



Helena Tůmová – Lenka Vacinová (eds.)

OZVĚNY ANTIKY V SRDCI EVROPY



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

OZVĚNY ANTIKY V SRDCI EVROPY

Helena Tůmová – Lenka Vacinová (eds.)



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj a řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Projekt je realizován v rámci výzvy Excelentní výzkum a jeho výstupy jsou určeny pracovníkům výzkumných organizací a studentům doktorských studijních programů.

Publikace je zveřejněna v režimu open access pod licencí CC BY-NC-SA 4.0,
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



Recenzovaly

doc. Mgr. Radka Nokkala Miltová, PhD.

PhDr. Kateřina Horníčková, PhD.

Editoři © Helena Tůmová, Lenka Vacinová, 2023

© Jan Bažant, Marian Hochel, Stanislava Kučová, Patrik Líbal, Eva Lukášová, Petja Matějovič,

Eliška Petřeková, Roman Prahel, Šárka Radostová, Helena Tůmová, Lenka Vacinová, 2023

Obálka: Fotografie sádrového odlitku antické sochy Múzy Polyhymnie ze Sbírkky odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 741. Foto O. Besperát.

© Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2023

Za obsah a jazykovou správnost odpovídají autoři

Všechna práva vyhrazena

ISBN 978-80-7671-063-4 (print)

ISBN 978-80-7671-064-1 (online : pdf)

Obsah

- 9** Slovo úvodem
Helena Tůmová – Lenka Vacinová
- 11** Abstrakty
- 15** Český sochař, německý klasický archeolog a antické sochy
Jan Bažant
- 41** „Knížata po anticku“: Klemens Lothar Metternich versus
Napoleon Bonaparte na zámku Kynžvart
Marian Hochel
- 79** Stopy sběratelství antiky v českých zemích v 19.–20. století ve fondech
státních hradů a zámků
Stanislava Kučová – Šárka Radostová
- 105** Řecké závany v českém sochařství 19.–20. století
Patrik Líbal
- 135** Památky antiky a zámecké interiéry. Proměna kánonu podoby
aristokratického interiéru v době neoklasicismu
Eva Lukášová
- 163** Antické inspirace a český šperk 19.–21. století (pozice gemy
ve šperkovém objektu)
Petja Matějovič
- 193** Pompejské fresky jako měřítko moderního vkusu a imaginace
na přelomu 18. a 19. století
Eliška Petřeková

- 213** Paridův soud Vojtěcha Hynaise a jeho doby
Roman Prahl
- 229** Antické reminiscence v ikonografii apsidální nástěnné malby
v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři
Helena Tůmová
- 269** Mrtvé obrazy? K historii sádrových kopií antických uměleckých děl
Lenka Vacinová
- 295** Bibliografie
- 321** Seznam ilustrací a autorských práv



← Detail sádrového odlitku *Láokoóna* ze Sbírký odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 486; Galerie antického umění v Hostinném. Foto O. Besperát.

Slovo úvodem

Odkaz antického Řecka a Říma je úhelným kamenem současné západní kultury. Myšlenkové bohatství starověku bylo v průběhu dlouhých staletí zprostředkováno nejen psaným slovem. Na tomto procesu se podílely i antické ideje a ideály vtělené do památek hmotné kultury, které jsou průsečíkem mezi materiálním a duchovním světem starověku i prostředníkem mezi minulostí a současností.

Do střední Evropy pronikaly ozvěny antické slávy spíše zprostředkovaně a české prostředí se k nim často stavělo navenek rozpačitě či netečně, zaujaté více hledáním vlastní národní identity než společných evropských kořenů. Ani v české kultuře však antika nikdy nepřestala být nevyčerpatelným zdrojem inspirace malířům, sochařům i mistrům uměleckého řemesla. Naše publikace přibližuje tento nesmírně bohatý a různorodý svět antických reflexí z různých perspektiv, ať se již jedná o bezprostřední ozvěnu pozdně antických ikonografických vzorů v příspěvku „Antické reminiscence v ikonografii apsidální nástěnné malby v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři“ Heleny Tůmové, dobovou fascinaci římskými freskami z měst pohřbených pod Vesuvem a její odraz v tehdejší uměleckém řemesle v kapitole „Pompejské fresky jako měřítko moderního vkusu a imaginace na přelomu 18. a 19. století“ Elišky Petřekové či o antickou inspiraci ve výzdobě elegantních neoklasicistních interiérů šlechtických sídel (příspěvek „Památky antiky a zámecké interiéry. Proměna kánonu podoby aristokratického interiéru v době neoklasicismu“ Evy Lukášové).

Autorky Stanislava Kučová a Šárka Radostová se ve svém příspěvku „Stopy sběratelství antiky v českých zemích v 19.–20. století ve fondech státních hradů a zámků“ ponořily do tajemství sbírek Národního památkového ústavu ukrývajících nejednu antickou památku. Reflexi římské ikonografie v památkách napoleonské doby z metternichovské sbírky podrobně rozebírá Marian Hochel v kapitole „„Knížata po anticku“: Klemens Lothar Metternich versus Napoleon Bonaparte na zámku Kynžvart“. Antické dědictví však nezprostředkovaly pouze originální

památky, ale rovněž jejich sádrové kopie. Fenoménu pražské sbírky odlitků antické plastiky se věnují příspěvky Jana Bažanta („Český sochař, německý klasický archeolog a antické sochy“) a příspěvek Lenky Vacinové („Mrtvé obrazy? K historii sádrových kopií antických uměleckých děl“).

Antikou byli zasaženi rovněž umělci na prahu moderní doby. Slavnou mytologickou scénu Paridova soudu a její ztvárnění v českém výtvarném umění 19. století pojednává ve své studii „Paridův soud Vojtěcha Hynaise a jeho doby“ Roman Prahl. Antické inspirace v českém sochařství a architektonické plastice od 19. století do současnosti důkladně mapuje kapitola „Řecké závany v českém sochařství 19.–20. století“ Patrika Líbala. V příspěvku „Antické inspirace a český šperk 19.–21. století (pozice gemy ve šperkovém objektu)“ pátrá Petja Matějovič po vzdálených odkazech antické glyptiky a ikonografie ve specifické kategorii českého šperku 19. a 20. století.

Vzhledem k širokému časovému rámci, jenž je v knize pojednán, jsou jednotlivé kapitoly řazeny abecedně podle jmen autorů.

Přejeme si, aby tato kniha přispěla k hlubšímu povědomí o společných kořenech, z nichž může i nadále vyrůstat vzájemný dialog současných evropských států v respektu k jedinečnosti každého z nich a v úctě k tomu, co nás spojuje. Snad následující řádky potěší nejen čtenářův intelekt, ale i jeho srdce, neboť primárním účelem umění i humanitních věd by měla být v první řadě radost, inspirace a touha nalézat nové úhly pohledu na věci vnější i věci niterné. Nechť je tedy objevování minulosti neutuchajícím impulsem k respektující a otevřené vzájemnosti.

Helena Tůmová, Lenka Vacinová

Abstrakty

Český sochař, německý klasický archeolog a antické sochy (*Jan Bažant*)

V době, kdy Josef Václav Myslbek zakládal tradici českého sochařství, byl profesor Wilhelm Klein ředitelem Ústavu pro klasickou archeologii na německé univerzitě v Praze. Antické sochařství bylo důležitým inspiračním zdrojem tvorby českého sochaře a německý klasický archeolog se ve svých experimentech se sádrovými odlitky antických soch bez účasti sochaře neobešel. Nemáme však žádné důkazy o tom, že by Myslbek s Kleinem osobně spolupracoval na rekonstrukci nějaké antické sochy. V národnostně polarizované Praze přelomu 19. a 20. století se dráhy německého vědce a českého sochaře ani protnout nemohly.

„Knížata po anticku“: Klemens Lothar Metternich versus Napoleon Bonaparte na zámku Kynžvart (*Marian Hochel*)

Antické vlivy v ikonografii napoleonské a ponapoleonské doby jsou velmi dobře patrné v metternichovských sbírkách uchovávaných v mobiliárním fondu státního zámku Kynžvart. Klíčová je v tomto ohledu osobnost někdejšího majitele, politika a diplomata Klemense Lothara Metternicha, stejně jako postava jeho současníka, francouzského císaře Napoleona I. V rámci nezbytné kontextualizace je zkoumána ikonografie v souvislosti s vybranými artefakty reflektujícími kulturní dědictví antiky a dále napoleonika, ovlivněná oficiální uměleckou produkcí napoleonské Francie a citující antické předlohy.

Stopy sběratelství antiky v českých zemích v 19.–20. století ve fondech státních hradů a zámků (*Stanislava Kučová, Šárka Radostová*)

Sbírky starověkých uměleckých a užitkových předmětů v českých zemích nebyly dosud souhrnně představeny, antické předměty a artefakty z mobiliárních fondů státních hradů a zámků byly dosud zpravidla zmiňovány jen okrajově, či zcela opomíjeny. Důvodem je především územní roztržitost fondů a jejich obtížná přístupnost, ale i skutečnost, že v rámci poválečných konfiskačních procesů byly tyto kolekce často ochuzeny o nejkvalitnější díla. Příspěvek shrnuje dosavadní výsledky aktuálně probíhajícího výzkumu věnovaného zámeckým mobiliárním fondům ve správě Národního památkového ústavu.

Řecké závany v českém sochařství 19.–20. století (*Patrik Líbal*)

Příspěvek se zaměřuje na recepci řeckých soch a plastik, nejprve klasických a helénistických, ale později také archaických, v českém sochařství 19. a 20. století. Zpočátku je zdůrazněn vliv Akademie, resp. kresby a malby, a jsou uvedeny další inspirační zdroje. Není opomenuta architektonická plastika ve 20. století ani spojení moderního s antickým uměním. Vše prostupují mytologické náměty.

Památky antiky a zámecké interiéry. Proměna kánonu podoby aristokratického interiéru v době neoklasicismu (*Eva Lukášová*)

Mnohé malby a kresby s pohledy do interiérů českých a moravských zámků i dochované památky či svazky v zámeckých knihovnách dokládají velké rozšíření stylu neoklasicismu, včetně jeho modifikací ovlivněných příklonem k určitému jednoduššímu výrazu v době empíru a biedermeieru. Tyto modifikace lze nalézt i v návrzích a realizacích pro panovnickou rodinu a nejvyšší aristokratické kruhy s velkými finančními možnostmi. Šlo o volbu ovlivněnou idejemi estetiky této doby, nikoli o výsledek úspornosti či příklonu k měšťanskému charakteru, jak bývá tento náznak prvního minimalismu někdy nazýván. Nebyl také volbou všech a velice záhy jej zastínily bohaté dekorace historizujících slohů. Na svůj návrat si musel počkat až do 20. století.

Antické inspirace a český šperk 19.-21. století (pozice gemy ve šperkovém objektu) (Petja Matějovič)

Šperk s gemou lze vnímat jako obraz i rám současně, jako vyjádření jediného děje různými cestami. Gema ve šperku představuje zdroj prostorovosti, vnáší pohybový náboj a tematizuje i další úrovně časovosti. Činí tak mimo jiné důrazem na dědictví antiky. Na příkladech využití antických motivů jsou zde naznačeny cesty, jimiž šperk předává své sdělení. Pozornost je věnována rovněž otázkám formy a postavení gem ve šperkovém celku jako takovém, svébytnosti glyptického prvku i jeho komunikaci s ostatními složkami díla.

Pompejské fresky jako měřítko moderního vkusu a imaginace na přelomu 18. a 19. století (Eliška Petřeková)

Pro evropskou společnost 2. poloviny 18. století bylo objevení dokonale zachovaných antických měst Pompejí, Herkulanea a Stabií skutečnou senzací. Pohledy všech směřovaly na svahy zlověstného Vesuvu a snad každý zatoužil vlastnit část této tragické, ale o to více dramatické historie. Tomuto přání vyhověli evropští umělci, když vtiskli motivy oblíbeného nástěnného malířství do drobných předmětů uměleckého řemesla a interiérového designu. Ty se brzy staly novým měřítkem moderního vkusu a jejich majitelé se tak i bez nákladných sbírek mohli profilovat jako milovníci, a hlavně znalci antického umění.

Paridův soud Vojtěcha Hynaise a jeho doby (Roman Prahel)

Paridův soud od „českého Pařížana“ Hynaise (1854–1925) představuje největší závažné dílo tohoto umělce a vrcholnou vizualizaci daného antického námětu v českém prostředí. Obraz je podroben zkoumání v kontextu dalších děl se stejným či podobným námětem. Příspěvek se zabývá rovněž způsobem přijetí obrazu ve Vídni, Paříži a Praze a analyzuje specifika tohoto Hynaisova díla v dobovém srovnání.

Antické reminiscence v ikonografii apsidální nástěnné malby v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři (Helena Tůmová)

Apsida kostela Stětí sv. Jana Křtitele v ulici Selská v pražské památkové zóně Stará Hostivař skrývala po mnohá staletí cennou nástěnnou pozdně románskou malbu s vyobrazením *Maiestas Domini*, Krista v majestátu, a ojedinělou ikonografií Krista vítězího nad symboly zla, smrti a hříchu v podobě lva a baziliška. Právě v tomto symbolickém zpodobení podrobených nepřátel se můžeme setkat s dávným odkazem antiky, v reminiscencích monumentální reprezentace císaře, vítězího nad nepřítelem, i v zobrazení vítězného Krista na uměleckých památkách v italské Ravenně, pozdně antickém *sedes imperii*.

Mrtvé obrazy? K historii sádrových kopií antických uměleckých děl (Lenka Vacinová)

Po dlouhá staletí se na sádrové kopie antických děl pohlíželo jako na umělecká díla bezmála rovnocenná originálům a byly ozdobou a pýchou soukromých kabinetů i veřejně přístupných sbírek. Vedle funkce estetické a dekorativní v prostředí aristokratickém a úlohy praktické při výuce na uměleckých školách plnily ve druhé polovině 19. století též účel badatelský i všeobecně vzdělávací. Ačkoli byly sádrové sbírky na určitou dobu z veřejného prostoru vytlačeny používáním moderních reprodukčních médií, zejména fotografie, od konce 80. let minulého století svět znovuoobjevuje nezastupitelnou roli odlitků jakožto vizuálního média, a oceňuje také jejich hodnotu jakožto historického pramene.

Český sochař, německý klasický archeolog a antické sochy

Jan Bažant

Na přelomu 19. a 20. století působily v Praze dvě výrazné osobnosti, které spojoval intenzivní zájem o antické sochy. Český sochař Josef Václav Myslbek a německý klasický archeolog Wilhelm Klein nebyli jediní, kdo se o ně tehdy zajímal, ale pražský kroužek znalců sochařství starých Řeků a Římanů byl velice malý. Oba muži přitom o antických sochách věděli hodně, takže by si měli o čem povídat.¹ Jelikož působili v různých oborech, jejich spolupráce by byla bezesporu oboustranně výhodná. Rozdělovala je však národnost, zatímco Myslbek byl Čech, Klein se hlásil k pražským Němcům.² Tato národnostní bariéra byla v jejich době všeobecně respektovaná, takže nás bude zajímat, zda ji Myslbek a Klein překročili, či se o to alespoň pokusili.

Josef Václav Myslbek (1848–1922) založil tradici českého moderního sochařství. V celoevropském kontextu byl sochařem klasicistní orientace, což bylo dáno specifickým charakterem vývoje umění v českých zemích.³ Klasicismus v sochařství západní Evropy vyvrcholil na začátku 19. století, ale do Prahy tato vlna přímých kontaktů s antickými sochami dorazila s velkým zpožděním. Protějškem Antonia

1 O Kleinovi a Myslbekovi srov. Bažant 2016.

2 V pražských policejních přihláškách Klein opakovaně uváděl jako místo narození Prahu (Národní archiv, Policejní ředitelství I, konskripce, karton 266, obraz 736 a 736). Klein se ve skutečnosti narodil v židovské rodině v Caransebeș, dnešním Rumunsku. V roce 1878 přestoupil na evangelickou víru (Staudacher 2009, 305), jeho přítel Kralik o něm později psal jako o katolíkově (Kralik 1922, 91). O Kleinově zálibě v mystifikacích vypovídá jeho žertovné *Ex libris*, které vytvořil český Němec Richard Teschner v roce 1905. Klein je na něm zobrazený jako komický despota ze starověkého Egypta.

3 O Myslbekovi srov. Wittlich 1978, 13–25; Wittlich 2000, především 19–35; Wittlich 2020, 48–51. O Myslbekovi a antické tradici srov. Nguyenová 2013; Bažant – Prahl 2021, 77–115.



Obr. 1. Josef Václav Myslbek, *Hygieia* pro pomník v Jeseníkách.

Canovy a Bertela Thorvaldsena se tak stal Myslbek.⁴ Upozornil na sebe již svým prvním monumentálním dílem z let 1873–1874 jednoznačně klasicistního charakteru, které zobrazovalo postavu z antického mýtu, Asklépiovu dceru Hygieiu.⁵ Socha byla určena k výzdobě Českého pramene v lázních Jeseníky, takže se jednalo o vlasteneckou akci s velkou publicitou.⁶ Myslbekova *Hygieia* ovšem souvisí víc s francouzským novoklasicismem než s antickým Řeckem. Atletickou postavu, okázalý řecký profil, antikizující řasení drapérie a koketní postoj, podtržený obnaženým ramenem a ňadrem – to všechno najdeme například na *Hygiei* Pierra Juliena z konce 18. století.⁷ V antice byla tato mýtická postava zobrazována nahá jen výjimečně.⁸ Myslbek musel mít fotografii jedné z těchto výjimek, jíž je sousoší ve Vatikánu. Z něho převzal způsob, jakým je zobrazena drapérie na jeho soše z Jeseníků (obr. 1). Chitón, stažený pod ňadry, se Myslbekově *Hygiei* rovněž svezl z jednoho ramene tak, že spona je uprostřed paže, což nemůže být náhoda (obr. 2).

Myslbekovi antické sochařství zjevně do značné míry splývalo s jeho ohlasy ve francouzské akademické klasicistní tvorbě, což nijak nepřekvapuje.⁹ Jako sochař i jako znalec antického umění byl v podstatě samouk. Myslbek nikdy nenavštívil Itálii, takže jeho znalost originálů antických soch byla omezená. Znal jenom to, co si mohl prohlédnout v zaalpských metropolích – v roce 1866 pracoval rok ve Vídni na sochách pro Arsenal a v letech 1872 až 1873 působil v Drážďanech. V roce 1878 navštívil světovou výstavu v Paříži, kde však zůstal jen necelé tři týdny. Je však třeba říci, že v Myslbekově době nebyla návštěva Itálie a světových muzeí pro poznání antického sochařství zcela nezbytná. I v Praze byly nejvýznamnější antické sochy dostupné v sádrových odlitcích, k čemuž se ještě vrátíme, a nebyl také problém získat kvalitní fotografii jakéhokoli originálu. Myslbek měl ve svém ateliéru velkou sbírku reprodukcí antických soch, které si při práci běžně

4 Od roku 1885 Myslbek učil na pražské Umělecko-průmyslové škole, kde se roku 1893 stal ředitelem, v letech 1896 až 1919 působil jako profesor sochařství na pražské Akademii výtvarných umění.

5 Jeseník, zinek, v. 205 cm. Restaurovala v roce 2007 pražská pasířská firma Houska & Douda.

6 Jan Neruda, *Národní listy* 3. 6. 1874, s. 1.

7 Grandjean – Scherf 2004, 17–20.

8 Croissant 1990, č. 21 a 22.

9 Srov. Wittlich 1978, 15: „Myslbekův vztah k francouzské akademické produkci byl z uměleckého hlediska pro něho dokonce přitažlivější než vztah k vlastní domácí sochařské situaci, protože ta byla jednak málo rozvinutá, jednak nepochybně provinciálně staromódní.“



Obr. 2. *Hygieia a Asklépios*, římská verze řecké sochy z pozdní helénistické epochy.

prohlížel. Na rubu těchto fotografií totiž najdeme jeho skicy či vzkazy týkající se provozu dílny, které zjevně napsal na to, co měl právě po ruce.¹⁰ Důležité je také to, že za Myslbeka v pražské Akademii studenti již nemuseli nahé ženské tělo zobrazovat podle odlišků antických soch, protože v této době se již běžně pracovalo podle živých modelů.

Myslbek byl ve své době vnímán jako klasicista i v českém prostředí, o čemž vypovídá konflikt s mladou sochařskou generací, která tuto uměleckou orientaci zásadně odmítla.¹¹ Za svého největšího nepřítele však česká sochařská avantgarda nepovažovala Myslbeka, ale jeho generačního druha Bohuslava Schnircha. Jeho pojetí sochařské tvorby bylo totiž mnohem rigidněji vymezeno antickými vzory, s nimiž se důkladně seznámil během svého italského pobytu v letech 1871 až 1873. Po Schnirchově smrti v roce 1901 vyšel ve *Volných směrech* článek, který umělecké směřování celé jeho generace podrobil zdrcující kritice: „S B. Schnirchem zachází celá fáse, dnes už překonaná, nám cizí a námi stěží chápaná. Fáse formálního idealismu, odvozeného z cizích vzorů, opřené o cizí světy [...] Před pětadvaceti lety se obdivovali jeho Trigám, Musám, Bacchantům, Ledám, Hektorům a Nymfám. Podle tehdejšího názoru byly to ideální plastiky a k nim ovšem potom patří všechny personifikace, geniové a alegorie Schnirchovy a jiných. Ve sbírkách vatikánských a lateránských jsou jejich rodiče. Umělec je nevytvořil. Jeho starostí bylo jen, aby je co možno ve všem zevnějším učinil jim podobné. Pro všechny hlavy a účesy a linie měl on své doklady ve sbírkách antik. [...] Jsou také uměním z druhé ruky a jejich úhledné tvary, jejich posy a typická nevyraznost nedovedou více rozehráti. Žijou jen vypůjčeným životem a jeho lampička brzy dohoří, tím spíše, že onen idealismus vyžaduje odvozené formy a dusí hnutí vlastní duše. Opakuje cizí myšlenky, a byť by jednou byly sebe dokonaleji vyjádřeny těmi, v jejichž hlavách se zrodily, v ústech

10 Na rubu fotografie antické sochy Poseidippa z Vatikánských muzeí je například Myslbekův příkaz: „Nedávej tu hlínu do bedny! A pokropit figury na parlament!“ (archiv Národní galerie v Praze, fond Myslbek, karton 6, 9). Srov. Čermák 1942, 18: „Při Myslbekově atelieru byla malá místnost, do které se vcházelo z atelieru po několika stupních, jež sloužila ku přijímání návštěv a jako pracovna [...] Tam jsem zahlédl častěji Mistra zahloubaného do velkých obrazových děl. Myslbek byl velkým čtenářem, hlavně umělecké literatury, kterou téměř vědecky studoval. Na stole této pracovny ležely mnohdy také [...] fotografie antik v aktu, na kterých byly poznačeny proporce hlavy, síla a délka nohou, rukou i těla v centimetrech. Mistr užil *proporcí těch na pomníku sv. Václava i jiných sochách, jež přesně odvozoval ze studia antických památek.*“

11 Srov. Wittlich 2000, 32–35.

cizích opakovány, ale nezrozeny a neprožity stávají se pouhou frasí a dutou formou.“¹²

Útočný nekrolog historika umění K. B. Mádl je pro svou dobu charakteristický nejenom odsouzením akademismu, ale také stejně radikální obhajobou nacionalismu v umělecké tvorbě. Mádl antickou inspiraci akademického umění neodmítá primárně proto, že by omezovala tvůrčí rozlet, ale protože je to import z ciziny. Umění musí být nezaměnitelně české, čehož lze dosáhnout jedině tím, že bude vyjadřovat českou duši, uzavírá Mádl. Čeští umělci musejí hledat inspiraci výlučně v českém prostředí. Duši, jak známo, nelze popsat ani zobrazit, Mádl nicméně trvá na její nezaměnitelnosti: „Národní barva a vzrušení [...] hnutí a značky, jež v umění pojaty a jím vyjádřeny, dávají tomuto odlišnost, pro kterou není možno je s jiným zaměnit.“ Mádl tento český národní charakter přiznává v Schnirchově díle jen jeho soše sv. Václava, při jejíž charakteristice používá všechna dobová klišé o podstatě češství. Václavova „mírnost, jeho vlahá dobrota, jeho měkký lyrismus vyjadřuje aspoň jednu stránku našeho národního jádra. A toto jádro nemůže být nalezeno v museích, cizích zemích a vzorech, jenom na dně našeho vroucího života, v ovzduší a kraji, ve zjevech a konání našem“.¹³ V tom byl zásadní rozdíl mezi českými a francouzskými sochaři, kteří se, počínaje Rodinem, ve své novátorské tvorbě otevřeně inspirovali i antickými sochami.¹⁴

Myslbekovým dílem, které dokonale ztělesňuje Mádlm definované nečeské umění, je *Oddanost* z let 1880–1884. Myslbekova socha se drží antických vzorů formou, námětem i étosem (obr. 3). Jejím vzorem je *Sofoklés* z vatikánských muzeí, z něhož převzal postoj a pojetí drapérie, což je vidět zejména v dolní části (obr. 4). Pro Myslbeka je charakteristický příběh sochy *Hudby* pro hlavní foyer Národního divadla.¹⁵ Už v prvním roce, roku 1902, se mezi jeho návrhy objeví soška, kterou nakonec zvětšil a dopracoval do definitivní verze, jež vznikla o dvacet let později. Myslbek mezitím navrhl celou řadu originálních řešení, aby se nakonec vrátil k původní koncepci, která je ultrakonzervativní. Myslbekova *Hudba* odpovídá všeobecně rozšířené představě o tom, jak má Múza vypadat, národní svéráz se projevil jenom ve vlasech spletených do staročeských copánků (obr. 5). Postoj a celkovou

12 Mádl 1902, 44–46.

13 Ibid., 46.

14 Srov. např. Farge et al. 2018; Barbillon 2018.

15 Volavka 1929, 183–190.



Obr. 3. Josef Václav Myslbek, *Oddanost*.



Obr. 4. *Sofoklés*, římská mramorová kopie podle řeckého originálu z doby kolem roku 330 př. Kr.

koncepti své sochy převzal ze sochy Múzy Terpsichoré namalované na zdi vily Julie Felix v Pompejích z let 50–79 po Kr.¹⁶ Malba byla objevena v roce 1755 a její velice kvalitní celostránková rytina se vzápětí objevila v obrazovém albu, propagujícím bourbonské vykopávky v Pompejích (obr. 6). Rytiny, které vyšly v této osmidílné kolekci reprezentačních knih, byly jedním z inspiračních zdrojů novoklasicistního hnutí. K popularitě antického zobrazení Terpsichory nepochybně přispělo také to,

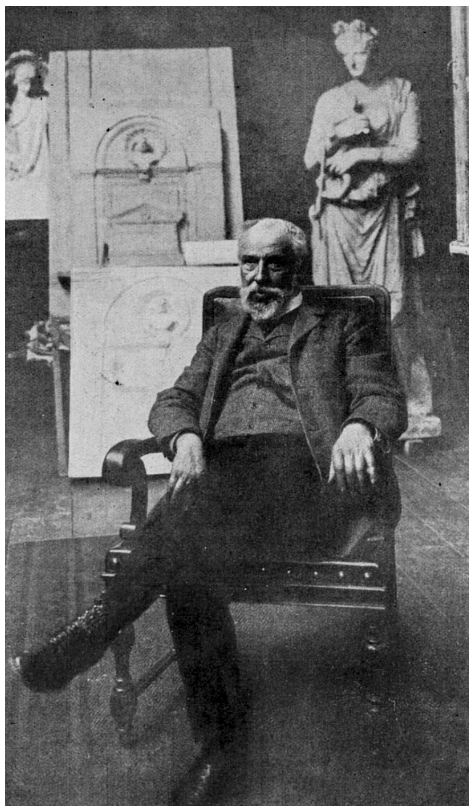
16 Paříž, Louvre, inv. č. ED 2754. Srov. Tran Tam Tinh 1974, 30–31, obr. 5, č. 5.



Obr. 5. Josef Václav Myslbek, *Hudba*.



Obr. 6. Antická nástěnná malba z Pompejí, rytina Carla Nolliho podle kresby G. E. Morgena.



Obr. 7. Josef Václav Myslbek ve svém ateliéru, fotografie z roku 1910.

že se od roku 1860 objevovalo v četných vydáních tehdejšího bestselleru o antické mytologii, který napsal August Heinrich Petiscus.¹⁷

Ohlasy starověkých soch najdeme v celé řadě Myslbekových děl, i když přímé ohlasy antického umění najdeme jen výjimečně v jeho pozdější tvorbě, silně ovlivněné realismem a secesí.¹⁸ O tom, že chtěl být vnímán jako pokračovatel díla

17 Petiscus 1860, tab. 21.

18 Myslbekův soud, že antika „je pro nás už trochu studená“ (Pokorný 1954, 48), známe až z pozdější doby, kdy antika vyšla z módy a mistrův profil tak mohl být tímto způsobem vylepšen.

velkých antických tvůrců, vypovídá i jeho fotografie z roku 1910 (obr. 7).¹⁹ Umělec sedí ve společenském oděvu na křesle, nohu elegantně přes nohu, v pozadí jsou sádrové sochy a reliéfy, které ilustrují jeho uměleckou kariéru a světový názor. Nalevo jsou ukázky mistrových prestižních zakázek – návrh dekorační plastiky pro vídeňský Hofburg (1904–1907) a náhrobek F. L. Riegera (1908–1911). Napravo, přímo za mistrovými zády, je sádrový odlitek antické sochy *Hygieie* z Berlína, takže to vypadá, jako kdyby se mu dívala přes rameno.²⁰ O tom, že se jednalo o aranžovanou fotografii, svědčí to, že na žádné další fotografii z Myslbeкова ateliéru odlitek antické sochy nenajdeme.

Myslbekovým generačním druhem a kolegou v pedagogickém sboru pražské Akademie byl Wilhelm Klein (1850–1924), který byl na německé Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze jmenován docentem v roce 1886.²¹ V letech 1892–1923 byl profesorem a ředitelem Ústavu pro klasickou archeologii. Ve své odborné práci se tehdy specializoval na antické řecké sochařství, které analyzoval právě pomocí sádrových odlitků. Klein se během pražského pobytu pokoušel dochovaným antickým sochám navrátit jejich původní podobu. Antické mramorové sochy se totiž našly až na výjimky bez rukou a končetin, které byly často neodborně doplněny, takže došlo ke spojení částí antických soch, které k sobě vůbec nepatřily. Byl tu také problém s částmi, které pocházely ze soch stejného typu, ale jiné velikosti. Slavné řecké sochy byly totiž v římské éře často kopírovány a obměňovány, takže nalezené fragmenty pocházely z různých velikých exemplářů.

Klein se snažil spojit části antických soch tak, aby co nejlépe odpovídaly ztracenému originálu. Sádrové odlitky, kterými si svoje závěry ověřoval, jsou dodnes uchovány ve Sbírce odlitků antické plastiky Karlovy univerzity.²² Za nej kvalitnější ohlas nedochované Práxitelovy *Knidie* z doby kolem roku 360 př. Kr. je například považována římská verze známá jako *Afrodita Colonna*, uchovávaná ve vatikánských sbírkách (obr. 8). Na tomto exempláři je však tělo spojené s hlavou

19 Fotograf Zikmund Reach je uveden na rubu výřezu z fotografie publikované ve *Světozoru*, která je v archivu Národní galerie (AA 1/12, Karton V,1, fotografie osobní č. 267).

20 Římská kopie podle pozdně helénistického vzoru, Berlin, Altes Museum, Staatliche Museen Berlin inv. č. SK 353, srov. Hüneke et al. 2009, 208–210.

21 Srov. Praschniker 1929.

22 O sbírce srov. Bouzek 1972; Bouzek et al. 1978; Bouzek et al. 1995; Bouzek – Klůsová 2000; Vyšňáková 2017.



Obr. 8. *Afrodíta (Colonna)*, antická římská mramorová variace Práxitelovy *Knidie*.

z obdobného typu sochy, která však byla v menším měřítku, takže socha působí trochu groteskně. Klein sádrový odlitek těla z vatikánské sbírky spojil s odlitkem hlavy z pařížské sbírky, který je i dnes považován za nejlepší ohlas ztraceného originálu (obr. 9).²³ Ve sbírce Karlovy univerzity tedy máme sádrový odlitek, který původnímu stavu odpovídá lépe než vatikánský originál (obr. 10).

23 Klein 1898, 258, obr. na str. 255.



Obr. 9. Tzv. *Kaufmannova hlava*, antická římská mramorová variace Práxitelovy *Knidie*.



Obr. 10. Práxitelés, *Afrodité Knidská*, sádrový odlitek těla sochy ve vatikánských sbírkách a hlavy ve francouzském Louvru.

Další rekonstrukcí, kterou Klein v Praze provedl, byla Polyhymnia, Múza sborového zpěvu.²⁴ Podle římského polyhistora Plinia stálo v římském *Portiku Octaviae* sousoší Apollóna a devíti Múz od rhodského sochaře Filiska.²⁵ V Kleinově době se předpokládalo, že ohlas tohoto sousoší se nachází na antických reliéfech, z nichž nejslavnější je tzv. *Apoteóza Homéra* (obr. 11).²⁶ Polyhymnia je na tomto reliéfu zobrazená ve středním pásu jako třetí zleva, opírá se zamyšleně o skalisko a je zahalená v plášť tak, že je vidět pouze její hlava. Tento sochařský typ byl také znám z monumentálního sochařství a jeden takový exemplář je v Berlíně (obr. 12). Socha byla nalezená bez hlavy a do dnešní podoby ji restauroval Christian Daniel Rauch v letech 1828–1829, s hlavou koketně otočenou k divákovi.²⁷ Klein podle analogie s antickými zobrazeními postavy tohoto typu berlínskou sochu restauroval tak, že se dívá před sebe, a použil přitom antickou hlavu ze sochy stejného typu, pocházející z drážďanské sbírky (obr. 13). Tato rekonstrukce je bezesporu bližší originálu, nicméně berlínská socha nebyla podle Kleinovy rekonstrukce upravena, protože Rauchova imaginativní rekonstrukce měla již tehdy svoji historickou hodnotu. Každá rekonstrukce je také dokumentem doby, v níž vznikla. I kdyby byla nová rekonstrukce sebelepší, není to nikdy návrat do původního stavu, který nemáme možnost zjistit. Každý nový pokus nejen napravuje staré chyby, ale současně vytváří nové nesrovnalosti a estetické problémy. Dnes se proto od doplňování antických soch upouští. Pozdější zásahy se již neopravují, ale bez náhrady odstraňují, takže sochy znovu dostávají fragmentární podobu, v níž byly nalezeny.

Kleinovy rekonstrukce antických soch byly vlastně originálními sochařskými díly. Klein proto potřeboval konzultace a praktickou pomoc umělců, kteří se vyznali v sochařském řemesle, protože sádrové odlitky antických originálů bylo nutné upravovat a doplňovat. V případě Polyhymnie jsme o tom podrobně informováni samotným Kleinem, který okolnosti vzniku rekonstrukce popsal v článku z roku 1913, v němž s ní seznámil odbornou veřejnost: „Mladší německo-český sochař Hans Jäger“, napsal Klein, „o jehož vynikajícím talentu dobře vím, pracuje již delší dobu v ateliéru profesora Wrby v Drážďanech. Naše místní ‚Společnost pro podporu německé vědy,

24 Fendt 2012, 54–62, č. 11; Fendt 2013, 138–139.

25 Plinius, *Kapitoly o přírodě*, 36, 34–36.

26 Pollitt 1986, 16.

27 Hlavu otočenou k divákovi měla však tato Polyhymnie už v první rekonstrukci, kterou v Římě provedl Lambert-Sigisbert Adam po nálezů sochy v římské vile u Grottaferrata v roce 1729.



Obr. 11. Archeláos z Priéné, *Apoteóza Homéra*.



Obr. 12. *Múza Polyhymnia*, Staatliche Museen, Berlín.



Obr. 13. *Múza Polyhymnia*, tělo je římskou verzí (20 př. Kr. – 10 po Kr.) řeckého helénistického originálu. Sádrový odlitek kombinující tělo berlínské sochy (obr. 12) s drážďanskou hlavou.

umění a literatury v Čechách, která je tak blahodárně činná, ochotně vyhověla mé žádosti, abych mu svěřil sochařskou reprodukci této hlavy [...] ‚Altmeister‘ Myslбек, mi poskytl mladého německého sochaře Hugo Buchnera.²⁸ O Kleinově nové rekonstrukci německé čtenáře pohotově a podrobně informoval list českých Němců, *Bohemia*, ovšem aniž se zmínil o českém sochařovi Myslбекovi.²⁹ Jmenovitě se však zmínil o Hugovi Buchnerovi (1893–1964), protože to byl sudetský Němec z Teplicka.³⁰

Výše citovaný Kleinův text z roku 1913 se stal základem legendy o spolupráci německého klasického archeologa a zakladatele českého národního sochařství. Poprvé se s touto legendou setkáme v roce 1976, v práci o dějinách klasické archeologie: „V universitním muzeu odlitků [...] za pomoci sochařů často zvučného jména (vedle pražského Němce Rudolfa Mayerla [sic] to byl i Josef Myslбек, který Kleinovu práci se zájmem sledoval a poskytoval mu k rekonstrukčním pracím své žáky) vznikaly rekonstrukce antických soch a sousoší.“³¹ V Praze sedmdesátých let 20. století byla již zjevně doba zralá na demonstrace česko-německého usmíření, k němuž měl přispět i konkrétní příklad z doby, kdy byla pražská společnost národnostně rozdělena na dva nesmiřitelně nepřátelské tábory. V této atmosféře se na základě jedné jediné zmínky zrodila představa českého sochaře a německého klasického archeologa, kteří se vzepřeli nacionalistickému diktátu. Navzdory všem se pravidelně scházejí, aby obnovili v plné kráse antické sochy, reprezentující základní pilíře západní kultury.

Lákavým idylickým obrázkem česko-německého bratrství se nechal zcela unést někdejší ředitel Ústavu pro klasickou archeologii Univerzity Karlovy, nástupnické instituce ústavu, který svého času vedl Wilhelm Klein. Profesor Jan Bouzek svoji tezi postupně rozváděl a obohacoval ji o psychologizující detaily. Klein podle něj nové verze antických soch sestavoval: „Za pomoci J. V. Myslбека, který Kleinovu práci se zájmem sledoval a k jejich technickému provedení mu poskytoval své žáky. Oba byli podivíni malých postav a spolu si podle všeho dobře rozuměli, i když ve

28 Klein 1913, 186.

29 *Bohemia*, 3. prosince 1913, 11.

30 7.–9. července 1913 dostal od Myslбека ze zkoušky v modelování výborně (*vorzüglich*), srov. Zápisní listina žáků a nových uchazečů do speciální školy prof. J. V. Myslбека 1913/1914 (archív Národní galerie v Praze, karton 3, č. 195). Po skončení studií se samostatně sochařské tvorbě již nevěnoval, srov. *Aalener Jahrbuch Online*, 2020, dostupné na https://www.aalen.de/sixcms.php/media.php/166/Wendt_Das%20Aalener%20Schubartdenkmal.pdf.

31 Bouzek 1976, 185 (pozn. Bouzek někdy místo Adolfa Mayerla uvádí Rudolfa Mayerla), dále: Bouzek et al. 1978, 52–53; Bouzek 1982, 22; Bouzek et al. 1983, 134.

styku s jinými měli problémy. Mezi těmi, kdo Kleinovi v rekonstrukcích pomáhali, se uvádí zejména rodák z Chebu Adolf Mayerl, ale doložena je také účast několika dalších Myslbekových žáků.³² Několika dalších? Kromě již zmíněného Hugo Buchnera a Adolfa Mayerla o nikom dalším se v publikovaných textech nedočteme.

V Myslbekových denících z let 1886–1908 najdeme záznamy o tom, že mezi četnými návštěvníky jeho ateliéru byl také Wilhelm Klein, který ho navštívil třikrát na přelomu roku 1900 a 1901.³³ Není pochyb o tom, že se znali a věděli o tom, čím se ten druhý zabývá, Wilhelm Klein ostatně na Akademii výtvarných umění přednášel základy archeologie. Tím více však překvapí, že se Myslbek ani jednou nezmiňuje o tom, že by navštívil Kleina nebo zavítal do veřejně přístupné univerzitní sbírky odlitků antických soch, uložené v Klementinu. Akademie výtvarných umění měla také bohatou sbírku sádrových odlitků antických soch, když však na ni Myslbek v roce 1896 nastoupil, byly již odlitky převedeny do majetku Kleinova univerzitního ústavu. Podle smlouvy o předání sbírky z roku 1888 v ní studenti Akademie mohli po libosti kreslit i na univerzitní půdě a Akademie si mohla pro potřeby výuky vypůjčit jakýkoli z předaných odlitků.³⁴

Bylo to tedy přesně naopak, než si to vysnil Bouzek. Klein navštěvoval Myslbeka, ale sochařova návštěva v Kleinově univerzitní sbírce sádrových odlitků antických soch nejenže není doložena, ale vzhledem k jeho enormnímu pracovnímu vytížení je velice nepravděpodobná. Bouzek přesto předpokládal, že Klein mohl ovlivnit Myslbekovo dílo tím, že s ním diskutoval o antickém sochařství.³⁵ V připojené

32 Bouzek et al. 1995, 9. Obdobný odstavec: Bouzek 1976, 183; Bouzek et al. 1989; Bouzek 2011, 128.

33 28. 11. a 10. 12. v roce 1900 a 16. 3. v roce 1901, srov. Lodr 1960, 398 a 403. Pozdější návštěvy Kleina u Myslbeka nejsou pravděpodobné, společenské styky totiž po roce 1911 omezil na minimum v důsledku rodinných tragédií a zhoršující se hluchoty. Dopisnice Wilhelma Kleina adresovaná Myslbekovi z 24. 9. 1917, evidovaná v archivu Národní galerie v Praze (Pyšná 2004, 16), nebyla dne 1. 12. 2021 na uvedeném místě.

34 *Übereinkommen zwischen der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde einerseits und dem Vorstande der k.k. archaologischen instituts prof. Dr. W. Klein anderseits*, 5. prosinec 1888. Za Akademií smlouvu podepsal rektor Julius Mařák a představitelé Společnosti vlasteneckých přátel umění hrabě Thun a Adalbert Lanna. Archiv Ústavu pro klasickou archeologii. Zřizovatelem Akademie byla Společnost vlasteneckých přátel umění až do jejího zestátnění v roce 1896. V roce 1890 si z univerzitní sbírky Myslbek půjčil „hlavu giganta“ a „Venuši“ (Lodr 1960, 320).

35 Bouzek 1972, 101: „Klein snad také zprostředkoval Myslbekovi znalost antických soch, které byly inspirací jeho dílům vlastním.“

poznámce, která má tuto domněnku doložit, jsou zmíněny dvě fotografie antických soch z Myslbekovy pozůstalosti, které podle Bouzka sochař mohl dostat od klasického archeologa. O tom, jak Myslbek tyto fotografie získal, však nemáme žádné informace. Na obou fotografiích jsou sochařem připsány míry, takže dokládají jeho zájem o proporce antických soch (obr. 14–15). Jeho zájem ale zjevně nešel příliš do hloubky. Myslbek si změřil pouze odlitek Venuše Esquilinské, v případě Venuše z Louvru se spokojil s mírami získanými přímo z fotografie.³⁶

Bouzek se ke spolupráci Kleina s Myslbekem opakovaně vracel,³⁷ takže není divu, že jeho teze se časem prosadila.³⁸ Je proto nutné zdůraznit, že je to teze velice nepravděpodobná, uvážíme-li dobovou atmosféru, Kleinův charakter a jeho názory. Podle Kleina se německá nadřazenost projevila i ve vědě, takže zcela samozřejmě prohlásil: „Přes všechny mezinárodní pokusy v počátcích a všechny vynikající činy mezinárodního společenství [...] se (klasická archeologie) stala německou vědou a dodnes nese německé rysy.“³⁹ Kleinovým přítelem z vídeňských let byl ve své době nechvalně proslulý Richard von Kralik (1852–1934), který Kleina nazval svým mentorem, u něhož obdivoval jeho neochvějný konzervativismus a radikálnost jeho katolické víry.⁴⁰ Obdiv byl oboustranný, Klein se ke Kralikovi hlásil věnováním svých vědeckých knih.⁴¹

36 V univerzitní sbírce byly odlitky Venuše v Louvru (I 648) i Venuše Esquilinské (I 606). Myslbek si však zjevně vypůjčil pouze Venuši Esquilinskou, od níž nechal zhotovit odlitek (Lodr 1960, 320). Myslbek si připsal míry také na fotografii nahé živé ženy (Archiv Národní galerie, fond Myslbek, karton 6, 9, Fotografie a reprodukce sochařských děl č. 303). Fotografie pocházela z pařížského obchodu Adolpha Brauna (1812–1877), který se jinak specializoval na fotografie uměleckých děl. Prodával je za 12 franků ve velkém formátu a v pohlednicovém formátu za 5 franků. Série Braunových fotografií antických soch, kterou měl Myslbek, patřila k levnější verzi. Pohlednicového formátu byla rovněž další série (F.S. & Co.), kterou Myslbek vlastnil. Srov. též svědectví Čermáka citované v pozn. 10.

37 Viz práce citované v pozn. 31 a 32. Dále: Bouzek 1996, 67; Bouzek 1998, 696; Bouzek 2006, sloupec 1125.

38 Např. Kropáček 1981, 211 (311, 313, 319); Jist 1988, 115; Dufková – Ondřejová 2006, 114; stránky Ústavu pro klasickou archeologii (<http://ukarold.ff.cuni.cz/node/162>); Young 2020, 19, pozn. 45: „Wilhelm Klein [...] crossed the Czech-German divide to cultivate warm relationships with Czech artists and colleagues, notably the pre-eminent Czech sculptor Josef Václav Myslbek.“

39 Klein 1912, 4.

40 Kralik, 1922, 64 a 90.

41 Ve své poslední knize (Klein 1921) napsal: „Dr Richard von Kralik, dem ich im Jahre 1886 mein erstes Buch widmen durfte, ist auch dieses Buch in alter Liebe und treuer Bewunderung gewidmet.“ Srov. Klein 1886.



Obr. 14. (vlevo) *Venuše*, římská mramorová verze řecké sochy z doby kolem roku 420–400 př. Kr., Louvre, Paříž.



Obr. 15. (vpravo) *Venuše Esquilinská*, římská mramorová verze řecké sochy z helénistické epochy, Musei Capitolini, Řím. Fotografie z doby po roce 1874, kdy byla socha objevena, z Myslbekovy pozůstalosti se záznamy o jeho měření proporcí.

Kralík, který pocházel z bohaté rodiny českých Němců, proslul svým vyhroceně antisemitským postojem předznamenávajícím nacistické rasové teorie.⁴² V roce 1919 ve své úvaze o příčinách rozpadu Rakouska-Uherska napsal: „Hlavní příčina, proč se rozpadla ‚Střední Evropa‘, byl v rozšíření židovské nákazy. Židovský internacionalismus a jeho rozdrubující vliv na národní folklór, nás učinilo méně schopnými odporu, než jsme měli a mohli být [...] Německý Žid zůstává Židem, instinktivně protiněmeckým a proti-křesťanským. Cokoliv dělá, činí instinktivně proto, aby zadusil

42 Srov. Large 1981; Geehr 2005. O Kralíkovi a Kleinovi srov. Geehr 2003, 108–111.

němectví, lidový folklór a tajně usiluje o zničení naší kultury.“⁴³ Kralík byl radikálním německo-rakouským nacionalistou, jeho politickým ideálem byla zcela nereálná obnova Svaté říše římské pod společným vedením Německa a Rakouska. S tímto politickým profilem souvisel jeho intenzivní zájem o antiku, který ho sblížoval s Kleinem. V Kralíkově ideologii se germánská mytologie a konzervativní katolicismus prolínaly s politicky motivovaným řecko-římským klasicismem. Vystupoval jako obránce tradičních hodnot a brojil proti modernizaci v politice, společnosti i umění.

V souvislosti s Polyhymnií Klein zdůrazňuje, že její rekonstrukci podporovala pražská Společnost pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách, jejímž aktivním členem byl Klein od roku 1891. I u obou sochařů, kteří mu pomáhali, neopomněl uvést, že se jednalo o Němce. Wilhelm Klein i později spolupracoval výlučně s Němci, především s Myslbekovým žákem Adolfem Mayerlem, s nímž však navázal úzkou spolupráci teprve poté, co skončil studia a vrátil se do Chebu. S Mayerlovou pomocí rekonstruoval Feidiovi připisovanou sochu *Amazonky* z doby okolo roku 430 př. Kr. tak, že k tělu z vatikánských sbírek připojil hlavu z římského musea Baracco.⁴⁴ O rekonstrukci opět pochvalně referoval německý deník *Bohemia*, který vyzdvihl Mayerlův podíl.⁴⁵ Rekonstrukce však nebyla přijata a dnes je sádrový odlitek sochy *Amazonky* v univerzitní sbírce opět vystavený bez Kleinem přidané hlavy.

K neznámějším Kleinovým příspěvkům k bádání o antickém sochařství patří sousoší, které nazval *Vyzvání k tanci* (obr. 16). Na antických římských mincích se objevují zobrazení sochařských děl, jimiž proslulo město, v němž byly mince raženy. Na základě mince císaře Septimia Severa ražené v Kyziku, na níž je zobrazený tančící satyr s přihlížející nymfou, Klein toto ztracené sousoší rekonstruoval. Satyra sestavil z torza z florentských *Uffizi* a hlavy z pařížského Louvru, pro nymfu použil torzo v bruselském Musée de cinquantenaire a hlavu z drážďanského Albertina. Výsledek je všeobecně považovaný za mistrovský výkon klasicko-archeologické erudice.⁴⁶ V publikaci své rekonstrukce Klein uvedl, že ji provedl „jeho přítel“ Adolf Mayerl z Chebu.⁴⁷ O propagaci u německých Čechů se tentokrát přičinily *Egerer*

43 Kralík 1919, 605 (cituje Geehr 2003, 113).

44 Inv. č. 1760 a 1745. Srov. Klein 1915, 29.

45 *Bohemia* 88, 1915 (č. 123, 4. 5. 1915), 3.

46 Brinkerhoff 1965, 26.

47 Klein 1909, 104.



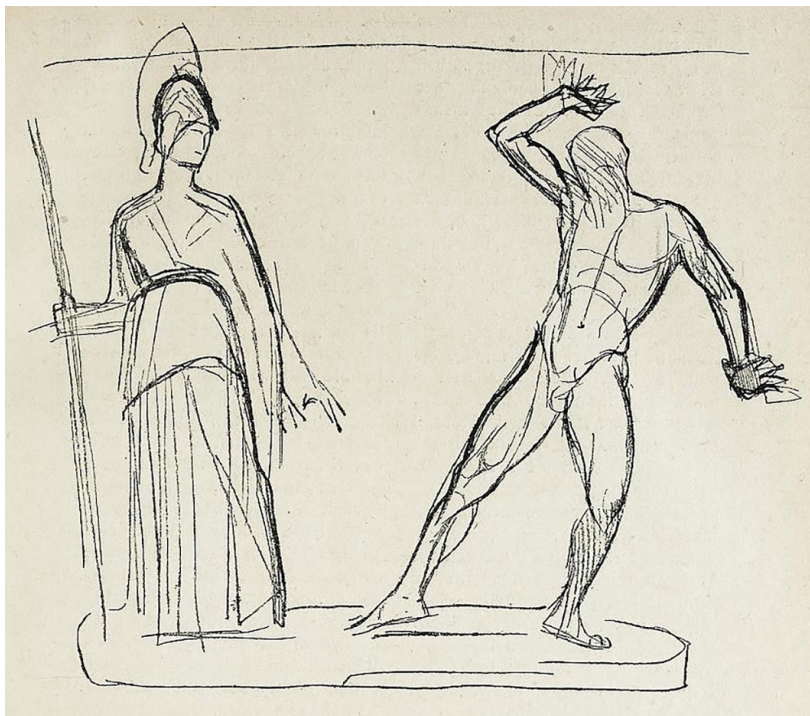
Obr. 16. *Vyzvání k tanci*, řecké helénistické sousoší rekonstruované Wilhelmem Kleinem.

Zeitung.⁴⁸ Kleinovu rekonstrukci Mayerl pohotově převedl do podoby porcelánové dekorativní skupinky, která byla součástí výstavy Společnosti pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách v pražském Rudolfinu.⁴⁹ O této porcelánové sošce v tisku referoval nejen Klein, ale i německé noviny *Bohemia*, které jeho působení systematicky sledovaly.⁵⁰

48 *Egerer Zeitung. Politische Wochenschrift*, 23. 10. 1910, 3. Srov. *Deutsche Kunst und Dekoration* 26, 1910, 139.

49 Srov. Klein 1910, 396.

50 *Bohemia*, 6. březen 1910, 12. Srov. *Deutsche Arbeit* 9, 1910.



Obr. 17. August Brömse, skica k rekonstrukci sousoší *Athény a Marsya*.

V Kleinově době se klasičtí archeologové intenzivně zabývali rekonstrukcí Myrónova sousoší *Athény a Marsya*, ale tato odborná diskuze pokračuje dodnes.⁵¹ Klein, jak lze očekávat, také navrhl svoji verzi, jak toto sousoší v antice vypadalo. Nás však nezajímají primárně Kleinovy rekonstrukce, ale okolnosti jejich vzniku a okruh jeho spolupracovníků.⁵² Klein se ve věci *Athény a Marsya* přišel poradit na pražskou Akademii výtvarných umění, ale nezašel za sochařem Myslbekem, jak bychom

51 Srov. např. Junker 2002; Brinkmann 2008; Junker 2012, 61–70.

52 Bouzek uvádí podrobný seznam Kleinem upravených odlišků antických soch v pražské univerzitní sbírce (Bouzek et al. 1989). Kromě výše uvedených: *Aristogeitón* ze sousoší *Tyranobijců* Kritia a Nésióta (I 15 a I 506), Polykleitův *Dóryforos* (I 52), Polykleitův *Diadúmenos* (I 557 a I 660), Myrónův *Diskobolos* (I 504 a I 689), tzv. *Stefanův Jinoch* (I 524 a I 698), *Torzo Valentini* (I 694 a I 695),



Obr. 18. Kéřísodótos, *Hermés s malým Dionýsem*, originál ze sedmdesátých let 4. století př. Kr., sádrové odlitky římských soch v Pradu a fragmentu dítěte v římském Museo delle Terme.

předpokládali, ale za vedoucím ateliéru grafiky. Tím byl od roku 1910 český Němec August Brömse (1873–1925), rodák z Františkových Lázní. Klein napsal, že Brömse tehdy nakreslil skicu skupiny *Athény a Marsya*, podle které vznikla přípravná kresba Adolfa Mayerla (obr. 17).⁵³ Výsledná rekonstrukce je dodnes v univerzitní sbírce odlitků.⁵⁴ Na Kleinově rekonstrukci sousoší *Herma s malým Dionýsem* (obr. 18) se podle Kleinova sdělení vedle Augusta Brömse podílel jeho další rádce z řad pražských německých vědců, Alois Grünwald, historik umění na německé univerzitě v Praze. Sousoší, jak bylo u Kleina pravidlem, sestavil s pomocí Adolfa Mayerla.⁵⁵

V této studii jsme se věnovali vztahu Josefa Václava Myslbeka a Wilhelma Kleina k antickým sochám, které oba muže propojit mohly, ale nikdy k tomu nedošlo. Antické sochařství bylo důležitým inspiračním zdrojem Myslbekovy tvorby a Klein se ve svých experimentech se sádrovými odlitky antických soch bez účasti sochaře neobešel. Nemáme však žádné důkazy o tom, že by Myslbek s Kleinem osobně spolupracoval na rekonstrukci nějaké antické sochy. Kleinovo důkladné klasické vzdělání a dokonalá znalost památek ve světových muzeích na tento specifický úkol nestačily. Vědec tu musel spolupracovat s umělcem, neboť pro vhled do procesu vzniku antické sochy byla nezbytná autentická zkušenost s tvůrčí prací. Jenom ten, kdo uměl vytvořit sochu člověka, mohl ztracené části antického díla doplnit tak, aby vzniklo esteticky dokonalé zobrazení skutečné lidské anatomie a pravděpodobné akce. Myslbek by byl tím nejpovolanějším spolupracovníkem, ale Klein se s ním, pokud víme, nikdy neradil. Žili totiž každý v jiném táboře národnostně polarizované Prahy, takže byli předurčení k tomu, aby se ve svých odborných zájmech navzájem ignorovali. Klein a Myslbek se museli navzájem minout, protože v Praze přelomu 19. a 20. století se dráhy německého vědce a českého sochaře nemohly protnout.

Práxitelův *Hypnos* (I 705b), Lýsippův *Apoxyomenos* (I 466), Lýsippovi připisovaný *Erós napínající luk* (I 771), Agasiův *Gladiátor Borghese* (I 805).

53 Klein 1911a, 212.

54 Inv. č. H 21 (I 737 a I 521).

55 Klein 1911b, 100; Klein 1911c, 144.

„Knížata po anticku“: Klemens Lothar Metternich versus Napoleon Bonaparte na zámku Kynžvart

Marian Hocheľ

Mobiliární fondy památkových objektů, bývalých šlechtických sídel v českých zemích, napovídají o vkusu zámožných sběratelů a dokládají jejich zálibu ve sběratelství antikvit s reminiscencemi na kulturní dědictví antiky. V českých zemích se mezi šlechtickými domy v tomto ohledu vyjímají metternichovské sbírky na západočeském zámku Kynžvart. Osobnost ministra zahraničních věcí, jmenovaného v roce 1821 do funkce rakouského státního kancléře, knížete Klemense Lothara Metternicha (1773–1859), je v historiografii dobře známa a biograficky zpracována.¹ Z inventárních soupisů mobiliáře jeho rezidencí, dobových egodokumentů či ikonografických pramenů, dokumentujících jejich interiéry, je patrné, že kníže jako kariérní diplomat a vrcholový politik – stejně jako řada aristokratů obdobného sociálního či služebního postavení – si liboval ve své reprezentaci a sběratelské činnosti. Reprezentace byla se životem aristokratické společnosti neodmyslitelně spjata; byla totiž výrazem bohatství, prestiže a vysokého sociálního statusu moderního aristokrata.² Naznačovala to jak Metternichova vila na Rennwegu, tak budova státního kancléřství na Ballhausplatz ve Vídni, které Metternich nechal nákladně zařídit podle nejnovějších módních trendů.³ Dělo se tak například v sou-

1 Z Metternichových biografí pouze výběrově: Mascilli Migliorini 2014; Siemann 2019; Srbik 1925–1954.

2 K životnímu stylu šlechty v českých zemích, otázkám reprezentace a sběratelské činnosti s vazbami na služební či diplomatické aktivity byla publikována řada odborné literatury, viz pouze výběrově: Kroupa 2006; Křížová 1993; Maťa 2004; Pavelec – Gaži – Hajná 2020.

3 Jako důležitý obrazový pramen dokumentující jednu z rezidencí knížete, „Villu Metternich“ na vídeňském Rennwegu slouží v tomto směru album s grafickým cyklem sedmi litografií mapujících exteriéry a interiéry vily podle předloh malíře Eduarda Gurka (1801–1841); NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 15388.

vislosti s přípravami na kongres evropských panovníků a diplomatů uspořádaný v letech 1814–1815 ve Vídni, jehož byl kníže kancléřem a rakouský císař František I. (1768–1835) hostitelem. Nábytek, porcelán, řada artefaktů a interiérových doplňků v módním empíru byla při této příležitosti zakoupena v Paříži, jež byla stále považována za metropoli módy, elegance a vytríbeného vkusu.

Řadu artefaktů kníže jako vůdčí osobnost rakouské zahraniční politiky získával formou diplomatických darů či soukromých prezentů, ale mezi cennostmi či memorabiliemi se objevovaly též suvenýry z cest a sběratelsky vyhledávané předměty získané koupí. Některé z nich kníže Metternich zahrnul do sbírek svého zámeckého muzea na Kynžvartu, ve kterém jsou dodnes uchovávány a prezentovány. V rodové paměti Metternichů sloužily jako důležitá upomínka na věhlasného předka, jeho politické, diplomatické a sběratelské aktivity, ale i osobní kontakty s dalšími významnými osobnostmi doby. Některé z nich, podobně jako adaptace exteriérů a interiérů zámku Kynžvart ve dvacátých a třicátých letech 19. století pod vedením vídeňského dvorního architekta Pietra Nobileho (1776–1854), čelního představitele pozdního neoklasicismu,⁴ dokládají taktéž čilý zájem knížete o umění starověku a jeho zaujetí kulturním dědictvím antiky. Nacházíme zde autentické předměty přivezené přímo z Apeninského poloostrova či z dalších lokalit ve Středomoří, ale i různé dobové přepisy či inspirace konkrétními artefakty reprezentujícími výběrově antickou kulturu či její reflexi v době empíru. Jedná se často o artefakty, které svojí podstatou zrcadlí imperiální myšlenku – voleny jako dekorace v interiéru tuto ideu vizuálně komunikovaly, jak to bývalo zvykem ve francouzském empírovém interiéru.⁵ V této souvislosti můžeme zmínit například soubor předmětů, který evidoval kustod kynžvartského zámeckého muzea v letech 1843–1887 profesor Paul Rath (1807–1887) v soupisu

4 K přestavbě zámku Kynžvart a dalším realizacím Pietra Nobileho v českých zemích podrobněji viz Petrasová – Fabiani – Caburlotto 2019.

5 Principy empírového interiéru rozpracovali v letech 1801–1812 francouzští architekti, návrháři a interiéroví dekoratéři ve službách Napoleonova režimu Charles Percier (1764–1838) a Pierre-François-Léonard Fontaine (1762–1853) ve „Sborníku interiérových dekorací zahrnujícím vše, co souvisí se zařízením, jako [jsou] vázy, trojnožky, kandelábrы, vykuřovadla, lustry, girandoly, lampy, svícny, krby, kamna, hodiny, stoly, sekretáře, lůžka [typu] canapé, křesla, židle, taburety, zrcadla, zástěny atd.“ (*Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépiers, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc.*), v reedici viz Percier – Fontaine 1997.

tzv. kabinetu kuriozit, pořizovaném v letech 1850–1867. Zmiňuje též kolekci předmětů z doby antiky (*Antiken*), čítající celkem 135 položek, která zahrnovala vázy, nádoby, terakoty, idoly, různé fragmenty, bronzы, prsteny či blíže neurčené předměty. Zastoupeno bylo antické Řecko, Řím, Egypt, ale i předměty z Orientu.⁶ Řada markantů této kolekce vypovídá též o trendech doby klasicismu a empíru v rámci recepce antické kultury a reflexe starých středomorských kultur, což se promítlo v nebyvalé vlně antikománie a egyptománie v aristokratickém interiéru. Předlohami se přitom stávaly archeologické nálezy z proslulých lokalit či artefakty ze sbírek zámožných sběratelů, ale i antikizující umělecká či uměleckořemeslná produkce s náměty z dějin starověku a antické mytologie, díla od renomovaných sochařů doby klasicismu jako byli například Antonio Canova (1757–1822) či Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Jejich tvorba byla interpretována též Pietrem Paolettim (1801–1847) a Luigim Pichlerem (1773–1854) ve sbírce drobných sádrových odličků intaglií a gem, dochovaných na Kynžvartu.⁷ Vždyť – jak je známo – krása a poezie starověkých ruin a antických památek fascinovaly intelektuály, umělce a sběratele ze šlechtických i zámožných středních vrstev, kteří od dob raného novověku přijížděli v rámci *Grand Tour* do někdejších center antického světa a pořizovali si reprodukce zdejších relikvií.⁸ Velmi důležitý sběratelský segment v metternichovských sbírkách představují rovněž napoleonika – předměty, jež jsou nositeli ikonografie napoleonské doby, reflektující epochu napoleonských válek a Napoleonovy vlády. V mnoha ohledech dokládají vliv antické kultury na uměleckou a uměleckořemeslnou produkci Francouzské konzulární republiky a Napoleonova císařství, stejně jako naznačují konkrétní zdroje, ze kterých tato produkce a oficiální estetika čerpaly své inspirace.

Grafický list vídeňské provenience, jehož autorem byl rakouský malíř a litograf Franz Würbel (1822–1900), dokládá tyto tendence v Metternichově letní rezidenci na Kynžvartu. Dokumentárním způsobem zachycuje interiér jednoho z pokojů kancléřova apartmánu a přibližuje jeho výbavu v době pozdního klasicismu, empíru a *biedermeieru* (obr. 1).⁹ S ohledem na funkční mobiliář se zřejmě jedná o pracovní knížetě, jejíž zařízení respektuje vídeňské módní trendy a obsahuje též několik francouzských a italských importů. Podle jiné (dřívější) interpretace

6 Říha 2009, 97 a 99.

7 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 2336 a KY 2337.

8 Pomarède 2018, 20.

9 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 6934.

se jedná o pracovnu knížete Metternicha reflektující aspekty salonu, situovanou přímo v budově rakouského ministerstva zahraničních věcí ve Vídni, přičemž grafický list má reprodukovat akvarel Franze Heinricha (1802–1899), malíře proslulého svým umem ve výtvarné dokumentaci historických interiérů šlechtických sídel.¹⁰ Sedací, odkládací a úložný mobiliář sestává z rozměrného pracovního stolu se zásuvnými šuplíky, příruční knihovnou a psacími potřebami, dále z různých typů křesel s čalouněnými konstrukcemi nesenými na projmutých nožkách opatřených kolečky, ale i ze židlí, komod, psacích a odkládacích stolků. Atmosféra doby klasicismu, kterou navozují dekorace stěn, je aktualizována espretem biedermeieru, jak to naznačuje objemné čalouněné křeslo zobrazené v prvním plánu kompozice. Uprostřed mobiliární sestavy, v místě dopadajícího světla, je umístěn i pověstný konferenční stůl na obloukovitě projmutých nožkách, jenž měl být používán v průběhu diplomatických jednání Vídeňského kongresu a později byl převezen z Vídně na Kynžvart, podobně jako řada dalších artefaktů a osobních předmětů knížete.¹¹ Prostory mezi okny pod bohatě řasenými závěsy zdobenými střípci vyplňují elegantní konzolové stolky s deskami na antikizujících sloupech. Korespondují tak s motivy girland a gryfů či sfing obíhajících ve vlysech, zdobících horní nástěnné partie pokoje. Podle italského sběratele a znalce historických interiérů Maria Praze se jedná o vlys inspirovaný chrámem Antonina a Faustiny v Římě.¹² Mobiliární výbavu kancléřovy pracovny doplňuje přepychový křišťálový lustr pozdně empírových tvarů. Obrazová sbírka a řada artefaktů, jež zde byla instalována, dokládá Metternichovu vášeň pro sběratelství, touhu po komfortu, ale i smysl pro detail. Potvrzuje to ostatně i inventární soupis z roku 1859, podle kterého apartmán knížete tvořilo několik nákladně zařízených pokojů, z nichž první tři měly charakter společenských místností, kombinovaných s pracovnou. Jejich zařízení obsahovalo nábytkové a sedací soupravy s potahy v převládající žluté a bílé barvě, psací stoly, stolky, příruční knihovny, skříňky, vitríny, dekorační předměty, plastiky, vázy na podstavcích, hodiny, porcelán a bohatou obrazovou sbírku.¹³

10 Praz 2008, 253. Zde je také publikována reprodukce identického grafického listu, který Mario Praz identifikoval jako litografii.

11 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 1112. Ke konferenčnímu stolu v pracovně knížete Metternicha viz podrobněji: Hochel 2020b, 30–31.

12 Praz 2008, 253.

13 Lukášová 2015, 265.



Obr. 1. Pracovna knížete Metternicha na zámku Kynžvart. Vídeň, kolem poloviny 19. století.

Obrazové sbírce v pracovně knížete dominuje portrét, který naznačuje jednu z vazeb kancléře k Apeninskému poloostrovu. Jedná se totiž o rozměrný celofigurální portrét Metternichovy druhé manželky Marie Antonie von Leykam, hraběnky von Beilstein (1806–1829), narozené v Neapoli v den Napoleonových narozenin, tedy čtyři a půl měsíce poté, co se v Neapolském království ujal vlády král Giuseppe I., Napoleonův starší bratr Joseph Bonaparte (1768–1844). Metternich byl na jaře téhož roku jmenován do funkce rakouského velvyslance u Napoleonova dvora v Paříži. S Marií Antoníí se oženil i přes výrazný věkový rozdíl 5. listopadu 1827; manželství však brzy ukončila předčasná smrt hraběnky. Její portrét v empírovém šatu v celofigurální i redukované verzi od vídeňského malíře Johanna

Nepomuka Endera (1793–1854) je dodnes prezentován v interiérové instalaci kynžvartského zámku.¹⁴

Pozornost si ovšem zaslouží především makety antických památek, zobrazené na Würbelově litografii, umístěné na vitrině či rozkládacím stolku vlevo od portrétu hraběnky. O dvou maketách egyptských obelisků, pokrytých hieroglyfy a komemoračními latinskými nápisy, zhotovených z pozlaceného bronzu nebo mosaze a osazených na žulových podstavcích, se tradovalo, že kopie údajně získal Napoleon Bonaparte (1769–1821) v roce 1802 po svém válečném tažení do Egypta a po jeho smrti v roce 1821, nebo pravděpodobněji až po skonu jeho syna Napoleona Françoise, přezdíváného Orlík, v roce 1832, je s ostatními pamětihodnostmi měla darovat na památku kancléři Metternichovi vdova po Napoleonovi a bývalá francouzská císařovna Marie Luisa (1791–1847), vévodkyně z Parmy, Piacenzy a Guastally, Orlíkova matka.¹⁵ V případě obelisku vlevo, vysokého 70 cm, se však ve skutečnosti jedná o maketu lateránského obelisku (*obelisco Lateranense*) v Římě,¹⁶ egyptského obelisku, jenž byl v 15. století př. Kr. postaven faraónem Thutmosem III. východně od Amónova chrámu v Karnaku (obr. 2). Ve 4. století po Kr. byl Římany převezen do Říma, kde byl v roce 1587 znovuobjeven, restaurován a o rok později architektem Domenicem Fontanou (1543–1607) vztyčen na pokyn papeže Sixta V. na lateránském náměstí Piazza San Giovanni v Římě. Jeho celková výška, dosahující až 45 metrů, činí z této památky jeden z nejvyšších dochovaných monolitických egyptských obelisků.¹⁷ V Evropě byl navíc známý i s ohledem na to, že jeho podobu zachytil na jednom z grafických listů proslulý rytec a architekt Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) v rámci cyklu „Římské veduty“ (*Vedute di Roma*).¹⁸ Na rozdíl od Piranesiho rytiny však kynžvartská maketa není na pyramidionu zakončena kompozicí lvů nesoucích prapahorek převýšený hvězdou se vztyčeným latinským křížem.

14 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 986 a KY 1107. K portrétu Marie Antonie von Leykam, hraběnky z Beilsteinu, podrobněji viz Hochel 2020b, 29–30.

15 Fuks 1958, 81.

16 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 1114.

17 K lateránskému obelisku v Římě podrobněji viz Barguet 1950.

18 Reprodukcí viz Ficacci 2000, 703, obr. 902 (*Obelisco Egizio. Questo fu eretto da Sisto V. nella Piazza di S[an]. Gio[vanni]. Laterano [Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano]*).



Obr. 2. Maketa lateránského obelisku v Římě. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor.



Obr. 3. Maketa obelisku na Piazza del Popolo v Římě. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor.

Druhý obelisk, vysoký 74 cm a umístěný na Würbelově litografii vpravo, je maketou egyptského obelisku (*obelisco Flaminio*) na Piazza del Popolo v Římě,¹⁹ přesahujícího výšku 23 m (obr. 3). Ani v tomto případě není kynžvartská maketa na pyramidionu převýšena kompozicí s latinským křížem. Obelisk byl původně postaven ve 13. století př. Kr. faraony Sethim I. a Ramessem II. v chrámu slunečního božstva Re v Heliopoli; odtud jej nechal převézt do Říma císař Augustus (63 př. Kr. – 14 po Kr.). V roce 1587 byl nalezen, restaurován a v roce 1589 vztyčen architektem Domenicem Fontanou na pokyn papeže Sixta V.²⁰

Z dějin starověkého Egypta víme, že obelisky byly převážně monolity hranolového nebo jehlancového tvaru, opatřené hieroglyfickým písmem a zakončené malým, často pozlaceným jehlanem, zvaným pyramidion, symbolicky připomínajícím prapahorek, na kterém se zrodil život. Celý obelisk byl považován za sídlo slunečního boha Hóra a symbolizoval zhmotnělý sluneční paprsek. Obelisky byly zpravidla slučovány s architekturou a stavěny před chrámy, paláci či hrobkami. Po válečných taženích byly převáženy jako trofeje a jako symbol válečné kořisti stavěny vítězem na odív na veřejných prostranstvích. Od doby renesance bývaly situovány před křesťanskými chrámy jako mocenské symboly víry, později jako památníky a obecně symboly slávy, doplněné komemoračními nápisy. S ohledem na své elegantní tvarosloví byly přitom mnohdy pojímány jako prvek urbanistického řešení náměstí a ulic. „Náměstí del Popolo bylo tak hezké, fontána, obelisk a jeho piedestal zářily jako kouzlem [...]. Z noci se [nad Věčným městem] vynořoval jako zjevení vrcholek Antoninova sloupu“, zaznamenala si koncem března 1809 během svého pobytu v Římě dánská spisovatelka a cestovatelka Friederike Brun (1765–1835).²¹

Oba obelisky zdobící veřejný prostor římských náměstí byly mezi lety 1816–1824 renovovány, což posléze vedlo k jejich reprodukování formou zmenšených maket, distribuovaných obvykle jako dary nebo suvenýry. Již tehdejší cestovatelé byli po svém příjezdu do Říma ohromeni tím, jak tyto „svaté sloupy, které po dvě a půl tisíciletí [pozvedají] k nebesům náboženské myšlení lidstva“, byly zakomponovány v novodobé zástavbě a propojeny s moderními budovami Věčného města. Poskytovaly tak svědectví o velikosti římské civilizace, které se odhalovalo v kontinuitě v průběhu

19 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 1113.

20 K obelisku na Piazza del Popolo v Římě podrobněji viz Gloton 1961.

21 Brun 2014, 70 a 72.

staletí.²² V interiéru šlechtických rezidencí plnily jejich redukované makety ryze dekorativní či symbolickou funkci; jako interiérové doplňky (*obélisques d'ameublement*) byly produkovány již od 16. století, přičemž velké oblibě se těšily opět v době konzulátu a prvního císařství ve Francii.²³ Ve dvacátých letech 19. století mohl tímto způsobem a za tímto účelem získat obě makety do svých sbírek i rakouský státní kancléř Metternich. Přestože jejich autorství ani přesná datace nejsou známy, v Ambrosiánské knihovně v Miláně jsou prezentovány identické makety z pozlaceného bronzu, datované do první čtvrtiny 19. století.²⁴ Do zdejší sbírky je věnoval v roce 1827 italský hrabě a sběratel umění Giovanni Edoardo de Pecis (1760–1830).

Makety antické architektury, zhotovené v různých materiálech a proporcích, nebyly v metternichovských sbírkách žádnou výjimkou, jak to dokládají i jiné makety, dochované ve šlechtických pozůstalostech v mobiliárních fondech dalších památkových objektů. Příkladem mohou být makety torz chrámu Vespasiana a Tita²⁵ na římském Foru Romanu a Sibylina chrámu v Tivoli (dnes Vestin chrám)²⁶ na zámku Rájec nad Svitavou, vytvořené z korkového dřeva technikou polychromované řezby patrně mezi sedmdesátými až devadesátými lety 18. století, reprezentující produkci dobových maket antických památek v římské dílně Antonia Chichiho (1743–1816), dále maketa římského Pantheonu z mramoru a vápence z 19. století na zámku Duchcov,²⁷ mramorové makety torz chrámů na Foru Romanu v Římě z 19. století, prezentující na alabastrových podstavcích Vespasianův a Titův chrám²⁸ a chrám Dioskúrů,²⁹ oba exempláře na zámku Litomyšl. Z maket dochovaných v zahraničních sbírkách připomeňme například maketu Vestina

22 Renan 1999, 21 a 36.

23 Reprodukci pěti egyptských obelisků zhotovených jako interiérové doplňky v rozličném provedení a proporcích, pocházejících ze soukromých sbírek, viz Humbert 1989, 176.

24 Biblioteca Ambrosiana (Milano), inv. č. 186 a 187.

25 NPÚ, ÚPS v Kroměříži, zámek Rájec nad Svitavou, inv. č. RA 437, reprodukci viz Konečný 2011, 94, obr. 1; Kalábová – Konečný – Zavadil 2010, 105.

26 NPÚ, ÚPS v Kroměříži, zámek Rájec nad Svitavou, inv. č. RA 436, reprodukci viz Konečný 2011, 98, obr. 3; Kubíková 2014, 87, obr. 56. Další makety Vestina chrámu od Antonia Chichiho srov: Lecocq 2008, 258.

27 NPÚ, ÚPS v Praze, maketa římského Pantheonu původem z Jemniště, vystavená v expozici *Okouzlení antikou* na zámku Duchcov, inv. č. JE 13096.

28 NPÚ, ÚPS na Sychrově, zámek Litomyšl, inv. č. L 3407.

29 NPÚ, ÚPS na Sychrově, zámek Litomyšl, inv. č. L 3408.

chrámu v Tivoli, uchovávanou v Národním archeologickém muzeu ve francouzském Saint-Germain-en-Laye.³⁰ Její autorství je přisuzováno umělci neapolského původu jménem Agostino Rosa (1738–1784), Chichiho konkurentovi; vytvořena byla kolem roku 1780 z korku, dřeva a terakoty.³¹ Ve srovnání s rájeckým exemplářem se jedná o mnohem propracovanější reprodukcí Vestina chrámu v Tivoli. Za zmínku stojí i nákladná maketa Isidina chrámu v Pompejích z královských sbírek neapolských Bourbonů, deponovaná v současnosti ve sbírkách Muzea Capodimonte v Neapoli. Zhotovena byla z mramoru, alabastru a zlaceného bronzu zřejmě v římské manufaktuře Carla Albaciniho (1734–1813) na počátku 19. století.³² Chrám bohyně Isis byl odkryt v průběhu archeologického průzkumu v letech 1764–1766 a brzy se stal jednou z nejvíce obdivovaných a nejčastěji reprodukováných památek Pompejí. I on byl dokladem rozmachu produkce maket antických památek, objevovaných v 18. století, produkovaných za různými účely a z rozličných materiálů, nejčastěji z korku, dřeva, vosku, terakoty, sádry, porcelánu či mramoru. Jednalo se často o vědecké pomůcky, které měly přispět ke studiu či hlubšímu poznání římské architektury. Tento trend přetrvával ještě dlouho v 19. století, kdy se zhotovovaly též makety za účelem vědeckých, hypotetických nebo imaginárních rekonstrukcí. Takovou praxi dokládá například athénský „chrám Melpomené“, resp. „chrám Múz“ zachycený na dobových fotografiích J. Laplanche v interiéru zimní zahrady pařížského „Pompejského domu“ (či „Pompejské vily“) prince Napoleona (Jérôme) Bonaparta (1822–1891) v roce 1865,³³ dochovaných ve fondu Národní knihovny v Paříži.³⁴

30 Musée d'Archéologie nationale (Saint-Germain-en-Laye), dépôt de l'ENSBA, inv. č. MAN49811, reprodukcí viz Serrette – Wick 2021, 19.

31 Lecocq 2008, 258.

32 Museo di Capodimonte [Napoli], inv. č. IM 1907-1913, č. 4060, reprodukcí viz Osanna – Caracciolo – Gallo 2015, 85, č. kat. 1. 36.

33 Další dobové fotografie s pohledy do interiérů dnes již neexistujícího *La Maison pompéienne* prince Napoleona viz Baudez 2013; Caracciolo 2017, 114–115.

34 Laplanche, J.: *Maison du Prince Napoléon: Intérieur du Jardin d'Hiver*, 1865; Bibliothèque nationale de France (Paris), département des Estampes et photographie, coll. A. Armand, Ad 34 a folio t. CCX. *Temple athénien. Maison du Prince Napoléon: Vue intérieure, la maquette du Temple des Muses*, 1865; Bibliothèque nationale de France (Paris), département des Estampes et photographie, Eo 311 a Boîte folio. Reprodukcí viz Picard-Cajan 2006, 360–361, obr. 267–267 bis.

Modely antických památek bývaly zhotovovány též pro muzejní či galerijní účely, přičemž plnily edukační funkci. Nová umělecká technika odlévání umožňovala reprodukovat v míře a způsobem velmi přesným a precizním konkrétní architektonické prvky nebo antické sochy v sádrě či jiných substancích. Sádrové odlitky byly efektní zejména v tom, že postrádaly vady způsobené patinou, což umožňovalo lépe harmonizovat tyto artefakty s galerijní architekturou a výstavním prostředím, ve kterém byly uplatněny. Zdokonalení technologie odlévání vedlo k velkému zájmu sběratelů, z nichž někteří dokonce ve svých kabinetech upřednostňovali odlitky před antickými originály. Na jejich produkci se podílely často specializované ateliéry nebo renomovaní řemeslníci, proslulí svou zručností. Originály byly pečlivě studovány *in situ* na autentických místech nálezů či v původních lokacích, což umožňovalo jejich realistické ztvárnění. Výstavní využití maket antických památek naznačuje například lept od Jacquese Martina Silvestra Bence (1770–?) z roku 1806, dochovaný v pařížském muzeu Carnavalet. Pohled do pařížské „Galerie mistrovských architektonických děl různých národů“ zobrazuje dvě desítky z celkového počtu 74 maket, vytvořených podle kreseb Louise-Françoise Cassase (1756–1827) a vystavených galerijním způsobem na pařížské adrese umělce v *rue de Seine* č. 8.³⁵ Připojená popisná legenda informuje o tom, že se jednalo o proslulé památky situované či objevené v někdejších centrech antického světa – v Athénách, Římě, Paestu, Palmýře, egyptské Alexandrii a Thébách, ale i jinde. Byl mezi nimi též točitý sloup, jehož model byl umístěn na římském Kapitolu (č. 69), obelisk v egyptské Alexandrii, zvaný Kleopatřin (č. 7), či bronzová trojnožka nalezená při vykopávkách v Herkulaneu (č. 29). V ateliérech renomovaných zlatníků, jako byl ateliér rodiny Valadierů v Římě,³⁶ byl od sedmdesátých let 18. století korek nahrazován mramorem a terakota zlaceným bronzem nebo stříbrem. V majetných zámožných kruzích totiž sílila poptávka po luxusněji provedených maketách, zhotovených z ušlechtilých materiálů, jež měly zdobit slavnostní tabule. Ateliér Valadierů zakomponoval za tímto účelem kolem roku 1800 maketu Isidina

35 „Vue de la galerie des chefs d'œuvre de l'architecture des différents peuples. Cette galerie formée sur les dessins de Mr. Cassas et composée de 74 modèles dont 20 seulement se trouvent dénommés ici, se voit chez cet artiste Rue de Seine N° 8...“. Reprodukcí viz Serrette – Wick 2021, 18.

36 Jednalo se o tři generace Valadierů, provozující ateliér v Římě. Andrea Valadier vedl ateliér v letech 1725–1759, Luigi Valadier v letech 1760–1785 a Giuseppe Valadier v letech 1785–1817. Více k jejich produkci viz Winter – Mayer Haunton 1991.

chrámu v Pompejích do návrhu stolního *surtout*, sestávajícího z kompozice maket památek starověku – torzálně dochovaných staveb a soch.³⁷ Módní egyptománii dokládají i dva luxusní stolní *surtout* francouzské provenience, vyrobené v letech 1804–1808 a 1810–1812 v císařské porcelánce v Sèvres z biskvitu a kvalitního tvrdého porcelánu, inspirované nákresy egyptských památek a dekorativních prvků, publikovanými v rozsáhlé souborné edici *Popis Egypta* od kolektivu autorů³⁸ a v cestopisu *Putování po Dolním a Horním Egyptě v průběhu tažení generála Bonaparta*, jehož autorem byl Dominique-Vivant Denon (1747–1825), člen vědecké expedice doprovázející Bonapartova vojska na egyptském tažení.³⁹ Vedle maket egyptských chrámů, pylonů, soch, kolonád a dalších objektů zahrnují tyto sestavy jídelních servisů a *surtout* též makety egyptských obelisků, uchovávané v současnosti ve sbírkách paměťových institucí v Moskvě a Londýně.⁴⁰ První ze souborů sestává z rozměrného stolního *surtout* z bílého biskvitu, dlouhého přes 6,5 m, jehož součástí jsou též makety čtyř egyptských obelisků, vysoké 68 cm. Jejich autorem byl Alexandre Brachard mladší (1775–1843), jenž se při jejich volné adaptaci v roce 1806 inspiroval dvěma obelisky z Luxoru, reprodukovanými v *Popisu Egypta*.⁴¹ V případě prvního „egyptského“ servisu se jednalo o diplomatický dar, který věnoval císař Napoleon I. v roce 1807 ruskému imperátoru Alexandrovi I. (1777–1825) s ohledem na zájem, jaký car projevoval o jeho egyptské tažení. Druhý „egyptský“ servis, nabídnutý původně císařovně Josefině (1763–1814), Napoleonově první manželce, která ho po rozvodu s Napoleonem odmítla, se dostal do privátní sbírky maršála Arthura Wellesleye (1769–1852), vévody z Wellingtonu, vítěze nad Napoleonem a „hrdiny od Waterloo“, v letech 1814–1815 britského velvyslance v Paříži. V roce 1818 mu tento servis věnoval francouzský král Ludvík XVIII. (1755–1824) jako děkovaný dar za

37 *Dessin du surtout de table avec le temple d'Isis à Pompéi*, ateliér Giuseppe Valadier, kresba lavírovaná akvarelem, kolem roku 1800; Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum (New York), inv. č. 1938-88-4150. Reprodukcí viz Serrette – Wick 2021, 21.

