

Bukovinská, Beket

Jedna soška - dvě hypotézy

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 117-[127]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123946>

Access Date: 19. 02. 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.

II
STARÉ UMĚNÍ

JEDNA SOŠKA – DVĚ HYPOTÉZY*

BEKET BUKOVINSKÁ

Sbírky císaře Rudolfa II. poutají v několika posledních desetiletích stále větší pozornost. Velké výstavy věnované tomuto tématu v roce 1988 v Essenu a ve Vídni a v roce 1997 v Praze uvedly fenomén rudolfínského umění do širšího povědomí a ukázaly jeho význam v mnoha souvislostech střední Evropy.¹ Současně se ještě výrazněji ukázalo, kolik problémů zůstává otevřených a kolik témat je dosud nezpracovaných. Jedním z problémů, které nebyly až dosud uspokojivě vysvětleny, zůstává, co ze slavných sbírek zůstalo v Praze a jakou cestou tyto objekty během staletí prošly. I když je zřejmé, že se jedná o nepatrný zlomek či spíše zlomeček slavných sbírek, má každý identifikovaný kus svůj význam pro utváření přesnější představy o jejím původním celku a neobyčejně šíří císařových zájmů. Zásadním krokem v tomto směru byla nepochybně iniciativa Jaromíra Neumanna, který si již na počátku šedesátých let 20. století uvědomoval význam rudolfínských sbírek a zahájil novou etapu v jejich výzkumu. Zaměřil se především na průzkum obrazů, které se nacházely na Pražském hradě, a současně inicioval i obsáhlé archivní rešerše v hradních fondech, které prováděla Eliška Fučíková. Završením tohoto úsilí bylo jednak otevření nové Obrazárny Pražského hradu s některými „znovuobjevenými“ kusy z původních Rudolfových sbírek a jejich následná publikace, jednak uspořá-

dání s tím související mezinárodní konference.² Tímto krokem byl nejen povzbuzen nový zájem o rudolfínské umění, ale současně byl i položen základ dalšího poznání toho, co se na našem území ze slavných rudolfínských sbírek zachovalo. V této fázi však byla pozornost zaměřena téměř výhradně k obrazům. Další oblasti sbírek, především obsah rudolfínské kunstkomory, zůstaly zcela v pozadí.

Skutečnost, která byla pro obrazy určující, a sice to, že se z největší části nalézaly stále ještě na půdě Pražského hradu, neplatí pro objekty, které kdysi tvořily součást císařovy kunstkomory – z těch na místě nezůstalo nic. Pozůstatky toho, co nebylo během staletí odvezeno do Vídně, darováno, ukradeno nebo zničeno, byly nabídnuty do neslavně známé dražby v roce 1782, neprodané zbytky pak údajně vyhozeny.³ Není jistě třeba blíže připomínat všeobecně známý případ, kdy mezi předměty nabízenými k prodeji za směšné ceny bylo, s cenou deseti krejcarů, zařazeno i proslulé antické torso *Ilinonea*, které je dnes významnou součástí mnichovské glyptotéky. Otázkou, kam se předměty, které jsou podchyceny v nabídkových seznamech aukce, dále dostaly, se zatím v úplnosti nikdo nezabýval. Zdá se, že velký podíl na ziscích z této konečné likvidace rudolfínské kunstkomory měl Jan Ferdinand ze Schönfeldu, knihtiskař a sběratel, který na základě sbí-

rek, zděděných po otci, vybudoval obsáhlou kolekci.⁴ V roce 1799 ji přemístil do Vídně a vystavil pod názvem *Technologisches Museum*. Je zřejmé, že pro technologický aspekt, na jehož principech byla sbírka budována, měly předměty, které mohl získat ze zbytků rudolfínské kunstkomory, zásadní význam. Bylo by jistě velmi zajímavé osvětlit identitu alespoň některých z nich, ale jejich charakter z velké většiny možnost důvěryhodné identifikace již předem velmi ztěžuje, nebo přímo znemožňuje. Navíc sbírka následně putovala složitými cestami mezi dalšími majiteli a nakonec byla zcela rozprášena. Podstatné ale je, že i tento pro poznání rudolfínského sběratelství nepochybně zajímavý soubor byl zcela rozptýlen, a to opět mimo území Čech.⁵

Z podkladů souvisejících s josefínskou dražbou v roce 1782 víme, že o značnou část předmětů uvedených v nabídkovém seznamu se zajímali také dva vědci: profesor přírodních věd a lékař Joannes Zauschner, který byl správcem kabinetu přírodnin na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě, a matematik a fyzik Franz Anton Leonhard Herget, od roku 1792 profesor inženýrství na Stavovském inženýrském ústavu v Praze.⁶ Oba mohli své požadavky označit přímo v nabídkovém seznamu. Zauschner označoval předměty, o které měl zájem, malým srpečkem měsíce a Herget malým sluncem. Mnohde se jejich zájmy protínají, v takovém případě se u čísla položky objevují značky obě.⁷ V písemném vyjádření, které je k seznamu připojeno, shrnul Zauschner čísla vybraných položek pro svůj obor přírodních věd. Vedle desítky maleb to bylo zejména velké množství sochařských děl hlavně z mramoru a alabastru, ale i ze sádry, pak některé kusy mobiliáře, mimo jiné například „*laborirofen*“, a potom řada zoologických exponátů a přírodnin, včetně „*häufige rohe Böhmische steine*“. Herget, který svou značku připojoval zřejmě až po Zauschnerovi, vysvětluje, že pro svůj

„*fach der mechanischen, hydraulischen, civil- und militararchitektonischen wissenschaften*“ potřebuje vybrané objekty za účelem přednášek či kreslení a výuky žáků, umělců a řemeslníků. Současně zdůrazňuje, že „*die schönsten Statuen und Figuren*“ musí být podle jeho názoru posuzovány spíše jako umění, a ne pro svůj materiál, ze kterého jsou zhotoveny, a mohou být proto v jeho oblasti lépe využity. Zdůraznění umělecké kvality je v této souvislosti zajímavé. V jeho výčtu se pak objevují nejrůznější přístroje, modely apod., včetně jejich různých fragmentů.

