

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Denisa Isabella Pospíšilová

**Tapiserie a gobelíny ze sbírek
Pražského hradu**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Sojka, Ph.D.

Praha 2018

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 23. dubna 2018

Denisa Isabella Pospíšilová

Bibliografická citace

Tapiserie a gobelíny ze sbírek Pražského hradu [rukopis]: Diplomová práce / Denisa Isabella Pospíšilová; vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Sojka, Ph.D. -- Praha, 2018. -- 241 s.

Anotace

Diplomová práce „*Tapiserie a gobelíny ze sbírek Pražského hradu*“ je věnována tapiseriím a gobelínům ze sbírek Pražského hradu, převážně zavěšeným v reprezentačních prostorách Hradu, ale i těm, které jsou uloženy v depozitářích Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu. Gobelíny hrály významnou, doslova nezastupitelnou roli ve výzdobě interiérů Pražského hradu. Spoluvytvářejí slavnostní charakter běžně nepřístupných míst.

Autorka práce se soustředí na bližší poznání tří barokních sérií výstižně nazvaných Antonius a Kleopatra a Měsíce. Soubor Antonius a Kleopatra pochází z přelomu 17. a 18. století. Konvoluty tapiserií z cyklu Měsíce (na Pražském hradě zastoupené dvojnásobem – figurálním a nefigurálním) byly zhotoveny jak na samém počátku 18. století, tak v letech 1728–1736. Tapiserie s námětem čerpajícím ze života Antonia a Kleopatry tvoří osm kusů. Sedm z nich náleží do tzv. kmenového fondu sbírek Pražského hradu; osmý je ve Vídni. Podobnou historii má série Měsíců z 18. století. Celek tvoří deset tapiserií, z toho jich je devět umístěných na Hradě a desátý opět ve Vídni.

Lapidárně vyjádřeno, práce se především věnuje barokním tapiseriím spoluvytvářejícím *genia loci* Pražského hradu. Po obecném krátkém úvodu, sloužícím především jako informativní vhled do dané problematiky, následuje nástin historie jednotlivých cyklů a především katalog, tvořící epilog monotematické práce.

Klíčová slova

Tapiserie, gobelíny, Pražský hrad, Měsíce, Antonius a Kleopatra, Světadíly, oddělení uměleckých sbírek Pražského hradu, Marie Terezie, Ludvík XIV.

Abstract

The work „*Tapestries of Prague Castle collections*“ is dedicated to tapestries from Prague Castle collections, hanging in the State Rooms and the ones that are stored in Prague Castle depository. The tapestries always played an important role in decorating the interior and still help to create a festive atmosphere of this place, usually not accessible to the public.

The author focuses on detailed identification of three baroque series known as Anthony and Cleopatra and Months of the year. The serie Anthony and Cleopatra dates back to the turn of the 17th and the 18th centuries. *Convolutés* of the tapestries of the cycle Months of the year (represented at Prague Castle in two ways – figurally and *non-figurally*) were made at the beginning of the 18th century as well as in the years 1728-1736. The tapestry on the theme of the life of Anthony and Cleopatra consists of eight pieces. Seven of them belong to an elementary part of Prague Castle collection, the eighth is in Vienna. The serie Months of the year has a similar history. It consists of ten pieces, nine of them are situated at Prague Castle, the tenth is again in Vienna.

Longstory short, the work is dedicated to baroque tapestries that help to create genius loci of Prague Castle.

After a brief introduction providing the informative insight into the issue, the explanation of the history of the series follows. The catalog creates the epilogue of this monothematic work.

Keywords

Tapestry, gobelins, Prague Castle, Months of the year, Anthony and Cleopatra, Continents, art collections of the Prague Castle, Maria Theresa, Louis XIV. of France

Počet znaků (včetně mezer): 345 591

Poděkování

V první řadě děkuji PhDr. Jaroslavu Sojkovi, Ph.D., kurátorovi architektury, lapidária, užitého umění a historického textilu uměleckých sbírek Pražského hradu, který měl soustavný zájem o mou práci, za jeho cenné rady a který mě všemožně podporoval, ať již při psaní nebo při mé odborné stáži na Pražském hradě.

Ráda bych velmi poděkovala panu řediteli Správy Pražského hradu Ing. Ivo Velíškovi a dále vedoucímu oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu PhDr. Martinu Herdovi za umožnění mé odborné stáže na oddělení uměleckých sbírek na Pražském hradě.

Dále děkuji za pomoc oddělení uměleckých sbírek na Pražském hradě, především Renátě Jahodové, Zuzaně Nacházelové a Marii Tabáškové. Mé díky patří rovněž fotografu Janu Glocovi za bohatý fotografický materiál, trpělivost a vstřícnost při focení tapisérií a gobelínů ze sbírek Pražského hradu. Děkuji také restaurátorkám z Pražského hradu Evě Achremenkové a Aleně Prajzlerové. Poděkování si též zaslouží Michal Břicháček a Jana Möllerová. Mé díky patří též Janě Bodnárové.

V poslední řadě mé poděkování ze srdce patří mé mamince Renátě Elisabeth Pospíšilové za veškerou podporu při mém studiu a při psaní této diplomové práce, dále prarodičům Miroslavovi a Boženě Mikulášovým a Antonínu Postupovi.

Děkuji všem, kteří mi při psaní diplomové práce jakkoli pomohli, za jejich cenné rady, pomoc a podporu.

Obsah

Úvod.....	9
1. HISTORIE EVROPSKÝCH TAPISERÍ.....	12
A GOBELÍNŮ	12
1.1. Tapiserie	13
1.2. Gobelín	14
1.3. Historie tapiserií a gobelínů	14
1.3.3. Královská manufaktura gobelínů –	26
Les Gobelins.....	26
2. TAPISERIE A GOBELÍNY VE SBÍRKÁCH PRAŽSKÉHO HRADU..	31
2.1. Původ získání tapiserií a gobelínů na Pražský hrad a jejich následné užívání a jiné převozy	33
2.2. Tapiserie a gobelíny původně z Pražského hradu zůstávající ve Vídni.....	41
3. TVŮRCI, TKALCI A AUTOŘI PŘEDLOH TAPISERÍ A GOBELÍNŮ ZE SBÍREK PRAŽSKÉHO HRADU	43
3.1. Geraert Peemans.....	43
3.2. Geraert van der Strecken a Ian van Leefdael	44
3.3. Dieudonné Coclet.....	45
4. MĚSÍCE – SOUBOR ALEGORICKÝCH TAPISERÍ	48
4.1. Leden–Únor.....	52
4.2. Březen–Duben	54
4.3. Květen–Červen.....	56
4.4. Červenec.....	58
4.5. Srpen.....	60
4.6. Září–Říjen.....	62
4.7. Listopad–Prosinec	63
5. MODRÉ MĚSÍCE – SOUBOR DEKORATIVNÍCH GOBELÍNŮ.....	67
5.1. Leden–Únor–Březen	71
5.2. Duben	73
5.3. Květen	75
5.4. Červen	76
5.5. Červenec.....	77
5.6. Srpen.....	78
5.7. Září	80
5.8. Říjen	81
5.9. Listopad	82
5.10. Prosinec	84
6. ANTONIUS A KLEOPATRA.....	89
– SOUBOR VÝPRAVNÝCH TAPISERÍ.....	89
6.1. Poselství římského senátu Kleopatře.....	91
6.2. Setkání Antonia a Kleopatry	92
6.3. Hostina Antonia a Kleopatry	95
6.4. Triumf Antonia a Kleopatry	97
6.5. Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky	98
6.6. Bitva u Aktia	100
6.7. Bitva u hradeb Alexandrie.....	102

6.8. Sebevražda Kleopatry	103
7. SVĚTADÍLY – SOUBOR ALEGORICKÝCH TAPISERÍ	110
7.1. Amerika–Afrika	111
7.2. Asie–Evropa.....	112
8. RESTAUROVÁNÍ TAPISERÍ A GOBELÍNŮ.....	
NA PRAŽSKÉM HRADĚ	117
8.1. Historie restaurování textilií	117
8.2. Způsoby adjustace tapiserií a gobelínů.....	122
8.3. Restaurátorské dílny a restaurování tapiserií a gobelínů.....	
na Pražském hradě	123
8.4. Restaurátorské zprávy k restaurování tapiserií a gobelínů.....	
na Pražském hradě	125
8.5. Restaurátorské zásahy na tapiseriích a gobelínech.....	
z Pražského hradu	132
Závěr.....	138
Prameny	141
Seznam literatury	144
Seznam vyobrazení.....	152

Úvod

Předkládaná diplomová práce je založena především na mém osobním zájmu o dané téma, které se postupně rozvíjelo především díky poznání nejenom sbírkových předmětů, ale též praxe v muzeích a galeriích. Je výsledkem odborné stáže ve sbírkách Pražského hradu a mé snahy psát o tématu s Pražským hradem co nejvíce spojeného tak, aby má práce mohla být zúročena v doplnění evidence výše uvedených sbírek.

Ve svém tématu navazuji na svou předchozí práci věnovanou zámku Konopiště, kde jsem měla poprvé možnost poznat tapiserie z tamního kmenového fondu. Tehdy ale má bakalářská práce byla šířeji pojatá a vztahovala se k osobám arcivévody Františka Ferdinanda d'Este a jeho manželky Žofie Chotkové a sbírek s nimi spojených.

Právě na Konopišti jsem mohla poprvé v životě držet v rukách tapiserie a uvědomit si nejenom jejich význam v interiérech aristokratických sídel, ale též obdivuhodnou rukodělnou práci. Snad pomyslný hold práci lidských rukou, snad záliba v starším umění, mne utvrdily v zájmu prohloubit své studium monotematicky zaměřeným způsobem. Pod vedením školitele jsem se tedy vydala na dobrodružnou stezku poznání sbírek Pražského hradu a jejich historického i současného užívání při výzdobě interiérů. Práce se přirozeně více rozrůstala, asi tak, jak se větví koruna stromu, ale jsem si dobře vědoma snahy, nespojovat vše se vším, ale sledovat základní nitku. Toto konstatování připojuji hned v úvodu, abych čtenářům vysvětlila, proč se věnuji osobě Ludvíka XIV. (1643–1715) se stejným pohnutým zaujetím jako fenoménu šíření porcelánu, krajek či některých rostlin na konci manýrismu, a zvláště v době nástupu a slohových proměn barokního umění, které je mi svou podstatou (promyšleností i ozdobností ať již celku či detailu) nejbližší. Na téma se dívám pohledem budoucí historičky umění, nikoli restaurátorky, památkářky nebo archivářky. Studuji obor dějiny umění a tomu se chci věnovat i nadále, nepřináležím k těm, kteří studují jen pro titul nebo proto, že se později budou věnovat zcela jiné činnosti. Uvědomuji si ale zásadní význam jistých přesahů, proto přesahy k tématu historie (citování z Životopisů slavných Řeků a Římanů od Plútarcha) nebo péče o tapiserie a gobelíny (z pohledu konzervování, restaurování nebo způsobů jejich vystavování) apod. Má diplomní práce nabízí několik exkurzů v širším zaměření, lapidárnější hodnocení, především jasně strukturované členění i sjednocené názvosloví.

Přesto jsem si vědoma, že jsem stále na začátku poznání, neboť jsem neviděla většinu z tapiserií a gobelínů Evropy, ale jen většinu z České republiky. U tapiserií a gobelínů je velice důležité nejenom znát způsob tkaní, zpracování materiálu a slohové proměny, ale též návaznost na předlohy. Ať již na dřevoryty, grafiku nebo přímo předlohové kartony. Takové se v českých sbírkách, z období renesance nebo baroka, nedochovaly. Přesto byly nedílnou součástí vzniku tapiserií a gobelínů v dílnách a manufakturách a jsou s nimi spojeni často velice významní umělci. Tkané obrazy přirozeně podléhaly módě, měnily se jejich náměty a dokonce i charakter práce v dílnách. Zprvu je tkali převážně muži, později ženy. Má práce, ale není o dílenské produkci, ale o souboru konkrétních tapiserií a gobelínů ze sbírek Pražského hradu. Tomuto tématu podřizuji strukturu své práce, kdy po co možná nejstručnějším vystižení základního rozdílu mezi tapiserií a gobelínem přecházím k historii jejich tkaní v základním nástinu bez šance vyčerpávající úplnosti. Soustředím se na uvedení čtenáře do problematiky původu a získání tapiserií a gobelínů na Pražský hrad a jejich následného užívání včetně převozů převážně mezi Prahou a Vídní. Před výčet základních čtyř cyklů tapiserií a gobelínů z Pražského hradu záměrně předsouvám kapitulu věnovanou tvůrcům, tkalcům a autorům předloh, jakými byli Geraert Peemans, Geraert van der Strecken, Ian van Leefdael nebo u cyklu Modrých groteskových měsíců Dieudonné Coclet. V závěru své práce věnuji pozornost restaurování těchto historických textilií v obecném pohledu a s nadhledem, který může ale vybídnout k zamyšlení nad jejich osudem v naší době a v budoucnosti. Práci jsem psala s vědomím, že téma se dá uchopit různými způsoby, ale využila jsem možností mi daných jak na Pražském hradě, tak v jiných institucích pro osobní rozvoj stejně jako svobody, kterou mi dal můj školitel a mentor.

V budoucnu bych na tuto práci ráda navázala soustavnějším studiem tapiserií a gobelínů na českých hradech a zámcích, neboť zvláště nyní, v době, kdy navždy odešla paní doc. Jana Kybalová, CSc. cítím, že zájem o užité umění v Praze upadá a podléhá komerčním zájmům. Práce historika umění ve státní sbírce ale musí být trvale oddělena od práce starožitníka a obchodníka s uměním, jakkoliv je při akvizicích spojena především osobními vazbami. Zde se dotýkáme samotných základů morálky, etiky a nejenom benátské charty...

Má školní diplomová práce je jistou syntézou, ve které se snažím nalézt svůj osobitý způsob, jak se vypořádat s tématem, aniž bych jen přebírala poznání z literatury. Odráží se v ní nejenom práce s konkrétními sbírkovými předměty, ale také s různými lidmi, kteří mé poznání spoluutvářeli. V průběhu studia jich byla celá řada. Mnozí z nich byli teoretici, jiní praktici. Věřím, že má teoretická práce se stane praktickou součástí poznání jednoho z fondů sbírek Pražského hradu.

1. HISTORIE EVROPSKÝCH TAPISERÍ A GOBELÍNŮ

V tapisériích a gobelínech se vždy odrážely prosperita, vliv a vkus objednavatelů a vlastníků. Stávaly se součástí honosné, vznešené a ušlechtilé elegance. Sloužily více než jako pouhá dekorace. Byly schopné narativním způsobem vyprávět dávno zapomenuté příběhy, rozvádět je do jednotlivých výpravných epizod a podávat je téměř po způsobu komiksu, jako živé exemplum. Staré náměty byly aktualizovány, současné děje heroizovány a vše vychovávalo pozorovatele a zaujalo jeho pozornost. Mnohdy tapiserie pokrývaly celé stěny místností, zdobily vstupní síně, byly zavěšené v salonech i ložnicích. Dá se o nich bez nadsázky napsat, že byly jedněmi z nejkrásnějších forem vyprávění příběhu umění.

Chladné síně středověkých hradů bývaly již od románských dob zateplené dřevěným ostěním (deštěním, táflováním) nebo rozvěšenými kusy textilií. Drapérie a tapiserie měly jak praktický, tak ozdobný účel. Někdy byly výšivky a tkané obrazy užity i jako krbové zástěny, staly se součástí baldachýnů nad trůny, ale vždy tlumily zvuk, místnost dělaly intimnější a někdy byly i mobilními zástěnami, které dělily kdysi veliké, rozměrné síně do malých komnat. V provokativní zkratce soudím, že užívání tapiserií na hradech bylo jakýmsi teplým a barevným oděním stěn.

Nad praktickými důvody rozvěšování látek v interiérech hradů, paláců a tvrzí časem zvítězila touha místnosti ozdobit a přizdobit. Zavěšené tapiserie zdobily stejně tak turnajová kolbiště, jejich tribuny, jako slavobrány a vroubily průvody a procesí. Staly se součástí církevních i světských slavností. Byly zavěšené pod okny v interiérech chrámů, z jejich ochozů, triforií, schodišť, visely při hrobech a oltářích světců, zahalovaly sloupy rozdělující chrámové lodi a vůbec zvyšovaly lesk a nádheru církevních svátků.

Tapiserie byly stejně jako jiné části mobiliářů čili vybavení hradů a chrámů, různě převáženy z místa na místo, tak jak cestoval vladař, panovnický dvůr, šlechta a církve. Protože na ně lidé měli osobní vazbu, rychleji jim vytvářely pocit známého prostředí v tom neznámém. Tapiserie svou barevností také vedle vznešených prožitků mohly vykouzlit prostředí veselé, barevné, zkrátka útulné. Některé pozdější tapiserie a gobelíny měly vedle moralistických témat i témata žertovná, zpracovávaly volným a zkratkovitým způsobem náměty různých anekdot, přísloví a vyprávění. Jindy jen zobrazovaly přírodu, rostliny, nebo venkovany při práci. Vždy, i když pro poučení,

pro zbožnost nebo pro pousmání, byly zakázkou hodnou králů, neboť jejich tkaní rozhodně nebylo levnou záležitostí. Možná to dnes zní jako klišé, ale staly se projevem uměleckého génia, a především odkazem minulých časů. Zůstávají významným historickým pramenem a pomyslným nepsaným dokumentem (neboť na nich byly vytkávány dávno zapomenuté příběhy, války, život lidí, venkov, měšťanské prostředí, fauna a flora; lidé, rostliny a zvířata dnes již mnohdy zapomenutá). To vše je vetkáno jako svědectví o myšlení tehdejších lidí, jak si ve své fantazii a na základě různých zdrojů představovali například zvířata z jiných kontinentů, jejich obyvatele, rostliny a vůbec bohatství dalekých zemí. V tapisériích zůstávají též doslova hmatatelné osudy jednotlivých konkrétních lidí, ať již tvůrců kartonů, tkalců, objednavatelů, dávných majitelů, svědectvím o jejich vkusu, slohových proměnách atd. Tapiserie jsou tedy zdrojem poznání nejenom pro historiky umění, ale též pro historiky, heraldiky a všechny, kteří se zabývají užitým uměním. Je velká škoda, že později byla jejich exkluzivita ztracena, že se o ně lidé již nestarali, neměli o ně zájem. Věříme, že tato doba pádu již skončila a tapiserie a gobelíny ožívají jako fénixové vylétávající z popela zapomenutí.

1.1. Tapiserie

Slovo je francouzského původu. Ve francouzštině ale znamená jak kožené, tak papírové i tkané krytí stěn po způsobu tapet. Dokonce francouzština označuje i proslulou výšivku z Bayeux slovem tapiserie (i když je vyšita vlnou na plátně). V užším slova smyslu jsou tapiserie tkané nástěnné koberce. Zajímavé je, že podle pařížské manufaktury jsou nazývané také jako gobelíny. Podle jiného místa původu, v severofrancouzském Arrasu, se v polštině nazývají arrasy. Stejným způsobem vzniklo italské slovo arazzo a arazziera (ve smyslu dílny). V ruštině se pro změnu vžilo označení špalier podle starého německého termínu Spalier. Němčina jej ale již neuznává a místo něj si oblíbila vlastní označení Wandteppich nebo Bildteppich. Ve staré češtině se užívalo pro závěsy různých termínů, především slov koltra, kortýna, čaloun, špalír a nástěnný koberec.¹

¹ CICHROVÁ 2016, 12.

1.2. Gobelín

Dnes široce užívané označení se původně vázalo jen na výrobky z Královské manufaktury (ve středověku patřící rodině Gobelínů) v Paříži. Sami Francouzi respektovali speciální význam slova a jeho vazbu na Ludvíkem XIV. (1643–1715) podporovanou manufakturu.² Nyní je ustáleno, že gobelínem označujeme především práce z Královské manufaktury v Paříži a také dalších tkalcovských dílen na území Francie.

Historik umění tak může s nadsázkou napsat, že každý gobelín je tapiserie, ale ne každá tapiserie je gobelín.

1.3. Historie tapiserií a gobelínů

Tapiserie jsou zmiňovány v Bibli³, v epických básních Homérových, v příbězích severských zemí, v románech středověkých, a i v moderní literatuře.

Tkaní, předení, zhotovování utkaných obrazů bylo velmi významným už od dob starověku. Stalo se i symbolem života či smrti v ruce božstev (*nit osudu*). Od dob starověku existovalo podle doložených zpráv tkaní jako řemeslo, provozované převážně muži, avšak v mytologických bájích a příbězích vystupují ženy.⁴

Vždyť za prvního tkalce podle mytologických příběhů je považována žena a to *Arachné*⁵, tkadlena uměleckých obrazů.⁶ Řecká dívka byla dcerou barvíře Idmona

² CICHROVÁ 2016, 12.

³ „I dělal každý vtipný z dělníků těch dílo to, přibytěk z desíti čalounů, kteříž byli z bílého hedvábí přesukovaného, a z postavce modrého a šarlatu, a z červce dvakrát barveného; cherubíny dílem řemeslným udělal na nich. Dlouhost čalounu jednoho osm a dvaceti loktů, a čtyř loktů širokost čalounu jednoho; všickni čalounové byli jednostejné míry. Potom spojil pět čalounů jeden s druhým; a pět jiných čalounů spojil jeden s druhým. Nadělal i ok z hedvábí modrého po kraji čalounu jednoho na konci, kde se spojovati má s druhým, a tolikéž udělal na kraji čalounu druhého na konci ve spojení druhém. Padesát ok udělal na čalounu jednom, a padesáte ok udělal na kraj čalounu, kterýmž připojen byl k druhému: oko jedno proti druhému bylo. Udělal i padesáte haklíků zlatých a spojil čalouny jeden s druhým haklíky těmi; a tak udělán jest přibytěk jeden.“ (Bible, II. kniha Mojžíšova, Exodus, kapitola 36, 8-13).

„Domky také sodomářů hanebných zkazil, kteříž byli při domě Hospodinově, v nichž ženy tkaly kortýny k háji.“ (Bible, II. kniha Královská, kapitola 23, 7).

⁴ Především v rolích tkadlen osudu a času.

⁵ ZAMAROVSKÝ 1970, 55.

⁶ Příběh Arachné se zachoval v Proměnách římského básníka Ovidia. Během věků zaujal mnoho malířů. Například Arachné ztvárnil Paolo Veronese (1528–1588), Peter Paul Rubens (1577–1640) nebo Diego Velázquez (1599–1660), který do obrazu Tkalců koberců začlenil právě soutěž Arachné s Athénou.

z Kolofónu. Arachné se stala velmi významnou a obratnou přadlenou a tkadlenou tapiserií. Její díla byla obdivována z širokého okolí. Avšak pýcha předchází pád. Arachné vyzvala k souboji ve tkaní tapiserie bohyni moudrosti a války *Athénu*⁷, ale také patronku tkadlen a přadlen. Bohyně Athéna zhotovila tapiserii s motivem dvanáctero olympských bohů. V rozích zobrazila porážky smrtelníků, kteří se odvážili měřit s bohy. Arachné zhotovila tapiserii s proměnami bohů a jejich milostná vzplanutí. Obě zhotovené tapiserie byly ve velmi skvostném uměleckém provedení. Ani jedné ani druhé se nedalo nic vytknout. Avšak Athéna nechtěla čelit porážce, a tak záminkou se jí stal motiv, který Arachné utkala a tím řecká dívka vyvolala hněv bohyně. Athéna v hněvu tapiserii zobrazující proměny bohů a jejich milostná vzplanutí roztrhala. Arachné se bála trestu a hněvu bohyně Athény. Raději zvolila smrt oběšením. Athéna v činu Arachné viděla útěk před trestem, nikoli sám trest. Bohyně Athéna vrátila život Arachné tím, že ji proměnila v pavouka. Tím ji vlastně odsoudila ke tkaní až do skonání věků.

V řecké mytologii nacházíme spoustu odkazů ke tkaní. Řecké bohyně lidského osudu tzv. *moiry* (*bohyně osudu a dcery nejvyššího boha Dia a bohyně zákonného pořádku Themidy*).⁸ Tři bohyně, které strážily lidský osud a určovaly člověku životní osud, a to každému jednotlivci hned při narození. Bohyně osudu *Klotho*⁹ rozprádala a tím začínala nit osudu lidského života, ta byla dále předána k předení a dalšímu rozvíjení bohyni *Lachesis*,¹⁰ a nakonec nit vedla k bohyni *Atropos*,¹¹ jež nit osudu přestřihávala, určovala hodinu smrti a tím ukončovala lidský život. Dalším příkladem z řecké mytologie je manželka Odysseova *Penelopa*.¹² Ta tkaním po tři roky zhotovila pohřební roucho. V Řecku převážně funkci tkadlen zastávaly ženy. *Ariadna*,¹³ dcera krétského krále Mínóa a jeho manželky Pásifaé, která se zamilovala do Thésea a pomohla mu pomocí klubka nití najít cestu Minotourova labyrintu je dalším mytologickým příkladem tkadleny.

I v dalších zemích se setkáme s dochovanými příběhy tkalců. Z Indie se zachovalo několik příběhů o tkalcích.¹⁴ I Čína, Japonsko a dálný východ mají svou legendu

⁷ ZAMAROVSKÝ 1970, 72–75.

⁸ ZAMAROVSKÝ 1970, 280.

⁹ ZAMAROVSKÝ 1970, 230.

¹⁰ ZAMAROVSKÝ 1970, 242.

¹¹ ZAMAROVSKÝ 1970, 77.

¹² ZAMAROVSKÝ 1970, 339–341.

¹³ ZAMAROVSKÝ 1970, 62–63.

¹⁴ Příběh o tkalci, jenž se vydával za boha Višnu a létal na dřevěné soše, jež byla podobná božskému ptáku Gerudovi boha Višnu nebo příběh o tkalci jménem Kabír. Legenda vypráví, že ho u studánky

o nebeské tkadleně *Veze* a její lásce k pastýři buvolů Altairovi.¹⁵ Ve starověkém Egyptě byla uctívána bohyně nebe, moudrosti a tkaní bohyně *Neit*. Egyptská bohyně podle pověsti na obloze na svém tkalcovském stavu utkala svět z prapůvodních vod a utkala všechny živé bytosti. S dalším příběhem se můžeme setkat v Severní Americe na Aljašce, kdy s tkaním je spojena bohyně *Atsentma*. Utkala plátno z rostlin (převážně z květu vrbovky) a tak dala vzniknout počátku světa.

Umění tkaní je jedním z velkých umění. Umělecké řemeslo tkaní je velmi starobylé a najdeme ho snad ve všech částech světa a časových obdobích.¹⁶

Tkaní má kořeny ve Egyptě a Orientu. Starověcí Egyptané používali ke tkaní zlato a stříbro. Tkalci starověkého Egypta byly převážně ženy. Fragmenty „prvních tapiserií“ z Egypta se dochovaly v egyptském muzeu v Káhiře. Z Egypta se dochovalo nejstarší vyobrazení horizontálního tkalcovského stavu.¹⁷

Dodnes dochované fragmenty textilií, které jsou tkané technikou jako tapiserie jsou pohřební koptské textilie¹⁸, které pocházejí z období od 4.–10. století.

Tkané textilie, některé zobrazující jakýsi tkaný obraz se dochovaly z Číny z 10. a 11. století, z Persie z konce 9. století, ze Sýrie ze 7. století i století 11., ze Sicílie z 12. století, ze Španělska z počátku 12. století, 13. a 14. století, z Persie ze století 14., z Itálie ze 14. a 15. století a mnoho dalších po celém světě.

Převážně všechny významné tapiserie či gobelíny, které nejsou uchovány do dnešních časů v nepatrných zlomcích¹⁹, pocházejí z 15., 16. 17. nebo 18. století.²⁰

Za nejstarší dochovanou středověkou tapiserii, když pomíneme slavnou *tapiserii* z *Bayeux*,²¹ která je vyšívána a o které je první zmínka v inventáři katedrály z Bayeux

našel gósaický tkadlec, který ho adoptoval a vychoval jej jako tkalce, bez toho, že by mu dal vzdělání. Kabírův otec byl gósaieec patřící ke kastě zvané džugi, což byli tkalci obrácení na islám.

Nebeská tkadlena žila na břehu Stříbrné řeky, jak říkají Číňané Mléčné dráze. Tkala se šesti staršími sestrami na svém stavu nádherné hedvábí z barevných oblaků, aby se obloha měla do čeho zahalit, když se jí zachtělo. Příběh je zpodobněn i na obloze a to v souhvězdích Lyry, kdy nejjasnější hvězda nese jméno Vega a v souhvězdí Orla nejjasnější hvězda představuje Altaira.

Snad za nejstarší dochovanou jakousi tkaninu lze považovat dochovaný vzorek ve Švýcarsku z doby kamenné. Dále dochované zlomky z Yorkshiru nebo z Troenholi nedaleko Judska z doby bronzové.

¹⁷ Z hrobky v Beni-Hassan.

¹⁸ Koptové křesťanští potomci starých Egyptanů.

¹⁹ Německá výšivka s motivem Alexandra Velikého z 10. století, německá výšivka pláště sv. Kunigundy z 11. století, španělská výšivka Stvoření světa z 11. století, tkané zlomky textilie „tapiserie“ sv. Gereona z 11. století, tkané textilie s motivem 12 měsíců roku z Baldishol (Norsko), nebo další tkané zlomky textilií původem norské a další.

²⁰ LASZLO 1981, 35–76; GLEIZES/POCHE 1985, 4–20.

v roce 1476, můžeme považovat dochovaný rozměrný a velkolepý cyklus z roku 1373 nazývaný *Apokalypsa (Tenture de l'Apocalypse d'Angers)* z města Angers ležícího na západě Francie.²² Tyto tapiserie se řadí mezi největší mistrovská umění. Původně soubor tvořil přes 100 kusů, ale dochovalo se pouze 69 kusů a několik fragmentů. Tapiserie zobrazují biblické scény Apokalypsy podle zjevení sv. Jana a další biblické příběhy (čtyři jezdci Apokalypsy, sedm kostelů, Kristus s mečem, slzy svatého Jana, Archanděl Michael zabíjející draka, anděl oznamující pád Babylonské věže, Satan obléhající město, Nový Jeruzalém, drak ohrožující matku s dítětem, padlá žena sedící na šelmě, přetékaná studna, sklizeň, postava šelmy, beránek na hoře Sionské, šelma z moře, uctívání draka, drak pronásledující ženu, nesčetné množství jezdců a další).

Další velmi významným středověkým tkaným souborem tapiserií je cyklus *Dáma s jednorozcem (La tenture de la Dame a la Licorne)*²³ pocházející z 15. století.²⁴ Tyto tapiserie bývají označovány *mille-fleurs*, neboť pozadí je pokryto mnoha tisíci květy. Motivem tapiserií z konvolutu Dáma s jednorozcem, krom květů a další flory je vždy dáma s bohatě vytkávaným šatem a jednorozcem, jež obklopují další zvířata jako opice, psíci, lev, zajáci, lišky, draví ptáci, beránci, papoušci, nebo stromy, či služebná.

Motivem středověkých tapiserií je velké množství postav a zdobnost v podobě rozmanité flory a i fauny. Pozadí kompozic je právě oživeno líbezností detailů, jako jsou malinkaté květy či laň schovávající se v lese nebo půvabná tvář a zdobný šat šlechtičny. Tapiserie z tohoto období bývají povětšinou anonymní, bez signatur dílny či tkalce.

Ve 14., 15. a 16. století bylo utkáno mnoho tapiserií, které sloužily jako svatební²⁵ či diplomatické dary, byly utkány k výzdobě kostelů či šlechtických sídel s náměty lovu, fauny a flory, světské, starozákonní a novozákonní náměty, příběhy ze života

²¹ Označována někdy také jako tapiserie královny Matyldy.

²² MUEL 1990, 3–16, 17–80; KLEIN 1992, 159–200.

²³ Jednotlivé kusy série jsou označeny názvy: Le Goût, L'Odorat, L'Ouïe, A Mon Seul Désir, Le Toucher, La Vue. Inventární čísla Cl. 10831–10836.

²⁴ JOUBERT 1987, 6–11, 66–92.

²⁵ Jako příklad uvádím zakoupení dvou tapiserií v Bruggách v roce 1456 portugalskou královnou Isabellou, která je pořídila jako svatební dar pro svého synovce, který si bral královskou dceru krále Kypru.

svatých, byly do nich vytkávány důležité události, války, oslavy panovníků, a mnoho dalších.²⁶

V období 17. století jsou na vzestupu především dílny ve Francii a Nizozemí. Významnými středisky jsou především bruselské dílny, které využívají pro tkaní tapiserií nejen kartony Petra Pavla Rubense, ale dalších významných umělců a tkalci v nich zanechávají i svůj osobitý styl a vkus. Francie se stala velmi významným centrem pro tkaní gobelínů, neboť byla roku 1662 založena Královská manufaktura gobelínů v Paříži králem Francie Ludvíkem XIV. ve spolupráci s ministrem financí Jeanem-Baptistou Colbertem. Roku 1664 byla založena ministrem Colbertem další tkalcovská dílna ve francouzském městě Beauvais, která byla také pod patronací krále Slunce.²⁷

Barokní výzdoba tapiserií a gobelínů se povětšinou vyznačuje honosnými kompozicemi, mohutnými figurami, výraznými gesty postav, bohatě zdobenou architekturou, kartušemi, mytologickými a fantaskními zvířaty, nebo groteskami, girlandami, festony, kartušemi s nápisy, nebo jsou doplněné o scény prostého života na venkově nebo ve městech, nejsou však stále ani opomenuty motivy ze života svatých nebo mytologické náměty ze života řeckých bohů, či jsou tkány knižní příběhy.²⁸ Do tapiserií a gobelínů bývá už vytkávána značka dílny či města a celá jména nebo počáteční písmena jmen tkalců.

Během časů vznikalo, zanikalo, dodnes zůstalo nebo svou výrobu z místa na místo přesouvalo mnoho tkalcovských dílen jako v Arrasu,²⁹ v Amiensu, Tournai,³⁰

²⁶ Například: bitva u Jeruzaléma, příběhy ze života krále Šalomouna, historii císaře Maxmiliána, Alexandra Velikého, příběh trojské války, příběhy ze života Héraklova, Hannibalova, nebo příběhy ze života svatých jako život svaté Magdaleny, svatého Urbana, svatého Petra a mnoho dalších.

²⁷ BREMER-DAVID 1997, 72–120.

²⁸ Například byly tkány: příběhy Dona Quichotta, groteskové měsíce, Stará a Nová Indie, příběhy ze života královny Kleopatry a Antonia, činy Julia Caesara (Caesar a Kleopatra, Caesar překračuje Rubikon, bitva u Farsala nebo bitva o Faros, Caesar na řece Aniu), příběh královny Zenobie (svatba Zenobie s Odenatem), činy Alexandra Velikého (Alexandr Veliký zabije lva), tapiserie s námětem Decia Muse, různé verdury (s ptáky, liška s volavkami, se psem a bažanty, s veverkami a srncem, liškou, zajíci, kachnami, s mytologickými postavami, čínská verdura, verdura s Adonisem...), lovecké motivy (štvanice na kance, hon na jelena nebo na lišku, krajina se srnci, volavkami a vlkem...), světadily, měsíce, roční období, náboženské motivy (loučení archanděla Rafaela s rodinou Tobiášovou, kamenování sv. Pavla a sv. Barnabáše, rodina sv. Jana Křtitele, oběť Abrahámová, Josef odpouští bratrům, Judita a Holofernes, Mojžíšovy příběhy (nalezení Mojžíše), David a Saul...), mytologické příběhy (svatba a smrt Achilleova, Aeneas a Dido, Jupiter a Kallisto, příchod Psyché na Olymp, příhody Telemachovy), různá přísloví či heraldické tapiserie a další.

²⁹ LASZLO 1981, 35–45.

³⁰ LASZLO 1981, 35–45.

Fontainebleau, na předměstí sv. Marcela v Paříži, v Beauvais³¹, v Aubusonu, Cadillacu, Mortlaku, Antverpách, Mechelen, Delftu, Nancy, ve městech Audernarde, Gent, Valenciennes, Enghien, Bruggy, Brusel³² a další. Tkalcovské dílny byly zakládány v Itálii, Německu, Dánsku, Polsku, Maďarsku, Nizozemí, Anglii, Rakousku, Španělsku, Švýcarsku a v dalších zemích.

Koncem 18. a 19. století tkaní tapiserií a gobelínů následkem doby spíše upadá a je zapomenut lesk a sláva těchto tkaných nástěnných obrazů.³³

1.3.2. Připomínka Ludvíka XIV.

Již nikdy se v rámci evropských dějin výtvarného umění neopakovala velkorysá příležitost, kterou umělcům a řemeslníkům přinesla osobnost francouzského krále Ludvíka XIV. (1643–1715).³⁴ Uměnilovný vladař si byl dobře vědomý nejenom tradice královského majestátu a s ním spojeného mecenátu. Sám představoval stát i umění, aniž by se do životních rolí stylizoval pouze po způsobu herce. Vytvořil podmínky pro *nebyvalý rozvoj a rozrod uměleckého řemesla*. Rezidence Krále slunce, nejenom u Paříže ve Versailles nebo v Marly, odrážely kulturní a politické tužby. Byly výkladní skříní a zrcadlem dvorské společnosti a krajní, možná příliš od reality vyumělkovaností odtržené, kultivovanosti. Byly napodobovány doma i v zahraničí vládci a světskou i církevní vrchností. Takřka celou Evropu zasáhly *slohové proměny z raného do vrcholného baroka* s impulsy přicházejícími z Itálie a Francie. Fenomén Ludvíka XIV. a jeho vkusu, prostupujícího vším, se přirozeně odrazil nejenom v oborech umění a řemesel, zahrad, ale též politice, vědách a stal se mikrokosmem v rámci tehdejšího universa. *Zlatý věk* jako by odrážel pýchu tehdejších lidí, že ovládli maximum poznatelného světa.³⁵

³¹ BREMER-DAVID 1997, 72–120.

³² LASZLO 1981, 45–52, 67–75.

³³ Ke kapitole Historie tapiserií a gobelínů byly převážně použity tyto knihy: Blažková 1974, nepag.; Blažková 1975, nepag., Blažková 1952, 1–6, 14–16; BREMER-DAVID 1997; LASZLO 1981, CICHROVÁ 2016, APPLETON-STANDEN 1985, BROSENS 2008; BERTRAND/BREMER-DAVID/VITTET/LAVERGNÉE 2015; BÖTTIGER 1895; BÖTTIGER 1896; BÖTTIGER 1897; BÖTTIGER 1898, CAMPBELL 2008; CAMPBELL 2012; CAMPBELL 2013; DELMARCEL 1979; DELMARCEL 1999; FOWLEOVÁ 2009; GÖBEL 1923; GÖBEL 1928; GÖBEL 1933; THOMSON 1906; WAUTERS 1878.

³⁴ CRONIN 1999, 150–161; 197–208.

³⁵ CRONIN 1999, 197–208.

V rámci studia užitého umění lze uvést nejméně tři příklady *vzájemného prostupování zájmu o luxusní novinky předcházející jejich zdomácnění*. Co mají tapisérie, tulipány, fajáns, porcelán a krajky společného? Tvořily součást *fenoménu jistého podléhání módě*, tak jako tomu vždy bylo u textilu a jeho uměleckého vrcholu – tapisérií. A tak při kritickém studiu barokního období, které dalo vzniknout čtyřem, ve své podstatě uceleným, souborům tapisérií na Pražském hradě, je potřebné si vždy znovu a znovu připomínat odvěkou tužbu lidí po něčem novém...

TŘI FASCINACE V UŽITÉM UMĚNÍ PO ZPŮSOBU ATAVISMU

Připomeňme alespoň **tři příklady** odpovídající předchozí charakteristice. Jako první příklad uveďme fascinaci porcelánem, kdy Evropa (druhé poloviny 17. století a počátku 18. století) toužila *napodobit čínské importy*. A tak se postupně prostřednictvím evropských cestovatelů, kupců, misionářů setkáváme s porcelánem, v Delftu zhusta napodobovaným po způsobu modro-bílé fajánse, coby dostupnější náhražky. V honbě za porcelánem nakonec zvítězil Saský dvůr a díky Johannu Friedrichu Böttgerovi (1682–1719) vznikl první evropský porcelán zprvu v Drážďanech a od roku 1710 v Míšni. Ale nepředbíhejme a podívejme se na *příběh porcelánu* hlouběji, jakkoliv je v naší práci podán jako **první z exkursů** při vědomí, že nejenom tapisérie, ale též fajáns, porcelán, móda a vše ostatní tvořilo součást barokního období v dřívější, *později ztracené stylové jednotě*.³⁶

Čínská keramika i přes velmi dlouhý vývoj nevytvořila vlastní výraz pro porcelán. Číňané dodnes nedělají rozdíl mezi ním a ostatní keramikou (tvrdou kameninou a hrnčinou). Porcelán je chápán jako speciální druh keramiky, pálený při vysokých teplotách, který se vyznačuje hutným nepropustným střepem, průsvitností, lehkostí a vysokou zvonivostí. První porcelán se začal vyrábět za dynastie Tchang (618–906 n. l.) a byl zdobený monochromními polevami (odstíny zelené, bílá). Nejoblíbenějším se však v Evropě stal *porcelán modro-bílý* (zdobený kobaltem pod polevou). K rozvoji výroby porcelánu došlo hlavně za dynastie Ming (1368–1644) a v počátcích vlády následující dynastie Čching (1644–1912). Především za vlády císaře Kang-si (1662–1722) dosáhla výroba porcelánu svého vrcholu. Největší část porcelánu

³⁶ Zde navazuji na školní exkurzi v rámci přednáškového cyklu Dějiny uměleckého řemesla (zimní semestr 2016).

pro domácí potřebu (císařské dílny), ale i export, se v Číně tradičně vyráběl a dodnes vyrábí v oblasti Ťin-te-čenu v jihočínské provincii Ťiang-si. Kromě podglazurní kobaltové výzdoby se od 15. století začal používat nový způsob zdobení barevnými emaily a zlatem na polevč. Podle barev emailů převládajících ve výzdobě se v Evropě od konce 17. století druhy porcelánu označovaly jako „*famille verte*“ (zelená skupina), „*famille rose*“ (růžová), „*famille noir*“ (černá), „*blanc-de-chine*“ (bílé figurky) nebo podle barvy glazury „*sang-de-boeuf*“ (červenohnědá barva – býčí krev) apod. Zpočátku tvary nádob napodobovaly předměty z drahého materiálu např. z bronzu, laku, ale díky obchodu s Evropou v 17.–18. století se tvary a výzdoba přizpůsobila požadavkům a vkusu evropských obchodníků a jejich zákazníků (např. flétnové vázy, velké mísy na zavěšení, výzdoba napodobující zlatý brokát atd.).

Po krátkém uvedení do tématu si přiblížme *tradiční výrobu fajánse v Delftu*. Tak jako i jinde v Evropě, stojí za počátky zdejší výroby italští hrnčíři. Přišli z Castel Durante a usadili se v Antverpách. Odtud se výroba fajánse rozšířila do blízkého Holandska. Poptávka po čínském modro-bíle porcelánu byla obrovská a nemohla evropský trh nasytit množstvím ani cenou. A tak byl dovážený porcelán napodobován fajánsí. Od roku 1613 v městě Delft postupně vznikaly dílny nazývané „porceleyn“. V roce 1654 byla zničena značná část města explozí. Následovalo rychlé zakládání fajánsových manufaktur, často na místě zrušených pivovarů, od kterých mnohdy převzaly názvy: U zlatého člunu (1634), U kovového hrnce (1638), Hlava mladého mouřenína (1654), Tři zlaté sudy popela (1655), U zlatého květináče (1654), U porcelánové láhve (1653), U porcelánové sekery (1657), U řeckého A (1658), Štěstěna (1661), Srdce (1661), U porcelánového drápu (1662), Hlava starého mouřenína (1690) a mnoho dalších. Značky výrobků neoznačují jednotlivé manufaktury, ale iniciály jmen majitelů, vesměs bohatých kupců (Kocksů, Cleffiusů, Van Eehoornů, Kamů aj.). Období 1680–1730 je zlatým věkem produkce. Tehdy se výroba rozšířila i do Haarlemu a fríského Maakumu. Symbolem delfské fajánse jsou vázy na tulipány, skládané do pagod. Časem inspiraci orientem nahradily žánrové výjevy z holandského prostředí, krajinomalby a portréty. Četná byla i výroba dlaždic sloužících k obkládům stěn s nejrůznějšími výjevy (mj. biblickými). Zájem opadl v polovině 18. století díky měnícímu se vkusu a požadavkům zákazníků, znovu ale ožil v období historismu.³⁷

³⁷ S tradičními výrobky delftské fajánsové manufaktury jsem se blížeji seznámila v rámci své odborné stáže na Pražském hradě při přípravě výstavy Poklady Pražského hradu. Ve sbírkách Pražského hradu

A nyní již může ke slovu přijít *Míšeňská porcelánka*. Tajemství arkána (složení porcelánové hmoty) se snažil odhalit alchymista a chemik Johann Friedrich Böttger (1682–1719) na přání saského kurfiřta Augusta I. Silného (1670–1733), pozdějšího polského krále. První pokusy začaly v Drážďanech v roce 1707. Podařilo se připravit červenou kameninu, stále ale ne bílý průsvitný porcelán. 23. ledna roku 1710 založil panovník královskou porcelánovou manufakturu na hradě Albrechtsburg v Míšni. Rok od roku se kvalita hmoty zlepšovala a ztrácela červenou a žlutou barvu. Bílý porcelán se objevil teprve několik let před Böttgerovou smrtí (1719). Forma nádob a jejich modelovaná výzdoba napodobovaly východoasijské zboží. Prvním významným malířem byl Johann Gregorius Höroldt (1696–1775), který zavedl muflové barvy. Přišel z Vídně od Du Pacquiera v roce 1719 a byl činný až do roku 1731. Pod jeho vedením vznikly motivy tzv. indiánských květů, cibulového dekoru a vzory červených draků. V roce Höroldtova odchodu nastoupil modelér Johann Joachim Kaendler (1706–1775). Mladý a velmi talentovaný sochař zaujal panovníka již při výzdobě drážďanské zámecké klenotnice. Byl jmenován hlavním modelérem a stal se jedním z nejvýznamnějších mistrů malé plastiky všech dob. Manufaktura byla jeho životem, zemřel roku 1775. Modeloval vedle lidských postav i četná zvířata.³⁸

Čínský porcelán, jeho dovoz do Evropy a napodobování ústící v založení tradice výroby evropského porcelánu jsme si zlehka přiblížili, protože ve většině místností, kde byly v baroku zavěšené tapisérie a gobelíny, byly na nábytku nebo na konzolách či na stěnách rozmístěné též fajánsové a porcelánové výrobky.³⁹

Ve své podstatě zaujetí porcelánem bylo obdobné jako nebývalý zájem o tulipány, ústící doslova v *tulipománii*. Jen zcela na okraj naší práce, jako drobný **druhý exkurs**, si vzpomeňme na *tulipánovou horečku*, která zachvátila západní Evropu právě na začátku zlatého věku tapisérií.

je několik talířů, které jsou vesměs zavěšené na zámku Lány. Hodnotné výrobky z Delftské manufaktury lze shlédnout v expozici v Lobkovickém paláci na Pražském hradě.

³⁸ S jeho pracemi je možné se blíže seznámit v expozicích ve Zwingeru v Drážďanech a nové instalaci na hradě Albrechtsburg v Míšni. Působivá je též prohlídka Míšeňské státní porcelánové manufaktury s ukázkami výroby porcelánu.

³⁹ Toto jsem si uvědomila při referátu o tapisériích v rámci návštěvy státního zámku Hluboká nad Vltavou tvořící součást exkurze vedené Prof. Jiřím Kuthanem (letní semestr 2017), ale také u příležitosti komentované prohlídky gobelínů z cyklu *Nová Indie* v Arcibiskupském paláci v Praze pro Společnost přátel Umělecko-průmyslového musea v Praze.

Fascinace tulipánem se proměnila v *tulipánománii*, doslova v tulipánovou horečku nebo šílenství. To je název pro jednu z nejstarších „spekulačních bublin“ Evropy, která měla za následek první burzovní krach a stala se současně jednou z nejznámějších finančních krizí v dějinách lidstva. Naplno propukla v Holandsku v letech 1634–1637.

Holandští pěstitelé začali jednotlivé formy tulipánů křížit již počátkem 17. století. Květina *orientálního původu* se rychle stala oblíbenou a žádanou. Mezi první kupce patřila šlechta, ale také bohatí měšťané. Tulipánových cibulí bylo omezené množství a tím rostla jejich cena. Zpočátku stála jedna tulipánová cibule 1 gulden, brzy se ale cena vyšplhala na 1000 guldenů. Obchodníky chránil tzv. tulipánový zákon, který za poškození cibulí hrozil vězením. Konaly se dražby, hospodské tulipánové burzy a uzavíraly se smlouvy na nákup cibulí k určitému datu v budoucnosti.

Dlouhé období růstu cen tulipánů svádělo k lákavé představě o výhodné investici a jejímu zhodnocení. Proto nastal příliv spekulantů. Lidé prodávali domy, statky, podniky. Tulipánovému šílenství odolal jen málokdo. Nejdražším tulipánem se tehdy navždy stal bílo-červeně kvetoucí *Semper Augustus* (za jednu cibuli se v přepočtu platilo 2 350 000 Kč). Podle písemných pramenů z roku 1636 zaplatil kupec za jedinou cibuli tohoto tulipánu 4 600 guldenů a k tomu navíc novým povozem se dvěma šedými klisnami s postrojem. V následujícím roce 1637 byl dokonce za tři tulipánové cibule směněn jeden pivovar. Dlužno připomenout, že někteří na obchodu s cibulemi opravdu zbohatli.

Když v letech 1636–1637 dosáhla tulipánová horečka vrcholu, tak nabídka převýšila poptávku a ceny se náhle propadly v nastalém víru prodejní paniky. Přišel čas bankrotů, konkurzů a velkých ekonomických obtíží. Krach na amsterodamské burze v roce 1636 ožebračil řadu lidí. Svůj dům musel prodat i malíř Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669).

I proto tulipány, namalované na mnoha zátiších té doby, navždy zůstanou symboly luxusu a smyslného orientálního pokušení. Tulipány jsou květinami orientálního původu. Díváme-li se na jejich květy, ožívá stará historie pojící pláň daleké Anatólie, Cařihrad a Pražský hrad.

Nadšeným zahradníkem byl proslulý dobyvatel Konstantinopole (1453) sultán Mehmed II. Dobyvatel (1432–1481), stejně jako sultán Sýleyman I. Nádherný (asi 1494–1566). Tohoto vladaře, zvaného též *Tulipány posedlý*, známe jako vítěze v bitvě u Moháče (1526). Kráse tulipánu podlehl i jeho následovník Selim II.

(1524–1574), poražený v námořní bitvě u Lepanta (1571). Na popud osmanských vládců nashromáždili vyslaní sběrači na 300 000 divoce rostoucích tulipánů z černomořské oblasti. To byl základ šlechtitelských pokusů k získání nejrůznějších barev a tvarů květu.

Právě na Sýleymanově dvoře se s tulipány seznámil vyslanec císaře Ferdinanda I. (1503–1564), hrabě Ogier Ghiselin de Busbecq (1522–1592). Před 460 lety je v roce 1554 zaslal, spolu s šeríky a levkojemí, darem do Prahy, aby ozdobily nově založenou Královskou zahradu. A tak první tulipány v Evropě vykvetly na Pražském hradě. Někdy v té době se zkomolilo jméno rostliny, v Turecku zvané *lalei*, na tulipán. Opět na tom měl podíl císařův vyslanec, který své zážitky z Turecka popsal ve čtyřech dopisech (publikovaných latinsky v Paříži roku 1589). V jednom z nich totiž popsal květ jako vzhůru obrácený turecký turban.

Záhy tulipány zdomácněly v celé Evropě. V Augsburgu zveřejnil jejich první odborný popis botanik a zoolog švýcarského původu Conrad Gessner (1516–1565) již v roce 1560. Po něm pojmenovaný druh tulipánu je *Tulipa gesneriana*. Jiný botanik, pracující ve službách Rudolfa II. (1552–1612), Carolus Clusius (1526–1609) se zasloužil, že se tulipány rozšířily do Holandska (díky svému působení na univerzitě v Leidenu). Tulipány, v Turecku zobrazované v umění kaligrafie a na kachlích i na další keramice (především z Izniku), se spolu s růží, karafiátem a hyacintem staly tématy i pro výzdobu evropské majoliky, habánské fajánse, inkrustace, marketerie, výšivky a tapisérie.

Třetím příkladem v rámci námi sledovaného užitého umění je francouzská domácí podpora krajkářství. Souvisí se změnou, která se odehrála ve druhé polovině 17. století již za časů třicetileté války v módě. Tehdejší oděv byl složitý, kostýmně dekorativní a jednotlivé části nebylo snadné od sebe odlišit.⁴⁰ Oděv, tak jako již dříve, znovu poukazoval na příslušnost svého majitele a mnohdy o tom rozhodovaly detaily.⁴¹

Hlavní roli v módním diktátu získala Francie a tohoto výsadního postavení se nevzdala. „Zvláště za vlády Ludvíka XIV. vzhlížela evropská společnost k francouzskému dvoru. Je potřeba ještě dodat, že v době, kdy Ludvík XIV. nastoupil na francouzský trůn, byl nezletilý, tudíž za něj vládla, jako regentka, jeho matka Anna Rakouská (1601–1666). Po nástupu Ludvíka k moci se móda začala velkolepě

⁴⁰ KYBALOVÁ 1973, 189.

⁴¹ ČÍŽKOVSKÁ 2017, 50.