38 *Description de l'Égypte, I–IX, 1809–1828 (Antiquités, III, planche 6, 7, 11 a 12)*.

39 Denon 1802.

40 Muzeum keramiky Kuskovo (Moskva), inv. č. 11308–11311; reprodukce viz Humbert – Pantazzi – Ziegler 1994, 220–225, č. kat. 116. Apsley House – The Wellington Museum, Trustees of the Victoria and Albert Museum (London); Humbert – Pantazzi – Ziegler 1994, 227–235, č. kat. 118–131.

41 Reprodukcí 68,5 cm vysoké biskvitové makety jednoho z obelisků egyptského *surtout* (*Obélisque du surtout égyptien*, Manufacture de Sèvres, Service commercial, č. AY 240.24), viz Humbert – Pantazzi – Ziegler 1994, 238, č. kat. 135.

pomoc a zásluhy při restaurování jeho vlády ve Francii. *Surtout*, náležející k druhé verzi „egyptského“ servisu, uchovávaného v současnosti v Apsley House v Londýně, dosahuje délky až 6,64 m a zahrnuje též makety čtyř obelisků. Autorství, jak uvedl Jean-Marcel Humbert (1989), je přisuzováno Jeanu-Baptistu Lepèrovi (1761–1844).⁴²

Vraťme se opět k Würbelově litografii s pohledem do Metternichovy pracovny. Mezi maketami obelisků je zobrazen ještě jeden pozoruhodný artefakt reflektující kulturní dědictví antiky – monument, který bychom mohli v terminologii dějin památkové péče charakterizovat jako „chtěnou památku“, klasický příklad memorabilní, oslavné či triumfální architektury a sochařství. Taková památka měla plnit funkci mediátora historické paměti a podílet se na glorifikaci určité osoby, skupiny osobností nebo dějinné události. Stoupenci knížete Metternicha a jeho doby by v tomto případě jistě rádi spatřovali maketu Napoleonova vítězného sloupu na pařížském náměstí Vendôme. Oslavný sloup, vysoký přes 44 m, nechal postavit v srdci francouzské metropole císař Napoleon I. na počest své Velké armády (*Grande Armée*) a na památku vítězného válečného tažení, završeného porážkou rusko-rakouské spojenecké armády v bitvě u Slavkova (Austerlitz) 2. prosince 1805. Jako inspirace pro architektky Jacquese Gondoina (1737–1818) a Jeana-Baptistu Lepèra (1761–1844),⁴³ zejména však pro generálního ředitele muzeí Dominiqua-Vivanta Denona, jenž byl pověřen vedením realizace tohoto monumentu, posloužil oslavný sloup císaře Trajána (53–117) v Římě, připomínající na vinutém basreliéfu Trajánova vítězná tažení proti Dákům v letech 101–102 a 105–107. Postaven byl mezi lety 107–113 pravděpodobně podle návrhu architekta Apollodóra z Damašku (50/60 – kolem 130). Pro tvůrce Napoleonova sloupu v Paříži, jehož výstavba započala 23. září 1806, byl inspirativní nejen svojí formou a proporcemi, ale i koncepcí působivě ztvárněného obrazového vyprávění, odvíjejícího se na vinutých basreliéfech z bílého mramoru.⁴⁴ Narativní rámec vyniká svou epičností a realisticky

42 Reprodukci viz Humbert 1989, 154.

43 Reprodukce Gondoinovy a Lepèrovy plánové dokumentace vítězného sloupu na náměstí Vendôme a adaptace jeho prostranství, zpracované v letech 1805–1806, uchovávané v současnosti v Musée Carnavalet v Paříži, Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně nad Rýnem a Fondation Corboud, fonds Hittorff, viz Nerrière et al. 2021, 40 a 43 (*Projet pour la colonne Vendôme, Plan de l'échafaudage et des ateliers et magasins provisoires pour la construction de la colonne Vendôme et projet d'implantation de quatre fontaines place Vendôme*).

44 K recepci Trajánova sloupu v období Napoleonovy vlády ve Francii a okolnostem vztyčení vítězného sloupu na pařížském náměstí Vendôme podrobněji viz Hochel 2020a, 251–280.

přesvědčivým reliéfním zpracováním. Původně byl sloup korunován Trajánovou sochou ve zbroji, přičemž ostatky císaře byly uloženy ve zlaté urně na mramorovém podstavci v místnosti uvnitř piedestalu v základech stavby. Typologicky se tedy jedná o vintý sloup (*columna cochlea*) o průměru 3,7 m, jehož dřík s vnitřním točitým schodištěm je pokryt basreliéfem šroubovitě vintutým po celém obvodu. S piedestalem od báze dosahuje celkové výšky 38 m.⁴⁵

Pařížský sloup, dosahující celkové výšky 45 m, byl inaugurován v den Napoleonových narozenin 15. srpna 1810, jen několik měsíců po sňatku císaře Napoleona I. s rakouskou arcivévodkyní Marií Luisou, který za rakouskou stranu domlouval právě tehdejší ministr zahraničních věcí Metternich, čerstvý držitel Řádu zlatého rouna. Denon nechal na basreliéfech sloupu, provedených v bronzu, převyprávět podle Trajánova vzoru aktualizovaný ikonografický program vítězného tažení Napoleonovy *Grande Armée* z roku 1805 a na vrcholek nechal instalovat Napoleonovu antikizující sochu, jež byla po abdikaci císaře v roce 1814 sejmuta a nahrazena bílou vlajkou se symbolikou bourbonského rodu.⁴⁶ Pro Metternicha by mohla akvizice této makety coby memorabilie znamenat vzpomínku na rok 1806 i pocit zadostiučinění – právě v tomto roce, ve kterém byla pozice Rakouska otřesena po prohrané válce, byl mladý diplomat jmenován do funkce rakouského velvyslance u Napoleonova císařského dvora v Paříži, aby zde hájil zájmy své země a jako reprezentant habsburské monarchie plnil důležitou diplomatickou misi přímo v centru evropského dění. Byla to zároveň doba, kdy Napoleon rozhodl o postavení oslavného sloupu na pařížském náměstí Vendôme a pověřil generálního ředitele muzeí Denona, iniciátora tohoto projektu, vytvořením souboru pamětních medailí rovněž upomínajících na vítězné tažení roku 1805.⁴⁷

Co se týče objektu zachyceného na Würbelově grafickém listu mezi dvěma obelisky, realita je však jiná. Litografické zpracování zřejmě neumožnilo autorovi podrobně znázornit všechny detaily, včetně příslušné ikonografie a reliéfního pojetí maket monumentů, potřebné k jejich spolehlivé identifikaci. Obelisky zobrazené na grafickém listu v důsledku toho postrádají hieroglyfické písmo a oslavný sloup

45 Více k Trajánovu sloupu v Římě viz Coarelli 1999.

46 Více k Napoleonovu sloupu na náměstí Vendôme v Paříži viz Biver 1963, 162–175; Nerrière et al. 2021.

47 Podrobněji k souboru oficiálních pamětních medailí, upomínajících na Napoleonovo vítězné tažení roku 1805, viz Hochel 2014.

je zachycen bez vinutého pásu s basreliéfy a sochařsky ztvárněným figurálním zakončením. Všechny tři makety antických monumentů navíc postrádají křesťanskou symboliku, která byla sochařsky provedena a doplněna v pozdějším období. Maketa vítězného sloupu, jehož ikonografický program naznačuje pečlivě provedené reliéfní zpracování, je dodnes uchovávána v metternichovských sbírkách na Kynžvartu a dosahuje celkové výšky 81,5 cm (obr. 4).⁴⁸ Zhotovena byla zřejmě z mosaze či pozlaceného bronzu, není autorsky signována ani datována. Teprve srovnávací analýza této makety s dobovými ikonografickými prameny prokázala, že se v tomto případě nejedná o oslavný sloup Napoleonovy *Grande Armée* na pařížském náměstí Vendôme, ale o jeho historickou předlohu – Trajánův sloup v Římě (obr. 5). Jeho podoba byla v Evropě dobře známa a zdokumentována již dávno před napoleonskou epochou. Zachycena byla například i v rámci cyklu Piranesiho grafických listů ze sedmdesátých let 18. století, komplexně dokumentujících tuto antickou památku, její konstrukční prvky, podstavec a detaily sochařské výzdoby. Edice, kterou Piranesi vytvořil s přispěním syna Francesca a pomocníků ve svém ateliéru, byla poprvé připravena k vydání v Římě v letech 1774–1775 s věnováním papeži Klementovi XIV. pod názvem *Vítězný monument neboli velkolepý točitý sloup*⁴⁹ z mramoru, sestávající z velkých bloků, na kterých byla vytesána dvě válečná tažení proti Dákům, vedená Trajánem, postavený uprostřed Velkého fóra vybudovaného tímto císařem podle nařízení senátu a římského lidu po jeho vítězstvích...⁵⁰ Trajánův sloup podrobně zakreslil v roce 1788 též Charles Percier (1764–1838), tehdy ještě stipendista na Francouzské akademii v Římě (*Académie de France à Rome*), než se

48 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 1151.

49 Jiný možný překlad: *Tropeum, aneb překrásný vinutý sloup...*

50 *Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide di marmo composta di grossi macigni ove si veggono scolpite le due guerre daciche fatte da Trajano inalzata nel mezzo del Gran Foro eretto al medesimo imperadore per ordine del senato e popolo romano doppo i suoi trionfi il tutto architettato da Apollodoro l'iscrizione che nel piedistallo di essa colonna leggesi addita il taglio dei monti Quirinale e Capitolino fatto per introdurvi molte fabbriche che circondavano ed ornavano quel gran foro* (Roma 1774–1775, šestnáct leptů včetně titulního listu). Reprodukce cyklu Piranesiho leptů dokumentujících Trajánův sloup v Římě viz Ficacci 2000, 564–575, obr. 703–721. Reprodukci Piranesiho leptů s čelním pohledem na Trajánův sloup a jeho vertikální řez ze sbírek Národní galerie v Praze (inv. č. R 163508 a R 163509) viz Kubíková 2014, 249–250, č. kat. 23/1 a 23/2 (*Veduta del prospetto principale della Colonna Trajana, III; Sessione verticale della Colonna Trajana, Tav. IV*).



Obr. 4. Maketa Trajánova sloupu v Římě. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor.



Obr. 5. Maketa Trajánova sloupu v Římě, detail. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor.

stal proslulým francouzským architektem doby empíru, působícím v Napoleono-
vých službách.⁵¹

Piranesi i Percier zobrazili na vrcholu sloupu bronzovou sochu císaře Trajána, která monument původně zdobila, než byl v roce 1587 osazen sochou sv. Petra od Tommasa Della Porta a Leonarda Sormanioho.⁵² Dedikační nápis císaři a votivní výzdoba soklu zůstaly přesto zachovány. Architekti neznali podobu původní sochy, každý pojal římského císaře po svém. Piranesiho Traján byl oděn ve vojenském kroji, sestávajícím z krátké tuniky, pancíře a bohatě řaseného paludamenta, sepnutého na pravém rameni sponou. Císař měl pozdviženou pravou ruku, u nohou orla a hlavu zdobenou čelenkou. Percier volil ve své kresební rekonstrukci Trajánova sloupu jiné gesto. Císaře zobrazil s glóblem, který svírá v pravé ruce, přičemž levou rukou se opírá o žerď, kopí či oštěp (*pilum*). Hlavu má ověncenou vavříno-
vým věncem vítězů, postrádá však orla, posla vládce bohů Jupitera, zároveň pověstný symbol či odznak římských legií (*signa*). Ani Percierův Traján nepostrádá bohatě řasené paludamentum, tradiční součást oděvu velitelů vojska nebo císařů, sponou je však uchyceno nikoliv na pravém, ale na levém rameni. Jestliže Percier zakončuje sloup dórskou hlavicí, kterou převyšuje vyhlídkovou galerií a válcovým soklem pro sochu císaře, přecházejícím do půlkruhové šišky, Piranesi volí komplikovanou figurální kompozici převýšenou glóblem, na kterém pózuje stojící císař s orlem u nohou. Z Gondoinova projektu pro oslavný sloup Napoleonovy *Grande Armée* na náměstí Vendôme vyplývá, že architekt se inspiroval Piranesiho lepty, výsledná realizace sloupu však vycházela z Percierovy „střízlivější“ rekonstrukce. Zakomponování vyhlídkové galerie, specifického soklu pro sochu císaře, jeho gesta

51 Reprodukci Percierových kreseb tuší lavírovaných na papíře, dokumentujících Trajánův sloup a uchovávaných ve fondu *École nationale supérieure des beaux-arts* v Paříži (inv. č. Env 1-02, 1-03, 1-06), viz Nerrière et al 2021, 41–42 (*Élévation et coupe de la colonne Trajane, Face principale du piédestal de la colonne Trajane*); Garric 2016, 56 a 72–73, obr. 2.10 (*Colonne Trajane, restitution du côté de l'entrée*), 3.2. (*Restitution de l'élévation et de la section de la colonne Trajane*), 3.3. (*Restitution du côté droit du socle de la colonne Trajane*); další reprodukce viz Olivesi et al. 2021, 120–121, obr. 63, 64 a 65.

52 Trajánův sloup se sochou sv. Petra prezentuje například grafický list ze souboru *Vetera monumenta*, publikovaný v Římě v roce 1690 (pag. 169, tab. XLI). Exemplář, jehož autorem byl Giovanni Giustino Ciampini (1633–1698), se měl dochovat rovněž v soukromé sbírce kardinála Josepha Fesche (1763–1839), Napoleonova nevlastního strýce. Reprodukci viz Olivesi et al. 2021, 81, obr. 8 a 133, č. kat. A 14.

a pojetí naznačovalo, že Gondoin pod vedením Denona zvolil zakončení sloupu podle Percierovy koncepce. Znalec antické kultury Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849) se později zmínil na půdě Královské akademie krásných umění v Paříži, že Gondoin vytvořil v tomto případě „dílo, na kterém neměl jinou zásluhu, než že tam s pečlivou věrností přenesl formy, detaily a proporce Trajánova sloupu“.⁵³

Antikizující bronzová socha Napoleona I., kterou pro pařížský vítězný sloup vytvořil pod Denonovým vedením sochař Antoine-Denis Chaudet (1763–1810), představila francouzského císaře heroizovaného, ověnčeného vavříny, zobrazeného vestoje, oděného pouze ve starořímské tóze, revokující svým stříhem a délkou spíše řeckou chlamys, opírajícího se pravou rukou o široký, tzv. konzulský meč, dotýkající se země patrně na znamení toho, že Napoleon I. ukončil válku na pevnině vítězným mírem. Císař zároveň svíral v levé ruce glóbus, symbol obrození, světovlády či univerza, na kterém se vznášela alegorická postava okřídleného Vítězství (Victoria).⁵⁴ Chaudetova socha Napoleona zdobila sloup na náměstí Vendôme pouhé čtyři roky od svého osazení v roce 1810. Její podobu *à l'antique*, stejně jako reprodukce a podrobné popisy 76 scén zachycených na vinutém basreliéfu, detailně zdokumentovalo grafické album, které zpracoval technikou mědirytu rytec Ambroise Tardieu (1788–1841). Dokončeno bylo ještě před slavnostním odhalením sloupu, tedy před 15. srpnem 1810; poprvé vydáno tiskem a zpřístupněno zájemcům z řad široké veřejnosti však bylo až v roce 1822.⁵⁵ V roce 1833 nechal francouzský král Ludvík Filip I. (1773–1850) instalovat na vrcholek vítězného sloupu na náměstí Vendôme Napoleonovu historizující sochu v oblíbeném ikonografickém podobenství „kaprálka“ (*petit caporal*), reprezentanta spíše armády a lidu než císařského majestátu. Sochař zvolil realistické pojetí kostýmu, který bývalý francouzský císař skutečně oblékal a preferoval v rámci své oficiální prezentace. Jednalo se o uniformu důstojníka jízdních myslivců císařské gardy, redingot, ikonickou pokrývku hlavy – dvouhý klobouk (bikorn), řádové dekorace Železné koruny a Čestné legie, velkostuhu a hvězdu, respektive kříž. Císař byl zobrazen vestoje,

53 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin*, 15 (Zmínka o životě a díle pana Gondoina), přednesená Antoinem-Chrysostomem Quatremère de Quincy na půdě Académie royale des beaux-arts v Paříži dne 6. října 1821), cit. Nerrière et al. 2021, 36 a 39.

54 Reprodukci Chaudetovy sochy císaře Napoleona I. viz Tardieu 1833, 36.

55 Tardieu 1822.

s rukou zasunutou do vesty, v zamyšlení nad průběhem bitvy.⁵⁶ Monumentální socha, kterou navrhl Charles-Émile Seurre (1798–1858), zdobila sloup do roku 1863, než byla z rozhodnutí císaře Napoleona III. (1808–1873) nahrazena třetí verzí – antikizující podobiznou Napoleona I. podle Chaudetovy koncepce *en empereur romain* s odkazem k římské císařské tradici. Tato socha byla objednána u sochaře Augusta Dumonta (1801–1884), ale od Chaudetovy varianty se lišila v několika ikonografických detailech – v postoji a oděvu císaře nebo v poloze atributů, které císař svíral ve svých rukách. Glóbus se vznášející se okřídlenou Victorií držel v pravé ruce, zatímco meč v levé a ve zvýšené poloze tak, aby se zbraň nedotýkala země. Oděn byl do krátké tuniky s paludamentem, sepnutým na pravém rameni sponou, čímž více korespondoval s podobiznou císaře Trajána podle Piranesiho či Percierovy verze.

Maketa sloupu oslavujícího Napoleonovu *Grande Armée* na náměstí Vendôme se sochou podle Seurrova modelu, nesignovaná a nedatovaná, vysoká 26 cm a odlitá z mosaze nebo mědi, původem ze zámku Jemniště, je uchovávána v depozitáři Národního památkového ústavu v Kutné Hoře (obr. 6).⁵⁷ Je pravděpodobné, že byla vytvořena mezi lety 1833–1863, tedy v době, kdy bývalo zvykem produkovat makety triumfálního sloupu s Napoleonovou sochou podle Seurrova modelu. Obdobná, ovšem mnohem detailněji a verističtěji provedená maketa, dosahující celkové výšky 186 cm, respektující formu a proporce jednotlivých architektonických a sochařských prvků „vendômeckého“ sloupu, se dochovala ve sbírkách Armádního muzea (*Musée de l'Armée*) v Paříži.⁵⁸ Jejím autorem byl sochař a rytec Nicolas Guy Antoine Brenet (1773–1846), jenž ji vytvořil kolem roku 1834 v souvislosti s instalací Seurrovoy sochy na „vendômeckém“ sloupu, jež se uskutečnila 28. července 1833. Inaugurována tak byla symbolicky u příležitosti třetího výročí červencové revoluce ve Francii z roku 1830. Brenet plánoval zhotovit redukovanou maketu „vendômeckého“ sloupu však již dříve – 17. června 1832 ji nabídl Komisi pro pamětní mince a medaile (*Commission des monnaies et médailles*). Dosahovala výšky až 195 cm a sloup

56 Reprodukci Napoleonovy sochy, odlité z bronzu podle návrhu Charlese-Émila Seurra, instalované v roce 1911 uprostřed prvního patra jižní galerie čestného dvora pařížské Invalidovny, viz Nerrière *et al.* 2021, 88. Zmenšenou maketu sochy z patinovaného bronzu ve sbírkách Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. č. MV 1520) viz Lacaille – Marguerite 2017, 261.

57 NPÚ, ÚPS v Praze, depozitář v Kutné Hoře, inv. č. JE 10373.

58 Musée de l'Armée (Paris), inv. č. 14; reprodukci viz Charlicart *et al.* 2021, 267, č. kat. 166.

reprodukovala velmi věrohodně se všemi detaily s ohledem na skutečný model. Maketa byla u umělce objednána a dodána 24. září ještě téhož roku. Jejím vrcholku tehdy dominovala Napoleonova socha na způsob římského císaře (*en empereur romain*) podle Chaudetova modelu. Brenet představil dílo na pařížském Salonu roku 1834 a setkal se s takovým úspěchem, že započal se sériovou výrobou. Zájemci si mohli vybrat, zda bude vrcholek sloupu korunovat Napoleonova socha na způsob Chaudetova „římského císaře“, nebo Seurrova „kaprálka“. Makety tohoto monumentu byly produkovány v různých proporcích a materiálech, ty luxusnější přesahovaly výšku 1 metru a byly zhotoveny z malovaného dřeva, malachitu či ušlechtilých kovů, odolnějších vůči korozi. Bronzová maketa sloupu na mramorové základně s Napoleonovou sochou podle Seurrova modelu, vysoká 66 cm, je depónována též ve sbírkách pařížského muzea Carnavalet.⁵⁹ Jiná maketa od neznámého autora z první poloviny 19. století, mnohem redukovánější v proporcích i formě, vysoká 7,3 cm, výtvarně méně propracovaná, realizovaná ve stříbře a zdobená cizelováním, je uchovávána ve sbírkách Napoleonovy nadace (*Fondation Napoléon*) v Paříži.⁶⁰ Na rozdíl od již zmíněných variant reprezentuje postava Napoleona jiný ikonografický typ podobizny francouzského císaře – gesto se založenýma rukama, oděv sestávající z důstojnické uniformy jízdních myslivců císařské gardy, bikornu a vysokých jezdeckých bot, ovšem bez oblíbeného redingotu.

Zcela výjimečnými v tomto souboru maket se jeví pozlacené empírové hodiny, zvané *Pendule „à la Colonne“*, dosahující výšky 130,8 cm a zhotovené podle modelu „vendômského“ sloupu v roce 1813 v císařské porcelánce v Sèvres. Tento artefakt, dodaný císařskému páru ještě koncem téhož roku a uchovávaný v současnosti v Nelson-Atkinsonově muzeu umění v Kansas City v americkém Missouri,⁶¹ byl původně novoročním darem Napoleona I. a Marie Luisy císařovnině dvorní dámě Aglaé Auguie, kněžně moskevské a vévodkyni z Elchingen (1782–1854), manželce Napoleonova maršála Michela Neye (1769–1815). Dřík s vnutým pásem basreliéfů s ikonografickým programem vítězného válečného tažení *Grande Armée* v roce 1805 byl nahrazen znamením zvěrokruhu a antikizujícími motivy, přičemž vrcholek

59 Musée Carnavalet (Paris), inv. č. PM 99, reprodukci viz Sarmant et al. 2015, 266; nebo Nerrière et al. 2021, 271.

60 Jedná se o doplněk k nádobě (*Timbale à la colonne Vendôme*), reprodukci viz Molinard 2021, 75.

61 The Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri), inv. č. F66-44. Reprodukci viz Corrier 2018, 14.



Obr. 6. Maketa Napoleonova sloupu Velké armády na náměstí Vendôme v Paříži. Anonym, 19. století (mezi lety 1833–1863), kov (mosaz nebo měď), mramor.



Obr. 7. Maketa Trajánova sloupu v Římě, detail s postavou císaře Trajána. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz.

sloupu zdobila původně biskvitová soška solárního boha Apollóna, symbolu Slunce,⁶² než byla nahrazena Napoleonovým podobenstvím podle Chaudetova modelu, realizovaného pro „vendômský“ sloup v bronzu.⁶³ Naopak kynžvartská maketa potvrzuje, že soška, která ji završuje, zpodobuje císaře Trajána, nikoliv Napoleona, a byla zřejmě vytvořena podle Piranesiho a Percierova modelu (obr. 7). Postava, která u nohou postrádá orla, je oděna ve vojenském kroji, zahrnujícím krátkou tuniku, pancíř a paludamentum. To je sepnuto sponou nikoliv na pravém, ale na levém rameni, císař navíc svírá v pravé ruce glóbus bez okřídlené Victorie a levou pozdviženou rukou se opírá o žerď, kopí nebo oštěp (*pilum*), instrument, který se na tomto exempláři ovšem nedochoval. Podoba římského císaře na redukované kynžvartské maketě revokuje tedy v póze, gestech a atributech Percierovu kresbu, i když reliéfní pojetí dekoru pancíře cituje spíše Piranesiho lept. I tak je tato maketa dokladem, jak úzce jsou v ikonografii kulturního dědictví antiky a empíru propojeny tyto dvě historické epochy, přičemž jejich stopy a specifika motivují k hlubšímu studiu či zamyšlení.

K tomu je zároveň důležité doplnit, jak užitečná může být při analýze analogických artefaktů komparativní metoda. Připomeňme identickou maketu Trajánova sloupu z pozlaceného bronzu, vysokou 82 cm, kterou v roce 1827 věnoval do sbírky Ambrosiánské knihovny v Miláně již zmiňovaný italský hrabě a sběratel umění Giovanni Edoardo de Pecis.⁶⁴ Uvést lze i další identickou maketu, uchovávanou v privátní sbírce na zámku Howard v anglickém hrabství Yorkshire, vystavenou v současnosti na jednom z krbů tzv. Dlouhé galerie (The Long Gallery [North]), dokončené architektem Charlesem Heathcotem Tathamem (1772–1842) v roce 1811 v západním křídle zámecké budovy, tedy v době, kdy panství spravoval Frederick Howard (1748–1825) a od roku 1825 jeho syn George Howard (1773–1848), pátý a šestý hrabě z Carlisle.⁶⁵ I zde je Trajánův sloup součástí kompozice sestá-

62 Podobenství boha Apollóna a zodiaku napovídá o významu a původním názvu tohoto artefaktu souvisejícím s plynutím času a jeho měřením: „*la marche du soleil*“, pohyb slunce.

63 Autorství návrhu hodin je přisuzováno Alexandru-Théodoru Brongniartovi staršímu (1739–1813), přednímu francouzskému architektu a návrháři. Návrh byl vytvořen zřejmě již v roce 1807, tedy v době, kdy byl „vendômský“ sloup ještě ve výstavbě; k samotné realizaci Brongniartova návrhu došlo až v letech 1812–1813. Podrobněji viz Préaud – Ostergard 1997, 354–355, č. kat. 141.

64 Biblioteca Ambrosiana (Milano), inv. č. 170.

65 K privátní sbírce rodiny Howardů viz podrobněji Ridgway – Howard 2022.

vajíci z trojice modelů antických památek, které uprostřed dominuje a kterou tvoří též identické makety římských obelisků, srovnatelné s těmi kynžvartskými či milánskými. Jestliže postava císaře Trajána na triumfálním sloupu je v kynžvartské a milánské verzi z ikonografického hlediska téměř identická, varianta na zámku Howard nabízí zcela jinou podobiznu římského císaře. Panovník je zobrazen stojmo bez paludamenta a opírá se o *pilum*. Vyhlídková galerie této makety je navíc doplněna zábradlím v podobě kovové mřížky. Patrné jsou i další drobné odlišnosti – kynžvartská a milánská maketa jsou opatřeny podstavci z bílého mramoru, zatímco verze na zámku Howard je osazena na podstavci z mramoru černého, zřejmě asfordského, těžného v anglickém hrabství Derbyshire. Podstavce se liší i u maket obou obelisků – kynžvartské jsou zhotoveny ze žuly, milánské z bílého mramoru a howardovské z kovu. Všechny analyzované makety trojice antických památek jsou přitom vyrobeny ze stejného materiálu. Sbíрку Ambrosiánské knihovny v Miláně navíc obohacuje i maketa další antické památky – Antoninova sloupu v Římě, vysoká 88 cm, zhotovená z pozlaceného bronzu a osazená na podstavci z bílého mramoru.⁶⁶ Zjištěné skutečnosti naznačují, že všechny analyzované makety byly vyrobeny ve stejné době a dílně; výrobcem, či přímo majiteli nebo sběrateli byly přitom opatřeny podstavci zhotovenými z rozličných materiálů, odpovídajícími lokálním zvyklostem a podmínkám. Jednalo se s velkou pravděpodobností o suvenýry z cest či dary, oblíbené sběratelské komodity, reflektující kulturní dědictví starověku dochované v jedné z někdejších metropolí antického světa.

Instalace maket antických památek Říma v bezprostřední blízkosti portrétu Metternichovy zesnulé manželky Marie Antonie, rodačky z Neapole, zaznamenaná na Würbelově litografii navíc napovídá, že knížete kromě politických okolností, v nichž se promítaly imperiální ambice země, kterou reprezentoval na mezinárodně-politickém poli, pojily s Apeninským poloostrovem též vlastní osobní vazby, vzpomínky a emoce. Své bohatství dokázal přetavit na arzenál symbolů, jež patřily ke společenské úloze každého zámožného aristokrata; vždyť okázalá spotřeba hmotných statků zůstávala nezbytnou součástí aristokratického životního stylu.⁶⁷ V tomto ohledu zbývá zmínit ještě jednu souvislost – byl

66 Biblioteca Ambrosiana (Milano), inv. č. 171. I tento artefakt byl v roce 1827 předmětem donace italského hraběte a sběratele umění Giovanniho Edoarda de Pecis do zdejší sbírky.

67 Maťa 2004, 229, 233.



Obr. 8. Odlitek pamětní medaile s pohledem na Napoleonův sloup Velké armády na náměstí Vendôme v Paříži. Nicolas Guy Antoine Brenet podle Jeana-Baptisty Lepèra – Dominique-Vivant Denon po roce 1808, sádra, grafit.

to zároveň kníže Metternich, kdo si v interiéru své pracovny nechal instalovat maketu Trajánova sloupu, tedy té triumfální a memorabilní památky, kterou chtěl Napoleon Bonaparte na počest své armády původně transferovat z Říma na prostranství pařížského veřejného prostoru, než se rozhodl vybudovat podle Trajánova vzoru vítězný sloup vlastní, inspirovaný touto starobylou antickou předlohou.

V metternichovských sbírkách na Kynžvartu se dochoval i sádrový odlitek rubu pamětní medaile s ikonografií Napoleonova triumfálního sloupu v Paříži (obr. 8).⁶⁸ Výjev je doplněn legendou v opisu COLONNE DE LA GRANDE ARMÉE (sloup Velké armády) a heslem ve výšeči CAMPAGNE DE MDCCC.V. (válečné tažení [roku] 1805),

68 Exemplář této pamětní medaile ražené v bronzu o průměru 4,1 cm je deponován v Národní manufaktuře v Sèvres (Manufacture nationale [Sèvres], Archives, n° 34 ter, reprodukci viz Dupuy 1999, č. 265), nebo na zámku Malmaison v Rueil-Malmaison u Paříže (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau [Rueil-Malmaison], inv. č. 40.47.5210), reprodukci viz Branda – Mauduit 2018, 169, č. kat. 125.

signováno ve spodní části vlevo BRENET F[ecit]., vpravo DENON D[irexit].⁶⁹ Výtvorné pojetí této medaile bylo navrženo v roce 1808 a jeho provedením, jak napovídají uvedené signatury ve výseči, byl pod vedením generálního ředitele muzeí Denona pověřen již zmiňovaný rytec Brenet, jenž obdržel za tuto realizaci honorář 1200 franků. Přípravný náskres monumentu pro něj připravil architekt Lepère, který za něj inkasoval 48 franků.⁷⁰ Návrh byl finalizován a představen Napoleonovi ještě téhož roku, jak to dokládá Denonova pracovní korespondence.⁷¹ Pamětní medaile byla vyhotovena ještě před dokončením vítězného sloupu a podle tradičních dobových zvyklostí byla vložena do jeho základů, aby „sloužila historii“.⁷² Jako strážce historické paměti měla tak uchovávat pro příští generace podobu tohoto memorabilního a glorifikačního monumentu pro případ, že by byl někdy zničen.

Výjev zobrazuje pařížské náměstí Vendôme v pohledu z jihu na sever, symetricky lemované pověstnými pařížskými *Hôtels*, navrženými proslulým královským architektem Julesem Hardouin-Mansartem (1646–1708). Jejich klasicizující fasády s intaktně dochovaným jednotným architektonickým vzhledem elegantně korespondují s triumfálním sloupem vztyčeným uprostřed. Ten je završen sochou císaře Napoleona I., který tomuto velkolepému veřejnému prostranství dominuje v římské tóze a svírá ruku spravedlnosti a žezlo, tradiční regálie panovnické moci ve Francii. Francouzský císař je takto stylizován do podoby zbožněného římského císaře, který se vítězně vrátil v čele své armády z „barbarika“, jež představovala stará feudální Evropa, a prostřednictvím zvolené formy, založené na rekonstrukci umělecké reprezentace římských císařů, demonstruje modernímu světu svou prestiž. Vyzdvižen k nebesům, povznesen z nedokonalé lidské pozemskosti k božské prozřetelnosti, shlíží na svět bystrým okem, jehož pohledu nikdo neunikne. Mytologizovaný vládce, jehož moudrost převyšuje všechny ostatní, svou starostlivostí a pozorností zastřešuje celý svůj lid a deklaruje všem kolemjdoucím své mesiánské

69 Bramsen 1904, č. kat. 463; Tardieu 1822, 21; Zeitz – Zeitz 2003, 152, č. kat. 71.

70 Delmas 1999, č. kat. 265; Zeitz – Zeitz 2003, 152, č. kat. 71.

71 Dopis Denona Napoleonovi, 22. únor 1808, Paris; Archives nationales (Paris), AF IV 1050 dr 4 n° 27–28; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1334, č. AN 71. Dopis Denona Napoleonovi, 15. srpen 1808, Paris; Archives nationales (Paris), AF IV 1050 dr 4 n° 34; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1342, č. AN 73.

72 Dopis Denona Napoleonovi, 22. únor 1808, Paris; Archives nationales (Paris), AF IV 1050 dr 4 n° 27–28; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1334, č. AN 71.

poslání.⁷³ V době realizace této pamětní medaile nebyla totiž ještě známá definitivní podoba Napoleonovy sochy, jež byla objednána u sochaře Chaudeta. Soubor návrhových kreseb dochovaných v pařížském muzeu Louvre napovídá, že byly zvažovány různé ikonografické koncepty – od starověkého mytologického, středověkého rytířského až po císařsko-vojevůdcovský, sahající svými kořeny do antického Říma – *Vítězný Napoleon v římské tóze a s okřídleným Vítězstvím*, *Napoleon v brnění jako římský generál*, *Napoleon jako Herkules přemožitel* – nebo jejich eklektické kombinace.⁷⁴ Tato praxe naznačovala, jak oscilovala oficiální estetika, usměrňovaná generálním ředitelem muzeí Denonem a okruhem dvorních umělců, v projektování obrazu francouzského císaře a jeho prezentaci mezi reprezentačními zvyklostmi římských imperátorů a francouzskou panovnickou tradicí. Balancovala totiž mezi tvůrčí invencí a Napoleonovými intervencemi, zohledňujícími strategii a politický kalkul jeho vlády.

Antikizující podobiznu francouzského císaře v římské tóze prezentuje i jiná bronzová pamětní medaile o průměru 4,2 cm a její sádrový odlitek totožného průměru, pocházející z meternichovských sbírek v mobiliárním fondu zámku Kynžvart (obr. 9).⁷⁵ Dva obdobné exempláře pamětní medaile jsou uchovávány v numismatické sbírce v Louvru.⁷⁶ Na líci medaile je vyobrazena postava Napoleona inspirovaná sochou *Napoleon jako zákonodárce*, kterou vytvořil sochař Chaudet na objednávku Zákonodárního sboru (*Corps législatif*). Ten se rozhodl 3. germinalu roku XII (24. března 1804) tuto sochu tehdy ještě prvního konzula Bonaparta, iniciátora vydání nového občanského zákoníku (*Code civil*), vystavit ve svém jednacím sále (*salle des séances*). Socha zde byla po dokončení skutečně umístěna.⁷⁷ Jak o této záležitosti

73 Hochel 2020a, 179–180.

74 Autorství těchto návrhových kreseb je přisuzováno Chaudetovi: *Napoléon victorieux portant la toge romaine et une Victoire ailée, Napoléon en général romain cuirassé, Napoléon en Hercule vainqueur, Étude pour Napoléon victorieux*; Musée du Louvre, département des Arts graphiques (Paris), inv. č. RF 3294. Reprodukce viz Dupuy 1999, č. kat. 365–367, obr. a, b.

75 NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart, inv. č. KY 22481 a KY 1957a/007.

76 Musée du Louvre, département des Objets d'Art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes (Paris), inv. č. OAP 2468 a OAP 2469. Reprodukce viz Musée du Louvre, Collections, <https://collections.louvre.fr/en/recherche?q=Pallas+de+Velletri> [cit. 22. 2. 2022].

77 Denonova zpráva sumarizující „Seznam obrazů, soch, rytin a jiných památek objednaných u umělců, z nichž některé nebyly vůbec dokončeny, ale většina momentálně zdobí paláce Jeho Veličenstva císaře“, příloha k Denonovu dopisu Napoleonovi z 19. února 1806, Paříž; *Archives*

informoval dobový tisk, bylo zapotřebí rychle vytvořit z mramoru sochu prvního konzula „v životní velikosti“ à l'antique, která by měla připomínat „prospěch, který právě získal francouzský národ v přijetí nového zákoníku. [...] Žádá sádra, žádný provizorní model [jedině mramor!]“.⁷⁸ Postava zahalená v bohatě řasené drapérii, pojatá stojmo v kontrapostu v charakteristickém esovitém prohnutí, na nohách sandály, hlava ověšená vavříny – taková byla Chaudetova koncepce, která však po 18. květnu téhož roku nabyla nového významu – měla glorifikovat nově prohlášeného císaře Francouzů. Sochař zobrazil Napoleona svírajícího v levé ruce svitek (*volumen*) – tradiční symbol zákonodárců.⁷⁹ Reprezentativním sochařským provedením měla být projevena pocta iniciátorovi nového občanského zákoníku. Sochař a jeho asistenti spěchali – socha byla slavnostně inaugurována 25. nivôsu roku XIII (15. ledna 1805), přičemž některé dodělavky byly realizovány ještě do srpna téhož roku. Realizace sochy byla honorována 15 000 franky.⁸⁰ Chaudet zcela jistě vytvořil model v sádře, jelikož odlitek byl doručen princezně Elise Bonaparte, provdané Baciocchi (1777–1820), Napoleonově sestře, což umožňovalo další reprodukování sochy v mramoru.⁸¹ Generální ředitel muzeí nešetřil v případě této sochy chválou a vyslovil ji rovněž v dopise adresovaném přímo císaři: „Chaudet [...] je nesporně jedním z našich nejšíkovnějších sochařů [...]. Postava Vašeho Veličenstva pro Zákonodárny sbor dostatečně dokazuje, že Chaudetův talent je hoden naší úcty.“⁸² Chaudet byl Denonem označen za jednu z vůdčích osobností francouzské sochařské

nationales (Paris), AF IV 1050 dr 2 n° 16; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1295, č. AN 48.

78 Cit. Hubert – Ledoux-Lebard 1999, 147.

79 Reprodukci Chaudetovy sochy na grafickém listu zpracovaném rytcem Laugierem viz Hubert – Ledoux-Lebard 1999, 149, obr. 110.

80 Dopis generálního ředitele Napoleonova muzea Denona generálnímu intendantovi císařského domu Charlesi-Pierru Claretovi de Flerieu, 1. floréal roku XIII (21. duben 1805); Archives des musées nationaux (Paris), registre *AA5 p. 143, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, I, 263, č. 679.

81 Hubert – Ledoux-Lebard 1999, 148. Reprodukce Chaudetovy sochy císaře v mramoru zmínil též Denon ve své korespondenci (Denonův dopis generálnímu intendantovi koruny Jeanu-Baptistovi de Nompère de Champagny, 11. listopad 1813; Archives des musées nationaux [Paris], registre *AA9 p. 72, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, I, 1026, č. 2996).

82 Denonovy poznámky k Salonu roku XIII, přelom září a října 1804; Archives nationales (Paris), AF IV 1050 dr 1 n° 38, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1264, č. AN 24, *Notes sur le Salon du l'an XIII*.



Obr. 9. Odlitek pamětní medaile s motivem Napoleona zákonodárce. Nicolas Guy Antoine Brenet – Dominique-Vivant Denon po roce 1808, sádra, grafit.



Obr. 10. Pamětní medaile s motivem Napoleona zákonodárce. Nicolas Guy Antoine Brenet – Dominique-Vivant Denon, Paříž, 1808, bronz.



Obr. 11. Pamětní medaile s motivem Pallas z Velletri. Nicolas Guy Antoine Brenet podle Alberta Jakoba Franse Grégoriuse – Dominique-Vivant Denon, Paříž, 1808, bronz.

školy.⁸³ Mramorový originál sochy císaře jako zákonodárce byl později vystaven též v Napoleonově muzeu v Louvru⁸⁴ a uvažovalo se o jeho realizaci v totožné velikosti v bronzu.⁸⁵ Na pamětní medaili byla reprodukce Chaudetovy sochy provedena s jednou modifikací – hlava monarchy není natočena čelně k divákovi (*en face*), ale je zobrazena v profilu zleva (obr. 10). Výjev je doplněn legendou v opisu NAPOLEON EMPEREUR (císař Napoleon [I.]), přičemž signatury ve spodní části BRENET F[ecit]. a DENON D[iirexit] dokládají, že i v tomto případě byl autorem rytec Brenet pod Denonovým vedením.⁸⁶

83 Denonův komentář k sochařům vybraným k provedení soch vysokých státních hodnostářů císařství, přelom září a října 1804; Archives nationales (Paris), AF IV 1050 dr 1 n° 20, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1278, příloha k Denonovu dopisu č. AN 35.

84 Dopis generálního ředitele Napoleonova muzea Denona zaměstnancům Senátu, 23. srpen 1810; Archives des musées nationaux (Paris), registre *AA4 p. 231, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, I, 659, č. 1886.

85 Dopis Denona Napoleonovi, 12. říjen 1807, Paris; Archives nationales (Paris), AF IV 1050 dr 3 n°15, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1326, č. AN 66.

86 Bramsen 1904, č. kat. 291; Zeitz – Zeitz 2003, 100-101, č. kat. 37.

Na rubu této pamětní medaile je vyobrazena v kontrastu *d'après antique* Minerva, adaptovaná reprodukce mramorové polychromované sochy typu Athéna z Velletri, vysoké kolem 305 cm, zhotovené podle odhadů v 1. století po Kr. zřejmě podle řecké předlohy z bronzu, jejíž autorství je přisuzováno Krésilovi z Kydónie⁸⁷ s datací kolem roku 430 př. Kr.⁸⁸ V pátém svazku sedmnáctisvazkového inventárního soupisu Napoleonova muzea v Louvru z roku 1810, zvaného *L'inventaire Napoléon*, redigovaného počínaje rokem 1810 pod vedením ředitele Denona, byla vedena jako *Minerve, Pallas de Velletri*, kolosální socha staré školy od neznámého autora, zhotovená z mramoru odtěženého na ostrově Paros. Její odhadní cena byla stanovena na 600 000 franků.⁸⁹ Objevena byla v roce 1797 v ruinách jedné z římských vil ve Velletri a dostala se do vlastnictví sochaře a restaurátora Vincenza Pacettiho (1746–1820). Poté ji odkoupili komisaři francouzského vládního Direktorია a byla převezena do Říma, později byla konfiskována neapolskou armádou a odvezena do Neapole, než byla ukryta v sicilském Palermu. Na základě florentské mírové smlouvy z 28. března 1801, uzavřené mezi Francouzskou republikou a Neapolským královstvím, byla postoupena Francii, kam byla převezena v roce 1803 a od prosince téhož roku byla vystavena v Louvru.⁹⁰ Zde ji měl možnost 19. prosince shlédnout i první konzul Bonaparte. *Pallas z Velletri* se tak stala součástí antické sbírky

87 Olivesi et al. 2021, 147.

88 Martinez 2004a, 199, obr. 217.

89 *Marbre de Paros. Monum[ent] du mus[ée] Nap[oléon] Tome 1 pl[anche] 7*. Reedici viz Martinez 2004b, 122–123, č. kat. 0195 (*L'inventaire Napoléon*, 1 DD 20, tome V, 45).

90 V katalogu *Les antiques du musée Napoléon* (Martinez 2004b, 123, č. kat. 0195) je uvedeno, že socha byla prezentována v pařížském Louvru od prosince 1801; jedná se patrně o překlep (správně 1803). Z korespondence generálního ředitele muzeí Denona jasně vyplývá, že *Pallas z Velletri* obohatila antické sbírky Napoleonova muzea v Louvru teprve v roce 1803; do Paříže dorazila 13. frimairu roku XII (5. prosince 1803), srov. dopis generálního ředitele Centrálního muzea umění Denona ministru vnitra Jeanu-Antoinovi Chaptalovi, 16. messidor roku XI (5. červenec 1803); *Archives des musées nationaux* (Paris), registre *AA4, 344, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, I, 101, č. 204. Dopis generálního ředitele Centrálního muzea umění Denona ministru vnitra Chaptalovi, 26. messidor roku XI (15. červenec 1803); *Archives des musées nationaux* (Paris), registre *AA4, 338, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, I, 97–98, č. 193. „*Pallas z Velletri dorazila*“, píše Denon ve svých poznámkách z 15. frimairu (roku XII), (7. prosince 1803); *Archives nationales* (Paris), AF IV 1049 dr 2 n° 23, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1252, č. AN 14, *Notes du 15 frimaire* (an XII).

muzea v Louvru, které bylo v červenci 1803 na podnět ředitele Denona přejmenováno na Napoleonovo muzeum (Musée Napoléon). Socha byla vystavena nejdříve v Sále císařů (Salle des Empereurs), poté v Sále Múz (Salle des Muses) a po roce 1815 v Sále Pallas (Salle de la Pallas).⁹¹ Ve výstavních prostorách Louvru je prezentována dodnes.⁹² Bohyně, svírající na pamětní medaili na rozdíl od sochařsky provedeného modelu v pravé ruce kopí, oštěp (*pilum*) nebo vysokou žerď a v levé ruce svitek (*volumen*), je zobrazena s dlouhými vlasy, s přilbicí, oděná v peplu a polovičním himatiu se svými atributy – gorgoneiem a doplňky tvarovanými v křivkách symboliky hada (obr. 11). Legenda v opisu napovídá, jakou pamětihodnou událost z doby transformace konzulární Francouzské republiky na císařství má tato vyražená pamětní medaile připomínat: EN L'AN XII. LE CODE CIVIL EST DECRETÉ (v roce XII [1804] je [Napoleonem] vydán občanský zákoník). Jména tvůrců této medaile (BRENET F[ecit]., DENON D[irexit]) jsou doplněna kvítím, revokujícím zřejmě pomněnku, reflektovanou pro její symbolickou memorabilní funkci.

Generální ředitel muzeí Denon uvažoval o „zvěčnění“ Bonapartova *Občanského zákoníku* formou pamětní medaile již v roce 1803. Dne 1. nivôsu roku XII (23. prosince 1803) si poznamenal: „Občanský zákoník je historickou a velkolepou událostí, přirozeně by jí měla být věnována medaile. Navrhuji prvnímu konzulovi, aby posvětil Pallas z Velletri na rub této medaile a na druhou stranu jeho portrét s občanskou korunou z dubového listí a s mottem: ‚Zákony dané Francii / Pátý rok Bonapartova konzulátu.‘“⁹³ První konzul Bonaparte s realizací podle Denonova návrhu souhlasil. V dopise z 23. prairialu roku XIII (12. června 1805) se generální sekretář Napoleonova muzea dotazoval rytce Breneta, v jaké fázi je realizace této pamětní medaile: „Pane, pan Denon mě žádá, abych se vás zeptal, zda jste [již] dokončil [pamětní] medaili [upomínající na vydání] *Občanského zákoníku*; prosím, abyste mi dal vědět přesný termín, kdy máte v úmyslu mi předat návrhy,

91 Martinez 2004b, 122–123, č. kat. 0195.

92 Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Paris), inv. č. MR 281. Socha je aktuálně vystavena v pavilonu Sully v sále 344 (*niveau 0*), kde je prezentován soubor artefaktů, reprezentující produkci řeckého klasického a helénistického sochařství. Reprodukcí viz Musée du Louvre, Collections, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10278203> [cit. 22. 2. 2022] nebo Laveissière 2004, 184, obr. 228; Martinez 2004a, 199, obr. 217.

93 Denonovy pracovní poznámky jako podklad pro jednání s prvním konzulem Napoleonem Bonapartem, 1. nivôse roku XII (23. prosinec 1803); Archives nationales (Paris), AF IV 1049 dr 2 n° 27, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1254, č. AN 17, Notes.

abych mu mohl předložit nátlisky.“⁹⁴ V dobovém soupisu pamětních medailí *Trésor de numismatique* jsou evidovány dva Brenetovy modely, jež měly zvěčnit *Občanský zákoník*, promulgovaný 30. ventôsu roku XII (21. března 1804) zásluhou prvního konzula Bonaparta.⁹⁵ Líc pamětní medaile prezentoval Chaudetovu sochu císaře Napoleona „Zákonodárce“, objednanou Zákonodárným sborem pro sál, ve kterém se scházel. Na prvním modelu byla hlava císaře zobrazena v profilu zleva, zatímco druhý model zachycoval jeho portrét *de face*.⁹⁶ Finální podoba pamětní medaile je důkazem, že koncepce natočení hlavy ve tříčtvrtečním profilu byla nakonec zavržena.

Proč ale byla na rub vybrána zrovna reprodukce *Pallas z Velletri*? V době, kdy Denon uvažoval o realizaci této pamětní medaile, socha *Pallas* právě obohatila sbírky Napoleonova muzea a ve výstavních prostorách Louvru byla čerstvou novinkou. Jako taková poutala pozornost odborné i širší návštěvnické veřejnosti. Její instalace dokládala úspěchy prvního konzula Bonaparta v oblasti kulturní politiky, jež se projevovaly v akvizicích Napoleonova muzea a obohacování francouzských národních sbírek. Pokud pomineme tyto souvislosti, nemůžeme opomenout ani významovou a symbolickou rovinu, jež nacházela své vyznění už v dobách dávno minulých a ve spojení s předrevoluční královskou tradicí. Analogie s antickou mytologií mohla totiž účinně posloužit jako efektní prostředek využitelný pro potřeby oficiální reprezentace vládní moci včetně glorifikace válečných úspěchů, k nimž se přidala oslava kodifikačních aktivit prvního konzula Bonaparta a jeho vlády. Je známo, že řecká bohyně Athéna byla v římském pantheonu přetvářena do Minervy a uctívána jako bohyně nikoliv ničivé, ale dobře vedené války, končící vždy vítězstvím. Ve válce byla reflektována jako rozvážná a moudrá, hledící vždy přispět ke sjednání míru. Tyto přednosti z ní činily v dobové imaginaci bohyni vítěznou a nepřemožitelnou, poskytující kořist, blahobyt a chránící lid. Nejenže vynikala krásou, dokonalostí rozumu a prozíravostí spojenou s rozvahou, vynalézavostí a odvahou,

94 Dopis generálního sekretáře Napoleonova muzea rytcí Brenetovi, 23. prairial roku XIII (12. červen 1805); Archives des musées nationaux (Paris), registre *AA5 p. 151, Denon; Dupuy - Le Masne de Chermont - Williamson 1999, I, 273, č. 704.

95 Zacharie 2008, 118.

96 Delaroché - Henriquel-Dupont - Lenormant 1840, (planche) II, (n°) 9-10; Dupuy - Le Masne de Chermont - Williamson 1999, I, 273, č. 704, pozn. 59.

ale chránila též města a státy, Athéňanům dala zákony i řád.⁹⁷ Diova zosobněná moudrost a síla činily tuto bohyni ochránkyní práva, spravedlnosti a umění.⁹⁸ Její ikonografická podobenství a významové konotace mohly velmi dobře posloužit k analogii s aktualizovaným obrazem prvního konzula a potažmo císaře Francouzů, prezentovaného v souladu s principy klasické estetiky à l'antique a s ohledem na vzory občanských ctností reflektované již v dobách starověku.

Umělecké kvality sochy *Pallas z Velletri* byly rovněž brány v potaz; generální ředitel muzeí Denon si byl velmi dobře vědom významu a hodnoty tohoto artefaktu. Nešetřil superlativy, označoval jej za výtečné mistrovské dílo a upozorňoval na roli sběratelské „trofeje“, kterou plnilo rovněž v době expanze římské říše. Později nechal v ateliéru odlitků Napoleonova muzea v Louvru zhotovit sádrový odlitek této sochy, což mohlo uspokojovat poptávku po jejím snadnějším reprodukování.⁹⁹ Ve svých poznámkách z 24. frimairu roku XII (16. prosince 1803) Denon doslova uvedl: „Socha známá pod názvem *Pallas z Velletri* byla právě dočasně instalována v prvním sále Napoleonova muzea [v Louvru]. Můžeme ji zcela jistě prohlásit za nejhezčí oděnou sochu, jaká kdy byla známa, a s ohledem na to musí být zahrnuta do ranku nejhezčích výtvorů sochařství, jaké existují, jako je *Venuše*, *Laokoón*, *Apolón* a *Diana*. Má možná více strohosti, než tyto čtyři [sochy], jež charakterizuje athénské a korintské sochařství, tedy to, co z nejstrožejšího a nejvelkolepějšího tato nejušlechtlejší škola vytvořila. Její hlava vyjadřuje v nejvyšší míře vážnost a vyrovnanost zároveň. Její vlasy jsou pojaty ve stylu bust z vrcholné řecké antiky. Kromě výjimečné krásy záhybů její drapérie můžeme obdivovat lehkost a smělost v jejich provedení. Obnaženost [figury] je znázorněna způsobem, který je tak velkolepý, jak je jednoduchý. Má několik zvláštností, které k tomu patří. Spočívá v tom, že kromě očních víček byly naznačeny i řasy, což dává očím kolosální postavy, kterou musíme zcela přirozeně pozorovat z dálky, slušivou barevnost a výraz. Další zvláštností je, že kromě umění, vkusu a pravdivosti, s jakou jsou započaty, sbírány a završeny záhyby drapérií, jsou modelovány způsobem, aby iluzivně představovaly rozmanité tkaniny a jejich rozličné řasení. Konečně, ať už s ohledem na svou

97 Bahník et al. 1974, 82–83.

98 Zamarovský 1998, 74–76.

99 Příloha k Denonovu dopisu Napoleonovi, 6. říjen 1807, Paris; Archives nationales (Paris), AF IV 1049 dr 3 n° 14, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1323, příloha k č. AN 65, *Note des plâtres antiques provenant de l'atelier du moulage du musée Napoléon*.

dokonalost, nebo ve vazbě k místu, kde byla [Pallas z Velletri] nalezena (v rodovém paláci Augusta), tato socha je jednou z těch, které musí být co nejdůrazněji považovány za sochy, jež nebyly vytvořeny Řeky v době římského císařství, ale za jedno z mistrovských děl přivezených z Atiky během dobývání Řecka.“¹⁰⁰

Další symbolická rovina, která se na této pamětní medaili mísí s pozdně antickou tradicí, je postava francouzského monarchy stylizovaná do podobizny antického zákonodárce. Jednalo se bezpochyby o reminiscenci na ikonografickou tradici a kodifikační činnost císaře Augusta (63 př. Kr. – 14 po Kr.) a především Justiniána I. (482–565). Zásluhy císaře východořímské říše Justiniána I. byly obzvláště spatřovány v jeho válečných úspěších, spočívajících v odrazení útoku Peršanů a barbarských kmenů. Dále byly oceňovány jeho státnické schopnosti, úspěšná správa rozsáhlé říše a legislativní činnost se zákonodárnou iniciativou, jejímž výsledkem byla rozsáhlá kodifikace římského práva (*Corpus iuris civilis*). Zákoník z roku 529, jehož přípravu Justinián I. inicioval, nesl jeho jméno (*Codex Iustinianus*). Aktuálnost této analogie s francouzským císařem Napoleonem I., „novodobým Justiniánem“, jež se vyznamenal ochranou hranic své země, svým státnickým rozměrem a rozsáhlou kodifikační činností, ostatně potvrzoval i jeden z Napoleonových společníků pobývajících s ním v internaci na ostrově Svata Helena, Emmanuel de Las Cases (1766–1842).¹⁰¹ Sepisovatel Napoleonových pamětí (*Mémorial de Sainte-Hélène*) zaznamenal jednu z dobových asociací, jak ji vnímala řada jeho současníků. Podle ní byl „reprezentantem revoluce, kterou jsme chtěli překonat z důvodu anarchie, [Napoleon], [jako] nový Justinián, nechal sestavit uprostřed hluku zbraní, nástrah zahraniční politiky, všechny tyto zákoníky,¹⁰²

100 Denonovy pracovní poznámky jako podklad pro jednání s prvním konzulem Napoleonem Bonapartem, 24. frimaire roku XII (16. prosinec 1803); Archives nationales (Paris), AF IV 1049 dr 2 n° 30, Denon; Dupuy – Le Masne de Chermont – Williamson 1999, II, 1253, příloha k č. AN 15, *Note sur la Pallas de Velletri*.

101 Podrobněji ke kodifikačním aktivitám Napoleona Bonaparta a jeho dobovým asociacím s císařem Justiniánem I. viz Hochel 2017; Hochel – Pavlíková 2018, 174–178.

102 Las Cases měl bezpochyby na mysli pět zákoníků, promulgovaných v době Napoleonovy vlády v době konzulátu a prvního císařství ve Francii: *Občanský zákoník (Code civil)* z roku 1804 (od roku 1807 označovaný jako *Code Napoléon*), *Zákoník občanského soudního řízení (Code de procédure civile)* z roku 1806, *Obchodní zákoník (Code de commerce)* z roku 1807, *Zákoník trestního soudního řízení (Code d'instruction criminelle)* z roku 1808 a *Trestní zákoník (Code pénal)* z roku 1810; šestý – *Zemědělský zákoník (Code rural)* z roku 1814 zůstal nedokončen.

které ještě byly jen v náznaku nedokonalé ve společenském právním řádu a [pocházely] z ruky, ze které vzešla tato vládní mašinérie, nejsilnější, jaká [kdy] existovala na zemi.“¹⁰³

Pamětní medaile ražená na připomínku vydání *Občanského zákoníku* (*Code civil*), prezentovaného od roku 1807 pod názvem *Napoleonův zákoník* (*Code Napoléon*), byla v rámci oficiální numismatické produkce specifická hned v několika ohledech. Přestože bylo o realizaci této pamětní medaile rozhodnuto již v nivôsu roku XII (na přelomu let 1803–1804), její vystavení na pařížském Salonu roku 1808 dokazuje, že finální verze byla přes dřívější navrhovanou variantu z roku 1805 vyražena teprve v roce 1808. Reprodukce celofigurální postavy Napoleona podle Chaudetovy sochy *Zákonodárce* činí z této medaile raritní exemplář, jelikož na líci většiny oficiálních pamětních medailí realizovaných pod Denonovým vedením byla obvykle zobrazena Napoleonova heroizovaná busta. Tomu, že reprodukování Chaudetovy sochy byl přikládán důležitý význam, nasvědčuje i fakt, že poté, co byla socha dokončena a instalována v jednacím sále Zákonodárního sboru, rytec Brenet ji reprodukoval na *carré*, což následně posloužilo k finální realizaci pamětní medaile. Jestliže sochy byly v rámci numismatické produkce interpretovány obvykle samotným medailérem, sochu *Pallas* z *Velletri* reprodukoval kreslíř Albert Jakob Frans Grégorius (1774–1853/4), který pro Breneta vytvořil přípravnou kresbu.¹⁰⁴ Na jedné pamětní medaili se tak sešly reprodukce dvou pozoruhodných soch, vystupujících v pozici významových protějšků na rubu a líci, ideologicky konvenujících, vzájemně se doplňujících a reflektujících antickou sochařskou tradici. Produkce takových pamětních medailí pomáhala Napoleonovu režimu šířit jeho poselství a zvětšovat jeho snahu konstituovat občanskou společnost (nejen) v porevoluční Francii na pevných základech, jejichž rámcem měl být moderní právní řád. Dělo se tak v souladu se starořímskou tradicí. Nebylo tedy nijak překvapující, že oficiální estetika, která tyto snahy reflektovala, citovala antické vzory a inspirovala se ikonografií starověku.

Antické vlivy v ikonografii Napoleonovy doby, jejímž mediátorem jsou artefakty dochované v metternichovských sbírkách v mobiliárním fondu zámku Kynžvart, jsou dokladem, jak se Napoleonův režim v otázkách kulturní politiky obracel ke starořímskému modelu. V jistém smyslu v tomto navazoval a překračoval praxi z doby Francouzské revoluce a první Francouzské republiky, ukotvující ve svém

103 Las Cases 1999, I, 301.

104 Delmas 1999, č. kat. 259; Zeitz – Zeitz 2003, 100–101, č. kat. 37.

kulturním a ideologickém diskurzu římské republikánské ideály. Transformace Francouzské republiky na císařství přinesla v závěru Bonapartova konzulátu ve světě umění nové výzvy, kterých se chopili renomovaní umělci. Korunovace francouzského císaře železnou korunou Lombardie v milánském dómu 26. května 1805 připojila k titulatuře císaře Francouzů též titul italského krále a v imaginaci přímo vybízela k transferům, analogiím či inspiracím epochou antické civilizace a jejího narativu.¹⁰⁵ Kulturní dědictví antiky sehrávalo v Napoleonově době normativní roli a jeho význam dozníval ještě dlouho poté, co pominula. Přispívali k tomu nejen panovníci, státníci nebo vojevůdci, „vítězové nad Napoleonem“, pověstní *princes*, kteří se v rámci své oficiální reprezentace stylizovali do role novodobých Caesarů, Augustů či Herkulů, ale i sběratelé, zaměřující se na uchování pozoruhodných reminiscencí na epochu „velkých dějin“, v nichž se promítaly ambice imperialismu a touhy po velikášství. Objektem zájmu se tak opět stali nejen hrdinové a velké říše starověku, ale především události z počátku nového století, kterých byli přímými svědky a na jejichž věhlasu mohli mnozí z nich jako „knížata po anticku“ – podobně jako kníže Metternich – v různé míře participovat.

105 Podrobněji k tomu viz Hochel – Pavlíková 2017, 111–114.

Stopy sběratelství antiky v českých zemích v 19.–20. století ve fondech státních hradů a zámků*

Stanislava Kučová, Šárka Radostová

„Vedle bohatých kolekcí s perlami antického umění v zahraničí [...] ztrácejí se naše antické sbírky jako ojedinelé prosté květy.“¹

Sbírky starověkých řeckých a římských, tj. antických uměleckých a užitkových předmětů v českých zemích nebyly dosud souhrnně představeny. V Čechách se badatelé soustředili především na příslušnou sbírku Univerzity Karlovy a na podobnou kolekci Národního muzea.² Antické předměty a artefakty z mobiliárních fondů státních hradů a zámků byly zpravidla zmiňovány na okraj či zcela opomíjeny.³ Zůstávaly stranou pozornosti patrně z důvodu velké územní roztržiténosti fondů, jejich relativní utajenosti, kdy řada předmětů byla uložena ve veřejnosti nepřístupných depozitářích, a také vzhledem ke skutečnosti, že v rámci poválečných konfiskačních procesů byly většinou již ochuzeny o nejkvalitnější díla. Jak ukazuje aktuálně probíhající výzkum, zámecké mobiliáře přesto uchovávají

* Příspěvek vznikl v rámci výzkumného projektu „Umělecká díla antiky, středověku, renesance a manýrismu v mobiliárních fondech ve správě Národního památkového ústavu“ financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury na dlouhodobý koncepční rozvoj (DKRVO 99H3010130). Externími konzultanty v rámci řešitelského týmu jsou Helena Svobodová a Pavel Titz (NM), Jan Jílek a Věra Klontza (MUNI) a Jiří Musil (FF UK).

1 Beneš 1962a.

2 Jsou to specializované korpusy ze sbírek Národního muzea, Univerzity Karlovy a Západočeského muzea v Plzni *Corpus vasorum antiquorum* (CVA – Bažant et al. 1978; Bažant et al. 1997; Bažant et al. 1990; Braunová et al. 2000), monografie *Ancient Glass* (Svobodová 2017), soupisový katalog *Antické umění ve sbírce Národního muzea* (Svobodová 2020), *Antické sklo ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze* (Sedláčková 2020).

3 Např. Frel 1963, 86–90.

odborné veřejnosti dosud neznámé antické památky, jejichž důkladné poznání může obohatit dosavadní představu o sběratelství antiky v českém i evropském kontextu.

Genezi domácího výzkumu antických památek nejobsáhleji shrnula publikace *Historie sběratelství antických památek v českých zemích* editorek Marie Dufkové a Ivy Ondřejové z roku 2006.⁴ V rámci široce koncipované publikace autorky představily první rámcový přehled o dochovaném fondu na hradech a zámcích.⁵ Vybrané památky z mobiliárních fondů byly zahrnuty ve specializovaných soupisových projektech, které vznikaly v univerzitním prostředí pod vedením Jana Bouzka a Ivy Ondřejové; z publikovaných výstupů je třeba uvést *Ancient Greek Pottery in the Collections of Bohemian and Moravian Castles and Museums* autorů Anny Matys, Jiřího Honzla a Mariána Matys.⁶

Antické památky pocházející z archeologického výzkumu na našem území či ze sbírek byly v průběhu druhé poloviny 20. století opakovaně představeny na výstavách, provázených katalogy. První, putovní výstavě *Antické umění ve sbírkách a nálezech v Československu* předcházela systematický průzkum konfiskovaných fondů. Konala se v roce 1951 v Praze, Brně a v Bratislavě.⁷ Příznačně byly některé vystavené předměty z mobiliárních fondů po ukončení výstavy převedeny do správy Národního muzea a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Na výstavu *Dějiny antických*

4 Dufková – Ondřejová 2006. Publikace byla vydána ve spolupráci Univerzity Karlovy a Národního muzea v edici *Editio Monographica Musei Nationalis Pragae*.

5 Opomenuty zůstaly soubory antických památek z fondů uložených ve Žlebech a na Duchcově. Původní provenience vranovského fondu je situována chybně do zámku v Kravařích místo do zámku v Kravsku. Záhadou zatím zůstává v publikaci uvedený početný soubor zámku Slatiňany, jehož existenci se na základě obecného popisu nepodařilo ověřit ani ve Slatiňanech ani na jiném místě. Publikace obsáhla především sbírkové předměty vybraných soukromých kolekcí v českých a moravských muzeích a galeriích.

6 Matys – Honzl – Matys 2016; také Trefný 2013. Zásadní posun ve zpracování moravských fondů (včetně zámeckých) přinesl soupis antických památek na Moravě iniciovaný Ústavem pro klasickou archeologii Filozofické fakulty, tehdejší UJEP v Brně, ve spolupráci s dalšími organizacemi. Soupisové práce probíhaly již v 50. a 60. letech a byly soustředěny především na regionální muzea, stručně charakterizovány byly fondy zámků v Hradci nad Moravicí a v Lešné u Zlína. Systematičtěji se moravským materiálem jak nálezového, tak sběratelského původu zabýval Jan Beneš; Beneš 1962a, 8–13; Beneš 1962b, 109–112; Beneš 1971, 153–155.

7 Beneš 1962a, 9; Svoboda 1951.

sbírek v českých zemích, konanou v Národním muzeu v Praze v roce 1971, navazovaly texty správců antických sbírek, publikované v *Časopisu národního muzea*.⁸ Z dalších projektů uvedme *Řecké umění jižní Itálie* (1974, Národní muzeum, Praha),⁹ *Antické umění v československých sbírkách* (1979, Valdštejnská jízdárna, Praha),¹⁰ *Neznámé antiky v českých a moravských sbírkách* (2006, Muzeum antického umění v Litomyšli a Regionální muzeum v Mikulově).¹¹

Historie sběratelství antických předmětů sahá až do starověku,¹² v Itálii především v podobě římského vztahování se k řecké tradici. Antické památky ovšem přitahovaly pozornost kontinuálně.¹³ Ve středověku se antické gemy, řezané kameny, stávaly součástí nových celků jako *spolia*, cizorodé prvky s odlišnou interpretací i funkcí, často křesťanskou (monstrance, kalichy, šperky).¹⁴ Zesílený a nově strukturovaný zájem o antické památky přinesla renesance. Nové nálezy obohatily šlechtické i církevní kolekce nejen v Evropě a antické originály i jejich kopie se staly trvale žádaným sběratelským artiklem.¹⁵ Pokračoval také negativní proces teritoriálního rozptýlení a dalšího dělení antických celků. Důsledkem soustředěného zájmu o antiku bylo ničení a vytěžování některých lokalit a divoký trh se starožitnostmi, objevily se i první pokusy o jejich ochranu i první falza. Tento proces,

8 Šlo o antickou sbírku Národního muzea, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Moravského muzea v Brně, Západočeského muzea v Plzni, Karlovy univerzity (včetně sádrových odlitků antických soch), sbírku semináře klasické archeologie při katedře starověké kultury UJEP v Brně, sbírku Bedřicha Hrozného, sbírku Muzea starých orientálních kultur v Lysé nad Labem, Galerii antického umění v Hostinném, bývalou sbírku barona Kollera v Obříství u Mělníka a severomoravské sbírky jako celek (*Časopis Národního muzea. Historické muzeum* 1971, CXL, 3/1, 129–161). O sbírání nápisů viz Kepartová 2009, 63–83.

9 Bouzek – Dufková – Marsa 1974.

10 Ondřejová 1979, katalog uvádí jednu keramickou nádobu ze zámku Mnichovo Hradiště a heka-taion z Jindřichova Hradce.

11 A také výstavy věnované konkrétní kapitole antického umění – sklu (Čadík 1970), portrétům (Bouzek – Dufková – Kurz 1972). Zmínit můžeme i sympozium v roce 1992 (Šubrt ed. 1994).

12 Bouzek et al. 1983, 13; Dufková – Ondřejová 2006, 9–12.

13 Příznačné je, že až do 18. století se pojem „památká“ vztahoval vždy k antickým předmětům nebo antické architektuře. K tomu Wibíral 1982, 93–98; Bakoš 2004, 69.

14 Dufková – Ondřejová 2006, 6, 11, 17–19; antické inspirace ve středověku viz např. Bažant 2000.

15 V našem prostředí lze zmínit Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic a některé další drobné sběratele (viz např. Dufková – Ondřejová 2006, 23–28).

zjednodušeně řečeno, trval až do počátku 20. století, kdy došlo k zavedení a zpřísnění zákonů omezujících vývoz ve všech zemích Středomoří.¹⁶

Na územích ležících na okraji říše římské, stranou bývalých center i jejich epigonů, byli sběratelé od počátku odkázáni na dovoz předmětů.¹⁷ Antické předměty byly vzácnými dary i cennými akvizicemi,¹⁸ některým byla přisuzována apotropaická funkce a byly uchovávány jako relikvie či jako relikviím blízké. Ukazuje to například zlatnická výzdoba kolínsko-mosanského okruhu z počátku 13. století, zastoupená v mobiliárních fondech relikviářem sv. Maura, který se dostal na naše území až v 19. století do zámku v Bečově nad Teplou, a to sběratelskou činností rodiny Beaufort-Spontin.¹⁹ Relikviář vznikl v první čtvrtině 13. století jako donace cambraiského biskupa Gerarda de Rumigny pro benediktinský klášter ve Florenne v Belgii pro uložení ostatků sv. Maura, sv. Jana Křtitele a dalších světců. Ve výzdobě relikviáře se uplatnil soubor šedesáti osmi antických gem²⁰ s různými motivy (obr. 1).²¹ Podobným způsobem byly antické gemy a kameje použity ve výzdobě koruny, kterou byl korunován králem Svaté říše římské Karel IV. v roce 1349 v Cáchách a která byla záhy věnována a instalována na relikviářovou bustu sv. Karla Velikého.²² Tutéž praxi v Čechách prokazuje výzdoba kaple sv. Kateřiny na Karlštejně. Ve vrcholu klenby byla v době vzniku kaple umístěna antická gema s motivem Medúsy, gema přitom pochází z výzdoby římského vojenského vyznamenání,

16 Historicky první památkový zákon byl přijatý v Řecku 20. května 1834 pod názvem *Vědecké a umělecké sbírky státu, o objevování a zachování starověkých předmětů a jejich použití*. Podle tohoto zákona jsou všechny antické předměty v Řecku jako díla předků řeckého lidu národním vlastnictvím všech Řeků (článek 61). Zároveň vyhlásil absolutní státní vlastnictví nad antickými památkami, které se nacházejí na veřejné půdě, v moři i v řekách (článek 61), zohledňuje možnost soukromého vlastnictví antických předmětů (články 63–64) a zároveň připouští možnost prodeje sbírek po předchozím oznámení státu, šlo vlastně o formu předkupního práva (článek 69).

17 Nepočetný výčet archeologických nálezů uvádí Dufková – Ondřejová 2006, 15.

18 Více k tématu viz Boschung – von Hesberg 2000.

19 Gnirs 1932. Odprodej relikviáře Beaufortům i jeho odvezení z Belgie provázely protesty i soudní procesy. Od roku 1995 je relikviář zařazen na seznam národních kulturních památek České republiky.

20 Dufková – Ondřejová 2006, 18; Ondřejová – Bouzek 2010b, 16–32; Šumbera 2021, 395, obr. 14.

21 Ondřejová – Bouzek 2010a, gema č. 22–130A, 22–23, Pl. 9:22.

22 Cáchy, chrámový poklad, před polovinou 14. století součást relikviářové busty, Fajt 2006, obr. II.15, str. 53, pozn. 81,81; k tématu vztahu Karla IV. a k antice viz Bažant 2000, 135–180.



Obr. 1. Eróti při sklizni vinných hroznů. Oválná onyxová gema z relikviáře sv. Maura (22–130A). 1. století př. Kr. – 1. století po Kr.

tzv. faléry, z doby vlády Konstantina Velikého.²³ Originály i odlitky antických gem pak nacházíme na řadě středověkých zlatnických předmětů.²⁴

Počátky systematického sběratelství antického umění a antických památek přinesla renesance. Na českém území se o přítomnosti starších sbírek dochovaly jen kusé informace, o jejich existenci však nemůže být pochyb. Ze zaniklých souborů jmenujme známou manýristickou kolekci císaře Rudolfa II.²⁵

Sběratelství od svých počátků úzce souviselo s cestováním. Cestování spojené s návštěvami bohatých sbírek velmi silně probouzelo zájem o umělecká díla a sběratelské objekty. Vedle staršího typu cest ve smyslu zbožných poutí měly podstatný význam šlechtické, tzv. kavalírské cesty (Grand Tours). Jejich model se ustálil již ve druhé polovině 16. století. Ve věku 17–20 let podnikali urození mladíci cesty po Evropě „na zkušenou“ až do třicátých let 18. století a jejich nejčastějším cílem byl Řím. Osvícenství 18. století posílilo potřebu cestování „pro zábavu“ a zároveň podmínilo nově výpravy také z vědeckého hlediska.²⁶ Škála cestovatelských motivací byla široká, pro naše téma je důležité, že průvodním znakem cestování byl zpravidla i dovoz nejrůznějších produktů materiální kultury, včetně těch starověkých. Především objevy v okolí Vesuvu a v Etrurii byly sběratelům velikou inspirací.

Významnější kolekce shromáždili zejména diplomaté a osobnosti v Itálii dlouhodobě pobývající. Do Prahy svou sbírku z Itálie přesunul pražský světící biskup hrabě Jan Rudolf Špork (1694–1759),²⁷ o složení jeho sbírky však není nic detailního známo. Obrazovou sbírku a také antické předměty přivezl do Čech i hrabě František Antonín Nostic (1728–1794), v jejím soupisu najdeme antické mince, drobné archeologické památky, lucerny, urny a skleněné nádoby na vonné směsi,²⁸ které

23 Bažant 2000, 148–149, obr. 86; Bažant – Bouzek 1982, 64; Bouzek – Ondřejová 1980, 75–78; Čadík 1931, 1–5; Dufková – Ondřejová 2006, 22. Gema je nyní uložena v karlštejnské zámecké klenotnici (inv. č. KA03536), na původním místě ji od konce 19. století nahradil sádrový odlitek (inv. č. KA04634). V sádrové kopii přitom již ztratilo smysl provrtání do kříže, které naopak bylo zřejmě klíčovým prvkem volby originální gemy pro její umístění v klenbě kaple v době Karla IV. Původně technický prvek, sloužící ke skrytému uchycení ozdobného kamene na oděvu, byl ve středověku identifikován se symbolem křesťanství.

24 Viz soupis Ondřejová – Bouzek 2010a, 3–15.

25 Bažant – Bouzek 1982, 62; Beneš 1962a, 11; Bredekamp 1993.

26 Hojda 2001, 147–149; k cestování rovněž další práce autora a Víta Vlnase (Hojda – Vlnas 1994).

27 Dufková 1999, 64; Dufková – Ondřejová 2006, 31; Slaviček 1993.

28 Slaviček 2007, 60.

dle L. Slavíčka náležely k obvyklým suvenýrům šlechtických návštěvníků Říma. Dle M. Dufkové se ve sbírce mohly nacházet drobné antické či antikizující bronzы.²⁹

Výraznější představu o sběratelství antických památek v českých zemích získáváme pro 19. století, kdy vztah k antické italské tradici spojený s obdivem ke kolébce umění prostoupil kulturní společenské vrstvy. Propisoval se také do početných textů českých cestovatelů.³⁰ Finančně náročné cesty však byly většinou limitovány časem, který měl cestovatel k dispozici, a památky z těchto cest představovaly spíše suvenýry, byť i jim pak byla v majetku věnována pozornost.³¹ Akcelerátorem zájmu byly nepochybně významné archeologické objevy do té doby neznámých lokalit a mimořádné bohatství nových nálezů. Nově budované významné sběratelské soubory tak vznikaly v 19. století, stejně jako v předešlých dobách, především v majetku šlechticů-diplomatů.

V tomto duchu vznikla a krátce byla na českém území i zpřístupněna veřejnosti cenná sbírka generála barona Franze von Kollera (1767–1826), výhradně zaměřená na antické předměty.³² Kollerova sbírka, jako jedna z mála, vznikla systematickou snahou a vymykala se množstvím, typologickou různorodostí i kvalitou předmětů. Koller sám za svého působení v Neapoli inicioval vykopávky v Herkulaneu a Pompejích.³³ Sbírkou přivezl do Čech a zpřístupnil veřejnosti na zámku v Obříství, který zakoupil počátkem 19. století od Clam-Gallasů. Sbíрка byla později rozprodána, antická kolekce byla vyvezena především do Berlína, kam ji vdova po generálovi

29 Především Bažant – Bouzek 1982, 42; Dufková 1999, 65, ke sbírce souhrnně Slavíček 1993, 171–311, k antickým bronzům, z nichž některé byly předatovány do 16. století, tamtéž J. Chlíbač, 269–293; Slavíček 2007, 57–79.

30 Stehlíková 1994, 268–283. Eva Stehlíková kromě rozboru vlastní literární složky věnovala pozornost také stereotypům ve vnímání antických památek a poskytla i určitou představu o typech cestovatelů i jejich vzdělanostním základu. Literární reflexe antiky dobře vystihují škálu cestovatelských příležitostí od cest turistického charakteru, delších pobytů, často spojených s prací vychovatele v italských šlechtických rodinách, přes poutnické cesty směřované především do Říma. Jsou to cesty do historie, ke kořenům civilizace, k počátkům křesťanství, a tomu odpovídala i společenská debata. Italská antická přítomnost byla v Čechách živě diskutovaná, ať již šlo o zmíněné cestovatelské reflexe či polemiky historických výkladů či proti sobě stavěného světa antiky a světa křesťanství. Dle Stehlíkové viz např. Machar 1907; *ibid.* 1929.

31 Chippindale et al. 2001, 1–31.

32 Za pomoci básníka Miloty Zderada Poláka; Bažant – Bouzek 1982, 62; Dufková – Ondřejová 2006, 49–69; Petřeková 2017 a 2019; Sklenář 1989, 75–86.

33 Keparťová 2020, 23–39.

z finančních důvodů prodala v roce 1828.³⁴ Český rodák Koller měl přitom k vlasti silný vztah, narodil se v Mnichově Hradišti přímo na valdštejnském zámku a kontakty s mladými Valdštejnny byly velmi přátelské. Příznačně však sbírka Valdštejnů, navzdory možnostem, nebyla Kollerovým vlivem významněji zasažena. Nepočtenému souboru dodnes na zámku v Mnichově Hradišti uchovávanému bude věnována pozornost níže. Diplomatická kariéra majitele a systematické budování sbírky v první polovině 19. století charakterizuje i metternichovskou kolekci na zámku Kynžvart. Také tato sbírka je nyní v péči Národního památkového ústavu, a proto se k její charakteristice vrátíme později.

Nejvýznamnější národní sběratelská instituce 19. století, Národní muzeum, budovala sbírky jako vyjádření národní svébytnosti a zaměřovala se na památky našeho území. O tom ostatně vypovídá nezájem o získání Kollerovy sbírky, která byla muzeu přednostně nabídnuta. Jedním z kupců části Kollerova souboru byl podnikatel, mecenáš, sběratel a předseda správního výboru Uměleckoprůmyslového musea Vojtěch Lanna (1836–1909). Vybudoval mimořádně bohatou sbírku specializovanou na umělecké řemeslo, která obsahovala i starověké sklo, keramiku, terakoty i gemy.³⁵

Velkou zásluhu na rozhojňování antických sbírek v Čechách měl také profesor Hynek Vysoký (1860–1935), první ředitel Ústavu pro klasickou archeologii na české Karlově univerzitě.³⁶

V tomto textu se však chceme zabývat především soubory antických předmětů na státních hradech a zámcích, tedy předměty z fondů ve správě Národního památkového ústavu. V zásadě jde o šlechtické sbírky, po druhé světové válce vyvlastněné a v téže době dále jednak ochuzené výběrem státních sbírkových institucí, jednak mírně obohacené o jednotlivosti z jiných konfiskovaných majetků. Státní sbírkové instituce, především Národní muzeum, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Moravské zemské muzeum či Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně, byly

34 Po baronově smrti a odmítnutí Národního muzea se většina sbírkových předmětů dostala do muzea pruského krále v Berlíně, část pak díky rytíři Vojtěchu Lannovi do Uměleckoprůmyslového musea v Praze a zbytek zakoupil sběratel J. Pachtl.

35 Sběrka podnikatele a průmyslníka Vojtěcha Lanny byla již za jeho života rozpuštěna, především ucelená kolekce antického skla byla majitelem věnována pražskému Uměleckoprůmyslovému muzeu a větší část byla rozprodána v aukcích (Bažant – Bouzek 1982, 63; Dufková 1999, 70; Dufková – Ondřejová 2006, 97–101; recentně význam sbírky připomněl katalog Sedláčková 2020).

36 Beneš 1962a, 9; Kučová 2013, 53–65.

předurčeny ke správě těch nejvzácnějších a nejhodnotnějších děl a bylo jim umožněno vybírat předměty bez ohledu na jejich původní sbírkový kontext.³⁷

Fondy ponechané na hradech a zámcích byly často nově organizovány. Ještě počátkem 60. let se kladl důraz na slohově jednotné expozice, na zámku Hrubý Rohozec tak byla umístěna sbírka antických předmětů Archeologického ústavu AVČR. Antické památky však zároveň zůstávaly v mobiliárních fondech jednotlivých hradů a zámků, dílem nezpracované, dílem mylně určené, různými způsoby deponované či vystavované na prohlídkových trasách. Veřejnosti jsou typicky více známé ty předměty, kterým se dostávalo opakovaně badatelské pozornosti. Vyčerpávající soupis však nebyl dosud podán a větší část předmětů zůstává odborně nezpracovaná.³⁸

Širší veřejnosti byly odborně představeny především dva početné soubory antických předmětů. Prvním je již zmíněná valdštejská sbírka ze zámku v Mnichově Hradišti (obr. 2–4).³⁹ Představuje typickou ukázkou souboru keramiky 5. a 4. století př. Kr., pocházejícího z Velkého Řecka – Lukánie, Kampánie a Apulie (výjimku tvoří dva importy z Attiky). Jde o dvacet šest váz, především z hrobových kontextů. Mezi nimi vynikají náročnější výzdobou a velikostí červenofigurové vázy z řeckých jihoitalských dílen. Menšími tvary je zastoupena i attická keramika, černě glazované nádoby i keramika typu Gnathia.⁴⁰ Najdeme zde však i římskou, tzv. firemní lampu z 2. století po Kr. a ve fondech výjimečně se vyskytující zoomorfní askos. Ve formě odlitku z první poloviny 19. století se v souboru vyskytuje i slavná *Gemma Augustea*,⁴¹ která reprezentuje suvenýrový typ předmětu. Ve srovnání s bohatstvím Kollerovy sbírky, se kterou se Valdštejnové mohli díky přátelským vztahům blíže seznámit, jde spíše o nahodilé nákupy.

37 Jakákoliv snaha o rekonstrukci původní skladby a bohatství jednotlivých kolekcí proto bude vyžadovat vzájemnou spolupráci státních institucí a komplexní archivní průzkum, který zahrne cílenou rešerši poválečných svozů a všech přesunů.

38 Soupis v současné době připravujeme v rámci specializované edice projektu *Ad unicum*.

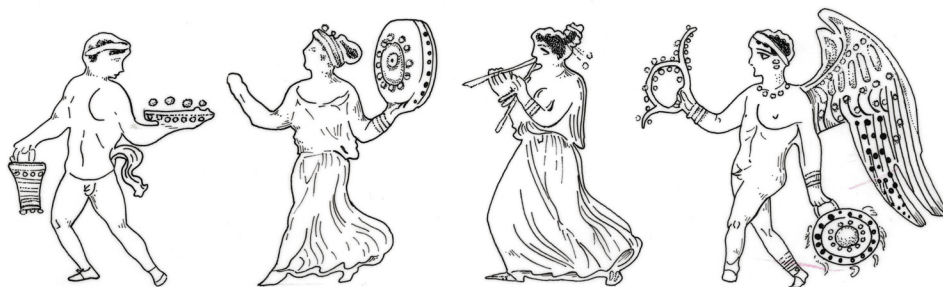
39 Dufková 2009, 51–60; Dufková – Ondřejová 2006, 75–76; Matys – Honzl – Matys 2016; Trefný 2013.

