost, že Rudolf II. byl nesvéprávný šílenec jak to půjde dohromady s tím, že byl schopen vládnout prakticky po celé období své vlády (až na posledních několik měsíců, které však asi budou vždy předmětem sporu kvůli řadě rozdílných interpretací známých faktů) a systematicky budovat rezidenční město Prahu po všech stránkách, tedy jako centrum diplomacie, obchodu, umění a dle recentních výzkumů i cílého stavebního ruchu? Není samozřejmě možné v rámci této práce stanovit jednoznačnou odpověď, ale můžeme se slovy Erwina Panofského pokusit o drobné zasazení souvislostí do osnovy správně rozvržené jinými.

Zatímco mocenskými ambicemi zmítaný císařův bratr Matyáš upnul své síly s císařovým požehnáním na východ do boje s Turky a to jednak za celé císařství, ale především za sebe, samotný císař budoval pozoruhodnou kolekci na Pražském hradě.

A měl bezesporu na co navazovat. Jeho pražský předchůdce Ferdinand, později nazývaný Tyrolský, místopředsí království českého, za kterého v Praze vznikly dva architektonické klenoty letohrádky Belveder²⁷ a Hvězda, byl velice schopným fundátorem, organizátorem a sběratelem, o kterém budu pojednávat v samostatném oddíle o sběratelství v této kapitole. Za jeho působení v Praze probíhaly velkolepé slavnosti, triumfální vjezdy nebo rytířské kavalkády.²⁸ Právě tyto akce, nebo moderněji happeningy, císař podle strýcova vzoru

²⁶ HOCKE 1991, 16.

²⁷ Člen francouzského diplomatického sboru Pierre Bergeron zaznamenal ve svém deníku vydaném roku 1603: „U zahrady je spanilý palác, kam se císař chodí rozptýlit a v něm několik bronzových soch. Ve velkém sále je sousoší OREITHÝE UNÁŠENÉ BOREÁSE, in: BAŽANT, 2006. Celý Bergeronův text přeložil Rudolf Chadraba a vydal v nakladatelství Panorama v roce 1989.

²⁸ KROPÁČEK 1998, 72–76.

organizoval také a měl je na starosti jeho milovaný dvořan Giuseppe Arcimboldo.²⁹

Organizace slavností byla na pražském dvoře velice důležitá.

Ruku v ruce bylo na pražském dvoře za Rudolfa II. dobrým zvykem dbát i o péči duchovní a vzdělávací. Pro správné pochopení císařových rozhodnutí v této oblasti ale budeme muset zmínit některé biografické údaje a postřehy z císařova dětství a mládí.

Předchůdcem Rudolfa II. byl jeho otec rakouský Habsburk Maxmilián II. (1564– 1576), který sympatizoval s protestanty, což katolická církev viděla nerada a měl za ženu svou sestřenicí, což církevní zákony zakazovaly.³⁰ Díky nevyjasněným postojům však nebyl po chuti ani protestantům. Rudolf II. jako výtečný pozorovatel sice hájil za života otce jeho zájmy, ale sám pak zastával umírněný postoj vůči náboženstvím, i když sám byl katolíkem. Do budoucna ho však ovlivnila i Maxmiliánova záliba v obklopování se schopnými umělci a zálibou ve sběratelství, kterou však sám ve svých aktivitách mnohonásobně umocnil. Maxmiliánovou vyvolenou chotí byla sestřenice Marie, dcera mocného císaře Karla V. Rakouská větev sice respektovala nadřazenost Madridu, ale je nutno konstatovat, že Habsburkové většinou vždy kladli důraz na vzájemnou pospolitost jednotlivých domů a především prosazování vlastních politických zájmů.³¹

Císařova výchova a první rozhodnutí jeho vlády

Rakouští Habsburkové rozhodli, že by měl korunní princ Rudolf strávit své dětství ve Španělsku a proto jejich příbuzní vyslali na podzim roku 1563 okázalou flotilu, která převezla Rudolfa s jeho bratrem Arnoštem z Itálie do Španělska. Pro oba mladíky to musel být

²⁹ Na putovní výstavě konané v průběhu let 2007 a 2008 v Lucemburském paláci v Paříži a v KHMW bylo autory konceptu velice přesně ukázáno jakým způsobem se Arcimboldo zasadil o pražský dvorní život. Jeho rozsáhlé návrhy maškarních kostýmů, divadelní scénografie a režie večerních dvorských slavností si v ničem nezadají s dnešními módními prezentacemi velkých a úspěšných firem. O genialitě tohoto tvůrce svědčí jeho jedinečný styl, který se dočkal řady napodobitelů a do budoucna znamenal velice důležitý inspirativní prvek pro moderní výtvarnou tvorbu. Jeho originální obrazy sestávající se z manýristicky promyšlených kombinací druhů zelenin, mořských potvor nebo klasů svědčí v první řadě o radosti ze života a obdivu ke krásám světa. Síla těchto děl však vynikne až před skutečným dílem, nikoliv reprodukcí, které ani při dnešní relativně solidní technické vyspělosti bohužel nejsou schopné zprostředkovat autorskou myšlenku. Dokladem tohoto tvrzení může být třeba instalace výše zmíněné výstavy, kdy byly některé Arcimboldovy obrazy zavěšeny nad zrcadlo a obraz v zrcadle jasně ukázal, že dílo má několik rozměrů a dá se číst i obráceně, což je jeden z prvků manýristického umění. Možností bude zprostředkovat Arcimboldova díla v interaktivní 3D formě za užití počítačové grafiky. Císař měl Giuseppe Arcimbolda upřímně rád a o jejich blízkém vztahu svědčí až dojemná žádost Arcimboldova o propuštění z císařských služeb do rodné Lombardie, kde chtěl strávit poslední okamžiky svého pozemského života, protože věděl, že se jeho pobyt na tomto světě chýlí ke konci. Císař jeho žádosti se zármutkem vyhověl. Arcimboldo zemřel o pouhých několika měsících později ve svém rodném kraji.

³⁰ ČORNEJ 1994, 51.

³¹ Slavný zlatník Peter Flötner zhotovil medaile třech vnuků Maxmiliána I. Na líci byl dvojportrét Karla V. s Ferdinandem I. a na rubu Marie Uherská. Flötner zakázku zhotovil bez idealizace s důrazem na společné genetické znaky, což při habsburské fyziognomii neznamenalo zrovna žádnou přehlídku nádhery.

nesmírný zážitek a bylo to přeci jenom poprvé, kdy mohl Rudolf na vlastní oči vidět moře a všechny jeho nádherné poklady, které bude o pár let později pro své potěšení shromažďovat do svých sbírek. Lodě přistály v Barcelonském přístavu 17. 3. 1564. Veškeré značně nemalé náklady flotily platila rakouská větev Habsburků včetně následujícího vzdělání, kterým pověřili Adama z Dietrichštejna a jež přišlo na úctyhodných 350 000 zlatých.³² Oba mládenci se na dvoře učili dvorské etiketě a žití v katolické víře. Filip II. jim tehdy dokonce poradil, že nikdo jim nemůže prokázat větší službu na cestu životem i v záležitostech politických než jejich zpovědník.³³

Duchovní život v rudolfínské Praze

Důležité pro pražské školství a duchovní život za éry Rudolfova panování bylo rozhodnutí v roce 1584 o vybudování jezuitské koleje na Starém Městě,³⁴ kde se měli začít poctivě vychovávat mladí budoucí úspěšní císařští úředníci plně oddaní Římu, aby splňovali podmínky zdravého dorostu. Právě jezuité měli velký vliv na šíření osobní zbožnosti, které vedlo právě k výrobě drobných i větších umělecky zhotovených předmětů k privátním modlitbám a osobní religiozity. V Praze v té době mezi protestanty kolovaly zvěsti o tom, že jezuité ve svých nových prostorách skladují zbraně a chystají se provést bartolomějskou noc, která jim byla v té době nesprávně přisouzena jako iniciátorům. Vztahy tedy byly ze strany utrakvistů neustále napjaté. Ve skutečnosti jezuité vzdělávali i protestanty a citlivým přístupem je přesvědčovali o pravém římském katolicismu.³⁵ V areálu byly vybudovány hned tři kostely – český, německý a vlašský.³⁶

Zajímavým politickým fenoménem byly papežské nunciatury. První byla kolem roku 1500 v Benátkách, důležitá byla i v Kolíně nad Rýnem zřízená roku 1584. Nunciatury měly v církvi od počátku dva důležité úkoly a to prosazování závěrů Tridentského koncilu,³⁷ který recentně

³² JANÁČEK 1995, 21–22.

³³ JANÁČEK 1987, 44.

³⁴ Rozmach nově zřízeného jezuitského řádu byl už od počátku obrovský. Koleje vznikaly souběžně na celé řadě míst. Nejvýznamnější byly v Escorialu a v Mnichově.

³⁵ Z této doby pochází také krásná anekdota o povaze Klementina, kterou zmínil prof. Mojmír HORYNA na přednášce Sakrální umění českého baroka konané na KTF UK roku 2008. Zatímco branou Klementina vstupují dovnitř děti různých konfesí, vystupují však vždy římští katolíci.

³⁶ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 44.

³⁷ Názorová roztržičnost katolické církve byla Římu a věrným panovníckým silným rodům trnem v oku. Snaha o opětovné scelení a návratu ke kořenům slova katolický měl proběhnout na Tridentském koncilu (1545–1563), který znamenal historický mezník ve vnímání církve. Řešilo se na něm obrovské množství otázek velmi širokého rozsahu. Římskokatolická církev se musela vyrovnat hlavně s protestanty a to nejen v otázkách víry, ale i majetku. Otázky koncilu se týkaly jednak změn v liturgii a na XXV. zasedání v roce 1563 se řešil pro nás důležitý programový bod jednání zabývající se vztahem k ostatkům a svatým obrazům. Dekret, který tento vztah řeší se nazývá *De Invocatione, veneratione, Reliquis Sanctorum, sacris imaginibus*. Podstatou dokumentu je důraz na tradici, kterou věnovala církev uměleckým předmětům především v době Karla Velikého v tzv. *Libri*

zhodnotil Jan Royt³⁸ a boj s protestanty, který měl vést k jednotné víře a pochopitelně k návratu zkonfiskovaného majetku.³⁹ Výrazněji se nepotvrdilo, že by závěry tridentského koncilu výrazně ovlivnily podobu rudolfinského uměleckého řemesla, přesto některé projevy vlivu závěrů Tridentského koncilu v rudolfinském uměleckém řemesle uvádím. Signifikantní jsou však projevy v pozdní etapě rudolfinského malířství.

Papežští nunciové se u císařova dvora usadily roku 1583 a představovali jeden ze dvou proudů katolické obrody v českých zemích. Zatímco jezuité a nunciové prosazovali nesmlouvavý postup vůči nekatolíkům podle principů Tridentského koncilu, pak císař a arcibiskup doporučovali opatrný postup – pomocí ústupků a kompromisů působit k vyrovnávání rozdílu mezi katolíky a protestanty.⁴⁰ V sousedství Rudolfova dvora se od roku 1592 usazuje papežský nuncius Cesare Speziona, který má na císaře dohlížet a připomínat mu papežské zájmy v říši. Speziona, který se okolí jevil jako člověk tvrdý a nesmlouvavý, již po pěti letech sám zažádal o odvolání z Prahy. Na jeho místo byl vybrán roku 1597 Ferrante Farese, bratr vévody Ranuccia, ženicha papežovy neteře, který se však projevil hned v několika důvodech jako nevhodný kandidát a navíc byl už neschopen absolvovat dalekou cestu. 21. 8. 1598 se stal papežským nunciem ambiciózní pětatřicátník Filip Spinelli. Spinelli informoval Řím o Rudolfovi touto zprávou „Císař sám má dobrou vůli, ale je obklíčen kacířskými rádci, kteří ho vědomě zrazují. Nejednou se ukázalo, že publikovali nařízení čelící proti církvi přes vůli císařovu, ta bez jeho vědomí.“⁴¹

Tato informace, která se může nevhodnou interpretací změnit v pamflet potvrzuje Spinelliho dobré pozorovací vlastnosti. Na dvoře se skutečně pohybovala individua s kriminálními

Carolini a vymezení nových pojmů *adoratio* a *veneratio*, když se v něm uvádí: „úcta, která je jim [obrazům] prokazována se vztahuje na vzory, které obrazy představují a před nimiž smekáme nebo klekáme, klaníme se (*adoremus*) Kristu a uctíváme (*veneremur*) svaté, jejichž podoby obrazy nesou“. V dekretch Tridentského koncilu však nejsou formulovány žádné příkazy nebo zákazy týkajících se obrazů, ale píše se zde pouze o jistém přání Svatého koncilu, aby do znázorňování nepronikala neuvážená zneužití vedoucí k omylu neznalých či náměty s heretickým obsahem.

V praxi měly výsledky Tridentského koncilu účinek až po schvalování synodálních dekretů na úrovních jednotlivých zemí. V ustanovení pražské synody (*Synodus Archidioecesis Pragensis*) z roku 1605, které předsedal pražský arcibiskup Zdeněk Berka z Dubé, se v jedné poznámce kapitoly *De Sacris Imaginibus* setkáváme s odkazy na závěry Tridentského koncilu. Duchovní, věřící i tvůrci děl jsou v ní nabádáni k vhodným formám a umístěním obrazů a jejich účtě – viz. NEVÍMOVÁ Petra: in: <http://www.souvislosti.cz/~1/2001>, vyhledáno 16. 5. 2005 a ROYT 1999, 12.

³⁸ ROYT 1999.

³⁹ SCHATZ 2002, 134.

⁴⁰ O tématu je možno dále dohledat v brožurě s názvem *Putování církve českými dějinami – Práce sněmovní komise č. 1 mezi 1. a 2. zasedáním Plenérního sněmu Katolické církve v ČR*; Text odsouhlasený na jednání 1. komise 20. června 2005, Praha 20. června 2005.

⁴¹ STLOUKAL 1925, 97.

sklony a to nejen v oblasti nesmyslně zprofanovaných pansofických věd, ale samozřejmě i v oblasti komorníků a úředníků.⁴²

Řím reaguje na Spinnelliho zprávu doporučením laskavosti a aby nuncius nezapomínal, že papež nechce nic jiného než jejich dobro, čest a velikost. Nezvratitelným faktem je, že císař měl s papežem dobré vztahy, protože i od něj získával nemalé finanční prostředky na podporu svých sběratelských činností, ale o těch až později.

Rudolf II. byl zbožný katolík, který vždy podporoval zájmy katolické církve a nikdy nekoketoval s protestanty, protože neměl zájem o otevřený konflikt.⁴³ Rudolfská Praha byla rovněž mocenskou základnou rekatolizačních snah.⁴⁴ 9. července 1609 Rudolf podepisuje Majestát náboženských svobod povolující tzv. Českou konfesi, který v podstatě zabraňuje persekuci kvůli náboženství.⁴⁵

O sounáležitosti katolické církve a dvorských umělců Rudolfa II. v Praze, převážně zlatníků a některých malířů svědčí autentické záznamy knih se křty z katedrály sv. Víta a několik uměleckých předmětů v inventáři pokladu metropolitní kapituly sv. Víta, které budou pojednány v dalších částech práce.

Praha jako rezidenční město

Před příchodem Rudolfa II. byla Praha provinčním městem. Čeští stavové, kteří měli při řešení vnitrostátních politických událostí v Čechách velmi silnou pozici kladli na Zemském sněmu 23. 2. 1575 jako jednu z podmínek, že pokud by měli přijmout korunního habsburského prince Rudolfa za českého krále přesídlí se i se svým dvorem do Prahy,⁴⁶ což byla podmínka s kterou Rudolf II. velice rád souhlasil, protože Praha měla řadu dobrých výhod.

Rudolf II. byl korunován na českého krále v katedrále Sv. Víta 22. 9. 1575 a korunu na hlavu mu vlastnoručně nasadil purkrabí Vilém z Rožmberka.⁴⁷ O měsíc později 27. 10. 1575, tedy ještě za Maxmiliánova života, byl Rudolf zvolen říšskými kurfiřty za nového císaře. Neuplynul však ani rok a 12. 10. 1576 Maxmilián II. zemřel.

⁴² Josef Svátek vydal beletristickou knihu Majestát Rudolfa II., kde se až příliš snaží vyrovnat se svým vzorem Alexandrem Dumasem. Přesto i zde v této knize umožňuje poměrně zajímavý náhled na dobu vydání Majestátu popularizační formou s občasným citováním pramenům.

⁴³ JANÁČEK 1995, 52.

⁴⁴ VOREL 2005, 346.

⁴⁵ Majestát náboženských svobod podrobněji zpracoval především Josef Janáček ve svých dvou hlavních pracích o rudolfské době – Rudolf II. a jeho doba a především Pád Rudolfa II.

⁴⁶ JANÁČEK 1995, 44.

⁴⁷ JANÁČEK 1987, 139.

Císařský dvůr se do Prahy přestěhoval roku 1583 a město se tak podruhé stalo obdivovanou říšskou metropolí „Praga caput regni“. Rudolfínský dvůr neměl v novověké střední Evropě obdoby, protože císaři Svaté říše římské nevyužívali trvalého sídla, při kterém by mohl takový císařský dvůr vzniknout.⁴⁸ Čeští stavové se tak mohli intenzivně zapojovat do císařské politiky a Rudolf II. vytvořil z panovnického dvora převážně českou a moravskou enklávu, která po většinu jeho vlády fungovala, i když zde převládala jako dorozumívací řeč němčina. Pro potřeby panovníka a jeho dvora bylo nutné provést celou řadu úprav na Pražském Hradě.⁴⁹ Bohužel díky souhře nepříznivých okolností se celkově nedochovalo příliš Rudolfových fundací.

Praha byla tehdy městem s asi 50 000 obyvateli a 3 300 domy⁵⁰ a žila zde vedle sebe celá řada názorových skupin. Rudolf II. z metropole vybudoval nejen výstavní sídlo, ale rovněž relativně stabilizovanou oázu, kde mohli dohromady přežívat katolíci, protestanti, Židé a husité. Praha se stala hlavním městem říše a zařadila se po bok třech hlavních evropských měst – Madridu, Paříže a Říma.

Umělecký ruch na dvoře Rudolfa II.

Žádná velká kniha o pokladech světa nemůže vynechat Rudolfínskou Prahu, protože umění z Prahy v této době nabízí syntézu plodů Stvořeného světa a lidské přirozenosti v těch nejširších souvislostech.

Rudolf II. začíná zvat nové umělce a umělecké řemeslníky do Prahy ke dvoru. Po bouřlivých událostech v první polovině 16. století neměly cechy dobrou pověst. Zlatnickým cechem zemským byl ten Staroměstský a všechny ostatní cechy podléhaly jeho jurisdikci. V Praze se nikdy nečinilo rozdílu mezi zlatníky a stříbrníky, tak jako v některých cizích městech.⁵¹ Dvorští umělci byli pro pražské trnem v oku, nazývali je „škůdci zemskými“.⁵²

⁴⁸ VOREL 2005, 345.

⁴⁹ Nechal mmj. vybudovat konírny pro své vzácné španělské koně, nad nimi dvě spojovací chodby, rozšířil severní křídlo Hradu a nechal postavit sál, kterému se později začalo říkat Španělský, ovšem nikoliv kvůli přijatému španělskému poselství, ale právě kvůli blízkosti jeho ustájených koní. - VILÍMKOVÁ 1988, 68– 94. O tématu je dále možno vyhledat např. kapitolu o architektuře, kterou napsal Ivan MUCHKA do publikace FUČÍKOVÁ Eliška/BUKOVINSKÁ Bekeť/MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991

⁵⁰ STLOUKAL 1925, 29

⁵¹ DIVIŠ 1984, 132.

⁵² Jako příklad tvrzení o benevolenci císařského dvora svědčí tyto zajímavé důkazy o poměrech. Jedním z nejvýznamnějších center evropského zlatnictví byl Augsburg. Přísně uznávané „numerus clausus“ – tedy uzavřený počet členů cechu byl v Augsburgu pochopitelně uznávaný také. Zlatníci byli titulováni „Freikünstler“, což bylo v Praze u dvora Rudolfa II. obdobné. Jenže existují i případy, kdy se zlatníci dostali na volnou nohu a to bylo v tom případě, když se stali dealeři nebo kramáři (Krämmer) a jejich hlavní činností obživy byl prodej drahých kovů a předmětů z nich vyrobených. Georg Roll z Augsburgu, který byl sám zlatník a především

Není však pravda, že by byl Rudolf II. elitářem. Byl to člověk otevřený všemu novému, ale zároveň uměl dobře zhodnotit, co je mu předkládáno. Proto poté, co pražští zlatníci dokázali vytvářet díla dle „dvorského vkusu“ začal objednávat i od nich. Svědčí o tom i o pár let mladší Cechovní pohár malostranských zlatníků ze sbírek Národního Muzea v Praze, který je vytvořen z rytého kokosového ořechu s fasováním do zlaté montáže. Dvorští zlatníci a potažmo všichni dvorští umělci (řemeslníci) pro něj vytvářeli různorodá díla, do kterých zasahoval nejen jako movitý odběratel, ale častokrát i jako autor námětu (disegno interno) a odborný konzultant.

Sběratelství na dvoře Rudolfa II.

Rudolf II. zaujímá pozitivní stanovisko k sběratelským aktivitám svých předků a příbuzných, má k tomu vrozené dispozice díky své uzavřené avšak velmi trpělivé a pozorné povaze.⁵³ Císařova sběratelská vášeň byla podpořena psychickými potížemi, které byly natolik závažné, že ho často sklátily i po fyzické stránce. Rudolf II. pocházel z rodu, kde byli čas od času zaznamenáni psychopatičtí jedinci a on sám se stal rovněž obětí genetické duševní poruchy.⁵⁴ Jeho zpovědník a lékař Jan Pistorius mu sběratelství dokonce doporučil v zájmu terapie jeho duševní nemoci. Zcela jistě ho inspirovala osobnost Ferdinanda Tyrolského. Tento ambiciózní Habsburk, který od roku 1547 doposud působil v Praze jako místodržící vybuďoval velmi zajímavou sbírku. Ferdinandova sbírka byla nakonec koncipována do kunstkomy na zámku Ambras a její podobu známe z inventáře sepsaného roku 1596, který

hodinář značných dovedností zaměstnával na černo další lidi, ilegálně obchodoval se stříbrem (což bylo speciálně v Augsburgu přísně sankcionováno) a nové výrobky pak dokonce přímo nabídl Rudolfovi II., aniž by byl jakýmkoliv cechovním příslušníkem či dvořanem a císař jeho požadavkům vyhověl a zboží koupil. Tato skutečnost je podle mého názoru, také nesmírně důležitá pro identifikaci předmětů ve sbírkách, které s podobnými obchody vůbec nepočítají. Pro zajímavost v roce 1608 podobní „zlatníci“ Andreas Nathan, Bernhard Mälich a Georg Beuerle zkusili podobný obchod v Moskvě s ryzím stříbrem a stříbrnickými pracemi. Na příkaz cara Dmitrije Ivanoviče byli zavřeni a stříbro jim bylo zkonfiskováno – HAYWARD J.F: Virtuoso Goldsmith – and the Triumph of Mannerism 1540– 1620, London 1976.

⁵³ O tématu sběratelství na dvoře Rudolfa II. byla napsána řada statí a publikací. V každém sborníku statí k velkým výstavám v Essenu, Vídni a Praze jsou uvedeny přehledy dosud shrnutého bádání na toto téma. Viz - SCHULTZE Jürgen: Prag um 1600 – Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren/Emsland 1988, FUČÍKOVÁ Eliška a kol.: Rudolf II. a Praha - Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy (kat. výst.), Praha/Londýn/Milán 1997.

⁵⁴ Duševní porucha Rudolfa II., je zcela nevyvratitelný fakt. Zatímco starší bádání Mnichovského profesora Luxenburgera považuje Rudolfa za schizofrenika, jsou současné diagnózy poněkud odlišné. MUDr. Emanuel Vlček, DrSc. objevil při zkoumání císařových ostatků na dolní čelisti tzv. gumu, což považuje za přesvědčivý důkaz lues, čímž vznikla jeho domněnka, že Rudolf protrpěl progresivní paralýzu, čímž si vykládá jeho netradiční jednání. Císař se věnoval spíše ženám než lovu. Jeho osobní lékaři ve svých správách dokládají léčení měkkého vředu, který je projevem tehdy velmi časté syfilis. Prof. MUDr. Eugen Vencovský, DrSc., psychiatr, emeritní přednosta lékařské fakulty v Plzni však diagnózu stanoví na geneticky kódovanou periodickou schizoafektivní psychózu a přesvědčivě vysvětluje, že guma se v čelisti mohla objevit i jinak než propuknutím lues.

jí invenčně rozděloval podle materiálů.⁵⁵ Rudolfova kunstkomora má však odlišnou strukturu.

V kunstkomoře vzniká pozoruhodná kolekce artificiálií (předmětů vyrobených díky lidskému umu a talentu), naturálií (přírodnin) a scientific (předmětů vyrobených díky lidskému rozumu), kterou Rudolf II. umístil do areálu Pražského hradu v 1. patře spojovacího křídla mezi císařským palácem, obráceným k jihu, a oběma velkými sály, které uzavíraly hradní areál na severu.⁵⁶ Kunstkomora měla čtyři místnosti a její celková délka byla kolem 100 metrů při šířce 5, 5 metru. Její podobu známe z několika dobových soupisů.⁵⁷

Hlavním artefaktem v císařských sbírkách byl legendární obrovský stůl s deskou vykládanou drahými kameny z celého světa ve stylu specifické pražské odnože florentské tvrdé⁵⁸ mozaiky *commessi in pietre dure* vytvořený Giovanni Castruccim, který byl nejen Bohuslavem Balbínem označován za OCTAVUM MUNDI MIRACULUM (osmým divem světa). Ptáčci ve výjevu mají například každé pírkó z jiného kamene. Právě tyto skvostné práce z drahokamů a polodrahokamů byly tím hlavním, co návštěvníci kunstkomory obdivovali nejvíce.⁵⁹

Druhým hlavním objektem byla obrovská a bezesbýtku funkční stříbrná stolní fontána na víno s postavami čtvero ročních období od Wenzela Jamnitzerera,⁶⁰ která se bohužel v celku

⁵⁵ KROPÁČEK 1998, 72–76.