*proměňovat. Francouzský král byl milovníkem přepychu, utvářejíc svůj dvůr do nejmenších podrobností, od společenského ceremoniálu až po módu. Mnohdy o přijetí dvořana panovníkem rozhodoval jen jeho oděv. Nešetřilo se výzdobou pomocí drahých kovů, stužek, prýmků, drahých kamenů a především krajkami, které hojně využívala obě pohlaví.*⁴²

V době Ludvíka XIV. (1638–1715 a jeho ministra financí Jeana-Baptisty Colberta (1619–1683) byla Francie největším dovozcem krajek z ciziny, protože rozmařilý a zhýralý královský dvůr při zámku Versailles jich spotřeboval v duchu dobové módy neuvěřitelné množství.⁴³ Králův ministr Jean-Baptista Colbert přišel s nápadem založení manufaktury kvůli posílení hospodářství Francie. Zboží se nemá dovážet (v případě krajek z Benátek či Nizozemí), ale má se vyrábět doma. Založení státní manufaktury na krajky má posloužit nejen k posílení hospodářství Francie, ale také vlivu Francie a podpory domácí výroby. Dekret k založení manufaktury vydal král Slunce roku 1665. Do této manufaktury byli zváni odborníci ze zahraničí. Výroba krajek ve Francii se rozšířila a byla rozdělena do dalších měst jako Arras, Aurillac, Sedan, Murillac, Rheims nebo do Alençonu (pobočka královské manufaktury v tomto městě se stala velmi slavnou, byly zde vyráběny kopie krajek benátských).⁴⁴ Všechny tyto dceřiné společnosti zůstávají pod správou hlavní královské manufaktury na výrobu krajek. V čele nově vzniklé královské manufaktury stala madame Gilbert, která znala benátský styl. Pod jejím vedením pracovalo 30 krajkářek z Benátek, které následně učily nové krajkářky ve Francii.⁴⁵

První francouzské krajky byly šité a v porovnání z Itálie dováženými krajkami velmi nekvalitní (*Point de Neige* a *Point Coraline*).⁴⁶

Zvláště pro oficiální oděv francouzského dvora byla Ludvíkem XIV. předepsána šitá francouzská *krajka Point de Alençon*.⁴⁷ Ludvík XIV. byl prvním, kdo ji nechal ustanovit jako pevnou součást dvorského oděvu.⁴⁸ Koncem 17. století došlo k rozdělení dekoru

⁴² ČÍŽKOVSKÁ 2017, 50.

⁴³ PROŠKOVÁ/VONDRUŠKOVÁ 2004, 40.

⁴⁴ PROŠKOVÁ/VONDRUŠKOVÁ 2004, 41.

⁴⁵ PROŠKOVÁ/VONDRUŠKOVÁ 2004, 41.

⁴⁶ ČECHOVÁ/HALÍKOVÁ 2004, 69.

⁴⁷ ČECHOVÁ/HALÍKOVÁ 2004, 81.

⁴⁸ Této pocty se dočkala i za Ludvíka XVI. (1754–1793) a na počátku 19. století i na dvoře Napoleona I. Bonaparte (1769–1821).

podle různých míst vzniku krajek a krajky ve stylu *Point de France* (napodobovaly krajky benátské)⁴⁹ se začaly nazývat podle místa jejich vzniku.⁵⁰

Při příchodu krajkářek z Benátek přišly do Francie v roce 1665 také krajkářky z Flander, které začaly učit francouzské krajkáře *paličkovanou krajku* podle flanderských vzorů.⁵¹ K prvním paličkovaným krajkám, které vyšly z královské manufaktury, přináleží výstižně nazvaná *krajka Colbert*. Tyto krajky sice spadaly pod oficiální název *Point de France*, ale proslavily se pod jménem Colbert.⁵²

Výše uvedený exkurs věnovaný krajkám je připojen jako jeden z možných způsobů osvětlit význam Ludvíka XIV. a podpory manufaktur v nastupujícím merkantilismu (zde jako ekonomického nacionalismu) se zvláštním zřetelem ke královským dílnám a podnikání v duchu protekcionismu spojeného s colbertismem.⁵³

1.3.3. Královská manufaktura gobelínů – Les Gobelins

Ludvík XIV. stojí i za gobelíny.⁵⁴ Do dnešní doby kousek po Avenue Gobelins v Paříži se zachoval odkaz Královské manufaktury na gobelíny *Manufacture des Gobelins*.⁵⁵ Přesněji na 42 avenue des Gobelins, 75013 Paříž.⁵⁶ Dokonce i zastávka pařížského metra nese název Gobelins.

Roku 1433 přišel Jehan Gobelin z Remeše do Paříže.⁵⁷ Nejprve se usadil v Rue Mouffetard, kde založil barvírnu na vlnu. Barvení Jehana Gobelina bylo velmi žádané, obzvláště šarlatově červená barva. Jehan Gobelin velmi tvrdě pracoval, byl velmi úspěšný a na barvení vlny zbohatl. Za krátkou dobu si mohl dovolit si postavit svou menší manufakturu, spíše dílnu nedaleko původní barvírny vlny. Stála na břehu říčky

⁴⁹ Byly jemné a jejich vzor tvořily elegantní figury a to jak lidské, tak zvířecí, ty byly navíc obklopené rostlinnými květinovými motivy.

⁵⁰ PROŠKOVÁ/VONDRUŠKOVÁ 2004, 41.

⁵¹ ČÍŽKOVSKÁ 2017, 24.

⁵² ČÍŽKOVSKÁ 2017, 24–25.

⁵³ Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) podporoval zakládání královských manufaktur a výrobu i obchod spojený s odčerpáváním bohatství ve prospěch zájmů státu.

⁵⁴ Ke kapitole o Královské manufaktuře gobelínů byly převážně použity tyto knihy: Dumaka 1798; Guiffrei 1901; Guiffrei 1906.

⁵⁵ Manufacture Royale de Tapisserie des Gobelins; později Manufacture Royale des Meubles de la Couronne; dále Manufacture des Gobelins.

⁵⁶ Začátkem 20. století byly dříve rozšířené budovy Královské manufaktury na gobelíny zrekonstruovány a dodnes se v ní vyrábějí gobelíny a koberce (starými technikami a podle kartonů nebo-li předloh předních umělců z doby, kdy věhlas manufaktury byl velkolepý a spojený s králem Slunce).

⁵⁷ Jehan Gobelin zemřel kolem roku 1475.

Bièvre, kolem níž se začínaly soustředit další malé barvírny a koželužny. Říčka byla velmi důležitá a potřebná, neboť sloužila k propírání a promývání výrobků barviren a koželužny. Potomci zakladatele Jehana Gobelina pokračovali v jeho díle, barvírny rozšiřovali a její věhlas zapříčinil i to, že celá nedaleká čtvrť nesla jejich jméno. V dubnu roku 1601 vše bylo prodáno vlámským tkalcům, kteří na přání krále Jindřicha IV. zde založili tkalcovnu a manufakturu na výrobu koberců a vlámských tapiserií. A právě podle místa vzniku byla díla tkalců at' již koberce nebo vytkávané obrazy nazývány gobelíny.⁵⁸

Následně Ludvík XIV. na přání svého ministra financí Colberta začal manufakturu podporovat a rozšířil ji. Ludvík XIV. nechal vystavět novou budovu v období 1662–1668.⁵⁹ Od té doby Královská manufaktura na gobelíny „*Manufacture des Gobelins*“. Ludvík XIV. manufakturu velmi podporoval, tkaly se v ní gobelíny podle návrhů největších malířů té doby a její sláva trvala velmi dlouho. V době vypuknutí velké francouzské revoluce byla téměř zničena, téměř...

Ministr Colbert dal zcela upravit organizaci výroby gobelínů. Jean-Baptiste Colbert vybral 120 barev vlny, kvůli jejich barevné stálosti. Nově rozšířená manufaktura, bude výhradně pracovat pro panovníka. V tomto případě Ludvíka XIV. Královská manufaktura nebyla jen o tkaní gobelínů. Souvisela také se zlatnictvím, bronzovými pracemi, dřevem... Nabídne více pracovních míst a rozšíří se výroba. Okolní rozptýlené malé tkalcovské dílny po okresech Paříže přicházejí do Královské manufaktury a chtějí přispět svým umem a vykonanou prací. Od ministra Colberta to byl další mistrovský tah. I umělci dané doby jako malíři, sochaři a další se chtějí podílet. Umělci jsou velmi disciplinovaní, loajální a aktivní. Jejich velkým pánem a mistrem je Charles Le Brun (1619–1690). To je obdivuhodná volba Colbertova. Charles Le Brun se stal dvorním malířem Ludvíka XIV., který jej údajně prohlásil za „*největšího francouzského umělce všech dob*“. Od Ludvíka XIV. dostal titul *Premier peintre du Roi* (*první královský malíř*), to byla pocta a pozice s velkým vlivem, obrovskou silou a nemalou finanční odměnou. Pro krále Slunce vytvořil toho mnoho, at' již obrazů, gobelínů, či v samotném zámku ve Versailles... Ředitelem královské gobelínové manufaktury se stal roku 1663. Styl utkaných gobelínů byl velmi pompézní. Vždyť sám král Ludvík XIV. vyjadřoval

⁵⁸ Je těžké určit přesný počet utkaných gobelínů během prvního období manufaktury na gobelíny tzn. cca 60 let před příchodem Ludvíka XIV. Není snadné vytvořit jakýsi katalog. Mnoho inteligentních a geniálních myslí se o to pokusilo. Za nejlepší počín můžeme považovat práci bývalého ředitele gobelínů za Napoleona III. jménem Lacordaire. Snažil se shromáždit co nejvíce utkaných gobelínů a koberců z let 1601–1662.

⁵⁹ BREMER-DAVID 1997, 2–54.

svá přání při tkaní gobelínů v královské manufaktuře.⁶⁰ Byla utkána mezi roky 1667–1672 i série gobelínů označována „*Histoire du Roi*“ podle návrhů Charlese Le Bruna, kde je zobrazen sám Ludvík XIV. se svým ministrem Colberem při návštěvě Královské manufaktury gobelínů. Námět této série zachycuje velký kus historie ze života Ludvíka XIV., zachycuje velkou krásu té doby, a někteří malíři kartonů a další umělci byli vetkáni do gobelínů, neboť se staly modely pro některé postavy.⁶¹

Dále následovala výměna ředitelů gobelínové manufaktury, měnili se umělci, tvůrci kartonů, tkalci apod. Charlese Le Bruna v roce 1690 nahradil Pierre Mignard (1612–1695). Z umělců to například byli: Noël Coypel (1628–1707), Michel Anguier (1604–1669), Claude Audran (1658–1734)⁶², Phillipe Meusnier (1655–1734), Pierre Josse Perrot (1678–1750), François Boucher (1703–1770), René-Antoine Houasse (1645–1710), Francois Bonnemer (1637–1689) Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653–1715), Jean-Baptiste Monnoyer (1632–1699), Jean de la Croix (1652–1737), Alexander-Francois Desportes (1661–1743), Pierre-Josse Perrot (1678–1750), Jacques Neilson (1714–1788) a mnoho dalších.

Do osudu výroby a námětů gobelínů za Ludvíka XIV. zasáhl i princ Jan Mořic Nassavský (1604–1679)⁶³, který v letech 1636–1644 podnikl výpravu do Jižní Ameriky a Afriky.⁶⁴ Expedice byla samozřejmě vojenského, obchodního a kolonizačního charakteru, ale také na palubě lodi byli zoologové, kartografové, botanici a několik malířů. Dokumenty jmenují především dva malíře Alberta Eckhouta (1610–1665) a Franze Posta (1612–1680). Výprava prince Jana Mořice Nassavského byla velmi úspěšná a přivezla zpět mnoho exponátů z těchto exotických zemí. Malíři zhotovili mnoho obrazového materiálu tamější fauny a flory. Princ Jan Mořic Nassavský mnoho kuriozit z expedice nabídl významným králům a šlechticům Evropy a také králi Francie Ludvíku XIV.⁶⁵

⁶⁰ Někdy přání a zásahy krále Slunce při tkaní gobelíny označovány jako dějiny krále.

⁶¹ BREMER-DAVID 1997, 2–9, 10–39.

⁶² Za nejvíce pozoruhodného, geniálního, okouzujícího, ale náladového bývá označován Claude Audran. Jeho díla bývají označována jako mistrovská.

⁶³ Johann Moritz von Nassau-Siegen / John Maurice of Nassau, Prince of Nassau-Siegen

⁶⁴ BLAŽKOVÁ 1956, 3–6.

⁶⁵ Z přivezených exponátů a kuriozit můžeme jmenovat: náčrty a malby zvířat a rostlin (pásovec, lev, lama, velbloud, salámový strom, kaktus...), cizokrajné plody, vycpaná zvířata (ježci, preparování hadi...), kožešiny, obrazy exotických krajín a divochů, hamaka (jakási závěsná houpačka), a mnoho dalšího.

Dochovalo se několik dopisů⁶⁶, které Jan Mořic Nassavský adresoval králi Slunce prostřednictvím francouzského ministra zahraničí, kterým v té době byl markýz Simon Arnauld de Pomponne (1618–1699). Princ chtěl vykonat návštěvu u krále Francie.

„Když jsem zamýšlel vykonat tuto cestu k Jeho veličenstvu, rozhodl jsem se přivést jednu vzácnost (rareté)⁶⁷ a darovat ji Jeho veličenstvu, neboť vím, že je nejzvědavějším panovníkem na světě. Uvedené rarity představují celou Brazílii v obrazech, totiž národ a obyvatele země, čtvernohá zvířata, ptáky, ryby, ovoce, traviny, všechno v životní velikosti, i stav této země, města a pevnosti v perspektivě, z kterýchžto obrazů by bylo možno udělat nástěnné koberce k pokrytí velkého sálu nebo galerie, což by byla věc velmi nevídaná, jaká není na celém světě, neboť jsem měl na svých cestách po sobu svého pobytu v Brazílii šest malířů, z nichž každý podivuhodně maloval, co nejlépe dovedl. A jestliže nějaký zvědavý člověk spatří tuto tapiserii, nebude muset přes moře, aby uviděl tu krásnou zem Brazílii, která nemá sobě rovné v nebi. Je to asi čtyřicet malých a velkých obrazů, od nichž si neponechávám kopie a které budou sloužit jako předloha (modele).“⁶⁸

Na konci dopisu je sdělení, kdy princ Nassavský vyjadřuje lítost, že nemůže vykonat cestu z důvodu svého věku, a tudíž zasílá tyto předlohy pro tkané obrazy panovníkovi *„neboť si je jistý, že krále potěší, neboť v nich uvidí velký rozdíl mezi Evropou, Amerikou a Afrikou.“⁶⁹*

Jan Mořic Nassavský už dříve chtěl, aby někdo přetvořil do tkaných obrazů to, co viděl v exotických předalekých zemích. Avšak v roce 1678, kdy zaslal dopis samotnému králi Slunce, princ Nassavský chtěl, aby to byla právě věhlasná Královská manufaktura gobelínů *Manufacture des Gobelins*, ta, která je ve své době nejlepší dílnou svého druhu na světě.⁷⁰

Podle těchto vzorů malířů bylo utkáno několik sérií gobelínů v Královské manufaktuře nazvaných *Stará Indie (Tenture des Indes)* a *Nová Indie (Les nouvelles*

⁶⁶ 60 dopisů. Soubor dokumentů a dopisů označený Présents á Louis XIV. se dochoval v oranžském archivu.

⁶⁷ Po odeslání dalších dopisů a domluvě prince Nassavského s Francií byla odeslána loď s předměty z výpravy z domorodých zemí do země krále Slunce. Loď přistála na břehu Francie 13. srpna 1679 a 18. srpna 1679 se konala výstava rarit z Nového světa v Salle de la Comédie v Louvru. Výstavu při otevření navštívil sám Jean-Baptiste Colbert, po něm přišla příbuzná krále Slunce Henrietta Anglická se svou dcerou a s královým synem. Dauphin (1661–1711) se i přes svůj dospělý věk a pozici následníka francouzského trůnu na výstavě houpal v indiánské hamace jako malé bezstarostné dítě. Král Ludvík XIV. přišel shlédnout vystavené dary až 21. září 1679 a nešetřil slovy schvály.

⁶⁸ BLAŽKOVÁ 1956, 4.

⁶⁹ BLAŽKOVÁ 1956, 4.

⁷⁰ BREMER-DAVID 1997, 10–19.

Indes)⁷¹. Stará Indie byla utkána samozřejmě pro Ludvíka XIV., dále pro cara Petra I. Velikého (1672–1725), kdy sloužila za vzor pro první ruskou manufakturu v Petrohradě (Sankt-Petěrburg), založenou právě Petrem I. Velikým. Královská manufaktura gobelínů v Paříži na objednávku na zámek La Valletta na Maltě⁷² utkala sérii pro velmistra maltéžského řádu Raymonda de Perellos (1637–1720).⁷³ *Stará Indie* byla zhotovována podle starých kartin do roku 1730.⁷⁴ *Nová Indie* byla tkána od roku 1740. Zhotovené kusy sloužily většinou jako diplomatické dary panovníkům, diplomatům, nebo na přímé objednávky šlechticů apod. Jedna série byla utkána pro císaře Josefa II. a dochovala se v plném počtu ve vídeňských sbírkách. V plném počtu 8 kusů se sbírka gobelínů s námětem Nové Indie se zachovala v Arcibiskupském paláci v Praze, na přání objednavatele arcibiskupa pražského za Marie Terezie Antonína Petra hraběte Příchofského z Příchovic (1764–1793).⁷⁵ *Nová Indie* byla tkána do roku 1816.⁷⁶

Výprava prince Jana Mořice Nassavského, spojení jeho objevů v nových světech s Ludvíkem XIV. a s Královskou manufakturou gobelínů ovlivnilo motivy, které byly vtékány do gobelínů a tapiserií. Některé detaily fauny a flory můžeme najít v jiných tapiseriích a gobelínech po celém světě z období 17. a 18. století. Jedním příkladem z mnoha jsou i tapiserie z cyklů Alegorických měsíců a Světadílů na Pražském hradě.

Epocha Ludvíka XIV., nejen architektura, malířství, sochařství, ale také gobelíny vyvolaly na dlouhou následující dobu jakýsi univerzální obdiv, a převážně u všech zemí Evropy byla vyvolána touha po napodobování Francie a krále Slunce, už v průběhu sedmnáctého století, a i následném století osmnáctém a dalších.⁷⁷

⁷¹ Série byla tkána většinou v počtu 8 nebo 10 kusů. Jednotlivé kusy nesou povětšinou názvy v překladu: Indiánský lovec, Indiánský rybolov, Zebra, Boj zvířat v džungli, Kůň a slon, Velbloud a lama, Vůz tažený býky, Černošská královna v hamace. Gobelín s námětem Kůň a slon je někdy utkán jednotlivě a gobelín zobrazující zvláště koně je označován jako Isabella. Někdy rozděleně je tkán i gobelín označovaný jako Velbloud a lama.

⁷² ELLUL 1996, 46–57.

⁷³ Ramon Perellos Y Roccaful; tkaní 10 ks pro velmistra maltéžského řádu trvala 17 let.

⁷⁴ BLAŽKOVÁ 1956, 6–10.

⁷⁵ BLAŽKOVÁ 1956, 3; KROPÁČEK 2012, 52–65, 81.

⁷⁶ BLAŽKOVÁ 1956, 6–10.

⁷⁷ CRONIN 1999, 150–160; 197–207; 220–237.

2. TAPISERIE A GOBELÍNY VE SBÍRKÁCH PRAŽSKÉHO HRADU

Vedle obrazů z Obrazárny zaujímá přední místo mezi sbírkovými uměleckými předměty na Pražském hradě soubor historických tapiserií a gobelínů. Jádrem kolekce tapiserií tvoří původní vybavení z různě se měnících interiérů Pražského hradu, uváděné v inventářích k roku 1785, později doplněné o svozy ze státních zámků, převody z Fondu národní obnovy, nákupy starožitností či dary. Tapiserie z Pražského hradu nebyly doposud souborně publikovány a vystavovány, což je úkolem pro nejbližší období. Tvoří je několik sérií, konkrétně *cyklus Měsíce* (na Pražském hradě zastoupený dvojím způsobem – figurálním i nefigurálním po způsobu grotesky), dále *cyklus Světadily* a *cyklus Antonius a Kleopatra*, který ze všech uvedených vyniká uceleností i kvalitou provedení.

Dále jsou na Pražském hradě jednotlivé tapiserie, jako například nejstarší tapiserie Pražského hradu *Asdrubal*, dále *Čarodějka Kirké*, *Apollon s musami*, *Telemach a Minerva (Námluvy)*, či verdury jako *Útok orla na koně* a mnoho dalších jednotlivin, které zůstávají ve stínu výše uvedených. Tapiserie ze sbírek Pražského hradu jsou převážně zavěšené v reprezentačních prostorech jak na Hradě, tak i na zámku Lány. Některé jsou uloženy v depozitáři textilu oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu a jiné zapůjčeny, třeba na Staroměstskou radnici. Tapiserie vždy hrály významnou roli ve výzdobě slavnostních interiérů Pražského hradu. Spoluvytvářejí lesk běžně nepřístupných míst. Nejstarší dochovanou tapisérií ve sbírkách Pražského hradu je *tapiserie Asdrubal*.⁷⁸ Pozdně renesanční vlámská tapiserie z let 1580–1600 nás uvádí do složitých rodinných vztahů kartaginských vládců. Zobrazuje sedícího krále Syphaxia (Syfaka), jemuž král Asdrubal (uváděný někdy jako syn, jindy jako bratr Hannibalův žijící v letech 245–207 před naším letopočtem) přivádí svou dceru za manželku (mělo by jít o Sofonisbu). V druhé punské válce se stala obětí intrik válčících zemí a byla zajata Římany. Její manžel ji nebyl schopen zachránit, a tak raději nařídil, aby zemřela se ctí a důstojenstvím jako kartaginská princezna a vypila číši jedu. (Tklivý příběh Sofonisby vylíčili mnozí starověcí literáti a historikové a znovu se stal přitažlivým mezi umělci i dramatiky právě v 16. a 17. století. Za všechny připomeňme obraz rudolfinského malíře Bartholomea Sprangera (1546–1611) z let 1603–1607 ze sbírek

⁷⁸ SOJKA/POSPÍŠILOVÁ/JANČÁRKOVÁ 2017, 127–129.

Národní galerie v Praze nebo štukovou výzdobu jihočeského zámku Kratochvíle). Námětově je tedy dílo blízké tragickému osudu egyptské královny Kleopatry.

Za ústřední ženskou postavou je skupina dvorních dam, z nichž přední dvě ceremoniálně přidrží její šat. Vedle krále Sibhacia (Syfaka) stojí dvě postavy válečníků s kopími a štíty a lví kůží na hlavách po způsobu vojenských přileb. V pozadí je rozbitý vojenský tábor se stany a bojovníky.

Tapiserie nese nahoře uprostřed nápis ASDRUBAL / FILIAM SVAM / REGI SIPHACI / IN UXOREM / TRADIT a je v borduře doprovázena rostlinným motivem s živě podanými oválnými medailony zobrazujícími sedm divů světa. I díky označení snadno rozpoznáme: Kolos Rhodský, Artemidin chrám v Efezu, mauzoleum v Halikarnasu, maják Alexandrijský, zahrady Semiramidiny, Diovu sochu v Olympii a pyramidy v Gize. S určitostí můžeme zařadit medailonky, které jsou opatřeny nápisy. Avšak dva je nemají. Jeden z nich je v zavíjené pobíjené kartuši dole uprostřed, a i když se má jednat o Alexandrijský maják, můžeme se domnívat, že spíše zobrazuje Pražský hrad od jihozápadu s velkou věží katedrály a císařským palácem s řadou střech.

Protože ve sbírkách Pražského hradu je celkem 37 tapiserií a gobelínů, věnujme pozornost jejich osudu, restaurování a využití ve výzdobě společenských prostorů. Tato práce se především zaměřuje a soustředí na bližší poznání čtyř základních sérií na Pražském hradě – *Antonius a Kleopatra*, *Měsíce* (na Pražském hradě zastoupené dvojím způsobem – figurálním a nefigurálním) a *Světadíly*. Lapidárně vyjádřeno, práce se především věnuje barokním tapiseriím spoluvytvářejícím genia loci Pražského hradu.

2.1. Původ získání tapiserií a gobelínů na Pražský hrad a jejich následné užívání a jiné převozy

Dokladem, že všechny čtyři série byly na Pražském hradě před rokem 1785 je záznam v Inventáři Guberniální budovy z roku 1785 (*Inventar des K.K. Gubernialhauses*).⁷⁹ Záznamy o těchto sériích se opakují v dalších inventářích Guberniální budovy z let 1793, 1802, 1807, 1810, které se nalézají v Archivu Pražského hradu. Další záznamy jsou již z Inventářů Pražského hradu (*Inventarien vom dem k.k. Prager Schlosse*) z let 1812, 1816, 1820, 1826.⁸⁰ Také je současně uvedeno, že v Hradním skladišti v té době (*tzv. Hauptgardemeubles*) byly mezi koberci uloženy další dva kusy tapiserií, které jsou uváděny v Inventáři z let 1836–1858 pod čísly 6924 a 6925.⁸¹ Následně byly tapiserie a gobelíny, spolu s jinými předměty, zapůjčeny k výzdobě paláce Nejvyšší politické správy v zemi.⁸²

Před rokem 1858 některé tapiserie a gobelíny, včetně 6 kusů ze série Antonius a Kleopatry byly navraceny z bývalého Gubernia do hradního skladiště. Od tohoto roku se dá říci, že série Antonius a Kleopatry, Modré měsíce, Alegorické měsíce a Světadily jsou všechny ucelené a jsou vedeny ve Velkém hradním inventáři, kdy jsou opatřeny čísly⁸³, pod kterými je možné je sledovat až do roku 1876.

Za císaře Ferdinanda I. Dobrotivého (1793–1875)⁸⁴ a jeho manželka Marie Anny Savojské (1803–1884)⁸⁵, kteří si zvolili Pražský hrad za své sídlo, se výše zmiňované tapiserie a gobelíny nacházely na Pražském hradě a pravděpodobně sloužily k výzdobě reprezentačních a soukromých prostor manželského páru. Po smrti posledního korunovaného českého krále některé tapiserie a gobelíny byly odvezeny z Pražského hradu do Vídně, a to z důvodu ošetření proti hmyzu. Stalo se tak 18. srpna roku 1876 z nařízení Úřadu nejvyššího hofmistra (čj.4035) zámeckému hejtmanovi. Bylo všech 8 kusů ze série Antonius a Kleopatry odesláno do Vídně spolu se sérií všech 10 kusů

⁷⁹ Například u série Antonius a Kleopatry je záznam, že v popisu třetí reprezentační místnosti je: „...mit niederländer spalliert, vermög das Nro (?) sind 6 Stuck aufgemacht“.

⁸⁰ Sběrka starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400 851/84

⁸¹ Jednalo se o další dva kusy ze série Antonius a Kleopatry.

⁸² 6 kusů z cyklu Antonius a Kleopatry sloužilo k výzdobě podle písemných dokladů uložených na Pražském hradě.

⁸³ Série Antonius a Kleopatry čítala 8 dílů a jednotlivé kusy byly vedeny pod čísly 3554–3557 a 6924–6927.

⁸⁴ Celým jménem Ferdinand Karel Leopold Josef František Marcelin byl syn rakouského císaře a uherského a českého krále Františka I. a Marie Terezy Neapolsko-Sicilské. Rakouský císař, český a uherský král Zemřel ve věku 82 let.

⁸⁵ Celým jménem Marie Anna Karolína Pia Savojská. Rakouská císařovna, uherská, chorvatská a česká královna. Dožila se 80 let.

gobelinů Modrých měsíců.⁸⁶ Z Velkého Hradního inventáře byly proto vymazány. Stejný osud potkal i další tapiserie a gobelíny Pražského hradu.

Tři roky před vydáním Inventáře sestaveného rytířem Birkem (1810–1891), tedy v roce 1880 zařizoval továrník a vídeňský dvorní dekoratér a arbiter vkusu Auguste Portois (1841–1895) z Vídně Pražský hrad pro pobyt korunního prince Rudolfa (1858–1889).⁸⁷ Bylo požádáno o zaslání tapiserií a gobelinů. Na rozkaz Nejvyššího hofmistra bylo ve dnech 23. dubna a 11. května v roce 1880 zasláno na Pražský hrad 33 tapiserií a gobelinů.⁸⁸ Tyto tapiserie a gobelíny byly zaneseny v mobiliářovém depozitáři Schönbrunnu⁸⁹, tzv. *Teppichmagazin*.⁹⁰ Od dubna roku 1880 po návratu do Prahy nebyly zaneseny tapiserie a gobelíny zaneseny do Inventáře Pražského hradu, ale vedeny v evidenci Vídeňského dvorního ateliéru pro restauraci gobelinů.⁹¹ Soubor groteskních gobelinů z tohoto cyklu našel své další využití především při zařizování prostorů pro pobyt následníka trůnu korunního prince Rudolfa a následně pro jeho nastávající Štěpánku Belgickou, kdy továrník Auguste Portois měl pro ně připravit Pražský hrad k užívání. Rekonstrukce Pražského hradu probíhala ve třech etapách. První se uskutečnila před příjezdem korunního prince Rudolfa, kdy byl pro něj upravován byt, tzn. v roce 1878. *„Arcivévodský byt tvořila enfiláda pokojů na Arcivévodském patře tj. ve druhém patře Městského traktu Nového paláce. Ve východní části patra byl byt přístupný přes velké schodiště a vchodem „pod balkonem“ ze 3. hradního nádvoří, zatímco do západní části patra se vstupovalo*

⁸⁶ Teilinventar über die zum beweglichen Fideikomise vermögen 4 Sammlungen. Inventární kancelář na vídeňském hradě pod č. 106/631 údaj, že 16. srpna 1876 bylo nařízeno převézt gobelíny z Prahy do Vídně.

⁸⁷ Dochoval se konvolut nezastupitelných fotografických pohledů do císařských apartmánů z let 1875–1922 na Pražském hradě. V jeho rámci se nachází i sada pohledů do jinak vizuálně neznámého arcivévodského bytu korunního páru, Rudolfa Habsburského a Štěpánky Belgické. Fotografie se nacházejí v Archivu Pražského hradu.

⁸⁸ Kol.č.XXXVII. Série Dvanáct měsíců roku (7 ks, Inv.č. 500–506); XXXVII A Světadily (2ks, Inv.č. 507,508); XXXVII B Štěstěna (pozůstatek série Dvanáct měsíců, Inv.č. 509,510); XXXVII C Amoretí (2 ks, Inv. č. 513); XXXVII D Hold Hudbě = Apollon s musami (1 ks, Inv.č. 511); XXXVII E Námluvy = Telemach a Minerva (1 ks, Inv.č. 512); kol.č. CV 5 Dvanáct měsíců roku (Modré měsíce, 10 ks, Inv.č. 514–522); kol. č. CV 6 Antonius a Kleopatra (8ks, Inv. č. 523–529).

⁸⁹ ZIKMUND-LENDER/HALATA 2014, 68.

⁹⁰ Tapiserie a gobelíny sloužily k výzdobě interiérů habsburského dvora ve Vídni. Dokladem je akvarel rakouského malíře Franze Alta, který zachytil využití wandteppich v roce 1861 habsburského salonu, který v pozdější době obýval arcivévoda Ludvík Viktor (1841–1919). Dalším příkladem je byt korunního prince v Hofburgu nebo Červený salon v Schönbrunnu, který patřil arcivévodkyni jménem Sophie Friederike Dorothee Wilhelmine, matce Františka Josefa I. Po její smrti byly v Červeném salonu využity k výzdobě stěn právě tapiserie z Bruselu 18.století. Nábytek, především křesla byla potažena tapiseriemi s motivem Dvanácti měsíců roku.

⁹¹ Zpráva ředitelky Backové o jejich stavu z 13. června 1908.

hlavním schodištěm Městského křídla.“⁹² Druhá etapa následovala v letech 1880–1881. Třetí etapa z období 1881–1883 byla zaměřena na tzv. „Velký apartmán“.

Dohled nad rekonstrukcí měl již zmiňovaný Auguste Portois⁹³, ale také dvorní architekt korunního prince a následníka trůnu prince Rudolfa Karel Albert Maria hrabě Bombelles (1832–1889)⁹⁴ a vídeňský dvorní architekt a hejtman Dvorského hradu ve Vídni Ferdinand Kirschner (1821–1896).⁹⁵ Byl zde vidět styl z vídeňského Hofburgu a také um výše zmíněných a mnoha dalších umělců, kteří byli povoláni právě z Vídně. Nad výběrem mobiliáře pro interiéry pokojů korunního páru osobně dohlížel Auguste Portois a Ferdinand Kirschner, kteří ve Vídni vybírali historické doplňky již v roce 1880. Na Pražský hrad bylo zasláno z Vídně zpět na Pražský hrad 33 tapiserií a gobelínů.⁹⁶ Auguste Portois sestavil požadavky a návod, jak tyto textilní památky zavěšovat na stěny a konkrétně které tapiserie a gobelíny budou umístovány do jednotlivých místností. „Zaslané tapiserie a gobelíny byly určeny k výzdobě pěti nově zařizovaných pokojů. Auguste Portois arcivévodský byt nově rozčlenil na tzv. byt rodinný („Appartements de Famille“) a soukromé pokoje. Výrazně shromažďovací funkci měly v rodinném bytu tři salony, nalézající se přibližně uprostřed enfilády. Pokoje byly nazývány Společenský salon (Cercle–Salon), Vstupní salon (Entrée Salon) a Velký salon (Grosser–Salon). Portois ovšem s podobným záměrem přistoupil i ke vstupním pokojům Štěpánky Belgické – k Přijímacímu salonu (s alkovnou) a budoáru, aniž by je oficiálně ve svém návrhu do rodinného bytu zahrnul. Pro Štěpánčiny vstupní pokoje Auguste Portois zároveň uvažoval o převažující barvě interiéru – vyčlenil devět gobelínů, v nichž převažovala modrá barva příze.“⁹⁷ V těchto prostorách byly právě zavěšeny, instalovány či dokonce adjustovány groteskové arabeskové gobelíny z cyklu Modrých měsíců. V Přijímacím salonu Štěpánky

⁹² HALATA/ŠULA/KARASOVÁ 2013, 344–345.

⁹³ Auguste Portois založil spolu s Antonem Fixem (1846–1918) v roce 1881 společnost Portois & Fix, která se stala velmi významnou ve výrobě nábytku a interiérů. Tato firma v roce 1883 vyrobila nábytek, který je nejpříbuznější nábytkovému mobiliáři, který byl umístěn v soukromé ložnici Štěpánky Belgické na Pražském hradě. Shodný typ židle s modrou barevností doplňků. Nábytek pro byt Štěpánky Belgické sám továrník a arbiter vkusu Auguste Portois označil jako „sloh Ludvíka XVI.“ Vyobrazení nábytku se nachází v knize: Eva B. Ottilinger und Liselotte Hanzl: Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform. Wien 1997. Výrok Portoise v knize: Monika Wenzl–Bachmayer: Pariser Esprit und Wiener Moderne. Wien: Die Firma Portois & Fix, Wagner: Werk/Museum Postsparkasse, 1984.

⁹⁴ Karel Albert Maria hrabě Bombelles zakázal správě na Pražském hradě, aby do nově zřizovaných prostor využívala mobiliář ze skladišť Pražského hradu.

⁹⁵ ZIKMUND–LENDER/HALATA 2014, 66–67,72.

⁹⁶ Sbírká starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400 851/84.

⁹⁷ ZIKMUND–LENDER/HALATA 2014, 69.

Belgické⁹⁸ byly zavěšeny gobelíny Červenec, Říjen, Duben a Březen, k salonu přiléhala alkovna a v té se nacházelo vyobrazení měsíce Srpena.⁹⁹

Další z 33 tapiserií a gobelínů našlo využití v arcivévodském bytu, a to ve Vstupním salonu (*Entrée-Salon*), kde k výzdobě sloužily tapiserie Antonius a Kleopatra v počtu 5 kusů. Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky, Bitva u hradeb Alexandrie, Bitva u Actia, Hostina Antonia a Kleopatry, Poselství římského senátu Kleopatře, Sebevražda Kleopatry. Do Velkého salonu (*Grosser-Salon*) byly určeny tapiserie ze série Světadílů Asie a Evropa, jeden kus z cyklu Antonius a Kleopatra a to Triumf Antonia a Kleopatry, několik tapiserií ze série Alegorických měsíců, které představovaly měsíce Leden–Únor, Březen–Duben, Listopad–Prosinec. Podle dochovaných písemných dokladů ve Velkém salonu měly být umístěny i dvě tapiserie Amoretí. Dva dochované kusy. Do Společenského salonu (*Cercle-Salon*) byla adjustována tapiserie z cyklu Světadílů Amerika Afrika, dále jedna tapiserie ze série Antonia a Kleopatry, která představovala Setkání Antonia a Kleopatry, možná jednotlivá tapiserie nazvána Štěstěna, jednotlivé tapiserie Apollon s múzami¹⁰⁰ a Telemach a Minerva¹⁰¹ dvě tapiserie z cyklu Alegorických měsíců představující měsíce Květen–Červen, Červenec, Srpen a Září–Říjen.¹⁰² Gobelíny z cyklu Modrých groteskních měsíců byly vybrány pro místnosti kvůli své ucelenosti a barevnosti, tento účel splnily také tapiserie z cyklu Antonia a Kleopatry. Ostatní tapiserie ať už ze souboru Světadílů, Alegorických měsíců či Jednotliviny byly vybrány vzhledem k prostorám, nábytku, velikostí místností a celkového uspořádání mobiliáře daných pokojů.¹⁰³ Firma Portois & Fix, která vyráběla nábytek ve stylu Ludvíka XIV., XV. a XVI. Nábytek ve stylu Ludvíka XIV. a XV. byl vyhrazen pro místnosti nazvané Společenský salon, Vstupní salon a Velký salon. Styl nábytku Ludvíka XVI. byl vyhrazen pro ložnici Štěpánky Belgické. Některé kusy nábytku se dodnes dochovaly na Pražském hradě.

⁹⁸ Dochovala se fotografie s vyobrazením Přijímacího salonu Štěpánky Belgické, přibližně z roku 1882. Na fotografii by měl být měsíc Červenec z cyklu gobelínů Modrých měsíců. Vyobrazené se nalézá se v Archivu Pražského hradu.

⁹⁹ K dekoraci stropu alkovny sloužila zatím blíže neurčená tapiserie ze serie 37 nebo 37 B. (Modré měsíce, nebo Štěstěna). Bohužel jsem neviděla tuto fotografickou dokumentaci, a tak s jistotou nemohu určit, zda tam byl zavěšen gobelín z cyklu Modrých groteskních měsíců, či pozůstatek Dvanácti měsíců roku, který je nyní nazýván Štěstěna a byl vyříznut pravděpodobně kvůli umístění nad krb a sešit opět dohromady.

¹⁰⁰ Nyní se užívá i označení Hold Hudbě.

¹⁰¹ Nyní se užívá i označení Námluvy.

¹⁰² Bohužel k dochovanému písemnému popisu jsem neměla poskytnuty fotografie všech těchto prostor k určení zavěšených tapiserií a gobelínů.

¹⁰³ ZIKMUND-LENDER/HALATA 2014, 70.

Z let 1883–1884 pochází Inventář gobelínů na Vídeňském hradě a současně v gobelínovém depozitu v Schönbrunnu tzv. *Inventarkanzlei*. Tento inventář sestavil Dr. Ernst rytíř Birk (Dr. Ernst Ritter von Birk).¹⁰⁴ A byl vydán i tiskem právě v těchto letech. Série Antonius a Kleopatra je zde uvedena pod číslem CV 6 a série Modrých měsíců pod CV 5.

Existence především cyklu Antonius a Kleopatra na Pražském hradě je zkoumána v roce 1920 v Archívu Pražského hradu, kdy bylo třeba argumentace proti nárokům belgické vlády podle článku 208 Mírové smlouvy Saintgermainské. „*Belgická vláda požadovala sérii Antonius a Kleopatra, neboť ji požadovala za majetek Bruselu. Belgická vláda tento požadavek argumentovala tím, že před příchodem francouzské revoluční armády roku 1794 byly tyto jejich tapiserie údajně odvezeny do Vídně jako depozitum, kde zůstaly a později byly převezeny na Pražský hrad. Ministerstvo zahraničních věcí tedy požádalo dne 30. října 1920 Kancelář prezidenta republiky, aby podala k této věci vyjádření spolu s údaji, jak dlouho se tyto tapiserie na Pražském hradě skutečně nalézají. Hradní archivář Dr. Jan Morávek zjistil, že tyto tapiserie se dostaly na Pražský hrad někdy ve 2. polovině 18.st. Nemohly být odvezeny z Bruselu do Vídně.*“¹⁰⁵ Z dokladů Archívu na Pražském hradě jasně vyplývá a bylo tudíž doloženo, že se nejedná o domnělé tapiserie, které požadovala belgická vláda.¹⁰⁶

V říjnu roku 1920 byl jeden kus z kolekce Antonius a Kleopatra spolu s jednotlivinami Hold Hudbě a Námluvy zapůjčeny Kabinetu ministra zahraničních věcí a umístěn v bytě Dr. Edvarda Beneše a to v západním křídle Starého paláce. V následujících měsících Správa Pražského hradu ještě k těmto třem tapiseriím zapůjčila tapiserie z Alegorických měsíců (Leden–Únor), ze Světadílů (Asie–Evropa) a jeden kus Amoretí. V tomto roce byl také návrh objednání oprav tapiserií a gobelínů. Série Antonius a Kleopatra byl v nejhorším stavu, ale přednostně byly opraveny gobelíny z cyklu Modrých měsíců, vzhledem k potřebám úpravám bytu Dr. Edvarda Beneše.

¹⁰⁴ Dr. Ernst Ritter von Birk – INVENTAR DER IM BESITZE DER ALLERÖCHSTEN KAISERHAUSES BEFINDLICHEN TAPETEN UND GOBELINS. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhaus unter Leitung de Oberstkämmerers S. K. u. K.A. M. Franz Grafen Folliot de Creneville vom K. k. Oberstkämmerer–Amte in Wien. Bd. I. (1883), II. (1884).

¹⁰⁵ Sbirka starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. . č. j. 400 851/84.

¹⁰⁶ Spisy Archívu Pražského hradu čj. 8/1920.

V listopadu v roce 1924 byly gobelíny ze série Modrých měsíců (které byly nejzachovalejší a v roce 1923 některé kusy tohoto cyklu zrestaurovány) na příkaz architekta Otto Rothmayera (1892–1966) předány Hospodářskou správou Správě domu prezidenta republiky a uloženy v Gobelínových salonech prezidentova bytu. Zavěšování a instalace gobelínů se neuskutečnilo. Některé tapiserie a gobelíny, které dosud nebyly zrestaurovány a nebyly zavěšeny v reprezentačních místnostech byly prozatímně uloženy do 1. poschodí Bílé věže v tzv. pokladně.

Hlavní inventární kniha založená roku 1925 Hospodářskou správou Pražského hradu, zaznamenala tapiserie a gobelíny pod inventárními čísly 500–530. Série obou měsíců, Světadíly, krbové a dekorační gobelíny, Antonius a Kleopatra. Inventarizoval je dne 15. listopadu 1927 tajemník Trojan.¹⁰⁷

V roce 1925 bylo uvažováno o umístění tapiserií a gobelínů v Zelené světnici. Nebylo to však možné, protože v místnosti byly archeologické vykopávky. Do síně by také vnikal prach ze staveb, které by těmto památkám neprospíval.

Roku 1927 při příležitosti Inventarizace gobelínů a tapiserií vhodných pro použití při vybavení reprezentačních místností byla provedena rekapitulace oprav.¹⁰⁸ Dosud bylo zrestaurováno především několik kusů ze série Modrých měsíců a dva kusy z cyklu Antonius a Kleopatra. Ostatní nikoliv. „V roce 1928 byl podán návrh za účasti Dr. Wirtha, Dr. Gutha, Dr. Svobody, architekta Rothmayera na prozatímní umístění gobelínů v klínové chodbě u Španělského sálu.“¹⁰⁹

V období 1918–1945 z písemných zpráv vyplývá, že hradní tapiserie a gobelíny byly většinou ve skladištích.¹¹⁰

Všechny tapiserie a gobelíny v době okupace v rámci protiletectké ochrany byly odvezeny k uložení do zámku v Lánech, kromě jednoho kusu ze série Antonius a Kleopatra. Právě v roce 1940 bylo uskutečněno jedno zapůjčení jednoho kusu z této série a to německému státnímu ministrovi K. H. Frankovi k výzdobě jeho pracovny v Černínském paláci. V rámci právě již zmíněné protiletectké ochrany byly hradní tapiserie a gobelíny fotograficky zdokumentovány ve dvojím vyhotovení (1x uloženo v Archívu Pražského hradu a 1 x v kartotéce Hospodářské správy).

¹⁰⁷ Inventář obrazů Pražského hradu – Inventární kniha č. 13 – Obrazy a gobelíny. Obrazy od inv. č. 1– 1410, strana č. 1–458; Gobelíny od inv. č. 500, strana 459–524. Sestavil dne 15. listopadu 1925 tajemník Trojan.

¹⁰⁸ Například byla provedena oprava 2 kusů ze série Antonius a Kleopatra.

¹⁰⁹ Sběrka starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400 851/84.

¹¹⁰ Spisy Archívu Pražského hradu čj. 359/1941, 383/1941, 866/1944.

Po roce 1945 Správa hradního majetku pokračovala v zabezpečování a restaurování a památkové péče o sbírku tapiserií a gobelínů.

Po roce 1949 nastávala oprava tapiserií a gobelínů. Také bylo upozorněno na nedokonalé zabezpečení dávaných do oprav, nízké pojistné proti krádeži a eventuálnímu poškození ohněm. Do budoucna bylo nařízeno provádět opravy výhradně v některých místnostech na Pražském hradě. Opravené tapiserie a gobelíny byly využity převážně v reprezentačních salonech na Pražském hradě, bytě prezidenta republiky a na zámku Lány.

V letech 1920, 1947, 1950 se řešilo navrácení některých tapiserií a gobelínů z Vídně, kam byly odvezeny po roce 1881.

V roce 1950 série Antonius a Kleopatra našla nejpozoruhodnější využití, kdy byla instalována v Míčovně, kterou obnovil hradní architekt Pavel Janák.

Hradní inventář v roce 1953 obsahoval 46 tapiserií a gobelínů. Přírůstky pocházely většinou ze zámeckých sozů (zámky Koloděje, Zbiroh, Ratměřice...). V tomto roce byl také odmítnut zájem nakladatelství Atria publikovat tapiserie a gobelíny Pražského hradu v knize o československých sbírkách tapiserií. Hlavní autorkou publikace měla být Dr. Jarmila Blažková. Tato odbornice v oboru tapiserií byla požádána roku 1955 o odborný uměleckohistorický průzkum kolekce tapiserií a gobelínů na Pražském hradě. Kancelář prezidenta republiky požádala o spolupráci Státní památkovou správu, která právě pověřila Dr. Blažkovou, která měla v úmyslu provést výzkum v Archivu Pražského hradu a vídeňských archivech.¹¹¹ „*Vedení odboru vnitřní správy si však představovalo, že tuto práci zařadí Státní památková správa mezi své vlastní úkoly. Dr. Jarmila Blažková nakonec nemohla být uvolněna pro tento úkol, neboť byla vázána povinnostmi v gobelínových dílnách a dalšími úkoly, které zahrnovaly území Čech a Moravy. Vedoucí odboru vnitřní správy Dr. Adamec nepovažoval tento úkol za prioritní a neodkladný a podle jeho názoru jej tedy nebylo nutné provádět.*“¹¹²

V následujících letech tapiserie a gobelíny na Pražském hradě byly zavěšovány, svěšovány, opravovány, sloužily k výzdobě reprezentačních místnostech Hradu, zámku Lány, nebo byly zapůjčovány.

Dva kusy ze série Antonius a Kleopatra (Setkání Antonia a Kleopatry a Bitva u hradeb Alexandrie) a tapiserie Asdrubal byly vybrány pro výstavu Poklady Pražského

¹¹¹ Dr. Jarmila Blažková jako honorář požadovala 100 Kč za kus.

¹¹² Sbírká starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400 851/84.

hradu, konané ve Státním historickém muzeu na Rudém náměstí v Moskvě ve dnech od 24. listopadu 2017 až do 25. února 2018.

U příležitosti stého výročí vzniku samostatné republiky v roce 2018 šestá výstava Předjaří v Empírovém skleníku byla věnována péči státu o umělecké sbírky Pražského hradu. V empírovém skleníku Královské zahrady bylo možné vidět dvě tapiserie z cyklu Antonius a Kleopatra a jeden gobelín ze série Modrých měsíců.

2.2. Tapiserie a gobelíny původně z Pražského hradu zůstávající ve Vídni

Série tapiserií *Antonius a Kleopatra* a cyklus gobelínů *Modré měsíce* na Pražském hradě byly od počátku v uceleném souboru, jak byly utkány.¹¹³ Avšak v roce 1881 byly odvezeny do Vídně, spolu s jednou tapisérií ze souboru jednotlivin.¹¹⁴ Tato jednotlivina má dva kusy – na Pražském hradě zůstala tapiserie *Amoreti* a do Vídně byl odvezen druhý kus *Amoreti II.*, které mohou přináležet či doplňovat sérii Alegorických měsíců (velmi podobné vyobrazení a vytkáno jméno stejného tkalce). Triumf Antonia a Kleopatry byl poslán do Vídně v červnu roku 1881, neboť byl vystaven v Belvederu na výstavě gobelínů.¹¹⁵

Znovuotevření otázky navrácení dvou chybějících tapiserií a gobelínů ze série *Antonius a Kleopatra a Modrých měsíců*, které byly odvezeny roku 1881 zpět do Vídně nastalo v roce 1920 a po roce 1945. V roce 1920 upoutala sbírka tapiserií a gobelínů pozornost odborníků. Jedním z řad znalců a specialistů byl i profesor Karel Chytil (1857–1934)¹¹⁶, který byl členem Poradního sboru pro vrácení bohemik z ciziny při Ministerstvu školství a národní osvěty. Profesor Chytil měl v úmyslu zpracovat seznam umělecko-průmyslových předmětů na něž si stát činil nároky. Věnoval se studiu literatury a uměleckohistorickému průzkumu. „*Neboť na Pražském hradě bývaly v různých dobách různé série z dvorské sbírky gobelínů, bylo třeba všechny tyto tkaniny prohlédnout jak ve skladištích, tak v místnostech určených reprezentaci. Ministerstvo proto žádalo o zpřístupnění těchto gobelínů profesorovi Chytilovi. Hradní architekt profesor Josip Plečnik (1872–1957) počítal s využitím gobelínů pro zařizování bytu prezidenta republiky a reprezentačních salonů.*“¹¹⁷

Nárok na tapiserie a gobelíny z Pražského hradu, které zůstaly ve Vídni byl podle §195 Mírové smlouvy Saintgermainské uplatněn již v roce 1920 a nebyl patrně uznán. Záležitost proto do svých rukou vzalo Ministerstvo zahraničních věcí. Chybějící kus *Triumf Antonia a Kleopatry* ze série *Antonius a Kleopatra* měl odhadující cenu

¹¹³ Sběrka starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400 851/84.

¹¹⁴ Po navrácení tří gobelínů, z každé série po jednom kuse do Vídně, zůstalo na Pražském hradě celkem 30 gobelínů. Původně 33 gobelínů.

¹¹⁵ Katalog výstavy gobelínů konané v roce 1881 v Belvederu ve Vídni. (č. katalogové 71 Triumf Antonia a Kleopatry).

¹¹⁶ Český historik umění, první významný český představitel pozitivismu v kunsthistorii, muzejník a pedagog.

¹¹⁷ Sběrka starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400 851/84.

200 000 zlatých franků (v té době 3 266 920,-Kčs) a chybějící gobelín *Leden–Únor–Březen* z cyklu *Modrých měsíců* měl odhadní cenu 1 milion zlatých franků (v té době 16 334 600,-Kčs). Tyto odhady byly stanoveny v roce 1920 znalci států, které byly ochotny Rakousku poskytnout úvěr a tyto hodnoty měly být zárukou. Protože byly stanoveny ve zlatých francích, představovaly i odhadní cenu v roce 1947.

Rakouské velvyslanectví sdělilo roku 1947 Ministerstvu zahraničí, že se oba umělecké předměty nacházejí ve Vídni. Roku 1949 byla o tapiserii a gobelínu svolána Meziministerská porada, na které byl pořizován nákup surovin pro potřeby pětiletého plánu. Kulturní zřetelé zůstávaly stranou. V roce 1950 obdrželo Ministerstvo zahraničí první verbální nótu Rakouska¹¹⁸, v níž byly stanoveny kupní ceny tapiserie a gobelínu (Antonius a Kleopatra 1 250 000,-Kčs; Modré měsíce 3 250 000,-Kčs).¹¹⁹ „*Za předpokladu, že by bývalo Rakousko souhlasilo s úhradou, bylo by řešení podle názoru Ministerstva financí reálné. Naše platební bilance vůči Rakousku byla příznivá a nabídka byla podstatně nižší než původní odhad ve zlatých francích. Rakouské velvyslanectví bylo informováno o předběžném přijetí nabídky. Obsahem druhé rakouské verbální nóty bylo sdělení, že velvyslanectví je zmocněno spolkovým kancléřem sdělit, že z rakouské strany je třeba trvat na zaplacení ve volně přeměnitelné měně. Výtěžku za oba gobelíny bylo totiž zapotřebí k zakoupení austriak z bývalé Bondyho sbírky od dědiců žijících v USA. Vypadalo to nadějně, ale bohužel nepovedlo se. Další projednávání věci ustalo, ačkoliv odborníci dříve upozorňovali, že získaná hodnota by v tomto případě mnohem převyšovala požadovaný obnos v cizí měně.*“¹²⁰

Tapiserie *Triumf Antonia a Kleopatry*, tapiserie *Amoreti II.* a gobelín *Modrých měsíců*, který představuje měsíce *Leden–Únor–Březen*¹²¹ do dnešních časů stále zůstávají rozděleny v Kunsthistorisches museum ve Vídni.

¹¹⁸ Nóta je v diplomacii forma písemné oficiální komunikace mezi zastupitelským úřadem a ministerstvem zahraničí přijímajícího státu.

¹¹⁹ Antonius a Kleopatra – Triumf Antonia a Kleopatry CV 6 č. 4 na 107 000 švýcarských franků nebo 25 000 dolarů, v té době 1 250 000,- Kčs; Modré měsíce – Leden–Únor–Březen 278 000 švýcarských franků nebo 65 000 dolarů, v té době 3 250 000,- Kčs.

¹²⁰ Sbírká starých gobelínů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400 851/84.

¹²¹ Kunsthistorisches museum Wien – záznam woven at La Malgrange Factory, after cartoon by D. Coclet – The Blue Tapestry of Grotesques.

3. TVŮRCI, TKALCI A AUTOŘI PŘEDLOH TAPISERIÍ A GOBELÍNŮ ZE SBÍREK PRAŽSKÉHO HRADU

Pro tapiserie a gobelíny Pražského hradu jsou důležitá především čtyři jména, tři z nich jsou vytkána do bordur tapiserií ze sbírek Pražského hradu.

