

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
Markéta Veselá, DiS.

Mistr B s kostkou
ve sbírce Národní galerie v Praze

Master B with the Die
from the collection of National Gallery in Prague

Poděkování

Mé největší poděkování patří doc. Martinu Zlatohlávkovi, jehož věcné připomínky a cenné rady byly základní součástí procesu vzniku celé práce. Dále bych také chtěla poděkovat za možnost studovat některé originální grafické listy, které jsou ve sbírce Národní galerie, a to zejména Mgr. Ditě Tajzichové, za její ochotný a vstřícný přístup.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Podpis

.....

.....

ANOTACE

Cílem této práce je zhodnocení díla anonymního rytce z počátku šestnáctého století, jehož monogramem je kostka s písmenem B. Práce je rozdělena do dvou oddělených hlavních celků. První uzavřenou skupinou jsou texty, které jsou nápomocné pro vytvoření částečného obrazu Mistrova života. Jedná se o informace zabývající se kulturním prostředím a technologickým vývojem grafiky v období Mistrova bytí. V druhé části je uveden popis a podrobný rozbor vybraných děl s důrazem na technologickou stránku tisků.

Vytvoření životopisu Mistra B na kostce bylo velice obtížné vzhledem k nedostatku literatury. Po důkladné rešerši knihoven a internetu, nebyl nalezen ani jeden souvislý text týkající se přímo tohoto umělce. Útržkovité informace byly nalezeny pouze v souborných slovnících o umění. Pro dotvoření alespoň krátkého životopisu byly použity dostupné informace o kulturním prostředí tehdejší humanistické společnosti, které jsou sepsány v oddělené kapitole. Další oddělená část menšího rozsahu se zajímá o vydavatele, kteří působili v prostředí Mistra B na kostce a kteří se podíleli na produkci jeho grafických listů. Spolu s rozбором vybraných děl pak bylo možné stanovit alespoň přibližný rámeček Mistrova života. Stejně jako rozbor jednotlivých grafik, tak i hodnocení dějového pozadí Mistrova života bylo zaměřeno spíše na technologický vývoj grafických technik. Z tohoto důvodu je zde umístěna poměrně rozsáhlá kapitola zabývající se vývojem technologických postupů, které Mistr B na kostce používal při tvorbě tiskových forem. Na základě podrobného zmapování vývoje grafických technik a jeho komparaci s vývojovým stupněm vyspělosti jednotlivých listů je teprve možné přibližné časové zařazení do Mistrova života.

Grafické listy, jejichž rozbor napomohl k vytvoření částečného obrazu o životě Mistra B na kostce, byly selektovány pouze ze sbírky Národní galerie. Tento výběr byl utvořen takovým způsobem, aby se dotkl všech témat, jimiž se Mistr zabýval. Rozbor jednotlivých grafických listů byl zaměřen spíše na technologickou stránku a stylový rozbor. Ikonografický popis díla je uveden pouze pro celkové doplnění a pochopení námětu.

Klíčová slova: Mistr B na kostce, Mistr B s kostkou, Benedetto Verini, Marcantonio Raimondi, grafické techniky, mědiryt, niello, lept, grafický list, humanismus, vydavatelé, Řím.

ANNOTATION

The aim of this essay is an assessment of an anonymous engraver's work from the early 16th century whose monogram is a cube with a letter B. The essay is divided into two separate main units. The first enclosed unit includes texts helping us to create a partial picture of the Master's life. There are information dealing with a cultural environment and a technological development of the graphic art in the times of the Master's existence. The second unit is a characterization and a detailed analysis of selected pieces of work with an accent on the technological aspect of the prints.

