

Hejzlar, Gabriel

Dvě antiky z Rudolfových sbírek

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1961, vol. 10, iss. F5, pp. [113]-134

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110651>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GABRIEL HEJZLAR

DVĚ ANTIKY Z RUDOLFOVÝCH SBÍREK

Z mlhy melancholické povahy císaře Rudolfa II. proniká jako světlý paprsek jeho záliba v uměleckých výtvorech a jeho mecenášství k současným představitelům vědy a k mistrům výtvarných umění. Když se usídlil trvale na Pražském hradě, žil tu ve svých komnatách v úzkém kruhu svých dvořanů a v kosmopolitické společnosti umělců z Itálie, Německa, Nizozemí i domácích, mezi nimiž byli malíři, sochaři, rytci a brusiči skla, řezači drahých kamenů, zlatníci, medailéri, kovotepci, cizeléři, zbrojíři, řezbáři, hodináři, miniaturisté, a v kruhu učenců — byli to matematici, přírodovědci, chemikové, po případě alchymisté, astronomové, respektive astrologové, lékaři, filologové aj. Císař se oddával nerušeně a s podivuhodnou vytrvalostí i svěmu sběratelství, až přímo fanatickému, odsouvaje často stranou vladařské povinnosti. K uměleckým výtvorům ve svých sbírkách a do mezinárodní společnosti své umělecké družiny se utíkal tím více, čím silněji na něho doléhaly tísnivé starosti politické a válečná nebezpečí. Tak se zachraňoval hrdý a před veřejností uzavřený i plachý vladař před drsnou skutečností a přenášel se přes neklid své doby uvnitř i za hranicemi. I přes poruchu svého duševního zdraví, jež se u něho projevovala zcela zjevně po r. 1600, dovedl císař udržeti svůj zájem o umění. Dr. Jan Pistorius, jenž poznal u něho duševní chorobu, dovedl obratně udržovati jeho sběratelskou vášeň a tím přivoditi i zlepšení jeho psychopatie. V těchto šerých letech jeho života hluboce ho okouzlovala též hudba.¹ Císař nešetřil ani úsilí, ani peněz, jen aby stále rozmnožoval zděděnou sbírku do rozměrů, jež budila u současníků neomezený obdiv. Ke konci života ovšem doplňování sbírek značně polevilo, když císařova melancholie značně rostla a finančních prostředků bylo málo.²

Jeho sběratelství bylo zaměřeno na malby, sochy, rozmanité dekorativní předměty z drahých kovů, na mince, různé kuriozity, technické vynálezy, zajímavé a exotické přírodniny a na vše, co bylo neobyčejné látkou nebo provedením. Vedle děl současných umělců i ze starší doby shromažďoval Rudolf i antiky. Jeho sbírka — tato největší Schatz- und Kunstkammer své doby — byla mnohostranná. Byly tu originály vedle kopií, s nimiž se při své sběratelské vášni Rudolf často dočasně spokojil,³ umělecká díla vedle běžných i vzácných kuriozit, předměty užitkové vedle ozdobných, skutečné umělecké výtvořiny vedle věcí bez umě-

lecké hodnoty, z materiálů vzácných i prostých, domácích i exotických, z kovů, kamenů, drahokamenů, polodrahokamenů, práce ze skla ryté a řezané, malby, kresby, rytiny, plastiky ze dřeva a slonoviny, práce vyřezávané a intarsované.⁴

Své sbírky rozhojňoval císař jednak objednávkami u současných mistrů, jednak nákupem jednotlivých předmětů i celých sbírek ve své říši i v ostatní Evropě. Měl všude rozestřenou síť placených agentů a komisionářů pro získání uměleckých i jiných památek; jeho zplnomocněnci a vyslanci na cizích dvorech, zvláště v Itálii a ve Španělsku, byli pověřeni úkolem podávat informace o hledaných věcech, po případě i jejich nákupem. Vysílal i zvláštní posly, aby mu opatřili obrazy, sochy, starožitnosti a rozmanité umělecké předměty pro jeho Schatzkammer. Byli to např. Jakub Strada a dvorští umělci (např. Hans von Aachen, rytec Kraetsch aj.), nebo někteří šlechtici (F. Šlik, H. Khevenhüller). Mnoho získal císař i darem. Vladařské dvory, šlechtici, města, církevní hodnostáři, kláštery, bankéři a jiní bohatí jednotlivci si vykupovali císařovu přízeň a blahověli věnováním uměleckých památek, mezi nimi i antik. Vyhovování sběratelské vášni Rudolfově se tak stalo součástí mezinárodní evropské politiky.⁵

Správce Rudolfových sbírek, jeho poradcem a akvizitěrem, byl od r. 1576 v Praze Jacopo Strada, rodem z Mantuy, žák Tiziánův, vynikající a uznávaný znalec numismatiky a jako sběratel přední odborník té doby v římské archeologii, jenž byl ve službě habsburské jako správce uměleckých sbírek již za Ferdinanda I. a Maxmiliána II., jako aulicus antiquarius.⁶ Po jeho smrti (1588) se stal dvorním antikvářem jeho syn Octavio, jenž byl k císaři snad ve vztahu ještě bližším.

Sbírky Rudolfovy byly jako jiné tehdejší vladařské a šlechtické sbírky majetkem osobním a rodovým a měly vysloveně soukromý ráz, s cílem vyhověti císařovu vkusu a jeho zálibám, bez určení širším uměleckým a vědeckým potřebám, nebo jako vzorná kolekce pro mimodvorskou společnost, pro širší vrstvy a bonum publicum. Občas ji spatřil nějaký vzácný císařův host, ale ostatní Praha o ní mnoho nevěděla; a proto je o ní v současné literatuře celkem málo zmínek. Bylo třeba, aby došlo časem k změně sociálních poměrů a politických názorů, kterou byla učiněna trhlina do výhradního nadprávi k uměleckému požitku vládnoucích jednotlivců.

Uspořádání Rudolfových sbírek bylo bez systému a nemělo nějaké vnitřní souvislosti, nebylo řízeno ani vědeckými zřeteli, ani požadavky estetickými; komnaty pražského hradu, sály, chodby a schodiště, po případě i zahrada se zaplňovaly postupně, jak přicházely přírůstky.⁷ Nebylo ani řádného inventáře za života císařova.⁸

Po smrti Rudolfově (1612) nastala postupná diaspora jeho uměleckých sbírek do celé Evropy, ač už i za jeho života mnoho zašantročil jeho komorník F. Lang a po něm jeho nástupce Rucky. Část jich dal odvézti ke svému dvoru ve Vídni jeho bratr a nástupce Matyáš, kde se staly jádrem císařských sbírek habsbur-

ských.⁹ Nenahraditelné ztráty jim přivodila válka třicetiletá, kdy bylo odvezeno do ciziny (Mnichova, Drážďan, Švédska) množství uměleckých památek k zaplacení náhrady za vojenskou pomoc nebo jako válečná kořist. Mezi nimi byly i antiky.¹⁰ Z nich byly tehdy vedle bronzů a prací z mramoru do sbírek hledány zvláště řecké a římské mince, výtvary toreutické a glyptické. Vázy, terakoty a malby vyvolaly zájem až v druhé třetině 18. stol. počínajícími nálezy v Herkulaneu a v Pompejích, v etruských hrobkách a v nekropolích jižní Itálie a na Sicilii. Znalost antického světa v té době se šířila i vykopávkami, ovšem ještě nesystematickými, a nálezy některých význačných uměleckých děl (např. Laokoonta, Apollona belvederského, vatikánského torsa aj.) vyvolaly obdiv a nadšení; paláce vládařské a šlechty církevní i světské v Itálii se začaly plnit antickými památkami.

Rudolfův obdivný poměr k antickým výtvorům a zájem o ně lze si vysvětliti jeho výchovou a humanistickým vzděláním, jež tehdy stálo nadřaděno ostatním oborům. Jako princ byl vychováván se svým bratrem Ernestem od svého 12. do 19. roku (1564—1571) na dvoře španělského krále Filipa II., jenž byl jeho strýcem. Dostalo se mu humanistického vzdělání od J. Tonnera a pod vedením Dietrichsteina učil se latinsky mluvit a psát. Šlo nejen o poznání jazyka, nýbrž i o věcné poučení, neboť si v jednom dopise z té doby chváli, že se při četbě Caesara a Cicerona učí *res et verba*.¹¹ Pobyt na španělském dvoře přinesl nepochybně mnoho pro jeho poznání antického světa, neboť na vyjížděkách po někdejší Hispanii se oba princové setkávali s římskými památkami, zvláště se stavbami. V Escorialu pak byla nejen velká knihovna, nýbrž i vzácné umělecké sbírky, stejně jako v zámku San Ildefonso a v Museu del Prado. Bylo to v době, kdy na dvůr španělský bylo dovezeno z Itálie mnoho antických plastik, jež bylo možno tam volně nakupovat, neboť při zchudnutí některých šlechtických rodů přicházely jejich sbírky do prodeje.¹² Lze mít za to, že i mnohé literární dílo mohlo zapůsobit na mladého prince. Starším jeho současníkem je např. významný spisovatel, malíř a architekt G. Vasari, jehož dílo poukazuje i na antické výtvary. Když se Rudolf vrátil ze Španělska do Vídně, byl z počátku oddělován od účasti na politickém dění, i měl patrně dost příležitosti věnovati se své umělecké zálibě, zvláště když správcem dvorních sbírek byl Jacopo Strada, s nímž mohl být v stálém denním styku.¹³ Tento znalec antických památek, zvláště numismatiky, přesídlil s Rudolfem do Prahy (1576).

Rodinnými předchůdci Rudolfova sběratelství byli jeho habsburští předci, počínajíc Maxmilianem I., jenž měl i kolekci antických mincí, kterou mu zpracoval známý sběratel antík v Augsburgu Konrad Peutinger.¹⁴ O antiku a zvláště o mince se zajímal císař Ferdinand I. a Maxmilian II., v jejichž službách byl J. Strada.¹⁵ Významnou sbírku si založil Rudolfův strýc Ferdinand tyrolský v zámku Ambrase, kterou po něm Rudolf získal.¹⁶

Císař Rudolf nebyl sám mezi současnými evropskými vladaři, neboť ve Francii,

Německu, Španělsku, Itálii byly sbírky antik běžné i dříve; vždyť antické památky byly hledány a sbírány intenzivněji již od 14. století a zvláště v quattrocentu. Vynikl však nad současníky, kteří v něm viděli německého Medicea. Byl počítán k nejučenějším vládcům své doby.¹⁷ O jeho zájmu mítí po případě aspoň kresby význačných antik svědčí, že jeho dvorní malíř Josef Heintz, vyslaný jako umělecký agent do Itálie, měl za úkol malovat pro císaře antické sochy.¹⁸

Je možno, že mezi knihami v inventáři z r. 1619 (*Inventarium*, s. v. Pücher, folio 10 A, str. 3, ed. Morávek, 1937), byly publikace antických památek, které vyšly v 16. stol., zvláště v jeho 2. polovici, a které pravděpodobně nechyběly v hradní knihovně Rudolfové. Např. *Illustrium imagines*, jež vydal 1517 a 2. vyd. 1524 Andreas Fulvius, nebo předního tehdejšího znalce starověku Fulvia Ursina *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus*, 1569—1570, 2. vyd. 1598, nebo epochální dílo Antonia Agostino, *Dialogo de Medallas Inscriciones y otros anti-quedades*, vyšlé 1587, nebo *Speculum Romanae magnificentiae* od A. Lafreri, 1575, U. Aldrovandioho *Statue antiche di Roma* (1556), L. Demontiosi *Commentarii de sculptura et pictura antiquorum etc*, 1585, aj.¹⁹ V těchto a jiných podobných publikacích nacházel snad i císař hlubší odborné poučení.

