

Posudek disertační práce

Eliška Zlatohlávková: Ikonografie Rudolfa II.

Téma, které si Eliška Zlatohlávková vybrala pro svou disertační práci, nebylo snadné ke zpracování. Autorka neměla k dispozici nějaký podobně koncipovaný projekt ve starší literatuře, musela se nejdříve věnovat obtížnému shromažďování často nespolehlivě přístupného materiálu, v některých případech dokonce dosud neznámého. Soupis prostudované a použité literatury svědčí o důkladné přípravě jak k obecnému formulování otázky vzniku panovnického portrétu na počátku 16. století, tak k vysledování různých jeho forem, které se během prvních sta let existence objevily. Autorka připomíná dobové teoretiky - často inspirované antickou literaturou - a jejich návody, jak zachytit nejen fyzickou podobu vladaře, ale představit ho jako osobnost moci, vznešenosti a mimořádných vlastností. Portrét panovníka sloužil především k reprezentaci a sebe prezentaci jeho osoby. Proto se v průběhu 16. století zformovala určitá kompoziční schémata panovnické podobizny. Doplnily je také atributy dostatečně čitelné pro diváka, které ho přesvědčily o výjimečnosti a nedotknutelnosti zobrazovaného vladaře. Vedle neosobních a často idealizovaných panovnických podobizen se však už paralelně objevily také portréty civilní, více bezprostředně vypovídající o osobě portrétovaného. Nebyly určeny pro veřejnost, a proto také nepřeváděné do grafické podoby, která jako jediná umožňovala širokou distribuci portrétů na evropských trzích. Specifickou skupinu potom tvoří alegorie, v nichž se často reálná podoba panovníka ani neobjevuje, zato jsou na obraze v řeči symbolů zachyceny jeho vlastnosti, cnosti a skutky, které oslavují jeho vládu.

Pro portrétní galerie byly základním vzorem inspirace vynikající rodové habsburské předstupně, především Tizianovy portréty Karla V. Pro sochařská ztvárnění posloužily za příklad především italské jezdecké pomníky a portréty, a to od celé figury až po busty. Pro středoevropské Habsburky a tamní šlechtu platilo rovněž závazné schéma vytvořené ve dvacátých letech 16. století v portrétech dvorního malíře Jacoba Seiseneggera. Po tomto obecně koncipovaném úvodu sleduje Eliška Zlatohlávková, jak se postupně vyvíjelo a proměňovalo zobrazení Rudolfa II. od jeho prvních dětských podobizen až po „posmrtné nanebevstoupení“, jak ho zaznamenal Aegidius Sadeler, a to jak v časové posloupnosti, tak v žánrové rozmanitosti. Začíná logicky dětskými portréty Rudolfa II. spojenými s díly dvorního malíře tří císařů – Ferdinanda I., Maxmiliána II. a Rudolfa II., - Giuseppa Arcimbolda. Problém doby jejich vzniku do značné míry vyřešila před šesti lety jeho monografická výstava, i když nedala uspokojivou odpověď na to, proč malíř, o kterého císař tak usiloval, se na začátku svého angažmá zcela přizpůsobil místnímu vkusu a použil starší předlohu k namalování portrétů císařské rodiny. Arcimboldo si ale rychle prosadil svou a portréty v jeho provedení dostaly do té doby nevídanou podobu. Jeho kompositní hlavy, které vytvořil pro Maxmiliána II., byly neskutečnou inovací, která se na první pohled mohla zdát jen hříčkou pro obveselení diváka. Ve skutečnosti však byly tyto obrazy díly nekonečné invence malíře, který své vrcholné dílo, obraz Vertumna, poslal svému mecenáši Rudolfovi II. až v době, kdy opustil císařský dvůr a vrátil se do rodného Milána. Císařovu skutečnou velmi realistickou podobu však rovněž zaznamenal Arcimboldo, a to ve dnech Rudolfovy korunovace na českého krále a římského krále a zanechal tak vzácné svědectví o mladém panovníkovi ještě bezvousém, což se mělo za krátkou dobu změnit. Rukopis této nervní energickými tahy vedené kresby není ale identický s kreslenou postavou Rudolfa II. v brnění,

s korunou, v korunovačním plášti, obklopenou erby kurfiřtů-volitelů, Geisslerem připsanou Arcimboldovi, která byla převedena také do grafické podoby. Musela vzniknout rovněž před rokem 1585 - císař nemá ještě rád zlatého rouna. Její autor je asi identický s rytcem a je velmi pravděpodobné, že patřil k okruhu dvorských umělců, ale zůstává neznámý.