The creation of the Master's B of the Die life story was very difficult considering the lack of the literature. After a thorough search in libraries and on the internet not even one continuous text concerning directly this artist has been found. Incomplete information have been found only in collected encyclopaedias about art. For drawing-up at least a short life story accessible information about cultural environment of the then humanistic society have been used which are composed in a separate chapter. The next separate part of a lesser extent is interested in editors co-operating in the Master's B of the Die environment and participating on the production of his graphics. Together with the analysis of the chosen pieces of work it has been possible to determine at least approximately the Master's life's ambit. Both in the analysis of single graphics and in assessments of the Master's life's background it has been orientated more or less on the development of graphic techniques. Due to that there is a relatively large chapter dealing with the development of techniques which were used by the Master B of the Die for a production of forms. On the basis of the detailed overview of the development of graphic techniques and the comparison with the graphics development grade it is only possibly a rough time categorization of the Master's life.

Prints whose analysis helped to create a partial picture about the Master's B of the Die life have been chosen only from the collection of the National Gallery. This choice has been done in such a way to include all topics the Master worked on. The analysis of single prints was orientated more or less on the technological aspect and the style analysis. An iconographic description of the work is here only for a general completing and for an understanding of the topic.

Key words: Master B of the Die, Master B with the Die, Benedetto Verini, Marcantonio Raimondi, graphic techniques, copperplate, niello, etching, graphics, humanism, editors, Rome.

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. ŽIVOT MISTRA B NA KOSTCE	9
3. VYDAVATELÉ	14
4. KULTURA A HUMANISTICKÁ SPOLEČNOST V RENESANCI	15
5. MISTREM POUŽÍVANÉ GRAFICKÉ TECHNIKY	18
5. 1. Technika mědirytu	18
5. 1. 1. Popis techniky	18
5. 1. 2. Vznik mědirytu	19
5. 1. 3. Srovnání niella a mědirytu z technického hlediska	19
5. 1. 4. Vznik a vývoj mědirytu v Itálii	20
5. 2. Technika leptu	22
5. 2. 1. Popis techniky	22
5. 2. 2. Materiály a procesy dříve používané	23
5. 2. 3. Vznik techniky	25
5. 3. Doslov k vývoji technik a jejich ovlivnění Mistra B na kostce	27
6. DÍLA MISTRA B NA KOSTCE VE SBÍRCE NÁRODNÍ GALERIE	28
6. 1. Výběr prezentovaných děl	29
7. ROZBOR DĚL	30
7. 1. Obrácený setník pod křížem	31
7. 2. Venuše zraněná trnem	32
7. 3. Cybele jede na voze taženém lvy	34
7. 4. Cyklus čtyř výjevů: Apollón a Dafné	35
7. 4. 1. Apollón zabíjí draka Pythona	35
7. 4. 2. Dafné, její otec Péneus a tři nymfy	37
7. 4. 3. Útěk Dafné před Apollónem	38
7. 4. 4. Péneus a říční bohové	39
7. 5. Hrající si puttí	40
7. 6. Soud nad Marsyasem	42
7. 7. Bordura vatikánských tapisérií s girlandami, třemi andílky a lvem	44
7. 8. Výběr z cyklu třiceti dvou listů: Příběh Psýché	46
7. 8. 1. Psýché odnášena Zefyrem	46
7. 8. 2. Proserpina dává Psýché schránku s krásou	47
7. 9. Aeneas zachraňuje svého otce z hořící Tróje	49
7. 10. Scipionův triumfální vjezd do Říma	51
7. 11. Zápas pěti mužů s dravými zvířaty	53
8. ZÁVĚR	55
9. SEZNAM CIT. LITERATURY	57
10. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	59
11. SEZNAM VYOBRAZENÍ	79

1. ÚVOD

Tato práce je napsána za účelem plně pochopit tvorbu Mistra B na kostce, zejména z technického hlediska. Proniknutí do stylu jeho komplexního díla, které je zde prezentováno v několika dostupných příkladech, a osvojení si charakteru jednotlivých grafických listů díky pečlivému pozorování je nejpodstatnější pro výzkum samotné osoby Mistra B na kostce. Jeho život a tvorba jsou tak alespoň okrajově popsány právě díky ustavičnému zkoumání technologických postupů a stylové roviny.