Sběratelství Rudolfovo, jež mu bylo takřka životní potřebou, je hodnoceno nestejně.²⁰ Císař byl vášnivým sběratelem, jenž hromadil umělecké památky kolem sebe a jen pro sebe, takže byly zdrojem poznání a uměleckého požitku jen jemu a úzkému dvorskému kruhu, a nikoliv ostatním společenským vrstvám. Jeho zájem o umění je poznamenán dobou a rodinnou tradicí — je eklektický a zaměřen retrospektivně až k antice. Byl sám umění milovný i znalý, neboť v mládí sám maloval a byl dovedným kreslířem. Při svém stálém styku s umělci měl příležitost zdokonalovat své znalectví a tříbit vkus, takže vynikl nad mnohé své současníky. Zanechal po sobě velké umělecké poklady, které byly po jeho smrti oceněny na 17 milionů rýnských, ale v Praze z nich zůstaly zcela nepatrné zlomky.

Jednotlivé antické památky se dají v Rudolfových sbírkách těžko určit pro neúplné a nedostačující označení v tehdejších inventářích. O jejich určení se pokusil podle rukopisného inventáře z r. 1621 v dvorní knihovně ve Vídni L. Urlichs,²¹ ale bylo by třeba nového, podrobnějšího zjišťování. Poukazujeme z těchto památek aspoň na dvě, jež dobře reprezentují rozptýlené a zachráněné trosky z bohaté Rudolfovy kolekce antik. Je to *Gemma Augusta* a t. ř. *Ilioneus*.

Předmětem sběratelského zájmu Rudolfova byly zvláště glyptické výtvo-ry z drahokamů a polodrahokamů. Rudolf zaměstnával v tomto oboru mnoho mistrů, neboť v Čechách byly pro něj příznivé materiálové podmínky. O množství řezaných a rytých kamenů v jeho sbírce svědčí mimo jiné i to, že si Švédové při vpádu do Prahy prokázaně odvezli odtud 34 exemplářů.²² Antické gemmy a kameje se těšily v té době zvláštní oblibě a byly vedle mincí důležitými prostředníky v poznání antické výtvarné práce. Vládcí pozdní renesance (ve Francii např.

král František I.) při svém zájmu o tento druh uměleckých památek dovedli jich využít též pro vlastní oslavu tím, že dali přepracovat antický výtvar.²³ I není divu, že císaře okouzila slavná kamej z arabského sardonixu známá pod jménem *gemma Augusta*, jež patří k nejkrásnějším odkazům antické glyptiky. (Tab.)

Dobře dochovaná kamej, mimo malou puklinu na levém okraji dolní části celkem nedotčená zubem času, jemuž vzdoroval dvojrstevný polodrahokam, podává výtvar, jak se zdá, v stavu, v jakém vyšel z ruky umělcovy. Nesouměrný uzávěr levé strany však budí podezření, že práce není dochována v původním stavu; chybí tu jedna postava v toze a seříznuto je levé křídlo Victorie. Není vyloučeno, že ve středověku došlo při orámování zlatem a stříbrem k částečně pozměněné úpravě tvaru. Dosud si však uchovala, jak se zdá, stejný dvojbarevný lesk jako v době svého vybroušení.²⁴

Ale osudy její jsou velmi pestré. První zprávy o kameu jsou v inventáři pokladů a relikviářů v chrámu St. Sernin v Toulouse v době od r. 1246 do r. 1533, kde sloužila jako pektoreale. Do majetku církve se dostala asi z poantického dědictví římského císařského dvora, pro nějž byla pracována, možná darem císaře Karla Velikého. Zde byla žárlivě chráněna proti zájmu tehdy nejmocnějších někdejšího světa. Marně se pokoušel ji získat pro svou sbírku papež Pavel II. Chrámový asyl opustila kamej na rozkaz francouzského krále Františka I., jenž si ji vynutil pro sebe pod záminkou, že ji chce věnovat papeži Klementu VII. za jeho návštěvy ve Francii (r. 1533). Tak se dostala do majetku francouzského dvora a odtud byla odcizena za náboženských zmatků a při plenění Cabinet du Roi (1591). Na trhu v Itálii ji koupil pro císaře David z Bruselu. Ale jsou i jiné verze o jejích osudech.²⁵ Rudolf ji možná pokládal i za výtvar s magickou silou kamene. Tím by se asi též vysvětlila veliká cena (12 000 dukátů), kterou za ni zaplatil.²⁶

Kamej vyznačuje provedení umělecky vkusné a technicky jemné, obratná kompozice námětu a originální jeho inspirace. Měkké kontury postav jsou jemně řezány v bílé vrstvě onyxové na sytě hnědém pozadí, na ploše nepravidelně eliptické o rozměrech 223 mm a 187 mm, o kolísavé síle kamene $3\frac{1}{2}$ –14 mm.²⁷ Působí účinným kontrastem mezi horní vrstvou světlou a tmavým pozadím jako malba, v níž se při efektní bichromii uplatňuje hra světla. Krása přírodní barvy a materiálu je tu zvýšena uměním rytcovým. Proslulá kamej je známa tak, že by nebylo třeba jejího popisu, kdyby nešlo o problém její stále nové interpretace a jejího datování.

V plochem reliefu provedeném v mléčně bílé vrstvě na hnědém průsvitném podkladě je zobrazeno 20 postav — polovina v širším horním páse, polovina v užším dolním. Ústřední figurou v horním páse je nepochybně Augustus sedící v chladné majestátnosti, olympsky vznešené, na tribunském subselliu,²⁸ jediný v čistě profilovém podání. Je pojmenován portretními rysy tváře a nad hlavou

na kotouči globu světa znamením souhvězdí kozorožce, za něhož se narodil (Suetonius, Aug. 94, Dio Cassius LVI, 25).²⁹ Podán je v schematu trůnícího Dia Feidiova v heroisované polonahotě³⁰ s atributy vládce bohů, s dlouhým žezlem v levé ruce a s orlem sedícím u nohou, ale ne zcela jako Jupiter, neboť v pravé ruce má augurský odznak (lituus)³¹ a za podnoží mu slouží štít. Je to ztlumené zobrazení Augusta jako nejvyššího boha na italské půdě, kde pro zbožnění císaře nebyly podmínky ještě zcela připraveny. Kamej ovšem byla nejspíše určena jako kabinetní výtvar pro císařský dvůr, kde takové lichocení řeckým mistrem Orientu (byl to pravděpodobně Dioskurides) bylo možné, ne-li ještě v římské veřejnosti. Ale ani to není vyloučeno, mohl-li např. Vergilius v I. ekloge (v. 6 n.) označit svého mocného ochránce Oktaviana jménem „deus“. Není proto třeba s G. Brunsovou³² se domnívat, že kameo bylo vytvořeno pro východní část říše římské, kde se Augustus dal uctívat vedle bohyně Romy jako bůh. (Suetonius, Aug. 52). Jeho deifikace se projevuje ve výtvarných dokladech ovšem mnohem dříve v Orientě, kde při dlouhé tradici divinování diadochů byly i jemu prokazovány božské počty. Svědčí o tom kult Augustův prokazovaný mu tam ve společenství s bohyní Romou např. v chrámech v Pergamu, Nikomedii, Mylase, Ankyře aj. již od r. 30. př. n. l.³³

Ostatní postavy jsou k němu obráceny celkem v tříčtvrtěčném natočení. Po jeho pravici sedí jako *θεά σύνθερος*, pootočena k němu a hledící na něho, bohyně Roma, oděná v průsvitném lehkém šatě, v typu ozbrojené Athény, ale v matronálním podání a bez aigidy, s podnožím štítů; v jedné ruce drží kopí, druhou se dotýká meče.³⁴ Vedle stojí 13–15letý chlapec ve vojenském šatě a ve zbroji, ale bez přilby, jenž levicí přidržuje před hrudí jilec kordu³⁵ a pravou ruku má chlapecky zcela nenuceně opřenu v bok.³⁶ Jeho identifikace je sporná, neboť ikonografie členů císařské rodiny je dosti komplikovaná. Souvisí to s věcnou interpretací výjevu a s jeho časovým zařazením (viz níže). Pomýšlelo se na Germanika³⁷ nebo na nejstaršího vnuka Augustova Gaia Caesara, jenž byl designovaným nástupcem císaře Augusta.³⁸

Zcela vlevo sestupuje s vozem, jehož spřežení řídí Victoria, oděná v toze a tunice, ověněný vojevůdce, v levé ruce držící dlouhé žezlo, v pravé asi svitek; podle fysiognomických rysů je to pravděpodobně Tiberius, který se vrací z vítězného boje, jak naznačuje postava Victorie. Sotva však tu lze pomýšlet s většinou badatelů na Tiberia jako triumfátora, poněvadž nemá triumfální odznaky (v rukou žezlo s orlem a vavřínovou ratolest), není zde triumfální vůz se čtverospřežím, ale dvojkolka s dvojspřežím. Třetí kůň asi k spřežení nepatří.³⁹ Vítězný Tiberius sestupuje s vozem, snad aby se poklonil Augustovi po návratu do Říma a přinesl oficiální zprávu o vítězné akci. Pod vozem leží zbraně na znamení skončené války. Na levém okraji jsou dochovány zbytky reliefního podání osoby, jež možná pomáhala Tiberiovi při sestupu s vozem. L. Curtius (uv. m. 81) a Kűthmann (uv. m.) pomýšleli na Tiberiova bratra Drusa.