I když jsou požadavky Zauschnera a Hergeta podchyceny v aukčním seznamu i v předávacích protokolech, je další identifikace většiny předmětů obtížná. Objekty jsou vesměs jen sumárně popsány, v případě zoologických exponátů konkrétně prakticky neurčitelné. Navíc je pátrání ztíženo skutečností, že ani v tomto případě neměly získané kolekce jednoduché osudy a původní celky nezůstaly nikde pohromadě. Sledování možných cest, kterými mohly putovat předměty z nákupů Zauschnera a Hergeta, iniciovala v osmdesátých letech minulého století Eliška Fučíková. Ukázalo se, že některé z nich se dostaly do sbírek Národního muzea, a to dílem s částí sbírek Stavovské inženýrské školy, dílem s některými fragmenty bývalých univerzitních kabinetů. Tématu se následně věnoval především Lubomír Sršeň, kterému se podařilo řadu exponátů identifikovat.⁸ Uvedme alespoň jeden výjimečný případ.

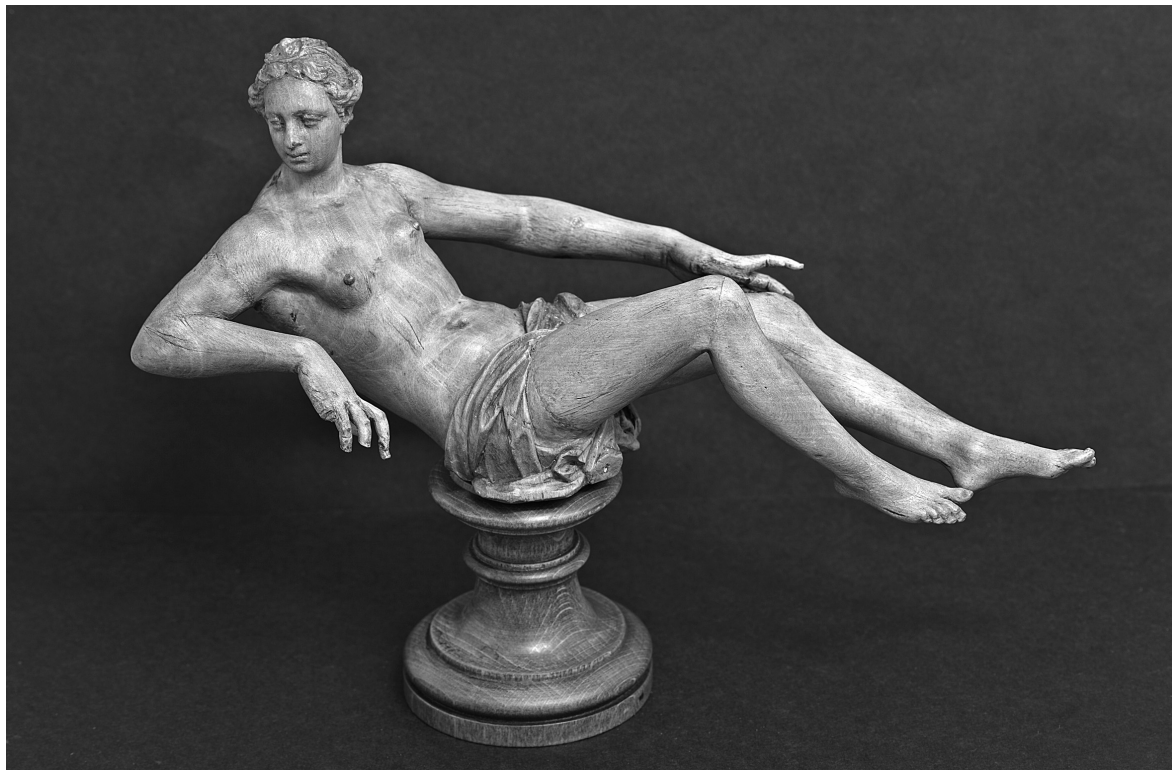
Ve výše zmíněném textu, ve kterém Herget vysvětluje své požadavky, uvádí jmenovitě „*von helfenbein der Mercurius*“. V aukčním seznamu figuruje soška Merkura pod položkou č. 108: „*Helfenbeiner Mercurius gewölk auf einen künstlich getraxelten postament*“. Stejný objekt ještě s přesnějším popisem („*Ein helfenbeiner Mercurius im gewölk, von zweien haanen gezogen, auf einen künstlich gedrechselten postament*“) najdeme ve starším inventáři z roku 1737 pod č. 106.⁹ Na základě tohoto

výstižného popisu se podařilo pozoruhodný objekt ze slonoviny identifikovat a jeho cestu přes Stavovskou inženýrskou školu až do sbírek Národního muzea doložit.¹⁰ Eliška Fučíková tuto virtuózní sošku připsala Nikolausi Pfaffovi.¹¹ Aktivitě obou osvěcených profesorů tak každopádně vděčíme za to, že alespoň některé objekty z rudolfínské kunstkomory následně skončily v českých veřejných sbírkách. Paradoxně můžeme konstatovat, že právě josefínská dražba, jež probíhala v Praze, sice na jedné straně znamenala definitivní likvidaci rudolfínské kunstkomory, současně se však stala vlastně největší příležitostí, skrze kterou některé z objektů rudolfínské kunstkomory zůstaly v Praze.¹²