40 Původní zámecký inventář není k dispozici; víme, že Arnošt František z Valdštejna vykonal na konci 19. století cestu do Asie a v pražském paláci instaloval expozici z věcí, jež přivezl; po znárodnění se část sbírky stala součástí Náprstkova muzea; Dufková 2009, 51–60; Frel 1965, 165–168.

41 Onyxová gema z let 9–12 po Kr., originál je uložen v Kunsthistorisches Museum ve Vídni (<https://www.khm.at/objektdb/detail/59171/>).



Obr. 2. Malíř z Tarporley či jeho škola, *Dionýsův průvod*. Červenofigurová oinochoé, ucho s dvojitým uzlem, Apulie, před polovinou 4. století př. Kr.



Obr. 3. *Satyr a mainády hrající na tympán a dialos*. Překresba motivu oinochoé ze sbírek Národního památkového ústavu.



Obr. 4. Kulovitá (skyfoidní) jihoitalská pyxis s víčkem, 2. polovina 4. století př. Kr.

Druhým, dostatečně odborně zpracovaným a značně různorodým souborem, je kolekce předmětů původem ze zámku Duchcov, spjatá se sběratelstvím duchcovské větve rodu Valdštejnů.⁴² Dnes zde najdeme devatenáct kusů drobnějších řeckých nádob z 5.-4. století př. Kr. Řeckého a římského původu je soubor dvanácti kusů terakotových lamp z různých období. Zatím neobjasněn je původ tzv. ostraka, rozměrného střepu, druhotně popsaného koptským textem. V kontextu zámeckých fondů je kyperským původem ojedinelá keramická nádoba,⁴³ řecká mramorová her-

42 Dufková - Ondřejová 2006, 72; Matys - Honzl - Matys 2016.

43 Matys - Honzl - Matys 2016, 162, obr. 134.



Obr. 5. *Dionýsos*. Mramorová plastika (hermovka), římská kopie řeckého originálu z klasické doby, 1.–2. století po Kr.

movka s hlavou Dionýsa (obr. 5), ale i několik drobných terakotových figur a reliéfů, drobné kostěné a bronzové předměty a dvě římské cihly. Většina předmětů je dnes uložena v depozitáři. Na duchcovském zámku jsou však v rámci svozového fondu v současnosti umístěny i nádoby a drobné bronzы ze zámku Velké Březno.

K větším souborům antických předmětů náleží také již zmiňovaná kolekce z metternichovského majetku na zámku Kynžvart.⁴⁴ Kníže Klemens Václav Metternich (1775–1859) byl členem a od roku 1840 i předsedou společnosti *Instituto di corrispondenza archeologica* se sídlem v Římě.⁴⁵ Svou sbírku na principu kabinetu kuriozit, shrnující vzorky přírodovědné povahy i doklady lidské činnosti, budoval systematicky a její počátky jsou spojeny se jménem jejího prvního správce Karla Husa (1761–1838). Huss byl původně chebským katem, léčitелеm a sběratelem. Jeho nevšední osobnost charakterizuje také přátelství s J. W. Goethem. Sbíral různorodé předměty a přírodniny, ucelenější povahu vykazuje i z našeho hlediska podstatná sbírka antických mincí. V roce 1828 Husovu numismatickou sbírku kníže Metternich odkoupil a přijal jejího tvůrce na místo správce nově budovaného muzea, které bylo celoročně zpřístupněno veřejnosti.⁴⁶ Karl Huss zpracoval také katalog sbírky (1828). Na jeho soupis navázal pozdější správce Paul Rath roku 1850 systematickým katalogem.⁴⁷ Předměty do sbírky byly získávány nákupy, také prostřednictvím starožitníků, často však šlo o vzácné osobní dary knížeti či k doplnění sbírek.⁴⁸ Cenným zdrojem informací je bohatá korespondence, vedená jak mezi správcem a knížetem Metternichem, který posílal i přesné instrukce a informace o aukcích, tak korespondence s předními evropskými sběrateli mincí. Hussova numismatická kolekce byla zřejmě později jen nepatrně rozhojněna a čítá nyní přes dva tisíce antických mincí. Jde zatím o nepublikovaný fond, dokončena byla podrobná dokumentace a pokračuje odborné zpracování.⁴⁹ Po druhé světové válce

44 Bažant – Bouzek 1982, 63; Jadlovská 2020, 17–28; Kostomitsopoulos 1978, 14–19.

45 Kostomitsopoulos 1978, 18. K diplomatické kariéře K. L. V. Metternicha viz Šedivý 2020, 492–511.

46 Dufková 1999, 66; Kostomitsopoulos 1978, 14–19.

47 *I. Museums-Katalog der Antiken, zusammengestellt von Custos P. Paul Rath 1850*, knihovna SZ Kynžvart, inv. č. 27-C-8b/I (18739). V průběhu doby šlo o práci čtyř kustodů: Karla Husa, P. Joachima Auera, J. Schieleho a prof. P. Paula Ratha (Neupauer 2013). Za cenné informace k inventářům metternichovské sbírky jsme zavázáni P. Jadlovské, L. Novotnému, J. Klánové.

48 Ostatní antické mince jsou roztroušeny ve sbírkách dvou desítek hradů a zámků a budou předmětem monografického zpracování.

49 Dufková – Ondřejová 2006, 38–39.



Obr. 6. Bronzová nádoba z Pompejí, státní zámek Kynžvart.

byla kynžvartská sbírka ochuzena např. o výjimečnou signovanou malovanou vázu, tzv. Níkosthenův kyathos, nebo o mramorové sochařské dílo zpodobňující trojtělou bohyni Hekaté, obě památky byly výše zmíněným způsobem převedeny do Národního muzea v Praze.⁵⁰ V dnešní době se na zámku v Kynžvartě nachází

50 Kompletní střepy vázy byly v kynžvartských sbírkách objeveny D. Hejdovou a Z. Hejnovou při svozu předmětů na výstavu *Antické umění ve sbírkách a nálezích v ČR* v roce 1950, následně byla nádoba restaurována a převedena do sbírek NM (Hejdová 1953, 23–29; Svobodová 2020, 134–136). Kyathos se badatelce podařilo ztotožnit s nezvěstnou vázou zachycenou v roce 1841 akvarelem Albrechta Schindlera ve Vídni. K hekataiu srov. např. Bouzek 2013, 176–189, další svezené předměty zmiňuje Trefný 2013, 9.



Obr. 7. Současný interiér bývalé knihovny zámku Lešná s instalací antické keramiky.

hodnotný soubor čtyř pompejských bronzových nádob (obr. 6), čtyři římská skleněná unguentaria, malé hliněné nádoby, architektonické úlomky. Mezi několika drobnými figurálními bronzami vyniká kovová soška posvátného býka Apida, kterou pro Metternicha přivezla ze své poslední výpravy významná cestovatelka a autorka cestopisů Ida Laura Pfeiffer (1797–1858).⁵¹ Kynžvartský fond obsahuje také kuriózní předměty, např. „dózu s popelem z Achillovy hrobky v Tróji“;⁵² těžítka ve tvaru Tiberiovy lodi nebo modely antických chrámů a další pozoruhodné suvenýry evokující antický svět. V evropských sbírkách téměř povinně přítomná kopie *Gemmy Augustey* je zde zastoupena tepaným měděným reliéfem.

51 Dle Rathova katalogu byla soška předána kustodovi ve Vídni v březnu 1858, Rath kat. č. 1423.

52 Soubor doplňují miniaturní busty Sókrata a neznámého muže. Kostomitsopoulos 1978, 16; cituje poznámku o otevření hrobky generálem Choisseulem-Gouffier, Metternich mohl popel získat za svého konzulátu v Paříži v letech 1806–1809.



Obr. 8. Dvě dvojice na lehátkách a uprostřed hráčka na *diaulos*. Kalichový krátér, 4. století př. Kr.



Obr. 9. Sloupkový krátér s dionýsovskou scénou, 4. století př. Kr., státní zámek Vranov nad Dyjí.

Poččetně je také sailernovská sbírka řecké a římské keramiky na zámku Lešná (obr. 7).⁵³ Najdeme zde téměř desítku řeckých nádob, včetně jedné peliky a tří kráterů (obr. 8). V kontextu českých zámeckých fondů málo zastoupenou římskou užitkovou keramikou v sailernovské kolekci představuje třicet římských nádob a třináct terakotových lamp. Fond obsahuje také čtveřici luxusních servírovacích nádob římské keramiky typu *terra sigillata*. Jako mladší díla od středověku po 19. století byl vyloučen větší soubor drobné užitkové keramiky, která byla v sailernovské sbírce evidována jako starověká.

Nepříliš známý je antický soubor, dílem vystavený a dílem deponovaný ve Vranově nad Dyjí.⁵⁴ Jde o kolekci ze zámku v Kravsku, obnášející tři velké krátéry s červenofigurovou výzdobou (obr. 9), jednu transportní amforu a několik menších kusů řecké keramiky, především typu Gnathia, všechny velice poškozené.⁵⁵ Sběrka se na Moravu dostala prostřednictvím apulské hraběcí rodiny Frasso-Dentice.⁵⁶

Rozsahem menší, dosud nepublikovaný, je pozoruhodný soubor antických váz v Hradci nad Moravicí,⁵⁷ enklávě knížat Lichnowských. Obsahuje čtyři nádoby přivezené z cest či darované návštěvami zámku, jejichž okolnosti nabytí nelze uspokojivě identifikovat.⁵⁸ Z fondu starověkých děl bylo možné na základě signatury vyřadit vysoký volutový kráter z dílny Antonia di Serafino Scappini⁵⁹ a na základě uměleckohistorické analýzy jednu rozměrnou nádobu typu hydrie.

53 Zámek je ve správě města Zlín, mobiliární fondy na zámku deponované však spravuje Národní památkový ústav prostřednictvím správy SZ Vizovice; Beneš 1961, 263–264; Dufková – Ondřejová 2006, 79–80.

54 Vystaven je rozměrný kráter.

55 Dufková – Ondřejová 2006, 81, původ předmětů uváděn mylně v Kravařích; Orlinski-Raidl 2004, 89–98.

56 Kalábová – Konečný – Zavadil 2010, 12.

57 Konečný 2015, 71–85; Beneš 1961, 268.

58 Manželé Lichnowští prý v roce 1912 během cesty po Egyptě zakoupili dvojici řeckých váz, datovaných Karlem Černohorským do 6.–5. století př. Kr., a ty byly vystaveny ve velkém sále (Jung 2017, 166); svou sbírku kníže Lichnowský rozšiřoval i četnými nákupy u řady evropských starožitníků. „... hradecký zámek dokonce navštívili excelentní německý egyptolog Georg Steindorff a spolu s ním ředitel islamistického oddělení císařského muzea v Berlíně Friedrich Sarre, který při této příležitosti věnoval kněžně Mechtilde jakýsi starověký džbán.“ (Jung 2014, 119–131); J. Beneš (1961, 268) mluví o dvou černofigurových amforách s vyobrazeními ptáků a zvířat.

59 Viz dále zde pozn. 70.



Obr. 10. Římská přilba typu Weisenau, státní zámek Opočno.

Stranou pozornosti zůstal menší soubor antických artefaktů na státním hradě Buchlov, kde najdeme pouze dva kusy řecké keramiky, drobnou bronzovou bustu ženy, úlomek mozaiky a sádrovou kopii *Gemmy Augustey*.

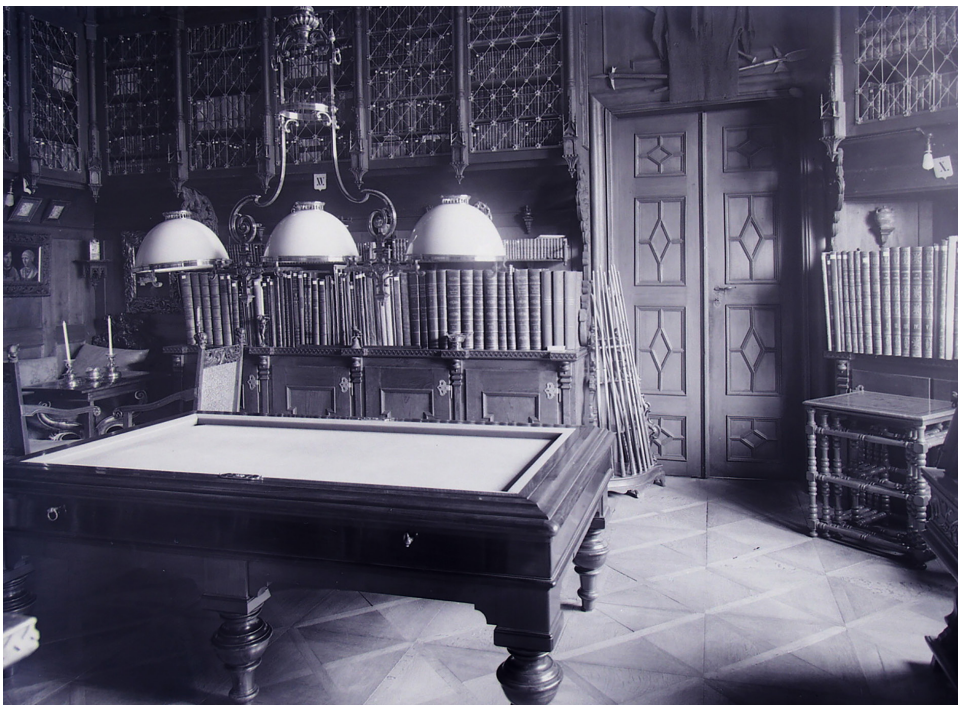
Nepoččetně jsou antické předměty ve fondu zámku Buchovice, kde evidujeme dva drobné fragmenty terakotového a kamenného reliéfu, dvě malé bronzové plastiky, vykuřovadlo a lampu.

Z fondu zámku v Opočně byla recentně publikována jediná římská militarie v zámeckých sbírkách ve správě NPÚ vůbec; jde o přilbu typu Weisenau, varianty Guttman, datovanou do časně augustovského období (obr. 10).⁶⁰ Nachází se

60 Jílek – Kučová – Horník – Pukanczová 2021.



Obr. 11. Hekataion se třemi tančícími ženskými postavami, mramor, 1. století po Kr., státní zámek Jindřichův Hradec.



Obr. 12. Fotografie zobrazující umístění antických originálů (korintské keramiky) v knihovně žleb-
ského zámku, konec 19. století, ze skleněného negativu ze sbírky Národního památkového ústa-
vu, státní zámek Žleby.

v opočenské sbírce zbraní, systematicky budované rodem Colloredo-Mannsfeldů na přelomu 19. a 20. století. Sběrka byla pro Josefa Colloredo-Mannsfelda (1866–1957) vídeňským znalcem Juliem Ernstem Scheurerem (zemř. 1937) katalogizována formou ilustrovaných lístků.⁶¹ Z dalších typů předmětů je ve sbírce spíše nahodile zastoupena keramická oinochoé a několik mincí.

61 Jiráček – Junek 2017, 80. V případě přilby však v Scheurerově katalogu z roku 1908 (SOA v Zá-
mruku, VS Opočno, bez sign., *Inventáře sbírky zbraní na zámku v Opočně*, 1908) i v dalších sou-
pisech chybí nákres, přilbu tedy nelze s inventárním záznamem s jistotou ztotožnit; viz Jílek –
Kučová – Horník – Pukanczová 2021.

Jednotlivosti nacházíme také na dalších objektech ve správě NPÚ, např. červenofigurový kráter na zámku v Červené Lhotě.

Výjimečné dílo řeckého sochařství představuje hekateion v Jindřichově Hradci (obr. 11),⁶² socha bohyně Hekaté se dochovala bez hlavy, o výjimečné kvalitě díla však svědčí dobře zachovaná trojice dívčích postav, tančících kolem Hekaté, jejichž ikonografický výklad se různí (Charitky, resp. Grácie, či personifikace). Socha byla již Černínův dlouhodobě zapůjčena Národní galerii v Praze (Společnosti vlasteneckých přátel umění), od loňského roku je součástí stálé zámecké expozice *Černínové – vyslanci – cestovatelé – sběratelé*. Římské sochařství dokládají dvě druhotně upravené busty v Dačicích, muž s trajánským účesem a ženská busta – patrně bohyně Diana.⁶³ Ve vizovickém fondu se dochovala mužská busta s nasazenou hlavou satyra, kvůli typu drapérie dříve označovaná také jako císař Nero. Kompozice je typickým příkladem druhotně kompletovaného díla, vzniklého spojením starověkých torz rozdílné ikonografie a různého stáří. Malé nádoby, drobné plastiky, lampy či bronzы evidujeme ve fondech zámků Sychrov a Náchod, skleněné nádoby na zámku v Hrubém Rohozci a v depozitáři v Kutné Hoře.⁶⁴

Významnějším, i když nepočteným souborem antické keramiky se vyznačuje fond zámku Žleby – nachází se zde nádoba keramiky typu bucchero, dvě korintské nádoby a tři věrné imitace řecké antické keramiky. Korintské nádoby obsahující bílý prášek s úlomky víčka byly vystaveny v rámci mobiliáře knihovny na speciálně pro nádoby připravených konzolkách (obr. 12).⁶⁵ V rámci muzejně koncipovaných reprezentačních prostor zámku předměty dokládaly vlastní archeologickou činnost zakladatele žlebské auersperské linie Jana Adama Auersperga (1721–1795).⁶⁶

Pro úplnost uvedme také státní zámek Veltrusy, v jehož fondu se dochovalo větší množství materiálu pocházejícího jednak z mozaik: skleněné *tesserae* v počtu téměř dvou set kusů, kamenné (především vápencové) pak v počtu téměř sta kusů;

62 Bouzek 2013, 176–189.

63 Kalábová – Konečný – Zavadil 2010, 12.

64 Honzl – Bělohoubková – Matys 2014, 56–65.

65 „Pod konsolovými skříněmi jsou vystaveny na konsolách antické nádoby, které vykopal v Herkulaneu zakladatel žlebské auersperské linie Jan Adam kníže z Auerspergů...” (Schmoranz 1921, 48–49).

66 Za pomoc a informace děkujeme Markétě Surovcové.

jednak ze zlomků omítek a nástěnných maleb, přičemž možnosti identifikace tohoto typu sběratelských předmětů jsou velmi omezené.

Samostatnou kapitolu v dějinách sběratelství antických předmětů představují kolekce odlitků antických gem. Zatím nezpracovaný fond tvoří řada menších souborů, v několika mobiliárních fondech však evidujeme i rozměrné kazety s pečlivě uloženými odlitky. Výše zmíněné gemy a kameje se vyskytují napříč mobiliárními fondy ve velkém množství a odborné zpracování si vyžádá provedení materiálového průzkumu. Problematická je především datace sádrových kopií, které vznikly prokazatelně v průběhu několika staletí.

Při evidenci předmětů byla již v počátcích některých sbírek věnována pozornost také lokalizaci nálezů. Informaci o provenienci nacházíme buď v inventářích sbírek, anebo ve spojení s předměty, nejčastěji formou lepených papírových štítků, rozměrnějších lístků spojených s předmětem, útržků papíru s textovou informací vkládaných například do nádob apod. Velice vzácně se k původu předmětů vztahují archiválie, které dokládají kontext nálezů a okolnosti nabytí předmětu do sbírky. Obchodníky, správci a sběrateli nejčastěji uváděná proveniencie souvisela se silným impulsem, jakým byl objev Pompejí. Vlastníci nepochybně měli potřebu odkázat ke konkrétnímu nalezišti, a toho si byli vědomi i obchodníci a uměli tyto informace nabídnout, jejich věrohodnost je však obtížné ověřit. Geografická příslušnost nálezů je navíc většinou zaznamenána v nejobecnější formě, která odkazuje především k exkluzivním nálezovým oblastem Pompejí a Herkulanea. V mobiliárních fondech předměty s touto proveniencí převažují. Výjimečně jsou nálezy situovány do jiných oblastí probíhajících vykopávek (Cerveteri, Aigína, Řím, Syrakúsy, Théby, Athény, Korint). Ověření těchto původů umožňuje jen rámcově srovnávací analýza s díly prokázané nálezové situace, především ze sbírkových institucí v Itálii, a případně věrohodnost nálezových situací v kontextu sběratelova působení. Spíše ojediněle jsme zpraveni o předmětech, které sbírky historicky opouštěly. Tak například kníže Metternich, nepochybně z diplomatických důvodů, daroval ze svých sbírek gemu s hlavou Jupitera, která byla nalezena v efeském chrámu a odvezena Francouzi, knihovně Dóžecího paláce v Benátkách, skutek je doložen archivní listinou.⁶⁷

Charakter předmětů vypovídá spíše o druhořadém zdroji vykopávek, jde především o keramiku, často nekompletní či vážně poškozenou. Část nádob byla již opakovaně historicky restaurovaná, o čemž svědčí pozůstatky lepení či různých,

67 Kostomitsopoulos 1978, 16, pozn. 4.

většinou papírových, vycpávek. Některé nádoby byly rovněž doplňovány či umně spojovány s částmi jiných torz. Například již zmíněný tzv. Níkosthenův kyathos byl nalezen ve střepech. Kompletní nádobu tvořily přitom i novější střepy přesně zapadající do chybějících míst a retušované barvou, které byly výsledkem historického restaurátorského zásahu sledujícího rekonstrukci originální podoby.⁶⁸ Jako příklad novodobé rekonstrukce předmětu, napodobující nejspíše s klamavým cílem antickou produkci, byla z fondu starověkých prací vyloučena bronzová nádoba z Mnichova Hradiště (inv. č. MH13142), prokazatelně tvořená částmi několika různorodých předmětů, což bylo možno potvrdit pomocí metody XRF.⁶⁹

Také technologie keramiky dobře umožňuje kopírování či variaci originálních antických předmětů. Jen menším dílem jde o falza, většinou je nutné uvažovat o pokračování produkce k uspokojení poptávky po vhodných suvenýrech z cest. V našich sbírkách a zřejmě i v České republice unikátní je výše zmíněný volutový kráter z Hradce nad Moravicí (inv. č. HMO8590), signovaná práce italského keramika Antonia di Serafino Scappini. Ten byl nejprve pověřován restaurováním antické keramiky čerstvě vyzdvižené při vykopávkách. Na samém konci 19. století a počátku 20. století se stal jedním z nejlepších napodobitelů antické keramiky. Pracoval v Tarquiniích, v Neapoli a okolí a vytvářel vynikající reprodukcce etruské keramiky typu bucchero i attických černo- i červenofigurových váz. V Tarquiniích provozoval dílnu přibližně v letech 1900–1910. Jeho signatura: *Antonio di S. Scappini / Corneto Tarquinia*, kterou na svá díla umísťoval, nezabránila, aby se některé jeho realizace již brzy po svém vzniku dostávaly i do renomovaných sbírek muzeí. Dělo se tak částečně omylem a dílem přičiněním obchodníků, kteří často Scappiniho podpis odstraňovali a vydávali nádoby za etruské.⁷⁰ Datace a vyloučení falz je právě v keramických souborech mimořádně náročná, při určování stáří předmětů často nepomáhá ani materiálový průzkum.

Z charakteru předmětů výše uvedeného výčtu vyplývá jen velmi omezený rejstřík dekoru a ikonografie výzdoby. Složitější figurální kompozice nesou především

68 Hejdová 1953, 23–29.

69 XRF analýzy provedla Veronika Burianová. Výsledky průzkumu jsou publikovány v Petřeková – Burianová – Jílek 2022, 91–116.

70 Viz zde pozn. 59, srov. amforu ze sbírky Phoebbe A. Hearst (<https://portal.hearstmuseum.berkeley.edu/catalog/9dia66a9-39c4-4fba-af36-90d2707840bf>). Srov. též Dasti 1974. Signatura byla identifikována za přispění P. Titze, H. Svobodové a A. Moscatelli. Kopistův podpis byl nalezen na uchu nádoby, novověký původ keramiky potvrdilo i měření XRF pod vedením V. Klontza.

rozměrnější kusy řecké keramiky: zvoncové krátéry z Červené Lhoty a Mnichova Hradiště, tři kalichové krátéry z Lešné, dva sloupkové krátéry a jeden zvoncový z Vranova nad Dyjí. Tyto velké nádoby používané na mísení vína s vodou byly většinou zdobeny výjevy souvisejícími s oslavami, tzv. symposii, při nichž byly také používány, nebo mytologickými, erotickými a jinými motivy. Nalezneme zde především dvojice ženy a muže v různých situacích, například dívka zahalená v rozměrném oděvu (peplos), držící v ruce nádobu typu situla, s nahým mladíkem, nesoucím věnec a thyrsos (Červená Lhota), jinou dvojici tvoří postava sedící ženy s koláčem a stuhou v rukou (Mnichovo Hradiště). Na vranovských krátérech nacházíme obětní scénu a scény z dionýsovského okruhu či symposia, na reversech se opakují trojice mladíků v palestře. Zbývající výzdobu charakterizuje geometrický či vegetabilní dekor. Lešenské krátéry zdobí dionýsovská scéna a dvě dvojice na lehátkách, uprostřed stojící hráčka na hudební nástroj diaulos, třetí kalichový krátér nese opět scénu bakchickou. Na velké váze typu peliké ze zámku v Lešné je vyobrazena Afrodité u lutéria, podávající zrcadlo druhé ženě za přítomnosti bůžka Pana, protilehlý výjev ukazuje trojici mužů v himatiích v palestře. Velké černofigurové amfory v Hradci nad Moravicí zastupují díla zdobená malovaným motivem především hus, koní a vegetabilních prvků.

Vzhledem k charakteru předmětů je v rámci výše popsaného fondu v zásadě nutné ve většině případů rezignovat na autorská určení. Výjimku tvoří připsání vranovského a lešenského zvoncového krátéru „Malíři černého thyrsu“. Pro malířskou tvorbu mistra, který byl činný v Attice kolem roku 360 př. Kr., je typický způsob členění hlavních výjevů a obliba dionýsovských témat. Pojmenován byl podle charakteristického ztvárnění Dionýsova atributu.⁷¹

Vybrané vázy z Mnichova Hradiště připsala M. Dufková do autorských okruhů následovně: červenofigurová oinochoé s malbou mladíka běžícího od stély vyšla z dílny „Malíře Neapol 1959“, červenofigurový krátér s malbou Eróta u stély je spojen s „Malířem Neapol 2585“ a zvoncový krátér s ženskou hlavou z profilu na jedné straně a mužskou postavou v plášti na straně druhé s okruhem „Malíře CA“. Autor červenofigurové oinochoé s vyobrazením dvou mainad, satyra a Eróta (obr. 2-3) pracoval pravděpodobně v okruhu „Malíře z Tarporley“.⁷²

71 Atribuce viz Orlinski - Raidl 2004, 96.

72 Dufková 2009, 51-60.

Pro úplnost je třeba dodat, že mobiliární fondy obsahují i množství předmětů inspirovaných antikou. Do kategorie památek přivezených z cest spadají modely antických chrámků,⁷³ zpravidla zmenšené kopie antických soch, grafiky a obrazy zachycující antické stavby či umělecká díla, pohlednice. Poněkud odlišný ráz, prokazující výše zmíněný vztah k antické tematice, mají stylizované fotografie s antickou tematikou, často jde o výjevy z mytologických příběhů, kde jsou za antické postavy převléknuti členové rodiny a jejich přátelé. Obloukem se tak vracíme ke vztahu nobilit k antické tradici a pevnému místu antické kultury ve vzdělávacím systému tehdejší doby.

Jak jsme ukázali, na hradech a zámcích ve správě Národního památkového ústavu dnes nacházíme jen nepatrné pozůstatky antických sbírek. Charakterizují je především fragmentárnost, nepočetnost a rozptýlenost,⁷⁴ evidentní přítomnost kopií a falz a zmíněný nedostatek archivních pramenů k akvizicím konkrétních předmětů. Závěrem však můžeme konstatovat, že postupující odborné zpracování antického fondu přináší zpřesněné a nové poznatky nejen k antickým památkám samotným, k jejich opravám a restaurování, ale také k dějinám sběratelství v českých zemích i ve světě.

73 Např. Konečný 1993, 95–103.

74 Slovy J. Beneše: „Význam má pouze celek, podávající nutnou orientaci o jejich regionálním rozložení...“ (Beneš 1962a, 9).

Řecké závany v českém sochařství 19.–20. století

Patrik Líbal

Antická kultura působila na evropské, resp. světové civilizace po celou dobu jejich vývoje, tedy až do současného 21. století. Postupně se více vynořovalo řecké umění, jehož nedílná součást, sochařství, zažívala ve své atraktivitě, umělecké i vědecké, znovuzrození od renesance, a zvláště silně od 18. století. Jednotlícím prvkem celého příspěvku je sledování tohoto fenoménu, na který pochopitelně různá období 19., 20. i 21. století reagovala částečně odlišně. Proto je toto „čerpání“ či spíše „nahlížení“ rozloženo do mozaiky, která se však snaží v konečném důsledku podat celkový obraz vztahu novověké společnosti k řecké soše a plastice.

Přímé vanutí v klasicismu

V druhé polovině 18. století nastalo další velké zahledění k antice, tentokrát však daleko více zaměřené na umění starověkého Řecka, a to se týkalo i sochařství. Významnou roli hrál Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), který pokládal řecké klasické umění za vrchol.¹ Podle Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga (1775–1854) socha klasické epochy nepředstavovala jen projev absolutní krásy, ale odhalovala skutečného boha, či spíše aspekt vesmíru.² Klasicistní umělci vycházeli z antického kánonu krásy, většinou spojeného právě s klasickým nebo helénistickým sochařstvím, ale zároveň se snažili zachytit „živost“ modelů.³ Nelze pominout ani mytologická témata, která však žila v evropské kultuře již několik staletí. I v případech, kde díla měla latinské názvy a kde je zprostředkovávala římská kultura, v naprosté většině v nich skrytě promlouvaly původní řecké mýty.

1 Varcl 1978, 467.

2 Gilbertová – Kuhn 1965, 344.

3 Masaryková 1963, 10.



Obr. 1. *Láokoón* ve Vatikánských muzeích.

Vliv malířství a zvláště Akademie

Významnou roli ve zprostředkování řeckých sochařských děl měli malíři, kteří zobrazovali helénské umění. Například z roku 1808 pochází kresba *Interiér chrámu se sochou Pallas Athény*, kterou vytvořil Ludvík Kohl (1746–1821). Tento malíř se zabýval fiktivními rekonstrukcemi antických chrámů, většinou vybavených sochařskou výzdobou.⁴ Také sochaře zcela jistě utvářela Akademie výtvarných umění, jejíž činnost začala roku 1800. Je třeba zdůraznit, že zde neexistovalo sochařské oddělení (ale vyučovalo se zde modelování)⁵, avšak několik sochařů studovalo u Josefa Berglera (1753–1829).⁶ Právě tohoto ředitele pražské školy zachytil

4 Macková 1982, 113.

5 Prahl 1998a, 11.

6 Hnojil 2016, 27.

Ludwig Krones (1785–1839) při kreslení slavného sousoší *Láokoónta*,⁷ ale studenti soutěžili nad tak těžkým úkolem až po čtvrtstoletí fungování této instituce. Odlikt tohoto mimořádně významného díla (obr. 1), objeveného roku 1506, měla Akademie již počátkem 19. století. Studenti však kreslili některé části sousoší, zvláště hlavu, kterou tato škola získala roku 1818.⁸ Z roku 1824 pochází kresba tohoto sousoší od Karla Norda (1806–1861). Na tomto místě je třeba zdůraznit, že v kontextu článku není směrodatná datace *Láokoónta*, ale skutečnost, že jej ozařovalo a ozařuje řecké „éthos“.⁹

Důležitou předlohu také představoval *Diskobolos* z 5. století př. Kr., resp. jeho kopie z roku 1804,¹⁰ která rovněž sloužila jako vzor malířům i sochařům. Berglerův žák František Tkadlík (1786–1840) nakreslil roku 1808 hlavu *Apollóna Belvedérského* (4. století př. Kr.) a tato kresba se dnes nachází ve sbírkách Národní galerie. Jako předloha sloužilo pochopitelně daleko více odlitků (obr. 2). Ze sochařů patřil k Berglerovým žákům v první řadě Václav Prachner (1784–1832), jeden z nejnadanějších umělců počátku 19. století, který vytvořil roku 1812 alegorii Vltavy, zvanou *Kašna Tereška* (obr. 3), prokazující jasné poučení v antice.¹¹ *Kašna* se nachází na pražském Mariánském náměstí.

Antonio Canova a variace řeckých námětů

Ve středoevropském prostoru se též nestalo neznámým dílo jednoho z nejvýznamnějších klasicistních sochařů Antonia Canovy (1757–1822), který také zprostředkoval seznámení s antickým uměním. Canova mj. vytvořil jednu z nejpozoruhodnějších parafrází zmíněného *Apollóna Belvedérského*, tedy *Persea s hlavou Medúzy* (obr. 4). Na Akademii patřila ke vzorům jeho busta *Psýché*.¹² Klemens Wenzel Nepomuk Lothar kníže z Metternich-Winneburgu (1773–1859), vévoda z Portelly, hrabě z Kynžvartu, roku 1822 získal mramorovou kopii Canovova slavného sousoší *Amor a Psýché* (*Erós a Psýché*), ta ale nejprve stála v jeho vídeňské vile, což

7 Prah 1998b, 42.

8 Havlíková 2006, 48.

9 Bouzek 1978, 25.

10 Hrabáková et al. 2019, 22

11 Varcl 1978, 417.

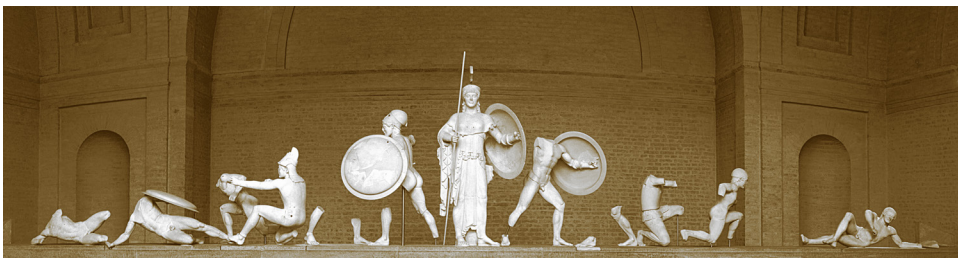
12 Prah 1998c, 54.



Obr. 2. Odlitky v prostorách Akademie výtvarných umění.

Obr. 3. *Kašna Terezka* od V. Prachnera na Mariánském náměstí v Praze.

Obr. 4. *Perseus s hlavou Medúzy* od A. Canovy v Poissy.



Obr. 5. Západní štít z Afaina chrámu na Aigíně, Glyptotéka v Mnichově.

dokládá i litografie, zachycující interiér.¹³ Na Kynžvart se ovšem dostala až roku 1908. V letohrádku Kinských na pražském Smíchově se měla nacházet Canovova socha *Psýché*, zdobící schodiště.¹⁴

Inspirační zdroje – muzea a galerie

Umělci pochopitelně také podnikali cesty buď přímo do Středomoří, nebo do blízkých muzeí, kde mohli obdivovat antické sochy. Josef Malínský (1752–1827) měl dokonce v majetku originál tzv. *Ílionea*,¹⁵ který se později dostal do Mnichova.

Velkou úlohu hrála právě Glyptotéka v Mnichově, otevřená roku 1830.¹⁶ Vedle mnoha dalších exponátů se jako nejpůsobivější dá označit výzdoba štítů z chrámu bohyně Afaie na ostrově Aigína (obr. 5), objevená již roku 1675, podrobně zkoumaná od roku 1811¹⁷ a původně rekonstruovaná dánským sochařem Bertelem Thorvaldsenem (1770–1844).¹⁸ Jeden ze zakladatelů české klasické archeologie a později profesor dějin umění Miroslav Tyrš, původním jménem Fridericus Emanuel Tirsch (1832–1884), silně spojený se sochařstvím druhé poloviny 19. století, viděl poprvé v životě originální řecké sochy také v Mnichově.¹⁹ Zde si roku 1867 procházel výše

13 Hocheľ et al. 2017, 23.

14 Kafka 1901, 130.

15 Masaryková 1963, 9.

16 Ohly 1997, 113.

17 Ibid., 58.

18 Bouzek et al. 1999, 15.

19 Sak 2012, 128.



Obr. 6. Pomník Kurta Christopa von Schwerin ve Štěřboholec.

uvedené muzeum s Bohuslavem Schnirchem (1845–1901), který patřil k jeho velkým přátelům. První kontakt s antikou zde měli i někteří sochaři 20. století. Vedle toho samozřejmě podnikali umělci cesty do Itálie, kde měli v mnoha muzeích možnost studovat řecké sochy, ovšem převážně v římských kopiích. Jedny z nejvýznamnějších sbírek ve Vatikánských muzeích papežové postupně zpřístupňovali od druhé poloviny 18. století. Sám Tyrš roku 1868 navštívil také Britské muzeum, kde si mohl prohlédnout část originální výzdoby slavného athénskému Parthenónu.²⁰

Funerální umění

Zřetelný návrat k antice nalezneme také v klasicistním funerálním sochařství. Jde nejen o mytologické náměty, které považovala klasicistní společnost za součást

²⁰ Ibid., 129.



Obr. 7. *Spinario*, odlitek ve Sbírce odlitků antické plastiky FF UK.

ztracené hrdinské minulosti,²¹ ale také o přímé stylové inspirace antikou, nejprve spíše pozdními epochami starověku, avšak později také „archaističtějšími“ fázemi.²² K sochařským artefaktům přináležely rovněž stély, které vycházely z řeckých předloh.²³ Ty se vyráběly také v litině a objevovaly se ve vzornících mnoha

21 Vlachová 2018, 82.

22 Ibid., 45.

23 Ibid., 161

železáren.²⁴ Prvořadý příklad, a to jak z hlediska autora, tak i připomínané osoby, představoval pomník hraběte Kurta Christopha von Schwerin (1684–1757), který padl v bitvě u Prahy dne 6. května 1757. Tento monument ve formě antikizující stély (obr. 6) navrhl slavný německý umělec Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) a k dokončení došlo roku 1839.²⁵ Bohužel po 2. světové válce areál zanikl. Řecké vzory, palmetry a akrotéria, nalezneme také na náhrobku Jana a Josefa Čermáka z roku 1843. Pro Olšanské hřbitovy jej vytvořili architekt Gottfried Gutensohn (1792–1851) a sochař Josef Max (1804–1855),²⁶ ale těchto příkladů bychom našli daleko více.

Sbírky odlitků a litinové kopie

Důležitým fenoménem se v českém prostředí staly sádrové odlitky antických originálů. Zpočátku patřila k nejvýznamnějším nosticovská sbírka, přičemž podle starší tradice radil při utváření tohoto souboru Františku Antonínu Nostic-Rieneckovi (1725–1794) Johann Joachim Winckelmann osobně, dle všeho ale koupil ucelenou kolekci odlitků syn Františka Antonína, Bedřich Jan Nostic (1762–1819), ve Vídni před rokem 1800 z majetku dvorního sochaře a sběratele Josefa Müllera.²⁷ Toto jméno skrývalo hraběte Josefa Deyma ze Strážce, který v Itálii získal povolení zhotovit odlitky z královské sbírky v Museo Borbonico.²⁸ Nelze pominout činnost Blanenských železáren, které v litině reprodukovaly také antická díla. Na průmyslové výstavě v Praze roku 1829 tento podnik vystavoval již zmíněného *Ílionea*, a další odlitky. Johann Martin Fischer (1740–1820) doplnil sádrovou verzí tohoto díla o hlavu i ruce a tento model sloužil jako předloha pro litinovou sochu. Jeden exemplář, původně umístěný na zámku Malonice, se od roku 2009 nalézá na dvoře domu č. p. 66 v Klatovech. Mezi blanenské výrobky patřil i *Spinario* (obr. 7).²⁹

Výše uvedený nosticovský soubor přešel do Společnosti vlasteneckých přátel umění a následně také do univerzitní sbírky.³⁰ Dějiny této sbírky však souvisely

24 Bělová 2012, 21–22.

25 Líbal 2017, 197.

26 Hnojil 2016, 60.

27 Slavíček 1993, 181.

28 Dufková – Ondřejová 2006, 31.

29 Grolich 1973, 106.

30 Bouzek et al. 1978, 47–48.

s nově zřízenou Stolicí pro klasickou archeologii (1872), jejímž prvním profesorem se stal Otto Benndorf (1838–1907). Tento významný vědec získal asi 200 exemplářů a roku 1873 vydal katalog těchto odlitků. Tuto sbírku, dále rozšiřovanou dalšími vedoucími pražské klasické archeologie, zvláště Wilhelmem Kleinem (1850–1924), navštěvovali umělci i širší veřejnost.³¹ V současnosti je značná část Sbírký odlitků antické plastiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy prezentována v Hostinném a na zámku Duchcov.

Václav Levý a Josef Václav Myslbek

Václav Levý (1820–1870) patřil k nejnadanějším umělcům poloviny 19. století. Nejprve pracoval na Liběchovsku, později studoval v Mnichově u Ludwiga Schwannthalera (1802–1848). Pro sedící postavu *Lumíra* (1848) zřejmě sloužil jako vzor *Arés Ludovisi*.³² Vrcholným dílem se stalo sousoší *Adam a Eva* z roku 1849. Roku 1854 získal Klárovo stipendium, díky němuž mohl odjet do Říma, kde pracoval několik let, a lze předpokládat, že zde také mohl studovat křesťanské i antické památky. Josef Václav Myslbek (1848–1922), který se mj. vyučil i u Václava Levého, údajně též pomáhal Wilhelmu Kleinovi při rekonstrukci antických soch. To je však otázka dalšího bádání, ale jistě se na této práci podíleli někteří jeho žáci. Myslbek se věnoval proporcím soch, speciálně *Harmodiovi* ze skupiny *Tyranobijců*.³³ K jeho dílům, nejvíce ovlivněným řeckým uměním, patřila *Stálost ve smýšlení*, která vycházela z Polykleitova *Dóryfora*, a *Oddanost*, inspirovaná sochou *Sofokla lateránského*.³⁴ Obě díla vznikla v letech 1880 až 1884 a vzorem tedy byly sochy z 5., resp. 4. století př. Kr.

Sochy a architektura

Obzvláště v období přísného a pozdního historismu se objevují na stavbách volnější repliky i přesné kopie antických, a to i řeckých děl. Na několika architektonicky nadprůměrně kvalitních stavbách nalezneme kopie karyatid, které tvořily předsín chrámu Erechtheion na athénské Akropoli. Tyto ženské figury publikovali i James

31 Líbal 1999a, 73.

32 Varcl 1978, 418.

33 Bouzek 1978, 21

34 Bouzek et al. 1978, 54.



Obr. 8. Karyatidy při vstupu do Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.



Obr. 9. Karyatidy na kandelábru pražského veřejného osvětlení.



Obr. 10. Jezdci na Schnirchově domě v Praze.

Stuart (1713–1788) a Nicholas Revett (1720–1804) ve II. díle své práce *The Antiquities of Athens*.³⁵ Pro budovu německého gymnázia v Brně, dnes JAMU, od Eduarda van der Nülla (1812–1868) a Augusta Sicardsburga (1813–1868) z let 1860 až 1862, vytvořil čtveřici karyatid (obr. 8) Josef Alois Břenek (1820–1878).³⁶ Pro kandelábry pražského veřejného osvětlení, navržené architektem Alexem Linsbauerem (1839–1895), vytvořil návrhy karyatid sochař Eduard Veselý (1817–1892) a odlil je v letech 1867 až 1868 v komárovských železárnách. Tato tělesa nalezneme stále na Hradčanech a na Dražického náměstí (obr. 9).³⁷ Další poměrně přesné kopie těchto ženských postav se nacházejí na budově České severní dráhy na nároží Dlážděné a Hybernské ulice č. p. 1003/II, postavené roku 1874.³⁸

Bohuslav Schnirch vyhrál soutěž na výzdobu Národního divadla a pro atiku této budovy vytvořil sochy *Apollóna a devíti Múz*. Tento soubor, představující Kleiós,

35 Stuart – Revett 1787, plate XVI, XVII, XIX, XX.

36 Líbal 1999b, 74.

37 Ibid.

38 Ibid.



Obr. 11. Hlava *Meneláa* na domě č. p. 172/II v pražské Myslíkově ulici.



Obr. 13. Busty na domě U Zlatého vola v Praze.



Obr. 12. Hlava *Meneláa*, odlitek ve Sbírce odlitků antické plastiky FF UK.



Obr. 14. Výzdoba kandelábrů na mostě S. Čecha v Praze.

Múzu dějepisectví, Kalliopé, Múzu epického básnictví, Melpomené, Múzu tragédie, Thálii, Múzu komedie a bukolské poezie, Terpsichoré, Múzu spojenou s tancem, Erató, Múzu milostné poezie, Euterpé, patronku hudby, Polyhymnii, Múzu hymnického a sborového zpěvu, a Úraniu, patronku astronomie, jistě vycházel z římského umění, ale jasně odkazuje na řeckou mytologii. Jedinečný příklad užití motivu z athénské Parthenónu představuje část výzdoby vlastního domu s ateliérem tohoto umělce, dokončeného roku 1875, zobrazující jezdce z parthenónského vlysu a další postavy (obr. 10).³⁹

Jako části výzdoby se na historizující architektuře uplatnily hlavy řeckých soch, a to z několika období. Na domě č. p. 172/II z roku 1881, zaujímajícím nároží Myslíkovy a Černé ulice na Novém Městě pražském, který navrhl František Pavikovský (1825–1884), se v 1. patře nachází hlava *Meneláa* ze skupiny *Pasquino*⁴⁰ (obr. 11). Originál pochází z konce 3. století př. Kr. a tato busta je blízká odlitku vatikánské hlavy, který patří do Sbírký odlitků antické plastiky FF UK (obr. 12).⁴¹ Budovu Vysoké školy uměleckoprůmyslové, postavenou v letech 1882 až 1885 podle projektu Františka Schmoranze ml. (1845–1892) a Jana Machytky (1844–1884), doplňují na hlavním průčelí čtyři sochy – dvě Afrodíty a dvě tančící postavy, vycházející z helénistických originálů. Tyto pražské kopie vytvořili Bohuslav Schnirch a Antonín Popp (1850–1915).⁴² Dům U Zlatého vola (Karlovo náměstí č. p. 557/II) z let 1892 až 1893 zdobí vedle římského poprsí *Juno Ludovisi* dvojice hlav. Jedná se o *Apollóna Belvedéřského* a *Artemis Versailleskou*, tedy kopie částí soch ze 4. století př. Kr. (obr. 13). Na Mostě Svatopluka Čecha, postaveném v letech 1906 až 1908 podle návrhu Jana Kouly (1855–1919), mají kandelábry s osvětlením reliéfní výzdobu, vycházející také z parthenónského vlysu. Postavy nesou obdobně jako na athénském vzoru hydrie (obr. 14).

Archaické zahledění

Na počátku 20. století se zájem obracel k archaickému řeckému umění, a to zvláště u architektonické plastiky. Na stavbách, zbudovaných ve stylu geometrické secese i rané moderny, spojených s očištěním od antických řádových prvků i florálních

39 Líbal 1997, 41.

40 Smith 1991, 104, obr. 133.

41 Bouzek et al. 1999, 48, 67.

42 Varcl 1978, 413.



Obr. 15. Atlanti u vstupu do domu na pražském Rašínově nábřeží.



Obr. 16. Émile-Antoine Bourdelle, *Héraklés lučištník*. © Národní galerie v Praze.

motivů a celkově ovlivněných „přísností“, též spolupracovali architekti se sochaři. Jeden z nejlepších příkladů představuje palác Vídeňské bankovní jednoty od Josefa Zasciho (1871–1957) a Alexandra Neumanna (1861–1947)⁴³ v pražské ulici Na Příkopě č. p. 390/I. Na výzdobě této monumentální budovy se podílel Franz Metzner (1870–1919), který pojal velice archaicky zvláště postavy u vstupu, a to včetně typické drapérie. Na pavilonu obchodu pro Jubilejní výstavu obchodní a živnostenské komory od Jana Kotěry (1871–1923) z let 1907 až 1908 vytvořil Jan Štursa (1880–1925) ženské postavy jasně odkazující na archaické korai.⁴⁴ Další archaizující sochy, blízké Metznerově stylu, se nacházejí na domech na pražském Rašínově nábřeží (obr. 15).⁴⁵

43 Lukeš 2012, 33.

44 Juříková 1982a, 145.

45 Líbal 2004, 67.

Moderní i antické

Jeden z nejvýznamnějších sochařů Auguste Rodin (1840–1917) bývá pokládán za představitele „anti-antičnosti“, ale je třeba zdůraznit, že patřil k velkým sběratelům a znalcům helénistického sochařství, a jeho studie lidského těla prozrazují blízkost řeckému uměleckému myšlení.⁴⁶ Sám se vyjádřil, že na Řecích obdivuje klid ducha, který ovládá tělo,⁴⁷ ale celou jeho tvorbu prolínalo kolísání mezi Feidiem a Michelanželem, což jsou také jeho slova.⁴⁸ Jeho pražská výstava, uskutečněná roku 1902, velice ovlivnila směřování českého moderního sochařství.⁴⁹ Dalším Francouzem, jehož dílo silně působilo na české umělce, byl Émile Antoine Bourdelle (1861–1929), jenž se v principu přiklonil k novému klasicismu.⁵⁰ Ve sbírkách Národní galerie se nachází socha *Hérakla lučičtíka* (obr. 16), kterou vytvořil roku 1909, a téhož roku se uskutečnila výstava jeho děl v pavilonu v Kinského zahradě.⁵¹ Zásadní vliv měl také Aristide Maillol (1861–1944), v jehož díle reinkarovala čistota, krása a harmonie řeckého umění.⁵² Pocházel z přístavního města Banyuls-sur-Mer, ležícího sice ve Francii prakticky pod Pyrenejemi, ale zachovávajícího katalánštinu. Krajina má skoro anticko-řecký, téměř homérský ráz.⁵³ Nejvíce jej „zasáhla“ Olympie, resp. štíty z Diova chrámu. Sám se vyznal z těchto dojmů: „Dávám přednost umění ještě primitivnímu, z Olympie, před uměním z Parthenónu. To je to nejkrásnější, co jsem kdy viděl, to je to nejkrásnější, co je na světě.“⁵⁴ Také však obdivoval helénistickou *Venuši Mélskou*, která jej uchvacovala harmonií.⁵⁵ Ve sbírkách Národní galerie se mj. nachází *Pomona*⁵⁶ z roku 1910.

Stejného roku vytvořil Josef Mařatka (1874–1937), dříve školený u Rodina, ženskou figuru zvanou *Inteligence*, na které se opět, po epoše naturalismu, objevil

46 Varcl 1978, 424.

47 Wittlich 2021, 38.

48 Ibid., 39.

49 Wittlich 2004, 23.

50 Varcl 1978, 422.

51 Anonymus 1909, 310.

52 Mašín 1960, 16.

53 Kessler 1928–1929, 293.

54 Mašín 1960, 17.

55 Ibid., 18.

56 Ibid., 44.



Obr. 17. *Sedící žena* od Břetislava Bendy na zahradě jeho vily.

řecký profil.⁵⁷ Toto dílo, hlásící se k novému klasicismu, nalezneme na Lyčkově náměstí v pražském Karlíně nebo na Kapsově hrobě v Plzni. V letech 1911 až 1912 se Mařatka podílel na výzdobě Nové radnice v Praze, kde zvláště mužské figury odkazují na řecké sochařství. Jejich muskulatura upomíná na sochu *Hérakla Farnese* ze 4. století př. Kr.,⁵⁸ ale hlavy tíhnou spíše k přísnému stylu. Karel Dvořák (1893–1950), který studoval na Uměleckoprůmyslové škole, se o prázdninách vydal pěšky do Mnichova, kde pochopitelně navštívil Glyptotéku. Opět tedy první seznámení s antickými originály v bavorské metropoli. Své dojmy v pamětech popsal takto: “Antický tympanon, torsa Venuší, portréty – a zase hlavy Venuší a uprostřed sálu Sedícího fauna! Nemohl jsem potlačit své nadšené vzrušení.”⁵⁹ Později si obrázky Glyptotéky rozvěsil ve svém ateliéru v ulici Na Švihance poblíž Riegrových sadů.⁶⁰

57 Varcl 1978, 423.

58 Wittlich 2004, 28.

59 Dvořák 1958, 94.

60 Ibid., 99.

Břetislav Benda (1897–1983) napsal ve svých pamětech o fascinaci řeckým sochařstvím: „Nikdy, co živ budu, nezapomenu například na poměrně zachovalý štít z chrámu Apollónova. Mají tu nádheru v delfském muzeu. To je tak krásný štít, to je vlastně hudba, vyluzovaná orchestrem soch.“⁶¹ Pokud nedošlo k záměně, tak obdivoval archaický Apollónův chrám z konce 6. století př. Kr.⁶² Také jej oslovilo francouzské sochařství, nejvíce Maillol a Rodin, skrze něž se však opět obracel do Řecka. Maillol jej jistě přivedl ke „klasičnosti“ v zobrazování ženské figury, jejímž příkladem je travertinová *Sedící žena* z roku 1931,⁶³ nalézající se na zahradě u jeho střešovické vily (obr. 17).⁶⁴ Josef Wagner (1901–1957) reflektoval klasickou řeckou skulpturu,⁶⁵ například jeho pískovcové *Ležící torzo* z roku 1935 snad upomíná na odpočívajícího říčního boha ze západního štítu Parthenónu. Výše zmíněný Karel Dvořák vytvořil roku 1937 *Sen*,⁶⁶ pololežící dívku v antikizujícím stylu. Tragédie útlaku a nesvobodných poměrů v období nacistické okupace se projevila v *Poezii* od téhož autora z roku 1942, stylově silně ovlivněné helénistickým sochařstvím.⁶⁷

Egejský závan

Ve 20. století se sochaři zahleděli také hlouběji do minulosti, tedy do 2. tisíciletí př. Kr. nebo ještě dále. Jistě bychom našli souvislost s výzkumy na Krétě a ostrovech v Egejském moři. Avantgardní umělce při své „Revoluci primitivismu“ velice přitahovala kykladská kultura, zvláště idoly (obr. 18), a to se zobrazilo jak v malířství, tak v sochařství.⁶⁸ Amedeo Modigliani (1884–1920) patřil k nejvýznamnějším tvůrcům avantgardy a silně jej ovlivnily mimoevropské i archaické kultury, a to včetně kykladského umění.⁶⁹ Tento egejský závan se pochopitelně nevyhnul ani

61 Benda 1977, 116.

62 Boardman 1993, 169, obr. 203, 204.

63 Kotalík 1982b, 30.

64 Líbal 2021, 159.

65 Kotalík 1982a, 136, obr. 40a.

66 Varcl 1978, 425.

67 Juříková 1982c, 147.

68 Blakolmer 2004, 50–51.

69 Restellini 2021, 40.



Obr. 18. Kykladské idoly, Albertina, Vídeň.

českým zemím, například *Torzo ženy* (1929) od Bedřicha Stefana (1896–1982) odkazuje právě ke kykladským idolům.⁷⁰

Na přelomu dvacátých a třicátých let vytvořil Damian Pešan (1887–1975) dvojici býků nesoucích baldachýn a odkazujících k minojské kultuře. Býčí schodiště, spojující III. nádvoří Pražského hradu se zahradami, navrhl Josip Plečnik (1872–1957). Mykénské umění též inspirovalo Jaroslava Horejce (1886–1983).⁷¹

Mytologický exkurs do epochy moderny

Řecké mýty zaujaly i moderní umělce a jejich díla s touto tematikou často měla symbolický význam. Od Josefa Mařatky pochází *Opuštěná Ariadna* z roku 1903.⁷² Zobrazuje dívčí postavu plnou citové trýzně a bolesti. Bohumil Kafka (1878–1942) vytvořil roku 1905 skupinu ležících figur, *Bakchanále*, související s kultem boha Dionýsa, kde ležící ženu objímá satyr a vedle stojí kozel.⁷³

70 Varc1 1978, 426.

71 Ibid., 423.

72 Wittlich 2004, 25.

73 Ibid., 68.

Mnohoznačné odkazy na antiku nalezneme na ateliéru Ladislava Šalouna (1870–1946), který si jej postavil roku 1911 ve Slovenské ulici č. p. 1566/XII.⁷⁴ Nad vchodem se nachází vystupující mužská hlava, která měla zpodobňovat boha Pana, a pod ní je vyryt nápis *θάλασσα θάλασσα* (*thalassa, thalassa*), tedy zvolání Xenofónových vojáků na cestě „Deseti tisíců“ po dlouhém putování, kdy konečně dorazili k Černému moři (obr. 19).⁷⁵ Výše zmíněný Bohumil Kafka se dlouhodobě zabýval mýtickým básníkem Orfeem,⁷⁶ který v jeho pojetí klesá na kolena s lyrou v levé ruce. První skica vznikla roku 1915 a jeden odlitek se nachází v zahradě sochařovy vlastní vily v pražských Střešovicích (obr. 20). Definitivního *Orfea* vytvořil roku 1916 také Jaroslav Horejc, přičemž první verze vznikla již roku 1908.⁷⁷ Jeho dílo prodchnulo řecké umění v celé šíři tvorby a mužská postava, hrající na lyru, prozrazuje ovlivnění bourdellovskou stylizací i archaickým uměním. Štursův *Íkaros* z roku 1919 symbolizoval lidskou odvahu, která je ochotna riskovat let ke slunci i za cenu tragického pádu.⁷⁸ Horejce téma řecké mytologie přitahovalo neustále, jak dokazuje *Pallas Athéna* z let 1921 až 1922⁷⁹ nebo *Héraklés* (1925).⁸⁰ V letech 1923 až 1924 vznikla *Démétér*, stvořená Břetislavem Bendou jako nahý ženský akt.⁸¹ Od Jakuba Obrovského (1882–1949) pochází bronzová plastika *Vraždící Odysseus* (1932), zobrazující spravedlivou pomstu a odplatu (obr. 21).⁸² Na postavě tohoto reka s oštěpem v ruce je také jasně patrný bourdellovský vliv.⁸³ U zpodobnění *Prométhea* můžeme hledat hlubší významy, týkající se hledání smyslu dějin a života, jako je tomu u díla Vincence Makovského (1900–1966) z roku 1934⁸⁴, naopak u kašny v Žamberku, zdobené skupinou *Kentaur a nymfa* (1935), kterou vytvořil František Rous (1872–1936), jde spíše o žánrový výjev.⁸⁵ Z roku 1941 pochází *Androméda* od Břetislava Bendy, zde

74 Líbal 2021, 152.

75 Slachová 2010, 17.

76 Wittlich 2014, 158.

77 Hejtmánek et al. 2015, 212.

78 Mašín – Honty 1981, 48.

79 Hejtmánek et al. 2015, 130.

80 *Ibid.*, 141.

81 Kotalík 1982b, 24.

82 Juříková 1982b, 146

83 Varcl 1978, 425.

84 Kotalík 1982a, 136.

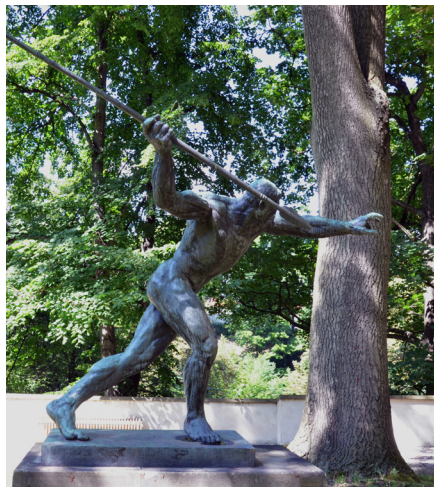
85 Neumann 1976, 15.



Obr. 19. Vstup do Šalounova ateliéru v Praze.

Obr. 20. Orfeus na zahradě vily B. Kafky v pražských Střešovicích.

Obr. 21. Jakub Obrovský, *Vraždící Odysseus*, 1932.





Obr. 22. Karyatidy u vstupu do domu od B. Waiganta na pražských Vinohradech.



Obr. 23. Výzdoba mřížjí od J. Horejce na budově bývalé Tabákové režie v Praze.

pravděpodobně zosobňující víru v konec nacistické okupace.⁸⁶ Tato dívka, připoutaná ke skále, avšak zanedlouho osvobozená Perseem, opět ukazuje význačnost mytologických námětů.

Moderní karyatidy, atlanti a další výzdoba architektury

Téma těchto architektonických prvků nevymizelo ani ve 20. století. Antonín Waigant (1880–1918) uplatnil ženské figury s antikizující drapérií na vysokých vchodových partiích domů č. p. 1566/XII a 1564/XII na pražských Vinohradech (1909–1910), navržených jeho bratrem Bohumilem (1885–1930). Tyto ženy jsou přímo

86 Kotalík 1982b, 52.



Obr. 24. Památník obětem komunismu na Petříně od Olbrama Zoubka.

pod arkýři, resp. pod balkónem, a působí jako karyatidy (obr. 22).⁸⁷ Ženské postavy vytvořil Jan Štursa pro Urbánkův dům, zvaný Mozarteum,⁸⁸ v Jungmannově ulici č. p. 748/II. Tato stavba vznikla roku 1913 podle návrhu Jana Kotěry. Na domě č. p. 390/XIX v bubenečské Šmeralově ulici od Bohumila Homoláče (1883–1962) se

87 Líbal 2022, 51.

88 Varcl 1978, 424.

nacházejí tři atlanti s lokty natočenými dopředu, nesoucí balkón. Výzdoba tohoto domu, postaveného v letech 1913 až 1914, tedy pravděpodobně cituje mužské postavy z chrámu B, zvaného Olympeion, v sicilském Akragantu.⁸⁹ Budovu *Riunione Adriatica di Sicurtà* v Ostravě od Karla Kotase (1894–1973), postavenou v letech 1927 až 1929, doplnil Julius Pelikán (1887–1969) skupinami postav v nadživotní velikosti, představujících dobovou civilistní variantu panathénajského průvodu.⁹⁰ Na budově Moravsko-slezských elektráren ve stejném městě, postavené v letech 1928 až 1929, nesou římsu skupiny atlantů a karyatid, připisovaných Augustinu Handzelovi (1886–1952).⁹¹ K řeckému sochařství odkazuje také Horejcova tvorba, týkající se architektury, jak ukazuje například výzdoba mříží, osazená roku 1932 na budově bývalé Tabákové režie (1923–1928) na pražských Vinohradech (obr. 23). Na ministerský areál pod Emauzy od Bohumila Hübschmanna osazuje roku 1929 čtyři alegorické postavy z travertinu.⁹²

Doba poválečná

V období po 2. světové válce vliv řeckého umění zcela nevymizel, ale z centra zájmu se ve stylové poloze vytrácela epocha klasického Řecka, aktuální však pochopitelně stále zůstávala antická mytologie. Pro kašnu v poděbradském parku vytvořil roku 1961 Břetislav Benda *Lédu s labutí*,⁹³ která dominuje této partii mezi nádražím a kolonádou. Od Vladimíra Janouška (1922–1986) pochází kovová plastika *Letící stroje – Pegas* (1962), stojící u divadla Antonína Dvořáka v Ostravě. Toto dílo proměňuje podobu okřídleného koně do objektu fantaskního stroje.⁹⁴ Roku 1965 se Olbram Zoubek (1926–2017) přestěhoval do bývalé mramorářské dílny v pražské Salmovské ulici č. p. 498/II., v níž pracoval dvaapadesát let až do své smrti.⁹⁵ Velice silně se odkaz řeckého sochařství promítl do jeho díla, jak se sám vyznal: „Mě ovlivnily dvě věci, zaprvé cesta do Řecka, setkání s antickým a etruským uměním a s tím

89 Líbal 2003, 47.

90 Šťastná 2009, 41.

91 Ibid., 58–59.

92 Hejtmánek et al. 2015, 214.

93 Kotalík 1982, 66.

94 Šťastná 2009, 113.

95 Líbal 2021, 165.



Obr. 25. *Láokoón* od Lubomíra Čmejly.

paralelně na mě zapůsobil Alberto Giacometti.⁹⁶ K jeho nejvýznamnějším dílům patří *Památník obětem komunismu* na pražském Petříně z roku 2002 (obr. 24).

Již roku 1967 vytvořil Václav Frýdecký (1931–2011) studii *Prométhea*, jehož bronzový odlitek z roku 1979 umístili před budovou Matematicko-fyzikální fakulty v Praze-Troji.⁹⁷ V noci po instalaci, ještě před slavnostním odhalením, však došlo k odstranění sochy a ta byla nalezena až roku 1991. Druhá verze stojí na nádvoří Fakulty tělesné výchovy a sportu v Praze-Vokovicích. K osazení reliéfu *Prométheus – Rozmach vědy, techniky a civilizace* došlo roku 1972 v areálu Vysoké školy báňské

96 Bergman 2014, 264.

97 Karous 2015, 142.



Obr. 26. Pegas na pražském sídlišti Barrandov.



Obr. 27. Jiří Seifert, *Viklan / Velké kanelury*.

v Ostravě.⁹⁸ Vladislav Gajda (1925–2010) použil u tohoto oboustranného reliéfu měď. Další tento Titán, vyrobený z tepané mědi, se nachází v areálu zásobníku plynu Tvrdonice nedaleko Břeclavi. Zde bychom jistě našli explicitní souvislost se zobrazením plynu jako nositele ohně. Dílo vzniklo roku 1974 a autorem byl Jiří Marek (1914–1993).⁹⁹ Konrád Babraj (1921–1991) vytvořil roku 1980 laminátového *Prométhea* ve formě figurální plastiky, určeného původně pro Vítkovické železárny, ale dnes umístěného před hotelem Atom v Ostravě-Zábřehu nad Odrou.¹⁰⁰ Z roku 1986 pochází *Prométheus*, který se nachází v hale nádraží Kralupy nad Vltavou. Autor Ladislav Martínek (1926–1987) měl údajně v úmyslu též připomenout nálet na město za 2. světové války. Obliba tohoto Titána, který dal lidem oheň a poskytl další dovednosti,¹⁰¹ měla v šedesátých a sedmdesátých letech více významů, a to i skrytých, proto se některá díla ocitla v podezření nebo přímo nemilosti tehdejší státní moci.

Homérské eposy velice zaujaly Jana Baucha (1898–1995), který nejenže namaloval celé cykly, věnované *Iliadě* a *Odyseji*, ale také roku 1976 vytvořil bronzovou hlavu *Odysea*.¹⁰² Jak se sám vyjádřil: „V každém člověku je vlastně *Odyseus*, který někam pluje, je s něčím nespokojen, něčeho chce dosáhnout. Proto dělám tu pouť...“¹⁰³ Přestože se jednalo hlavně o oblast malířství, ukazuje tato výpověď autorovu fascinaci tímto hrdinou. Námětem nepřestával být další protagonista Trojské války *Láokoón*, ale častěji jej zobrazovali malíři. Trojrozměrnou sérii vytvořil roku 1975 Jánuš Kubiček (1921–1993),¹⁰⁴ který používal dřevo, zprohýbaný plech nebo modurit. Pískovcového *Láokoóna*¹⁰⁵ (obr. 25) zhotovil Lubomír Čmejl (*1953) ze skupiny *Rolous*, která vznikla roku 1997.

V mosteckém parku Střed stojí sousoší *Léda s labutí* z roku 1977 od Otakara Petroše (*1924).¹⁰⁶ Silně abstrahované dílo, umístěné uprostřed bazénku, spíše než milostný motiv symbolizuje souzvuk člověka se zvířetem, proto bývá uváděno také pod názvem *Dialog*. Také zůstaly v oblibě polobohové a lesní démoni. *Satyr* (1970)

98 Šťastná 2009, 127.

99 Nohelová 2015, 27.

100 Šťastná 2009, 192.

101 Bouzek 2020, 131.

102 Spurný 1978, 31.

103 *Ibid.*, 26.

104 Havlíková 2006, 82

105 *Ibid.*, 82.

106 *Sochy a města*. Dostupné online: <https://sochyamesta.cz/zaznam/8928> [cit. 21. 3. 2022].

od stejného autora, zobrazený ve velmi abstraktní formě, se nachází v Mostě v ulici U stadionu.¹⁰⁷ Nedaleko pražské stanice metra Vltavská zdobí fontánu keramické sousoší *Faun a Vltava* od Olgy (*1936) a Miroslava (*1935) Hudečkových z roku 1984.¹⁰⁸ Mýtický Faun, resp. řecký Pan, hraje na flétnu. Pro sídliště Barrandov navrhl Michal Gabriel (*1960) bronzového *Pegase* (obr. 26) jako symbol krátkého filmu (1988).

Alberto Giacometti (1901–1966), který se velmi zajímal o archaické umění,¹⁰⁹ silně ovlivnil také Huga Demartiniho (1931–2010). Roku 1989 vycestoval do Kanady, kde navštívil velkou Giacomettiho výstavu. Muzeum Benedikta Rejta v Lounech připravilo roku 2005 výstavu s názvem *Přípravné modely*, na které jeho dílo spoluvytvářely kopie řeckých soch.¹¹⁰ Zcela specifický příklad ovlivnění Středomořím ukazuje dílo Jiřího Seiferta (1932–1999). Zásadní roli hrála práce na restaurování odlitků v Galerii antického umění v Hostinném, zprostředkovaná profesorem Janem Bouzkem.¹¹¹ Seifert vytvořil roku 1989 abstraktní rozpochybované dílo *Brána / pohyb*,¹¹² stejného roku *Kanelku* a roku 1990 *Prohnutý*. Z mytologických témat lze uvést sochu *Pénélope* (1992). Na mnoha pracích se objevuje motiv kanelury, která se stala pro autora motivem obsahovým.¹¹³ Příkladem je cyklus *Kréta* nebo *Viklan / Velké kanelury* (obr. 27).

Před ostravskou radnicí stojí na fontáně bronzová plastika *Íkara* z roku 1999, dílo Františka Štorka (1933–1999).¹¹⁴ Symbolizuje vzestupy a pády, kterými Ostrava na přelomu tisíciletí prochází. Obecně obliba *Íkara* souvisela také s jeho vzlety a touhou po nebesích, naproti tomu Daidalos byl spojován s technikou a řemeslnou zručností. Proto nalezneme jeho zobrazení podstatně méně, v českém novodobém sochařství prakticky žádné.¹¹⁵ Na konci 20. století vznikly i další odkazy k minójské kultuře, což dokládá *Labyrint* (1993) od Jaroslava Róny (*1957), vyrobený z oceli, betonu a pigmentu pozzuola.¹¹⁶

107 Ibid. Dostupné online: <https://sochyamesta.cz/zaznam/10100> [cit. 21. 3. 2022].

108 Hrabáková et al. 2019, 252.

109 Wittlich 2022, 212.

110 Líbal 2015, 203.

111 Hlaváčková – Kratochvílová 2019, 106

112 Ibid., 107.

113 Ibid., 108.

114 Šťastná 2009, 162.

115 Bendová – Váša 2020, 175.

116 Jaroslav Róna, *Labyrint*. Dostupné online: <https://www.jaroslav-rona.cz/dila/labyrint-kreta/> [cit. 24. 3. 2022].

Přestože z výše uvedeného vyplývá, že se v posledních desetiletích stalo řecké sochařství vzorem hlavně v mytologické a symbolické rovině, není to zcela přesné. Dokonce sochaři, kteří se ve stylové rovině od antického umění více „odpoutali“, zdůrazňovali význam „výstavby“ figury, zvláště roli kontrapostu. Miloslav Chlupáč, který se výrazně zabýval také teorií umění, napsal: „Není divu, že renesance tento pohyb a postoj zcela převzala, aby ho předala dál, a tak se uplatňuje trvale i dnes.“¹¹⁷

Je zcela zjevné, že závany řecké kultury nepřestanou působit na české prostředí, tedy nejen sochařství, ještě mnoho dalších let. Nejde jen o mytologické odkazy a ovlivnění klasickou krásou nebo naopak archaickou přísností, ale navíc i o stálý vztah k celé řecké civilizaci. „Pro Řeka jsou člověk a občan jedno a totéž [...] Politické myšlení poskytlo občanům rámec, do něhož mohou zasadit své vzájemné vztahy, a zároveň zaměřilo a předznamenalo výkon jejich ducha i v jiných oblastech.“¹¹⁸ Můžeme dodat i v umění, ale hlavně je třeba zdůraznit, že zde se rodila občanská společnost, i počátkem 21. století stále ohrožovaná. Proto i nadále půjde o vzhlížení nejen k řeckému sochařství, v našem případě však prvořadému, ale také k celému kulturně-civilizačnímu odkazu antického Řecka.

Poděkování: Lubomír Čmejl, Veronika Hnátková, Stanislava Kučová, Martin Kunc, Martin Líbal, Marína Zubajová.

117 Chlupáč 2000, 22.

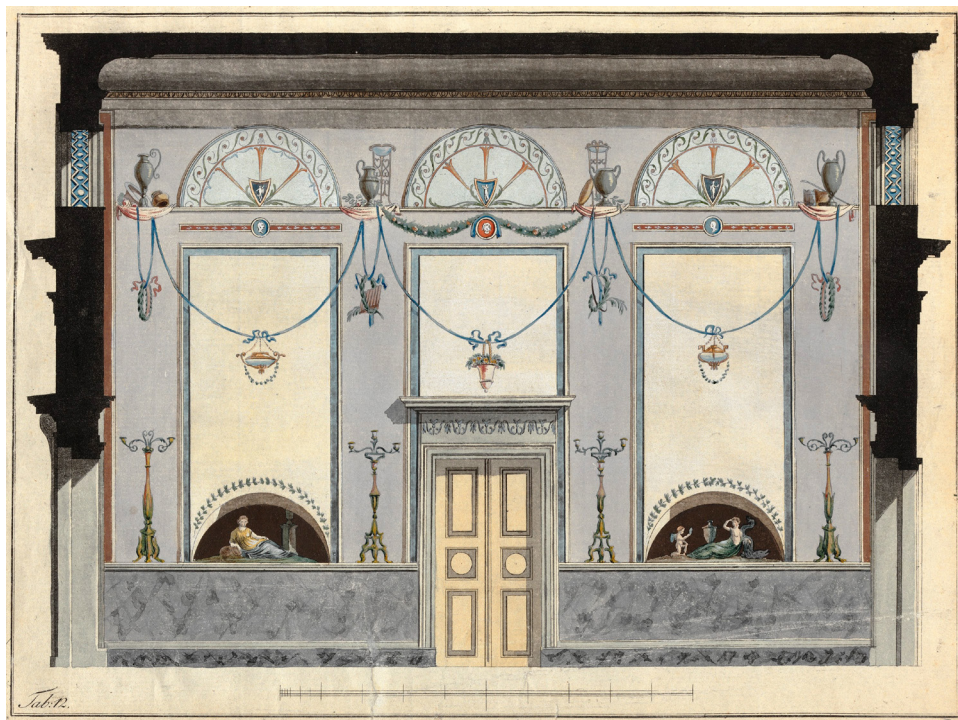
118 Vernant 1993, 86.

Památky antiky a zámecké interiéry. Proměna kánonu podoby aristokratického interiéru v době neoklasicismu

Eva Lukášová

Na počátku druhé poloviny 19. století zasáhla interiéry českých i moravských zámeckých sídel nová vlna velkých i skromnějších reдекorací ve stylu návratu ke „starým slohům“, k časům středověku, renesance, baroka i rokoka. Její předzvěsti i větší realizace přicházely do zámeckého prostředí již dříve. Nyní však toto všeobecné okouzlení novým stylem dalo přeměnami výzdoby a zařízením v duchu romantického historismu a historizujících slohů vzniknout interiéřům mnoha zámeků v té podobě, v níž je známe dnes. Na řadě míst takto dekorované prostory přežily až do časů otevření zámeckých sídel návštěvníkům z řad široké veřejnosti, ke kterému docházelo na konci čtyřicátých a od padesátých let 20. století. Tak byla poněkud zastřena doba, která tomuto romantickému hnutí předcházela, doba neoklasicismu, kdy se mnohé zámecké interiéry proměňovaly pod vlivem inspirací památkami antiky. Ta ve své pozdější fázi, zejména ve středoevropském prostoru, vedla v dekoracích a zařizování některých sídel k prvnímu záměrnému uplatňování estetiky nově objevené jednoduchosti, někdy i velmi luxusní, k pojetí interiéru v duchu, jež bychom mohli v souvislosti s módou, která mu předcházela a která jej následovala, nazvat dobovou vlnou určitého minimalismu (obr. 1).

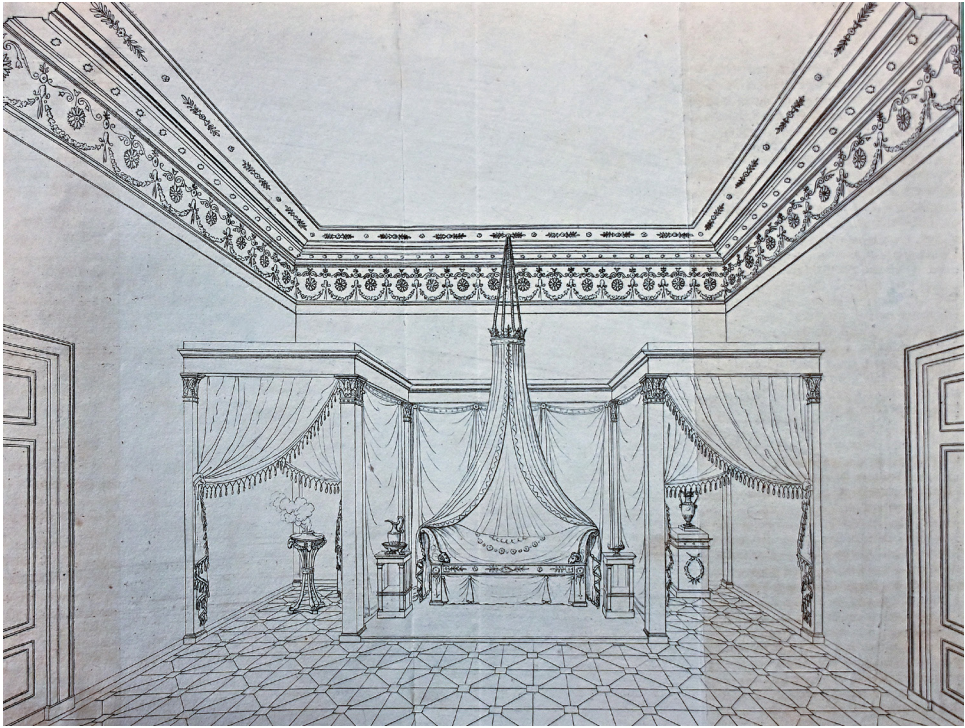
V dochovaných historických interiéřech zámeckých sídel lze i dnes nalézt celky místností či jednotlivé prostory, které si dekorace ovlivněné antickými vzory uchovaly. Tvoří také alespoň část výzdoby tam, kde byly tyto interiéry později samotnými majiteli doplňovány o nábytkové předměty či části dekorací nových historizujících slohů. Většina nově vytvářených prezentací interiéřů – interiéřových instalací, které vznikaly a stále vznikají v zámeckých objektech otevřených pro veřejnost, dává i dnes přednost podobě, kterou přinesl historismus. Ta umožňuje realizovat ve zpřístupněných historických interiéřech v současnosti často



Obr. 1. Návrh dekorace interiéru z roku 1796, publikovaný v lipském časopise *Magazin für Freunde des Guten Geschmacks der Bildenden und Mechanischen Künste, Manufakturen und Gewerbe*.

preferované velké zaplnění místností mnoha předměty různých slohů a různých období, tedy estetiku velmi vzdálenou některým směrům neoklasicistní, empírové a biedermeierské módy interiéru prvních dekad 19. století, zvláště v jejich středoevropské podobě.

Tvarosloví, které zrod neoklasicismu přinesl, ovlivnilo v zámeckých a palácových interiérech počátku přeměnu linií, dekoru a námětů v nástěnné malbě, ve výzdobě boiserií a podobách nábytku, v nových vzorech tkanin. Jejich použití bylo uplatňováno způsobem obvyklým pro předchozí období vlády barokních a rokokových dekorací, v monumentálních nástěnných malbách, v zaplnění výzdobných ploch motivy. Monumentalita a bohatost výzdoby ve smyslu komplikovaných tvarů a pokrytí ploch rozličnými výjevy a dekory byly vedle použití drahocenných



Obr. 2. Návrh ložnice v neoklasicistním stylu, rytina, konec 18. – první dekády 19. století, sbírky státního zámku Hradec nad Moravicí.

materiálů vždy žádané pro zdůraznění významu objednavatele i prezentaci jeho finančních možností. Ikonografické prameny zobrazují taková pojednání aristokratických interiérů v průběhu mnoha staletí. S rozvojem technik výroby luxusních předmětů směřoval vývoj v průběhu 17. a 18. století ke stále bohatší výzdobě a zařízením. Tomu se přizpůsobovaly i importy dálnovýchodních artefaktů ze zemí, kde umělecké směry již déle rozvíjely myšlenky abstrakce a minimalismu. Pro vývoz do Evropy měly výrobky zcela jiné schéma dekoru, než tomu bylo například u předmětů vytvářených pro japonský císařský dvůr.¹ Neoklasicismus však svými hmotnými vzory a myšlenkovými proudy, které podnítil, vedl i v evropském

1 Suchomel – Suchomelová 2002.

prostředí k postupné změně náhledu a recepci určité elegance jednoduchosti, i když tomu tak nebylo vždy a všude (obr. 2). Majestátní bohatý styl byl stále zapotřebí k prezentaci urozenosti, vladařského statutu či ambicí a velkého jmění.

Široké umělecké a kulturní hnutí neoklasicismu druhé poloviny 18. a první poloviny 19. století, které podnítilo na mnoha místech vznik nového stylu výzdoby interiérů inspirovaného římskými a řeckými vzory, oslovovalo také majitele českých a moravských zámků. Staletá tradice kavalírských cest, „Grand Tour“, zdejší šlechty vedla trvale řadu aristokratických vlastníků zámků a jejich potomků do mnoha regionů Itálie. Jižní italské regiony se díky archeologickým objevům v Pompejích a Herkulaneu i znovuobjevení chrámů v Paestu a dalších antických památek staly ve druhé polovině 18. století ještě častějším cílem jejich putování. Diplomatické mise a návštěvy směřovaly na bourbonský dvůr, a tedy i do sídel, pro něž král Karel III. Bourbonský angažoval v roce 1759 architekta Luigiho Vanvitelliho, do míst proměny estetického tvarosloví a zrodu neoklasicismu. Za doby vlády Karlova syna Ferdinanda I. se při dvoře jeho manželky Marie Caroliny Habsburské vytvořila rakousko-německá diaspora umělců a znalců rozvíjejících myšlenky nového klasicismu. To mohlo usnadňovat přístup aristokratů cestujících z habsburské monarchie a německých zemí k tomuto dvoru a k poznávání památek transferovaných nejen do bourbonských muzeí, ale i do palácových interiérů panovnické rodiny. Řada umělců z neapolského okruhu po svém návratu pracovala i pro středoevropské aristokraty, kteří si pořizovali portréty od Angeliky Kaufmannové, Heinricha Fügera či Johanna Friedricha Augusta Tischbeina. Díla Johanna Joachima Winckelmanna byla pořizována do zámeckých knihoven (obr. 3). Zachovala se i v našich dvou nejvýznamnějších zámeckých rezidencích z doby neoklasicismu, na Kačíně a Kynžvartě i v řadě dalších sídel. V chotkovské kačinské knihovně je uchováváno Winckelmannovo dílo *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke...* ve druhém, rozšířeném vydání z roku 1756, spolu se spisem *Anmerkungen über die Baukunst der Alten...* z roku 1762.² Díla téhož autora *Nachrichten von den neuesten*

2 *Winkelmann Johann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage.* Dresden und Leipzig, Im Verlag der Waltherischen Handlung, Leipzig, gedruckt bey Johann Gottlob Imanuel Breitkopf, 1756, přivázáno: *Anmerkungen ünne die Baukunst der Alten, entworfen von Johann Winkelmann...Leipzig 1762.* Za spolupráci na informacích o tomto a dalších svazcích v zámeckých knihovnách autorka děkuje PhDr. Petru Maškovi z oddělení zámeckých knihoven Národního muzea. Údaje ke svazkům ze zámeckých



Obr. 3. Angelica Kauffmannová (1741 Chur – 1807 Řím), *Menády věnčí sochu satyra*, signováno „Ang. Kaufmann pinxit Romae 1794“, akvarel, sbírky státního zámku Náměšť nad Oslavou.

Herculanischen Entdekungen z roku 1762 a 1764 mají přivázány spisy *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst...* z roku 1763 a *Versuch einer*

knihoven jsou převzaty z bibliografických záznamů těchto určitých vydání, přesně citujících tištěný text, včetně různého uvedení osobních jmen, jak tomu bývá ve starých tiscích a archiváliích.

Allegorie... z roku 1766.³ Hrabě Jan Rudolf Chotek si pro svou knihovni sbírku objednal i díla *Geschichte der Kunst des Alterthums* vydané v Drážďanech v roce 1764 a *Anmerkungen über die Geschichte des Alterthums* z roku 1767,⁴ které lze nalézt i v kynžvartské kancléřské knihovně.

Státní kancléř Klemens Václav Lothar Metternich si *Historii starověkého umění* pořídil ve francouzském překladu *Historie de l'art chez les anciens*, vydaném v Paříži 1766, mimoto vlastnil též spis *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* vydaný v Drážďanech v roce 1764.