Za Augustem vpravo a vedle něho jsou alegorické a božské postavy. Alegorická figura s věžovitou korunou na hlavě je buď Kybele nebo personifikace obydlené země (Oikumene), jež drží nad hlavou císařovou dubový věnec propůjčený mu jako zvláštní pocta za záchranu občanů (*corona civica ob servatos cives*), jak se praví v Monumentu Ancyranu a jak se objevuje na jeho mincích.⁴⁰ Brunsová⁴¹ vidí v postavě představitelku měst, jež drží nad hlavou věnec jako znamení trvalé vlády, což je výklad méně pravděpodobný. Sedící ověšená žena s rohem hojnosti, opřená pravicí o Augustovo sedadlo, je asi Terra Mater nebo Tellus, personifikace úrodné země, k níž se tulí dětští geniové plodnosti, jeden s klásy v ruce. Vousatý stařec v typu Neptuna stojící za ní symbolizuje asi římskou moc na moři.

Umění doby Augustovy s oblibou spojovalo historickou skutečnost a bytosti božské a postavy symbolické nebo alegorické, jak to dosvědčuje např. výjev na stříbrném poháru z Boscoreale v Paříži⁴² nebo reliefní pás na současné Ara Pacis Augustae, kde jsou ovšem oba světy, realita a symbolika, vedle sebe a přímo se neprolínají.⁴³ Ukazuje tak plastika této doby souběžně dvoji ráz, spojení dějin a alegorie, portrétních rysů s typem, prvků realistických s klasicistní stylisací.⁴⁴

Sotva lze proto připustit interpretaci, kterou podal G. Aschbach⁴⁵ a které se u nás přidržel J. Němec, že nejde zde o alegorické postavy, ale vesměs o podobizny členů císařské dynastie, kteří jsou zde jako *θεοὶ ἐπιφαιεῖς*.⁴⁶ Agrippa např. je shledáván v podobě vousatého Neptuna, Octavia v postavě Kybely (Oikumene) aj. Shledává-li Němec v římských vojácích v dolním páse Tiberia, Drusa, Gaja a Lucia, přehlídí, že by byli zpodobeni v činnosti, která se dá stěží spojit s jejich vysokou vojenskou funkcí a s vrcholným společenským postavením.

Ve výjevu s majestátní vznešeností sedících hlavních postav je slavnostnost téměř hieratická; jeví se tu jakési *maestoso* jako náznak Augustem sjednaného míru. Seskupení postav vytváří dojem značně hloubkové prostorovosti — Roma sedí poněkud odsunuta z předního plánu, Gaius stojí hlouběji a za ním je kůň a spřežení ve smělé zkratce; Tiberius sestupuje s vozu směrem kupředu.

K tématickému vysvětlení horního pásu přispívá spodní pole, jež svým námětem symbolisuje vítězství dobyté nad „barbary“. Je to výjev plný dějové dramatickosti, který je v působivém kontrastu k horní scéně a činí dojem realisticky životné pravdivosti. Tvoří jej dvě skupiny postav. Na levé straně zřizují dva římstí vojáci s dvěma pomocníky vítězný památník (*tropaion*), na němž je připravena přilba, brnění a štít s emblemem šira, který má pravděpodobně vztah k Tiberiovi, jenž se pod tímto znamením narodil.⁴⁷ U paty *tropaia* sedí barbar v kalhotách a s obnaženou horní částí těla, mající spoutané ruce na zádech a tvářící se vzdorně, a barbarská žena v zoufalém zamyšlení. Vpravo od této skupiny dva římstí vojáci, kteří nemají běžnou římskou uniformu, vláčejí za vlasy jinou ženu a barbarského knížete s řetězem na krku a s fysiognomií jiného typu, jenž klečí a činí ponížené prosebný posunek. Postava římského bojovníka

v chitonu, obráceného zády, má úpravu vlasů sevřených šátkem, kůži na chitoně, vysoké střevíce a dvě metací kopí, druhý má exomidu a na hlavě makedonskou kausii. Snad jde o pomocné sbory z Makedonie.

Je to obraz trpkého lidského neštěstí a nejhlubšího pokoření zajatců a nelitostného nakládání s nimi, v souhlase s římským postojem k poraženému nepříteli; s ním neměl Říman soucit, jak o tom svědčí zvláště římský triumf s honosně chlubitvým vedením poražených odpůrců ulicemi Říma, nebo římská devisa známá z Vergiliovy Aeneidy „*Parcere subiectis et debellare superbos*“. Řecký umělec se tu patrně podřídil římskému vkusu, neboť řecké podání poražených je odlišné vcítěním výtvarníka do lidské tragiky přemoženého nepřítele a podržením jeho lidské důstojnosti; řecké humanitě by se takovéto vyjádření přičilo. Podle pathetičnosti výrazu bylo by možno soudit, že výtvarné typy barbarů byly převzaty z helenistického repertoáru, např. pergamského, nebo jím byly nějak ovlivněny. Objevují se tu jako první doklady svého druhu na římském výtvoru a předcházejí jejich známému pozdějšímu podání, např. na sloupeř Trajanově a Marka Aurelia a na jiných památkách.⁴⁸

Při souhlasném předpokladu, že je dějová souvislost mezi oběma pásy, celkem shodně se soudí, že je to oslava Augusta, za jehož auspicií — naznačuje to Augurský lituus v jeho pravé ruce — bylo dosaženo vítězství nad barbary. Kdo však byli tito nepřátelé Římanů a kdy došlo k jejich porážce, zůstává dosud otevřeným problémem.⁴⁹

Otázka se traktuje vlastně už od 17. století s použitím pramenů literárních i archeologických, kdy syn slavného Rubense Albert (1665) vykládal výjev na kameji jako Tiberiův triumf nad Pannony a Dalmaty r. 12 n. l. Shledáván, tu byl akt, o kterém se zmiňuje Suetonius (Tiberius 20) při triumfu r. 12 n. l., kde je zmínka, že Tiberius sestoupil s triumfálního vozu, aby se poklonil Augustovi (*priusquam sc. Tiberius in Capitolium deflecteret, descendit de curru seque praesidenti patri ad genua submitit*). Chlapec ve zbroji byl pro něho Germanicus. Tuto interpretaci v podstatě, i když s určitou obměnou, přijala většina pozdějších významných badatelů, neboť se zdála být ve shodě s tradicí písemnou.⁵⁰ Avšak pro chronologické potíže při interpretaci chlapce ve zbroji jako Germanika, jemuž by bylo r. 12 n. l. už 27 let, bylo třeba pomýšletí na jiného člena císařské rodiny. Proto H. Willers⁵¹ vztahoval výjev k triumfu Tiberiovu r. 7 př. n. l. za vítězství nad Germány, kdy Gaiovi, jenž se účastnil výpravy, bylo 13 let. Tím bylo dosaženo shody věku tří hlavních postav na kameji. S ním souhlasil E. Loewy⁵² i R. West⁵³ pokládal tuto hypotézu za pravděpodobnější. O. Brendel⁵⁴ shledával v kameji ilustraci k Ovidiovým veršům oslavujícím Augusta ve *Fastech* II 119 nn. a také vztahoval výjev k r. 7 n. l. Toto mínění sdíleli i P. Ducati,⁵⁵ J. Charbonneau⁵⁶ i Ch. Picard,⁵⁷ L. Polacco⁵⁸ aj. Při tomto výkladu by bylo dosaženo shody věku Tiberiova, Augustova a nejstaršího vnuka Augus-

tova Gaia. Bylo by to v době, kdy se císař zabýval otázkou svého nástupce. Nebylo však možno zde nalézt shodu s dějem, jehož ohlas je v dolním páse.

Tuto chronologickou neshodu a věcného výkladu, neboť neuznával ani interpretaci na triumf r. 7 př. n. l. ani r. 12 n. l., se snažil odstranit L. Curtius novým pohledem na datování a novou interpretaci, formulovanými v jádře těmito třemi thesemi.⁵⁹ 1. Augustus tu není skutečný, ale je podán jako zbožněný (divus), sídlící v záhrobí, v nebi (im Jenseits, im Himmel, str. 76), podobně jako Augustus na gemmě v Cabinet des Médailles v Bibliothèque Nationale v Paříži.⁶⁰ 2. Tiberia, jež není triumfátorem, přivezla Victoria řídící spřežení na voze k dosažení nesmrtelnosti, k apotheose (der Wagen der Apotheose) vedle Augusta. 3. Hlavní postavou je tu Germanicus, zemřelý r. 19 n. l., jež už dlouho dlí vedle Augusta v záhrobí; jeho rysy zde shledává shodné s jeho jinými známými portréty. Kamej byla vytvořena k jeho oslavě a k dynastické propagandě Caligulově. Klade ji proto do jeho doby.

První thesi, jež se kryje skoro s názorem Brendela⁶¹ a s Alföldim,⁶² přesvědčivě vyvrátil Küthmann⁶³ poukazem, že znamení zvěrokruhu by bylo v záhrobí zbytečné a přítomnost Romy zde nevhodná. Ani situace nevyhovuje představě apothezy. Není dobře myslitelné, že by obě postavy byly v záhrobí zobrazeny s podnožím vojenské výzbroje. Je to jiná situace než na kameji pařížské, kde jde v nejvyšším páse o apotheosu, jak je zřetelně naznačeno výtvarným traktováním této scény. Mimoto ke konsekraci Tiberia nikdy nedošlo.⁶⁴

Jak ale správně poukázal Curtius,⁶⁵ není Tiberius zpodoběn jako triumfátor, neboť nemá insignie triumfátora ani vůz se čterosprežím, ale je zde biga, kterou řídí Victoria, jež není nikde jinde vozatajem triumfálního vozu. Také bič v jejích rukou nesvědčí pro triumfální slavnostní jízdu. I když souhlasíme s Curtiem, že tu nelze mluvit o Tiberiově triumfu, nedomníváme se, že by bylo nutné požadovat zcela realistický popis tohoto slavnostního aktu. Nelze-li souhlasit s Curtiovou thesí první, ztrácí oporu these třetí. Germanika, pro jehož identifikaci Curtius⁶⁶ shledával shodné rysy s jinými jeho dětskými podobiznami, není možno označit za hlavní postavu kameje. Je to Augustus, k němuž se soustřeďují svým pohledem všechny ostatní postavy. Proč tu nejsou oba principes iuventutis, Lucius a Gajus, kteří byli adoptováni do rodiny Juliovské a často společně zobrazováni, ale jen jeden z nich, pravděpodobně Gajus, sotva lze s bezpečností určit. Přicházel patrně on v úvahu při nástupnictví, jehož problémem se tehdy císař zabýval.⁶⁷