Hledáme-li pozůstatky rudolfínské kunstkomory v Čechách, musíme nepochybně začít u první výstavy věnované Rudolfovi II., kterou k třisetletému výročí jeho úmrtí uspořádala Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách.¹³ Hybnou silou tohoto nanejvýše průkopnického počínu byl Karel Chytil, který si jako jeden z prvních uvědomoval význam osobnosti Rudolfa II. a jeho sbírek, a to nejen pro české prostředí.¹⁴ Pořadatelé se samozřejmě nemohli vyhnout zápujčkám z Vídně, ale velký důraz byl kladen na využití exponátů z dostupnějšího majetku českých institucí, ať už „*Umělecko-průmyslového musea v Praze*“, „*Technického musea král. českého*“, nebo z majetku „*Královského hl. města Prahy*“, „*c. k. hvězdárny*“ a „*c. k. univerzitní knihovny*“, řady církevních řádů, ale rovněž mnoha představitelů šlechty a dalších významných osobností. Výstava byla postavena z největší části na ukázkách z oblasti malířství, kresby a grafiky a významných solitérech sochařství. Co se týče uměleckého řemesla, byly vytvořeny celky, doplňující expozici v některých sálech. Největší soubor „umělecko-průmyslových předmětů“ tvořily exponáty zapůjčené z Umělecko-průmyslového muzea, mezi nimiž vedle řady prstenů a dalších drobných zlatnických prací, nádob z kameniny,

cinu, skla a křišťálu najdeme kruhové skleněné terče, knihy apod. Ze stejného majetku je i soubor několika desítek medailí. I když musíme být vděční našim předchůdcům, že se jim podařilo tak početný soubor uměleckého řemesla z rudolfínského období shromáždit, víme, že se v mnoha případech jedná o objekty pouze reprezentující dobu kolem roku 1600, a ani tam, kde jde o památku přímo související s osobou císaře, nemůžeme až doposud prakticky nikde doložit provenienci z císařských sbírek.

Mimo objektů zapůjčených z Umělecko-průmyslového muzea v Praze doplnily předměty uměleckého řemesla expozici věnovanou roudnické sbírce Lobkoviců v V. sále, kde byla vitrína s drobnými předměty, úzce spojenými s příslušníky rodiny. Dále byla do expozice VI. sálu, kde převažovaly kresby, zařazena skříňka s matematickými a astronomickými předměty z majetku Technického muzea a vitrína, kde bylo shromážděno celkem 17 drobných exponátů z majetku „*Jeho Excellence Ervína hraběte Nostice*“: 1. soška koně ve stylu Adriaena de Vriese (bronz); 2., 3. Amoreti s rohem hojnosti (bronz); 4. křišťálový pokál; 5. pozlacená soška koně (pod ním část brnění); 6. křišťálový flakon; 7. soška ležící ženy, ve stylu Adriaena de Vriese, řezána z hruškového dřeva; 8. jantarový džbán; 9. malý křišťálový podstavec; 10. křišťálová miska; 11. pozlacená soška koně (pod ním část brnění); 12. Mars a Venuše, mramorová skupina (Adriaen de Vries?); 13. křišťálová loďka; 14. malý křišťálový podstavec; 15. křišťálová loďka (rybí tvar); 16. číše; 17. křišťálová miska.¹⁵ Uvádím celý výčet předmětů z nostického majetku proto, že se jedná o pozoruhodnou kolekci drobné plastiky a uměleckého řemesla z této doby, která byla v rukou jednoho soukromého majitele. Na rozdíl od předmětů z lobkovické vitríny to vesměs nejsou památky spojené s rodinnou historií. Jedná se ale vesměs o artefakty rudolfínskému umění velmi blízké. Tato



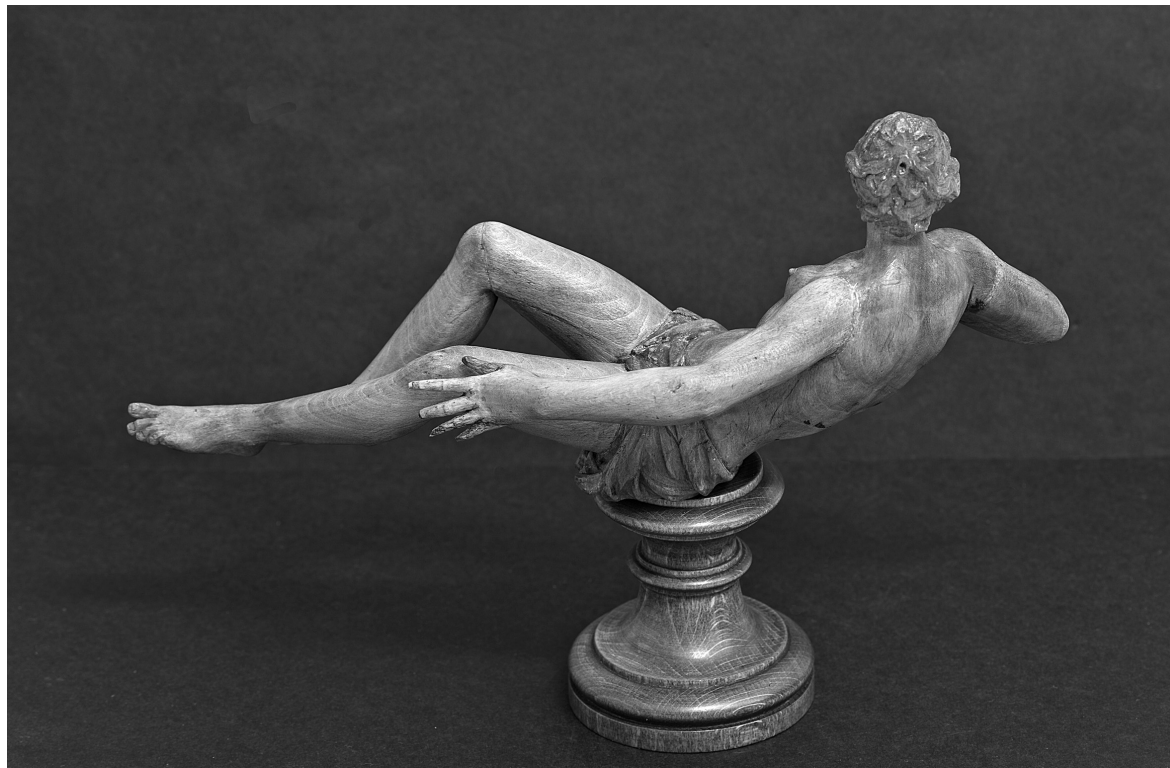
Obr. 1: Nikolaus Pfaff (?), *Akt pololežící ženy*, 14,5 x 19,7 x 9 cm, průměr soklíku 5,2 cm, pohled zepředu, Národní muzeum v Praze, inv. č. H2-32 128.