⁵⁶ BUKOVINSKÁ 1997, 20.

⁵⁷ Soupisy a inventáře jsou podrobněji rozpracovány ve studijní části – metodologii této práce.

⁵⁸ Tvrdá mozaika je název odvozený podle tvrdosti drahokamů, respektive polodrahokamů, které se používaly jako materiál k výrobě. Ve Florencii se tyto kusy dodnes vyrábí a prodávají se jako exkluzivní předměty, ale vzhledem k technické i časové náročnosti italští řemeslníci používají spíše měkké polodrahokamy a kombinují je zpravidla pouze s jedním druhem tvrdého drahokamu. Účtují ovšem plnou cenu.

⁵⁹ Kardinál Alessandro d'Este řekl po návštěvě této kunstkomory: „Viděl jsem obrazy, které jsou obdivuhodné množstvím a hodnotou, ale především drahocenné kamení, poháry rozmanitého druhu, sochy, hodiny, zkrátka poklad hodný svého tvůrce.“

Roku 1619 byla celková suma uměleckých předmětů odhadována na 593 849 kop, z toho jen kamenářská díla byla odhadnuta na 213 211 kop. Je celkem logické, že diváka nejprve upoutaly exotické materiály a exkluzivní předměty z nich vyrobené, protože tvořily naprosto jedinečné důkazy o rozmanitosti světa a navíc ukázaly návštěvníkovi nádheru, kterou v souvislosti s říšským panovníkem očekával. Poměrně zajímavá je skutečnost, že poslední dobou objevují badatelé v archívech záznamy různých návštěvníků o podobě pražské kunstkomory, která byla dříve přisuzována především soukromým zájmům císaře Rudolfa II. Asi nebude od věci zmínit, že správci kunstkomory Bartholomeus Spranger a Hans von Aachen čas od času pustili dovnitř za úplaty i obyčejné smrtelníky. Důkazem může být i svědectví zápisků nepřilíš významného člena francouzského diplomatického sboru Bergerona – sekretáře Louise Potiera, který popisuje pražskou sběratelskou mánii mezi urozenými šlechtici a diplomaty ve vytváření soukromých sbírek zcela ve stylu dvorského vkusu.

⁶⁰ Wenzel Jamnitzer pocházel z tradičního respektovaného bavorského zlatnického rodu. Jamnitzerové byli činní hlavně v Augsburgu a Norimberku a jejich výrobky si objednávali největší osobnosti své doby. Jejich dlouhodobou činnost a životní osudy mapovala rozsáhlá výstava v Norimberském Germanisches National Museum, ze které pochází i kvalitně zpracovaný obšírný katalog, ve kterém je na tomto rodu ukázána skvělá epocha evropského zlatnictví a dvorských vkusů – BOTT 1985.

nedochovala. Její výjimečnost potvrzuje i badatelský zájem, který však přichází s různými verzemi o jejím objednání a autorství.⁶¹

Obrazů měl císař ve sbírkách asi 1000. Mezi chef d'ouvres rozsáhlých sbírek patřila díla Albrechta Dürera, hlavně Růžencová slavnost, Antonia Correggia, Michelangela Buonarrotti, Rafaella Santi, Tiziana Vecelli, Leonarda da Vinci, Jacopa a Leonarda Bassana, Pordenoneho, Paola Veronese, ale projevoval zájem i o Hyeronyma Bosche.⁶²

Rudolfova sběratelská vášeň se obracela především k antice a oblastem Dálného Východu, ale ve sbírkách měly velkou úlohu i exotika z oblasti nových španělských kolonií, o kterých bude pojednáno v oddíle ikonografie této práce. Zájem o exotika však nebyl jen z hlediska kilometrického, ale i časového. Ve sbírkách se nacházela třeba čelist bájné sirény nebo kostra baziliška.

V kunstkomoře byly i kuriozity, které sbíral především Ferdinand Tyrolský, jehož proslavený muž s kopím v hlavě se stal námětem i pro známý hrůzný vídeňský obraz. Rudolf II. měl z tohoto okruhu ve sbírkách nůž bavorského sedláka, který ho snědl a přežil.

⁶¹ Pražská fontána Wenzela Jamnitzerera je datovaná bavorským badatelem Klausem Pechsteinem v jeho příspěvku Kaiser Rudolf II. und die Nürnberger Goldschmiedekunst v katalogu statí k Essenské rudolfínské výstavě mezi lety 1568– 1578. Popisuje jí jako 3,5 metru vysokou fontánu s figurami ročních období, sloupy s císařskou korunou, zakončenou figurou Jupitera na orlu. Ve Vídni byla identifikována mezi lety 1629– 1630, také podle toho, že jí Fröschl ve svém inventáři popsal, že je složená v 18 krabicích. Na základě další identifikace byly určeny postavy Flóry, Ceres, Baccha a Venuše, toskánské hlavice na sloupech a ve středu znak Iva. Zde Pechstein přichází se svou, alespoň pro mě nepřilíš přesvědčivou hypotézou, která je příliš obecná. Na základě heraldiky Iva jako znaku Rakouska a Burgundska a objednávky u Wenzela Jamnitzerera z roku 1568, tedy objednávku učiněnou pochopitelně ještě Maxmiliánem II. Závěr teze je tedy, že fontána nebyla určena pro Prahu, ale Vídeň, začal s ní syn, ale ve Vídni, nikoliv v Praze na základě dopisu intendanta císařské kunstkomory Josefa Angela de France. Domněnku potvrzuje tvrzením o aktivní činnosti Jamnitzerů pro Habsburky od roku 1450. S genezí vzniku s podstatně zajímavějšími souvislostmi a archivními rešeršemi podpořenými závěry přichází britský badatel a oxfordský profesor John Forrest Hayward ve své kvalitní syntéze Virtuoso Goldsmith – and the Triumph of Mannerism 1540 – 1620 vydané v Londýně 1976. Patronem Wenzela Jamnitzerera totiž nebyl nikdo jiný než místodržitel království českého Ferdinand Tyrolský a bez jeho souhlasu nezmohl Wenzel Jamnitzer vůbec nic. O stolní fontáně se hovoří jako o objednavce Maxmiliána II. již roku 1556. Jamnitzerovi se do příliš náročné zakázky evidentně nechtělo a proto instruoval do celé záležitosti ještě Jacopa da Stradu, aby navrhl podle jeho námětu sérii návrhů na téma Adam a Eva v ráji. Strada řekl, že je to nemožné a požádal Jamnitzerera, ať jde za Ferdinandem, že připraví model i s rybami ve vodě a použije achát a ostatní polodrahokamy a pak to sám odveze do Prahy, kde zažádá o přidělení dokonce celé zakázky! Důležité je také zmínit, že Strada byl odborník na techniku, protože navrhoval vodní pumpy a vyráběl stolní fontány. Strada to nicméně časem vzdal, hlavně kvůli tomu, že Ferdinand byl rozhodnutý úkol světit Wenzelovi Jamnitzerovi. V létě 1558 Jamnitzerera tedy pozval do Prahy na konzultaci. V březnu 1559 se objevily problémy s malými figurkami, protože Jamnitzer nesehnal dostatečně zručné řezbáře pro ideální znázornění rajské zahrady, ale hlavní důvod byl, že nikdo nechtěl odjet na neznámo jak dlouhou dobu z domova do Prahy, protože práce se značně táhla. V dubnu 1559 byl přizván emailér a zlatník Matthias Zündt na zhotovení voskových modelů a studeného emailu. Jamnitzer arcivévodovi představil exotické materiály ke zhotovení, nechyběla slonovina nebo ebenové dřevo. V květnu 1559 se však na práci přestalo. V roce 1561 byl velký nedostatek stříbra a v dubnu téhož roku bylo rozhodnuto od zhotovení fontány upustit. 1565 Ferdinand objednal alespoň 2 tucty zvířátek z rajské zahrady, které umístil na jakousi náhradu trávy. S třetí a nejméně zajímavější tezí přichází Jiří Dvorský ve své přednášce konané v srpnu 2008 v Praze. Stříbrná fontána vážící mnoho metráků, která byla umístěna v 18 bednách na základě inventáře Daniela Fröschla se sochami čtyř ročních období byla darem Rudolfovi II. od významného Karla z Liechtensteina.

⁶² JANÁČEK 1995, 100 – Rudolf II. se netajil tím, že středověk je mu estetickým vnímáním přece jen trochu vzdálenější.

Rudolf II. sbíral jako ostatní evropští monarchové klasické položky kunstkomor – medaile, mince, šperky, gemmy, grafiky i kresby, kabinety a mnohé další předměty. Dalo by se říci, že se držel mentality pozdní renesance a životního motto – vlastnit, znamená poznávat.⁶³ Spíše humornou vložkou mohou být zápisy v inventáři jako – jedna mumie v almaře.

Zajímal se o kosmologii a astronomii, ale zároveň i o astrologii a numerologii. Zaměstnával vědecké kapacity typu Anselma Bøetia de Boodt, který napsal první systematickou klasifikaci minerálů na světě, ale zároveň vyplácel i badatele v okultních vědách, které bychom z dnešního omezeného úhlu pohledu poznamenaným dalším evropským vývojem označili za šarlatány. Na jednu stranu byl u dvora významný rytec ornamentálních předloh, ale přitom nemenší prestiž měla žena se třemi řadry. Samuel Quiccheberg byl dobovým autorem dvou spisů s působivými názvy a to *Theatrum Mundí* a *Theatrum Sapientiae*. Je skutečně možné, ale hlavně přesné, obě polohy rudolfinského umění od sebe neustále oddělovat? Je otázkou do diskuse, která se povleče celou prací jako zlatá nit, zda– li to byla manýra nebo jeho lidská přirozenost a zda s tím může mít něco do činění jeho schizofrenní povaha.

Kromě sběratelství, a kuriozit zvláště, Rudolf II. díky svému širokému záběru zájmů vyvolával snahu i kuriozity vytvářet. Pro císaře tak vznikají různé experimentální přístroje a hodiny, například křišťálové hodiny se strojkem zdobeným stříbrnými ornamenty měřící i sekundy od významného hodináře Josta Bürgiho působícího na pražském dvoře od roku 1604, které jsou dnes v Kasselu. Vznikají však i praktické vynálezy. V roce 1596 byl v Praze Christopherem Margrafem vynalezen kuličkový pohon, na který vynálezce obdržel od císaře patent. Tento systém byl využíván ještě počátkem 19. století.⁶⁴

Rudolf II. byl skutečně zajímavým monarchou. Hodnocení jeho éry z hlediska politicko–historického bude asi vždy předmětem sporů. Avšak jeho epocha z hlediska přínosu dějinám kultury musí být vždy hodnocena kladně. O to více potěší, že jeho sídlo bylo v Praze, která se tak po relativně dlouhou dobu jeho panování stala významným společenským centrem Evropy. O tom, že to i pro císaře nebyla jen fráze svědčí jeho známý výrok:

„Nemusíme nikam jezdit, protože nejkrásnější vidíme z oken a všechno ostatní máme ve sbírkách.“

⁶³ HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997, 39.

⁶⁴ POCHE/UREŠOVÁ 1987, 35.

2. Kapitola – Typologie vybraných kusů sakrálního uměleckého řemesla na dvoře Rudolfa II.

Domácí oltářiky

Prvním typem v kategorii vybraných děl uměleckého řemesla jsou domácí oltářiky. Jsou to minimalizované oltáře do domácích kaplí, ale mohly sloužit i k liturgickým účelům. Nikdy však nenahrazovaly hlavní oltář. Jejich užitná funkce vychází z potřeby osobní zbožnosti. Potřeba vlastnit takový předmět, užívat ho k osobní meditaci a dotýkat se ho je důležitým projevem křesťanství. Charakter zůstává od středověku podobný, kdy cestovní oltáře patřily k základní výbavě movitějších velmožů. Většinou mají podobu drobné architektury s ústředním motivem na hlavním obraze,⁶⁵ který je často ztvárněn jako reliéf z drahých kamenů. V retáblu místo obrazu mohou být i prostorové kompozice z kombinací volných plastik. Můžeme se setkat i s typem „Spectaculum“ – nejstarším manýristickým typem miniaturního oltářiku v podobě jesliček.⁶⁶ Oltářiky byly pro dvorské zlatníky častými objednávkami. Nejčastěji se na nich podílela dílna rodiny Castrucciů pocházející z italské Florencie.

Lobkovicko–pernštejnský domácí oltářík se sv. Markétou [kat. č. 1] je ve tvaru renesanční architektury vytvořený z ebenového dřeva s vkládanými mozaikami „pietre dure“ z polodrahokamů. Oltářík byl darován císařem Rudolfem II. ke svatbě Zdeňka z Lobkovic s Polyxenou z Pernštejna⁶⁷ roku 1603 a byl vyroben v Praze.⁶⁸ Dílo je z okruhu dílny rodiny Castrucci.⁶⁹

Typově analogický je *Domácí oltářík se sv. Jeronýmem* z kláštera v Kremsmünsteru v dnešním Německu. Je to opět drobná architektura domácího oltářiku ve středním poli

⁶⁵ Velmi zajímavé jsou domácí oltářiky z Augsburgu, které měly malovaný ústřední motiv a měly i speciálně vyrobené kabinety určené k jejich přepravě.

⁶⁶ STEHLÍKOVÁ: Domácí oltářík s Klaněním pastýřů, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 473.

⁶⁷ Potvrzená skutečnost, že Rudolf II. daroval při svatbě významného domácího šlechtice s katolickou šlechticnou Polyxenou z Pernštejna, vdovou po Vratislavu z Pernštejna, (který byl obrovským sběratelem kameniny světové úrovně), jako svatební dar domácí oltářík místo stříbrného kentaura, svědčí o darové politice, kterou byl císařský dvůr Rudolfa II. proslulý. Především vzhledem k vysokým nákladům na zhotovení takového předmětu dával císař svým dvořanům jednoznačně najevo, že si jejich služeb váží. Známe příklady, kdy Rudolf II. objednával originální poháry u prestižních uměleckých řemeslníků a daroval je k významným životním jubileím. Ottavio Strada, dvorský antikvář obdržel od císaře k svatbě se svou vyvolenou zlatý pohár ve velmi vysoké nominální hodnotě.

⁶⁸ BUKOVINSKÁ 1972, 366.

⁶⁹ BUKOVINSKÁ: Domácí oltářík se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 432.

s deskou sv. Jeronýma. Autor patřil do bezprostředního okruhu Giovanniho Castrucciho a není vyloučena ani spolupráce Miseroniovské dílny.⁷⁰

Domácí oltářík se skupinou postav u Ukřižovaného Krista je typickou ukázkou domácího oltáříku vyrobeného pro oficiální účely dvora císaře Rudolfa II. Je ve tvaru jednoduché renesanční architektury s dvěma předsunutými sloupy s bohatě ozdobenými hlavicemi emailem. Po bočních stranách jsou symetrické emailové meandry a boltce s dvěma soustruženými kulovitými útvary. V trojúhelníkovém prolomeném frontonu se nachází bohatě zdobená zlatnická práce relikviáře pro ostatek trnu z Kristovy koruny kategorie šperku ve tvaru zlacené poloelipsy posázená malými rubíny s několika boltcovými ornamenty po obvodu zakončenými perlami. Byl vyroben v první čtvrtině 17. století z ebenového dřeva a je bohatě zdoben jaspisy, achátem, ozdobnými emaily, diamanty, rubíny, perlami a některé jeho části jsou pozlaceny.

Musím na tomto místě zmínit ještě *Oltářík se Zvěstováním a Navštívením Panny Marie* ze Staré Boleslavi, který je součástí „Palladium Boemiae“. Ačkoliv je dílo značně heterogenní pozdějšími dodělvkami, správkami a neodbornými zásahy v průběhu staletí, můžeme podle úsudku významné badatelky Marion Hagenmanové připustit jako možnost pražský původ podle typu oltáříku, který ač v Praze nemá obdobu, je příkladem manýristického dvorského umění, použitím domácích polodrahokamů a obrazů připomínající výrazně rudolfínskou malbu.⁷¹

Portrétní medaile

Dalším typem jsou portrétní medaile. Portrétní medaile byly buď oválné nebo kulaté většinou s vyobrazeními na aversu i reversu s užitnou funkcí šperku. Náměty na obou stranách spolu velmi často korespondovaly. Zpravidla měly i závěsná ouška. Důvodem tvorby medailí je vzpomínka na nějakou významnou událost, připomínka majestátu podobiznami šlechticů nebo memento zobrazující vyšší než pozemskou moc portréty se sakrálními motivy.

Typ portrétních medailí dorazil za Alpy ze severní Itálie, kde byl velmi oblíbený a jeho významným představitelem byl Leone Leoni. Antonio Abondio,⁷² který byl jeho žákem,

⁷⁰ BUKOVINSKÁ: Domácí oltářík se sv. Jeronýmem, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 144.

⁷¹ HG (Marion Hagenmanová?): Oltářík se Zvěstováním a navštívením Panny Marie, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 473. Jeho poslední veřejná prezentace na výstavě Sv. Václav – vévoda české země konané v Anežském klášteře začátkem roku 2009 ho však uvádí jako dílo o století starší.

⁷² O zajímavém Antoniu Abondiovi a jeho díle byla výstava konaná ve vídeňském mincovním kabinetu mezi listopadem 1988 až zářím 1989. K výstavě vyšel drobný katalog: SCHULZ 1988.

vynikl ve vytváření portrétních medailí pro pražský císařský dvůr.⁷³ Byl dokonce autorem návrhu platidla za císaře Rudolfa II. Na minci byl portrét císaře a z reversu byla císařská dvojité orlice.⁷⁴ Kromě portrétních medailí s portréty Habsburků a důležitých šlechticů vytvářel i medaile se sakrálními náměty. Víme, že vytvořil několik signovaných variant Kristova portrétu s trnovou korunou nebo i bez ní, s hebrejským textem v různých částech pole. Známá je jeho litá *Salvátorská medaile* [kat. č. 2] ze zlaceného stříbra a závěsným ouškem. Ukázkou použití této medaile jako ozdoby oděvu je obraz Gotharda de Wedig, *Podobizna pána*, 1627, ze zámku Orlick.⁷⁵

Frekventovaným typem byla medaile se znázorněním Rudolfa II. na aversu a na reversu s motivem Panny Marie nebo Ježíše Krista.⁷⁶ Právě tato zobrazení svědčí o Rudolfovi II. jako o křesťanském panovníkovi a v literatuře se nebere příliš v potaz. Na typu těchto medailí je u evropských panovníků časté znázornění antických bohů, které se však objevují v rudolfinském dvorském okruhu také.

Zlatá medaile s Rudolfem II. (avers) a Pannou Marií (revers) [kat. č. 3] je oválným klenotem, který patří do skupiny tří medailí s identickým poprsím císaře Rudolfa II. s motivem zlatého rouna na řádomém řetězu, které svědčí o dataci po roce 1585 jako o termínu postquem.⁷⁷

Plakety

Dalším typem jsou plakety. Plakety byly již od středověku luxusní součástí kuchyní a ozdobných tabulí.⁷⁸ Často se setkáme s označením plaket jako šperků kuchyně. Setkáváme se s nimi však i jako ze zadními stranami svícňů, které byly v inventářích kostelů z protipožárních důvodů. Původní plakety byly stříbrné, ale nedostatek stříbra v 16. století a bohatá naleziště cínu, především v západních Čechách, umožnila vyniknout dalšímu

⁷³ BUKOVINSKÁ: Umělecké řemeslo, in: FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 156.

⁷⁴ SCHULZ 1988, 8.

⁷⁵ MÍKOVÁ: Salvátorská medaile, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 150.

⁷⁶ Objektivním problémem při organizování výstav s artefakty portrétních medailí je umístování medailí do vitrín, kdy divák nemá šanci vidět reverzní stranu medaile a přitom právě tato strana z velké míry obsahuje sakrální výjev. Tento obecný problém ve výstavnictví rudolfinského umění byl dobře vyřešen autory již zmíněné výstavy díla Giuseppe Arcimbolda ve Vídni a Paříži v roce 2008 užitím zrcadel.

⁷⁷ STEGUWEIT: Rudolf II. (avers), Panna Marie (revers), in: FUČÍKOVÁ 1997b, 150.

⁷⁸ Zajímavou kapitolou jsou kuchařská a především cukrářská díla, na kterých se v rudolfinské době a i v pozdějším baroku podíleli význační zlatníci a architekti. Právě návrhy tabulí byly velice dobře honorovány. Originálně řešené tabule s hrady, městy, lidskými a zvířecími postavami, exotickými bytostmi a alegoriemi popřípadě polychromovaná cukrářská díla ozdobená zlatými plátky mohly být bezesporu nejen pastvou pro chuťové buňky. Výpovědní hodnotu má kuchařská kniha Bavora Radovského z Hustiřan z roku 1591. O stolničení v rudolfinské době dále viz: VLK/ASSMAN 1988, VLK 1996a,15– 18., VLK 1996b.

zpracovatelskému oboru. Právě 16. století bylo největším rozkvětem tohoto především u nás možná neprávem přehlíženého oboru. Novými nalezišti byl Boží Dar, Horní Blatná a Hřebečná, ale hlavním výnosem a kvalitou nemohly konkurovat Hornímu Slavkovu a Krásnu, které v 16. století vyprodukovalo obrovské množství 30 250 tun cínu. Většina cínu se vyvážela na evropské trhy přes Norimberk, Augsburg, Kolín nad Rýnem a pak dále do Itálie a ostatních zemí v Jižní Evropě. Cín se zpracovával hned na místě u tamějších zvonařů a konvářů, ale posílal se i do Chebu. Popis zpracování rudy známe z dobového traktátu Jiřího Agricoly s názvem *De re metallica libri XII* vydaného v Basileji roku 1556. Cínová ruda byla upravována drcením, pražením a propíráním. Kov se z rudy získával v šachtových pecích. Pokud nebyl dostatečně kvalitní upravoval se flosováním. Prodával se v tyčích, bochnících, svitcích a v sudech, které byly označovány tzv. cínovým perem s pečetím dolu, což nebylo nic jiného než odznak jakosti a kvality.⁷⁹ V rudolfínské době se obě odvětví uměleckého řemesla a to stříbrnictví a cínařství významně doplňují a nevylučují, jako je to například v sousedním Sasku nebo Bavorsku, protože na území Čech byl dostatek obou rud. Objevují se i drahé plakety bronzové. Typ plaket rozšiřují také návrhy na zlatá medailérská díla, která jsou v plaketách vyrobena ke schválení.

Plakety s motivem Madony byly u Antonia Abondia velmi časté. Známa je jich celá kolekce a existují v různých tvarových, ale i rozměrových variantách.

Madona s Ježíškem [kat. č. 4] je jednostranná litá plaketa s bronzou a patří numizmatickému oddělení Národního muzea v Praze.⁸⁰ V postavách Madony a malého Ježíška můžeme vyčíst inspiraci dílem Albrechta Dürera.

Originální plakety Paula van Vianen jsou velmi složitě koncipované kompozičně, ale i ikonograficky. Jejich provedení však bezesporu dokládají invenčního a originálního tvůrce s mnoha talenty. Myslím, že je dobré zmínit, že i v případě plaket byla řada technologických problémů, které se musely zvládnout a tím byly především úpravy nerovných povrchů, lití a nejobtížnější lept, podle kterých můžeme hodnotit zvládnutí samotného řemesla a techniky tvorby. Paulus van Vianen bez problémů ob stojí ve všech měřítkách tvorby tohoto oboru. Ve sbírkách v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze se plaket nachází hned několik, převážně darovaných Vojtěchem Lanou v roce 1909. Důležité je však zmínit, že určení autorství u řady Vianenových děl je častým zdrojem střetů umělecko-historických hypotéz.⁸¹

⁷⁹ LANGROVÁ/MARTÍNEK 1982, d.s.

⁸⁰ MÍKOVÁ : *Madona s dítětem*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 150.

⁸¹ Rád bych zde odkázal na velice zajímavý text: VOKÁČOVÁ 1973, 38.

Plaketa s Klaněním pastýřů [kat. č. 5] značená pod sebou iniciály P V s vročením 1607 je ze stříbra tepaného a litého. Pro optimální dosažení prostorové hloubky odlil Paulus van Vianen figury pastýřů samostatně a posléze šrouby připevnil na desku, na které je komplexní námět proveden v mimořádně subtilním nízkém reliéfu. Právě tento typ kompozice byl častokrát napodobován, ale povětšinou ve zjednodušenější formě.⁸²

Plaketa s výjevem *Zuzana a starci* ve sbírkách UPM v Praze je v literatuře uváděná jako olovená plaketa. Jedná se však o cínový odlitek ze dna stříbrné misky, která je v současnosti ve sbírkách Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu, ve starší literatuře nesprávně datovaná na rok 1617 kvůli čitelnosti signatury.⁸³ Samotná *Miska s výjevem Zuzany se starci* [kat. č. 6] má průměr 20, 5 cm a je značená iniciálami P V s vročením 1612 a zaručeně vznikla v Praze.⁸⁴

Plaketa se sv. Rodinou [kat. č. 7] je z tepaného stříbra a znázorňuje Svatou Rodinu, vedle které klečí v pravé části Alžběta přidržující stojícího malého Jana Křtitele. I tato plaketa se dočkala celé řady více či méně povedených odlítků v rámci celé Evropy.⁸⁵

Glyptika

Dalším typem jsou portrétní kameje. Kameje s poprsím Krista byly v 17. století velmi oblíbené a navazují na předchozí typ zlatých medailí. Hlavním rozdílem mezi oběma typy je kromě technologického zpracování funkce kamejí. Kameje jsou dodnes častou součástí šperků a nejinak tomu bylo i v rudolfínské době. Domnívám se, že hlavní funkcí kamejí se sakrálními náměty byla osobní zbožnost majitele a neměla jenom dekorační charakter. Svědčí o tom téměř abstraktní kameje s motivy Madon, které využívají barevné struktury drahých kamenů. Tato mirabilia byla luxusními kabinetními kusy. Většina kvalitních kamejí byla zasazována do zdobných montáží s barevnými emaily a se závěsnými úchyty.