Küthmann⁶⁸ poukázal při své analýze dolního vlysu na některé rysy, pomocí nichž se pokusil nově o identifikaci dějové situace. Podle výzbroje a částí šatu upevněných na tropaiu, které srovnává s jejich vyobrazením na několika plastikách a mincích téže doby, soudí, že tu jde o přemožené Dalmaty nebo Pannony, nikoliv o Germány, jak soudil např. Furtwängler nebo Willers, ani o zajaté Kelty ve skupině vpravo, které tu viděl Löwy. Kužlovitá přilba vojáka zvedajícího

tropaion je makedonská; jde proto pravděpodobně o představitele makedonské složky římské armády. Na pravé straně je přivádění thráckých zajatců; voják s kausí na hlavě je charakterisován jako Makedonec a žena s dvěma kopími, dříve pokládána za muže,⁶⁹ personifikuje podle Kűthmanna řecká města na thráckém pobřeží, jež byla pro římskou armádu oporou při likvidaci vzpoury proti romanofilským místním vládcům. Dospěl k soudu, že výjev se může týkat první války pannonské r. 12 př. n. l. a událostí s ní souvisejících, kdy za velitelství Tiberiova po zdolání vzpoury bylo získáno území Pannonie po Dunaj a senátorská provincie Dalmatia byla změněna na provincii císařskou (r. 11 př. n. l.) Nevztahuje se na vzbouření r. 6—9 n. l., které přineslo Tiberiovi sice triumf, ale o němž není zmínka v Monumentu Ancyranu k r. 11. Vytvoření kameje klade proto Kűthmann⁷⁰ do doby okolo r. 10 př. n. l. Bylo by to i v souvislosti se zasvěcením Arae Pacis r. 9 př. n. l., které bylo výrazem dosaženého mírového ovzduší v římské říši. Kamej by byla ohlasem událostí, které vedly k zabezpečení severní hranice zdoláním pannonské vzpoury. V té době se v císařské rodině kladly naděje v nejmladší generaci, kterou zde reprezentuje princ Gaius. Do této dějinné situace bylo by možno s Kűthmannem zasadit zobrazený výjev na kameji a časově sem zařadit i její vytvoření. Při tom není nutno pomýšlet na určitý oslavný historický akt.⁷¹ Omezená ploška kameje a umělecká úspornost dovolila jen náznakové postavy, výjev zobrazuje zjednodušeně jen hlavní momenty děje. V horním páse, v němž je symbolizováno vítězné zakončení války, se přidáním řady alegorických figur — i vozataj je symbolický, nereální — ideový okruh rozšířil a poněkud přeplnil. V dolním páse nemusí být zachycena určitá historická skutečnost, avšak může to být náznak situace, která byla provázena významnou vojenskou událostí (zde po případě úspěchy Tiberiovými nad vzbouřeními Pannony), nebo poukaz na římskou převahu a nadvládu získanou vítězstvím za Augusta nad „barbarským“ světem, jež zde reprezentují dvě dvojice muže a ženy dvou různých ethnických typů. Je však otázka, zda lze v jejich výtvarném podání zjistit konkrétní představitele určitých kmenů Římu nepřátelských.

Obratné seskupení postav, zvláště v horním páse, který je sevřenější než dolní, plastičnost a modelace tvarů s jemnými přechody, pečlivé provedení s delikátním podáním obrysů a propracováním draperií, v nichž se dosahuje malířského účinku hrou světla v různobarevnosti vrstev, protiklad mlěčně bílé vrstvy proti tmnému pozadí — to vše ukazuje ruku význačného mistra glyptika, jehož jméno však neznáme. Již P. J. Mariette⁷² pomýšlel na řeckého mistra Dioskurida, pocházejícího z Kilikie a činného asi v Alexandrii, předního rytce gem a kamejí v době Augustově, jenž pracoval pro císaře; často jej portretoval, asi jako kdysi Pyrgoteles Alexandra Velikého, a vytvořil pro něho pečutítko, jehož užíval Augustus a jeho nástupci.⁷³ Skoro obecně se soudí, že původcem kameje byl tento dvorský umělec.⁷⁴ Kamej, jež je význačným výtvozem v duchu řeckého klasicismu,

je blízká svým technickým provedením rytým kamenům, signovaným přímo Dioskuridem, jsou-li ovšem tyto signatury autentické.⁷⁵ Avšak jsou zde určité nedostatky v podání některých detailů, které by stěží bylo možno připustit při díle Dioskuridově. Např. sedící žena přetíná pravicí opřenou o sedadlo žezlo Augustovo, noha bisellia je příliš hmotná a osově k celému sedadlu nesprávně postavená, je nepoměr drobné hlavičky k tělíčku u putto stojícího vpředu. A proto se staví např. Kūthmann⁷⁶ skepticky k této vindikaci. Rozhodnutí je však ztiženo i tím, že není zatím zcela bezpečně zjištěno, zda nebyla kamej v pozdější době nějak přepracována, jako tomu bylo při kameu pařížském.⁷⁷

Pro Římany pracovaly řecky školené ruce umělců, jak víme o jiných výtvorech té doby, které vznikly v téže atmosféře a jsou naplněny ideologií římskou. Thema kameje bylo pravděpodobně určeno císařským dvorem, jako byl ideologicky řízen tvůrce Arae Pacis.⁷⁸ Kamej vytvořená řeckým umělcem, možná Dioskuridem, s thematickou náplní římskou podle přání dvorských kruhů, je římským protějškem ke skvělým, podobně oficiálním glyptickým výtvorům doby helenistické, jež byly pracovány zvláště v ptolemaiovské Alexandrii, po případě v seleukovské Antiochii.

Vedle výtvarné hodnoty má tento klenot antické glyptiky technicky zdařilého provedení též cenu jako pramen historický, neboť tu jsou vedle alegorických postav skutečné osobnosti z císařské rodiny (Augustus, Tiberius, Gaius?) portretně charakterisované, takže se nám jeví kameo, jež bylo nejspíše určeno pro dvorské prostředí, jako rodinný skupinový portret s reprezentativní funkcí v určité dějové, po případě dějinné situaci. Podobnost s danými osobnostmi vyznívá ovšem při drobných rozměrech uměleckého výtvoru celkem konvenčně. Přítomnost Romy, jež je postavou abstraktní a symbolisuje římský stát a národ, a olympsky trůnící Augustus, jenž je konkrétní osobností s individuálními portretními rysy, účast bytostí nadzemských nebo alegorických idealisují skutečnost a povznášejí výjev do vyšší sféry pod vlivem ideologie, jež se vytvořila v helenistickém orientě a pronikla do Itálie. Výtvarná díla doby Augustovy stejně jako mnohá současná díla básníků (např. Vergilia, Horatia, Propertia, Ovidia) oslavují a dvorským lichotnictvím zarámovaným do mythologické alegorisace přikrašlují politické události a šíří oficiální ideje vládnoucí císařské rodiny a jejich společenských opor. Ani básníci nešetřili lichocením k Augustovi jako k tvůrci občanského a světového míru. Vojenskopolitické dění je na naší kameji při střízlivosti jevů v uměleckém přepise a tlumočení, určeném především pro vládnoucí vrstvu, nepochybně idealisováno.

Zůstává zde několik nerozřešených problémů, které nedovolují pokládati t. ř. gemmu Augustovu za výtvor s jistotou správně interpretovaný a časově přesně zařazený. Je to však historický dokument, v němž se obráží politicko vojenské dění v jednom úseku života císaře Augusta. Obrazová jeho mluva však vyžaduje dosud k úplnému porozumění podrobnějšího výkladu, při němž by se znovu

přihlédlo k tomu, zda kamej nebyla během dob nějakým zásahem nově upravena. I v interpretaci, i v datování jejím, jak patrně, *sub iudice lis est*.

Pro historii Rudolfovy sbírky antik je příznačný osud torsa antické sochy, t. ř. *Iliouneia*, chovaného dnes v glyptothece mnichovské (č. 270), které podivnou náhodou ušlo za války třicetileté odvezení do ciziny s jinými uměleckými památkami jako válečná kořist.⁷⁹ (Tab. .) Zůstalo v Praze mezi různými předměty, které byly uloženy za sedmileté války v sklepení Pražského hradu až do r. 1782, kdy byla budova hradu upravována pro jiné potřeby a jeho sklepy byly vyprazdňovány pro zřízení vojenských skladišť.⁸⁰ Tehdy bylo mnoho věcí odtud odesláno do Vídně a méně ceněné předměty byly vydraženy v aukci.⁸¹ Mezi nimi bylo i uvedené antické torso, jež získal pražský vetešník Žebrák přihozením jednoho krejcaru k vyvolací ceně 30 kr. Tak se stal majetníkem skvělé antiky, kterou kdysi opatřil H. v. Aachen pro císaře Rudolfa asi darem od vévody modenského.⁸² Poněvadž se vetešníkově koupě zdála nevýhodná, prodal torso jako kus mramoru malostranskému sochaři Malinskému za 4 rýnské.⁸³ Od Malinského koupil torso za jeden dukát proslulý profesor anatomie vídeňské university dr. J. Barth, známý ve své době jako německý sběratel uměleckých památek.⁸⁴ Barth dal doplnit torso v sádře sochařem J. M. Fischerem, jenž vytvořil hlavu obrácenou vzhůru a ruce vztaženy nahoru v obranném gestu.⁸⁵ Hleděl pak získat pro doplnění sochy Canovu; ten však odmítl stejně jako neprovedl žádané na něm doplnění Elginových mramorů v Britském museu.⁸⁶ U Bartha zhlédli torso význační umělci té doby (např. Canova, Rauch) i přední archeologové (např. K. A. Böttiger, Fr. G. Welcker) a oceňovali je jako význačné dílo. Na vídeňském kongrese 1814 přítomný korunní princ bavorský, pozdější král Ludwig I., odkoupil sochu od Bartha za 6000 dukátů a získal tak pro svou sbírku v Mnichově výtvar, který pokládal za perlu své antické sbírky.⁸⁷ Cena zaplacená Barthovi byla pokládána obecně za příliš vysokou.⁸⁸ I Ludwig si přál mít sochu restaurovanou, ale Thorwaldsen ani Tenerani jeho žádosti o doplnění nevyhověli.⁸⁹

Torso sochy z bílého mramoru, vysoké 89 cm, představuje mladíka mezi chlapectvím a jinoštvím; chybí mu hlava s krkem, ruce, prsty pravé nohy, jsou dochovány jen násadce k nim. Původní svěžest povrchu utrpěla poněkud na horní části zád a na prsou, nedotčen je jen povrch levého stehna a levého chodidla, takže původní vzhled dochován není. Přesto se jeví jako dílo velmi dobrého provedení. Navrtnané otvory v pažích jsou od novodobého doplnění sádrrou, jež však bylo opět odstraněno. Kdežto ještě H. Brunn⁹⁰, A. Stahr,⁹¹ S. Reinach,⁹² M. Wegner⁹³ pokládali torso pro přednosti technického podání za řecký originál, považuje se dnes obecně za velmi dobrou římskou kopii, kterou však mohlo pracovat dláto řeckého mistra.⁹⁴