Ilustrované kolektivní dílo vydávané pod patronací neapolského panovníka *Le Antichità di Ercolano Esposte* (1757–1792), svazky *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, jehož publikovanými archeologickými artefakty se široce inspirovaly návrhy architektů a umělců své doby, jsou dochovány v různém rozsahu v řadě zámeckých knihoven. Svazky z díla jsou součástí například kromě řížské arcibiskupské knihovny, ale i knihovny pocházející ze zámku Vinoř, který byl součástí fideikomisu hrabat Černínů. V sedmi svazcích⁵ (poslední svazek VIII. *alle lucerne et ai candelabri* z roku 1792 zpravidla schází) je dílo dochováno v thun-hohensteinské knihovně z Klášterce nad Ohří, v knížecí knihovně Kinských z Heřmanova Městce, v knihovně zámku Čejetičky-Neuberk, jednotlivé svazky či jejich soubory i v řadě historických knihoven z dalších míst, v colledo-mansfeldském zámku Opočno, v dahlbergovském empírově přestavěném zámku v Dačicích, v geymüllerovské Kamenici nad Lipou nebo v Lipníku nad Bečvou.

Také římské prostředí, do něhož vždy směřovaly cesty aristokratických cestovatelů, bylo v recepci neoklasického stylu inspirativní. Trvale působilo nejen významnými kolekcemi klasického umění, které byly s jeho paláci a vilami spojeny, rodící se styl ovlivňovalo i novými počiny. Patřila k nim i výstavba předměstské

3 *Johann Winckelmanns Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen. An den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl...*, Dresden, Verlegts George Conrad Walther 1762, přivázáno 1: *Johann Winckelmanns Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen...*, Dresden 1764, přivázáno 2: *Johann Winckelmanns Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst...*, Dresden 1763, přivázáno 3 (Johann Winckelmann): *Versuch einer Allegorie...*, Dresden 1766.

4 *Anmerkungen über die Geschichte des Alterthums. Dresden. In der Waltherischen Hof-Buchhandlung* 1767, přivázáno 1: *Winckelmann, Johann: Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden* 1764.

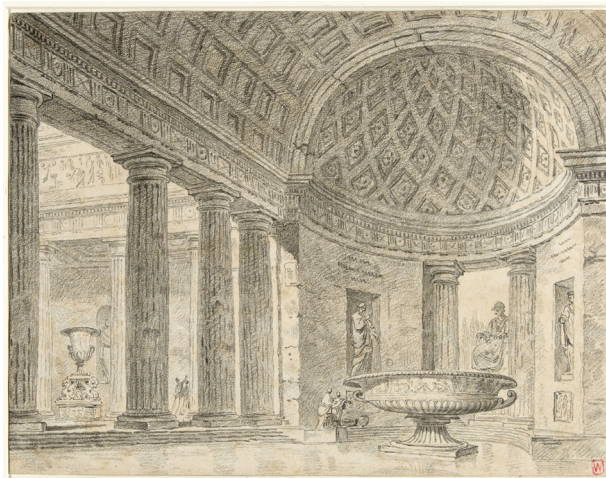
5 *Le Pitture Antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione. Napoli, Nella Regia Stamperia, 1757–1779.*

zahradní vily Albani (obr. 4) mezi léty 1747 a 1763 (1767) architektem Carlem Marchionnim, výzdoba jejích interiérů pro kardinála Alessandra Albaniho a pro sbírky klasického umění tohoto významného znalce a sběratele. V době, kdy vila, obdivovaná mnoha hosty včetně aristokratických návštěvníků, vznikala, působil v Římě pro kardinála Johann Joachim Winckelmann, jenž se zabýval sbírkami svého mecenáše. V roce 1777 došlo také k objevu interiérů starořímské vily Negroni poblíž Diokleciánových lázní. Podobu jejích pozoruhodně dochovaných nástěnných maleb, posléze sejmutých a ztracených, zachytil Anton Raphael Mengs. Nález vedl k publikování listů rytin fresek podle Mengsových a Marotových kreseb vydávaných od roku 1778 do roku 1802. Ty, stejně jako publikované památky z Herkulanea, přímo ovlivnily vznik některých interiérových dekorací inspirovaných antikou.⁶ Rytiny s Mengsovými ilustracemi nalezených nástěnných maleb si do své sbírky pořídil i kníže Klemens Václav Lothar Metternich a jsou na Kynžvartě dochovány (obr. 5).

O historických místech, nálezech i nových architektonických počinech, o nichž se do rukou a sbírek majitelů zámků dobové publikované spisy nedostaly, mohli aristokratičtí vlastníci sídel a cestovatelé z jejich kruhů načerpat informace z poučených kompendií. Velký vliv na čtenáře z německy mluvících zemí mělo v této době dílo Johanna Jacoba Volkmana (1732–1802) *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung des Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und besonders der Werke der Kunst enthalten*. Vyšlo poprvé ve třech svazcích v letech 1770–1771 a ve druhém vydání v letech 1777–1778. Kniha se dočkala mnoha desítek vydání. Byla ve své době uznávanou příručkou s praktickými i akademickými radami na cesty, se systematickými popisy kostelů, paláců, uměleckých sbírek i historických souvislostí italských lokalit, od severu až po Neapol. Používali ji při svém italském putování Johann Wolfgang Goethe a další němečtí literáti, a nepochybně i cestovatelé z řad šlechty. Kniha je v našich zámeckých knihovnách rovněž zastoupena, v encyklopedické kačinské knihovně druhým vydáním z let 1777–1778,⁷ stejně jako v kynžvartské knihovně sbírce, v kolowratské knihovně v Březnici, v knihovně sbírce hrabat Wallisů v Budíšovcích,

6 Hetty 1983, 423–440.

7 *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten von D. J. J. Volkmann, Bd. I.–III., Leipzig, bey Caspar Fritsch, 1777–1778.*



Obr. 4. Hubert Robert (1733 Paříž – 1808 Paříž), *Pohled do interiéru Villy Albani v Římě*, kresba křídou, 1755–1808.



Obr. 5. Anton Raphael Mengs (1728 Ústí nad Labem – 1799 Řím), *Venuše a Adonis*, nástěnná malba ve Ville Negroni, 1778, rytina ze souboru uloženého ve sbírkách státního zámku Kynžvart.

v buquoyské knihovně z Nových Hradů v Jižních Čechách. Nejen cestovatele, ale i architektky a další zájemce oslovily a inspirovaly konvoluty grafických listů s pohledy na památná místa jižní Itálie, vydané v roce 1782 Jeanem Claudem Richardem de Saint Non pod názvem *Voyage Pittoresque Ou Description Des Royaumes De Naples Et De Sicile*. Ty si do svých sbírek pořídili Valdštejnové a jsou dochovány na zámku v Duchcově.

Nové dekorace, které si majitelé zámků pro své interiéry přáli, odrážely všechny umělecké vzory antických nálezů, ornament i barevnost jejich klasického interiéru.⁸ Byly přejímány k výzdobě prostor i pro nové návrhy nábytkového zařízení a dalších předmětů uměleckého řemesla se snahou po značné exaktnosti. Tu umožňovaly i lepší podmínky studia odkrývaných antických památek a jejich publikování. Opět objevený, tentokrát veristicky pojatý styl ornamentů *grotesky* – *arabesky* v pravouhlých zdobných rámcích či jiných pravidelných tvarech, umožňujících zaplnit celé stěny, se stal první velkou módou dekorací interiérů neoklasicismu.

Novým stylem, jenž postupně vystřídal dosud převládající rokokové tvary, byly ovlivněny nejen paláce a vily Apeninského poloostrova, vznikající v Neapolském království a v dalších místech Itálie. K prvním inspiracím vyvolaným publikovanými objevy v Pompejích a Herkulaneu patřila i proměna dekoru návrhářů působících na dvoře Ludvíka XVI., spočívající v přímých liniích nábytkových předmětů, v oblíbě dekorací ve stylu grotesky, festonů, kamejí či medailonu. Versaillské interiéry jimi zdobil dekoratér francouzského dvora Jean Simeon Rousseau de la Rottiere, jenž zde pokračoval v díle svých rodinných předchůdců.⁹ Ornamenty zaplňovaly pravouhlé paneláže v celých plochách. Dvorní návrháři je dále přenesli z boiserií i do výzdoby nábytkových předmětů, designéri lyonských manufaktur do vzorníků pro tkalce hedvábných textilií. K hlavním motivům patřilo klasické sloupoví, voluty, lyry, vázy, věnce vavřínu, hlavy Minervy, amorini či ornamenty ve svislých liniích. Některé z těchto dekorů se již jako předzvěst budoucích, stále výraznějších forem neoklasicismu objevovaly i v rytinách ornamentalisty a rytce Richarda de Lalonda, jenž pracoval pro Garde-Meuble de la Couronne, v jeho díle *Oeuvres Diverses de Lalonde...*, publikovaného v letech 1776 a 1778.¹⁰

8 Havard I. – IV., 1887–1890, jednotlivá slovníková hesla.

9 Thornton 2000, 138–143.

10 *Oeuvres Diverses de Lalonde Decorateur et Dessinateur, contenant un grand nombre de dessins pour la décoration intérieure des appartemens à l'usage de la peinture et de la sculpture en ornemens. Des*

Inspirace antickým tvaroslovím se stala rozhodující pro módu doby Direktoría, která předcházela stylu francouzského empíru. Přebírání přímých vzorů podle tvarů řeckých a římských modelů, jednodušší tvary a lineární styl předmětů byly formy prezentované i na ikonických a velmi vlivných malbách interiérů v dílech Jacquese-Louise Davida. Zejména v letech 1795–1799 občanská společnost vzhlížela ke starověkému Řecku a římské republice. Bratři Goncourtové charakterizovali toto období v roce 1858 takto: „Francie si přála přebývat v tragické scénérii, se spartánským tělem, v etruských židlích zhotovených z mahagonu, jejichž opěradla měla tvar lopatek či formu thyrsu svázaného s dvěma trubkami. Po těchto židlích se přiklonila k antickým křeslům s konstrukcí bronzové barvy. Poslouchala odbíjení času na občanských hodinách, jež symbolizovaly Oltář Federace na Martových polích, se sloupky z mramoru a zlacené bronzy a atributy Svobody. Spala v ‚patriotických ložích...‘“¹¹

S rodícím se stylem francouzského empíru, který vedle trvalé majestátní oslavy císaře Napoleona Bonaparte a jeho rozvětvené rodiny na evropských trůnech prostřednictvím bohatě zdobených interiérů rezidencí dal postupně možnost vzniknout i tvorbě v novém pojetí, pokračovala přeměna vkusu. Tento nový styl, započatý již návrhy za doby Direktoría, přinesl mimo jiné dosud nevídané upřednostnění rozsáhlejších ploch bez dekorů či s jediným uplatněným středovým motivem často antikizujícího námětu. Oblíbené byly i pruhy ornamentů, rámujeících různé zkomponované jednobarevné partie. Tak byly například pojednány monochromní plochy v polích nástěnné malby rámované ornamenty či jednobarevné tkaniny s jemnými bordurami nebo středovou výšivkou, které se nyní zavěšovaly v rytmickém nařazení na celé plochy stěn nebo jejich části. Jiné monochromní dekorace byly doplňovány jemným nevýrazným vzorem a všechna tato výzdoba stěn

meubles du plus nouveau goût, des meubles du plus nouveau goût, des pièces d'orfèvrerie et de serrurerie, I.–II., Paris 1776, 1778.

- 11 France [...] wished to dwell in a scenery of tragedy, with a Spartan body, in Etruscan chairs made of mahogany whose backs were in the form of shovels or two trumpets and a thyrsus bound together. After these chairs she reclined in antique arm-chairs whose framework was coloured bronze. She heard the hours strike from that civic clocks represented the federative altar of the Champs de Mars with columnes of marble and gilded bronze, and attributes of liberty. She slept in ‚patriotic beds‘... “ Singelton 1903, 386. Esther Singelton cituje z knihy Edmonda a Julese de Goncourtových, *Historie de la société française pendant la Révolution*, Paris 1854 (druhé vydání).

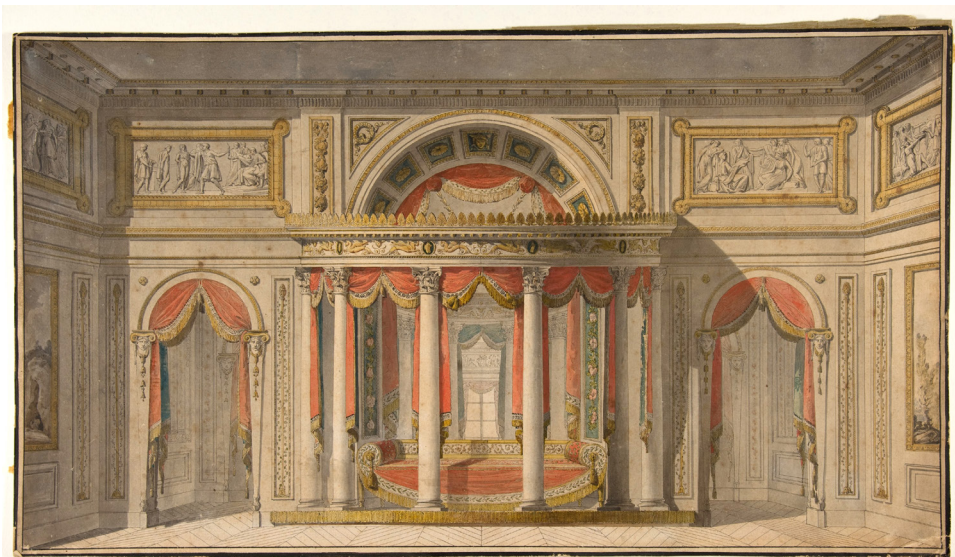
byla, na rozdíl od předchozích dob, v některých případech určena pouze k minimálnímu dalšímu ozdobení závěsnými obrazy či předměty uměleckého řemesla. Svůj předobraz mohly mít tyto dekorace ve vzorech přebíraných z antických památek, na nichž fresky zobrazovaly vznášející se osamocené figury či jiné motivy na indiferentním pozadí, kde byly kompozice různě barevných ploch stěn zdobený pouze střídavě ornamentálními pásy.

Pro počiny nového stylu Direktororia a po korunovaci Napoleona Bonaparte v roce 1804 i císařského empíru byly významné ideje a návrhy předních představitelů interiérového designu této doby, francouzských návrhářů a architektů Charlese Perciera a Pierra Françoise Léonarda Fontaina. Široce ovlivnily kontinentální Evropu (obr. 6) a také, byť v modifikované podobě, středoevropské země, dekorace paláců habsburského dvora, zařízení sídel vladařů německých zemí i nově pořizované či reдекorované zámky aristokracie v zemích Koruny české. Jejich návrhy byly proslaveny jak velmi honosným stylem vytvářeným pro francouzský císařský dvůr a jeho satelity, tak nevšedními dekoracemi s jednobarevnými tkaninami s bordurami, bez vzorů či s minimální výzdobou dezény a ornamenty. Svůj obdiv k římským památkám, a zvláště k vile Albani, jež pro ně byla přímou inspirací, vložili roku 1809 do knihy *Choix de plus célèbres Maisons de plaisance de Rome et des environs*.¹² Od roku 1801 (1802) do roku 1812 bylo publikováno vlivné dílo těchto architektů, ilustrované spisy *Recueil de Décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, v němž se odrážely vlivy antických vzorů, ale i podněty z Napoleonovy egyptské anabáze. Spisy jsou v sedmi svazcích dochovány také v pražské palácové knihovně knížat Kinských.¹³

Velmi záhy inspirovaly antické vzory anglické architektky. William Chambers vložil některé tyto motivy do svého spisu *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, publikovaného již v roce 1756. Staly se jedním z charakteristických prvků děl vlivných architektů doby nového klasicismu Roberta Adama, George

12 Gere 1989, 137–138.

13 Charles Percier – Pierre Françoise Léonard Fontaine, *Recueil de Décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, 1801. Kancléř Metternich si pořídil do své knihovny jiný spis těchto autorů, popis ceremoniálu a oslav sňatku císaře Napoleona Bonaparte s rakouskou arcivévodkyní Marií Louisou, jehož byl politickým osnovátorem: *Description des cérémonies et des fetes qui ont lieu pour le mariage de S.M.l empereur Napoléon avec S.A.I. madame l'archiduchesse Marie-Louise d'Autriche*. Paris 1810. Spis je zachován v kynžvartské knihovně.



Obr. 6. Charles Percier (1764 Paříž – 1838 Paříž), škola, návrh ložnice, kresba tužkou a tuší, akvarel, 1785–1838.

Richardsona a dalších. Robert Adam prezentoval své myšlenky ve svazcích *Works in Architecture*, vycházejících od roku 1773.¹⁴ Tvorba anglických architektů a návrhářů konce 18. a počátku 19. století byla ovlivněna řeckými vzory, někteří upřednostňovali takzvaný *Greek Revival* v honosnější či jednodušší modifikaci. Nerezonoval zde francouzský empír – imperiální císařský styl.

Pro splnění přání aristokratických objednavatelů a cestovatelů, pro něž byl nezanedbatelným podnětem k zadávání nových staveb, přestaveb či nové výzdoby vlastní zážitek, setkání s nevšední, působivou barevností a s výjevy nástěnných maleb odkrytých interiérů na místě vykopávek, bylo zapotřebí věrohodného pojednání koloru i motivů. Architekti a umělci, pocházející nejen z britských ostrovů, se trvale vydávali na antické lokality a nyní i na místa archeologických objevů, získávali ceny spojené s „římským pobytem“, absolvovali své „Grand Tours“. Pro Roberta Adama, a nejen pro něj, pracovali rovněž Italové působící v Anglii, Giovanni

14 *Works in Architecture of Robert and James Adam*, I. – II., 1773–1778 a 1779, třetí díl vydán posmrtně roku 1822.

Battista Cipriani a Michael Angelo Pergolesi, i umělci, navrátilivší se z neapolského pobytu. Po určité období zde tvořila také Angelica Kauffmanová a její manžel Antonio Zucchi.¹⁵

Nové podněty k barevnosti neoklasicistního stylu přinesly i dva svazky knihy *Pompeiana. The Topography, Edificies and Ornaments of Pompeii, the Results of Excavations since 1819* z pera amatérského archeologa a ilustrátora Williama Gella (1777–1836), publikované v letech 1817–1832. Byly oblíbeny zejména mezi anglickými cestovateli. Mezi 88 ilustracemi mělo každé paré tohoto dvousvazkového díla dvě ručně kolorovaná vyobrazení nástěnných maleb v Pompejích. Výrazné zaměření těchto barevně provedených ilustrací na polychromii antické architektury, jejíž některé rekonstrukce kniha přinášela, odráželo novou módu takzvaných pompejánských barev, které si získaly oblibu při nových dekoracích elegantních interiérů. Byla to barva nově pořizovaných nástěnných maleb v koloru takzvané pompejánské červené a žluté, ale i nevšední a nové použití černé barvy jako podkladu pro ornamentiku inspirovanou antickými vzory. Také tento spis se nachází v knihovně kancléře Metternicha na Kynžvartu.¹⁶ Jiné barevné schéma měl takzvaný etruský styl, vycházející z koloru a výzdoby starořeckých váz z nalezišť v jižní Itálii, v němž převládaly barvy červené terakoty, okrové a hnědé odstíny.

Kromě rozšíření použití jemných splývavých tkanin, jako byl atlas (satén) a mušelín, na často rozsáhlé interiérové dekorace (obr. 7), se tato doba stala počátkem módy papírových tapet v jejich různých podobách. Některé dekory zobrazovaly výjevy po způsobu stále oblíbených dekorativních *panneaux*, zhotovovaných malbou na plátně, představujících krajiny, parky i celoplošné scény, příběhy ze současnosti či antické náměty. Pro mnohé interiéry byly pořizovány tapety s drobnými, jemnými vzory, které mohly i vyplňovat plochy rámované pásy ornamentů, provedené často spolu se stropem v technice nástěnné malby. Taková výzdoba se stala velmi častým střeoevropským schématem, v němž byla antikizující malba s postupujícími dekádami počátku 19. století omezena na výzdobu stropu či supraport. Stěny se pokrývaly textiliemi a papírovými tapetami. Tyto dekorace z křehkých materiálů, doložené na mnoha dobových pohledech do zámeckých interiérů, až na

15 Singelton 1903, 291.

16 *Pompeiana: the topography, edifices, and ornaments of Pompeii* by Sir William Gell and John P. Gandy, London 1819.

výjimky dávno zanikly a byly nahrazeny podobnými médii ve stylu dalších slohů nebo prostou výmalbou.¹⁷

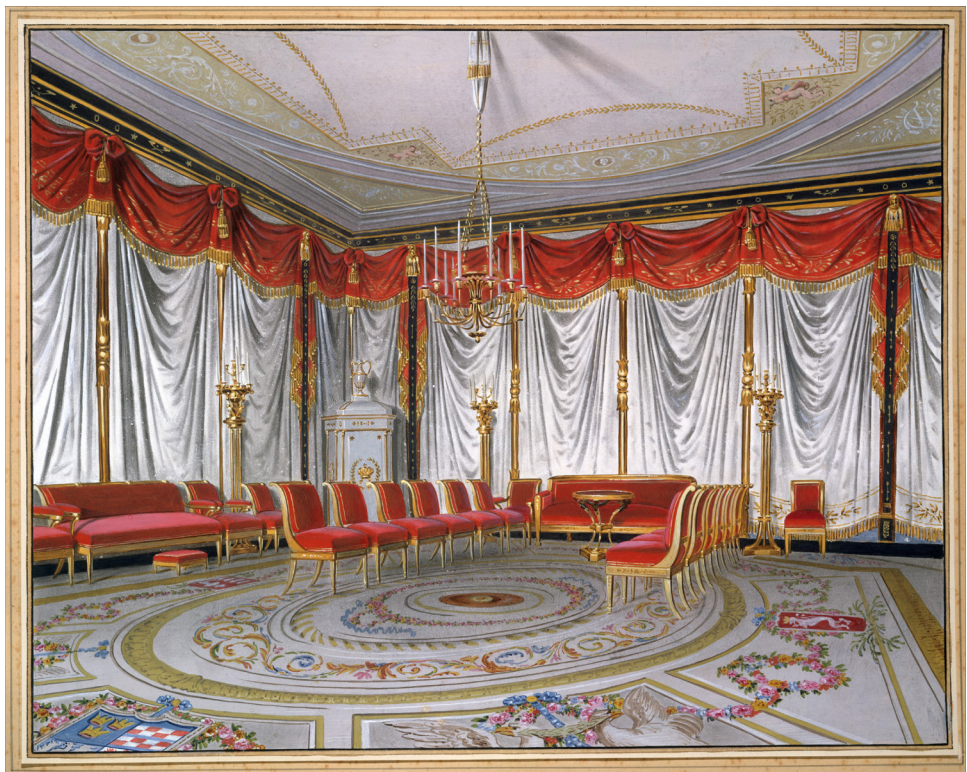
Vliv vídeňského dvora, který se přiklonil k novému slohu *a la antique* / *auf antik Art* již při redekoračních apartmánu pro ovdovělou císařovnu Marii Terezii na zámku Schlosshof v letech 1773–1775,¹⁸ se projevil i na českých a moravských zámcích. Zpočátku byl spojován ještě s předchozími způsoby dekorací. Tak tomu bylo například v kabinetu ve stylu rokokového klasicismu v Rájci nad Svitavou z šedesátých let 18. století nebo v zámeckých velkých sálech, kde neoklasicismus pokračoval v monumentalitě podobné baroknímu pojetí, s novými tvary ornamentů a novými náměty – ve vstupním sále na Vranově, ve velkém sále s postavami Apolóna a Múz na nástěnných malbách v Uherčicích i jinde.¹⁹ Výzdoba dalších částí sídel, například místností apartmánů, byla při některých realizacích provedena již pod vlivem určité elegantní jednoduchosti, uměřenosti, jež korespondovala se vzory šířenými zejména v širším regionu střední Evropy. Postupně tuto módu někteří z objednavatelů a jejich architekti upřednostnili i pro velmi formální prostory, velké sály, majestátní schodiště či pro nově pořizované zahradní pavilony v krajinných parcích budovaných podle anglických vzorů.

S příklonem k této luxusní uměřenosti či jisté střízlivosti ve výzdobě a zařízení interiéru, vyvolané obdivem k řeckým památkám, pojednal neoklasický styl v některých svých interiérech německý architekt Karl Friedrich Schinkel, jenž byl zván jako návrhář postupimských a berlínských královských paláců. Návrhy a realizace Schinkelových interiéru z období neoklasicismu, určené pro braniborskou královskou rodinu, které předcházely architektovu příklonu k neogotickému stylu, jsou zachovány v kresbách a akvarelech. Jeho dílo velmi zapůsobilo na redekorece interiéru středoevropských aristokratických rezidencí. Souznělo s vlivnými idejemi Johanna Wolfganga Goetha, upřednostňujícími „vznešenou jednoduchost a klidnou velkolepost“, Winckelmannovu myšlenku „Edle Einfalt und stille Größe“, již básník a teoretik estetiky uplatňoval při architektonických počinech ve svém výmarském prostředí.

17 Historické fotografie z archivu Národního památkového ústavu například dokládají ještě v padesátých letech 20. století na zámku Kozel tyto původní a dobře dochované papírové tapety s drobným neoklasicistními vzory uvnitř dekorativních rámců provedených malbou. Na fotografiích zhotovených o několik let později jsou již tyto tapety odstraněny.

18 Hanzl-Wachter 2005a, 54–67; Hanzl-Wachter 2005b, 90–99; Lukášová 2015, 240–241.

19 Konečný 2015, 87–101.



Obr. 7. Johann Stephan Decker (1784 Colmar – 1844 Vídeň), *Přijímací pokoj císařovny Caroliny*, manželky Františka I., ve vídeňské rezidenci Hofburg, z *Alba* nabídnutého roku 1826 princezně Marii Orleánské, dceři francouzského krále Ludvíka Filipa, kvaš a kresba tuší, 1826.

Tyto změny vkusu ovlivnily ve vídeňském a středoevropském prostoru zejména pojetí pozdní fáze neoklasicistního interiéru, v aristokratické podobě stylu později nazvaného *biedermeier*. Jeho jednoduché linie nábytkového zařízení a uměřenost některých dekoračních prvků prezentovaly zejména návrhy Johanna Stephena Deckera, vytvářené od dvacátých let 19. století pro císařskou rodinu a aristokratické kruhy.²⁰

20 Ottilinger 1997, 5–22; Ottilinger – Hanzl 1997.



Obr. 8. Johann Stephan Decker (1784 Colmar – 1844 Vídeň), *Salon ve vídeňské rezidenci Hofburg, z Alba nabídnutého 1826 princezně Marii Orleánské, dceři francouzského krále Ludvíka Filipa, kvaš a kresba tuší, 1826.*

Deckerovy interiéry (obr. 8) obsahovaly určité prvky minimalismu v dekoracích i omezeném počtu předmětů zařízení, jež dávaly vyniknout volnému prostoru.²¹

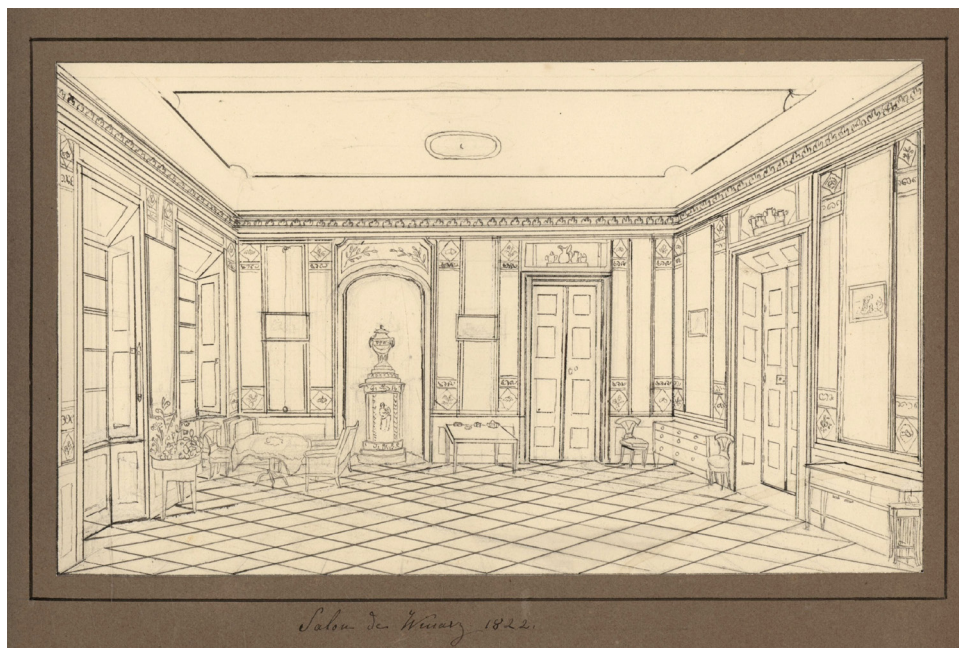
21 Mnohé nové a opulentnější stavby a dekorace interiérů pak souvisely zejména s druhou vlnou, tzv. druhým empírem, šířeným z Francie i do střední Evropy v době vlády Napoleona III. (1852–1870). Jedním z předobrazů tohoto stylu se stal dnes již neexistující pařížský *Maison Pompienne* prince Jéroma Napoleona, bratrance císaře, dekorovaný architektem Alfredem Normandem. Architekt byl volně inspirován Diomédivou vilou a dalšími stavbami v Pompejích, spolupracoval s ornamentalistou Charlesem Rossignouxem a architektem Jacquesem Hittorffem, autorem

O přejímání tohoto stylu, často i šlechtickými rodinami z nejvyšších kruhů, nás informují početné dochované ikonografické prameny.²² Tato doba přeměn vkusu konce 18. a počátečních dekád 19. století souvisela i s novou módní vlnou ve výtvarném umění, s mimořádným rozšířením zobrazování vnitřních prostor aristokratických rezidencí a venkovských zámků, a nejen jich, v drobných malbách v akvarelu, kvaši, méně často i ve formě olejomalby. Pohledy do interiérů byly oblíbeným tématem zadávaným umělcům i předmětem vlastních maleb a kreseb nadšených amatérů z rodin či příbuzenstva vlastníků sídel. Staly se trvalou módou a provázely změny na zámcích až do počátku 20. století, kdy byly ve velké většině nahrazeny fotografiemi (obr. 9).

Vedle návrhů architektů doby neoklasicismu máme zejména díky těmto obrazovým souborům dochovánu také informaci, jak velkým fenoménem bylo umisťování artefaktů sochařského umění, především těch antikizujících, do nově dekorovaných prostor. Panovnické rody a aristokratičtí dědicové starobyklých sbírek antického sochařství nyní mohli, pokud si to přáli, umisťovat své kolekce v sálech či kabinetech s výmalbou inspirovanou freskami dochovaných interiérů v Pompejích či Herkulaneu. Sbírky doplňovala sochařská díla soudobých umělců, významných sochařů neoklasicismu, i kopie antických památek v mramoru a ve formě sádrových odlitků. Do panovnických sbírek a kolekcí znalců putovala dokonalá díla, odlitky pořízené snímáním z originálů. Některé z vytvářených souborů v zámeckých sbírkách či panovnických glyptotékách si svou početností vysloužily označení „lesy soch“. Požadavek na podobné artefakty byl však mnohem širší. Díla sochařského umění, originály i kopie, již v rezidencích nezdobila pouze reprezentativní prostory majestátních schodišť, sbírkových místností a kabinetů, luxusních lázeňských pokojů, *salys terreny* či zahradních ploch a pavilonů, jak tomu bylo povětšinou u barokních zámků. Nová móda přenesla tyto artefakty přímo do obytných apartmánů sídel, do společenských místností, do pokojů jednotlivých členů rodin majitelů. Prostory byly dekorovány rozměrnými sochařskými artefakty i portréty v podobě bust, kopiemi antických děl i soudobými podobiznami,

teoretické práce *Architecture polychrome chez les Grecs*, 1830. Viz Gere 1989, 25–27. V tomto stylu byly stavěny některé majestátní veřejné budovy i ve vídeňském prostředí, a vznikaly i nové reprezentativní paláce či byly realizovány jejich interiérové přestavby.

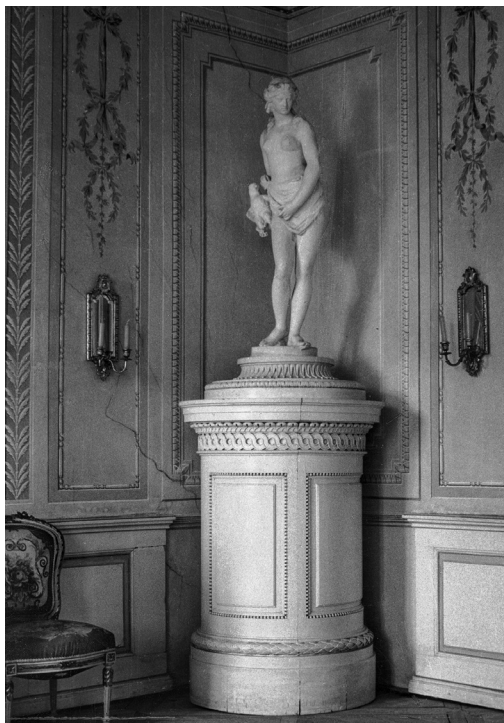
22 Praz 1964, 68–70, 152–222; Křížová 1993, 57–85, 113–135 a další. K tématu minimalistického pojetí aristokratického interiéru této doby a k dobové ikonografii viz Lukášová 2015, 223–309.



Obr. 9. Oktavie Merveldt rozená hraběnka Černínová (1802–1879), *Pohled do empirového salonu zámku Vinoř (Winarz)*, kresba z roku 1822, původně ze zámku hrabat Merveldtů Bělohrad, sbírky státního zámku Sychrov.

často v antikizujícím duchu, včetně stále oblíbeného zpodobňování současníků ve stylu *potrait historié*, stylizovaného do podob mytologických a historických postav klasického starověku. Nechyběly ani dokonalé malé kopie uměleckých děl antiky v kameni či kovu. Některé prvky elegantního stylu z prostředí zámeckých i palácových sídel byly přebírány i v prostředí luxusních měšťanských sídel.

Středoevropské prostředí se postaralo i o nevšední dekorace v tomto duchu v podobě fajánsových kamen, zdobených sochařskými artefakty. Zdejší chladné klima vždy vylučovalo trvalé vyhřívání místností pouze krby. Kachlová, keramická kamna zde dotvářela zařízení interiéru po staletí a na rozdíl od Anglie či jiných zemí byla uznávána jako vhodná i do těch nevznešenějších prostor. Modeléři fajánsových kamen využili estetického kánonu spojeného se sochařskými artefakty, žádanými pro interiér neoklasicistních sídel. Zdobili kamna nejen



Obr. 10. Keramická kamna se sochou *Venuše* z konce 18. století. Historická fotografie neoklasicistního interiéru zámku Krásný Dvůr, kolem roku 1950.

odpovídajícími dekory či antikizujícími vázami, ale i postavami v celé figuře, doložena jsou i sousoší. Tvarově vycházely tyto výrobky z návrhů pro elegantní klasicistní interiér, například Perciera a Fontaina, a vlastní těleso kamen bylo vkládáno do masivních podstavců, stejných, jaké tito architekti navrhovali pro umístění sochařských artefaktů. Bílá barevnost polevy těchto keramických výrobků byla předností (obr. 10).

Objednat si takové součásti zařízení a výzdoby interiérů v manufakturách a dílnách, které začaly kopie sochařských děl antiky i dalších uměleckých období ve větším množství vytvářet, či pořídit si žádaná módní kamna pomáhaly zájemcům nyní velmi početné časopisy o životním stylu, jejichž rozmach je datován od

přelomu 18. a 19. století. Kromě literárních a jiných textů v nich byly otiskovány také vlivné obrazové přílohy se vzory dekorací celých místností i jednotlivých nábytkových kusů. České prostředí bylo ovlivněno časopisy přicházejícími ze severních německých zemí, například výmarským *Journal des Luxus und der Moden*, vycházejícím od roku 1786, či lipským *Zeitung für elegante Welt* (od 1801), které časově předcházely prvnímu vídeňskému počínu v této oblasti *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Mode und Theater* (od 1816/17).²³ Časopisy přinášely reklamní cenové katalogy výrobců, kupříkladu výmarský opublikoval mezi lety 1786 a 1812 vícekrát podrobné nabídky dílny na sádrové plastiky z *Landes Industrie Comptoir*, pro kterou navrhoval dvorní sochař Martin Gottlieb Klauer. Časopisy uveřejňovaly i nabídkové katalogy keramických kamen.

K dochovaným památkám, v nichž se lze v našem prostředí ještě setkat s doklady o velké proměně stylu dekorací interiérů v době neoklasicismu a jeho příklonu k nově uplatňované luxusní jednoduchosti, patří monumentální zámek Kačina hraběte Jana Rudolfa Chotka na novodvorském panství. Stavba reflektuje anglické vzory a má i výmarskou konotaci. Její architektonický plán, podle něž byla realizována architekty Josephem Fischerem, Johannem Phillipem Joendlem a Antonem Arche, vytvořil Christian Friedrich Schuricht, pozdější hlavní architekt saského dvora. Schuricht se v počátcích své kariéry podílel na výstavbě a interiérovém designu ikonického Římského domu (Römisches Haus) v krajinném parku u řeky Illau, realizovaném v letech 1791–1797 pro Carla Augusta vévodu Sachsen-Weimar-Eisenach. Stavba vznikala pod vedením vévodova chráněnce a dvořana Johanna Wolfganga Goetha a byla básníkovým naplněním Winckelmannových idejí o estetickém a architektonickém významu starořeckých chrámů v Paestu i odrazem vlastních poznatků z cest do Itálie. Schuricht na Goethovo doporučení vystřídal na stavbě odcházejícího architekta Johanna Augusta Arense a spolupracoval i na výzdobě interiérů, kterou vedl Goethův přítel, malíř Johann Heinrich Meyer. V letech 1792–1798 se podílel i na rekonstrukci a vnitřní výmalbě básníkovy domu na Frauenplatzu, při nichž byly aplikovány i ideje z Goethovy teorie barev.²⁴ V letech, kdy na výmarských stavbách pracoval, vznikl i jeho architektonický plán pro zámek Kačinu.²⁵

23 Lukášová 2015, 238.

24 Hellmuth 1986, 178, 207–209.

25 Schuricht měl i předchozí výtvarné zkušenosti. Byl spoluautorem ilustrací spisu Christiana C. L. Hirschfelda *Theorie der Gartenkunst*, vydávaného v Lipsku letech 1779–1785. Později se stal

Také některé z interiérů zámku Kynžvart, zásadně přestavěného architektem Pietrem Nobilem, velký sál či kaple, stále dokládají styl, který si Klemens Václav Lothar kníže Metternich přál uplatnit na svých sídlech. Nejvýznamnější kancléřova stavba reflektující antické vzory, nedochovaná vídeňská zahradní *Villa Metternich*, vystavěná na pozemku u Rennwegu v roce 1815 a přestavovaná a rozšiřovaná v letech 1835 a 1837, byla určena pro kancléřovy sbírky umění a kolekci sochařských děl inspirovaných antickými vzory. Dvě rytiny Antona Gurka z výpravného konvolutu k exteriérům a interiérům vily, který si kancléř nechal zhotovit, pohledy do Musaea a Gallerie, prezentují neoklasický styl v duchu idejí vznešené jednoduchosti, která se mohla zdát vhodnou pro tvorbu prostředí určeného k umístění mramorových artefaktů (obr. 11, 12, 13, 14).

Jediným svědectvím o jiné zaniklé památce, interiéru inspirovaném těmito idejemi a obdivem k takzvanému etruskému stylu, je akvarel Etruského salonku v dnes již neexistujícím pavilonu *Lázničky* v Tereziině údolí na novohradském buquoyském panství. Malba je patrně dílem Josefa Schütze z roku 1837.²⁶ Vznik tohoto kabinetu a jeho výzdoba byly, stejně jako u mnoha jiných interiérů pompejských a etruských kabinetů i celých staveb této doby, přímo inspirovány sbírkou, zde starořeckých váz či jejich kopií hraběte Johanna Buquoye a jeho manželky Terezie, rozené hraběnky Paarové (obr. 15).

Také některá další zámecká sídla si uchovávají nedotčené interiéry ve stylu pozdějšího střídmého neoklasického stylu, velké sály a monumentální schodiště zámku hrabat Mensdorf-Pouilly v Boskovicích i zámku hrabat Dahlbergů v Dačicích a jiná místa.

V historických pramenech nacházíme také doklady o sbírkách antických antikvit i antikizujících uměleckých předmětů, o nichž již nemáme informace, jak byly uloženy, jaké dekorace byly pořízeny pro prostory jejich prezentace. Mezi takové patří i severočeský zámek hrabat Černínů z Chudenic Petrohrad, ze kterého se zachovaly inventáře popisující v roce 1869 sbírky Evžena Černína s rozsáhlými soubory těchto artefaktů, „... Antike Gegenstaende aus Thon, Mörtel und Mosaikresten [...] Antike Gegenstaende von Stein [...] Antike Glasgegestaende [...] Antike

autorem všech ilustrací, podle nichž vznikaly rytiny pro dílo Josepha Friedricha Racknitze *Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst* z let 1797–1799.

26 Křížová 1993, 84–87.



Obr. 11. Franz Dewerth podle Eduarda Gurka (1801 Vídeň – 1841 Jeruzalém), *Musaeum* v interiéru neoklasicistní vily knížete Metternicha ve Vídni se sbírkou soch, včetně sošky dětského Hérakla portrétované Petrem Fendim, z konvolutu vedut *Villa Metternich*, kolem roku 1838, sbírky státního zámku Kynžvart.

Schmuckgegenstände und verschiedene Kleinigkeiten...“²⁷ v počtu několika set kusů. Podle inventáře obrazové sbírky z roku 1869 dekorovala zámek v této době i čtyři rozměrná plátna významného slovinského malíře doby neoklasicismu France Kavčiče, jsou v soupise uvedena na jednom z předních míst, hned za rodinnými portréty (obr. 16, 17, 18, 19 a 20). Malby se sice dochovaly, jsou však od zestátnění sídla uloženy v depozitářích.²⁸ Sídlo se po konfiskaci stalo místem zprvu určeným k vo-

27 Inventář zámku Petrohrad z roku 1868, Fideikomis hrabat Černínů, Fideikomisní spisy inv. č. 156, VII E 54, Národní archiv Praha.

28 V době práce na tomto textu zůstávaly malby stále v depozitáři. Byly již dříve restaurovány pro připravovanou prezentaci v klasicistních interiérech zámku Duchcov. V těch byla nakonec



Obr. 12. Peter Fendi (1796 Vídeň – 1842 Vídeň), *Soška dětského Hérakla s hadem v nice*, pandán, olej na plátně, 1823, sbírky státního zámku Kynžvart.



Obr. 13. Peter Fendi, *Soška dětského Hérakla před zrcadlem*, pandán, olej na plátně, 1823, sbírky státního zámku Kynžvart.

Obr. 14. *Dětský Héraklés zápasící s hadem*, sádrový odlitek sošky inspirované římskou sochou z 2. století z Kapitolských muzeí v Římě, v 17. století volně pojednanou Alessandrem Algardim (1598 Bologna – 1654 Řím) a Ercolem Ferratou (1610 Como – 1686 Řím), předloha odlitku přelom 18. a 19. století, odlitek 19. století, sbírky státního zámku Kynžvart.



jenským a poté nemocničním účelům, do dnešních dnů slouží jako psychiatrická léčebna. Několik dochovaných akvarelů z petrohradského zámku nasvědčuje tomu,

vytvořena interiérová instalace akcentující období konce 19. století. Malby byly vybrány pro prezentaci na výstavě *Odlesky helénského slunce* v roce 2022, na níž Národní památkový ústav spolupracoval.



Obr. 15. Etruský salonek hrabat Buquoyů v zaniklém pavilonu *Lázničky* v Tereziině údolí u Nových Hradů s výmalbou inspirovanou klasickými vzory, se sbírkou starořeckých váz a nábytkem v „etruském“ stylu včetně „lopatkovitých“ židlí. Kvaš, kolem roku 1837, sbírky státního hradu Nové Hradky v jižních Čechách.



Obr. 16. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Dión po dobytí Syrákús odpouští své manželce Arété*, olej na plátně, před rokem 1799, ze souboru čtyř maleb pocházejících z černinského zámku Petrohrad, sbírky státního zámku Krásný Dvůr.



Obr. 17. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Herodes Veliký, král Judeje, je usmiřován se svými syny za přítomnosti císaře*.



Obr. 18. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Dítě Kypselos, budoucí vládce Korinthu, úsměvem obměkčilo své vrahy*, olej na plátně, před rokem 1799, sbírky státního zámku Krásný Dvůr.



Obr. 19. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Athéňan Fókión odmítá dar makedonského krále Alexandra Velikého*, olej na plátně, před rokem 1799, sbírky státního zámku Krásný Dvůr.

N.č. obr.	Popisek umění a starožitností	Kdo a kdy
1	Porträt des Grafen von Carini	1799
2	Porträt des Grafen von Carini	1799
3	Porträt des Grafen von Carini	1799
4	Porträt des Grafen von Carini	1799
5	Porträt des Grafen von Carini	1799
6	Porträt des Grafen von Carini	1799
7	Porträt des Grafen von Carini	1799
8	Porträt des Grafen von Carini	1799
9	Porträt des Grafen von Carini	1799
10	Porträt des Grafen von Carini	1799
11	Porträt des Grafen von Carini	1799
12	Porträt des Grafen von Carini	1799
13	Porträt des Grafen von Carini	1799
14	Porträt des Grafen von Carini	1799
15	Porträt des Grafen von Carini	1799
16	Porträt des Grafen von Carini	1799
17	Porträt des Grafen von Carini	1799
18	Porträt des Grafen von Carini	1799
19	Porträt des Grafen von Carini	1799
20	Porträt des Grafen von Carini	1799

Obr. 20. Inventář obrazů zámku Petrohrad z roku 1869 ze soupisu uměleckých sbírek a antických starožitností Eugena hraběte Černína, strana se záznamem maleb France Kavčiče. Malby zakoupil mezi lety 1799–1802 Johann Rudolph Czernin (1757–1845) pro svou vídeňskou obrazárnu, později byly jeho synem Eugenem Karlem (1796–1868) převezeny na Petrohrad. Národní archiv.

že interiéry byly ve své době neoklasicistně upraveny. Černínové tomuto stylu přáli, koncem 18. století vystavěl v západních Čechách Jan Vojtěch Černín jedno z prvních zdejších sídel tohoto slohu, zámek Kozel u Štáhlav, později zděděný Valdštejnů. V 19. století nechal Jan Rudolf Černín postavit v duchu neoklasicismu zámek Lázeň na chudnickém panství, výrazně byly v tomto stylu upravovány a dekorovány interiéry Jemčiny i zámku Krásný Dvůr. V něm se dodnes dochoval pokoj vyzdobený u nás vzácně zastoupenými tapetami s pompejskými motivy na černém pozadí.

Mnohé malby a kresby s pohledy do interiérů českých a moravských zámků a dochované památky dokládají velké rozšíření stylu neoklasicismu, včetně jeho modifikací ovlivněných příklonem k určitému jednoduššímu výrazu v době empíru a biedermeieru. Tyto modifikace lze nalézt i v návrzích a realizacích pro pánovnickou rodinu a nejvyšší aristokratické kruhy s velkými finančními možnostmi. Šlo o volbu ovlivněnou idejemi estetiky této doby, nikoli o výsledek úspěšnosti či příklonu k měšťanskému charakteru, jak bývá tento náznak prvního minimalismu někdy nazýván. Nebyl také volbou všech a velice záhy jej zastínily bohaté dekorace historizujících slohů. Na svůj návrat si musel počkat až do 20. století.

Antické inspirace a český šperk 19.–21. století (pozice gemy ve šperkovém objektu)

Petja Matějovič

Antické dědictví se podílí na formální i obsahové rovině šperku v podobné míře, jako je tomu v jiných oblastech tvorby. Posuzujeme-li konkrétní šperk z libovolného časového odstupu od doby jeho vzniku, užití či záznamu o něm, často odhalujeme antické motivy, zapojujeme je do výkladu. Zaměříme-li se na šperk tvořený, nošený nebo uchovávaný v českých zemích od 19. století po současnost, pohybujeme se na půdě antických inspirací rozličného charakteru. Z mnoha hledisek nacházíme spíše útržky linií, které by bylo možno v úplnosti sledovat ve šperku bez geografického vymezení. K výjimkám, kdy na příkladech tuzemské proveniencie dokážeme představit škálu projevů určité práce s námětem či formálním vzorcem antické geneze, patří šperky s gemou i některým z rysů glyptiky.

Šperk předpokládá pozorování v čase. Vychází vstříc zachycení z dálky i obhlížení z blízka, nejlépe během pohybu díla nebo pozorovatele, za měnících se světelných podmínek. Považování díla za šperk, ať díla totožného s hmotným objektem či nikoliv, díla fyzicky nositelného či nikoliv, přináší měřítko skutečného člověka i orientaci vůči zemské tíži a osám lidského těla. Přitom nevyklučuje odklon od těchto měřítek a směrů, rozlišování dalších, nestaví mantinely rozměru artefaktu. Na poli antických inspirací můžeme pomocí příkladů tuzemské proveniencie tuto charakteristiku podpořit mimo jiné šperky, které zpodobňují Medúsu (Gorgonu) nebo zapojují tento motiv do možných interpretací. Tvář kvalit Medúsy bývá dominantním prvkem, jenž určuje vizuální dojem z celého díla, i prvkem zdánlivě podružným, chápaným jako obraz v obraze. Po identifikaci tváře s Medúsou pozorovatel nezbytně vtahuje skutečného i uvažovaného nositele do výjevu šperku, nejméně jako osobu pod ochranou gorgoneia, dále jako Gorgonu samotnou. Kupříkladu empírové soupravy situují tvář příslušné kvality díky náhrdelníku na střed hrudi ženské nositelky, díky broži patrně vycházejí vstříc volbě umístění.

U secesních hřebenů do vlasů lze uvažovat i o „pokrytí“ zadní strany těla.¹ Paletu řádů časovosti a vztahů mezi objektem, jeho částmi, nositelem a pozorovatelem rozevírá pomocí Medúsy také současný český šperk. Simona Kafková využila provázanost světa antické mytologie prezentací autorských brýlí nazvaných *Pegas* na androgynním lidském modelu, jehož uhrančivý zrak se upínal na diváka ústupkem očnice.² Lucie Houdková ve své diplomní kolekci *Hlubina*, tvořené šperky, jež tělo objímají i před tělo předstupují, vycházela z návaznosti Medúsy jako mytologické postavy a medúzy jako živočicha, konkrétně z odkazu Ovidiových *Proměn* (Ovidiovy varianty vysvětlení původu korálu)³ a díla *Kunstformen der Natur* Ernsta Heinricha Haeckela a Adolfa Giltseho.⁴ Názvem šperků však na rozdíl od Simony Kafkové antickou inspiraci neprozradila. Působnost všech položek kolekce založila

- 1 Z příkladů dochovaných v tuzemských sbírkách viz mj. Souprava náhrdelníku, brože/závěsu (přítomné oba typy upínacích prvků), páru náramkových spon, páru náušnic a jehlice, Itálie (Florence, nebo Řím; připisováno Andreu Santarellimu), 1815, zlato, malachity (kameje), Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 61802-806; Závěs, Londýn (okruh Fortunata Pia Castellaniho), po roce 1860, zlato, sklo, email, Moravská galerie v Brně, inv. č. 28325/1985; Hřeben do vlasů, Čechy (pravděpodobně Odborná škola v Turnově), kolem r. 1900, stříbro, želovina, české granáty, chalcedon, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 90401. Z bohatých fondů veřejných sbírkových institucí České republiky i mimo ni pro studii přednostně vybírám díla ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, jehož prezentační možnosti byly v minulých letech zásadně omezeny z důvodu rekonstrukce historické budovy a výstavby centrálního depozitáře.
- 2 Simona Kafková, *Pegas* (brýle - autorský objekt), 1995, plast, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 104510. Díky využití odpadu z tvorby tohoto díla autorka navíc uplatnila příbuzný tvarový vzorec i později, mimo jiné v náhrdelníku *Co zbylo z Pegase - přejetá husa*.
- 3 „Perseus vítězné ruce si umývá nabranou vodou; / aby pak hlavě s hady snad neškodil tvrdý ten písek, / listím pokryje zemi a rozprostře sítiny mořské, / na něž položí jemně tvář Medúsy, Forkovy dcery. / Stonky, dosavad čerstvé a svěží svou žíznivou dření, / nasáknou do sebe moc té příšery, dotykem ztvrdnou, / na křehký kámen vše ztuhlo, co haluzí bylo a listím. // Na četných proutcích pak zkoušely dál ten podivný zázrak / mořské víly a měly vždy radost, že se jim daří: / berou pak zárodky z nich a stále je házejí do vln. / Korály odtud až dodnes touž vlastnost trvale mají, / že když vzduch se jich dotkne, hned tvrdost do sebe přijmou: / co bylo pod vodou keřem, to nad vodou mění se v kámen.“ Ovidius, *Proměny*, kniha čtvrtá, překlad Ivana Bureše, Antická knihovna, Praha 1974, 133.
- 4 Lucie Houdková, *Hlubina* (kolekce šperků), 2010, papír, stříbro, ocel, diplomová práce na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (viz mj. náhrdelník a brož ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea v Praze, inv. č. 106533-534). Informace o inspiračních zdrojích pochází

variabilitou. S ní se musí utkat každý, kdo se šperky manipuluje. Ozvuk variability poté zaslechnou i ti, kdo dílo pozorují ve stabilní formě, udržované při nošení na těle i položení či zavěšení v galerijní instalaci. Vždy totiž zůstává přítomným průřez dojmů pohyblivosti a tuhosti.⁵ Reálné změny formy díla během samotného nošení, iniciované prostým pohybem nositele, naopak využil František Valena v prstenu *Medúsa*.⁶ Za pomoci tradičních technik i tradiční figurality zpodobil fixní tvář obklopenou vlasovými pletenci z řetízků. Se změnou polohy řetízků se figurální složka ztrácí a následně objevuje.

Dialog s výstavbou a možnostmi pohybu těla nositele specifickým způsobem rozvíjejí motivy seriální, distribuované po vnějších a vnitřních pláštích šperkových objektů, v jejich schránkách, a zároveň při středu těla nositele, jeho termínálech, při straně pravé i levé. K tematizaci tělesné symetrie, dosahu tělesných částí, směru od těla do prostoru i obráceně šperk sledovaného období často využívá figury Eróta/Amora, včetně její vícenásobné přítomnosti, případně působení skupiny Amorků/amoretů. Pracuje též s fragmentem figury, s osamoceným atributem, zejména šípem, který upozorňuje i na faktický či symbolický prostup šperku tělem člověka a na významy z toho vyplývající (obr. 1). Jiné situace lze naopak chápat spíše jako vstup nositelova těla do šperku. Tělo tehdy mění měřítko jednotlivých prvků oproti vnímání díla na neutrálním pozadí, ovlivňuje skládání obrazu. Současná autorka Petra Krausová Benešová tímto způsobem těží z napětí mezi abstrakcí a figurativitou. Svými šperky kolekce *Venuše* vybízí ke hře (obr. 2).⁷ S objektem v dlani, na hřbetu ruky i navlečeným na prstě se tělesná krajina nestejně zapojuje do výjevu, vždy nabitého erotikou, avšak buď s upřednostněním ženských křivek, či forem spíše falických.

Vedením řezu určitým obdobím, dokonce tvorbou jediného autora i nabídkou jediné zlatnické firmy, mohli bychom srovnat šperkové uplatnění izolovaných

z rozhovoru, který s autorkou vedla Petja Matějovič během prezentace kolekce na půdě školy v roce 2010.

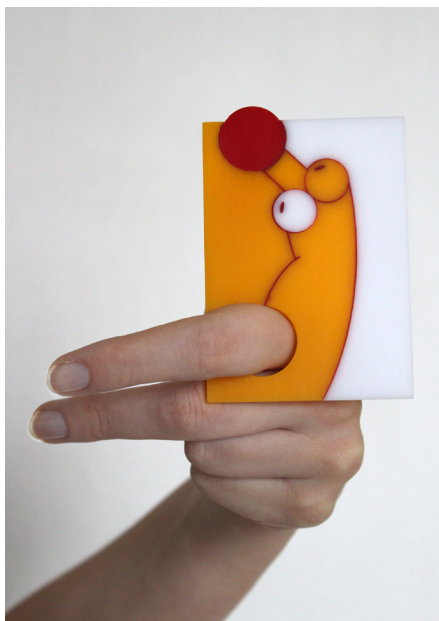
5 Průnik tohoto rázu zakládá též působnost šperků kolekce *Medusa* zahraniční autorky Kadri Mälk, datovaných do první dekády 21. století (obr. viz Thun-Hohenstein – Schmuttermeier 2015, 87).

6 František Valena, *Medúsa* (prsten), alpaka, 1977 (obr. viz Waageová 1986, nepag.).

7 Petra Krausová Benešová, *Venuše* (kolekce hmatek/prstenů), 2014, plast, klausurní práce na zadané téma *Geometrie / reflexe na Sutnara* v rámci studia na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni.



Obr. 1. Pár náušnic, Evropa, před rokem 1873, zlato (nízké ryzosti), korál (?), d. 4,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.



Obr. 2. Petra Krausová Benešová, *Venuše 6* (prsten/hmatka), 2014, plast.

výjevů z mnoha hledisek příbuzných, z dalších však kontrastních, například Faethontova pádu a Apollónovy nebeské jízdy, kdy první zpracoval J. Vokálek v okruhu Artělu,⁸ druhý se opakovaně vyskytuje v katalogu zlatnického domu Karla Štěpána z roku 1934.⁹ Vystoupily by otázky vztahů námětu, formy a stylu. K předně řešeným autorům by v takovém případě patřili Jaroslav Horejc a František Tichý, u nichž by škálu problémů doplnil i příspěvek různých provádějících zlatníků. Na díle Jaroslava Staňka, který do dějin českého šperku zasáhl zejména v šedesátých letech 20. století, bychom mohli demonstrovat sílu z antiky přejatého vzorce (inspirace granulací) jak v objektu spíše abstraktním, tak tvarově čerpajícím z vitálních sil i objektu jasně zobrazujícím.¹⁰

Odkaz antiky provází tvůrce, diváky i případné prostředníky mezi nimi, kteří se též pokoušejí o výklad díla. Odkaz antiky působí i v případě pokusu jej negovat. Na platformě antických motivů můžeme rýsovat osu komunikace mezi autorem a vnímatelem, od autorova setrvání na pozadí po konstrukci vodítek k chápání jeho tvorby. Ve šperku autor nebo spoluautor v nejširším významu slova, tedy i původce změn v díle, standardně rozhoduje zejména o způsobu manipulace s dílem a jeho nošení, o charakteru v zásadě fixním či variabilním. Podobně jako v jiných oblastech tvorby však i autor šperku může vybavit své dílo názvem, podtitulem, komentářem. Jednotlivá vnímání šperku tedy ovlivňuje skutečnost, zná-li vnímatel některá z těchto vodítek. Současná autorka Ludmila Šikolová nazvala svou – co do forem – abstraktní brož *CARDO DECUMANUS* a doprovodila ji podtitulem „Kde vzal člověk schopnost orientovat se v pravouhlém systému?“¹¹ Ke stupňům vybavenosti diváka můžeme zařadit i znalost či neznalost závěrečného otazníku.

8 J. Vokálek, *Faethónův pád* (brož), obr. viz Vondráčková 1968, 75.

9 Katalog pražské klenotnické firmy Karel Štěpán (archiv dědiců), 1934, 48–49.

10 Ozvuk vitálních sil Jaroslav Staněk rozezněl shlukem granulék mimo jiné v prstenu upomínajícím na složení květu či plodu (dílo z roku 1963, stříbro, zlato, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 63456). Za zobrazení pak můžeme považovat hadí tělo, které v roli náhrdelníku obtáčí krk nositele (dílo z roku 1964, stříbro, zlato, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 63454).

11 Šperkový objekt realizovaný v roce 2016 na základě tématu *City/Mjasto* festivalu šperku *Silver/Srebro*, který pořádá Galeria Sztuki w Legnicy.

Gema a český granát – dialog jedinečnosti a mnohosti

Vratme se však k úplné linii, naznačené v úvodu studie – k zapojení gemy či některého z rysů glyptiky. Úplnost této linie ve šperku spjatém s českými zeměmi spočívá ve využití škály forem, jejich kombinací, vzájemného postavení. Principy vytváření, nošení ani uchovávání šperku s gemami nebo glyptickými kvalitami se v prostředí českých zemí v zásadě neliší od principů zapojených v jiných regionech. Nehodnotíme přitom četnost výskytu příslušných šperků, šíří či detailní podobu jejich palety, ovlivňované mírou rozvíjení antických tradic v jednotlivých místech i obdobích.

Šperk v poloze reálného objektu může působit dojmem jediné formy, může být z libovolného hlediska sourodým. Jindy bývá sestavou prvků, které si ponechaly míru svébytnosti. Nesou tedy ozvuky minulosti sebe sama i celků, k nimž mohly patřit. Gemy, případně z gem přejaté kvality, přispívají i k prvně jmenovaným šperkům ztotožněným s jedinou formou. Širší uplatnění nacházejí ve špercích pestrých co do forem, užitých či zpřítomněných materiálů a technologií.

Gema či gemě vlastní rys vede diváka k hledání pozice motivu a jeho hranic. Právě gema mnohdy podporuje figurální i obecněji figurativní rovinu šperkového díla, bývá vodítkem k jejímu odhalení. Gema přispívá ke kontrastu obrazu a rámu i k rovnosti všech podílníků šperku. Domnívám se, že popisem zapojení gem do šperkových objektů i jejich sad lze upozornit na zákonitosti řeči šperku, zesílit dialog mezi částmi díla, vedený na lidském těle.

Komponenty šperku různou měrou manifestují přírodní procesy, fakt jejich zaznamenání člověkem, i lidské zásahy do nich, tedy člověkem ovlivněnou proměnu suroviny. Některé složky šperku chápeme především jako produkt kultury. Gema a z gemy přejatá kvalita bývají místem setkání zmíněných druhů původu. Patří k zónám smyslově přístupného průniku struktury hmoty a vnějšího tvaru, který díky vůli tvůrce hmota právě buduje. Gema se navíc vyznačuje vysokým potenciálem k uchování, k překonání délky existence členitého artefaktu, ke vstupu do nového i k přechodům mezi samostatností a rolí části.¹² Ve šperku tak gema zdůrazňuje polaritu minulosti a budoucnosti. Technologickou, kompoziční i motivickou rovinu gemy chápeme jako dědictví antiky, ač jednotlivost nemusí být ani antického původu, ani

12 K úskalím existence šperků sestavených z částí s nestejným potenciálem k dalšímu využití viz Matějovičová 2021.

záviset na mediaci glyptikou. Vzdálený čas, zpřístupněný výhledem „vzad“ i „vpřed“, gema propojuje s krátkým časovým úsekem, právě prožívaným vnímatelem šperku.

Gema bývá fixní položkou ve variabilním objektu. Mnohé šperky je nutné pro nasazení na tělo otevřít a uzavřít, pro průzkum jejich vlastního tělesa rozložit a složit. Gema si během přestavby šperku svou podobu uchovává. Mění svůj vztah k ostatním částem a mění své působení. Podporuje touhu vnímatele provést haptickou korekci zrakově odhalených vlastností, zejména ověřit zdroj dojmu plasticity.¹³ Vybízí k pozorování šperku z nestandardních úhlů, mimo jiné ze zadní strany, pokud lze od stranách tohoto rázu v díle hovořit.

Struktury šperku vracejí diváka zpět k vyššímu řádu časovosti, k horizontu vzniku prvků a jejich seskupování i přeskupování. I solitérně užitá gema přispívá k seriálnosti, a to přítomnou kompozicí, hmotou a jimi vyvolanými optickými jevy, ale také představou o celku, z něhož pochází, včetně sítě někdejších stavů hmoty i sítě námětů, příběhů a jejich možných výkladů. Sada gem tematizuje působnost platform, které se chápou studnice antické mytologie i antikizujících výtvarných vzorců. Šperky s vyšším počtem gem vykazují ambice pracovat s historickou, dlouhodobě budovanou a prezentovanou glyptickou kolekcí i vytvořit kolekci novou. Glyptická kolekce libovolného původu bývá distribuována nejen po jediném šperkovém objektu, ale po jejich soupřevě. Neprotíná se tedy jen s pohybem člověka, který obhlíží, představuje či nese konkrétní kus. Vezmeme-li jako příklad mnohadílné dámské parury raného 19. století, vychází řazení šperkových objektů i jejich pozorování ze dvou hlavních příležitostí: z vystavení v otevřené etuji a z nošení na těle během ritualizované události. Gemy se ocitají v různých pozicích. Rozsah některých parur vylučuje souběžné nošení všech kusů a předpokládá postupnou realizaci kombinací.¹⁴ Kromě faktu, že každé užití i zachycení šperků ve vizáži se odehrává v čase, tedy minimálně za

13 Viz mj. níže popisovaný prsten Jozefa Soukupa s intaglií v záhnědě (Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 89126; úplný popis díla viz pozn. 42).

14 U dámských parur 19. století svědčí o nepravděpodobnosti uplatnění všech kusů výchozího celku jednou nositelkou během jediné příležitosti, respektive její fáze, zejména vysoký počet šperků pro hlavu. Kupříkladu tzv. *Devonshire Parure*, zhotovená v 50. letech 19. století zcela mimo prostředí českých zemí, obsahovala čtyři tvarově velkorysé šperky tohoto rázu (viz Gere – Rudoie 2010, 345). *Devonshire Parure* zároveň představuje šperk, realizovaný pro osazení svébytné kolekce gem, konkrétně sbírky třetího vévody z Devonshiru (ibid., 345).

pohybu nositele, pozorovatele nebo světelného zdroje, nutno připočíst aplikaci týchž šperků různým způsobem. Vybrané glyptické prvky parur bývají vybaveny vlastní zlatnickou adjustací, která umožňuje přestavbu šperku, vyjímání jeho stavebních kamenů pro sólové uplatnění i kombinaci v jiném objektu.¹⁵ Výše zmíněná schopnost gemy být fixní položkou ve variabilním díle tím není popřena. Gema se stává odrazovým můstkem přestavby, styčným bodem postupně a opakovaně realizovaných děl.

Gema tvoří střed i výběžek šperku, místo přechodu do volného prostoru. Konstruktivně i ideově se gema propojuje s upínacím mechanismem šperku, kryje i zdůrazňuje místo styku objektu a tělesné schrány nositele. Gema poskytuje plášť zapínání, kterým náhrdelník nebo náramek dosahují formy smyčky. Scluje i rytmičuje řetězec dějů, vyjádřených výtvarnou složkou díla. Hovoří o důležitosti frontální i dorzální strany pro dosah a nahlédnutí člověka.

Kvalita mnohosti, přítomná i v solitérní gemě, ve šperku nachází protějšek ve skupinově osazených prvcích, zejména v broušených kamenech. Ve špercích nikoliv nezbytně provedených či uplatněných v českých zemích, nicméně zde patřičných, se gema setkává s českým granátem, kamenem pocházejícím výhradně z tuzemských nalezišť.¹⁶ Z hlediska svého vzniku působí gema i broušený kámen odebráním matérie, ponorem do bloku. U gemy vyústily tyto procesy do reliéfu o mnoha sklonech, výškách a hloubkách, mnohdy i do cyklu barevných plánů. Český granát obvykle ukončují rovné plošky, které svírají různé úhly. Zatímco v jediné gemě lze opakovat i sdružovat motivy, vytvářet mezi nimi hierarchii, drobné granáty vyvolávají dojem strukturované masy až svou kombinací. Polohy dialogu obou složek můžeme demonstrovat nejprve na kruhových a oválných brožích druhé poloviny 19. století, do nichž soudobá gema přispívá rozsáhlým obrazovým polem, zatímco prstence českého granátu hrají roli rámu, který respektuje tvar gemy a přenáší jej do obrysu celého šperku. Gemami bývají v těchto případech

15 Viz mj. Souprava diadému, náhrdelníku a páru náramků; firma Franz Kobek, Vídeň, před 1806, zlato, malachity, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 61799–801a, b. Každá z kamejí diadému je do aktuálního šperku fixována díky zlatnickému rámečku se šroubkem. Kteroukoli z kamejí i s jejím rámečkem je možné bez pomoci zlatníka z diadému vyjmout. Lze se domnívat, že následovalo osazení kamejí do jiných montáží, které nicméně při soupravě nejsou dochovány.

16 Viz Bartoš *et al.* 2013.



Obr. 3. Brož, střední Evropa, po polovině 19. století, stříbro, mušlovec (kamej), české granáty.

kameje v mušlovci, často s poprsím nebo hlavou dívky v pravém profilu, charakterizovanými kučeravými vlasy a věncem vinné révy či květin.

Přední místo mezi těmito šperky patří tondu ve sbírkách Moravské galerie v Brně (obr. 3). Ovládá jej glyptické vyobrazení *Bakchantky*, ukončené šikmou linií krku, pod kterou se kromě hladkého pozadí z kontrastního strata lastury uplatňují i kadeř vlasů a list révy, provedené stejně jako zbytek motivu ve světlé hmotě.¹⁷ Ve šperkařském rámu se střídají jednotlivé granáty s úseky pojednanými řadou spirál ze stříbrného drátu. Hmota poměrně velkých kamenů rámu vystupuje do prostoru, zatímco stříbrnický ornament vytváří vrstvu prolamování nad plnou základnou. Prostor je tak do vnitřních částí rámu přijímán dvěma způsoby. Glyptická i zlatnická složka šperku si odpovídají konvexkonkávním charakterem s množstvím jímek a vjemů spodních vrstev. Fasetovým brusem opatřené granáty nabízejí

17 Fyziognomií se *Bakchantka* zařazuje do skupiny pozitivních řezeb téhož námětu, ovlivněných typem *Medúsy Strozzi*, profilové hlavy intaglie z poloviny 1. století př. Kr. (British Museum, London, inv. č. 1867,0507,389).

z jistých úhlů lesk, z jiných smyslový prostup materií. Důstojně doprovázejí figurální řezbu, která mezi své vyjadřovací prostředky počítá průsvitnost.

Kamej s *Bakchantkou*, konkrétně jejím poprsím, usazuje do granátového rámu i oválná brož ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze (obr. 4). Glyptický obraz pracuje tentokrát se třemi barevnými plány. Hladce modelovaný inkarnát, provedený ve světlém stratu, se díky tomu jasně odlišuje nejen od pozadí, ale i výšek oděvu a vinné snítky, pro něž byly vyhrazeny tmavé zóny, ať přirozené nebo získané barvením. Výjev uzavírají prstence zlatnické montáže. Při gemě jde o kovový lem, jehož laloky směřují k obrazu. Kolem dokola se uplatňují před glyptickým pozadím. Tematizují skutečnost, že poprsí ženy je ukončeno uvnitř gemy, nikoliv až rámem osazení. Hlavní těleso rámu tvoří souvislý pás granátů. Díky lichoběžníkové základně přisedají granáty jeden k druhému a působnost celku zvyšují dojmem paprscitého rozpínání. Při vnějším obvodu se střetávají s ohybem prvků posledního prstence. V gemě i šperkovém rámu je vše představeno v mnohosti. Vlnění vlasů, drapérie i úponek koresponduje díky jisté schematičnosti s fasetami granátů i stříbřenými laloky rámu. Současně s posunem světla po nerovném pozadí gemy a mírně vypouklém obličejí jejího motivu bývají plošky granátů uváděny do zdánlivého pohybu. Dívčin náhrdelník, pointovaný tmavou barvou, rámuje krk nositelky podobně, jako granátový pás uzavírá celý šperk.

Ani v jedné z právě popsaných broží tedy figurální obraz přítomný v gemě nepokračuje ve zlatnickém prstenci. Dění generované výtvarnými prostředky nicméně prochází skrze všechna pole pohledové strany šperku. Existuje či se projevuje i v jiných rozlišeních vůči modu zobrazení v gemě. Jak dokládají další příbuzná díla, české granáty se dění tohoto rázu mohou účastnit i za značného odstupu vůči poloze kameje, tedy vysunuté k okraji šperku. Kromě kamenů uplatněných individuálně i kamenů přisazených k sobě v jediné řadě, jež jsme pozorovali v dosavadních příkladech, využívají kruhové a oválné brože druhé poloviny 19. století i efektu granátové masy díky tzv. kobercovému osazení.¹⁸

Brože s glypticky podaným profilem ženy a rámem s účastí českých granátů samozřejmě můžeme zařadit do širokého proudu evropského šperku, působivého dialogem figurálního obrazu a hry plošek seriálních prvků rámu. V obou složkách se mohou uplatnit i další zdroje prostorovosti oproti uvedeným příkladům

18 Viz mj. Brož, střední Evropa, po polovině 19. století, obecný kov, mušlovec (kamej), české granáty, Moravská galerie v Brně, inv. č. 20169, obr. Křížová 1994, 100–101, č. kat. 150.



Obr. 4. Brož, Čechy, kolem roku 1880, obecný kov stříbrný, mušlovec (kamej), české granáty, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

s granáty. V řezbách ženské vizáže dochází k oddělení linie nosu a brady od pozadí nejen provedením motivu v odlišném stratu, jak jsme viděli v uvedených příkladech, ale i vybráním matérie za profilem. Roli ve vnímání glyptického reliéfu hraje i skutečnost, zda obraz dámy, dovedený až k oblasti krku či poprsí, končí ještě v glyptickém pozadí, nebo je přímo obklopen šperkařským rámem. Samotný rám dosahuje vypjaté plasticity nejen materiálovou různorodostí, tedy často osazením kamenů, ale i tvarováním a povrchovou úpravou jediného média, mimo jiné



Obr. 5. Brož (součást soupravy s párem náušnic), Gebrüder Feix (firma), Albrechtice v Jizerských horách, kolem roku 1870, sklo, mosaz, ze sbírky Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

drahého kovu.¹⁹ Separaci i společné jmenovatele obrazu glyptických kvalit a rámu zlatnického charakteru nacházíme dokonce u děl provedených v jediném bloku hmoty, jak dokládají severočeské bižuterní výrobky pozdního 19. století. Antikizující hlava ženy, její pozadí i rámeček ze série konvexních elementů jsou v nich definovány v mačkaném skle jediného odstínu (obr. 5).²⁰

19 Zůstaneme-li u tématu *Bakchantky*, můžeme jmenovat brož ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Kolíně nad Rýnem, kde řezbu levého profilu ženy s výraznou prostorovou jímkou za linií nosu a brady uzavírá zlatý rám opatřený reliéfním dekorem z téhož kovu (Brož, Itálie nebo Anglie, kolem 1860–1865, zlato, mušlovec [kamej], Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln [Sammlung Rosy Petrine Sieversen], viz Chadour – Joppien 1985a, 337, č. kat. 261).

20 Viz Matějovičová 2016a, 107. Další příklady viz Nový – Provazníková 2008, nepag.

Při pozorování šperku s pozitivním profilem ženy obvykle rychle zaznameníme dialog forem ženina účesu či vegetace jejího věnce s výstupky zlatnického rámu. Svou barevností i reakcí na světlo přitom součástí řezby mohou součástí rámu účinně kontrastovat.²¹ Společně nicméně zvou k ponoru do dalších plánů objektu. Podobně jako profil ženy totiž sedí před prohlubněmi reliéfu, v případě rámu dokonce před prolomením díla. Do komunikace prvků gemy a jejího rámu však vstupují i zraku či hmatu přístupná místa celého tělesa šperku. Protějškem snadno patrných forem glyptického obrazu se tak stávají v estetické stránce šperku přiznané součásti zapínání, fixace k tělu či oděvu, a to i v případě broží.²² Zejména ve špercích, které samy obklopují a uzavírají nositele, tedy v prstenech, náramcích i náhrdelnících, vnímatel rychle odhaluje podobnost mezi prameny vlasů zobrazených ženských profilů či vegetace jejich věnců se zlatnickými formami, jež zajišťují a vyznačují ohyb díla, nutný pro vznik prostorové smyčky.²³ Další úvahy by jistě mohly zahrnout vazby mezi vrstevnatostí glyptického obrazu, směry přítomnými ve struktuře i reliéfu gemy, stabilní i měnící se formou šperku a pohyby jeho uživatele.

Vraťme se však ke spojení gemy a českého granátu. Jako kámen broušený a skupinově osazený se český granát ve šperku pozdního 19. století ocitá i v sousedství

-
- 21 Viz mj. zlatý prsten ve sbírkách Fitzwilliamova muzea v Cambridge, s glyptickým obrazem ženské hlavy v onyxu, lemovaným markazity. Formace kvadratických výstupků v bílém onyxu, která podává ženin účes, vykazuje v mnoha ohledech podobnost s markazitovým, tedy tmavým lemem. Ten však na rozdíl od glyptické složky nepouští světlo do své hmoty a dílo díky fasetování opatřuje těkavým, vždy ostře ohraničeným leskem (Prsten, patrně 18. století; montáž a kamej patrně soudobé, zlato, onyx [kamej], markazity, Fitzwilliam Museum, Cambridge [Perceval Bequest], inv. č. PER 64 [M], viz Henig – Scarisbrick – Whiting 1994, 372, č. kat. 776). Glyptickým motivem se šperk vymyká z dosud popisovaných obrazů *Bakchantek*. Účes ženy vychází ze standardu zobrazení římské císařovny Sabiny (ibid., 372).
- 22 Viz zlatá brož s korálovou řezbou *Bakchantky* ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Plně plastické vinné hrozny na hlavě zobrazené ženy nacházejí přímý protějšek jak ve sférickách zlatnického rámu, jimiž šperk vstupuje do okolního prostoru, tak ve zlaté sféře krytu šperkové jehly, patrné z přední strany šperku i při jeho fixaci na oděvu (Brož, Vídeň, kolem 1870, zlato, korál, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 80614).
- 23 Viz mj. prsten ze sbírek Britského muzea, v němž křivka ženina věnce, provedená z tmavé vrstvy sardonixu barevně kontrastní zbytku obrazu, tvarově koresponduje se zlatým prutem, který zajišťuje podobu i jednotu všech částí šperku: korunky, ramének a obroučky (Prsten, 19. století, zlato, sardonix [kamej], d. 2,5 cm; nespecifikováno, British Museum, London, inv. č. 1917,1209.3).

glyptického prvku mimořádného výponu nad základnu – plně plastické lidské hlavy. Ve šperku antickém, podobně jako v renesančním, se s tímto motivem setkáváme zejména v prstenech. Může se v nich vydělovat z masy, která tvoří i kostru díla, ať jde o prsteny celokovové nebo řezané z bloku materiálu stabilizovaného již před zásahem člověka, mimo jiných z jantaru.²⁴ Jindy bývá do prstenu zapojen jako prvek materiálově i technologicky výlučný. Při pohledu na šperk shora sedí hlava ve svém poli, příliš nepřesahuje otvor či základnu, z nichž vychází. Při dalších úhlech pozorování již hlava toto pole narušuje, propisuje se do obrysu díla a traktuje okolní prostor. Specifickou dramatickostí dodává glyptický motiv, který při svém výponu nad plochu osazení vychyluje těžiště šperku. Mezi téměř volnými hlavičkami jde zejména o obrazy dítek s rysy Amora/Kupida, zachycených v mírném natočení. Dílu dominují, tvoří jeho střed i nejvyšší niveau, jasně oddělené od ostatních částí, budovaných symetricky. Kupříkladu v renesančních prstenech se tyto hlavičky orientují souběžně s obroučkou i napříč. Buď tedy přetínají osu prstu nositele, nebo se s ní sjednocují.²⁵ Vždy vystupují ze středu příslušné tělesné části svého uživatele. Popsaným vychýlením, respektive natočením šperk i vizáž člověka obohacují o šikmici.

Za respektu k obvodu svého pole se vypínají nad rovinu osazení i glyptická podání hlav ve vysokém reliéfu. Vedle Amora či chlapce jemu podobného se v dějinách evropského šperku v této pozici setkáme s *Medúsou*²⁶ i dámou se zavítím dle pozdně gotické módy.²⁷ Pokud se neomezíme na obrazy hlav, můžeme zmínit i barokně klasicistní prsten, publikovaný Dianou Scarisbrick, jehož rovnovážnou kompozici narušuje kromě natočení hlavy zobrazeného i jeho dramatické gesto.²⁸ V prstenu

24 Antické příklady obou variant viz Di Giacomo 2016, 188–189.

25 K ukázkám první varianty patří: Prsten, západní Evropa, třetí čtvrtina 16. století, zlato, chalcedon (kamej), email, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, inv. č. G 1051 Cl., viz Chadour – Joppien 1985b, 156, č. kat. 244; Prsten, Itálie, pozdní 16. století (gema), pozdní 17. století (montáž), zlato, granát (kamej), email, British Museum, London (Franks Bequest), inv. č. AF.2023. K druhé variantě: Prsten, 16. století, zlato, onyx (kamej), email, British Museum, London (Franks Bequest), inv. č. AF.1946.

26 Z bezpočtu příkladů mj. Prsten, Itálie, 1.–2. století, zlato, achát (kamej), Schmuckmuseum, Pforzheim, viz Falk 2011, 60.

27 Obraz dámy se zavítím hlavy představuje variantu uplatnění profilu (Prsten, Francie [?], kolem 1440–1450 [kamej a montáž soudobé], zlato, achát [kamej], Victoria and Albert Museum, London, viz Campbell 2009, 76).

28 Prsten, chalcedon (kamej), další údaje neuvedeny, sbírka. S. J. Phillips, viz Scarisbrick 1993, 148.

osazená chalcedonová řezba totiž formou busty zachycuje dětského Hérakla v napražení.²⁹ Svou energii chlapec vysílá do strany, k podnětu mimo hranice díla.

Kombinaci českého granátu s řezanou hlavičkou dítěte, podanou v mírném natočení, zvolil v pozdním 19. století inventor soupravy náhrdelníku, náramku a páru náušnic, dnes uložené ve sbírkách pražského Uměleckoprůmyslového musea (obr. 6). Bývá ztotožňován s Janem Koulou, protagonistou neorenesance, jehož autorství nejspíše uvedl Jan Evangelista Koula při prodeji soupravy do muzejních sbírek.³⁰ Hlavička je jediným glyptickým prvkem soupravy. Sedí na středu jejího hlavního členu – náhrdelníku a skrze něj i na středu těla nositelky. Plně plastická, řezaná v pevné mase, hlavička dominuje šperku, konstruovanému jako prolamovaný a ohebný pás, jehož rytmus vychází z řádu klasické architektury. Zmotnění principu v něm fakticky objímá člověka, dokáže se přizpůsobit jeho schránce. Definiční prvky zajišťují linie zlatých drátků a plochy broušených granátů. Soudržnost podporují řetízky schopné přenášet i skládat síly. Průběžnou část systému představuje vlys alternujících forem. Hlavička sedí v jedné z nich. Svůj drobný sokl nenarušuje. Klene se z něj do prostoru. V rámci šperku tak činí pouze ona. Je obstoupená a modelovaná světlem. Kontrastuje tím s okolními granáty. Světlo totiž buď těká po jejich tabulkách, nebo proniká jejich hmotou, aby dalo nahlédnout spodní fasety brusu. Autor šperku pracoval s granáty tří obrysů – kruhovými, čtvercovými a kapkovitými. Každému z nich určil roli ve výstavbě díla i členění těla. Na pektorální straně se k průběžnému pásu připojuje několik řad ověsků s granátovými kruhy i kapkami. Granátům příslušných forem zde autor nejen vyhradil konkrétní etáž, ale i dráhy pro případ uvedení šperku do pohybu. Jako olovnice spadá po těle nositelky centrální přívěsek, ukončený granátovým hrotem. Spolu s řezanou hlavičkou zdůrazňuje svislou osu šperku i jeho podkladu a nabíjí šperk dynamikou. Zatímco řezba se ze šperku trvale vyklání v šikmém směru, pohyblivý přívěsek reaguje na dění mimo šperk. Přináší o tomto dění zprávy.

Broušené granáty Koulova náhrdelníku umožňovaly vnímání figurální řezby v dialogu s rovnou, hladkou a lesklou plochou a po změně světelných podmínek i s průhlednou hmotou, rafinovanou člověkem v návaznosti na krystalický

29 Scarisbrick 1993, 148.

30 Souprava byla do muzea zakoupena v roce 1942. Její součástí je i etue se značkou pražské klenotnické firmy Václava Kořínka, který je tím pádem v muzejní dokumentaci považován za realizátora díla. Etue nicméně neneso známky zhotovení dle forem příslušných šperků.



Obr. 6. Jan Koula – návrh (připsáno), Souprava náhrdelníku, náramku a páru náušnic, provedení: Václav Kořínek (připsáno), Praha, osmdesátá léta 19. století, zlato, alabastr (řezba), české granáty, perly, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

charakter. Sbírkou pražského Uměleckoprůmyslového musea dokumentuje i využití dalšího z možných modů – postavení plně plastické řezby lidské hlavy na pozadí rytiny do kamene. Zastupuje jej náramek, nikoliv nezbytně středoevropského původu, v němž dominantní skulpturu v chalcedonu doprovázejí karneolové intaglie (obr. 7). Šperk ve formě zaoblené pevné obruče graduje při středu zápěstí nositelky. Povlovnému nárůstu zlaté hmoty ramen odpovídají dvě dvojice karneolových polí nestejně velikosti. Efekt mohutného rozšíření montáže ve vrcholu díla násobí suverénní výstup plně plastického figurálního prvku z otvoru ve zlaté skořepině. Chalcedonová vsadka nejprve přejímá pravidelné klenutí zlatnické složky. Až při středu glyptického pole přechází v krk a následně v hlavu muže. Konvexní pozadí z téhož materiálu lze z určitých úhlů pohledu považovat za součást zobrazení, tedy za šíji či hrud', na rozdíl od výše popisovaných podání chlapců i odkazovaných *Medús* a dámy



Obr. 7. Náramek, Evropa, druhá čtvrtina 19. století, zlato, chalcedon (řezba), karneol (intaglie), Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

se zavítím, kde glyptické pozadí buď pozorovat nelze, nebo je od motivu odlišeno. Tvarová definice mužské hlavy šikmo protíná souvrství bělavého kamene. Obličej řezby je posazen v pravém úhlu vůči náramkovému kruhu. Natočíme-li náramek k sobě přední částí hlavy, poté se i intaglie v našich očích řádně orientují. Pozice pojistného řetízku jinak stranově nerozlišené montáže nás ujišťuje, že obličej mířil vzhůru po paži nositelky a všechny gemy tak byly snáze čitelné pro ni než pro její okolí. Řezaná hlava působí v celku díla obousměrným tahem. Ze zlatého povrchu vychází a zároveň se pod něj noří. Generuje napětí příbuzné intagliím, jejichž negativní reliéf v představách spojujeme s pozitivním obrazem, tedy i s procesem otisku.