⁸² Příklady imitací jsou buď kulatá stříbrná mísa, vyrobená v Antverpách v roce 1617, která byla používána jako zadní strana svícnu v kostele v Aarschotu, nebo dva mramorové reliéfy od sochaře Hanse van Milderta, které vytvořil pro kostel v 's-Hertogenboschu za použití vzoru této Vianeovy plakety, kde uplatnil i další Vianenovo dílo a to Zmrtvýchvstání Krista z roku 1605. – MOLEN: *Plaketa s klaněním pastýřů*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 128.

⁸³ VOKÁČOVÁ 1973, 38.

⁸⁴ Na spodní straně misky je vyryt anglický text, z kterého vyplývá, že v roce 1821 byl podnos doplněn spodní deskou a podstavcem, které jsou s největší pravděpodobností díly londýnského zlatníka Williama Elliotta. Odlišky tohoto zobrazení, z nichž jeden měl i ve sbírkách anglický král Karel I. byly používány i jinými zlatníky, kteří přebírali tuto kompozici do svých prací. Známe například stříbrnou mísu amsterodamského zlatníka Lucaesa Draefa z roku 1657 nebo víko pivního korbetu, který vznikl kolem roku 1670 ve Stockholmu – MOLEN: *Miska s výjevem Zuzany se starci*, FUČÍKOVÁ 1997b, 129.

⁸⁵ Jeden z bronzových odlítků se nacházel v majetku Johanna Wolfganga Goetha. Dále známe odlitek amsterodamského zlatníka Johannese Bogaerta z roku 1659. Postavy Panny Marie s Ježíškem na klíně převzal do reliéfu ze slonoviny Wilhelm Krüger a dnes jej najdeme v Grünes Gewölbe v Drážďanech. – MOLEN: *Plaketa se sv. Rodinou*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 181.

Krásným příkladem je *Růženec s oboustranným medailonem s Kristem a Pannou Marií* [kat. č. 9], který je součástí pokladu metropolitní kapituly u Sv. Víta v Praze. Oboustranná kamej vyrobená z lapis lazuli s poprsím Krista na aversu a poprsím Panny Marie na reversu, je fasována hladkým zlatým rámečkem zdobeným bílým emailem s vegetabilními motivy. Přívěsek je spojen s růžencem kuličkami z téhož kamene, proložených dutými kuličkami ze zlatého plechu, s řezaným křížkem a ozdobený střapcem ze zlatého dracounu.⁸⁶ Dílo je uloženo v pokladu od roku 1797, ale jeho přesný původ neznáme. Typ oboustranného medailonu využil jako předlohu dílo Antonia Abondia. Autorství je zatím předmětem domněnek, ale jako velmi pravděpodobné se jeví buď přímo Ottavio Miseroni, kvůli analogiím s jeho již určenými a signovanými díly a nebo někdo z miseroniovské dílny. Spojení medailonu s růžencem proběhlo pravděpodobně až později, nicméně kvalita provedení jednoznačně dokládá náročnou a významnou zakázku.⁸⁷

Kamej *Panna Marie* datovaná do doby kolem roku 1600 nese stejné znaky jako podobné signované commessi znázorňující Máří Magdalénu od Ottavia Miseroniho, na jehož základě byla zařazena jako dílo stejného autora. Kamej je vyrobená z achátu a zasazená do zlaté montáže s emailem. Jemně rytý podklad a barevnost se podobá emailům na pruzích mitry na koruně Rudolfa II., takže je připisována jako dílo Jana Vermeyena, který jej pravděpodobně vytvořil na základě vzorníku Corviniana Saura, aniž by ho přitom kopíroval.⁸⁸

Zajímavou kamejí je o trochu mladší *Madona*, datovaná kolem roku 1610, která je rovněž z achátu a zasazená do zlaté montáže s emailem. Na toto dílo již poukázal Ernst Kris, který poukázal na stylistickou příbuznost s dílem Ottavia Miseroniho. Mezi oběma kamejemi je však rozdíl na první pohled a to citelnější profilací jemnějších detailů a hlubšího výrazu tváře. U Ottavia Miseroniho totiž nenajdeme tak zřetelné oblouky obočí, oční víčka či profilaci kolem úst. Do Milánského prostředí se ovšem zasadit nedá, takže vznikl v Praze, kde jej mohl vytvořit některý z Ottaviových bratrů, u kterých si ještě nejsme jisti přiřazením žádného díla. Zlatá montáž, které chybí osazení drahými kameny patří do série Andrease Osenbrucka, tedy tvůrce okruhu žezla císařských korunovačních insignií.⁸⁹

Kamej *Madonna s dítětem (malým Ježíškem) v oblacích* byla vytvořena pro Rudolfa II. v Miláně zlatníkem Alessandrem Masnagem. Kámen, který už svou vlastní kresbou jakoby naznačoval, co má být jeho námětem je jedním z typických ukázek kabinetních kusů. Rudolf Distelberger půvabně vystihl toto spojení mezi materiálem a umělcem: „Vlastní mirabilium je

⁸⁶ BUKOVINSKÁ 1974, 60.

⁸⁷ BUKOVINSKÁ: Růženec s oboustranným medailonem s Kristem a P. Marií, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 136.

⁸⁸ DISTELBERGER: Panna Marie, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 138.

⁸⁹ DISTELBERGER: Madona, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 141.

dar přírody, neboť svědčí o vládě Boha; člověk který v umění Stvořitele napodobuje, může pouze jeho krásu oživit a nechat promlouvat.“ Autorství Alessandra Masnaga je podloženo zprávou Paola Morigii v jeho díle *La Nobilita di Milano*, kde popisuje že: „Madonna col Bambolino Giesú in braccio, posta in una nuvola.“ Montáž byla připsána Janu Vermeyenovi na základě srovnání se zlatnickou prací na koruně Rudolfa II.⁹⁰

Volná plastika v rámci glyptiky v kategorii uměleckého řemesla byla spíš zajímavým typem než typickou charakterovou skupinou, ale pro úplnost by zde neměla chybět drobná soška *Kající Máří Magdalény* z achátu, která je signovaná Ottaviem Miseronim a datovaná do posledního desetiletí 16. století. I když se na první pohled může jevit poněkud staticky a nevýrazně, nesmíme zapomínat na charakter tvrdého materiálu, který výrazně ovlivňuje jeho zpracování. Autor zde potvrzuje, že dovede využít barevnosti kamene pro kompozici díla a patří mezi neustálé experimentátory.⁹¹ Žáda pokrývají v širokém pruhu husté prameny vlasů. Přestože mistr svá díla často nesignoval, umístil zde své značení Ott.M.F. vpředu dole na skále. Soška se vyskytuje v soupisu pozůstalosti pro císaře Matyáše z roku 1619, kde je popsána slovy „Gahr konstreich gemacht.“⁹²

Zcela výjimečným typem a v rámci rudolfinského umění jedním z nejvíce charakteristických projevů ve výtvarném umění jsou commesi di pietre dure. Jedná se o specifické glyptické mozaiky vytvářené pouze z tvrdých polodrahokamů, které mají výrazný malířský charakter. Technologicky jsou tato díla mimořádně náročná a i při dnešní kvalitě strojové výroby takřka neproveditelná. Florentská mozaika vznikla v 16. století ve Florencii a dodnes se tam vytváří. Rozlišujeme dvě kategorie a to: 1) pietre dure, z tvrdých kamenů – achát, jaspis, chalcedon, zkamenělé dřevo, ale i sklo a 2) pietre tenere – vápenec, mramor, hadec. Výrobní tajemství je v rozřezání kamenů na tenké destičky. Z nich se pak vybrousí jednotlivé díly mozaiky a sesadí k sobě tak, že spáry jsou téměř neviditelné. Pro dosažení výtvarného efektu se využívá barva a kresba přírodního kamene. Na výrobu náročnějšího obrazu bylo použito i 60 různobarevných polodrahokamů. U těchto děl nezáleží na velikosti. Známé díla drobná, ale objevují se i monumentální kusy. Pro představu v Praze v císařském mlýně v Bubenci byla velká brusírna, kterou později zpodobnil na slavném obraze Karel Škréta.

⁹⁰ DISTELBERGER: Madona s dítětem v oblacích, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 139.

⁹¹ BUKOVINSKÁ: Umělecké řemeslo, in: FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 163.

⁹² DISTELBERGER: Kající Máří Magdaléna, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 135.

Commessi di pietre dure s krajinnými motivy jsou originálním pražským typem florentské mozaiky, ve které vynikali rodoví příslušníci Castrucciů.⁹³

Krajina s obětováním Izáka je vrcholným mistrovským kusem Cosima Castrucciho. Dílo má rozměry 43, 3 x 57, 7 cm a patří tak mezi nejmonumentálnější výtvořiny rudolfínské glyptiky. Comesso di pietre dure je vyrobeno z achátů a jaspisů, které jsou nasazeny na břidlici a dojem volného malířského díla umocňuje dřevěný rám. Kompozice má mimořádnou prostorovou hloubku, která vychází z osy vycházející zpredu zleva, která směřuje doprava dozadu a protíná obrazovou diagonálu dělicí popředí vytvořené z velkých pestrobarevných kusů od světlobarevného pozadí z drobných destiček. Dramatická figurální scéna je zasazena do tmavé skalní scenérie kontrastující se světlou krajinou. Právě tato monumentální krajina dokazuje, že si v ničem nezadá s vrcholy rudolfínské malířské dílny Pietra Stevense, která byla tehdy vysoko na žebříčku oblíbenosti u císařského dvora.⁹⁴

Dalším typem gem jsou reliéfní commessi di pietre dure, které jsou mimořádnou ukázkou zručnosti rudolfínských glyptiků. V těchto převážně drobných oválných medailonech, které jsou zpravidla fasovány do zlatých montáží zdobených emailem, nalezneme pestrou škálu portrétů sakrálních a mytologických postav.

Reliéfní commesso di pietre dure Ottavia Miseroniho (signované dole Ott. M.) *Máří Magdalena* je vytvořeno z 50 drobných dílků achátu, jaspisu, karneolu a chalcedonu na pozlaceném stříbře. Tříčtvrteční figura Máří Magdalény je v živém pohybu na způsob figura serpentinata a je znázorněna stejně jako obraz truchlící Artemis připisovaný rudolfínskému malíři Josephu Heintzovi st. (1564 – 1609). Jürgen Zimmer, který shodu mezi oběma díly objevil, se domnívá, že pravděpodobně měli oba umělci k dispozici zatím neznámý grafický list. Rudolf Distelberger vyslovil názor, že Ottavio měl k dispozici buď sám obraz nebo alespoň skicu. Ernst Kris však vidí v tomto výjimečném commessu jistou souvislost s mladšími oválnými commessi na monstrancích ve Vídeňské klenotnici a proto datoval dílo až do doby kolem roku 1620. Analogie s jinými díly Ottavia Miseroniho však toto commesso posouvá do doby kolem let 1602 – 1605.⁹⁵

Sklo

⁹³ Z důvodu náročnosti kategorie pietre dure se často stává, že pokud je v commessu třeba jen jeden typ tvrdého kamene a zbytek z měkkého bývá určován jako pietre dure. Od toho se pak odvíjí pochopitelně i ceny předmětu, které jsou logicky mnohem vyšší. – <http://www.revuekamen.cz/florentska-mozaika.htm> – vyhledáno 4. 4.2006.

⁹⁴ DISTELBERGER: *Krajina s Obětováním Izáka*, FUČÍKOVÁ 1997b, 143.

⁹⁵ DISTELBERGER: *Máří Magdalena*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 134.

Typem, který technologicky navazuje na rudolfínskou glyptiku musí být řezané sklo a s ním spojená malba na skle, která vytváří velice specifický typ. V tomto oboru pochází z našich končin řada špičkových výrobků.

Nutnost imitace mimořádně nákladného horského křišťálu a zdokonalení sklářských technik dala již na konci 16. století možnost vyniknout v evropských poměrech nebývalému rozmachu sklářské produkce vysoké úrovně. I přes český nacionalismus však můžeme s klidným svědomím konstatovat, že české sklářství bylo na přední pozici v kvalitě výroby.

Právě větší tvrdost skloviny v českých podmínkách umožnila používat na sklo glyptické techniky a vytlačovat tak ze svých pozic produkci horského křišťálu jako ideální materiál pro výrobu plochých destiček či nábytkových výplní.

Jak už jsme zmínili v kapitole *Teatrum Mundī* byla bavorská výroba glyptiky na dvoře Viléma V. díky skvělým řemeslníkům na špičkové úrovni. Není proto divu, že se v Mnichově vyučil i nejvýznamnější manýristický řezáč skla Caspar Lehmann, pocházející ze severoněmeckého Ülzeny, který působil i u pražského dvora.⁹⁶

V inventáři pořízeného pro Bedřicha Falckého koupeného roku 1931 nalezneme několik skleněných předmětů v kategorii „*Glasmalwerk*“, která ale bohužel nerozlišuje malbu od řezby, takže uváděné předměty jsou pouze pro orientační náhled. Vyskytují se na fóliu 31 b.⁹⁷

Podobizna Krista s Madonou uváděná jako „*Bildnüß Christi mit seiner mutter per 80 B.*“⁹⁸ Na osmi stejných drobných kulatých skleněných předmětech je zase výjev znázorňující starozákonní příběh o Danielovi. V inventáři popsáném jako: „*Acht gleiche runde stuck historia Danielis per 50 B.*“ Posledním kusem v tomto oddílu je skleněná tabulka s řezaným motivem Narození Krista: „*Ain glasern tafel darein geburt Christi geschnitten, per 12 B.*“

Kalichy

Samotná typologie kalichů by vydala na vlastní objemnou práci, ale v práci o dvorských zlatnících Rudolfa II. jí musíme alespoň zmínit. Nejčastější formou středoevropského renesančního kalicha je typ s bohatě tvarovanou patkou, dříkem se zdobeným nodem (ořechem) a kupou zpravidla bez dekorace. V manýrismu se můžeme setkat s prořezávanou

⁹⁶ DRAHOTOVÁ 1989, 10 – 22.

⁹⁷ MORÁVEK 1937, 80.

⁹⁸ Právě díky mírně podceňování prvorepublikového inventáři však má čtenář jedinečnou příležitost dát si osobně do komparace ceny skla a horského křišťálu. Podobizna Krista s Madonou je odhadnuta na 80 tehdejší měny, zatímco křišťálový krucifix je za 1500.

kupou, motivy andělčích hlaviček nebo ornamentem ovocného festonu.⁹⁹ O způsobech výzdoby kalichů typických pro manýrismus bude podrobněji v kapitole o ikonografii v samostatném oddíle. V liturgickém náčiní přežívá gotické tvarosloví a s přibývajícím časem se i kalichy často stávají dalším předmětem úprav – přidáním aplik, montáží či výměnou některé části. Vzpomeňme válečné kořisti, rabování pasovských, aukce Josefa II., které připomínaly tragické jarmarky se skvostnými uměleckými díly evropského umění a také na dvorský dekret o odevzdání zlatých a stříbrných kultovních předmětů z kostelů a církevních institucí z 16. 12. 1809. Rakouský císař tehdy vyjádřil naději, že duchovenstvo v německých dědičných zemích, které vždy a při každé příležitosti projevovalo svou oddanost habsburskému domu splní přesně a urychleně vydané direktivy. Odevzdávat se mělo tehdy téměř všechno zlato a stříbro vyjma melchisedechů z monstrancí, kup kalichů s paténami, cibórií a nádob na svatý olej.¹⁰⁰ Je tedy celkem logické, že se nám nedochovaly nějaké konkrétní mimořádné manýristické kalichy. Samozřejmě i toto tvrzení má své výjimky. Máme dochovaný starší kalich Uršuly z Proskova, rozené z Lobkowitz, signovaný 1575 pokrytý vinným větrovím, který je dnes v Charlottenburgu v Berlíně. Možným kalichem, který vytvořil zlatník pro Pražský Hrad ve stylu Wenzela Jamnitzerera z doby kolem roku 1590 je kalich v Hospozíně s dříkem zdobeným arabeskami darovaný Janem z Hrobčic.¹⁰¹

Krucifixy

Typ závěsného, procesního nebo volně stojícího kříže s ukřižovaným Ježíšem Kristem je jistojistě základním typem sakrálního zlatnictví. Setkáme se s různými materiály, z kterých byly krucifixy vytvářené. Luxusní kusy byly prováděny z ebenového dřeva, ale neméně drahé byly kusy z horského křišťálu, slonoviny nebo drahých kamenů. Vzácností nejsou ani kovové krucifixy.

Kříž arcibiskupa Medka je 72, 5 cm vysoký ebenový kříž s odlitým stříbrným korpusem Ježíše s dříkem z tepaného stříbra a bohatě zdobenou patkou zoomorfními a architektonickými motivy rovněž z tepaného stříbra. Autorství je dosud neurčeno, připadá v úvahu někdo z okruhu produkce Jamnitzerovy dílny, každopádně vyučený v německém prostředí. Soška Ukřižovaného Krista je dílem jiného autora, který navázal na typ vycházející

⁹⁹ STEHLÍKOVÁ 2003, 202.

¹⁰⁰ HRÁSKÝ 1987, 168– 169.

¹⁰¹ POCHE 1988, 256.

z michelangelovské tradice. V roce 1570 věnovala arcivévodkyně Johanna Rakouská do Loreta stříbrný korpus od Giambogni. Jeho žáci P. Tacca, A. Susini a mnozí další odlévali podle mistrova i vlastních modelů celé série Ukřižovaného Krista, který pak sloužil převážně k soukromé zbožnosti objednavatelů. Odlišnosti se zpravidla naleznou až v cizelování. Datace je rovněž otázkou diskuse. V úvahu přichází rok 1587 jako postquem nebo 1600 jako antequem. V inventáři pokladu metropolitní kapituly u sv. Víta je zaznamenán v dnešní podobě v roce 1615, předtím je zde veden pod číslem 1. ovšem pouze jako samotný kříž s korpusem Krista ze slonoviny.¹⁰²

V prvorepublikovém inventáři¹⁰³ se setkáme s dobře hodnoceným krucifixem z horského křišťálu, který je uváděn v samostatném oddíle věnovaném krucifixům na foliu 9 a. Je popsán jako: „Ain crucifix von christalln, aus ainem ganzen stuck schön geschnitten, in einem futteral, geschätzt per 1500 B.“

Ve stejném inventáři máme i dva zápisy o krucifixech z achátu – jeden je vedený jako „Ain crucifix von agtstein“ a druhý jako „Ain crucifix ohne Kreuz.“ Uváděné kusy jsou na fóliích 12 b.¹⁰⁴

Monstrance

Mimořádně náročným, nákladným, komplikovaným a především prestižním typem ve zlatnictví jsou monstrance. Jejich tvarová a ikonografická složitost svědčí o dlouhodobém záměru a při určování si můžeme být téměř jisti, že nikdy nevznikaly všechny části najednou.¹⁰⁵ Typologicky rozlišujeme monstrance na architektonické a sluncové (symbolizující svatozář), které se posléze v barokním období dělí do dalších kategorií. Jenom v Čechách nalezneme pestrou škálu typů s rozličnými materiály podle návrhů významných zlatníků a architektů.

Paprsková monstrance s nimbusem od Hanse Krumpera a Friedricha Sustrise vznikla kolem roku 1600 v Mnichově. Monstrance je na oválném soklu s vystupujícími hlavičkami

¹⁰² FUČÍKOVÁ: Kříž arcibiskupa Medka, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 181.

¹⁰³ MORÁVEK 1937, 72.

¹⁰⁴ MORÁVEK 1937, 73.

¹⁰⁵ Soubor sedmnácti přívěsků umístěných na barokní monstranci probošta Jana Dlouhoveského (1674 – 1701) rozhodně není autentický a dokonce ani nepochází z ozdob svatebních šatů Johanna Christiana Eggenberga s Ernestinou Schwarzenbergovou z února 1672, jak je uvedeno v poznámce, která doprovázela relikvie. Jeho mimořádné provedení, barevné emaily a námětová koncepce přivedla v minulém století historiky umění před problém zda nejsou z rudolfinské doby. Pravděpodobně jsou tedy ověsky z dlouhého zlatého řetězu, který Rudolf Distelberger zařadil podle analogii s císařským žezlem do díla Andree Osenbrucka. Druhotné použití šperku na monstranci však bylo při poslední restauraci ukončeno a sejmuto pro samostatnou prezentaci budoucím divákům. – BUKOVINSKÁ: Sedmnáct přívěsků z figurálními motivy, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 141.

andělíčků a mraky. Dřík je tvořen figurou serafína, který má roztažené ruce, na andělčí hlavičce jsou umístěny paprsky a lunula je v hlavičce andílka. Tridentský koncil předepisoval sluncový nebo paprskový typ monstrance. Jedná se tedy o nejstarší známou potridentskou monstranci na území Německa.¹⁰⁶

Relikviářová monstrance s Madonou a Ježíškem vznikla v Praze kolem roku 1620. Zařazují ji sem pro příkladnou ukázkou manýristické monstrance a samozřejmě pro to, že je dílem Rudolfových dvorských zlatníků. Monstranci objednala Anna, manželka císaře Matyáše ve své závěti z 10. 11. 1618. Na monstranci je signované centrální commesso na destičce z chalcedonu zhotovené ze čtyř druhů drahých kamenů od Ottavia Miseroniho s motivem Madony s Ježíškem, které je značené Ott. M. pod loktem Madony. Monstrance je vytvořena ze zlata, pozlaceného stříbra s barevnými emaily, achátů, jaspisů, karneolu, křišťálu, lapis lazuli, diamantů, rubínů a perel. Podle charakteristického nodu a dříku se však můžeme domnívat, že autorem celé monstrance byl právě Ottavio Miseroni. Pro architekturu edikuly posloužil milánský oltářík z ebenového dřeva a jaspisu, který do Prahy poslala císařovna Anna, aby byl v Miseroniho dílně vyroben jeho protějšek. Mariánská relikvie „von unnsere Liewen Frauen Hemet“ je uložena v okénku z křišťálu na soklu edikuly. K ostensoriu existuje protějšek s relikvií sv. Anny a se zobrazením světice v oválném commessu, také signované Ottaviem, který vznikl rovněž z popudu císařovny Anny. Autorem zlatnické práce bude pravděpodobně Andreas Osenbruck, který byl tehdy dvorským zlatníkem císaře Matyáše a pracoval v podobném stylu.¹⁰⁷

Handštajny

Pro sakrální projevy v uměleckém řemesle jsou velice důležitou skupinou handštajny. Jsou to vyvřeliny různých kovů, které byly upravovány a dotvářeny zlatníky figurální výzdobou s nejčastějšími náměty znázorňujícími Ukřižování Krista, poustevníky nebo důlní práce.¹⁰⁸ Byla jim připisována zázračná moc. Vzhledem k tomu, že jsou velice často z radioaktivního smolince není se až zase tak moc čemu divit. Handštajny byly často upravovány jako drobné ozdobné podstavce, stolní fontány a často byly doplňovány zlatnickou výzdobou prováděnou

¹⁰⁶ THOMAS/BRUNNER 1964, 104.

¹⁰⁷ DISTELBERGER: Relikviářová monstrance s Madonou a děckem, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 135.

¹⁰⁸ BUKOVINSKÁ 1997, 23.

dvorskými zlatníky, nejčastěji ovšem zlatníky z Jáchymova, kde byly tyto práce tradiční již od času místodržícího Ferdinanda, později nazývaného Tyrolský.¹⁰⁹

Pro typologii a následně ikonografii handštajnů se sakrálními náměty musíme pracovat s archiváliemi. Jako východisko použijeme inventář, respektive soupis předmětů zakoupený kanceláří prezidenta republiky z roku 1619, o kterém se podrobněji zmiňují v metodologické části v oddíle o pramenech.¹¹⁰ Handštajny jsou uváděny na fóliích 6a originálního rukopisu.

Stříbrný handštajn s Nanebevzetím Krista, je popsán v inventáři jako: „Ain silbernen handstain mit der auferstehung Christi, in aim grün sammeten futral, per 80 β.

Velký handštajn s *Ukřižovaným Kristem* byl odhadnut na 600 β a je uváděn jako: „Ain handstein mit aim crucifix auf aim vergulden fuß , in eim futral, gescheczt per 600 β.“

O poznání větší kus byl handštajn opět s motivem *Nanebevzetí Krista*. Jeho popis je přepsán antikvářem Morávkem jako: „Ain grosser handstein mit auferstehung Christi, auf aim vergulden fuß , in eim futral, per 1000 β.“

Posledním handštajnem se sakrálním motivem na tomto foliu je velký handštajn s motivem sv. Jiří – „Ain grosser handstain mit dem bitter St. Georgen, auf aim silbern vergulden fuß, in aim futral, gescheczt per 600 β.“

Další handštajny se nachází na foliu 98a. Popsány jsou jako větší handštajn s krucifixem – „Ain grosser handstain mit eim crucifix“, handštajn se svatým Jiřím – „Ain handstain mit dem bitter St. Georgen“, větší handštajn s Ukřižováním a Zmrtvýchvstáním Krista – „Ain grosser handstein mit der creuczigung und auferstehung Christi“, pěknější handštajn s Zmrtvýchvstáním Krista na stříbrné pozlacené noze: „Ain ander schöner handstain mit der auferstehung Christi auf eim silbern vergulden fueß“ a konečně malý handštajn se Zmrtvýchvstáním Krista popsaného zápisem: „Ain klein handstain mit der auferstehung Christi“.

Mozaiky z peří

Z hlediska sakrálních motivů v uměleckém řemesle byly důležitým typem mozaiky z peří. Z hlediska rozložení kunstkomory jsou tyto umělecké práce na pomezí naturálií a artificiálií, protože v tomto případě se dostává do konfrontace spojení přírodního materiálu s lidským

¹⁰⁹ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 233– 235.