Další z Rudolfových portrétistů, Martino Rota, je zřejmě nejproblematictější postižitelnou malířskou osobností působící na císařském dvoře Maxmiliána II. a Rudolfa II. Uplatnil se především jako rytec a zatímco grafické listy nesou jeho signaturu, malířská díla jsou mu jenom připisována. Titul dvorního rytce portrétů dostal v roce 1573, což jistě nevylučuje, že také maloval. Činnost rytce provozoval v Římě, Florencii a především v Benátkách, kde reprodukoval Tizianova díla, a tak lze předpokládat, že jeho malířská tvorba musela být ovlivněna benátským prostředím. Portréty, které jsou mu připisovány, jsou dobře malované, ale příliš idealizují císařovu podobu. Už v době české a římskokrálovské korunovace byla Rudolfova tvář „boubelatější“, mnohem plnější, tak jak to ostatně naznačuje i dříve zmíněná Arcimboldova kresba a portrét v korunovačním plášti se znaky kurfiřtů.

Výše zmíněné úvahy nejsou v žádném případě výtkami vůči práci Elišky Zlatohlávkové. Musela a musí pracovat s materiálem, který je ne vždy nově a erudovaně zpracovaný. Jejím úkolem nebyla jemná znalecká práce s pojednávanými díly, ale vytěžení co nejvíce poznatků k ikonografii císařových portrétů. Tam, kde měla k dispozici dobré monografické zpracování tvorby jednotlivých mistrů, je její práce významným přínosem k typologickému zařazení a k interpretování příslušných uměleckých děl – to se týká portrétů a alegorií Giuseppa Arcimbolda, Bartholomea Sprangera, Jorise Hoefnagela, Hanse von Aachen, Josepha Heintze st., Dirka de Quade van Ravesteyn, Aegidia Sadelera a Adriaena de Vries d.

Připomínky, které mám k textové části, jsou víceméně podněty pro budoucí možnou edici této disertace. Vocolkova kniha o politické propagandě Rudolfa II. vznikla v době, kdy se ještě málo vědělo o uspořádání sbírek na Pražském Hradě, proto přeceňuje jejich úlohu ve vnější reprezentaci císaře. Jacopo Strada byl jistě významnou a vlivnou osobností na vídeňském dvoře, ale jistě ne z nejučenějších (str. 13). Jeho vztah se synem Ottaviem byl problematický (str. 47), proto ho vydědil. Názor asi změnil teprve na konci života, nejspíše proto, že jen Ottavio byl schopen dokončit a pokračovat v jeho díle. Kateřina Stradová je fikce 19. století, byla to Ottaviova dcera Anna Marie, která se stala metresou Rudolfa II. O jejích osudech pojednává E. Zlatohlávkovou citovaná studie Sapperova (str. 44). Nepřesná je také pasáž o Rudolfových sbírkách. Původní prostor sbírek, umístěných v císařském paláci, nahradily nové v tzv. Dlouhém stavení, či Dlouhé chodbě. V prvním patře byla umístěna kunstkomora, v druhém galerie. Její hlavní prostor byl v tzv. Španělském sále, dnešní Rudolfově galerii. Nový sál – dnešní Španělský -, určený pro glyptotéku, nebyl za císařova nikdy dokončen. Polovina Vriesových štukových soch čekala po císařově smrti ještě na přemístění do ní. Oba sály tedy neměly fungovat a nefungovaly v rudolfínské době jako reprezentační prostory. Systematicky byly sbírky kunstkomy řazeny pouze v inventáři, fyzicky nikoliv, protože množství předmětů a také použitý mobiliář to neumožňovaly (str.36). Otázka Sprangerovy kresby (str. 37) ve vztahu k uspořádání císařských sbírek rovněž nemá uspokojivé vysvětlení. Snad to byl Sprangerův nerealizovaný návrh pro Nový sál, jak předpokládal Thomas DaCosta Kaufmann.