3.1. Geraert Peemans

Prvním z nich je *GERAERT PEEMANS* (cca 1638–1725)¹²²; (činný 1665–1693).¹²³ Velmi význačný bruselský tkadlec tapiserií. Existují podklady, které dokládají, že byl činný již roku 1661. Řídil jednu z nejdůležitějších dílen dnes hlavního města Belgie a to Bruselu (dříve provincie Brabant). Od místa této dílny vytkávány do bordur tapiserií, pocházející z tohoto území BB (*Bruxellis Brabantiae*). Roku 1665 získal Geraert Peemans privilegium města Bruselu. Zpočátku v roce 1665 měl 14 tkalců pracujících na šesti různých tkaních a od té doby se počet jeho spolupracovníků, kteří se podíleli na tkaní tapiserií zvyšoval. Posledním datem jeho doložené tvorby je právě rok 1693.¹²⁴

Hlavní série, které produkovala jeho dílna jsou příběhy Aureliana a královny Zenobie, Scipio a Hannibal, Caesar a Kleopatra, Markus Antonius a Kleopatra, Měsíce, Světadíly, historie Vespasia a Tita...

Na Pražském hradě je Geraert Peemans spojen se sérií Alegorických měsíců, Světadílů a jednotlivinami Amoreti.

Svět tkalců a tvůrců kartonů je velmi provázaný nejen místem, dílnami, odborností, tkaním, ale i příbuzenskými vztahy. Geraert Peemans si vzal za manželku dceru dalšího významného tkalce jménem Geraert van der Strecken. Tento tkadlec je spojen se sérií Antonius a Kleopatra, která se nachází také ve sbírkách Pražského hradu. Oba tito

¹²² Datum narození a úmrtí, musíme brát s rezervou, protože se mnohdy liší a není dokument, který by potvrdil jeden konkrétní letopočet. To zůstává stále nezodpovězené a možná čas ukáže až při bližším pátrání v zahraničních archivech.

¹²³ CALVO 2014, 75–87; APPLETON-STANDEN 1985, 207–2008, 212; BROSENS 2008, 137, 185, 374.

¹²⁴ Soubor dokumentů, které jsou uloženy v Bruselu. Jejich přesné označení neznámo.

umělci ukazují styl, který lze očekávat od dílny Petra Pavla Rubense. Tento vztah dokládá i blízká podobnost mezi sérií Antonius a Kleopatra a příběhem o královně Zenobii, protože existují doklady, že byly navrženy Justusem van Egmontem (1601–1674), který se narodil v nizozemském městě Leiden a byl žákem a učedníkem právě Petra Pavla Rubense (1577–1640), a je zaznamenán jako jeden z jeho nejaktivnějších žáků. Přinesl monumentální styl Rubensův. Tato provázanost zapříčinila i to, že některé série jsou nám povědomé. Postavy jsou skoro autentické a jen se liší jiným šatem, šperky a zasazením do jiné scény a vypráví jiný příběh. Nejen příbuzenské vztahy, ale především ony zapříčinily to, že kartony se dědily a používaly v rámci i několika dílen a jen se obměňovaly podle přání mecenášů, objednavatelů a samotných tvůrců a tkalců tapiserií. To dokládá i právě příběh Antonia a Kleopatry z Pražského hradu, který je utkána dvěma tkalci Geraertem van der Streckem a Iaanem van Leefdaelem. A přitom existuje série Antonius a Kleopatra, která s vetkaným jménem Peemansovým se nachází ve španělské královské sbírce¹²⁵, kde některé postavy jsou velmi podobné těm z Pražského hradu. Avšak ukazuje i dva kusy, které Pražský hrad nemá a to, kdy Kleopatra přijímá zprávu o smrti Antonia a Obětování ducha Antonia. Tyto dvě unikátní tapiserie nejsou v žádných dalších sériích o Antoniovi a Kleopatře. Několik postav ze souboru Antonius a Kleopatra se nachází i v sérii kusů příběhu královny Zenobie, která je právě signována Geaertem Peemanssem a kartony vytvořil již zmiňovaný Justus van Egmont.

3.2. Geraert van der Strecken a Ian van Leefdael

Další dvě jména tkalců, která jsou důležitá pro hradní tapiserie jsou jména *GERAERT VAN DER STRECKEN* (činný 1644–1677)¹²⁶ a *IAN VAN LEEFDAEL* (1603–1668).¹²⁷

Tito dva tkalci a jejich celá jména nebo iniciály jejich jmen se nacházejí na vytkaných souborech (především v bordurách) vytvořených v jejich dílnách. Podle všeho byli partnery v Bruselu, i když zatím nebyl nalezen žádný písemný záznam o jejich partnerství (žádné účty, objednávky...). Možným dokladem i může být právě celá série Antonius a Kleopatra ve sbírkách Pražského hradu, jehož tkalcem nebyl

¹²⁵ Spanish National Collection.

¹²⁶ Podoba jména i ve tvaru Gerard van den Strecke.

¹²⁷ Podoba jména taktéž ve tvaru Jan van Leefdael.

jen jeden z výše jmenovaných, ale v bordurách série jednotlivých kusů jsou střídavě vytkána jména či iniciály jmen obou těchto tkalců.

Ian van Leefdael se stal mistrem dílny na tapiserie v roce 1644 a Geraert van der Strecken roku 1647.¹²⁸ Dílny obou těchto umělců a tkalců byly téměř jedinými výrobci pozdně barokní série Justuse van Egmonta zobrazující příběh Antonia a Kleopatry. Po smrti v roce 1668 Iana van Leefdaela, použil tyto kartony jeho syn, jeho dědic Guillaume Willem van Leefdael (1632–1688)¹²⁹, který spolupracoval s Geraertem Peemansem. Zde opět vidíme rodinnou provázanost, neboť Geraert Peemans se stal kmotrem třetího syna Willema van Leefdaela. Syn Willema van Leefdaela byl pojmenován taktéž Willem a narodil se roku 1671. Ze spolupráce s Geraertem Peemansem se dochovalo 14 kusů v Chicagu se jmény obou tkalců ze série ze života Caesara, kde je zahrnuta i Kleopatra.

Geraert van der Strecken údajně zakoupil všechny olejové skici a kartony Petra Paula Rubense od obchodníka z Antverp. Což znamená, že Justus van Egmont studoval tyto studie do detailů, dokazují to série van Egmonta, které utkal právě Geraert van der Strecken a Ian van Leefdael, série s náměty Kleopatry s Caesarem a Antoniem.

Ian van Leefdael a Geraert van der Strecken a jejich dílny v letech 1653–1665 utkali 13 edic tapiserií o rozdílných počtech kusů a pro různé objednavatele.

Hlavní série, které vytvořil Geraert van der Strecken nebo Ian van Leefdael a jejich dílny jsou příběh Caesara a Kleopatry, Antonia a Kleopatry, Příběhy královny Zenobie, Příběhy Achilla, Scipia, Měsíce, různé verdury a další.

3.3 Dieudonné Coclet

Čtvrtým významným a důležitým jménem, ale pro gobelíny na Pražském hradě je *DIEUDONNÉ COCLET* (1677–1743).¹³⁰ Není to tkadlec, ale autor předloh nebo-li kartin pro gobelíny z cyklu Modrých groteskových měsíců, utkaných ve francouzské manufaktuře v Nancy. V archivních materiálech na Pražském hradě je zmiňován jen jako dvorní lotrinský malíř Coclet.

¹²⁸ APPLETON-STANDEN 1985, 207–2008, 212; BROSENS 2008, 137, 159, 165, 373.

¹²⁹ Přepis jména Willem van Leefdael nebo Guillaume van Leefdael.

¹³⁰ Další přepis jeho jména Dieudonné Coquelet.

Město Nancy bylo hlavním městem Lotrinského vévodství (nyní součástí většího regionu Lorraine na území severovýchodní Francie). V té době patřilo lotrinské vévodství Leopoldu I. Josefu Lotrinskému (1679–1729)¹³¹ a jeho manželce Alžbětě Charlottě Orleánské (1676–1744). Jedním z jejich dětí byl i František III. budoucí František I. Štěpán Lotrinský (1708–1765)¹³² a budoucí manžel Marie Terezie (1717–1780).

Manufaktura v Nancy byla významným centrem ve výrobě gobelínů v 18. století.¹³³ Touto dílnou prošli vyhlášení umělci jako Josse Bacor (činný 1681–1737) či Dieudonné Coquelet a další. Nedaleko Nancy byla v sousedství vytvořena nová manufaktura ve městě Lunéville, kde svou tvorbu započal právě Josse Bacor. Tyto dvě manufaktury Nancy a Lunéville byly vysokým standardem soupeřících tkalců ke Královské gobelínové manufaktuře.

Roku 1723 Bacor opustil Lunéville a byl přijat v dílně založené v roce 1723 ve starém vévodském zámku La Malgrange na okraji Nancy. Prvním úkolem této relativně skromné dílny bylo na jejím počátku zhotovit a utkat dva gobelíny z vítězství Karla V.¹³⁴ Ty však shořely při požáru roku 1719. Po této tragédii bylo rozhodnuto vytvořit novou verzi slavné série Groteskních měsíců od Giulia Romana (cca 1449–1546).¹³⁵ Dílna již vytvořila poněkud kuriózní adaptaci těchto „závěsů“, v nichž byly postavy bohů nahrazeny pomyslnou architekturou, založenou na návrzích umělce jménem Francesco Galli Bibiena (1659–1739).¹³⁶ V nových kartonech, které následovaly byla architektura a ústřední bohové nahrazeny malovanými krajinami, sjednotila se bordura, výjev byl obohacen o další a jiné květiny, ptactvo, masky, trofeje zbraní a hudební nástroje... Kartony pro tuto verzi vytvořil Dieudonné Coquelet. Jako přímý vzor sloužily tapiserie, které byly přítomné v jakémisi skladu nábytku na zámku Lunéville a sloužily jako modely. Jednalo se o sérii o dvanácti kusech groteskních měsíců červené barvy, které zakoupil v Bruselu v letech 1574–1575 lotrinský vévoda Karel III. (1543–1608).¹³⁷ Každý kus groteskních měsíců představoval

¹³¹ Zemřel v Lunéville.

¹³² Narodil se v Nancy.

¹³³ Müntz 1883, 4–104.

¹³⁴ Victories of Charles V.

¹³⁵ FRANZ 2014, 96–97, 100–101.

¹³⁶ FRANZ 2014, 96–97.

¹³⁷ Narodil se ve vévodském paláci v Nancy. Byl nejstarším přeživším synem Františka I. Lotrinského (1517–1545) a jeho manželky Kristiny Dánské (1521–1590). Karel III. má přízvisko Veliký. Oženil se s Klaudíí Francouzskou (1547–1575), dcerou francouzského krále Jindřicha II. (1519–1559) a Kateřiny Medicejské (1519–1589). Z jejich svazku vzešlo 9 dětí. (František I.

jednotlivý měsíc v roce, ztělesnění starodávného božstva, které stálo mezi propletenými portiky a chimérickými bytostmi. Podobné utkané groteskní měsíce také červené barvy vlastnil i Ludvík XIV. Oproti všem dříve utkaným groteskním gobelínům a tapisériím červené barvy, které sloužily i jako vzor, gobelíny z Malgrange byly utkány v barvě modré.¹³⁸

Začátkem roku 1737 stále ještě někteří tkalci pracují v manufaktuře La Malgrange v Nancy na výrobě gobelínů, avšak v druhé polovině roku tkalci opouští manufakturu.¹³⁹ V následující době byla manufaktura v Nancy primárně připojena ke Královské manufaktuře v Paříži. Celkově je této dílně připisováno asi 70 kusů a většina dochovaných se nachází v Kunsthistorisches museum ve Vídni.

Lotrinský byl dokonce zasnoubený s Annou Klevskou, která se roku 1540 provdala za anglického krále Jindřicha VIII. Tudora). Opravdová sňatková politika a napojení na význačné trůny Evropy.

¹³⁸ FRANZ/TRONQUART/COURBET/BOULANGÉ/JAJOUX/HENRY/MARCHAL/GUYON/FISCHER 2012, 40–45; FRANZ 2014, 96–101.

¹³⁹ FRANZ/ROZE/VÉRON-DENISE 2014, 120–127.

4. MĚSÍCE – SOUBOR ALEGORICKÝCH TAPISERIÍ

Alegorické měsíce prošly vývojem několika předloh.¹⁴⁰ Existují *tři návrhy kartonů* pro série Alegorických měsíců. Série z Pražského hradu patří k druhé verzi, kdy autory předlohových kartonů byli otec David Teniers II. (1610–1690), (činný při dvoře nizozemského místodržícího Leopolda I. Viléma arcivévody Habsburského) a jeho syn David Teniers III. (1638–1685).¹⁴¹ Podobnou koncepci tapiserií, kdy v kartuších jsou znázorněna jednotlivá znamení zvěrokruhu, v popředí je jakési podium se sloupy, v pozadí jsou krajinné výjevy, a na tapiseriích je vytkána flora a fauna byly zhotoveny pro krále Slunce Ludvíka XIV.¹⁴² (1638–1715) a to Charlesem Le Brunem (1619–1690).¹⁴³

První sérii Měsíců (sled měsíců, ročních období, čtyři živly, Noc a Den) si objednal po svém příjezdu do Bruselu nově jmenovaný guvernér Nizozemí – arcivévoda Leopold I. Vilém (1614–1662). Tato série má mnoho dokladů k objednání, přání samotného objednavatele, návrhy kartonů a mnoho dalších písemností. V roce arcivévodovy smrti čítala série 14 kusů. Dnes se nachází v Kunsthistorisches muzeum ve Vídni.¹⁴⁴

Na jednom z kusů této první série je vytkán letopočet 1650. Všechny jsou signovány dvěma význačnými bruselskými tkalci a dvorním malířem arcivévody, který udělal návrhy, náčrtky a skici pro tapiserie. Tkalci – Everaert Leyniers a Aegidius van Habbeke. Dvorní malíř Ioes van Hoecke (Jesse van Hoecke)¹⁴⁵. Do kartonů návrhy převedl a zvětšil Petr Thys (Tyssens)¹⁴⁶ – tento antverpský malíř je uveden na některých kartonech a spolupracoval s ním Adriaen van Utrecht (1599–1652) a především Jan Brueghel ml. (1564–1638).

¹⁴⁰ HYDE 1924, 259–262.

¹⁴¹ HYDE 1924, 262; VLIEGHE 1959–60, 22–25.

¹⁴² HYDE 1924, 259–264.

¹⁴³ The Month of October/ Chateau of the Tuileries, from the series of tapestries 'The Months or Royal Residences', produced in the Gobelins Workshop for Louis XIV.; 17th Century. Tenture 'Les Mois ou les Maisons Royales'; Louis XIV (1638-1715); cartouche has representation of the Zodiac astrological sign of the scorpion (Scorpio); Provenance: Mobilier National, Paris, France / Giraudon.

¹⁴⁴ 7 ks Měsíců a Noc.

¹⁴⁵ Další tvar jeho jména Jan van den Hoeck.

¹⁴⁶ Další přepis jeho jména Peter Thijs.

U této série jsou měsíce vytkány opačně – napravo je vždy měsíc v pořadí první a nalevo vždy měsíc druhý – Hoecke nevěděl nebo nebral v úvahu, že tapiserie vyjde ze stavu v zrcadlovém obrácení.

Tato objednávka byla později rozšířena o další tapiserie a to 4 živly na jednom kuse, 4 roční období také na jednom kuse a jeden kus s alegorií Dne a další kus s alegorií Noci. Tato série byla utkána také pro švédskou královnu, kde je dodnes v počtu 10 kusů – Měsíce a 4 ks alegorie živlů. Tato série je signována také Janem van Leefdaelem a Geraertem van der Streckem. Po smrti arcivévody Leopolda I. Viléma si objednal tuto sérii Měsíců arcivévodův nejvyšší hofmistr a přítel Jan Adolf Schwarzenberg (1615–1683). Byla utkána stejným materiálem a stejnými tkalci, jako měl Leopold I. Vilém.¹⁴⁷

Návrhy těchto Měsíců byly velmi životaschopné a vyvíjely se dál. Základní koncepce zůstala, ale kartony se měnily podle soudobého stylu a vkusu. Byly různě pozměňovány, omlazovány.

Druhé návrhy kartonu se datují do roku 1675. Autory druhé varianty Měsíců byli dva tkalci – otec a syn – David Teniers II. (1610–1690) a David Teniers III. (1638–1685) Strýc Davida Tenierse III. Abraham D. Teniers (1629–1670) také signoval a zaujímá důležité místo nejen v rodinné tradici, ale i v těchto Měsících.

David Teniers II. byl významem první z dvorních malířů arcivévody Leopolda Viléma. Po jeho smrti zaujímal totéž postavení u jeho nástupce dona Juana. Pro Leopolda kupoval obrazy, pečoval o jeho sbírky, maloval obrazy včetně jeho portrétů... Činnost Davida Tenierse II. jako kartonáře byla rozsáhlá. Obvyklým námětem jeho kartonů byl život lidí ve Vlámku – radovánky venkovanů, práce na poli apod. Tyto výjevy byly velmi oblíbené a dostaly jméno *Les téninières*. Na kartonáře byl vyučen i syn David Teniers III., jehož úspěchem nebyly scény ze života lidového Vlámka jako u jeho otce, nýbrž monumentální figurální alegorie. Oba ve vzájemné spolupráci vytvořili nové kartony pro Měsíce.

V této verzi jsou měsíce obráceny do správného pořadí. Figury oproti prvotnímu návrhu jsou štíhlejší, hybnější, místo prosté roušky, která zahalovala postavy, mají figury Teniersů oděv stylizovaný do jakési řízy, ale s motivy současné dvorské módy

¹⁴⁷ Neoznačený text o rozmachu barokních tapiserií a tapiseriích a gobelínech z Pražského hradu, uložený v Registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu na Pražském hradě, 6 stran textu, nepag.; BLAŽKOVÁ 1982, 77–85.

v úpravě výstřihů a rukávů, zdobený bohatým vyšíváním. Šíje i vlasy jsou také upraveny do módního účesu a jsou zdobeny šperky. Původně bosé nohy jsou obuty do zdobených antických opánek. Pozadí je obohaceno o žánrové výjevy venkovanů při zábavách a práci příslušného měsíce. Pozadí přitom odstupuje daleko od prvního plánu, takže kompozice dostala velký hloubkový rozměr.

Existuje dopis: „*Kdy Abraham David Teniers sděluje v roce 1675 v dopise P. van Varren, že „Monsieur Piemans“ má jeden kus Měsíců, k nimž on maloval kartony. Z toho lze usoudit, že jeden kus byl již vytkán.*¹⁴⁸ V roce 1679 informátor z Antverp napsal hraběti F.B. Harrachovi dopis, z kterého vyplývá, že byla v roce 1679 vytkána druhá edice a byla zakoupena španělskými šlechtici.“¹⁴⁹

Tato série vytvořená v roce 1679 se do dnešní doby zachovala ve Španělsku a to v *Banco de España* v Madridu v kompletním počtu a to 6 kusů (12 měsíců roku je utkáno po dvojicích). Na jednotlivých kusech cyklu je vytkána značka B▼B, GEERAET PEEMANS, D. TENIERS. INVIO. INVE. PINX.

Teniersovi dodávali kartony několika dílnám, ale byli často ve spojení se samotným Geraertem Peemansem.

Série dochovaná ve sbírkách na Pražském hradě podle těchto veškerých informací a životních dat tkalce byla utkána podle kartonů z roku 1675.¹⁵⁰

David Teniers II. zemřel jako 80letý roku 1690 a jeho syn ho o pět let předešel – zemřel v roce 1685.

Ještě jednou byly kartony překresleny; jsou to třetí návrhy předloh. Jsou dvě dochované série podle těchto kartonů. Jedna je ve vídeňské státní sbírce. Je v šesti kusech, je opatřena značkou BB a signaturou tkalce D. Leyniers. (ke konci 17. století datována – na samém sklonku).

Druhá je v Černínském paláci v Praze. Tapiserie visely do roku 1927 v Lobkovickém paláci a v tomto roce byly zakoupeny ministerstvem zahraničních věcí. Tyto Měsíce mají skutečnou borduru, která je typická pro 18. století – napodobuje dřevěný zlacený rám s reliéfním dekorem, s motivy akantů. Signatura I. DE. VOS. (IODOCUS DE

¹⁴⁸ Neoznačený text uložený v Registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu na Pražském hradě, nepag.

¹⁴⁹ Neoznačený text uložený v Registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu na Pražském hradě, nepag.

¹⁵⁰ Neoznačený text o rozmachu barokních tapiserií a tapiseriích a gobelínech z Pražského hradu, uložený v Registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu na Pražském hradě, 6 stran textu, nepag.; BLAŽKOVÁ 1982, 77–85.

VOS) – Jodokus. Tato je datována do první čtvrtiny 18. století – neboť právo signovat získal roku 1705). Tapiserie Černínského paláce se datují kolem roku 1710. Na Pražském hradě se nalézají jednotlivina, která se nyní nazývá *Štěstěna* a je sešita ze 2 kusů dohromady. Je signována ID. VOS. Jedná se o pozůstatek série Dvanácti měsíců a ročních období. Postava je podobná andělu z Alegorických měsíců na Pražském hradě, konkrétně měsíci *Říjen*, ale bez vah. Jeden fragment představuje s určitostí roční období a to podzim.¹⁵¹

Před tím, než se budeme věnovat jednotlivým tapiseriím z cyklu Alegorických měsíců, pokusme se stručně vyjádřit jejich povahu. Jsou to převážně do šířky rozvinuté alegorie personifikující každý měsíc v roce převážně ženskou okřídlenou postavou v bohatém šatu. Vyjma dvou měsíců (*Července a Srpna*) jsou uspořádány do šířky se dvěma postavami. U zmíněných dvou měsíců kompozici tvoří buď osamocená postava (*Červenec*) nebo postava doprovázená jinou alegorickou ženskou postavou; (*Srpen*) postava míru. Co ale sjednocuje každý z výjevů je umístění do sloupové architektury po způsobu pavilonu neseného na čtyřech sloupech s korintskými hlavicemi. Z jeho klenby je jakoby při horním okraji tapiserie zavěšená stuha na které visí kartuše po obou stranách vždy doprovázená mohutnými festony či girlandami. Ty bývají podpírány různými dětskými andílky–*amorky*. Nejsou to *putti*, protože dětské postavy mají vždy křidélka. Z každého z pavilonů se otvírá výhled do různě komponované krajiny. Někdy venkovsky laděné s bukolickými náměty jindy do symetricky uspořádané zahrady ukončené kolonádou s pracujícími zahradníky (*Měsíce Březen a Duben*).

Tím se vytváří působivý kontrast mezi přebohatým prvním plánem dávajícím na odív bohatství a nádheru a všednodenností pozadí. Monumentální celek má ale řadu různých esteticky vysoce hodnotných detailů po způsobu zátiší. Mohu-li svobodně vyjádřit svůj subjektivní názor v rámci své školní práce pak se domnívám, že pokud by z takových tapiserií byly vybrány různé detaily, tak by dokázaly obstát i samostatně. A na základě toho nepochybuji o nezměrné kvalitě celého cyklu.¹⁵²

¹⁵¹ Neoznačený text o rozmachu barokních tapiserií a gobelínech z Pražského hradu, uložený v Registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu na Pražském hradě, 6 stran textu, nepag.

¹⁵² Přesvědčila jsem se o tom při práci s grafiky v rámci prezentování tapiserií ze sbírek pražského hradu. Pokud dobrý grafik vyřízne dobře zvolený detail z daného celku, ten se může stát leitmotivem pro různé způsoby atraktivního přiblížení široké veřejnosti.

4.1. Leden–Únor

Tapiserie *Leden–Únor* z cyklu *Alegorických měsíců*

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: IANVARIVS–FEBRVARIVS

pochází z let 1675 až 1685 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemanse
dole je označena B▼B, G. PEEMANS,

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 419 cm, šířka 460 cm,

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 459,

Jižní konec Široké chodby před Starou síní v Novém paláci

První tapiserií z Alegorie měsíců, na kterou nyní soustředíme své úsilí o stručný a přehledný popis je tapiserie dvou měsíců *Leden a Únor*. Jsou nahoře určené v kartuši, která má základní vzhled shodný se všemi ostatními z uvedeného cyklu. Je tvořena dvěma poprsími sfing jejichž těla přecházejí volutově zahnutých rohů hojnosti. Hlavy jsou překryté akantovým listovým.

Volutově zatočené akanty jsou též místo rukou, kde z nich visí listové festony a jsou prověšené štrápe. Se zlatavou barevností kartuše kontrastuje modrý podklad nápisového pole s jasně čitelným určením měsíců IANVARIVS–FEBRVARIVS.¹⁵³

Vzhled kartuší v cyklu *Alegorické měsíce* se nijak zásadně neliší od vzhledu kartuší u malého cyklu *Světadílů*. Jasně tedy vypovídá o vzoru dodaném jedním umělcem. Stejně tak uspořádání festonů a girland je zásadně obdobné a jen se motivicky liší.

Například zde u měsíců *Ledna a Února* jsou festony přeplněné uloveným vodním ptactvem a rybami i kraby u kterých jsou navíc snítky orobince. Tíhu festonů zavěšených na stuhách s uvázanými mašlemi pomáhají nést poletující amorci s vpravdě zavalitými barokními tělčky. Festony prověšené mezi kartuší a hlavicí sloupu dále pokračují před jejich dřiky a splývají téměř k zemi. I zde jsou různé ulovené trofeje tvořené převážně koroptvemi, volavkami, kačenami, kačery, bažanty a labutí na jedné straně a štikami okouny, candáty, úhoři i kapry na straně druhé.

Drobné rybky jsou ale též ve vodě vytékající z nádoby přidržované alegorickou mužskou postavou personifikující říční i mořské vody. Tato postava je velmi blízká Alegorii řek (*Allegory of the River God Maranon with Water Urn and Rudder*) od Petra

¹⁵³ V přepisu označení jednotlivých měsíců a nápisů ať už na kartuších, nebo vytkaných v bordurách hradních tapiserií a gobelínů užívám zásady platné pro epigrafiku (Příklad: IANVARIVS–FEBRVARIVS a ne IANUARIUS–FEBRUARIUS). Jestliže U má podobu V, píše V a naopak.

Pavla Rubense. Jistě byl blízkým inspiračním zdrojem a to vše reagovalo na pozdně antické sochařství na alegorie řek (Nilu a Pádu v Římě) a další sochy Michelangelovy v Římě. (poznám. V slovu Římě na pozdně antickou nótu navazovalo se tvorbou manýristickou a barokní, jak přesvědčivě dokládají alegorické postavy řek od Giana Lorenza Berniniho (1598–1680) na Fontáně čtyř řek (Nilu, Gangy, Dunaje a Río de la Plata) v Římě na náměstí Piazza Navona naproti kostelu svaté Anežky římské (Sant'Agnese in Agone) od Francesca Borrominiho (1599–1667).

Mužská postava personifikující vodstvo (nedomnívám se, že by šlo o Poseidona, protože mu chybí atribut trojzubce, stejně tak nemyslím, že by se jednalo o Tritona, protože netroubí na žádnou mušli, ale spíš jde o obecný poukaz na sladkovodní i slané vody ve vztahu k měsíčnímu znamení vodnáře). Mužská sedící postava spoře oděná a představená jako stařec probírající si své mohutné zlatavé vousy je oděna pouze do měkce modelované draperie výrazné zlatavé zelené barvy ne nepřipomínající veronesovskou zeleň. Každá s po obou stranách ženských alegorických postav je podána jiným způsobem – ta, která je při starci se k němu ohleduplně starostlivě a jistě bez licoměrnosti naklání, jako kdyby právě slétla ke svému chráněnci. Její bohatý šat vyniká vetkaným stříbrnými dracouny něžně kontrastujícími se zlatohlavem. Pokud se na tapiserii zadíváme pečlivěji, povšimneme si, že hlava vyjadřující tolik milosrdenství má dvě tváře. Ta jedna je mladistvá, ta hledí ke starci, ta druhá mužská výrazně provedená v profilu i s mohutným vousem hledí ke křídům. Ano, jasný alegorický poukaz na měsíc Leden po způsobu římském na který barokní tapiserie navazuje.¹⁵⁴

Naproti stojícím jakoby do své nádhery zahleděná ženská postava s křídly je oděná do snad dnes již vybledlého purpurového šatu z kterého vyklouzávají štiky a stojí na síti i se špulky užívanými při jejich zhotovování a také výlovu. S okázalostí a velkolepostí ústředního výjevu je v záměrném kontrastu ležérní pohazení zvířat v popředí, kde jsou takové detaily, jako lezoucí želvy a kočka těšící se na ulovené rybky.

V pozadí vidíme mírně kopcovitou krajinu, kde pod poklidným oblačným nebem se na horizontu tyčí snad město, snad hrad s věžemi a před ním na zamrzlé řece bruslí společnost několika mužů a na zimních saních se hůlkami odpichuje i chlapec, který

¹⁵⁴ Alegorické zobrazení měsíce ledna, který je označován jako Ianuarius byl většinou zobrazován jako postava se dvěma tvářemi.

je zobrazen při patce sloupu.¹⁵⁵ Tato společnost představující radovánky v době povánočních svátků a před příchodem půstu je zobrazena krajně prozaicky bez příkras jako by zachycovala okamžik štěstí v lidském bytí v 17. století tolik postiženého hrůzami třicetileté války.

4.2. Březen–Duben

Tapiserie *Březen–Duben* z cyklu Alegorických měsíců

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: MARTIVS–APRILIS

pochází z let 1675 až 1685 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemanse dole je označena (B▼B, G. PEEMANS)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 420 cm, šířka 637 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 460

Janákova síň

Tapiserie s námětem měsíců *Března a Dubna* je nejširší z hradního cyklu. Je to vidět i na prvním pohledu na kompozici, protože sloupy se zdají být od sebe nejvíce vzdálené. Zatímco u předchozí tapiserie byla stuha na které je zavěšená kartuše červená a nápisové pole modré, tak zde je stuha ukončená střípci také červená, ale červené je i pole pod nápisem určujícím měsíce: MARTIVS–APRILIS.

Červená barva je obecně vzato užitá více na straně měsíce *Března*, jistě s poukazem na válečnou povahu boha Marta i planety Mars. Naproti tomu nad *Dubnem* je směs nejrůznějších barev, protože tam není místo pro zbroj, ale pro květiny. Tím jsem naznačila, že polovina prověšené girlandy je nad alegorickou postavou *Března* pojednána po způsobu vojenských trofejí. Rozpoznáme trubky, toulce se šípy, luky meče, helmy, přilby, peří, kyrusy, stejně jako štít. Druhá polovina je ryzí girlandou. Jendou z nejnádhernější, kterou jsem kdy viděla, taková ozdobná záplava jarních květů s amorkem, který ji již pro její lehkost nemusí přidržovat, nýbrž na ní doslova sedí. Ze záplavy květů na první pohled rozpoznáme velká květenství tulipánů (*Tulipa*), plnokvětých máků (*Papaver somniferum*), řebčíků (*Fritillaria imperialis*) i narcisů

¹⁵⁵ Podobné zimní saně se dochovaly v několika českých moravských i slezských zámků. Vesměs jsou nizozemského původu a nemají již dochovány kovové lyžiny, často bývají menších rozměrů, ale ne vždy sloužily výhradně dětem, někdy i dámám a jinochům. Mnohdy se s nimi setkáme na obrazech vlámského původu již od pozdního 15. století. Blíže k nim Jaroslav Sojka: Zapražená krása. Kočáry, saně a nosítka 18.–19. století.

(*Narcissus*). Za andílkem jsou mezi květinami navíc i svazečky ještě bílých jistě křehkých chřestů (*Asparagus officinalis*).

Také po stranách již před zmíněnými sloupy a jejich kanelovanými dříky splývají, stékají, doslova se valí pokračování festonů a girland. A tak na straně měsíce *Března* vidíme obdivuhodnou kompozici tvořenou mužskou zbrojí prapory, bubny, trubkami, kordy, šavlemi, kopími a halapartnou. Zatímco na druhé straně je efemérní povaha nástupu jara předvedena překypující záplavou květů z nichž ty základní jsme již popsali, ale ke kterým se navíc přidávají hlaváčky jarní, sasanky, hyacinty, hyacintovce, primulky nebo prvosenky apod.

Po všudypřítomných tulipánech přichází na závěr doslova na konci celé té girlandy smyslná tečka žlutého květu slunečnice.

Střed kompozice v prvním plánu tvoří spojení války a míru. Ano, bez válek by nebylo míru, jak zní stará římská zásada a tak zde pohozené prachovnice jsou doprovázeny olivovou snítkou (*Olea europaea*) a pod nimi je marnotratně jako symbol pomíjivosti dřívější slávy, která není ničím v pohledu věků i vůči věčné kráse přírody pohozený vavřínový věnec ozdobený stuhou. Na pomyslném téměř divadelním podiu s jedním reliéfně ozdobeným stupněm jsou vlevo personifikace *Března* vpravo měsíce *Dubna*. Ženská okřídlená postava *Března* má na hlavě těžký bohatý výrazný chochol pavích per téměř krvavé barvy a při bližším pohledu si povšimneme, že chochol vyrůstá ze zlaté okřídlené přilby. Přes sebe má ještě přehozený kožich, ale červená stuha ležérně vlaje i když je na ní přivázaný květy ověncený beran. Taneční vykročení postavy dosti příbuzné tomu, (které jsme viděli u *Alegorie kontinentu Ameriky*) je stupňováno tím, že odhalená bělostná nožka figury je stojící triumfálně na části kyrysu a meči s odhalenou čepelí. Triumfální gesto celé postavy je navíc zdůrazněno posazením jedné ruky v bok, ale na druhé straně zmírněno přinášením podnosu na nožce po způsobu mísy. Ze kterého jakoby vypadávají ratolesti květů. Lze se domnívat, i když v našem soudu váháme, že se snad jedná o zeleninu připravenou pro stůl – chřest doprovázený salátem, ale to jen jedině ve vztahu k protějším amorkovi, kde chřest ve svazečcích jasně rozpoznáváme. Na druhou stranu by ale poukaz na sklizenou zeleninu ve smyslu darů ze zahrady mohl být i vázán k výjevu v pozadí, kde je předvedená nádhera soudobé barokní zahrady s jejím symetrickým uspořádáním vyvýšených záhonů s fontánou uprostřed, kde gejzírem stříkající vody se zdvihá ústřední pavilon snad grota dlouhé sochami ozdobené kolonády. Monumentalitu prvního a druhého plánu tapiserie záměrně rozrušuje všednodennost zadního výjevu, kde zahradníci přesazují a přenášejí

rostliny, protože skončilo období, kdy musí být zimovány v oranžeriích a sklenících a přišlo na řadu období, kdy se vysazují do zahrady. A tak kolonádu vzadu můžeme chápat jako monumentální oranžerii s ústředním pavilonem, asi tak, jak si představíme táhlé architektury oranžerií ve Versailles nebo v Grossedlitz a to už vůbec nepíšeme o obdivuhodně dlouhé kolonádě v Květné zahradě v Kroměříži.

Co může být lepším vyjádřením míru než láska, krása a zahradnické umění? Proto, závěr našeho popisu věnujme postavě měsíce *Duben*. Opět je to ženská postava, ale tentokrát nestojí, ale graciózně sedí na mohutném býku. S košíkem přeplněným květinami na klíně a s ratolestí v ruce jako kdyby, ne válka, ale mír a květiny triumfovaly. Býk zde není měsíčním znamením. Býk je zde téměř jako Zeus a ženská postava na něm jako Evropa. Krásná, smyslná, mladá a svůdná okřídlená žena. A tak se v jedné tapiserii setkávají různé náměty v jeden harmonický celek, neobyčejně pevné kompozice, která dává historikovi umění celou řadu možností interpretace a není ničím jiným, než zrcadlem přechodu raně barokní kultury do vrcholné fáze baroka, zrcadlem dvorské společnosti, a složitého světa jinotajů.

4.3. Květen–Červen

Tapiserie *Květen–Červen* z cyklu *Alegorických měsíců*

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: MAIVS–IVNIVS

pochází z let 1675 až 1685 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemanse

dole je označena (B▼B, G. PEEMANS)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 408 cm, šířka 640 cm

sbírký Pražského hradu, inv. č. HS 461

Stará síň

Třetí z tapiserií z cyklu *Alegorických měsíců* představuje měsíce *Květen a Červen*. Kompozice svrchní části je dosti příbuzná předchozím dvěma měsícům co se týče vzhledu květinových girland. Jen jsou vzhledem k roční době v nich další a nové květiny a plodiny. Stuha na které je kartuše zavěšena je tentokrát zelené barvy a zelená barva je zde v celkovém výjevu téměř dominantní. Také nápisové pole při označení MAIVS–IVNIVS je odlišné barvy zdá se že je v něm také více zelené. Girlandy mají rozvolněný okraj, tak, že vynikají jednotlivé květiny. Snadno rozpoznáme plnokvěté máky, pivoňky, velké květy tulipánů, ale navíc jsou zde i úponky s rozkvetlými trubači

(*Campsis grandiflora*) a vedle velkých bílých bulv tuřínů i pod nohama amorka zavěšené zelené hlávky artyčoků (*Cynara scolymus*). To není vše, při bližším pozorování navíc rozpoznáme bělostné květy kaliny (*Viburnum opulus*), lilí (*Lilium candidum*) amarylisů (*Hippeastrum*), modrých kosatců (*Iris*) ale též rybízu (*Ribes rubrum*). Jsou zde i bělostné kvítky růží téměř se ztrácející se pod tím vším. V květinách se ve svislých částech girlandy po obou stranách objevují i další nové rostliny například na straně měsíce *Května* to jsou lichořeřišnice (*Tropaeolum*) a na protější straně při okraji větévky třešně (*Prunus avium*) které chtějí podobně jako květiny trhat amorci. To co dominuje ze všech květin nejvíce to jsou přeplněné květy žíhaných plnokvětých máků (*Papaver*) a čeho si téměř nepovšimneme to jsou droboulinké úponky s blankytně modrými kvítky svlačce (*Convolvulus*; svlačec s velkými květy). Dolní část květinové girlandy se mění v přešřel plodů. Nejrůznější zeleniny včetně té kořenové. A tak vedle svazků cibulky, pórků tu jsou i hrách, boby a podzemnice. A v tomto zeleninovém zátiší jakoby vytrženém ze starších i soudobých vlámských zátiší a jejich vskutku tichého života v ryzím smyslu *stilleben* zátiší (tichý život ve vlámštině) jsou schovány tak dojemné výjevy jakými jsou zajíc pochutnávající si na hrášku a šnek s ulítkou. Některá křídélka dětí (anděličků – amorků) jsou z části červená a jiná z části modrá. Dvě velké alegorické ženské postavy jsou stylizovány každá odlišně. Ta, která představuje měsíc *Květen* sedí při soklu na kterém je umístěna tepaná mísa. Stěny nevysokého soklu v podstatě kamenné lavice jsou proláklé a nesou nízký reliéf, který se ale ztrácí za přebohatou drapérií modré barvy – pláštěm sedící ženské postavy. Její nožky jsou tak baletně překříženy, že chodidla jsou napnuta ve zlatavých opáncích. V ruce má další květiny a jinými květy zdobí dvě děti. Putti představují znamení zvěrokruhu blížence a snad i proto nemají žádná křídélka. Trojice tj. sedící postava a děti pak jako kdyby symbolizovali domácí štěstí a lásku a přemírou květů bohyni Floru. K tomu snad odkazuje i proutěný košík přeplněný květy máků, tulipánů a hyacintovců poblíž umístěných na podium, kde v popředí jiný amorek přidržuje okraj mohutné girlandy již zmíněné zeleniny. Ten, umístěný uprostřed se již defacto váže k druhé části kompozice spojené s měsícem *Červnem*. *Červen* je podán jako štíhlá ženská postava oděná opět do modrého šatu od jejíhož dekoltu se odvíjí malebně vzdušný závoj obtácející celou postavu. Vykročený pohyb vpřed i náhlé otočení jako kdyby byly ozvěnou těch pradávnych soch jakými jsou Niké Samothrácká, ale též všech soudobých alegorií slávy a triumfu,

jen jí v ruce chybí trubka místo ní má ve své dlani znamení zvěrokruhu, které vysoko pozdvihuje.

V pozadí za sloupovím opět jako u předchozích tapiserií tvořený korintskými sloupy opatřených kanelurami se zlatavými hlavicemi i patkami je úbočí, stráň a břeh řeky ve kterém honáci a pastevci stříhají ovce a kde je též dům snad hostinec, nebo selské stavení u kterého dospělí dovádějí jako malé děti. Dudáci stojící a sedící poblíž lavice na které je hliněný džbán hrají k tanci, kde muži i ženy tancují v kole. Žánrový výjev doprovází i takové drobné detaily jakými jsou přihlížející venkované v otevřených oknech stavení nebo psík poštekávající na tanečnický. Ten, kdo je vsutku vnímavý a všimá si těchto detailů, nemůže si nevšimnout, že tanečníci jsou v kole pod vysokou májkou.

Při pohledu na takto komponovaný celek nás napadá, to nevšední spojení vysokého a nízkého. Opulentního bohatství marnivého prožitku z doteků krásy a veristicky podaného výjevu selského života zobrazeného s odzbrojující upřímností v naléhavém sdělení jak je život krátký a jak rychle odchází krása (všechny ty květiny a plody) a jak je důležité veselí a láska.

Tato kompozice ta není přesycená, zde nevidíme *horror vacui*, které provází cyklus *Modrých měsíců*. Naopak zde je kompozice záměrně upřednostňující výjev v pozadí. Stráň úbočí, při lese. A tak jako kdyby se ozývala prastará povaha tapiserií, které nemusely vždycky být alegorickými heraldickými historickými a vůbec popisnými, ale mohly být občas protknuty jen zelení přírody. Část této tapiserie je tedy povahově blízká *verduram*.

4.4. Červenec

Tapiserie *Červenec* z cyklu *Alegorických měsíců*

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: IVLIVS

pochází z let 1675 až 1685 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemanse

dole je označena (B▼B, G. P)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 405 cm, šířka 320 cm

sbírký Pražského hradu, inv. č. HS 462

Janákova síň

Tapiserie *Červenec* je stejně jako následující tapiserie *Srpen* formátem, vzhledem a uspořádáním odlišující od předchozích a následujících. Je to totiž kompozice vytvořená na výšku s jednou postavou. Je otázkou, zda jsou i jiné tapiserie z tohoto cyklu uchované v jiných rezidencích Evropy, zámoří a galerií a muzeí. U těchto dvou měsíců také komponovány na výšku. Spíše se zdá, že vzhledem k původní kompozici, kde jsou oba měsíce pospolu došlo na základě specifického přání objednavatele k nápadité zkratce a rozdělení dvou měsíců do dvou tapiserií. Kdo byl ale tím skutečným objednavatelem? Dnes nevíme. A kde původně zprvu visely tyto tapiserie, v jaké místnosti vybrané objednavatelem? To už vůbec ne. A tak nám zůstává věčnou hádankou proč, právě tyto dva měsíce *Červenec* a *Srpen* jsou rozdělené. Že by snad původně doprovázely po obou stranách například baldachýnové lůžko skvostné ložnice, nebo by byly zavěšené po obou stranách dveří zámecké enfilády. Rozvrh obou měsíců je v zásadě shodný a tak se přímo nabízí zrcadlové umístění v duchu přísné barokní symetrie, tu a tam v detailu s nahodilostí detailu.

U měsíce *Července* je nápisová kartuše nesoucí označení IVLIVS, zavěšená na stuze bělostné barvy a po obou stranách doprovázená letícími amorky přidržujícími festony tvořené listovím a především plody. Jsou zde nejrůznější ovocné peckoviny jakými jsou bohaté hrozny bílého a modrého vína s protáhlým tvarem jednotlivých bobulí (*Vitis vinifera*), dále celé větve s hruškami, jablky, švestkami i meruňkami a kdoulemi. Snad ještě rozpoznáme blumy při kterých jsou květ slunečnice (*Helianthus annuus*) a proskurníky, topolovky (*Alcea*). Jeden z andílků jako kdyby podpíral svými zády pukající meloun (*Citrullus lanatus*). Festony tvořené převážně ovocem pokračují i po stranách, jsou zavěšené na modré a červenavé stuze a přidržované dalšími trojicemi amorků. Feston, který je na levé části výjevu (při pohledu na tapiserii) se v dolní části mění v girlandu květů. A dole pod ním jsou dvě malá morčátka. Pochutnávající si na zrnkách hrášku. Feston protější, kde dominují vedle již zmíněných hrušních, broskví, melounů také tykve, dýně, ale též nezvykle velké makovice, červené klasy kukuřice a pukající plody ořešáku (*Junglas regia*).

Také uprostřed na podiu je zátiší komponované především z plodů, kterým vedle melounů dýní a slivoní dominuje velký vinný hrozen. U nohou alegorické postavy jsou potom navíc větévky snad s višněmi, na kterých si pochutnává papoušek. Ženská alegorická postava *Července* má na hlavě pomyslný diadém tvořený zralými obilnými klasy a v ruce košík, jakoby převzatý z některého Caravaggiových obrazů, ale na rozdíl od ztišené exaltovanosti tenebristických obrazů malíře nevšedního života a

tvorby je tento košík komponován přehledněji a tak snadno rozpoznáme pukající meloun a snítku fíkovníku s jednotlivými plody. Právě otevřenost plodů ze kterých číší symbolika plodenství, hojnosti, ale též nastupujícího zmaru snad už i závan hniloby, ta ve všem odpovídá stylu barokního zátiší. Pomíjivost nemůže být narativněji vyjádřena. Žena, alegorie *Července* se rukou dotýká hřívy hrozivě vyhlížejícího lva s otevřenou tlamou a odhalenými tesáky. Jak převelice kontrastuje symbol zvěrokruhu s bukolickou povahou v pozadí, kde nevidíme nic jiného, než sluncem prozářenou krajinu polí, luk a lesů, kde ženci sklízející srpy obilí a skládají klasy v otýpky a jiní hrabou a obracejí seno a vrší jej na kopky.

Horizont je jasně oddělený od narůžovělého blankytu nebe, listnáči tvořícími zdání hájků a lesíků. Nelze, než obdivovat s jakými jednoduchými výrazovými prostředky si tvůrce kompozice pozadí výjevu vystačil a vytvořil ten zdánlivý protiklad přebujelosti scény v popředí. Ano, vždy můžeme hovořit o dvou různých umělcích. O tvůrci scény v prvním a druhém plánu a tvůrci scény v třetím plánu – pozadím. Dva různé světy se tu ale potkávají ruku v ruce harmonicky. Velká a malá forma. Velké a malé divadlo. A v tom divadle se zrcadlí lopotná práce lidských rukou.

4.5. Srpen

Tapiserie *Srpen* z cyklu Alegorických měsíců

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: AVGVSTVS

pochází z let 1675 až 1685 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemans

dole je označena (bez značky B▼B, bez signatury tkalce)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 405 cm, šířka 320 cm

sbírký Pražského hradu, inv. č. HS 463

Stará síň

Měsíc *Srpen* jak jsme již poznamenali, je podobné kompozice, jako předchozí Červenec. Liší se ale především skupinou uprostřed, kde alegorická postava měsíce jakoby sedí a má šaty výrazně zlatavé, až do oranžové a červené přecházející, barvy. Její plášť je připentlený a na ramenu výrazně vlaje. Svoji královskou modří se pojí s drapérií a mašlemi, které jsou při horní girlandě jak u sloupu, tak u jednoho z amorků. Modrá barva, vždy skrze látku a mírně také skrze oblohu, je natolik výrazná, že konkuruje zelené barvě všech listů různých plodů nebo květin. Poukazem na latinské

pojmenování měsíce je postava stojící mladičké dívky, kterou *Alegorie měsíce*, dospělá žena upřeně na nás hledící, drží za ruku. Dívka není nikým jiným než vyjádřením vznešenosti a čistoty mládí, a současně ztělesněním míru. Byl to právě *Pax augusta* (*Mír Augustův*), který dokázal usmířit občanskou válkou zmítaný Řím (jakkoliv je jeho pojmenování novějšího data) po Caesarově pádu a Antoniově smrti. Nesmírná vznešenost míru, klidu a, záměrně zde volím slovo smíru, ve smyslu tolerance, harmonie, přímo čiší z tohoto alegorického obrazu. Zde není místo pro jediný náznak nesváru, nesvornosti, zloby a zášti. Zde je přírodou doprovázena lidská dokonalost – ideální svět. Vedle těchto idejí jsou všechny ostatní výrazové prostředky této tapiserie zcela konkrétní a předvedeny pozorovateli velice narativně. Zajímavé je, že obě dvě girlandy na pravé i levé straně dosti odpovídají rozvrhu girland z předchozího *měsíce Červenec*. Liší se jen v barevnosti některých plodin, listů a květů. Z květů si u této tapiserie, snad jen díky sytějším barvám, povšimneme, dole poblíž morčat a okurek, plnokvětých aksamitníků, zvaných afrikány (*Tagetes erecta*). A na rozdíl od předchozí tapiserie navíc i růžové květy Amarylisů (*Hippeastrum*).

Stále více se při pohledu na tapiserii a jejím detailnímu popisu nemůžeme zbavit dojmu, že celý horní, boční i dolní okraj středního motivu je v zásadě shodný. Zajisté to usnadňovalo práci tkalců.

Scéna v pozadí také navazuje na předchozí. Ale už na první pohled mají stromy odlišný habitus. Zatímco u *Července* jsou větve s listovím, jakoby vlnkově naznačené, tak zde jsou mnohem více realističtější; stromy, které jsou vytkány na pozadí výjevu měsíce *Srpna* jsou vpravdě mistrovským dílem manufaktury. Před nimi se na poli odehrává sklizeň obilí, snad v pravé poledne, kdy slunce je vysoko nad horizontem a krajina doslova žhne a obzor se vlní.

Vidíme ženu, která sklízí a vrší snopy a vzadu muže srpem sklízející obilí i drobný motiv hliněného džbánu a misky poblíž jednoho ze sloupů.

Při výčtu všech detailů, které tvoří kompozici alegorického měsíce *Srpna* nemohu nevynechat užití již osvědčeného motivu papouška na větévce u nohou ženské postavy a nově, hlavu delfína. Právě na delfínu, tak jak se v období baroka stylizovaně zobrazoval, sedí uvedená postava. My jej ale nemůžeme vnímat jako živočicha, ale jako základ pomyslné kamenné lavičky umístěné uprostřed sloupového altánu.

4.6. Září–Říjen

Tapiserie *Září–Říjen* z cyklu Alegorických měsíců

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: SEPTEMBER–OCTOBER

pochází z let 1675 až 1685 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemanse

dole je označena (B▼B, G. PEEMANS)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 405 cm, šířka 470 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 464

Jižní konec Široké chodby před Starou síní v Novém paláci

Dva podzimní měsíce mají kompozici podobnou těm, jako byly *Leden–Červen*. Tvoří ji nahoře zavěšená girlanda přidržovaná několika poletujícími amorky a doslova stékající po stranách přebohatými hrozny vinné révy dolů a uprostřed jsou v pavilónové architektuře, po jevištním způsobu umístěné, dvě ženské alegorické postavy, z nichž každá v ruce drží znamení zvěrokruhu. *Září* váhy a *Říjen* štíra. Kartuše nahoře je (podobně jako u kartuše měsíce *Srpna*) tvořená nápisem, jakoby měňavé červenomodré barvy, snad utkané ve snaze neopakovat předchozí barevnost jednotlivých nápisových kartuší, nýbrž ji invenčně oživit. V kartuši vytkáno označení tapiserie SEPTEMBER–OCTOBER.

Pod kartuší letí andílek, který se snaží přidržovat velký těžký hrozen révy vinné (*Vitis vinifera*) ať už bílé, ať už modré. Tento andílek (amorek) má zcela jinou barevnost draperie od všech ostatních. Draperie má totiž zářivě žlutou, téměř kanárčí barvu. Právě zlatavé, žlutavé a pleťové barvy jsou charakteristické pro tuto tapisérii. Tentokrát nahoře nejsou girlandy, ale festony, tvořené převážně ovocem a jen někdy velkou plodovou zeleninou. Jako např. velkým lilkem (*Solanum melogena*) a pukajícím vodním melounem – lubenicí obecnou (*Citrullus lanatus*). Základní rostlinou, která se výrazně uplatňuje jsou úponky révy vinné révy s hrozny, větévky mišpulí obecných (*Mespilus germanica*) ale též kdouloní obecných (*Cydonia oblonga*), a již u druhých tapisérií užívaných, slivoní švestky (*Prunus domestica*). Srdce pomologa jistě zajásá při pohledu na plodenství hrušní obecných (*Pyrus communis*), které mají buď velké, nebo drobné ovoce, dnes už téměř neznámých starých odrůd. Festony pokračují i po stranách. Zde ke slovu, na dosti výrazném místě, které na první pohled na sebe upozorní, zaujmou trojice zářivě žlutých plodů citronů (*Citrus limonum*). Vzhledem k zobrazenému ročnímu období je v pomyslném cviklu pod festonem, doslova

na schodu podia a pod sloupem, rozhozeno (po způsobu zátiší) několik lesních hub (*Fungi*). V protějším cviklu je žánrový motiv veverky obecné (*Sciurus vulgaris*) pochutnávající si na lískových oříšcích, ale to není jediné zvířátko, které nás na této tapiserii zaujme. Vždyť o kus dál, na velkém žíhaném melounu, sedí opička a tlapku natahuje po jedné z nejbližších hrušek. Ale jako přirozeně dovádivé a bystré zvířátko současně pokukuje po papoušku. Papoušek je uprostřed celé dolní kompozice. Umístěný je na bidélku a v pařátkách drží plod a další rozpukané plody jsou pohozené pod ním. Je to pěkný exemplář Ary (*Ara ararauna*; Lacépède 1799). Čili papouška oblíbeného druhu, který užívali při výzdobě interiérů a pro potěšení dětí i dospělých v lepších domácnostech, ať již aristokratických nebo měšťanských. Pravdou ale zůstává, že i někteří duchovní propadli kouzlu orientálních zvířat, stejně jako orientálních sloužících. A tak vedle opiček, papoušků, porcelánu, lakových prací, koření, se ty lepší domácnosti pyšnili černoušky coby sloužícími. Dvě hlavní alegorické figury jsou k sobě vzájemně přivrácené, přes to se ale na sebe nedívají. Kontakt mezi nimi není až tak úzký, zkrátka jsou to suverénní vládkyně jednotlivých měsíců. Jedna, *Září*, jak už jsme výše napsali, drží misky vah a druhou rukou přidržuje roh hojnosti přeplněný ovocem. Podzimní měsíc je tedy představen jako *alegorie spravedlnosti*. Druhá postava, v obdobné gestikulaci drží znamení štíra, a coby *Říjen* i košík s atributy svojí vlády. Košík je přeplněný plody kaštanovníku jedlého (*Castanea sativa*) a houbami, snad žampiony či jinými dary lesů.