¹¹⁰ MORÁVEK 1937, 70.

umem.¹¹¹ Tyto mistrovské kusy pochází z Mexika a jsou svázány s dlouhou tradicí indiánského umění. Při kolonizaci Mexika a šíření katolické víry byly tyto krásné předměty užívány i k liturgickým účelům. Hlavní centra výroby byly v Mexiko City a v biskupství Michoacan, které se nachází v dnešním Pátzcuaru, především díky biskupovi Vasco de Quiroga (1537– 1556). Mozaiky se vyráběly z peří různobarevných druhů exotických papoušků a kolibříků a kombinovaly se s papírem a vlnou.¹¹² K liturgickým účelům a pro potřeby evropských sběratelů a obchodníků s uměním byly vhodné mozaiky díky tzv. irizujícímu efektu. Setkáváme se s ním často na skle v 19. století a začátkem 20. století, kdy povrch předmětu pod různými světelnými dopady mění své barevné spektrum.¹¹³

Mozaiky nalezneme v inventářích pražské kunstkomory pod pojmem indiánských maleb peřím ale nacházeli se i ve sbírkách v Praze, Ambrasu a Mnichově.¹¹⁴

Portrét Krista z peří kolibříků a papoušků pochází z dílny Juana Baptisty Cuirise v mexickém Michoacánu z období 1550 – 1580 a dnes jej nalezneme v KHMW v Geistliche Schatzkammer.

Mariánský obraz z peří je mozaika z peří exotických kolibříků a papoušků, která je umístěna na papíru a dřevěném podkladě. Pochází z kunstkomory Rudolfa II. a nalezneme ji na Fröschlově inventáři pod číslem 617. Autorem této mozaiky, která se nachází dnes ve Vídni je Juan Baptista Cuiris. Datovaná je do období 1550 – 1580 a pochází stejně jako předchozí mozaika z oblasti Michoacánu.¹¹⁵

Kanontafel z peří je další mozaikou z peří exotických kolibříků a papoušků připevněná na dřevěném podkladě a základu z bavlny. Mozaikový obraz, který byl určen na oltář obsahoval části z kánonů Ordo Missae. Má zajímavou ikonografii. Vznikl opět v Mexiku a vychází z původní aztécké kultury.

Výšivky

Podle folií 59 a 59' v inventáři sbírek Rudolfa II. sepsaným výtečným malířem a správcem císařské kunstkomory Danielem Fröschlem byly obrazy vyšívány hedvábím z dílny špičkového císařského vyšíváče a tapecíra Philippa van den Bossche, který patřil k nejlépe honorovaným císařským dvorním umělcům. Na obrazech byly náboženské motivy, ale i

¹¹¹ Do stejného kontextu je možné také zařadit kombinované malé tabulky vytvářené z těl drobného barevného hmyzu kombinovaného se zrním a peřím, které se vyskytovalo ve stejných částech kunstkomory. Zde je nutné zmínit podobnost s obrazy Giuseppe Arcimbolda, který touto kombinatorikou v malbě proslul.

¹¹² KRENN: Marienbild aus Federn, in: SCHULTZE 1988a, 521– 522.

¹¹³ Teoretickým pojetím těchto přírodnin v dějinách umění se obšírněji zabýval americký vědec Thomas Da Costa Kauffman ve své známé práci *The Art of Nature*.

¹¹⁴ FERINO-PAGDEN 2008, 191– 192.

¹¹⁵ KRENN: Marienbild aus Federn, in: SCHULTZE 1988a, 521.

krajiny a vyobrazení květin. Albrecht z Valdštejna prý usiloval o výrobu hedvábí v Čechách.¹¹⁶

Hodiny a automaty

Dvorský okruh Rudolfa II. čítal značné množství vynikajících konstruktérů a hodinářů,¹¹⁷ který úzce spolupracoval s návrháři, dekorátéry a rytci. Bylo by však zavádějící domnívat se, že „technické“ profese se zaměřovaly pouze na aplikování matematicko– fyzikálních postupů a umění nerozuměly. Tato tvrzení, bohužel, často opakovaná ve starší literatuře, svědčí pouze o nahlížení na umělecké řemeslo z hlediska ryzí teorie, která je od skutečné uměleckořemeslné tvorby velice vzdálena.¹¹⁸

Jedním z typů, které můžeme zařadit do tématu jsou Halsuhr (nákrční hodiny). Jsou to hodiny ve tvaru kříže, které měly zpravidla rytá víka a byly vyzdobeny malbami se sakrálními náměty. Ve sbírkách UMPRUM v Praze jsou stříbrné cizelované hodiny s gravírováním od Melchiora Zinnga z Augsburgu, které byly vyrobeny kolem roku 1580.

Dalším typem jsou figurální hodiny, pro naše téma hodiny se zpodobněním Ukřižovaného Krista. Na soklu hodin byly zpravidla zpodobněny další sakrální motivy. Ve sbírkách pražského UMPRUM jsou figurální hodiny s krucifixem od Christophera Lencknera zhotovené z bronzu a mědi, které jsou pozlacené a postříbřené. Datovány jsou do druhé poloviny 17. století.

Jestliže jsme se zmiňovali v oddíle této kapitoly o jednom z nejstarších typů domácího oltáříku Spectaculum, který má podobu jesliček, pak v tomto oddíle věnovaný hodinám a automatům musíme uvést analogický příklad jako další typ.

¹¹⁶ KUBIČKA/ZELINGER 2004, 83.

¹¹⁷ Tématu se věnovala ve svých skvělých pracích Libuše Uřešová, výzkumná pracovnice Uměleckohistorického muzea v Praze, která velice dopodrobna zpracovala typologii vývoje hodin ve své práci Hodiny a hodinky, která byla publikována v češtině a je primárně zaměřena na české území. Také však v rozšířené práci určené pro německý trh vydaným nakladatelstvím Artia v roce 1986 Alte Uhren, která je obohacena i o typy a příklady v německy mluvících zemích a Číně. Pro komparaci a rozšíření obzoru k vývoji hodin a automatů manýrismu je velice cennou a doposud nepřekonanou příručkou. Ze zcela logického důvodu téměř naprosté ztráty rudolfinských sbírek z hlediska matematicko– fyzikálních přístrojů a hodin se tématu věnují badatelé především z Velké Británie a Švédska.

¹¹⁸ Více v kapitole o ikonografii, ornamentice a způsobech výzdoby

Tím byl dnes bohužel při bombardování Drážďan v roce 1945 zničený půvabný sakrální automat zhotovený Hansem Schlottheimem (1547 – 1625) v Augsburgu před rokem 1588, který se nacházel v Matematicko– fyzikálním oddělení saských sbírek v Drážďanském Zwingeru.¹¹⁹

Automat za doprovodu varhanní hudby přehrával scénu narození Krista a Klanění tří králů. Hodinový strojek byl umístěn na nebesích a na soklu bylo několik reliéfů se zajímavým ikonografickým programem. Vyrobený byl ze zlacené mědi, figurky byly z pozlaceného bronzu, varhany byly odlité z cínu a vyřezané ze dřeva. Výška automatu byla 92 centimetrů.

Naprosto velkolepým automatem bylo dílo Georga Rolla znázorňující Teatrum Mundī, které měřilo 4 metry, ale bohužel se nedochovalo. Velkolepost a nádhera však nezůstala nepovšimnuta. Dílo zhotovil Roll ve své dílně společně se svými dalšími samostatnými mistry a dokončené bylo 1596. Víme, že se na automat jezdili dívat agenti panovníků a diplomatů a skutečně nešetřili chválou. Rollova dílna automat vystavovala skutečně dlouho a je dost možné, že ho dlouho nechtěli prodat, protože automat byl nabídnut k prodeji letákem až roku 1609, kdy měl být konečně hotov, tedy už po Rollově smrti. Prodán byl roku 1622 do Janova. Automat byl věžovitého tvaru a všechny čtyři strany ukazovaly různé scény se zajímavými náměty. Ciferník byl na přední straně automatu. Hodiny měřily i minuty. Zajímavé je, jak o automatu informoval Belgičan Daniel Eremita přímo císaře Rudolfa II.: „Co platí za světské divy světa se může srovnat s tvůrci těchto hodin, díla v Memfisu, nebo ještě vybrané pyramidy, také chrám v Efesu, nebo konečně cokoli v římské ruce a géniové po staletí mohli dokázat.“¹²⁰

Automaty byly jednou z nejoblíbenějších položek v manýristických sbírkách a to především díky lidské přirozenosti ve fascinaci pohybem a rafinovaností mechanismů, které nabízely a jež byly ve své podstatě geniální svou jednoduchostí. Často byly kombinovány s exotickými materiály. Podle dobových popisů víme, že kovový povrch konstrukce automatů představující nějaké konkrétní zvíře byl pokryt kůží nebo peřím skutečného tvora.

Výčet typů v uměleckém řemesle sakrálního charakteru, který je v této kapitole samozřejmě nemusí být úplný, ale za stávající míry poznání představuje vybraný náhled z hlediska typologie a sběratelství na dvoře Rudolfa II. a potvrzuje tak, že tato významná etapa

¹¹⁹ Zajímavé je, že prakticky identický automat byl postavený také pro belgického jezuitu Trigaulta v roce 1601, který jesličkový automat dal jezuitským misionářům na cestu do Číny jako luxusní dárek. – BEYER 1983, 17.

¹²⁰ BEYER 1983, 18.

v dějinách českého výtvarného umění nesmí být při prezentaci ochuzena i o křesťanský náhled na téma.

Dvorští umělci, z velké většiny katolíci, vytvářeli na dvoře ze všech dostupných i exotických materiálů zajímavá díla. V typech uměleckého řemesla tak nalezneme kromě liturgických nádob, jakými byli kalichy a monstrance, především předměty určené k osobní zbožnosti do domácích kaplí a do běžného denního provozu, přičemž bude asi vždy otázkou do diskuse, kam byly určeny primárně. Nákladné a rozměrné kusy určené do sbírek a císařské kunstkomy nebo jako dárek dosvědčují, že v rudolfínském umění můžeme hovořit i o sakrální linii tvorby a že se neomezovala jen na mytologické náměty, na kterou je v literatuře o dějinách umění kladen důraz především.

3. kapitola – Ikonografické náměty, způsoby výzdoby a ornamentika

Ikonografické náměty

V manýrismu je svět nepoznatelné tajemství a umělecké dílo je obrazem toho tajemství a zároveň šifrou a symbolem. Rudolfínské obrazy mají svou exemplární estetiku, specifickou barevnost, ale především pečlivě a promyšleně inscenované tajemství.

Ikonografické náměty v sakrálních zlatnických dílech podléhaly stejně jako jiná odvětví rudolfínského umění dvorskému vkusu, který si žádal náměty christologické, mariánské, starozákonní, novozákonní a s kulty světců.

Christologické náměty

Christologické náměty se vyskytovaly prakticky na všech typech zlatnických děl a zcela pochopitelně je nalezneme i na dílech z dalších oborů uměleckého řemesla. Častým zobrazením Krista bylo poprsí jeho profilu, které se vyskytovalo hlavně na oválných medailonech, kulatých medailích a portrétních kamejích. Setkáme se však i se zobrazením Ukřižovaného Krista na reversu medaile od Antonia Abondia k profilu císaře Rudolfa II.

Na *Salvátorské medaili* od Antonia Abondia je Kristus zobrazen na aversu jako Salvátor formou poprsí z profilu, na kterém je zřetelná drapérie šatů a svazek paprsků symbolizující svatozář. Na reversu je Kristus jako trpitel, v pravé části kompozice dva andělé drží kříž, vlevo přehozený plášť.¹²¹ Abondio vytvořil celou řadu Kristových portrétů lišících se v drobných nuancích např. umístěním trnové koruny nebo odlišnou lokací hebrejských nápisů.¹²² Portrétní kamej Ježíše Krista, která je umístěná na *Růženci s oboustranným medailonem s Kristem a Pannou Marií*, znázorňuje poprsí Krista z profilu. Autor využil jako předlohu dílo Antonia Abondia. Jako materiál využil kámen lapis lazuli. Tento minerál je výrazné modré barvy s mramorovou kresbou a byl velice často využíván v uměleckém řemesle, časté jsou především vázy, kde kresba kamene vynikne nejvíce. Hlavním světovým nalezištěm je jezero Bajkal.¹²³ Právě předmětům pro osobní zbožnost byla kamenu lapis lazuli v manýrismu připisována zázračná moc, protože chránil ještě nenarozený plod v těle matky. Před porodem se však naopak doporučovalo kámen sundat, aby neuškodil. Tento drahokam

¹²¹ MÍKOVÁ: Salvátorská medaile, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 150.

¹²² Podrobně je zpracoval G. Habich v *Deutsche Medailleure des 16. Jahrhunderts*, Halle a.d. Saale, 1916 nebo *Die Deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, München, 1919 – 1934.

¹²³ BAUER 1974.

byl rovněž oblíben na dvoře Františka I., kde s ním skvěle pracoval slavný zlatník a emailér Jacques Bilivert z Delftu, tvůrce slavné koruny rodu Medici (1577– 83). S tímto kamenem se bezpečně setkáme od středověku až po současnost, často užívaným byl např. v období art deco.

Rozměrnější plakety umožňovaly složitější náměty. *Plaketa s Klaněním pastýřů* je dílem Paula von Vianen. Frekventovanou součástí scény Narození Páně bývá zvěstování narození Spasitele, kterého se dostalo pastýřům od archanděla Gabriela. Klanění pastýřů jako námět vzniklo až ve 14. století na základě podnětu františkánské spirituality a zbožnosti. Hlavní souvislosti ale najdeme s oblíbeným zvykem stavění Betlémů, který je v novověku běžným jevem.¹²⁴ V centru se sklání Panna Marie nad Ježíškem, který leží na tkaninou potaženém obráceném pleteném košíku. Vedle nich zaplňuje plochu až ke krajům plakety početná skupina venkovanů a hospodářských zvířat, před kterými jsou v popředí dva pastýři a sv. Josef. Na obloze září velká hvězda pod kterou je anděl s rozvinutou mluvící páskou symbolizující oznámení narození Páně. Na oblacích je chór andělů. Pozadí dotváří rozbořená architektura, kde jsou další ženské postavy. Právě ty se nachází na zadní straně jedné z Vianenových skic, které si črtal v plenéru okolí Prahy mezi skutečnými venkovany.¹²⁵

S námětem Klanění pastýřů pracoval nejméně čtyřikrát malíř Josef Heintz st.

Stejný námět se nachází na drobném intaglio *Klanění pastýřů*, kterým se zabýval také slavný rudolfínský znalec glyptiky Ernst Kris.¹²⁶ Oporu k tomuto zobrazení nalezneme ve stručné zmínce Tomášova protoevangelia. Pastýři, nejčastěji tři, přinášejí Kristu prosté dary, případně hrají u jeslí na hudební nástroje, což vychází zřejmě ze zvyku paraliturgických her. Beránek se svázanýma nohama, darovaný pastýři Kristu, bývá interpretován jako symbol budoucího utrpení Spasitele. Narození Páně doprovází také bohatý chór andělských bytostí, které přidržují různé předměty (např. Arma Christi) či nápisovou pásku s nápisem Gloria in excelsis Deo.¹²⁷ Centrální motiv obsahuje Ježíška obklopeného klečícími figurami, nalevo je Panna Maria, svatý Josef se nachází vpravo a v popředí jsou pastýři. Za Ježíškem je volek s oslíkem a v pozadí jsou další pastýři spěchající k narozenému Ježíškovi. Přes intaglio je mluvící páska s nápisem Gloria in excelsis deo. Intaglio je vyřezáno do jaspisu s šedými a hnědými pruhy.

¹²⁴ ROYT 2006, 166–167.

¹²⁵ MOLEN: Plaketa s Klaněním pastýřů, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 128.

¹²⁶ KRIS s.d., 1.

¹²⁷ ROYT 2006, 166– 167.

Jaspis je opakní, různě nestejněměrně zbarvená (hnědá, červená, zelená, šedá aj.) odrůda křemene. Nalézá se na Urale, v Německu, u nás jsou naleziště v okolí Nové Paky, Kozákova, Žďáru na Moravě. Biblický kámen jaspis se svou zelenou barvou připodobňuje zeleni rostlin a symbolizuje tak vše pevné a stálé, tedy víru, Krista, touhu po věčném životě i věčný život v božím království. Symbolizuje tak první kámen nebeského Jeruzaléma, ale i jeho hradby, které je popsáno v 21. kapitole Zjevení Jana. Nuance při popisu kamene v jeho třech odrůdách pak symbolizují v zelené barvě neuvadající víru, krvavý nádech pak upozorňuje, že víra se napájí skrze vodu křtu tajemstvím Utrpení Páně, zatímco skvrny v podobě květů na další odrůdě jaspisu zpodobňují v květech dary a ctnosti.¹²⁸ Jaspis se užíval proti horečce, vodnatosti, dně, nočním můrám a v těhotenství. Jaspis je častým kamenem již od středověku, na dvoře Rudolfa II. s ním pracoval milánský glyptik Alessandro Masnago, je rovněž vhodný pro tvarování viz. miska z jaspisu od Ottavia Miseroniho. Velice slavná je konvice z jaspisu se zlatou montáží od slavného rudolfínského zlatníka Paula von Vianen, která je k vidění v KHMW. Stůl z jaspisu vyložený *commessi di pietre dure*, který je uveden v inventáři rudolfínské kunstkomory patřil mezi největší poklady jeho sbírky.

Augsburský zlatník Hans Schlottheim (1547– 1625) byl originální výrobce automatů a známe jeho jesličkové hry (*Krippenspiel*) z Augsburgu před rokem 1588, které tak potvrzují existenci obyčejně stavení modelů Betlémů v rudolfínské době. Právě jihoněmecké automaty přehrávaly sakrální náměty. Drážďanský automat zničený roku 1945 za doprovodu varhanní hudby přehrával scénu narození Krista a klanění třech králů. Hodinový strojek byl umístěn na nebesích a na soklu bylo několik reliéfů. Kromě Klanění pastýřů se na automatech nacházel i výjev *Klanění Tří králů*.¹²⁹ Zmínku o příchodu králů (mágů, mudrců) nalezneme pouze u evangelisty Matouše (2,1– 12). I když je nejčastější samotné zobrazení tří králů, v byzantském prostředí má až 84 epizod zobrazující jejich pout' do Betléma a cestu zpět do vlasti. Nejčastější je klanění tří králů narozenému Spasiteli. Toto téma se stává od vrcholného středověku devočním námětem. Kult tří králů se v západní Evropě rozvíjí od objevení jejich ostatků nedaleko Milána roku 1164. Reinald Dassel je poté převezl do Kolína nad Rýnem, kde byly darovány do dómského pokladu.¹³⁰ Stejný námět je i na ztraceném automatu Georga Rolla, o kterém je dále pojednáno v oddíle Podoba světa v této kapitole.

Plaketa se sv. Rodinou z tepaného stříbra je také z dílny Paula von Vianen. Nalevo sedí Panna Marie, která má na klíně malého Ježíška. Vpravo klečí Alžběta, která přidržuje

¹²⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 50–51.

¹²⁹ BEYER 1983, 18.

¹³⁰ ROYT 2006, 110–112.

stojícího malého Jana Křtitele. Uprostřed v pozadí přihlíží sv. Josef. K této plaketě se nám dochovala kresba, která je obecně považována za studii k této kompozici sv. Rodiny. Od 15. století se na sever od Alp objevují zobrazení Kristova příbuzenstva, které má literární základ v Bibli, Zlaté legendě Jakuba de Voragine a ve Zjevení sv. Collete Boilet.¹³¹ Reprezentativní vyobrazení Marie, Josefa a malého Ježíše vychází z osamostatnění dřívějších, především středověkých námětů – Narození Páně, Klanění tří králů, Obětování Krista, Obřezání Krista, Útěk do Egypta, Odpočinek na Útěku do Egypta a Návrat do Egypta, které byly doporučovány po tridentském koncilu jako příklad hodný následování rodinami katolických křesťanů.¹³²

Další ikonografický námět je *Poslední večeře Krista*, který se vyskytuje na kanonické tabuli (Kanonentafel) z peří. Tento ikonografický námět patří k nejzávažnějším námětům křesťanské ikonografie a jeho podoba byla vždy církvemi velmi důrazně sledována. Tridentský koncil, který eucharistii vyhradil důležité místo na hlavním oltáři také dbal na „kanoničnost“ vyobrazení, protože v teologickém pojetí a obsahu se odlišoval od teologie protestantských církví. Spodní část obrazu je věnována tomuto ikonografickému námětu nad ním je nápis Hoc est enim corpus meum. Hic est enim calix sanguinis mei novi et aeterni testamenti mysterium fidei qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum – tedy: Toto je mé tělo. Toto je totiž kalich mé krve, nového a věčného zákona tajemství víry, který jsem pro vás a mnohé jiné prolil na připomínku hříchů.

V Ustanovení svátosti oltářní sedí Kristus, výrazně dominující kolegiu apoštolů uprostřed stolu na trůnu s opěrákem oválného tvaru a mírně se naklání na pravou stranu. Na stole je položený chléb a kalich. Tento centrální námět má po obou stranách ještě námět Zvěstování Panně Marii, Panna Maria klečí vlevo u pultu, zatímco v pravé části obrazu je Archanděl Gabriel. V lunetě v horní části obrazu je Bůh Otec. Bohužel jak je u organických materiálů běžné je povrch obrazu již nenávratně poškozen.

S motivem Zmrtvýchvstání Krista se můžeme v rudolfínském umění setkat na obraze a skicách od Hanse von Aachen nebo na rozměrném oleji na dřevě od Bartolomea Sprangera. Plaketa *Zmrtvýchvstání Krista* od Paula von Vianen je další zlatnickou prací rudolfínské Prahy s jejíž citací se setkáme i v zahraničí. Touto událostí vrcholí velikonoční svátky o utrpení Krista, proto jeho zobrazení patřilo vždy mezi nejzávažnější a nejobtížnější vůbec. Umělci mohou vycházet z některých reálií v textu evangelíí (Mt 28,1– 10; Mk 16,1– 8; L 24,1– 9; J 20,1– 18), ale vyobrazení Krista vystupujícího se sarkofágu či skalního hrobu

¹³¹ ROYT 2006, 251.

¹³² ROYT 2006, 272– 273.

vychází pouze z textů deuterokanonických, protože je ve skutečnosti nikdo neviděl.¹³³ Nesmírně expresivnímu výjevu dominuje vznášející se Kristus v rozvlněném plášti, který pravou rukou ukazuje vzhůru a v levé svírá korouhev s křížem a vlajícím praporem. V popředí spí strážci hrobu a napravo stojí probuzený voják s lukem směřující svůj pohled ke Spasiteli. Nalevo je Boží hrob u jehož právě odvaleného kamenu z vchodu je vidět anděl. K vyniknutí zmrtvýchvstalého Krista, který se nachází ve volném prostoru tvarovaném dvěma diagonálami je po levé straně nad Božím hrobem strom a napravo skála s architekturou.¹³⁴

Mariánské náměty

Mariánská tematika byla v rudolfínské době velmi oblíbená, přestože po tridentském koncilu byla řada mariologických problémů podrobena reformě. Ta se konala na pátém sezení koncilu 17. 6. 1546 a v konstituci o ospravedlnění „Cum quorundam“ Pavla V. z roku 1555. Kvůli odporu některých dominikánských teologů a zdrženlivosti císaře Karla V., který bral ohledy k protestantům, nebyla na koncilu pozitivně projednána otázka Immaculaty.¹³⁵

Častým ikonografickým námětem bylo Zvěstování Panně Marii. Setkáme se s ním na reversu intaglia Alessandra Masnaga s Archou Noemovou, ale je třeba i druhým námětem na kanonické tabuli z perli. Námět vychází z evangelijních událostí, kde se píše, že anděl Gabriel, seslaný od Boha navštívil Pannu Marii ve městě Nazaretu, aby jí předal radostnou zvěst od Hospodina, že počne z Ducha svatého.¹³⁶

Na oválném commesso Ottavia Miseroniho, které je centrálním obrazem *Relikviářové monstrance s Madonou a Ježíškem*. Madona drží levačkou malinkého Ježíška a pravou ruku si tiskne k srdci.

Antonio Abondio byl autorem návrhů Madon, které sloužily jako předlohy i ostatním dvorským umělcům. Oválný klenot zlaté medaile *Rudolf II. (avers) a Panna Marie (revers)* z malé série tří medailí identického poprsí císaře Rudolfa II. Madona má na této medaili podobu poprsí z profilu, přičemž je zahalena do našaseného závoje a kruhovou svatozáří kolem hlavy.

¹³³ ROYT 2006, 313.

¹³⁴ O ikonografickém námětu Zmrtvýchvstání Krista dále více viz: ROYT 2006, 313– 316 nebo SCHRADE Hubert: *Die Aueferstehung Christi*, in: *Ikonografie der christlichen Kunst*, Berlin 1932.

¹³⁵ ROYT 2006, 196.

¹³⁶ ROYT 2006, 317, tamtéž dále o historii námětu v hesle Zvěstování Panně Marii.

Jednostranná litá plaketa z bronzu od Antonia Abondia má za námět *Madonu s Ježíškem*. V horní a spodní části jsou otvory a na horní hraně jsou vidět patrné stopy po ulomeném závěsu.¹³⁷ Ikonograficky se jedná o námět Panna Maria Kojící – Maria lactans – Galaktotrofúsa¹³⁸, kdy malý Ježíšek saje mateřské mléko z prsu Panny Marie.