Považuji za pravděpodobné, že Veronesův cyklus Alegorií lásky mohl být císařem objednan prostřednictvím Jakoba Königa a určen pro výzdobu stropu jedné z císařových komnat (str. 56). Nový palác byl za císaře Matyáše 1613 -

1615 přestavěn vyrovnáním pater jednotlivých částí, obrazy musely být v té době nejspíš sňaty a následně pak umístěny v prostorách galerie.

Jestliže datum na Heintzově portrétu není původní, potom jeho komorní charakter může být dán tím, že to byl dar císaři za angažmá, které dostal na samém konci roku 1591 (str. 58). Drobný formát odpovídá dobové zálibě ve sbírkách miniaturních portrétů významných osobností, o jejich rozšíření se zasloužil jako sběratel arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský.

Ještě jednu připomínku si zaslouží pečlivější překlady původních německých textů. Uvádím zde dva příklady: na str. 83 Jeho Veličenstvo působí velmi jízlivě (spitzig) – znamená ve skutečnosti vyhuble; str. 89: mein unabdingbares Eigentum znamená nezcizitelné, trvalé, věčné vlastnictví, nikoliv nepostradatelné.

Jeden omyl vznikl možná nevyočitatelnou počítačovou technikou. U dvou svazků katalogu výstavy Prag um 1600 z roku 1998 je jako autor uveden Ch. Beaufort. Byl sice rovněž přispěvatelem v obou dílech, ale minoritním. Katalog je vzhledem k množství autorů citován obvykle názvem výstavy Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.

Katalog, který tvoří podstatnou součást této disertace, je důležitým soupisem Rudolfových portrétů všeho druhu a neocenitelnou pomůckou pro odborníky i sběratele. Při jeho eventuální edici by bylo důležité reprodukovat všechna uvedená díla a řadit sice chronologicky, ale v rámci jednotlivých technik provedení. Jen část dochovaných portrétů jsou skutečně mistrovská díla. Potřeba panovnických portrétů pro rodové portrétní galerie vyžadovala další a další verze, které jsou často díly lokálních mistrů, kteří většinou reprodukovali grafickou předlohu. Grafické listy představují největší bohatství dochovaných komposic, a jak dokládají dobové soupisy pozůstalostí, téměř

v každé měšťanské domácnosti byl tehdy „portrét státníka“. Proto docházelo znova a znova k reedicím tištěným ze starších desek.

Také ke katalogu bych ráda přidala několik poznámek:

8) Portrét zde uvedený není dílem Coellovým, ale zatím neznámého snad nizozemského malíře a představuje skutečně Ernsta. Jeho protějškem byl zde odmítnutý portrét Rudolfa II. (obr. 5 v 1. části disertace). Oba obrazy mohly být namalovány bezprostředně před předáním Řádu zlatého rouna na Pražském Hradu v roce 1595. Třetí obraz arcivévody Maxmiliána doplnil dvojici (jemu totiž patřila třetí garnitura zbroje tří princů) dodatečně a je dílem jiného malíře.

42) K vídeňskému obrazu patří ještě jedna varianta, které je ve sbírkách zámku v Hrádku u Nechanic a publikovaná Jarmilou Vackovou.

47 a 48) K oběma malým bronzům patří ještě vosková verze ze sbírek Národního muzea, která pochází z rudolfínských sbírek a je dnes vystavena v Národní galerii ve Schwarzenberském paláci.

75) K této komposici existuje významný Aachenův kresebný návrh v basilejském Kupferstichkabinettu, inv. Č. Bi. 376.104. Znamená, že provedení na pergamentu předcházely kresebné návrhy ve stejné velikosti.

86) Obraz, výrazně poničený, byl do této podoby restaurován. Viděla jsem ho ještě před restaurováním, část obrazu zcela chyběla. Je to jedna z multiplikací, které císařský dvůr rozesílal jako dary spřáteleným dvorům do zahraničí.

Výše uvedené poznámky nijak nezmenšují význam disertační práce Elišky Zlatohlávkové. Jak už jsem uvedla, považovala bych za vhodné, aby po určitých úpravách a doplněních byla vydaná jako užitečný pramen k dějinám rudolfínského umění, k portrétním vyobrazením Rudolfa II. a alegoriím

oslavujícím císařovo panování. Proto ji vřele doporučuji k obhajobě doktorské disertace.

PhDr. Eliška Fučíková, CSc.

V Praze dne 29. dubna 2014