skutečnost vždy znovu vzbuzovala pozornost a některé z nich se v podobných souvislostech objevily ještě například na výstavě Pražského baroka v roce 1938.¹⁶

Konfiskacemi v roce 1945 se, jak víme, majetek rodiny Nosticů dostal do státních sbírek – Národní galerie v Praze, Umělecko-průmyslového muzea v Praze a Národního muzea v Praze.¹⁷ Mezi předměty z mnohdy početných souborů nacházíme i některé z těch, které Ervín Nostic vystavil v roce 1912. Nejvíce proslulo mramorové sousoší *Marta s Venuší*, dnes v majetku Národní galerie v Praze, které bylo mezitím připsáno Hansi Montovi a naposledy vystaveno v širokých souvislostech rudolfínského sochařství v roce 1997 v Praze.¹⁸ I když není vyjasněno, kdy a za jakých okolností se objekty z okruhu rudolfínských umělců do sbírek Nosticů

dostaly, ani nemůžeme až doposud žádný z těchto předmětů spojit s konkrétním zápisem v inventářích rudolfínské uměleckomory, jsou vazby na rudolfínské umění zřetelné a ojedinělé a bude třeba se těmito vzájemnými vztahy zabývat.¹⁹ I zde se však jedná o cestu velmi zdlouhavou. Následující úvaha je pokusem o naznačení jedné z možných souvislostí.

Mezi předměty, které prošly sbírkami Nosticů, najdeme drobnou sošku ženského aktu²⁰ [obr. 1]. Byla vystavena na pražské rudolfínské výstavě v roce 1997 v prostorách Valdštejnské jízdárny, v části věnované císařskému rezidenčnímu městu. Pro expozici ji vybral Lubomír Sršeň, který také zpracoval text v katalogu.²¹ I když byla kdysi považována za rokokový model pro porcelánku, správně rozeznal, že jde o dílo mnohem starší.



Obr. 2: Nikolaus Pfaff (?), *Akt pololežící ženy*, 14,5 x 19,7 x 9 cm, průměr soklíku 5,2 cm, pohled zezadu, Národní muzeum v Praze, inv. č. H2-32 128.

Uvažoval, že se spíše jedná o model pro práci zlatnickou, a upozornil na určitou podobnost s alegorií Země na slavné Celliniho slánce z let 1540–1543. Současně podle jeho slov mnohé nasvědčuje tomu, že se jedná „o svěbytné manýristické řezbářské dílko, určené pro kabinetní sbírku“. A dále zdůraznil „promyšlenou kompozici štíhlého eroticky přitažlivého ženského aktu s protáhlými jemnými údy a krásnou hlavou s dobově charakteristickým účesem“. Časové zařazení do konce 16. století dokládá i drobnými detaily, jako je provedení bradavek nader z jiného, tvrdšího dřeva. Všechny Sršnovy argumenty a citlivé postřehy jsou nepochybně správné a postihují vše podstatné, a není tedy mnoho co dodat. Přesto se mi zdá, že není zbytečné se touto půvabnou soškou znovu zabývat, a to nejen kvůli možným spojitostem s rudolfínskými sbírkami.

Při hledání inspirace není výhodou, že ženský akt se během 16. století stal jedním z velmi oblíbených témat. Ležící ženskou postavu v podobách například *Odpočívající Venuše*, *Danae* či *Spící nymfy* najdeme na obrazech mnoha významných malířů a v díle předních sochařů. Na počátku dlouhé řady je ta nejslavnější: Giorgionova *Spící Venuše*, umístěná dnes v Drážďanech, na které se snad podílel i Tizian, i když ani ta není „první“ a předpokládá se, že byla inspirována antickou *Nymfou (Kleopatrou-Ariadnou)*. Vedle spící postavy se prosadil i typ pololežícího ženského aktu bdící bohyně, který se objevuje už například na kompozici Piera di Cosimo *Venuše, Mars a Amor* (1505) z Gemäldegalerie v Berlíně. Pro naše účely se jako předmět srovnání nabízí především několik Tizianových obrazů s tématem *Venuše s hráčem na varhany*

nebo *Venuše s loutnistou*. Zejména dvěma variacím na posledně jmenované motivy – jedné z Fitzwilliam Musea v Cambridge a ještě více druhé, Tizianovi připsané, z Metropolitaního musea v New Yorku – je zmiňovaná soška velmi blízká, a to jak v natočení trupu, pohybu rukou a nohou, tak v poloze hlavy. Obdobu v kompozici, a to dokonce i ve stejném stranovém natočení, najdeme na *Pandoře* od Jeana Cousina st. v Louvru.

Přesto, že pro téma ležícího ženského aktu byla výchozí inspirací *Spící Nymfa* z Vatikánských muzeí v Římě, najdeme v rámci sochařství následných variací méně. I zde se vyvíjí jeden typ ležícího ženského aktu v hlubokém spánku, jehož slavné varianty potkáváme například ve *Spící nymfě* od Giamboloni a jeho následovníka Antonia Susiniho nebo v reliéfní kompozici *Baccha a Ariadny* od Adriaena de Vries z Rijksmusea v Amsterdamu. Pololežící ženský akt se nabízí pro zobrazení říčních božstev, pro porovnání s naší soškou je zajímavá například kompozice *Diany fontainebleauské* od Benvenuto Celliniho, původně určená pro bránu fontainebleauského zámku, která se dnes nalézá v Louvru. Diana se v pololehu opírá o pravý loket, levou paži má položenou přes krk jelena a štíhlé nohy lehce překříženy. Její poloha je v podstatě velmi podobná výše zmíněné Tizianově *Venuši s loutnistou*.