Mistr B na kostce je i v dnešní době na rytecké scéně zcela neprobádanou postavou. Je možné o něm nalézt jen několik úryvků ve výtvarných slovnících a ty ještě z velké části pocházejí z totožného zdroje. Tímto předpokládaným zdrojem by mohl být *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, který editoval U. Thieme a F. Becker. Zde je možné nalézt dosud nejvíce shromážděných informací o tomto Mistru. V mnoha dalších publikacích věnujících se nejrůznějším rytcům lze také objevit jméno Mistra B na kostce. Veškeré informace o jeho osobě jsou však téměř vždy velice stručné a zpravidla se omezují pouze na vysvětlení jeho monogramu.

V publikaci *il. Bartsch* je pak možné nalézt reprodukce kompletního dostupného díla Mistra B na kostce, které je umístěno v nejrůznějších světových sbírkách kresby a grafiky. Další knihou, kde je umístěno značné množství Mistrových grafických listů, je *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*. V ostatních publikacích, které se zabírají jinými rytci nebo obecně celým obdobím renesance, je možné nalézt reprodukce některých z jeho listů, ale často pouze ve srovnání s jiným dílem jiného umělce.

Zajímavé je, že na internetu je Mistr B na kostce nejčastěji spojován s osobou Benedetta Veriniho. Informace o něm však pocházejí pouze z již jmenovaných knih a ani ve specializovaných vyhledávacích nebyly nalezeny nové poznatky.

Ačkoli se v Čechách setkáváme se značným nedostatkem informací o grafickém umění z období renesance, zřejmě tomu v minulosti tak nebylo. Jako důkaz můžeme shledat například katalog deváté výstavy grafické sbírky Národní galerie s názvem *Renesanční grafika*. Zde bylo vystaveno sto dvacet devět nejrůznější grafických listů z tohoto období. Mezi nimi byl prezentován také list Mistra B na kostce s názvem *Venuše raněná trnem růže*. I toto umístění mezi nejnámější renesanční rytce a grafiky může dokládat určité postavení tohoto Mistra.

Ať už se tedy jednalo o umístění díla na této výstavě, jeho ovlivnění jedné Rembrandtovy grafiky nebo o inspiraci nejrůznějšího uměleckého řemesla – zde bych ráda jmenovala vitráže na zámku Château de Chantilly nebo krásné porcelánové renesanční talíře, kterým jako předlohy sloužily Mistrovy grafiky – to vše dokazuje, že Mistr B na kostce patřil mezi zdatnější rytce své doby.

Doufám, že má práce přispěje k objevení tohoto neznámého Mistra, jehož vliv na rytce další generace a na umělecké řemeslo nebyl zanedbatelný. Věřím také, že díky osvětlení způsobu tvorby a vývoje grafických technik, kterým jsem věnovala značnou část práce, protože jejím hlavním cílem byla technologická stránka díla, čtenář ocení grafické umění podobně jako malířství nebo sochařství.

2. ŽIVOT MISTRA B NA KOSTCE

Vzhledem k nedostatku informačních materiálů o životě tohoto umělce je téměř nemožné sepsat souborný životopis. Mým úkolem bude v následujícím textu alespoň podat všechny dostupné útržkovité poznatky o jeho bytí a spolu s komparací vybraných děl tak utvořit přibližný nástin osoby tohoto rytce. K dotvoření komplexnějšího pohledu na Mistra B na kostce jsou nápomocny samostatné kapitoly zabývající se tehdejší společností, vydavateli a technologickým vývojem grafických technik.