S vyobrazením Madony z en face se setkáme na achátové kameji Ottavia Miseroniho *Panna Marie*. Madona je zahalena do pláště. Inkarnát má růžový nádech, který koresponduje s měkkou kresbou nízkého reliéfu.¹³⁹ Stylistickou i námětovou příbuznost s tímto dílem má *Madona*, kterou Ernst Kris na základě odlišnosti ve zpracování především ostřejší a výraznější řezbou všech detailů dodávající kameji hlubší výraz připsal dílně Miseroniů.¹⁴⁰ Kamej je zhotovena z achátu. Polodrahokam, který obdržel údajně své jméno podle naleziště u řeky Achates (dnes Dirillo) na Sicílii. Je charakteristický soustřednými vrstvičkami různého zabarvení a různým stupněm krystalicky.¹⁴¹ Jsou to průsvitné vícebarevné chalcedony. Podle barev je dělíme na černobíle pruhovaný – onyx, červeně a bíle pruhovaný – sardonix, hnědočervený – sard, citrónově žlutý – ketgat a achát mechový. Většina achátů jsou však uměle barvené chalcedony, protože jejich pórovitost, hlavně u brazilských a porýnských achátů, umožňuje snadné barvení. V Čechách nalezené acháty není možné barvit, protože mají hustou a tvrdou vnitřní strukturu. Jejich přírodní barvy jsou stálé. Achátům byla připisována zázračná moc, kdy pozitivně působí proti jedu, epilepsii a zuřivosti.¹⁴² Ve zlatnictví a glyptice mimořádně frekventovaný kámen, vhodný k řezání kamejí nebo složitějších nádob. Jednou z nejznámějších prací z achátu je slavná antická Gemma Augustea uložená ve vídeňském Kunsthistorisches Museu. Slavný pražský glyptik Giovanni Castrucci na dvoře císaře Rudolfa II., který v Praze vymyslel variaci florentské mozaiky tzv. commesso di pietre dure používal do svých téměř až malířských výjevů především acháty a jaspisy.¹⁴³ Jedna z nejvýznamnějších věcí v kunstkomoře Rudolfa II. byla achátová mísa, kterou vyslanec savojského vévody Carlo Francesco Manfredi popsal: „a v žilování toho kamene příroda vepsala svou rukou velkými písmeny slovo „Kristus“.“¹⁴⁴

Madona s Ježíškem v oblacích je pro manýrismus velmi specifickou kamejí. Vychází totiž ze samotné kresby kamene, v tomto případě achátu, která se tak stává pouze uměleckým

¹³⁷ MÍKOVÁ: *Madona s dítětem*, FUČÍKOVÁ 1997b, 150.

¹³⁸ ROYT 2006, 202.

¹³⁹ DISTELBERGER: *Panna Marie*, FUČÍKOVÁ 1997b, 138.

¹⁴⁰ DISTELBERGER: *Madona*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 141.

¹⁴¹ KUBIČKA/ZELINGER 2004, 10.

¹⁴² DRAHOTOVÁ 1989, 9.

¹⁴³ TRNEK 2007, s. 47.

¹⁴⁴ FINDLEN: *Kabinety, sběratelství a přírodní filosofie*, in: FUČÍKOVÁ 1997a, 211–212.

zvýrazněním předlohy představovanou samotným autorem.¹⁴⁵ Je to typická ukázka rudolfinského kabinetního kusu, označovaného jako mirábilium.

Ikonografický Námět Madony bolestné je zobrazen na mozaice z peří od Juana Baptisty Cuirise *Mariánský obraz z peří*. Mozaika je vytvořena z per exotických kolibříků a papoušků. Papoušek je termín pro vývojově starý řád hlučných a pestrých ptáků žijících převážně v tropických částech světa. Pestrobarevné peří exotických ptáků se zřídka objevuje i na uměleckých dílech, ale na rudolfinském dvoře bylo poměrně frekventované. Za všechny jmenujme soubor 9 mozaik s náboženskými motivy popsané v inventáři rudolfinské kunstkomory (většina bohužel podlehlá zkáze) nebo ozdobný plášť kompletně vyrobený z různobarevného peří papoušků.

Novozákonní témata

Vraždění neviňátek v Betlémě popisuje evangelista Matouš (2,16– 2,18). Král Herodes, který je obeznámen s proroctvím o příchodu nového krále, dal ze strachu o svůj trůn zavraždit děti, které byly mladší než 2 roky, mezi kterými měl být i jeho potenciální nástupce. Betlémská neviňátka byla uctívána jako první mučedníci. Tento námět se vyskytuje na boční straně ztraceného automatu Geoga Rolla, jehož zajímavý ikonografický program uvádím v této kapitole v oddíle Podoba světa.

Útěk do Egypta byl další ikonografický námět, který se vyskytoval na ztraceném automatu Geoga Rolla. Po odchodu králů od narozeného Krista se ve snu sv. Josefu zjevil anděl, ať se odebere s rodinou do Egypta (Mt 2,13– 25), aby Herodes nemohl zabít Ježíše.¹⁴⁶

Oblíbenými novověkými náměty byl ikonografický námět Máří Magdalény, která žila kajícím životem v jeskyni nedaleko Sainte Baume.¹⁴⁷ Z tohoto námětu vychází *Kající Máří Magdaléna* Ottavia Miseroniho, která je volnou drobnou plastikou. Máří Magdaléna klečí na skále oblečená do splývavých šatů s trochu těžkopádnou drapérií a rukama překříženými na prsou. Ikonografii trpitelky doplňují dlouhé splývající vlasy přes celé tělo, což byl oblíbený ikonografický námět v období 15.–18. století.¹⁴⁸

¹⁴⁵ DISTELBERGER: Madona s dítětem v oblacích, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 139.

¹⁴⁶ ROYT 2006, 300– 301.

¹⁴⁷ ROYT 2006, 151.

¹⁴⁸ BALEKA 1997, 215.

Reliéfní *comnesso di pietre dure* s postavou *Máří Magdalény* je rovněž dílem Ottavia Miseroniho. Tříčtvrteční figura zachycená v pohybu na způsob *figura serpentina* má tradiční ikonografické atributy. Máří Magdaléna drží v levé ruce nádobku (pyxidu) na mast, které je popsáno v evangeliu Matouše (28,1), kde se dostavila s jednou a v evangeliích Marka (16,1) a Lukáše (24,10) s dvěma ženami, aby pomazali Kristovo tělo vonnými mastmi.¹⁴⁹ Pravou ruku má přitisknutou k prsům jako kajícnice. Dlouhé vlasy jsou bohatě propracovány a zvýrazněny vlajícím šátkem.

Starozákonní náměty

Krajina s Obětováním Izáka od Cosima Castrucciho je obdélníkové *comnesso di pietre dure*, které je rozměrnou glyptickou krajinomalbou s mimořádným malířským účinkem. Starozákonní motiv vychází z velké zkoušky Hospodina v otázce Abrahamovy víry. Přikázal Abrahamovi, aby odešel ze země Mórija a tam mu obětoval svého jediného vymodleného syna. Ve chvíli Abrahámovy rozhodnutí syna skutečně obětovat, seslal Hospodin anděla, aby oběti zamezil. Abraham pak obětoval berana, který uvízl v houští.¹⁵⁰ Výjev se odehrává v tmavé levé části obrazu nahoře na skále. Abraham svírá v pravačce dýku a levačkou drží za hlavu klečícího Izáka, který se dívá ze skály do prostorné krajiny. Abraham se právě chystá obětovat svého syna Izáka (Gn 22,1–14). Zrakem však už spočinul do pravého horního rohu, odkud přilétává anděl.

Zajímavý námět skýtá i *comnesso di pietre dure* od Giovanniho Castrucciho, který byl dokončen jeho následovníky Cosimem di Giovanni Castruccim a Giulianem di Pietrim Pandolfinim *Abraham se třemi anděly*. Abrahama navštívili v jeho domě v Mamre tři muži (andělé), někdy se též uvádí námět jako Pohostinnost Abrahamova nebo Filoxenie.¹⁵¹ Scéna popisuje stojícího Abrahama jak hostí u stolu tři anděly (Gn 18, 1–15). Postavy jsou zasazeny do typické castrucciovské krajiny.¹⁵²

Noemova archa je kamejí Alessandra Massnaga. Starozákonní námět vychází z 1. knihy Mojžíšovy (5,28–29) podle které bylo Noemu 500 let. Noe byl spravedlivý a bezúhonný muž, ale na zemi se rozmáhali nepravosti. „Synové božští“ – andělé vcházel k dcerám lidským a

¹⁴⁹ ROYT 2006, p. 150.

¹⁵⁰ ROYT 2006, p. 12.

¹⁵¹ ROYT 2006, p. 12.

¹⁵² BUKOVINSKÁ, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 144.

zplodili s nimi zřůdy. Lidstvo propadlo před potopou obžerství a smilstvu, což bylo od 16. století častým námětem. Hospodin se proto rozhodl skoncovat se vším tvorstvem, avšak Noema, jeho syny a jejich manželky se rozhodl zachránit. Proto mu poručil postavit archu z goferového dřeva o délce 300 loktů, šířce 50 loktů a výšce 30 loktů. Poté Hospodin poručil Noemovi, aby vešel do archy se svojí ženou, syny a manželkami. Měl převést od všech druhů na Zemi po páru a být s nimi v arše v době přírodní katastrofy. Když se archa zavřela, seslal Hospodin na zem 40 dní dlouho trávající potopu. Dalších 150 dnů voda opadávala a archa pak přistála na hoře Ararat. Noe vypustil nejprve z archy krkavce a pak holubice, aby našli suché místo. Mise se však nezdařila. Nepodařilo se to ani druhé holubici, kterou vyslal po 7 dnech. Proto po dalším týdnu poslal třetí holubici, která se už ale vrátila s olivovou ratolestí v zobáku. Tak Noe poznal, že voda opadla a mohl s rodinou i zvířaty vystoupit suchou nohou. Noe udělal z vděčnosti oltář a obětoval Hospodinu. Bůh poté učinil smlouvu s Noem, že již nikdy nepostihne lidstvo zničující potopou a jako znamení této smlouvy se objevila na obloze duha.¹⁵³ Autorství tohoto intaglia určil na základě srovnávací analýzy Ernst Kris. Drobná kamej o rozměrech pouhých 4x4 cm obsahuje všechny typické znaky děl Alessandra Masnaga. Kruhová kompozice nabízí v centru archu, nad kterou vidíme Boha v oblacích, duhu nad městem v pozadí a v popředí mrtvoly utopené při potopě. Námět vychází z původní předlohy od Rafaela, která kolovala Evropou na grafických listech. Na reversu je námět Zvěstování Paně Marii s vyřezaným nápisem Ave Gratia Plena. Intaglio je zasazeno do ozdobné montáže Jana Vermeyena s ornamenty rollwerků.¹⁵⁴

Miska s výjevem Zuzany se starci z pozlaceného tepaného stříbra je od Paula von Vianen. Příběh Zuzany známe z doplňku ke knize Danielově (3,13). Zuzana byla manželkou Jójakíma, kterou dva vilní starci překvapili nahou v lázni a neprávem jí obvinili z cizoložství s mladíkem, kterého měla vpustit do zahrady. Před soudem jí oba stařešinové vložili ruce na hlavu a křivě jí obvinili. Zuzana však trvala na své nevině a neustále vzývala jméno Hospodina. Duch svatý proto sestoupil do mladíka Daniela, který zvolal: „Já jsem čist od její krve“, a před svědky prohlásil, že je Zuzana křivě obviněná. Odděleně proto vyslechl oba žalobce a usvědčil je ze lži. Zuzana byla omilostněna a starci odsouzeni k smrti.¹⁵⁵ Výjev zobrazuje starozákonní motiv – koupající se Zuzanu sledovanou dvěma starci (Da 13).

¹⁵³ ROYT 2006, 179–180.

¹⁵⁴ DISTELBERGER: Kamee mit dem „Auszug der Tiere aus der Arche Noah“, in: SCHULTZE 1988a, 475.

¹⁵⁵ ROYT 2006, 316.

V pozadí je skalnatá krajina s několika budovami, z nichž jednou je Letohrádek královny Anny v Praze.¹⁵⁶

Podle inventáře zakoupeného kanceláři prezidenta Československé republiky se v kunstkomoře nacházel na 8 skleněných destičkách také Danielův příběh. Daniel byl autor patrně nejmladší prorocké knihy ve Starém zákoně, která se počítá mezi tzv. apokalyptickou literaturu. Posláním knihy Danielovy je posila Izraelitů v těžkých dobách. Danielův příběh je spjat s králem Nabukadnesarem, kdy mu Daniel vyložil sen o „kolosu hliněných nohou“ (Da 2,1–49, viz Tři mládenci v peci ohnivé) a protože se s ostatními dvěma druhy odmítl klanět zlaté soše byli odsouzeni k smrti v ohnivé peci. Hospodin je ale zachránil.¹⁵⁷ Nabukadnesarův syn Belšasar (Belisar) uspořádal hostinu (Da 5,1–30) a při ní použil zlaté nádoby ukořistěné v jeruzalémském chrámu. Král a jeho hosté pili víno a oslavovali pohanské modly, když se na stěně objevila ruka píšící: „Mené, mené tekel ú– parsín“ („Sečetl jsem, sečetl, zvážil a rozdělují.“. Tento nápis nemohli rozluštit ani povolání chaldejští astrologové až ho Daniel dovedl přečíst a vyložit. Slova Boží předpověděla zánik Belšasarovy říše a jeho smrt. S Belšasarovem je spjat ještě jeden Danielův příběh. Danielovo vidění čtyř zvířat. První byl lev s křídly, druhé bylo podobné medvědu, třetí byl levhart, jnež měl čtyři hlavy a na hřbetě čtyři křídla. Čtvrté zvíře vypadalo prapodivně, protože mělo 10 rohů, mezi nimiž vyrůstal ještě malý roh s očima a ústy a zároveň tři dřívější rohy byly vyvráceny. Tato zvířata byla chápána jako symboly 4 velkých říší (Da 7,17) – babylonské – lev, perské – medvěd, říše Alexandra Makedonského – levhart a říše římské – zvíře s 10 rohy. Nejznámějším Danielovým zobrazením je Daniel v jámě lvové, které nalezneme v Knize Danielově (6,16–28) a pojednává o tom, že perský a médský král Darjaveš (Darius) si oblíbil Daniela natolik až to vyvolalo závist dvořanů. Přemluvili krále, ať vydá výnos, že kdo bude do 30 dnů žádat o něco člověka či Boha – vyjma vladaře, aby byl uvržen do jámy lvové. Daniel, který se denně třikrát modlil k Bohu zákaz porušil a Darjaveš s velkou nechutí musel dodržet svůj příkaz a dal Daniela uvrhnout do jámy lvové. Ráno šel se strachem k jámě, ale našel Daniela živého. Daniel mu vyprávěl, že Hospodin poslal anděla, který zavřel tlamy lvům, neboť Bůh shledal jeho nevinu i nevinu krále. Darjaveš poručil do jámy vhodit špatné rádce.¹⁵⁸

¹⁵⁶ MOLEN: Miska s výjevem Zuzany se starci, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 129.

¹⁵⁷ V drážďanském Grünes Gewölbe se setkáme s výjevem Nabukadnezara a proroka Daniela, který předpovídá věčnou Boží říši na díle Hanse Kellethaler (1585 – 1611).

¹⁵⁸ ROYT 2006, 65–67.

Kulty světců

Domácí oltářík se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců je ve tvaru renesanční architektury vytvořený z ebenového dřeva¹⁵⁹ s vkládanými mozaikami „pietre dure“ z polodrahokamů. Oltářík byl darován císařem Rudolfem II. ke svatbě Zdeňka z Lobkovic s Polyxenou z Pernštejna roku 1603 a byl vyroben v Praze.¹⁶⁰ Autorským určením a ikonografickým výkladem především střední desky se již zabývala celá řada odborníků.

Uprostřed obrazu klečí před jeskyní s drakem cenícím zuby světice se svatozáří a korunkou, která se modlí obrovskému kříži, který má v křížení břevna a ramena Kristovu korunu. Nad ním je mluvící páska s nápisem IN HOC SIGNO VINCES. V pozadí je ubíhající krajina se štíhlou vysokou věží kostela.

Původní určení desky se přiklání k znázornění světice jako panny mučednice sv. Markéty, která byla jednou z nejpoblíbenějších světic středověku. I když neexistuje věrohodný doklad toho, že skutečně žila, legenda spravuje o tom, že byla dcerou pohanského kněze z Antiochie. Odmítla prefekta Olybria, který se o ní marně ucházel a on jí za to udal jako křesťanku.

Legenda dále popisuje její mučení, které obsahuje i barvitě popsání spolknutí drakem–děblem. Nakonec byla popravena useknutím hlavy. Jejím atributem je drak.¹⁶¹

V osmdesátých letech minulého století Marion Hagenmannová vyslovila domněnku, zda postava s korunkou a svatozáří, kterou z jeskyně ohrožuje drak není spíše Sv. Helena. Helena byla císařovna žijící asi 255–330. Byla manželkou Konstantia Chlora, kterému porodila syna Konstantina. Její jméno je především spojováno s nálezem Kristova kříže poblíž vrchu

¹⁵⁹ Eben (rostlina) –

Název odvozený z hebrejského eben, který znamená kámen už dává tušit o tvrdosti a křehkosti tohoto exotického materiálu. Ebenové dřevě je charakteristické pro svou černou barvu a získává se z tomelu černodřevu a jiných druhů. Některé dřevě jsou však i barevné např. makasarský eben (oblíbený v art decu), který má šedavé či hnědé páskování na tmavě hnědém či do červena nebo fialova zbarveném podkladu. Eben známe již na egyptském nábytku, vyskytuje se v Tutanchamonově hrobce na ceremoniálním trůnu z doby 1340 př. Kr., úspěšným obdobím byla antika, kde se užíval pro tvorbu luxusního nábytku, setkáme se s ním rovněž v puškařském řemesle, ale svého vrcholu dosáhl v 17. století, kdy se používal v marketériích. Pro svou značnou nákladnost byl často nahrazován levnějšími barvenými dřevy. Pravděpodobně nejvýznamnějším ebenistou byl slavný Charles André Boulle (1642 – 1732) působící na dvoře Ludvíka XIV. Jeho jedinečné kusy vyráběné pro Versailles jsou proslavené po celém světě. Proslul zejména technikou zvanou marketérie, které vymyslel vlastní specifika, tzv. Boulleova technika (Boulleterie) – vykládání mosazi do želvoviny nebo ebenu. Luxusní kusy z ebenového dřeva byly navrhovány rovněž v období stylu Art Deco, vějířovitý stůl z macassarského ebenu od Emilea Jacquesa Ruhlmana nebo ebenová intarzie na šatníku od Julese Leleua jsou skvělými ukázkami kombinace moderního designu a uměleckého řemesla. Ve státních saských sbírkách je na zámku Pilnitz luxusní psací pult kurfiřky Anny Saské (1532 – 1586) s ebenovou dýhou na smrkovém dřevě, který je bohatě vykládán slonovinou s motivy čtyř evangelistů a mytologickými výjevy.

¹⁶⁰ BUKOVINSKÁ 1972, 366

¹⁶¹ ATTWATER 1993, 264.

Kalvárie. Atributem sv. Heleny je kříž.¹⁶² Tuto tezi potvrdil po konzultaci prof. Jan Royt. Další možný ikonografický výklad je od prof. Pavla Preisse, který vyslovil hypotézu zda není motiv obecnou alegorií mezi spásou a zmarem. Dílo je z okruhu dílny rodiny Castrucci. Zajímavé je také doložení tvorby figurálních kompozic Giovannim Castruccim C. Przyborowskou, kdyby se totiž podařilo prokázat, že oltářik vznikl před rokem 1603 byl by právě výjev na tomto oltáříku prvním známou figurální kompozicí technikou *pietre dure*.¹⁶³

Domáci oltářik se sv. Jeronýmem je na základě upozornění Erwina Neumanna zařazena do pražských dvorských dílen kolem rodiny Castrucci. Sv. Jeroným je jeden ze čtyř církevních otců společně se sv. Ambrožem, sv. Augustinem a sv. Řehořem, který přeložil Bibli do latiny. Narodil se roku 347 v Dalmácii. V Římě vystudoval literaturu a filozofii. Naučil se hebrejsky a svoje znalosti uplatnil jako sekretář papeže Damase I. Po jeho úmrtí odjíždí do Betléma, kde pracuje až do své smrti.¹⁶⁴ Střední deska je kompozičně podobně laděná jako *Domáci oltářik se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců*, polonahý kající klečí ve skalnaté krajině. Atribuce kajícího jako sv. Jeronýma není tak problematičtá, protože se na oltáříku vyskytuje většina jeho atributů, výjevů a symbolů známých z jeho ikonografického zobrazení, kterými jsou jeskyně, bičování, kámen, kardinálský klobouk, kříž, lebka, trní a lev.¹⁶⁵

Dalším populárním světce byl sv. Jiří spojovaný s krásnou legendou. Neporazitelný drak ohrožoval město Silenu v Lybii.¹⁶⁶ Protože se obyvatelé města nechtěli stát potravou rozhodli se mu obětovat některé nešťastníky z řad svých synů a dcer. Potenciální oběti pro draka jsou voleni diplomaticky losem. Jednou však padne los na princeznu. Král sice prosí o její život, ale los je los. Princeznu proto odvedou k jezeru, kde strašlivý netvor přebývá. Křesťanský rytíř Jiří z Alexandrie u jezera uvidí plačící princeznu, která ho ke své cti okamžitě varuje před blížícím se nebezpečím. Jiří chopí své kopí se zástavou a s křížem, pokřížuje se a poté strašlivou silou draka zasáhne. Porazí ho tak jednou provždy. S velkou slávou přijede do města, které na základě jeho zaslouženého vítězství konvertuje ke křesťanství. Inscenování figur Sv. Jiří bylo zcela pochopitelně ve smyslu protireformace jako ochránce věřících.¹⁶⁷

Z inventáře pořízeného kanceláří prezidenta republiky a zpracovaným antikvářem Pražského Hradu Janem Morávkem nalezneme handštajn se zobrazením sv. Jiří. Handštajny byly drůzy minerálů, převážně charakteru vyvřelin a fasovaly se do stříbrných nebo zlatých montáží. Handštajn se dále upravoval řezbou a umožňoval velmi zajímavé trojrozměrné

¹⁶² PFLEIDERER 1992, 169.

¹⁶³ BUKOVINSKÁ: *Domáci oltářik se znakem rodiny Pernštejnů a Lobkoviců*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 432.

¹⁶⁴ POESCHL 2007, 242.

¹⁶⁵ PFLEIDERER 1991, 117.

¹⁶⁶ O legendě sv. Jiří dále v *Legenda Aurea* na s. 300–306 a v *Acta Sanctorum* pod 3. dubnem.

¹⁶⁷ POESCHL 2007, 238–240.

kompozice s rozličnými ikonografickými náměty. Velmi časté jsou motivy horníků s vyobrazeními patřičných světců jako patronů spojených s hornictvím, bohužel se nám jich příliš nedochovalo. Hlavním teritoriem vzniku těchto artefaktů je oblast Krušných Hor a Jáchymova. Handštajny s křesťanskými náměty sloužily jako předměty osobní zbožnosti. Jsou velmi oblíbenou součástí především Habsburských kunstkomor a byla jim připisována zázračná moc. V tomto případě je vysvětlení velmi logické, protože zpravidla se jedná o smolinec, který je radioaktivní. Několik exemplárních handštajnů ve formě nástolců s malými figurkami ze smaltu a zlatými a stříbrnými montážemi se nachází ve sbírkách KHMW a pochází ze slavné sbírky ze zámku Ambras.¹⁶⁸

Nezodpovězenou otázkou zůstává kult českých zemských patronů. Zatímco v malířství je Bartholomeus Spranger využívá jako ikonografický námět pro svou sérii obrazů, já jsem zatím na zobrazení zemských patronů v uměleckém řemesle nenarazil. Otázkou do diskuse se tak opět stává staroboleslavské Paladium země české, které je na heterogenním domácím oltářiku ze Staré Boleslavi. Časté neodborné zásahy z různých dob nám zatím i přes občas vyslovené hypotézy znemožňují vyslovit jakýkoliv soud.

Podoba světa

Jedinečnou ikonografií měl 4 metry vysoký automat světa od Georga Rolla, o jeho historii pojednávám v kapitole o typologii v oddíle hodiny a automaty. Informace z dobového prospektu totiž unikátně dokazují myšlení manýristického člověka. Nejprve popisují funkci automatu, zobrazené postavy a astrologicko– astronomické údaje na cifernících. Automat měl podobu čtyřboké věže a všechny 4 strany měly rozdílné scénáře korespondujícími s ročními událostmi v životě křesťana. Na straně určené pro pohled zpředu byl umístěn ciferník. Kromě v Evropě běžných hodin automat měl i samostatný ciferník na odměřování minut. Postava Herkula nesla nebeský globus, ten zeměkouli a nebeskou sféru. Na automatu se také pohybovaly planety podle geocentrického modelu světa popsáno Ptolemaiem, právě tak jako roztahující se táhla s hvězdami. Na automatu byla také řada ciferníků s daty. Na přední straně byl biblický motiv Klanění Tří králů, ke kterému vyhrávala vánoční koleda. Také na této straně byl výjev kurfiřtů, kteří se zapírají před císařem za doprovodu waltzové hudby

¹⁶⁸ Ad exemplum v KHMW jsou pod inventárnými čísly Inv. 4161 a Inv. 4147 – LEITHE-JASPER/DISTELBERGER 1984, 100–101.

vydáváné trumpetkami. Na dalším jevišti se otáčel rytíř se svým ořem opět za doprovodu trumpetek. Na boční straně vlevo byla k vidění jesličková hra s Klaněním pastýřů, Vraždní neviňátek s Herodem a Útěk do Egypta. Na boční straně vpravo učil Kristus v chrámě, postavy ze světových dějin ukazují hodiny a před začátkem zvonkohry Kristus zaplaší smrt. Na zadní straně – vždy před pohybujícími se figurami – bylo Ukřižování Krista na kříži, poté začala scéna se Zmrtvýchvstáním a nakonec na Nanebevstoupení. Všechny tyto sakrální scény se samozřejmě mohly nastavit na určitou hodinu.¹⁶⁹

Způsoby výzdoby a důležitá inspirace kunstkomorou

Výzdoba uměleckých předmětů přírodními výjevy je pro manýrismus typická.¹⁷⁰ A i když rozdělujeme kunstkomoru do tří oddílů, nemůžeme jednotlivé části od sebe oddělit. Kunstkomora je provázaný organismus a studnice námětů pro další výtvary. Pro způsoby výzdoby na rudolfínských uměleckých dílech byla nesmírně důležitá naturálie. Když Daniel Fröschl sepisoval inventář měl k ruce dva užitečné rádce a to specialisty na exotické druhy a materiály, kterými byli Charles de L'Écluse (Carolus Clusius) a Conrad Gessner. Jistě nebylo jednoduché vyznat se v různých druzích lvů, ptáků emu¹⁷¹, papoušků, krokodýlů, želv, exotických ještěrek (ty měl císař obzvlášť v oblibě), pavouků nebo mořských ryb, ještě obtížnější musela být identifikace jednotlivých částí jako byly hlavy zvířat, čelisti nebo zuby. Zvláštní kapitolou pak byly ulity – především nautily – v současnosti téměř vyhynulí hlavonožci se spirálovitou ulitou oddělenou přepážkami od postupného růstu mají svůj původ ve vodách Indického oceánu. Ulity, v podstatě amonité tvrdé vápenky, se používaly k fasování do zlatých ozdobných montáží jako nástolce a nádoby, nebo jen samostatně pro dekoraci a pro ozvláštňování interiérů, kdy se z nich dělaly nástropní nebo nástěnné mozaiky, ale byly vhodné i k malbě. Obecně však platí, že nebyly vhodné pro skutečnou funkci předmětů a sloužily tak jen k dekoraci. Malovaný nautilus je ve sbírkách

¹⁶⁹ BEYER 1983, 18.