Za těmito postavami přihlížíme popisně podané scéně sklizně vinné révy a přípravy vinného moku šlapáním v sudech. Domek, uprostřed otevřený, je vinařský domek, ve kterém tři muži ve velké kádi šlapou víno, které v nůších přinášejí jiní muži. Dále vidíme vinici tmavě zelené barvy, kterou tkadlec vymezil od horizontu a dobře ji rozpoznáme před košíkem alegorické postavy října. Překvapující je, že vinaři neužívají při sklizni tradičního prostředku a nástroje, kterým bývá vinný lis.

4.7. Listopad–Prosinec

Tapiserie *Listopad–Prosinec* z cyklu *Alegorických měsíců*

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: NOVEMBER–DECEMBER

pochází z let 1675 až 1685 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemans

dole je označena (B ▼ B, G. PEEMANS)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 406 cm, šířka 518 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 465

Jižní konec Široké chodby před Starou síní v Novém paláci

Poslední z řady *Alegorických měsíců*, které jsou ve sbírkách Pražského hradu jsou dva měsíce *Listopad* a *Prosinec*. Tak jako u ostatních shledáváme stejnou kompozici a výtvarné podání námětu. Girlanda zde ale není, protože ústředním motivem horní části se stává prověšený feston tvořený převážně zeleninou. Jak banální potraviny se staly výtvarně emociálního účinku v alegorické oslavě měsíců. Většina z nich by dávno zmrzla, ale protože jsou tou dobou uskladněné ve spižárnách, kuchyních, skladech a sklepeních, mohli se právě stát námětem pro rostlinnou výzdobu. A s dobovou vánoční hojností souvisí i bohatství zabitých zvířat po obou stranách. Symetricky zavěšené po způsobu majestátního festonu. Můžeme se jen obdivovat tvůrci kartonu a tkalců, jak suverénně pracovali s barevností, která je ve skutečnosti dosti odvážná, vždyť žluté barvy roušek amorků jsou náhle střídány veronesovskou zelení listů a plodů a vzápětí červení mašlí rouch a masa i krve zabitých zvířat. Tato výrazná červená barva na jedné straně je na druhé straně vyvážená po dvorském způsobu pro Francii nesmírně symbolické francouzskou královskou modří. A vznešenost této modré barvy dodávají vetkané stříbrné zlacené dracouny. Pokud je některá z námi dříve uvedených tapiserií uvedeného cyklu vpravdě imperiální, pak je to především alegorie *Listopadu* a *Prosince* a s okázalostí barevné kompozice jde ruku v ruce suverénnost tkalce při podání tak efemérního motivu jakými jsou snášející se vločky sněhu. Dvě ústřední ženské okřídlené postavy ztvárňující jednotlivé měsíce jsou zde tentokrát podány v nebývalém rozdílu. Vždyť alegorie *Listopadu* sedí na kentaurovi, který není nikým jiným, než symbolickým ztvárněním znamená zvěrokruhu střelce. Abychom s určením neváhali, drží mladý muž v ruce oštěp po způsobu velké střely s výrazným kovovým hrotem. Žena, která si napůl muže napůl zvíře osedlala, sedí jakoby v dámském sedle a přidržuje košík, ve kterém jsou vedle velkých bulv řepy a tuřínu i větévky mišpulí. Vždyť právě ony dozrávají teprve poté, co projdou prvními mrazíky. Druhá alegorická postava opět symbolizovaná a v rámci celého cyklu výhradně symbolizovaná okřídlenou ženou, tak pozdvihuje po způsobu delikatesy drobné lanýže. Nádobka ve které jsou umístěny, je nástolkem a právě vybrané pokrmy jako pomyslné cimélie při stolování se umísťovaly na drahocenné podnosy na nožkách ať už šlo o sladkosti nebo o slané či kyselé pokrmy.

Postava přidržuje za jeden z parůžků kozorooha, jasně sdělené znamení zvěrokruhu. Mezi postavami je na stylizovaném podiu s jedním stupněm vpředu reliéfně ozdobeným akantovým úponkem zátiší tvořené uloveným ptactvem i košíky sloužícími k jejich lapání. S jemností žen a dětí s rozmanitostí zeleniny s pomíjivostí sněhu s tím vším kontrastuje pro nás dnes možná příliš drsné zachycení loveckých trofejí. Všech těch zavěšených bažantů, koroptví, zajíců, sojek, pávů, jelenů, lišek, vlků a divočáků. Surovost zachycení jde tak daleko, že vidíme nejen rozpáraná břicha, vyhrzlé vnitřnosti, ale též krví podlité oči. V dnešní době přetechnizovaného světa si málo uvědomujeme, že podobné výjevy byly každodenní přítomností a nedílnou součástí všedních i svátečních dní. Téma parforsního honu, lovu, kuchyně a stolování to vše se promítá do kompozice této dvojice alegorických měsíců. Vzadu za pavilonem je jiný svět sic vzdálený vznešenosti a bohatství, ale svět opravdový. Tam venkované před vánočním půstem zabíjejí prase či divočáka, čemuž přihlížejí nejenom ostatní lidé, ale též dobytek a psi.

Scéna je na horizontu jasně ukončena stylizovaným podáním vesnických domků, chalup, plotů a snad i kostelíka či zámku s věží. I zadní plán velice obstojí v uměleckohistorickém vnímání této tapiserie. Vždyť zachycuje všední den venkovanů se vším, co k tomu patřilo. Nejde o žádné encyklopedistické idealizující hospodářství, ale o přesvědčivé zachycení jednoho vlámského zimního dne, tam někde v okolí Bruselu, Brugg, Antverp, Mechele a jiných měst, o které tak usilovali španělští i rakouští Habsburkové stejně jako francouzský král slunce.

Podobných tapiserií, replik a variací na Hradní tapiserie *Alegorických měsíců* je ve světě uchováno několik. Avšak ke všem zmíněným chybí ucelené informace, jako přesný počet kusů, nebo rozměry, inventární čísla, některá jejich umístění jsou obecnějšího charakteru. To vše je určeno pro další bádání.

V *České republice* na Ministerstvu zahraničních věcí v Černínském paláci je ucelená série o 6 kusech znázorňující měsíce Leden až Prosinec. Datována je do období let 1700–1710. Na jednom kusu (konkrétně měsíc Březen–Duben) v borduře je značka B▼B a signatura tkalce I. DE VOS.¹⁵⁶ V *Rakouské republice* v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni zůstala také uchována série o celkovém počtu 6 kusů. Zhotovena kolem roku 1700. Signováno tkalcem Davidem Leyniersem. *Švédské království* má ve své státní sbírce 10 kusů měsíců, které jsou signovány tkalci Ian van Leefdael, Reydams, David Leyniers a Geraert van der Strecken. Konkrétnější informace zatím neznámé. *Francouzská republika*, přímo Mobilier National v Paříži zaznamenává ve svém mobiliáři gobelín představující roční období a to Podzim od Charlese Le Bruna, datace vzniku gobelínu po roce 1664. *Italská republika*, konkrétně ve městě Milán v Castello Sforzesco je série dvanácti velkých tapiserií zobrazující měsíce v roce. Tapiserie byly utkány v letech 1508–1509, pod vedením mistra Benedetta, autorem předloh byl Bartolomeo Suardi zvaný Bramantino. V Italské republice ve Florencii konkrétně v Galleria degli Uffizi uchovány tapiserie znázorňující měsíce Březen, Duben a Květen. Ve *Spojeném království Velké Británie a Irska* na zámku Hever jsou tapiserie představující měsíce a roční období, pocházejí z Bruselu a zakoupil je roku 1903 na aukci v Paříži William Waldorf Astor. Více údajů nyní neznámo.

Opravdu jsou to jen kusé informace a zlomek veškerých podobných tapiserií a gobelínů, jejich podrobností jako současné umístění, rozměry, inventární čísla a další je určeno pro další objevení, srovnání a bádání.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Iodocus de Vos či jiný přepis jména Jodocus de Vos.

¹⁵⁷ SOTHEY'S 2000, 14–15; CALVO 2014, 75–87.

5. MODRÉ MĚSÍCE – SOUBOR DEKORATIVNÍCH GOBELÍNŮ

Grotesková motivika byla zásadně převzata z antických, respektive pozdně antických realizací, tak jak byly fresky v domech a palácích spojených s obdobím císařství a republiky postupně odkrývány v průběhu 14, 15. a 16 století. Recepce starých námětů a novátorským způsobem jejich skládání do nových celků poplatných ne již antickému stylu, ale novému křesťanskému stylu, ne již pohanskému, ale katolickému, vznikaly v prostředí užívaném papežským dvorem krásné místnosti.

Grotesky byly přímo předurčeny k tomu aby zaplnily prostory nově vzniklých síní, chodeb a lodžii. Řím papežů tak navazuje na Řím císařů. krásné příklady jsou dodnes dochovány v *Castel Sant'Angelo* kde bylo grotesek užito někdy na velice úzkých chodbách a jindy v prostorách, kde byli sice povětrnostními vlivy ničené, ale nemohlo být nádhernějšího výhledu z lodžie na krásné město. U nich se jasně odvolávali na to, co bylo nacházeno desítky metrů pod zemí. Pavel III. (1468–1549) byl velkým milovníkem takového umění, které se vyznačovalo hravostí a lehkostí formy.¹⁵⁸

Stejně tak, jak byl postupně odkrýván *Zlatý dům Neronův (Domus Aurea)*¹⁵⁹ a přibývalo stále více nálezů mozaik, štukových stropů a výmalb, tak byly tyto doslova archeologické nálezy uplatňovány při výzdobě nových renesančních síní. Zajímavé je, že grotesky postupně pronikají i na stropy nově zřizovaných sakristií právě přestavovaných římských kostelů. Ještě o nich stále nemůžeme hovořit jako o umění pompejanském, neboť Pompeje ještě nebyly odkryty, ale následně budou velmi často nazývány pompejskými.

Grotesky se doslova znovu zrodily, tak, jak se doslova znovu zrodila renesance. A začaly být hojně uplatňovány i publikovány. K tomu přispívaly popisy archeologických míst například od Benvenuto Celliniho (Vita, Florencie 1568), který píše o nádhře výzdoby starých grot a místností Neronova paláce. Mezi umělce, kteří okamžitě nově přijímali nově objevenou motiviku přináleželi Domenico Ghirlandaio (1449–1494), Pinturicchio (1454–1513), Perrugino (1446–1523) a Fillipino Lippi (1457–1504). To znamená umělci dekorující kapli Sixta IV. kolem roku 1480.

¹⁵⁸ BAINI/GIUSTOZZI 2003, 46–105, 126–157, 160–167.

¹⁵⁹ SEGALA/SCIORTINO 1999, 5–12, 32–33, 36–58, 51–74, 62–180.

Mě ale více zaujala tvorba Giovanni da Uddine (1487–1564), tvorba ve vatikánské lodžii. Na něj navazovala jedna z papežských komnat zvaná stance – dílna vedená Raffaelem Santi (1483–1520). Raffael byl nepochybný obdivovatel grotesek a groteskního umění v prvních dvou desetiletí 16. století. To už je kratičká cesta k Giulio Romanovi (1499–1546), neboť přeci on navazoval na Raffaela v papežských místnostech a lodžii od roku 1519. Jeho grotesky jsou sebevědomé a volně stylizované, lépe architektonicky stavěné. Co by ne. Raffael Santi byl malíř a Giulio Romano architekt a teprve potom malíř. Přírozeně Sacco di Roma v roce 1527 neznamená jen vyplnění svatého věčného města, ale otevírá cestu novému umění.¹⁶⁰ Současně se umění z Říma o to šířilo dál do zemí ovládaných císařem Karlem V. (1500–1558). Grotesky se více a více budou uplatňovat v Zápří při výzdobě sakrálních míst i světských.

Stále zůstává inspiračním zdrojem odkrývání *Domus Aurea*, než přijde období vědeckého zpracování nálezů spojené s osvícenstvím a čas velkých kompendií k nich doprovázených detailními nákresy, plány, rozkreslování. A tak po roce 1776 respektive 1786 v návaznosti na práce Niccolase Ponce (1746–1831) bude Evropa zaplavena nápodobami antických grotesek, o které se opře jak klasicistní, tak později empírové umění. Čas volných variací na antické téma, ale už bude navždy ztracený, protože bude nahrazený vědecky přísnou asketickou nápodobou.

I dnes zůstává poutavý příběh antických vzorů z prvního století před i po Kristu a jeho nápodoby z 15. a 16. století.

Nesnažím se ale grotesku zaměňovat s pompejským stylem. Chci jen zdůraznit oblibu těchto maleb u papežů v Římě (Sixta IV. (1414–1484), Lva X. (1475–1521) Klementa VII. (1478–1534) a Pavla III. (1468–1549).

¹⁶⁰ 5. května 1527.

Druhým, jistě ale ne významem, je cyklus *Modrých groteskových měsíců*, který se přímo pojí s českou královnou Marií Terezií (1717–1780). Nejedná se již o tapiserie, ale o gobelíny. Jejich námětem je dvanáct měsíců v roce a vznikly na objednávku Leopolda Josefa vévody Lotrinsko-Orleánského (1679–1729). Předlohu vytvořil malíř Dieudonné Coclet, činný v letech 1677–1743. Série přešla z majetku Leopolda Josefa, v rezidenci v Lunéville nedaleko Nancy, do rukou jeho syna Františka I. Štěpána Lotrinského (1708–1765), budoucího manžela Marie Terezie¹⁶¹, který jí tyto gobelíny věnoval svatebním darem. Dole jsou označené FAICTE A LA MALGRANGE. ENI a rokem vzniku. Prvních šest kusů má letopočet (měsíce *Leden až Srpen*) v rozmezí let 1728 až 1736 a zbylé jsou bez označení roku vzniku gobelínu.¹⁶²

Opět se dostáváme k Ludvíku XIV. (1638–1715), neboť manželkou majitele lotrinského vévodství Leopolda I. Josefa vévody Lotrinsko-Orleánského byla Alžběta Charlotte Orleánská (1676–1744), dcera mladšího bratra krále Slunce. Bratrem Ludvíka XIV. byl Filip I. vévoda Orleánský. Byl zakladatelem dynastie Bourbon-Orléans a za manželku pojal Henriettu Annu Stuartovnu (1644–1670), nejmladší dítě anglického krále Karla I. Stuarta (1600–1649) a jeho manželky Henrietty Marie Bourbonské (1609–1669), z jejich svazku byly počaty tři děti. Druhou manželkou Filipa I. vévody Orleánského se stala Alžběta Šarlota Falcká (1652–1722), z jejichž svazku se narodily tři děti. Nejmladším dítětem byla právě Alžběta Charlotte Orleánská. Přímá pokrevní příbuzná Ludvíka XIV. Osobnost a krása přinesly neteři Ludvíka XIV. Alžbětě Charlottě jedinečné místo na dvoře ve Versailles, ale pravděpodobně také v srdci krále.

Nádheru doby a panování Leopolda I. Josefa vévody Lotrinsko-Orleánského a jeho manželky Alžběty Charlotty Orleánské můžeme spatřit v zámku Lunéville, který byl jejich sídlem. I když zámek měnil své majitele a byl během let poničen několika požáry¹⁶³, i tak si zachoval něco z lesku a slávy z doby, kdy byl v držení příbuzné Ludvíka XIV. a lotrinského vévody.¹⁶⁴ Dokladem je renovace zámku a 3D rekonstrukce, která věrně zrekonstruovala pokoje a jejich vybavení za časů Leopolda I. Josefa a Alžběty Charlotty.¹⁶⁵ Například v bývalém velkolepém kabinetu vévodkyně na zámku Lunéville se dochoval propletený monogram Leopolda

¹⁶¹ BLED 2013, 14–22.

¹⁶² FRANZ 2014, 96–101; Müntz 1883, 4–104.

¹⁶³ 1719, 1739, 1759, 1789, 1814, 1849, 1961, 2003.

¹⁶⁴ FRANZ/ROZE/VÉRON-DENISE 2014, 6–23; FRANZ 2014, 96–101.

¹⁶⁵ FRANZ 2014, 114–119.

a Elizabeth Charlotty.¹⁶⁶ V malé kapli téměř zázrakem přežily dřevěné relikviáře s výzdobou ze slonové kosti. Dalšími uměleckými předměty jsou tři konzolové stoly s monogramem Leopolda I. Josefa vévody Lotrinsko-Orleánského.¹⁶⁷ Dřevěná krabička vévodkyně Alžběty Charlotty Orleánské, kde jsou vyřezány nádherné trofeje zbraní a znakem vévodkyně, nebo portréty či miniatury samotné vévodkyně, které maloval Pierre Gobert (1662–1744), či portrét od tohoto malíře malého Františka I. Štěpána Lotrinského ve věku tři či čtyř let s psíkem a opicí. Dochoval se také dopis z Lunéville vévody Leopolda I. Josefa adresovaný hraběti z Neipperg, vychovateli knížete budoucího Františka I. Štěpána Lotrinského na císařském dvoře ve Vídni, neboť jeho otcí záleželo na vzdělání svého syna a tak jej poslal do Vídně, aby zde dokončil své vzdělání. Korespondence pochází z 3. března 1724. Dochovaly se také dva dopisy vévodkyně Alžběty Charlotty. Jeden dopis je datován 8. srpna 1713 v Lunéville, druhý 1. srpna 1737.

Mnoho dalších takových pokladů zůstalo zachováno a jedním je právě i cyklus *Modrých groteskních měsíců*, které byly utkány v manufaktuře Malgrange Nancy. Série *Modrých groteskových měsíců* zaujme jak rozměrností jednotlivých gobelínů, tak zdánlivě stejnou a přitom se nikdy neopakující groteskovou výzdobou nesoucí lotrinský znak, monogram vévody Leopolda (proti sobě písmeno L pod korunkou) a název měsíce doprovázený příslušným znamením zvěrokruhu.¹⁶⁸ Dnes je ve sbírkách Pražského hradu celkem devět gobelínů z tohoto cyklu. V sálech Hradu, v depozitářích, nebo v restaurátorském ateliéru jsou měsíce *Duben až Prosinec*. V Rothmayerově sálu (přiléhajícím ke Španělskému sálu) je zavěšen nejrozměrnější z hradních měsíců; *Srpen*. Ale ten největší gobelín, znázorňující tři měsíce v jednom tkaném obrazu (*Leden, Únor a Březen*), zůstává nespravedlností historie od konce 19. století ve sbírkách vídeňského Kunsthistorisches museum.

¹⁶⁶ FRANZ/ROZE/VÉRON-DENISE 2014, 19.

¹⁶⁷ Jeden byl objeven v Itálii a další dva teprve nedávno. Dva zachovány v původním stavu, jeden upraven. Více informací není známo, neboť jsou stoly předmětem nového bádání a možné publikace.

¹⁶⁸ FRANZ/TRONQUART/COURBET/BOULANGÉ/JAJOUX/HENRY/MARCHAL/GUYON/FISCHER 2012, 40–45.

5.1. Leden–Únor–Březen

Gobelín *Leden–Únor–Březen* z cyklu Modrých groteskových měsíců

pochází z roku 1728 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

dole je označen (FAICT A LA MALGRANGE EN 1728)

vlna, hedvábí, výška 470 cm, šířka 1 390 cm

Kunsthistorisches museum ve Vídni

Nejrozměrnější z gobelínů cyklu Modrých groteskových měsíců je *Leden–Únor–Březen*. Tento gobelín byl utkán v období tří let 1725–1728. Gobelín byl utkán pro velký kabinet vévody Leopolda na zámku Lunéville. Gobelín byl přizpůsoben stěnám, pro které byl určen. Výška 470 cm byla definována podle rámce a výšky stěn místnosti.

Tyto tři měsíce jsou vetkávány do jednoho do šířky rozvinutého gobelínu. Každý z měsíců je personifikován zpodobněním ročního období v krajině a určen přípisem v kartuši v dolní borduře. Kartuše ve svém zrcadle navíc vedle již zmíněného určení měsíce nese alegorické zobrazení vystihující znamení zvěrokruhu. První je ležící figura vodnáře, druhé jsou ryby a třetí je beran. Bordura, která je na všech čtyřech stranách gobelínu nahoře a dole opticky širší než po stranách. To je opravdu jen klam oka, protože svislé části bordury jsou podány po způsobu zavěšených festonů a tudíž mají splývavé svislé uspořádání. Zatímco horní a dolní bordury jsou rozvinuty především akantovou rozvilinou doprovázenou tu páskovým ornamentem tu květinami a ovocem a především již zmíněnými kartušemi. Kartuše jsou navíc zdůrazněny sedícími postavami, ta prostřední se znamením ryb je doprovázená dětmi na delfinech. V pozadí dětí, tritonů jsou listy orobince. Motiv rákosí je tu a tam vetkán pro zjemnění přechodů volutové akantové ornamentiky v páskový dekor. Horní bordura podobně symetricky uspořádaná má ve svém středu alianční znak doprovázený dvěma heraldickými orlicemi s korunami na hlavách a zavěšenými kříži. Heraldická motivika odpovídá povaze znaku užívaných Lotrinskou dynastií. Gobelín, který je ve Vídni, se ale od ostatních odlišuje tím, že jeho znak je právě alianční, takže je tvořený dvěma erby, které (zde ale pracuji

s preprodukcemi) určují: jako alianční znak Alžběty Charlotty Orleánské a Leopolda Josefa vévody Lotrinsko-Orleánského.¹⁶⁹

Podklad obou erbů tvoří kartuše se zavěšeným řádem zlatého rouna nahoře ozdobená klenotem po způsobu vévodské koruny a podložená hermelínem. Po stranách orlic jsou prapory a zbroj po způsobu trofejí. Další kartuše umístěné vždy nad těmi dolními mají emblematickou, kterou ovšem nejsem schopna jasně identifikovat, protože pracuji s publikovanými fotografiemi.¹⁷⁰ V rozích bordury jsou nahoře oválné kartuše s monogramy lotrinského vévody Leopolda I. Josefa a zcela dole také v rozích dvě postavy, které můžeme chápat jako alegorie vlády na moři a na souši, protože ta, která je u všech gobelínů celého cyklu vždy vlevo je sedící muž v červeném plášti s trojzubcem v ruce a troubící na mušli. Tak jak jsme zvyklí při zpodobnění Neptuna a Tritona. Ta postava protější v pravém dolním rohu je také u všech gobelínů stejná a není nikým jiným než božstvem války snad Martem nebo Pallas Athénou. Rozhodnout se je těžké, protože způsob zobrazení obličeje a náprsního štítu zbroje nám svazuje úsudek. Tak jako tak obě postavy jsou zachyceny po způsobu vládců, suverénů. Snad též s poukazem na vodu a zem, což dává další skryté významy pokud si uvědomíme, že celá část svislé bordury je také u všech gobelínů shodná a jsou zde na roušce zavěšené vpravo hudební nástroje a vlevo vojenské zbraně. Jako kdyby levá strana byla vyhrazena přírodě a míru a pravá strana lidem a válce.

Vlastní obrazové pole lze též užívat označení zrcadlo gobelínu v něm přísně symetricky rozvržené. Uprostřed je fiktivní průhled do volné krajiny, který je obdobně doprovázený po obou stranách. V každém z těchto výjevů rozpoznáváme vždy jeden strom, který má proměnlivý vzhled olistění vzhledem k roční době. To, co je zde na prvním gobelínu (*Leden–Únor–Březen*), následuje i na dalším a tak je vytvořena kontinuita v zachycení jednotlivých ročních období. Výhled je orámován fiktivním trelážovým obloukem a v dolní části římsou na dvou ankonách s jakoby reliéfy. Zvláště ten prostřední výjev je zdůrazněný nápodobou reliéfní výzdoby ve zlatavém tónu ne nepřipomínajícím zažloutlou štukaturu. Tak jsou jednotlivé výjevy v podstatě velkými půlkruhovými okny a tyto výjevy se stávají zadním plánem celé ornamentální ornamentiky v předním plánu. Ornamentální povaha ostatní výzdoby

¹⁶⁹ Konkrétně pracuji s fotografií *Premiere piece de la tenture des Mois grotesques* (janvier, février et mars) Kunsthistorisches Museum Vienne na straně 41 z publikace FRANZ/TRONQUART/COURBET/BOULANGÉ/JAJOUX/HENRY/MARCHAL/GUYON/FISCHER 2012.

¹⁷⁰ Konkrétně pracuji s fotografií *Premiere piece de la tenture des Mois grotesques* (janvier, février et mars) Kunsthistorisches Museum Vienne na straně 41 z publikace FRANZ/TRONQUART/COURBET/BOULANGÉ/JAJOUX/HENRY/MARCHAL/GUYON/FISCHER 2012.

zrcadla je zjevná, přehledně a symetricky rozvržena a vytkána na blankytně modré půdě, která ostatně vtiskla souboru gobelínů výstižné pojmenování. Povaha vši té nádherné ornamentiky je v podstatě ještě stále renesanční. Tvořená ovály, které jsou olemovány po způsobu probíjených kartuší, právě probíjený pozdně renesanční ornament je nedílnou součástí horizontál v tomto gobelínu, které tu a tam meandrovitě se mění ve velký páskový dekor. Mezi těmito základními pásky jsou různě rozmístěné, vždy ale se snahou po symetrii a zrcadlovém uspořádání další výzdobné motivy, které tvoří samotnou grotesku. Ta jako kdyby vycházela z tradice pozdně antických maleb a štukové výzdoby přetavené v renesanční ornamentiku a znovu se uplatňující v době přechodu vrcholného baroka do pozdní fáze zvané rokoko.

V oválných výjevech jsou žánrové venkovské náměty, jakými jsou rodina ohřívající se při ohni nebo lidé bruslící na zamrzlé vodní hladině anebo také venkované při orbě na poli a sázení ovocných stromků. Mezi těmito bukolickými náměty je pak nepřeborné množství nejrůznějších sfing, hermovek, atlantů, nezbedných amorků, masek a maskaronů, trojnožek s vykuřovadly, delfínů s tryskajícími vodotrysky, mís po způsobu pochodní, opic, opiček, ptáčků a zavěšených girland, festonů, rohů hojnosti, ale též drobných motivů, jakými jsou například v zobáček letících ptáků větévky, kteří by v nejbližších květinových a ovocných koších chtěli stavět svá hnízda.

5.2. Duben

Gobelín *Duben* z cyklu Modrých groteskových měsíců

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: AVRIL a znamení zvěrokruhu býk

pochází z roku 1730 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

dole je označen (FAICTE A LA MALGRANGE. EN 1730)

vlna, hedvábí, výška 470 cm, šířka 670 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 473

Klínová chodba

Měsíce *Duben*, *Květen* a *Červen* byly utkány do soukromých komnat vévodkyně Alžběty Charlotty Orleánské. Měsíc *Duben* je gobelín, který se zdá být ve své ornamentice na první pohled subtilnější než všechny ostatní, můžeme se jen obdivovat tvůrci předlohy i tkalců, jak křehkou jemnou iluzivní architekturu celého rozvrhu grotesky vytvořili na ploše středového zrcadla po způsobu obrazu. A chceme-li

vnímat toto tkané umělecké dílo tímto způsobem, pak doslova obrazu rámu (v borduře) s průhledem do dalšího obrazu (krajinné výjevy). Právě ve vrstvení jednotlivých plánů je poutavost celku. A celek se u cyklu *Modrých groteskových gobelínů* rozpadá na řadu drobných motivů. Které ale ne vždy mohou samostatně obstát v hodnocení umělecké povahy. Zkrátka pokud bychom z tohoto gobelínu vyřízli některé segmenty výzdoby, pak bychom shledali pravou podstatu tohoto tkaného umění tj. že jako detail neobstojí, ale jako celek je vynikající. Soustředíme-li se na střed kompozice, tak opět vidíme treláž, po které se pne rostlina a před kterou je po volné půdě rozhozeno několik jarních květů včetně lilí a tulipánů. Jiné květy jsou ve vázách po stranách. Treláž dále pokračuje půlkruhovými okénky, nad kterými je pomyslné ažurové kladí ozdobené palmetami nesené karyatidami – dvojicemi mužů a žen. Nástavec treláže je oblamující se a uprostřed po způsobu segmentu oblouku vystupující a na vrcholku nesoucí mísu přizdobenou akantovým listovím a přeplněnou květy. Tato mísa, či vlastně váza je součástí květinové girlandy prověšené mezi úponky postranní dekorace. Po obou stranách treláže s výjevy do hornaté krajiny s bukolickými výjevy zahradních prací jsou vysoké a štíhlé postavy symbolicky doplňující celkovou alegorii měsíce *Dubna*, kde mladý muž oblečený po antickém způsobu imperátora drží za roh býka ověšeného květy a žena klidně stojící a zahalená v draperii přidržuje rozkvetlou větévku. Kolem je rozvržena groteska se zavíjejícími se pásy, volutkami, velkými palmetami a po stranách i kandelábrovými motivy nasazenými na volutou ohraničených soklech.

Výzdobu pak dotvářejí zavěšené trofeje (luk, toulec se šípy a jiné). Po stranách středového maskaronu vystupujícího před rozevřenou zavíjenou kartuši, dále pak kentauři s dětmi (že by snad poukaz na dětství Herkulovo?), květy narcisů ve vysokých vázách a různé další postavičky přidržující soklíky, na kterých jsou umístěna vykuřovadla, ale také po kterých jdou nezbední satyrové s výrazem drobných d'áblů. To vše doprovází dva pávi a jiní ptáci po stranách. Píšeme-li o ptactvu, dodejme ještě, že u většiny gobelínů tohoto cyklu, které jsou rozvinuty do šířky, nikoli do výšky tak, jsou v rozvilinách bordury užiti ve výzdobě také papoušci.

5.3. Květen

Gobelín *Květen* z cyklu Modrých groteskových měsíců

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: MAY a znamení zvěrokruhu bliženci

pochází z roku 1732 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

dole je označen (FAICTE A LA MALGRANGE. EN 1732)

vlna, hedvábí, výška 471 cm, šířka 717 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 474

Klínová chodba

Měsíc Květen je pojednán odlišně od přechozích a tato zásada, že každý měsíc je individuálním zpřítomněním platí pro celý cyklus. Tak jako co bordura u nejrozměrnějšího gobelínu (*Leden–Únor–Březen*) i následujícího (*Duben*), tak i zde zůstává v podstatě stejná. Středové pole tkaného obrazu je zde podáno po způsobu horizontály s třemi oblouky fiktivní treláže. Ten prostřední je největší a prorostlý bohatě kvetoucími růžemi. Ty postranní jsou pak převýšené, úzké s vloženými vrcholně barokními palmetami, jakoby převzatými ze způsobu soudobé úpravy parterů zahrad. Treláž je po obou stranách podpírána hermovkami vyrůstajícími z probíjeného ornamentu. Nad hlavami mají svazky jarních květů, snadno rozpoznáme, že se jedná o kosatce (*Iris germanica*), od nich se do stran rozvíjejí volné palmety s vloženými klásky na kterých jsou sedící volavky u nichž poletují motýlci. Střed mezi těmito k sobě obrácenými ptáky tvoří nástavec z páskového dekoru s ženskou hlavou uprostřed a prověšenými rouškami. Po stranách nad menšími výklenky treláží jsou na stuhách zavěšená vykuřovadla, na kterých se nezbedně houpají satyrové. V trelážové architektuře uprostřed podpírané řadou nahých ženských hermovek ať už s křídly či bez nich jsou zavěšené vojenské a hudební trofeje. Pod nimi jsou trojnožky s vykuřovadly, u nichž jsou po dvojicích postavy možná převzaté námětově z antické mytologie či starozákonních příběhů. V prostředním výjevu, který nás přivádí pod korunu košatého stromu s čerstvým zlatavým olistěním a květy a na kterém sedí pták snad symbolizující prchavé štěstí se prochází dvojice muž a žena jistě poukazující na lidskou lásku spojenou s tímto ročním obdobím. V dolním pásu se pod treláží uplatňují dvě sfingy a putti s věnci na hlavách a ženy s dětmi a zcela pod nimi v borduře je měsíční znamení charakterizující dané období – bliženci jako dvě děti s motýlími křídélky.

5.4. Červen

Gobelín *Červen* z cyklu Modrých groteskových měsíců

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: IVNI. a znamení zvěrokruhu rak

pochází z roku 1733 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

dole je označen (FAICTE A LA MALGRANGE. EN 1733)

vlna, hedvábí, výška 471 cm, šířka 421 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 475

Depozitář

Červen je druhý nejmenší z groteskových *Modrých měsíců*. Předstihuje ho pouze *Září* se svou šířkou 381 cm. *Červen* má borduru shodnou s předchozími i následujícími měsíci. Jen v ní chybějí papoušci. Znamení zvěrokruhu v dolní kartuši je rak obrácený hlavou a klepety napravo. Nad ním je na roušce určení měsíce stručným nápisem IVIN. Vše tedy v borduře zůstává stejné, jak alegorické postavy v dolních rozích (Neptun či Triton, Mars či Pallas Athena), tak kartuše s monogramy vévody Leopolda a uprostřed majestátní znak lotrinské dynastie. Co se ale výrazně mění, je charakter trelážové architektury fiktivních průhledů do volné krajiny. Námětem jsou zde venkované při stříhání ovcí, sklizni a muži při cestě s vědry vody na ramenou. V prostředním výjevu se zmíněným nosičem vody je starý strom jehož některé větve jsou olistěné a jiné již suché. Nad prostřední z treláží jsou k sobě zrcadlově přivrácené voluty na nichž stojí amorek s motýlími křídélky a na hlavě s chocholem ze stylizovaných listů a klasů po způsobu palmety. Po stranách jsou na horizontálních pomyslných bidélkách dva ptáci, nad nimiž poletují motýli s dlouhými tykadly. Postranní treláže jsou také opatřené volutovými nástavci a nahoře zdůrazněné pomyslnými mušlemi jejichž podání hloubky je nesmírně přesvědčivé. Přes mušle se táhne květinová girlanda od rukou chlapecké postavy prostředního amorka až k rukám dvou satyrů, kteří jsou po stranách po způsobu hermovek. Z jejich hlav vyrůstají koše přeplněné ovocem, nad nimiž se táhnou úponky s plody. Motivy stylizovaných obilných klasů jsou užity také na vrcholcích kompozic po způsobu volných palmet. V prostřední části jsou po stranách tohoto gobelínu satyrové, staří muzíci s kopytky, kteří si čtou v knihách, které jsou opřené na pultících vyrůstajících ze zad jiných mužů, kteří před nimi stojí. Bájně bytosti jsou zde na grotesce po groteskním způsobu satiricky podány, takže mají na očích brýle. Od tohoto drobného

pitoreskního motivu přejdeme k dolní části gobelínu, která je neméně zajímavá půlkruhovým podáním středního okénka s výhledem do krajiny, kde zaujmou sfingy, ale také další satyrové jakoby podpírající střední část treláže a bezděčně si při svém úkolu naříkající a stydlivě zakrývající si své dlouhé uši. Lehkost celkové výzdoby je hravá svěží nápaditá a především s využitím mušle a volutových pásků v nástavcích treláže výrazně poplatná baroknímu umění a již téměř oproštěná od manýristického výraziva.

5.5. Červenec

Gobelín *Červenec* z cyklu Modrých groteskových měsíců

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: IVILLET a znamení zvěrokruhu lev

pochází z roku 1734 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

dole je označen (FAICTE A LA MALGRANGE. EN 1734)

vlna, hedvábí, výška 486 cm, šířka 631 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 476

Klínová chodba

Zatímco vnější rám měsíce *Července*, bordura, zůstává stejný jako u předchozích měsíců (*Duben*, *Květen*), tak vnitřní ornamentika se výrazně proměňuje středním pásem fiktivního sloupoví uprostřed projmutého po způsobu exebry, čili výklenku jehož archivolta je tvořena treláží obtěžkanou různými plody převážně dýněmi s úponky. Střed této treláže má zavěšený střepec a po stranách na stuhách jsou prověšené festony tvořené převážně ovocem. Vnitřek pomyslné exebry tvoří okno s výjevem do krajiny, kde pod vysokým stolem je muž v zápase se lvem. Boj ale není nijak dramatický, přesto věříme, že mladík vyhraje, vždyť poblíž je i kyj. Naší otázkou je, zda námět svým motivem čerpá z antické mytologie (Zápas Herakla s nemejským lvem) nebo starozákonní příběh (Daniel v jámě lvové).

Znamení lva je také v kartuši bordury coby zpřítomnění znamení zvěrokruhu. Architektura sloupoví je tvořena jednoduchými štíhlými toskánskými sloupky s výrazně naznačeným stínem. Mezi sloupky jsou tu a tam prověšené roušky a zavěšené ovoce a květiny. Dále zde stojí hudebníci hrající na nejrůznější nástroje – šalmaje, bubny, píšťaly a jiné. Pod sloupovím jsou dvě obdélné, svými rámy strohé kartuše v podstatě obdélná pole s výjevy venkovanů při sklizni obilí, senoseči a odvážení usušeného sena.

Před půlkruhovým oknem uprostřed kompozice je podium s výraznou podlahou rytmizovanou pomyslnou dlažbou střídajícími po způsobu šachovnice červené a nazelenalé barvy. Pod podiem je také výjev, kde je v květinovém věnci pár venkovanů s hráběmi a ve slaměných kloboucích odpočívajícími v sedě na trávě. Muž ženě podává jablko. Výjev není žádná alegorie, nemá v sobě ani skrytý sexuální podtext, je to prosté zobrazení selské idylky. Horní část je tvořena květinovými košíky umístěnými na vrcholcích páskových ornamentů navzájem se proplétající, ať už v měkkých křivkách připomínající voluty nebo v pravoúhlých připomínající rámečky, skrze které se jako pomyslnou treláží pnou plodiny jako jsou vikev a hrášek. Po stranách pak sedí ženy a každá má jiný atribut vesměs se vážící ke tkalcovství. A tak vidíme přadlenu navíjející hedvábné nitě na člunek, stejně tak jako jiné mladé ženy u jejichž nohou jsou děti. Poblíž na vrcholcích stylizovaných váz naplněných ovocem sedí opice pochutnávající si na plodech a nezbedně se natahující k ženám. V samotných horních rozích doslova ve cviklech jsou pak poletující motýli. A při horním okraji po stranách středového maskaronu ozdobeného lambrekýnovou palmetou také poletují ptáci z nichž jeden má v zobáčku větévku. Příroda je na tomto gobelínu podána také žertovně. Zcela dole jsou po stranách výjevů s odpočívajícími sedláky opice natahující se po ptactvu; dobře rozpoznáme papouška s pestře zbarveným peřím, stejně tak sovu. Žertovnost a odvážná zkratka pak vrcholí motivy velkého šneka s ulitou a ještě zábavnější je stylizovaný bourec morušový, kterého nemůžeme chápat nijak jinak než jako poukaz na hedvábí v přímém vztahu k přadlenám, bez nichž by nebylo mistrů tkalců v manufaktuře na zhotovování gobelínů.

5.6. Srpen

Gobelín *Srpen* z cyklu Modrých groteskových měsíců

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: Aoust. a znamení zvěrokruhu panna

pochází z roku 1736 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

dole je označen (FAICTE A LA MALGRANGE. EN 1736)

vlna, hedvábí, výška 472 cm, šířka 847 cm

sbírký Pražského hradu, inv. č. HS 477

Rothmayerův sál

Měsíc *Srpen* je v rámci cyklu *Modrých měsíců* ve Sbírkách Pražského hradu ten nejrozměrnější. Jeho úctyhodná šíře 847 cm jej přímo předurčuje k zavěšení v prostoru kde vynikne jeho majestátnost. Proto je zavěšený v Rothmayerově sále v předsálí Španělského sálu. V rozměrech ho předstihuje pouze ve Vídni uložený první z cyklu *Leden–Únor–Březen*.

Modrá barva tohoto gobelínu je sytější než u ostatních. Není to blankytná modř ani sytá francouzská modř už ani vůbec pruská modř, spíše celestýnská modř. Vnímavější pozorovatel si všimne, že v horní části bordury je výjimečně užito motivu čabraky. Nad kterou je košík s ovocem. Ale to je tak asi jediný výjimečný motiv v rámci výzdoby bordury. Dole uprostřed je opět po stranách volutově zavínutá kartuše, která má motiv znamení zvěrokruhu panny poukazující na nápisovou pásku zavěšenou nad ní, kde je vytkán nápis měsíce. Nad oblamujícím se soklem je rozvržena symetrická fiktivní architektura po způsobu navzájem propojených pásků s trelážovým pavilonem uprostřed. Ten je velice zajímavý svou konstrukcí zčásti tvořenou sloupky s drobnými volutovými hlavicemi a pilastrů s kanelurami. Dole podepřený volutami ukončenými lvími maskami. Na nich jako na pomyslných konzolách stojí pištcí a trubači – mladší a starší muž. Nad nimi je obdélné kladí z něhož vyrůstá nástavec po způsobu prolamované kupole a ta je jako treláž popnuta rozkvetlými úponky. Nad touto květinami přeplněnou kupolí je již pouze váza s bachratým tělem. Překypující květy, ovocem i klasy. Po stranách je téměř arabeskovým způsobem rozvedena efemérní grotesková výzdoba odpovídající tvarosloví užívanému po roce 1700. Ozvěnou toho nejvyššího barokního umění jsou též masky (hlavy) přizdobené čabrakovými palmetami. Středním výjevem ve fiktivním průhledu skrze trelážový pavilon je pohled do volné krajiny přistíněné starým vysokým stromem. Zahledíme-li se na všechny ty útky kolmé na osnovu rozpoznáme, že na světloence modrém obzoru je naznačený lehký deštík, snad letní náhlá přeháňka, snad se blížící se bouře, která zastihne venkovany po stranách výjevu, kteří odložili své zemědělské nástroje. I zde v tomto pavilonu je tak jako u měsíce předchozího (*Červenec*) zajímavě ztvárněna podlaha ze střídajících se kruhových terčů a dvojhlavých orlic. Nad touto dlažbou jsou po obou stranách pavilonu dva půlkruhy treláží popnuté květinami které se ne vždy ve vysoké barokní kultuře zobrazovaly s takovou naléhavostí podání jako vidíme zde, jsou to svazky stuhou propojených nebo přepásaných květů polních máků, chrp a klasů obilí. Kombinace základních barev červené, modré a žluté je neobyčejně působivá a letní den žhnoucí a současně náhle svlažený dostává zcela jiný rozměr

a je zpřítomňován i dalším detailem se kterým si ale ne vždy můžeme snadno poradit v rámci interpretace. Tím motivem jsou velké, jakoby perly nebo průsvitné koule posazené na mušlích, za kterými jsou děti, které je také ale menší drží. Že by šlo o vyjádření kapek vody? Nebo o zpřítomnění ranní rosy a vláhy? Nebo dokonce o zmrzlý ledový déšť, kroupy?

Pod těmito záhadnými motivy jsou další půlkruhové pohledy na polní práce a ještě více pod nimi pak z dlouhých úponků přidržovaných groteskně podanými chlapci jedoucími na kozlíku a lvu ukončených velkými listy s žilnatinou. Jako kdyby některá z velkých fazolí začala klíčit a objevily se první klíční lístky, ale zde z nich náhle vystupují další rozverné děti snad satyrkové. Toto drobné božstvo se váže ke kouzlům a tajům přírody, jejichž poctou je celá grotesková výzdoba tohoto gobelínu, jak dokládají postavy po stranách, které sedí ať už mají u nohou snopy, v náručí snopy obilí a v ruce srp a nebo sedí na oblacích a v ruce drží harfu. Klidné spojení bohyně úrody Céres s bohem Apollonem vytváří prvotní harmonii přírody stále více se ztrácející se činností člověka. Z ostatní výzdoby gobelínu ještě připomeňme malé sfingy s dlouhými ocasy a ženskými i mužskými hlavami. Stejně jako kolibříky snažícími se přizivit na nektaru květů.

5.7. Září

Gobelín *Září* z cyklu *Modrých groteskových měsíců*

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: SEPTEMBRE. a znamení zvěrokruhu váhy pochází z let 1728 až 1736 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

vlna, hedvábí, výška 482 cm, šířka 381 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 478

Klínová chodba

Nejmenší gobelín z cyklu *Modrých groteskových měsíců*, představuje v alegorickém podání měsíc *Září*. Jeho kompozice je rozvinuta na výšku. Bordurový rámeček je stejný jako u měsíce *Června*. V zrcadle uprostřed je půlkruhově ukončené fiktivní okno s průhledem do krajiny, kde jsou uprostřed dva staré stromy s kmeny spletenými do písmene X s olistěním měnící se barevností odpovídající ročnímu období. Po stromech se pne vinná réva, jejíž hrozny odstřihávají vinaři a ukládají je do nůší. Tento krajinný motiv s námětem roční (měsíční) práce pokračuje po obou stranách

orbou na polích a setím ozimu. Pod ornamentální treláží ukončeným oknem kde je uprostřed maskaron, jsou v soklu užité motivy květinových rozvilin masek a různých zvířat po způsobu basreliéfu, ze zvířat zaujmou například slon, jelen, osel, kuň a možná pelikán.

Nad výjevy polních prací jsou vždy mezi trojnožkami na které dosedají stylizované hudební lyry prověšené látkové baldachýny pod kterými sedí velcí papoušci, baldachýny jsou nahoře obtěžkány přemírou různých plodů – dýní, tykví melounů broskví i hroznů vinné révy. Ještě více nad nimi je horizontála vlastní treláže s ažurovou geometrickou latkovinou přizdobenou maskarony z nichž jsou prověšené roušky. Roušky se stávají hlavním námětem dvou horních částí výzdoby, kde jsou po způsobu kandelábru polopostavy mužů, kteří místo rukou mají ovoce a nad jejichž hlavami vyrůstají dva rohy hojnosti. To vše je doplněno právě zmíněnými rouškami zavěšenými z akantových volut, uprostřed kterých žhnou pochodně, nad stylizovaným kouřem jsou rozvinuty páskové dekory jdoucí ke středu kompozice, kde nechávají vyniknout vázy s dvěma ornamentálními uchy. Váza je přeplněná plnokvětými růžemi, listy, úponkovými rostlinami, ale i pro tento měsíc již méně typickým tulipánem. Pod vázou po obou stranách jsou fantaskní postavy včetně hudoucího satyrka.

Páskový dekor pokračuje i při samém okraji kompozice, kde jsou umístěny přesýpací hodiny. A pod nimi dva chlapi v rouškách rozdmýchávají oheň ve vykuřovadlech. Celková kompozice tohoto do výšky rozvinutého gobelínu dává vyniknout spojení páskového ornamentu a prověšení roušek v subtilním symetrickém rozvržení a je poplatná vrcholnému baroku tak jako ostatní gobelíny této série.

5.8. Říjen

Gobelín *Říjen* z cyklu Modrých groteskových měsíců
v nápisové kartuši dole uprostřed označen: OCTOBRE a znamení zvěrokruhu štír
pochází z let 1728 až 1736 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy
vlna, hedvábí, výška 482 cm, šířka 500 cm
sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 479
Restaurátorské dílny na Pražském hradě

Kompozice gobelínu s námětem měsíce *Října* je rozvinuta do pomyslného čtverce. Bordura odpovídá všem ostatním, především té, která byla užita jako rámeček na gobelínu

Červenec i té, která je užita v následujícím měsíci *Listopadu*. A tak je dole užito měsíčního znamení zvěrokruhu štíra. Střed opět tvoří pomyslné půlkruhem ukončené převyšené okno v jehož centru jsou zpodobněni při práci zemědělci a ovocnáři. Sklízají ovoce a sypou jej do kádí, kde jej lisují. Nad obloukem je treláž zcela popnuta vinnými ratolestmi se zavěšenými hrozny. Tíhu ovocné treláže pomáhají nést dvě ženské figury po způsobu karyatid, které nad hlavou přidržují rozevřené oblamující se kladí. Jsou umístěné na drobných soklicích přizdobených maskarony, které vyrůstají z volutových pásků dávajících lehkost této v podstatě manýristické architektuře.

Střed mezi oběma volutami tvoří horizontálně rozvinutá kompozice vojenských trofejí, kde jsou přilby s chocholy i přilby s figurami draků, kopí, meče, štíty, kyrusy a jiné. Nad treláží vyrůstá uprostřed lambrekýnový dekor, nesoucí ovocný koš. Po stranách jsou pak další koše s ovocem a festony a v horních rozích potom gryfové na jejichž zádech jedou putti. Pod gryfy jsou zavěšené lucerny ještě níže pod nimi oválné medailony s hlavami imperátorů a látkové baldachýny kryjící ženské postavy, které nesou atlanti s široce rozevřenými rukama i nohama. Doprovázejí po obou stranách zavěšenými ovocnými festony. Mezi ženskými postavami a karyatidami při prostředním oknu jsou po způsobu tabulí dva výjevy z venkovských prací odpovídajících měsíci říjnu.; sběr a skladování ovoce. Nad nimi jsou dvě stylizované jakoby tepané puklice, z nichž vyskakují chrti. V zoomorfní výzdobě ještě zaujmou různé druhy ptactva, snad volavek a hojné užití hadů.

Kompozice tohoto gobelínu se dá rozdělit do tří základních částí. Horního horizontálního pásu sevřeného gryfy s putti, kde se především uplatňují košíky s ovocem, dále střední části v podstatě manýristického okna s efemérní architekturou a zbylých postranních částí se svisle komponovanou groteskovou výzdobou odvozenou od kandelábrové motiviky.

5.9. Listopad

Gobelín *Listopad* z cyklu Modrých groteskových měsíců

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: NOVEMBRE a znamení zvěrokruhu střelec pochází z let 1728 až 1736 a byl utkáán v lotrinském Malgrange u Nancy

vlna, hedvábí, výška 489 cm, šířka 521 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 480

Depozitář

Do šířky rozvinutá kompozice měsíce *Listopadu* má základní vzhled bordury totožný s gobelínem s námětem předchozího měsíce *Října*, jen dole v kartuši uprostřed je pod nápisem vetkaným v prověšené roušce název měsíce v nápodobě reliéfní výzdoby znamení zvěrokruhu střelec. Tak jako u jiných gobelínů tohoto cyklu, základní modrá barva půdy (pozadí) dává vyniknout červené architektuře pomyslného trelážového okna. Zde, v rámci užitého umění vpravdě můžeme mluvit o malé dekorativní architektuře v původním slova smyslu převzaté z německého „*die kleine Architektur*“.¹⁷¹

Uprostřed je opět do výšky provedené půlkruhové okno s ostěním zdůrazněným efemérní sloupovou architekturou přidržovanou nahými mužskými postavami vojáků v přilbicích. Nahoře je ostění prolomeno kruhovým otvorem a nad tímto okulem je rozvedena architektonická příčka v podobě nezvyklého nástavce tvořeného vysokým štíhlým obeliskem posazeným na soklu. Po stranách je architektura zakryta bohatou zelení stylizovaných smokvoňových větví s fíkovými plody. Ze středů ostění tohoto okna vyrůstají dvě horizontály kladí rytmičky zdůrazněných v pravidelných rozestupech stylizovanými triglyfy (ale bez žlábků) se zavěšenými trojicemi mutuli. Toto kladí je zčásti při vnějším okraji podpírané projmutými konzolkami a při okně stojícími satyry. Námětem pro výjev v okně se stala krajina se starým stromem a domy naznačené vesnice či hospodářstvím, kde jsou při orbě a setí na poli zachyceni sedláci.

V kartuších zavěšených po stranách jsou ženy mlátící a předoucí len či kopřivy, jako příprava pro tkaní při dlouhých zimních večerů. Rozverná povaha výzdoby tohoto gobelínu snad odráží dobu před vánočním půstem. I proto je u paty kandelábrových trojnožek použito nevšedního motivu zalomené hermovy s mužským tělem na jehož vousaté hlavě je umístěna biskupská mitra, nebo mořských koníků, jejichž horní část těla má vzhled mladých chlapců přidržujících v náručích veliké vázy nad nimiž je zavěšený z výše zmíněného kladí maskaron s rouškami.

Ještě výše v kompozici zaujmou nezbední psíci a veverky, či okřídlení koně (*Pegas*), a zcela nahoře pod horní bordurou uprostřed po stranách obelisku dva satyrci držící v rukou ulomeného ptáčka a zajíčka s rozpáraným bříškem, vedle nich jsou

¹⁷¹ Toto označení se dříve používalo pro různé skříně, dveře, truhly a jiné kusy nábytku, které ve své výzdobě přebíraly motivy z velké reálné architektury – staveb. Stylová jednota románského, gotického, renesančního, barokního, klasicistního, empírového slohu i slohů období historismu utvářela jejich podobu a mnohdy ovlivňovala i jejich konstrukci. Nebojím se, toto pojmenování užít i u tapiserie a gobelínu se základním v podstatě architektonickým námětem. Vždyť ničím jiným nejsou grotesky, arabsky a mauresky, než prvky přebíranými z výzdoby stěn kleneb a stropů staveb.

na vrcholcích stylizované akantové rozviliny umístěné dvě, řetězy spoutané sfingy, u nich poletují sojky a mezi amorky potom sedí sovy.

Hravá nesourodá ornamentální motivika celého gobelínu je spoluvytvářena páskovým dekorem, v němž se hojně a nápaditě uplatňuje užívání skutečných i fantazijních lidí, bytostí a zvířat. V celé kompozici jako kdyby se ztrácela tíha, což vidíme především na řešení obelisku, jehož tíha stojí na dvou holubičkách. Tak vtipné využití motivu známého z řešení antických i barokních obelisků, kde ovšem jejich tíhu nesou želvy nebo sloni, přijde ke slovu teprve v období empíru s užíváním výzdobných motivů orlů ať už s poukazem na starý Řím nebo francouzské či rakouské císařství, ale též ruské impérium (carství).

5.10. Prosinec

Gobelín *Prosinec* z cyklu Modrých groteskových měsíců

v nápisové kartuši dole uprostřed označen: DECEMBRE a znamení zvěrokruhu kozoroh

pochází z let 1728 až 1736 a byl utkán v lotrinském Malgrange u Nancy

vlna, hedvábí, výška 485 cm, šířka 610 cm

sbírký Pražského hradu, inv. č. HS 481

Depozitář

Gobelín s námětem *Prosince* přináleží k těm rozměrnějším ve Sbírkách Pražského hradu spolu s *Dubnem*, *Květnem*, *Červencem* a především *Srpnem*. Gobelín je stejně jako všechny ostatní symetricky uspořádaný a jeho bordura je dole ozvláštěna znamením zvěrokruhu – beranem/ kozorohem ve skoku. Nápisová páska při horním okraji kartuše má prosté označení názvu měsíce.