Chlapec sklesl na obě kolena a opírá se o zemi zvláště prsty levé nohy a je nakloněn k levé straně. Zvedá paže vzhůru, kam byl asi obrácen i jeho pohled. Máme dojem chlapce prosícího o milost, nebo činícího obranný posunek proti

nějakému nebezpečí shora, při čemž se prudce shýbá k levému boku.⁹⁵ Samostatnou sochou asi nebyl, ale byl pravděpodobně součástí nějakého sousoší nebo skupiny soch, ač se namítá, že mohl stát samostatně, neboť připouští pohled z více stran.⁹⁶

Zcela uspokojivá interpretace námětu dosud podána nebyla. Pro povrchní celkovou podobnost s postavou mladíka ze skupinového výjevu záhuby Niobovců, hroutících se pod Apollonovými šípy (na vatikánském sarkofágu), byl v něm shledáván nejmladší ze synů nešťastné Nioby, Ilioneus, jenž podle líčení Ovidiova (*Metamorfosy* VI, 261—266) vzbudil soucit i u samého Apollona, takže podle slov básníkůvých jen stěží odolal jeho prosbám.⁹⁷ Proti zařazení mezi plastiky, jež by patřily k sousoší s námětem potrestání Nioby, se vyslovil už J. Overbeck.⁹⁸ I Brunn⁹⁹ poukázal na odlišnosti od tohoto sousoší stejně jako P. Wolters.¹⁰⁰ Též Picard¹⁰¹ a Bulle¹⁰² neřadí torso mezi Niobovce. Skutečně se od nich liší úplnou nahotou a tím, že zde není naznačen na basi terén. Proto sotva mohl býti součástí uvedeného sousoší.

Torso bylo také interpretováno jako zobrazení syna Priamova Troila, prosícího o milost Achillea,¹⁰³ nebo jako Dryanta, ohrožovaného buď svým otcem Lykurgem, vládcem thráckým, nebo šilicím Heraklem a prosícího o slitování. Jiní pomysleli na Ganymeda.¹⁰⁴ Žádná z těchto interpretací není dosti přesvědčivá, takže je nutno se spokojiti s označením torsa t. ř. Ilioneus, které mu bylo dáno již v pol. 16. stol. Ulissem Aldrovandim.

Měkké podání povrchu, plynulé přechody jednotlivých částí těla, jemné a pečlivé promodelování svalů, jež však nejsou výrazem síly, bohatě se rozvíjející pohyb postavy a zachycená prudkost úhybné akce v trupu, takže se hrudní část jeví k břišní partii v tvrdé a neplynulé spojitosti, křížící se osy v horní části těla a rytmus pohybů kladou originál této kopie do 2. pol. IV. stol. př. n. l., spíše do blízkosti Lysippova Apoxyomena než děl Praxitelových.¹⁰⁵

Jméno sochaře známo není. O jeho určení se pokusil G. Lippold,¹⁰⁶ jenž připsal originál Timotheovi, mistru, který vytvořil akroteria a modely pro sochařskou výzdobu chrámu Asklepiova v Epidauru (kol. r. 370 př. n. l.) a účastnil se jako spolupracovník na plastické výzdobě Mausoleia v Halikarnasu.¹⁰⁷ Natočení těla, pohyb paží, vtažení břišní partie a volnou pohybovost všemi směry pokládal Lippold za příznačné rysy Timotheových postav, které mu v anonymním památkovém materiálu připisuje. Pokládal je za mistra, od něhož se mnoho naučil Skopas. Přiřčení díla tomuto umělci, i když se jeho některé charakteristické rysy zdají dobře zjištěny, je nutno však pokládati za průzatimní. K. H. Süsserott^{107a} a kladl dílo na počátek 3. stol., ale své datování blíže nezdůvodnil.

Historie „Ilionea“, známá celkově od pol. 16. stol., má svou předmluvu či prehistorii, která je uvádí do vztahu s mistrem Lorenzem Ghibertim (1378—1455). W. Bode¹⁰⁸ poukázal, že na t. ř. soutěžném reliefu pro severní dveře baptisteria S. Giovanni ve Florencii, kterým získal Ghiberti vítězství nad Bruneschim, se

shoduje postava Isáka celkovým podáním těla, držením plecí, sklonem klečících nohou (mimo odchylky) s t. ř. Ilioneem, takže se zdá skoro věrnou jeho kopií. Antikisující motivy a tvary u Ghiberta zjistil též H. Brockhaus,¹⁰⁹ Julius Schlosser¹¹⁰ a jini badatelé. U nás upozornil např. A. Matějček¹¹¹ na „antickou krásu tvaru v nahé postavě Isáka“. Ghiberti se zabýval antikou historicky a theoreticky (např. studiem díla Plinia St.) a byl sběratelem antických památek; měl ve svém majetku řecké a římské mramory a bronzy.¹¹² I není vyloučeno, že měl v majetku i naše torso. Podle rekonstruované historie osudů „Ilionea“ Grünwaldem¹¹³ bylo torso po tři generace v majetku rodiny Ghiberti ve Florencii, počínaje otcem Lorenzovým, u něhož bylo do jeho smrti (1455), až jej jeho pravnuk Vettorino asi r. 1530 prodal G. Gaddimu. Prokázáno to ovšem není. Po něm je vlastnil kardinál Rodolfo Pio da Carpi,¹¹⁴ který sochu převezl do Říma. Odtud přešlo do majetku rodu Este ve Ferrarě, kde je patrně spatřil U. Aldrovandi a vydal s popisem ve svých *Statue di Roma*, 1562; z něho je patrné, že socha byla bez hlavy a bez rukou (*una statua senza braccia e testa d'un giovane tutto ignudo*). Pak byla převezena do Modeny, kde ji získal Hans v. Aachen pro Rudolfa II. (r. 1603) pravděpodobně darem od Cesare d'Este, jenž si tak hleděl získati přízeň císařovu proti papeži.¹¹⁵

Podobnosti Izáka s Ilioneem jsou četné, takže se použití antické předlohy a opření o ni zdá zřejmé. Je zde obdobný celkový obrys krásného, mladistvého nahého těla, shodné držení klečících nohou, pravé více vertikální, levé ve sklonu šikmém a v poloze před pravou nohou, vzpažení ramen, z nichž pravé je zvednuto, levé skleslé níže; velmi blízce je podána krajina kyčelní. Grünwald usoudil proto, že Ilioneus byl v majetku Ghibertů a že jej Lorenzo měl doma před očima před svou soutěží.¹¹⁶

Jsou zde však i značné odchylky mezi oběma výtvoři, na něž poukázal G. Hübner.¹¹⁷ Na př. dolní části nohou jsou u Izáka zkříženy, což je poloha neantická, ruce jsou vzadu svázaný, prsa a břicho nejsou vtaženy, není tu sklon horní části těla dopředu a výrazně vlevo aj.¹¹⁸ Podobnost shledával Hübner jen v tom, že jde v obou případech o klečícího mladíka, který se vyklání vpravo. Poněvadž osud „Ilionea“ nelze sledovati bezpečně dále zpět než do sbírky kardinála Carpi v Římě, tj. do polovice 16. stol., a není proto s jistotou prokázáno, že patřil do sbírky Ghibertiů,¹¹⁹ neuznával Hübner předpokládaný příklon Ghibertiho na naše torso. V souhlase se Schlosserem¹²⁰ však shledával Ghibertiovu předlohu v torsu Satyra v Uffizi, jež bylo v majetku rodiny Gaddi od polovice 16. století.¹²¹ Jeho tvrdá mužská muskulatura se mu zdála bližší traktování forem na Izákovi. Avšak ani zde není prokázáno, že tento možný model byl v majetku rodiny Ghibertiho, od něhož by jej byl Gaddi s jinými antikami koupil, jak Schlosser sám uznává.¹²² Mimoto se liší herkulsky stavěné torso obrysem, opačným nakloněním trupu i masivním traktováním svalů od Izáka, jak je patrné porovnáním obou výtvorů.¹²³

Krautheimer¹²⁴ neuznávájící jako vzor pro Izáka ani naše torzo, ani torzo Satyra, odvozuje Izáka spíše z klečícího Niobina syna v Kapitolském museu,¹²⁵ který připomíná obrysem horní části těla a polohou horní části levé nohy Izáka. V těle je však více energie a odlišné je sochařské traktování. Mimoto provenience sochy, jež však byla silně restaurována, a starší její historie není známa. I jiní dva Niobovci v Uffizi, známí ve sbírce od 16. stol., mají ještě méně příbuzných rysů.¹²⁶ Přesný antický prototyp pro Izáka nezjistil ani Krautheimer. Nepodařilo se mu také poukázat na žádný analogický doklad v památkovém materiálu skulptur z okruhu Lysippova nebo Skopova, do něhož řadí případný vzor pro postavu Izákovu.

Na jiný inspirační zdroj upozornil C. C. van Essen¹²⁷ poukazem na etruskou urnu s reliefním námětem Telefa, jež ohrožuje malého Oresta. Klečící chlapec na oltáři má podobnost s Izákem. Zájem o etruské umění v quattrocentu, jimž se inspiroval později i Michelangelo, Bertoldo di Giovanni aj., mohl působiti i na Ghibertiho, ale bylo by třeba tento vliv přesněji zjistiť a časově bližší určit.

Použití antického vzoru pro Izáka se obecně uznává. Jeho užití bylo podle Krautheimera¹²⁸ v prostředí humanistické Florencie, kde se vytvořila jakási móda *all'antica*, po případě i jakoby podmínkou pro vytvoření soutěžního návrhu. Ghiberti, jež se při své pokrokovosti ohlížel zpět a měl zájem o udržení kontinuity s římskou minulostí, vědomě se přiklonil k antice, jež ho i inspirovala. Jako vzdělaný a jemně cítící sběratel měl kolekci antik, i když ještě nebohatou, jež mu byly předmětem studia. Přejímal-li některou její vnější formu pro novou náplň své tvůrčí práce, není to antika žákovsky kopirovaná, ale pochopená a nově procítěná, tvůrčím procesem přetavená pro nový záměr, takže se jeví jako nová kreace.¹²⁹ Poněvadž žádné dílo podle Krautheimerovy analýzy díla Ghibertova¹³⁰ neukazuje přímý a doslovný převod antické formy a motivu, ale inspirace antikou se tu latentně projevuje, i když ne primárně, bylo by, tuším, lze připustiti podle dnešního památkového materiálu ovlivnění Izáka na soutěžním reliefu spíše torsem „Ilionea“, byl-li ovšem v majetku Ghibertiů, z něhož lze vycítiti půvab helenského eféba, jak jej mohl vyjádřiti řecký mistr 2. pol. 4. stol. př. n. l. Tím by se toto antické dílo jevílo jako prototyp, který vyhovoval mladému mistrovi při jeho selektivním přístupu k antice v jeho uměleckém záměru.