Mistr B na kostce je anonymní renesanční rytec, který svá díla označoval monogramem, jenž zobrazoval kostku. Na jedné ze stran pak často umisťoval písmeno B.¹ Místo této iniciály také velice často pojednal její povrch pouze tečkami, které dle mého názoru měly na určitých grafických listech své opodstatnění. Snad jen na dvou grafikách lze spatřit kostku, na jejímž povrchu jsou jak tečky, tak také iniciála B, což by mohlo ukazovat na jistý vývoj podoby umělcova monogramu. V případě tohoto rytce je možné také spatřit na některých tiscích pouhé iniciály B. V.²

Problém uchopení této osobnosti začíná již při samém určení jeho jména. Je možné se tak setkat s nejrůznějšími jmény, které jsou rytcům přisuzovány. Jmenujme alespoň Maestro B nel Dado,³ Master of the Die,⁴ Bernardo Dado, Daddi (Bernardo), Beatricius (pro odlišení od Beatricia *le Lorrain* je označován jako Starší, nebo také Starobylý),⁵ Mistr B na kostce, Mistr B s kostkou, nebo bývá přiřazován k osobě Tommasa Vincidora nebo Benedetta Verina.⁶

Dr. Oskar Fischel identifikoval Mistra B na kostce jako Tommasa Vincidora pocházejícího z Bologni, který byl často běžně nazýván také Bologna. Podle toho by tedy iniciály B.V. znamenaly Bologna Vincidor a kostka by byla narážka na jméno Vincidore = vítěz, který by se v tomto případě dal aplikovat jako vítěz ve hře v kostky. Ovšem toto tvrzení se setkává s odporem, je-

¹ Jan Nepomuk ASSMANN / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, Praha 1996-1997, 142.

² Arthur Mayger HIND: *A history of engraving and etching, from the 15th century to the year 1914*, New York 1985, 99.

³ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 142.

⁴ Louise S. MILNE: *Master of the Die*, in: *The Dictionary of art*, London 1996, vol. 20, 658.

⁵ Adam BARTSCH: *Le peintre graveur*, Leipzig 1867, vol. 15, 181.

⁶ Ulrich THIEME / Felix BECKER (ed.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907–1950, vol. 37, 360.

likož oproti tomuto umělci je Mistr B na kostce jemnější, příjemnější, ale zároveň odvážnější.⁷ Většina odborníků však v dnešní době zastává názor, že pravé jméno Mistra B na kostce je Benedetto Verini, čemuž by odpovídala počáteční písmena na kostce v případě B. V.⁸

Dalším významným ohniskem jistých neshod je časové zařazení Mistrova narození a tvorby. Neexistují žádné písemné materiály, které by určovaly místo nebo datum jeho narození. Téměř jediná publikace udávající Mistrův datum narození je souborný slovník umělců *Benezit Dictionary of Artists*, ve kterém je datum Mistrova narození rok 1512.⁹ Tato informace byla přejata z knihy *Le peintre graveur* od Adama Bartsche.¹⁰ Ostatní informační zdroje přibližně datují pouze Mistrovu činnost, která bývá ve většině případů vymezena roky 1530–1560. Ne však ojediněle je možné se setkat s jiným zařazením tvůrčího období Mistrova života. Například v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika* je možné shledat datum jeho činnosti 1532–1550.¹¹ Na internetových stránkách The Metropolitan Museum of Art, které sídlí v New Yorku, jsou uváděna léta 1525–1560.¹² Některé publikace nebo internetové odkazy se raději vzdávají přesnější datace a Mistrovo působení kladou obecně do druhé čtvrtiny šestnáctého století.