Uprostřed zrcadla gobelínu je půlkruhové okno se špaletami tvořenými treláží z latěk dosedajícími po stranách na dvojice sloupků. Dole tentokrát není sokl, ale rozevřený probíjený ornament s hrotitým ukončením. Ve střední zavíjené kartuši je lví hlava po způsobu maskaronu, která má v tlamě kruh, z nějž jsou uvázány pásy stylizovaných provazů na kterých jsou zavěšené různé plody včetně velkých dýní tykví menších broskví, kdoulí, mišpulí a nejmenších dubových ratolestí se žaludy. Z pomyslného okna se nabízí pohled do krajiny tvořené při okraji v prvním plánu starým stromem s chýší,

lépe řečeno přístřeškem, v němž visí hlavou dolů nad ohněm s kotlem s vroucí vodou prase. Venkované přinášejí otepi k ohni a chystají zabijačku.

Trelážová architektura je zjemněna stylizovanými úponky s mišpulemi a jedlými kaštany. Na vrcholku je přizdobena košíkem plným ovoce, nad kterým stojí bílý páv. Po stranách při páskovém ornamentu propleteném rostlinnými úponky jsou zápasící děcka a stojí dva drobné obelisky, tak jak jej už známe, ale ve zjednodušené podobě z gobelínu předchozího. Ornametika dále pokračuje geometricky se zalamujícími se pásy různě se oblamujícími a přecházejícími v oválné kartuše. V nich jsou další alegorie měsíčních prací spojených s životem venkovanů. Nahoře nad nimi jsou dvě postavy mužů přizdobené po stranách cesmínovými ratolestmi (*Ilex quifolium*).

Zcela dole pod oválnými medailony jsou obdélné kartuše, v nichž mimo jiných jede zamilovaná dvojice na saních tažených koněm přizdobených na čele labutí a s kočím stojícím vzadu na ližinách. A praskajícím bičem. Tato kartuše je po stranách doprovázená dvěma různě starými muži. Jeden z nich krmí čínské zlaté bažanty (*Chrysolophus pictus*). A druhý přidržuje vysokou ratolest s plodenstvím ananasu (*Ananas comosus*). Rozvernost výjevu dále pokračuje různými satyrky, ženami a satyry jedoucími na kozlících. U nich poletují ptáci s dlouhými zobáky. Najdeme zde ale také opičky s obojky. Některé z postav jsou určeny v nápisových kartuších a tak neváháme s určením boha Saturna coby muže s korunou v antikizující bělostné říze s výrazným gestem jedné ruky a pozdvihujícího zahnutý vinařský nožík (SATVRNVM).

Celkový charakter tohoto gobelínu udává střídání vysokých a nízkých námětů jakými jsou přesvědčivě provedená v podstatě pozdně manýristická a nizozemskému tvarosloví odpovídající zavíjená probíjená architektura, dále antikizující postavy fantaskních monster podpírající oválné kartuše po způsobu sfíng a současně hravá až dekorativní povaha úsměvných figurek a zvířat. Tento gobelín má ve své podstatě velice blízko k renesančnímu umění tak, jak je známe z Raffaelových či Romanových (Giulio Romano) prací.

Kdybychom neznali jeho borduru a vnímali pouze střed gobelínu, mohli bychom si myslet, že nevznikl po roce 1728–1736, ale že vznikl po roce 1530. A to je něco, co mne při studiu souboru gobelínů cyklu *Modrých groteskových měsíců* na první pohled nejvíce zaujalo. To zvláštní a hojné kreativní užívání vrcholně a pozdně renesanční ornamentiky ve vrcholně barokním umění. Je to slovy těžce postihnutečný osobitý styl, který není ale ani retardací, ani degesí, současně není ani stylotvornou progresí a zřejmě ani není anomálií, nýbrž jednou z mnoha možností, kterými se ubírali

barokní tvůrci. V každém případě je to část fenoménu, kterým je dobré v budoucnu se zabývat nejenom při studiu užitého (zde ve smyslu dekorativního) umění.

Podobných gobelínů č tapiserií, replik a variací na gobelíny z cyklu *Modrých měsíců* z Pražského hradu je ve světě uchováno několik. Jsou četné, neboť groteskový námět byl značně oblíbený, ale nejsou stejné – většinou se liší barvou a koncepcí a spojují je spíše detaily. Avšak ke všem zmíněným chybí ucelené informace, jako přesný počet kusů, nebo rozměry, inventární čísla, některá jejich umístění jsou obecnějšího charakteru. To vše je určeno pro další bádání. Chybí i obrazové materiály, které by sloužily k porovnání. Mnoho kusů je nezvěstných, nebo nezjistitelný počet kusů, které se nachází v soukromých sbírkách.

Ve Spojeném království Velké Británie a Irska na zámku Firle Place ve Východním Sussexu jsou ve Velké síni dva gobelíny s náměty grotesek, které byly utkány ve francouzské manufaktuře Beauvais v letech 1688–1732 podle návrhů malíře Jeana-Baptista Monnoyera (1636–1699)¹⁷² gobelíny představující v groteskovém provedení hudebníky, akrobaty, herce, zvířata, girlandy, trofeje a další. Vzhled série, do které patřily další kusy¹⁷³ pochází ze starobylé římské freskové výzdoby, která byla odhalena v roce 1480 vykopáním Domu Aurea císaře Nera (období vlády 54-68). V roce 1931 byly tyto dva gobelíny svatebním darem šestému vikomtů Henryho Raindala Gage (1895–1982) a jeho manželce Imogen Alexandry Grenfell (1905–1969) od jejich rodičů, lorda Williama (1855–1945) a lady Ethel (1867–1952) Desboroughových.¹⁷⁴

Série těchto grotesek vycházela z kompozic umělce Jeana Béraina I. (1637–1711). Zpočátku sestávala ze 6 kusů v sérii, ale následně byla rozšiřována a mnohokrát tkaná až do roku 1732. Traduje se, že se do dnešní doby zachovalo na 150 kusů s tímto námětem podle Jeana Béraina a Jeana-Baptista Monnoyera ať již na zámcích, v muzeích či soukromých sbírkách.¹⁷⁵

Ve *Velké Británii* v Londýně ve Victoria and Albert museum se nachází gobelín Velbloud (*The Camel*) ze série grotesek (*Grotesques*) utkaný podle návrhů

¹⁷² Významným faktorem přispívajícím k úspěchu řady tapiserií grotesek „Grotesques“ byla flexibilita jednotlivých kompozic, které by mohly být přizpůsobeny podle specifikací patrona či přání objednavatele. Tkalcovské stavy v Beauvaisu mohly být nastaveny tak, aby tkaly rozšířené nebo kontrahované, širší nebo užší, vyšší nebo kratší verze, aniž by ohrozily celistvost nebo význam Monnoyerových narativních scén. Ať už vyhoví požadavkům na rozměry nebo zdůrazní tematické preference, prvky a motivy mohou být opakovány, vynechány nebo upraveny, aby se dosáhlo požadovaného výsledku.

¹⁷³ Hudebníci a tanečníci (Musicians and Dancers), Dar či oběť Bakchovi (The Offering to Bacchus), Dar či oběť Panovi (The Offering to Pan), Slon (The Elephant), Boj zvířat (The Animal Combat).

¹⁷⁴ William Henry Grenfell, první baron z Desborough

¹⁷⁵ SOTHEBY'S 1997, 33.

Jeana-Baptisty Monnoyera ve stylu Jeana Béraina. Měří 198 cm na výšku a 360,7 cm na délku. Inventární číslo T.53–1955.

Ve *Spojených státech amerických* ve městě *Los Angeles*, konkrétně v J. Paul Getty Museum – The Getty Center v Galerii S115 se dochoval gobelín s motivem boha Bakcha (*L'Offrand à Bacchus*)¹⁷⁶ utkaný v letech 1688–1732 ve francouzské manufaktuře v Beauvais podle návrhů Jeana-Baptisty Monnoyera ve stylu Jeana Béraina. Rozměry gobelínu 295,3 × 204,5 cm. Inventární číslo 86.DD.645. Ve Spojených státech amerických ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku (The Metropolitan Museum of Art) se nachází gobelín s motivem slona (*The Elephant*) zhotovený v manufaktuře v Beauvais podle návrhů malíře Jeana-Baptisty Monnoyera ve stylu Jeana Béraina. Borduru navrhl malíř Guy Louis Vernansal Starší (the Elder) (1648–1729). Rozměry gobelínu 294.6 x 459.7 cm. Inventární číslo 1977.437.3.

Ve *Francouzské republice* ve The Mobilier National¹⁷⁷ je zachována grotesková tapiserie označována jako Triumf Bakcha (*Triumph of Bacchus*)¹⁷⁸ podle návrhu umělce jménem Giovanni da Udine, utkána v roce 1560 v bruselské dílně tkalce, kterým byl Frans Geubels. Tato tapiserie byla objednána na přání papeže Lva X. (1475–1521)¹⁷⁹, který pocházel z italského rodu Medicejských. Je to jedna tapiserie z celé série označovanou jako Triumf Bohů (*Triumphs of the Gods*).¹⁸⁰ Ve Francii se také dochovaly tapiserie, které jsou velmi podobné gobelínům z Pražského hradu a byly utkány podle návrhů Giulia Romana (1499–1546). Na francouzském zámku Château de Pau se nachází červené barvy utkané tapiserie ze série groteskních měsíců (*Les Mois*) s vyobrazením měsíce ledna (*Janvier*), která bývá označována i podle ústřední postavy, v tomto případě podle starověké bohyně Říma Juno¹⁸¹ (*Junon*), dále měsíc Duben (*Avril*), který bývá označován podle bohyně Venuše (*Vénus et l'Amour*), nebo měsíc Prosinec (*Décembre*), kde není hlavní postavou bůh, ale lidová scéna z prostředí venkova a to lovu na divočáka a následného usmrcení kance. Na tomto zámku jsou zachovány i další nástěnné obrazy s vyobrazením grotesek, které jsou utkány podle návrhů Charlese Le Bruna (1619–1690) a byly utkány v Královské manufaktuře gobelínů. Představují jednotlivé měsíce roku. Zde je dochován měsíc Duben

¹⁷⁶ BREMER-DAVID 1997, 72–79.

¹⁷⁷ Francouzská národní agentura, která je pod dohledem francouzského ministerstva kultury, která se zabývá spravováním státní sbírky nábytku a dalších uměleckých předmětů.

¹⁷⁸ BERTRAND/BREMER-DAVID/VITTET/LAVERGNÉE 2015, 59–62.

¹⁷⁹ Vlastním jménem Giovanni Medici. Syn Lorenza Medici (1449–1492) s přízviskem Nádherný (Il Magnifico).

¹⁸⁰ BERTRAND/BREMER-DAVID/VITTET/LAVERGNÉE 2015, 59–62.

¹⁸¹ Ve starověkém Řecku označována jako Héra.

s vyobrazením znamení býka (*Les Maisons royales, Avril, signe du Taureau*), nebo měsíce Července se znamením raka v horní kartuši (*Les Maisons royales, Juin, signe du Cancer*), dále měsíc Říjen s vyobrazením znamení štíra v horní kartuši (*Les Maisons royales. Octobre, signe du Scorpion*).¹⁸²

Podobnou výtvarnou koncepci gobelínů jako jsou výše zmíněné groteskové měsíce použil Charles Le Brun i pro gobelíny Ludvíka XIV.¹⁸³ s náměty různých zámků a paláců. Na francouzském zámku Château de Pau jsou gobelíny patřící do série *Les Maisons Royales* nazývané *Château Neuf Saint-Germain; Blois; Fontainebleau; Le Jardin des Plantes; Marimont*. Na cyklu *Les Maisons Royales* se podílel spolu s Charlesem Le Brunem i malíř původem z Bruselu Adam Frans van der Meulen (1632–1690), který se usadil v Paříži. Na francouzském zámku Château de Pau jsou tři gobelíny od Adama Franse van der Meulen a to: *Les Maisons Royales: Château Vieux Saint Germain; Les Maisons Royales, Château Neuf Saint-Germain; Les Maisons Royales: Vincennes*.

V různých aukcích aukčních domů a síní po celém světě bylo prodáno do soukromých sbírek mnoho groteskních gobelínů.¹⁸⁴ Například groteskní tapiserie utkaná ve městě Antverpy s biblickým námětem, která je připisována umělci jménem Joost van Herzelee (činný v letech 1580–1589), nebo tapiserie s groteskovou výzdobou pocházející z Nizozemí označována jako Mars, bůh války (*Mars; God of war*) s rozměry 257 x 302 cm a další.

Vše výše zmíněné jsou jen kusé informace a zlomek veškerých podobných tapiserií a gobelínů, jejich podrobností jako současné umístění, rozměry, inventární čísla a další je určeno pro další objevení, srovnání a bádání.

¹⁸² BREMER-DAVID 1997, 20–27.

¹⁸³ BREMER-DAVID 1997, 2–9.

¹⁸⁴ SOTHEBY'S 1997, 22–25.

6. ANTONIUS A KLEOPATRA – SOUBOR VÝPRAVNÝCH TAPISERÍ

Cyklus tapiserií s námětem čerpajícím ze života významného stoupence Gaia Julia Caesara, římského vojevůdce a politika Marca Antonia a egyptské královny Kleopatry z dynastie Ptolemaiovců tvoří celkem osm kusů. Sedm z nich náleží do kmenového fondu sbírek Pražského hradu a osmý je ve vídeňském Kunsthistorisches museum.

Všechny byly utkány v Bruselu, o čemž svědčí tkalcovská značka vetkaná do bordury a tvořená písmeny *BB* (*Bruxellis Brabantiae*) i střídající se signatury tkalců Iana van Leefdaela (činný v letech 1644–1680) a Geraerta van der Streken (činný v letech 1647–1680). Utkány jsou z vlny (útky a osnovy), hedvábí (jen útky) a s použitím zlacených a stříbrných dracounů s dostavou barevných nití. Původní počet jednotlivých tapiserií tvořících sérii není znám. Přesto lze předpokládat, že cyklus dochovaný na Pražském hradě tvoří celou sérii. Všech osm výjevů je inspirováno knihou *Antonius ze Životopisů slavných Řeků a Římanů* od Plútarcha (asi 46–127). Antický námět plný triumfů, pádů a lásky byl velmi oblíbený především v první čtvrtině 17. století, kdy vznikalo několik sérií v Bruselu. Hojné bylo tkaní podle kartonů od nizozemského malíře a tkalce Karla Mandera ml. (1579–1623). Pražská série je mladší, vznikla okolo roku 1680 v dílnách již zmíněných předních tkalců. Podklady pro kartony mohl vytvořit malíř Justus Verus van Egmont (1601–1677), žák a blízký spolupracovník předního vlámského malíře Petera Paula Rubense. Tapiserie jsou na Pražském hradě doložené již záznamy v inventáři z roku 1785 (*Inventar des K.K. Gubernialhauses*).

Pokud jednotlivé tapiserie seřadíme podle námětů chronologicky, ožívá dávný příběh následujícími scénami: 1. Poselství římského senátu Kleopatře, 2. Setkání Antonia a Kleopatry, 3. Hostina Antonia a Kleopatry, 4. Triumf Antonia a Kleopatry (ve Vídni), 5. Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky, 6. Bitva u Actia, 7. Bitva u hradeb Alexandrie, 8. Sebevražda Kleopatry.

Na Pražském hradě inventárně byly řazeny 1. Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky, 2. Bitva u hradeb Alexandrie, 3. Bitva u Actia, 4. Hostina Antonia a Kleopatry, 5. Sebevražda Kleopatry, 6. Poselství římského senátu Kleopatře, 7. Setkání Antonia a Kleopatry, 8. Triumf Antonia a Kleopatry.

Příběh samotné královny Kleopatry ať již s Caesarem a později s Antoniem byl četně zpracován v literatuře od dob antiky až do dnešních časů. Významnou byla, jak již je výše zmíněno kniha Plútarchových *Životopisů slavných Řeků a Římanů*, dále Horatiovy písně, židovské války Josepha Flavia, Římské dějiny Cassia Diona, dále William Shakespeare a jeho *Antonius a Kleopatra*. Všechna tato díla a mnohá další sloužila výtvarným umělcům k oživení dávného příběhu ze stran knih na plátna obrazů, vytesané sochy a právě na tapiserie, které se už neomezovaly jen na dvě či tři scény z příběhu, jako tomu bylo v malbě obrazů, ale rozvinuly milostný tragický příběh do cyklů sérií, které měly obvykle 6–12 utkaných výjevů. Tapiserie s příběhem Antonia a Kleopatry měly několik autorů kartonů a několik tkalců. Zpočátku scény byly mnohofigurální, později se autoři zaměřovali na samotnou podstatu vztahu dvou ústředních postav a to Antonia a Kleopatry. Mnohdy stejní tkalci nebo jiné dílny vytvořili velmi podobné tapiserie, mnohdy se stejným zpodobněním Kleopatry či Antonia, ale Antonius byl zaměněn za Caesara a královna Kleopatra za královnu Zenobii¹⁸⁵.

*„V druhé polovině 17. století byl příběh opět výtvarně zpracován, tentokrát již s důrazem na klíčové momenty tragédie. V Beauvais a bruselských dílnách byly tkány výjevy zobrazující Poselství senátu Kleopatře, Setkání Antonia a Kleopatry v Kylikii, Hostinu, Triumf milenců po Antoniově vítězství nad Parthy, Lásku Antonia a Kleopatry, Oběť, několik scén vztahujících se k Bitvě u Aktia a Bitvě u hradeb Alexandrie, Antoniovu sebevraždu, Setkání Kleopatry s Oktaviánem a Kleopatřinu sebevraždu.“*¹⁸⁶

¹⁸⁵Například soubor 6 kusů o královně Zenobii: Set of six important Tapestries of the story of Zenobia, Queen of Palmyre Baroque Tapestry Brussels, Mid-17th century, Gérard Peemans After Justus van Egmont's cartoons, wool, silk and silver threads; The Wedding of Zenobia and Aurelianus – Zenobia's Engagement 4.61 m x 2.93 m, Brussels Royal Museum of Tapestries.

¹⁸⁶BAŽANTOVÁ 1990, 200.

6.1. Poselství římského senátu Kleopatře

Tapiserie *Poselství římského senátu Kleopatře* z cyklu *Antonius a Kleopatra* pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Iana van Leefdaela dole je označena (B▼B, I. V. LEEFDAEL)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 416 cm, šířka 334 cm
sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 487

Oktagon

První z osmi příkladů tapiserií z cyklu *Antonius a Kleopatra* je jasně určená nápisem v kartuši nahoře uprostřed. V latině čteme: Vyslanci římského senátu žádají od Kleopatry daň, kterou ona sama odmítá (NVNTY SENATVS / ROMANI PETVNT / A CLEOPATRA TRIBVTVM / QVOD IPSA REFGIT. Scéna „*Poselství římského senátu Kleopatře*“ (v pořadí cyklu první) je inspirovaná textem Plútarchových *Životopisů*.¹⁸⁷

Do výšky rozvinutá kompozice má zrcadlo výjevu olemovanou bordurou nahoře a dole tvořenou kartuší. Horní kartuše je nápisová a doplněná při okrajích hady, dolní kartuše nese obdélné pole s krajinným motivem né vždy dobře zřetelným dotvořená při horním okraji hlavami andílků. Od obou kartuší jsou prověšené festony tvořené převážně ovocem, ať už jablky, vinnými hrozny, fíky a dalšími plody, které navazují na svislé festony utvářené po způsobu kandelábrů. Jejich součástí jsou mísy přeplněné ovocem podpírané stylizovanými ptáky (snad ibisy nebo pelikány) z květin které ovoce doprovází rozpoznáme květy tulipánů, narcisů, ale i řebčíků. Svislé části bordury spoluvytvářejí poletující andílci a amorci přidržující festony.

Scénu tvoří egyptská královna sedící na trůně jehož područky jsou podpírané gryfy. V pozadí jsou dvorní dámy a rádcové. V popředí přichází před trůn, který je umístěný na dvou stupních potažený kobercem, římsští vyslanci. Scéna dává vyznít měkce modelované draperii ať už oděvu Kleopatry, vyslance Dellia nebo baldachýnu nad trůnem v barvě veronesovské zeleně.

¹⁸⁷ BAŽANTOVÁ 1990, 200–212; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 123–138.

Tato scéna líčí obvinění Kleopatry z jejího přispívání na válku proti triumvirům. Antonius se chystal do války s Parthy a proto byl vyslán Dellius s rozkazem, aby se Kleopatra dostavila do Killikie, kde se měla Kleopatra z obvinění zodpovídat a kde měl na ni čekat Antonius.¹⁸⁸

Antonius se do sítí Kleopatry dostal takto: „*Když se chystal do války s Parthy, poslal Kleopatře příkaz, aby se k němu dostavila do Kilikie odpovídat se z obvinění, že Cassiovi dala mnoho peněz a přispěla na válku proti triumvirům. Jakmile však Dellius, jenž byl poslán s rozkazem, viděl její sličnost a poznal její obratnost a záludnost v řečech, ihned rozpoznal, že se Antonius takové ženě ani neodhodlá učinit něco zlého a že bude u něho mít nesmírný vliv. I začal Egypťance nesmírně lichotit a vybízet ji – jak je to u Homéra – „nejdřív se vyzdobit krásně, pak do Kilikie přijít“ a nebát se Antonia, jenž je nejprjemnější a nejlaskavější ze všech vojevůdců. Kleopatra Dellia poslechla: také usuzovala podle svých dřívějších poměrů k Iuliu Caesarovi a k Pompeiovu synovi Gnaeovi, jež přivedila její krása, a doufala, že si tím spíše podmaní Antonia, neboť Caesar a Gnaeus Pompeius ji poznali, když byla ještě mladá dívka a života nezkušená; k Antoniovi však měla jít v době, kdy jsou ženy v plném rozkvětu své krásy a na vrcholu své duševní síly.*“¹⁸⁹

6.2. Setkání Antonia a Kleopatry

Tapiserie *Setkání Antonia a Kleopatry* z cyklu *Antonius a Kleopatra* pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Iana van Leefdaela dole je označena (B▼B, I. V. LEEFDAEL) vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 421 cm, šířka 497 cm sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 488 Šatna u Dětského salonu / Depozitář

Druhá z tapiserií z cyklu *Antonius a Kleopatra* je jasně určená nápisem v kartuši nahoře uprostřed. V latině čteme: Antonius vyslaný, aby ji donutil, je uchvácen její láskou (ANTONIVS IPSAM / CONPELLENDI / GRATIA MISSVS ILLIVS / AMORE

¹⁸⁸ BAŽANTOVÁ 1990, 200–201.

¹⁸⁹ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 25.

CAPITVR). Scéna „*Setkání Antonia a Kleopatry*“ (v pořadí cyklu druhá) je inspirovaná textem Plútarchových *Životopisů*.¹⁹⁰

Do šířky rozvinutá kompozice tkaného obrazu má borduru podobnou jako u předchozí tapiserie, jen festony jsou vzhledem k šířce znásobeny. Stále je ale přidržují nahoře andílci a dole stylizovaní ptáci, snad ibisové či plameňáci. Rozvrh bordury je v podstatě totožný. Nahoře je bordura při vnějším okraji olemována architektonickým motivem vejcovcem. Tak i jako u přechozí, tak i u následujících tapisérii.

V obraze uprostřed vidíme říční břeh u něhož je koráb plný žen. Na zádi přistíněna plachtou sedí egyptská královna. U stožáru letí amor mířící šípem k Antoniovi. Antonius sedí na koni a v ruce drží odznak své vojenské hodnosti po způsobu maršálské hole. V pozadí je naznačena přítomnost vojska alespoň jedním mladíkem. Dívky na korábu veslují či hrají na hudební nástroje a dělají společnost své královně. Z detailu zaujme stylizace vodních rostlin při břehu například orobince, nebo vzhled přídě korábu snad napodobující krokodýla, či ukončení kormidla po způsobu orlí hlavy.

V textu Plútarchových *Životopisů* je o setkání Antonia a Kleopatry napsáno toto: „...*připravila mnoho darů, peněz i ozdob, jak se slušelo vézt s sebou pro královnu z velké říše a bohatého království, ale nejvíce nadějí skládala v sebe, ve své osobní kouzlo a milostné umění.*“¹⁹¹ „*Na své cestě dostávala od Antonia i od jeho přátel mnoho dopisů, jež ji zvaly, aby přišla, ale ona projevila k tomu muži takovou nevšímavost a výsměch, že plula proti řece Kydnu v člunu, jenž měl pozlacenou korbu, rozpjaté plachty byly z nachové látky a vesla s postříbřenými rukojetmi se zdvíhala do taktu hudby provozované šalmajemi a kytharami. A ona sama spočívala pod zlatotkaným baldachýnem, vyzdobena jako Afrodité na malbách a kolem chlapci odění jako Eróti stáli po obou stranách a ovívali ji. Rovněž služky, vynikající krásou měly vzhled Néroveň a Charitek a stály jednak u kormidel, jednak u lanoví. A podivuhodná vůně z četných pálených vonných kořeních plnila břehy. Někteří z obyvatelů tohoto území ji provázeli po obou březích řeky hned od ústí, jiní přicházeli za tou podívanou. Antonius tenkrát právě zasedal na tribunále, ale jak se lid pobývající na náměstí valem*

¹⁹⁰ BAŽANTOVÁ 1990, 201–2002, 200–212; SOJKA/POSPÍŠILOVÁ/JANČÁRKOVÁ 2017, 155–161; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 123–138, 139–172.

¹⁹¹ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 25.

vytrácel, zbyl nakonec sám. A tu se začala všude po městě šířit zpráva, že prý přichází v slavnostním průvodu pro štěstí Asie Afrodité k Dionýsovi. Poslal tedy k ní a zval ji na večeři; ale ona naopak žádala, aby přišel k ní. Antonius chtěl dát hned najevo jakousi zdvořilost a laskavost, uposlechl a přišel.¹⁹² Na břehu Antonius na koni netrpělivě očekává smyslnou královnu a amorek z lodi střílí šíp lásky. Kleopatra je opravdu zpodobněna jako Afrodita vynořující se z čarovných vln a okamžitě si podmaňuje Antoniovo srdce. Antonius „setkal se tam s nádherou převyšující všechny popis, ale nejvíce užasl nad množstvím světél. Viselo jich tam a svítilo ze všech stran tolik najednou a byla prý navzájem uspořádána a sestavena v takových obrazcích – tu v čtyřúhelnících, tu v kruzích, že pohled na to byl jednou z nejpozoruhodnějších a nejkrásnějších podívaných.“¹⁹³

Jak autor předlohových kartonů čerpající z Plútarchových *Životopisů*, tak bruselský tkalcovský mistr měli vlastní invenci. Zatímco Karel Mander ml. původně na svém kartonu užil mnohofigurální kompozici oslavující triumf nádherymilovné rafinované Kleopatry nad vojensky upřímným Antoniem, bruselský tkadlec oproti tomu vytvořil intimní scénu ve prospěch okamžiku náhlé zamilovanosti.

Královna Kleopatra „...jak se vypráví, její krása sama o sobě totiž nebyla nějak naprosto nepozorovatelná nebo taková, aby uvedla v úžas ty, kteří ji spatřili, ale ve styku s ní tkvěla neodolatelná přitažlivost, a její sličnost spolu se svůdností projevující se při hovoru a s jemným chováním, jež ji při zábavě jaksi obklopovalo, to budilo v nitru vzrušující dojem. Dokonce i v jejím hlase bylo mnoho lahody, když mluvila, a poněvadž dovedla svým jazykem – jakoby mnohostrunným nástrojem – pohybovat lehce v kterékoli řeči, jen docela zřídka rozmlouvala s cizinci prostřednictvím tlumočnicka, většinou všem sama osobně odpovídala, Aithiopům, Troglodytům, Židům, Arabům, Syrům, Médům, Parthům. A naučila prý se ještě jazykům mnoha jiných národů, kdežto králové, kteří vládli před ní, nebyli s to osvojit si egyptskou řeč, ba někteří zapomněli i makedonštinu.“¹⁹⁴ „...ale Kleopatra rozlišovala lichotek nejen čtyři druhy, jak praví Platon, nýbrž mnohem větší počet,

¹⁹² PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 26.

¹⁹³ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 26.

¹⁹⁴ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 27.

*a at' už se zabývala vážnou věcí nebo hrou, dodávala ji vždycky nějakého požitku a půvabu. Tímto si také ochočovala Antonia...*¹⁹⁵

„Kleopatra, jež dostala Antonia už zkroceného a hned zpočátku vycepaného v poslušnosti k ženám, by měla zaplatit Fulvii¹⁹⁶ školné za Antoniovo podrobení ženské nadvládě.“¹⁹⁷

Vedle své povahy, která bývala označována někdy za jeho neštěstí, býval Antonius unáhlený, vznětlivý, ale dokázal vše krotit a byl i rozvážný apod. Posledním neštěstím v jeho životě bývá označována láska ke Kleopatře. *„...láska ke Kleopatře, jež probudila a rozběsnila ještě mnohé z vášní skrývajících se v něm dosud klidně, a mohlo-li se přece ještě co rádného a zdravého proti nim stavět na odpor, vše zahladila a úplně zničila.“¹⁹⁸*

6.3. Hostina Antonia a Kleopatry

Tapiserie *Hostina Antonia a Kleopatry* z cyklu Antonius a Kleopatra pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Iana van Leefdaela dole je označena (B▼B, IAN. VAN. LEEFDAEL)
vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 420 cm, šířka 396 cm
sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 485
Šatna u Společenského salonu

Třetí tapiserie z cyklu *Antonius a Kleopatra* je jasně určená nápisem v kartuši nahoře uprostřed. V latině čteme: Kleopatra vhazuje Antoniovi do nápoje gemu (perlu) nevýslovné hodnoty (CLEOPATRA GEMMAM / INEFFABILIS / VALORIS ANTONIO IN /POTVM FVNDIT). Scéna „*Hostina Antonia a Kleopatry*“ je také inspirovaná textem Plútarchových *Životopisů*.¹⁹⁹

Do čtverce rozvinutá kompozice tapiserie má borduru shodnou s ostatními, to znamená nahoře je nápisová kartuše v tomto případě čtyřřádková a dole kartuše

¹⁹⁵ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 29.

¹⁹⁶ Manželka Antoniova, bývala ženou Clodia. Tato žena nepomýšlela na to přist vlnu a starat se o dům, nespokojila se s tím, aby ovládala muže, jenž by byl obyčejným soukromníkem, nýbrž chtěla mít moc nad mužem mocným a velet tomu, jež by velel jiným.

¹⁹⁷ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 10.

¹⁹⁸ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 25.

¹⁹⁹ BAŽANTOVÁ 1990, 202, 200–212; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 123–138, 139–172.

s krajinným výjevem. Po stranách jsou stále festony a stylizovaní ptáci s andílky a amorky. Prostřední obraz je volnou stylizací historického námětu. Pod noční oblohou se odehrává venkovní hostina, kde pod baldachýnem u stolu sedí Kleopatra hostící Marka Antonia. Dvorní dámy a služebné přinášejí na podnosech vybrané pokrmy. A jedna z dívek do mušle lije víno. Na stole je několik nástolců a do jednoho z pohárů se Kleopatra chystá vhodit velikou perlu. Gesto Antonia jako kdyby na ní přímo poukazovalo. Antonius je oděný do vojenského oděvu s přes ramena přehozeným pláštěm. Za ním je mladík, který drží velitelovu přilbu. A nad ním letí amor s hořícími loučemi.

Po setkání Antonia a Kleopatry na břehu řeky příběh pokračuje: *„Následujícího dne ji zase on oplácel to pohoštění a usilovně se vynasnažil předstihnout tu nádheru a eleganci, ale poněvadž v obou směrech zůstával pozadu a cítil se překonaným, sám se první při samé hostině posmíval neúpravností a sprostotě, která se u něho projevovala. Kleopatra viděla i na jeho vtipech, že je Antonius jen voják bez vyššího vzdělání, a užívala i této skutečnosti proti němu již zcela volně a směla.“* „Antonia tedy tak uchvátila, že ji osobně následoval do Alexandrie, ačkoli právě tehdy bojovala jeho manželka Fulvia v Římě s Caesarem ve prospěch jeho moci, ačkoli v Mezopotámii stálo připraveno vytrhnout proti němu parthské vojsko, jehož královští velitelé provolali Labiena parthským imperátorem a chystali se táhnout na Sýrii. V Alexandrii pak jako mladíček zabíjející volný čas zábavami a hrami tratil a v rozkoších mrhal nejcennější majetek, jak pravil řečník Antifon, totiž čas.“²⁰⁰ „...navzájem se hostili s tak nesmírným nákladem, že je to až k nevíře. Alespoň Filotas z Amfissy vyprávěl našemu dědovi Lamprioni, že tenkrát studoval v Alexandrii lékařství a že se stal důvěrným známým jednoho z královských kuchařů, a tu prý se jím dal jako mladý muž zlákat, aby se podíval na bohatou a nákladnou přípravu hostiny. Byl tedy vpuštěn do kuchyně a viděl tam preveliké množství všelijakých jídel, zejména osm pekoucích se vepřů; proto se podivil množství hodovníků. Ale kuchař prý se zasmál a pravil, že hodovníků není právě příliš mnoho, asi tak tucet; ale že každé z předkládaných jídel musí být dokonalé chuti, a tu kazí už nepatrný okamžik, neboť prý by se mohlo stát, že Antonius požádá o jídlo třeba ihned nebo za chvíli, ale podle okolností to může také odsunout, požádá-li o pití, nebo hodí-li se nějaká řeč. Proto prý je připravena nikoli jediná

²⁰⁰ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 28.

hostina, nybrž vlastně množství hostin; nelze totiž nikdy uhodnout pravou chvíli, kdy se bude jíst ²⁰¹

6.4. Triumf Antonia a Kleopatry

Tapiserie *Triumf Antonia a Kleopatry* z cyklu *Antonius a Kleopatra* pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta van der Strecken dole je označena (B▼B, G.V.D.S.)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 413 cm, šířka 690 cm

Kunsthistorisches museum ve Vídni

Čtvrtá tapiserie z cyklu *Antonius a Kleopatra* je jasně určená nápisem v kartuši nahoře uprostřed. V latině čteme: Mark Antonius a Kleopatra jásají (MARCVS ANTONIVS ET CLEOPATRA TRIVMPHANT).²⁰² Scéna „*Triumf Antonia a Kleopatry*“ je také inspirovaná textem Plútarchových *Životopisů*.²⁰³

Scéna představuje triumfální pochod po vítězném vojenském tažení. Antoniovi se podařilo lstí zajmout krále Artavasdese z arménské země, kterého již dříve obviňoval ze zrady a spiklenectví.²⁰⁴ Arménie se stala po krátký čas římskou provincií. Antonius následně přistál u břehů Alexandrie a byl mu připraven triumfální pochod podle římských vzorů a zákonů. Pořádání takového triumfálního pochodu bylo výsadou hlavního města impéria – Říma a to pouze se souhlasem senátu. Zde dokonce triumfální pochod jako hold přijímala i královna cizí země. Královna Kleopatra seděla na postříbřené tribuně uprostřed barvitého houfu svých dvořanů a podél trasy pochodu stály nespočetné davy obyvatel Alexandrie. Před zraky diváků pochodovaly sevřené šiky římských legií a na dvoukolém voze jel vojevůdce. V průvodu vedli také arménskou královskou rodinu, včetně zajatých synů ve zlatých okovech. Žádný z jejích členů se nesklonil k zemi před královnou Egypta, přestože k tomu byli nuceni. To také přispělo ke konfliktu s Římany v čele s Oktaviánem, který byl následně pověřen vypovězením války Kleopatře. Římané se také obávali toho, že Antonius chtěl

²⁰¹ PLÚTARCHOS 2007, *Antonius*, 27–28.

²⁰² BAŽANTOVÁ 1990, 2003. Bohužel na Pražském hradě není doložena ani jedna fotografie tapiserie představující Triumf Antonia a Kleopatry. Proto odkazují na text Niny Bažantové, která má v textu uvedenou nápisovou kartuši, signaci a rozměry tapiserie.

²⁰³ BAŽANTOVÁ 1990, 2003, 200–212; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 173–193.

²⁰⁴ PLÚTARCHOS 2007, *Antonius*, 37–40.

Alexandrii proměnit v hlavní město tak, jak si to kdysi usmyslel Caesar. Římané byli také rozhořčeni tím, jakou poctu Antonius prokazoval Kleopatře, zvětšoval její državy, připojoval nová území a uznal za svá dvojčata, která vzešla z jejich svazku. Antonius byl zbaven všech výsad římského triumvira a obviněn ze zrady. Rozhodující bitva se měla udát v zátocě u Aktia u epirského pobřeží.

Tato scéna může být zaměňována ještě s podobnou, kdy se konala obří, přenádherná ceremonie, při které na podiu bok po boku usedli Antonius a Kleopatra. Královna Egypta byla oblečena do šatu bohyně Ísidy. Poblíž, nedaleko na nižších trůnech seděly děti: třináctiletý Caesarion (kterého měla Kleopatra s Caesarem) a šestiletá dvojčata Alexandr Hélios a Kleopatra Sélené (které měla Kleopatra s Markem Antoniem) a maličký Ptolemaios s přídomkem Filadelfos (milující bratr), nejmladší potomek Antonia a Kleopatry. Před shromážděnými představiteli lidu z celé země se ujal slova Antonius a vyhlásil, že Kleopatra bude mít od této chvíle titul Královna králů a že bude panovat spolu se svým prvorozeným synem nad Egyptem a Kyprem. Potvrdil oficiálně, že Kleopatra byla Caesarovou ženou a že tedy Ptolemaios Caesar je jejich manželským synem. Vše bylo k uctění památky velkého Caesara.²⁰⁵

Jak tapiserie vypadá můžeme jen spekulovat, neboť chybí obrazový materiál a tak můžeme jen usuzovat z jiných dochovaných sérií Antonia a Kleopatry, jež představují scénu Triumfu a jsou publikovány.²⁰⁶

6.5. Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky

Tapiserie *Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky* z cyklu Antonius a Kleopatra dole je označena (B▼B, IAN. VAN. LEEFDAEL)

pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Iana van Leefdaela

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 411 cm, šířka 540 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 482

Oktogon

²⁰⁵ Alexandr Hélios, který vystoupil v perském šatu s arménskou tělesnou stráží, obdržel Arménii, Médii a Parthskou říši. Nejmladší Ptolemaios Filadelfos měl na sobě makedonský šat a byla mu svěřena vláda nad egyptskými državami v Sýrii a Kilikii, měl také dohlížet na knížata na východ od řeky Eufratu. Kleopatře Seléné byla svěřena Kyrénaika a Libye.

²⁰⁶ Například tapiserie s námětem Triumfu v Art Institute of Chicago ve Spojených státech amerických.

Pátá tapiserie z cyklu *Antonius a Kleopatra* je jasně určená nápisem v kartuši nahoře uprostřed. V latině čteme: Římané pronásledují Antonia svými neúnavnými úklady, ale marně (ROMANI ANTONIVM / EIS IN OBOEEDIENTEM / ASTV PROSEQVNTVR / SED FRVSTRA. Scéna „*Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky*“ je také inspirovaná textem Plútarchových *Životopisů*.²⁰⁷

Do šířky rozvinutá kompozice tapiserie má borduru zásadně shodnou s ostatními. A uprostřed vojenský výjev, kdy ke břehu přirazila loď z níž vybíhají vojáci přímo ohrožující Marka Antonia prchajícího na koni. Diagonálně vedená kompozice je spoluvytvářena naznačeným ráhnovím, kopím, toulci meči i obnaženými meči a ještě více zdůrazněna starým stromem v pozadí Antonia. S válečným rykem kontrastují dva letící čápi z nichž jeden má v zobáku ratolest. Válka zahání lásku a rodinné štěstí.

Scéna z mořského břehu. Římané pronásledují Antonia koňmo prchajícího po břehu. V oblacích nad římskou veslicí letí dvojice ptáků (volavek) a jeden z nich drží v zobáku ratolest (někdy větévka zaměňována za hada).²⁰⁸ Samotná scéna těsně předchází následující bitvě u Aktia.

„*Od Antoniova tábora se táhla cesta ohrazená dlouhými zdmi až k lodnímu stanovišti, a tudy míval Antonius ve zvyku se procházet, jistý svou bezpečností. Jeden sluha prozradil Caesarovi, že by ho bylo možno chytit, až půjde tou cestou k moři; Caesar tam poslal lidi na číhanou. Ale ti dosáhli svého cíle jen potud, že chytili muže, jenž šel před Antoniem, protože se vyřítili předčasně. Antonius sám se jen stěží zachránil rychlým útekem.*“²⁰⁹ Tato popsaná scéna v Plútarchovi by měla odpovídat právě popisem k této vytkané tapiserii, neboť v popisu Plútarcha dále následuje scéna samotné bitvy.

²⁰⁷ BAŽANTOVÁ 1990, 203–2004, 200–212; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 197–214.

²⁰⁸ Věštby ze zvířecích vnitřností nebo z letu ptáků jsou často popisovány v antické literatuře a to v souvislosti s přípravami na bitvy. Ptáci letící zprava byli pro toho, kdo chtěl znát výsledek bitvy příznivé znamení, ptáci letící zleva, nepříznivé, přičemž had v zobáku ptáka zdůrazňoval smysl věštby.

²⁰⁹ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 63.

6.6. Bitva u Aktia

Tapiserie *Bitva u Aktia* z cyklu *Antonius a Kleopatra*

pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Iana van Leefdaela

dole je označena (B▼B, IAN. VAN. LEEFDAEL)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 415 cm, šířka 565 cm

sbírkový Pražského hradu, inv. č. HS 484

Bílá věž

Šestá tapiserie z cyklu *Antonius a Kleopatra* je jasně určená nápisem v kartuši nahoře uprostřed. V latině čteme: Antonius je na otevřené námořní bitvě přemožen Římany a prchá (ANTONIVS APER TO / NAVALI PRAELIO / A ROMANIS DEBELLATVR / ET FVGIT). Scéna „*Bitva u Aktia*“ je také inspirovaná textem Plútarchových *Životopisů*.²¹⁰

Do šířky v rozvinutém výjevu jsme vtaženi do samotného středu námořní bitvy, kde jsou k sobě zaháknuté stylizované lodě po způsobu veslic. Na zdvižených zádi mají vysoká kormidla, reliéfy tritonů a vlajky. Jen jedna z nich má stožár se skasanou plachtou. Římané dotírají svými zbraněmi na veslici Kleopatry, která je umístěna při okraji výjevu pod sloupkovým baldachýnem na zádi své lodi. Před ní ji ochraňuje Markus Antonius s přilbou ozdobenou na vrcholu, v klenotu, drakem. Gesta egyptské královny vyjadřují zděšení, gestikulace vojevůdce pak odhodlání k boji a ochranu ženy. Válečný ryk je naznačený pomocí jednoduchých výtvarných zkratek, jakými jsou římský voják troubící na roh stejně jako diagonální naklonění všech kopí a mečů včetně římského praporu nesoucího nápis SPQR (*Senatus Populusque Romanus – Senát a lid římský*). V pozadí jsou další lodě s vojáky a především zlověstně potemnělé bouřkové nebe, snad naznačující hořící galéry nebo blížící se porážku obou hrdinů cyklů.

„A není prý hanebné, vyklidí-li moře před Caesarem, vycvičeným válkou v sicilských vodách; ale bude prý povážlivé, jestliže Antonius, znamenitě zkušený v pěších bitvách, nevyužije takového množství silných a vyzbrojených těžkooděnců a bude svou sílu rozdrobovat a promrhávat na lodi. Ale přesto si Kleopatra vybojovala, aby byla válka rozhodnuta lodmi, poněvadž již pomýšlela na útěk, zařizovala se pro sebe a nestarala

²¹⁰ BAŽANTOVÁ 1990, 2004, 200–212; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 214–226.

se o to, kde by mohla přispět k vítězství, nýbrž odkud by nejsnadněji unikla, kdyby bylo vše ztraceno.²¹¹

„Když bylo rozhodnuto svést bitvu, dal Antonius všechny egyptské lodi až na šedesát spálit, a nejlepší, největší lodi s třemi až deseti řadami vesel plnil dvaceti tisíci těžkooděnci a dvěma sty lučištníky. Přitom prý jeden z centurionů pěchoty, jenž už prodělal v Antoniových službách mnoho zápasů a měl tělo samou jizvu, vida jít Antonia kolem, hořce zavzlykal a pravit: „Imperátore, proč ses vzdal důvěry v tyto rány anebo v tento meč a chceš se spoléhat na ničemné dřevo? Egypťané a Foiničané, ať si bojují na moři, ale nám dej pevnou zem, na které jsme zvyklí stát a umírat nebo vítězit nad nepřáteli?“ Na to prý Antonius nic neodpověděl, jen jaksi vyzval toho muže pokynem ruky a tváře, aby byl bez obav, a šel dále, ale sám nechoval dobré naděje.“²¹²

„Onoho dne ovšem a po tři následující dny se moře bouřlivě vlnilo pod silným větrem a zdrželo bitvu, ale pátého dne, kdy nastalo bezvětří a klid na moři bez jediné vlny, postupovali proti sobě. Antonius a Publicola stáli na pravém křídle. Coelius na levém, uprostřed Marcus Octavius a Marcus Insteius. Caesar postavil na levé křídlo Agrippu a sám si ponechal pravé křídlo. Pozemní vojsko postavil do bitevní linie u moře na straně Antoniově Canidius, na straně Caesarově Taurus, a chovali se všichni klidně.“²¹³

Plútarchos následně popisuje přesný děj bitvy. Když začal vlastní boj zblízka loď proti lodi „...nedocházelo k prorážení a roztrhávání lodí. Antoinovi lodi pro svou tíhu nemohly dosíci prudké pádnosti, jež především dodává ranám lodních zobců účinnosti; Caesarovy lodi se nejen střežily utkávat s příděmi nepřátelských lodí, jež byly opatřeny tvrdými a ostrými kovovými zobci, ale neměly odvahy ani do nich vrážet z boku, neboť se zobce snadno ulamovaly, kdykoli narazily na lodní trup zbudovaný z velkých čtyřhranných klád spojených pospolu železem. Zápas se proto podobal boji na souši, či správněji řečeno, boji o hradby, neboť tři čtyři lodi Caesarovy se současně zavěšovaly kolem dokola na jednu loď Antoniovu a vojáci užívali štítů, kopí, bidel s háky a ohnivých šípů, Antoniovo mužstvo pak střílelo z dřevěných věží z oštěpometů.“²¹⁴

V této době, kdy ještě nebyla bitva rozhodnuta ve prospěch toho či onoho, rozhodla Kleopatra vydat svým lodím povel k ústupu.

²¹¹ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 63.

²¹² PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 64.

²¹³ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 65.

²¹⁴ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 66.

„*Antonius, sotva totiž spatřil její loď plout pryč, zapomněl na všechno, utekl a zradil ty, kteří za něho bojovali a umírali...*“ „...*a spěchal za tou, jež ho už zničila a jež ho měla zničit úplně.*“²¹⁵ Antoniovo loďstvo následně ještě dlouze odolávalo. Nakonec mrtvých nebylo více než pět tisíc, ale zajato bylo tři sta lodí. Tento údaj zaznamenal sám Caesar.

6.7. Bitva u hradeb Alexandrie

Tapiserie *Bitva u hradeb Alexandrie* z cyklu Antonius a Kleopatra pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta van der Strecken dole je označena (B▼B, G.V.D.S.)
vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 417 cm, šířka 612 cm
sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 483
Dětský salon/Depozitář

Bitva u hradeb Alexandrie z cyklu *Antonius a Kleopatra* je ve skutečnosti tkaným obrazem předposledním, sedmým. Nahoře uprostřed čteme latinský verš: Římané ženou Antonia po zemi Martově a vítězí (ROMANI TERRESTRI / MARTE ANTONIVM / PETVNTE / VINCITVR).²¹⁶

Tapiserie v popředí zobrazuje jízdu římských vojáků již přímo ohrožujících Marca Antonia a Kleopatru ujíždějících z prohrané bitvy. Bitevní vřava pokračuje i v pozadí na mořském břehu, kde je mladík s ratolestí v ruce jako připomínka naděje na mír a rodinný život ztrácející se pod kopyty koní.

Podle příběhu shromáždil Antonius své legie na pahorcích zdvihajících se na dohled od Alexandrie a válečné galéry na blízkém moři. Byl však zrazen loďstvem. A když to viděli vojáci na souši, přidali se na stranu nepřátel – Římané k Římanům. Podle antických autorů se královna Kleopatra bitvy nezúčastnila, vyčkávala v bezpečí své nádherné hrobky a předčasně zaslala Antoniovi zprávu o své smrti. Antonius zrazen druhý v boji a náhle opuštěný svou láskou se rozhodl také skoncovat se životem. Ale tato slabost římského vojevůdce nevyhovovala tvůrci

²¹⁵ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 66.

²¹⁶ BAŽANTOVÁ 1990, 2004–2005, 200–212; SOJKA/POSPÍŠILOVÁ/JANČÁRKOVÁ 2017, 155–161; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 227–248.

kartonu, který se od literární předlohy značně odchytil. Antonia a Kleopatru zobrazil v oslavě nadčasové lásky jako milence, prchající z bitvy společně.

„S rozbřeskem dne postavil sám Antonius svou pěchotu na pahorky před městem a díval se na své lodi, jež vypluly na moře a jely proti nepřátelským lodím: a v očekávání, že od nich uvidí nějaký veliký čin, se choval klidně. Ale jakmile se jeho lodi přiblížily, pozdravily vesly Caesarovy vojáky, a ti když pozdrav opětovali, přešly k nim a potom se všechny lodi spojily v jedno loďstvo a pluly útočit na město. Sotva to Antonius zpozoroval, byl ihned opuštěn i jezdcí, kteří přešli k nepříteli, a když byl se svou pěchotou poražen, vrátil se do města a křičel, že je zrazen Kleopatrou těm, s nimiž kvůli ní vedl válku. Kleopatra se ulekla jeho hněvu a zoufalství, proto se utekla do své hrobky a dala spustit padací dveře, pevně uzavřené klíči a závorami. K Antoniovi pak poslala zprávu, že je mrtva. On tomu uvěřil a pravil: „Kleopatro, nebolí mě, že jsem o tebe oloupen, neboť ihned přijdu k tobě, ale bolí mě, že jsem já, takový imperátor, přistižen, jak mě srdnatostí předčila žena!“²¹⁷

Antonius chtěl zemřít, požádal svého sluhu Eróta, od kterého si vyžádal slib, bude-li to třeba, aby ho zabil. Sluha vytasil meč, ale zavraždil sám sebe. Antonius následně podle vzoru svého sluhu se bodl, avšak rána nebyla ihned smrtelná. Poté za Antoniem přijde tajemník královny Kleopatry, jemuž bylo nařízeno, aby dopravil Antonia k ní do hrobky. Antonius se dozvídá, že Kleopatra není mrtva, ale žije. Milenci se v bolestném žalu v hrobce královny Kleopatry stihli rozloučit a říci si poslední slova.

6.8. Sebevražda Kleopatry

Tapiserie *Smrt Kleopatry* z cyklu Antonius a Kleopatra

pochází z let 1647 až 1680 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta van der Strecken

dole je označena (B▼B, G.V.D.S)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 420 cm, šířka 400 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 486

Oktagon

Scéna smrti egyptské královny sleduje příběh Plútarchových životopisů, podle kterého se Kleopatra nechala uštknout hadem ukrytým v košíku s fíky. Latinský nápis CLEOPATRA NE IN / TRIVMPHVM DVCATVR / ASPIDIS MORSV / SIBI

²¹⁷ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 76.

MORTEM INFERT v češtině říká „Kleopatra, která není vedena ve vítězném průvodu, zabíjí se uštknutím zmije“.²¹⁸

Do výšky rozvinutá kompozice vyniká redukcí postav a po předchozích bitevních scénách zklidnění gest a výrazových prostředků. Ve své podstatě je příbuzná scény *Hostiny Antonia a Kleopatry*. V popředí sedí na stoličce Kleopatra oděná do skvostného oděvu plného mělkých mísovitých záhybů drapérie měňavé barevnosti. Při ní sedí služebná v šatu výrazně modré barvy, doprovázená další služebnou. Mauzoleum, hrobka, či palác jsou naznačené kusem architektury a především drapérií baldachýnu se štrápcem. Látka Kleopatřina obydlí či místa posledního útočiště je znovu výrazné barevnosti veronesovské zeleně dovedně komponovaná ve hře světla a stínu. V pozadí stojí voják coby ochránce své vladařky, další vojáci jsou již římané, což poznáme podle zbraní a charakteristických fascés. Niterně laděná scéna založená především na tichém odcházení ze života je doprovázená gesty lomení rukou jedné ze služebnic podpírání si hlavy té druhé snad v naznačeném zamyšlení velké královny, nad pomíjivostí života a vrcholí narativně podaným okamžikem, kdy si Kleopatra přiložila hada k tělu, aby jí uštknul poté co jej vyndala z košíku fiků. Kleopatra ještě nezemřela, ale umírá v blaženém vědomí, že přemohla nejenom své pronásledovatele, ale ve svém životě prožila šťastné chvíle lásky i mateřství. Nadpozemský klid se zakrátko rozhostí v celou touto scénou, která je nesmírně lyricky komponovaná v kontrastu s předchozími epicky laděnými scénami.

„Kleopatra shromažďovala rozmanité druhy všelijakých smrtících jedů. Zkoušela u každého, působí-li bezbolestně, a podávala jej lidem chovaným ve vězení proto, aby byli popraveni. Když viděla, že jedy vraždící rychle přinášejí smrt sice náhlou, ale bolestnou, kdežto mírnější že nepůsobí rychle, zkoušela to s jedovatými zvířaty: přitom se sama dívala, jak štváli jedno proti druhému. To činila každý den a shledávala, že skoro ze všech jedině uštknutí kteréhosi jedovatého hada přivádí bez křeče a bédování strnutí podobné spánku a omámení, přičemž lidé zlehka odumírají za jemného potu na obličejích a zatemňování smyslů, a jsou-li buzeni a nuceni vstávat, projevují stejnou nevoli jako lidé v hlubokém spánku.“²¹⁹

²¹⁸ BAŽANTOVÁ 1990, 2005–2006, 200–212; KRAWCZUK 1973, 121–161; GRANT 2011, 227–248.