Mohou nám výše naznačené kompoziční souvislosti pomoci při snaze o bližší zařazení řezby a hledání jejího autora? Lubomír Sršeň nechává otázku otevřenou a říká: „Soška se do muzejních sbírek dostala spolu s dalšími luxusními předměty pocházejícími z různých evropských zemí, takže lokalizace jejího původu do střední Evropy či přímo do Prahy není jistá.“²² Opatrná formulace je zde na místě, protože se jedná, jak se zdá, o svěbytné uchopení tématu. Poukaz na blízkost se zlatnickými pracemi a konkrétně s postavou personifikace Země ze slavné Celliniho slánky, který vyslovil Lubomír Sršeň, je nepochybně důležitý. Není tím však rozhod-

ně řečeno, že by se autor řezby měl hledat v okruhu italského mistra. Cellinimu se podařil jeho záměr, který formuloval takto: „*Zemi jsem zobrazil jako krásnou a půvabnou ženu, nejhezčí, jakou jsem znal a dovedl.*“²³ Nostická soška okouzluje hlavně v provedení štíhlých nohou a obdivuhodném ztvárnění jejich nenuceného pohybu – celkově je ale robustnější, zejména v horní partii, v ramenech a pažích. I když hraje důležitou roli rozdílný materiál, se kterým oba umělci pracovali, je zřejmé, že autor pražského aktu má své rodiště za Alpami. Přesto mezi oběma pracemi najdeme bližší vazbu. Cellini posadil svou bohyni na vyvýšeninu terénu v jakémsi zvláštním záklonu, který opakuje i její protějšek, bůh moří Neptun; bohové se o nic neopírají, pohyb je zastaven v určitém bodě a nevíme, kterým směrem by mohl pokračovat, což dodává kompozici zcela charakteristické napětí. Srovnáme-li tento pohyb s pozicí naší sošky, zdá se, že jsou si nejvíce blízké právě v záměru zachytit určitý moment pohybu.

Drobný akt pololežící ženské figury z majetku Nosticů je kvalitní řezba, která dokládá, že její autor ovládal anatomii, měl cit pro figuru a zkušenost se zpracováním dřeva.²⁴ Pokuším se nyní ukázat, že by tato práce mohla být výjimečná ještě z jiného hlediska. Vedle půvabu zaujme soška svou nápaditou pozicí, ve které je ženská figura zachycena. Na první pohled se zdá, že byla původně umístěna na nějaké podložce, což by naznačoval pohyb pravé ruky i klidný výraz tváře. Při pozornějším sledování celé kompozice a vzájemných vztahů všech částí těla se však nabízí úvaha, že tomu tak být nemuselo. Pokušme se vycházet z toho, že umístění na drobném soklíku je původní.²⁵ V takovém případě začneme celek vnímat jinak. Skutečnost, že figura nesedí ani neleží, podléhá jiné logice – vidíme, že její pohyb je zastaven v poloze, která udržuje v rovnováze horní a spodní část těla, a soklík, na němž tělo lehce spočívá, je umístěn právě v místě těžiště. Zdanlivě klid-

né tělo je tak udržováno v jakémisi napětí. Je to patrné především na zvláštním pohybu levé ruky, která polohu celého těla vyrovnává. Totéž, možná ještě nápadněji, můžeme zachytit v pohybu půvabných nohou. Ani jedna totiž nenaznačuje tíhu spočinutí na podložce, ale naopak působí dojmem vnitřního napětí, které obě nohy udržuje přesně v této poloze. Zdá se tedy, že právě toto balancování rovnováhy bylo hlavním záměrem tvůrce a že umístění figury na soklíku, který tělo podpírá právě v místě těžiště, je původní a v celkových proporcích výrazně dotváří vytyčený umělecký záměr.²⁶ V tom je soška blízká Celliniho bohyni Země, ale právě tím se také odlišuje od všech výše uvedených kompozic, a to jak v malbě, tak v plastice. Všude tam je zdůrazněna váha těla ležících figur, kterou spočívají na podložce.

Pokud by toto pozorování bylo správné, máme před sebou ojedinělou ukázkou manýristického kabinetního kusu, ve kterém je navíc zkoumána zákonitost pohybu a využití těžiště k vybalancování figury.²⁷ Kdo byl tedy její autor a pro koho byla tato práce určena? Jedná se právě v tomto případě o objekt, který se do majetku Nosticů mohl dostat z rudolfínských sbírek? Žádné konkrétní podklady tuto cestu doposud ani nedokládají, ani nevylučují. Pokusila jsem se hledat z opačné strany – v rudolfínských inventářích. V původním soupisu z roku 1607–1611 je ale plastik ze dřeva překvapivě málo a jde převážně o reliéfy, jako jsou například čtyři desky z bílého dřeva s výjevy hrdinských činů Karla V. od Hanse Dauchera nebo drobné portréty umístěné v kruhových krabičkách. Z plnoplastických sošek jsou vedle *Adama a Evy*, *Krucifixu* a pohyblivých figurín – mužské, ženské a dětské – podchyceny už jen: „*Zwey nackete von holz geschmützte weiblein, mit gar subtilen zarten gewändtlein, in einer schiebladen bey-samen.*“²⁸ Pod tímto popisem si naši sošku můžeme jen těžko představit. A tak je tomu bohužel i v pozdějších inventářích z let 1619

a 1621. Popis, pod kterým by se eventuálně mohla naše soška skrývat, nenajdeme však ani ve výše zmíněném aukčním seznamu z roku 1782, ve kterém bylo možné vystopovat *Merkura* ze slonoviny.