P o z n á m k y :

¹ Srov. K. Stloukal, Pekařův sborník II, 1930, 11, J. Matoušek, Sborník prací věnovaných J. B. Novákovi, 1932, 343 nn., O. Schürer, Prag, Kultur, Kunst, Geschichte, 5. vyd., 1935, 154.

² Srov. F. X. Hørlas, Rudolf II., milovník umění a sběratel. b. r. (1916), 27, 68 n., J. B. Novák, Rudolf II. a jeho pád, 1935, 8, 16, A. Gindely, Rudolf II. und seine Zeit I², 1868, 26, H. Zimmermann, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn, ed. A. Ilg, 1893, 210 nn., Schürer, uv. sp., 154 nn., 159 n.

- ³ Srov. J. Schlosser, *Jahrb. d. kunsthistor. Sammlungen in Wien* 24, 1903, 133.
- ⁴ Srov. Zimmermann, *uv. sp.*, 211 nn.
- ⁵ Srov. L. Urlichs, *Zeitschrift f. bildende Kunst* 5, 1870, 49 nn., 81 n., Harlas, *uv. sp.*, 54, 56, K. Chytil, *Rudolf II. Die Kunst an seinem Hofe*, 1912, 27, R. A. Peltzer, *Jahrb. d. Kunstsamm. 30, 1911—1912*, 104 n., Zimmermann, *uv. sp.*, 223 nn., Gindely, *uv. sp.*, 34.
- ⁶ Sám měl velikou sbírku mincí a jiných antických památek a opatoval antiky koupěmi pro šlechtické a vládařské zájemce, po případě zprostředkoval obchod s nimi z Itálie pro umělecké amatéry za Alpami. Vydal i četné rozsáhlé spisy numismatické (30 sv.) s vlastnoručnými kresbami. Jeho syn Octavio pokračoval v publikaci památek a rozmnožoval dalšími nákupy zvláště numismatickou sbírku. Srov. C. Straka, *Památky archeologické* 28, 1916, 18—24, Harlas, *Umění v Praze za Rudolfa II.*, 1904, 54 n., J. Svátek, *Obrazy z kulturních dějin českých I*, 1891, 103 nn., 129 nn., Chytil, *Umění a umělci na dvoře Rudolfa II.*, 1920, 26, Harlas, *uv. sp.*, 54, C. B. Stark, *Systematik u. Geschichte d. Archäologie d. Kunst*, 1880, 151 n.
- ⁷ Srov. Harlas, *uv. sp.*, 60 nn., B. Dudík, *Forschungen in Schweden f. Mährens Geschichte*, 1852, 79 nn., *týž*, *Mitteilungen d. k. k. Central-Commission z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale* 12, 1867, str. XXXIII, J. Svátek, *Culturhistorische Bilder aus Böhmen*, 1879, 237 nn., 247 nn., 254 nn., Chytil, *Rudolf II. Eine Ausstellung von Werken etc.*, 1912, str. 22, Schürer, *uv. sp.*, 155 n., Zimmermann, *uv. sp.*, 226 n.
- ⁸ O pořízení inventáře po smrti císařovně a o dalších srov. Zimmermann, *Jahrb. Kunstsamm. 25, 1905*, str. XIII nn., B. Dudík, *Mitteil. Centralcom. 12, 1867*, str. XXXIII nn., Jan Morávek, *Sbírky Rudolfa II. Pokus o jejich identifikaci. Katalog výstavy Musea hlavního města Prahy*, 1937, str. 6 n. Lokační a předmětový, ale neúplný inventář sbírek s oceněním v kopcích grošů, pořízený r. 1619 asi z příkazu direktorů před nastoupením Bedřicha Falckého, chovaný v archivu pražského hradu, který je dnes nejstarší, vydal Jan Morávek: *Nové objevený inventář Rudolfinských sbírek na hradě Pražském, Praha*, 1937, str. VIII-34.
- ⁹ Srov. A. Ilg, *Handbuch d. Kunstpflege in Oesterreich*, 1891, 39 nn.
- ¹⁰ Srov. Chytil, *Rudolf II., Die Kunst an seinem Hofe*, 22, Harlas, *Z pokladů pražských*, 140, Morávek, *uv. katalog*, 6 n., 10 nn., K. B. Mádl, *Památky archeologické* 22, 1908, 181 nn. O sbírce mincí ve Švédsku, získaných ze sbírky Rudolfovy, srov. Dudík, *uv. sp.*, 122 n., Urlichs, *uv. m.*, 141; o plastikách mramorových a bronzových pro královnu Kristinu srov. Urlichs, *uv. m.*, 48.
- ¹¹ Srov. E. Mayer—Löwenschwerdt, *Sitzb. Akad. d. Wiss. in Wien*, Bd. 206, 5. Abh., 1927, str. 64.
- ¹² Srov. C. B. Stark, *uv. sp.*, 151 n., E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, 1862, str. 7, R. Ricard, *Marbres antiques du Musée du Prado à Madrid*, 1923, 17.
- ¹³ Srov. Svátek, *Obrazy I.*, 120.
- ¹⁴ Stark, *uv. sp.*, 101, Ilg, *Kunstgeschichtliche Charakterbilder*, 165 nn.
- ¹⁵ Srov. Zimmermann v Ilg, *Kunstgeschichtl. Charakterbilder*, 239 nn.
- ¹⁶ Srov. E. Sacken—Fr. Kenner, *Die Sammlungen d. k. k. Münz- u. Antiken- Cabinetes*, 1866, 1 nn., Chytil, *Umění v Praze*, str. 5, *Führer durch d. Schatzkammer d. allerh. Kaiserhauses*, 1912, 4 nn., Svátek, *Kulturhistorische Bilder*, 230 n., Zimmermann, *uv. sp.*, 237 nn., A. Leitner, *Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer d. Oesterreich. Kaiserhauses*, 1870—1879, str. 2, G. Skalský, *Numismatické listy* 7, 1952, 3.
- ¹⁷ Srov. R. A. Peltzer, *Jahrb. kunsth. Samml. 30, 1911—1912*, 104, Mayer—Löwenschwerdt, *uv. m.*, 63, J. Schlosser, *Kunst- u. Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1908, 35 nn., Zimmermann, *uv. sp.*, 194 nn., 201 nn., 245 nn., Chytil, *Umělci*, 17, F. Eichler—E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien*, 1927, 10 n., G. Bruns(ová), *Mitteil. d. Deutsch.*

- Archäolog. Inst. VI, 1953, 87 nn., K. Christ, Abh. bayer. Akad. Philos. hist. Kl., Band X 2, 359—399.
- ¹⁸ R. A. Peltzer v Thieme-Becker, Allgem. Lexikon d. bild. Künstler XVI, 1923, 311; B. Haendcke, Jahrb. d. kunsth. Samml. 15, 1894, 45 nn.
- ¹⁹ Srov. C. B. Stark, uv. sp., 97, J. Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe unter Herzog Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V., 1888, 8 nn.
- ²⁰ Harlas, Rudolf II., 14 n., 33 n., 51, 58 n., J. B. Novák, uv. sp., 20, Chytil, Umění v Praze, 55, K. Stloukal, Pekařův sborník, II, 1930, 14 n., Zimmermann, uv. sp., 226, Eichler—Kris, uv. sp., 23 nn., Schürer, uv. sp., 154 n., 158, Peltzer, Jahrb. kunsth. Samml. 30, 1911—1912, 104.
- ²¹ Zeitschr. f. bild. Kunst 5, 1870, 47 nn.
- ²² B. Dudík, Forschungen in Schweden, 99 n.
- ²³ Srov. G. Bruns(ová) o pařížském kameu v Cabinet des Médailles v Bibliothèque Nationale, Mitteil. d. Deutsch. Arch. Institut. VI, 1953, 87 nn.
- ²⁴ O stavu dochování, ale ne zcela přesně, v jednotlivostech srovnej u nás studii J. Němce, Gemma Augustea v Listech filologických 72, 1948, 261 n.
- ²⁵ Srov. F. de Mély, Gazette archéologique, 1886, 244 nn., Eichler—Kris, uv. sp., 9, J. Arneth, Monumente des k. k. Münz- u. Antiken-Cabinetes in Wien, 1849, 17.
- ²⁶ P. Gassendi, De vita Peirescii, p. 111 praví, že gemma byla prodána Rudolpho secundo duodecim millibus aureorum. O léčebném a divotvorném účinku kamenú vydal osobní lékař Rudolfův Anselmus Boeth de Boot publikaci Gemmarum et lapidum historia, 1609.
- ²⁷ Velikosti jí předčí jen kamej s apothecou Tiberiovou v Cabinet de Médailles v Bibliothèque Nationale v Paříži; zobr. A. Furtwängler, Antike Gemmen I, tab. LX, Mitteil. d. D. Arch. Inst. VI, 1953, tab. 33 aj.
- ²⁸ Jako zástupce zájmů římského lidu dostal Augustus právo seděti na tribunské lavici (subsellium); dal jí proto zobraziti i na svých mincích. Srov. A. Alföldi, Römische Mitteilungen 50, 1935, 12.
- ²⁹ Capricornus se objevuje na Augustových mincích od r. 27 př. n. l.
- ³⁰ Je tak zpodoben např. na soše v leningradské Ermitáži — srov. M. M. Lesnickaja, Rimskij portret v sobranii Ermitaža, 1960, obr. 4, 5.
- ³¹ Augurský lituus měl velký význam už za republiky, takže si jej dal na své mince již Sulla, po něm Caesar a Octavianus. Značilo to právo auspicií. Zde je to insignie jeho imperátorské moci a naznačuje, že není zpodoben jako Jupiter, ale že za jeho auspicií byl veden boj. Srov. Alföldi, uv. m., 24 n. Podobně má lituus též Tiberius na pařížské kameji; srov. Furtwängler, uv. sp. I, tab. 60, nebo císař Claudius v Bibliothèque nationale, v. E. Babelon, Camées antiques et modernes, tab. 29, č. 265.
- ³² Uv. m., 94, 98 n., 114.
- ³³ Srov. G. Herzog—Hauser, Realencyklop., Suppl. 4, 823 nn., Gardthausen, Augustus und seine Zeit I 1, 468, II 253, F. Richter v W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie, 1909—1915, s. v. Roma, sl. 159 n., A. Battaglia(ová), Historia 8, 1914, 475 n., O císaři postupně ztotožňovaném s Jupiterem srov. Alföldi, uv. m., 102 n. Srov. i Tacitus, Annales I 10.
- ³⁴ Obdobné seskupení Augusta a Romy, ale vedle sebe srov. na jiném kameu ve Vídni: Furtwängler, uv. sp. III, obr. 158.
- ³⁵ Není to bulla, jak mylně soudili někteří dřívější badatelé (např. Passow, Wieseler, Maffei aj.) a u nás J. Němec (L. F. 72, 1948); je to parazonium nošené na levé straně. Srov. Mitteil. d. D. Arch. Instituts I, 1948, tab. 28, 1. Podobné držení rukojetí parazonia mezi ukazováčkem a prostředním prstem je motiv známý z reliéfu s rodinou Augustovou v Ra-