¹⁷⁰ O tématu více pojednává ve svých publikacích profesor amerického Princetonu a uznávaná kapacita v oboru Thomas Da Costa Kaufmann. Za všechny KAUFMANN Thomas DaCosta: The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance, Princeton, 1993. O přejímání motivů z přírody také pojednal Ernst Hans Gombrich ve své Oxfordské práci The Sense of Order, kde popisuje vznik ornamentů podle přírodních vzorů. GOMBRICH 1979.

¹⁷¹ Na dvoře byl dokonce dnes už vyhynulý pták dodo nebo– li dronte mauricijský, jehož jediný exemplář na světě je v Národním muzeu v Praze.

Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.¹⁷² Nádherné kusy fasované stříbrem vyráběl bavorský zlatník Wenzel Jamnitzer, který byl ze slavné rodiny zlatníků působících pro Habsburský rod po dobu několika staletí. Nautilus byl asi jednou z nejvíce signifikantních součástí kunstkomor a kabinetů v renesanci, manýrismu a baroku. Často se objevuje i v druhotném užití a v historismu. Ve zlatnictví se ale užívá dodnes, především v přímořských státech. Posledním z přežívajících druhů je loděnka hlubinná (nautilus pampilius), která se vyskytuje již od druhohor). V inventářích se setkáme i s termínem hlemýžď (hlemejžd') perlový. Důležité byly také kožešiny, které se do Prahy dostávaly především z Ruska, důležitá byla kožešina ze sobola, která byla velice luxusní komoditou a díky zdatným dodavatelům určovala i podobu módy. V rudolfínské době byl sobol symbolem urozenosti a mezi dámami odznakem blahobytu. Ke kožichům ze sobolu byly delší rukávníky tzv. STUZELY, kde dámy nosily malinkého psíčka na ohřátí, který byl speciálně vyšlechtěn pro tyto účely. Jednalo se o tzv. psíčka rukávníčka, který by se dal přirovnat k dnešní čivavě. Kožešiny sobola byly vhodné k výrobě královských hermelínů. Zásadní bylo také nepřeborné množství rohovin. Nejpodstatnější rohovinou k tématu sakrálního uměleckého řemesla je slonovina, tedy materiál z klu slona, z které byly vyráběny nejluxusnější krucifixy.¹⁷³ Podobně obtížné to bylo

¹⁷² Mušle vysoká 16 cm je datována na 1. pol. 17. stol. a má v UPM inv. č. 7095 – Redakce: Ad exemplum..., in: Umění a řemesla 2, XXXIX, Praha 1997, s.31

¹⁷³ Slonovina má jasnou bílou až krémovou barvu a se stářím žloutne. Pravost staré slonoviny se pozná jednoduchým testem, pokud se trochu upiluje až na původní bílou barvu, pak po chvíli na vzduchu bezpečně zežloutne. Setkáme se však i s případy, kdy je za slonovinu označována rohovina z mamuta, mastodonta nebo dinosaura. Staré francouzské pojmenování pro slony Olifant označuje rohy ze slonoviny. Stejného pojmenování je i středověký válečný signalizační roh, který byl vyřezávaný ze slonoviny a ozdobený reliéfní řezbou. V druhotném užití byly z olifantů zhotovovány relikviáře. Každé umělecké dílo obdařené slonovinou získává na ceně a kvalitě. Kvůli nešetnému lidskému zacházení však právě poptávka po slonovině ohrožuje tato zvířata na životě. V dějinách umění má slonovina čestné místo. Slonovina byla vždy odznakem světské, ale i církevní moci. V egyptském nábytku se užívala jako obkladový materiál pro luxusní nábytkové kusy. Oblíbili si jí Féničané, Řekové, v Byzanci za Konstantina Velikého vznikala řada děl, ale i Japonsko a Čína. Div světa socha Pallas Athény byla zhotovená ze dřeva a obložena slonovinou a doplňky z ryzího zlata, tato technika se nazývá chryselefantina a ve své době znamenala samotný vrchol luxusu. V antickém Římě se slonovinou obkládaly konzulární diptychy, tedy desky s písemnostmi, je jí obložena katedra ravennského biskupa Maximiana nebo císařské žezlo Gaia Julia Césara. Diptych ze slonoviny z 5. století z pokladnice milánského dómu má nejstarší ikonografické zobrazení ikonografického námětu Poslední večeře Krista. Velice zajímavými předměty jsou slonovinové vyřezávané hlavolamy, které se díky oblíbenému koníčku panovníků drechslování (soustružení) naleznou na soupisech všech kabinetů kuriozit, ale setkáme se i s vyřezávanými destičkami umístěnými na knižních vazbách. Dánská královská koruna na zámku Rosenborg v Kodani je ze slonoviny. V manýristickém umění se velkou nádherou vyznačují slonovinové krucifixy, které byly často inspirovány Giambolognou. V pražském UPM je ve sbírkách k vidění krásný manýristický krucifix vysoký 92 cm pravděpodobně z jižního Německa. V drážďanském GG je v nové expozici celá řada luxusních předmětů vyřezaných ze slonoviny. Tamějším luxusním dílem je překrásná obrovská fregata ze slonoviny nesená Neptunem, na které jsou jména všech saských princů od Hardericha, který měl žít ještě před Kristem až po zadavatele práce saského kurfiřta Johanna Georga I. Autorem byl drážďanský Jacob Zeller, který dílo dokončil v roce 1620. Se slonovinou se dále setkáme jako s dekorativním materiálem na nejluxusnějších stělných zbraních. V současnosti se slonovina nahrazuje v západní společnosti umělou nápodobou, která je velice běžná od období stylu art deco. Známá obchodní značka, která proslula výrobou imitace slonoviny se nazývá Ivorine.

i s říší květin – s obrovským množstvím ořechů, semen a exotických rostlin a pochopitelně s pestrou škálou minerálů. K ikonologii minerálů a materiálů obecně musíme přistupovat v rudolfínské době obzvláště opatrně. Není možné přebírat středověké významy, které vychází z dobové literatury, protože mineralogii byla na dvoře císaře Rudolfa II. věnována zvláštní péče. První odborná klasifikace minerálů tak pochází již od několikrát zmiňovaného Anselma Bötia de Boodt v knize *Gemmarum et lapidum historia*.¹⁷⁴

Inventář pražské kunstkomoře objasnil celou řadu dosud neznámých exotik, které byly mylně uváděny jako pozůstatky bájných tvorů.¹⁷⁵ Tuto specialitu středověku vyvrátila řada významných osobností, které se zapsaly do dějin přírodních věd. Jedním z nejznámějších odhalených rudolfínských případů je roh narvala, mylně pokládáný za roh bájného jednorožce, na jehož odhalení má podíl i vynikající mineralog katolický učenec a dvorní lékař Rudolfa II. Anselmus Bötius de Boodt, který zaslechl o rybě s bodcem, kterou loví rybáři na severu a napadlo ho, že by v tom mohla být spojitost s rohem jednorožce.¹⁷⁶ Původně ikonografické Mariánské téma Panna Maria s jednorožcem bylo zrušeno na Tridentském koncilu, protože se nepodařilo dokázat existenci bájného tvora. Přesto se s ním setkáme i později třeba na obraze od El Greca, námět byl dokonce i na zbořeném staroměstském mariánském sloupu.¹⁷⁷ Mořský savec narval z řádu kytovců s masivním rohem, který je ve skutečnosti zubem, je naprosto unikátním Božím tvorem a možná právě proto má v dějinách umění výsostné postavení.¹⁷⁸ Masivní bílý až nažloutlý roh narvala byl totiž vždy jednou z nejluxusnějších položek v kabinetech kuriozit. Jeho výskytem je Severní polární moře. Slavné žezlo z císařských korunovačních klenotů zhotovené v Praze dvorským špičkovým zlatníkem Andreasem Osenbruckem mezi lety 1612 – 1615 má totiž dřík zhotovený z rohu jednorožce, ve skutečnosti právě z rohu narvala.¹⁷⁹ Je k vidění na moravském zámku v Buchlovicích.

Exotické materiály v kunstkomoře ovlivňovaly i dvorní malíře, jak na to správně upozornil Thomas Da Costa Kaufmann v souvislosti s Arcimboldovými fantastickými vizemi přírody a umění.

¹⁷⁴ O tomto zajímavém rudolfínském učenci je nesmírně zajímavý článek Iva Purše; PURŠ Ivo: Anselmus Boëtius de Boodt a Alchymie, in: *Studia Rudolphina* 4, Praha 2004, p. 44–52. Článek si je možno také stáhnout na webových stránkách tohoto jinak tištěného média Akademie Věd České republiky.

¹⁷⁵ FERINO-PAGDEN 2008, 191.

¹⁷⁶ FINDLEN: Kabinety, sběratelství a přírodní filosofie, in: FUČÍKOVÁ 1997a, s. 215.

¹⁷⁷ ROYT 2006, 197.

¹⁷⁸ Každý zpracovávaný roh byl pro zlatníka velkou událostí a bývalo zvykem uspořádat na zpracování tohoto materiálu výběrové řízení. O jednom z nich nás zpravuje ve svém vlastním životopise slavný zlatník Benvenuto Cellini.

¹⁷⁹ LEITHE–JASPER/DISTELBERGER 1984, 24.

V oblasti dekorativního umění manýrismu je způsob výzdoby nejen na dílech uměleckého řemesla, pevně spjat především s dvěma základními osobnostmi a tím je ve Francii návrhář Bernard Palissy a pro Německou část norimberský zlatník a dekoratér Wenzel Jamnitzer. Právě početné záznamy Jamnitzerových prací v inventářích z Mnichova a Ambrasu deklarují samostatné návrhy zvířat a květin, buď jako individuální díla a nebo jako součásti rozměrnějších uměleckých děl.¹⁸⁰ Právě pro díla obou výše zmíněných autorů se zavedl termín *stilo rustico*, který zahrnuje právě typický manýristický způsob výzdoby na základě principu zpodobňování opakujícího se znázorňování drobného hmyzu, ještěrek, květin a dalších námětů čerpajících z přírodní říše.

Noha z tepaného stříbra na *Kříži arcibiskupa Medka* je zajímavě vyzdobena a to zcela odlišným způsobem než jsou předchozí dva nejrozšířenější způsoby. Symbolickou formou ztvárňovanou ještěrkami, žábami, kuličkami a stylizací chrámu Božího hrobu na noze kříže připomínají Kristovu smrt a Zmrtvýchvstání Krista, z čehož vyplývá, že se váží k Velikonočním obřadům.¹⁸¹

Emailová výzdoba je pro díla uměleckého řemesla rovněž nesmírně důležitá. Emaily¹⁸² se zdobily ty nejvýznamnější kusy. Nalezneme je na fasovaných naturáliích a zlatnických montážích, ale zdobí i četná drobná díla slavné pražské glyptiky. Určování emailů vychází především ze srovnávací analýzy.

K základnímu pochopení způsobu výzdoby děl rudolfínského zlatnictví patří znalost císařských korunovačních klenotů, které jsou signované a ozdobené četnými charakteristickými barevnými smalty a drobnými zlatnickými pracemi. Korunovační koruna Rudolfa II. je tvořena ze čtyř sférických trojúhelníků, přičemž na každém z nich je samostatný reliéf znázorňující – korunovaci v Praze u metropolitní katedrály Sv. Víta, korunovaci na Uherského krále, císařskou korunovaci v dómě v Řezně¹⁸³ a čtvrtým je motiv Rudolf jako vítěz nad Turky. Autorství bylo připsáno Karlem Chytilém vynikajícímu dvorskému zlatníku Janu Vermeyenovi a současné bádání dosud tuto informaci nezpochybnilo. Výzdoba samé

¹⁸⁰ FERINO—PAGDEN, 192., pro zajímavost srovnání s kapitolou Teatrum mundi a s tzv. Pražskou fontánou.

¹⁸¹ FUČÍKOVÁ: Kříž arcibiskupa Medka, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 181.

¹⁸² Emaily nebo smalty - sklovina z křemenné moučky zbarvená různými oxidy kovů. Existuje pestrá škála smaltů – průhledný (transparent), průsvitný nebo opakní (opaque), dále podle způsobnosti k užití pro druhy kovů – zlatý, stříbrný, tombakový, železný a poslední kategorií je jemně práškový malířský. Rozlišujeme smalt jamkový, tzv. champlévé – plochy (jamky) se hloubí rydlem nebo leptáním, buňkový, tzv. cloisoné – obrazec (kresba) je ohraničen konturou z tenkého plochého drátku. Emailovou malbu proslavil, tzv. limožský email (smalt) – různě zbarvené smalty jsou nanášeny přímo na plochu předmětu, bez oddělených stěn, figur a ornamentů až do tloušťky 2 mm. Pozoruhodné smalty nalezneme na císařských korunovačních klenotech Rudolfa II., které ohromí svou precizností a originalitou.

¹⁸³ Korunovace v Řezně byla zajímavá událost při které se pekl celý vůl a mezi lid se házely stříbrné mince – JANÁČEK 1995, 46.

koruny je z hlediska použití motivů neobyčejně rozmanitá. Nespočetné drobné ozdoby jsou ve tvaru plasticky ztvárněných volut, festonů, kartuší, rolwerků, které jsou zdobeny transparentními i neprůhlednými barevnými emaily. Emaily jsou buď na zlatém nebo barevném podkladu a vyskytují se na nich charakterističtí ptáčkové, ovoce, závěsy, čabraky apod.¹⁸⁴ Koruna je dnes uložena v rámci KHMW v Hoffburgu ve Vídni, protože se stala roku 1804 oficiální korunou Rakouska. Po jeho smrti se s největší pravděpodobností stal jeho nástupcem Andreas Osenbruck, protože to byl on, kdo dodělával Rudolfovy korunovační klenoty. Žezlo zhotovené z rohu narvala totiž v roce 1924 odkrylo totiž dlouholeté tajemství Arpadu Weixlgärtnerovi signaturou „Andreas Osenbruck fecit 1615“. I starší badatelé odhalili jisté odlišnosti mezi výzdobou jablka a žezla. Jablko je zlaté a hladké, přepásané ozdobným pruhem s plastickým dekorem ozdobeném barevnými emaily a perlami. Na vrcholu je kříž završený velkým safírem. Žezlo je zakončené komplikovanou hlavicí ze zlata a na konci rukojeti opatřené destičkou s monogramem císaře Matyáše a datací 1612.¹⁸⁵

Císařské insignie vytvořené v pražských dvorských dílnách rozdělil Ernst Kris zhruba do dvou skupin. První je okruh mistra koruny a druhou okruh mistra žezla. První skupina se vyznačuje kompaktnějším, těžkopádnějším plastickým dekorem, uplatněným především na orámování kamejí, dále hladkým zlatým fasováním, zdobeným barevnými emaily s motivy grotesek, baldachýnů, ptáčků, hmyzu, květin a plodů ovoce a zeleniny, inspirovaných soudobou grafikou. Tyto hladké montáže, používané zejména na okrajích nádob, bývají pokryty souvislou vrstvou bílého emailu. Tyto montáže nalezneme u *Madony s Ježíškem v oblacích*¹⁸⁶ nebo *Panny Marie*.¹⁸⁷

Druhou skupinou označovanou jako díla okruhu mistra žezla charakterizuje vylehčení plastického dekoru převedeného do komplikovaného systému drobných volutek, pásek, rozvilin, závěsů a terčů ze zlata, které jsou zdobeny barevnými emaily. Často se užívala bílá barva jako podklad jemných zlatých ornamentů vyhotovených i na těch nejmenších ploškách. Originální je i užití černé barvy, která se na koruně nevyskytuje.¹⁸⁸ Práce s výzdobou mistra žezla nalezneme na *Madoně*.¹⁸⁹

¹⁸⁴ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 146.

¹⁸⁵ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 148.

¹⁸⁶ DISTELBERGER: *Madona s dítětem v oblacích*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 139.

¹⁸⁷ DISTELBERGER: *Panna Marie*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 138.

¹⁸⁸ BUKOVINSKÁ: *Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. v Praze*, in: DVORSKÝ 1989, 231–233.

¹⁸⁹ DISTELBERGER: *Madona*, in: FUČÍKOVÁ 1997b, 141.

Ornamentika

Otázkou ornamentiky a vůbec vzniku ornamentu se zabýval mimo jinými slavný historik umění Ernst Hans Gombrich, který napsal, že ornament nemůže vzniknout z ničeho. Vzory se najdou v přírodě a mohou jimi být květiny, peří, ulity nebo kamínky musí se však najít, sesbírat a předpřipravit k použití.¹⁹⁰ Vezmeme-li v úvahu naturalistický ráz rudolfinského umění je ornamentika naprosto logická. Stylovou osobou pro tvorbu ornamentů byl dvorský zlatník Hertzich van Bein, který je doložen v Praze v letech 1598–1618. Vytvořil celou řadu předloh, které pak byly vzory pro zlatníky v Praze, ale i Augsbuřgu, kde je kopíroval a vydal rovněž činný zlatník a rytec předloh Corwinian Saur. Předlohové grafické listy určovaly tón ornamentiky pro šperky, zadní strany kamejí a medailónů.¹⁹¹ Mezi zlatníky kolovaly ornamentální listy i ostatních zlatníků jakými byli Johannes Van Selen, Hans de Bull, monogramista GB nebo Mathias Beitler, jehož černobílé ornamentální listy sloužily jako předlohy od roku 1580 – 1620.¹⁹² Významným autorem předloh byl také zlatník, původem z Norimberka Erasmus Hornick, jehož skici významně ovlivněné antikou byly velmi rozšířené.¹⁹³ Ornamentální listy vytvářeli, ale i puškaři. Pušky byly za Rudolfa II. bohatě zdobené a poptávka po luxusních kusech a poměrně velké plochy určené pro dekoraci si nové motivy přímo vyžadovaly. Specifické rudolfinské ornamenty především do podob grotesek, rozvilin, volut a zavíjených ornamentů byly tvořeny důvtipnou kombinatorikou motivů např. ptáčků, hmyzu, ještěrek, zmijí, ryb, festonů nebo vegetabilních motivů.

Frekventovaným ornamentem pro období umění za vlády Rudolfa II. je rollwerk, tedy zavíjený ornament s okraji, které jsou jakoby nastřižené a dopředu i dozadu se zavíjejí, tedy rolují.¹⁹⁴ Tento pojem zahrnuje zavíjené, stáčené a rozmanitě členěné, prořezávané a prolamované okraje rámců, především kartuší a erbovních štítů, ale v manýrismu zejména zdobné motivy jako vlající stuhy a fantastické voluty. Zavíjený ornament se vyskytuje především v manýrismu a baroku v oblasti na sever od Alp. Pro prvotní výskyt ornamentu se uvádí zejména italská architekti, štukatéři a malíři činní ve Francii v 30. letech 16. století tedy první fontainebleauská škola¹⁹⁵ a Florencie v 30. letech 16. století odkud se šířil skrz grafické

¹⁹⁰ GOMBRICH 1979, 65.

¹⁹¹ SCHÜTTE: Umělecké řemeslo a kunstkomora, in: FUČÍKOVÁ 1997a, 199.

¹⁹² SCHÜTTE: Matthias Beitler – Ornamentstecher in Ansbach und Hartschier In Prag, in: SCHULTZE 1988b, 267.

¹⁹³ DRAHOTOVÁ 1991, 46.

¹⁹⁴ HEROUT 1994, 301.

¹⁹⁵ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 230.

předlohy rychle přes Nizozemí, Německo a Skandinávii.¹⁹⁶ Není jistě nezajímavé, že zavíjený ornament se objevuje i na mexických mozaikách z peří z kunstkomory Rudolfa II. Objevuje se na emailech tvořící ozdobné montáže kamejí, ale nalezneme ho i na emailech zdobící císařskou korunovační korunu.

Boltcový ornament je nejen častým motivem v manýristickém umění, ale jeho původ je dokonce z uměleckého okruhu dvora Rudolfa II. S boltcem se setkáváme především na zlatnických a řezbářských pracích počátkem 17. století. Jeho podoba připomíná chrupavčité, boltcové útvary, odtud také pochází německé názvy „Ohrmuschelstil“ nebo „Knorpelwerk.“¹⁹⁷

Důležitým rudolfínským ornamentem byl feston. Jedná se o dekorativní ornament segmentového tvaru, zpravidla v podobě polovence, který je plastický a skládá se z listů, květů nebo plodů. Užívá se jednotlivě, ale i v girlandách.¹⁹⁸ Feston byl nesmírně frekventovaný ornament a nalezneme jej na dílech od císařské koruny až po drobné kameje.

Základním rudolfínským ornamentem byla kartuš, tedy plocha různého tvaru s ozdobně vyvinutými okraji.¹⁹⁹ Vyskytuje se především na glyptických dílech, ale obecně byla rozšířená v celém uměleckém řemesle.

Rozšířeným ornamentem byla také maureska, pocházející z oblasti předního Východu.²⁰⁰ Maureska je složena ze souměrně vyvinutých štíhlých rozvilin stylizované plošné plochy.²⁰¹ Rudolfínský dvůr měl s islámským světem velice dobré vztahy. Především se pražský dvůr dobře stýkal s Persií.

Nesmírně populárním byla také groteska, která je tvořena z jemných rozvilin vyplétaných květy, plody, různými architektonickými motivy, vázami, trofejemi, zoomorfními motivy apod. Objevuje se již v antice, ale hlavním obdobím rozšíření je renesance, kdy byla znovuobjevena v sesutých sklepeních, které byly označovány jako jeskyně – grotty.²⁰² Není bez zajímavosti, že se objevují grotesky z peří na mozaikovitých obrazech z Mexika.²⁰³

¹⁹⁶ Erik FORSSMANN: Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst, in: Gerhard Bott: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700 (katalog k výstavě), München 1985, p.2.

¹⁹⁷ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 33.

¹⁹⁸ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 64.

¹⁹⁹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 97.

²⁰⁰ DRAHOTOVÁ 1991, 46.

²⁰¹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 127.

²⁰² BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 73.

²⁰³ DRAHOTOVÁ 1991, 47.

Podobným ornamentem jako maureska a groteska je arabeska, kterou je dobré pro úplnost zmínit také. Arabeska je také plošný renesanční ornament z útlých akantových²⁰⁴ rozvilin, které jsou nejčastěji souměrně vyvinuté. Vychází z helénských předloh a nikoliv z arabských, jak by mohl název mylně svádět a užíval se především pro výplně pilastrů, svislých výplní a vlysů. Do rozvilin, které často rostou z váz nebo kandelábrů, jsou vplétány figurální motivy nebo trofeje. Groteska je oproti arabesce tvárně bohatší a motivisticky živější, maureska je určována především proto, že vychází vyloženě z islámského prostředí.²⁰⁵

Sakrální ikonografie rudolfínského umění

Sakrální ikonografie v rudolfínském uměleckém řemesle nabízela četné náměty, s kterými se setkáme i v jiných uměleckých odvětvích a znázorňovala témata biblická, ale i s kultem světců. Část rudolfínského období spadá do období po Tridentském koncilu, který na svém XXV. zasedání řešil svůj vztah k obrazům a zobrazování křesťanských námětů. Tato otázka je dodnes nesmírně aktuální a není na ní uspokojivá odpověď. I když u nás byly závěry tridentského koncilu schváleny ještě za panování Rudolfa II. není snadné vyvodit jednoznačný závěr. Je také nesmírně důležité brát charakter rudolfínského umění, jako umění otevřeného – světového.

Originální osobnosti jako Paulus von Vianen nebo Antonio Abondio byly dokonce autory námětů, které byly často napodobovány dalšími zlatníky, ale i sochaři. Na druhou stranu pro řešení jednotlivých zakázek přejímaly i známé malířské náměty. Řada medailí a kamejí bezpochyby kopíruje díla Rafaelova nebo Albrechta Dürera, jak dokládám na jednotlivých položkách katalogu této práce. Způsoby výzdoby, které jsou pro rudolfínské umění charakteristické vychází z pestrobarevné škály rozličných motivů naturálního charakteru, které kolovaly na grafických ornamentálních listech tvořených samotnými zlatníky a především ze samotné povahy kunstkomory, která byla odrazem stvořeného světa a obsahovala nepřeborné množství námětů z přírodní říše. V rudolfínském okruhu se také

²⁰⁴ Akant – ornament vyskytující se bezpečně ve všech dobách evropského umění záměrně mezi typické rudolfínské ornamenty nezahrnuji. Bezesporu tam patří, ale pro vystihnoutí charakteru rudolfínského umění je jeho úloha bezpředmětná.

²⁰⁵ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 19.

formuje stilo rustico. Umělci (řemeslníci) měli k dispozici obrovské množství drobného hmyzu, ještěrek, částí zvířecích těl, exotických semen a podobných exotik a mirábilíí.

Určování montáží vychází z porovnání okruhu významných zlatnických děl rudolfínské doby – císařských korunovačních insignií, kterými jsou císařská korunovací koruna Rudolfa II., vytvořená Janem Vermeyenem a žezlo s jablkem vytvořené Andreasem Osenbruckem.

Pro evropské umění je rudolfínské umění důležité i jako podhoubí nových motivů, protože oblast rudolfínského zlatnictví obohatila světové umění o ornament boltec.