Zaměříme-li se na formální řeč šperku bez nutnosti zapojení gem, můžeme připomenout, že náhrdelník z Koulovy soupravy i naposled zmíněný náramek představují křivky pro aplikaci na tělo nezbytně otevírané a uzavírané. První šperk se přitom díky ohebnosti přimyká k tělesným partiím a dosahuje specifické podoby pro každou nositelku. Druhý se uzavřením vrací vždy do téže formy, stanovené výhradně původcem šperku. Díky poloze na ruce však sleduje pohyb nositelky, tělesné části zodpovědné za gestikulaci. Náramek svým sevřením či posouváním

pohyb usměrňuje, nejspíše ale nepopírá pohybové vzorce konkrétního člověka. Pokud jde o dojem z glyptického prvku, náhrdelník podkládá výpon gemy kromě lesku i průhledu přítomných v ostatních složkách též prolomením na aktuální podklad. Náramek odráží prostorový náboj řezby provedené v plné hmotě jak negativním reliéfem intaglií, tak klenbou zlatého skeletu. Ten se zdá být zlatou masou. Jeho skutečnou povahu může odhalit či plně uplatnit ve vnímání nejspíše osoba s přímým přístupem k dílu, nabývající povědomí o nevelké váze objektu.

Totožná gema či glyptický motiv v různých šperkových celcích

V posledně jmenovaných případech se gema stávala svědkem tvarové proměny šperku během aplikace na tělo, v případě Koulova náhrdelníku i během pohybu nositele. Další ze sbírkových předmětů Uměleckoprůmyslového musea v Praze, secesní náhrdelník s řezbou lidské hlavy (obr. 8), nabízí zatím poslední stádium postupného a nevratného obohacování formy, doloženého publikacemi v raném 20. století. Jde o dílo Odborné školy pokračovací v Praze, vzešlé patrně z pedagogického působení Josefa Ladislava Němce.³¹ Neměnné jádro díla vzniklo spojením glyptické ženské tváře, provedené podobně jako v posledně zmíněném náramku z bělavého chalcedonu, se zlatnickou montáží, připomínající turban a límec. K bílým spánkům ženy dosedají zlaté spirály, jež mohou vedle pokrývky hlavy představovat oči zástupce říše hmyzu. Snad hledí na vnější svět místo zavřených očí kamenné tváře, na které svou polohou navazují. Nad spirálami vybíhá zlatá montáž do ramen, z nichž spadají dlouhé lamely. Lidský obličej tím získává rozsáhlé pole traktované křivkami, nabitými vitální silou. Separátně řezaná tvář tedy spolu se zlatnickou montáží vytváří širší obraz. Dnes tato srostlice sedí na průsvitném disku ze zelenavého, směrem dolů tmavěji zbarveného skla, rámovaném granátovými aplikami. Stala se středem fixní kompozice, modelované a proměňované světlem. Až v jisté vzdálenosti se nachází řada pohyblivých ověsků z granátů. Tuto dnešní situaci zachycuje již fotografie, zveřejněná ve zprávách školy pro rok 1909/1910.³²

31 Odborná škola pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře v Praze. Večerní škola, zřízená roku 1896 v přímé vazbě na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Viz Matějovičová 2016b.

32 Zpráva odborné a odborné pokračovací školy pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce, ciseléry a pasíře v Praze za XIV. školní rok 1909–1910, Praha 1910, obrazová příloha za stranou 30 s popiskou „granátové práce z oddělení pro umělé zpracování kovů“.



Obr. 8. Náhrdelník, Odborná škola pokračovací v Praze, před rokem 1910, zlato, české granáty, chalcedon, sklo, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

O několik let dříve, konkrétně v roce 1907, však školní okénko *Klenotnických listů* zachytilo srostlici masky a zlaté montáže bez disku jako samostatný závěs řetězového náhrdelníku.³³ Objekt byl i tehdy prezentován jako hotové dílo. Zůstával prolamovaným, umožňoval průhled na libovolný podklad včetně těla nositelky či vnímatele. V obou dnes známých stádiích šperku tedy chalcedonová řezba hrála roli obličej bytosti nejednoznačného charakteru, spojujícího svět člověka, hmyzu i rostlinstva; jednou s přímým zapojením nositele do výjevu, podruhé na pozadí desky materiálu s vypjatou reakcí na světelné podmínky.

Porovnat působení gemy v různých šperkových kompozicích fyzicky trvajících, nikoliv pouze dokumentovaných, samozřejmě můžeme díky existenci blízkých variant glyptického prvku. Ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea v Praze tento zážitek nabízejí gemy navržené v první polovině 20. století Josefem Drahoňovským, jím samým v některých případech nejspíše i realizované.³⁴ Jedná se o čiré intaglie mimořádně rozsáhlé plochy, která za osazení na průsvit ve šperku představuje i médium průhledu na aktuální podklad. Motívem intaglií bývá solitérní lidská postava. Za nošení ji vnímáme zároveň v prostředí glyptické matérie i na pozadí těla skutečného člověka. Uchopení dvěma šperky, které se zásadně liší v míře ambicí, demonstrují dvě téměř identické Drahoňovského intaglie s výjevem dívky hrající na lyru, rytým do spodní strany desky jednou křišťálové, podruhé skleněné, v obou případech však ve formě obdélníku orientovaného na výšku.³⁵ V glyptickém obraze autor či jej následující realizátor v obou exemplářích vyjádřil terén. Dívku usadil nad linií terénu do klasické pózy. Spodní část dívčina těla překryl draperií. Antickou tradici sledoval i zapojením atributu do dívčiny činnosti a podílem signatury na estetice díla. Gemy křišťálové, s jasně definovaným tvarem o rovných stranách a zkosených rozích, s motívem exaktně umístěným na ploše se chopila komplikovaná montáž ze stříbra, za jejíž návrhářku bývá považována Valerie Hachla-Myslivočková.³⁶ Montáž naráží na

33 *Klenotnické listy*, 1907, 1 (6), obrazová příloha za stranou 96 s popiskou „z oddělení pro umělé zpracování kovů“.

34 K dílu Josefa Drahoňovského a jeho žáků viz Cogan 2005, Cogan 2006b.

35 Výjevy totožné kompozice i ikonografie se poněkud liší mj. v prostředcích modelace, ve vztahu objemu tváře a lebky k vlasům, v poměrech částí sedacího nábytku (opěradla).

36 Náhrdelník, Josef Drahoňovský - intaglie, Valerie Hachla-Myslivočková (připsáno) - návrh montáže, Pavel Vávra - provedení montáže, Praha, třicátá léta 20. století, stříbro, horský křišťál

zklidněnou gemu ostrými i tupými úhly. Šíří kovových lamel i jejich monochromií je gemě pandánem. Formálně se propojuje s prvky glyptického motivu i rámu. Klasicizujícímu ladění české glyptické školy přitom poskytuje protiváhu. Naopak skleněná „gema“ poněkud zaobleného obrysu byla osazena do montáže neutrální, sestávající pouze ze subtilního zlatého lemu a ouška.³⁷ I v tomto případě však došel uplatnění princip dvojího rámu, kdy vnitřní rám dává motivu zpracování masy gemy samotné a vnější rám zajišťuje montáž.

Již jsme zmínili schopnost gemy překonat délku existence šperku i podat o tomto šperku svědectví. V současnosti tento potenciál využívá Simona Kafková. V náhrdelníku ze série *Staré zlomky v novém*, realizovaném v roce 2017, kupříkladu zkombinovala gemu s fragmenty montáží někdejších šperků, osazenými českými granáty (obr. 9). Do rozmluvy gemy a fragmentů montáží zde vstupuje další partner, matérie zhotovená pro účel, jemuž na rozdíl od gemy a jmenovaných fragmentů nedostála. Jde o plast pro výrobu brýlí. Barevností i vrstevnatostí připomíná sardonix. Autorka jej vyřezala do prolamované formy s několika rameny. Ramena se kříží na středu pektorální strany náhrdelníku, kde podkládají útvar ze zaniklého šperku: schematicky řezanou kamej s ženským profilem, lemovanou českými granáty. Rukopis Simony Kafkové, založený stopami zásahů, nachází protějšek v hrubosti nalezené kameje, jež svědčí naopak o masovosti někdejší produkce. Strata gemy a autorkou řezaného polymerního podkladu jsou souběžná vůči sobě i vůči tělu a oděvu nositele. Obě složky pektorálu počítají s odkrytím svých spodních vrstev, s jejich uplatněním v obrysu. Díky tomu pozorujeme v gemě tradiční figurální obraz, v polymeru abstraktní sled struktur. Zdrojem zlomků starých šperků jsou autorce nákupy v internetových aukcích. Vybírá si poškozené a neúplné šperky, běžné tuzemské výrobky 20. století, k nimž není připojena zpráva o dosavadních uživateli.

(intaglie), Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 94663. Obr. viz Matějovičová 2016a, 109 a přední strana obálky tamtéž. Valerii Hachla-Myslivočkovou uvedla jako autorku návrhu montáže poslední majitelka při prodeji šperku do muzejních sbírek v roce 1987.

37 Závěs, Josef Drahoňovský - intaglie, třicátá léta 20. století, zlato, sklo (intaglie), Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 86508. Zlatnická montáž může být gemě soudobá. Vzhled šperku je dnes ovlivněn mírným poškozením gemy - snesením hrany, která výjev na lící straně lemovala a kterou přední plocha bloku matérie přecházela do okosení.



Obr. 9. Simona Kafková, Náhrdelník ze soupravy náhrdelníku, náramku a prstenu, ze série *Staré zlomky v novém*, 2017, plast, české granáty, granáty (almandiny?), mušlovec (kamej), kov, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

Gema – součást širšího obrazu

Osazení v materiálově i technologicky pestrých dílech nebrání účasti gemy na širších výjevech. Na hranici stavebních kamenů výjevů se přitom stýkají měřítka, rozlišení nebo míry stylizace. Škálu strukturování výjevů, dopady souhry i kontrastu gemy a zlatnické montáže dokládá v českém šperku korpus prací Odborné školy v Turnově, vycházejících z návrhů pedagogů a prováděných žáky, mimo jiné v raném 20. století.³⁸ Ve šperku turnovské školy se gema a zlatnická složka často

38 Škola zřízená v roce 1883 pod názvem Odborná škola pro úpravu drahokamů; od počátku devadesátých let 19. století ustálený název C. k. odborná škola pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a umělecké zlatnictví; na sklonku 19. století C. k. odborná škola pro broušení drahokamů

stávají jak obrazem a rámem, tak zónami příběhu, podanými z nestejného stanovišť, vstřícnými pro jiný smysl či tendenci k interpretaci.³⁹ V případě šperků stylu *art deco* produkce školy a tvorba pedagogů zahrnuje i transformaci řeči stejných zlatnických forem mezi dialogem s gemou a sólovým partem. Ačkoliv jsme dosud uváděli gemu jako element s vyšším potenciálem k samostatné existenci, například šperky prováděné ve 30. letech dle návrhů pedagoga, klenotníka Františka Valeše, dodávají zlatnické složce charakter okna či rámečků filmového pásu, ať obklopují gemu, nebo prázdný prostor. Ani v jednom případě není vyloučeno zahrnutí povrchu těla i oděvu nositele. Gemy totiž opět mívají podobu rozměrných intaglií v čiré i vysoce průsvitné hmotě křišťálu.⁴⁰

Šperkové dílo se stává i místem setkání více kusů téže matérie, proměněné jak na gemu, tak broušeninu, případně ponechané ve stavu valounu, úlomku či uchopené obecně skulptivním způsobem. Potenciál těchto kombinací dlouhodobě hledal glyptik Jozef Soukup, jehož šperkařská tvorba pokrývá druhou polovinu 20. století. Za nejsilnější tendenci v ní můžeme považovat soustředění na figuru. Definoval ji v přesahujícím bloku i jako volnou skulpturu, podpořenou šperkařským rámem. Na počátku dráhy Jozef Soukup ženským torzem naznačoval napětí mezi masou kamene a jeho hranicí, potažmo hranicí šperkového novotvaru. Toto napětí sledujeme mimo jiné v trojúhelné topasové intaglii, osazené na sklonku čtyřicátých let 20. století do závěsu shodné formy, dnes součásti sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze (obr. 10). Celou výšku pole gemy vyplňuje klečící ženský akt se zvednutými pažemi, které však stejně jako hlavu nevidíme, a to nejen díky zakrytí nařasenou látkou, ale též díky jejich tušené poloze téměř mimo rozměr kamene. Kolem těla ženy přitom autor ponechal volný prostor. Jen ramena a vše

a zlatnictví i klenotnictví v Turnově. Po vzniku Československa škola přejmenována na Státní odbornou školu šperkařskou v Turnově. Viz Matějovičová 2016c; Beran – Mohr – Bečková 1984.

39 Viz mj. secesní závěsné pečetidlo s otočně osazenou sardoniovou kamejí (s frontální hlavou dívky se zavřenými očima) a montáží o ramenech charakteru siločar (obr. viz Langhamer 1974, 14); dále viz brož se zlatnický podaným rákosím, ve kterém se otevírá pohled na pozitivní řezbu chlapce s rybou v karneolonyxu; dílo navržené A. Karčem, provedené v oddělení A. Bergmanna a K. Tučka, datované k roku 1922 (obr. viz Beran – Mohr – Bečková 1984, 24).

40 Potenciál zcela prolomené zlatnické montáže bez přítomnosti gemy demonstrují šperky soupravy ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea v Praze (František Valeš, Souprava závěsu, náramku a prstenu, 1937, zlato, české granáty; inv. č. 95632–634). Kombinace montáží tohoto druhu a solitérních intaglií viz Cogan 2006a.

nad nimi míří do nejužší zóny gemy. Výjev rytý zespoďu v průhledné matérii pozorujeme skrz hladký avers. Po celém obvodu nicméně výjev ukončují vlny drapérie, provedené v kameni zespoďu i shora. Svírá je hladký zlatý rámeček, opatřený ouškem k zavěšení, situovaným v místě, kam by nejspíše ještě dosahovaly nezobrazené ruce i hlava.⁴¹ Esovíť pohyb nahého těla autor stavěl do kontrastu se zlatnickým rámečkem i v dílech s plně plastickou řezbou. V závěsu, datovaném do počátku 60. let, ženské smaragdové torzo před rám vystupuje a nerespektuje ani jeho obvod (obr. 11). Protiváhou torzu je kulovitý smaragd v rámci při závěsném oušku, tentokrát umístěném spíše mimo dosah aktu.

Jinou linii vymezil Jozef Soukup glypticky definovaným hlavám. Ve šperkových objektech se s lidskými těly nesetkávají, samozřejmě s výjimkou těla nositele či vnímatele. Hlava podaná kamennou matérií nicméně může ve šperku vést dialog s ohlazenými kameny, tzv. muglemi. Náhled na strukturu hmoty vzniklou procesem mimo dosah člověka se v takových dílech protíná se sochařským vybráním výchozího tvaru, stanovením zrnitosti povrchu, ovlivněním míry průsvitnosti z té nebo oné strany i s důrazem na rysy suroviny.

Dosud jsme popisovali zejména díla rozlišená na rub a líc, díla s jednou ze stran chápanou jako dominantně pohledovou. Šperk je nicméně objektem trojrozměrným. Jeho spojení s prostorem i pohybem skutečného nebo uvažovaného nositele tematizuje čtvrtý rozměr. I fixní, co do materiálu a formy stabilní, z mnoha hledisek tradiční šperk Jozefa Soukupa demonstruje více cestami kvality prostorovosti i zapojení různých smyslů. Prsten, provedený v raných 80. letech s podporou zlatníka Jaroslava Náprstka, uzavírá ve svém středu dutinu, za nošení vyplněnou lidským tělem.⁴² Glyptická a zlatnická složka se na formě prstenu podílejí téměř stejnou měrou. Vně navazují na mírně konvexní, především kamennou korunu kovová ramena, na protilehlé straně předmětu zúžená do obroučky. V koruně

41 K rozpracování jevů přítomných ve jmenovaném závěsu spíše latentně Jozef Soukup dospěl v roce 1978 návržením náhrdelníku se závěsem ve formě volného ženského torza, řezaného v kameni. Roli drapérie, dosedající na horní část těla, v něm již svěřil zlatnické montáži, která se tak stala přímou součástí figurálního výjevu a i sama o sobě nese jasné znaky figurativního zobrazení. Zlatnická drapérie přitom zajišťuje i fyzickou fixaci glyptického prvku do objektu. Fotografie náhrdelníku viz Vokáčová 1983, nepag.

42 Prsten, Jozef Soukup – intaglio, návrh montáže; Jaroslav Náprstek – provedení montáže, 1981; zlato, záhněda (intaglio), Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 89126.



Obr. 10. Závěs: Jozef Soukup – intagle; závěs – anonymní; 1949 nebo před 1949, zlato, topas (intagle), Uměleckoprůmyslové museum v Praze.



Obr. 11. Jozef Soukup, Závěs, 1961, zlacené stříbro, smagardy, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

nahlížíme glyptický obraz dvou hlav, realizovaný v záhnědě. Hlavy se přimykají jedna k druhé. Vypĺňují obrazové pole a podporují pnutí objektu. Úhel, který mezi sebou hlavy svírají, i jejich energie a monumentalita nacházejí odpověď v klenutí ramen a obroučky. Pozorné obhlížení šperku vede diváka k zjištění, že glyptický obraz je definován zesponu jako pozitivní. Hlavy tedy tvoří vnitřní reliéf korunky a při nošení dosedají na prst uživatele. Místo styku obou hlav dokonce běží po ose nositelova těla. Vně šperku se gema uplatňuje jako hladce vypouklá, za mnoha okolností lesklá, s obrazem posazeným uvnitř hmoty a čitelným výhradně zrakem. Uvnitř šperku obraz definuje pískovaná modelace. Nabízí odpověď na otázky, které

vyvstaly před vnímatelem líce. Rub vzrušuje haptickou kvalitou. Tváře i zde působí přetlakem vůči omezenému prostoru, tentokrát nikoliv kamennému, avšak stanovenému prstenovou obroučkou, případně i prstem nositele.

K umělcům, kteří se v běhu let vrací k již uchopeným tématům, patří též současný šperkař Jiří Urban. Ve stylově široké tvorbě, založené na zlatnické bravuře, se několikrát dotknul tématu Íkarova letu. V 90. letech a na přelomu tisíciletí připojil ke skupině vlastních prací shodně nazvaných *Íkaros* i několik variant brože ve formě kruhu definovaného řadou českých granátů, zvětšujících se směrem vzhůru, čili, jak vyplývá z okolností, k vrcholu nebeské klenby, případně myšlenky (obr. 12).⁴³ V horní polovině kruhu kříží jeho průběh téměř symetricky vyklenutá kovová lamela. Před dosažením opačné strany se však její zakřivení mění. Zpět od kruhu pak klesá esovitě rameno, zakončené velkým drahokamem, který již z vymezené plochy sestupuje a dotváří obrys šperku. Téměř symetrická lamela probíhá ve výši upínací jehly, jež za nošení perforuje podklad a zajišťuje setrvání díla na stanoveném místě. Jakoby lamela představovala počáteční, vyrovnanou dráhu letce a jehla bezpečný koridor či horizont. Při nošení lamela opticky dělí celé dílo, zatímco jehla zůstává skrytá. Nositel si polohu jehly uvědomuje, divák po ní pátrá. Pro jednotlivé exempláře brože autor vybral solitérní drahokam téměř shodné velikosti a tvaru. Vždy jde o kámen průhledný, umožňující optický vstup okolí do své masy. Kámen se vždy klene z osazny před šperk způsobem hodným kameje. V jednotlivých brožích se nicméně liší míra figurality kamene – možnost vnímat jeho reliéf jako figurální motiv, konkrétně obličej. Všechny brože se vyznačují stejnou kompozicí, poměrem mezi prvky. Míra patrnosti obličej v dominantním kameni však ovlivňuje poměr měřítek, která lze ve šperku rozlišit, zejména pokud jej chápeme jako obraz trajektorie pohybu v prostředí.⁴⁴

43 Fotografie též viz Cogan 2000, 26.

44 Urbanova série fixních a samostatných broží díky různému modu pojednání dominantního kamene nabízí srovnání s variabilním šperkem Bruce Metcalfa *Catcher for a Young Icarus*, vytvořeným v roce 1994, který sestává z etue ve formě edikuly a dvou vyjímateľných objektů, nositelných jako brože. Uživatelům tedy vedle ponechání ve výchozí adjustaci objekty umožňují aplikaci na oděv za volby jednoho či obou, v druhém případě i volbu vzájemné polohy objektů. Každý z objektů má podobu figurální plastiky odlišného měřítka i stylového pojetí, v jednom případě postavy s grimasou zoufalství, zachycené v běhu a se sítkou na násadě v ruce, v druhém drobnější postavy vybavené perutěmi podél rozpražených paží. Etue hrdiny fixuje v pozici za nošení stěží dosažitelné, navíc na pozadí nebeského prostředí nad hornatou krajinou. Na



Obr. 12. Jiří Urban, *Íkaros* (brož), raná devadesátá léta 20. století, stříbro, české granáty, křišťál.

Glyptický prvek jako zdroj pohybového náboje fixního objektu zvolila i Ludmila Šikolová, konkrétně v broži *Dáma u zubaře*, realizované po roce 2000.⁴⁵ Gemu v něm přichytila k drátěné anténě a otočila do nitra díla proti zrcadlové ploše. Aby divák

první pohled zaujme kontrast standardizovaného podání edikuly i letící postavičky vůči individualizované podobě ústředního aktéra se sífkou, tedy člověka, který se snaží odvrátit katastrofu. Zatímco nositelé Metcalfova díla volí vzájemnou polohu postav i míru jejich patrnosti okolí, zákazník Jiřího Urbana uplatňuje svou vůli již při výběru exempláře.

45 Ludmila Šikolová, *Dáma u zubaře* (brož), po roce 2000, ocel, měď, mušlovec (kamej), sklo, v majetku autorky, obr. viz Matějovičová 2016a, 105.

gemu spatřil, musí zaujmout určitou polohu vůči dílu, k níž dospívá během procesu ohledání, navíc mnohdy reaguje i na pohyb nositele. Objekt *Dáma u zubaře* je založen kombinací prvků, které dříve plnily své role v jiných celcích. Kromě gemy, přesněji mušlovcové kameje s profilem ženy, standardní vsadky šperku držené v antické tradici, se tento fakt týká i hlavního tělesa nového objektu – zubařského nástroje, konkrétně zrcátka na rukojeti. V obou případech jde o masové produkty 20. století, autorkou nejprve nalezené a poté jí samou dlouhodobě dotýkané. Aby mušlovcová dáma stejně jako divák zrcadlové plochy dosáhli, zakřivuje se anténa nového osazení gemy vysoko nad rukojetí zubařského nástroje. Trajektorie antény i rukojeti se střetávají v prázdném prostoru. Motivy v glyptickém obrazu levé se pro pozorovatele šperku stávají pravými. Díky vjemu mušlovcové dámy se pozorovatel vrací v čase, obrací se do svého nitra, uvědomuje si procesualitu světa. Zubařské zrcátko při standardním užití, ještě mimo přijetí šperkem, vchází do těla, aniž by jej narušilo. Provází však nástroj, který tělo zraňuje i proměňuje v jeho prospěch. Ludmila Šikolová tento nástroj nahradila šperkovou montáží s výraznou jehlou, určenou „pouze“ k penetraci oděvu.

Šperk bez gemy, avšak s některým z rysů glyptiky

Šperk minulosti i současnosti zapojuje kvalitu gemy i bez nutné přítomnosti reálné glyptické práce. Způsobem glyptice blízkým prezentuje strukturu materiálu, zdánlivý i skutečný reliéf, kontrast figury a pozadí i možnost jejich záměny. Uplatňuje pro glyptiku typické motivy, mimo jiné profil i *en face* lidské hlavy. Tematizuje jednotu jevů či rysů kontrastních měřítek, lidské povědomí o řádech velikosti. Podobně jako ve špercích, které se chápou hmotné gemy, nacházíme i v těchto dílech ozvuky antické tradice jak ve formální rovině, v prvcích, jejich kombinacích i míře trvání či proměny, tak v ideové složce, založené i formami, které s antikou nezbytně nespojujeme. I v příspěvku věnovaném pozicím gem ve šperkovém objektu snad můžeme v této souvislosti zmínit otázky morálky, pocitu její nadčasovosti, potřeby člověka dostát nelehkým úkolům a přijmout vlastní kořeny. V těchto souvislostech lze chápat sílu prázdných ploch a zjevně chybějících vrstev, s níž pracuje šperk raného 21. století.

Slovenská autorka Jana Machatová pomocí zlatnické technologie převádí do nositelných objektů aktuální stádia starých fotografií z rodinných alb. Za prolomení plátů monochromního kovu podává výjev skrze oděvy a atributy portrétovaných. Inkarnát ve šperkové verzi ustoupil, právě on se stal „chybějící vrstvou“. Kontury

oděvu a atributů jej ovšem vymezují. V případě zachycení více aktérů zůstává jejich vztah pevným. Do obrazu vstupuje díky prolamování tělo nositele, který může být identifikován s rolí kohokoli ze „zobrazených“ – rodiče i dítěte, milujícího i milovaného. Optický efekt šperku na aktuálním pozadí upomíná na glyptické relevantní princip odebrání hmoty, související se vznikem i ztrátou rysů. Zákonitosti vazeb vrstvy a motivu tematizuje i Veronika Opavská. Její portréty s funkcí závěsu náhrdelníku vznikají vrstvením kovových plátek členitého obrysu. Figurální kvalita závěsů však vyniká až vytvořením stínového obrazu na aktuálním podkladu, tedy díky průchodu světla skrze šperk. Lze si představit, že kromě vlastního těla a oděvu uživatelé šperku realizují stínový obraz na větších plochách, kde se zároveň prokresluje i stín jich samých. Osoba šperkem zachycená a uživatel či uživatelé se tedy zobrazují společně. I Veronika Opavská vychází z fotografie, z civilního portrétu konkrétního člověka. Ve vrženém stínu má portrét podobu tmavých plošek a linií na pozadí barvy zvoleného podkladu. Stínový obraz sjednocuje barevnost šperku, nejen závěsu s daty pro stínový portrét, ale i šperkového uchycení. Samotný závěs svou velikostí i oválnou formou odpovídá standardní gemě.

Akci uživatelů šperku provází prvkem glyptické kvality i Vladimír Komňacký. Ve šperkovém díle *Dělníci* prvkem tohoto rázu navíc koordinuje i aktéry zobrazené.⁴⁶ Dílo sestává ze tří fyzicky samostatných broží. Může jej tedy na svůj oděv aplikovat jeden člověk, ale i dva či tři lidé. Každý z nich ovlivňuje míru patrnosti celku pozicí své brože vůči pozorovateli. Trojice broží skládá výjev o dvou postavách, zjevně spojených pohybovým momentem. Přitom postavy kontrastují dobovým i společenským zařazením. Nápisovými motivy nám autor dokonce prozrazuje, že každá postava hovoří jinou řečí. Na první pohled se zdá, že si postavy mezi sebou házejí cihlu. Právě roli cihly autor přidělil prvku vzhledu gemy, konkrétně hladké karneolové destičce, jež připomíná pečetní intaglii. Při delším pozorování scény se karneol z letícího objektu stává spíše pevným bodem. Jako by existoval beze změny, zatímco lidé zobrazení i skuteční se pohybují okolo něj. Charakteru glyptického prvku tak dostává v mnoha ohledech.⁴⁷

46 Vladimír Komňacký, *Dělníci* (trojice broží), 1987, měď, mosaz, pakfong, karneol, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 104644.

47 Studie vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Uměleckoprůmyslové museum v Praze (MK000023442).

Pompejské fresky jako měřítko moderního vkusu a imaginace na přelomu 18. a 19. století

Eliška Petřeková

Po celá staletí byl Řím symbolem vědění a učnosti o klasickém světě, sjížděli se sem všichni humanisté, učenci, sběratelé i umělci, aby zde obdivovali a studovali dnes již ikonická díla, jakým je například *Apollón Belvedéřský*, socha *Láokoóna* nebo Neronův Zlatý palác. Toto neohrožené postavení Říma se však začalo otrásat přibližně v polovině 18. století, kdy se pozornost všech začala obracet na jih Itálie, kde se poblíž Neapole postupně začala odhalovat nejslavnější archeologická senzace v podobě dokonale zachovaných antických měst Pompejí a Herkulanea. Učenci a antikváři jásali nad autentickým stavem starověkých měst, laici se zatajeným dechem naslouchali dramatickým příběhům o jejich hrůzostrašné zkáze a všichni společně dychtivě vyhlíželi jakékoliv zprávy o antických starožitnostech. Jejich atraktivitu ještě více znásobil, byť nevědomky, sám neapolský král¹ svou neochotou sdílet toto nové vědění s širokými vrstvami společnosti. Aniž by tušil, jak velký zájem paradoxně vyvolá, rozhodl se svou sbírku antických starožitností (stejně jako samotné vykopávky) úzkostlivě střežit před zraky nenechavých sběratelů a senzacetivých cestovatelů. Jen vybraná část společnosti získala privilegium pohybovat se po vykopávkách, nikoliv však volně, pouze v doprovodu a po vytyčené trase.

1 Během vykopávek se na královském trůnu vystřídala řada panovníků, počínaje králem Karlem VII. Neapolským (1716–1788; vládl 1734–1759), který byl u počátků odkrývání města, přes jeho nástupce Ferdinanda IV. (I.) (1751–1825; vládl s přestávkami 1751–1825), dále Napoleona bratra Josefa Bonaparta (1768–1844; vládl 1806–1808) a později jeho švagra, generála Joachima Murata (1767–1815; vládl 1808–1815), následoval František I. Neapolsko-Sicilský (1777–1830; vládl 1825–1830), Ferdinand II. Neapolsko-Sicilský (1810–1859; vládl 1830–1859) a konče posledním králem Království Obojí Sicílie, Františkem II. Neapolsko-Sicilským (1836–1894; vládl 1859–1861).

Stejně přísná pravidla platila i pro návštěvu královského muzea, kde bylo dokonce zakázáno dělat si poznámky nebo náčrtky. Čím víc král upíral veřejnosti tyto poklady, tím víc se jich veřejnost domáhala. Po marných pokusech regulovat příval umělců,² kteří se snažili alespoň po paměti zachytit viděné starožitnosti a lokality,³ se rozhodl publikovat tyto poklady a roku 1755 za tímto účelem založil tzv. Real Accademia Ercolanese.⁴ Tato herkulánská akademie měla za úkol dohlížet na vykopávky, pečlivě studovat objevené předměty a především publikovat důstojný a dobře graficky zpracovaný pohled na vykopávky na svazích Vesuvu. Od roku 1757 do roku 1792 vydala limitovanou luxusní osmidílnou edici nazvanou *Le Antichità di Ercolano esposte*,⁵ a přestože se původně neměly tyto svazky distribuovat a měly sloužit pouze jako dary nejbližším a nejvýznamnějším členům královského dvora, velice brzy začaly vznikat pirátské kopie, které se šířily po celé Evropě v levnější a méně kvalitní edici.⁶ Další a další autoři a umělci přejímali tyto pompejské motivy a zapracovávali je do svých vydání,⁷ která si i přes své nedostatky do konce 18. století našla své místo ve všech šlechtických knihovnách a stala se běžnou součástí osvícenské erudice. Tento zájem o ilustrace nezůstal bez povšimnutí a brzy se grafická alba stala důležitým zdrojem inspirace pro umělce a dílny, kteří mimo jiné plnili přání tehdejších aristokratů, již se parafrázemi archeologických nálezu z okolí Neapole profilovali jako milovníci, a hlavně znalci antického umění.

Mezi nejoblíbenější a nevyhledávanější předlohy patřily bezpochyby motivy nástěnného malířství antických měst Herkulanea, Pompejí a i třetího, často opomíjeného města Stabiae. Důvodů k tomu bylo zřejmě více. V první řadě se antikváři i sběratelé konečně dočkali ucelené představy o podobě starověkého římského nástěnného malířství, které do té doby znali jen z pár ojedinělých příkladů. Co však všechny fascinovalo, bylo jejich neuvěřitelné množství, které se s každým dalším

2 Giustiniani 1804, 201–203.

3 Umělci byli nuceni kreslit po paměti, případně pracovali s kresbami nebo grafikami z druhé ruky, což vysvětluje, proč dělali a opakovali různé chyby. Podrobněji viz Petřeková 2021.

4 Real Accademia Ercolanese byla založena královským restriktem z 13. prosince 1755 podle modelu Accademia Etrusca di Cortona, více viz Ciardiello 2016, 217–224.

5 Nazývaná také jako *Le pitture antiche di Ercolano, Pompei, e Stabia con qualche spiegazione*, při založení Akademie se počítalo se 40 svazky, viz Ciardiello 2016, 219.

6 V Anglii Martyn – Lettice 1773; ve Francii Marechal – David 1780–1803; v Německu Kilian – von Mur 1777–1799.

7 Srov. např. de Caylus 1759; Piranesi 1778; de Saint-Non 1782; Piranesi 1807.

objeveným domem rychle zvyšovalo. Po jejich odkrytí byly speciálním postupem vyřezány ze stěn a přemístěny do královského muzea,⁸ kde podle popisů tehdejších návštěvníků zaplnily výraznou část výstavních prostor. Winckelmann při své návštěvě v roce 1762 napočítal stovky fresek v 16 místnostech v přízemí a 17 místnostech v prvním patře,⁹ přičemž toto nepředstavitelné množství ještě zveličuje švédský orientalista Jacob Jonas Björnståhl, který v roce 1777 píše o 1400 nástěnných malbách.¹⁰ Přestože se nedá na tato předimenzovaná čísla spoléhat (protože si návštěvníci nesměli v muzeu dělat poznámky, jsou jejich popisy muzea plné nepřesností, omylů a neustále opakovaných prohřešků), jsou to užitečná svědectví o zjevně působivém množství objevů. Většina z nich byla postupně zkopírována a otištěna ve zmíněných svazcích *Le Antichità di Ercolano esposte*, jak je však patrné z mnohých jiných obrazových alb a publikací, některé fresky byly oblíbenější než jiné. Mezi ty nejslavnější a nejčastěji kopírované patřily motivy ze dvou luxusních a bohatě zdobených domů, z Villy Arianny ve Stabiích a z Villy di Cicerone v samotných Pompejích.

Villa Arianna ve Stabiích se řadí mezi starověké rezidenční komplexy, nazývané „ville d’ozio“, neboli vily určené k zahálce, stavěné pro ty nejbohatší a nejvýznamnější rodiny z řad římské aristokracie, pro které se pobyt v Neapolském zálivu stal v té době skutečnou módou a demonstrací vlastního bohatství a společenského postavení. Právě odtud pochází jeden z nejoblíbenějších a nejkopírovanějších motivů 18. století, tzv. *La Venditrice di amorini*, tedy *Prodavačka amorků* (obr. 1). Scéna zobrazuje nemilovanou římskou matronu v doprovodu své služebné, která od staré ženy symbolicky přijímá lásku v podobě malého okřídleného bůžka Kupida. Freska byla objevena při vykopávkách vily v roce 1759 a již roku 1762 byla vydána ve 3. svazku herkulánské edice. Rozmachu popularity se dočkala jen o rok později, když si ji jako předlohu pro svůj obraz vybral malíř Joseph-Maria Vien (1716–1809) a pod názvem *Marchande d’Amours* jej vystavil na pařížském salónu,

8 Původně byly veškeré nálezy uloženy v královském paláci Portici nedaleko vykopávek, po silném otřesu Vesuvu roku 1779 se král rozhodl přemístit veškerou kolekci z Portici do Neapole, kde nechal nově zřídit tzv. Real Museo Borbonico. Tento náročný transport byl zahájen roku 1805 a byl dokončen teprve roku 1822. Více k fungování muzea viz Risser – Saunders 2013, 13–29; Mattusch 2005, 55; Kepartová 2007, 30.

9 Winckelmann 1762, 29–35.

10 Björnståhl 1777, 269–272.

kde sklídil nečekaný úspěch (obr. 2). Své postavy, zasazené do útulně vybaveného interiéru, okopíroval z antické předlohy téměř doslovně, pouhá dvě drobná gesta rukou pozměnil, což zaujalo Denise Diderota (1713–1784), vlivného francouzského filozofa a uměleckého kritika. Ten interpretoval způsob, jakým si společnice přidržuje přizvednutou tuniku jako odhalování jejího rozkroku, stejně tak označil gesto malého amorka za obscénní: „Škoda, že tuto kompozici poněkud kazí neslušné gesto tohoto malého motýla Lásky, kterého otrokyně drží za křídla; pravou ruku má položenou na ohybu levé paže, která při zvednutí velmi významným způsobem naznačuje míru rozkoše, kterou slibuje.“¹¹ Motiv tím získal ještě víc na přitažlivosti, protože krom ceněné antické inspirace najednou obsahoval i sexuální narážky, a tak tato scéna brzy začala žít vlastním životem. Objevovaly se další knižní reprodukce původní fresky, její parafráze najdeme u těch největších uměleckých jmen jako Jacques-Louis David (1748–1825) nebo Johann Heinrich Füssli (1741–1825),¹² a motivu se ve velkém ujaly i různé umělecké dílny a porcelánky. Byly to právě ony, které si začaly antickou scénu upravovat podle potřeby a vkusu svých zákazníků. Zatímco královská neapolská porcelánka například vyměnila drsné pozadí originálu za vzdušnou otevřenou krajinu, naopak britská porcelánka Wedgwood rozšířila tradiční skupinu postav o obětní scénu, aby tím prodloužila tvar do podoby vhodnější pro dekoraci drobných předmětů (obr. 3). Otisk této antické fresky najdeme i na českém zámku Kynžvart ve sbírce rakouského státníka a kancléře Klemense Metternicha (1773–1859). Jeho unikátní umělecká sbírka obsahuje celou řadu předmětů, odkazujících na jihoitalskou antiku, mezi nimi i drobný reliéf vyřezaný z mušloviny. Také v tomto případě se jedná o prodlouženou dekorativní destičku určenou zřejmě k výzdobě drobného objektu (obr. 4). Jako přímá předloha tentokrát posloužil mramorový reliéf (obr. 5) slavného dánského neoklasicistního sochaře Bertela Thorvaldsena (1770–1844). Ten příběh poupravil a rozšířil, když vyměnil anonymní prodavačku amorků za mytologickou Psýché s motýlymi křídly a doplnil scénu o dvě mužské postavy. Podle dobových svědectví vykládal tento příběh návštěvníkům své dílny jako protiklad

11 „C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécent de ce petit Amour papillon que l'esclave tient par les ailes; il a la main droite appuyée au pli de son bras gauche qui, en se relevant, indique d'une manière très-significative la mesure du plaisir qu'il promet.“ Diderot 1763, 179.

12 Pro reprodukce Davida a Füssliho viz Rosenblum 1967, obr. 4 a 5.



Obr. 1. *Venditrice di amorini*, freska z Villy Arianny ve Stabíích, polovina 1. století, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

chamtivého mládí, toužícího po lásce, a unaveného stáří, na které je láska příliš těžká a uniká mu.¹³ V případě kynžvartského reliéfu neznámý umělec tuto Thorvaldsenovu verzi téměř dokonale zkopíroval, vynechal pouze krajní mužskou postavu, zřejmě kvůli rozměrům destičky.

O tom, jak byla Thorvaldsenova verze populární a oblíbená mezi sběrateli, vypovídají evropské sbírky tzv. daktylioték. Daktyliotéky označují sbírky otisků gem

13 Dopis básníka a přítele Adama Oehlenschlägera adresovaný Thorvaldsenovi, pravděpodobně 1839–1840, nejpozději 1843, The Thorvaldsens Museum Archives, m33, nr. 9.



Obr. 2. Joseph-Marie Vien, *La Marchande d'Amours*, 1763, Musée national du Château de Fontainebleau.



Obr. 3. Porcelánový motiv na jaspisové destičce zn. Wedgwood, rozšířený motiv *Venditrice di amorini*, 1790–1800, soukromá sbírka.



Obr. 4. Dekorativní destička z mušloviny, motiv *The Ages of Love* podle Thorvaldsena, kolem poloviny 19. století, SZ Kynžvart.



Obr. 5. Bertel Thorvaldsen, *The Ages of Love*, po roce 1824, © Thorvaldsens Museum.

do měkkých materiálů, většinou do vosku nebo sádry, které v 18. a 19. století slavily mezi sběrateli a cestovateli velký úspěch. Sám Goethe, který vlastnil tisíce sádrových odlitků, se nechal ve své korespondenci slyšet, že není většího pokladu, který



Obr. 6. Sádřový otisk, motiv *The Ages of Love* podle Thorvaldsena, SZ Libochovice.

by se dal z Říma přivést.¹⁴ I v českém prostředí najdeme několik sérií takových daktylioték, za zmínku určitě stojí Metternichova na Kynžvartu, další například v Hořovicích nebo na zámku Veltrusy. Ve většině z nich také objevíme tuto Thorvaldsenovu verzi *Prodavačky amorků*, dokonce v úplně podobě se všemi postavami, a to na zámku Veltrusy a v Libochovicích (obr. 6). V libochovické je *Prodavačka amorků* součástí sbírky 58 kusů sádřových otisků rozličných gem, uložených v dřevěné kazetě ve třech patrech, zatímco ve Veltrusech je tento motiv součástí 84 kusů ve čtyřech kazetách.¹⁵ V obou případech se zřejmě jedná o stejného autora, kterým je řezáč gem Giovanni Liberotti, působící v Římě na ulici Via del Babuino v domě č. 105, kde svým zákazníkům nabízel otisky antických i moderních gem, uložených

14 Seidmann 1996, 65.

15 Ve Veltrusech jsou uloženy celkem tři různé série sádřových odlitků, jedna z nich dokonce v barevném provedení.

v nejslavnějších evropských sbírkách své doby, ve Vatikánských a Kapitolských muzeích, ve Florencii, Neapoli, Paříži a mnoha dalších.

V libochovické daktyliotéce také najdeme kopii druhé nejčastěji kopírované fresky z Villy Arianny ve Stabiích, která bývá často označována jako tzv. *Pantera marina*. Freska byla objevena v roce 1759 současně s *Prodavačkou amorků* a stejně tak se dočkala otištění v roce 1762 (obr. 7). Antonio Ottavio Bayardi (1694–1764), čestný člen Herkulánské akademie, v komentáři 3. svazku barvitě popisuje nahou nymfu s blondatými, zapletenými vlasy, s perlami v uších a se zlatými náramky, ležící na hřbetě mořské příšery s flekatou kůží barvy mořské vody, kterou napájí ze zlaté mísy, do které nalévá „likér“ ze zlatého džbánu.¹⁶ Scéna Nereidky, starověké mořské nymfy na mořském panterovi, byla oblíbeným dekorativním motivem již v době antiky a její popularita znovu ožila v 18. a 19. století, kdy se začala objevovat obzvláště na keramice a nábytku. Na rozdíl od jihoitalského originálu jsou však její novodobé parafráze v mnoha případech zrcadlově otočeny. Důvodem je její šíření zejména v podobě populárního grafického alba *Voyage Pittoresque ou Descriptions des Royaumes de Naples et de Sicile*, vydaného roku 1782, kde jsou všechny motivy otištěny reverzně (obr. 8). Navzdory určité technické nedokonalosti byl tento spis jednou z vůbec nejrozšířenějších publikací o jihoitalských starožitnostech a najdeme jej po celé Evropě v každé větší šlechtické knihovně. Takové zrcadlové obrácení motivu Nereidky na panterovi můžeme najít opět ve sbírce kancléře Metternicha na zámku Kynžvart, tentokrát ve sbírce antických kamejí. Ve skutečnosti se nejedná o antickou gemu, ale o opracovaný karneol z 19. století s antickým motivem (obr. 9). V tomto případě však výjimečně není zrcadlení způsobeno knižní inspirací, vysvětlení je mnohem prostší – předmět měl původně sloužit jako pečatidlo zasazené do prstenu. Důkazem je obráceně vyryté jméno autora této kameje, kterým je Tommaso Cades (1772 – po 1850). Tento italský rytec je známý zejména svými velkými soubory daktylioték, vytvořenými nejprve pro *Instituto di corrispondenza archeologica* a následně pro tehdy nově založený *Deutsches Archäologisches Institut* v Římě, obsahující 78 svazků sádrových otisků antických i novodobých gem, dodnes označovanými za jeho životní dílo.

Zmiňované reverzní motivy z grafického alba *Voyage Pittoresque* rovněž posloužily jako zdroj pro interiérové úpravy a dekorace na zámku ve Vranově nad Dyjí. Majitel panství Michal Josef hrabě Althann (1756–1800) nechal na konci

16 Bayardi 1762, 89–90, obr. XVII.



Obr. 7. *Pantera marina*, freska z Villy Arianny ve Stabíích, polovina 1. století, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Obr. 8. Rytina s motivem *Pantera marina* v reverzním zobrazení, spis *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* 2, 1782.



Obr. 9. Tommaso Cades, motiv *Pantera marina*, karneolová intaglie, před polovinou 19. století, SZ Kynžvart.

osmdesátých let 18. století zámek přestavět a upravit interiéry reprezentační enklávy prvního patra tapetovými dekoracemi v klasicistním duchu. Zakázku svěřil prozatím neznámé vídeňské dílně,¹⁷ která využila módního spisu *Voyage Pittoresque* s populárními motivy objevenými pod Vesuvem. Stejné motivy na tapetách najdeme i na dalším tehdy upraveném zámku ve správě Michala Josefa, tentokrát v Jaroslavicích, kde se však zdejší výzdoba zachovala pouze ve fragmentární podobě. Na konkrétním příkladu *Pantery mariny* ve Vranově nad Dyjí můžeme vidět, že stejně jako *Prodavačka amorků* se i tato scéna dočkala dobového rozšíření interpretace (obr. 10). Nepříliš známá scéna s nahou dívkou, která ladnými pohyby krmí podivnou stvůru, musela vyvolávat v divácích rozporuplné pocity a jejímu pochopení nepomohl ani zmiňovaný spis, protože zde byla scéna lakonicky pojmenována pouze jako *Starověká malba nalezená v Herkulaneu*. Toto neurčité označení otevřelo dveře různým interpretacím. Jeden takový příklad najdeme ve slavném anglickém parku polské kněžny Izabely Lubomirské (1736–1816) na jejím panství

17 V jedné z místností bylo objeveno pod jedním ze zrcadel francouzské jméno Jepott s chronogramem 1786, viz Kalábová 1999, 130, pozn. 15.



Obr. 10. Tapeta s motivem *Pantera marina*, ložnice, SZ Vranov nad Dyjí.

Ľańcut, kde je motiv doplněn o moralistní citát,¹⁸ ve kterém Nereidku a mořského pantera vystřídala Naděje na bájně Chiméře. I v malém konverzačním salonu zámku ve Vranově nad Dyjí najdeme drobně pozměněný motiv. Nymfě chybí v ruce důležitá nádobka, ze které by vylévala na ták tekutinu, mísa nabízená žízňivé příšeře je tak prázdná. Naopak byl do scény přidán malý amorek s obrácným lukem a prázdným toulcem. Spojení smyslné nymfy, neukojitelné a navždy hladové bestie a bezmocného bůžka lásky s gestem marnosti ve své době zaručeně rozvířilo představivost diváků a doteď inspiruje badatele mnohdy k velice

18 *L'Espérance nourrit un Chimère et la Vie S'écoule* (Naděje vyživuje klam a život uniká), více viz Petřeková 2020.

barvitým interpretacím.¹⁹ Krom textilních tapet v konverzačních salonech vranovského zámku najdeme podobnou snahu o dekorativní výzdobu interiéru i na zámku Krásný Dvůr, kde sice nakonec nedošlo k její realizaci, ale dochovaly se návrhy tapet s motivy z Pompejí, Herkulanea a Stabii.²⁰

Mezi všemi jihoitalskými freskami se však nenajde žádná, která by dokázala konkurovat souboru tzv. *Pompejských tanečnic* (obr. 11). Fresky byly objeveny roku 1748 ve *Villa di Cicerone*, těsně za branami Pompejí, na silnici vedoucí do Herkulanea.²¹ *Pompejské tanečnice*, jak bývají často označovány pro své rozevláté šaty a dramatické pohyby, ve skutečnosti zobrazují starověké bakchantky, které v řecké mytologii provázely Dionýsa, boha vína a nespoutaného veselí. Jejich kopie najdeme ve všech daktyliotékách, které zde byly zmíněny, jejich soubor je ve své úplnosti zastoupen také v salonech vranovského zámku a jejich inspiraci objevíme i mezi návrhy tapet v Krásném Dvoře (obr. 12). Podobně jako *Prodavačka amorků* se i *Bakchantky* dočkaly pozornosti anglické porcelánky Wedgwood a zejména neapolské královské porcelánky, jejíž stopu najdeme i ve sbírce kancléře Metternicha, tentokrát v podobě luxusní pozlacené loďky, ozdobené dvanácti kartušemi s poletujícími dívkami (obr. 13). *Bakchantky* se tedy objevovaly v daktyliotékách, na tapetách, kobercích, nábytku a čajových soupravách, ale na rozdíl od ostatních motivů jejich popularita překročila hranici módních dekorací aristokratických sídel.²²

Jistě tomu dopomohla slavná modelka, tanečnice a herečka Emma Hamilton (1765–1815), která díky svému manželovi, jímž byl William Hamilton (1730–1803), britský velvyslanec v Neapoli, slavný antikvář, vášnivý archeolog a vulkanolog, měla všechny novinky ze světa archeologie z první ruky. Největší slávu sklízela za své „Attitudes“, kdy při speciálních audiencích ochotně předváděla nehybné

19 Janíček 2007, 107–117.

20 Interiérové úpravy byly součástí rozsáhlé přestavby zámku, kterou zahájil tehdejší majitel panství Jan Rudolf Černín (1757–1845) těsně po návratu z Itálie v roce 1781. Je tedy k diskuzi, zda mohl pod vlivem italských cest přijít s vlastní invencí zařadit populární jihoitalské motivy do programu výzdoby. Viz Státní okresní archiv Jindřichův Hradec, Rodinný archiv Černínů z Chudenic, karton 401.

21 Svým objevem 1. června 1748 se tato vila zařadila mezi zcela první vykopané antické domy, po delší pauze (1748–1763) byly práce obnoveny roku 1763, pokračovaly přerušovaně až do roku 1778, kdy po prozkoumání a zbavení domu všech dekorací a cenného materiálu byla vila znovu pohřbena a pozemky vráceny vlastníkům. Více viz Ciardiello 2010.

22 K jiným evropským dvorům srov. Ramage 2013; Miziołek 2010; Hales – Leander Touati 2016.



Obr. 11. Soubor fresek z Villy di Cicerone, polovina 1. století, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Obr. 12. Tapeta s motivem bakchantky, společenský salón, SZ Vranov nad Dyjí.

Obr. 13. Pozlacená loďka z dílny královské neapolské porcelánky, 1. polovina 19. století, SZ Kynžvart.



pózy, ve kterých dokázala vydržet i několik minut, inspirované antickými sochami a čerstvě objevenými freskami z Pompejí. Při těchto představeních byla zahalena pouze v lehkých šatech, které mnozí diváci popisovali „jako ušlechtilou nahotu, jako měkký třpyt mramoru rýsující se pod lehkým průsvitným mušlínem“,²³ a rekvizity používala pouze zřídka, obvykle jen nějaké dítě z publika, když předváděla zrazenou Médeu. Návštěva britského velvyslance se stala jednou z hlavních atrakcí Neapole konce 18. století a návštěvníci zařazovali „Attitudes“ jeho manželky do svých itinerářů hned za návštěvu Pompejí a před výstup na Vesuv.²⁴ O jejím působivém vystoupení se napsalo téměř stejné množství zpráv jako o samotných vykopávkách a zvláště její průhledná spodnička inspirovala zástupy žen ke stejné módě, aby se alespoň na chvíli také proměnily v živoucí antické sochy. Tento módní trend se odrazil i v portrétním umění, o což se zasloužili zejména George Romney (1734–1802) a Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842), kteří jako první začali dávat přednost jednoduchým splývavým šatům před napudrovanými parukami. Byla to právě Vigée Le Brun, která Emmu Hamilton zpodobnila v rozevlátých šatech s vybuchujícím Vesuvem za zády po vzoru pompejských *Bakchantek* (obr. 14), jak ostatně potvrzuje sám název portréту *Lady Hamilton as a Bacchante* (1792). A protože Emma Hamilton byla jednou z nejvlivnějších žen tehdejší moderní společnosti a malířka si tento portrét z dob svého pobytu v Neapoli vozila s sebou na svých dlouhých cestách po evropských panovnických dvorech, začaly se objevovat další mladé aristokratky portrétované ve vlajících drapériích pompejských *Bakchantek* nebo minimálně s dýmajícím Vesuvem za zády. Jeden takový příklad můžeme najít na libochovickém portrétu hraběnky Gabriely Wratislawové z Mitrowicz, zobrazené jako bohyně hojnosti Hébé s vybuchujícím vulkánem v pozadí (obr. 15). Jak moc se pompejské *Bakchantky* staly součástí vizuální kultury tehdejší společnosti, potvrzuje také historika německého malíře Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina (1751–1829), který byl v roce 1790 svědkem bizarní situace, kdy krásná zmatená dívka vyděšeně pobíhala během lovu mezi kočáry na panství krále Ferdinanda nedaleko Neapole. Úsměvnou situaci popisoval ve svých pamětech: „Navzdory smutku, který k ní člověk cítil, protože věřila, že je její život v nebezpečí, to byl nádherný pohled pro ty, kteří mají oči pro rychlé a namáhavé pohyby krásné postavy. [...] Každá změna byla expresivní

23 Rauser 2015, 471–473.

24 Ibid., 465–466.



Obr. 14. Élisabeth Vigée Le Brun, *Lady Hamilton jako Bakchantka*, kolem 1790, Walker Art Gallery, Liverpool.



Obr. 15. Carl Joseph Agricola, portrét hraběnky Gabriely Wratislawové jako Hébé, 2. čtvrtina 19. století, SZ Libochovice.

a jasně ukazovala jak její vnitřní myšlenky, tak její štíhlou, mladistvou postavu, protože oděv těsně přiléhal díky tlaku vzduchu, kterým takřkajíc proplouvala. To, co jsem jinak obdivoval jen v umění, krásné, mladistvé, poletující figury na basreliéfech a vznášejících se tanečnicích na malbách v Herkulaneu, jsem zde viděl v přírodě.“²⁵ Jiné podobné svědectví nás vrací zpět do Neapole, kde údajně

25 „Das Gefühl ausgenommen, welches man für sie empfand, weil sie ihr Leben in Gefahr glaubte, war es ein herrlicher Anblick für den, der Augen hat für die schnelle, angestrenzte Bewegung einer schönen Gestalt. [...] Jede Wendung war ausdrucksvoll und zeigte deutlich sowohl ihr Inneres an, wie auch die schlanke, jugendliche Gestalt, weil sich das Gewand durch den Druck der Luft, durch welche sie sozusagen durchfl oh, dicht anschloß. Was ich sonst nur in der Kunst bewunderte, die schönen, jugendlichen, fliehenden Gestalten an den Basreliefs und den schwebenden Tänzerinnen auf den herkulanischen Gemälden, das sah ich hier in der Natur.“
Tischbein 1922, 248–249.

místní dívky tančily s tamburínami a házely svými spodničkami přesně jako před stovkami let na svazích Vesuvu.²⁶

Pro erudovanou část společnosti byl spíše než nezapomenutelný herecký výkon lady Hamilton rozhodující názor nejslavnějšího antikváře, Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768), dnes považovaného za zakladatele klasické archeologie a současně dějin umění. Ten o nich roku 1764 napsal: „Malované grotesky, které zde vidíte, jsou nejdokonalejší, jaké jsem viděl, a to nejen ze starých, ale i z nových prací, dokonce i těch nejkrásnějších v Raffaellových lodžích, a to jak kompozicí a výzdobou, tak provedením. [...] Obecně lze říci, že ty nejlepší malby byly nalezeny v Pompejích a jsou jimi tanečnice a kentauři na černém podkladu.“²⁷ Jeho mínění jen utvrdilo všechny učence, umělce, starožitníky a sběratele o jejich estetických kvalitách a posvětilo jejich neutuchající zájem o ně. Jejich kráse podlehl i nejslavnější neoklasicistní sochař Antonio Canova (1757–1822), který opakovaně navštívil Neapol a přilehlé vykopávky. Pompejské *Bakchantky* v umělcově tvorbě zanechaly nesmazatelnou stopu, jak potvrzuje jeho nepublikovaný skicář *Taccuini*. Ten prozrazuje, nakolik byl Canova fascinován antickými starožitnostmi a jak zejména pompejské tanečnice pomohly zformovat jeho „ladný a delikátní styl“, jak jej popisovali jeho současníci. Nápadnou podobnost s tanečnicemi najdeme zejména v jeho malířské tvorbě, kde krom lehkosti gest a pohybů to jsou hlavně prázdné monochromatické stěny, které evokují pompejské fresky, avšak nejznámějšími *Tanečnicemi* jsou tři mramorové sochy v životní velikosti, které Canova vytvořil mezi léty 1806 a 1811.²⁸ Díky mimořádné oblibě se kopie těchto mramorových soch brzy začaly objevovat ve sbírkách prominentních sběratelů a bohatých mecenášů a současně se (podobně jako pompejské fresky) i jeho *Tanečnice* staly oblíbeným dekorativním motivem šlechtických sídel.

26 Rauser 2015, 466.

27 „Die gemahlten Grottesken, die man auf diesen Stücken sieht, sind das vollkommenste, was ich gesehen habe, nicht allein von alter, sondern auch von neuer Arbeit, auch der schönsten in den Loggie des Raphaels, sowohl von Ersindung und von Zierlichkeit, als von Ausführung. [...] Ueberhaupt kann man sagen, das die besten Gemahle des Herculanischen Musei zu Pompeji gefunden worden; und dieses sind die Tanzerinnen nebst den mannlichen und weiblichen Centauren, auf einem schwarzen Grunde.“ Winckelmann 1764, 24–25.

28 *Tanečnice s rukama v bok*, 1805–1812, Ermitáž, Petrohrad; *Tanečnice s prstem na bradě*, 1809, Gypsotheca e Museo Antonio Canova, Possagno; *Tanečnice s činely*, 1809–1814, Bode Museum, Berlín.



Obr. 16. Rytina Satyra a bakchantky, spis *Le Antichità di Ercolano esposte*, 1757.

Nebyly to pouze jeho mramorové *Tanečnice*, pro které našel předlohu v pohřbených městech na svazích Vesuvu. Jedním příkladem za všechny je delikátní dvojice *Amor a Psýché* ve sbírce kancléře Metternicha na zámku Kynžvart. Z různých přípravných studií vyplývá, že mu jako inspirace posloužila freska *Fauna a bakchantky* objevená v Herkulaneu, i když není zřejmé, zda svou první rychlou skicu starověké fresky vytvořil na základě své návštěvy královského muzea v Portici, nebo mu jako

inspirace posloužila publikovaná rytina v prvním svazku tolikrát skloňovaného spisu *Le Antichità di Ercolano esposte* z roku 1757 (obr. 16). V každém případě ho mužská postava skloněná nad spoře oděnou dívkou zaujala natolik, že se rozhodl přetlumočit starověkou fresku za pomoci neoklasicistní estetiky a jejího nového ideálu krásy do podoby ikonického díla evropského neoklasicismu.²⁹

Objevení antických měst Pompejí, Herkulanea a Stabií mělo nedozírný dopad na tehdejší společnost, stojící na prahu moderní éry. Nejenže jejich zkoumání mělo vliv na formování několika vědních oborů, muzejnictví a památkové péče, ale samotná antická města se stala nedílnou součástí moderní imaginace a vizuální kultury. Motivy římského malířství, které již v antice sloužily jako dekorace domů těch nejbohatších a nejvýznamnějších rodin římské aristokracie, v 19. století znovu ožily, aby opět plnily svou původní funkci a demonstrovaly bohatství a společenské postavení svých majitelů. K této původní funkci však ještě přibyla jedna nová – díky motivům pompejského nástěnného malířství se totiž majitelé a objednavatelé nově profilovali jako znalci antického umění a dávali na odiv svůj vytříbený vkus a cit pro krásu. Všechny tyto kvality dokážeme vyčíst z drobných předmětů zámeckých sbírek ukrytých po celé Evropě, které doteď stály na okraji badatelského zájmu. Jsou to ale právě tyto nenápadné sbírkové předměty a produkty uměleckého řemesla, které nejvíce vypovídají o dobových sběratelských trendech a vkusu tehdejší společenské elity.

29 Více viz Petřeková 2014.

Paridův soud Vojtěcha Hynaise a jeho doby

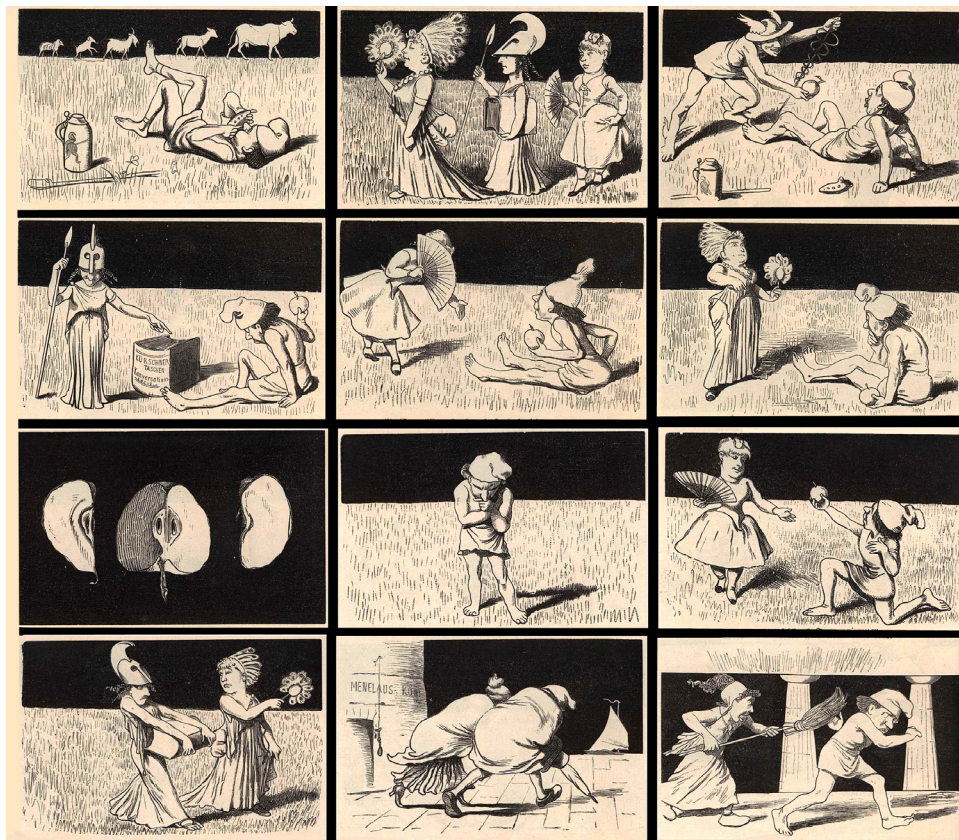
Roman Prahel

Paridův soud, oblíbený námět evropského výtvarného umění, se v 19. století znovu stával předmětem mnohých ztvárnění. Pro tuzemské prostředí se tento námět uplatňoval na úrovni velkého malovaného obrazu zvláště četně, byť poměrně složitým způsobem. To odpovídá zdejším způsobům recepcce antického dědictví i situaci na evropské umělecké scéně pozdního 19. století.

Největší závěsný obraz Vojtěcha Hynaise, *Paridův soud*, měl bohatou historii a také širší dobový kontext, teprve s jejich znalostí lze toto dílo a jeho specifika lépe vnímat a posoudit. Samotný příběh Parida patřil ve svých souvislostech k neznámějším antickým námětům, z nichž výtvarné umění čerpalo a na něž se malíři Hynaisovy doby odvolávali. Uměnímilovné publikum se přitom z velké části krylo se vzdělanými vrstvami konzumentů ilustrovaných časopisů, včetně zábavních periodik. V nich o popularitě Paridova soudu svědčí například seriál uveřejněný vřídčím německým časopisem tohoto typu, *Fliegende Blätter* (obr. 1). Tento seriál musíme brát „vážně“ z důvodu propojení antického příběhu s novým publikem. Paris zde jedná s pomocí konverzačního lexikonu, z jehož návodu se dozvídá o své volbě a o dalších souvislostech příběhu.

V nejvyšším patře dobové vizuální kultury se popularita tohoto tématu u příslušného publika promítla do tvorby obrazů galerijního formátu, putujících zpravidla po Evropě a získávaných nakonec zámožnými sběrateli nebo institucemi. Kromě *Paridova soudu* od Hynaise, jímž se tu chceme zvláště zabývat, se ve sbírkách muzeí i v databázích aukcí umění pro danou dobu objevují další ztvárnění téhož námětu, která tu lze uvést jen aproximativně, bez nároku na podrobnosti nebo na úplnost.¹

1 Obrazy s názvem *Paridův soud* (pokud není uvedeno jinak): Konstantin J. Makovski sen., 1889; Gustav Poppe, 1889; Konstantin J. Makovski, (*Bakchanále* či *Arkádie*), 1889–1890; Eduard Veith, *Paridův soud I.*, kolem roku 1890; Victor Müller, kolem roku 1890; Albert v. Keller, 1891; Henryk



Obr. 1. *Paridův soud*, *Fliegende Blätter* 82, 1885, 77–78 (zde bez připojených veršů)

Během devadesátých let 19. století a prvního desetiletí 20. století vzniklo od Londýna po Petrohrad a od Vídně až po Madrid značné množství *Paridových soudů* „galerijního“ formátu a s malířsky vynalézavou variací. Jejich mnohost svědčí celkově

Siemiradzski, 1892; Rudolf Rossler, před rokem 1893; Alfons Mucha, 1895 (Kalendář firmy Ville-mard), 1895; Vlaho Bukovac (ve výzdobě stropu schodiště Umělekohistorického muzea ve Vídni, před rokem 1891); Ferdinand Max Brecht (*Skupinka orientálních květinek*), konec 90. let; Eduard Veith, *Paridův soud II.*, kolem roku 1910.

o tom, že nadnárodní téma zůstávalo v daném období přitažlivé pro umělce i širší publikum.

Historie Hynaisova obrazu však nebyla nijak přímočará, a to platí i o kariéře malíře samotného. Vojtěch Hynais (1854–1925) se narodil ve Vídni, hlásil se ke svému českému původu a velkou část svého života prožil v Paříži. Studoval na vídeňské Akademii výtvarných umění, poté pobýval v Itálii a roku 1878 se usadil v Paříži. Tam byl ve svých pětadvaceti letech zapsán na Akademii krásných umění u Jean-Léona Gérôma. Díky svému talentu pro monumentální dekoraci se stal spolupracovníkem hlavního autora malířské výzdoby Nové pařížské opery Paula Baudryho, jemuž pomáhal při výzdobě jednoho z paláců nejbohatší rodiny Spojených států, Vanderbiltů. Mezitím se v Praze uplatňoval při soutěžích na výzdobu Národního divadla. Prosadil se také ve Vídni při výzdobě Dvorního divadla.²

Na obraz *Paridova soudu*, obraz muzejního formátu, se umělec chystal od roku 1888. Vytrvalým podporovatelem mu byl architekt a mecenáš Josef Hlávka (1831–1908). Hlávka během výstavby vídeňské Ringstrasse zbudoval řadu reprezentačních staveb, zbohatl a patřil k nejvlivnějším českým lobbistům ve Vídni. Když císař roku 1890 v součinnosti s českou politickou reprezentací schválil a dotoval pro Prahu Akademii pro vědy, slovesnost a umění, Hlávka se na jejím vedení podstatně podílel.³

Tehdy počal Hynais svůj čtyřmetrový obraz *Paridova soudu* realizovat. Finanční zázemí mu měla zajistit podpora udělovaná Ministerstvem kultury a osvěty ve Vídni. Hynaisův projekt však příslušná komise po předložení studií a skic odmítla, údajně kvůli frivolnímu způsobu zpracování námětu. Ze zachovaných zlomků argumentace komise je zřejmé i uplatnění klišé o nevhodnosti soudobých pařížských modelů při ztvárnění klasicky vznešeného námětu.⁴ Takto se Hynais poprvé setkal s ambivalentním postojem vůči kulturním standardům Paříže. Některé rozdíly mezi konvencemi umělecké scény Vídně a Paříže, a navíc také Prahy, jsou proto v obecnější rovině rovněž předmětem následující studie.

Ještě za téhož ministra však Hlávka pro Hynaise prosadil státní stipendium na jiný obraz. Poskytnuté prostředky malíři umožnily dokončit *Paridův soud* (obr. 2)

2 K Hynaisovi viz zvl. práce Marie Mžýkové (z nich zásadní nyní v přípravě); k umělci a jeho obrazu srov. zvl. Mžýková 2001.

3 Pro monografii Hlávky viz Lodr 1988.

4 Podle Kotalík 2008.

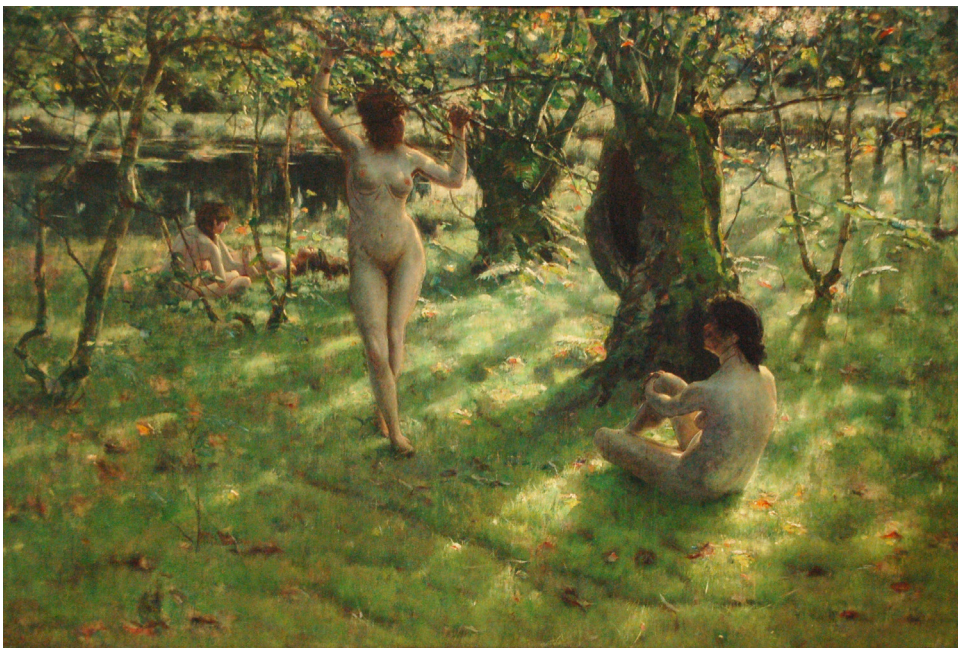


Obr. 2. Vojtěch Hynais, *Paridův soud*, 1888–1893, olej, plátno, 244 × 411 cm, Akademie věd České republiky.

a vystavit jej na pařížském Salonu roku 1894. Kromě toho mecenáš tehdy uzavřel s Hynaisem smlouvu. Podle ní měl Hlávka obraz *Paridova soudu* získat, pokud nebude během pěti let nikým zakoupen. Malíř jej směl mezitím kdekoliv vystavovat, a tak se i stalo. Po vystavení v Paříži byl obraz předveden v Kodani (1894), ve Vídni (1895), v Berlíně (1896), v Praze (1898) a v Petrohradě (1899) a v duchu Hlávkovy smlouvy s Hynaisem se pak stal hlavní ozdobou „Hlávkovy“ Akademie věd a umění, dnešní Akademie věd České republiky. Výše uvedené poznatky shrnula novější odborná literatura.⁵

Hynaise se týkala i zásadní Hlávková iniciativa ohledně povznesení Prahy v uměleckém školství, souběžná s politikou ministerstva ve Vídni. V roce 1893, již rok před dokončením *Paridova soudu*, byl Hynais jmenován profesorem Akademie výtvarných umění v Praze. Šlo o jeden z projevů rostoucí podpory spolku

5 K historii obrazu nejpodrobněji Mžýková 2001, 482–521, zvl. 492–494 a 564; Kotalík 2008.



Obr. 3. Thomas Alexander Harrison, *En Arcadie*, 1884–1885, olej, plátno, 197×290 cm, Musée d'Orsay.

sestávajícího ze zemské nobility, která zdejší Akademii umění kdysi založila a spravovala až do konce století, než ji převzal stát. Jmenování Hynaise profesorem na pražské škole je příkladem komplexnosti státní kulturní politiky. Jen krátce poté, co ministerstvo odmítlo financovat malířův projekt *Paridova soudu*, mu umožnilo s platem učitele pražské školy dál si v Paříži udržovat ateliér hostící adepty i adepty umění z Čech.

Osudy Hynaisova obrazu vybízejí ke srovnání s osudy příbuzných děl i s kariérami jejich autorů. Američan Thomas Alexander Harrison (1853–1930) se podobně jako český malíř po Světové výstavě roku 1878 přistěhoval do Paříže. Učiteli Harrisona na Akademii krásných umění byli Jean-Léon Gérôme a Jules Bastien-Lepage. Na pařížském Salonu roku 1885 měl Harrison úspěch s rozměrným obrazem *En Arcadie* (obr. 3), kterým zahájil svou kariéru v Evropě i ve Spojených státech. Tento

obraz se stal ozdobou Světové výstavy v Chicagu roku 1893, byť do veřejné sbírky byl získán až roku 1900.⁶

Jiné analogie k Hynaisově kariéře a jeho *Paridovu soudu* nabízelo prostředí střední Evropy a Vídně. Na Hynaise zapůsobil už malíř Anselm Feuerbach (1829–1880)⁷ se svým starším obrazem téhož námětu (obr. 4). Feuerbach, jeden z nejuznávanějších středoevropských malířů své doby, strávil většinu života mezi Itálií a Německem. Svého žáka inspiroval obrazy velkého formátu a stylu. Zpodobil Minervu plně oblečenou, Junonu graciózně se předvádějící a Venuši stojící k divákovi ještě cudně zády. Zdá se, že teprve v době vzniku Hynaisova obrazu se průčelní zobrazení Venuše stávalo přijatelnějším.

Evropskou proslulost získal s obrazem téhož námětu Hynaisův vrstevník, malíř, grafik a sochař Max Klinger (1857–1920).⁸ Byl následníkem „německých Římanů“, kteří chtěli klasické látky využít při konstrukci moderního obrazu. Do Paříže přišel krátce po Hynaisovi, roku 1880, a svůj *Paridův soud* (obr. 5) chystal od roku 1883. Když obraz v galerijním formátu roku 1887 dokončil a vystavil nejprve v Berlíně, vyvolal silný odpor ze strany oficiálních autorit umění. Kontroverze kolem Klingerova a jeho tvorby pokračovaly, až se jeho *Paridův soud* stal ve Vídni jedním z předmětů sporu při střetu tamních konzervativních kruhů se spolkem modernistů, založeným roku 1898 pod názvem Vídeňská secese. Vídeňští modernisté se tehdy snažili o zřízení státní galerie pro soudobé umění, tedy zvláštního fondu k nákupům z tvorby žijících umělců. K tomu skutečně došlo, ale akvizice Klingerova *Paridova soudu* se uskutečnila až darem od soukromého vlastníka obrazu roku 1901. Klinger byl natolik stigmatizován, že když jej roku 1898 ministr Hartl při obměně na vídeňské Akademii výtvarných umění navrhl do pozice učitele, pro odpor stávajícího učitelského sboru k tomu nedošlo.⁹

Peripetie Klingerova i Harrisonova obrazu se tedy v mnohém podobají peripetiím Hynaisova *Paridova soudu*. Náš malíř pobýval v Paříži déle než tito jeho vrstevníci, ale oba zmíněné příklady patrně silně zapůsobily na jeho rozhodnutí z roku 1888 vytvořit vlastní rozměrný obraz, byť v jiném duchu. Klinger ztvárnil výjev v duchu

6 Tehdy pro státní sbírku děl žijících umělců, Musée du Luxembourg.

7 Pro vztah Hynaise k Feuerbachovi viz Žákavec 1930; pro monografii Feuerbacha viz Mai 2016. Feuerbach sám předtím studoval v Paříži, srov. zvl. Boime 1980, 503–508.

8 Winkler 1980, 265–266 a 268.

9 Heerde 1993, 195.

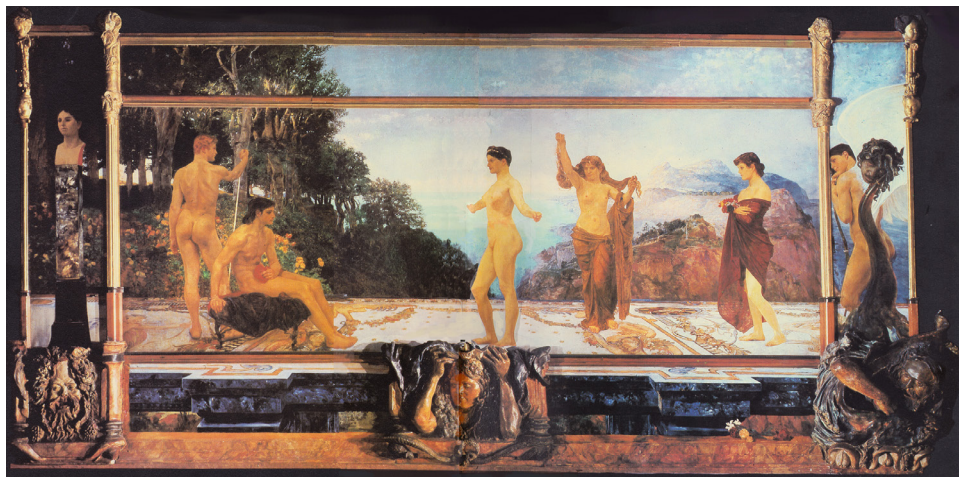


Obr. 4. Anselm Feuerbach, *Paridův soud*, 1870, olej, plátno, 228 × 443 cm, Hamburger Kunsthalle.

tragismu a „osudovosti“ soudobé německé filozofie a ve výtvarné době „Gesamkunterwerku“ oper Richarda Wagnera, zatímco Harrisonův obraz *Arkádie* klouobil naturalistické, „civilní“ znázornění výjevu s tradicí klasického námětu koupání.

Naproti tomu Hynais tehdy sledoval takříkajíc střední cestu evoluce soudobého malířství. Jeho obraz *Pravda*, úspěšný na pařížském Salonu roku 1891, předváděl klasickou personifikaci nahým ženským modelem v přírodě, vylíčené prostředky vyspělého malířského plenérismu. Námět obrazu měl aktuální podtext, protože „verismus“ se tehdy na Salonu prosazoval coby jedno z programních hesel.

Projekt obrazu o reprezentativním formátu dostával smysl v perspektivě jeho veřejné a potenciálně i muzejní prezentace. Jeho autor se v něm tedy musel vyrovnat s typicky protichůdnými požadavky modernistické umělecké scény a očekáváním širší laické veřejnosti. Tento úkol musel být nyní řešen už celkově jinak než u předchozích koryfeů oficiální umělecké scény. Hynais, Harrison i Klinger řešili úkol nově, každý po svém. Harrison pojal svůj obraz *Arkádie* v pozoruhodné době s figurální sestavou *Paridova soudu*. Jedna ze čtyř dívek vsedě přihlíží druhé, vztyčené a obrácené čelem k divákovi, což je typické pro tradici zpodobení Venuše. Klingerův *Paridův soud* zase naopak zdůrazňuje genderovou polaritu, a to už v hlavním poli obrazu, zdvojením postav na mužské straně. Přitom však celkově aranžuje



Obr. 5. Max Klinger, *Paridův soud*, 1885–1887, olej, plátno, 320 × 720 cm, Neue Galerie des Kunsthistorisches Museums.

postavy tak, aby se vyhnul výtce obscénnosti. V tomto smyslu zašel Hynais dál, když podobně jako Harrison zpodobil hrdinky výjevu v jejich nahotě.

Pokud jde o odvážné či okázalé zacházení s ženskou nuditou ve středoevropském prostředí, pro uměleckou Vídeň udal příklad Hans Makart (1840–1884). Tohoto umělce pro metropoli státu získal roku 1869 sám císař. Šlo o to aktualizovat tradici metropole v patronaci umění a zároveň vyhovět vkusu liberálně smýšlejících vrstev z okruhu nových majetných, na nichž prosperita státu závisela. Pro velký obrazový formát, pro tradiční námět i pro uplatnění ženských nudit jsou příznačné peripetie Makartova cyklu *Pět lidských smyslů* (1872–1879). Vídeňská komunita malířů holdovala umělci při oslavách jeho jubilea humornou dekorací parodující tento cyklus.¹⁰ Karikaturní parodie se soustředila na „orgiastický“, smyslný ráz Makartovy tvorby. Vystihla tak jednu z charakteristik, pro které se Makartových *Pět smyslů* nakonec nehodilo ani do salonů zámožných zákazníků. Kvůli rozporné odezvě u Makartových zákazníků i v širší veřejnosti mohla tyto obrazy

10 Lászlo von Fresckay, *Humorná dekorace k oslavě Makartova jubilea z roku 1884*. Aichelburg 1986, 55 a Prah 2019, 25.

nakonec trvale vystavovat spíš přední soukromá galerie Hugo O. Miethka než oficiální sbírka umění, kde se dnes Makartův cyklus nachází.¹¹

Průčelní expozice ženské nudy zůstala v umělecké Vídni citlivým tabu. Přesně z toho důvodu však později Gustav Klimt (1862–1918) použil tuto expozici nahé *Pravdy* při polemice spolku Vídeňská secese s konzervativně smýšlejícími vrstvami tamní umělecké komunity i publika.¹²

Pro svou dobu a prostředí zastával Hynais specifickou pozici coby český Pařížan spjatý s Vídni. Ve Vídni státní politika umění kolísala mezi přízní rozdělovanou mezi tamní konzervativce a modernisty, zatímco pro zahraničí a jmenovitě pro Paříž pěstovala svůj image liberálního patrona soudobé umělecké tvorby. Zároveň střeoevropské politiky a polemiky o soudobé umění a literaturu v podstatě reprodukovaly ráz předchozích sporů v Paříži, jen se zde přitom asi víc prosazoval způsob německého komentáře soudobé tvorby. Jednu z rovin debaty kódovala polarita idealismus *versus* naturalismus, ať už se za těmito pojmy střídavě či momentálně skrývalo cokoliv. Ambivalentní byly také postoje české výtvarné kritiky od 60. až do 80. let. A přes veškerou fascinaci uměleckou Francií je zde zřejmý i odstup, s nímž česká Praha hledala svou svébytnost vůči vzorům dominujícím soudobé zahraniční tvorbě. Negativní střeoevropský stereotyp o francouzské kultuře se týkal mimo jiné „smyslnosti“.¹³

Naproti tomu pařížské odezvy Hynaisova obrazu při jeho prvním vystavení roku 1894 vycházely z tamního kontextu a byly informované v tom smyslu, že zmíněný obraz spojovaly se střeoevropským zaujetím antickým námětem. Této antice však podle dvou zjistitelných pařížských kritik údajně chyběla zářivost, a naopak přibyla jistá pochmurnost.¹⁴ Duchaplné pařížské odezvy se takto jen okrajově dotkly aktuálnosti Hynaisova řešení mezi malířským naturalismem a novou subtilní strategií.

S ušlechtilou, „kompromisní“ verzí naturalismu à la Hynais se až do konce 90. let vyrovnával po svém rovněž český oficiální komentář umění. Svědčí o tom i pražské přijetí umělcova *Paridova soudu*. Když byl tento obraz v Praze roku 1898 konečně vystaven, zdejšímu oficiálnímu Salonu dominoval svými rozměry, malířským provedením a ovšem také námětem. Komentátoři ve většinových periodických měli sice

11 Frodl 1974, 387–389.

12 Gustav Klimt, *Nuda veritas a Závist*, 1898, *Ver sacrum* 1, 1898; Prah 2019, 11–47 (zvl. 24–29), obr. 25.

13 Prah 2006, 91–97 (zvl. 95).

14 Theinhardtová 2022, 77.

tehdy stále co dělat, aby zmírnili první dojem zdejšího publika z ženských aktů v téměř životní velikosti na obraze, který byl navíc vystaven ve stísněných prostorách. Posudky obrazu však byly sympatizující i podrobné. Z nich první dva zdůraznily poeticko-malířské kvality tohoto díla a jeden připomněl, že umělec obraz po jeho původním vystavení v Paříži ještě upravoval harmonií barev. Třetí z posudků vyzvedl Hynaisovo mistrovství, ale zároveň poukázal na jistý chlad v malířském pojetí výjevu.¹⁵ Vřelejší stanovisko zaujal mluvčí mladších vrstev české umělecké komunity, která se tehdy už zradikalizovala založením vlastního spolku modernistů. Jejich časopis *Volné směry* Hynaisův obraz plně akceptoval.¹⁶ Později, při bilanci uplynulého desetiletí, se *Volné směry* o Hynaisově *Paridovu soudu* zmiňovaly jako o obraze, který české moderní malíře definitivně nasměroval k Francii.¹⁷ Obraz tedy získal zcela výjimečný statut v plejádě českých obrazů pozdního 19. století, jejichž muzejní formát se v jistém slova smyslu už míjel s aktuálním vývojem.