- venně, kde je též u postavy Gaja Caesara, jenž je zpodoběn jako princeps iuventutis; srov. *Mitteil. d. D. Arch. Inst. I*, 1948, tab. 13.
- ³⁸ Tato pozice připomíná, jak poukázal Ch. Picard, *Revue des Études Latines*, 1950, 321, postoj Eróta na t. ř. Trůnu Ludovisi v museu v Bostoně; srov. F. Gerke, *Griechische Plastik in archaischer u. klassischer Zeit*, 1938, tab. 137.
- ³⁷ E. Curtius, *uv. m.*, 80, Cagnat—Chapot, *Mannel d'archéologie romaine I*, 1916, 629.
- ³⁸ C. Kùthmann, *Arch. Anzeiger* 65—66, 1950—1951, 92, R. West, *Römische Porträtplastik*, 1933, 138.
- ³⁹ Srov. Kùthmann, *uv. m.*, 91 n., J. Němec, *uv. m.*, 261 nn.
- ⁴⁰ Corona civica, kterou dostal Augustus r. 27 př. n. l. jako první ob cives servatos, jak se praví v Monumentu Ancyranu, zdobila štít jeho domu. Srov. doklady u Alföldi, *uv. m.*, 11. Toto kladení věnce na hlavu připomíná myšlenkově vídeňskou kamej s orlem, jenž drží v drápech dubový věnec; srov. H. Koch, *Römische Kunst*, 1949, str. 93.
- ⁴¹ *Uv. m.*, 98.
- ⁴² G. Rodenwaldt, *Die Kunst um Augustus*, 1944, obr. 34, 35.
- ⁴³ Srov. Rodenwaldt, *uv. sp.*, 52.
- ⁴⁴ Srov. West, *uv. sp.*, 139.
- ⁴⁵ *Denkschriften d. kais. Akad. d. Wissenschaften in Wien, Philosoph.-hist. Klasse XIII*, 1864, 62 nn.
- ⁴⁶ Němec, *uv. m.*, 268.
- ⁴⁷ O smyslu skorpiona zvěrokruhu jako astrálního symbolu Tiberiova na štítě srov. názory u Aschbacha, *uv. m.*, 66, pozn. 1.
- ⁴⁸ Srov. P. Ducati, *L'Arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, 1938, str. 142, 214.
- ⁴⁹ Srov. přehled otázky u F. Eichler—E. Kris, *Die Kamcen im Kunsthistorischen Museum*, 1927, 52 nn.; řešení její u nás podal J. Němec v *L. F.* 72, 1948, 261 nn.
- ⁵⁰ R. Schneider, *Album auserlesener Gegenstände*, 1895, 16, J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie II 1*, 1886, 262 nn., A. Furtwängler, *uv. sp. II*, 258, jenž soudil, že jde o triumf nad Germány, W. Klein, *Geschichte der griech. Kunst III*, 1907, 374, R. Cagnat—V. Chapot, *uv. sp. I*, 1916, 629, H. Lechat, *Collection des moulages pour l'histoire de l'art antique. Université de Lyon*, 1923, 189, Rodenwaldt, *Antike*, 13, 1937, 178, *Kunst um Augustus*, 1943, 53 aj.
- ⁵¹ *Geschichte der röm. Kupferprägung vom Bundesgenossenkrieg bis auf Kaiser Claudius*, 1909, 175 n.
- ⁵² *Rendiconti della Pontif. Accademia III*, 1924—1925, 49 n.
- ⁵³ *Uv. sp.*, 137 n.
- ⁵⁴ *AJA* 43, 1939, 307 n.
- ⁵⁵ *Arte in Roma*, 1938, 142.
- ⁵⁶ *L'art au siècle d'Auguste*, 1948, 84 nn.
- ⁵⁷ *Revue des Études Latines* 28, 1951, 324, 347 n.
- ⁵⁸ *Il volto di Tiberio*, 1955 — srov. recenzi, kterou podal W. H. Gross, *Gnomon* 31, 1959, 523.
- ⁵⁹ *Mitteil. d. D. Arch. Inst. I*, 1948, 75 nn., srov. Kùthmann, *uv. m.*, 90.
- ⁶⁰ *Mitteil. d. D. Arch. Inst. I*, 1948, tab. 53, Ducati, *L'arte in Roma*, tab. 94, 2, Furtwängler, *uv. sp.*, tab. LX.
- ⁶¹ *Uv. m.*, 307.
- ⁶² *Röm. Mitteil.* 50, 1935, 102 n.
- ⁶³ *Uv. m.*, 93 n.
- ⁶⁴ Srov. Brunsová, *uv. m.*, 99. Kùthmann poukazuje na fragment jiné kameje s podobným námětem, což by však pro otázku apotheosy nebylo nijak rozhodující.
- ⁶⁵ *Uv. m.*, 76 nn.

- ⁶⁶ Uv. m., 69 nn., 81.
- ⁶⁷ Ch. Picard, *Revue des Études Latines* 28, 1958, 317 n. neuznal žádný argument Curtiův za přijatelný.
- ⁶⁸ Uv. m., 95 nn.
- ⁶⁹ Ze jde o ženu, je patrné podle úpravy vlasů sevřených šátkem a podle podstatně delšího chitěna. Němec, uv. m., 289 n. tu shledával vladařskou dvojici z Bosporu a Pontu, Polemona a Pythodoris.
- ⁷⁰ Uv. m., 101, 103.
- ⁷¹ Srov. i Brunsovou, uv. m., 99; Brunsová datuje ji až do r. 4 n. l.
- ⁷² *Traité des pierres gravées*, 1750.
- ⁷³ Plinius, n. h. 37, 38 Dioscurides, qui divi Augusti imaginem simillime expressit, qua signant postea principes; Suetonius, Aug. 50 mluví o pečeti Dioscuridis manu sculpta.
- ⁷⁴ Srov. R. Schneider, *Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien*, 1894, 298. Furtwängler, uv. sp. II, 256 nn., III, 353 nn., W. Klein, *Geschichte d. griech. Kunst* III, 376, G. Batigli(ová), *Historia* 8, 1934, 477, 482 nn., P. Ducati, *L'arte classica* 1927, obr. 737, Cagnat—Chapot, uv. sp. I, 629, J. J. Bernoulli, *Röm. Ikonographie* II 1, 1886, 262, M. Bieberová v Thieme—Becker, *Lexikon d. bildenden Künstler*, s. v. Dioskurides.
- ⁷⁵ V renesanční době, kdy byl Dioskurides velmi znám, bylo jeho jméno vyryto na mnohé anonymní kameje, nebo byly kameje přímo falšovány s jeho jménem.
- ⁷⁶ Uv. m., 102 n.
- ⁷⁷ Srov. Brunsová, uv. m., 71 nn., 87 nn.
- ⁷⁸ Srov. Rodenwaldt, *Antike* 13, 1937, 177 n.
- ⁷⁹ J. Sieveking—C. Weickert, *Fünzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwigs I*, 1928, tab. 27, L. Alscher, *Griechische Plastik* III, obr. 47, H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*, 1912, tab. 183.
- ⁸⁰ Srov. Schneider, *Jahrb. d. kunsthistor. Samml.* 21, 1900, 276.
- ⁸¹ Srov. Svátek, *Obrazy* I, 1891, 56 nn., 63 nn., Harlas, uv. sp., 69 n.
- ⁸² Podle jiných zpráv byl Ilioneus dovezen do Prahy Tychonem Brahem r. 1599, podle jiných zaplatil za něj H. v. Aachen 22 000 nebo dokonce 34 000 dukátů. Srov. Svátek, *Culturhist. Bilder*, 241 n., Schürer, uv. sp., 157, M. Neuburger, *Das alte medizinische Wien in zeitgenössischen Schilderungen*, 1921, 201 n., Schneider, *Jahrbuch* 21, 1900, 277, R. A. Peltzer, *Jahrbuch* 30, 1911—1912, 115, Morávek, *Katalog*, 12.
- ⁸³ O jeho dílech srov. V. Volavka, *Sochařství 19. stol.*, b. l., str. 17 nn.
- ⁸⁴ Srov. Neuburger, uv. sp., 182. O osudech jeho sbírky, v níž byly plastiky, gemmy a vázy, srov. Schneider, *Jahrbuch* 21, 1900, 287 nn. O Barthovi viz též Vl. Kruta, *Med. Dr. Jiří Procháska 1749—1820*. Praha, 1956, 53 n., příl. III, XXI.
- ⁸⁵ Srov. Schneider, uv. m., 277 n., obr. 3.
- ⁸⁶ Srov. Schneider, uv. m., 277 n. Mění, že hlava a ruce byly uraženy ve sklepech Pražského hradu, uvedené Svátkem, *Culturhistor. Bilder*, 268, je stěžejí správné, neboť jsou svědectví toho, že socha přišla do Prahy už jako torso.
- ⁸⁷ O Ludwigově zájmu a o jednání o torsu, než je získal, srov. Schneider, uv. m., 278. O Goethově neobyčejné radosti i z odliktu torsa, jež mu věnoval král Ludwig, se zmiňuje Rauch ve své korespondenci. Srov. K. Eggers, *Rauch u. Goethe*, 1889, 209 n.
- ⁸⁸ K. Th. Heigel, *Ludwig I., König von Bayern*, 1872, 39, Welcker, *Das akademische Kunstmuseum in Bonn*, 1841, 43 n., pozn. Schneider, uv. m., 278, H. Brunn, *Beschreibung d. Glyptothek König Ludwigs I. zu München*, 1868, 169 n.
- ⁸⁹ Srov. Schneider, uv. m., 277 n.
- ⁹⁰ *Beschreibung d. Glyptothek*, 1887, 177.