Závěr

Přítomnost císařského dvora s uměnilovným císařem v jeho čele byla pro Prahu a její kulturní život nesmírně důležitá. Rudolf II. byl skutečně zajímavým monarchou. Hodnocení jeho éry z hlediska politicko-historického bude asi vždy předmětem sporů. Avšak jeho epocha z hlediska přínosu dějinám kultury musí být vždy hodnocena kladně. Umělečtí řemeslníci, kteří byli pozváni do Prahy na dekret a vytvářeli umělecká díla zanechali nesmazatelnou stopu v dějinách umění. V oblasti sakrálního uměleckého řemesla vytvářeli velmi specifické typy. V první řadě jsou to domácí oltářiky s originálními commessi z okruhů rodin Castrucciů a Miseroniů, které vznikaly v kombinaci s dalšími materiály a tvůrci. Dále portrétní medaile rodiny Abondiů, kameje především Miseroniů a Alessandra Masnaga se špičkovými montážemi světové úrovně Jana Vermeyena nebo Andrese Osenbrucka. Samostatné rozsáhlé commessi di pietre dure se sakrálními náměty umístěných do fantastických i reálných krajin od rodinného klanu Castrucciů proslavily Prahu po celém světě. Spíše pro úplnost volné plastiky z polodrahokamů od Ottavia Miseroniho. Sakrální liturgické předměty byly

zastoupeny kalichy, krucifixy a známou monstrancí připisanou Miseroniům a Andreasi Osenbruckovi. Mimořádně cennými byly nádherné irizované mozaiky z peří z oblasti Mexika, kde nalezneme i důležitou kánonovou tabuli, kterou můžeme dát do nečekaných souvislostí se závěry Tridentského koncilu. Důležitými typy jsou výrobky ze skla a horského křišťálu, které vycházejí z pražské glyptiky a které položí základ budoucímu slavnému českému baroknímu rytému sklu. Světově významné jsou i cínové plakety Paula von Vianen podpořené vznikem domácího progresivního směru, který určoval tón celé střední Evropě jak ve zvládnutí techniky, tak v největších evropských nalezištích v západních Čechách. Dobře honorovanými pracemi byli rovněž výšivky, kde se také setkáme s křesťanskými náměty. Skutečnými divy světa však byly mimořádně technicky náročné hodiny a automaty, které byly bohužel kolikrát tak dobré, že byly zcizeny jako první, ale naštěstí z dobových materiálů si můžeme udělat jasnou představu. Nesmírně důležité je, že na automatech nalezneme i sakrální motivy, což bylo dosud v literatuře dějin umění přehlíženo. V druhotném užití můžeme nalézt na pozdějších liturgických předmětech zlatnické práce z kategorie šperků.

Výčet typů v uměleckém řemesle sakrálního charakteru, který je v této práci, pochopitelně nemusí být úplný, ale za stávající míry poznání představuje vybraný náhled z hlediska tvorby a sběratelství na dvoře Rudolfa II. a potvrzuje tak, že tato významná etapa v dějinách českého výtvarného umění nesmí být při prezentaci ochuzena i o křesťanský náhled na téma.

Dvorští umělci, z velké většiny katolíci, vytvářeli na dvoře ze všech dostupných i exotických materiálů zajímavá díla. V typech uměleckého řemesla tak nalezneme kromě liturgických nádob, jakými byli kalichy a monstrance, především předměty určené k osobní zbožnosti do domácích kaplí a do běžného denního provozu, přičemž bude asi vždy otázkou do diskuse, kam byly určeny primárně. Nákladné a rozměrné kusy určené do sbírek a císařské kunstkomory nebo jako dárek dosvědčují, že v rudolfínském umění můžeme hovořit i o sakrální linii tvorby a že se neomezovala jen na mytologické náměty, na kterou je v literatuře o dějinách umění kladen důraz především. Důležité je, že císař Rudolf II. podporoval své učence, takže přišli s řadou nových objevů. Za všechny uvádím v diplomové práci činnost katolického dvorského lékaře Anselma Bötia de Boodt, který jednal upozornil, že roh jednorozce by mohl být ve skutečnosti z ryby, o které hovoří severští rybáři a svou zodpovědně vedenou prací o minerálech přišel s řadou ceněných poznatků. Na druhou stranu se ale vymezují vůči tvrzení, že rudolfínský dvůr byl vědeckého rázu. Vít Vlnas dokonce hovoří o encyklopedickém přístupu a tento názor nalezneme podpořený i ve starší literatuře. Tato skutečnost nemůže korespondovat například s výsledky bádání Josefa Janáčka, který narazil na praktiky prováděné přímo na dvoře vycházejících z afrických zombie.

Sakrální ikonografie v rudolfínském uměleckém řemesle nabízela četné náměty, s kterými se setkáme i v jiných uměleckých odvětvích a znázorňovala řadu témat biblických a s kultem světců. Část rudolfínského období spadá do období po Tridentském koncilu, který na svém XXV. zasedání řešil svůj vztah k obrazům a zobrazování křesťanských námětů v dekretu *De invocatione, veneratione, reliquis sanctorum et sacris imaginibus*. Tato otázka je dodnes nesmírně aktuální a není na ní uspokojivá odpověď. I když u nás byly závěry tridentského koncilu schváleny ještě za panování Rudolfa II. není snadné vyvodit jednoznačný závěr. Je také nesmírně důležité brát charakter rudolfínského umění, jako umění otevřeného – světového. Částečné závěry však můžeme vyvodit např. z kanonické tabule, která je vytvořena jako mozaika z peří a která pochází z Mexika z prostředí španělského biskupství. Námětem je Poslední večeře Krista, která snese tridentská doporučení.

Ohledně podob námětů a způsob výzdoby aplikovaném na rudolfínském dvoře je umělecké řemeslo skutečně mimořádné. Originální osobnosti jako Paulus von Vianen nebo Antonio Abondio byly dokonce autory námětů, které byly často napodobovány dalšími zlatníky, ale i sochaři. Na druhou stranu pro řešení jednotlivých zakázek přejímaly i známé malířské náměty. Řada medailí a kamejí bezpochyby kopíruje díla Rafaelova nebo Albrechta Dürera, jak dokládám na jednotlivých položkách katalogu této práce. Z malířských osobností na dvoře nalezneme inspirace Bartolomeem Sprangerem, Castrucciové do svých fantastických krajin používaly předlohy především Petera Stevense. Není bez zajímavosti, že umělečtí řemeslníci měli s malíři a sochaři i skvělé osobní vztahy, o čemž svědčí zápisy z křtů a svateb, kde si svorně chodily za kmotry či svědky. Miseroniům dokonce řada malířů svědčila při soudních pří o peníze.

Způsoby výzdoby, které jsou pro rudolfínské umění charakteristické, vychází z pestrobarevné škály rozličných motivů naturálního charakteru, které kolovaly na grafických ornamentálních listech tvořených samotnými zlatníky a především ze samotné povahy kunstkomory, která byla odrazem stvořeného světa a obsahovala nepřeberné množství námětů z přírodní říše. V rudolfínském okruhu se také formuje *stilo rustico*. Umělci (řemeslníci) měli k dispozici obrovské množství drobného hmyzu, ještěrek, částí zvířecích těl, exotických semen a podobných exotik a mirábilíí, které mohli využít při tvorbě ornamentů a způsobu výzdoby. Tuto teorii potvrzují ve svých pracích E. H. Gombrich z Oxfordu a Thomas Da Costa Kaufmann z Princetonu.

Určování montáží vychází z porovnání okruhu významných zlatnických děl rudolfínské doby – císařských korunovačních insignií, kterými jsou císařská korunovací koruna Rudolfa

II, vytvořená Janem Vermeyenem a žezlo s jablkem vytvořené Andreasem Osenbruckem, na které upozornil Ernst Kris.

Pro evropské umění je rudolfínské umění důležité i jako stylotvorné, protože oblast rudolfínského zlatnictví obohatila ornamentiku o boltce.

Po skončení zlaté éry císařovou smrtí měly rodiny uměleckých řemeslníků dvě možnosti. Pokud v Praze nashromáždily majetek, zapustily kořeny a koupily si nějakou nemovitost, tak v Praze jednoduše zůstaly. Někteří uplatnily své služby u Albrechta z Valdštejna. Jejich pověst byla slušnou reklamou mezi objednavateli z řad církevních hodnostářů a šlechty. Právě potomci rudolfínských zlatníků byli aktivně činní na celé řadě barokních děl a příklady můžeme nalézt na dosud nezpracovaných klášterních pokladech. Kvalita a nové technologie v pražské glyptice položily základ slavnému českému baroknímu rytému sklu. Jestliže však řemeslníci získali nabídku na přestěhování dílny k solventnímu dvoru zcela pochopitelně odjeli, jak uvádí například Marie Mžýková ve své práci v souvislosti s Chebskou reliéfní intarzií.

Umělecké řemeslo se sakrálními náměty má své místo ve zpracování rozsáhlé a významné kapitoly o umění na dvoře Rudolfa II. Jak se dozvídáme z ikonografie jihoněmeckého automatu z rudolfínské doby významný zlatník své doby George Roll vytvořil se svými pomocníky téměř 4 metrový model tehdejšího světa. Nalezneme na něm Herkula nesoucí nebeský globus, zemskou sféru, nebeskou sféru, planety se Zemí ve svém středu, hodiny měřící hodiny, ale i minuty, hodiny s důležitými ročními daty a po obvodu kurfiřty schovávající se před císařem, rytíře točícího se na svém koni a po celém obvodu výjevy z Kristova života, které se dají nastavit podle potřeby a uvést v pohyb.

Z darové politiky samotného císaře navíc můžeme zjistit, že v případě svatebního daru pro významný pár Zdeňka z Lobkovic s Polyxenou z Pernštejna roku, který se bral roku 1603 nechal Rudolf II. zhotovit nákladný domácí oltářík.

Nesmíme opominout to, že v případě dalších darů, kterými byl císař proslulý se často darovaly poháry na pijácké soutěže a podobné předměty.

Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. nemůžeme považovat za umění sakrálního charakteru, ale na základě povahy světovosti dvora a řady příkladů na typech a ikonografii nemůžeme sakrální charakter z rudolfínského umění vyčlenit, protože existoval paralelně v hlavním proudu dvorského vkusu spolu s dalšími proudy světským a mytologickým.

Katalog předmětů



kat. č. 1

Castrucci dílna – Domácí oltářík se znakem Pernštejnů a Lobkoviců

materiál: ebenové dřevo, technika: commessi in pietre dure, rozměry: 64X46 cm, lokace a datace: Praha před 1603 (?), původ: Roudnická lobkowiczská sbírka, X1.Ea.I LR 5272

Lobkovicko-pernštejnský domácí oltářík se sv. Markétou je ve tvaru renesanční architektury vytvořený z ebenového dřeva s vkládanými mozaikami „pietre dure“ z polodrahokamů. Oltářík byl darován císařem Rudolfem II. ke svatbě Zdeňka z Lobkovic s Polyxenou z Pernštejna roku 1603 a byl vyroben v Praze. Ikonografický námět hlavní desky má řadu výkladů. Nejpravděpodobněji se jedná o vyobrazení sv. Heleny.



Kat. č. 2

Antonio Abondio – Salvátorská medaile

technika: medaile litá, závěsné ouško, materiál: zlacené stříbro, rozměry: 4,3 X 3,4 cm, datace: mezi 1550 – 1600, lokace: Praha, původ: Národní muzeum, numizmatické oddělení, H5-150 932

Oválná medaile s profilem dospělého Ježíše Krista s ikonografickým námětem Kristus jako Salvátor.



Kat. č. 3

Antonio Abondio – Medaile Rudolf II. (avers), Panna Marie (revers), materiál: zlato, lokace a datace: Praha (?) po 1585, původ: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, b. č.

Ovální medaile s Rudolfem II. na aversu a profilem Panny Marie na reversu.



Kat. č. 4

Antonio Abondio – Madona s Ježíškem, plaketa jednostranná litá, bronz, 4,3 X 3,4, kolem 1575 – 1600, Praha, Národní muzeum, numismatické oddělení, H5-150 928

Tondo, Maria lactans s vyvrtaným otvorem pro navléknutí dracounu. Kompozice zřejmě vychází z tvorby Albrechta Dürera.



Kat. č. 5

Paulus van Vianen – Plaketa s klaněním pastýřů, materiál: cín, technika: tepání a lití, rozměry: 31,8 X 22,9 cm, lokace a datace: Praha 1607, původ: Amsterdam, Rijksmuseum, BK-1979-101

Obdélníková plaketa s výjevem Klanění pastýřů; Ježíšek je uprostřed v jesličkách, nad ním se sklání Panna Maria, v popředí skupina postav na obloze skupina andělů



Kat. č.6

**Paulus van Vianen – Miska s výjevem Zuzany se starci, materiál: pozlacené stříbro
technika: tepání, rozměry: průměr 20,5 cm, lokace a datace: Praha 1612, původ:
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, MBZ 198**

Tondo, výjev uzavřený věncem z listoví zobrazuje koupající se Zuzanu pozorovanou dvěma starci (Daniel 13). V pozadí skalnatá krajina s letohrádkem královny Anny v Praze.



Kat. č. 7

Paulus van Vianen – Plaketa se sv. Rodinou,

Materiál: stříbro tepané, Praha 1610, soukromé vlastnictví, původ kunstkamora Rudolfa II., inventář 1607-1611, inv. č. 1693



Kat. č. 8

Paulus van Vianen – Sv. Rodina,

Technika: hnědá křída šedě lavírovaná, materiál: tmavošedý papír, lokace a datace: Praha kol. 1610, původ: soukromé vlastnictví



Kat. č.9

Miseroni – dílna, Praha – Růženec s oboustranným medailonem s Kristem a Pannou Marií, materiál: lapis lazuli, zlato, hedvábná stuha, technika: glyptika - kamej, rozměry – 6, 2 X 4,5 (bez montáže 4,8 X 3,5) Praha poč. 17. stol., montáž pozdější

Praha, metropolitní kapitula u sv. Víta, K 251

Oboustranná kamej vyrobená z lapis lazuli s poprsím Krista na aversu a poprsím Panny Marie na reversu, je fasována hladkým zlatým rámečkem zdobeným bílým emailem s vegetabilními motivy. Přívěsek je spojen s růžencem kuličkami z téhož kamene, proložených dutými kuličkami ze zlatého plechu, s řezaným křížkem a ozdobený střípcem ze zlatého dracounu. Dílo je uloženo v pokladu od roku 1797, ale jeho přesný původ neznáme. Typ oboustranného medailónu využil jako předlohu dílo Antonia Abondia. Autorství je zatím předmětem domněnek, ale jako velmi pravděpodobné se jeví buď přímo Ottavio Miseroni, kvůli analogiím s jeho již určenými a signovanými díly a nebo někdo z miseroniovské dílny. Spojení medailónu s růžencem proběhlo pravděpodobně až později, nicméně kvalita provedení jednoznačně dokládá náročnou a významnou zakázku.



Kat. č. 10

Ottavio Miseroni, Jan Vermeyen (montáž, zadní strana) – Panna Marie, kamej, achát, zlato, email, 4,3 X 2,2 (montáž 5,5 X 3,9) lokace: Praha, datace: kol. 1600, původ: Vídeň, KHM, Kunstkammer, XII 21

Reprezentativní kabinetní kus. Madona stojí s lehce natočenou hlavou hlavu zahalenou bílým závojem před bílým pozadím. Miseroni pracuje se světelnými efekty barevného achátu. Montáž je připisována Janu Vermeyenovi na základě podobností s emaily z císařské koruny. V oválném rámovacím emailu se jako dekorativní ornament objevuje rollwerk (zavíjený ornament).



Kat. č.11

Miseroni – dílna, Praha, Andreas Osenbruck (montáž) – Madona,
Technika: glyptika, kamej, materiál: zlato, email, achát, rozměry: 3, 5 X 2, 2 (6, 5 X 5) cm, lokace a
datace: Praha kol. 1610, původ: Vídeň, KHM, Kunstammer, XII 31

Madona, datovaná kolem roku 1610, je z achátu a zasazená do zlaté montáže s emailem. Na toto dílo již poukázal Ernst Kris, který poukázal na stylistickou příbuznost s dílem Ottavia Miseroniho, které je v katalogu uvedeno o číslo výše. Mezi oběma kamejemi je však rozdíl na první pohled a to citelnější profilací jemnějších detailů a hlubšího výrazu tváře. U Ottavia Miseroniho totiž nenajdeme tak zřetelné oblouky obočí, oční víčka či profilaci kolem úst. Do Milánského prostředí se ovšem zasadit nedá, takže vznikl v Praze, kde jej mohl vytvořit některý z Ottaviových bratří, u kterých si ještě nejsme jisti přiřazením žádného díla. Zlatá montáž, které chybí osazení drahými kameny patří do série Andrease Osenbrucka, tedy tvůrce okruhu žezla císařských korunovačních insignií.



Kat. č. 12

Alessandro Masnago, Jan Vermeyen (montáž), Madona s Ježíškem v oblacích,
Technika: glyptika, kamej, materiál: achát, zlato, email, rozměry: 3,3 X 4 (5,5 X 5,5) cm, lokace a
datace: Milán 1590, montáž Praha, kol. 1602, původ: Vídeň, KHMW, Kunstammer, XII 31

Kamej *Madonna s dítětem (malým Ježíškem) v oblacích* byla vytvořena pro Rudolfa II. v Miláně zlatníkem Alessandrem Masnagem. Kámen, který už svou vlastní kresbou jakoby naznačoval, co má být jeho námětem je jedním z typických ukázek kabinetních kusů. Rudolf Distelberger půvabně vystihl toto spojení mezi materiálem a umělcem: „Vlastní mirabilium je dar přírody, neboť svědčí o vládě Boha; člověk který v umění Stvořitele napodobuje, může pouze jeho krásu oživit a nechat promlouvat.“ Autorství Alessandra Masnaga je podloženo zprávou Paola Morigii v jeho díle *La Nobilita di Milano*, kde popisuje že: „Madonna col Bambolino Giesú in braccio, posta in una nuvola.“ Montáž byla připsána Janu Vermeyenovi na základě srovnání se zlatnickou prací na koruně Rudolfa II.



Kat. č.13

Ottavio Miseroni – Kající Máří Magdaléna, materiál: achát, výška: 16, 4 cm, lokace a datace: Praha 1590 –1600, původ: Vídeň, KHM, Kunstkammer, 1723

Kající Máří Magdalény z achátu, která je signovaná Ottaviem Miseronim a datovaná do posledního desetiletí 16. století. I když se na první pohled může jevit poněkud staticky a nevýrazně, nesmíme zapomínat na charakter tvrdého materiálu, který výrazně ovlivňuje jeho zpracování. Autor zde potvrzuje, že dovede využít barevnosti kamene pro kompozici díla a patří mezi neustále experimentátory. Zřada pokrývají v širokém pruhu husté prameny vlasů. Přestože mistr svá díla často nesignoval, umístil zde své značení Ott.M.F. vpředu dole na skále. Soška byla se vyskytuje v soupisu pozůstalosti pro císaře Matyáše z roku 1619, kde je popsána slovy „Gahr konstreich gemacht.“



Kat. č.14

Giovanni Castrucci – Krajina s Obětováním Izáka, technika: commesso di pietre dure, materiál: acháty, jaspisy na břidlici, rám dřevě, rozměry: 43, 3 X 57, 7, lokace a datace: Praha kol. 1600, původ: Vídeň, KHM, Kunstkammer, 3411

Krajina s obětováním Izáka je vrcholným mistrovským kusem Cosima Castrucciho. Dílo má rozměry 43, 3 x 57, 7 cm a patří tak mezi nejmonumentálnější výtvořiny rudolfínské glyptiky. Commesso di pietre dure je vyrobeno z achátů a jaspisů, které jsou nasazeny na břidlici a dojem volného malířského díla umocňuje dřevěný rám. Kompozice má mimořádnou prostorovou hloubku, která vychází z osy vycházející zprádu zleva, která směřuje doprava dozadu a protíná obrazovou diagonálu dělicí popředí vytvořené z velkých pestrobarevných kusů od světlobarevného pozadí z drobných destiček. Dramatická figurální scéna je zasazena do tmavé skalní scenerie kontrastující se světlou krajinou. Právě tato monumentální krajina

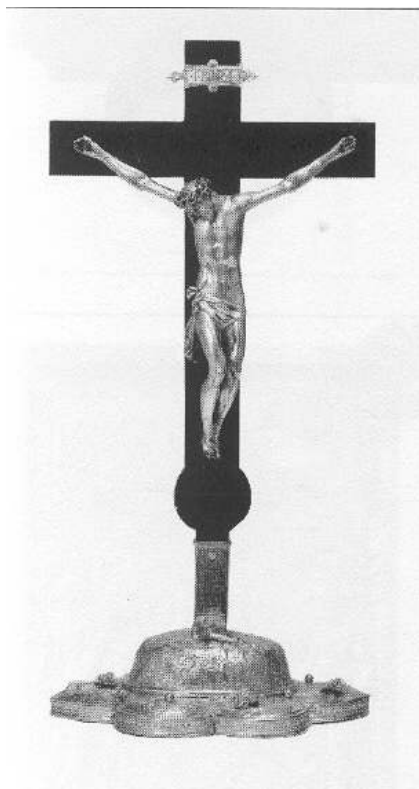
dokazuje, že si v ničem nezádá s vrcholy rudolfínské malířské dílny Pietra Stevense, která byla tehdy vysoko na žebříčku oblíbenosti u císařského dvora.



Kat. č. 15

Ottavio Miseroni –Máří Magdaléna, technika: reliéfní commesso di pietre dure, materiál: acháty, jaspis, karneol, chalcedon, pozlacené stříbro, rozměry: 10, 5 X 7 cm, datace a lokace: Praha 1602 - 1605, původ: Vídeň, KHM, Kunstkammer, XII 820

V oválu je na způsob figura serpentinata vkomponována tříčtvrteční postava Máří Magdalény s atributy.



Kat. č. 16

Autorství a možné datace: Rudolfínský zlatník před rokem 1587, dvorský zlatník po roce 1600 – Kříž arcibiskupa Medka, materiál: stříbro, eben, technika: korpus stříbrný litý a cizelovaný, noha stříbrná tepaná, výška: 72, 5, lokace: Praha, původ: metropolitní kapitula u sv. Víta, K 109

Stříbrná soška Ježíše Krista podle vzoru Giambologny na ebenovém kříži s bohatě zdobenou nohou s motivy ještěrek, žab, kuliček a stylizovaného chrámu Božího hrobu.



Kat. č. 17

Ottavio Miseroni - Relikviářová monstrance s Madonou a Ježíškem, materiál: acháty, jaspisy, karneol, křišťál lapis lazuli, diamanty, rubíny, perly, zlato, pozlacené stříbro, technika: email, rozměry: 30 X 19, lokace a datace: Praha, kol. 1620, původ: Vídeň, KHM, nyní Weltliche und Geistliche Schatzkammer (Kunstammer, Kap. 219)

Relikviářová monstrance ve tvaru architektury s centrálním commessem znázorňující Pannu Marii s Ježíškem, v okénku z křišťálu uložena relikvie Panny Marie



Kat. č. 18

Paulus van Vianen – Zmrtvýchvstání Krista, lokace a datace: Praha 1607, původ: Amsterdam, Rijksmuseum,

Obdélníková plaketa se zmrtvýchvstalým Kristem, v popředí vojáci, u odvaleného vchodu do hrob stojí anděl.



kat. č. 19

Jan Vermeyen - Koruna Rudolfa II., materiál: zlato, , drahokamy, technika: email, výška: 28, 3 cm, datace: 1602, původ: KHMW, Weltliche und Geistliche Schatzkammer, i. č.XIa1

Korunovační koruna je tvořena ze čtyř sférických trojúhelníků, přičemž na každém z nich je samostatný reliéf znázorňující - korunovaci v Praze u metropolitní katedrály Sv. Víta, korunovaci na Uherského krále, císařskou korunovaci v dómě v Regensburgu a čtvrtým je motiv Rudolf jako vítěz nad Turky. Autorství bylo připsáno Karlem Chytillem vynikajícímu dvorskému zlatníku Janu Vermeyenovi a současné bádání dosud tuto informaci nezpochybnilo.



kat. č. 20

Andreas Osenbruck - Žezlo Rudolfa II., materiál: roh narvala, zlato, , rubíny, safír, perly, technika: emaily, délka:75, 5 cm, datace:1615, původ: KHMW, i. č. XIa 2



kat. č. 21

Andreas Osenbruck - Přívěsek (jeden z osmi), materiál: zlato, drahokamy, perly, technika: email, lokace a datace: Praha, kol. 1610, původ: Svatovítský poklad, Praha, i. č. 177

Soubor sedmnácti přívěsků umístěných na barokní monstranci probošta Jana Dlouhoveského (1674 – 1701) rozhodně není autentický a dokonce ani nepochází z ozdob svatebních šatů Johanna Christiana Eggenberga s Ernestinou Schwarzenbergovou z února 1672, jak je uvedeno v poznámce, která doprovázela relikvie. Jeho mimořádné provedení, barevné emaily a námětová koncepce přivedla v minulém století historiky umění před problém zda nejsou z rudolfínské doby. Pravděpodobně jsou tedy ověsky z dlouhého zlatého řetězu, který Rudolf Distelberger zařadil podle analogií s císařským žezlem do díla Andrease Osenbrucka.

Druhotné použití šperku na monstranci však bylo při poslední restauraci ukončeno a sejmuto pro samostatnou prezentaci budoucím divákům.



kat. č. 22

Juan Baptiste Cuiris – Mariánský obraz z peří, materiál: peří z kolibříka a papouška, bavlna, dřevo, technika: mozaika, rozměry: 25,4 X 18,2 cm (bez rámu), lokace a datace: Michoacan, 1550-1580, původ: KHMW, Geistliche Schatzkammer, Inv. Nr. Kap. 322.

Mariánský obraz z peří je mozaika z peří exotických kolibříků a papoušků, která je umístěna na papíru a dřevěném podkladě. Mozaika díky peří vytváří tzv. irizující efekt. Divák tak může vidět bohatou hru barev. Tento efekt se hojně využíval v secesním sklu a dal by se vysvětlit principem pohledu do mýdlové vody. Pochází z kunstkomory Rudolfa II. a nalezneme ji na Fröschlově inventáři pod číslem 617. Autorem této mozaiky, která se nachází dnes ve Vídni je Juan Baptista Cuiris. Datovaná je do období 1550 – 1580 a pochází z oblasti Michoacánu v Mexiku.



kat. č. 23

Juan Baptiste Cuiris – Kristus obraz z peří, materiál: peří z kolibříka a papouška, bavlna, dřevo, technika: mozaika, rozměry: 25,4 X 18,2 cm (bez rámu), lokace a datace: Michoacan, 1550-1580, původ: KHMW, Geistliche Schatzkammer, Inv. Nr. Kap. 322.