Jako místo, kde Mistr B na kostce tvořil svá nejslavnější díla, bývá udáván nejčastěji Řím.¹³

Jediné, na čem se většina badatelů shodne, je fakt, že způsob tvorby Mistra B na kostce je přímo ovlivněn významným rytcem Marcantoniem Raimondim. Dokonce lze najít jisté teze, že byl jeho pokrevním synem. Tento předpoklad byl vznesen na základě objevení jistého dopisu v roce 1659, který byl uchovávan neznámým antikvářem v Bologni, jenž údajně pocházel z rodu Raimondi. Ze spojení Marcantonia Raimondiho s římskou šlechtičnou, jistou Benedetou Verino, měl vzejít syn Giorgio narozený 1511, zvaný Benedetto Verino. Tato zpráva je však některými badateli zavrhována. Například jmenují Bumalda, který se zabíral životem Marcantonia a na existenci anonymní (boloňské) společnosti v jeho životě má údajně protichůdné názory.¹⁴

⁷ THIEME/BECKER (pozn. 6) 360.

⁸ Ibidem.

⁹ Emmanuel BÉNÉZIT: Dictionnaire des Peintres Sculpteurs dessinateurs et graveurs, Paris 1996, vol. 3, 3.

¹⁰ BARTSCH (pozn. 5) 182.

¹¹ ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 142.

¹² <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.97.323>, vyhledáno 13. 7. 2012

¹³ MILNE (pozn. 4) 658.

¹⁴ Marzia FAIETTI/Konrad OBERHUBER: Humanismus in Bologna 1490–1510, Bologna 1988, 1-16.

Ať již tedy byl jeho synem, nebo ne, pravdou zůstává, že vliv Marcantonia Raimondiho v dílech Mistra B na kostce je značný. S největší pravděpodobností se jeví jako jeho přímý následovník,¹⁵ nebo dokonce žák jeho rytecké školy. K tomu by také směřoval fakt, že s některými z Marcantoniových žáků má společné náměty a předlohy. Nejvýraznějšími žáky této rytecké školy byl například Marco Dente da Ravenna, Agostino de' Musi zvaný Veneziano, Giovanni Jacopo Caraglio a další. Rytecké techniky, které Raimondi rozvíjel a učil své žáky, byly užívány k přesným kopiím uměleckých děl, které pak svým rychlým šířením přinášely slohové a ikonografické znalosti napříč celou Evropou.¹⁶

Mistr B na kostce měl poměrně široký tématický záběr, stejně jako ostatní žáci Raimondiho rytecké školy. Křesťanská témata nebo antické mýty a pohádky, to vše patřilo do jeho repertoáru. Podobně jako celá skupina, tak i tento Mistr reprodukoval nejdříve náměty a kartóny Rafaela a později přebíral témata a celé kompozice od jeho žáků. Iniciátory jeho rytin pak byli také Perino del Vaga, nebo Baldassare Tommaso Peruzzi. Vztahem posledního z nich s Mistrem B na kostce, přesněji jeho kompozicemi vyrytými Mistrem, se zabývá L. Zentai v díle *On Baldassare Peruzzi's Compositions Engraved by the Master of the Die*.¹⁷ Kromě Rafaelových žáků byl autorem předlohy jednoho celého cyklu Michiel Coxie.¹⁸ Častou předlohou ve škole Marcantonia Raimondiho byla také antika, jejíž reprodukce lze také nalézt v díle rozebíraného Mistra.

Dataci jednotlivých děl Mistra B na kostce je také velice obtížné určit. Několik grafických listů je opatřeno datem 1532 a 1533.¹⁹ Jen asi u dvou z nich je datum vepsáno přímo do rytého námětu. U ostatních datovaných listů se rok nachází těsně pod okrajem obrazového výjevu.

I díky těmto solitérům lze tak tvorbu Mistra B na kostce spolehlivě zařadit do třicátých let šestnáctého století. Jestliže je Mistrova činnost spojena s delším obdobím, které toto vymezení překračuje, jedná se o pouhé domněnky, které nelze s určitostí přijmout ani vyvrátit.

Po dlouhou dobu panoval v seznamu jeho děl zmatek. Velká část z nich byla přisuzována Juliu Bonasone nebo Nicolasu Beatrizet. K Mistru B na kostce pak byla řazena díla druhořadé kvality od neznámých mistrů, se kterými však neměl nic společného.²⁰

¹⁵ HIND (pozn. 2) 99.