Ještě jedna význačná odezva na Hynaisův obraz, a sice umělecká, sledovala aktualitu díla. Byl jím rozměrný triptych *Jaro* od Jana Preislera z roku 1900.¹⁸ Šlo ovšem o odezvu svébytnou, protože malíř, také pod vlivem jiných uměleckých podnětů, soustředil pozornost na chlapeckou postavu, k níž se pojí trojice ženských figur.

Věnujme se nyní konečně tomu, z čeho vlastně Hynais při *Paridově soudu* vycházel a k čemu směřoval. Umělec předjímal výsledek soutěže tím, že do nejnápadnější pozice umístil Venuši; Juno a Minerva zaujaly místa méně exponovaná.¹⁹ Hynais zachytil situaci přípravy soutěže. Ve srovnání s tím Klinger předváděl už samotnou soutěž bohyň a jako první před Parida uvedl Junonu s jejím typickým atributem korunky, zatímco pro obě zbývající krásy vyhradil postup obnažování. Hynais k identifikaci soutěžících vybavil Minervu, obrácenou zády k divákovi, přilbou a štítem coby jejími hlavními atributy. Ty položil na hranici prostorů obrazu a diváka. Venuši v jejích rozepjatých rukách ponechal „originálně“ její magický pás lásky, jinými malířskými ztvárněními soudu méně připomínaný. K potěšení znalců mytologie si tu navíc pohrál s atributy jednotlivých bohyň a s jejich výpůjčkami,

15 Čapek-Chod 1897–1898, 356–357; Čapek-Chod 1899, 12; Tyršová 1898, 549–550; Mádl 1897–1898, 309.

16 Jiránek 1898, 373 a 375.

17 Jiránek 1962 (1909), 14; 84.

18 Wittlich 1982, 66, obr. 114.

19 Pro ztvárnění *Paridova soudu* a jiných mytologických trojic srov. Bažant – Prah 2021, 123–130.

o nichž se zmínil už Homér.²⁰ Junoně totiž poskytl kromě typických pávů i zrcátko, v němž se jinak obvykle shlížela Venuše. Rodinný ráz zábavy pro dospělé nás malíř posílil obohacením výjevu o několik nevinných batolat. Přitom nesledoval jen implikace antického příběhu, nýbrž především cíl vytvořit moderní obraz pojatý v duchu ušlechtilého naturalismu. I když jako modely použil, jak známo, tři různé ženy, jenom matně je rozlišil v jejich fyzických dispozicích, pomíne-li se ovšem různá barva jejich vlasů.²¹ Dobová přitažlivost Hynaisova obrazu spočívá v propojení výjevů z malířských ateliérů s volnou krajinou. Bohyně se chovají nenuceně, jako profesionální modelky chystající se na konkurs u malíře. Nový potenciál však postavy získávají tím, že jsou předvedeny v exteriéru, ve světelných poměrech Hynaisovy zahrady. Vzniká tak příležitost pro pojetí obrazu jako celku, v jemných harmoniích a kontrastech barev i jejich odstínů. Fialové stíny doplňují zeleně vegetace a na pleti dvou z bohyň se uplatňuje zelený reflex okolní přírody. Těla bohyň bližších diváku nesou právě tento odraz, zatímco třetí z nich si zachovává „životnější“ zbarvení.

Hynais, stejně jako ostatní malíři v jeho době, využíval běžně jako pomůcku komerční i vlastní fotografie modelů.²² U Hynaise se však pro pozice postav nevztahují; k nim se dochovaly jen dílčí malované studie a menší kompoziční skica celku, pojetím totožná s výsledným obrazem.²³

Kromě malířských inovací má Hynaisův obraz důležitou symbolickou pointu. Navzdory celkově jemné barevnosti a nuancím tónů obrazu malíř zdůraznil hlavu Parida, přesahující horizont krajiny, a pokrývce jeho hlavy dal sytě červenou barvu. Takto se z frygické čapky pastevce Parida stala emblematická pokrývka hlavy Marianne, atribut francouzské svobodomyšlnosti. Tato aluze dává Hynaisovu *Paridovu soudu* ráz umělcovy pocty městu Paříži coby epicentru moderní kultury.

20 Homér, *Ilias* 14, 214–220.

21 Vlasy byly pýchou dobového ženského publika, podobně jako u antických bohyň, a i na jejich odlišení barvou tedy malíři záleželo; možná při tom nyní dokonce mohlo jít o symbolické zdůraznění nadnárodního rázu výjevu.

22 Pospíšilová – Vohánková 2022, zvl. 78 a 149 (stránkování před odevzdáním práce).

23 Malované dílčí akty Minervy i Venuše z let 1890–1891 se zachovaly v Západočeské galerii (Minerva, O-33) a v Národní galerii (Venuše, O-5051, O-5037, O-12769 a O-12770). Srov. též nyní nezvěstnou Hynaisovu Studii k Paridovi, *Světozor* 32, 1898, 618. Celková skica kompozice je v Národní galerii (O-8010).

Hynaisův obraz se po svém dokončení a za výsledných prezentací minul s výt-
kou frivolity, byť tento způsob vnímání *Paridových soudů* v povědomí publika stále
působil. Základní genderový potenciál námětu se v desetiletích před rokem 1900
i po něm bezpochyby stupňoval. Jednu podobu tehdejší kulturněpolitické debaty
na téma genderu po Hynaisovi vystihl jiný český Pařížan, o generaci mladší Franti-
šek Kupka (1871–1957). Na přelomu let 1896 a 1897, během svého přesídlení z Vídně
do Paříže, namaloval svébytnou variaci na téma *Paridova soudu* (obr. 6) a snad i na
Paridův soud svého staršího kamaráda Hynaise. Pro interpretaci tohoto obrazu,
který je prokazatelně krypto-autoportrétem, není zanedbatelné, že obsahuje aluzi
na Kupkovo tehdejší duševní rozpoložení a jeho vztahy se ženami.²⁴ Ještě zřejmější
a mnohem důležitější však je, že se tu proti genderové tradici salonního akade-
mismu obrací role aktivního subjektu a pasivního objektu naruby. Umělec se tu,
a to i na rozdíl od výše zmíněného Preislerova triptychu, staví do role ostentativně
odvrácené od lákadel smyslového světa.

Toto vše se sice už Hynaisova *Paridova soudu* přímo netýkalo, nicméně bez
tohoto intenzivního podnětu by se v tuzemském uměleckém prostředí jen sotva
uplatnily pozdější rozmanité variace na dané téma. Dvě z nich charakterizují
různé možnosti inscenace výjevu a rovněž podstatně odlišné tvůrčí motivace nebo
ambice. Tak Georg Jilovsky (1884–1958) ve svém rozměrném obraze učinil domi-
nantní postavou Minervu, která jako by se tu takřka stávala soudkyní v souboji
bohyň namísto Parida (obr. 7).²⁵ Vznik obrazu nápadně souvisí s umělcovou am-
bicí uplatnit se při zahájení nákupů děl žijících autorů do státem subvencované
Moderní galerie v Praze. Takřka obrácenou perspektivu při svém *Paridovu soudu*
sledoval Jilovského vrstevník Bohumil Kubišta (1884–1918). Tento avantgardista se
tehdy snažil o moderní pojetí malířské figurace inspirované klasickým uměním
a ikonografií, v daném případě mířící téměř k nivelizaci genderového rozlišení
postav výjevu (obr. 8).²⁶

Tehdejší významuplnou hru s trojicí bohyň *Paridova soudu* v českém prostředí
stvrдила i plakátová prezentace historicky významné události, zahájení provozu

24 Vachtová 1968, 13–14. Šlo o tři povahově i vzhledově různé ženy. Kupka se k *Paridovu soudu*
a variacím na něj či příbuzným námětům i později vracel, srov. např. Pravdová – Theinhardt
2018, 46, 49.

25 Pro Jilovského srov. zvl. Pařík 2005, 18–19.

26 Ke Kubišovu obrazu srov. Bažant – Prahl 2021, 126; jiný přístup viz Srp et al. 2014, 263 a 265.



Obr. 6. František Kupka, *Biblioman*, 1896–1897, olej, plátno, 94 × 151 cm, © Správa Pražského hradu.

Obecního domu v Praze, výstavou tří spolků českých výtvarných umělců. Zde se trojice jinak vzájemně rivalizujících, ba zápasících spolků výjimečně sešla, aby manifestovala společnou národní totožnost ve světě umění. Tyto spolky grafik nezaměnitelně personifikoval bustami tří bohyň *Paridova soudu*, mezi nimiž dominuje Venuše (obr. 9).

Leccos tedy svědčí o tom, že Hynais svým *Paridovým soudem*, který do Prahy velkolepě uvedl klasické téma v jeho moderním malířském ztvárnění, přispěl rovněž k tomu, že námět obrazu se tu posléze z roviny ikonografie povznesl do obecnější úrovně symbolu.



Obr. 7. Georg Jilovsky, *Paridův soud*, 1907–1910, olej, plátno, 145 × 257 cm, © Galerie Kodl.



Obr. 8. Bohumil Kubišta, *Paridův soud*, 1911, olej, plátno, 137,5 × 223 cm, © Západočeská galerie v Plzni.



Obr. 9. Jindřich Hlavín, *Plakát výstavy tří spolků českých umělců v pražském Obecním domě*, 1912, barevná litografie, 119 × 87 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

Antické reminiscence v ikonografii apsidální nástěnné malby v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři*

Helena Tůmová

Apsida kostela Stětí sv. Jana Křtitele v ulici Selská v pražské památkové zóně Stará Hostivař¹ skrývala po mnohá staletí cennou nástěnnou malbu, odkrytou a restaurovanou akademickým malířem M. Slavíkem při nedávné revitalizaci kostela, uskutečněné v letech 2007–2010.² Na dataci této nástěnné malby nemá dosud vědecká obec jednotný názor,³ průnikem jednotlivých hypotéz je datace do období mezi druhou polovinou 13. století a počátkem 14. století, tedy do doby vlády posledních přemyslovských králů, Přemysla Otakara II., Václava II. a Václava III., jehož násilnou smrtí v Olomouci roku 1306 se završila celá jedna epocha dějin zemí Koruny české.⁴ Hostivařská malba tak vznikala právě v době hospodářského

* Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“ reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

- 1 Doplnující informace o památkové zóně Stará Hostivař a statutu kostela jako památkově chráněného objektu viz <https://www.pamatkovykatolog.cz/pravni-ochrana/stara-hostivar-84715> [cit. 1. 8. 2021].
- 2 Restaurátorskými pracemi byl pověřen restaurátor Miroslav Slavík (Slavík 2007). Informace o dokumentaci restaurátorského průzkumu jsou dostupné na <https://iispp.npu.cz/carmen/detail/1122824> [cit. 1. 10. 2021], restaurátorská zpráva z 3. 6. 2007 je součástí stavebněhistorického průzkumu (Krušinová 2008, 74–75). Viz též Bartoš 2014, 115; Truncová 2019, 34.
- 3 Srov. Bartoš 2014, 111.
- 4 Výstavba kostela je na základě dostupných údajů, stavebněhistorického posouzení zdíva a archeologických průzkumů datována do období od konce 11. do poloviny 13. století. Přehled vědecké debaty k dataci kostela je detailně uveden v publikaci Z. Dragouna (Dragoun 1990, 104–106) i ve zprávě stavebněhistorického průzkumu (Krušinová 2008, 72). Autorka stavebněhistorického průzkumu uvádí jako možnou dataci buď první polovinu 13. století (Krušinová

rozmachu a velké územní i mocenské expanze českých králů,⁵ resp. v době ovlivněné mezinárodním charakterem jejich vlády, nakloněné mezikulturnímu dialogu myšlenkového a uměleckého paradigmatu.⁶

2008, 5 a 15), přelom 11. a 12. století (ibid., 36) nebo třetí čtvrtinu 12. století (ibid., 37). K poslední zmiňované dataci se zřejmě autorka průzkumu přiklání, avšak uvádí rovněž předpokládanou dobu vzniku malby na základě odborného posouzení J. Royta, a to do osmdesátých let 13. století, přičemž tato datace podle ní koreluje s předpokládanou dobou vzniku kolem poloviny 13. století, k níž se v realizovaném archeologickém průzkumu kostela přiklání rovněž archeolog Z. Dragoun, ačkoli „písemně je kostel v Hostivaři doložen až po polovině 14. století“ (Dragoun 1990, 105, 112–113; Krušinová 2008, 72–73). Kompilační přehled dějin kostela předkládá ve své obhájené diplomové práci V. Srnová (Srnová 2007, 33–44). Kostelu Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři se samostatně věnuje obhájená bakalářská práce M. Truncové (dějiny kostela viz Truncová 2019, 27–32). | Ve svém znaleckém posudku *Nástěnné malby v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři* datuje J. Royt malbu do druhé poloviny 13. století, resp. do osmdesátých let 13. století (Royt 2010, 1; srov. Krušinová 2008, 72); P. Skalický pak do devadesátých let 13. století (Skalický 2012, 538). Ve znaleckém posudku *Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Hostivaři* datuje Z. Všečeková malbu až na přelom 13. a 14. století (Všečeková 2010, 3–4). Oba znalecké posudky J. Royta a Z. Všečekové byly v době přípravy této studie dostupné na <http://www.centrumhostivar.cz/Hostivarske-fresky/> [cit. 28. 7. 2021]. A. Krušinová malbu datuje do období kolem roku 1280 (Krušinová 2008, 37). Druhá polovina 13. století jako období vzniku malby v polokruhové konše kostela (tedy datace totožná s tou, jež je uvedena ve znaleckém posudku J. Royta) je uvedena rovněž v obhájené bakalářské práci M. Truncové, jejímž vedoucím prof. J. Royt byl (Truncová 2019, 34). | Kostel byl několikrát stavebně upravován a přestavován (Krušinová 2008, 15). Byly rovněž přistavovány a upravovány budovy zázemí a byla postavena fara (1702). V 18. století bylo mimo jiné zazděno okénko ve středu apsidy a byla probourána dvě nová postranní okénka, která byla opět zazděna v devadesátých letech 19. století, kdy bylo opětovně exponováno původní románské okénko. Stavební zásahy a přibližně čtyři vápenné nátěry v apsidě v období baroka narušily původní, kompozičně jednotnou výmalbu konchy apsidy. K zásadním stavebním úpravám došlo v 19. století, kdy byl kostel rozšířen a kdy byla rovněž provedena hlínková výzdoba interiéru. Puristické zásahy a přestavby kostela v 19. století jsou hodnoceny jako vesměs negativní a nerespektující původní architektonické tvarosloví. (Krušinová 2008, 15, 74).

- 5 „V průběhu 13. století se tedy český stát stal významnou mocností, podstatně ovlivňující politické poměry v celé střední Evropě. Politika českých panovníků, po staletí sevřená a omezená střeoevropským rámcem, získala v době Přemysla Otakara II. a zejména Václava II. evropské dimenze.“ (Kuthan 1994, 9).
- 6 Jak dokládají některé souvislosti vyplývající z architektonických rozborů přemyslovských fundací 13. století (zejména hovoříme-li o době vlády Václava I.), lze v této době hovořit o slohové a stylové spjatosti s oblastmi v Porýní, rakouském a uherském Podunají a ve Francii, tedy

Jednou z největších zajímavostí této unikátní nástěnné malby je netradiční zpracování ikonografie *Maiestas Domini* a přítomnost tzv. *saeva crimina*, zoomorfních symbolů zla, smrti, hříchu či ďábla, zobrazených v podobě lva a draka, resp. baziliška pod patou Kristova kříže (obr. 1).⁷ V českém prostředí se tato ikonografie vyskytuje zřídka, jedním z příkladů je apsidální mozaika v původně románském kostele sv. Petra a Pavla v Albrechticích nad Vltavou.⁸ Doposud však chybí relevantní vědecká debata o ikonografii a vzorech, z nichž mohla kompozice malby vycházet.⁹ Tento příspěvek si neklade za cíl rekonstruovat vývojovou linii hostivařské nástěnné malby v kontextu raně středověkého nástěnného malířství a knižní iluminace, ale snaží se zejména odpovědět na otázku, zda lze v této nástěnné malbě identifikovat prvky inspirované antickými vzory, neboť již při prvním pohledu si nelze nevšimnout zřejmých konotací s pozdně antickou ikonografií.¹⁰

rovněž s okruhem západoevropského umění. V druhé polovině 13. století, v době vlády Přemysla Otakara II., již královské fundace měst, hradů či klášterů zasahují i okolní země, které v rámci expanzivní Přemyslovky politiky patřily k zemím českým – např. stavby v Dolním Rakousku či Štýrsku, přes které se do českých zemí mohly dostávat mimo jiné např. italské vlivy. V českých zemích je v té době nicméně patrný rovněž vliv severofrancouzské gotiky, filtrované přes německá území (Kuthan 1994, 20–21; 24–31; 35).

- 7 Royt uvádí „draka“ (Royt 2010, 1), Všečekková „baziliška“ (Všečekková 2010, 1).
- 8 Trůnící Kristus je zde zobrazen v mandorle, s pravou rukou pozdviženou v gestu žehnutí, v levé ruce třímá otevřený kodex s nápisem. Pod jeho nohama jsou zobrazeny symboly přemoženého zla – lev a bazilišek (Všečekková 2010).
- 9 Přehled analogií nástěnných maleb, ať již po stránce stylové či ikonografické, uvádějí ve svých znaleckých posudcích J. Royt a Z. Všečekková (Royt 2010; Všečekková 2010). Jedná se např. o románskou apsidální malbu v kostele Stěti sv. Jana Křtitele v Dolních Chabrech, v již zmiňovaném kostele sv. Petra a Pavla Albrechticích nad Vltavou či v kostele sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou (Royt zde poukazuje na analogii postavy janovického Krista Soudce ve scéně Posledního soudu, datované do období kolem roku 1310, a hostivařského Krista v mandorle s rozepjatýma rukama). Z podobných slohových principů jako v malbě v Janovicích vychází i cyklus nástěnných maleb (zobrazení Posledního soudu a Narození Páně) v románském kostele sv. Mořice v Mouřenci u Annína z první třetiny 14. století.
- 10 A to zejména s křesťanským uměním pozdní antiky Apeninského poloostrova – neboť, jak správně uvádí J. Elsner, pozdně antické křesťanské umění je nutno chápat jakožto součást klasického umění antického (srov. Elsner 1998, 23).



Obr. 1. Nástěnná malba v konše apsidy kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři.

Ústředním tématem hostivařské malby je trůnící Kristus v majestátu, tedy ikonografie *Maiestas Domini*.¹¹ Kristus je zde zobrazen nikoli jako přísný soudce (*iudex*), ale v mladistvém, apolinském vzezření jako Kristus Slitovný, Kristus Utěšitel.¹² Jedná se *de facto* o *theofanii*, tedy zobrazení – zjevení – Krista v majestátu neboli jako Pantokratora.¹³ Před postavou Krista Krále je vztyčen menší kříž s tělem

11 Christologický ikonografický repertoár s důrazem na vyjádření majestátu Krista, a tedy v jisté implicitní korelaci s ikonografií imperiální (*traditio legis/clavium, acclamatio Christi, adlocutio, manibus velatis, Christus victor, Christus iudex* atp.), je výrazněji zastoupen – v souvislosti s církevním a politickým vývojem v římské říši – od 4. století, resp. od uznání křesťanství jako *religio licita* (srov. Sekavová 2006, 63, pozn. 225).

12 Slavík 2007, 72.

13 V této souvislosti si dovoluji polemizovat s identifikací zobrazení jako Posledního soudu, jak uvádí Truncová (Truncová 2019, 34, 36), byť je samozřejmě ikonografie Posledního soudu ve středověkém umění „velmi složitým námětem“ (Royt 2007, 239). Přestože se zde setkáváme s ikonografií

Krista Ukřižovaného, spočívající na Golgotě – Kalvárii. Tato kompozice tvoří centrální osu celého výzdobného programu konchy. Skupina Krista Vítězného a Krista Ukřižovaného je rámována barevně vyplněnou mandorlou se světlou bordurou, jež odkazuje na symboliku epifanie rajske, nadpozemské dimenze, epifanii božského principu.¹⁴ S mandorlou se rovněž setkáváme v antické imperiální ikonografii, kde symbolizuje božský aspekt zobrazovaného císaře. V raně křesťanském umění symbolizovala nejen zjevení Božství (Kristus v majestátu, druhý příchod Krista – *parúsia*), ale byla také nositelkou apotropaické, ochranné funkce.¹⁵ Je zajímavé, že

Maiestas Domini, vnímám jisté odlišnosti od klasicky středověké kompozice Posledního soudu, jak ji známe z jiných vyobrazení (zejména přítomnost spasených duší po Kristově pravici, zatracených po levici, vážení duší, zobrazení nebeských a andělských zástupců, světců a světic, Deesis, zobrazení nástrojů Kristova umučení, ďábla, apokalyptických starců atp.). Rovněž přítomnost ikonografie tzv. *saeva crimina* souvisí spíše s ikonografií Krista Vítězného, ne toliko Krista jako Soudce. Již v křesťanské antice je Kristus zobrazován v majestátu (*Maiestas Domini*), a to odlišně od zobrazení Posledního soudu, jaké vidíme např. na jednom z panelů na stěně hlavní lodi v bazilice San Apollinare Nuovo v Ravenně, na němž je zobrazen Kristus, po jeho levici „padlý“ anděl zatracených duší, zobrazený v symbolické modré barvě, a červený anděl na straně spasených duší po Kristově pravici. Po Kristově pravici a levici jsou pak zobrazeny spasené duše jako ovečky a duše zavržených v podobě kozlů. Na hostivařské malbě však chybí právě onen aspekt spasených a zavržených duší, tedy ona fatální, konečná dualita, oddělení dobra od zla. V případě hostivařské malby se přikláním k významovému pojetí blízkému sémantice starokřesťanského umění. Ikonografie *Maiestas Domini* je spíše zdůrazněním vládnoucího aspektu a majestátu Krista Pantokratora, jeho všeobjímající vlády – tedy v jistém smyslu se zde uplatňuje raně křesťanská inspirace imperiální ikonografií (svrchovanost císaře, císař jako zástupce Boha na zemi), v rámci níž se i raně středověcí vládci (jak vidíme např. u Karla Velikého) vrací k symbolickému propojení svrchované pozemské a nebeské vlády. Je samozřejmě logické, že zobrazení Krista v majestátu je rovněž zobrazením užívaným v četných vyobrazeních Posledního soudu, jak jej spatřujeme v iluminacích rukopisů, na triumfálních obloucích a tympanonech katedrál či na vstupní stěně hlavních lodí bazilik (např. v bazilice Santa Maria Assunta v Torcellu v Itálii z 11.–12. století; diskuzi k dataci mozaik na západní stěně baziliky viz Krauze–Kołodziej 2017, 262–263). Přesto, nebo právě proto, pokládám za vhodné rozlišovat mezi těmito jemnými nuancemi. Domnívám se, že hostivařská malba navrhuje, být zprostředkovaně prostřednictvím zejména západno- a jihoevropského umění, právě na raně křesťanské a pozdně antické vzory.

- 14 Podobně jako v mnoha dalších raně středověkých, románských kompozicích typu Trůnu Boží milosti, *Maiestas Domini*, Posledního soudu či v ikonografii *Christus docens* apod.
- 15 Jak vidíme např. na jedné z mozaik v bazilice Santa Maria Maggiore v Římě (Mazzei 2007, 72, obr. 8). Původní tvar mandorly byl oválný, takže obklopoval celou stojící postavu (Utro 2000,

postavy lva a draka jsou posazeny pomyslně mimo tuto sféru, přesto je naznačena jejich spjatost i s touto dimenzí christologické energie, která je zároveň obsahuje i překonává, neboť jsou podrobena pod Kristovým nohama. V případě hostivařské malby tyto symboly spočívají pod patou kříže na hoře Golgotě (podobně jako toto místo později ve středověkém i novověkém umění zaujímá Adamova lebka).

Trůn, na němž sedí Kristus, reflektuje po typologické stránce trůny pozdně antického umění, jak je spatřujeme např. na starokřesťanských mozaikách, zejména pak tzv. *σκιμπόδιον*,¹⁶ tedy trůn bez zadního opěradla. Paralely nalzáme nejen na středověkých nástěnných malbách v interiérech bazilik, ale i v raně křesťanském a pozdně antickém umění Apeninského poloostrova,¹⁷ např. na nástěnné malbě z katakomb sv. Petra a Marcellina, kde je v horním pásu zobrazen *Christus docens*

211). V románském monumentálním malířství i v umění knižní iluminace se setkáváme s nejrůznějšími variantami mandorly, není neobvyklý ani její kulovitý tvar („aureola“), tvar „oslího hřbetu“, vycházející z architektury hispánského prostředí, ovlivněného uměním islámu, nebo mandorla ve tvaru čísla osm, jak vidíme na některých španělských iluminovaných rukopisech (viz např. opisy Beata z Liébany).

16 Sotira 2013, 10.

17 Znázornění segmentů na hostivařském trůnu na první pohled evokuje řady malých „cihliček“, jako by se jednalo o vyzdíváný základ trůnu. Jde o značně zjednodušenou stylizaci honosně vykládaných pozdně antických a raně středověkých trůnů, nebo o naznačení skutečného zdiva? Na nástěnných malbách z 11. století v bazilice Sant'Angelo in Formis u Capuy v jižní Itálii, v nichž se propojují prvky jihoitalské (kampánské) a byzantské školy, jsou vyobrazeny variabilně zdobené trůny (Cammarota et al. 2013, 1). Na jednom z nich, v zobrazení ikonografie *Maiestas Domini*, je Kristus usazen na trůnu s veristicky ztvárněným zdobením v podobě vyřezávaných florálních rozvilin a akantů s naznačeným zlacením. Na jiné malbě z téže baziliky je však znázorněn trůn s pokročilou stylizací výzdoby, zřejmě v podobě kazet, vykládaných gemami. Ostatně podobnou stylizaci výzdoby Kristova trůnu, připomínající spíše než vykládaní drahými kameny (gemami) řady miniaturních cihel, můžeme spatřit v kompozici *Maiestas Domini* na nástěnné malbě z 12. či počátku 13. století v refektáři románského opatství Saint-André de Lavaudieu ve Francii, na níž je zobrazen trůnící Kristus v mandorle, obklopený symboly čtyř evangelistů (dostupné na <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/oc/Fo8.Lavaudieu.0128.JPG> [cit. 29. 1. 2022]). Zvláštností této malby je tvar a rozsah mandorly, jež tvarem připomíná spíše jakýsi kruhový nimbus nad trůnem, resp. za horní polovinou Kristova těla (tj. nikoli mandorla typicky mandlovitého tvaru, obepínající celou postavu trůnícího Krista, jak již bylo řečeno výše). Zdá se, že zvolený tvar mandorly byl v tomto případě odůvodněn prostorovými potřebami nástěnné malby a majestátním zobrazením Krista Pantokratora v nadživotní velikosti.

na trůnu bez opěradla, s nohama spočívajícíma na podnožce (*subpedaneum*), po jehož boku stojí dva přední apoštolové – *duo principes apostolorum* –, sv. Petr a Pavel, vzdávající mu hold.¹⁸ Jedním z příkladů je vyobrazení trůnu na apsidální mozaice v bývalé bazilice San Michele in Afrisco z 6. století v Ravenně (pozdně antické *sedes imperii* západní části římské říše a od 6. do 8. století sídlo byzantského exarchátu),¹⁹ resp. v mozaikovém pásu nad konchou apsidy, na němž je vyobrazen trůnící Kristus v zástupu andělů při svém druhém příchodu (*Παρουσία*).²⁰ S typologicky podobným trůnem se setkáme také na jedné z iluminací *Rabbúlova kodexu* (fol. 14a)²¹ z 6. století, na níž je zobrazen trůnící Kristus v mandorle.²²

Rovněž dvě osmicípé hvězdy v *clipeu* zobrazené na Kristově trůnu v Hostivaři reflektují způsob zobrazování hvězd na pozdně antických (apsidálních či podlahových) mozaikách, nástěnných malbách katakomb, slonovinových řezbách, v kamenné skulptuře a iluminovaných rukopisech. Symbol hvězdy je také součástí ikonografie imperiální reprezentace: objevuje se často na císařských pozdně antických ražbách, jak ukazuje příklad stříbrné mince západořímského císaře Honorio

18 Ravasi 2007, 21, obr. 1.

19 Ravenna, město provinčního charakteru, se v roce 402 po přesídlení císařského dvora z Milána (císaře Honorio k tomuto kroku vedly zejména strategické důvody v době narůstající hrozby visigótské invaze, neboť Ravenna se svým přístavem *Classis* se těšily nejen výhodné poloze u moře a přítomností císařské flotily, ale také defenzivnímu charakteru lagunózní krajiny), stala sídlem císaře (*sedes imperii*), jež mělo splňovat ty nejvyšší nároky na pobyt císařského domu. To vedlo mimo jiné k významnému rozvoji stavebních aktivit a k vybudování městské infrastruktury (Deliyannis 2010, 46–49). Ravennský protohistorik 9. století Andreas Agnellus *Ravennatensis* ji ve svém díle *Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, věnovaném dějinám ravennské církve, nazývá *caput Italiae* (LPR XX, 40, dostupné na [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0805-0846_Agnellus_\[Andreas\]_Ravennatensis__Liber_Pontificalis_Ecclesiae_Ravennatis__LT.doc.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0805-0846_Agnellus_[Andreas]_Ravennatensis__Liber_Pontificalis_Ecclesiae_Ravennatis__LT.doc.html) [cit. 13. 11. 2020]). Přesto Řím stále zůstával srdcem či spíše hlavou (*caput*) – hlavním městem – západní části římské říše (srov. Deliyannis 2010, 48).

20 V současné době již zrušená, odsvěcená bazilika, z níž byla apsidální mozaika sejmuta (dnes je uchovávána v Bodeho muzeu v Berlíně), nyní slouží jako obchod s oděvy. Při procházení mezi regály s módou je – nebo alespoň ještě donedávna bylo – možné spatřit částečně exponované zdivo apsidy.

21 *Cod. Plut.* 1.56.

22 Bernabò 2014, 350. *Syrský kodex* (evangeliář) je nyní uložen ve florentské knihovně Biblioteca Medicea Laurenziana. Je pravděpodobné, že vznikl v rané křesťanské Sýrii v 6. století (ibid., 352–353).

(393–423), za jehož vlády se Ravenna stala významným *sedes imperii*.²³ Na reversu této mince je zobrazen stojící císař ve vojenském oděvu triumfátora, tedy jako GLORIA ROMANORVM, hlava císaře je lemována nimbem, po pravici má osmicípou hvězdu, v levici třímá glóbus.²⁴ Zobrazení hvězdy bylo v (pozdní) antice natolik obvyklé, že by systematický přehled analogií překročil obsahový rámec této práce.²⁵

Vzhledem k přítomnosti dvou figur (Krista Vítězného a Krista Ukřižovaného) v centrální ose hostivařské malby se nabízí interpretace této kompozice jako „Trůnu

23 Kromě theofanických scén je hvězda spojována i s ikonografií méně monumentální, totiž na konzulárních slonovinových destičkách (tzv. diptycha) či evangeliářiích. Osmicípá hvězda se objevuje např. ve stylizovaném monogramu na konzulárním diptychu konzula Clementina z roku 513. V monogramu ve tvaru osmicípé hvězdy v *clipeu* nad jeho hlavou je vepsáno konzulovo jméno (Anderson 1979, 48–50). Analogická stylizace osmicípé hvězdy se nachází i na deskách evangelií na slonovinovém diptychu se čtyřmi evangelisty z 6. století: ramena těchto stylizovaných hvězd jsou zakončena dekorativními tečkami (Patterson Ševčenko 1979, 540–542). Dvě okřídlené Victorie, nesoucí florální *clipeum* s vlajíci stuhami (*lemnisci*) v jeho spodní části (tzv. *clipeum lemniscatum*) a s personifikací Konstantinopole v podobě ženské busty s korunou na hlavě, rohem hojnosti (*cornucopia*) a planoucí pochodní, jsou vyryty do jedné z pěti částí milánského diptychu z 6. století (Tasso 2007, 166–167). Podobné schéma se opakuje na slonovinové destičce tzv. Muránského diptychu z 1. poloviny 6. století, na níž jsou zobrazeni dva andělé nesoucí florální *clipeum* se stuhami, s křížem uvnitř (Muscolino 2007, 214–215). Motiv hvězdy (ať již šesticípé či osmicípé) se objevuje i jako dekorativní ornament na podlahových geometrických mozaikách, jak vidíme např. na mozaice v bazilice Santa Eufemia z 6. století v severoitalském Gradu.

24 Dostupné na https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Honorius_-_Miliariense_-_RIC_0369.1.jpg [cit. 31. 1. 2022].

25 Několik příkladů postav, abychom si udělali představu o způsobu zobrazování hvězdy a zejména o kontextu, v jakém byla tato ikonografie použita, neboť symbolika hvězdy je jistě mnohovrstevná. Hvězda je v umění křesťanské antiky spojována především s narozením Páně, v kompozicích Klanění tří mágů – viz např. zlatá *fibula* s motivem Klanění tří mágů z 6. století z Medellínu (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, srov. Rippol López 1993, 42), společně se scénou Bileámovy prorocství. Doprovází však rovněž theofanické scény (*Maestas Domini, parúsia*). Také theofanická scéna na klenbě tzv. mauzolea Gally Placidie v Ravenně z 5. století je umocněna symbolikou zlatých hvězd, uspořádaných do koncentrických kružnic kolem honosného zlatého kříže, umístěného do samotného středu kompozice. Na mozaice jedné z postranních kleneb v baptistériu v Albenze v severoitalské Ligurii je zobrazen trojitý *chí-rhó* monogram, rámovaný řadou dvanácti holubic, se zavěšenými písmeny *alfa* a *ómega*, vnořující se rovněž z hvězdami poseté noční oblohy (obr. 2). Na těchto scénách odkazuje symbolika hvězd na nebeskou, či lépe apokalyptickou rovinu. Viz rovněž mozaika se zobrazením hvězd na klenbě v nartexu chrámu Hagia Sofia v Konstantinopoli, datovaná do 6. století (Sotira 2013, 17, obr. 13).

Boží milosti“,²⁶ jenž bývá zobrazován s uvedením jednotlivých postav sv. Trojice, Boha Otce, Syna a Ducha svatého. V případě hostivařské malby však narážíme na úskalí, jež interpretaci scény jakožto Nejsvětější Trojice typu Trůnu Boží milosti značně komplikuje: v kompozici totiž chybí zobrazení holubice jako symbolu Ducha svatého, jak jej ostatně známe již z raně křesťanského zobrazení Křtu Páně v katakombálním malířství či ve scéně Soslání Ducha svatého (fol. 14b) nebo Ježíšova křtu v Jordánu (fol. 4b) v *Rabbúlově kodexu*.²⁷ Nejsou zde přítomny ani žádné zástupné symboly trinitárního dogmatu,²⁸ např. v podobě ztrojeného christologického *chi-rho* (XP) monogramu, *clipea* i písmen *alfa* a *omega*, jak se s ním setkáváme na mozaice v raně křesťanském baptisteriu v Albenze (obr. 4).²⁹ Chybějící symbol pro jednu z postav trinitárního dogmatu významně komplikuje interpretaci scény jakožto symbolu sv. Trojice.³⁰ Nezbyvá, než si položit otázku, z jakého důvodu došlo k vynechání symbolu Ducha svatého. Ponecháme-li stranou, že pohnutky pozdně románského

26 Royt 2010, 1–2; Všetečková 2010, 1–3.

27 Bernabò 2014, 344, 347. Na miniatuře fol. 4b, zobrazující Křest Páně, je ve spodním pásu znázorněna postava Ježíše v Jordánu (se symbolikou *impositio manuum*, tedy vkládáním rukou Jana Křtitele na Ježíšovu hlavu), nad Ježíšovou hlavou holubice Ducha svatého a nad ní v jedné svislé ose *Dextera Dei*, ruka Boží, vynořující se z oblaku nebes. V tomto zobrazení lze tedy spatřovat symboliku svaté Trojice.

28 Za skrytou symboliku sv. Trojice bychom samozřejmě mohli považovat trojici oken ve spodním pásu apsidy, tj. pod hlavní malířskou výzdobou konchy, jak zmiňuje J. Royt ve svém znaleckém posudku (Royt 2010, 1). Přestože je známo, že trojiční symbolika se často odrážela v architektonickém členění okenních otvorů apsid, nelze si nevsimnout, že trojice hostivařských oken tvoří kompozičně a organicky (architektonicky) samostatný celek a je oddělena od hlavního výjevu v konše apsidy rovněž lineárním ohraničením. Nedomnívám se proto, že bychom vynechání postavy Ducha sv. v ústřední scéně mohli kompenzovat právě tímto stavebním prvkem, který sám o sobě bezpochyby trojiční symboliku nést mohl. I kdybychom připustili tuto možnost, otázkou zůstává, zda by si běžný středověký pozorovatel nutně spojil symboliku tří apsidálních oken s dogmatem sv. Trojice a tímto významem „četl“ i ústřední scénu *Maiestas Domini*. Zajímavostí je, že podle plánu zachycujícího architekturu kostela kolem roku 1250 (tj. před vznikem nástěnných maleb), vyhotoveného Z. Dragounem, se v apsidě kostela nacházelo pouze jedno čelní střílnové okénko, posazené na osu apsidy (Krušínová 2008, obr. 26 a str. 36).

29 Bisconti 2000, Tav. XXXVIII b).

30 Nicméně nutno poznamenat, že symbol Ducha sv. v podobě holubice byl dle Všetečkové připojen ke kompozicím Trůnu Boží milosti až ve 12. století, což učinilo z této kompozice symboliku trojičního dogmatu (Všetečková 2010, 3).

umělce či inventora ikonologického námětu malby lze jen stěží rekonstruovat s jistotou, můžeme se zamyslet nad skrytým významem onoho „opomenutí“ důležitého trojičního symbolu.³¹ Můžeme-li předpokládat, že při tvorbě natolik zásadní malby, exponované v konše apsidy hostivařského kostela, nemohlo dojít k vynechání holubice pouhým nedopatřením či nedbalostí,³² pak se lze domnívat, že se naopak jednalo o promyšlený ikonografický záměr, jehož hlavním poselstvím nemuselo být právě trojiční dogma jako na jiných Trůnech Boží milosti, jak je známe z analogických (pozdně) románských nástěnných maleb či v knižní iluminaci.³³

Podíváme-li se hlouběji do minulosti, do doby raného křesťanství a pozdní antiky, kterou v mnoha ohledech románské umění reflektuje,³⁴ pak můžeme vnímat postavu Boha Otce a Syna jako zobrazení tzv. *imago-signum*, tedy jako způsob ikonologického pojetí postavy coby nositelky symbolu. Takovéto symbolické přenesení významu známe dobře z raně křesťanského malířství zejména na zdech křesťanských katakomb či ze skulpturálního umění římských i ravennských figurálních sarkofágů.³⁵ Půjdeme-li ještě dále a posuneme-li možnosti percepce od symboliky

31 Tato studie si neklade za cíl výčet dogmatických tvrzení, předkládá spíše zamyšlení o možných myšlenkových proudech, které lze spatřovat v hostivařské kompozici, a snaží se otevřít budoucí diskuzi. Ostatně, z komparace uměleckých děl nelze zcela vyjmout jistou míru subjektivity, či dokonce imaginace, jak ostatně tvrdí v úvodu díla *Comparativism in Art History* Jaś Elsner a Stanley Abe (Elsner 2017).

32 Navíc kompozice v konše apsidy vznikala dle restaurátorského průzkumu M. Slavíka jako celek dle jednotné koncepce. Z restaurátorského průzkumu rovněž nevyplývá, že by došlo k přemalování symbolu Duchu sv. při pozdějších úpravách, případně k možné demolici omítky v místě umístění tohoto symbolu, můžeme-li jeho lokalizaci – vycházíme-li z analogií na starokřesťanských a románských památkách – předpokládat v horní centrální části kompozice (Slavík 2007).

33 Kompozičně analogické zobrazení Trůnu Boží milosti nalezneme např. na iluminaci v žaltáři Heřmana Durynského (Landgrafenspalter; inv. n° HB II 24, folio 172v – verso), uloženém ve Württembergische Landesbibliothek ve Stuttgartu a datovaném do rozmezí let 1211–1217. Na iluminaci je v mandorle zobrazen Bůh Otec – Kristus Utěšitel –, holubice Duchu sv. a ukřižovaný Kristus. Příčné břevno kříže podpírá rukama postava Boha Otce. Z vnější strany jsou v rozích mandorly zobrazeny symboly čtyř evangelistů s knihami (lev symbolizující sv. Marka, býk sv. Lukáše, anděl sv. Matouše a orel sv. Jana). Dostupné na <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/WRH4AICBHZJETHLZOJ3PLG7BFDKZAMEL> [cit. 2. 8. 2021].

34 Srov. Bisconti 2008, 389.

35 Postavu jako symbol můžeme vnímat např. v ikonografii Dobrého pastýře, oranta, v cyklu o Zuzaně a starcích apod. (srov. Bisconti 2000, obr. 18–19). Angiolini Martinelli hovoří o specifické



Obr. 2. Ztrojený christologický XP monogram v *clipeu* se zavěšenými řeckými písmeny A a ω, baptistérium v Albenze, Itálie.

trojičního dogmatu k symbolice dvojí, tedy lidské a božské podstaty Krista, pak bychom mohli toto zobrazení chápat jako ikonologickou konfirmaci soupodstatnosti Otce a Syna, jak je zakotvena v Krédu (*genitum non factum, consubstantialem Patri*).³⁶ Zdá se, že s touto presumpcí koreluje rovněž barevná výplň mandorly (ostatně jako celého pozadí konchy a v zásadě celé apsidální kompozice), jež je pojata ve smaragdovém tónu. Ani tato skutečnost jistě není náhodná, vezmeme-li v úvahu význam barevné symboliky ve středověkém malířství. Volba smaragdové barvy je zmiňována ve Zjevení sv. Jana (Zj 4,2-3): „A hle, trůn v nebi a na tom trůnu někdo, kdo byl na pohled jako jaspis a karneol, a kolem trůnu duha jako smaragdová.“ Podtrhuje zde podstatu Krista Krále a Vládce (Pantokratora).³⁷ Oranžovočervené barvě jaspisu a karneolu odpovídá odstín Kristova pláště. Se zobrazením *Maiestas Domini* s využitím smaragdové barvy se setkáme na jedné z nejdochovanějších katakombálních mozaik v arcosoliu s vyobrazením *Maiestas Domini* v Domitilliných katakombách z druhé poloviny 4. století, na němž je znázorněna skupina *trinus*: kompozici dominuje postava Krista na vyvýšeném trůnu, sedícího mezi apoštoly Petrem a Pavlem (*principes apostolorum*).³⁸ Ve spodním plánu kompozice je zobrazena *capsa* se svitky Písma, jež přisuzuje postavě Krista další významový aspekt, totiž důraz na Krista jako Učitele (*Christus docens*). Co stojí na paralele hostivařské malby a mozaiky z Domitilliných katakomb za povšimnutí, je mozaikový nápis na oblouku v arcosoliu katakomb, proklamující soupodstatnost Otce a Syna.³⁹ Zde tedy, jak vidíme, nebyl kladen důraz toliko na vyjádření trojičního dogmatu, ale na

autonomii lidské postavy, díky níž již nevnímáme sarkofág jako figurální, ale jako symbolický (postava se tedy stává symbolem): „... l'autonomia specifica della figura umana, esattamente come se fossimo non più in presenza di un sarcofago figurato ma di uno simbolico.“ (Angiolini Martinelli 1992, 167). Pro symboliku ravennských figurálních sarkofágů viz Sekavová 2006, 59–76.

36 Srov. restaurátorský průzkum M. Slavíka (Slavík 2007, 72) a stavebněhistorický průzkum A. Krušinové (Krušinová 2008, 72).

37 Mozaikové *tesserae* smaragdové barvy použil mozaikář i na nimbus za Kristovou hlavou – tedy na ikonografický prvek, symbolizující obecně svatost, nadpozemskost neboli božský aspekt jeho nositele – ve scéně vzkříšení Lazara, nacházející se rovněž ve výše zmíněném arcosoliu.

38 Monteiro Duarte 2016, Parte 1: 114–115; Parte 2: 49, obr. 106.

39 Bisconti 2002, 74–75; srov. Bisconti 2019, 216: „Qui filius diceris et pater inveniris.“ („Ty, jenž jsi nazýván Synem a byl jsi shledán Otcem“ – volný překlad, srov. Monteiro Duarte 2016, Parte 1: 114; Perrin 2002, 230).

vyjádření Kristovy podstaty v ikonografii *Maiestas Domini* a současně zobrazení Krista Učitele, zejména pak jeho soupodstatnosti s Otcem.⁴⁰

Jedním z klíčů⁴¹ k pochopení poselství hostivařské malby je unikátní zobrazení symbolů zla v podobě lva a draka, resp. baziliška⁴² (v podobném ikonografickém schématu se zejména v pozdní antice setkáváme s hadem), tedy tzv. *saeva crimina*, pod Kristovými nohama, resp. ve spodním plánu kompozice pod úpatím Golgoty,

40 Slova J. Elsnera, totiž že římský svět byl světem vizuální kultury, společností veřejně exponovaného rituálu, lze zajisté vztáhnout i na svět křesťanské antiky a v přeneseném slova smyslu rovněž na umění raného středověku. Nesmíme rovněž zapomínat, že římské oficiální umění (tj. umění okruhu císařského dvora) bylo rovněž nositelem císařské propagandy, tedy jakýmsi nenásilným nástrojem šíření ideologie (srov. Elsner 1998, 8–14, zejm. 11). Při porovnávání ikonografických schémat je tedy nutné zamyslet se i nad eventuální „transkripční“ ideologickou. Elsner mimoto správně uvádí, že císařská ceremonie, tedy způsob, jakým se císař „prezentoval“ svému lidu, zůstává jakýmsi styčným bodem od doby raného císařství až do pozdní antiky (Elsner 1998, 28): je tak nasnadě, že způsob triumfálního zobrazení v duchu křesťanského zobrazení Krista Vítězného, Krista–Spasitele se těmito vzory mohl přinejmenším inspirovat.

41 Stojíme-li tváří v tvář scéně, jejíž jednotlivé postavy vytváří společně symbolický celek, jež je nutno číst, resp. interpretovat v symbolické, dogmatické rovině, pak je třeba se v tomto ohledu ptát, jaký klíč ke čtení (srov. Bisconti 2000, 28, jenž je označuje jako *chiavi di lettura*) této scény je třeba použít. Neboť podobně jako je tomu např. v ravennské ikonografii (ať již na ravennských sarkofázích či mozaikách), i zde je tato symbolická dekodifikace nezbytná zejména při čtení ikonografie, která není pouze narativní (tj. vycházející např. ze starozákonních či novozákonních epizod), ale sémantická a čistě symbolická (Sekavová 2006, 79–80).

42 Analogickou morfologii okřídleného těla baziliška se stočeným ocasem nacházíme v kresbách středověkých iluminovaných rukopisů, např. na iniciálách *Antifonáře sedleckého* (kol. 1240), viz Šubrtová 2010/2011, obr. 2, 11, 37, 38. Na foliu 92 žaltáře Heřmana Durynského (Landgrafenpsalter; inv. n° HB II 24) jsou v ornamentální kresbě iniciály E[xultate Deo] patrné postavy dvou bazilišků (draků), jež tvaroslovím svých hadovitých těl, ocasů i křídel evokují draka pod Kristovými nohama v apsidě hostivařského kostela. Dostupné na <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HSNZQ4OMLA2S7MSYB34ID3ED6Q3C7IH6?query=landgrafenpsalter&thumbnail-filter=on&isThumbnailFiltered=true&rows=20&offset=0&viewType=last&firstHit=HSNZQ4OMLA2S7MSYB34ID3ED6Q3C7IH6&lastHit=lasthit&hitNumber=1> [cit. 2. 8. 2021]. | Půjdem-li ještě hlouběji do minulosti, pak nelze nereflektovat umění antických kameníků z raně křesťanských katakomb v Římě: např. na mramorové desce ze 4. století (Musei Vaticani, Lapidario Cristiano; Calcagnini 2006, 62, č. 36) je vyryta scéna s Jonášem a mořskou obludou – monstrem, jehož fyziognomie okřídleného hadího těla s dlouhým a stočeným rybím ocasem, s předními tlapami a vlčím čenichem evokuje fyziognomii bazilišků na některých středověkých iluminacích, hada/baziliška na hostivařské malbě nevyjímaje.

na níž spočívá kříž s tělem Ukřižovaného. Ikonografie vítězství nad symboly zla reflektuje slova starozákonního žalmisty: „Po lvu a po zmiiji šlapat budeš, pošlapeš lvíče i draka,“ (Ž 91,13). Podrobení všeho pod Kristovy nohy zmiňuje rovněž apoštol Pavel v listu Efesanům: „Ano, všechno podřídil pod jeho nohy,“ (Ef 1,22).

Zobrazení Krista jako vítěze nad symboly zla je jedním z raně křesťanských témat inspirujících se antickou imperiální ikonografií.⁴³ Na ikonografii hostivařské malby je zobrazen *Christus victor*, tedy Kristus jako Vítěz neboli *divinitas victrix*.⁴⁴ Předlohy tohoto pozdně románského zobrazení poražení symbolů nepřátel nacházíme v pozdně antické ikonografii, resp. ikonologické poselství Krista ve slávě, přemáhajícího zlo, v antické imperiální ikonografii,⁴⁵ zobrazující císaře jako přemožitele barbarů. Tak je nám prezentován i na jednom z reliéfů na bázi Theodosiova obelisku v Konstantinopoli (390–392), kde jsou zobrazeni podrobení, poklekající barbari, přinášející dary císaři (obr. 3); nebo na tzv. diptychu Barberini z 6. století, na němž se koří císaři nejen podrobení barbari, ale i samotná personifikace Země (*Tellus* neboli *Terra Mater*) v podobě ženské postavy podpírající císařovu pravou nohu.⁴⁶ Podrobení personifikace Země pod vladařovým nohama je tématem, s nímž se setkáváme i v díle ottonské renesance 10. století,

43 Nicméně paralely k tomuto zobrazení musíme hledat ještě dále než v antickém světě. Podobné schéma zná rovněž umění orientální, zejména egyptské. Díky kontaktům Konstantinopole se západními oblastmi římského světa, zejména pak s Ravennou, můžeme hovořit o vzájemném prolínání v rámci středomořské umělecké *koiné* (srov. Baldini Lippolis 2003, 226). Rovněž mnoho egyptizujících (resp. helénisticko-egyptských či orientálních – syrských a sásánovských) ikonografických motivů se dostávalo v pozdní antice přímo do Itálie, a to i do Ravenny, zejména prostřednictvím importovaných koptských látek (Rizzardi 1993, 31–35).

44 Montanari 1996, 247.

45 V rámci *interpretatio christiana* se téma vítězného vládce – v křesťanském kontextu Krista – objevuje nejčastěji od konstantinovského období a zejména pak od poslední čtvrtiny 4. století. Síla přemožitelského *Logu*, symbolizovaného v katakombálním malířství raného křesťanství např. Orfeem či postavou Dobrého pastýře, se nyní významově posouvá k postavě svrchovaného, jediného vládce (srov. Sotira 2012, 3–4). Bisconti dokonce tuto asimilaci Krista a císaře (resp. *mimésis* křesťanské pozemské vlády jakožto předobrazu – „anticipace“ – Království nebeského) považuje za jeden z největších paradoxů ve škále tehdejších ikonografických programů (Bisconti 2008, 393).

46 Materiálem diptychu je slonovina, s největší pravděpodobností se jedná o dílo některé východní (snad konstantinopolské) dílny. V 7. století se diptych nacházel v Trevíru (Breckenridge 1979, 33–35). Datován je do 6. století (druhá čtvrtina 6. století: Breckenridge 1979, 33; rané 6. století: Milburn 1988, 237 – podle Milburna je na diptychu zobrazen císař Justinián, nebo Anastasius). I tato scéna, totiž



Obr. 3. Báze Theodosiova obelisku v Konstantinopoli (dn. Istanbulu).

jak je tomu na foliu 30 *Evangeliáře císaře Ottý III.* (obr. 4), na němž je císař zobrazen podobně jako v ikonografickém schématu *Maiestas Domini*. Postava císaře s rozepjatýma rukama (*expansis manibus*) v pozici oranta, posazená do mandorly, je zachycena v okamžiku, kdy ji korunuje samotný Bůh, symbolizovaný rukou Boží (*Dextera Dei*). Vladař spočívá na honosném trůnu, jehož *subpedaneum* podpírá personifikace Země (*Tellus*), jež se tak symbolicky koří císaři: v propojení země a nebe (personifikace *Tellus* a *Dextera Dei* v horním plánu kompozice) je postava císaře symbolickou spojnicí, osou (pomyslnou *axis mundi*) nebeské

zobrazení podrobených nepřátel, přinášejících dary císaři, jak vidíme ve spodním panelu diptychu, pronikla do raně křesťanské ikonografie v podobě Klanění tří mudrců (mágů) z východu.

a pozemské sféry, což je ikonologické schéma, podtrhující reprezentaci císaře jakožto zástupce Boha na zemi. Takové pojetí implicitně koresponduje s ideou pozdně antické a byzantské sebeprezentace císaře.⁴⁷

Konstantinův životopisec Eusebius Pamphilius Caesariensis popisuje obraz – přesněji řečeno enkaustiku – v Konstantinově paláci v Konstantinopoli, na němž byl císař zobrazen jako vítěz, přemáhající nepřítele. Podle Eusebiovyh slov zde bylo zobrazeno „spásonosné znamení“ – *signum salutis*⁴⁸ (zřejmě *labarum* s christologickým *chí-rhó* monogramem) nad císařovou hlavou a pod nohama císaře a jeho dětí kopím probodený a do mořské hlubiny – do „propasti zkázy“⁴⁹ – svržený had, resp. drak⁵⁰, onen „nenávistný a surový protivník lidstva, jenž prostřednictvím tyranie bezbožníků vedl na scestí církev Boží“ (zdá se, že je zde opět nevyřčený odkaz na Konstantinova soka Licinia, kterému Konstantin uštědřil porážku u Chrysopele v roce 324).⁵¹

Zobrazení poraženého nepřítele nalezneme také na reversu Konstantinova zlatého medailonu (pamětní mince, ražené na oslavu Konstantinových vicennalií) z let 325–326, na němž se pod Konstantinovou levou, nakročenou nohou krčí postava poraženého nepřítele v orientálním šatu, opět zřejmě představující poraženého Licinia.⁵² Ostatně i Konstantinovo *labarum*, vojenská korouhev, bylo rovněž nositelem symboliky vítězství v podobě christologického XP (*chí-rhó*) monogramu, jak jej popisuje Eusebius.⁵³ Konstantinovo vojenské *labarum* tak odkazovalo na paralelu vítězství Kristova a vítězství pozemského, resp. vojenského: zajímavostí je

47 Černý 2004, obr. 93.

48 Mazzei 2007, 73.

49 Srov. Jb 40,25–41,26, kde je popisován onen starozákonní „drak“ – livjátan, žijící v „propastné tůni“ (Jb 41,24).

50 Srov.: „V onen den Hospodin ztrestá svým tvrdým, velkým a pevným mečem livjátana, hada útočného, livjátana, hada svinutého; zabije draha v moři,“ (Iz 27,1). „Svou mocí jsi rozkymácel moře, drakům na vodách roztráčil’s hlavy, rozdrtil jsi hlavy livjátana...“ (Ž 74,13–14).

51 Eusebius, *De vita Constantini* III,3 (volný překlad). Srov. Faedo 1993, 935–936. Licinia v poraženém drakovi vidí rovněž Brenk 1980, 44.

52 Metcalf 1979, 40.

53 Eusebius, *De vita Constantini* I,31. Na jiném místě Eusebius zmiňuje Konstantinův příkaz, aby jeho vojáci nosili na štítech vyřité znamení kříže jako spásonosný symbol vítězství – tzv. *trophaeum*. (*De vita Constantini* III,21).



Obr. 4. *Evangeliář císaře Otty III.* (Liutharův evangeliář), konec 10. století, Reichenau.



Obr. 5. Rub bronzového nummu Konstantina I., po r. 327, mincovna Konstantinopol. Labarum probodávající hada, v poli: SPES PVBLIC|A, v dolní úseči: CONS. Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett.

zpodobení *labara* na reversu jedné z konstantinopolských emisí, na němž svislé břevno korouhve propichuje zvlněné tělo hada (obr. 5).⁵⁴

Eusebius vkládá do Konstantinova životopisu dopis, který mu jakožto biskupovi adresoval sám císař: v dopise se Konstantin pozastavuje nad stavem církevních budov a zmiňuje přemožení onoho „hada“, jímž míní Licinia, svého někdejšího spojence a později poraženého soka v boji o absolutní moc.⁵⁵ Zdá se tedy, že symbol hada či draka zde nahradil antropomorfní zobrazení poraženého nepřítele – tak jej vidíme i na reversu zlatého medailonu císaře Konstantina II., na němž se pod kopyty císařova koně svíjí had (obr. 6),⁵⁶ nebo na reversu zlatého solidu císaře Honoriova,⁵⁷ jehož nohy spočívají na těle poraženého nepřítele, zatímco v levé ruce drží glóbus, na kterém – jak je v obdobných zobrazeních na císařských mincích zvykem – balancuje okřídlená Victoria, bohyně vítězství, korunující hlavu

54 Clauss 2005, 51, obr. 8; 54. Madden 1877, 271-272, 275. Madden tuto konstantinopolskou emisi datuje do roku 330, tedy do roku inaugurace Konstantinopole. Podobná ikonografie se objevuje i na minci císaře Konstantina II. (Madden 1877, 272).

55 V překladu Ph. Schaffa Eusebiova díla *De vita Constantini* (dostupné na <https://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf201.html>, [cit. 14. 1. 2022]) je Licinius označen jako „had“, nicméně v pozn. 3193 na str. 982 (Schaff 1890) je uvedeno označení „drak“ (δράκων), jež se vyskytuje v původním textu. Srov. *Vit. Const.* II,46: zde je Licinius označen jako „drak“. Na jiných místech (*Vit. Const.* II,66 a III,30) je Licinius nazýván neadresně jako „společný nepřítel všech“ či „celého lidstva“.

56 Brilliant 1979, 63.

57 Ražba z let 402-406 (srov. David 2013, 62).

vítězného císaře (obr. 7).⁵⁸ V pravé ruce svírá císař příčné břevno korouhve (*labara*). Had jakožto symbol poraženého nepřítele se objevuje také na zlatých soliddech císaře Valentiniána III., na jejichž reversech je zobrazen trůnící císař, jenž svýma nohama drtí hada s lidskou hlavou (obr. 8).⁵⁹ V pravici třímá – podobně jako později Kristus na mozaice z 6. století v bazilice San Michele in Africisco v Ravenně – kříž a v levici glóbus, na němž je rovněž zobrazena Victoria, korunující císaře vavřínovým věncem, symbolizujícím vítězství.

Motiv zápasu je v raně křesťanské spiritualitě a ikonografii pevně spjat nejen s Kristovým vítězstvím nad „skutečnou“ smrtí, ale i s vítězstvím světce nad nástrahami světa, hříchu a – jak již bylo zmíněno – rovněž nad v té době četnými heretickými naukami.⁶⁰ Symbolika přemožení hada v křesťanském pojetí („Velký drak – starý had, nazývaný dáběl a satan, svůdce celé země – byl svržen na zem...“)⁶¹ je tedy jakousi *mimésis*, zrcadlením, vítězství císaře nad uzurpátorem, jenž narušil blaho lidu a svornost v říši (*concordia*), případně mezi spoluvladaři (*concordia Augustorum*), kdy císař i Kristus jsou onou spásanosnou nadějí lidu na mír a bezpečí (*SPES PUBLICA*).

58 Korunování vítězného císaře nalézá své reminiscence v raně křesťanské ikonografii, kde se v zásadě setkáváme se dvěma základními typologiemi daru korun jako odměny za vítězství: Kristus předává korunu (v podobě vavřínového věnce: *corona vitae* – vavřín/věvec života, c. *iustitiae* – vavřín/věvec spravedlnosti, srov. Jak 1,12) světci jako odměnu za svatý způsob života; a dar koruny (*corona triumphalis*) světců či apoštolů Kristu jako uznání jeho svrchované vlády. Koruna či věvec symbolizovaly vítězství, neboť pozemský život byl považován za jistý druh zápasu/boje (srov. Sekavová 2006, 70). „Dobrý boj jsem bojoval, svůj běh jsem skončil, víru jsem uchoval. Teď mě už jen čeká věvec spravedlnosti (*corona iustitiae*, pozn. aut.), který mi v onen den předá Pán, spravedlivý soudce.“ (2 Tim 4,7–8).

59 Tento motiv na Valentiniánových ražbách viz https://numismatics.org/ocre/results?q=authority_facet%3A%22Valentinian+III%22+AND+denomination_facet%3A%22Solidus%22+AND+material_facet%3A%22Gold%22+AND+fulltext%3Aserpent.

60 Už v raném křesťanství byla běžná metafora zápasu (*αγών*): zápas (dualita) dobra a zla, ovšem i zápas „pravověrné“ (oficiální) nauky s nejrůznějšími herezemi a později reformátorskými snahami (srov. McGrath 2001, 139–141).

61 Zj 12,9.



Obr. 6. Zlatý medailon Konstantina II.



Obr. 8. Rub zlatého solidu císaře Valentiniána III., ca. 426–430 po Kr., mincovna Řím. Münzkabinett der Staatliche Museen zu Berlin.



Obr. 7. Solidus císaře Honoria (393–423), 402–406, mincovna Ravenna. Líc: busta císaře s perlovým diadémem a sponou, jíž má sepnutý plášť (srov. se sponou na mozaice s vyobrazením Krista ve vojenském císařském oděvu v Arcibiskupské kapli na obr. 13). Rub: stojící Honorius, zašlapávající levou nohou do prachu nepřítelů. V pravici drží *labarum*, v levici glóbus a na něm stojící Victorii, jež ho jakožto vítěze korunuje vavřínovým věncem (srov. David 2013, 62: fig. 54 a–b).



Nesmíme přitom zapomínat na ambivalentní význam antického, starozákonního⁶² a raně středověkého pojetí hada,⁶³ neboť ten se – kromě starozákonní a novozákonní negativní konotace⁶⁴ – objevuje i v jiných (podstatně pozitivněji laděných) souvislostech, např. jako atribut řeckého boha léčitelství a lékařství Asklepiea a jeho dcery Hygieie, tedy jako symbol léčení a uzdravení.⁶⁵ Ambivalentní význam hada je popsán ve Starém zákoně v knize Numeri,⁶⁶ když Mojžíš na základě výzvy Hospodina zhotovuje bronzového hada, jenž má přinést uzdravení těm, kteří byli na poušti uštknuti jedovatými hady: smrtelné zranění má být vyléčeno touž zbraní, jež ho způsobila (vzpomeňme na vyléčení Télefovy rány, již mu způsobil Achilles, totiž stejnou zbraní, jež mu ono zranění způsobila). Spásonosný had je zde

62 V rámci *interpretatio christiana*, tedy reinterpretace původních symbolů ve světle nového křesťanského učení, byl motiv hada vztažen ke starozákonnímu pojetí hada: „Hadovi je zároveň od počátku jeho existence (resp. od okamžiku, kdy podvedl Evu) Bohem slibována porážka [...]. Je zřejmé, že se jedná o předzvěst vítězství Krista (jeho spasitelské role, *Salvator Mundi*) nad mocí zla.“ (Sekavová 2006, 68).

63 V negativní konotaci se had objevuje také ve spojení s božstvy egyptského pantheonu jako symbol noční temnoty, zla a chaosu – jako had Apofis –, přemožený slunečním božstvem. Kromě tohoto spojení hada se silami temnoty a noci (Apofis), jež je nutno přemoci, se had v egyptizujícím kontextu objevuje také jako poněkud mírumilovnější entita, jak vidíme např. na stříbrné patěře z 5. století, pocházející pravděpodobně z okruhu alexandrijské školy, na níž je zobrazeno synkretické – egyptizující – božstvo, obětující hadovi, jehož tělo se ovíví kolem kmene stromu (Shelton 1979, 189–190). Srov. Tůmová 2021, 297, 301.

64 Had je ve starozákonní tradici, v knize *Genesis*, obviněn ze lsti na prvních lidech, jež měla za následek jejich pád a vyhnání z ráje: „Nejzchytralejší ze vší polní zvěře, kterou Hospodin Bůh učinil, byl had.“ (Gn 3,1). „Had mě podvedl a já jsem jedla.“ (Gn 3,13). Bůh hada vzápětí trestá: „Protožes to učinil, buď proklet.“ (Gn 3,14). „Zmijí plemeno...“ (Mt 3,7; Lk 3,7), srov. Herrero de Jáuregui 2008, 116. Ze spisu *Physiologus* známe dvojici jelena a hada, resp. jelena, jenž přemáhá hada – ze spojení symboliky jelena jakožto neofyty a hada jakožto „nepřítele“ vzniklo v raném křesťanství pojetí přemožení zla (dábla), symbolizovaného hadem, jak zmiňují i někteří církevní autoři: symbolika jelena do sebe integrovala symboliku křtu jako vítězného aktu nad smrtí, zlem a ďáblem (srov. Hanfmann 1980, 82–84, obr. 15, 16).

65 Čtyři „podstaty“ (*naturae*) hada jsou popsány v rukopise *Physiologus* (*Physiologus Bernensis*, Cod. 318, f.11v, f.12r, f.12v, 9. století, dostupné na <https://www.e-codices.ch/en/list/one/bbb/0318>, [cit. 21. 1. 2022]). Boha Asklepiea s jeho dcerou Hygieiou, doprovázené hady, můžeme vidět např. na pozdně antické slonovinové řezbě (diptychu) z 5. století, dnes v Liverpoolu (Cervini 2007, 166–168, 183; obr. 7).

66 Nu 21,8–9.

předobrazem spasitelné Kristovy oběti na kříži. Bronzový had, jenž byl vztyčen na „žerd“, je předobrazem Kristova těla, vyzdviženého na kříži: „Jako Mojžíš vyvýšil na poušti hada, tak musí být vyvýšen Syn člověka, aby každý, kdo věří, měl skrze něho život věčný.“ (J 3,14-15).

Jedním z nejstarších známých zobrazení ikonografie vítězství nad symboly zla v křesťanském kontextu je fragmentární panelový sarkofág z Gerony, datovaný do konstantinovského období, na němž postava stojícího Krista spočívá na mohutném těle ležícího lva, jež svým tělem ovíjí had (obr. 9).⁶⁷ Jsou zde tedy zobrazeny obě život ohrožující síly. O hadovi jsme již řekli mnohé, vzpomeňme však rovněž na zobrazení lva, symbolizujícího ničivou a život ohrožující sílu, nad nímž vítězí rekové starověku Héraklés či biblický Samson. Ztotožnění se s Héraklovou udatností v boji s nemejským lvem bylo velmi přitažlivé pro imperiální sebereprezentaci, jak je patrné na portrétním typu císaře Commoda, na němž je císař stylizován do podoby Hérakla, oblečeného do lví kůže a vyzbrojeného kyjem.⁶⁸ V této souvislosti je nutno zmínit také ikonografii biblického Daniela v jámě lvové jako symboliku vítězství víry, božské síly nad surovou, destruktivní a nezrotnou silou chaosu.⁶⁹

S analogickou ikonografií se setkáme i na fragmentárním sarkofágu z Museo Oliveriano v italském Pesaru (obr. 10),⁷⁰ na němž je zobrazen Kristus na trůnu, zdobeném lvími protomami, jehož nohy spočívají na majestátním těle řvoucího, leč již zkroceného lva, jenž je rovněž ovíjen dlouhým hadím tělem. Těla zvířat, zejména lva, zde kompozičně substituuji funkci *subpedanea*, obvyklé součásti v ikonografii antických trůnů, jak již bylo řečeno výše.

Hledáme-li paralely k zobrazení *saeva crimina* a Krista jako vítěze nad zlem, nemůžeme opomenout zejména umění pozdně antické Ravenny, kde nalezneme hned

67 Brenk uvažuje o jeho vzniku před rokem 312 (Brenk 1980, 44). Ohledně datace sarkofágu a tematiky *Christus super aspidem et leonem* srov. Leeb 1992, 51–52.

68 Viz např. Commodův portrét v Kapitolských muzeích (*Musei Capitolini*), dostupné na https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Commodus_Musei_Capitolini_MC1120.jpg [cit. 31. 1. 2022].

69 Da 6,17–24.

70 Brenk tento sarkofág datuje do období po roce 350 a domnívá se, že oba sarkofágy z Pesara a z Gerony, viz obr. 9 a 10, spojuje „specifická ikonografická tradice“; tvrdí rovněž, že až do raného 6. století (resp. do vzniku mozaiky v Arcibiskupské kapli, na níž je zobrazen Kristus ve vojenském, imperiálním oděvu) není Kristus zobrazován jako císař, šlapající po lvu a hadovi (Brenk 1980, 44). Srov. Bisconti 2008, 394, obr. 19; Bovini 1964b, 47–53.



Obr. 9. Vlysový sarkofág z Gerony.



Obr. 10. Fragment sarkofágu, Museo Oliveriano, Pesaro.

pět příkladů.⁷¹ Jednou z nejstarších dochovaných analogií je reliéf na přední straně mramorového sarkofágu rodiny Pignatta,⁷² nacházejícího se dnes v Quadrarco di Braccioforte u baziliky sv. Františka (San Francesco) v Ravenně, datovaného do období mezi posledním desetiletím 4. století a začátkem 5. století (obr. 11).⁷³ Je zde zobrazen Kristus v kompozici *Maiestas Domini*, sedící na trůnu, po jehož stranách je jako bdělá stráž vytesána dvojice apoštolů Petra a Pavla. Pod Kristovými nohama jsou zobrazeny symboly podrobeného a přemoženého zla, smrti či hříchu v podobě zkroceného lva a hada.

Analogické zobrazení se nachází na – o něco mladší – štukové výzdobě z doby okolo poloviny 5. století na jedné z lunet v Neonově baptistériu⁷⁴ v Ravenně, jehož výstavba je datována do počátku 5. století, do doby stavby přilehlé katolické katedrály Ursiany. Kristus je na tomto štukovém reliéfu zobrazen jako vítěz nad zlem, symbolizovaným figurami lva a hada. Hadí tělo je zde svinuto do spirály (obr. 12). V tomto případě je zapotřebí chápat scénu v kontextu volby témat pro výzdobu dalších čtyř lunet s narativní či dogmatickou ikonografií (jež jsou doplněny zoomorfní symbolikou ve zbývajících lunetách): kromě Krista jako vítěze nad zlem jsou zde prezentována témata předání Nového zákona (*traditio legis* Petrovi za přítomnosti apoštola Pavla) a vítězství nad smrtí (Daniel v orientálním šatu, v pozici oranta v jámě lvové; Jonáš vyvržený z útrobu mořského netvora s hadím ocasem – zajímavostí je netradiční přidání zrcadlově obrácené mořské obludy, zřejmě pro vyvážení kompozice).⁷⁵

Na mozaice v Arcibiskupské kapli (Cappella Arcivescovile) v Ravenně z konce 5. století, jež tvořila původně součást pozdně antického *episcopea*, biskupského rezidenčního komplexu v blízkosti ravennské katedrály Ursiany,⁷⁶ je zobrazen Kristus ve vojenském císařském oděvu triumfátora⁷⁷ jako *Christus militans* neboli *Christus/*

71 Srov. Bovini 1964a, 25–34.

72 Tůmová 2021, 288–289.

73 Kollwitz 1956, 57.

74 Rovněž známého jako *Battistero Neoniano*, pojmenovaného podle biskupa Neona, za něhož došlo k významné přestavbě a k realizaci mozaikové a štukové výzdoby v interiéru (Deliyannis 2010, 89).

75 Srov. Deliyannis 2010, 96.

76 Deliyannis 2010, 188–196.

77 Srovnejme s císařskými mincovními emisemi, např. s Honoriovými ražbami, viz https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Honorius_-_Miliariense_-_RIC_0369.1.jpg [cit. 31. 1. 2022].



Obr. 11. Přední strana sarkofágu rodiny Pignatta, Quadarco di Braccioforte, Ravenna.



Obr. 12. Luneta se štukovou reliéfní výzdobou se zobrazením Krista jako vítěze nad zlem, symbolizovaným lvem a hadem. Baptistérium u katolické katedrály (Battistero Neoniano), Ravenna.



Obr. 13. Mozaika zobrazující Krista ve vojenském šatu jako *Christus militans/divinitas victrix*, vítězího nad silami zla, symbolizovanými lvem a hadem.

divinitas victrix, jako absolutní vítěz nad zlem, i v tomto případě symbolizovaným lvem a hadem (obr. 13).⁷⁸ Je zde tedy vyzdvížen právě aspekt zápasu, byť vedeného v duchovní rovině. V levé ruce, pokryté cípem pláště, drží Kristus otevřený kodex s nápisem *EGO SVM VIA VERITAS ET VITA*⁷⁹ a v pravé ruce třímá kříž, nástroj umučení i vítězství, když svým vzkříšením zvítězil nad smrtí.

78 Royt uvádí, že Kristus na této mozaice „šlape po hadu a bazilišku“ (Royt 2007, 124; Royt 2008, 107), ale jak je ze zobrazení patrné, jedná se o hada a lva.

79 Rizzardiová v těchto slovech spatřuje jasné protiariánské poselství, odkazující na dvojí podstatu Krista (božskou a lidskou přirozenost), a to na základě citací některých církevních otců, zejména Hilaria z Poitiers (*De trinitate*), velkého bojovníka slovem proti arianismu ve 4. století (Rizzardio 2008, 415, 416, obr. 10).

V Ravenně lze ikonografii vítězství nad symboly zla spojit rovněž s potíráním ariánské hereze či lépe s vymezením se vůči arianismu, v rámci jehož věroučného pojetí nebyla Kristova podstata považována za soupodstatnou s podstatou Boha Otce, neboť ve vnímání jednotlivých postav sv. Trojice spatřovali ariáni jistou hierarchii (příp. dokonce nepodobnost – *anomoios*), podřízenost Syna Otci, tedy že Syn nebyl „zrozený“, ale naopak „stvořený“ (tj. opak dogmatu zakotveného v Krédu: „zrozený, ne stvořený, jedné podstaty s Otcem“), přestože mnozí věřili, že Syn je Otci podobný (*homoios*).⁸⁰ Ariánská odnož křesťanství (ze strany oficiálního proudu katolické církve vnímaná jako hereze) se šířila v Ravenně a rovněž v mnoha dalších oblastech Apeninského poloostrova zejména díky vládnoucím elitám ostrogótského obyvatelstva, a to především za vlády ostrogótského krále Theodoricha (493–526), jehož sídelním městem Ravenna byla a jenž byl rovněž stoupencem arianismu.⁸¹ Nutno poznamenat, že Arcibiskupská kapele s vyobrazením Krista ve vojenském oděvu (*Christus militans*) byla jedinou stavbou v biskupském paláci u katedrály Ursiany, tedy v rámci sídla ravennského katolického biskupa, která vznikla v době Theodorichovy vlády.

Arianismus se nicméně masivně šířil i v dalších germánských državách na území bývalé římské říše. Boj katolické církve, jež byla v Ravenně a v Itálii „důrazně preferována“ na úkor ariánského vyznání zejména po vítězství Byzantinců pod taktovkou císaře Justiniána po dlouholetých a úmorných bojích řecko-gótských válek první poloviny 6. století, není snadné v ikonografii jasně rozlišit. To je ostatně patrné ze srovnání uměleckých památek vzniklých pod ostrogótským vlivem a památek iniciovaných katolickou elitou, a později (za nadvlády Byzantinců) i programové „normalizace“. Jisté prvky však lze přece jen vystopovat. Mezi ně náleží právě ikonografie vítězství nad nepřítelem, resp. Krista jako vítěze nad symbolizovaným zlem (*Christus supra aspidem et leonem*) – jímž může být nejen ona zmiňovaná duchovní smrt (tj. „skutečná“ smrt, *germanae mortis*),⁸² ale rovněž he-

80 Srov. Deliyannis 2010, 139.

81 Podle Rizzardiové byla výstavba i výzdoba Arcibiskupské kaple vyjádřením „obav katolíků vůči nové vládnoucí, totiž ariánské elitě“ (Rizzardi 2008, 415). Arianismus se šířil i po jeho oficiálním vypovězení ze seznamu pravověrných nauk a dogmat na konstantinopolském koncilu v roce 381 a navzdory snahám císaře Theosodia I. Ostatně i sám císař Konstantin (a nejen on) byl příznivě nakloněn ariánskému vyznání (srov. Deliyannis 2010, 139–140).

82 Agnellus, LPR XX, 41.

reze, za jakou byl ze strany pravověrných považován mimo jiné právě arianismus.⁸³ Za téměř explicitní dogmatické vymezení se vůči ariánské herezi lze považovat výjev na apsidální mozaice, pocházející z dnes již zaniklé ravennské baziliky San Michele in Africisco z 6. století, uchovávané v Berlínských státních muzeích, resp. v Bodeho muzeu. Na ní je zobrazen stojící Kristus, jenž v levé ruce, zakryté cípem pláště (ikonografie zakrytých rukou, tzv. *manibus velatis* – jak je v raně křesťanské ikonografii zvykem pro vyjádření posvátné úcty), drží rozevřený kodex, na jehož stránkách lze číst nápis QVI VIDIT ME VIDIT ET PATREM („Kdo viděl mne, viděl i Otce.“ Jan 14,9) a EGO ET PATER UNUM SUMUS („Já a Otec jedno jsme.“ Jan 10,30).⁸⁴

Na mozaice zobrazující Theodorichovo *palatium*, zasazené do staveb města Ravenny (CIVITAS|RAVENN.), v bazilice S. Apollinare Nuovo (palácové kapli, založené Theodorichem)⁸⁵ je v lunetě nad průchodem jedné z bran zachováno vyobrazení *saeva crimina*, kde je však pod Kristovými nohama zobrazeno pouze vlnící se tělo hada. Chybí zde tedy figura lva (obr. 14 a, b), jak jsme viděli na sarkofágu Pignatta či v Arcibiskupské kapli. Kristus je zde zobrazen stojící, s křížem na ramenou, mezi apoštoly Petrem a Pavlem, kteří jsou zde podáni bez obvyklých identifikačních rysů tzv. typologického portrétu (specifická modelace vlasů a vousu).

Poslední z pěti ravennských zobrazení *saeva crimina*, známé již jen z pramenů, se původně nacházelo na mozaice v nedochovaném kostele sv. Kříže u tzv. mauzolea Gally Placidie.⁸⁶ Podle svědectví Andream Agnella, ravennského protohistorika z 9. století, byla na této mozaice zobrazena *Maiestas Domini* se stojícím či trůnícím Kristem, se symbolickými písmeny *alfa* a *omega* a s prameny čtyř rajských řek.⁸⁷

83 Jedním z bojovníků proti této nové herezi byl již zmiňovaný Hilarius z Poitiers, jenž obhájí soudopodstatnost Otce a Syna ve svém spise *De trinitate* (např. *De trinitate* VII, 2 a 41, kde oponuje názorům uvedeným v listu *Epistola Arii ad Alexandrum* a vyvrací tvrzení, že Bůh Otec a Syn nemohou být téže jediné podstaty).

84 Rizzardi 2008, 420, obr. 12. Srov. Royt 2007, 124, totéž viz Royt 2008, 107.

85 Deatilní popis baziliky a její mozaikové výzdoby viz Deliyannis 2010, 146–174.

86 Jak je všeobecně známo, tato stavba, původně součást nartexu kostela sv. Kříže (S. Croce), nesloužila jako císařské mauzoleum (nicméně vžilo se označení „mauzoleum Gally Placidie“). Jednou z hypotéz je, že se jednalo o oratorium. Specialista na ravennskou architekturu M. David považuje tuto stavbu spíše za *martyrium* (David 2013, 77).

87 Srov. David 2013, 76.



Obr. 14 a, b. Mozaika s vyobrazením tzv. *saeva crimina* v bazilice San Apollinare Nuovo, Ravenna: (a) pohled na lunetu zasazenou do architektury městských hradeb s nápisem CIVITAS|RAVENN.; (b) detail lunety.



Obr. 15. Slonovinová řezba s postavou stojícího Krista a symbolů zla v podobě lva a baziliška, se scénou Klanění tří „králů“, použitá jako zadní strana vazby *Loršského evangeliáře* z počátku 9. století.

Agnellus explicitně popisuje symboly „skutečné smrti“ (dábla, zla a hříchu) v podobě lva a hada, které Kristus přemáhá a podrobuje pod své nohy.⁸⁸

Ikonografie symbolů zla, jež je přemáháno Kristem Vítězným, nebyla neznámá ani karolinskému umění, jak dokládá integrace dvou slonovinových diptychů ve vazbě *Loršského evangeliáře*, vytvořeného ve dvorní škole Karla Velikého před rokem 814 v Cáchách.⁸⁹ Tyto slonovinové řezby jsou s největší pravděpodobností sekundárně použité pozdně antické tabulky, stylově náležející k okruhu dílny, z jejíž produkce vyšla i slavná Maximianova slonovinová *cathedra* z 6. století v Ravenně.⁹⁰ Na slonovinové destičce s christologickým námětem (obr. 15), která původně tvořila zadní desku vazby evangeliáře, je zobrazen stojící Kristus, jenž šlape po lvu a baziliškoví a u něhož jsou po stranách ve spodní části vyobrazeny další dva zoomorfní symboly v podobě hada a zvířete, identifikovaného jako zajíce.⁹¹ Mladistvý, stojící

88 *Christus Patris verbum cuncti concordia mundi / qui ut finem nescis sic quoque principium / te circumstant dicentes ter santus et Amen / aligeri testes quos tua dextra regit / te coram fluvii currunt per saecula fusi / Tigris et Euphrates, Fison et ipse Geon / te vincente tuis pedibus calcata per aevum / germanae mortis crimina saeva tacent* (LPR XX, 41; *Corpus Inscriptionum Latinarum* CIL XI, 275; srov. Gómez Pallarès 1993, 177–178). Lubian zmiňuje oslavu vzkříšeného Krista v básni *Carmen de Christi Iesu beneficiis*, v níž je exaltována Kristova schopnost podrobit si pod své nohy „zpřetřhaná pouta temné/ponuré smrti“: Lubian shledává propojení obou témat vzkříšení a vítězství nad smrtí v pozdní antice velmi běžným, jako příklad uvádí právě výše citovaný nápis v kostele S. Croce v Ravenně, přičemž jeho původ spojuje s okruhem ravennského teologa a biskupa první poloviny 5. století Petra Chrysologa (Lubian 2013, 616). Srov. též Bisconti 2008, 393.

89 Detailní popis viz Michael Kautz, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2014, https://www.ub.uni-heidelberg.de/digi-pdf-katalogisate/sammlung50/werk/pdf/lorscher_evangeliar.pdf [cit. 20. 12. 2021].

90 Schutz 2004, 283.

91 Zvíře však svým ladným tělem, zaoblenou hlavou s mírně protáhlými špičatými ušima a zejména dlouhým ocasem připomíná spíše tělo kočky. Jako zajíce jej identifikuje např. Royt (Royt 2007, 125; totéž viz Royt 2008, 107). Jeho zvířecí podoba je značně stylizovaná, ostatně stejně jako podoba hada – baziliška. Mimoto lze z přítomnosti ikonografie tzv. *saeva crimina* (tj. zkrocený lev a bazilišek/drak pod nohama Krista) vytušit podobný záporný náboj přidáných symbolů v podobě hada-baziliška (podobné pojetí apokalyptického hada nacházíme i v Apokalypse z Cambrai z přelomu 9. a 10. století, v níž jsou kromě karolinských prvků patrné zejména pozdně antické vlivy) a onoho diskutovaného zvířete-zajíce s příliš dlouhým ocasem. Zajíc byl v kontextu středověkého umění nositelem ambivalentní symboliky, tj. negativního i pozitivního významu současně (rovněž králík se těšil spíše negativní konotaci jako symbol zbabělosti a podlosti). V jiné souvislosti Royt uvádí symboliku zajíce ve spojení se symbolikou trojičního dogmatu a se

Kristus drží v levici, zakryté cípem pláště, zavřený kodex s vazbou vykládanou gemami, symbol Nového zákona.

Nádhernou symboliku křesťanského (biblického) antagonismu, boje dobra a zla, přemožení zla christologickou silou, nalezneme na zoomorfním zobrazení Krista na celostránkové iluminaci na fol.18v v manuskriptu Beata z Liébany (tzv. „Gerona Beatus“) z 10. století, resp. v jednom z opisů tohoto díla Beatových komentářů k Apokalypse z druhé poloviny 8. století. Kristus je zde symbolizován ptákem, jenž svým zobákem klove do hlavy hada – i zde tedy symbolicky přemáhá zlo, podobně jako v ikonografii *saeva crimina*.⁹² Zobrazení „duelu“ dobra, představeného Kristem, a zla, symbolizovaného hadem, se opakuje také na celostránkové iluminaci téhož manuskriptu, a to v části věnované komentářům k Apokalypse.⁹³ Zde vidíme trůnícího Krista v kruhovém medailonu, s otevřenou knihou v levé ruce, s hlavou nakloněnou směrem k hadovi, plazícímu se při levém okraji medailonu. Neúměrně velkou pravicí⁹⁴ Kristus poukazuje na otevřené stránky kodexu s nápisem, přičemž je z jeho postoje zřejmé, že svou pozornost věnuje právě hadovi. V tomto aspektu je patrný značný rozdíl od předchozích monumentálně pojatých theofanických scén Krista, jenž šlape po symbolech zla, aniž by jim však věnoval sebemenší pozornost. Na scéně z *Geronského rukopisu* jako by se téměř

symbolikou Boží milosti: „... podle *Physiologu* zajíc nikdy nespí, a je tedy symbolem neustálé Boží milosti...“ (Royt 2008, 154).