²¹⁹ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 73.

Po smrti Antonia, byla Kleopatra zajata a předvedena před Caesara. Caesar se následně rozhodl jít na pochod Sýrii a Kleopatře oznámil, že bude s dětmi odeslána do Říma. Kleopatra požádá ještě Caesara, aby mohla vykonat Antoniovi oběť za mrtvé. Kleopatra před hrobem Antoniovým sdělí poslední slova své lásce: „*Drahý Antonie, nedávno jsem tě pohřbívala rukama ještě svobodnými, nyní ti však konám úlitbu jako zajatkyně, která je hlídána, abych ani ranami ani nářkem nezohavila toto své tělo, propadlé otroctví a uchovávané na triumf slavený nad tebou. Nečekej už jiných poct nebo úliteb: toto jsou poslední, které ti Kleopatra přináší. Dokud jsme žili, nic nás od sebe neodloučilo, ale smrtí, jak se zdá, si máme vyměnit místa: ty, Říman, ležíš zde, a já nešťastná mám ležet v Itálii...*“ ...*nevydávej napospas svou choť zaživa, nepřipusť, aby se triumfovalo mnou nad tebou, nýbrž ukryj mě zde u sebe a přijmi mě k sobě do hrobu, neboť ze všech těch nesčetných běd není pro mě žádná tak veliká a hrozná jako ten krátký čas, co jsem žila bez tebe.*“²²⁰

Po těchto slovech ověncila a políbila rakev a dala si připravit koupel. Po koupeli, při snídani přišel za Kleopatrou kdosi z venkova s jakýmsi košíkem až po vrch naplněný fíky. Kleopatra poslala Caesarovi tabulku, ve které stála sepsána úpěnlivá prosba, aby byla pohřbena s Antoniem. Caesar pochopil, co se stalo, ale na záchranu bylo již pozdě.

Když strážce otevřeli dveře do komnaty Kleopatry: „*nalezli ji již mrtvou, jak leží na zlatém lehátku, královsky vyzdobena. Z žen jedna, zvaná Eiras, jí umírala u nohou, druhá, Charmion, ač se již potácěla a vrávorala, jí ještě upravovala diadém vinoucí se kolem hlavy. Když kdosi v hněvu volal: „A to je hezké, Charmion!“*, odpověděla: „*Ovšem, velmi hezké, jak se sluší pravnučce tolika králů!*“ *Více neřekla nic, nýbrž sklesla vedle lehátka.*“²²¹

„*Vypráví se, že byl s oněmi fíky přinesen jedovatý had*²²², *jenž byl jimi a těmi listy shora přikryt – neboť tak prý to Kleopatra poručila, aby je to zvíře uštklo, aniž o tom bude vědět. Ale když při odebírání fíků uviděla hada, řekla prý: „Tady tedy je!“ a sama si obnažila rámě a nastavila je k uštknutí.*“²²³

²²⁰ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 84.

²²¹ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 85.

²²² Existuje několik verzí smrti královny Kleopatry. Vždy hlavní roli hrál had. Jednou ji uštknul do rámě při přinesení v košíku s fíky. Jiní zase říkají, že byl had chován v uzavřeném džbáně a Kleopatra prý jej zlatým kuželem tak dlouho dráždila a rozdivočovala, až se vyřítil a zahryzl se jí do paže. Jiní zas pravili, že s sebou nosila v duté jehlici, kterou skrývala ve vlasech hadí jed. Pravdu nezná nikdo.

²²³ PLÚTARCHOS 2007, Antonius, 86.

Caesar se podivil jejímu urozenému duchu a dal její tělo s královskou nádherou pohřbít u Antonia. A tak skonala Kleopatra. Se ctí a jako velká královna, která v běhu času a v historii neupadla v zapomnění.²²⁴

Kapka jedu ukončila éru faraonů.

²²⁴ Kleopatra skonala ve věku 39 let. Antonius dosáhl 53 nebo 56 let. Antoniovy sochy byly strženy, ale Kleopatřiny zůstaly. Jeden z jejích přátel Archibios dal Caesarovi dva tisíce talentů, aby je nepotkal stejný osud jako sochy Antonia. Antonius zanechal jako potomky se třemi ženami sedm dětí. Jeho nejstarší syn byl popraven Caesarem, ostatních se ujala druhá Antoniova manželka Octavia.

Podobných tapiserií, replik a variací na Hradní tapiserie ze série *Antonius a Kleopatra* je ve světě uchováno několik. Jsou velmi četné, neboť námět byl značně oblíbený. Avšak ke všem zmíněným chybí ucelené informace, jako přesný počet kusů, nebo rozměry, inventární čísla, některá jejich umístění jsou obecnějšího charakteru. To vše je určeno pro další bádání. Chybí i obrazové materiály, které by sloužily k porovnání. Mnoho kusů je ztraceno/nezvěstných, nebo nezjistitelný počet kusů, které se nachází v soukromých sbírkách.

V *České republice* se ve státním zámku Velké Losiny dochovaly tři tapiserie z cyklu *Antonius a Kleopatra* a to Setkání Antonia s Kleopatrou (inventární číslo 486), Hostina Antonia a Kleopatry a Antoniův rybolov. Tapiserie byly utkány podle návrhů Karla Mandera ml. (1579–1623).²²⁵ V Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze se dochovaly čtyři kompozice a námětově podobné tapiserie k tapiseriím ze série *Antonius a Kleopatra* na Pražském hradě. Tyto zobrazují scény ze života Julia Caesara podle příběhů Plútarchových. Jeden námět tapiserie představuje bitvu u Farsala (inventární číslo Z-CLXXIV/1)²²⁶, druhý Caesara na řece Aniu (inventární číslo Z-CLXXIV/3)²²⁷, třetí Caesara překračujícího řeku Rubikon (inventární číslo Z-CLXXIV/8)²²⁸, čtvrtý bitvu o Faros (inventární číslo Z-CLXXIV/9)²²⁹. Tyto tapiserie byly utkány v dílně Hieronyma Le Clerca (činný 1679–1722) v Bruselu.²³⁰ Velmi podobnou koncepci a množství postav má tapiserie, která nese jméno Svatba Zenobie s Odenatem, která by se měla nacházet v Thunovském paláci v Praze.²³¹ Z této konkrétní série je dochován jen jeden kus.²³² Byla utkána v Bruselu v dílně Geraerta Peemanse podle návrhů Justa Vera van Egmonta.²³³

V *Italské republice* ve městě Lucca konkrétně v Museo Nazionale di Palazzo Mansi je dochováno několik kusů tapiserií, které zobrazují příběhy královny Palmýry Zenobie a římského císaře Aureliana. Pochází z období 1665–1686 z bruselské dílny tkalce

²²⁵ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

²²⁶ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

²²⁷ BLAŽKOVÁ 1975, nepag.

²²⁸ BLAŽKOVÁ 1975, nepag.

²²⁹ BLAŽKOVÁ 1974, nepag.

²³⁰ BLAŽKOVÁ 1975, nepag.

²³¹ V německém Bayerisches Nationalmuseum se zachovalo 5 kusů, v bruselském Musées Royaux d'art et d'histoire jsou dochovány 4 kusy z cyklu královny Zenobie. Ve španělském Madridu v Palacio Real se nachází 5 kusů ze života královny syrské Palmýry.

²³² Cyklus s námětem královny Zenobie byl tkán obvykle v počtu 8–12 kusů.

²³³ BLAŽKOVÁ 1975, nepag.

Geraerta Peemanse. Jeden kus označený *Zenobia in barca con baldacchino* je zpracováním velmi blízký tapiserii Setkání Antonia a Kleopatry na Pražském hradě.

Ve *Spojeném království Velké Británie a Irska* na hradě Powis (Powis Castle) je zavěšeno několik kusů ze série Antonius a Kleopatra (*The Triumph of Mark Antony and Cleopatra, The Flight of Mark Antony and Cleopatra...*). Byly utkány v letech 1670–1680 v Antverpách pravděpodobně umělcem jménem Joris Rombouts (činný nejspíše 1649–1679). Je zde také několik kusů tapisérií zobrazující příběh Caesara a Kleopatry (*Caesar and Cleopatra, The Death of Pompey, Caesar Leading an Attack, The departure of Caesar...*). Byly utkány v Bruselu v letech 1655–1670 v dílně Marca de Vos (asi 1630–1704). Na anglickém zámku Sizergh (Sizergh Castle) se nachází tapisérie s vyobrazením Triumfu Antonia a Kleopatry a Kleopatra s perlou. Byly zhotoveny v letech 1670–1680 v Antverpách nejspíše umělcem jménem Joris Rombouts.

Ve *Spojených státech amerických* ve městě Chicago, konkrétně v The Art Institute in Chicago se dochovala asi největší sbírka tapisérií, která je velmi podobná k tapisériím Antonius a Kleopatra na Pražském hradě. Zobrazují však příběhy Caesara a Kleopatry. Podle návrhů Justa van Egmonta (1601–1674) v bruselské dílně Geraerta Peemanse kolem roku 1680 bylo utkáno 8 kusů tapisérií: *Cleopatra and Antony Enjoying Supper, Discovery of the Plot to Kill Caesar and Cleopatra, Clodius Disguised as a Woman, The Triumph of Caesar, The Battle of Actium, Caesar Defeats the Troops of Pompey, Caesar's Death Makes Cleopatra Mourn, Caesar Embarks by Boat to Join His Army*.²³⁴ Dalších 6 kusů tapisérií v The Art Institute in Chicago pocházející z období kolem roku 1680 zobrazující příběh Caesara a Kleopatry bylo utkáno podle návrhů Justa van Egmonta, ale v bruselské dílně tkalce jménem Guillaume Willem van Leefdael (1632–1688). Tyto tapiserie nesou názvy: *Caesar Throws Himself into the Sea, Cleopatra Enjoys Herself at Sea, Caesar and Cleopatra Enjoying Themselves, Cleopatra Asked to Pay Tribute to Rome, Caesar in the Gallic Wars, Caesar Sends a Messenger to Cleopatra*. Všechny tyto tapiserie v Chicagu jsou opatřeny bruselskou značkou B▼B a celými jmény nebo signatury tkalců G. PEEMANS/G.P., G.V.LEEFDAEL/ G.V.L.

²³⁴ Jsem si vědoma, že chybí český překlad názvů tapisérií, ten úmyslně vynechávám z důvodů ztrácejícího se smyslu názvů tapisérií a špatné dohledatelnosti, ať již v literatuře nebo na internetu. Ponechávám původní názvy, které jsou na internetových stránkách The Art Institute in Chicago a v odborné literatuře. Podobně jsem postupovala i v dalších předchozích a následujících názvech výše zmiňovaných tapisérií a gobelínů. Především jsou ponechány v anglickém nebo francouzském jazyce.

Námětově podobné jsou tapiserie z cyklu života a činů Achillových. Byly zhotoveny podle kartonů Petra Pavla Rubense (1577–1640) nebo také Jacoba Jordaenese (1593–1678). Utkány byly v Bruselu v dílně Iana van Leefdaela (1603–1668) nebo v dílně Geraerta van der Strecken (činný 1644–1677).

Jedna tapiserie se nachází také ve Spojených státech amerických ve městě Boston, konkrétně v Museum of Fine Arts. Nazývá se *Thetis and Achilles Before the Oracle* (inventární číslo 30.484). Dvě další tapiserie z tohoto cyklu jsou zmiňovány v literatuře, avšak jejich nynější umístění je neznáme a můžeme usuzovat, že se nachází v soukromých sbírkách. Jedna je označena bruselskou značkou B▼B signaturou tkalce G.V.D.S. a nese název *Thetis Presenting Achilles to The Hight Priest* a druhá je označena také značkou Bruselu B▼B, ale signaturou tkalce I.V. LEEFDAEL a nese název *Achilles and Agamemnon*.

Vše výše zmíněné jsou jen kusé informace a zlomek veškerých podobných tapiserií a gobelínů, jejich podrobností jako současné umístění, rozměry, inventární čísla a další je určeno pro další objevení, srovnání a bádání.

7. SVĚTADÍLY – SOUBOR ALEGORICKÝCH TAPISERÍ

Tapiserie jsou součástí série *Světadílů*, obsahují alegorické výjevy čtyř dílů světa a jeden kus s výjevem schůzky světadílů na hostině v parku. Série s námětem světadílů byly tkány obvykle v pěti samostatných kusech. Pátý kus, který má představovat schůzku světadílů na hostině v parku je někdy označován nesprávně jako další světadíl, jež má představovat Austrálii. Ve světových sbírkách se nedochoval ucelený cyklus o pěti kusech. Tento námět byl velmi častý v malířství od renesance. Světadíly jsou obvykle zobrazovány alegorickou figurou s příslušnými atributy. V 18. století jsou nahrazeny alegorické postavy scénami ze současného života, v příslušném světadílu. Série Pražského hradu náleží k prvnímu typu zobrazování námětu. Opět se u některých variací Světadílů setkáváme se jmény tkalce Geraert Peemans a autorem kartin Davidem Teniersem II.²³⁵

Pro obě dvě tapiserie platí, že se snaží pomocí osvědčených alegorických a emblematických volně stylizovaných motivů předvést bohatství toho kterého kontinentu. *Asie* a *Evropa* jsou představeny jako dámy ze vznešené společnosti oděné v barokní šat. *Asie* je volněji stylizována po způsobu pastýřky nebo ještě lépe bohyně *Flory*. K takové domněnce nás vede především květinový věnec na hlavě a snítka ratolestí v ruce. Zatímco na řetězu zavěšené vykuřovadlo jasně poukazuje na kadidlo (*olibanum*), tak ratolest s řadou plodů může odkazovat na koření, například pepřovník černý (*Piper nigrum*) aj.

Amerika a *Afrika* jsou podány zdánlivě volněji, ale i zde vytušíme značnou stylizaci do osvědčených mytologických postav. U *Ameriky* do postavy *Diany* a u *Afriky* jako bychom měli pocit, že předlohou se stala některá z raně barokních řezb tehdy oblíbených konzolových stolků, tak jak je známe především z benátských paláců.

Vždyť každá lepší domácnost se v 17. století pyšnila předměty a živými bytostmi dováženými z Orientu, ať už to byl porcelán, služebnictvo, nebo třeba pestrobarevní papoušci. To už vůbec nepíšeme o zálibě v nových květinách a plodinách, teprve zaváděných do pěstební kultury. Vždyť marnotratný pocit luxusu byl spojený

²³⁵ HYDE 1924, 259–264.

s objevováním něčeho nového, s dálavami, výpravami do neznáma, podnikáním a podmaňováním si okolního světa. O ničem jiném, než o pýše a dobrodružství, zde nemůže být řeč.

7.1. Amerika–Afrika

Tapiserie *Amerika a Afrika* z cyklu Světadíly

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: AMERICA–AFRICA

pochází z doby okolo roku 1675 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemanse

dole je označena (B▼B, G. P)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 410 cm, šířka 250 cm

sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 466

Hudební salon

Amerika a Afrika má stejně jako *Asie a Evropa* na první pohled podobnou kompozici s dvěma ústředními postavami. Díváme-li se ale pozorněji, tak již vzhled nahoře zavěšeného festonu je odlišný. Zde jej podpírají dva andílci, konkrétně nad *Afrikou* letící andílek s bílými křídly a nad *Amerikou* letící andílek s motýlími křídly, navíc s indiánskou čelenkou na hlavě. Zatímco anděl nad *Afrikou* sotva v rukou unese trofeje v podobě luků a šípů v toulcích, tak druhý amorek je obtěžkán velkými pukajícími plody ve kterých snadno rozpoznáme granátová jablka (*Punica granatum*), hrozny vinné révy (*Vitis vinifera*), klasy kukuřice seté (*Zea mays*) a jiné. Kartuše je podobná té z předchozí tapiserie; rámuje ji dvě sfingy s propletenými těly a s volutkami místo rukou, ze kterých jsou zavěšené festony i štrápe. Stuha nad kartuší je ale u této tapiserie volnější a zářivě zlatavé barvy veronesovské zeleně.

Dvě postavy, po způsobu alegorií původního domorodého obyvatelstva, jsou vykročené v tanečním pohybu a jasně poukazují na ostatní atributy světadílů. Postava *Afriky* je doprovázená, jen z části při okraji podaným, velkým lvem s hrozivým výrazem. K ní obrácená postava *Ameriky* je ztvárněna v lehkém tanečním pohybu připomínajícím *manýristickou figuru sempertinatu*, kdy jedna noha je před druhou vykročena a vytočena po téměř baletním způsobu. A ve své ruce s graciézním gestem prstů drží oštěp směřujícím hrotem vzhůru, jako by bezděčně poukazovala nahoru na nápisovou kartuši. Veliký krokodýl svou trudovitou kůží kontrastuje s nahotou noh

alegorické postavy, které jsou navíc bosé. Proti střídmé paletě užití barevnosti amerického kontinentu je protější postava *Afriky* oděná v přepestrý barevný zářivý oděv tvořený dlouhými pery.

Afričanka drží ve své ruce kraba nad zátiším stylizujícím bohatstvím kontinentu tvořeným plody ovoce a zeleniny včetně kukuřičných a obilných klasů.

Abychom ani na okamžik nezaváhali o námětu alegorických postav je ženská postava *Afriky* výrazně tmavých afrických rysů a nad vlající rouškou na hlavě má navíc po způsobu trofeje hlavu slona. Na oděvu obou postav je při ztvárnění drapérie a jejich odlesků využito stříbrného dracounu. U nohou mají tyto nadživotní postavy skupinku tří dětí vnášejících svou nezbedností do okázalého kanonu tapiserie překvapivou hravost. A tak jedno z děcek má na ruce papouška a na hlavě čelenku z bílo-zeleného peří. Zatímco zbylé dvě děti dovádějí v nápodobě dospělých; kouří dýmky míru.

Krajina v pozadí je tvořena stylizovanou řekou s loďkami s napjatými plachtami a stádem doprovázeným pastevci.

7.2. Asie–Evropa

Tapiserie *Asie a Evropa* z cyklu Světadíly

v nápisové kartuši nahoře uprostřed označena: ASIA–EUROPA

pochází z doby okolo roku 1675 a byla utkána v bruselské dílně Geraerta Peemanse

dole je označena (B▼B, G. P)

vlna, hedvábí, stříbrný a zlacený dracoun, výška 415 cm, šířka 308 cm

sbírký Pražského hradu, inv. č. HS 467

Hudební salon

Druhá z dvojice tapisérií věnovaná dvěma spojeným kontinentům vyniká uzavřeností kompozice kterou lze horizontálně rozdělit do tří pásů (horní je tvořený kartuší doprovázenou anděly, střední dvěma ženskými alegorickými postavami a dolní po způsobu zátiší volně rozhozenými předměty s dětmi). Tato kompozice ale může být čtena i jako velký kruh, pokud sledujeme nápisovou kartuši anděly ženské postavy a hlavu velblouda mezi nimi. Na stylizované do velké mašle uvázané stuze stříbřité barvy je zavěšena zlatavá kartuše nesoucí nápis uprostřed nápisové pole čistě sytě modré barvy s určením kontinentů. Kartuše je orámována sfingami s dmoucími se prsy, které mají na hlavách akantový úponek a místo rukou naražených akantovými

volutkami zavěšené festony a střapce. Těla sfing jsou propletené dohromady a jejich dolní části jsou ne nepodobné rohům hojnosti. Po obou stranách je po způsobu girlandy rozhozené stuhami spojené stolní nádobí (poháry, číše, pokály, podnosy,) a květiny spojené s ovocem doprovázené pokud se podíváme blíže nejenom symbolikou bohatství, ale též moci: hraběcími vévodskými knížecími korunkami. Mezi květinami na první pohled vidíme plnokvěté růže a máky, nad nimi hrozny, hrušky, broskve aj. Obě dvě části ať už tvořené stolním nádobím nebo květinami a ovocem jsou přidržovány letícími andělky se vzdouvajícími se rouškami zlatavé stříbřité i zářivě zlatavé veronesovské zeleně.

Dvě hlavní postavy jsou každá odlišně podány. *Asie* stojí a v pozdvižené ruce má kadidelnici. Naproti ní na zátiší tvořeném převážně ovocem sedí *Evropa* v ruce s malým centrálním chrámkem. Toto tempio není ničím jiným než poukazem na pravou katolickou víru. Šat obou ženských postav je přebohatý a odpovídá vkusu nastupující druhé půle 17. století. Je ovšem volnější, nesešněrovaný. Ať již v pasech nebo v dekoltu. Za *Asií* je velbloud jako kdyby na nás hledící se zelenou čabakou a postrojem a na hlavě s chocholem z červených a bílých pštrosích per.

Za *Evropou* na první pohled sedící tak jak se dříve jezdívalo na koních v dámském sedle je kůň s vlající hřívou. Realistické a do odvážné zkratky přecházející ztvárnění hřebce jako kdyby připomnělo jednoho nejlepšího z malířů koní a to Johanna George de Hamiltona (1672–1737). Ale zde už zapomínáme na popis v touze rychlé interpretace založené na tom, že už jsme viděli mnoho podobných obrazů ať již malovaných nebo tkaných. Proto se pragmaticky vraťme k popisu. A soustředme se na dolní část tapiserie, kde uprostřed jsou dvě děti – jedno oděné do výrazného purpuru a druhé do zlatavé barvy, které nejsou ničím jiným, než stylizovanými atributy umění malby a kresby. Dolní z dětí sedí na přepychové podušce opět barvy veronesovské zeleně u které je kalamář i s husím brkem. Zatímco pod *Asií* jsou volně rozhozené stříbrné předměty a putti pozdvihuje norimberské poháry s víky a hroznovým (bobulovým tepáním dolních částí), tak na protější straně pod *Evropou* jsou pohozené atributy světské i církevní vlády – berla, s přebohatou kurvaturou, mitra ozdobená krumplováním a výšivkou a poblíž palmová ratolest a věnec přepásaný stuhou. Ano, vedle těchto poukazů míru a vítězství (kterých by ovšem nebylo dosaženo bez války) leží na červené podušce císařská koruna a meč. Ale ještě tomu všemu není konec: vždyť poblíž meče jsou úhelníky a kružidlo jako odkazy na umění architektury

a za mitrou rozevřená kniha, na které sedí sova (*Strigiformes*), pro každého srozumitelný poukaz, na poznání a moudrost starého kontinentu.

Krajina v pozadí je mírně kopcovitá a na horizontu rozpoznáváme město v hradbách a v popředí za dunami průvod karavany.

Podobných tapiserií, replik a variací na Hradní tapiserie *Světadílů* je ve světě uchováno několik. Jsou velmi četné, neboť námět byl značně oblíbený. Avšak ke všem zmíněným chybí ucelené informace, jako přesný počet kusů, nebo rozměry, inventární čísla, některá jejich umístění jsou obecnějšího charakteru. To vše je určeno pro další bádání. Chybí i obrazové materiály, které by sloužily k porovnání. Mnoho kusů je ztraceno/nezvěstných, nebo nezjistitelný počet kusů, které se nachází v soukromých sbírkách.²³⁶

V *Italské republice*, v hlavním městě Římě v sídle Maltézského řádu (Pallazo Malta Magistral Palace) je uchována série o čtyřech kusech znázorňující Světadíly jednotlivě – Evropu, Asii, Ameriku a Afriku. Série je označena jako Kontinenty světa (The continents of the world). Na spodním lemu bordury je vytkáno jméno tkalce Geraerta Peemanse a značka B▼B. Jsou velmi blízké k sérii dochované ve sbírkách Pražského hradu. V *České republice* v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze se dochovala série o 3 ks znázorňující světadíly Evropu, Asii a Ameriku. V *Rakouské republice* v Umělecko-historickém muzeu ve Vídni se zachovaly čtyři kusy (chybí tapiserie představující světadíl Ameriku, ale naopak se dochovala Hostina Světadílů v parku).

V *Německé republice* v Berlíně na zámku Charlottenburg je zachován 1 ks, který by měl představovat světadíl Evropu. Ve městě Kolín v Museum für Angewandte Kunst 2 kusy představující světadíly.²³⁷ Více informací není známo. V *Italské republice* ve městě Turín konkrétně v Palazzo Carignano jsou dochovány 4 kusy představující světadíly. V *Nizozemském království* v Brugách v Gruuthusemuseum je velmi fragmentární zobrazení světadílu představující Ameriku. Ve *Francouzské republice* v Paříži v soukromé sbírce Daria Boccary se nalézají 2 kusy představující světadíly Asii a Evropu. Světadíl Asie někdy bývá označován jako Karavana do Mekky.²³⁸ Signatura tkalce FVD (Jean-Francois van der Borght). Ve *Spojeném království Velké Británie a Irska* na zámku Mereworth v Kentu se nachází nyní nezjistitelný počet kusů, signováno dílnou van der Borght.²³⁹ V domě Nostell Priory v Yorkshiru se nalézají také nezjistitelný počet kusů tapiserií s námětem světadílů. Opět signovány

²³⁶ SOTHEBY'S 2000, 20–21 .

²³⁷ Dříve Kunstgewerbemuseum. Původní počet kusů tapiserií s námětem světadílů 4 ks. Dva kusy se ztratily za 2. světové války.

²³⁸ Caravan Mecca.

²³⁹ Podle dostupných informací série nebyla publikována.

van der Borghem.²⁴⁰ Ve Skotsku na zámku Wemyss taktéž nezjistitelný počet kusů se stejným námětem a stejným tkalcem van der Borghem.²⁴¹ Ve Skotsku v Hollyroodhouse dochovány svěťadily Asie a Afrika, z dílny van der Borghem.²⁴² Ve *Spojených státech amerických* ve městě Chicago, konkrétně v The Art Institute in Chicago se zachovala alegorie kontinentů (Asie, Afrika a Amerika), pocházející z Bruselu. Návrháři Lodewijk van Schoor (zemřel 1702) a Pieter Spierinckx (1635-1711), tkané v dílně Alberta Auwercx (1629-1709). V New Yorku do Parke Bernet Galleries roku 1963 byl prodán jeden kus znázorňující svěťadíl Asie. Konkrétnější informace zatím neznámé.

Další informace se dají dohledat v aukčních katalozích např.: Sotheby's – Katalog Important mobilier, sculptures et objets d'Art, 9 November 2012, Paris, tapiserie Afrika, 289 x 428 cm, pravděpodobně dílna Jean-François Van der Borghem/Jean-Frans Van Der Borghem nebo Sotheby's – Katalog Fine Continental Furniture and tapestries, 26 May 2000, London, tapiserie The Continents: Africa. 333 x 461 cm, přičítáno dílně Albert Auwercx, později Laurent van Schoor.

Vše výše zmíněné jsou jen kusé informace a zlomek veškerých podobných tapiserií, gobelínů a jejich podrobností je určen pro další objevení, srovnání a bádání.

²⁴⁰ Podle dostupných informací série nebyla publikována.

²⁴¹ Podle dostupných informací série nebyla publikována.

²⁴² Dříve v Buckinghamském paláci, posláno do Hollyroodhouse ve Skotsku v roce 1851.

8. RESTAUROVÁNÍ TAPISERÍÍ A GOBELÍNŮ NA PRAŽSKÉM HRADĚ

8.1. Historie restaurování textilií

Umělci ať už z antiky, dob středověku, či pozdějších časů si mysleli, že jejich umění je nesmrtelné. Platilo to i o tkalcích a majitelích tapiserií a gobelínů. Avšak čas je neúprosný. I když tapiserie a gobelíny byly utkávány z odolného materiálu a to ovčí vlny, následně bylo užíváno dalších materiálů jako hedvábí, zlata, stříbra... I hedvábí bylo považováno za velmi odolný materiál. I zlato a stříbro je ve své podstatě odolné, ale jemné vetkávané dracouny už nejsou tak rezistentní v této podobě.²⁴³

Základem tapiserie jsou vlněné osnovy. Vlna se zdála hlavně středověkým umělcům a tvůrcům tapiserií nezničitelná. Podle dostupných písemných materiálů se uvádí, že do útků se od 15. století začalo přidávat právě hedvábí. Je to jemné luxusní vlákno, které se získává z kukly housenky bource morušového.²⁴⁴ Z dob kolem 17. století existují archivní dokumenty, kde se uvádí nedostatek používání hedvábí a to ten, že tapiserie a gobelíny přemírou hedvábných útků řídnou.

Vše podléhá zubu času (inspirováno římským básníkem Horatiem ve smyslu sousloví „*annorum series*“, čili prchavý čas či okamžik / zub času), pokud je vystavené špatnému zacházení, užívání a přírodním podmínkám (například sochy vystavené větru a dešti, tapiserie sloužící jako ochrana exotických stromů před zimou a sněhem...)²⁴⁵

Kdyby tapiserie a gobelíny byly „uloženy v příznivém prostředí, pečlivě ošetřovány, setrně brány do ruky, by skutečně vlněné, ba i zčásti hedvábné tapiserie vzdorovaly času a byly by dodnes krásné, barevně svěží a neporušené. Která tapiserie však měla tyto ideální podmínky? Snad vůbec žádná. Hrubé a necitlivé ruce je snímaly a zavěšovaly; potrhaly přitom jejich okraje. Vlhkost prostředí dávala živnou půdu

²⁴³ LASZLO 1981, 10–23.

²⁴⁴ Autor kartonů a tkalců série Modrých groteskních měsíců, které se nachází na Pražském hradě tento odkaz a jinotaj na hedvábí gobelínů vytkali právě na jeden z měsíců. Bourec morušový je znázorněn a vytkán do spodní části měsíce Července.

²⁴⁵ Výrok římského básníka Horatia: „*Exegi monumentum aere perennius, regalique situ pyramidum altius, quod non imber edax, non Aquilo impotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum*“. V překladu: „Pomník, stvořený mnou, předčí i pevný bronz, předčí i pradávny tvar královských pyramid, ani ničivý déšť, ani zlý severák, ani prchavý čas, proudy dnů bez konce nikdy nebudou s to vníveč ho obrátit.“

*plísniím, jeho suchost zbavovala hedvábí a vlnu přirozených tuků a snižovala jejich pružnost a odolnost. Tapiserie byly lhostejně vystavovány slunečnímu světlu, které rozkládalo barvy a textilní materiál. Ve skladištích je hlodali moli, kožojedi a myši. Prožívaly s člověkem hrůzy válek, kvapných stěhování, požárů. V době, kdy už nebyly oceňovány podle své skutečné hodnoty, kdy zmizel cit pro jejich účel a estetické působení, byly vydány napospas násilnostem, které neměly s obecnými katastrofami nic společného. Tapiserie byly krájeny a stříhány podle dimenzí míst, na něž měly být upevňovány. Najdeme na zámcích kusy vystřižené a přibité hřebíky na tapetové dveře, tapiserie s kusy vykrojenými podle oken, rozpůlené nebo rozčtvrcené tam, kde stěna nebyla dost velká. Dokud byla tvorba tapiserií vitální a jejich užívání v příbytcích obecné, byli lidé k těmto krásným výtvorům mnohem šetrnější než v dobách pozdějších, kdy se z tapiserií staly více či méně oceňované starožitnosti.*²⁴⁶

Tapiserie a gobelíny byly opravdu řezány na kusy. Jednotlivina na Pražském hradě nazývána *Štěstěna* je dokladem takového zacházení, kdy původně do šířky rozvinutá kompozice byla pravoúhle vyříznuta (pravděpodobně kvůli zavěšení nad rohovým krbem). Její odstřižená část byla vyhozena a dvě velké části byly sešity opět dohromady.). Jiné tapiserie dokonce posloužily k zakrývání pomerančovníků, aby v zimě (v oranžeriích) nepomrzly. Ještě horší osud potkal tkané obrazy ve stájích, kde se z nich udělaly pouhé přepážky mezi stáním koní a skvostné látky se válely mezi slámou, senem a zrním. (tento osud sdílely tapiserie ze slavného cyklu *Apokalypsa* a i sbírka tapiserií ze zámku ve východočeském Náchodě).²⁴⁷ Byly odkládány na půdách, kde se na ně vrhaly myši se svými zoubky (v písemných dokladech tento osud potkal i tapiserie a gobelíny z Pražského hradu). Pokud byly neodborně uloženy „zahozeny do zaprášeného prostředí půd či vlhkých sklepů“, tapiserie a gobelíny potkalo lámání, hmyz, vlhkost, korodování stříbrných a zlacených dracounů, zatékání vody do samotných hedvábných útků a vlněných osnov. Nebo také byly vystřihovány značky na tapiseriích z Bruselu B▼B, aby se mohly prodávat jako gobelíny z Královské

²⁴⁶ BLAŽKOVÁ 1967, 217.

²⁴⁷ Jsou dochovány archivní materiály přesněji schwarzenberská korespondence ve Státním okresním archivu v Českém Krumlově, která zaznamenává a dokládá, jak Jan Adolf I. ze Schwarzenbergu (1615–1683) měl tapiserie v úctě a jeho potomci nikoli. Tapiserie nechával snímat v létě ze stěn, aby se nezaprášily a barvy nevybledly slunečním světlem. V místnostech byly proto zavěšovány jen v zimě. Po snímání z prostor, kde byly zavěšeny byly čištěny podle jeho výslovných pokynů, které dával sám Jan Adolf I. svému správci. Potomci ti naopak neváhali tapiserie znehodnocovat a to tím, že nechávali vystříhat celé kusy, které se nevešly do nově vybraných prostor, kam měly být umístěny nebo se nevešly do rámu, do nichž je nově adjustovali. Vystřihané kusy samozřejmě byly vyhozeny.

francouzské manufaktury v Paříži. Všechna tato poškození a odcizování některých jednotlivých kusů ucelených sérií vedlo k nenahraditelné ztrátě mnoha vzácných tapiserií a gobelínů, které mnohdy zůstaly jen popsány v archivních dokumentech, či na některém obrazovém vyobrazení zachycují místnosti zámků nebo na fotografiích. Některé navždy zůstanou v zapomnění doby minulé. Osudy tapiserií a gobelínů provázejí mnohdy hořkost, osamění a pocit zmaru.

Tapiserie a gobelíny procházejí opravami, neboť jak bylo již výše zmiňováno, ani ony neodolají zubu času a poškozování, kdy osnovy a útky se rozpadají, objevují se v nich díry, jsou povolené švy, ztrácí se barevnost aj. Konzervátoři a restaurátoři se snaží chránit poškozené tapiserie a gobelíny a vrátit jim jejich lesk a slávu.²⁴⁸ Dokonce i v Královské manufaktuře gobelínů v Paříži krátce po založení byl zřízen ateliér pro restaurování „*atelier de rentraiture*“. Někdy je méně více. Restaurování a konzervování se stále vyvíjí a mnohdy dřívější zásahy se ukáží jako velmi radikální a nevhodné a je nutné je odstranit. Například dříve se užívalo i jakéhosi „*osvěžení či retuše*“ tapiserií, které spočívalo v tom, že se překrývalo vyblednutí vláken pomocí temperových barev či tvrdnoucích olejových barev. Byla používána i nevyzkoušená a nestálá anilínová barviva, která zpočátku vypadala překrásně, ale později začaly měnit barevnost. Byly sešívány různé kusy tapiserií k sobě, nebo bordury byly odpárány z jiného kusu a znovu přišity k jiné tapiserii a to včetně jména tkalce či značky tkalcovské dílny, byly dokreslovány chybějící části. Nebo tapiserie z rubu byly zpevňovány nánosem horkého klihu, které způsobí značnou lámavost osnov a útků a jeho odstranění je velmi nesnadné.²⁴⁹ A to je jen zlomek nevhodných zásahů. „*Za průkopníka oprav tapiserií a gobelínů lze považovat švédského badatele Johna Böttigera,²⁵⁰ který byl právě správcem švédské královské sbírky. I královské tapisérie ležely tehdy, jako tolik jiných, opuštěné a zanedbané na půdách. Böttiger byl zastáncem takzvané neutrální metody, která byla tehdy uplatňována i při opravách obrazů a plastik. Poškozená místa byla podle jeho pokynů vyspravena gobelinově tkanými, neutrálně zbarvenými záplatami. Hedvábí bylo přitom nahrazováno odolnějším lnem. Právě tato metoda byla aplikována při opravě některých*

²⁴⁸ Dochované archivní zprávy už z 16. st. dokládají, že byly dokonce restaurovány i středověké tapiserie.

²⁴⁹ Použití zpevnění klihem potkalo verdury tkalce Jana Raese, byly utkány v Bruselu po roce 1650 pro Ottavia Piccolominiho (1599–1656), který byl majitelem náhodského zámku, shromáždil okolo 50 ks tapiserií a dodnes některé z nich jsou na zámku Náchod.

²⁵⁰ BÖTTIGER 1895; BÖTTIGER 1896; BÖTTIGER 1897; BÖTTIGER 1898.

tapiserií ze zámku Hluboká. Böttiger při tom odmítal čištění tapiserií, protože tvrdil, že neexistuje metoda, podle které by se dala nečistota odstranit bez poškození tapiserií. Už v době, kdy švédský badatel psal svou brožuru o opravování nástěnných koberců, hlásil se o slovo názor jiný, prakticky aplikovaný dodnes (1967), názor, že mají být poškozená místa rekonstruována, tj. chybějící osnovy nastaveny a na nich útek protažen tak, aby byl dotvořen vzor v původní formě. Je to takzvaná metoda jehly a nitě. Užili ji pařížští opraváři v roce 1908 při restaurování dalších z tapiserií ze zámku Hluboká a budapešťští restaurátoři ještě o tři roky dříve při restaurování série Héra a Leandros z Primaciálního paláce v Bratislavě.²⁵¹ V období první světové války byly tapiserie z Čech k opravě zasílány odborníkům do zahraničí. Pak začaly na území Čech, Moravy a Slovenska vznikat dílny na opravy tapiserií a gobelínů, ale spíše soukromého rázu. Začala se celoplošně užívat scelovací metoda, označována za klasickou. Byla použita světovými dílnami²⁵², často byla kritizována, ale stále se vyvíjela. Byla označována za nákladnou, velmi pomalou, spíše estetickou opravu a neodpovídala pravidlům z památkového hlediska. Ze zemí bývalého Sovětského svazu (SSSR) přicházely jiné postupy, kdy se využívalo lepení a podlepování tapiserií a gobelínů.

Začátkem 20. století se textilie převážně na území Čech stávají „předmětem skutečného uměleckohistorického bádání, suplovaného ve vlně zájmu o textil vlivem Národopisné výstavy etnografií, kulturní historií a dalšími souvisejícími disciplínami. Bádání v oblasti textilií, dlouho reprezentované především osobností Antonína Podlahy a jeho spolupracovníka Eduarda Šittlera, získává nové představitele. Na významné Výstavě církevních výšivek v Čechách se odborně podílejí Josef Cibulka, Karel Herain, Jindřich Šámal a Emanuel Poche, v návaznosti na přípravy výstavy Pražské baroko.“²⁵³ Dále pro vývoj restaurování obecně a následnému vývoji restaurování v Čechách jsou důležité dvě osoby a to Vincenc Kramář, který při obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění vytvořil restaurátorský ateliér, kdy rozvinul konzervační metodu s důrazem na původní podobu díla. Od roku 1934 začíná Vincenc Kramář spolupracovat s Bohumilem Slánským, jehož myšlenky²⁵⁴ jsou důležité a určující pro začátky restaurování historických textilií.²⁵⁵

²⁵¹ BLAŽKOVÁ 1967, 219–221.

²⁵² Manufaktura gobelínů v Paříži, díly v Mechelen, dílny v Holandsku, dílna v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni, dílny v Římě, dílna v krakovském Wawelu a další.

²⁵³ CZUMALOVÁ 2005, 10.

²⁵⁴ Respektování stárnutí díla, čelit dobovým extrémům puristických, důsledné konzervační postupy v duchu myšlenek Bohumila Slánského a to výtvarné jednoty díla. Preference výtvarné působivosti

Krom jiného byla v roce 1898 založena Rudolfem Schlattauerem²⁵⁶ Moravská gobelínová manufaktura nacházející se ve Valašském Meziříčí. V červenci roku 1910 byly založeny Marií Hoppe Teinitzerovou dílny v Jindřichově Hradci (dnes Ateliéry Tapisérií s.r.o).²⁵⁷ V 50. letech se v některých muzeích začaly zřizovat obecně restaurátorské ateliéry, či restaurátorské dílny ústředí uměleckých řemesel či restaurátorská sekce Svazu výtvarných umělců.²⁵⁸ Roku 1980 byly založené Státní restaurátorské ateliéry, které opravovaly textilie, také některé tapiserie a gobelíny z Pražského hradu.

Od roku 1985 nad opravou hradních tapisérií a gobelínů dohlížely dílny pražských Státních restaurátorských ateliérů. V Čechách byla vedoucím restaurátorem gobelínové dílny Národní galerie Jiřím Fuskem (vedoucí restaurátor v letech 1959–1972) zavedena fixace na nosnou síť nebo-li skelet. Jiří Fusek považoval gobelíny a tapiserie za nejcennější a nejnákladnější textilie vůbec. *„Je to především technicky náročné a zdlouhavé převádění kartonu či představy autora do materiálu, které činí gobelín tak vzácným a drahým uměleckým dílem. Vysokým nákladům musí proto odpovídat i vysoká kvalita umělecká, a v neposlední řadě také vlastnost díla sloužit společnosti co nejdéle. Proto musí být gobelín schopen nutné údržby, odolávat vlivům prostředí i nešetrného zacházení – krátce být trvanlivý. Jak známo technika tkání gobelínů je velmi stará, a množství těchto děl se dochovalo. Máme tedy možnost je po stovkách let exaktně studovat a posoudit jejich kvalitu po materiálově–řemeslné stránce. Máme možnost sledovat, jak které dílo odolávalo nepříznivým vlivům, jímž bylo v minulosti vystaveno. Po analýze technik provedení, použitého materiálu a barviv můžeme vyvodit, jak a proč k jednotlivým poškozením došlo, jak a proč se tato poškození dále vyvíjela, a proč je gobelín právě v tom stavu, ve kterém se nachází dnes. Můžeme objektivně posoudit technologické a materiálové klady i zápory každého tohoto historického*

celku původního díla při zachování zásad snadné odstranitelnosti retuší a chápání restaurátorského zásahu jako umělecké činnosti.

²⁵⁵ CZUMALOVÁ 2005, 10–11.

²⁵⁶ Rudolf Schlattauer vystudoval malířství na Akademii výtvarných umění ve Vídni, Schlattauer studoval a zdokonaloval své malířství v dalších evropských městech. Ve Skandinávii se seznámil s tamní výrobou ručně tkaných koberců a zaujaly ho také gobelínové závěsy v severských domácnostech. Schlattauerův skandinávský pobyt je obecně považován za zlom v jeho další profesionální činnosti. Po svém návratu ze severských zemí založil v roce 1898 dílnu na tkání koberců ve vesnici Zašová nedaleko Valašského Meziříčí. Navzdory tomu se továrna během prvních let své existence potýkala s ekonomickými potížemi. Vleklý problém nakonec vedl k žádosti o státní finanční podporu, což nakonec vyústilo k převzetí manufaktury Moravskou oblastní komisí a následnou přeměnu na Jubilejní zemskou tapiserii a školu se sídlem ve Valašském Meziříčí. Pro srovnání bakalářská práce Pavly Knápkové. KNÁPKOVÁ 2010.

²⁵⁷ KLIMEŠOVÁ 1990, nepag.

²⁵⁸ CZUMALOVÁ 2005, 11.

díla.²⁵⁹ Opravám gobelínů a tapiserií by měla být věnována maximální pozornost a mělo by se poučit z předchozích chyb a nevhodných oprav a zásahů. Jiří Fusek je důležitý pro tapiserie a gobelíny Pražského hradu, neboť on je uveden v evidenčních listech jednotlivých tapiserií a gobelínů ze sérií *Alegorických měsíců*, *Světadílů*, *Antonius a Kleopatra*, *Modrých měsíců* a *Jednotlivin*, jako ten, který určil jejich stav.²⁶⁰

Do dnešní doby mnoho těchto manufaktur, ateliérů, restaurátorských dílen či institucí spojených s textiliemi zaniklo. Dalo by se říci, že tyto zaniklé instituce nahradila práce jednotlivých restaurátorů a restaurátorek.

Některé nevhodné zásahy při restaurování potkalo i tapiserie a gobelíny z Pražského hradu.

8.2. Způsoby adjustace tapiserií a gobelínů

Při zavěšování rozměrných textilií jakými tapiserie a gobelíny bezpochyby jsou, bývá užito několik způsobů zavěšení. Pomineme-li neodborné připevňování probitím tapiserie hřebíky skrz na dřevěné trámy, bývá užíváno metody, kdy se přišije tzv. rukáv, kterým se provlékne tyč. Váha zavěšované tapiserie či gobelínu se rozloží rovnoměrně po celé horní délce.

Dalším způsobem je našití poutek či kovových kroužků zezadu po celé délce při horním okraji tapiserie a gobelínu v rozmezí stejných vzdáleností, aby opět byla co možná nejvíce rovnoměrně rozložena váha, až se tímto uchycením provléknou železné tyče nebo záclonové tyče. Nevýhodou této adjustace je riziko, kdy může docházet k přílišnému pnutí vesměs v horní třetině a následnému poškozování (nenápadné otevírání osnovy a nápadné otevírání švů).

Další postup může spočívat v metodě suchého zipu, kdy na dřevěnou lištu na stěně je přilepena či hřebíky přibita jedna část suchého zipu a druhá část je přišita či přilepena na tapiserii či gobelín. Suchý zip musí být velmi kvalitní, jinak hrozí nerovnoměrný pád. Tato metoda opět rozkládá váhu tapiserie a gobelínu rovnoměrně, ale už není tak užívána, neboť si lze představit, že při pádu tapiserie nejenom spadne textilie, ale shodí vše co je poblíž (historický mobiliář).

²⁵⁹ FUSEK 1970, 50.

²⁶⁰ Dokument čj. 404.553/71.

Sama jsem několikrát pomáhala při zavěšování a svěšování tapiserií, a uvědomuji si obtížnost práce, která je i náročná na plochu, aby tapiserie mohla být rozvinuta, rozložena, a následně zavěšována s přidržováním co nejvíce osob dole a odmotáváním po způsobu kasání plachet.

8.3. Restaurátorské dílny a restaurování tapiserií a gobelínů na Pražském hradě

V rámci užitého umění vynikají umělecké sbírky Pražského hradu souborem kvalitních tapiserií a gobelínů. O ně je třeba neustále pečovat. Především odborným uložením v depozitáři s odpovídajícími klimatickými podmínkami, velmi šetrným zacházením a manipulací při jejich prezentaci. Od vzniku Československa se tapiserie postupně restaurují. Také Česká republika vynakládá na jejich obnovu nemalé prostředky v rámci Správy Pražského hradu a památkové péče Kanceláře prezidenta republiky.

Od roku 1999 se restaurují v nově zřízených restaurátorských dílnách a ateliérech na Pražském hradě, v někdejší Tereziánské ústavu šlechticů (čp. 2) pod dohledem kurátorů z Oddělení uměleckých sbírek. V restaurátorském textilním ateliéru se kromě tapiserií a gobelínů restauruje a konzervuje také další historický textil (archeologický textil, paramenta, prapory, oděvy, koberce aj.).

Tapiserie je monumentální textilní obraz ručně tkaný na horizontálním nebo vertikálním stavu. Původně tapiserie sloužily nejen jako dekorace, měly i funkci tepelné izolace. Osнова je obvykle vlněná, režné barvy. Motiv je vytkán útkem z nabarvených vlněných a hedvábných přízí. Působení času a špatné klimatické podmínky jako světlo, vlhko, ale také hmyz či neodborná manipulace měly za následek poškození tapiserií. Zvláště hedvábný útek bývá velmi křehký, lámavý a vypadaný i ve větších plochách. Během používání byly tapiserie opravovány, často neodborně (štipování nevhodnou a špatně obarvenou přízí). Restaurování tapiserie je velmi dlouhý a nákladný proces, který trvá i několik let. Nejdříve je podrobně zdokumentován stav tapiserie před zásahem fotografiemi a popisem. Následně je šetrně čištěna. Potom se připravuje potřebný materiál, vyvzorují se a obarví hedvábné a vlněné příze v mnoha vytipovaných odstínech. Barví se i v průběhu restaurování. Následně se tapiserie šetrně navine na válce restaurátorského „rámu“ a postupuje se centimetr po centimetru. Je třeba doplnit chybějící útek a osnovu odpovídajícími přízemi, vždy uvážlivě posoudit

minulé opravy, povolené zpevnit, a ty zcela nevhodné je nutné vyjmout. Vše se pečlivě dokumentuje před, v průběhu i po restaurování.

Důležité je hledisko, že hradní tapiserie a gobelíny jsou sice poničené, ale ne natolik, že by se poškozené původní plochy staly po doplnění jakýmsi novodobým uměním.²⁶¹

„Správa Pražského hradu se při své činnosti ochrany sbírek někdy dostává poněkud do složité situace. Pražský hrad je památkový objekt s kulturními a národními kulturními památkami, které jsou spravovány na základě památkového zákona č. 20/1987. Na druhou stranu je sídlem prezidenta České republiky a vytváří zázemí pro činnost Kanceláře prezidenta republiky. To představuje určité požadavky na uspořádání interiérů, které se podle potřeby mění. Je tedy složité zde používat ty prostředky, které jsou k dispozici v jiných památkových objektech. Například si nelze představit hlavy států, jak sedí u gobelínu, ale jsou od něj odděleny provazem. Na zemi je sice ručně vázaný koberec, ale přes něj leží novodobá předložka, aby se koberec nepoškodil. Jednání se také odehrávají na sedacím nábytku s gobelínovými potahy...“²⁶²

„V roce 2005 za pouhých šest let své existence pomohly Restaurátorské a konzervárenské dílny Správy Pražského hradu rozluštit řadu otázek, které ukrývají rozsáhlé sbírky archeologických a historických předmětů na Pražském hradě.“²⁶³
V dílnách na Pražském hradě byla zrestaurována pohřební roucha Jana Zhořeleckého a abatýše svatojiřského kláštera Isidory Konstancie Roudnické z Březnice, nebo pohřební roucho Ladislava Pohrobka, relikviářové tkaniny sv. Ludmily, sv. Václava a sv. Prokopa, tkaniny z tumby Přemysla Otakara II., polštářek Jiřího z Poděbrad, pohřební roucho Karla IV. a další.²⁶⁴

V nynější době se opravám tapiserií a gobelínů v restaurátorských a konzervačních dílnách na Pražském hradě věnují dvě význačné restaurátorky a to Eva Achremenková a Alena Prajzlerová, které v letošním roce dokončí restaurování gobelínu *Říjen* z cyklu *Modrých groteskních měsíců*.

²⁶¹ BRAVERMANOVÁ 2005, 16.

²⁶² BRAVERMANOVÁ 2005, 16.

²⁶³ BRAVERMANOVÁ 2005, 113–125.

²⁶⁴ BRAVERMANOVÁ 2005, 113–125.

8.4. Restaurátorské zprávy k restaurování tapiserií a gobelínů na Pražském hradě

Restaurování tapiserií a gobelínů z Pražského hradu doprovází rozsáhlá dokumentace. Jsou to dokumenty jako závazné památkové stanovisko k návrhu restaurování tapiserie či gobelínu, smlouvy, restaurátorské zprávy, dílčí faktury, zápisy z kontrolních dnů restaurovaných tapiserií a gobelínů, kolaudace jednotlivých etap restaurování, zápisy o převzetí restaurovaného díla, dodatky ke smlouvám o restaurování, přehledy finančních prostředků dle jednotlivých etap restaurování, faktury, žádosti o vysátí či fixaci tapiserií a gobelínů, dokumentace k adjustaci a upevnění jako například opatření adjustačním pruhem s kovovými kroužky, doplňující zprávy k restaurování tapiserií a gobelínů jednotlivých cyklů, žádosti o odstranění podkladů s tavným polymerem, popis konzervátorských zásahů, odlepení podšívky, odebrání vzorků pro posouzení pevnosti vlněné osnovní příze, vlněné a hedvábné útkové příze, mikroskopické zkoušky, které prokazují například destrukci vláken a tím zmenšenou mechanickou pevnost, upevňování rozparků na tapiseriích a gobelínech reznou nití, fotodokumentace celkových snímků jednotlivých tapiserií a gobelínů, fotodokumentace při restaurátorských zprávách, které ukazují stav před a po restaurování, barvení materiálů pro opravy, zkoušky stálobarevnosti, čištění chemickou cestou, ochranu proti biologickým škůdcům, retušování starých vybledlých oprav nerozpustnými pigmenty, demontáže podšívky, náhrady chybějících nebo poškozených osnovních nití vlněným materiálem stejné síly a zákrutu odpovídajícím původním vláknům, odstranění prachových nečistot, čištění s použitím fluorovaných rozpouštědel, ochrana proti plísním, definování antistatické úpravy povrchu, která částečně zabraňuje náletu prachových nečistot a mnoho dalších částí vážících se k administrativní i restaurátorské práci.

Dokumentace k restaurování tapiserií a gobelínů je pomyslným zrcadlem, v něm se ukazuje dřívější stav před restaurováním a následný posun od starších technologií k novějším. Vše se vyvíjí a podléhá změnám, včetně restaurování a konzervování, památkové péče a užívaných technologií.

8.3.1. Starší restaurátorské zprávy

Ve starších restaurátorských zprávách k tapiseriím a gobelínům na Pražském hradě nalézáme:

1. Hlavní identifikační údaje akce restaurování

1.1. Zakázkové číslo

1.2 Objekt; Název; Autor; Datování

1.3 Lokalizace: Kraj; Okres; Místo

1.4 Majitel; Organizace; Případně uživatel

1.5 Inventární číslo

1.6 Příslušný orgán památkové péče

1.7 Stručný popis objektu a jeho stavu

2. Popis provedeného průzkumu

3. Stav před restaurováním

4. Konzervační postup

5. Prognóza výsledku

6. Rekapitulace nákladů

Nedílnou součástí je povinně odevzdávaná rozsáhlá fotodokumentace stavu před a po restaurování ve zhotovení mnoha černobílých fotografií, které jsou skoro velikosti A4.

Konkrétněji jsou to většinou zápisy takové povahy, kde je zaznamenáno něco o předmětu restaurování, jaký je to kus série, ze kterého období pochází, co na které tapiserii či gobelínu uvidíme – třeba kartuši se znamením a vyšitým názvem, nějaké základní údaje o tkalcích apod. Tyto údaje jsou povětšinou přejímány z evidenčních karet uložených v Registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu na Pražském hradě.