Měla bych tedy skončit s tím, že původní účel a umístění sošky je nepodchytitelné a autor zůstává neznámý. Přesto se odvážím k jedné troufalé hypotéze přidat ještě další, stejně nepodloženou. Jak již bylo výše naznačeno, můžeme vyloučit autorství italského umělce, bližší souvislosti však nenajdeme, alespoň podle mého názoru, ani ve Francii nebo v Nizozemí. V Německu, kde byla nejvíce rozšířena drobná dřevěná plastika, se relevantní srovnání rovněž nenabízí. Kde však narazíme na řadu příbuzností, jsou díla rudolfínských umělců. Musíme však hledat detaily – pohyb rukou, ztvárnění prstů, jemnou modelaci nohou, citlivé pojednání povrchu kůže apod. To můžeme zachytit v díle Hanse von Aachena, Bartolomea Sprangera, ale i u Josepha Heintze. Vyrovnávací gesto rukou, a to nejen levé, ale dokonce i pravé, ohnutých v lokti najdeme i v kompozicích Adriaena de Vries.²⁹ Na tomto místě je třeba připomenout, že v rudolfínském inventáři z let 1607–1611 se mezi plastikami, které byly umístěny na skříních, nacházela „[...] *steht von bronzo gegossen ein nacket schlaffendt weiblin uff einem bett*“.³⁰ Předpokládá se, že se jednalo o jednu z variant výše zmíněné *Spící nymfy*, kterou vytvořil Giambologna. Manfred Leithe-Jasper míní, že „*přítomnost této Giambolognovy kompozice v rudolfínské kunstkomoře měla přímý vliv na pražské dvorské umění. Sloužila jako předloha nejen pro kompozici Bartolomea Sprangera Amor a spící nymfa, doložené grafickým listem Jana Mullera, ale také bronzovému reliéfu se zobrazením Baccha a spící Ariadny, který vytvořil Adrian de Vries*“.³¹ V císařských sbírkách v Praze byla však rovněž varianta Tizianovy *Venuše s loutnistou*: „*Ein nackend weib mit einem lautenschlager, gar schön, vom Tician. (Orig.)*“³² Téma ležící bohyně se v rudolfínském dvor-

ském prostředí, mimo malířství a sochařství, objevovalo i v dalších uměleckých odvětvích. Jako příklad může posloužit drobná soška ležící *Venuše s Amorem* řezaná z jednoho kusu achátu. Drobná plastika z této tvrdé a vzácné suroviny je v glyptice ojedinělá. Je tedy velmi pravděpodobné, že byla jedním z Miseroniů provedena na přímou císařovu zakázku.³³ Pro naše srovnání je zajímavá i pozice figury, která je zachycena rovněž v jakémsi pololehu. Ležící bohyni, tentokrát *Minervu*, potkáme však v pražském prostředí i v provedení z vosku. Jedná se o drobnou sošku, která je připisována Janu Vermeyenovi a je umístěna v útrokách hodinového stroje, který sestrojil císařský dvorní hodinář Christoph Margraf.³⁴ Jeho hodinové stroje jsou nejen demonstrací nového způsobu měření času, ale současně i komplikovaným „Gesamtkunstwerkem“, kde je vědecký vynález umocněn uměleckou výzdobou. Pod vlivem osobnosti Rudolfa II. byla tehdy Praha místem, kde docházelo k řadě zajímavých experimentů nejen v oblasti vědy, ale i umění, a rovněž na jejich

pomezí; řešení problému rovnováhy, demonstrováno na subtilním kabinetním kuse, by tak v tomto prostředí nebylo vyloučeno.

V okruhu rudolfínského dvora, kde se prolínal vliv mnoha uměleckých osobností různých národností a kde se ženský akt těšil velké pozornosti, by snad bylo možné hledat i autora sošky z majetku Nosticů. Od 1. ledna 1601 byl do dvorských služeb jako „*Bildschmützer und Kammertischler*“ přijat Nikolaus Pfaff. Pocházel pravděpodobně z Norimberka a na základě inventáře rudolfínské kunstkomory z let 1607–1611 mu mohlo být připsáno několik virtuózních sošek ze slonoviny.³⁵ Ačkoliv dosud neznáme žádné jeho dílo ze dřeva, myslím, že vzájemné srovnání jeho autorství přinejmenším nevylučuje.³⁶ Na závěr budiž ještě připomenuto, že mezi předměty z majetku Nosticů, které Karel Chytil vystavil na první rudolfínské výstavě v roce 1912, můžeme s největší pravděpodobností naši sošku ztotožnit s výše uvedeným zápisem: „*Soška ležící ženy. Způsob Ad. de Vriese; řezána z hruškového dřeva.*“

ONE STATUETTE – TWO HYPOTHESES (BEKET BUKOVINSKÁ) – SUMMARY

Growing attention has been paid to the personality of the Emperor Rudolph II and his collections. Still there are a number of open questions, e.g. which items of those once belonging to the famous Rudolph's collections, especially to his *kunstkammer*, remained in Prague and what ways the objects went through during the centuries. The last remnants of the *kunstkammer* were offered at the infamous auction in 1782, which took place in Prague and became an occasion to acquire some items to the collections in Bohemia. The most of these items are currently deposited in the National Museum. A unique set of cabinet art work from Rudolph's era arrived to the property of the Nostic family and after confiscation to National Museum and Museum of Decorative Arts in Prague. What belongs to these items too is a statuette of female nude which was exhibited at the exhibition on the era of Rudolph II in Prague in 1997.

This paper contains cogitations especially on remarkable composition of the Nostic statuette. The figure is captured in the position, which balances the upper and the lower parts of the body. The figure rests smoothly on a socle exactly in its gravity centre. That is the way on which the seemingly calm body is being kept in tension. It seems that this balancing was the author's

crucial intention. If these observations are correct, the statuette may be the unique example of Mannerist pieces of cabinet art, in which emphasis was being put on the examination of movement and balancing of figure in its gravity centre. This interesting carving was probably created in the surroundings of the Emperor's court in Prague, as various experiments in the fields of sciences and art took place under Rudolph's II influence there. Numerous art personalities from various countries influenced the local milieu, within which female nudes were very popular. In searching for the author of the statuette among the court artists we might think of Nikolaus Pfaff who, since 1st January 1601, was being paid as a „*Bildschnitzler und Kammertischler*“.

* Za zájem a nezbytné povzbuzení se věnovat tomuto tématu děkuji Lubomíru Konečnému. Za vstřícnost, se kterou mi bylo umožněno studium sošky, a za laskavé zpřístupnění odborných podkladů děkuji Lubomíru Sršňovi. Za snímky vděčím Martinu Mádlovi.

1 Seznam starší literatury k rudolfínskému umění viz in Eliška Fučíková et al. (eds.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, kat. výst., Praha 1997. Přehled o literatuře k císařské kunstkomoře viz in Bekeť Bukovinská, *Die Kunstskammer Rudolfs II.: Umriß der Forschungsgeschichte und Bibliographie*, *Studia Rudolphina* 7, 2007, s. 143–167.