Portrét Krista z peří exotických kolibříků a papoušků pochází z dílny Juana Baptisty Cuirise v mexickém Michoacánu z období 1550 – 1580 a dnes jej nalezneme v KHMW v Geistliche Schatzkammer. Tato mozaika je přímým protějškem předchozího mariánského obrazu.



Kat. č. 24

Alessandro Masnago, Jan Vermeyen (montáž) – Intaglio s vyváděním zvířat z Archy Noemovy, technika: glyptika, intaglio, email, materiál: achát, zlato, 4 X 4 (montáž 5 X 5,9) lokace a datace:

Milán, počátek 17. stol., montáž, Praha, 1606, původ: sbírky Rudolfa II., zapsáno v inventáři císaře Matyáše z roku 1619, Nr. 2213; KHMW, Samsung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv. Nr. XII 28

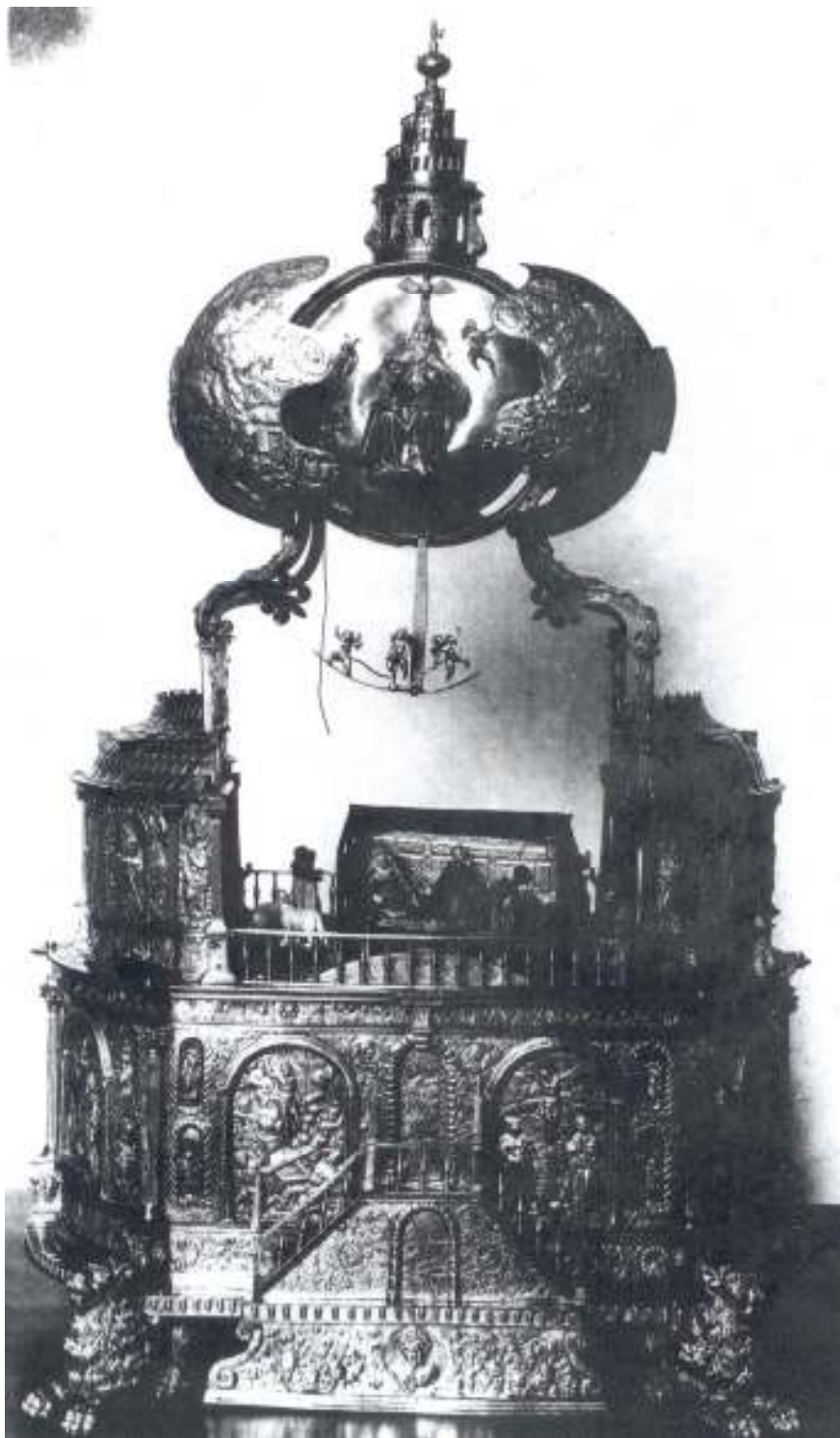
Autorství tohoto intaglia určil na základě srovnávací analýzy Ernst Kris. Drobná kamej o rozměrech pouhých 4x4 cm obsahuje všechny typické znaky děl Alessandra Masnaga. Kruhová kompozice nabízí v centru archu, nad kterou vidíme Boha v oblacích, mlhu nad městem v pozadí a v popředí mrtvoly utopené při potopě. Námět vychází z původní předlohy od Rafaela, která kolovala Evropou na grafických listech. Na reversu je námět Zvěstování Paně Marii s vyřezaným nápisem Ave Gratia Plena. Intaglio je zasazeno do ozdobné montáže Jana Vermeyena s ornamenty rollwerků.



kat. č. 25

autorství (?) – Kanonický obraz z peří, materiál: peří z kolibříka a papouška, bavlna, dřevo, technika: mozaika, rozměry: 27,8 X 35 cm (bez rámu), lokace a datace: Michoacan, 1550-1580, původ: pochází ze sbírek Rudolfa II., na Fröschlově inventáři 1607 – 1611, Nr. 612; KHMW, Geistliche Schatzkammer, Inv. Nr. Kap. 323.

Spodní část obrazu je věnována Ustanovení Svátosti oltární kde sedí Kristus, výrazně dominující kolegiu apoštolů uprostřed stolu na trůnu s opěrákem oválného tvaru a mírně se naklání na pravou stranu. Na stole je položený chléb a kalich. Tento centrální námět má po obou stranách ještě námět Zvěstování Panně Marii, Panna Maria klečí vlevo u pultu, zatímco v pravé části obrazu je Archanděl Gabriel. Nad výjevem je kanonický nápis Hoc est enim corpus meum. Hic est enim calix sanguinis mei novi et aeterni testamenti mysterium fidei qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum – tedy: Toto je mé tělo. Toto je totiž kalich mé krve, nového a věčného zákona tajemství víry, který jsem pro vás a mnohé jiné prolil na připomínku hříchů. V lunetě v horní části obrazu je Bůh Otec. Bohužel jak je u organických materiálů běžné je povrch obrazu již nenávratně poškozen.



kat. č. 25

Hans Schlottheim – Automat - jesličky, materiál: stříbro, pozlacená měď, figurky z pozlaceného bronzu a polychromovaného dřeva, varhany: cín, dřevěné píšťaly, technika: lití, tepání, řezba, polychromie, rozměry: 92 cm výška, lokace a datace: Augsburg, před 1588, původ: zničeno v roce 1945, předtím Staatlicher Mathematisch-Physikalischer Salon, Dresden

Měřič času nalezneme na nebesích, pod kterým je zavěšeno kyvadlo osazené figurkami andělů. Automat s varhanami je na soklu zdobený reliéfy podle předloh Étienne Delauna – Stvoření Světa, Zobrazení v chrámu, Potopa, Abraháмова oběť, Křest Jana Křtitele, Mojžíš na hoře Sinaj, Ukřižování a Nanebevstoupení.

Obrazová příloha



1. Automat – jesličky , pohled na centrální výjev, zničeno v roce 1945 (viz. katalog č. 25)



**2. Konvice ze seychelského ořechu, Anton Schweiberger- montáž, Nikolaus Pfaff - řezba ořechu,
P. Praha 1602, KHMW, inv. č.6872**



**3. Bezoár ve filigránové montáži s vegetabilními motivy, montáž 16 – 17. stol. KHMW
inv. č. KK_996**



**4. Handštajn s motivem Zmrtvýchvstání Krista, Caspar Ulich 1556/62, KHMW, Inv. Nr.
KK_4148**

Legenda:

P - Původ

Kunstkamera - Kunstkamera Rudolfa II., číslo vychází ze soupisu inventáře 1607-1611

KHMW - Kunsthistorisches Museum Wien

rozměry uváděny v centimentrech

Seznam vyobrazení

1. Automat – jesličky , pohled na centrální výjev, zničeno v roce 1945. Foto: archiv autora
2. Konvice ze seychelského ořechu, Anton Schweiberger- montáž, Nikolaus Pfaff - řezba ořechu, Praha 1602, KHMW, Foto: archiv autora
3. Bezoár ve filigránové montáži s vegetabilními motivy, montáž 16 – 17. stol. KHMW. Foto: archiv autora
4. Handštajn s motivem Zmrtvýchvstání Krista, Caspar Ulich 1556/62, KHMW. Foto: archiv autora

Seznam použitých pramenů a literatury

PRAMENY:

BAUER R./HAUPT H.: Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607 – 1611, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd.72.1976.

FRÖSCHL Daniel: Inventar der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II., Bibliothék des regierenden Fürsten von Liechtenstein

MORÁVEK J.: Nově objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském, in: Památky archaeologické 2. a 3, XXXVIII a XXXIX, Praha 1937

LITERATURA:

ANDROSOV O./ARAPOVOVÁ T./BANK A. a kol: Ermitáž, Praha 1982

ATTWATER Donald, Slovník svatých, Praha 1993

BALEKA Jan, Výtvarné umění – výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Praha 1997

BAUER Jaroslav: Mineral Rocks and Precious Stones, London/Prague, 1974

BAŽANT Jakub: Pražský Belvedér a severská renesance, Praha 2006

BEYER Annette: Faszinierende Welt der Automaten, München 1983

BLAŽIČEK Oldřich J./KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění – názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Praha 1991

BOTT Gerhard: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500– 1700 (kat. výst.), München 1985

BUKOVINSKÁ Beket: Ammerkungen zur Persönlichkeit Ottavio Miseronis, in: Umění XVIII, Praha 1970, p.185–198

BUKOVINSKÁ Beket: Další florentské mozaiky z Prahy, in: Umění XX, Praha 1972, p. 367– 368

BUKOVINSKÁ Beket: Rudolfinská kamej ze Svatovítského pokladu, in: Umění XXII, Praha 1974, p. 58–64

- BUKOVINSKÁ Beket: Pražský hrad na „florentských mozaikách“ z rudolfinských dílen, in: Umění XXXI, Praha 1983, p. 444–446
- BUKOVINSKÁ Beket: Neznámá kamej s portrétem Rudolfa II., in: Umění XXXIV, Praha 1986, p. 129– 131
- BUKOVINSKÁ Beket: Umělecké řemeslo na dvoře Rudolfa II. v Praze, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1 Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989
- BUKOVINSKÁ Beket: Kunstkomora/Neúplný obraz složený z fragmentů, in: Umění a řemesla 2/XXXIX, Praha 1997
- DISTELBERGER Rudolf: Gold und Silber, Edelsteine und Effenbein, in: Renaissance in Böhmen, ed. Ferdinand SEIBT, München 1985
- DIVIŠ Jan: Poklady pražských cechů (kat. výst.), Praha 1984
- DIVIŠ Jan: Pražské cechy, Praha 1992
- DRAHOTOVÁ Olga: Barokní řezané sklo 1600 – 1760, Praha 1989
- DRAHOTOVÁ Olga: Europäisches Glas, Hanau 1991
- DRAPER David James: Cameo Appearances – The Metropolitan Museum of Art New York, Spring 2008, Volume LXV, Number 4, New York 2008
- DVORSKÝ Jiří (ed.): Dějiny českého výtvarného umění II/1 Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989
- DVOŘÁK Max: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Wien 1924
- EVANS R. J. W.: Vznik habsburské monarchie 1550 – 1700, Praha 2003
- FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.): Arcimboldo 1526 – 1593: Katalog Zur Ausstellung Musée Du Luxembourg, Paris 2007/2008 Und Im Kunsthistorischen Museum (kat. výst.), Wien, 2008
- FLEMMING John/HONOUR Hugh: The Penguin Dictionary of Decorative Arts, London 1977
- FRÖHLICH Roland: Dva tisíce let dějin církve, Praha 1999
- FUČÍKOVÁ Eliška/BUKOVINSKÁ Beket/MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991
- FUČÍKOVÁ Eliška a kol.: Rudolf II. a Praha - Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy (kat. výst.), Praha/Londýn/Milán 1997

FUČÍKOVÁ Eliška a kol.: Rudolf II. a Praha - Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy - katalog vystavených exponátů (kat. výst.), Praha/ Londýn/Milán, 1997

GOMBRICH Ernst Hans: The Sense of Order, Oxford 1979

HAASE Gisela/HENNIG Ursula/ REINHECKEL Günter/RICHTER Rainer: Kunsthandwerk vom Mittelalter bis zur Gegenwart – Eine Auswahl aus den Sammlungsbeständen, Dresden 1988

HAEDECKE Ulriche Hans: Zinn – Zentren der Zinngiesserekunst von der Antike bis zum Jugendstil, s.l, s.d.

HALL Cally: Drahé kameny, Martin 1996

HAUSENBLASOVÁ Jaroslava/ŠRONĚK Michal: URBS AUREA - Praha císaře Rudolfa II. (kat. výst.), Praha 1997

HAYWARD J.F: The Art of the Gunmaker – Volume I 1500 – 1660, London 1962

HAYWARD J.F: Virtuoso Goldsmith – and the Triumph of Mannerism 1540–1620, London 1976

HENMARCK Carl: Europäische Gold und Silberschmiede von 1450 bis 1830, München 1978

HEROUT Jaroslav: Slabikář návštěvníků památek, Praha 1994

HOCKE Gustav René: Die Welt als Labyrinth – Manierismus in der europäische Kunst und Literatur, Hamburg 1991³

HOFMANN Werner: Zauber der Medusa – Europäische Manierismen, Wien 1987

HRÁSKÝ Josef: Zlatníci pražského baroka, in: Acta UPM XVIII. – Supplementa D5, Praha 1987

JANÁČEK Josef: Obrázek ze života rudolfínské Prahy, Praha 1958

JANÁČEK Josef: Rudolf II. a jeho doba, Praha 1987

JANÁČEK Josef: Pád Rudolfa II., Praha 1995

KONEČNÝ Lubomír/BUKOVINSKÁ Beket/MUCHKA Ivan: Rudolf II. Prague and the World, Papers from the International Conference Prague 2. – 4.9.1997, Praha 1998

KRIS Ernst: Notes on Renaissance Cameos and Intaglios, Metropolitan Museum Studies, New York, s.d.

- KROPÁČEK Jiří: O ambraské sbírce Ferdinanda Tyrolského, in: Cour d'honneur/hrady, zámky, paláce I, Praha 1998, p. 72–76
- KUBIČKA Roman/ZELINGER Jiří: Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Praha 2004
- LANGROVÁ Marie/MARTÍNEK Jiří: Cín (kat. výst.), Karlovy Vary 1982
- LEITHE - JASPER Manfred/DISTELBERGER Rudolf: Vienna II Kunsthistorisches Museum – Il Tesoro e la Collezione di scultura e arti decorative, London 1982 (edizione Italiana 1984)
- LURKER Manfred: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999
- MICHAL/LABOUTKOVÁ: Katalog expozice měření času Národního technického muzea v Praze (kat. výst.), Praha 1997
- NEUMANN Jaromír: Průvodce Obrazárnou Pražského hradu, Praha 1964
- NEUMANN Jaromír: Rudolfínské umění I. a II., in: Umění XXV, Praha 1977, p.400–448 a Umění XXVI, Praha 1978, p. 303–347
- NEUMANN Jaromír: Rudolfínská Praha, Praha 1984
- NEVÍMOVÁ Petra: in: <http://www.souvislosti.cz/~1/2001>, vyhledáno 16. 5. 2005
- PFLEIDERER Rudolf: Atributy světců, Praha 1992
- POESCHEL Sabine: Handbuch der Ikonografie – Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2007
- POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988
- POCHE Emanuel: Barokní umělecké řemeslo 17. století v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1– Od počátku renesance do závěru baroka, Praha 1989
- POCHE Emanuel/UREŠOVÁ Libuše: Hodiny a hodinky, Praha 1987
- PREISS Pavel: Panoráma manýrismu, Praha 1974
- PREISS Pavel: Italští umělci v Praze, Praha 1986
- PURŠ Ivo: Anselmus Boëtius de Boodt a Alchymie, in: Studia Rudolphina 4, Praha 2004, p. 44–52
- PROCACCI Giuliano: Dějiny Itálie, Praha 1997
- ROYT Jan/ŠEDINOVÁ Hana: Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998
- ROYT Jan: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999

- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- SEIBT Ferdinand (ed.): Renaissance in Böhmen, München 1985
- SCHATZ Klaus: Dějiny papežského primátu, Brno 2002
- SCHULTZE Jürgen: Prag um 1600 Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (kat. výst.), Essen 1988
- SCHULTZE Jürgen: Prag um 1600 – Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren/Emsland 1988
- SCHULZ Karl: Antonio Abondio und seine Zeit (kat. výst.), Wien 1988
- STEHLÍKOVÁ Dana: Poklad vyšehradské kapituly a klenoty vyšehradských prelátů, in: Královský Vyšehrad II. Sborník příspěvků ke křesťanskému miléniu a k posvěcení nových zvonů na kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla, Praha 2001 p. 193-208
- STEHLÍKOVÁ Dana: Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003
- STLOUKAL Karel: Papežská politika a císařský dvůr pražský na předělu XVI. a XVII. věku, Praha 1925
- ŠTĚPÁNEK Pavel: Španělské umělecké řemeslo 1550 – 1650 (kat. výst.), Praha 1997
- THOMAS Hans/BRUNNER Herbert: Schatzkammer der Residenz München, München 1964
- TRNEK Helmut/HAAG Sabine: Kaiser Rudolf II. zu Gast in Dresden (kat. výst.), München, Berlin 2006
- UREŠOVÁ Libuše: Barokní zlatnictví ze sbírek UMPRUM v Praze (kat. výst.), Praha 1974
- UREŠOVÁ Libuše: Alte Uhren, Praha 1986
- VILÍMKOVÁ Milada: Architektura–Období rudolfinské, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988, p. 68– 94
- VLK Miloslav/ASSMAN Jan: Stolničení a výtvarné umění pěti staletí (kat. výst.), Nelahozeves u Kralup 1988
- VLK Miloslav: Z dějin uměleckého řemesla – Renaissance a manýrismus, in: Starožitnosti 9/96, Praha 1996 p.15–18
- VLK Miloslav: Z dějin uměleckého řemesla – Barok, in: Starožitnosti 10/96, Praha 1996

VOKÁČOVÁ Věra: Práce Paula van Vianen ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, in: Acta UPM VIII, C. Commentationes 1, Praha 1973, p. 37– 50

VOREL Petr: Velké dějiny zemí Koruny české VII. (1526-1618), Praha/Litomyšl 2005

WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnost XVI. věku v Čechách (1526–1620), Praha 1909

- ATTWATER 1993 – ATTWATER Donald, Slovník svatých, Praha 1993
- BALEKA 1997 – BALEKA Jan, Výtvarné umění – výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Praha 1997
- BAUER – HAUPT 1976 – BAUER R./HAUPT H.: Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607 – 1611, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd.72.1976.
- BAUER 1974 – BAUER Jaroslav: Mineral Rocks and Precious Stones, London/Prague, 1974
- BEYER 1983 – BEYER Annette: Faszinierende Welt der Automaten, München 1983
- BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 – BLAŽÍČEK Oldřich J./KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění – názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Praha 1991
- BOTT 1985 – BOTT Gerhard: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500– 1700 (kat. výst.), München 1985
- BUKOVINSKÁ 1972 – BUKOVINSKÁ Bekeť: Další florentské mozaiky z Prahy, in: Umění XX, Praha 1972, p. 367– 368
- BUKOVINSKÁ 1997 – BUKOVINSKÁ Bekeť: Kunstkomora/Neúplný obraz složený z fragmentů, in: Umění a řemesla 2/XXXIX, Praha 1997
- DIVIŠ 1984 – DIVIŠ Jan: Poklady pražských cechů (kat. výst.), Praha 1984
- DRAHOTOVÁ 1989 – DRAHOTOVÁ Olga: Barokní řezané sklo 1600 – 1760, Praha 1989
- DRAHOTOVÁ 1991 – DRAHOTOVÁ Olga: Europäisches Glas, Hanau 1991
- DVOŘÁK 1924 – DVOŘÁK Max: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Wien 1924
- FERINO– PAGDEN 2008 – FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.): Arcimboldo 1526 – 1593: Katalog Zur Ausstellung Musée Du Luxembourg, Paris 2007/2008 Und Im Kunsthistorischen Museum (kat. výst.), Wien, 2008
- FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991 – FUČÍKOVÁ Eliška/BUKOVINSKÁ Bekeť/MUCHKA Ivan: Umění na dvoře Rudolfa II., Praha 1991
- FUČÍKOVÁ 1997a – FUČÍKOVÁ Eliška a kol.: Rudolf II. a Praha - Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy (kat. výst.), Praha/Londýn/Milán 1997

- FUČÍKOVÁ 1997b – FUČÍKOVÁ Eliška a kol.: Rudolf II. a Praha - Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy - katalog vystavených exponátů (kat. výst.), Praha/ Londýn/Milán, 1997
- HAUSENBLASOVÁ/ŠRONĚK 1997 – HAUSENBLASOVÁ Jaroslava/ŠRONĚK Michal: URBS AUREA - Praha císaře Rudolfa II. (kat. výst.), Praha 1997
- HEROUT 1994 – HEROUT Jaroslav: Slabikář návštěvníků památek, Praha 1994
- HOCKE 1991 – HOCKE Gustav René: Die Welt als Labyrinth – Manierismus in der europäische Kunst und Literatur, Hamburg 1991³
- HRÁSKÝ 1987 – HRÁSKÝ Josef: Zlatníci pražského baroka, in: Acta UPM XVIII. – Supplementa D5, Praha 1987
- JANÁČEK 1987 – JANÁČEK Josef: Rudolf II. a jeho doba, Praha 1987
- JANÁČEK 1995 – JANÁČEK Josef: Pád Rudolfa II., Praha 1995
- KRIS s.d. – KRIS Ernst: Notes on Renaissance Cameos and Intaglios, Metropolitan Museum Studies, New York, s.d.
- KROPÁČEK 1998 – KROPÁČEK Jiří: O ambraské sbírce Ferdinanda Tyrolského, in: Cour d'honneur/hrady, zámky, paláce I, Praha 1998, p. 72–76
- KUBIČKA/ZELINGER 2004 – KUBIČKA Roman/ZELINGER Jiří: Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Praha 2004
- LANGROVÁ/MARTÍNEK 1982 – LANGROVÁ Marie/MARTÍNEK Jiří: Cín (kat. výst.), Karlovy Vary 1982
- LEITHE– JASPER/DISTELBERGER 1984 – LEITHE - JASPER Manfred/DISTELBERGER Rudolf: Vienna II Kunsthistorisches Museum – Il Tesoro e la Collezione di scultura e arti decorative, London 1982 (edizione Italiana 1984)
- MORÁVEK, 1932 – MORÁVEK J.: Nově objevený inventář rudolfínských sbírek na Hradě Pražském, in: Památky archaeologické 2. a 3, XXXVIII a XXXIX, Praha 1937
- PFLEIDERER 1992 – PFLEIDERER Rudolf: Atributy světců, Praha 1992
- POESCHL 2007 – POESCHEL Sabine: Handbuch der Ikonografie – Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2007
- POCHE/UREŠOVÁ 1987 – POCHE Emanuel/UREŠOVÁ Libuše: Hodiny a hodinky, Praha 1987

POCHE 1988 – POCHE Emanuel: Umělecké řemeslo, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988

PREISS 1974 – PREISS Pavel: Panoráma manýrismu, Praha 1974

PREISS 1986 – PREISS Pavel: Italští umělci v Praze, Praha 1986

ROYT 1999 – ROYT Jan: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999

ROYT 2006 – ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006

ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 – ROYT Jan/ŠEDINOVÁ Hana: Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998

SCHATZ 2002 – SCHATZ Klaus: Dějiny papežského primátu, Brno 2002

SCHULTZE 1988b – SCHULTZE Jürgen: Prag um 1600 – Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren/Emsland 1988

SCHULZ 1988 – SCHULZ Karl: Antonio Abondio und seine Zeit (kat. výst.), Wien 1988

STEHLÍKOVÁ 2003 – STEHLÍKOVÁ Dana: Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003

STLOUKAL 1925 – STLOUKAL Karel: Papežská politika a císařský dvůr pražský na předělu XVI. a XVII. věku, Praha 1925

THOMAS/BRUNNER 1964 – THOMAS Hans/BRUNNER Herbert: Schatzkammer der Residenz München, München 1964

TRNEK 2007 – TRNEK Helmut/HAAG Sabine: Kaiser Rudolf II. zu Gast in Dresden (kat. výst.), München, Berlin 2006

VILÍMKOVÁ 1988 – VILÍMKOVÁ Milada: Architektura–Období rudolfínské, in: Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988, p. 68– 94

VOKÁČOVÁ 1973 – VOKÁČOVÁ Věra: Práce Paula van Vianen ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, in: Acta UPM VIII, C. Commentationes 1, Praha 1973, p. 37– 50

VOREL 2005 – VOREL Petr: Velké dějiny zemí Koruny české VII. (1526-1618), Praha/Litomyšl 2005

WINTER 1909 – WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnost XVI. věku v Čechách (1526–1620), Praha 1909