- 92 *Beatus Liebanensis* (Beatus z Liébany), tzv. „Gerona Beatus“ manuskript („Kodex z Gerony“), komentáře k Apokalypse, pokladnice katedrály v Gironě, inv. č 7 (11), Španělsko. Vznik tohoto opisu je datován do let 970–975.
- 93 Dostupné na https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Girona_073.JPG [cit. 27. 1. 2022] Symbolika „šelmou“ a hada (draka), resp. boje mezi dobrem a zlem, hraje nezastupitelnou úlohu ve Zjevení sv. Jana, jež budilo nemalý zájem u středověkých iluminátorů i ve výzdobných programech na stěnách kostelů: apokalyptická scéna se zobrazením *Agnus Dei*, boje se šelmou i hadem (drakem) je barvitě podána na fol. 179v: *Ubi agnus vincit pseudoprophetas draconem et diabolum et bestiam* nebo na fol.190r: *Ubi angelus apprehendit draconem et ligavit eum in abissum*, kde je již znázorněno přemožení hada i ďábla, a to v komentáři k Apokalypse Beata z Liébany z přelomu 12. a 13. století (tzv. „Rylands Beatus“, Latin MS 8); dostupné na <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-LATIN-00008/1> [cit. 28. 1. 2022].
- 94 Kristova pravice je zde zobrazena ve výrazném nepoměru ke zbytku těla, neboť záměrem umělce bylo – podobně jako i na pozdně antických, např. ravennských sarkofázích – zdůraznění gesta, vyzdvižení symboliky, nikoli veristické ztvárnění: postava se stává symbolem (*imago – signum*).

jednalo o jakýsi druh rozhovoru, *conversatio*, v němž se nejvyšší učitel (*Christus docens*) obrací ke svému protivníkovi.

Se zkrocením divokých zvířat symbolizujících chaos, zlo či smrt v duchovní rovině se však setkáme již v antické mytologii, a to zejména v ikonografii thráckého pěvce Orfea, jenž překonává a krotí nespoutané síly přírody (symbolizované v umění různými druhy zvířat, např. lvem, prasetem, orlem či vlkem) či chaosu, a svou hudbou tak nastoluje harmonii v samotném kosmu (na raných katakombálních malbách sedí uprostřed kosmologické krajiny)⁹⁵. Rovněž ikonografie Dobrého pastýře, v níž je podobně jako Orfeus v bukolické krajině zobrazován Kristus (vzpomeňme na známou mozaiku nad vstupem do tzv. mauzolea Gally Placidie v Ravenně z 5. století, na níž je Kristus zobrazen v helénistickém duchu jako Dobrý pastýř v nádherné krajině, obklopený stádem oveček), nese symboliku vtěleného *Logu*, Božího slova, jež podobně jako Orfeus nastoluje vnitřní řád a harmonii: „*Logos* je prezentován jako pravý Orfeus“⁹⁶. Alespoň takové je pojetí Krista jakožto Orfea v rámci *interpretatio christiana* v podání církevních otců,⁹⁷ spatřujících v Orfeovi paralelu k této christologické symbolice.⁹⁸

Podobné téma zkrocení život ohrožujících sil (ať již ve faktické či symbolické rovině) rezonuje rovněž v ikonografii starozákonního příběhu Daniela v jámě lvové, zobrazovaného s oblibou v raně křesťanském umění právě v okamžiku, kdy jsou tyto síly kroceny silou Ducha, totiž Danielovou vírou v Boha, neboli – v percepci raně křesťanského *interpretatio christiana* – christologickou silou vtěleného *Logu*. Často jsou pak v této scéně namísto dravých šelem zobrazováni dva již zkotlí lvi. Tak je tomu i na bočním reliéfu ravennského sarkofágu v bazilice San Vitale v Ravenně (obr. 16), na němž stojí Daniel v orientálním šatu v postoji oranta (tj. s rozepjatýma rukama, podobně jako Kristus na kříži) mezi dvěma zkotlími lvy, symbolizujícími „jámu lvovou“.⁹⁹ Podobné minimalistické zobrazení nalezneme i na jednom

95 Siniscalco 2007, 38–40, obr. 3.

96 Herrero de Jáuregui 2008, 109.

97 Zejm. Kléméns Alexandrijský, *Protrepticus*, II; Eusebius Caesariensis, *Laudes Constantini*, 14 (srov. Herrero de Jáuregui 2008, 110; Siniscalco 2007, 39–40).

98 Siniscalco 2007, 39.

99 Da 6,17–23.

ze středověkých opisů komentáře k Apokalypse Beata z Liébany, a to na fol.221v, kde je rovněž Daniel zachycen v postoji oranta a zkrotlí lvi mu dokonce olizují nohy.¹⁰⁰

Díváme-li se na hostivařskou malbu prismatem výše řečeného, pak se jako primární účel jeví důraz na zobrazení Krista jako Vzkříšeného, *ergo* Vítězného, tedy jako vítěze nad smrtí a *Salvatora Mundi*, Spasitele světa. Jeho paže, rozepjaté v gestu starokřesťanského oranta, jak je prezentován v katakombálním malířství a jak vidíme i ve zmiňované scéně Daniela v jámě lvové, jsou jakousi sekundární konfirmací Kristova vítězství nad smrtí, aluzí na Krista Vzkříšeného.¹⁰¹ Pokud hostivařská malba vznikla skutečně v osmdesátých letech 13. století, v době kolem velkého hladomoru,¹⁰² jež sužoval české země v letech 1281–1282 (tj. v oněch „zlých letech“ 1278–1283, která následovala po osudné bitvě na Moravském poli), pak by význam ikonologického poselství malby navíc sémanticky koreloval s těmito nelehkými časy: v době plné úzkosti a strachu mohlo být majestátní zobrazení Krista jako vítěze nad „zhoubnými projevy“ *opravdové* (tj. duchovní) smrti i nad smrtí pozemského těla (symbolizovanou Kristem ukřižovaným) a Krista jako vítěze nad nepřáteli spásonosnou útěchou.

Dalším aspektem výzdobného programu v apsidě hostivařského kostela, u něhož můžeme hovořit o inspiraci antikou, je pás nad okny v apsidě s vyobrazením bust korunovaných hlav, proroků či Sibyl (obr. 17) v tondech, rámovaných

100 Komentář k Apokalypse Beata z Liébany z přelomu 12. a 13. století (tzv. „Rylands Beatus“, Latin MS8) – resp. v jedné z kopií, vycházejících z tzv. „Gerona Beatus“ a „Turin Beatus; dostupné na <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-LATIN-00008/1> [cit. 28. 1. 2022].

101 V literatuře pojednávající hostivařský kostel, zejména ikonografii apsidální malby, se tvrdí, že Kristovy dlaně exponují zhojené rány po hřebech (viz Truncová 2019, 34; Všetěčková 2010, 1). Royt pouze připouští, že dlaně byly „patrně původně s ranami“ (Royt 2010, 1). Při pozorování malby na místě a při zvětšení pořízených fotografií se mi však při nejlepší vůli nepodařilo identifikovat zobrazení těchto stigmat (krvácející či napůl zhojené rány). Na dlani pravé Kristovy ruky nejsou patrné žádné „skvrny“, které by mohly být považovány za ránu po hřebu. Na dlani levé ruky je patrná linka, která je však prokazatelně prosvítající spodní linkou rámuující jakousi nadstavbu nad Kristovým trůnem, připomínající skálu. Nemohu se domnívat, že jsou na Kristových dlaních či zápěstích viditelně exponovány rány po hřebech, resp. že jsou zobrazeny tak, aby byly viditelné pro běžného diváka při pohledu ze země.

102 Jehož konsekvencí byl odliv obyvatelstva do okolních zemí. Výjimkou nebyly ani případy kani-balismu.



Obr. 16. Sarkofág „di Isaccio“ v bazilice San Vitale v Ravenně.

florálními pletenci.¹⁰³ Tento typ portrétu v kruhovém medailonu, přestože již silně stylizovaný, rovněž koresponduje s antickým zobrazením tzv. *imagines clipeatae*¹⁰⁴ (obr. 18), která se vyskytují i později v křesťanském prostředí, např. v bazilice San Vitale z 6. století či v již zmiňované Arcibiskupské kapli v Ravenně.¹⁰⁵ V bazilice

103 Identifikace těchto typologických portrétů není zcela jasná, názory se různí (může se jednat o zobrazení Kristových předků – Kristovy genealogie, králů, proroků či Sibyl). Srov. Royt 2010, 1; Všečetková 2010, 2.

104 Tento typ zobrazení derivuje z pozdně republikánského portrétu v tzv. *imago clipeata* vztahujícího se k apoteóze, obecně k památce zesnulého (Sotira 2012, 5–6).

105 Pozdně antické umění 5. a 6. století se inspiruje klasickými, resp. pozdně republikánskými vzory (Sotira 2012, 5, obr. 1, 2). Prostřednictvím umění křesťanské antiky se tento klasický

San Vitale jsou v analogických *clipeích* (tondech), rámovaných florálními a zoomorfními motivy v podobě delfínů s propletenými ocasy, zobrazeny busty apoštolů (obr. 19), světců, mučedníků i samotného Krista.¹⁰⁶

Na příkladu pozdně románské nástěnné malby v konše apsidy kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři jsme byli konfrontováni s přítomností ikonografických modelů, které lze identifikovat již v antickém, resp. pozdně antickém umění, a to jak v tvorbě ovlivněné křesťanskou ikonologií, tak v dílech imperiální reprezentace. V tomto ohledu zejména srovnání ikonografie hostivařské malby s pozdně antickou mozaikovou či štukovou výzdobou a skulpturou v italské Ravenně 5. a 6. století dokládá kontinuitu těchto vzorů, a to zejména ikonografie vítězství nad symboly smrti, zla a ďábla (*saeva crimina*) a zobrazení Krista v majestátu (*Maiestas Domini*), jež čerpá inspiraci právě v imperiální ikonografii císaře, pod jehož nohama jsou znázorněni podrobení nepřátelé, ať již v antropomorfní či symbolické podobě, jak jsme viděli na četných příkladech, včetně mincovních emisí.

Inspiraci antikou jsme však mohli pozorovat nejen v tomto základním ikonografickém paradigmatu, totiž Krista v majestátu vítězícího nad symboly zla (*Christus supra aspidem et leonem*), ale rovněž v dalších symbolech, přítomných v hostivařské apsidální kompozici, a to ve výzdobném tvarosloví některých forem, např. v pásu s medailony se zobrazením bust světců, proroků či panovníků, v typologii Kristova trůnu či v barevné symbolice.

Při podrobném zkoumání jednotlivých ikonografických prvků jsme shledali, že hlavní důraz ikonologického poselství hostivařské malby nespočívá toliko v důrazu na trojiční dogma, ale na Krista jako vítěze nad zlem a „skutečnou“ smrtí a na zdůraznění Jeho dvojí podstaty – lidské a božské. Vzory tohoto ikonografického schématu lze rovněž vystopovat až v době antické a pozdně antické, a to v prostředí císařské i církevní reprezentace.

motiv portrétní (byť povětšinou typologického, hovoříme-li o zobrazení světců, proroků či Sibyl) dostává do umění karolinského, středověkého a stane se pomyslnou *koiné* raně středověkých výzdobných programů, zejména apsidálních. Paralely mezi pozdně antickým a karolinským uměním však lze sledovat i v dalších aspektech uměleckého řemesla, jak vidíme např. na slonovinových řezbách (srov. např. slonovinová destička z 5. století, Musée du Louvre, Paříž, karolinská slonovinová řezba, Bodleian Library, Oxford, Kitzinger 1980, 159, obr. 25 a 26).

¹⁰⁶ V umění křesťanské antiky byly do *clipeí*, nesených anděly, umístovány christogramy, jak vidíme např. na triumfálním oblouku v basilice San Vitale v Ravenně nebo na tzv. sarkofágu Prince ze Sarigüzel-Fatih (Archeologické muzeum v Istanbulu, inv. č. 4508T).



Obr. 17. Apsida kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři, nad okny pás s medailony a bustami.



Obr. 18. *Imago clipeata* s bustou neznámého muže, Troy Museum, 1.–2. století po Kr.



Obr. 19. Medailon s typologickým portrétem apoštola Petra, bazilika San Vitale v Ravenně, 6. století.

Tento příspěvek si nekladl za cíl podat podrobný uměleckovědný přehled malířských analogií a možných středověkých vzorů této malby, ale nabídl zamyšlení nad možnou kontinuitou pozdně antických vzorů, jejichž reminiscencí se lze v hosti-vařské kompozici dopátrat.

Mrtvé obrazy? K historii sádrových kopií antických uměleckých děl

Lenka Vacinová

Od renesance se těšily sběratelskému zájmu nejen samotné originály antických soch, ale i jejich sádrové odlitky, v dobách své největší slávy pokládáné za díla bezmála rovnocenná svým předlohám. Vzvednutí i poklesy vlny zájmu o ně tak v zásadě kopírují vývoj vztahu k dědictví starověku obecně. Dějiny antického sběratelství v českých zemích byly popsány dostatečně zevrubně¹ a některým aspektům této problematiky je věnována pozornost i v dalších příspěvcích v rámci této publikace. Rovněž minulost pražské sbírky odlitků antické plastiky již byla zmapována poměrně důsledně,² nikoli však v širším kontextu, a od jejího publikování uplynulo již několik desítek let. Následující text si proto klade za cíl alespoň částečně doplnit a rozšířit informace o fenoménu sádrových kopií antických plastik.

Díky dobré dostupnosti a specifickým vlastnostem nalézala sádra³ v sochařství odedávna široké uplatnění. Technika lité sádry se používala pro výrobu figurálních plastik vyztužených rákosem již v neolitickém Jordánsku v 7. tisíciletí př. Kr.⁴ Podobným způsobem se tohoto materiálu užívalo pro přímou modelaci na kamenné jádro i ve starém Egyptě, nejznámějším příkladem je slavná busta královny Nefertiti ze sochařské dílny nalezené v roce 1912 v Tell Amarně, dnes vystavená

* Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“ reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

1 Dufková – Ondřejová 2006.

2 Bouzek 1978, 47–57.

3 K názvosloví i použití viz Frederiksen 2010, 13–14.

4 Na neolitické lokalitě objevené na sídlišti Ain Ghazal na předměstí Ammánu byly v roce 1983 nalezeny při stavbě silnice postupně části celkem 33 figur s jemně modelovanými a malovanými tvářemi. Ke konstrukci a výrobě viz Grissom 2000.

v berlínském Neues Muzeu. Na stejné lokalitě byly nalezeny i sádrové odlitky portrétů dalších panovníků 18. dynastie, které sloužily jako modely pro výrobu kamenných portrétních soch.⁵

Tehdy ovšem sádra ještě nepředstavovala reprodukční médium k výrobě do detailu věrných kopií trojrozměrných objektů. V takovém smyslu se sádrové odlitky uplatnily patrně až ve starověkém Řecku. Podle Plinia „prvním člověkem, který vyrobil odlitek lidské tváře z jejího otisku do sádry...byl Lýsistratos ze Sikyónu, bratr Lýsippův“ ve 4. století př. Kr.,⁶ ve volné plastice se nicméně s touto technikou experimentovalo nepochybně mnohem dříve, pravděpodobně již na počátku klasického období (tj. počátkem 5. století př. Kr.).⁷

V římském prostředí byla praxe odlévání lidských tváří tradičně spojena především s fenoménem uchovávání posmrtných podob předků, tak příznačným pro římskou kulturu.⁸ Zcela zásadním se nicméně stalo využití technologie výroby sádrových odlitků v římském sochařství.⁹ Soukromé vlastnictví řeckých starožitností patřilo v části římských aristokratických kruhů k dobrému tónu již od dob republiky.¹⁰ Vznešeného cíle se dosahovalo prostředky méně ušlechtilými – drancováním řeckých památek a jejich vývozem do Itálie. V novém prostředí byly vnímány, (re)interpretovány v souladu s dobovým vkusem či specifickými požadavky objednatelů¹¹ a především napodobovány masovou výrobou více či méně věrných kopií či replik, které sytily rostoucí poptávku (obr. 1). Právě tyto římské reprodukce nám umožňují

5 Edwards 1960, 27–29; Frederiksen 2010, 16.

6 Plinius, *Historie přírody* 35, 153.

7 Frederiksen 2010, 21.

8 Crowley 2016, 66–83.

9 Frederiksen 2010, 26.

10 Opačný extrém, zavrhuující řecká díla a další projevy hmotné kultury, prezentovali zastánci tradičního „římanství“ v čele s Catonem Starším: „K našemu neštěstí byly přeneseny do našeho města umělecké sochy ze Syrákús! Už slyším, jak příliš mnoho lidí vychvaluje ony nádherné výtvořiny korintské a athénské a jak se vysmívá hliněnému římsoví na svatyních bohů římských!“ (Livius *Dějiny* 34.4.4, překl. P. Kucharský a Č. Vránek)

11 K široké problematice římských kopií a jejich původních řeckých předloh viz např. Bieber 1977; Rigway 1984; Gazda 2002; Zanker 2007. Zatímco starší generace pohlíží na římskou sochařskou produkci jako na mechanické a bezduché kopie, řada současných badatelů interpretuje tatáž díla římského sochařství jako svébytné umělecké kreace, pouze volně inspirované řeckými předlohami.



Obr. 1. Odlitek Práxitelova *Odpočívajícího satyra*, jednoho z nejčastěji reprodukovaných řeckých sochařských děl v římské době.



Obr. 2. Odlitek Fischerovy rekonstrukce původního vzhledu helénistické sochy tzv. *Ílionea* ve sbírce odlitků FF UK.

vytvořit si přibližnou představu o původní podobě jejich dávno ztracených řeckých předloh. Naše znalost klasického i helénistického sochařství je tak z valné části založena na jeho římské interpretaci.

Podobizny Olympanů i olympioniků (sochy vítězných atletů patřily k hlavnímu repertoáru řeckých sochařů, těla sportovců navíc poskytovala umělcům ideální studijní materiál pro pochopení stavby lidského těla a vzájemného vztahu mezi jeho jednotlivými částmi), zbavené původního významu – a obdařené novým – byly v římském prostředí nejen předmětem obdivu a zdrojem estetického uspokojení, ale především deklarací určité kulturní identity, vzdělání a hodnot, vyznáním vytříbeného vkusu i politických ambicí.

Ačkoli lze na základě literárních pramenů¹² vyvozovat, že již v prostředí římských rezidencí plnily sádrové kopie řeckých soch zástupnou roli originálních uměleckých děl,¹³ je zřejmé, že odlitky více než třicítky slavných soch 5. a 4. století př. Kr., odkryté v roce 1954 v kopistické dílně z 1. století př. Kr. v Bajích v Neapolském zálivu,¹⁴ nebyly – stejně jako nepochybně v řadě dalších podobných ateliérů – finálním produktem, nýbrž pouhým modelem, mezistupněm výrobního procesu, technickou pomůckou a prostředníkem na cestě k výsledné kamenné či bronzové reprodukcí původní plastiky.¹⁵

Raný středověk dával přednost bronzovým antickým originálům, jichž si cenil pro jejich řemeslnou hodnotu či vzácnost materiálu.¹⁶ Samotné starožitnosti, často tvořící součásti chrámových pokladů, ovšem byly „recyklovány“ a podrobovány křesťanské reinterpretaci.¹⁷ To se týkalo především drobného umění, zejména antických gem (a také římských sarkofágů).¹⁸ Širší sběratelsky motivovaný zájem o antiku začíná rovněž s drobnými předměty – mincemi¹⁹ a kolekcemi odlitků

12 Iuvenalis, *Satiry* 2.4–5; Pausanias *Cesta po Řecku* 9.32.1.

13 Frederiksen 2010–24.

14 Richter 1970; přehledně např. Landwehr 2010. Dílna specializovaná na výrobu mramorových kopií slavných řeckých bronzových soch (např. *Tyranobijci*, *Eiréné s Plútem*, *Athéna Velletri*, *Rané Amazonky*) byla činná od 1. století př. Kr., nalezených 400 fragmentů patřilo 24 až 33 sochám.

15 Richter 1962; Richter 1970.

16 Mazzoni 2010, 50–52.

17 Settis 2008, 17.

18 Ibid., 18–19.

19 Úspěch slavily i uměle komponované trojrozměrné portréty slavných osobností starověku, vytvářené na základě vyobrazení na mincích (Favaretto 1993,70).

gem – daktyliothékami, antických soch bylo do počátku 15. století až na výjimky známo jen málo. K nejvýznamnějším patřila bezesporu skupina tzv. Lateránských bronzů, zahrnující rovněž slavnou *Kapitolskou vlčici*, *Spinaria* (hocha vytahujícího si trn z chodidla) či jezdeckou sochu Marca Aurelia (pokládáno za podobiznu prvního křesťanského císaře Konstantina), které papež Sixtus IV. v roce 1471 nechal převézt na Kapitol a věnoval je římskému lidu jako připomínku slavné minulosti Věčného města.²⁰

Adoraci umělecké a estetické kvality památek antického umění předcházelo jejich využití coby atributu společenského postavení. Jejich starodávnost se dokonale snoubila a doplňovala se starobylostí vznešených rodin a stvrzovala jejich prestiž. Nebyly tedy dosud objektem sběratelské vášně, nýbrž pojítkem se slavnou minulostí Říma, manifestací a posvěcením výlučnosti, společenské identity a kulturní úrovně svých vlastníků. Podobně jako ve starém Římě, i v tom „novém“ sloužily antické památky jako prostředek sebe prezentace.

Zatímco snáze dostupné, přenosné i reprodukovatelné drobné antiky, zejména gemy a medaile, zahájily svou paralelní existenci odlitou do sádry mnohem dříve, používání kopií antických soch v prostředí malířských a sochařských dílen máme doloženo až od poloviny 15. století, kdy se odkazu starověkých umělců chápou jejich renesanční následovníci a kdy se klasická díla stávají předmětem sběratelského zájmu nikoli jen pro svoji starobylost, ale především pro umělecké kvality.²¹

Součástí malířské školy Francesca Squarcioneho v Padově byla rozsáhlá sbírka odlitků antických i pozdějších uměleckých děl, sloužící jako studijní materiál.²² Jednalo se ovšem převážně o odlitky hlav a bust, často různě upravovaných či jen volně parafrázujících antické vzory. Počátek výroby vysoce kvalitních a do detailu věrných odlitků antických památek je spojen až s Francescem Primaticciem. Tento

20 Settis 2008, 16–17.

21 Nejednalo se však výhradně o antiky. Umělci pořizovali sádrové odlitky i svých vlastních děl, z různých důvodů, především obchodních, finančně dostupné sádrové reprodukcce žádaných a uznávaných děl živily trh a jako výzdoba soukromých rezidencí byly dokladem sociálního statusu a správného vkusu majitele. K nejžádanějším patřily Michelangelovy alegorické figury z nové sakristie v katedrále San Lorenzo ve Florencii. Donatellův reliéf *Madony s dítětem* v různých úpravách (polychromie, rámování) byl rovněž dílem hojně reprodukováným v sádře, které se vydatně uplatnilo v tehdejších interiérech (Marchand 2010, 61–63).

22 Marchand 2010, 61.

umělec na žádost francouzského krále Františka I. dozoroval v roce 1540 výrobu forem snímaných přímo ze starověkých plastik ve sbírce papeže Julia II. na nádvoří paláce Belvedere (včetně slavného *Belvedérského Apollóna*, *Farnéského Hérakla*, *Spící Ariadny*, personifikace Nilu či *Láokoónta*) a jejich odlévání v bronzu pro výzdobu královského paláce ve Fontainebleau.²³ Smrt francouzského krále v roce 1547 sice další práci na velkorysém projektu přerušila, jeho nástupce Jindřich II. však věnoval na Primaticciovu přímluvu několik forem nizozemské regentce Marii Habsburské (1505–1558),²⁴ vdově po českém králi Ludvíkovi Jagellonském. Tento bezprecedentní krok se stal počátkem množení a opětovného využívání forem, které měly být původně jen jednorázovým prostředníkem mezi originálem a jeho bronzovou kopií, pro výrobu podstatně dostupnějších (byť nikoli levných a snadno dosažitelných)²⁵ sádrových odlitků antických plastik, které přestaly být doménou královských paláců a zdobily též rezidence vysokých úředníků a dvorních hodnostářů.²⁶ Sádrové kopie, patinované na bronz, zlato nebo mramor, zdobily interiéry i exteriéry, jejich odolnost vůči rozmarům počasí byla nad očekávání vyšší, přinejmenším v renesanční Itálii.²⁷

V 18. století, kdy se Itálie se stala povinným cílem vzdělávacích cest mladých aristokratů za klasickou kulturou, zájem o starověk, a tedy i o odlitky, ještě zesílil. Antickou horečku zásadním způsobem přiživilo objevení měst pohřbených pod Vesuvem a jejich vykopávky, které se staly zdrojem drobných suvenýrů z výletů na jih i vydatným pramenem živícím soukromé umělecké kolekce. Sádrové kopie a mramorové repliky nejobdivovanějších a nejuznávanějších památek v papežských sbírkách vytvořily spolu s antickými originály významný segment na trhu se starožitnostmi, který v této době zajišťoval jejich distribuci z Itálie především do anglických šlechtických sídel.²⁸ Evropská smetánka, vzhlížející s obdivem k antickému umění, ovšem nebyla odkázána pouze na návštěvu italských kopistických dílen. Formy na odlitky za svými zákazníky cestovaly po Evropě a byly předmětem

23 Bibliografie přehledně viz Cupperi 2010, 81, pozn. 2.

24 Cupperi 2010, 82–86.

25 Marchand 2021, 4, pozn. 9; Schreiter 2010, 121–142.

26 Cupperi 2010, 95.

27 Marchand 2010, 69.

28 Marchand 2021, 8.

čilého obchodu i výměny, nemluvě o pořizování odlitků nikoli z originálů, ale z forem druhé generace, snímaných z kopií.

S nástupem osvícenství přestává být antika výsadou aristokracie a starověké památky pouhými dekoracemi či rekvizitami společenského postavení. V kontextu starověkých literárních pramenů se stávají součástí historie, předmětem širšího studia a zdrojem teoretických úvah i hlubšího poznání, úhelným kamenem filozofických a estetických koncepcí i klíčem k pochopení kultury starověku, zárodkem klasické archeologie a dějin umění.

Ačkoli zakladatel těchto oborů Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) hlásal nezbytnost studia originálů („Soukromá výuka podle rytin a otisků je nicméně jako zeměměřičství provozované pouze na papíře. Malá kopie je jen stínem, nikoli pravdou samou a mezi Homérem a jeho překladem není větší rozdíl než mezi díly starých mistrů... a jejich kopiemi. Kopie jsou *mrtvé obrazy*, původní díla mluví. Proto nelze dosáhnout pravého a úplného poznání krásna v umění jinak než pozorováním samotných originálů, především v Římě...“),²⁹ považoval odlitky za prostředek výchovy k dobrému vkusu a proces jejich výroby dokonce přirovnává ke schopnosti vnímat krásu v umění: „Skutečný cit pro krásno je jako tekutá sádra, která pronikne přes Apollónovu hlavu a vyplní všechny části...“³⁰ Neposkvrněná sádra v jeho příměru představuje ryzí matérii prostou jakékoli příměsí, nezátíženou žádným významem a tudíž schopnou cele a dokonale zrcadlit pouze krásu původní formy.³¹ V podobném smyslu považuje Diderot sádrové odlitky za „apoštoly dobrého vkusu ku všem národům“³²

29 Winckelmann 1986, s. 351.

30 Winckelmann 1969,144: „Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gipse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird und denselben in allen Teilen berührt und umgibt.“ Stromščíkův překlad „...která zaleje celou Apollonovu hlavu a přilne ke všem jejím částem.“ (Winckelmann 1986, 347) se omezuje pouze na hlavu sochy, Winckelmann měl nicméně na mysli nepochybně *Apollóna Belvedérského*, považovaného v té době za jeden z úhelných kamenů antického umění, a bezpochyby odlévání celé sochy božstva. Winckelmannovo podobenství o sádře blíže analyzuje a rozvádí Marchand 2021, 2. Hlava zde nicméně jistě neplní jen symbolickou funkci (jakožto příjemce a zprostředkovatele vjemu), ale v prvním plánu ryze prakticky odkazuje na umístění otvoru pro vlévání sádry do formy.

31 Marchand 2021, 2.

32 Ibid., 4–5.

Ačkoli ani Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) nekladl sádru na roveň originálu, nashromáždil hned dvě sbírky odlitků antických hlav a reliéfů (jednu za svého pobytu v Římě, druhou ve své domovině), včetně kolosální hlavy *Junony Ludovisi*, která dodnes zdobí jeho výmarský dům. Goethovy vzpomínky na pobyt v Římě vystihují tehdejší atmosféru i nadšení pro vše antické: „Mramor je prazvláštní materiál! Proto je Apollón Belvedéřský v originálu tak bezmezně utěšující: neboť ten vrcholný nádech živé, chlapecky svobodné, věčně mladé bytosti hned zmizí i v tom nejlepším sádrovém odlitku... v paláci Rondanini je nadživotní maska Medusy, kde ve vznosné a pěkné tváři je nevyslovitelně skvěle vyjádřena úzkostná strnulost smrti. Mám již dobrý odlitek, ale kouzlo mramoru se v něm nezachovalo. Ztratila se průsvitná vznešenost nažloutlého kamene, blízkého barvě pokožky. Ve srovnání s mramorem vypadá sádra vždy jako mrtvolná křída. A přece, jaké potěšení přináší vstup do dílny takového odlévače sádry, kde je možno vidět nádherné údy soch, jak jednotlivě vycházejí z forem, a získat tak docela nový pohled na celé postavy! Navíc lze spatřit pohromadě to, co je roztroušeno po celém Římě, a to nelze při porovnávání ani docenit. Nemohl jsem odolat a obstaral jsem si obrovskou hlavu jednoho Jupitera.“³³

Nad vlastnosti mramorového či bronzového originálu se u odlitků cenila neposkvrněná bělost sádry³⁴ a skutečnost, že tento vizuálně homogenní materiál nerozptyluje pozornost diváka a dovoluje mu soustředit se ryze na samotnou formu a estetické kvality sochy.³⁵

Horoucí obdiv k antice ovšem nebránil snahám učinit originály ještě dokonalejšími (a cennějšími) a prezentovat je v (domnělé) původní úplnosti a celistvosti. Rekonstrukce, tedy doplňování, ale i spojování různých částí různých soch či jejich úpravy a přepracovávání, více podle nároků dobové estetiky a představ o antice než s respektem k dílu samotnému, bylo běžnou praxí a zdrojem obživy nejenom sochařů zvuchých jmen, ale také starožitníků a obchodníků.³⁶

S osvícenskou filozofií uzrál také čas zasvětit i širší veřejnost a zprostředkovat jí antické dědictví i nové poznatky o něm. Již v roce 1677 otevřelo jako vůbec první své brány širokému publiku univerzitní muzeum v Oxfordu, vystavující sbírku starožitností, rukopisů, mincí a medailí, kterou mu o několik let dříve pod

33 Goethe 1982, 147.

34 Marchand 2021, 13.

35 Borbein 2000.

36 K problematice dobových rekonstrukcí a úprav antických památek viz např. Ramage 2002.

podmínkou veřejného vystavení odkázal Elias Ashmole (1617–1692). Na stejném principu a základě vzniklo v roce 1759 Britské muzeum, jehož základem se staly sbírky irského lékaře Sira Hanse Sloanea (1660–1753).

Podobným způsobem byly postupně zpřístupňovány i sbírky sádrových kopií, které měly za úkol poskytovat inspiraci umělcům i vzdělání široké veřejnosti. Kolekce antických odlitků Wickelmannova přítele (a českého rodáka) Antona Raffela Mengse (1728–1779), nashromážděná malířem v Římě, se po zakoupení saským kurfiřtem Fridrichem Augustem III. (1750–1827) v roce 1782 stala základem dnešní drážďanské sbírky.³⁷

Kánon vrcholných děl antického umění, představovaný *Medicejskou Venuší*, *Farneským Héráklem*, *Belvedéřským Apollónem*, *Belvedéřským torzem*, *Faunem s malým Dionýsem* či *Láokoóntem*, se stal také základem uměleckého vzdělání. Jak již bylo řečeno výše, sádra měla v prostředí sochařských dílen prakticky vždy nezastupitelné místo. Tradice výuky kreslení podle klasických modelů sahá přinejmenším k malířské akademii Annibale Carracciho (1560–1609).³⁸ Volná inspirace antikou však byla sekundární – mnohem zásadnější úlohu hrály odlitky v praktickém procesu výuky jako modely, jejichž prostřednictvím si malíři osvojovali technické základy řemesla i znalost lidského těla a jeho fungování v pohybu. Kreslení podle antických soch v rámci ovládnutí kreslířské techniky doporučoval již Giorgio Vasari (1511–1574).³⁹

Na konci 18. století již patřilo kreslení podle odlitků antických plastik k nezbytným základům výuky na uměleckých kreslířských školách, kde za tímto účelem vznikaly celé sádrové galerie, přístupné i širšímu publiku.

Móda sběratelství antik a odlitků se nevyhnula ani českému prostředí, byť se obvykle k řeckému a římskému dědictví stavělo spíše rozpačitě či netečně, zaujaté více hledáním vlastní národní identity než společných evropských kořenů. Ve svých počátcích se týkala přirozeně především aristokratických kruhů, v měšťanském prostředí se však sádrové repliky uplatnily také, byť ve skromnějším měřítku.⁴⁰

37 Johansen 2020.

38 Weston-Lewis 1992.

39 Pierguidi 2011, 172.

40 Bouzek 1978, 48; Prah 2004; Dufková – Ondřejová 2006: 32.

V roce 1796 vznikla z iniciativy Františka Josefa hraběte Šternberka Mander-scheida a dalších patrioticky smýšlejících aristokratů Společnost vlasteneckých přátel umění, jejímž cílem bylo zřízení českých kulturních institucí podle tehdejšího evropského vzoru. Po Obrazárně (dnešní Národní galerie), představující veřejnosti malířská díla zapůjčená ze šlechtických sbírek i práce současných domácích tvůrců, byla v roce 1800 založena Kreslířská škola, dnešní Akademie výtvarných umění, jejímž prvním ředitelem – a zároveň nadlouho i jediným pedagogem – se stal Josef Bergler (1759–1829). Stejně jako jinde v monarchii i ve světě, kopírování klasických předloh zde představovalo základní formu studia a nezbytnou součást odborné umělecké průpravy, pražská Kreslířská škola se tedy neobešla bez vlastní sbírky sádrových antik. Podobně jako v případě Ashmoleova či Britského muzea se její součástí stala soukromá kolekce osvíceného aristokratického mecenáše, hraběte Františka Antonína Nostice,⁴¹ zakoupená 6. července 1797 ve Vídni jako jeden celek (byť nelze vyloučit i další, individuální akvizice) od Josefa Müllera alias hraběte Bedřicha Josefa Deyma ze Stříteže⁴² (1752–1804) za 10 000 zlatých.⁴³ Kupní smlouva se bohužel dochovala bez seznamu zakoupených děl, dle L. Slavíčka nicméně mohl jeho obsah korespondovat s katalogem Müller-Deymovy sbírky vydaným v roce 1796⁴⁴ a zahrnujícím 46 odlítků bust římských osobností, hrdinů a božstev, 32 soch⁴⁵ a 6 reliéfů a váz⁴⁶ z královského paláce v Portici (Museo Borbonico, dnešní Národní archeologické muzeum v Neapoli), z Kapitolského muzea a Muzea Pio Clementino v Římě.

Müller-Deym obdržel v roce 1793 za zhotovení voskových portrétů neapolské královské rodiny privilegium ke snímání otisků antických děl dle vlastního výběru.

41 K Nosticům jako sběratelům umění viz Slavíček 2007, 57–79.

42 Záhadnou osobnost a život podnikavého dobrodruha hraběte Deyma, který se, zřejmě kvůli účasti v zakázaném souboji, část života skrýval pod pseudonymem Josef Müller, zatím nejkomplexněji mapuje diplomová práce G. Hatwagner z r. 2008.

43 Slavíček 2007, 277 pozn. 94.

44 [C.M.A.] 1797.

45 Ve skutečnosti katalog uvádí v oddíle *Sochy* celkem 34 položek ([C.M.A.] 1797, 33–55) včetně sousoší či skupin.

46 Slavíček 2007:76, ve skutečnosti se jednalo o podstatně vyšší, byť v katalogu přesněji nespecifikovaný počet odlítků, neboť pod číslem 3. se ukrývá celá skupina kopií vybraných římských reliéfů a pod č. 6. soubor vybraného „stolního náčiní, trojnožek, obětních číší a váz“ ([C.M.A.] 1797, 57–58).

Byl tak po určitou dobu jediným vyvoleným, který disponoval čerstvými formami pompejských památek, a dokázal toho náležitě využít. Od roku 1795 ve svém vídeňském muzeu odlitků, koncipovaném zároveň jako prodejní galerie, nabízel na zakázku výrobu prvotřídních antických kopií.

Seznam odlitků v majetku Společnosti vlasteneckých přátel umění se s Müller-Deymovou sbírkou kryje pouze částečně,⁴⁷ protože kolekce AVU byla zejména v prvním desetiletí své existence rozhojňována dalšími sponzorskými dary a nákupy v Paříži, Vídni a Itálii.⁴⁸ Kopie pompejských a herkulánských bronzů mezi nimi nicméně tvoří poměrně velkou skupinu. Je tedy zřejmé, že Müller-Deym Nosticovi neodprodal svou vlastní sbírku jako takovou, nýbrž pouze odlitky pořízené na zakázku ze svých neapolských forem, podobně jako učinil i v případě vídeňské Akademie, která od něj v červnu 1795 zakoupila soubor zahrnující odlitky *Láokoónta*, *Flóry*, *Venuše Kallipygos*, *Spinaria*, *Sedící Agrippiny* či reliéfu s *Antinoem* z Villy Albani⁴⁹ – tedy památek, které figurují i na seznamu odlitků pražské Akademie.

V době své největší slávy čítala sbírka antických odlitků pražské Akademie kolem 150 kusů.⁵⁰ Do současnosti se z této původní kolekce dochovalo v rámci Sbírký odlitků antické plastiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy celkem 45 děl, a řada dalších, včetně *Belvedérského Apollóna* či *Belvedérského torza*, zůstala v majetku Akademie výtvarných umění.

Kreslení podle kopií antických soch bylo v první třetině 19. století v rámci pražské Akademie nejen náplní výuky, ale také předmětem hned dvou každoročně vypisovaných žákovských soutěží. Jako modely sloužily nejčastěji odlitky *Apollóna Belvedérského*, *Diskobola*, *Eróta z Centocelle*, *Zápasníka Borgheského*, *Venuše Medicejské*, *Zápasníků* a dalších soch, počítaných za kánon antického umění. Řada vítězných prací se dochovala v archivu AVU a Národní galerii a dokládá vysokou technickou úroveň studentů (obr. 3).⁵¹

47 Včetně odlitků *Opilého satyra na vinném měchu*, *Spícího Hermafrodita*, sousoší *Eróta a Psyché*, *Lýsippova Eróta s lukem*, *Antinoa*, *Zraněného bojovníka*, sousoší *Pána s Dafnidem* (pokládáným za *Apollóna*), tzv. *Borgheského gladiátora*, *Doidalovy Dřepící Afrodíty*, *Spinaria*, *Umírajícího Gala*, *Sedící Agrippiny*, či nedochované *Afrodíty Kallipygos* a jezdecké sochy *Nonnia Balba*, zničené při stěhování sbírky z Klementina (Bouzek 1978, 52).

48 Podrobněji viz Kovaříková 1998, 44.

49 Hatwagner 2008:118

50 Kovaříková 1998, 44.

51 *Ibid.*, 45.



Obr. 3. Pohled do výstavy *Odlesky helénské slunce* prezentující odlitky z původní sbírky AVU a vítězné soutěžní kresby z Archivu AVU.

Nechybí mezi nimi ani kresby podle odlitku tzv. *Ílionea*, který je rovněž připomínkou sběratelské vášně Rudolfa II. Mramorové torzo klečícího mladíka, dnes vystavené v původním stavu v mnichovské Glyptotéce, je jedním z mála antických originálů, jež se v minulosti prokazatelně nacházely na našem území – v pražské Kunstkomore uměnímilovného císaře.⁵² Rekonstrukci hlavy a paží sochy provedl

52 K historii torza viz Dufková – Ondřejová 2006, 26–27. Ve Fričově slavném filmu se odlitek *Ílionea* z pražské sbírky objevuje v záběrech zobrazujících kunstkomoru „pekařova císaře“ na předním místě, což svědčí o mimořádné důkladnosti tvůrců.



Obr. 4. Pohled do původní instalace Galerie antického umění v Hostinném z konce 60. let minulého století.



Obr. 5. Pohled do expozice Muzea antického umění a architektury v Litomyšli (1994–2011).

přední rakouský sochař Johann Martin Fischer (1740–1820) v době, kdy již památka byla majetkem vídeňského sběratele a lékaře Josefa Bartha (obr. 2). Jeden z odlitků této rekonstrukce se stal vůbec prvním modelem pro sériovou výrobu litinových antických kopií v huti hraběte Hugona Františka Salm-Reifferscheidta (1776–1836), zakladatele blanenských železáren.⁵³ Díky spolupráci s Fischerem a také Franzem Antonem Zaunerabem (1746–1822)⁵⁴ vzešla ze Salmovy hutě ve 20. a 30. letech 19. století celá řada litinových odlitků kanonických antických památek včetně *Apollóna Belvedérského*, *Venuše Medicejské*, *Bakcha*, *Dřepící Afrodity*, *Artemidy Versailleské*, *Gladiátora Borgheského* či *Diskobola*, určených pro výzdobu zámeckých exteriérů.⁵⁵ První tři jmenované plastiky slavily úspěch na pražské průmyslové výstavě v roce 1829, litinový *Ílioneus* zde byl oceněn zlatou medailí o dva roky později, uspěl rovněž na všeobecné výstavě řemeslných výrobků ve Vídni v roce 1835, a jedním jeho exemplářem byl obdarován i J. W. Goethe.⁵⁶ Za hraběte Hugona Karla Eduarda Salm-Reifferscheidta (1803–1888) pak z blanenské hutě vzešla (vedle dalších soch i bust hrdinů rakouské monarchie) dokonce celá série *Ílioneových* dvojnίκů určených pro výzdobu romantického památníku Heldenberg v Dolním Rakousku.⁵⁷ Litinová kopie *Versailleské Artemidy*, vyrobená patrně rovněž v Blansku, či snad v konkurenční huti kancléře Metternicha v Plasích, dodnes zdobí park státního zámku Kynžvart.

V polovině 19. století se na uměleckých školách od kreslení podle odlitků postupně upouští. Přesto byly sádrové kopie stále vnímány jako díla bezmála rovnocenná originálům. Sbírký odlitků se v průběhu 19. století staly celosvětovým fenoménem, jejich cílem byla výchova návštěvníků prostřednictvím klasických děl ke správnému vkusu. Vznikaly při univerzitách i muzeích a umožňovaly nejen spatřit pohromadě kanonická díla antického sochařství, jejichž originály byly rozesety po celém světě, ale také názorně prezentovat jeho vývoj. Osvěta širokých mas⁵⁸ byla ušlechtilým záměrem nejen muzejních expozic, ale i světových výstav.

53 Sedlářová 2007, 198–200.

54 Čeladín 2010, 22.

55 Sedlářová 2007, 206; Čeladín 2010, 22.

56 Sedlářová 2007, 206.

57 Další *Ílioneus* vzešlý z blanenských železáren se dnes nachází na dvoře renesančního domu ve Vídeňské ulici č. p. 66 v Klatovech.

58 Hales 2006, 121.

Např. Křišťálový palác (Crystal Palace), postavený původně pro účely Světové výstavy 1851 v Londýně, sloužil i po jejím skončení dlouhá desetiletí jako názorná encyklopedie vývoje lidstva. Zahrnoval mimo jiné i egyptskou, řeckou, římskou, a také samostatnou pompejskou expozici, které prezentovaly klasickou kulturu na základě sádrových odlitků,⁵⁹ mnohdy značně inovativním způsobem – součástí instalace byl např. i odlitek parthenónského vlysu názorně vyvedený v barvách, který vyvolal v konzervativních návštěvnicích značnou nelibost.⁶⁰

Adekvátně stále širšímu využití odlitků se trh s nimi v polovině 19. století zásadně rozrostl. Stoupající poptávka souvisela rovněž s rozvojem vědeckých oborů, zejména klasické archeologie a dějin umění. V německém prostředí hrály sádrové kopie již od konce 18. století významnou roli (to souviselo s nedostatkem antických originálů ve srovnání s ostatními evropskými zeměmi). Od 80. let 19. století již byly odlitky pro studium klasické archeologie v Evropě i Spojených státech a Austrálii pomůckou stejně nepostradatelnou „jako laboratoř pro adepty chemie či nemocnice pro studenty medicíny“.⁶¹ V akademickém prostředí se u odlitků cenila především věrnost originálům, které mnohdy podléhaly zubu času i zkáze. Zejména odlitky památek ponechaných *in situ* zprostředkovaly jejich podrobné studium v lepších podmínkách. Sádrové kopie římských soch příbuzných či stejných typů rovněž umožňovaly experimentování a vytváření hypotetické původní podoby jejich řeckých prototypů, stejně tak jako pokusy s původní barevností antických plastik.

Muzea a vědecké instituce proto pořizovaly na objednávku celé soubory antických kopií obsahující výběr zásadních uměleckých děl a užívané jako studijní pomůcky. Nabídku trhu s odlitky v průběhu 19. století dále rozšiřovaly archeologické výzkumy v Itálii, Turecku i mateřském Řecku, přinášející řadu nových významných objevů. Příklad Mélské Venuše, jejíž kopie se dostala do sbírek berlínské Akademie pouhý rok po jejím objevení (1820), výmluvně ilustruje,⁶² s jakou rychlostí a nasazením se muzejní a univerzitní kolekce aktualizovaly.

59 K osvětovým záměrům i expozicím Křišťálového paláce viz Hales 2006.

60 *Ibid.*, 103.

61 Ch. Newton, kurátor sbírky řeckých a římských starožitností Britského muzea: „...like trying to teach chemistry without a laboratory, or medicin without a hospital.“ (Beard 1993,3).

62 Haskell – Penny 1981, 328; Connor 1989, 193.

S nepostradatelnou úlohou odlitků ve vědeckém bádání souvisel vysoký nárok na detailní přesnost a věrnost originálům.⁶³ Kvalita odlitků byla přímo úměrná opotřebením formy, jejíž schopnost reprodukce detailu po odlití zhruba tří desítek kusů výrazně klesala. Z toho důvodu nebyly na kopiích retušovány švy vzniklé sesazováním forem v kadlubu – byly důkazem čerstvosti formy a tím i nejvyšší jakosti odlitku samotného.⁶⁴

Výrobu forem i odlitků zajišťovaly buď samotné instituce vlastnící originály (svou dílnou na výrobu odlitků disponoval Louvre i Národní archeologické muzeum v Neapoli, Berlínská muzea dodnes nabízejí odlitky z historických forem), velký prostor na trhu měly i specializované soukromé firmy, např. Gherardi (Řím),⁶⁵ Malpieri (Řím), Martinelli (Athény), Brucciani (Londýn), Gerber (Kolín), Vann (Frankfurt), Caproni (Boston), Castelvechi (New York).⁶⁶ Tyto podniky, často disponující výlučným přístupem přímo ke zdroji, nabízely vysoce kvalitní odlitky první generace, tj. z forem sejmутých přímo z antických originálů, a jejich nabídka udržovala krok s aktuálními archeologickými výzkumy a objevy (Martinelli např. zajišťoval výrobu odlitků během německých vykopávek v Olympii v 80. letech 19. století).⁶⁷

V roce 1867 z iniciativy ředitele muzea odlitků v Křišťálovém paláci J. Colea byla dokonce uzavřena Mezinárodní dohoda o poskytování univerzálních reprodukcí uměleckých děl, která měla usnadnit vzájemnou výměnu odlitků mezi institucemi po celém světě.

S přísně vědeckým přístupem souvisel i nový puristický trend odstraňování starších doplňků, započatý v 90. letech 19. století v Německu a pokračující i v současnosti. Řada historických odlitků tak uchovává podobu dobových rekonstrukcí, zatímco originály jsou dnes vystavovány oproštěné od pozdějších úprav. Tím větší nárok ovšem kladou na představitost laického diváka, a jejich atraktivita se z hlediska běžného návštěvníka rovněž jeví poněkud sporná. Odlitky uchovávající podobu starších a kdysi ceněných a uznávaných rekonstrukcí najdeme i v pražské sbírce, vedle již zmiňovaného *Ílionea* se jedná především o soubor figur ze štítů

63 Payne 2019, 125.

64 Ibid., 128.

65 Malone 2016.

66 Katalog nejžádanějších výrobců odlitků viz Payne 2019, 130.

67 Ibid., 131.

Afaina chrámu na ostrově Aigína v rekonstrukci dánského sochaře Bertela Thorvaldsena (1770–1844).⁶⁸

Po zestátnění pražské malířské Akademie v roce 1896 byla její sádrová sbírka převedena do majetku německé části rozdělené Karlo-Ferdinandovy univerzity. Tento krok významně rozšířil stávající soubor antik, jež byl systematicky budován při Stolici pro klasickou archeologii od jejího zřízení v roce 1872.⁶⁹ Štědré dotace umožnily hned jejímu prvnímu řediteli Otto Benndorfovi (1838–1907) vybudovat, zejména díky nákupům z německých muzeí a Vídně, úctyhodnou veřejně přístupnou expozici čítající na 200 položek,⁷⁰ kterou jeho následovníci úspěšně rozšiřovali.⁷¹

Zastoupením zásadních děl pražská sbírka odlitků, byť mimořádně kvalitní a početná, nijak zásadně nevybočovala z evropského ani zámořského průměru. Co ji dodnes činí výjimečnou a jedinečnou, je řada rekonstrukcí realizovaných zde na počátku 20. století prof. Wilhelmem Kleinem (1850–1924). Dostupnost věrných odlitků originálů z různých světových muzeí a možnost přímé manipulace s nimi mu umožňovaly experimentování s cílem dobrat se původní podoby dávno ztracených řeckých originálů. Zásadní roli ovšem hrála též jeho hluboká znalost antického sochařství, písemných pramenů i světových muzejních sbírek.

Řadu odlitků, včetně proslulé *Afrodity Knidské* z Vatikánských muzeí, *Diadumena* či *Hypna* obdařil Klein lépe padnoucími hlavami, jeho rekonstrukce původní podoby Myrónova sousoší *Athény se satyrem Marsyem* je založena na antické vázové malbě a spojuje několik odlitků různých kopií téhož typu. Dodnes uznávaná Kleinova rekonstrukce helénistické skupiny *Vyzvání k tanci*, zobrazující satyra zvoucího dle tradiční interpretace nymfu do kola,⁷² je sestavena z částí čtyř různých římských kopií (z muzeí ve Florencii, Bruselu, Louvru a Drážďanech) a podložena vyobrazeními na pozdějších římských mincích maloasijského Kyziku a thrácké Pautalie.⁷³

68 K Thorvaldsenově rekonstrukci a její kritice viz např. Diebold 1995. Soubor je vystaven v rámci expozice *Okouzlení antikou* na státním zámku Duchcov.

69 Vymětalová 2017.

70 Podrobněji k Benndorfovým zásluhám o sbírku i plánům na jejich prezentaci viz Vymětalová 2017, 179–182.

71 Bouzek 1978, 48–49; Vymětalová 2017, 185.

72 K původnímu vzhledu a významu sousoší viz nejnověji Habetzeder 2021.

73 Podrobněji ke Kleinovým rekonstrukcím viz Bouzek 1978:51–53, Vymětalová 2017, 183–186; a příspěvek J. Bažanta v rámci této publikace.



Obr. 6. Tzv. *Afrodité z Ostie* v Muzeu antického umění a architektury v Litomyšli (1994–2011).

Ani na univerzitní půdě však pražská sbírka odlitků (vystavená v pražském Klementinu) neztrácela kontakt se soudobým uměleckým světem – při realizaci svých rekonstrukcí se Klein neobešel bez spolupráce s odborníky po praktické stránce povolanějšími než on, kteří lépe rozuměli práci s hmotou i lidskému tělu – se sochaři. Ačkoli je údajná spolupráce na rekonstrukcích původního vzhledu antických děl na základě odlitků mezi W. Kleinem a J. V. Myslbekem (1848–1922)⁷⁴ zpochybňována,⁷⁵ není pochyb, že Myslbek se ve své tvorbě inspiroval nejen řeckými a římskými originály, které studoval v Drážďanech, Vídni a Paříži, ale rovněž antickými kopiemi vystavenými toho času v Klementinu.

74 Bouzek 1978, 53–54.

75 Viz příspěvek J. Bažanta v rámci této publikace.

Iniciační roli nicméně sehrála pražská sbírka odlitků v případě další významné osobnosti české kultury, Miroslava Tyrše (1832–1884). Pohled na dokonalá těla řeckých atletů a mladická touha se jim vyrovnat je podle jeho vlastních slov již jako chlapce přivedly k tělesným cvičením.⁷⁶ Tyršův hluboký obdiv k antické kultuře později zásadním způsobem formoval samotnou podstatu sokolského hnutí, založeného na řeckém ideálu *kalokagathie* a usilujícím o spojení fyzické zdatnosti s duchovní a mravní vyspělostí. Tělesná cvičení představovala nikoli cíl, nýbrž prostředek k všestrannému a harmonickému rozvoji jedince v rámci občanské společnosti. Do sokolských cvičení byly zahrnuty i starověké sportovní disciplíny, sokolské slety navazovaly na dávnou tradici olympijských her a – podobně jako v antickém Řecku – zde nescházel ani prvek bojové připravenosti.⁷⁷

Tématem Tyršovy habilitační práce se stalo sousoší *Láokoónta*⁷⁸ a otázka doby jeho vzniku, na české části univerzity pak již jako profesor přednášel čtyři semestry o dějinách řeckého umění.

Samostatný archeologický ústav na české univerzitě vznikl až v roce 1910 a jeho sbírka odlitků byla více než skromná, do dnešní doby se z ní dochovaly pouze čtyři kopie (*Artemis Versailleská*, *Augustus z Primaporty*, *Sofoklés Lateránský* a busta *Dia z Otricoli*).⁷⁹ Obě univerzitní kolekce byly sloučeny po druhé světové válce a opětovném sjednocení Karlovy univerzity.

Zlatou éru sádrových sbírek paradoxně ukončilo v první polovině 20. století rozšíření fotografie, která převzala jejich tradiční dokumentační a vzdělávací roli. Dvojměrné, stále dostupnější a dokonalejší reprodukční médium vzdor svým omezením a neschopnosti reprodukovat dostatečně věrně trojrozměrný originál paradoxně vytlačilo sádrové kopie na okraj odborného i laického zájmu. Jistou úlohu jistě sehrály i praktické důvody, stále dostupnější možnosti cestování za antickými originály a obecnější posun v chápání kategorií původnosti a hodnoty uměleckého díla.⁸⁰ Moderní doba nyní pohlížela na odlitky jako na bezduché mechanické reprodukce a muzea i vědecké instituce se jich začaly ve velkém zbavovat, řada sbírek byla záměrně zničena, či odsunuta do ústraní.

76 Tyršová 1932, 11.

77 Tyrš 1894, 13

78 Tyrš 1873.

79 Bouzek 1978, 91.

80 Beard 1993, 22.



Obr. 7. Tzv. *Afrodité z Ostie* v expozici *Antický sen* v Muzeu města Ústí nad Labem (2011–2016).

Razantní zavržení odlitků jako neautentických, podřadných kopií bez estetické i historické hodnoty snad nepřekvapí v zemích, které absencí antických památek ve svých sbírkách výrazně netrpěly. Tohoto přístupu však nebyla ušetřena ani pražská univerzitní sbírka odlitků, která byla v 50. letech minulého století vyhoštěna z Klementina do východních Čech, aby po několika kratších epizodách zakotvila v prostorách odsvěceného kostela Blahoslavené Panny Marie Neposkvrněného početí při Františkánském klášteře v Hostinném (obr. 4).⁸¹ Odlitky i budova si tak navzájem prokázaly dobrou službu a navzájem se zachránily před zkázou.⁸² Překvapivá symbióza pohanských soch a křesťanského svatostánku v jistém slova smyslu paradoxně předběhla dobu, neboť k rehabilitaci sbírek odlitků dochází ve

81 K historii budovy viz Bouzek 1978, 59–62.

82 Podrobněji viz Bouzek 1987, 56–57.



Obr. 8. Pohled do Galerie antického umění v Hostinném s *Niké Samoethráckou* v pozadí.

světě teprve od 80. let minulého století, kdy se vracejí zpět do veřejného prostoru a znovu se doceňují nejen jejich estetický a edukační potenciál, ale především dokumentační a historická hodnota.⁸³

Zásluhou dlouholetého ředitele Ústavu pro klasickou archeologii Filozofické fakulty Univerzity Karlovy profesora Jana Bouzka (1935–2020) pak bylo 15. dubna 1994 v jízdárně státního zámku v Litomyšli slavnostně otevřeno Muzeum antického sochařství a architektury (obr. 5 a 6), představující další část univerzitní sbírky odlitků, dosud uloženou v depozitáři. Stalo se tak u příležitosti neformální schůzky sedmi středoevropských prezidentů iniciované Václavem Havlem. Existenci chronologicky uspořádané expozice ukončil plán rekonstrukce tzv. Zámeckého návrší v roce 2011. Krátkodobé útočiště pak poskytlo odlitkům z Litomyšle Muzeum města Ústí nad Labem, kde byla v září 2011 zpřístupněna expozice *Antický sen* (obr. 7), drobnou epizodu v historii sbírky představuje angažmá asi dvaceti odlitků v expozici *Národy antického Středomoří řeckýma očima* v Podřípském muzeu v Roudnici nad Labem v letech 2014–2017. Po jejich zrušení došlo v roce 2016 ve spolupráci Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a Národního památkového ústavu k vytvoření nové stálé expozice *Okouzlení antikou* na státním zámku Duchcov (obr. 8). Ta pracuje cíleně i s tématem antického sběratelství a samotným prostředím zámku. Zatímco antická linie výstavy respektuje chronologický vývoj řeckého umění a zároveň v jednotlivých sálech tematizuje vybrané aspekty klasické kultury, zejména mytologie, paralelní zámecká linka ilustruje vývoj zájmu o antiku a jeho formy v aristokratickém prostředí i širším dobovém kontextu, a to včetně vystavených hmotných památek z fondů NPÚ, upomínajících zejména na cesty české šlechty do oblasti Středomoří. Antická linka je rovněž doplněna pravidelně obměňovanou výstavkou antických originálů ze sbírky Ústavu pro klasickou archeologii Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.⁸⁴

V letech 2019–2021 pak došlo po více než 50 letech existence Galerie antického umění v Hostinném k restaurování vystavených odlitků i renovaci jejich podstavců a prostor a úpravě koncepce, která zachovává tradiční chronologickou linii vývoje řeckého sochařství, v jejím rámci nicméně vytváří i samostatné tematické celky.

83 V roce 1999 vznikla mezinárodní databáze Association Internationale pour la Conservation et la Promotion des Moulages registrující dnes na 140 sbírek odlitků.

84 Viz Hochel–Lukášová–Vacinová 2016.



Obr. 9. Pohled do expozice *Okouzlení antikou* na státním zámku Duchcov.

Sbírka odlitek antické plastiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, čítající dnes na 550 položek včetně figurální plastiky, hlav a reliéfů, zůstává tedy i v 21. století pojátkem s minulostí a zprostředkovatelem antického odkazu. Vedle své vlastní, již více než 200 let staré historie prezentuje výběr nejznámějších děl řeckého a římského sochařství, jejichž originály jsou roztroušeny po světových muzeích, některé dokonce nezvěstné. Věrné zprostředkování autentického dojmu z trojrozměrného originálu nepochybně neztrácí smysl ani ve věku moderních médií. Odlitky se uplatňují nejen v rámci obou stálých expozic, ale i dočasných výstav organizovaných FF UK i dalšími institucemi. Sporadicky vystupují také v rolích antických originálů v rámci současné filmové produkce, zejména zahraničních štábů, natáčejících v České republice. Současná doba, v níž se díky stále dokonalejším reprodukčním technologiím znovu, podobně jako ve starověku, stírá hranice mezi původním dílem a kopií, zasazuje „zmrtvýchvstalé obrazy“ někdejší slávy do dalších souvislostí. Dávají nejen nahlédnout do časů, „když na Olympu palác bohů stál, a bozi k dcerám lidským vcházeli“,⁸⁵ ale ohlížejí se i do méně vzdálené minulosti a reflektují též obecné proměny vztahu k fenoménu sádrových kopií a antickému dědictví v širším geografickém a historickém kontextu.

Z dlouhodobého hlediska dostatečně neukotvené postavení obou současných expozic (tj. mimo Prahu a univerzitní půdu, v objektech jiných institucí) však také i nadále reflektuje rozpačitý postoj českého prostředí vůči antickému odkazu a zůstává potenciálním ohrožením nejen samotných odlitek. Úkolem sbírky i jejího vlastníka, tedy Univerzity Karlovy jakožto strážce evropských hodnot, je vytrvale se hlásit k jejímu hmotnému i duchovnímu odkazu, rozvíjet jej a připomínat, že česká kultura vždy byla integrální součástí západní civilizace, spočívající pevně na antických základech.

85 Machar, J. S. 1906, *V záři hellenského slunce*, 46.

Bibliografie

Český sochař, německý klasický archeolog a antické sochy (Jan Bažant)

- Baiardi, C. – Carcani, P. (1760), *Le antichità di Ercolano esposte*, vol. 2., Napoli.
- Barbillon, C. (2018) = Barbillon, C. – Godeau, J. – Simier, A. (eds.), *Bourdelle et l'antique: une passion moderne*, Paris.
- Bažant, J. (2016), „Klasická archeologie a české národní obrození (1872–1923)“ in: J. Bažant – D. Čadková – J. Čechvala – T. Konývková – M. Novotný – E. Poláčková – E. Stehlíková (eds.), *Ve stínu hellénského slunce: obrazy antiky v moderní české kultuře*, 131–180, Praha.
- Bažant, J. – Prahel, R. (2021), *Antika po česku. Odezvy v umění 19. a 20. století*, Praha.
- Bouzek, J. (1972), „Centenary of the Institute for Classical Archaeology of the Charles University“, *Acta Universitatis Carolinae – Philologica et historica* 5, 111–112.
- Bouzek, J. (1976), *Dějiny archeologie*, Praha.
- Bouzek, J. (1982), „Galerie antického umění v Hostinném“, *Výtvarná kultura* 6 (1), 22–23.
- Bouzek, J. (1996), „Die Geschichte der klassischen Archäologie in den böhmischen Ländern“, *Eirene* 32, 64–80.
- Bouzek, J. (1998), „125 let Ústavu pro klasickou archeologii a antické sbírky Filozofické fakulty Karlovy univerzity“, *Archeologické rozhledy* 50, 696–697.
- Bouzek, J. (2006), „Czech Republic, Classical Archaeology“, *Brill's Neue Pauly, A-DEL*, sloupec 1125–1126, Leyden.
- Bouzek, J. (2011), „Wilhelm Klein und die Prager Archäologie“, in: W. Pape (ed.), *Zehn Jahre Universitätspartnerschaft. Univerzita Karlova v Praze – Universität zu Köln*, 123–134, Köln.
- Bouzek, J. et al. (1978) = Bouzek, J. – Čtvrtníková, M. – Ondřejová, I., *Katalog odlitek antické plastiky ze sbírky Univerzity Karlovy*, Praha.
- Bouzek, J. et al. (1983) = Bouzek, J. – Buchvaldek, M. – Kostomitsopoulos, Ph. – Sklenář, Z., *Dějiny archeologie I.*, 2. vydání, Praha.
- Bouzek, J. et al. (1989) = Bouzek, J. – Čtvrtníková, M. – Ondřejová, I., *Wilhelm Klein: rekonstrukce antických soch. Antické gemmy v Československu*, Trutnov.
- Bouzek, J. et al. (1995) = Bouzek, J. – Klůsová, T. – Musil, J. – Ondřejová, I. – Vacinová, L., *Muzeum antického sochařství a architektury: Litomyšl. Katalog expozice*, II., Praha.

- Bouzek, J. – Klůsová, T. (2000), „Dějiny sbírky odlitek Univerzity Karlovy v Praze. (Expozice antického umění v Litomyšli a Hostinném. Tři statě o jejich minulosti a současnosti); *Pomezí Čech a Moravy. Sběrka prací ze společenských a přírodních věd pro okres Svitavy* 4, 425–430, Litomyšl.
- Brinkerhoff, D. M. (1965), „New Examples of the Hellenistic Statue Group, ‚The Invitation to the Dance‘, and Their Significance“, *American Journal of Archaeology* 69 (1), 25–37.
- Brinkmann, V. (2008), „Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron“, in: V. Brinkmann (ed.), *Die Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll. Liebieghaus*, 73–85, Frankfurt am Main.
- Croissant, F. (1990), „Hygieia“, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V,1, 554–572, Zürich.
- Čermák, J. (1942), *J. V. Myslbek a jeho škola roku 1907–10*, Praha.
- Dufková, M. – Ondřejová, I. (2006), *Historie sběratelství antických památek v českých zemích*, Praha.
- Farge, C. et al. (2018) = Farge, C. – Garnier, B. – Jenkins, I., *Rodin and the Art of Ancient Greece*, London.
- Fendt, A. (2012), *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts*, vol. 2, katalog, Berlin.
- Fendt, A. (2013), „Unterlassene Restaurierungen. Zur Diskrepanz zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und Restaurierungszustand von antiken Marmorstatuen“, in: S. Kansteiner (ed.), *Ergänzungsprozesse: Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*, 123–140, Berlin.
- Geehr, R. S. (2003), *The Aesthetics of Horror: The Life and Thought of Richard Von Kralik*, Leiden.
- Geehr, R. S. (2005), „Kralik, Richard von“, in: R. S. Levy (ed.), *Antisemitism: A Historical Encyclopedia of Prejudice and Persecution*, vol. 1: A-K, 403–404, Santa Barbara CAL.
- Grandjean, G. – Scherf, G. (eds.) (2004), *Pierre Julien 1731–1804: Sculpteur du Roi*, Paris.
- Hüneke, S. et al. (2009) = Hüneke, S. – Dostert, A. – Sepp-Gustav Gröschel, S.-G., *Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preußens vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Bestandskataloge der Kunstsammlungen: Skulpturen; Antike und Mittelalterliche Sammlungsobjekte*, Berlin.
- Jist, A. (1988), *U nás jediné*, Praha.
- Junker, K. (2002), „Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron auf der Akropolis von Athen“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 117, 127–183.
- Junker, K. (2012), *Götter als Erfinder. Die Entstehung der Kultur in der griechischen Kunst*, Darmstadt.
- Klein, W. (1886), *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, Wien (1. vydání Wien 1879).
- Klein, W. (1898), *Praxiteles*, Leipzig.
- Klein, W. (1909), „Die Aufforderung zum Tanz. Eine Wiedergewonnene Gruppe des antiken Rokoko“, *Zeitschrift für bildende Kunst* 20, 101–108.

- Klein, W. (1910), „Aufforderung zum Tanz. Auferstandenes antikes Rokoko“, *Der Kunstwart* 24 (1), 395–396.
- Klein, W. (1911a), „Die Marsyasgruppe des Myron“, *Der Kunstwart* 25 (3), 210–214.
- Klein, W. (1911b), „Über die Hermesgruppe eines Praxiteles-Schülers“. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes* 14, 98–111.
- Klein, W. (1911c), „Die wiedergewonnene Hermesgruppe eines Praxitelikers“, *Der Kunstwart* 24 (8), 98–111.
- Klein, W. (1912), „Die Aufgaben unserer Gipsabguß-Sammlungen“, *Museumskunde* 8, 1–10.
- Klein, W. (1913), „Über die Wiederherstellung der Berliner ‚Polyhymnia‘ und das Relief des Archelaos von Priene“, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes* 16, 183–207.
- Klein, W. (1915), „Von zwei Meisterwerken des jungen Phidias“, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes* 18, 17–39.
- Klein, W. (1921), *Vom antiken Rokoko*, Wien.
- Kralik, R. (1919), „Die inneren Gründe des derzeitigen Zusammenbruches“, *Das Neue Reich*, květen 22, 605.
- Kralik, R. (1922), *Tage und Werke: Lebenserinnerungen*, Wien.
- Kropáček, J. (1981), *Severní Čechy: krajina, historie a umělecké památky*, Praha.
- Large, D. C. (1981), „Richard Von Kralik's Search for a Fatherland“, *Austrian History Yearbook* 17, 143–155.
- Lodr, A. (ed.) (1960), *Josef Václav Myslbek: Korespondence*, Praha.
- Mádl, K. B. (1902), „Bohuslav Schnirch zemř. 30. září 1901“, *Volné směry* 6, 43–46.
- Nguyenová, N. (2013), *Antické vlivy v tvorbě J. V. Myslbeka a jeho žáků*, magisterská práce, Ostrava.
- Petiscus, A. H. (1860), *Der Olymp oder Mythologie der Griechen und Römer*, Leipzig.
- Pokorný, K. (1954), „Vzpomínky na J. V. Myslbeka“, in: V. V. Štech (ed.), *Josef Václav Myslbek*, 45–48, Praha.
- Pollitt, J. J. (1986), *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge.
- Praschniker, C. (1929), „Wilhelm Klein. Nekrolog“, *An Stelle der feierlichen Inauguration des Rektors der Deutschen Universität für das Studienjahr 1927/28*, 35–38.
- Pyšná, P. (2004), *Josef Václav Myslbek. Inventář fondu v Archivu Národní galerie v Praze*, rukopis, Praha.
- Staudacher, A. L. (2009), „... meldet den Austritt aus dem mosaïschen Glauben“, *18000 Austritte aus dem Judentum in Wien, 1868–1914. Namen – Quellen – Daten*, Frankfurt.
- Tran Tam Tinh, V. (1974), *Catalogue des peintures romaines, Latium et Campanie, du Musée du Louvre*, Paris.
- Volavka, V. (1929), *Soupis sochařského díla Josefa Václava Myslbeka*, Praha.
- Volavka, V. (1942), *Josef Václav Myslbek*, Praha.
- Vymětalová K. (2017), „Sbírka sádrových odlítků antických děl na německé filozofické fakultě v Praze“, *Historica Olomucensa* 53, 175–191.

- Wittlich, P. (1978), *České sochařství ve XX. století*, Praha.
- Wittlich, P. (2000), *Sochařství české secese*, Praha.
- Wittlich, P. (2020), *Česká secese*, Praha.
- Young, M. (2020), „Oskar Pollak Reconsidered: a Bildungsroman in Miniature of Late Austrian Culture and Politics“, *Journal of Art Historiography* 22 (June), 1–36.

„Knížata po anticku“: Klemens Lothar Metternich versus Napoleon Bonaparte na zámku Kynžvart (Marian Hochel)

- Bahník, V. et al. (1974), *Slovník antické kultury*, Praha.
- Barguet, P. (1950), „L'obélisque de Saint-Jean-de-Latran dans le temple de Ramsès II à Karnak“, *Annales du Service des antiquités de l'Égypte* 50, 269–280.
- Baudez, B. (2013), „L'architecture néo-grecque au milieu du XIX^e siècle: l'exemple de la maison pompéienne du prince Napoléon“, in: C. Sciamia – F. Viguier-Dutheil (eds.), *La lyre d'ivoire – Henry-Pierre Picou et les Néo-grecs*, 127–139, Le Passage.
- Biver, M.-L. (1963), *Le Paris de Napoléon*, Paris.
- Bramsen, L. (1904), *Médailleur Napoléon le Grand, ou Description des médailles, clichés, repoussés et médailles-décorations relatives aux affaires de la France pendant le Consulat et l'Empire*, Hamburg [I–III, Paris 1904, 1907 et 1913].
- Branda, P. – Mauduit, X. (2018), *L'Art au service du pouvoir. Napoléon I^{er} – Napoléon III*, Paris.
- Brun, F. (2014), *Lettres de Rome (1808–1810). La Rome pontificale sous l'occupation napoléonienne*, Strasbourg.
- Caracciolo, M. T. (2017), *La seconde vie de Pompéi. Renouveau de l'antique, des Lumières au Romantisme*, 1738–1860, Montreuil.
- Coarelli, F. (1999), *La Colonna Traiana*, Roma.
- Cordier, S. (ed.) (2018), *Napoléon. La maison de l'Empereur*, Montréal – Paris.
- Delaroche, P. – Henriquel-Dupont, L.-P. – Lenormant, Ch. (1840), *Trésor de numismatique et de glyptique, médailles de l'Empire français*, Paris.
- Delmas, C. (1999), „Denon directeur de la Monnaie des Médailles“, in: M.-A. Dupuy (ed.), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, 276–293, Paris.
- Denon, D.-V. (1802), *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du général Bonaparte*, I–II, Paris, an X.
- Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte, pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand*, I–IX (1809–1828), Paris.
- Dupuy, M.-A. (ed.) (1999), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, Paris.

- Dupuy, M.-A. – Le Masne de Chermont, I. – Williamson, E. (eds). (1999), *Vivant Denon, Directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, I-II, Paris.
- Ficacci, L. (ed.) (2000), *Piranesi: The Complete Etchings*, Taschen Verlag.
- Fuks, L. (1958), *Zámek Kynžvart. Historie a přítomnost*, Karlovy Vary.
- Garric, J.-P. (ed.) (2016), *Charles Percier (1764-1838). Architecture et design*, Paris.
- Gloton, J. J. (1961), „Les obélisques romains de la Renaissance au néo-classicisme“, *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome* 73, 437-469.
- Hochel, M. (2014), „Glory to the Victors! Iconography of Napoleon's Military Campaign 1805 and of the Battle of Austerlitz in Memorial Medallions of the First French Empire“, in: Z. Jirásek – K. Vymětalová (eds.), *Historisation of Central Europe*, 29-76, Opava.
- Hochel, M. (2017), „Napoleonov Code civil des Français a prvá moderná kodifikácia občianskych práv vo Francúzsku“, in: J. Boboková – J. Bakytová (eds.), *Na ceste k modernej ústave*, Zborník Filozofickej fakulty UK, 27-52, Bratislava.
- Hochel, M. (2020a), *Vivant Denon a kouzlo empíru: Napoleonova hvězda, která oživuje duši*, Opava – Praha.
- Hochel, M. (2020b), „S plíí a vkusem [pracovna knížete Metternicha na zámku Kynžvart]“, in: M. Hochel – O. Haničák – J. Šíl – R. Rosová (eds.), *Opavský kongres 1820: Křižovatka evropské diplomacie*, 28-31, Opava.
- Hochel, M. – Pavlíková, M. (2017), *Třináctá komnata Napoleonova. Obraz Napoleona Bonaparta v mobiliárních fondech Národního památkového ústavu*, Praha.
- Hochel, M. – Pavlíková, M. (2018), *Zrcadlo moci. Pilíře moci Napoleona Bonaparta ve vizuálním umění*, Praha.
- Hubert, G. – Ledoux-Lebard, G. (1999), *Napoléon. Portraits contemporains, bustes et statues*, Paris.
- Humbert, J.-M. (1989), *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris.
- Humbert, J.-M. – Pantazzi, M. – Ziegler, Ch. (1994), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, Paris.
- Charlicart, L. et al. (2021) = Charlicart, L. – Robbe, É. – Branda, P. – Prévot, Ch. (eds.), *Napoléon n'est plus*, Paris.
- Kalábová, L. – Konečný, M. – Zavadil, M. (2010), *Poklady moravských hradů a zámků*, Brno.
- Konečný, M. (2011), „...jedině samotný Řím totiž naplňuje vaši duši. Dva modely Antonia Chichiho na zámku v Rájci nad Svitavou“, in: L. Slavíček – P. Suchánek – M. Šeferisová Louďová (eds.), *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, 94-103, Brno.
- Kroupa, J. (2006), *Alchymie štěstí: pozdní osvícenství a moravská společnost 1770-1810*, Brno.
- Křížová, K. (1993), *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha.
- Kubíková, B. (ed.) (2014), *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, Praha.
- Lacaille, F. – Marguerite, M.-L. (eds.) (2017), *Napoléon. Images de la légende*, Paris – Arras.
- Las Cases, E. de (1999), *Mémorial de Sainte-Hélène, I, Points n° 677: Éditions du Seuil*.
- Laveissière, S. (ed.) (2004), *Napoléon et le Louvre*, Paris.

- Lecocq, F. (2008), „Les premières maquettes de Rome: l'exemple des modèles réduits en liège de Carl et Georg May dans les collections européennes aux XVIII^e – XIX^e siècles“, in: P. Fleury – O. Desbordes (eds.), *Roma illustrata. Représentations de la ville*, 227–260, Caen.
- Lukášová, E. (2015), *Zámecké interiéry. Pohledy do aristokratických sídel od časů renesance do doby první poloviny 19. století*, Praha.
- Martinez, J.-L. (ed.) (2004a), *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon I^{er}*, Paris.
- Martinez, J.-L. (ed.) (2004b), *Les antiques du Musée Napoléon. Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre en 1810*, Paris.
- Mascilli Migliorini, L. (2014), *Metternich*, Roma.
- Maťa, P. (2004), *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha.
- Molinard, S. (ed.) (2021), *Sur les pas de Napoléon I^{er} à la Monnaie de Paris*, Silvana Editoriale – Monnaie de Paris.
- Nerrière, J.-P. et al. (2021) = Nerrière, J.-P. – Baridon, L. – Bottineau, Ch. – Cavaniol, H. – Maingon, C. – Meaux, A. de, *La Colonne Vendôme. La Grande Armée de bronze*, Paris.
- Olivesi, J. et al. (2021) = Olivesi, J. – Mardrus, F. – Maroselli, S. – Miceli, E. – Pontalier, A., *Les Bonaparte et l'Antique. Un langage impérial*, Ajaccio.
- Osanna, M. – Caracciolo, M. T. – Gallo, L. (eds.) (2015), *Pompei e l'Europa, 1748–1943*, Milano.
- Pavelec, P. – Gaži, M. – Hajná, M. (eds.) (2020), *Ve znamení Merkura. Šlechta českých zemí v evropské diplomacii, České Budějovice*.
- Percier, Ch. – Fontaine, P.-F.-L. (1997), *Recueil de décorations intérieures [comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépiéds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poèles, pendules, tables, secrétaires, lits canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc.]*, Paris.
- Petrasová, T. – Fabiani, R. – Caburlo, L. (2019), *Neoklasicismus mezi technikou a krásou: Pietro Nobile v Čechách*, Praha – Plzeň.
- Picard-Cajan, P. (ed.) (2006), *Ingres & L'Antique. L'Illusion grecque*, Actes Sud – Musée Ingres – Musée de l'Arles et de la Provence antiques.
- Pomarède, V. (ed.) (2018), *Viva Roma! Le voyage des artistes à Rome*, Musée du Louvre – Musée de la Boverie.
- Praz, M. (2008), *Histoire de la décoration d'intérieur. La philosophie de l'ameublement*, Paris.
- Préaud, T. – Ostergard, D. E. (eds.) (1997), *The Sevres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800–1847*, New York – New Haven & London.
- Renan, E. (1999), *Voyage en Italie [1849]*, Paris.
- Ridgway, Ch. – Howard, N. (2022), *Castle Howard, Castle Howard Estate Ltd*.
- Říha, M. (2009), „Metternichův kabinet kuriozit na zámku Kynžvart“, in: I. Budil – M. Šedivý (eds.), *Metternich a jeho doba. Sborník příspěvků z konference uskutečněné v Plzni ve dnech 23. a 24. dubna 2009*, 95–103, Plzeň.

- Sarmant et al. (2015) = Sarmant, T. – Meunier, F. – Duvette, Ch. – Carbonnières, P. de (eds.), *Napoléon et Paris: rêves d'une capitale*, Paris.
- Serrette, R. – Wick, G. (eds.) (2021), *Vivre à l'antique de Marie-Antoinette à Napoléon I^{er}*, Éditions Monelle Hayot – Château de Saint-Rémy-en-l'Éau.
- Siemann, W. (2019), *Metternich: Strategist and Visionary*, Cambridge – London.
- Srbik, H. R. (1925–1954), *Metternich: der Staatsmann und der Mensch*, I–III, München.
- Tardieu, A. (1822), *La Colonne de la Grande Armée d'Austerlitz ou de la Victoire, monument triomphal érigé en bronze sur la place Vendôme de Paris*, Paris.
- Tardieu, A. (1833), *La Colonne de la Grande Armée d'Austerlitz ou de la Victoire, monument triomphal élevé à la gloire de la Grande Armée par Napoléon, 40 planches représentant la vue générale, les médailles, piédestaux, bas-reliefs et statue dont se compose ce monument...*, Paris.
- Winter, J. – Mayer Haunton, K. (1991), *Valadier: Three Generations of Roman Goldsmiths*, London.
- Zacharie, C. (2008), „Codification (Généralités)“, in: T. Lentz (ed.), *Quand Napoleon inventait la France. Dictionnaire des institutions politiques, administratives et de cour du Consulat et de l'Empire*, 116–119, Paris.
- Zamarovský, V. (1998), *Bohovia a hrdinovia antických bájí*, Bratislava.
- Zeitz, L. – Zeitz, J. (2003), *Napoleons Medaillen*, Petersberg.

Stopy sběratelství antiky v českých zemích v 19.–20. století ve fondech státních hradů a zámků (Stanislava Kučová – Šárka Radostová)

- Bakoš, J. (2004), *Intelektuál & Pamiatka*, Bratislava.
- Bažant, J. (2000), *Umění českého středověku a antika*, Praha.
- Bažant, J. – Bouzek J. (1982), „Sběratelství“, *Antické tradice v českém umění*, 61–67, Praha.
- Bažant et al. (1978) = Bažant, J. – Bouzek, J. – Dufková, M. – Ondřejová, I., *Corpus Vasorum Antiquorum. Tchécoslovaquie, Prague, Université Charles, Fascicule 1.*, Prague.
- Bažant et al. (1990) = Bažant, J. – Bouzek, J. – Dufková, M. – Waiblinge, A., *Corpus Vasorum Antiquorum. Tchécoslovaquie, Prague, Musée National, Fascicule 1.*, Prague.
- Bažant et al. (1997) = Bažant, J. – Bouzek, J. – Dufková, M. – Frel, J. – Haken, R. – Ondřejová, I., *Corpus Vasorum Antiquorum. Tchécoslovaquie, Prague, Université Charles, Fascicule 2.*, Prague.
- Beneš, J. (1961), *Antické památky v Severomoravském kraji a přilehlých oblastech. Soupis, nepublikovaná disertační práce*, Masarykova univerzita (filozofická fakulta UJEP), Brno.
- Beneš, J. (1962a), „Jaký je stav antických památek na Moravě?“, *Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci* 105, 8–13, Olomouc.
- Beneš, J. (1962b), „Předběžný soupis antických památek ve sbírkách Severomoravského kraje“, *Zprávy jednoty klasických filologů IV* (2), 109–112.

- Beneš, J. (1971), „Antické sbírky v severomoravském kraji a přilehlých oblastech“, *Časopis Národního muzea. Historické muzeum CXL* (3/1), 153–155.
- Boschung, D. – von Hesberg, H. (2000), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Mainz am Rhein.
- Bouzek, J. (2013), „Four Hekataia and International Publication Projects of Classical Antiquities in Czech Collections“, *Eirene XLIX*, 176–189.
- Bouzek, J. – Dufková, M. – Kurz, K. (1972), *Antický portrét*, katalog výstavy, Praha.
- Bouzek, J. – Ondřejová, I. – Marsa, J. (1974), *Řecké umění jižní Itálie*, katalog výstavy, Praha.
- Bouzek, J. – Ondřejová, I. (1980), „Der Karlstein-Cameo“, *Listy filologické* 103, 75–78.
- Bouzek, J. et al. (1983) = Bouzek, J. – Buchvaldek, M. – Kostomitsopoulos, P. – Sklenář K. (eds.), *Dějiny archeologie I.*, Praha.
- Braunová, D. – Čadík, J. – Dufková, M. (2000), *Corpus vasorum antiquorum. Fascicule 4, République tchèque. Fascicule 1*, Pilsen.
- Bredenkamp, H. (1993), *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin.
- Čadík, J. (1931), „Antická kamej z Karlštejna“, *Památky Archeologické, Skupina historická XXXVII* (1), 1–5.
- Čadík, J. (1970), *Antické sklo. Graeco-Roman and Egyptian Glass*, katalog výstavy, Praha.
- Dasti, L. (1974), *Notizie storiche e archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Bologna.
- Dufková, M. (1999), „Putování na jih a antika v Čechách“, in: J. Kroutvor et al., *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*, 63–72, Praha.
- Dufková, M. – Ondřejová, I. (eds.) (2006), *Historie sběratelství antických památek v českých zemích*, Praha.
- Dufková, M. (2009), „Antická keramika na zámku v Mnichově Hradišti“, in: A. Černá (ed.), *Sborník výzkumných prací. Sborník celostátní konference Průběžná prezentace výzkumného úkolu 201 Odborné hodnocení a systematické vědecké zpracování základní evidence mobiliárních fondů kulturních památek, ke kterým vykonává právo hospodaření Národní památkový ústav, konané 22.–23. září 2009 v Praze*, 51–60, Praha.
- Fajt J. (ed.) (2006), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha.
- Fajt, J. (2006), „Karel IV. 1316–1378. Od napodobení k novému císařskému stylu“, in: J. Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, 40–76, Praha.
- Frel, J. (1963), „Antické vázy v ČSSR a jejich publikace“, *Zprávy jednoty klasických filologů 1963/2*, 86–90.
- Frel, J. (1965), „Sbírka antické keramiky na zámku v Mnichově Hradišti“, *Zprávy jednoty klasických filologů 1965/7*, 165–168.
- Gnirs, A. (1932), *Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale in den Bezirken Tepl und Marienbad*, Augsburg.