- ⁹¹ Torso I, 1878, 438.
- ⁹² Monuments nouveaux de l'art antique II, 1924, 254.
- ⁹³ Goethes Anschauung antiker Kunst, 1944, 61.
- ⁹⁴ P. Wolters, Führer durch die Glyptothek König Ludwigs I zu München, 1935, 31, Brunn, Beschreibung d. Glyptothek, 1870, 170 nn., Bulle, uv. sp., 401, Alscher, uv. sp., 130 aj.
- ⁹⁵ Tento motiv pokleku není v řecké plastice tak řídký, jak soudil Bulle, uv. m., 401. Srov. torso v Ny Carlsberg v Kodani, datované do 4. stol. v. Jahrbuch d. D. Arch. Inst. 43, 1928, str. 36 n., obr. 12, 13. Srov. též E. Garger, Röm. Mitteil. 52, 1937, 9, pozn. 7. Předstupu k Ilioneovi sledával G. Lippold, Röm. Mitteil. 51, str. 98, obr. 1 v typu klečícího Herakliska, jak se udržel na mincích Byzantia, ražených počátkem 4. stol. př. n. l. Blízká paralela motivová je na zlomku reliefu sarkofágu v museu v Konstantinopoli—Röm. Mitteil. 54, 1939, str., 223, obr. 3. Na podobný motiv podání upozornil Curtius na dokladu klečícího satyra z Magnesie (Humann—Kohte—Watzinger, Magnesia am Mäander, obr. 193). Jakýsi přípravný stupeň pohybový sledával Ch. Picard, Manuel d'archéologie grecque II 2, 689 v soše raně Niobovny v Museo delle Terme (tamtéž, obr. 274). Typ klečící postavy lze zjistit už v archaických terakotách; srov. Alscher, uv. sp., 130.
- ⁹⁶ Srov. Grünwald, Jahrbuch 27, 1908, 156, pozn. 1.
- ⁹⁷ Jméno mu bylo dáno, když bylo torso ve sbírce kardinála da Carpi, kde je r. 1562 spatil U. Aldrovandi.
- ⁹⁸ Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wiss., 1863, 1 nn., Geschichte d. griech. Plastik II, 1870, str. 52.
- ⁹⁹ Beschreibung d. Glyptothek, 1868, 170.
- ¹⁰⁰ Führer durch d. Glyptothek König Ludwigs I. zu München, 1922, 31; srov. též E. Löwy, Jahrbuch d. D. Arch. Inst. 42, 1927, 80 nn., o celé skupině podle dochovaných maleb, soch a reliefů, zvláště na sarkofázích.
- ¹⁰¹ Manuel III, 2, str. 751 nn.
- ¹⁰² Uv. sp., 59.
- ¹⁰³ P. Wolters, uv. sp., 146, Overbeck, Berichte, 1863, 1 n.
- ¹⁰⁴ Bulle, uv. sp., 400, Grünwald, Jahrbuch 27, 1908, 156, pozn. 1.
- ¹⁰⁵ Srov. Sieveking-Weickert, uv. sp., Bulle, uv. sp., 401, H. Lechat, Collection de moulages pour l'histoire de l'art antique, Lyon, 1923, 127, Alscher, uv. sp., 131.
- ¹⁰⁶ Handbuch der Archäologie III, 1, 1950, 219 nn.
- ¹⁰⁷ Srov. též G. M. A. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks, 1957, 276 nn, s liter.
- ^{107a} Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus, 1938, 186, pozn. 212.
- ¹⁰⁸ Florentiner Bildhauer der Renaissance, 1902, str. 8; srov. i A. vyd. 1921, str. 7.
- ¹⁰⁹ Forschungen über Florentiner Kunstwerke, 1902.
- ¹¹⁰ Jahrbuch 24, 1904, 151 nn.
- ¹¹¹ Dějepis umění III, 1927, 138.
- ¹¹² Srov. Grünwald, Jahrbuch 27, 1908, 156 nn. Schlosser, Jahrbuch 24, 1903—40, 127 nn. Sbírká antik, kterou si založil Ghiberti a jež se roztratila z majetnictví jeho dědiců, nebyla první, neboť se objevují soukromé sbírky v Itálii již ve 14. stol., ale byla vytvořena znalcem a jemně citícím umělcem. Žádný mistr rané renesance se nezabýval tak důkladně antickou jako on. Srov. Schlosser, Leben u. Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti, 1941, 123 n. Seznam antik, známých Ghibertimu, viz v knize R. Krautheimera, Lorenzo Ghiberti, 1956, str. 337 nn.
- ¹¹³ Jahrbuch 27, 1908, 157 nn.
- ¹¹⁴ O bohaté sbírce kardinála Rodolfo da Carpi, v níž byly antické busty, hlavy, reliefy a drobné bronzы, srov. Chr. Hülsen, Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, 1917, 43 nn.

- ¹¹⁵ Srov. Venturi, Repertorium f. Kunstwiss. VIII, 17 nn., Schneider, Jahrbuch 21, 1900, 277, Schlosser, Jahrbuch 24, 1903, 133, pozn. 2; 27, 1908, 159, pozn. 3.
- ¹¹⁶ Grünwald, Jahrbuch, 27, 1908, 156 nn.
- ¹¹⁷ Monatshefte f. Kunstwissenschaft 2, 1909, 267 nn.
- ¹¹⁸ Srov. též Krautheimer, uv. sp., 339.
- ¹¹⁹ Srov. Schlosser, uv. sp., 141.
- ¹²⁰ Jahrbuch 24, 1903, 151.
- ¹²¹ Srov. Schlosser, uv. sp., str. 141 n.
- ¹²² Uv. sp., 142.
- ¹²³ Srov. Schlosser, uv. sp., str. 141, obr. a, b, Krautheimer, uv. sp., 339.
- ¹²⁴ Uv. sp., 339.
- ¹²⁵ H. I. Jones, A Catalogue of the Ancient Sculptures in the Municipal Collection of Rome I. The Sculptures of the Museo Capitolino, 1912, tab. 12.
- ¹²⁶ Krautheimer, uv. sp., 339.
- ¹²⁷ Studi Etruschi 13, 1939, 497, tab. XLIII.
- ¹²⁸ Uv. sp., 281.
- ¹²⁹ Srov. Schlosser, Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil. histor. Kl., Bd. 215, Abh. 4, 1934, 42 nn., Jahrbuch 24, 1903, 155 nn., Leben u. Meinungen, 147 nn., Krautheimer, uv. sp., 277, 283 n., 286 nn., L. Planiscig, Lorenzo Ghiberti, 1940, 8 nn.
- ¹³⁰ Uv. sp., 150, 337 nn.

ДВА АНТИЧНЫХ ПАМЯТНИКА ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ ИМПЕРАТОРА РУДОЛЬФА II.

Император Рудольф II. в своем коллекционировании художественных предметов, заполняющих залы и комнаты его резиденции в Праге, проявлял большой интерес к античности. Но Schatz- и Kunstkammer после его смерти и во время Тридцатилетней войны рассеялись по свету. Из античных камней этой коллекции известная гемма Gemma Augustea попала в Вену, в императорские коллекции, и из скульптур торс так называемый *Plioneus* очутился в глиптотеке в Мюнхене. Автор данной статьи проявляет некоторое сомнение в существующей до сего времени интерпретации фигур верхнего пояска камеи и сцены, изображенной на нижнем пояске. Автор допускает возможность отнести изображенный сюжет к мирной атмосфере того времени, символом которой является *Ara Pacis Augustae* после подавления Тиберием паннонского восстания в 7 году до нашей эры. Предполагается, что автором этой камеи был Диоскуридес (*Dioskurides*). Следовало бы выяснить, не подвергалась ли эта камея в более позднее время какой-нибудь обработке подобно парижской камее с изображением семьи Тиберия.

Известный торс „Иллиона“ („*Plioneus*“) в Мюнхене является римской копией греческого оригинала, относящегося ко второй половине 4 века до нашей эры. Приписывание Липпольдом (G. Lippold) создания этого оригинала античному скульптору Тимофею (*Timotheos*) можно считать еще недоказанным. Эта скульптура была по всей вероятности собственностью Лоренца Гиберти (*Lorenzo Ghiberti*), который, зная его, создал Исаака на своем конкурентном рельефе на северных дверях Баптистерия (*Baptisterium*) в Флоренции.

ZWEI ANTIKEN AUS DEN SAMMLUNGEN RUDOLFS
DES ZWEITEN

Kaiser Rudolf II. entfaltet eine überaus rege Sammlertätigkeit hinsichtlich der verschiedensten Kunstdenkmäler, die die Säle und Kammern seiner Residenz in Prag füllten. Dabei hegte er auch ein leidenschaftliches Interesse für antike Gegenstände. Seine „Schatz- und Kunstkammer“ in Prag wurde nach seinem Tode (1612) und insbesondere in der Zeit des dreissigjährigen Krieges ausgeplündert und die künstlerischen Kostbarkeiten wurden in fast alle Länder Europas zerstreut. Von den antiken Kameen ist die sogenannte Gemma Augustea (Tafel) in die kaiserliche Sammlung nach Wien gebracht worden; von den plastischen Werken kam der Torso des so genannten Ilioneus in die Münchener Glyptothek (Tafel). Verfasser weist auf die Unsicherheit der bisherigen Interpretation der Szene auf dem niederen Fries der Kamee hin und räumt die Möglichkeit ein, dass man die dargestellte Handlung auf die Friedensatmosphäre beziehen kann, die durch die Ara Pacis Augustae symbolisiert wird. Es ist die Zeit nach der Unterdrückung des ersten pannonischen Aufstandes durch Tiberius. Die Darstellung der „barbarischen“ ethnischen Typen braucht nicht unbedingt für ausgesprochen realistisch gehalten zu werden. Die Identifizierung dieser Typen kann aus diesem Grunde nicht mit Sicherheit durchgeführt werden. Der Künstler dieser Kamee dürfte wohl Dioskurides gewesen sein. Es wäre jedoch ratsam festzustellen, ob die Kamee in späteren Zeiten auf irgendwelche Weise doch nicht neu überarbeitet wurde, wie dies höchst wahrscheinlich bei der Pariser Kamee der Fall ist.

Der berühmte Torso des „Ilioneus“ in der Münchener Glyptothek, der für eine gelungene römische Kopie gehalten wird, ist bis jetzt noch nicht mit Sicherheit eindeutig interpretiert worden. Das Original dürfte in der zweiten Hälfte der IV. Jhts. v. u. Z. entstanden sein. Die dem Bildhauer Timotheus von G. Lippold vorgeschlagene Zuweisung ist indessen nur provisorisch annehmbar. Der Torso war, wie es scheint, im Besitztum der Künstlerfamilie Ghiberti und es ist nicht ausgeschlossen, dass dieses antike Prachtstück Lorenzo vor Augen hatte, als er seinen Isaak für das für die Nordtür des Baptisteriums in Florenz bestimmte Konkurrenzrelief schuf.