2 Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl*, Praha 1964 [anglicky a francouzsky 1967]. – Eliška Fučíková – Josef Krása, *Obrazárna Pražského hradu*, *Umění* 14, 1966, s. 161–164. – Rudolf Chadraba, *Mezinárodní symposium v Obrazárně Pražského hradu*, *Umění* 14, 1966, s. 164–167. Konference se konala ve dnech 7.–13. června 1965.

3 Josef Svátek, *Poslední dnové Rudolfovy sbírky v Praze*, in: idem, *Obrazy z kulturních dějin českých*, Praha 1891, s. 45–67 (57–67). – Jan Morávek, *Sbírky Rudolfa II. a jejich osudy*, in: *Sbírky Rudolfa II. Pokus o jejich identifikaci*, kat. výst., Praha 1937, s. 3–14. – Neumann (pozn. 2), s. 36–37. – Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 137. Seznam předmětů nabídnutých k aukci viz in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* X/2, 1889, s. CLXXXIX–CC, Reg. 6238.

4 Anonym, *Schönfelds technologisches Museum in Wien*, *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* 3, 1810, č. 5, s. 45–49. – Stejný text in: *Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes* 4, 1810, s. 319–329. – Johann Rudolf von Schönfeld, *Skizze des Catalogue raisonné über das technologische Museum in Wien, zum Vortheil der Künste und Gewerbe errichtet*, Prag 1817. Další literatura k tomuto tématu je nejnověji shrnuta in Slavíček (pozn. 3), s. 147.

Lubomíru Slavíčkovi děkuji za poskytnuté informace k Schönfeldovi. Zajímavé je, že součástí jednoho oddělení Schönfeldova muzea byl také původní soupis rudolfínské kunstkomory.

5 Dana Stehlíková, *Pět století sběratelství uměleckého řemesla*, in: *Kabinety umění a kuriosit*, kat. výst., Praha 1995, s. 5–14 (10), shrnuje stručně osudy muzea a naznačuje, že některé z předmětů se mohly dostat do majetku Vojtěcha Lanny nebo Jana Františka Neuberga.

6 Johann Baptist Zauschner (1737–1799, Praha), rakouský filozof a lékař. Vystudoval filozofii a medicínu na pražské univerzitě, roku 1775 byl jmenován profesorem přírodopisu na pražské lékařské fakultě, kde přednášel zoologii a mineralogii. Jako první správce kabinetu přírodnin při pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě (založen 1775) vydal roku 1786 jeho latinsky psaný katalog. Byl děkanem lékařské fakulty a v roce 1794 rektorem univerzity. Viz <http://web.natur.cuni.cz/muzeum/portrety/zauschner.html>, vyhledáno 15. 2. 2009. Franz Anton Leonhard Herget (1741–1800, Praha), fyzik a matematik, se stal 1767 profesorem inženýrství na Stavovském inženýrském ústavu v Praze, později doktorem filozofie, čestným měšťanem pražským a řádným členem národohospodářské společnosti. V roce 1788 působil jako vrchní stavební ředitel po povodni 1784 (opravil Karlův most), stavěl pražskou všeobecnou nemocnici apod. Viz *Ottův slovník naučný*, 11. díl, 1897, s. 168. K oběma přináší další podrobnosti Josef Petráň, *Muzea, kabinety, sbírky*, in: Josef Petráň (ed.), *Památky Univerzity Karlovy*, Praha 1999, s. 207–218.

7 *Jahrbuch* X/2, (pozn. 3), s. CXCIX–CC, Reg. 6238. Předávací protokoly viz Archiv Pražského hradu, sign. SI, zámecká inspekce inv. č. 108.

8 Lubomír Sršeň et al., *Katalog předmětů pocházejících z „Matematického muzea“ identifikovaných ve sbírkách Národního muzea*, in: Petráň (pozn. 6), s. 297–308.

9 *Jahrbuch* X/2, (pozn. 3), s. CLXV, Reg. 6234. Merkuru můžeme nejspíše identifikovat i se zápisem v inventáři z roku 1635. Viz *Jahrbuch der kunsthistorischen*

- Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXV/2*, Reg. 19437, č. 254.
- 10 Inv. č. H2-3685/a–b. Řezba byla do Národního muzea předána roku 1832 ze Stavovské inženýrské školy v Praze (spolu se souborem předmětů z Matematického muzea v Klementinu), viz seznam v Archivu Národního muzea N 3/86. Do této školy byla předána po rozhodnutí z 8. dubna 1782 přímo ze sbírek císařské pokladnice v Praze. Viz Inventář z doby kolem 1790–1800 v Archivu Akademie věd ČR, fond Státní hvězdárna, karton č. 18, sign. I. b 054, inv. č. 114. Za tyto údaje děkuji Lubomíru Sršňovi.
- 11 Fučíková (pozn. 1), č. kat. II/7.
- 12 Vedle těchto osobností hráli významnou roli i další účastníci aukce. Informace, které o tom podává Svátek (pozn. 3), z větší části použili Morávek (pozn. 3) i Neumann (pozn. 2). Významnou osobností byl např. i Franz Lothar Ehemant, který byl spojen s koupí *Ilioea* i Dürerovy *Růžencové slavnosti*. Otázkami spojenými s touto aukcí se i nadále zabývá Eliška Fučíková.
- 13 *Rudolf II. Umění na jeho dvoře*, kat. výst., Praha 1912.
- 14 Karel Chytil, *Umění v Praze za Rudolfa II.*, Praha 1904.
- 15 *Rudolf II.* (pozn. 13), s. 55–56.
- 16 *Pražské baroko, 1620–1800*, kat. výst., Praha 1938.
- 17 *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského sběratelství*, kat. výst., Praha 1993. – Stehlíková (pozn. 5). – Slavíček (pozn. 3), s. 57–79 (tam další literatura).
- 18 Fučíková (pozn. 1), č. kat. I/116. Jiný názor na autorství Hanse Monta má Thomas DaCosta Kaufmann, *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, *Kunstchronik* 41, 1988, č. 101988, s. 553.
- 19 Z majetku Nosticů pochází inventář rudolfinské kunstkomory z roku 1619, který byl v roce 1931 zakoupen Kanceláří prezidenta republiky pro Archiv Pražského hradu na antikvárním trhu. Byl opatřen erbem Kryštofa Václava Nostice (1648–1712) ještě předtím, než obdržel hrabství Rieneck. Jak se do jeho majetku dostal, zatím objasněno nebylo. Jan Morávek, Nově objevený inventář rudolfinských sbírek na Pražském hradě, *Památky archeologické a místopisné* 2–5, 1932–1935 [Separát 1937].
- 20 Akt pololežící ženy, dřevo bez povrchových úprav, soklík z tvrdého dřeva, soustružený, v. 14,5 x 19,7 cm, průměr soklíku 5,2 cm, původně ze zámku v Jindřichovicích, v roce 1945 se dostala do sbírek Národního muzea, inv. č. H2-32 128.
- 21 Fučíková (pozn. 1), č. kat. V/428. Soška byla vystavena ještě na výstavě doprovázené katalogem *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, kat. výst., Praha 2007, s. 437–438, č. kat. 3.7. Text zpracoval rovněž Lubomír Sršeň.
- 22 V textu katalogového hesla valdštejnské výstavy Lubomír Sršeň resumuje své úvahy z rudolfinského katalogu, pouze autorem je mu zde „Český (?) sochař konce 16. století“ a proveniencí „Čechy (?), konec 16. století“. Viz *Valdštejn* (pozn. 21).
- 23 Benvenuto Cellini, *Vlastní životopis*, kniha II, kap. 1, Praha 1960, s. 218–219.
- 24 Oproti citlivému zpracování hlavy, trupu i nohou jsou paže, a to především levá, mírně předimenzované. Použité dřevo má na některých místech kazy.
- 25 Tento názor vyslovil Lubomír Sršeň: „[...] soustružený soklík, s největší pravděpodobností původní, má četné tvarové obdoby u drobných sochařských dílek 17. století.“ Na tomto místě je třeba upozornit na nové zjištění, ke kterému jsme dospěli s Lubomírem Sršněm při další podrobné prohlídce sošky. Ukázalo se, že soklík je možné odšroubovat a že vrut je nový (což není uvedeno v restaurátorské zprávě z roku 1997). Na spodní ploše sošky je vedle nového otvoru pro současně upevnění na soklík zaslepený otvor po dřevěném kolíčku, který nejspíše původně sošku a soklík spojoval. Tato skutečnost může být vysvětlením pro to, že při dnešním spojení je soška nasazena na soklík nepřesně, mimo střed, a některé drobné partie drapérie obvod soklíku přesahují. Současně se však potvrdilo, že i původně byla figura upevněna na této malé ploše, tedy nejspíše na tomto, nebo rozměrově shodném soklíku.
- 26 K této úvaze jsme dospěli s Lubomírem Konečným, když jsme měli možnost toto půvabné dílko podrobně prostudovat. Na tomto místě mu děkuji za jeho podporu, bez které bych nenašla odvahu tuto teorii vyslovit.
- 27 Julius S. Held, Gravity and Art, in: *Art Studies for an Editor, 25 Essays in Memory of Milton S. Fox*, New York 1975, s. 117–128.
- 28 Rotraud Bauer – Herbert Haupt (eds.), *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72, 1976, č. 1862.
- 29 Velmi podobné ztvárnění ruky najdeme například na Vriesově *Psyché nesené putti* z Nationalmusea ve Stockholmu. Poloha prstů pravé ruky Psyché je velmi blízká provedení levé ruky naší sošky.
- 30 Bauer – Haupt (pozn. 28), č. 1876.
- 31 *Srov. Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, kat. výst., Freren 1988, č. kat. 524. – Fučíková (pozn. 1), č. kat. II/237.
- 32 Heinrich Zimmermann, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXV/2*, 1905, s. XIII–LII (XXXIX), č. 891. *Srov. též Thomas DaCosta Kaufmann, In Bann der Venus? Das Venus-Bild in der rudolfinischen Kunst*, in: *Faszination Venus: Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, kat. výst., Köln – Gent 2000, s. 104–113.

- 33 Fučíková (pozn. 1), č. kat. II/38. Názor na autorství Ottavia nebo Giovanniho Ambroggia Miseroniho není jednotný. Srov. Beket Bukovinská, Anmerkungen zur Persönlichkeit Ottavio Miseronis, *Umění* 18, 1970, s. 185–198.
- 34 Erwin Neumann, Der kaiserliche Kammeruhrmacher Christoph Margraf und die Erfindung der Kugellaufuhr, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59, 1953, s. 39–98. – *Prag um 1600* (pozn. 31) s. 451–452, č. kat. 747. Soška ležící *Minervy*, tentokrát ve stříbře, je umístěna na dalším exempláři Margrafových hodin a předpokládá se, že byla vytvořena podle Vermeyenova vosku (ibidem, č. kat. 748).
- 35 Bauer – Haupt (pozn. 28), č. 1785, 1786. V edici inventáře byly poprvé identifikovány dvě Pfaffovy práce – *Venuše s Amorem* a *Danae*. Podrobněji se Pfaffovi věnoval Rudolf Distelberger, Gold, Silber, Edelstein und Elfenbein, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, s. 255–287 (286). – Rudolf Distelberger, Die Kunschkammerstücke, in: *Prag um 1600* (pozn. 31), č. kat. 394–396. – Sabina Haag, in: Fučíková (pozn. 1), č. kat. II/4–II/6.
- 36 Nevylučuje to však ani možnost, že se mohlo jednat o model pro práci zlatníka, protože do kunstkomory, jak víme, bylo zařazeno i mnoho modelů z různých materiálů, včetně vosku a dřeva. Pokud se i v tomto případě jednalo o model pro zlatnickou práci, byla by tím vysvětlena řada drobných kazů ve dřevě i určité „nedotažení“ těch nejdrobnějších detailů, především v partii tváře.