- Hejdrová, D. (1953), „Nikosthenův kyathos ze sbírky na zámku Kynžvartě“, *Listy filologické* 76 (I), 23–29.
- Hojda Z. (2001), „I/4. Český Merkur. Barokní Čechie na cestách“, in: V. Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie*, Praha 2001.
- Hojda Z. – Vlnas V. (eds.) (1994), *Cesty a cestovatelé v raném novověku*, katalog, Litoměřice – Praha.
- Honzl, J. – Bělohoubková, D. – Matys, A. (2014), „Červenofigurový kráter z Červené Lhoty“, *AVRIGA – Zprávy jednoty klasických filologů* 56/2, 56–65.
- Chippindale, Ch. et al. (2001) = Chippindale, Ch. – Gill, D. – Salter, E. – Hamilton, Ch., „Collecting the Classical World: First Steps in a Quantitative History“, *International Journal of Cultural Property* 10 (1), 1–31.
- Chlíbec, J. (1993), „Katalogová hesla V/3-1-V/3-45“, in: L. Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, 169–293, Praha.
- Jadlovská, P. (2020), „Zámek Kynžvart a jeho sbírky“, *Západočeské archivy* XI, 17–28.
- Jílek, J. – Kučová, S. – Horník, P. – Pukanczová, A. (2021), „Římská přilba typu Weisenau ze sbírek státního zámku v Opočně“, *Východočeský sborník historický* 39, 1–20.
- Jiráak, M. – Junek, M. (2017), *Scheurerův lístkový katalog. Opočenská sbírka zbraní*, Kritický katalog, Praha.
- Jung, J. (2014), „Sbírka orientálního umění knížat Lichnowských“, *Časopis Slezského zemského muzea, Série B*, 63, 119–132.
- Jung, J. (2017), *Lichnovští z Voštic a jejich sběratelské a stavební aktivity v letech 1848–1928*, Ostrava.
- Kalábová, L. – Konečný, M. – Zavadil, M. (2010), *Poklady moravských hradů a zámků*, Brno.
- Kepartová, J. (2009), „Habent sua fata tituli, II.“, *AVRIGA. Zprávy jednoty klasických filologů* 51, 63–83.
- Kepartová, J. (2020), *Pompeje v Čechách 1748–1948*, Praha.
- Konečný, M. (1993), „...jedině samotný Řím totiž naplňuje vaši duši“. Dva modely Antonia Chichiho na zámku v Rájci nad Svitavou“, in: L. Slavíček – P. Suchánek – M. Šeferisová Louďová (eds.), *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, 95–103, Brno.
- Konečný, M. (ed.) (2015), *Vitruvius Moravicus. Neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800*, Brno.
- Kostomitsopoulos, P. (1978), „Metternich jako sběratel a obdivovatel antiky“, *Zprávy jednoty klasických filologů* XX (2–3), 14–19.
- Kučová, S. (2013), „Hynek Vysoký a klasická archeologie“, *AVRIGA. Zprávy jednoty klasických filologů* 55 (1), 53–65.
- Machar, J. S. (1907), *Řím*, Praha.
- Machar, J. S. (1939), *Pod sluncem italským*, Praha.
- Matys, A. – Honzl, J. – Matys, M. (2016), *Ancient Greek Pottery in the Collections of Bohemian and Moravian Castles and Museums*, Praha.

- Neupauer, E. (2013), „Knihovna státního zámku Kynžvart v historických souvislostech“, *Kuděj* 2013 (2), 98–106.
- Ondřejová, I. (1979), *Antické umění v československých sbírkách*, katalog výstavy, Praha.
- Ondřejová, I. – Bouzek, J. (2010a), „Classical Gems in Czech Medieval Hoards“, *Studia Hercynia* XIV, 3–15.
- Ondřejová, I. – Bouzek, J. (2010b), „Classical Gems on the Reliquiary of St. Mauritius“, *Studia Hercynia* XIV, 16–32.
- Orlinski-Raidl, V. (2004), „Řecké vázy s červenofigurální malbou ve sbírkách zámku Vranov nad Dyjí“, *Památková péče na Moravě* 8, 89–98.
- Petřeková, E. (2017), *Antická sbírka barona Františka Kollera*, bakalářská práce, MUNI FF ÚAM, Brno.
- Petřeková, E. (2019), *Kollerova sbírka a sběratelství antiky na přelomu raného novověku a moderní doby*, magisterská práce, Brno.
- Petřeková, E. – Burianová, V. – Jílek, J. (2022), „Pompejská nádoba z Mnichova Hradiště – na pomezí konzervace a falzifikace“, *Studia archaeologica Brunensia*, 27/2, 91–116.
- Rath, P. (1850), *I. Museums-Katalog der Antiken, zusammengestellt von Custos P. Paul Rath 1850*, Library of Kynžvart State Castle, Inv. No. 27–C–8b/I (18739).
- Sedláčková, H. (ed.) (2020), *Antické sklo ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze*, Praha.
- Schmoranz, J. (1921), *Hrad Žleby*, místo vydání neuvedeno.
- Sklenář, K. (1989), *Z Čech do Pompejí*, Praha.
- Slavíček L. (ed.) (1993), *Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha.
- Slavíček L. (2007), *Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno.
- Stehlíková, E. (1994), „Reflexe antiky v dílech českých cestovatelů v 19. a 20. stol.“, *Listy filologické* CXCII, 268–283.
- Svoboda, B. (1951), *Antické umění ve sbírkách a nálezech v Československu*, katalog výstavy, Praha.
- Svobodová, H. (2017), *Ancient Glass*, Praha.
- Svobodová, H. (2020), *Antické umění ve sbírce Národního muzea*, Praha.
- Šedivý, M. (2020), „Kynžvart kancléře Metternicha“, in: P. Pavelec – M. Gaži – M. Hajná (eds.), *Ve znamení Merkura. Šlechta českých zemí v evropské diplomacii*, České Budějovice.
- Šubrt, J. (ed.) (1994), *Villa Lanna. Antika a Praha 1872*, Symposium Praha (23.–24. 9. 1992), katalog, Praha.
- Šumbera, A. (2021), „Relikviář sv. Maura: ohlédnutí restaurátora po 20 letech od dokončení restaurování“, *Zprávy památkové péče* 81 (3), 381–398.
- Trefný, M. (2013), *Antické vázy ze sbírek některých českých muzeí, univerzit a zámků*, Roudnice nad Labem.

Wibiral, N. (1982), „Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauchs ‚Monumentum‘ und ‚Denkmal‘ bis Winkelmann“, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXVI, 1982, H3/4, 93–98 (<https://www.khm.at/objektdb/detail/59171/> [cit. 29. 7. 2022]).

Řecké závaný v českém sochařství 19.–20. století (Patrik Líbal)

- Anonymus (1909), „Emile A. Bourdelle“, *Zlatá Praha* 26, 310–311.
- Bělová, J. (2012), *Funerální litina Podbrdská ve světle kontaktů s centry výroby litiny v Prusku a na Moravě v 19. století*, disertační práce, Praha.
- Benda, B. (1977), *Bronz a kámen. Hrst vzpomínek*, Praha.
- Bendová, E. – Váša, O. (2020), *Od balonu ke kosmickému vědomí. Aviatické eseje o české letecké duši*, Praha.
- Bergman, R. (2014), *Ateliéry slavných*, Praha.
- Blakolmer, F. (2004), „Altägäische Kunst, Primitivismus und Moderne: Aspekte künstlerischer Rezeption und Verwandtschaft“, *Studia Hercynia* VIII, 45–58.
- Boardman, J. (1993), *Greek Sculpture. The Archaic Period*, London.
- Bouzek, J. (1978), „Mysl bek a antika“, *AVRIGA. Zprávy jednoty klasických filologů XX* (2–3), 20–22.
- Bouzek, J. (2020), *Mýty Řeků a dalších národů starověku*, Praha.
- Bouzek, J. et al. (1978) = Bouzek, J. – Čtvrtníková, M. – Ondřejová, I., *Galerie antického umění Hostinné nad Labem. Katalog odlišků antické plastiky ze sbírky Univerzity Karlovy*, Praha.
- Bouzek, J. et al. (1999) = Bouzek, J. – Ondřejová, I. – Klůsová, T. – Musil, J. – Vacinová, L., *Muzeum antického sochařství a architektury – Litomyšl*, katalog expozice, díl. I., Praha.
- Dufková, M. – Ondřejová, I. (2006), *Historie sběratelství v českých zemích*, Praha.
- Dvořák, K. (1958), *Sochař vypravuje*, Praha.
- Gilbertová, K. E. – Kuhn, H. (1965), *Dějiny estetiky*, Praha.
- Grolich, V. (1973), „Blanenská umělecká litina“, *Sborník Okresního vlastivědného musea v Blansku V*, 105–128.
- Havlíková, I. (2006), *Láokoón: recepce sousoší v českém výtvarném umění (1800–2000)*, magisterská práce, Praha.
- Hejtmánek, T. – Steinhard, E. – Svojanovská, B. (2015), *Jaroslav Horejc 1886–1983*, Praha.
- Hlaváčková, J. – Kratochvílová, M. (eds.) (2019), *Sochař Jiří Seifert*, Praha.
- Hnojil, A. (2016), *Josef Max a české sochařství 2. třetiny 19. století*, bakalářská práce, Praha.
- Hochel, M. – Lukášová, E. – Vacinová, L. (2017), *Okouzlení antikou*, Praha.
- Hrabáková, A. – Krišková, Z. – Morganová, P. – Svatošová, D. (eds.) (2019), *220 míst AVU*, Praha.
- Chlupáč, M. (2000), „O soše“, in: M. Kapusta (ed.), *Miloslav Chlupáč*, 21–37, Náchod.
- Juříková, M. (1982a), „Studie k výzdobě Kotěrova pavilónu pro výstavu Obchodní a živnostenské komory, katalog, *Antické tradice v českém umění*, 145, Praha.

- Juříková, M. (1982b), „Vraždící Odysseus“, katalog, *Antické tradice v českém umění*, 146, Praha.
- Juříková, M. (1982c), „Poezie“, katalog, *Antické tradice v českém umění*, 147, Praha.
- Kafka, J. (1901), *Praha, hlava království Českého*, Praha.
- Karous, P. (ed.) (2015), *Vetřelci a volavky. Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)*, Praha.
- Kessler, H. G. (1928–1929), „Maillol“, *Volné směry* 1 (26), 292–303.
- Kotalík, J. (1982a), „Dvacáté století“, in: Bažant, J. (ed.), *Antické tradice v českém umění*, 130–136, Národní galerie v Praze.
- Kotalík, J. (1982b), *Břetislav Benda. Přehled sochařovy tvorby*, Praha.
- Líbal, P. (1997), „Vinohradský Parthenon“, *Studia Hercynia* I, 40–44.
- Líbal, P. (1999a), „Archeologové v Helladě“, *Cesta na jih*, katalog výstavy, 72–78, Praha.
- Líbal, P. (1999b), „Griechenland oder Rom?“, *Studia Hercynia* III, 72–76.
- Líbal, P. (2003), „Atlanti letenští“, in: P. Líbal – J. Musil (eds.), *Gogoneion I. Sborník doc. JUDr. et PhDr. Dobroslavu Líbalovi k 90. narozeninám*, 47–49, Praha.
- Líbal, P. (2004), „Griechisch-archaische Inspirationsquellen in der tschechischen Bauplastik am Beginn des 20. Jahrhunderts“, *Studia Hercynia* VIII, 67–69.
- Líbal, P. (2015), „Malé versus velké aneb umělcova touha“, *Studia Hercynia* XIX (1–2), 202–205.
- Líbal, P. (2017), „Štěrboholský ‚Schinkelův Šverín‘“, *Časopis Společnosti přátel starožitností* 4 (125), 193–204.
- Líbal, P. (2021), „Pražské sochařské ateliéry. Místa drsné práce, kde hmota získává duši, místa samoty i společenských setkání“, *Časopis Společnosti přátel starožitností* 3 (129), 134–179.
- Líbal, P. (2022), *Jan Kotěra a jeho žáci v Praze 2*, Praha.
- Lukeš, Z. (2012), *Praha moderní. Velký průvodce po architektuře 1900–1950. Historické centrum*, Praha – Litomyšl.
- Macková, O. (1982), „Devatenácté století“, in: Bažant, J. (ed.), *Antické tradice v českém umění*, 112–115, Národní galerie v Praze.
- Masaryková, A. (1963), *Národní galerie, Pátý díl. České sochařství XIX. a XX. století*, Praha.
- Mašín, J. (1960), *Aristide Maillol*, Praha.
- Mašín, J. – Honty, T. (1981), *Jan Štursa 1880–1925: geneze díla*, Praha.
- Neumann, J. (1976), *Český sochař František Rous, Vysoké Mýto – Žamberk*.
- Nohelová, E. (2015), *Umění ve veřejném prostoru v době normalizace a dílo Jiřího Marka*, magisterská práce, Brno.
- Ohly, D. (1997), *Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen*, München.
- Prahl, R. (1998a), „Historický evropský kontext“, in: R. Prahl (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835*, 10–13, Praha.
- Prahl, R. (1998b), „Antiky a další odlitky. III. 1. Láokoón jako odznak akademií“, in: R. Prahl (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835*, 42–43, Praha.
- Prahl, R. (1998c), „III. 4. A ještě další odlitky...“, in: R. Prahl (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835*, 54–55, Praha.

- Restellini, M. (ed.) (2021), *Amedeo Modigliani. The Primitivist Revolution*, München.
- Sak, R. (2012), *Miroslav Tyrš: Sokol, myslitel, výtvarný kritik*, Praha.
- Slachová, M. (2010), *Ateliér Ladislava Šalouna v Praze na Vinohradech*, bakalářská práce, Praha.
- Slavíček, L. (1993), „Nosticové jako sběratelé a podporovatelé umění“, in: L. Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství, 171–183*, Praha.
- Smith, R. R. R. (1991), *Hellenistic Sculpture*, London.
- Spurný, J. (1978), *Jan Bauch*, Praha.
- Stuart, J. – Revett, N. (1787), *The Antiquities of Athens*, Vol. II, London.
- Šťastná, M. (2009), *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. století*, disertační práce, Brno.
- Varcl, L. (ed.) (1978), *Antika a česká kultura*, Praha.
- Vernant, J.-P. (1993), *Počátky řeckého myšlení*, Praha.
- Vlachová, L. (2018), *Odkaz antiky na Olšanských hřbitovech v Praze*, magisterská práce, Praha.
- Wittlich, P. (2004), „Neoklassizismus und moderne tschechische Kunst“, *Studia Hercynia VIII*, 23–29.
- Wittlich, P. (2014), *Bohumil Kafka (1878–1942). Příběh sochaře*, Praha.
- Wittlich, P. (2021), *Rodin, Řevnice*.
- Wittlich, P. (2022), *O sochách a sochařích*, Praha.

Památky antiky a zámecké interiéry. Proměna kánonu podoby aristokratického interiéru v době neoklasicismu (Eva Lukášová)

- Gere, C. (1989), *Nineteen Century Decoration. The Art of the Interior*, New York.
- Hanzl-Wachter, L. (2005a), „Appartements in Schloss Hof“, in: *Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresodentz der kaiserliche Familie*, 54–67, Wien.
- Hanzl-Wachter, L. (2005b), „Das ‚Witwenappartement‘ Maria Theresias“, in: *Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresodentz der kaiserliche Familie*, 90–99, Wien.
- Havard H. (1887–1890), *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siecle jusqu'à nos jours I.–IV.*, Paris.
- Hellmuth, D. F. (1986), *Poetry and the Art of Building. Goethe's Morphology as Applied to Architecture*, M.A. Thesis at Georgia Institute of Technology, Atlanta.
- Hetty J. (1983), „The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and Their Influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries“, *The Art Bulletin* 65 (3), 423–440.
- Konečný M. (ed.) (2015), *Vitruvius Moravicus. Neoklasicistní aristokratická architektura na Moravě a ve Slezsku po roce 1800*, Brno.
- Křížová, K. (1993), *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha.
- Lukášová, E. (2015), *Zámecké interiéry. Pohledy do aristokratických sídel od časů renesance do doby první poloviny 19. století*, Praha.

- Ottlinger, E. B. (1997), „Die Aktualität des Interieurs. Wiener Wohnkultur vom Biedermeier zum ‚Zweiten Rokoko‘“, in: *Zeugen der Intimität, Schallaburg '97. Privaträume der kaiserlichen Familie und des böhmischen Adels. Aquarelle und Interieurs des 19. Jahrhunderts*, 5–22, Horn.
- Ottlinger, E. B. – Hanzl, L. (1977), *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert*, Wien – Köln – Weimar.
- Praz, M. (1964), *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*, London.
- Singelton, E. (1903), *French and English Furniture, Distinctive Styles and Periods Described and Illustrated*, London.
- Suchomel, F. – Suchomelová, M. (2002), *Plocha zrozená k dekoru: japonské umění laku 16. až 19. století*, Praha.
- Thornton, P. (2000), *Authentic Decor. The Domestic Interior 1620–1920*, London.

Antické inspirace a český šperk 19.–21. století (pozice gemy ve šperkovém objektu) (Petja Matějovič)

- Bartoš, K. et al. (2013) = Bartoš, K. – Běhal, Z. – Hanus, R. – Křížová, A. – Morysek, J. – Soumar, J., *Český granát. Historie, geologie, mineralogie, gemologie a šperkařství*, Praha.
- Beran, M. – Mohr, J. – Bečková, R. (1984), *Sto let SUPŠ Turnov*, Turnov.
- Campbell, M. (2009), *Medieval Jewellery in Europe 1100–1500*, London.
- Cogan, M. (2000), „RSG Turnov po deseti letech“, *Klenotník, hodinář* 6 (10), 26–27.
- Cogan, M. (2005), „Josef Drahoňovský a česká glyptická škola I.“, *Z Českého ráje a Podkrkonoší* 18, 121–149.
- Cogan, M. (2006a), *Vom Jugendstil zum Art Déco. Die Sammlung der Fachschule für Schmuck und Edelstein in Turnov / From Art Nouveau to Art Déco. The Collection of The Turnov School for Jewelry and Precious Stones*, Turnov.
- Cogan, M. (2006b), „Josef Drahoňovský a česká glyptická škola II.“, *Z Českého ráje a Podkrkonoší* 19, 821–101.
- Falk, F. (2011), *Serpentina: Die Schlange im Schmuck der Welt / Snake Jewellery from around the World*, Stuttgart.
- Gere, Ch. – Rudoe, J. (2010), *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A Mirror to the World*, London.
- Giacomo, G. di (2016), *Oro, pietre preziose a perle. Produzione e commercio a Roma (Arti e Mestieri nel Mondo Romano Antico 9)*, Roma.
- Henig, M. – Scarisbrick, D. – Whiting, M. (1994), *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos In the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge.
- Chadour A. B. – Joppien, R. (1985a), *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Schmuck I. Hals-, Ohr-, Arm- und Gewand Schmuck*, Köln.

- Chadour A. B. – Joppien, R. (1985b), *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Schmuck II. Fingerringe*, Köln.
- Křížová, A. (1994), *Šperky 19. století (od empiru k historismu) ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Brno.
- Langhamer, A. (1974), „Strážci šperkařských tradic“, *Umění a řemesla* 18 (1), 13–20.
- Matějovičová, P. (2016a), „Dědictví antické kultury a současný šperk. Tvorba umělců spjatých s Libereckým krajem“, *Fontes Nissae* 17 (2), 104–113.
- Matějovičová, P. (2016b), „Odborná škola pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře v Praze“, in: I. Knobloch – R. Vondráček (eds.), *Design v českých zemích 1900–2000*, 584, Praha.
- Matějovičová, P. (2016c), „Odborná škola šperkařská v Turnově (Střední uměleckopřmyslová škola)“, in: I. Knobloch – R. Vondráček (eds.), *Design v českých zemích 1900–2000*, 585, Praha.
- Matějovičová, P. (2021), „Zlato na spojnici historického a současného šperku / Gold at the Intersection with Historical and Contemporary Jewellery“, in: M. Hriešik Nepšinská – K. Defeo Fiúza Siposová (eds.), *Zbierka a zberateľstvo / Zlato – Aura vzácnosti. Zborník z medzinárodnej konferencie súčasného šperku ŠperkStret 2016/2018 / Collection and Collecting / Gold – Aura of Preciousness. Proceedings of the ŠperkStret International Conference of Contemporary Jewellery 2016/2018*, 182–209, Bratislava.
- Nový, P. – Provazníková, V. (2008), *Černá bižuterie / Black Costume Jewellery / Schwarze Bijouterie*, Jablonec nad Nisou.
- Scaribrick, D. (1993), *Rings. Symbols of Wealth, Power and Affection*, London.
- Thun-Hohenstein, C. – Schmuttermeyer, E. (2015), *Schmuck 1970–2015. Sammlung Bollmann. Jewellery 1970–2015. Bollmann Collection*, Wien – Stuttgart.
- Vokáčová, V. (1983), *Český šperk 1963–1983*, Roztoky u Prahy – Praha.
- Vondráčková, S. (1968), „Artěl“, *Tvar* 20 (3), 65–90.
- Waageová, H. (1986), *František Valena. Email. Šperk*, Praha.

Pompejské fresky jako měřítko moderního vkusu a imaginace na přelomu 18. a 19. století (Eliška Petřeková)

- Bayardi, A. O. et al. (1757, 1760, 1762, 1765, 1767, 1771, 1779, 1792) = Bayardi, A. O. – Nolli, C. – Aloja, G. – Vanni, N. – Cepparoli, F. – Vanvitelli, L. – Morghen, F. – La Vega, F. – Azzerboni, G. – Gaultier, P. – Paderni, C. – Orazi, N., *Le Antichità di Ercolano esposte*, I–VIII, Napoli.
- Björnsthål, J. J. (1777), *Briefe auf seinen ausländischen Reisen an den Königlichen Bibliothekar C. C. Gjørwell in Stockholm*, Leipzig.
- Caylus, A. C. P. de (1759), *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques et romaines* 3., Paris.

- Ciardello, R. (2010), „La Villa di Cicerone a Pompei: uno scavo del Settecento riesaminato alla luce dei sistemi decorativi integrati“, in: I. Bragantini (ed.), *Atti del X Convegno della Association Internationale pour la Peinture Murale Antique AION* 18, 879–883, Napoli.
- Ciardello, R. (2016), „La fortuna delle scoperte ercolanesi e pompeiane e la manifattura di gemme tra XVIII e XIX secolo“, *Cronache Ercolanesi* 46, 217–224.
- Diderot, D. (1763), *Salon de 1763*, Paris.
- Giustiniani, L. (1804), *Nuova collezione delle Prammatiche del Regno di Napoli* IV, Napoli.
- Hales, S. – Leander Touati, A.-M. (eds.) (2016), *Returns to Pompeii. Interior Space and Decoration Documented and Revived. 18th–20th Century*, Stockholm.
- Janiček, K. (2007), „Symbolika výzdoby malého konverzačního salonu“, *Logos* 1/2, 107–117 [dostupné online <http://www.zamek-vranov.eu/symbolika-vyzdoby-tzv.-maleho-konverzacniho-salonu-na-zamku-ve-vr>].
- Kalábová, L. (1999), *Nástěnná a dekorativní malba konce 18. století – Sentimentální pouť osvěcencového diváka*, Brno.
- Kepartová, J. (2007), *Češi v Pompejích 1748–1948: kulturněhistorická studie*, Praha.
- Kilian, Ch. – von Mur, Ch. G. (1777–1799), *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer, in dem Königlich neapolitanischen museo zu Portici, welche seit 1738 sowohl in der verschütteten Stadt Herkulanum als auch in den umliegenden Gegen – den an das Licht gebracht worden*, Augsburg.
- Marechal, P. S. – David, F.-A. (1780–1803), *Antiquités d’Herculaneum, ou Les plus belles peintures antiques, et les marbres, bronzes, meubles, etc. etc. trouvés dans les excavations d’Herculaneum, Stabia et Pompeia*, Paris.
- Martyn, T. – Lettice, J. (1773), *The Antiquities of Herculaneum*, London.
- Mattusch, C. C. (2005), *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles.
- Miziołek, J. (2010), *Muse, Baccanti e Centauri: I capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia*, Varsavia.
- Petřeková, E. (2014), „Smyslnost v mramoru. Kopie Canovova sousoší Amor a Psyché pro knížete Metternichá“, *Opuscula historiae artium* 63 (1–2), 24–37.
- Petřeková, E. (2020), „Archeologie vkusu: Znovuzrození bájně Arkádie v Polsku na konci 18. století“, *Umění a vizuální kultura renesance a baroka ve střední Evropě: Blog Centra pro studium raného novověku* [dostupné online <https://cemsbrno.org/2020/12/08/archeologie-vkusu-znovuzrozeni-bajne-arkadie-v-polsku-na-konci-18-stoleti/>].
- Petřeková, E. (2021), „Luxury Souvenir or Precious Original: The Case of the Bronze Tripod from the Real Museo Borbonico“, in: A. Kubala (ed.), *Collecting Antiquities from the Middle Ages to the End of the Nineteenth Century*, 331–346, Kraków–Wrocław.
- Piranesi, F. (1807), *Antiquites de la Grande Grèce, Aujourd’hui Royaume de Naples* 1., Paris.
- Piranesi, G. B. (1778), *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi diseg-nati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi*, Vol. I (Vases, Candelabra, Grave Stones, Sarcophagi,

- Tripods, Lamps, and Ornaments Designed and Etched by Cavaliere Giovanni Battista Piranesi), Roma.
- Ramage, N. H. (2013), „Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts“, in: C. C. Mattusch (ed.), *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710–1890*, 161–176, Washington.
- Rausser, A. (2015), „Living Statues and Neoclassical Dress in Late Eighteenth-Century Naples“, *Art history* 38 (3), 471–473.
- Risser, E. – Saunders, D. (2013), *The Restoration of Ancient Bronzes: Naples and Beyond*, Los Angeles.
- Rosenblum, R. (1967), *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton.
- Saint-Non, J.-C. R. de (1782), *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile 2.*, Paris.
- Seidmann, G. (1996), „The Grand Tourist’s Favourite Souvenirs: Cameos and Intaglios“, *Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce* 144 (5475), 63–66.
- Tischbein, J. H. W. (1922), *Aus Meinem Leben*, Berlin.
- Winckelmann, J. J. (1762), *Johann Winckelmanns Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafenvon Brühl*, Dresden.
- Winckelmann, J. J. (1764), *Johann Winckelmanns Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen: an Hn. Heinrich Fuessli aus Zürich*, Dresden.

Paridův soud Vojtěcha Hynaise a jeho doby (Roman Prah)

- Aichelburg, W. (1986), *Das Wiener Künstlerhaus 1861–1986*, Wien.
- Bažant, J. – Prah, R. (2021), *Antika po česku. Odezvy v umění 19. a 20. století*, 122–133, Praha.
- Boime, A. (1980), *Thomas Couture and the Ecclectic Vision*, New Haven – London.
- Čapek-Chod, K. M. (1897–1898), „59. roční výstava Krasoumné jednoty“, *Světozor* 32, 356–357.
- Čapek-Chod, K. M. (1899), „Paridův soud (Panneau Vojtěcha Hynaise)“, *Světozor* 33, 12.
- Frodl, G. (1974), *Hans Makart*, Wien.
- Heerde, J. B. van (1993), *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918*, Wien – Köln – Weimar.
- Jiránek, M. (1898), „Umělecká výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu“, *Volné Směry* 2, 373, 375.
- Jiránek, M. (1962), *O českém malířství moderním a jiné práce (původně O českém malířství moderním, 1909)*, Praha.
- Kotalík, J. T. (2008), „Paridův soud, Vojtěch Hynais, 1894“, *Akademický bulletin* 16 (3), 24–25.
- Lodr, A. (1988), *Josef Hlávka. Český architekt, stavitel a mecenáš*, Praha.
- Mádl, K. B. (1897–1898), „Výtvarné umění“, *Zlatá Praha* 15, 309.
- Mai, E. (2016), *Anselm Feuerbach (1829–1880). Ein Jahrhundertleben*, Wien – Köln – Weimar.

- Mžýková, M. (ed.) (2001), *Křídla slávy: Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, 2. díl, katalog výstavy, Galerie Rudolfinum, 492–494, 564, Praha.
- Pařík, A. (2005), *Jiří Jilovský*, katalog výstavy, Židovské muzeum v Praze, Praha.
- Pospíšilová-Voháňková, M. (2022), *Fotografie v rukou umělců. České malířství a fotografie v 19. a na počátku 20. století*, disertační práce, Praha.
- Prahl, R. (2006), „L'image de la France artistique dans la mentalité tchèque. Changements du paradigme vers 1900“, *Inspirations françaises. Recueil d'interventions portant sur l'histoire de l'art. Opera facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis*, vol. I., 91–97. Praha.
- Prahl, R. (2019), „Umění, karikatura, publikum a veřejnost: Poznámky k vídeňské Secesi“, *Acta Universitatis Carolinae / Philosophica et Historica* 2019 (2), 11–47.
- Pravdová, A. – Theinhardt, M. (eds.) (2018), *František Kupka 1871–1957*, katalog výstavy, Národní galerie v Praze, Praha.
- Srp, K. et al. (2014), *Bohumil Kubišta. Zářivý krystal*, Praha.
- Theinhardtová, M. (2022), „Hvězdy pařížských salonů. Od Čermáka ke Kupkovi“, in: A. Filip – R. Musil (eds.), *Epocha salonů. České salonní umění a mezinárodní výtvarná scéna (1870–1914)*, katalog výstavy, Západočeská galerie v Plzni, 77, Plzeň.
- Tyršová, R. (1898), „Výroční výstava v Rudolfinu“, *Osvěta* 28, 549–550.
- Vachtová, L. (1968), *František Kupka*, Praha.
- Winkler, G. (1980), *Max Klinger*, Leipzig.
- Wittlich, P. (1982), *Česká secese*, Praha.
- Žákavec, F. (1930), „Anselm Feuerbach a jeho český žák“, *Umění* 3, 247–264, 357–367.

Antické reminiscence v ikonografii apsidální nástěnné malby v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři (Helena Tůmová)

- Anderson, J. C. (1979), „Diptych of the Consul Clementinus“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, 48–50, New York.
- Angiolini Martinelli, P. (1992), „La cultura artistica a Ravenna“, in: A. Carile (ed.), *Storia di Ravenna II. Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, 159–176, Venezia.
- Baldini – Lippolis, I. (2003), „S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta“, in: E. Russo (ed.), *1983–1993. Dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana, Cassino 20–24 settembre 1993*, 225–240, Cassino.
- Bartoš, L. (2014), „Okna apsidy kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři“, *Staletá Praha XXX* (2), 111–120.
- Bernabò, M. (2014), „The Miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a Recent Book“, *Dumbarton Oaks Papers* 68, 343–358.

- Bisconti, F. (2000), *Temi di iconografia paleocristiana*, Sussidi allo studio delle Antichità Cristiane XIII, Città del Vaticano.
- Bisconti, F. (2002), „II. The Decoration of Roman Catacombs“, in: V. Flocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni (eds.), *The Christian Catacombs of Rome. History, Decoration, Inscriptions*, 71–145, Regensburg.
- Bisconti, F. (2008), „La cultura figurativa tardoantica tra le due sponde dell’Adriatico“, in: G. Cuscito (ed.), *La cristianizzazione dell’Adriatico*, 371–399, Trieste.
- Bisconti, F. (2019), „The Art of the Catacombs“, in: D. K. Pettegrew – W. R. Caraher – Th. W. Davis (eds.), *The Oxford Handbook of Early Christian Archaeology*, 209–221, Oxford.
- Bovini, G. (1964a), „Cristo vincitore delle forze del male nell’iconografia paleocristiana ravennate“, *Corso di Cultura di sull’Arte Ravennate e Bizantina* 11, 25–34, Ravenna.
- Bovini, G. (1964b), „Christus victor‘: una rara raffigurazione su un frammento di sarcofago paleocristiano del Museo Oliveriano di Pesaro“, *Studia Oliveriana* 12, 47–53, Pesaro.
- Breckenridge, J. D. (1979), „Diptych Leaf with Justinian as Defender of the Faith“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, 33–35, New York.
- Brenk, B. (1980), „The Imperial Heritage of Early Christian Art“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, 39–52, New York.
- Brilliant, R. (1979), „Scenic Representations“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, 60–65, New York.
- Calcagnini, D. (2006), *Minima biblica. Immagini scritturistiche nell’epigrafia funeraria di Roma*, Studi di antichità cristiana LXI, Roma.
- Cammarota, A. – Russo, G. – Viggiani, C. – Candela, M. (2013), „The Benedictine Basilica of S. Angelo in Formis (Southern Italy): a Therapy without Diagnosis?“, *Geotechnical Engineering for the Preservation of Monuments and Historic Sites*, CRC Press, 1–8, London.
- Cervini, F. (2007), „Le vie del classicismo tra iconografie e linguaggi“, in: M. David (ed.), *Eburnea diptycha. I dittici d’avorio tra Antichità e Medioevo*, 163–186, Bari.
- Clauss, M. (2005), *Konstantin Veliký. Římský císař mezi pohanstvím a křesťanstvím*, Praha.
- Černý, P. (2004), *Evangelistař zábrdovický a Svatovítská apokalypsa*, Praha.
- David, M. (2013), *Eternal Ravenna. From the Etruscans to the Venetians*, Milano.
- Deliyannis, D. M. (2010), *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge.
- Dragoun, Z. (1990), „K stavebnímu vývoji kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři“, in: J. Vojta (ed.), *Staletá Praha XX. Památky pražského venkova. Sborník Pražského ústavu státní památkové péče a ochrany přírody*, 100–117, Praha.
- Elsner, J. (1998), *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450*, Oxford.
- Elsner, J. (ed.) (2017), „Comparativism in Art History“, *Studies in Art Historiography*, Oxon, New York.

- Faedo, L. (1993), „L'Oriente mediterraneo“, in: A. Carandini – L. Cracco Ruggini – A. Giardina (eds.), *Storia di Roma, III: L'Età tardoantica, II: I luoghi e le culture*, 929–946, Torino.
- Gómez Pallarès, J. (1993), „Carmina Latina epigraphica mvsiva et depicta non Buecheleriana nec Zarkeriana I.“, *Minerva. Revista de Filología Clásica* 7, 165–222.
- Hanfmann, G. M.A. (1980), „The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, 75–99, New York.
- Herrero de Jáuregui, M. (2008), *The Protrepiticus of Clement of Alexandria: a Commentary*, Ph.D. Thesis, Bologna.
- Kitzinger, E. (1980), „Christian Imagery: Growth and Impact“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, 141–163, New York.
- Kollwitz, J. (1956), *Die Sarkophage Ravennas*, Freiburg um Breisgau.
- Krauze-Kołodziej, A. (2017), „„And they will throw them into the fiery furnace, where there will be weeping and gnashing of teeth‘ (Mt 13,42). The Representation of Divine Justice in Latin and Byzantine Iconography of the Last Judgement – Part I“, in: U. M. Mazurczak (ed.), *Studia Anthropologica. Pogranicza historii sztuki i kultury. Tom II*, 259–276, Lublin.
- Krušinová, A. (2008), *Kostel Stěti sv. Jana Křtitele, Selská, Praha 10, Hostivař. Stavebně historický průzkum, souhrn dosavadních poznatků*, Praha.
- Kuthan, J. (1994), *Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Města – hrady – kláštery – kostely*, Vimperk.
- Leeb, R. (1992), *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser*, Berlin.
- Lubian, F. (2013), *I tituli historiarum a tema biblico della tarda antichità latina: AMBROSII DISTICHA, PRVDENTII DITTOCHAEON, MIRACVLA CHRISTI, RVSTICI HELPIDII TRISTICHA. Introduzione, testo criticamente riveduto, traduzione e commento (Ph.D. Thesis)*, Università di Macerata.
- Madden, F. W. (1877), „Christian Emblems on the Coins of Constantine I. the Great, his Family, and his Successors (Continued)“, *The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society. New Series* 17, 242–307.
- Mazzei, B. (2007), „La pittura paleocristiana. Le linee della creazione delle nuove immagini“, in: F. Bisconti – G. Gentili (eds.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 64–75, Milano.
- McGrath, A. E. (2001), *Křesťanská spiritualita*, Praha.
- Metcalfe, W. E. (1979), „Medallion of Constantine I.“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, 40, New York.
- Milburn, R. (1988), *Early Christian Art and Architecture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles.

- Montanari, G. (1996), „Culto e liturgia a Ravenna dal IV al IX secolo“, in: A. Carile (ed.), *Storia di Ravenna dall'Età bizantina all'Età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Vol. 2/2, 241–281, Ravenna.
- Monteiro Duarte, C. (2016), *Iconographia Spiritualis. Arte paleocristã e simbolismo funerário em um fragmento tumular na basílica de santa Agnese fuori le mura em Roma*, 370–440 (Ph.D. Thesis), Parte 1 – Texto; Parte 2 – Imagens, Belo Horizonte.
- Muscolino, C. (2007), „Copertura di Evangeliario detta ‚dittico di Murano‘“, in: F. Bisconti – G. Gentili (eds.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 214–215, Milano.
- Patterson Ševčenko, N. (1979), „Two Panels with the Four Evangelists“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, 540–542, New York.
- Perrin, M.-Y (2002), „La paternité du Christ: à propos d'une mosaïque de la catacombe de Domitille“, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1998), 230–232.
- Ravasi, G. (2007), „Dalla parola all'immagine. La Bibbia come ‚grande codice‘ dell'arte“, in: F. Bisconti – G. Gentili (eds.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 18–23, Milano.
- Rippol López, G. (1993), „The Formation of Visigothic Spain“, in: J. P. O'Neill – K. Howard – A. M. Lucke (eds.), *The Art of Medieval Spain AD 500–1200*, 41–44, New York.
- Rizzardi, C. (1993), „I tessuti copti del Museo Nazionale di Ravenna nell'ambito della cultura artistica tardoantica“, in: C. Rizzardi (ed.), *I tessuti copti del Museo Nazionale di Ravenna*, 25–40, Roma.
- Rizzardi, C. (2008), „La cristianizzazione dell'Adriatico: il messaggio dei mosaici parietali“, in: G. Cuscito (ed.), *La cristianizzazione dell'Adriatico*, 401–433, Trieste.
- Royt, J. (2007), *Slovník biblické ikonografie*, Praha.
- Royt, J. (2008), *Lexikon biblické ikonografie, dizertační práce*, Praha.
- Royt, J. (2010), *Nástěnné malby v kostele Stěti sv. Jana Křtitele v Hostivaři (znalecký posudek), Farnost Stěti sv. Jana Křtitele v Hostivaři*, Praha (dostupné na <http://www.centrumhostivar.cz/Hostivarske-fresky/> [cit. 28. 7. 2021]).
- Sekavová, H. (2006), *Ravennské figurální a symbolické sarkofágy 4.–6. st. po Kr. Ikonografie, typologie a chronologie ravennských sarkofágů*, magisterská práce, Praha.
- Shelton, K. J. (1979), „Plate with Syncretistic Deity“, in: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, 189–190, New York.
- Schaff, Ph. (1890), *Eusebius Pamphilius: Church History, Life of Constantine, Oration in Praise of Constantine*, New York.
- Schutz, H. (2004), *The Carolingians in Central Europe, Their History, Arts, and Architecture: Cultural History of Central Europe, 750–900*, Leiden.

- Siniscalco, P. (2007), „Da Costantino a Giustiniano: un'apertura storica“, in: F. Bisconti – G. Gentili (eds.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 24–53, Milano.
- Skalický, P. (2012), „Nové, nebo staré? Restaurování nástěnné malby a inovace liturgického prostoru v hostivařském kostele“, *Zprávy památkové péče* 72 (6), 537–541.
- Slavík, M. (2007), *Kostel Stětí sv. Jana Křtitele, Selská, Praha 10, Hostivař. Restaurátorský průzkum. Malířská výzdoba apsidy*, Praha.
- Sotira, L. (2012), „Eredità della tradizione classica nei mosaici parietali di V e VI secolo: problematiche di iconografia e di stile“, *Intrecci d'arte* 1, 1–24.
- Sotira, L. (2013), „Ravenna e il Vicino Oriente: i mosaici parietali di V e VI secolo“, *Intrecci d'arte* 2, 7–30.
- Srnová, V. (2007), *Hostivař a její historické památky*, magisterská práce, Praha.
- Šubrťová, J. (2010/2011), *Antifonář sedlecký a česká malba 13. stol.*, magisterská práce, Praha.
- Tasso, F. (2007), „Parte superiore di dittico delle cinque parti: due Vittorie reggenti il busto di Costantinopoli“, in: F. Bisconti – G. Gentili (eds.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 166–167, Milano.
- Truncová, M. (2019) *Kostel Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři*. Bakalářská práce. Praha.
- Tůmová, H. (2021), „Il programma iconografico di un sarcofago tardoantico di ‚Pignatta‘ a Ravenna: concordia apostolorum?, *Eirene* LVII, 287–313.
- Utro, U. (2000), „Mandorla“, in: F. Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, 211, Città del Vaticano.
- Všetečková, Z. (2010), *Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Hostivaři*, znalecký posudek, Farnost Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři (dostupné na <http://www.centrumhostivar.cz/Hostivarske-fresky/> [cit. 28. 7. 2021]).

Mrtvé obrazy? K historii sádrových kopií antických uměleckých děl (Lenka Vacinová)

- Beard, M. (1993), „Casts and Cast-offs: the Origins of the Museum of Classical Archaeology“, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 39, 1–29.
- Bieber, M. (1977), *Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York.
- Borbein, A. H. (2000), Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen (insbesondere in Deutschland und in Berlin), in: H. Lavagne – F. Queyrel (eds.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international Paris, 24 octobre 1997*, 29–43, Ženeva.
- Born, P. (2002), „The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections“, *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 21 (2), 8–13.
- Bouzek, J. et al. (1978) = Bouzek, J. – Čtvrtníková, M. – Ondřejová, I., *Galerie antického umění Hostinné nad Labem. Katalog odlitků antické plastiky ze sbírky Univerzity Karlovy*, Praha.

- [C.M.A.] (1797), *Beschreibung der kaiserl. königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgallerie zu Wien*, Vídeň.
- Connor, P. (1989), „Cast-collecting in the 19th Century: Scholarship, Aesthetics, Connoisseurship“, in: G. W. Clarke (ed.), *Rediscovering Hellenism*, 187–235, Cambridge.
- Courtright, N. (2009), „The King’s Sculptures in the Queen’s Garden at Fontainebleau“, in: D. A. Levine – J. Freiberg (eds.), *Medieval Renaissance Baroque: A Cat’s Cradle in Honor of Marilyn Aronberg Lavin*, 129–148, New York.
- Crowley, P. R. (2016), „Roman Death Masks and the Metaphorics of the Negative“, *Grey Room* 64, 64–103.
- Cupperi, W. (2010), „Giving Away the Moulds Will Cause No Damage to His Majesty’s Casts’ – New Documents on the Vienna *Jüngling* and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts afer the Antique in the Holy Roman Empire“, in: R. Frederiksen – E. Marchand (eds.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, 81–98, Berlin.
- Čeladín, J. (2010), „Víteňská sochařská škola a blanenská umělecká litina“, *Sborník muzea Dr. Bohuslava Horáka* 13, 22–28.
- Diebold, W. J. (1995), „The Politics of Derestoration: The Aegina Pediments and the German Confrontation with the Past“, *Art Journal* 54 (2), 60–66.
- Dufková, M. – Ondřejová, I. (eds.) 2006: *Historie sběratelství antických památek v českých zemích*, Praha.
- Řoubal, J. a kol. (2020), *Sádrové odlitky. Restaurování a péče o umělecká díla*, Pardubice.
- Edwards, I. E. S. (1960), „An Egyptian Plaster Cast“, *The British Museum Quarterly* 22, 1/2, 27–29.
- Favaretto, I. (1993), „La Fortuna del Ritratto antico nelle collezioni venete di antichità: Originali, copie e ‘invenzioni’“, *Bolletino d’Arte* 70, 65–72.
- Frederiksen, R. (2010), „Plaster Casts in Antiquity“, in: R. Frederiksen – E. Marchand (eds.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, 11–34, Berlin, New York.
- Gazda, E. K. (ed.) 2002: *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity. Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volume I*, Ann Arbor.
- Goethe, J. W. (1982), *Italská cesta*, překl. V. Macháčková-Riegerová, Praha.
- Grissom, C. A. (2000), „Neolithic Statues from ‘Ain Ghazal: Construction and Form“, *American Journal of Archaeology* 104 (1), 25–45.
- Habetzeder, J. (2021), „The Invitation to the Dance. An Intertextual Reassessment“, *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 14, 419–63.
- Haskell, F. – Penny, N. (1981), *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London.

- Hales, S. J. (2006), „Re-Casting Antiquity: Pompeii and the Crystal Palace“, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 14 (1), 99–134.
- Hatwagner, G. (2008), *Die Lust an der Illusion – über den Reiz der ‚Scheinkunstsammlung‘ des Grafen Deym, der sich Müller nannte*, diplomová práce, Vídeň. Online: <https://docplayer.org/74147552-Diplomarbeit-titel-der-diplomarbeit-verfasserin-gabriele-hatwagner-angestrebter-akademischer-grad-magistra-der-philosophie-mag-phil.html>
- Hochel, M. – Lukášová, E. – Vacinová, L. (2016), *Okouzlení antikou*, průvodce výstavou, Praha.
- Jenkins, I. (1990), „Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum“, *The Annual of the British School at Athens* 85, 89–114.
- Jenkins, I. (1991), Casts and the Drawing School of the Royal Academy and British Museum, *Journal of the History of Collections* 3, 293–294.
- Johannsen, R. H. (2020), *Vorbild Antike. Die Abgussammlung des Anton Raphael Mengs*, Dresden.
- Kováříková, L. (1998), „Galerie věčných“, in: Prah, R. (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835*, Praha.
- Landwehr, Ch. (2010), „The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies“, in: R. Frederiksen – E. Marchand (eds.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, 34–46, Berlin – New York.
- Malone, P. (2016), „The Gherardis Castmakers in Paris and Rome“, *In Situ* 28. Online: <https://journals.openedition.org/insitu/12712>.
- Marchand, E. (2021), „Apostles of Good Taste? The Use and Perception of Plaster Casts in the Enlightenment“, *Journal of Art Historiography* 25. Online: <https://arthistoriography.wordpress.com/25-dec21/>.
- Matúšek, M. (2013), „Miroslav Tyrš – estetik, historik umění a ‚památkář‘“, *Časopis Národního muzea, řada historická*, 82 (1–2), 61–72.
- Mazzoni, C. (2010), *She-Wolf: The Story of a Roman Icon*, Cambridge.
- Nichols, M. F. (2006), „Plaster Cast Sculpture: a History of Touch“, *Archaeological Review from Cambridge* 2021, 114–130.
- Nichols, K. (2015), *Greece and Rome at the Crystal Palace: Classical Sculpture and Modern Britain, 1854–1936*, Oxford.
- Payne, E. M. (2019), „Casting a New Canon: Collecting and Treating Casts of Greek and Roman Sculpture, 1850–1939“, *The Cambridge Classical Journal* 65, 113–149.
- Payne, E. M. (2020), „The Conservation of Plaster Casts in the Nineteenth Century“, *Studies of Conservation* 65, 37–58.
- Prah, R. (1998), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835*, Praha.
- Prah, R. (2004), „K počátkům a předpokladům dějin umění (František Lothar Ehemant)“, *Umění* 52, 3–10.
- Pierguidi, S. (2011), „Vasari, Borghini, and the Merits of Drawing from Life“, *Master Drawings* 49 (2), 171–174.

- Ramage, N. (2002), „Restorer and Collector: Notes on Eighteenth-Century Recreations of Roman Statues“, in: E. K. Gazda (ed.), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity. Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volume I*, 61–77, Ann Arbor.
- Richter, G. (1962), „How Were the Roman Copies of Greek Portraits Made?“, *Römische Mitteilungen* 69, 52–58.
- Richter, G. (1970), „An Aristogeiton from Baiae“, *American Journal of Archaeology* 74, 296–297.
- Ridgway, B. S. (1984), *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*. Ann Arbor.
- Sedlářová, J. (2007), „Blanenská litina a její průkopník Hugo Franz Salm (1776–1836)“, in: T. Petrasová – H. Lorenzová (eds.), *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 26. plzeňského symposia k problematice 19. století*, 195–211, Plzeň.
- Settis, S. (2008), „Collecting Ancient Sculpture: The Beginnings“, *Studies in the History of Art* 70, 12–31.
- Slavíček, L. (2007), *Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno.
- Tyrš, M. (1873), *Láokoón, dílo doby římské*, Praha.
- Tyrš, M. (1894) „Náš úkol, směr a cíl“, in: J. E. Scheinder (ed.) *Úvahy a řeči Dr. Miroslava Tyrše*, 1–13, Praha.
- Tyršová, R. (1932), *Miroslav Tyrš, jeho osobnost a dílo I.*, Praha.
- Vermeule, C. C. (1967), Greek Sculpture and Roman Taste, *Boston Museum Bulletin* 65 (342), 175–192.
- Vymětalová, K. (2017), „Sbírka sádrových odlitek antických děl na německé filozofické fakultě v Praze“, *Historia Olomucensia* 53, 175–191.
- Weston-Lewis, A. (1992), „Annibale Carracci and the Antique“, *Master Drawings* 30 (3), 287–313.
- Winckelmann, J. J., (1986), *Dějiny umění starověku. Stati*, přel. J. Stromšík, Praha.
- Winckelmann, J. J. (1969), *Winckelmanns Werke in einem Band*, H. Holzhauser (ed.) Berlin – Weimar.
- Zanker, P. (2007), *Die Roemische Kunst*, München.

Seznam ilustrací a autorských práv

Český sochař, německý klasický archeolog a antické sochy (Jan Bažant)

- Obr. 1. Josef Václav Myslbek, Hygieia pro pomník v Jeseníkách, sádrový model s bronzovou patinou, 1873–1874, nika v průjezdu v ulici Karoliny Světlé č. p. 317/I, Praha, (Volavka 1942, nestránkováno, foto Josef Ehm).
- Obr. 2. Hygieia a Asklépios, římská verze řecké sochy z pozdní helénistické epochy. Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, inv. č. 571, fotografie 1900–1920 (Alinari). Archiv autora.
- Obr. 3. Josef Václav Myslbek, *Oddanost*, 1884, bronz, v. 86 cm, Archiv Galerie hlavního města Prahy, inv. č. P. -1259.
- Obr. 4. *Sofoklés*, římská mramorová kopie podle řeckého originálu z doby kolem roku 330 př. Kr. Musei Vaticani, Museo Gregoriano profano, inv. č. 9973, fotografie č. 1900 (Edizione inalterabile 704). Archiv autora.
- Obr. 5. Josef Václav Myslbek, *Hudba*, 1907–1912, sádra, v. 225 cm, Národní galerie, Sběrka umění 19. století a klasické moderny, inv. č. P. 1071. Fotografie © Národní galerie v Praze 2022.
- Obr. 6. Antická nástěnná malba z Pompejí, rytina Carla Nollho podle kresby G. E. Morgheha (Baiardi – Carcani 1760, 31, tab. 5). Dostupné na <https://doi.org/10.11588/diglit.3733>; (licence CC Creative Commons, Public Domain Mark 1.0 [cit. 27. 11. 2022]).
- Obr. 7. Josef Václav Myslbek ve svém ateliéru, fotografie z roku 1910, autor patrně Zikmund Reach (*Světozor* 18, č. 44, 1918, titulní strana).
- Obr. 8. *Afrodíta* (Colonna), antická římská mramorová variace Práxitelovy *Knidie*, v. 204 cm. Musei Vaticani, 812, fotografie č. 1900. Archiv autora.
- Obr. 9. Tzv. *Kaufmannova hlava*, antická římská mramorová variace Práxitelovy *Knidie*. Paříž, Louvre 3518 (zdroj: Jean-Pol GRANDMONT, CC BY 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>, Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/o_T%C3%AAate_d%27Aphrodite_dite_de_Kaufmann_-_Ma_3518_-_Louvre.JPG).
- Obr. 10. Práxitelés, *Afrodité Knidská*, sádrový odlitek těla sochy ve vatikánských sbírkách a hlavy ve francouzském Louvru, Sběrka odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 597 a I 563. Foto O. Besperát.

- Obr. 11. Archeláos z Priéné, *Apoteóza Homéra*, 225–205 př. Kr., Londýn, British Museum (inv. č. 1819.0812.1). Sádrový odlitek, Sběrka odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 712. Foto O. Besperát.
- Obr. 12. Múza Polyhymnia, Berlín, Staatliche Museen Sk 221, 166 cm, fotografie č. 1900. Archiv autora.
- Obr. 13. Múza Polyhymnia, tělo je římskou verzí (20 př. Kr. – 10 po Kr.) řeckého helénistického originálu. Sádrový odlitek kombinující tělo berlínské sochy (obr. 12) s drážďanskou hlavou (Staatliche Kunstsammlungen, inv. č. Hm 173). Sběrka odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 741–742. Foto O. Besperát.
- Obr. 14. (vlevo) *Venuše*, římská mramorová verze řecké sochy z doby kolem roku 420–400 př. Kr., Paříž, Louvre (inv. č. Ma 525). Fotografie z Myslbekovy pozůstalosti se záznamy o jeho měření proporcí (Volavka 1942, 125).
- Obr. 15. (vpravo) *Venuše Esquilinská*, římská mramorová verze řecké sochy z helénistické epochy, Řím, Musei Capitolini, inv. č. 1441. Fotografie z doby po roce 1874, kdy byla socha objevena, z Myslbekovy pozůstalosti se záznamy o jeho měření proporcí (Volavka 1942, 93).
- Obr. 16. *Vyzvání k tanci*, řecké helénistické sousoší rekonstruované Wilhelmem Kleinem. Sběrka odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 727–730. Archiv autora.
- Obr. 17. August Brómse, skica k rekonstrukci sousoší *Athény a Marsya*. Klein 1911a, 211.
- Obr. 18. Kéřisodótos, *Hermés s malým Dionýsem*, originál ze sedmdesátých let 4. století př. Kr., sádrové odlitky římských soch v Pradu a fragmentu dítěte v římském Museo delle Terme. Sběrka odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 732 a 733. Archiv autora.

„Knížata po anticku“: Klemens Lothar Metternich versus Napoleon Bonaparte na zámku Kynžvart (Marian Hochel)

- Obr. 1. *Pracovna knížete Metternicha na zámku Kynžvart*. Franz Würbel (1822–1900), Schilling & Hannak, Vídeň, kolem poloviny 19. století, grafický list, 44,6 × 61,7 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 6934).
- Obr. 2. Maketa lateránského obelisku v Římě. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor, 70 × 11 × 11 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 1114). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 3. Maketa obelisku na Piazza del Popolo v Římě. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor, 74 × 11 × 11 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 1113). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 4. Maketa Trajánova sloupu v Římě. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor, 81,5 × 11 × 11 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 1151). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.

- Obr. 5. Maketa Trajánova sloupu v Římě, detail dřívku. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, mramor, 81,5 × 11 × 11 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 1151). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 6. Maketa Napoleonova sloupu Velké armády na náměstí Vendôme v Paříži. Anonym, 19. století (mezi lety 1833–1863), kov (mosaz nebo měď), mramor, 26 × 9 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, původem z Jemniště, depozitář Kutná Hora (inv. č. JE 10373). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 7. Maketa Trajánova sloupu v Římě, detail s postavou císaře Trajána. Anonym, 1. třetina 19. století, zlacený bronz nebo mosaz, 81,5 × 11 × 11 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 1151). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 8. Odlitek pamětní medaile s pohledem na Napoleonův sloup Velké armády na náměstí Vendôme v Paříži. Nicolas Guy Antoine Brenet podle Jeana-Baptisty Lepèra – Dominique-Vivant Denon po roce 1808, sádra, grafit, 4,1 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 1957a/35). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 9. Odlitek pamětní medaile s motivem Napoleona zákonodárce. Nicolas Guy Antoine Brenet – Dominique-Vivant Denon po roce 1808, sádra, grafit, 4,2 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 1957a/007). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 10. Pamětní medaile s motivem Napoleona zákonodárce. Nicolas Guy Antoine Brenet – Dominique-Vivant Denon, Paříž, 1808, bronz, 4,2 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 22481). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.
- Obr. 11. Pamětní medaile s motivem Pallas z Velletri. Nicolas Guy Antoine Brenet podle Alberta Jakoba Franse Grégoriuse – Dominique-Vivant Denon, Paříž, 1808, bronz, 4,2 cm. NPÚ, ÚPS v Praze, zámek Kynžvart (inv. č. KY 22481). Obrazový materiál z fondů NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem. Foto Mgr. M. Pavlíková.

Stopy sběratelství antiky v českých zemích v 19.–20. století ve fondech státních hradů a zámků (Stanislava Kučová, Šárka Radostová)

- Obr. 1. *Eróti při sklizni vinných hroznů*. Oválná onyxová gema z relikviáře sv. Maura (22–130A). 1. století př. Kr. – 1. století po Kr., NPÚ, ÚPS v Praze, státní zámek Bečov nad Teplou (inv. č. BV 01525). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.

- Obr. 2. Malíř z Tarporley či jeho škola, *Dionýsův průvod*. Červenofigurová oinochoé, ucho s dvojítm uzlem, Apulie, před polovinou 4. století př. Kr., NPÚ, ÚPS v Praze, státní zámek Mnichovo Hradiště (inv. č. MH 14388). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 3. *Satyr a mainády hrající na tympán a diaulos*. Překresba motivu z oinochoé ze sbírek Národního památkového ústavu, NPÚ, ÚPS v Praze, státní zámek Mnichovo Hradiště (inv. č. MH 14388). Kresba A. Waldhauserová.
- Obr. 4. Kulovitá (skyfoidní) jihoitalská pyxis s víčkem, 2. polovina 4. století př. Kr., NPÚ, ÚPS v Praze, státní zámek Mnichovo Hradiště (inv. č. MH13143a, b). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 5. *Dionýsos*. Mramorová plastika (hermovka), římská kopie řeckého originálu z klasické doby, 1. – 2. století po Kr., NPÚ, ÚPS v Praze, státní zámek Duchcov (inv. č. DH 01028). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 6. Bronzová nádoba z Pompejí, NPÚ, ÚPS v Praze, státní zámek Kynžvart (inv. č. KY 01564). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 7. Současný interiér bývalé knihovny zámku Lešná s instalací antické keramiky. Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, zámek Lešná u Zlína. Foto T. Vrtal.
- Obr. 8. *Dvě dvojice na lehátkách a uprostřed hráčka na diaulos*. Kalichový kráter, 4. století př. Kr., NPÚ, ÚPS v Kroměříži, zámek Lešná u Zlína (inv. č. LA04408). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 9. Sloupkový kráter s dionýsovskou scénou, 4. století př. Kr., NPÚ, ÚPS v Kroměříži, státní zámek Vranov nad Dyjí (inv. č. V-5521). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 10. Římská přilba typu Weisenau, NPÚ, ÚPS na Sychrově, státní zámek Opočno (inv. č. OPO4248). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 11. Hekataion se třemi tančícími ženskými postavami, mramor, 1. století po Kr., NPÚ, ÚPS České Budějovice, státní zámek Jindřichův Hradec (inv. č. JHO1198). Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství. Foto G. Čapková.
- Obr. 12. Fotografie zobrazující umístění antických originálů (korintské keramiky) v knihovně žlebského zámku, konec 19. století, ze skleněného negativu ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, státní zámek Žleby (inv. č. ZL12183).

Řecké závany v českém sochařství 19.–20. století (Patrik Líbal)

- Obr. 1. *Láokoón* ve Vatikánských muzeích. Archiv autora.
- Obr. 2. Odlitky v prostorách Akademie výtvarných umění. Archiv autora.
- Obr. 3. *Kašna Terezka* od V. Prachnera na Mariánském náměstí v Praze. Archiv autora.
- Obr. 4. *Perseus s hlavou Medúzy* od A. Canovy v Possagnu. Archiv autora.
- Obr. 5. Západní štít z Aiginy, Glyptotéka v Mnichově (zdroj: Витольд Муратов, licence CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_of_the_west_pediment_of_the_temple_of_Aphaia_in_the_Glyptothek_Munich_n1.jpg).
- Obr. 6. Pomník Kurta Christopha von Schwerin ve Štěrboholech. Archiv autora.
- Obr. 7. *Spinario*, odlitek ve Sbírcce odlitků antické plastiky FF UK, inv. č. I 759. Foto O. Besperát.
- Obr. 8. Karyatidy při vstupu do Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Archiv autora.
- Obr. 9. Karyatidy na kandelábru pražského veřejného osvětlení. Archiv autora.
- Obr. 10. Jezdci na Schnirchově domě v Praze. Archiv autora.
- Obr. 11. Hlava *Meneláa* na domě č. p. 172/II v pražské Myslíkově ulici. Archiv autora.
- Obr. 12. Hlava *Meneláa*, odlitek ve Sbírcce odlitků antické plastiky FF UK. Archiv autora.
- Obr. 13. Busty na domě U Zlatého vola v Praze. Archiv autora.
- Obr. 14. Výzdoba kandelábrů na mostě S. Čecha v Praze. Archiv autora.
- Obr. 15. Atlanti u vstupu do domu na pražském Rašínově nábřeží. Archiv autora.
- Obr. 16. Émile-Antoine Bourdelle, *Héraklés lučištník*. Národní galerie v Praze, Sběrka umění 19. století a klasické moderny, inv. č. P. 1286. Fotografie © Národní galerie v Praze 2022.
- Obr. 17. *Sedící žena* od Břetislava Bendy na zahradě jeho vily. Archiv autora.
- Obr. 18. Kykladské idoly, Albertina, Vídeň. Archiv autora.
- Obr. 19. Vstup do Šalounova ateliéru v Praze. Archiv autora.
- Obr. 20. *Orfeus* na zahradě vily B. Kafky v pražských Střešovicích. Archiv autora.
- Obr. 21. Jakub Obrovský, *Vraždící Odysseus*, 1932 (zdroj: NoJin, licence CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jakub_Obrovsk%C3%BD,_Vra%C5%BEd%C3%ADc%C3%AD_Odyseus,_1932.jpg).
- Obr. 22. Karyatidy u vstupu do domu od B. Waiganta na pražských Vinohradech. Archiv autora.
- Obr. 23. Výzdoba mříží od J. Horejce na budově bývalé Tabákové režie v Praze. Archiv autora.
- Obr. 24. *Památník obětem komunismu* na Petříně od Olbrama Zoubka. Archiv autora.
- Obr. 25. *Láokoón* od Lubomíra Čmejly. Archiv autora.
- Obr. 26. *Pegas* na pražském sídlišti Barrandov. Archiv autora.

Obr. 27. Jiří Seifert, *Viklan / Velké kanelury* (zdroj: NoJin, licence CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ji%C5%99%C3%AD-Seifert,-1991,-p%C3%ADskovec,-Ho%C5%99ice.jpg>).

Památky antiky a zámecké interiéry. Proměna kánonu podoby aristokratického interiéru v době neoklasicismu (Eva Lukášová)

- Obr. 1. Návrh dekorace interiéru z roku 1796, publikovaný v lipském časopise *Magazin für Freunde des Guten Geschmacks der Bildenden und Mechanischen Künste, Manufakturen und Gewerbe*, Band 2, No. 4, sbírky Metropolitního muzea v New Yorku (zdroj: licence OA – Public Domain; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/353147>).
- Obr. 2. Návrh ložnice v neoklasicistním stylu, rytina, konec 18. – první dekády 19. století, sbírky státního zámku Hradec nad Moravicí, Národní památkový ústav. Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství.
- Obr. 3. Angelica Kauffmannová (1741 Chur – 1807 Řím), *Menády věnčí sochu satyra*, signováno „Ang. Kaufmann pinxit Romae 1794“, akvarel, sbírky státního zámku Náměšť nad Oslavou, Národní památkový ústav. Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství.
- Obr. 4. Hubert Robert (1733 Paříž – 1808 Paříž), *Pohled do interiéru Villy Albani v Římě*, kresba křídou, 1755–1808, sbírky Rijksmusea v Amsterdamu (zdroj: licence CC Public Domain; <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1950-428>).
- Obr. 5. Anton Raphael Mengs (1728 Ústí nad Labem – 1799 Řím), *Venuše a Adonis*, nástěnná malba ve Ville Negroni, 1778, rytina ze souboru uloženého ve sbírkách státního zámku Kynžvart, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart.
- Obr. 6. Charles Percier (1764 Paříž – 1838 Paříž), návrh ložnice, škola, kresba tužkou a tuší, akvarel, 1785–1838, sbírky Metropolitního muzea v New Yorku (zdroj: licence OA – Public Domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387641?ft=Percier&offset=40&rpp=40&pos=44>).
- Obr. 7. Johann Stephan Decker (1784 Colmar – 1844 Vídeň), *Přijímací pokoj císařovny Caroliny*, manželky Františka I., ve vídeňské rezidenci Hofburg, z Alba nabídnutého roku 1826 princezně Marii Orleánské, dceři francouzského krále Ludvíka Filipa, kvaš a kresba tuší, 1826, sbírky Metropolitního muzea v New Yorku (zdroj: licence OA – Public Domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/348467?ft=Stephan+Decker&offset=0&rpp=40&pos=1>).
- Obr. 8. Johann Stephan Decker (1784 Colmar – 1844 Vídeň), *Salon ve vídeňské rezidenci Hofburg*, z Alba nabídnutého 1826 princezně Marii Orleánské, dceři francouzského krále Ludvíka

- Filipa, kvaš a kresba tuší, 1826, sbírky Metropolitního muzea v New Yorku (zdroj: licence OA – Public Domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/348467?ft=Stephan+Decker&offset=0&rpp=40&pos=1>).
- Obr. 9. Oktavie Merveldt rozená hraběnka Černínová (1802–1879), *Pohled do empírového salonu zámku Vinoř (Winarz)*, kresba z roku 1822, původně ze zámku hrabat Merveldtů Bělohrad, sbírky státního zámku Sychrov, Národní památkový ústav. Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství.
- Obr. 10. Keramická kamna se sochou Venuše z konce 18. století. Historická fotografie neoklasicistního interiéru zámku Krásný Dvůr, kolem roku 1950, ze sbírek Národního památkového ústavu, generálního ředitelství.
- Obr. 11. Franz Dewerth podle Eduarda Gurka (1801 Vídeň – 1841 Jeruzalém), *Musaeum* v interiéru neoklasicistní vily knížete Metternicha ve Vídni se sbírkou soch, včetně sošky dětského Hérakla portrétované Petrem Fendim, z konvolutu vedut *Villa Metternich*, kolem roku 1838, sbírky státního zámku Kynžvart, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart.
- Obr. 12. Peter Fendi (1796 Vídeň – 1842 Vídeň), *Soška dětského Hérakla s hadem v nice*, pandán, olej na plátně, 1823, sbírky státního zámku Kynžvart, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart.
- Obr. 13. Peter Fendi, *Soška dětského Hérakla před zrcadlem*, pandán, olej na plátně, 1823, sbírky státního zámku Kynžvart, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart.
- Obr. 14. *Dětský Héraklés zápasící s hadem*, sádrový odlitek sošky inspirované římskou sochou z 2. století z Kapitolských muzeí v Římě, v 17. století volně pojednanou Alessandrem Algardim (1598 Bologna – 1654 Řím) a Ercolem Ferratou (1610 Como – 1686 Řím), předloha odlitku přelom 18. a 19. století, odlitek 19. století, sbírky státního zámku Kynžvart, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart.
- Obr. 15. Etruský salonek hrabat Buquoyů v zaniklém pavilonu *Lázníčky* v Tereziině údolí u Nových Hradů s výmalbou inspirovanou klasickými vzory, se sbírkou starořeckých váz a nábytkem v „etruském“ stylu včetně „lopatkovitých“ židlí. Kvaš, kolem roku 1837, sbírky státního hradu Nové Hrady v jižních Čechách, Národní památkový ústav. Obrazový materiál z fondů Národního památkového ústavu, generálního ředitelství.
- Obr. 16. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Dión po dobytí Syrákús odpouští své manželce Arété*, olej na plátně, před rokem 1799, ze souboru čtyř maleb pocházejících z černínského zámku Petrohrad, sbírky státního zámku Krásný Dvůr, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Krásný Dvůr.

- Obr. 17. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Herodes Veliký, král Judeje, je usmiřován se svými syny za přítomnosti císaře Augusta*, olej na plátně, před rokem 1799, sbírky státního zámku Krásný Dvůr, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Krásný Dvůr.
- Obr. 18. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Dítě Kypselos, budoucí vládce Korintu, úsměvem obměkčilo své vrahy*, olej na plátně, před rokem 1799, sbírky státního zámku Krásný Dvůr, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Krásný Dvůr.
- Obr. 19. Franc Kavčič / Franz Caucig (1755 Gorizia – 1828 Vídeň), *Athéňan Fókión odmítá dar makedonského krále Alexandra Velikého*, olej na plátně, před rokem 1799, sbírky Státního zámku Krásný Dvůr, Národní památkový ústav. Obrazový materiál ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Krásný Dvůr.
- Obr. 20. Inventář obrazů zámku Petrohrad z roku 1869 ze soupisu uměleckých sbírek a antických starožitností Eugena hraběte Černína, strana se záznamem maleb France Kavčiče. Malby zakoupil mezi lety 1799–1802 Johann Rudolph Czernin (1757–1845) pro svou vídeňskou obrazárnu, později byly jeho synem Eugenem Karlem (1796–1868) převezeny na Petrohrad. Národní archiv, f. Fideikomisní spisy, inv. č. 156, sign. VII E 54, kart. 1186.

Antické inspirace a český šperk 19.–21. století (pozice gemy ve šperkovém objektu), (Petja Matějovič)

- Obr. 1. Pár náušnic, Evropa, před rokem 1873, zlato (nízké ryzosti), korál (?), d. 4,4 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 57066. Foto Ondřej Kocourek.
- Obr. 2. Petra Krausová Benešová, *Venuše 6* (prsten/hmatka), 2014, plast, v. 9,5 cm, š. 6,5 cm, archiv Petry Krausové Benešové. Foto Petra Krausová Benešová.
- Obr. 3. Brož, střední Evropa, po polovině 19. století, stříbro, mušlovec (kamej), české granáty, p. 4,2 cm, ze sbírky Moravské galerie v Brně (inv. č. U 26168).
- Obr. 4. Brož, Čechy, kolem roku 1880, obecný kov stříbřený, mušlovec (kamej), české granáty, v. 5,5 cm, š. 4,3 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. 91442). Foto Ondřej Kocourek.
- Obr. 5. Brož (součást soupravy s párem náušnic), Gebrüder Feix (firma), Albrechtice v Jizerských horách, kolem roku 1870, sklo, mosaz, v. 4,5 cm, š. 3,1 cm, ze sbírky Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou (inv. č. B4881).
- Obr. 6. Jan Koula – návrh (připsáno), Souprava náhrdelníku, náramku a páru náušnic, provedení: Václav Kořínek (připsáno), Praha, osmdesátá léta 19. století, zlato, alabastr (řezba), české granáty, perly, p. 18 cm (náhrdelník), p. 6 cm (náramek), šířka 2,5 cm (náramek), v. 1 cm (náušnice), Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. 27217a, b, c). Foto Ondřej Kocourek.

- Obr. 7. Náramek, Evropa, druhá čtvrtina 19. století, zlato, chalcedon (řezba), karneol (intaglie), š. 6,5 cm, h. 5,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. 67678). Foto Ondřej Kocourek.
- Obr. 8. Náhrdelník, Odborná škola pokračovací v Praze, před rokem 1910, zlato, české granáty, chalcedon, sklo, v. 4,2 cm (závěs), Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. 55971), foto Ondřej Kocourek.
- Obr. 9. Simona Kafková, Náhrdelník ze soupravy náhrdelníku, náramku a prstenu, ze série *Staré zlomky v novém*, 2017, plast, české granáty, granáty (almandiny?), mušlovec (kamej), kov, d. 49 cm (rozepnutý), v. 8,4 cm, š. 8,7 cm (závěs), Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. 107507). Foto Ondřej Kocourek.
- Obr. 10. Závěs: Jozef Soukup – intaglie; závěs – anonymní; 1949 nebo před 1949, zlato, topas (intaglie), v. 4,5 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. 32599). Foto Ondřej Kocourek.
- Obr. 11. Jozef Soukup, Závěs, 1961, zlacené stříbro, smaragdy, v. 6, cm, š. 1, cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (inv. č. 53765). Foto Ondřej Kocourek.
- Obr. 12. Jiří Urban, *Ikaros* (brož), raná devadesátá léta 20. století, stříbro, české granáty, křišťál, rozměry neznámé; archiv Jiřího Urbana. Foto Jiří Urban.

Pompejské fresky jako měřítko moderního vkusu a imaginace na přelomu 18. a 19. století (Eliška Petřeková)

- Obr. 1. *Venditrice di amorini*, freska z Villy Arianny ve Stabiích, polovina 1. století, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (zdroj: Mentnafunangann, licence CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>>, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venditrice_di_amorini_1.jpg?uselang=it).
- Obr. 2. Joseph-Marie Vien, *La Marchande d'Amours*, 1763, Musée national du Château de Fontainebleau (zdroj: Joseph-Marie Vien, licence CC Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph-Marie_Vien_-_La_Marchande_d%27Amours_-_WGA25067.jpg?uselang=it).
- Obr. 3. Porcelánový motiv na jaspisové destičce zn. Wedgwood, rozšířený motiv *Venditrice di amorini*, 1790–1800, soukromá sbírka, Ramage 2013, 173.
- Obr. 4. Dekorativní destička z mušloviny, motiv *The Ages of Love* podle Thorvaldsena, kolem poloviny 19. století, ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart (inv. č. KY01694-01).
- Obr. 5. Bertel Thorvaldsen, *The Ages of Love*, po roce 1824, Thorvaldsens museum Copenhagen, foto Jakob Faurvig, © Thorvaldsens Museum (inv. č. A426) (zdroj: licence CC 0, https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A426?fbclid=IwARowyYJww6gxK-pSmNkyhDFuk4F3LwrTkFxi2n2LtVVsq8ThYx54zowS_ag [Public domain]).

- Obr. 6. Sádrový otisk, motiv *The Ages of Love* podle Thorvaldsena, ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Libochovice (inv. č. LBo4191/003). Foto E. Petřeková.
- Obr. 7. *Pantera marina*, freska z Villy Arianny ve Stabiích, polovina 1. století, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (zdroj: Olivierw, licence CC Public domain, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nereide-su-pantera.JPG?uselang=it>).
- Obr. 8. Rytina s motivem *Pantera marina* v reverzním zobrazení, spis *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* 2, 1782 (de Saint-Non 1782, 11, obr. 30).
- Obr. 9. Tommaso Cades, motiv *Pantera marina*, karneolová intaglie, před polovinou 19. století, ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart (inv. č. KY01983a022).
- Obr. 10. Tapeta s motivem *Pantera marina*, ložnice, státní zámek Vranov nad Dyjí, z fondů Národního památkového ústavu, ÚPS v Kroměříži.
- Obr. 11. Soubor fresek z Villy di Cicerone, polovina 1. století, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Foto E. Petřeková.
- Obr. 12. Tapeta s motivem bakchantky, společenský salón, státní zámek Vranov nad Dyjí, z fondů Národního památkového ústavu, ÚPS v Kroměříži.
- Obr. 13. Pozlacená loďka z dílny královské neapolské porcelánky, 1. polovina 19. století, ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Kynžvart (inv. č. KY02379).
- Obr. 14. Élisabeth Vigée Le Brun, *Lady Hamilton*, kolem 1790, Walker Art Gallery, Liverpool (zdroj: licence CC Public domain, Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LadyHamilton.jpg?uselang=it>).
- Obr. 15. Carl Joseph Agricola, portrét hraběnky Gabriely Wratislawové jako Hébé, 2. čtvrtina 19. století, ze sbírky Národního památkového ústavu, ÚPS v Praze, SZ Libochovice (inv. č. LBo3253/001).
- Obr. 16. Rytina *Satyra a Bakchantky*, spis *Le Antichità di Ercolano esposte*, 1757 (Bayardi 1757, 85, obr. 15).

Paridův soud Vojtěcha Hynaise a jeho doby (Roman Prahel)

- Obr. 1. *Paridův soud*, *Fliegende Blätter* 82, 1885, 77–78 (zde bez veršů připojených k seriálu). Archiv autora.
- Obr. 2. Vojtěch Hynais, *Paridův soud*, 1888–1893, olej, plátno, 244 × 411 cm, Akademie věd České republiky, Prezidium (zdroj: Vojtěch Hynais, licence CC Public Domain, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vojt%C4%9Bch_Hynais_-_Parid%C5%AFv_soud_\[kopie\].jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vojt%C4%9Bch_Hynais_-_Parid%C5%AFv_soud_[kopie].jpg)).
- Obr. 3. Thomas Alexander Harrison, *En Arcadie*, 1884–1885, olej, plátno, 197 × 290 cm, Musée d'Orsay, inv. č. RF 1316 (zdroj: Thomas Alexander Harrison, licence CC Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Alexander_Harrison_En_Arcadie.jpg).

- Obr. 4. Anselm Feuerbach, *Paridův soud*, 1870, olej, plátno, 228 × 443 cm, Hamburger Kunsthalle, inv. č. HK-1465 (zdroj: Anselm Feuerbach, licence CC Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anselm_Feuerbach_-_Das_Urteil_des_Paris.jpg).
- Obr. 5. Max Klinger, *Paridův soud*, 1885–1887, olej, plátno, 320 × 720 cm, Neue Galerie des Kunsthistorisches Museums, inv. č. NG 144 (zdroj: Max Klinger, licence CC Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Klinger_-_Das_Urteil_des_Paris_-_433i_-_%C3%96sterreichische_Galerie_Belvedere.jpg).
- Obr. 6. František Kupka, *Biblioman*, 1896–1897, olej, plátno, 94 × 151 cm, © Správa Pražského hradu. Foto: Jan Gloc.
- Obr. 7. Georg Jilovsky, *Paridův soud*, 1907–1910, olej, plátno, 145 × 257 cm, soukromá sbírka, © Galerie Kodl.
- Obr. 8. Bohumil Kubišta, *Paridův soud*, 1911, olej, plátno, 137,5 × 223 cm, © Západočeská galerie v Plzni (inv. č. O 333).
- Obr. 9. Jindřich Hlavín, *Plakát výstavy tří spolků českých umělců v pražském Obecním domě*, 1912, barevná litografie, 119 × 87 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

Antické reminiscence v ikonografii apsidální nástěnné malby v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři (Helena Tůmová)

- Obr. 1. Nástěnná malba v konše apsidy kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Praze-Hostivaři. Foto autorka.
- Obr. 2. Ztrojený christologický XP monogram v *clipeu* se zavěšenými řeckými písmeny A a ω, baptistérium v Albenze, Itálie. Foto autorka.
- Obr. 3. Báze Theodosiova obelisku v Konstantinopoli (dn. Istanbulu). Foto autorka.
- Obr. 4. *Evangelistař císaře Otty III.* (Liutharův evangelistař), konec 10. století, Reichenau (zdroj: ottonischer Buchmaler / Illustrator from the time of the Ottonian dynasty, Public domain, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Liuthar-Evangeliar.jpg> [cit. 23. 1. 2022]).
- Obr. 5. Rub bronzového nummu Konstantina I., po r. 327, mincovna Konstantinopol. Labarum probodávající hada, v poli: SPES PVBLIC|A, v dolní úseči: CONS. Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett / Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann); CC BY-NC-SA 4.0. <https://id.smb.museum/object/2353164/constantinus-i-> [upr. 14. 1. 2022].
- Obr. 6. Zlatý medailon Konstantina II. (podle Brilliant 1979, 63, obr. 12).
- Obr. 7. Solidus císaře Honoriana (393–423), 402–406, mincovna Ravenna. Líc: busta císaře s perlovým diadémem a sponou, jíž má sepnutý plášť (srov. se sponou na mozaice s vyobrazením Krista ve vojenském císařském oděvu v Arcibiskupské kapli na obr. 13). Rub: stojící Honorius, zašlapávající levou nohou do prachu nepřítelů. V pravici drží *labarum*, v levici glóbus

- a na něm stojící Victorii, jež ho jakožto vítěze korunuje vavřínovým věncem (srov. David 2013, 62: fig. 54 a–b) (zdroj: Classical Numismatic Group, Inc. <http://www.cngcoins.com>, licence CC BY-SA 2.5 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5>>, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solidus_Honorius_402_76001657.jpg [cit. 29. 11. 2022]).
- Obr. 8. Rub zlatého solidu císaře Valentiniána III., ca. 426–430 po Kr., mincovna Řím. Münzkabinett der Staatliche Museen zu Berlin (zdroj: Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett / Lutz-Jürgen Lübke [Lübke und Wiedemann], CC BY-NC-SA 4.0, <https://id.smb.museum/object/2361470/valentinianus-iii-> [upr. 14. 1. 2022]).
- Obr. 9. Vlysový sarkofág z Gerony (Brenk 1980, 44, obr. 9).
- Obr. 10. Fragment sarkofágu, Museo Oliveriano, Pesaro (Brenk 1980, 44, obr. 10).
- Obr. 11. Přední strana sarkofágu rodiny Pignatta, Quadrarco di Braccioforte, Ravenna. Foto autorka.
- Obr. 12. Luneta se štukovou reliéfní výzdobou se zobrazením Krista jako vítěze nad zlem, symbolizovaným lvem a hadem. Baptisterium u katolické katedrály (Battistero Neoniano), Ravenna. Foto autorka.
- Obr. 13. Mozaika zobrazující Krista ve vojenském šatu jako *Christus militans/divinitas victrix*, vítězíciho nad silami zla, symbolizovanými lvem a hadem (zdroj: Incola, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>>, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_arcivescovile_Ravenna_7.JPG, [cit. 31. 1. 2022]).
- Obr. 14 a, b. Mozaika s vyobrazením tzv. *saeva crimina* v bazilice San Apollinare Nuovo, Ravenna: (a) pohled na lunetu zasazenou do architektury městských hradeb s nápisem CIVITAS|RAVENN.; (b) detail lunety. Foto autorka.
- Obr. 15. Slonovinová řezba s postavou stojícího Krista a symbolů zla v podobě lva a baziliška, se scénou Klanění tří „králů“, použitá jako zadní strana vazby *Loršského evangeliáře* z počátku 9. století (zdroj: *Codex Aureus of Lorsch*, ivory cover backside, Vatican Library, Wikimedia Commons, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codexaureus_02.jpg#file [cit. 31. 1. 2022]).
- Obr. 16. Sarkofág „di Isaccio“ v bazilice San Vitale v Ravenně. Foto autorka.
- Obr. 17. Apsida kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Hostivaři, nad okny pás s medailony a bustami. Foto autorka.
- Obr. 18. *Imago clipeata* s bustou neznámého muže, Troy Museum, 1.–2. století po Kr. (zdroj: Doseman, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>>, via Wikimedia Commons, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0> [cit. 28. 11. 2022]).
- Obr. 19. Medailon s typologickým portrétem apoštola Petra, bazilika San Vitale v Ravenně, 6. století. Foto autorka.

Mrtvé obrazy? K historii sádrových kopií antických uměleckých děl (Lenka Vacinová)

- Obr. 1. Práxitelův *Odpočívající satyr*, jedno z nejčastěji reprodukováných řeckých děl v římské době. Sbíрка odlitků antické plastiky FF UK v expozici *Okouzlení antikou* na SZ Duchcov. Archiv autorky.
- Obr. 2. Odlitek Fischerovy rekonstrukce původního vzhledu helénistické sochy tzv. *Ílionea* ve sbírce odlitků FF UK. Foto O. Besperát.
- Obr. 3. Pohled do výstavy *Odlesky helénské slunce* (Galerie Hybernská 4, říjen – listopad 2022) prezentující odlitky z původní sbírky AVU a vítězné soutěžní kresby z archivu AVU. Archiv autorky.
- Obr. 4. Pohled do původní instalace Galerie antického umění v Hostinném z konce 60. let minulého století. Archiv autorky.
- Obr. 5. Pohled do expozice Muzea antického umění a architektury v Litomyšli (1994–2011). Archiv autorky.
- Obr. 6. Tzv. *Afrodíté z Ostie* v Muzeu antického umění a architektury v Litomyšli (1994–2011). Archiv autorky.
- Obr. 7. Tzv. *Afrodíté z Ostie* v expozici *Antický sen* v Muzeu města Ústí nad Labem (2011–2016). Archiv autorky.
- Obr. 8. Pohled do Galerie antického umění v Hostinném s *Níké Samothráckou* v pozadí. Archiv autorky.
- Obr. 9. Pohled do expozice *Okouzlení antikou* na státním zámku Duchcov. Archiv autorky.

Ozvěny antiky v srdci Evropy

Helena Tůmová – Lenka Vacinová (eds.)

Vydala Univerzita Karlova, Filozofická fakulta,
nám. Jana Palacha 2, Praha 1

Obálka Jana Vahalíková
Typografie a sazba z písma Scolar Dušan Neumahr
Vyrobita Togga, spol s r.o. Praha
Vydání první, Praha 2023

Myšlenkový i hmotný odkaz antického Řecka a Říma v průběhu staletí zásadním způsobem utvářel současnou západní evropskou kulturu a rezonuje v ní dosud. Umělecká díla starověku byla nejen předmětem obdivu a sběratelské vášně, ale rovněž ideálem a nevyčerpatelným zdrojem tvůrčí inspirace. Touha vlastnit, napodobovat a tvořit byla přítomna, byť v tlumenějších tónech, přirozeně i v českém prostředí. Fascinující svět těchto antických ozvěn zachycuje publikace očima deseti autorů.



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

ISBN 978-80-7671-063-4