Dále v restaurátorské zprávě je důležité určení stavu před restaurováním. Například: *„Tapiserie byla v celé ploše značně poškozena, především ve spodní části textilie byly velké výpadky původního vlněného a především hedvábného materiálu. Na mnoha místech zůstaly holé osnovy. Největší výpadky na tapiserii byly ve světlém*

hedvábí a v tmavé vlně. V celé ploše tapiserie byly vlněné útky značně odřené a hedvábné útky popraskané a rozřepené. Na mnoha místech byly přetrhané osnovy nebo zcela chyběly. V minulosti byl gobelín již restaurován, ale některé opravy nebyly příliš zdařilé. Prošití i dotkávání bylo hrubé a v neodpovídající barevnosti. Celé plochy, jak v hedvábí, tak i ve vlně, byly podloženy bavlněným plátnem, osnovy přichyceny vlnou, hedvábím nebo pouze reznou nití. Některá vlněná místa, především v hnědé a modré barvě byla retušována a tato místa byla ztvrdlá a křehká. Původní rezná nit, spojující rozparky tapiserie, byla popraskaná a místy uvolněná.²⁶⁵

Nebo restaurátorská zpráva, která obsahuje určení předmětu před konzervováním: „Tapiserie vykazuje vysoký stupeň poškození. Osnovy jsou potrhané, útek ve velkých plochách odřený a vydrolený. V minulosti byla tapiserie opravována několika způsoby. Při dolním okraji jsou opravy tkalcovskou retuší, řemeslně dobře provedené byly ponechány, některé opravy však bylo nutno nahradit. Jsou to zejména plochy původně vytkané lesklým dracounem, působícím dnes rušivě. Některé staré opravy dnes ztratily sytost vybarvení, kontury barevných ploch jsou otevřené.“²⁶⁶

Nebo stav tapiserie při převzetí předmětu, než byla odvezena do jiných restaurátorských dílen: „Povrchové znečištění prachem a mastnými nečistotami, starší barevné retuše provedené malířskou technikou zejména v plochách modrošedých, fialovočervených. Staré opravy provedené tkalcovsky jsou patrné v celé ploše výjevu. Stříbrný dracoun je povrchově poškozen, prosvítá hedvábná duše. Celkový stupeň poškození je odhadován na 10% plochy.“²⁶⁷

Nebo průzkum stavu v místě uložení tapiserie: „V době průzkumu na místě uložení (v Míčovně Pražského hradu) bylo zjištěno 15% poškození tapiserie. Útky jsou povrchově narušené, kovová vlákna mírně zkorodována. V ploše je patrně několik perforací ve směru útků, kde jsou otevřeny konturové švy barevných ploch. V minulosti

²⁶⁵ Restaurátorské zprávy k tapiserii Bitva u Aktia č.j. 403.019/82 a č.j. 404.195/82 (pro srovnání novější restaurátorské zprávy č.j. SPH 1647/2007; č.j. SPH 2672/2006).

²⁶⁶ Restaurátorské zprávy k tapiserii Setkání Antonia a Kleopatry.

²⁶⁷ Restaurátorské zprávy k tapiserii Asie–Evropa (Hospodářská smlouva HS 80/87) .

provedené opravy jsou barevně degradované, povrch tapiserie je pokryt prachem, lokálně plísněmi... ²⁶⁸

Při mikroskopickém průzkumu vláken tapiserií a gobelínů obsahuje záznam toto: *„Mikroskopický průzkum vláken prokázal značné narušení povrchu kutikuly vlněného vlákna, jehož důsledkem je malá mechanická pevnost osnovní textury. V útkové vazbě jsou nejvíce narušeny vlněné barevné plochy hnědé, kde došlo k výraznému poškození střechovitě se překrývajících šupinek, prosvítá kůra s deformovaným jemným stínováním. Síla vláken je rozdílná, pohybuje se v rozmezí 50 – 60 mikronů. Hedvábná vlákna o síle 10–14 mikronů jsou silně poškozena fotodegradací.* ²⁶⁹

Dalším důležitým bodem v restaurátorských zprávách k tapiseriím a gobelínům na Pražském hradě je navrhovaný konzervační a restaurátorský postup, které zahrnují: Odstranění prachových nečistot odsátím, čištění chemickou cestou s použitím fluorovaných rozpouštědel, aviváž, ochranu proti biologickým škůdcům a plísním, zajištění podélných trhlin tkalcovskou technikou, termoplastická skeletáž rubu tapiserie na tkaninu nebo síť opatřenou reversibilním tavným polymerem, antistatickou úpravu povrchu částečně zabraňující náletu prachových nečistot, barevné retuše starých vysprávek nebo zpráva, že v rámci poškození tapiserie bylo rozhodnuto provést pouze konzervační zásah, který spočívá ve zpevnění rubu tapiserie a ochraně vláken, do doby než bude přistoupeno k celkovému restaurování plochy tapiserie.

V závěru restaurátorské zprávy jsou finanční náklady a ocenění práce a především zhodnocení a výhled spojený s výsledkem restaurátorských prací, který může obsahovat podobná sdělení: *„Konzervátorským zásahem bude zachována série tkaných výjevů patřících k významným památkám uměleckořemeslné tvorby bruselských tkalců 17.stol.* ²⁷⁰

²⁶⁸ Restaurátorské zprávy k tapiseriím Hostina Antonia a Kleopatry, Sebevražda Kleopatry (Hospodářská smlouva HS 51/86).

²⁶⁹ Restaurátorská zpráva k tapiserii Setkání Antonia a Kleopatry.

²⁷⁰ Restaurátorská zpráva k tapiserii Kleopatra s hadem/Sebevražda Kleopatry).

8.3.2. Novější restaurátorské zprávy

Nedílnou součástí novějších restaurátorských zpráv uložených a odevzdávaných k tapiseriím a gobelínům na Pražském hradě tvoří: Restaurátorská dokumentace k restaurování.

1. Lokalizace (současné umístění, inventární číslo)
2. Údaje o památce (např. autor kartonu, realizační dílna, datování, materiál, rozměry před restaurováním, předchozí restaurátorské zásahy)
3. Údaje o akci (vlastník, výzva k výběrovému řízení, ukončení výběrového řízení, vybraný tým restaurátorů, termín započetí a ukončení restaurování)
4. Popis památky (obecný popis, technický stav před restaurováním)
5. Koncepce restaurátorského zásahu

Přílohy: Seznam barevných tónů materiálů použitých při restaurování (vzorky barevných vláken), fotodokumentace jako čištění tapiserie nebo gobelínu (tapiserie na vakuovém stole při odsávání vody...), mikroskopické snímky vlněných a hedvábných vláken, fotografie stavu demontáže (např. staré opravy podložené hrubým plátnem s ponechanou částí podšívky) a rozsáhlá fotodokumentace stavu před a po restaurování (např. před zahájením prací byl gobelín rozdělen na 45 dílů o velikosti 75 x 53 cm a jednotlivé díly byly vyfotografovány, tímto způsobem byl gobelín zdokumentován po dokončení restaurování; během restaurátorských prací a oprav byly dokumentovány detaily poškozených míst ve formátu 10 x 15 cm před i po restaurování).

Záznam k předchozím restaurátorským zásahům v novější restaurátorské zprávě většinou tvoří následující vybrané věty: „*Tapiserie byla v minulosti několikrát opravována, lze vyčistit několik časových vrstev. Písemně doloženo restaurování ve dvacátých letech minulého století spolky Záchrana a Křesťanská akademie. Pro doplnění a scelení ploch byla v této době použita neobvyklá technologie mechanického stehu šicím strojem.*“²⁷¹

²⁷¹ Restaurátorská zpráva ke gobelínu Červenec ze série Modrých měsíců č.j.404.436/99; č.j.404.437/99; č.j.404.605/99; č.j.404.440/99; č.j.404.438/99; č.j.404.439/99; č.j.406.868/2000; SPH 1386/2003.

U popisu technického stavu před restaurováním písemný záznam v restaurátorské zprávě zní takto: „Podle barevného posunu a techniky oprav lze vyčíst několik časových vrstev restaurátorských zásahů. Po celé ploše lze nalézt velké množství drobných doplňování útků přešitím, u kterých vzhledem k nízké stálosti použitých barev došlo k výraznému barevnému posunu. Většina těchto zásahů je i technicky nedokonalá. Osnovní nitě jsou poměrně zachovalé, jejich rozsáhlejší poškození je v místech předcházejících restaurátorských zásahů. Po celé ploše goblénu jsou drobná poškození s porušenými či zcela vypadlými útky a odhalenými osnovními nitěmi. Útek je takto poškozen ve vlněných i hedvábných plochách. Větší míru poškození vykazují tmavší, především hnědé tony. Zcela zvláštní skupinu oprav tvoří scelování a doplňování chybějících částí mechanickými stehy šicího stroje. Tento systém oprav byl s velkou pravděpodobností realizován ve dvacátých letech minulého století spolky Záchrana a Křesťanská akademie.“²⁷²

Koncepce současného restaurátorského zásahu má následující podobu: „Čištění bylo provedeno mokrou cestou s předcházejícím průzkumem mokrých stálostí jednotlivých barevných tónů. Vzhledem k poměrně plošně malému rozsahu poškozených míst a esteticky značně rušivému účinku netechnických a barevně značně posunutých minulých oprav se jeví jako nejvhodnější způsob restaurování systémem neznatelné retuše. Předcházející rušivé zásahy byly postupně odstraňovány a doplňovány útkem odpovídající kvality a barevnosti. Byla použita česaná příze z australské vlny zpracovaná v přádelnách v Nejdku a hedvábný útek čínské proveniencí zpracovaný v Hedvě Šumperk. Při barvení přízí byly použity barvy nejvyšší stálosti, aby nedošlo k nežádoucímu posunu.

Chybějící osnovy byly doplňovány česanou vlněnou přízí se silným zákrutem rozličného textilního čísla podle potřeby jednotlivých míst. Obecnou zásadou při tom bylo používání nižší síly materiálů, než mají původní osnovní nitě, aby nedocházelo k příliš velkému namáhání útků při doplňování porušených osnov. Netechnické sešití rozparků bylo odstraněno a obnoveno vhodným způsobem vlněnou přízí odpovídající barevnosti. Snížit průnik světelného záření je možné textilními závěsy a pokud je to možné vhodným výběrem lokality instalace gobelínu. Pro omezení ultrafialového

²⁷² Restaurátorská zpráva ke gobelínu Červenec ze série Modrých měsíců č.j.404.436/99; č.j.404.437/99; č.j.404.605/99; č.j.404.440/99; č.j.404.438/99; č.j.404.439/99; č.j.406.868/2000; SPH 1386/2003.

záření jsou nejvhodnější speciální folie s UV filtrem na oknech. Pokud není možné zajistit přístroje udržující stálou vlhkost, je vhodné alespoň maximálně omezit shromažďování velkého počtu návštěvníků v prostorách s instalovaným gobelínem. Dále je vhodné dodržovat naprostý zákaz kouření.“²⁷³

²⁷³ Restaurátorská zpráva ke gobelínu Červenec ze série Modrých měsíců č.j.404.436/99; č.j.404.437/99; č.j.404.605/99; č.j.404.440/99; č.j.404.438/99; č.j.404.439/99; č.j.406.868/2000; SPH 1386/2003.

8.5. Restaurátorské zásahy na tapiseriích a gobelínech z Pražského hradu

SÉRIE ALEGORICKÝCH MĚSÍCŮ

1. LEDEN–ÚNOR

1958–1959 restaurováno u Státní památkové správy – rozděleno na několik etap (dokladem jsou dílčí faktury).²⁷⁴

1959 – restaurování, spíše menší oprava v Uměleckoprůmyslovém museu Praha.
V roce 1959 určen stav jako bezvadný, v roce 1990 stav dobrý.

2. BŘEZEN–DUBEN

1928 – tapiserie podšita plátnem; restaurátorka Berta Lašková.

1960–1962 restaurováno v Národní galerii v Praze.

1987 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.

3. KVĚTEN–ČERVEN

1928 – tapiserie byla podšita plátnem; restaurátorka Berta Lašková.

1955–1957 restaurování Ministerstvem kultury; památková péče.

1987 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.²⁷⁵

4. ČERVENEC

1928 – tapiserie opravována a podšita plátnem; restaurátorka Berta Lašková.²⁷⁶

1971 – restaurování a generální oprava v Národní galerii v Praze.²⁷⁷

5. SRPEN

1928 – tapiserie opravena a podšita plátnem; restaurátorka Berta Lašková.²⁷⁸

1936 – tapiserie opravena firmou Polák.²⁷⁹

²⁷⁴ 1370 / 58; 2193 / 58; 2945 / 58; 2617 / 59; 2618 / 59; 2689 / 59; 3254 / 59.

²⁷⁵ 8.9.1987 – restaurátorská zpráva.

²⁷⁶ č. j. HS 1075 / 28 – opravován 18. 5. 1928.

²⁷⁷ Restaurátorský záměr, restaurování gobelínu, Zápis z přijímacího řízení a vyjádření, Závěrečná zpráva čj. 400.202 / 73 + 20 fotografií; dílny Národní galerie v Praze, ze dne 24. 3. 1971.

²⁷⁸ 15. 5. 1928; zpráva založena pod HS 1075 / 28.

²⁷⁹ 29. 10. 1936; zpráva založena pod fond č.j. HS 2537 / 36.

6. ZÁŘÍ–ŘÍJEN

1928 – tapiserie opravena a podšita plátnem; restaurátorka Berta Lašková.

1952–1955 restaurován „Tvar“; výrobní družstvo Praha.

1985 – restaurování ve Státních Státní restaurátorských ateliérech.

7. LISTOPAD–PROSINEC

1928 – tapiserie podšita plátnem; restaurátorka Berta Lašková

1955–1958 restaurováno u Ministerstva kultury Praha – rozděleno na několik etap
(dokladem jsou dílčí faktury).²⁸⁰

Stav v roce 1958 určen jako velmi dobrý.

SÉRIE MODRÝCH MĚSÍCŮ

1. LEDEN–ÚNOR–BŘEZEN

Podklady k restaurování jsou uloženy v Kunsthistorisches museum ve Vídni.

2. DUBEN

1923 – restaurování gobelínu spolkem Záchrana.

1994 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.²⁸¹

2002 – vyluxování a fixace trhlin gobelínu; Radomila Hanušová.²⁸²

Stav po restaurování určen jako velmi dobrý.

3. KVĚTEN

1922 – restaurování a čištění gobelínu provedla firma Jelínek Praha.²⁸³

1923 – restaurování provedla Křesťanská akademie Praha.²⁸⁴

2002 – vyluxování a fixace trhlin gobelínu; Radomila Hanušová.²⁸⁵

Stav po restaurování určen jako velmi dobrý.

²⁸⁰ 1859 / 55; 2534 / 55; 608 / 56; 1358 / 56; 1950 / 56; 2552 / 56; 267 / 58.

²⁸¹ z 11. 11. 1994 Kolaudace a zpráva o restaurování č.j. 404.992 / 94.

²⁸² č.j. 403.959 / 2002.

²⁸³ HS 171 / 22.

²⁸⁴ HS 1820 / 23.

²⁸⁵ č.j. 403.959 / 2002.

4. ČERVEN

1922 – restaurování a čištění gobelínu firma Jelínek Praha²⁸⁶

Stav po restaurování určen jako velmi dobrý.

5. ČERVENEC

1922 – restaurování a čištění gobelínu provedla firma Jelínek Praha.²⁸⁷

1923 – restaurování provedla Křesťanská akademie Praha.²⁸⁸

Stav po těchto restaurování určen jako dobrý.

2002–2003 – restaurování gobelínu bylo rozděleno do několika etap A–P²⁸⁹

Restaurátoři: Radomila Hanušová, Eva Achremenková, Alena Prajzlerová,
Jan Thimotheus Strýček, Jolana Konvalinková

6. SRPEN

1921 – restaurování a čištění gobelínu provedla firma Jelínek Praha.²⁹⁰

1923 – restaurování a opravu provedla Křesťanská akademie Praha.²⁹¹

Stav po restaurování určen jako dobrý.

7. ZÁŘÍ

1922 – restaurování a čištění gobelínu provedla firma Jelínek Praha.²⁹²

1923 – restaurování a opravu provedla Křesťanská akademie Praha.²⁹³

Stav po restaurování určen jako dobrý.

2004–2006 – restaurování gobelínu, rozděleno do několika etap²⁹⁴

Restaurátoři: Radomila Hanušová, Eva Achremenková, Alena Prajzlerová,
Jolana Nehasilová

8. ŘÍJEN

1923 – restaurování a čištění gobelínu provedla firma Jelínek Praha.²⁹⁵

1923 – restaurování gobelínu spolkem Záchrana Praha.²⁹⁶

²⁸⁶ HS 171 / 22.

²⁸⁷ HS 171 / 22.

²⁸⁸ HS 2461 / 25.

²⁸⁹ HS R 1999.001.

²⁹⁰ HS 943 / 23.

²⁹¹ HS 1873 / 23.

²⁹² HS 171 / 22.

²⁹³ HS 259 / 23.

²⁹⁴ HS R 2004.023; č.j. SPH 1718–1721 / 2004, restaurování ukončeno 28. 6. 2006.

²⁹⁵ HS 943 / 23.

Stav po restaurování určen jako výborný.

2002 – vyluxování a fixace trhlin gobelínu – Radomila Hanušová²⁹⁷

Od roku 2016 do podzimu roku 2018 restaurování v restaurátorských dílnách na Pražském hradě – restaurátorky Eva Achremenková, Alena Prajzlerová

9. LISTOPAD

1922 – restaurování a čištění gobelínu provedla firma Jelínek Praha.²⁹⁸

1923 – restaurování a opravu provedla Křesťanská akademie Praha.²⁹⁹

Stav po restaurování určen jako velmi dobrý.

2002 – vyluxování a fixace trhlin gobelínu; Radomila Hanušová.³⁰⁰

10. PROSINEC

1922 – restaurování a čištění gobelínu provedla firma Jelínek Praha.³⁰¹

1923 – restaurování a opravu provedla Křesťanská akademie Praha.³⁰²

1925 – menší oprava; Berta Lašková Praha.³⁰³

Po restaurování určen stav jako velmi dobrý.

2002 – vyluxování a fixace trhlin gobelínu; Radomila Hanušová.³⁰⁴

SÉRIE ANTONIUS A KLEOPATRA

1. POSELSTVÍ ŘÍMSKÉHO SENÁTU KLEOPATŘE

1928 – tapiserie opravována a podšita plátnem Bertou Laškovou.³⁰⁵

1954 – restaurování Ministerstvem školství.³⁰⁶

1987 – restaurování ve Státních Státní restaurátorských ateliérech.

Stav po restaurování určen jako velmi dobrý.

2006 – objednávka na vysátí; restaurátorky Eva Achremenková a Alena Prajzlerová.

²⁹⁶ HS 1873 / 23.

²⁹⁷ č.j. 403.959 / 2002.

²⁹⁸ HS 171 / 22.

²⁹⁹ HS 246123.

³⁰⁰ č.j. 403.959 / 2002

³⁰¹ HS 171 / 22.

³⁰² HS 259 / 23.

³⁰³ HS 114 / 25.

³⁰⁴ č.j.403.959 / 2002.

³⁰⁵ 27. 4. 1928, zpráva pod č.j. HS 1075 / 28.

³⁰⁶ č.j. 407.867 / 54; konečná zpráva k tomuto restaurování z roku 1955 ČDF 825 / 55.

2. SETKÁNÍ ANTONIA A KLEOPATRY

1930 – tapiserie opravována a podšita plátnem Bertou Laškovou.³⁰⁷

1949 – restaurování Bertou Laškovou Praha.³⁰⁸

1983–1987 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.

Stav po restaurování určen jako velmi dobrý.

3. HOSTINA ANTONIA A KLEOPATRY

1924 – restaurování tapiserie spolkem Záchrana Praha.

1986–1987 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.

4. TRIUMF ANTONIA A KLEOPATRY

Podklady k restaurování v Kunsthistorisches museum ve Vídni.

5. ANTONIUS PRONÁSLEDOVANÝ OKTAVIÁNOVÝMI VOJÁKY

1928 – tapiserie opravována a podšita plátnem Bertou Laškovou.

1950 – restaurování tapiserie spolkem Umělecká řemesla (Berta Lašková).

1985 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.³⁰⁹

2006 – objednávka na vysátí – restaurátorky Eva Achremenková a Alena Prajzlerová.

6. BITVA U AKTIA

1928 – tapiserie opravována a podšita plátnem Bertou Laškovou.

1940 – částečná generální oprava Berta Lašková.

1985–1986 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.³¹⁰

2001 – upraven způsob zavěšení; Moravská gobelínová manufaktura – Jan Thimoteus
Strýček

2006 – odstranění podlepu tavným polymerem – Radomila Hanušová a Ing. Daniela
Králová.³¹¹

2006 – vyčištění restaurátorkami: Radomila Hanušová, Eva Achremenková, Alena
Prajzlerová.³¹²

³⁰⁷ HS 898 / 30.

³⁰⁸ HS 401.395 / 49.

³⁰⁹ 31.12. 1985, č.j. 401.456 / 85, doba provádění 26. 2. 1985 až 31. 12. 1985.

³¹⁰ 10. 2. 1986, č.j. 401.455 / 86.

³¹¹ č.j. SPH 2671/2006 a; SPH 2672 / 2006.

³¹² č.j. SPH 4665/2006–4668 / 2006.

2007–2009 – restaurování tapiserie restaurátorkami: Radomila Hanušová, Jolana Nehasilová, Eva Achremenková, Alena Prajzlerová.³¹³

7. BITVA U HRADEB ALEXANDRIE

1924 – restaurování tapiserie spolkem Záchrana Praha.

1990 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.

8. SEBEVRAŽDA KLEOPATRY

1928 – tapiserie opravována a podšita plátnem Bertou Laškovou

1951 – restaurování; opravy děr, nová osnova, opravy bordur, čištění³¹⁴

1986–1987 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech³¹⁵

2006 – objednávka na vysátí – restaurátorky Eva Achremenková, Alena Prajzlerová

SÉRIE SVĚTADÍLŮ

1. AMERIKA–AFRIKA

1928 – tapiserie podšita plátnem Bertou Laškovou.

1951 – restaurováno Sdružením řemesel Praha.³¹⁶

Stav po restaurování byl určen jako velmi dobrý.

2. ASIE–EVROPA

1930 – tapiserie opravena Bertou Laškovou: podšita plátnem a vyčištěna.³¹⁷

1951 – odborná oprava.³¹⁸

1970 – restaurování; čištění, oprava, nově podšita podšívku, upevněny závěsové kroužky.

1988 – restaurování ve Státních restaurátorských ateliérech.

³¹³ č.j. SPH 1671 / 2007.

³¹⁴ č.j. 406.475 / 51.

³¹⁵ z 8. 9. 1987; uloženo pod OPH 526.

³¹⁶ č.j. 401.500 / 51.

³¹⁷ 17. 4. 1930; zpráva založena pod fond č.j. HS 898 / 30.

³¹⁸ 12. 12. 1951; zpráva založena pod fond č.j. 408.499 / 51.

Závěr

ZÁVĚREČNÉ SHRNU DOTÝKAJÍCÍ SE PŘÍTOMNOSTI A BUDOUCNOSTI TAPISÉRIÍ NA PRAŽSKÉM HRADE

Závěrem předkládané magisterské diplomové práce, která v žádném případě nechce spojovat vše se vším ze světa užitého umění, ale v rámci univerzitního studia se „jen“ hlouběji vnořit do specializované monotematické problematiky, se odvažují nejenom syntézy, ale též osobně laděného vyznání. Vždyť zájem o tapisérie a gobelíny mě provází již od počátku studia na KTF UK v Praze.

Poprvé jsem se jimi zabývala v rámci *poznání sbírkových fondů státního zámku Konopiště* (ve správě NPÚ), které jsem zúročila v obhájené bakalářské práci. Byl to dotyk první a ještě letný. Cenná byla především možnost poznat, vedle sbírkových předmětů, též způsob jejich evidence, konzervace, restaurování a vystavování v zámecké instalaci.³¹⁹

Později, při volbě tématu *Tapisérií a gobelínů ve sbírkách Pražského hradu*, jsem měla možnost již uceleněji poznat nejenom sbírkové předměty, ale též celou řadu vlídných lidí, jakými jsou například restaurátorky historického textilu v dílnách a ateliérech. Velkým přínosem pro mne bylo poznání tapisérií zavěšených v salonech v reprezentačním podlaží (piano nobile) pražského Arcibiskupského paláce. Další poznání přinesla zevrubná prohlídka souboru tapisérií v Černínském paláci. Vždy to byly prohlídky s kurátory pečujícími o svěřené fondy, nanejvýš fundovanými a doslova odbornými osobami, dotýkajícími se vedle historie též přítomnosti a budoucnosti vzácných textilií.

Samozřejmostí se při mém studiu stala znalost fondů na státních hradech a zámcích, jmenovitě eggenberských a schwarzenberských tapisérií i gobelínů na zámcích v Hluboké nad Vltavou a v Českém Krumlově, piccolominských tapisérií v Náchodě, ale též tapisérií na zámcích v Jindřichově Hradci nebo v Náměšti nad Oslavou. Zajímavý je málo známý *obraz, původně pravděpodobně sloužící jako předloha tapisérie „Alegorie oslavy vlády“ španělského krále Filipa V. (1683–1746)*, vystavený na státním zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou.³²⁰

³¹⁹ Mám zde na mysli způsob práce sbírkařů (pracovníků státních sbírek vesměs pracujících na pozici kurátorů) a muzejníků, na který jsem navázala odbornou stáží ve Sbírkách Pražského hradu. Současně jsem poznala rozdíl mezi teorií muzeální propedeutiky a praxí v muzeích a galeriích.

³²⁰ Obraz je vystaven v návštěvním okruhu (v chodbě následující po velkém slavnostním sále), v evidenci NPÚ je vedený pod inventárním číslem JR05920a (staré inventární číslo 0741) s rozměry

V budoucnu ale vedle poznání tapisérií domácích („řiká se“, že těch barokních je v České republice na 500 kusů³²¹) je zapotřebí znát i ty v zahraničí, a to jak v zemích původu (Holandsko, Belgie, Francie³²²) tak v Německu³²³, Polsku³²⁴, Rakousku ale též v Rusku.³²⁵

Jak již bylo napsáno, *tapisérie tvoří nedílnou součást interiérů Pražského hradu a zámku Lány*. Na Pražském hradě jsou v současné době většinou zavěšené ve *Starých a Nových reprezentačních prostorách*. Ostatní jsou uloženy v *depozitáři* nebo se restaurojí v restaurátorských dílnách a ateliérech Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu v někdejší Tereziánské ústavu šlechticů.³²⁶

Tapisérie rozvěšené v interiérech „*vznešeného podlaží*“ v Novém paláci Pražského hradu, konkrétně městském traktu obráceném k jihu a ve Středním traktu (mezi II. a III. nádvořím Hradu), ale též v Rothmayerově síni a Klínové chodbě přiléhajících ke Španělskému sálu v Severním traktu Nového paláce, spoluvytvářejí lesk těchto společenských prostorů.³²⁷

Série Alegorické měsíce ze 17. století je zavěšena ve Starých reprezentačních prostorách ve styku Středního traktu a Městského traktu Nového paláce. Celkem tři z tapisérií jsou zavěšené v chodbě vedoucí k *místnosti nazývané Stará síň*. Jsou to: *Leden a Únor, Září a Říjen, Listopad a Prosinec*.

výška 216 cm, šířka 157,5 cm. Alegorie oslavy vlády španělského krále Filipa V. (1683–1746) – návrh pro tapisérii. Centrem kompozice je feston z pestrobarevných květů, poskládaný do tvaru monogramu P V a nad monogramem koruna z květů zavěšená na červené stuze. Vlevo dole pod monogramem leží jako symbol královské moci lev s žezlem v předních tlapách. Kolem monogramu poletují andělci.

³²¹ Tento počet uvádí Jarmila Blažková v nestránkovaném úvodu katalogu výstavy *Barokní tapisérie ze sbírek ČSR* v Alšově Jihočeské galerii a v zámku Hluboká nad Vltavou v roce 1974.

³²² V Paříži: Louvre (département des Objets d'art), Versailles, Musée Nisin da Camondo, dále Lyon, Aubusson (département Creuse), zámek v Angers (département Maine-et-Loire) aj.

³²³ Například zámecké rezidence ve Würzburgu, Bambergu, Ansbachu nebo expozice Bavorského národního muzea v Mnichově, muzea užitého umění v Lipsku (Grassi Museum) či v Germánském národním muzeu v Norimberku, Muzeu užitého umění v Kolíně nad Rýnem, Muzeu užitého umění na zámku v Pillnitz.

³²⁴ Soubor renesančních tapisérií zavěšených na státním hradě Wawel v Krakově.

³²⁵ Máme na mysli především tapisérie a gobelíny rozvěšené v muzeích v Moskvě (*Puškinovo muzeum krásných umění*) nebo v Petrohradě (*Státní Ermitáž*) ale i v Čechách méně známé *expozice na zámku Kuskovo* (v Moskvě), *Caricino* (v Moskvě) nebo ve slavné *Aruženou palatě v moskevském Kremlu*. Několik tapisérií a jejich bordur, vesměs spojených s osobou cara a imperátora Petra I. (1672–1725), je uloženo v depozitáři Státního historického muzea na Rudém náměstí v Moskvě.

³²⁶ *Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu* má na starost péči o sbírkové předměty na Pražském hradě a zámku Lány. Část fondu je kulturní památkou, část tvoří ostatní sbírkové předměty. Vybrané předměty jsou *součástí Národní kulturní památky Pražský hrad*; vesměs sem přináležejí právě tapisérie a gobelíny. Vstup na pracoviště zmíněného oddělení sídlícího v někdejší Tereziánské ústavu šlechticů (čp. 2) je Jiřského náměstí, zde jsou též v přízemí restaurátorské ateliéry a dílny sloužící ke konzervaci a restaurování textilií a v patře depozitáře, další depozitáře jsou v budově někdejší Jízdnárny na Pohořelci.

³²⁷ K dále uváděným vybraným prostorům lze doporučit publikaci vydanou na Pražském hradě a výstižně nazvanou *Reprezentační prostory* Františka Kadlece a Věry Malé.

Ve *Staré síni*, která má trámový strop a analyticky odhalené románské opukové a renesanční cihlové a zdivo, je na jedné stěně zavěšená tapisérie *Květen a Červen* a na protější stěně *Srpen* (nejde o chybu v textu, opravdu je zvlášť).

V následující *Janákově hale*, kde jsou žulové sloupy a mramorová podlaha spolu s dveřmi a okny upravenými podle návrhu architekta Pavla Janáka (1882–1956), je zavěšená tapisérie s námětem *Březan a Duben*.

V přilehlé síni (oficiálně bez názvu; splývá s Janákovou halou) s raně barokními klenbami ozdobenými jemnými štukaturami je proti *Skleněnému salonu* (tvořícímu součást jižních reprezentačních prostorů; původně ložnice Marie Terezie, později první pracovna T. G. Masaryka) zavěšená tapisérie *Červenec* (opět nejde o chybu, opravdu je samotný).

Další tapisérie jsou zavěšené k ozdobení monumentalizujících prostorů v severní části Pražského hradu, tvořících nástup do Španělského sálu. Všechny jsou z cyklu *Modré groteskové měsíce*. V zužující se *Klínové chodbě* jsou to měsíce *Duben*, *Květen*, *Červenec*, *Září*, a v přilehlém *Rothmayerově sále* potom obří *Srpen*.

Jiný cyklus, *Antonius a Kleopatra*, je zavěšený ve *Starých reprezentačních prostorách* – v salonech na jižní straně Nového paláce.

V Letohrádku královny Anny ani v Míčovně nejsou zavěšené žádné tapisérie, stejně tak ve Starém purkrabství, Tereziánském ústavu šlechticů nebo v Rezidenci prezidenta republiky v Královské zahradě, ačkoli by se to nabízelo. Všechny ostatní jsou v depozitáři nebo navinuté na válcích restaurátorských stolů.

V obecné rovině sdělení lze napsat, že návštěvníci Pražského hradu se s tapisériemi a gobelíny mohou blíže seznámit pouze, jsou-li hosty některé ze společenských kulturních nebo politických akcí, koncertů, objednaných prohlídek s výkladem nebo přijdou-li na den otevřených dveří, pořádaný Správou Pražského hradu dvakrát do roka u příležitosti státních svátků (v květnu a v říjnu). V budoucnu, po očištění, konzervaci a zrestaurování většiny z nich se počítá s jejich krátkodobým (tří až čtyř měsíčním) vystavením. Monotematicky pojatá výstava jistě potěší zájemce z řad kulturní, laické i odborné, veřejnosti, Pražany i turisty. Nezbyvá, než popřát všem kurátorům a restaurátorkám svědomitě pečujícím o svěřený fond co nejvíce úspěchů v péči o svěřený fond sbírkových předmětů, coby kulturní památky tvořících součást národní kulturní památky Pražský hrad.

Prameny

Archiv Pražského hradu (APH) – Spisy č.j. 8 / 1920; 14 / 1921; 359 / 1941; 383 / 1941; 866 / 1944.

Spisy KPR sg. H801 / 41 Archiv Pražského hradu (S 1596 / 37 Mír s Rakouskem; inventář uměleckých sbírek); H 1168/46 Gobeliny; zn. 400 000 sg. 404, 957/64 Gobeliny Pražského hradu

Spisy Hospodářské správy Pražského hradu sg. HS II. / 6 Inventář – Gobeliny

Restaurátorské zprávy a evidenční karty kulturních památek uložené v Registratuře oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (Tereziánský ústav šlechtičen, čp. 1, Pražský hrad).

Hlavní inventární kniha z roku 1925 založená Hospodářskou správou Pražského hradu – Trojan.

Sbírka starých gobelinů ze 17. a 18. století na Pražském hradě. K. č. j. 400851 / 84.

Zpráva ředitelky Backové o stavu tapiserií a gobelinů z 13. června 1908.

Objednávka hedvábných vláken na opravu gobelinů – restaurátorské dílny OUS č.j. SPH 2184/2004

Sbírka historických gobelinů – plán 1986–1990

Výsledky šetření o stavu fondu gobelinů z PH č.j. 400.167/90 B

Návrh na umístění gobelinů č.j. 404.441/91

Gobeliny – umístění a stav v březnu 1976 č.j. 401.400/76

Výstava Předjaří v Královské zahradě na Pražském hradě (konaná ve dnech 16.–25. března 2018)

Na ukázkou uvádím některé označení dokumentů přináležející k tapiseriím a gobelínům na Pražském hradě uložených v Registratuře oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu. Neuvádím veškeré dokumenty z důvodu rozsáhlosti.³²⁸

Tapiserie z cyklu Alegorických měsíců:

Březen–Duben

Fotografická dokumentace tapiserie

Restaurátorská zpráva (Hospodářská smlouva HS 5/85)

Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování

Objednávka o provedení restaurátorských prací č.j. 403.630/84

Květen–Červen

Fotografická dokumentace tapiserie

Realizační dokumentace na konzervaci tapiserie č.j. 404.775/85

Realizační dokumentace restaurátorské akce č.j. 404.775/85

Dohoda o ceně restaurátorských výkonů č.j. 404.775/85

Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování

³²⁸ Ne všechny dokumenty jsou také označeny číslem jednacím. Některé restaurátorské zprávy a přináležející dokumenty jsou bez označení jednacích čísel.

Protokol o kolaudaci předání a převzetí restaurátorských prací (smlouva č. 85/85)
Protokol o převzetí uměleckého (památkového) předmětu č.j.400.055/85

Červenec

Fotografická dokumentace tapiserie
Dohoda o převzetí předmětu za účelem restaurování č.j. 401.189/71
Závěrečná zpráva o restaurování tapiserie č.j.400.202/73
Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování
Zápis z přejímacího řízení restaurované tapiserie
Protokol o kolaudaci, předání a převzetí restaurátorských prací

Gobelíny z cyklu Modrých groteskních měsíců:

Červenec

HS č.j. 404.436/99 a HS č.j. 404.437/99, HS č.j. 404.605/99, HS č.j. 404.440/99, HS č.j. 404.438/99, HS č.j. 404.439/99 restaurátorské zprávy k měsíci Červenec (inventární číslo HS 476). K těmto zprávám o restaurování přináleží dokumenty: Smlouvy o restaurování (č.j. 404.436/99, č.j. 404.605/99...), Kolaudace jednotlivých etap restaurování gobelínu (č.j. 406.868/2000, č.j. 406.406/99...), Zápisy o převzetí restaurátorského díla (č. j. SPH 1386/2003; č.j. SPH 2480/03, č. j. SPH 3591/2003...), Zápisy z kontrolních dnů restaurování gobelínu Červenec, Přehled finančních prostředků jednotlivých etap, Restaurátorská dokumentace restaurování gobelínu „Červenec“ ze sbírek Pražského hradu, Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování a další.

Září

Restaurátorské zprávy č.j. SPH 1718/2004, č.j. SPH 1719/2004, č.j. SPH 1720/2004 k měsíci Září (inventární číslo HS 478). K této zprávě o restaurování přináleží dokumenty: Smlouva o dílo a Závazné památkové stanovisko k návrhu restaurování (č.j. SPH 1721/2004). K těmto zprávám o restaurování přináleží dokumenty: Restaurátorská dokumentace restaurování gobelínu „Září“, Vzorky a typy barviv, Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování a další.

Říjen

Objednávka na vyluxování a fixaci trhlín č.j. 403.959/2002
Fotografická dokumentace gobelínu

Tapiserie ze série Antonius a Kleopatra:

Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky
Fotografická dokumentace tapiserie
Realizační dokumentace a hospodářské smlouvy ke 3 tapiseriím ze série Antonius a Kleopatra č.j. 402.461/85
Restaurátorská zpráva č.j. 401.456/86 a dodatek č.j. 402.461/85
Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování
Zápisy z kolaudačního řízení č.j.404.949/85

Bitva u Aktia

Návrh na vyčištění tapiserie č.j. SPH 4269/2006

Návrh na objednávku odstranění podlepu tapiserie č.j. SPH 2672/2006

Zápisy o převzetí restaurátorského díla, Faktury, Zápisy z kontrolních dnů (č.j.404.949/85), Dohoda o ceně restaurátorských výkonů

Restaurátorská zpráva č.j.404.195/82

Realizační dokumentace k restaurování tapiserie č.j.403.019/82 a č.j. SPH 1671/2007 (přináležející Smlouva o dílo č.j. SPH 1671/2007, Žádost o vydání závazného památkového stanoviska č.j. SPH 1647/2007)

Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování

Sebevražda Kleopatry

Fotografická dokumentace tapiserie

Restaurátorská zpráva (Hospodářská smlouva HS 51/86)

Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování

Tapiserie ze série Světadílů:

Amerika–Afrika

Fotografická dokumentace tapiserie

Asie–Evropa

Fotografická dokumentace tapiserie

Dohoda o převzetí předmětu za účelem restaurování č.j. 404.948/70

Projekt restaurátorské akce

Dohoda o ceně restaurátorských výkonů

Restaurátorská zpráva (Hospodářská smlouva HS 80/87)

Fotografická dokumentace stavu gobelínu před a po restaurování

Zápis z kontrolního dne

Seznam literatury

Monografie:

- APPLETON-STANDEN 1985 — Edith APPLETON-STANDEN: European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art. New York 1985
- BAINI/GIUSTOZZI 2003 — Laura BAINI / Nunzio GIUSTOZZI: Castel Sant'Angelo. Roma 2003
- BAUER 1997 — Rotrand BAUER: Tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens du Kunsthistorisches Museum, Vienne et des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles 1997
- BERTRAND/BREMER-DAVID/VITTET/LAVERGNÉE 2015 — Pascal-François BERTRAND / Charisa BREMER-DAVID / Jean VITTET / Arnauld Brejon DE LAVERGNÉE: Woven Gold: Tapestries of Louis XIV. Los Angeles 2015
- BLAŽKOVÁ 1952 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Nástěnné koberce ve státních zámcích Hluboké a Českém Krumlově. Praha 1952
- BLAŽKOVÁ 1956 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Nová Indie. Praha 1956
- BLAŽKOVÁ 1957 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Wandteppiche: aus tschechoslowakischen Sammlungen. Praha 1957
- BLAŽKOVÁ 1957 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Les Tapisseries des collections tchécoslovaques. Praha 1957
- BLAŽKOVÁ 1974 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Barokní tapiserie ze sbírek ČSR. Hluboká nad Vltavou 1974
- BLAŽKOVÁ 1975 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Tapiserie XVI. – XVIII. století v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Kladno 1975
- BLED 2013 — Jean-Paul BLED: Marie Terezie. Zakladatelka moderního státu. Praha 2013
- BÖTTIGER 1895 — John BÖTTIGER: Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. I. Tapetsamlingarna och Tapet Väfveriet under Femtonhundratalet. Stockholm 1895
- BÖTTIGER 1896 — John BÖTTIGER: Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. II. Tapetsamlingarna och tapetväfveriet under 1600- och 1700-talen. Stockholm 1896
- BÖTTIGER 1897 — John BÖTTIGER: Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. III. Tapetsamlingen under 1800-talet beskrifvande förteckning. Stockholm 1897
- BÖTTIGER 1898 — John BÖTTIGER: Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. IV. La Collection des Tapisseries de L'État Suédois. Résumé de l'édition Suedoise.. Stockholm 1898
- BRAVERMANOVÁ/LUTOVSKÝ 2007 — Milena BRAVERMANOVÁ / Michal LUTOVSKÝ: Hroby a hrobky našich knížat, králů a prezidentů. Praha 2007
- BREMER-DAVID 1997 — Charissa BREMER-DAVID: French Tapestries and Textiles in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles 1997
- BROSENS 2003 — Koenraad BROSENS: Flemish Tapestry in European and American Collections, Turnhout 2003
- BROSENS 2008 — Koenraad BROSENS: European Tapestries in the Art Institute of Chicago. London 2008
- CAMPBELL 2008 — Thomas P. CAMPBELL: Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor. New York 2008
- CAMPBELL 2012 — Thomas P. CAMPBELL: The Metropolitan Museum of Art Guide. New York 2012

- CAMPBELL 2013 — Thomas P. CAMPBELL: Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence. New York 2013
- CICHROVÁ 2016 — Kateřina CICHROVÁ: Vlámské tapiserie na zámcích Hluboká a Český Krumlov. České Budějovice 2016
- CRISTENOVÁ 2006 — Gabriele Marie CRISTENOVÁ: Marie Terezie. Mezi trůnem a láskou. Praha 2006
- CRONIN 1999 — Vincent CRONIN: Ludvík XIV. Král Slunce. Velký panovník z rodu Bourbonů. Praha 1999
- ČECHOVÁ/HALÍKOVÁ 2004 — Alena L. ČECHOVÁ, Anna HALÍKOVÁ: Krajky, výšivky, stužky, prýmky. Praha 2004
- D'ASTIER 1907 — Colonel D'ASTIER: La Belle Tapisserie du Roy (1532–1797) et les Tentures de Scipion l'Africain. Paris 1907
- DELMARCEL 1979 — Guy DELMARCEL: Tapisseries. Baroque et XVIII siècle. Musées royaux d'Art et d'Histoire. Guide du visiteur. Bruxelles 1979
- DELMARCEL 1999 — Guy DELMARCEL: La Tapisserie Flamande du XVe au XVIIIe siècle. Paris, 1999
- DELMARCEL 1999 — Guy DELMARCEL: Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. United States 1999
- DELMARCEL 2010 — Guy DELMARCEL: La Collection Toms. Tapisseries de XVIe au XIXe siècle. Lausanne 2010
- EMMERSON/MCGINN 1992 — Richard K. EMMERSON / Bernard MCGINN: The Apocalypse in the Middle Ages. New York 1992
- DESTRE/VEN 1910 — Joseph DESTRE / Paul VAN DEN VEN: Les Tapisseries. Bruxelles 1910
- DUFREIGNE 2005 — Jean-Pierre DUFREIGNE: Ludvík XIV. Východ Slunce. Praha 2005
- DUFREIGNE 2005 — Jean-Pierre DUFREIGNE: Ludvík XIV. Vášeň a sláva. Praha 2005
- DUFREIGNE 2007 — Jean-Pierre DUFREIGNE: Ludvík XIV. Za Časů, kdy jsem býval králem. Praha 2007
- DUMAKA 1798 — Jacques DUMAKA: Description des superbes et nouvelles tapisseries de la manufacture des Gobelins. Paris 1798
- ELLUL 1996 — Joseph ELLUL: The Grandmaster's Palace & The Gobelin Tapestries. Malta 1996
- FINK 2004 — Gerhard FINK: Kdo je kdo v antické mytologii. Brno 2004
- FLURY-LEMBERG 1988 — Mechthild FLURY-LEMBERG: Textil-Konservierung. Bern 1988
- GÖBEL 1923 — Heinrich GÖBEL: Wandteppiche I. Die Niederlande. Leipzig 1923
- GÖBEL 1928 — Heinrich GÖBEL: Wandteppiche II. Die romanischen Länder; Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal. Leipzig 1928
- GÖBEL 1933 — Heinrich GÖBEL: Wandteppiche III. Die germanischen und slawischen Länder: Deutschland einschließlich Schweiz und Elsass (Mittelalter), Süddeutschland (16. bis 18. Jahrhundert). Leipzig 1933
- GLEIZES/POCHE 1985 — Henri GLEIZES / Emanuel POCHE: Francouzské tapiserie. Praha 1985
- GRANT 2011 — Michael GRANT: Kleopatra. Královna egyptská. Praha 2011
- GUIFFREI 1901 — Jules GUIFFREI: La Manufacture des Gobelins. Paris 1901
- GUIFFREI 1906 — Jules GUIFFREI: Les Manufactures Nationales de Tapisseries; Les Gobelins et Beauvais. Paris 1906
- GUIFFREI 1909 — Jules GUIFFREI: La Manufacture de Tapisseries de Beauvais. Paris 1909

- HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 2008
- HALATA/FUČÍKOVÁ/SCHEUFLER — Martin HALATA / Eliška FUČÍKOVÁ / Pavel SCHEUFLER: Pražský hrad ve fotografii 1856–1900. Správa Pražského hradu. Praha 2005
- HALATA/KARASOVÁ/ŠULA 2013 — Martin HALATA / Daniela KARASOVÁ / Michal ŠULA: Na slunečné straně. Praha 2013
- HALMANOVÁ 2006 — Klára HALMANOVÁ: Pražský hrad ve fotografii 1900–1939, Správa Pražského hradu, Praha 2006
- HALMANOVÁ 2007 — Klára HALMANOVÁ: Pražský hrad ve fotografii 1939–1989, Správa Pražského hradu, Praha 2007
- HEROUT 1978 — Jaroslav HEROUT: Slabikář návštěvníků památek. Praha 1978
- HERRE 2004 — Franz HERRE: Marie Terezie. Velká žena na habsburském trůně. Praha 2004
- HUNTER 1918 — George Leland HUNTER: Decorative Textiles. Philadelphia 1918
- HULLEBROECK 1938 — Adolphe HULLEBROECK: Histoire de la tapisserie á Audenarde. Audenarde 1938
- HULST 1972 — Roger Adolf HULST: Les tapisseries flamandes du XVIe au XVIIIe siècle. Bruxelles 1972
- HYDE 1924 — James Hazen HYDE: L'iconographie des quatre parties du monde dans les tapisseries. Paris 1924
- CHOTĚBOR 1994 — Petr CHOTĚBOR: Pražský hrad. Podrobný průvodce, Praha, 1994
- CHOTĚBOR 1999 — Petr CHOTĚBOR: Petr Parlér. Svatovítská katedrála 1356–1399, Správa Pražského hradu. Praha 1999
- JOUBERT 1987 — Fabienne JOUBERT: La tapisserie médiévale au musée de Cluny. Paris 1987
- JOURDAIN 1903 — Margaret JOURDAIN: Alençon and Argentan lace. Part II. In: The Connoisseur. London 1903
- KOVAŘÍK 2013 — Jiří KOVAŘÍK: Ludvík XIV. Život, doba a války krále Slunce. Praha 2013
- KRAWCZUK 1973 — Aleksander KRAWCZUK: Kleopatra. Praha 1973
- KROPÁČEK 2012 — Jiří KROPÁČEK: Arcibiskupský palác v Praze. Kostelní Vydří 2012
- KLIMEŠOVÁ 1990 — Věra KLIMEŠOVÁ: Dílny pro tkaní a restaurování tapisérií v Jindřichově Hradci. Brno 1990
- KUTHAN/ROYT 2011 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: Svatyně českých patronů a králů. Praha 2011
- KYBALOVÁ 1973 — Ludmila KYBALOVÁ: Obrazová encyklopedie módy. Praha 1973
- LA FRANCE TEXTILE CO. 1922 — LA FRANCE TEXTILE CO.: Romance in making tapestries. Frankfort, Philadelphia 1922
- LASZLO 1981 — Emöke LASZLO: Flämische und französische Wandteppiche in Ungarn. Budapešť 1981
- LEVI 2007 — Anthony LEVI: Ludvík XIV. Veřejný i soukromý život krále Slunce. Praha 2007
- LLOYD 1865 — William Watkiss LLOYD: Christianity in the Cartoons. London 1865
- LUKÁŠOVÁ 2015 — Eva LUKÁŠOVÁ: Zámecké interiéry. Pohledy do aristokratických sídel od časů renesance do doby první poloviny 19. století. Praha 2015
- MACDONALD 2002 — Fiona MACDONALD: Kleopatra: Královna králů. Praha 2002
- MALÁ/KADLEC 2001 — Věra MALÁ / František KADLEC: Reprezentační prostory. Pražský hrad. Praha 2001

- MAYER 1892 — Manfred MAYER: Geschichte der Wandteppich Fabriken (Hautelisse-Manufacturen) des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern mit Einer Geschichte der Wandteppichverfertigung Als Einleitung. München und Leipzig 1892
- MONTFAUCON 1730 — Bernard de MONFAUCON: Les monumens de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France. Tome Second. Paris 1730
- MONTFAUCON 1731 — Bernard de MONFAUCON: Les monumens de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France. Tome Troisième. Paris 1731
- MONTFAUCON 1733 — Bernard de MONFAUCON: Les monumens de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de France. Tome Cinquième. Paris 1733
- MUEL 1990 — Francis MUEL: Tenture de l'Apocalypse d'Angers: l'envers & l'endroit. Association pour le développement de l'Inventaire des Pays de la Loire, 1990
- NELSON 1998 — Kristi NELSON: Jacob Jordaens Design for Tapestry. Turnhout 1998
- NICLAUSSE 1948 — Juliette NICLAUSSE: Tapisseries Et Tapis De La Ville De Paris. Paříž 1948
- MÜNTZ 1883 — Eugène MÜNTZ: Les Fabriques de Tapisseries de Nancy. Nancy 1883
- OSWALD 1984 — Gert OSWALD: Lexikon der Heraldik. Dresden 1984
- PLÚTARCHOS 2007 — PLÚTARCHOS: Životopisy slavných Řeků a Římanů II. Praha 2007
- PROŠKOVÁ/VONDRUŠKOVÁ 2004 — Iva PROŠKOVÁ / Alena VONDRUŠKOVÁ: Krajkářství. Praha 2004
- SEGALA/SCIORTINO 1999 — Elisabetta SEGALA / Ida SCIORTINO: Domvs Avrea. Roma 1999
- SCHMITZ 1919 — Hermann SCHMITZ: Bildteppiche: Geschichte der Gobelinwirkerei. Berlín 1919
- SCHMITZ 1922 — Hermann SCHMITZ: La collection de tapisseries viennoise. Vídeň 1922
- SCHMITZ-VON LEDEBUR 2004 — Katja SCHMITZ-VON LEDEBUR: European Tapestries in the Rijksmuseum. Amsterdam 2004
- SCHULTZ 2008 — Uwe SCHULTZ: Ludvík XIV. a jeho doba. Vládce z Versailles. Praha 2008
- SOJKA 2008 — Jaroslav SOJKA: Hodiny ze sbírek Pražského hradu, Správa Pražského hradu. Praha 2008
- SOJKA 2010 — Jaroslav SOJKA: Pražský hrad v umění poštovní známky, Správa Pražského hradu. Praha 2010
- SOJKA 2011 — Jaroslav SOJKA: Porcelán na Pražském hradě, Správa Pražského hradu. Praha 2011
- SOJKA 2012 — Jaroslav SOJKA: Ferdinand V. Dobrotivý / Umění a jeho doba, Správa Pražského hradu. Praha 2012
- SOJKA 2014 — Jaroslav SOJKA: Zapřažená krása / Kočáry, saně a nosítka 18.–20. století, Správa Pražského hradu. Praha 2014
- SOJKA/SLAVÍK 2015 — Jaroslav SOJKA / Herbert SLAVÍK: Pražský hrad / sídlo prezidenta České republiky, Správa Pražského hradu. Praha 2015
- SOJKA/PINTA 2016 — Jaroslav SOJKA / Václav PINTA: Koruna na dlani / věčná mince království, Správa Pražského hradu, Praha 2016
- SYROVÝ 1973 — Bohuslav SYROVÝ: Architektura. Praha 1973
- ŠÁŠKY 1976 — Ladislav ŠÁŠKY: Héró a Leandros . Tapisérie Primacialneho paláca v Bratislave. Bratislava 1976
- THOMSON 1906 — William G. THOMSON: A History of Tapestry: From the Earliest Times until the Present day. London 1906

- THORNTON 1986 — Peter THORNTON: L' époque et son style. La Décoration Intérieure 1620–1920. Paris 1986
- UNTERREINER 2011 — Katrin UNTERREINER: Habsburkové. Praha 2011
- VANČURA 1976 — Jiří VANČURA: Hradčany, Pražský hrad. Praha 1976
- VONDRUŠKA 2005 — Vlastimil VONDRUŠKA: Významná sídla české šlechty. Praha 2005
- VLČEK 2000 — Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000
- WAUTERS 1878 — Alphonse WAUTERS: Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse-lice de Bruxelles. Bruxelles 1878
- ZAMAROVSKÝ 1970 — Vojtěch ZAMAROVSKÝ: Bohové a hrdinové antických bájí. Praha 1970
- ZELINGER/KUBIČKA 2004 — Jiří ZELINGER / Roman KUBIČKA: Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství. Praha 2004
- ZIKMUND-LENDER/HALATA 2014 — Ladislav ZIKMUND-LENDER / Martin HALATA: Design/nábytek/interiéry. Praha 2014

Článek v časopisu:

- BAŽANTOVÁ 1990 — Nina BAŽANTOVÁ: Příběh Antonia a Kleopatry; cyklus tapiserií ze sbírek Pražského hradu. In: Zprávy památkové péče 1990/50, 1990, 200–212
- BLAŽKOVÁ 1965 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Die Tappiserien des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ihre Schicksale. In: Alte und moderne Kunst, č. 83, 1965, 13–19
- BLAŽKOVÁ 1967 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Restaurování nástěnných koberců. In: Umění a řemesla, č. 6, 1967, 217–222
- BLAŽKOVÁ 1971 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Les Continents de Prague. In: Artes textiles. 1971, 174–193
- BLAŽKOVÁ 1978 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Les tapisseries de Decius Mus en Boheme. In: Artes Textiles, 9, 1978, 49–74
- BLAŽKOVÁ 1982 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Měsíce Černínského paláce v Praze. In: Staletá Praha, č.12, 77–85
- BRAVERMANOVÁ 2005 — Milena BRAVERMANOVÁ: Historický textil na Pražském hradě. In: Zprávy památkové péče, č. 62, 2005, 113–125
- BROSENS 2012 — Koenraad BROSENS: Revisiting Brussels tapestry, 1700-1740: New data on Tapissiers Albert Auwercx and Judocus de Vos. In: Textile History, n.43, 2012, 183-199
- CALVO 2014 — Margarita Garcia CALVO: Nuevas noticias sobre dos tapicerías tejidas en la manufactura de Gerard Peemans: Historia de Tito y Vespasiano y Los Meses. In: Archivo Español de Arte LXXXVII, 345 (Enero-Marzo), 2014, 75–87
- HULST 1956 — Roger Adolf HULST: Jordaens and his early Activities in the Field of Tapestry. In: Art Quarterly, n. 19, 1956, 237–254
- FUSEK 1970 — Jiří FUSEK: Tapiserie a jejich trvanlivost. In: Umění a řemesla, č. 2, 1970, 50–51
- NACHTMANNOVÁ 2004 — Alena NACHTMANNOVÁ: Móda a luxus v odívání staroměstských měšťanů v 17. století. In: LEDVINKA 2004, 175–192
- VLIEGHE 1959–60 — Hans VLIEGHE: David Teniers II en David Teniers III als patroonschilders voor de tapijtweverijen. In: Artes Textiles, 5, 1959-60, 78-102

ZEMINOVÁ 1980 — Milena ZEMINOVÁ: Malíři a vyšivači středověku. In: Umění a řemesla, č. 4, 1980, 22–25

Stat' ve sborníku/ v kolektivní práci:

BAUER 1980 — Rotraud BAUER: Veränderungen im Inventarbestand der Tapisseriesammlung des Kunsthistorischen Museum in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76, 1980, 133–171

BRAVERMANOVÁ 2005 — Milena BRAVERMANOVÁ 2005: Sběrka historických textilií na Pražském hradě a její konzervování. In: Sborník z odborného semináře k restaurování textilních materiálů: historie a současnost konaného 10. listopadu 2005, 8–14

BROSENS 2008 — Koenraad BROSENS: Flemish Production 1660–1715. In: Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor, 2008, 441–454

CICHROVÁ 2001 — Kateřina CICHROVÁ: Alternativní techniky restaurování tapiserií. In: Sborník z konzervátorského a restaurátorského semináře konaného ve dnech 2.–4. října 2001 v Českých Budějovicích, 2001, 9–16

CZUMALOVÁ 2005 — Petra CZUMALOVÁ: K vývoji restaurování textilií v Čechách v kontextu památkové péče. In: Sborník z odborného semináře k restaurování textilních materiálů: historie a současnost konaného 10. listopadu 2005, 8–14

DELMARCEL 2008 — Guy DELMARCEL: Tapestry in the Spanish Netherlands 1625–1660. In: Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor, 2008, 203–218

DELMARCEL/CALVO 2010 — Guy DELMARCEL / Margarita García CALVO: Spanish family pride in Flemish wool and silk; The Moncada family and its Baroque tapestry collection. In: Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage, New York, The Metropolitan Museum of Art- New Haven and London, Yale University Press, 2010, 284–315

FOWLEOVÁ 2009 — Diana FOWLEOVÁ: Tkaniny. In: Starožitnosti Ottova Encyklopedie. Praha 2009

FRANZ/TRONQUART/COURBET/BOULANGÉ/JAJOUX/HENRY/MARCHAL/GUYON/FISCHER 2012 — Thierry FRANZ / Martine TRONQUART / André COUBERT / Michel BOULANGÉ / Christel JAJOUX / Jean-Yves HENRY / Isabelle MARCHAL / Catheriny GUYON / Audrey FISCHER: Les Cahiers du Chateau de Lunéville. In: Les Cahiers du Chateau de Lunéville, n. 8 Décembre, 2012, 2–67

FRANZ 2014 — Thierry FRANZ: Nouveaux Éléments sur La Collection de Tapisseries des Ducs de Lorraine. In: Lumière sur le décor de la chambre de la duchesse à Lunéville: catalogue d'exposition musée du château des Lumières, 2014, 84–95

FRANZ 2014 — Thierry FRANZ: Les Mois Grotesques à Fond Bleu, une Dernière tenture pour Lunéville. In: Lumière sur le décor de la chambre de la duchesse à Lunéville: catalogue d'exposition musée du château des Lumières, 2014, 96–101

FRANZ 2014 — Thierry FRANZ: La Chambre de la Duchesse Restituée. Un Réve Numérique. In: Lumière sur le décor de la chambre de la duchesse à Lunéville: catalogue d'exposition musée du château des Lumières, 2014, 114–119

KENERLEY 1927 — Mitchell KENERLEY: Catalogue The Collection of Richard Howland Hunt American and Italian Furniture, Tapestries, Textiles and Needlework Pictures, Pewter, Japanese Armor, etc. and Furniture, Textiles, Objets de Vertu The Collection of Signor Nicola Borselli. New York 1927

- KLEIN 1992 — Peter K. KLEIN: Introduction: The Apocalypse in Medieval Art. In: *The Apocalypse in the Middle Ages*, New York 1992, 159–200
- SOJKA 2006 — Jaroslav SOJKA: Od knížecího stolce ke královskému trůnu. In: *Na čtyřech nohách, Správa Pražského hradu*. Praha 2006
- ŠOUREK 1948 — Karel ŠOUREK: Francouzské nástěnné koberce. In: *Umělecká beseda; Malíři a sochaři Umělecké besedy*. 1948, 5–19
- HALATA 2014 — Martin HALATA: Auguste Portois. Gobelínové salony apartmánu korunního páru. In: *Design/nábytek/interiéry*. Praha 2014, 66–73

Katalog:

- ACKERMAN/LAURVIK 1922 — Phyllis ACKERMAN / Nilsen J. LAURVIK: *Catalogue San Francisco Museum of Art: Catalogue of the Retrospective Loan Exhibition of European Tapestries*. San Francisco 1922
- CATALOGUE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM 1922: *The Franco-British Exhibition of Textiles in 1921*. London 1922
- CATALOGUE AMERICAN ART ASSOCIATION ANDERSON GALLERIES 1935: *Important Tapestries Brussels Renaissance, French Gothic, Louis XVI. Aubussons Example. Property Mrs Paul Verdier, Charles A. Stonehill, Mrs Evelyn Cohn, Mr Charles Amory*. New York 1935
- CATALOGUE AMERICAN ART ASSOCIATION ANDERSON GALLERIES 1937: *Important Tapestries Brussels Renaissance Lille, Aubusson, and Beauvais Tapestries. Property Mme Annette Lefortier* New York 1937
- CATALOGUE FIFTEEN VALUABLE TAPESTRIES 1938: *Property of Mrs James P. Donahue, Mrs Mae Meurer, Mrs Louis Rothschild and Two Other Private Owners; Magnificent Series of Five Brussels Pastoral Tapestries by Jakob van der Borgh and Others*. New York 1938
- CATALOGUE ROYAL ONTARIO MUSEUM 1945: *European Tapestries XV to XVIII Centuries. (15th to 18th Centuries) Catalogue of a Loan Exhibition, December 5th-16th*, Toronto 1945
- CAMPBELL 2014 — Thomas P. CAMPBELL: *Metropolitan Museum of Art Katalog*. New York 2014
- COLE 1888 — Alan S. COLE: *Descriptive Catalogue The Collections of Tapestry and Embroidery in the South Kensington Museum*. London 1888
- FRANZ/ROZE/VÉRON-DENISE 2014 — Thierry FRANZ / Francine ROZE / Danièle VÉRON-DENISE: *Lumière sur le décor de la chambre de la duchesse à Lunéville: catalogue d'exposition musée du château des Lumières, Éclat & scintillement*. Lunéville 2014
- KIRBY 1921 — Thomas E. KIRBY: *Catalogue French and Flemish tapestries of the Sixteenth and Seventeenth centuries and an imposing Aubusson Tapestry Carpet*. New York 1921
- MACOMBER 1893 — Frank Gair MACOMBER: *Catalogue Museum of fine Arts: Catalogue of an Exhibition of Tapestries in January 26 to February 28 in year 1893*. Boston 1893
- SHERMAN/FOULKE 1913 — Frederic Farchild SHERMAN / Charles Mather FOULKE: *The Ffoulke collection of tapestries, arranged by Charles M. Ffoulke*. New York 1913
- SOJKA/POSPÍŠILOVÁ/JANČÁRKOVÁ 2017 — Jaroslav SOJKA / Denisa Isabella POSPÍŠILOVÁ / Julie JANČÁRKOVÁ: *Poklady Pražského hradu (Сокровища Пражского Града)*. Moskva 2017

- SOTHEBY'S 1995: Auction Catalogue Sotheby's: Fine Continental Furniture and Tapestries. 19th May 1995. London 1995
- SOTHEBY'S 1997: Auction Catalogue Sotheby's: Fine Continental Furniture and Tapestries. 30 May 1997. London 1997
- SOTHEBY'S 1997: Auction Catalogue Sotheby's: Important French & Continental Furniture & Tapestries. 3 Decembre 1997. London 1997
- SOTHEBY'S 2000: Auction Catalogue Sotheby's: 18th & 19th Century Furniture, Decorations, Tapestries and Carpets. 5 April 2000. Amsterdam 2000
- SOTHEBY'S 2000: Auction Catalogue Sotheby's: Fine Continental Furniture and Tapestries. 26 May 2000. London 2000
- SOTHEBY'S 2001: Auction Catalogue Sotheby's: 18th & 19th Century Furniture, Good Decorations & Tapestries. 27 March 2001. Amsterdam 2001
- SOTHEBY'S 2001: Auction Catalogue Sotheby's: Fine Continental Furniture & Tapestries. 25 May 2001. London 2001
- JUNQUERA DE VEGA/DÍAZ GALLEGOS 1986 — Paulina JUNQUERA DE VEGA / Carmen DÍAZ GALLEGOS, Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Madrid 1986

Bakalářská a diplomová práce:

- ČÍŽKOVSKÁ 2017 — Zdeňka ČÍŽKOVSKÁ: Krajčářství v Čechách v 17. a 18. století (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2017
- KNÁPKOVÁ 2010 — Pavla KNÁPKOVÁ: Rudolf Schlattauer (1861–1915); (bakalářská práce na Filosofické fakultě Palackého Univerzity v Olomouci). Olomouc 2010
- POLÁKOVÁ 2008 — Kateřina POLÁKOVÁ: Tapiserie (bakalářská práce na Pedagogické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2008
- PLŠKOVÁ 2009 — Pavla PLŠKOVÁ: Zobrazování zvířat v dějinách umění (bakalářská práce na Pedagogické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2009
- STODŮLKOVÁ 2016 — Veronika STODŮLKOVÁ: Po stopách tapiserie. K historii a původu tapisérií pocházejících ze sbírky v Náměšti nad Oslavou. (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2016
- SULÍKOVÁ 2013 — Daniela SULÍKOVÁ: Proverby, cyklus tapisérií od Jacoba Jordaense ze zámku Hluboká nad Vltavou (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013
- ZAHRÁDKOVÁ 1994 — Marie ZAHRÁDKOVÁ: Malířské předlohy tapisérií: k problému přepisu malířské předlohy do tapiserie (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha, 1994

Seznam vyobrazení

1. **Tapiserie Leden a Únor z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Jan Gloc
2. **Detail tapiserie Leden a Únor z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
3. **Detail tapiserie Leden a Únor z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
4. **Detail tapiserie Leden a Únor z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
5. **Detail tapiserie Leden a Únor z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
6. **Tapiserie Březen a Duben z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Jan Gloc
7. **Detail tapiserie Březen a Duben z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
8. **Detail tapiserie Březen a Duben z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
9. **Detail tapiserie Březen a Duben z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
10. **Detail tapiserie Březen a Duben z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
11. **Tapiserie Květen a Červen cyklu Alegorických měsíců**, foto: Jan Gloc
12. **Detail tapiserie Květen a Červen cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
13. **Detail tapiserie Květen a Červen cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
14. **Detail tapiserie Květen a Červen cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
15. **Detail tapiserie Květen a Červen cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
16. **Tapiserie Červenec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Jan Gloc
17. **Detail tapiserie Červenec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
18. **Detail tapiserie Červenec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
19. **Tapiserie Srpen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Jan Gloc
20. **Detail tapiserie Srpen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
21. **Detail tapiserie Srpen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
22. **Tapiserie Září a Říjen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Jan Gloc
23. **Detail tapiserie Září a Říjen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
24. **Detail tapiserie Září a Říjen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
25. **Detail tapiserie Září a Říjen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
26. **Detail tapiserie Září a Říjen z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
27. **Tapiserie Listopad a Prosinec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Jan Gloc

28. **Detail tapiserie Listopad a Prosinec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
29. **Detail tapiserie Listopad a Prosinec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
30. **Detail tapiserie Listopad a Prosinec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
31. **Detail tapiserie Listopad a Prosinec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
32. **Detail tapiserie Listopad a Prosinec z cyklu Alegorických měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
33. **Gobelín Leden, Únor a Březen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: reprodukce Premiere piece de la tenture des Mois grotesques (janvier, février et mars) Kunsthistorisches Museum Vienne na straně 41 z publikace FRANZ/TRONQUART/COURBET/BOULANGÉ/JAJOUX/HENRY/MARCHAL/GUYON/FISCHER 2012
34. **Gobelín Duben z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Jan Gloc
35. **Detail gobelínu Duben z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
36. **Detail gobelínu Duben z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
37. **Detail gobelínu Duben z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
38. **Detail gobelínu Duben z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
39. **Detail gobelínu Duben z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
40. **Detail gobelínu Duben z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
41. **Gobelín Květen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Jan Gloc
42. **Detail gobelínu Květen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
43. **Detail gobelínu Květen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
44. **Detail gobelínu Květen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
45. **Gobelín Červen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Dokumentace oddělení uměleckých sbírek na Pražském hradě
46. **Detail gobelínu Červen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
47. **Detail gobelínu Červen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
48. **Gobelín Červenec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Jan Gloc
49. **Detail gobelínu Červenec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
50. **Detail gobelínu Červenec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
51. **Detail gobelínu Červenec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová

52. **Detail gobelínu Červenec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
53. **Detail gobelínu Červenec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
54. **Detail gobelínu Červenec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
55. **Gobelín Srpen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Jan Gloc
56. **Detail gobelínu Srpen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
57. **Gobelín Září z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Jan Gloc
58. **Detail gobelínu Září z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
59. **Detail gobelínu Září z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
60. **Detail gobelínu Září z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
61. **Detail gobelínu Září z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
62. **Detail gobelínu Září z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
63. **Gobelín Říjen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Dokumentace oddělení uměleckých sbírek na Pražském hradě
64. **Detail gobelínu Říjen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
65. **Detail gobelínu Říjen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, rub gobelínu, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
66. **Detail gobelínu Říjen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
67. **Detail gobelínu Říjen z cyklu Modrých groteskových měsíců**, rub gobelínu, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
68. **Gobelín Listopad z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
69. **Detail gobelínu Listopad z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
70. **Detail gobelínu Listopad z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
71. **Detail gobelínu Listopad z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
72. **Detail gobelínu Listopad z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
73. **Gobelín Prosinec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
74. **Detail gobelínu Prosinec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
75. **Detail gobelínu Prosinec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
76. **Detail gobelínu Prosinec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová

77. **Detail gobelínu Prosinec z cyklu Modrých groteskových měsíců**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
78. **Detail monogramu Leopolda I. Josefa vévody Lotrinsko-Orleánského s řádem zlatého rouna**, který je vetkán do všech gobelínů Modrých groteskových měsíců, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
79. **Detail erbu Lotrinsko-Orleánského**, který je vetkán do cyklu Modrých groteskových měsíců, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
80. **Tapiserie Poselství římského senátu Kleopatře ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Jan Gloc
81. **Detail tapiserie Poselství římského senátu Kleopatře ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
82. **Detail tapiserie Poselství římského senátu Kleopatře ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
83. **Tapiserie Setkání Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Jan Gloc
84. **Detail tapiserie Setkání Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
85. **Detail tapiserie Setkání Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
86. **Detail tapiserie Setkání Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
87. **Detail tapiserie Setkání Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
88. **Tapiserie Hostina Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Jan Gloc
89. **Detail tapiserie Hostina Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra** foto: Denisa Isabella Pospíšilová
90. **Detail tapiserie Hostina Antonia a Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
91. **Tapiserie Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Jan Gloc
92. **Detail tapiserie Antonius pronásledovaný Oktaviánovými vojáky ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
93. **Tapiserie Bitva u Aktia ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
94. **Detail tapiserie Bitva u Aktia ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
95. **Tapiserie Bitva u hradeb Alexandrie ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Jan Gloc
96. **Detail tapiserie Bitva u hradeb Alexandrie ze série Antonius a Kleopatra**. Foto: Denisa Isabella Pospíšilová
97. **Detail tapiserie Bitva u hradeb Alexandrie ze série Antonius a Kleopatra**. foto: Denisa Isabella Pospíšilová
98. **Detail tapiserie Bitva u hradeb Alexandrie ze série Antonius a Kleopatra**. foto: Denisa Isabella Pospíšilová
99. **Tapiserie Sebevražda Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Jan Gloc
100. **Detail tapiserie Sebevražda Kleopatry ze série Antonius a Kleopatra**, foto: Jan Gloc

101. **Tapiserie Amerika a Afrika z cyklu Světadílů**, foto: Jan Gloc
102. **Detail tapiserie Amerika a Afrika z cyklu Světadílů**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
103. **Tapiserie Evropa a Asie z cyklu Světadílů**, foto: Jan Gloc
104. **Detail tapiserie Evropa a Asie z cyklu Světadílů**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
105. **Vytkané značky manufaktury v Bruselu (*Bruxellis Brabantiae*) a vytkaná jména tkalců spojených s tapiseriemi Pražského hradu**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová a Jan Gloc
106. **Inventární kniha z roku 1925**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
107. **Ukázka dokumentů k tapiseriím a gobelínům uložených v Registratuře na Pražském hradě**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
108. **Ukázka starých inventárních karet k tapiseriím a gobelínům z Pražského hradu**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
109. **Ukázka starých inventárních karet k tapiseriím a gobelínům z Pražského hradu**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
110. **Restaurátorské dílny pro gobelíny a tapiserie na Pražském hradě**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
111. **Restaurátorky Pražského hradu Eva Achremenková a Alena Prajzlerová při práci**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
112. **Fotografická dokumentace tapiserií fotografem Janem Glocem**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
113. **Fotografická dokumentace tapiserií fotografem Janem Glocem**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
114. **Adjustace tapiserií z cyklu Antonius a Kleopatra (zavěšování a svěšování) na výstavu Předjaří v Královské zahradě v roce 2018**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
115. **Adjustace tapiserií z cyklu Antonius a Kleopatra (zavěšování a svěšování) na výstavu Předjaří v Královské zahradě v roce 2018**, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
116. **PhDr. Jaroslav Sojka, Ph.D. s první dámou Ivanou Zemanovou na výstavě Předjaří v roce 2018**, která byla věnována tapiseriím a gobelínům ze sbírek Pražského hradu, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
117. **PhDr. Jaroslav Sojka, Ph.D. a první dáma Livia Klausová na výstavě Předjaří v roce 2018**, která byla věnována tapiseriím a gobelínům ze sbírek Pražského hradu, foto: Denisa Isabella Pospíšilová
118. **Fotografie výstavy Předjaří 2018 nejen se sochou krále Slunce, Ludvíka XIV.**, která byla zapůjčena z fondu Státního zámku Hradec nad Moravicí (inv. č. HM 774), foto: Denisa Isabella Pospíšilová

Obrazová příloha



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



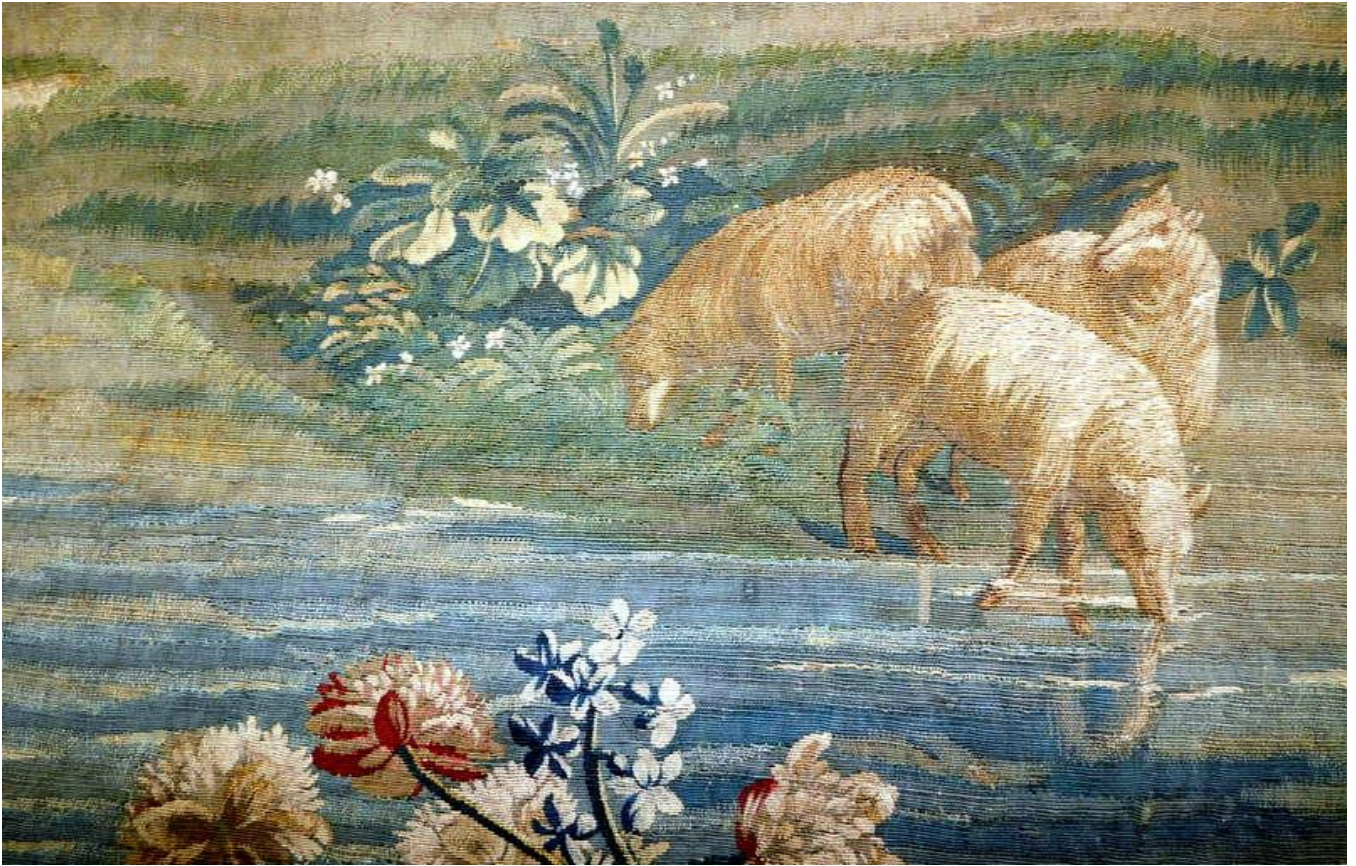
9.



10.



11.



12.



13.
164



14.



15.



16.

166



17.



18.



19.
168



20.



21.





23.



24.



25.



26.
172





28.



29.



30.



31.







34.
178



35.



36.



37.



38. 180



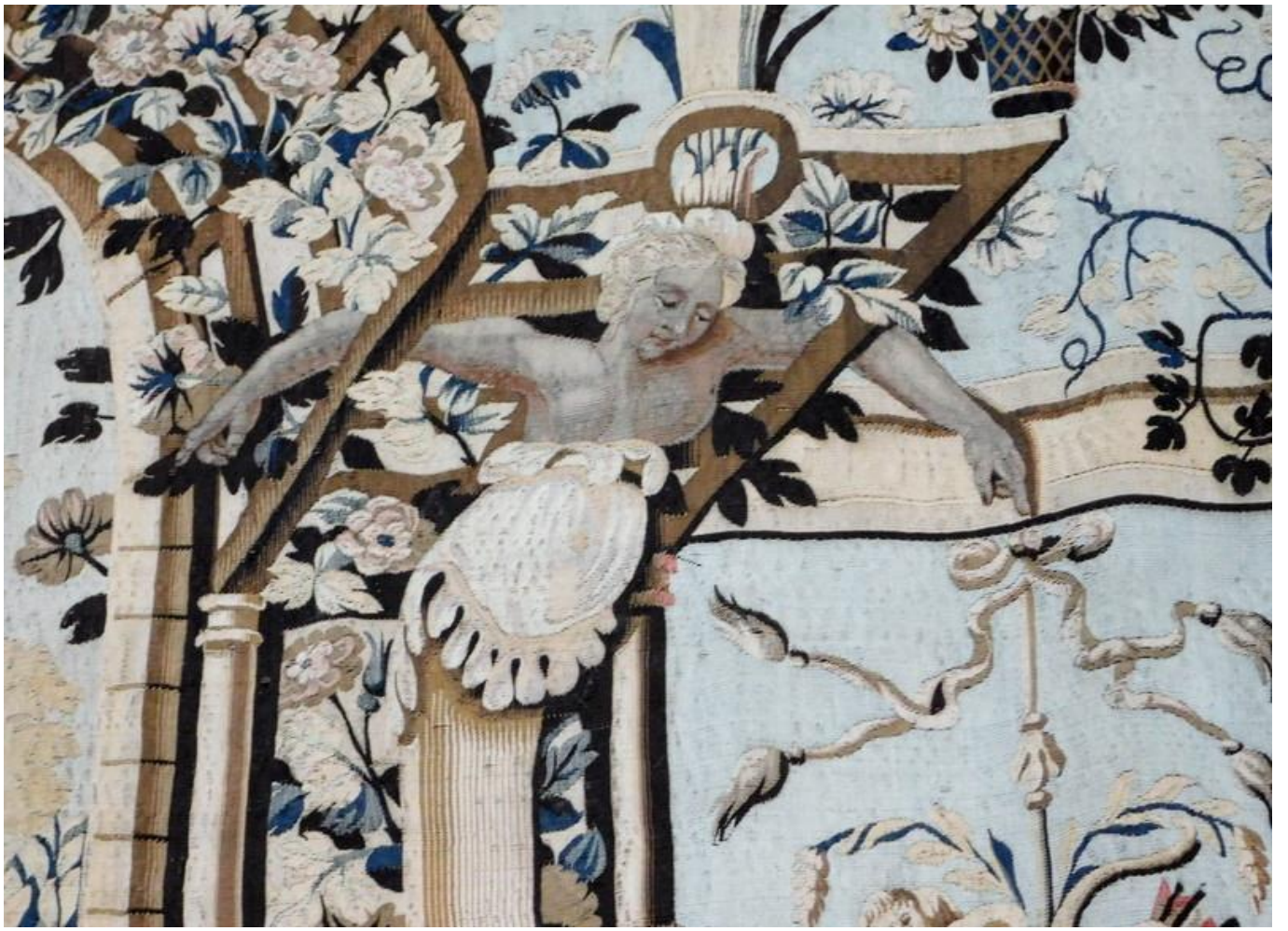
39.



40.



41.
182



42.



43.







46.



47.





49.



50. 188





52.



53.

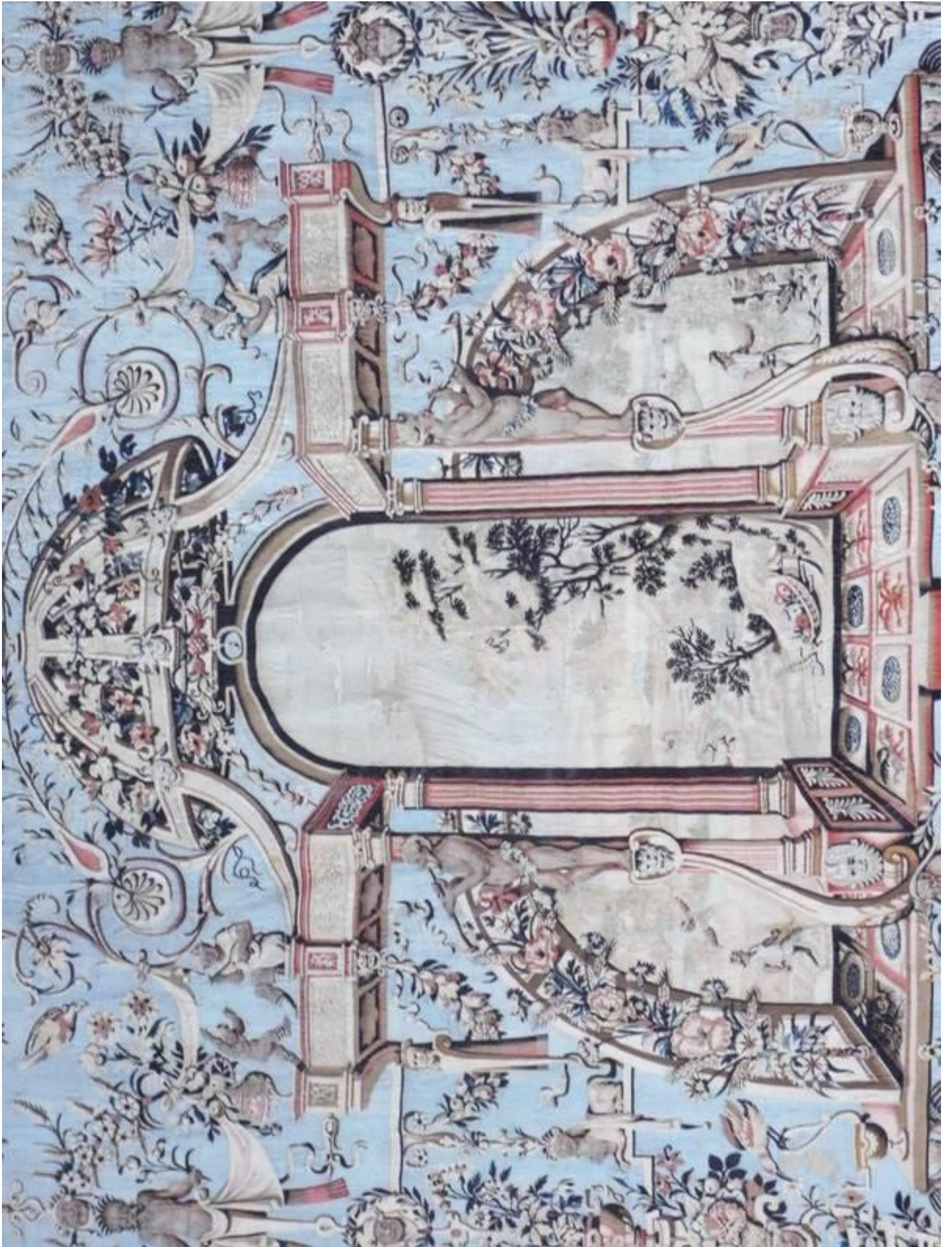


54.



55.

192



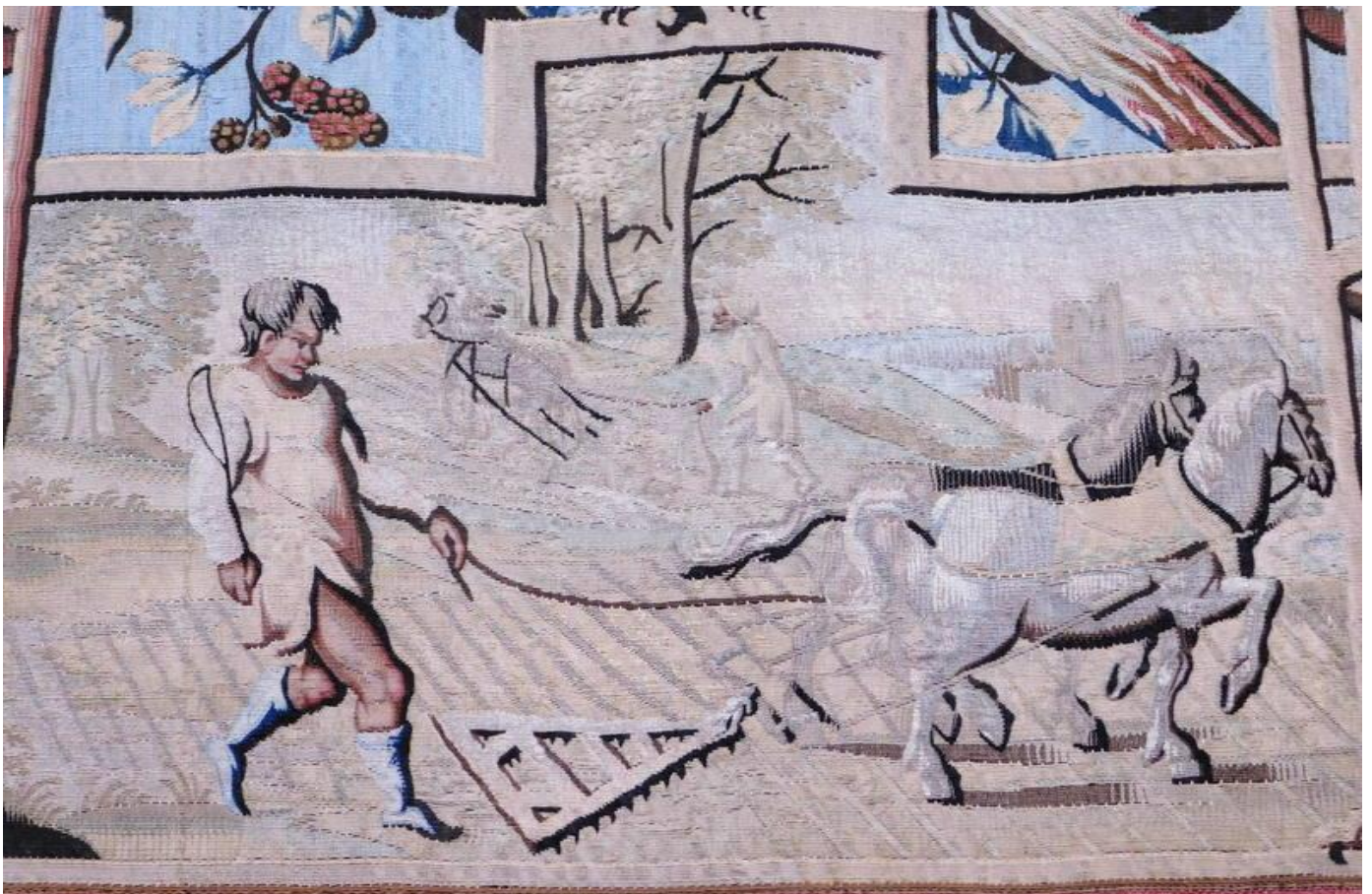


57.

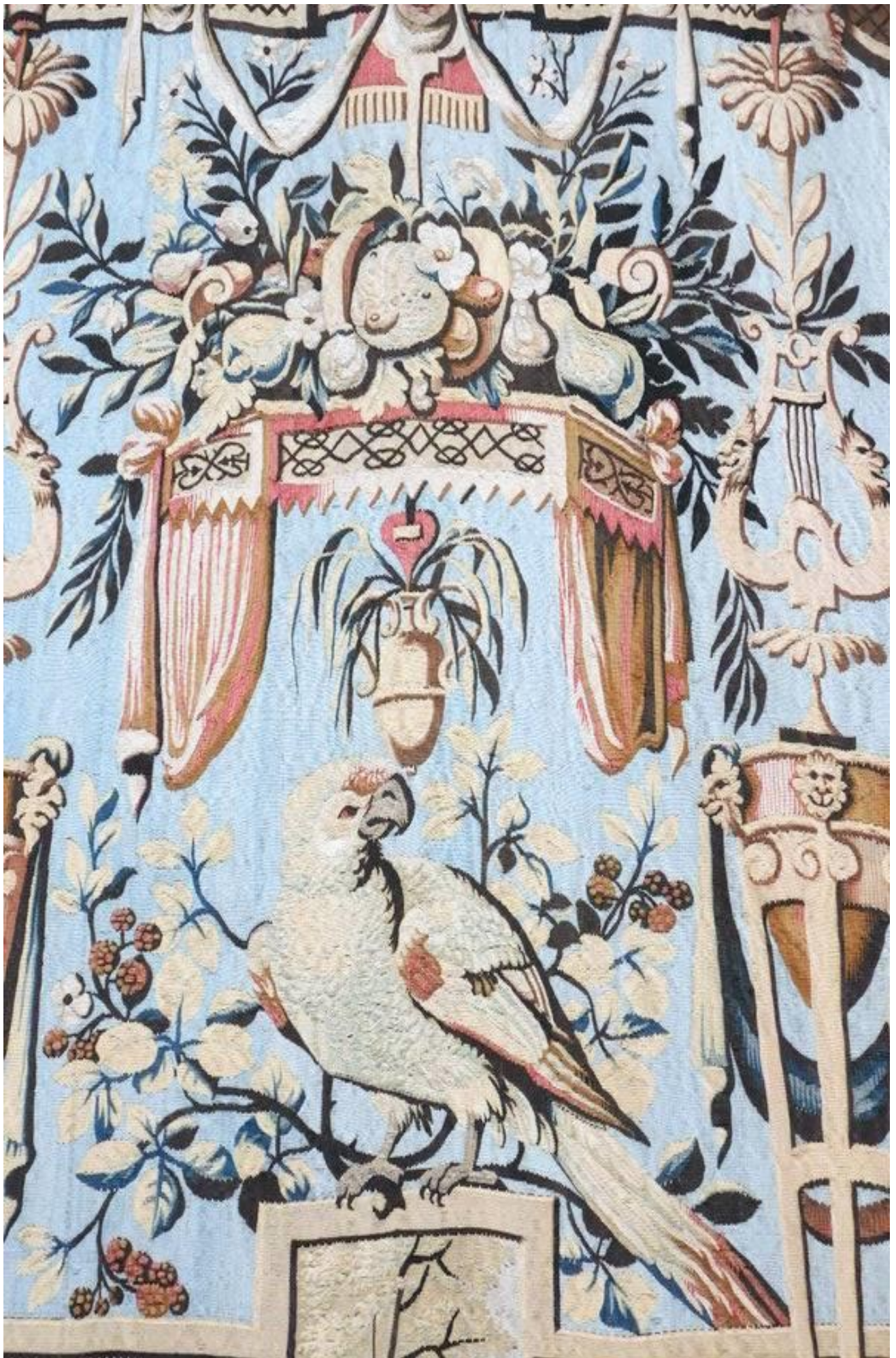
194



58.



59.



60.

196



61.



62.



63.







66.



67.





69.



70.



71.



72. 204

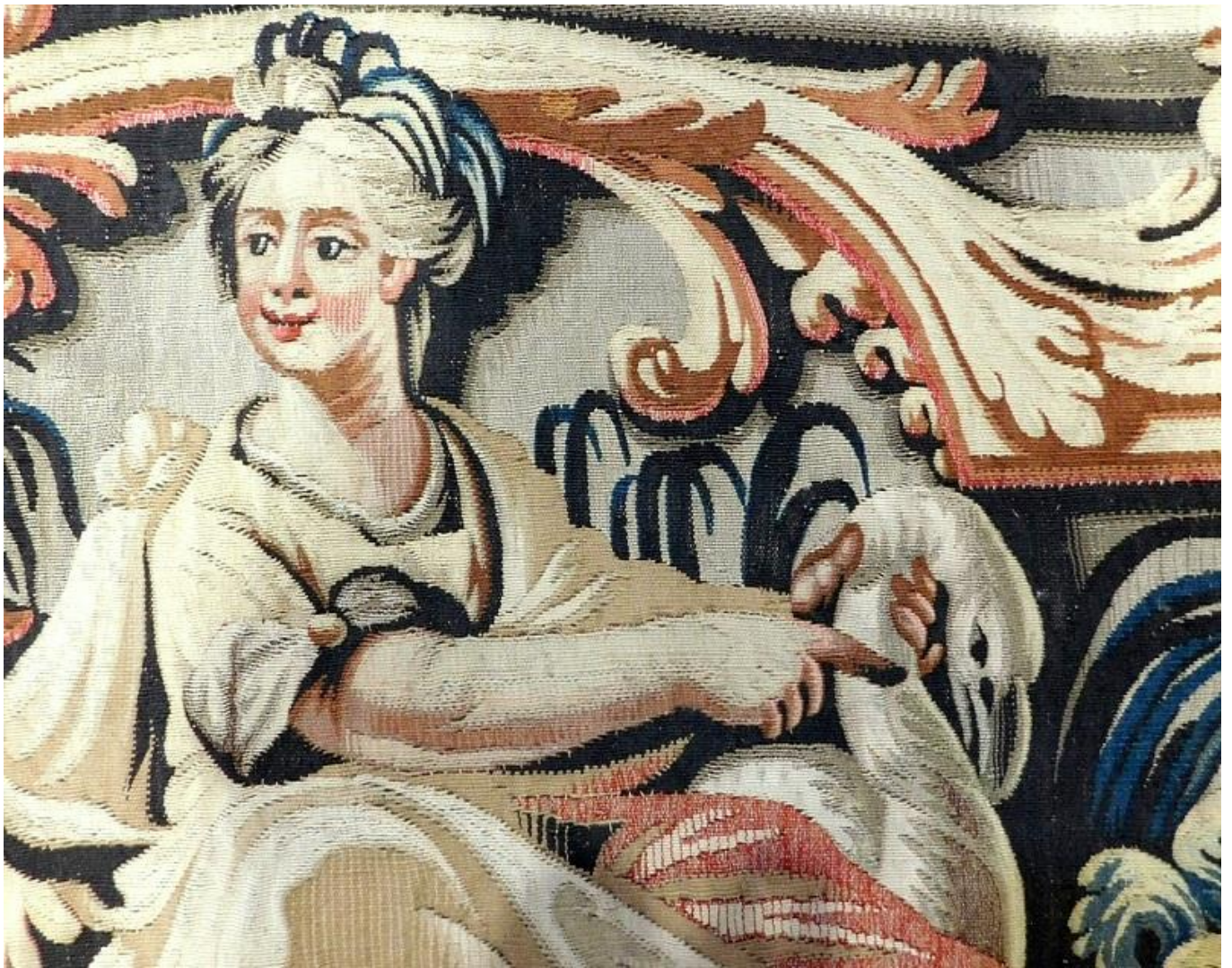




74.



75.



76.



77.



78.





80.

210





82.

212



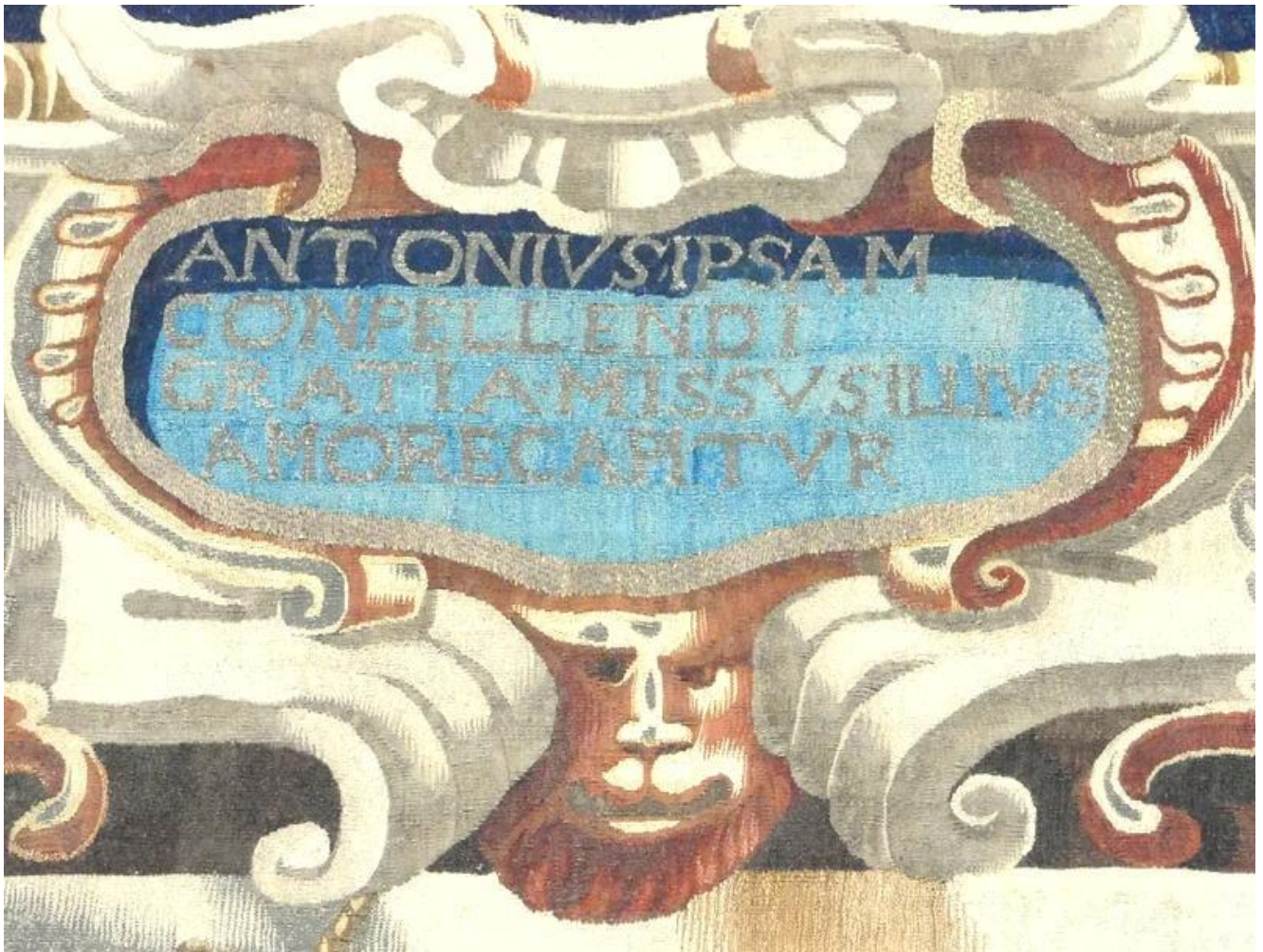
J. V. LEERDAEL
BWB



84.

214





86.



87.





89.



90. 218

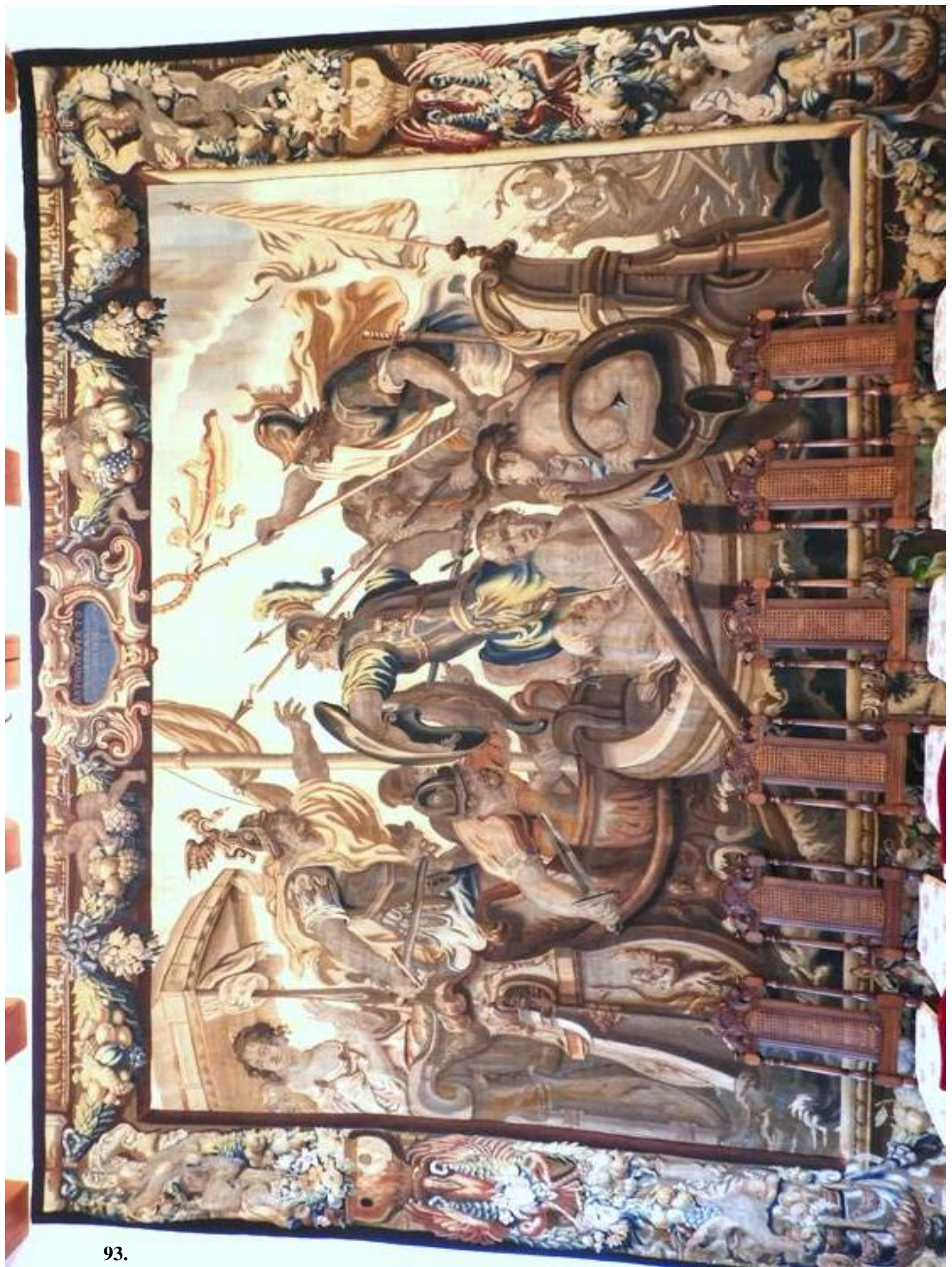


91.

219



92.















B♥B

G·V·D·S







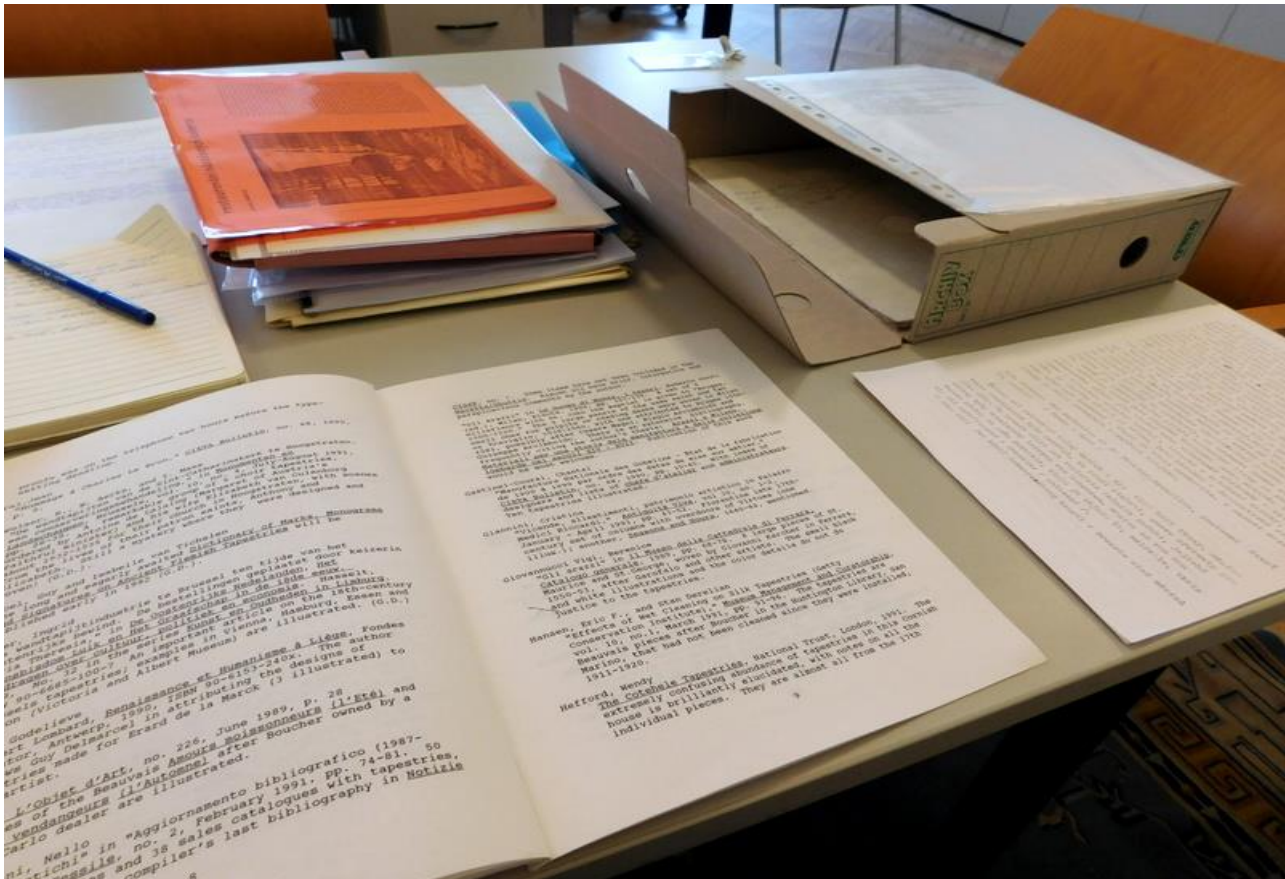








106.



107.

234



110.



111.



112.



113.



114.



115.



116.



117.



118.

240