¹⁶ Ibidem 97-99.

¹⁷ MILNE (pozn. 4) 658.

¹⁸ Walter L. STRAUSS (ed.): *The illustrated Bartsch*, New York c1978, vol. 29, 195.

¹⁹ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 142.

²⁰ BARTSCH (pozn. 5) 183.

Dle posledních poznatků by nejranějším dílem Mistra B na kostce měl být cyklus čtyř rytin vytvořených podle návrhu Rafaela, který byl určen pro výrobu tapisérií do Vatikánu. Touto problematikou se zabírala Evelyn Lincoln v knize *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*. Na příkladu jednoho listu z této série demonstrovala informace, které zde byly do datečně připsány vydavatelem Giovannim Giacomem Rossim roku 1655. Tyto příписy potvrzují jako autora návrhu Rafaela a kladou vznik rytiny do období pontifikátu papeže Lva X. Jedná se tedy o roky 1513–1521.²¹ To by tedy předpokládalo, že do Bruselu nebyly roku 1521 poslány návrhové kartony, ale spíše hotové rytiny, podle nichž se zde utkaly tapisérie, které byly později umístěny do Constantinova sálu ve Vatikánu. Podle Rafaelova návrhu pro Vatikán byl zřejmě vytvořen jeden z Mistrových nejpůsobivějších tisků *Korunování Panny Marie*, jehož přesná datace není známa.²²

Dalším z nejstarších grafických listů Mistra je *Aeneas zachraňující svého otce z hořící Tróje*. Tomuto tisku, autorem jehož předlohy byl Rafael, je přisuzováno datum 1530.²³ Stejně tak za vznik listu s názvem *Scipionův triumfální vjezd do Říma*, který byl vytvořen podle neznámého antického reliéfu, je považován rok 1530.²⁴

Rok 1532 je zcela zásadní datum ve tvorbě Mistra B na kostce, jelikož v tomto roce vznikla většina jeho datovaných listů. Mimo jiné je k tomuto datu přiřazována většina děl, které tento rytec vytvořil. Tímto rokem přímo opatřené grafiky jsou *Venuše zraněná trnem růže*, *Zápas pěti mužů s dravými zvířaty* a *Obrácený setník pod křížem*. U posledního z jmenovaných je nutné zmínit jistou souvislost, kterou publikovala Linda C. Hulst ve své knize *The print in the western world: an introductory history*. Klečící postavu obráceného setníka si totiž vypůjčil pro svou grafiku *Tři kříže* [2] Rembrandt Harmenszoon van Rijn.²⁵ Jedná se o zcela účelové a kompletní převzetí dané postavy. [3] Je tak velice příjemné zjistit, že tento v dnešní době neznámý mistr mohl zaujmout i tak velkého umělce, jako byl Rembrandt.

Kolem roku 1532 jsou dále kladeny tisky s názvem *Cybele jede na voze taženém lvy* a série čtyř listů s námětem *Apollóna a Dafné*.²⁶ Mnoho dalších Mistrových tisků s křesťanskými náměty bylo datováno tímto rokem, nebo jim je pouze přisuzován, ani jeden z nich se však nenachází ve sbírce Národní galerie.

²¹ Evelyn LINCOLN: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, Boston 2000, 8.

²² MILNE (pozn. 4) 658.

²³ ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 146.

²⁴ http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/109043?search_id=1, vyhledáno 20. 6. 2012

²⁵ Linda C. HULST: *The print in the western world: an introductory history*, Wisconsin 1996, 243.

²⁶ <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/2131>, vyhledáno 20. 6. 2012

Kolem roku 1533 pak mohl vzniknout také list s názvem *Hrající si putti*.²⁷ Ve třicátých letech byly rytiny Mistra B na kostce, vytvořené podle Rafaelova *Života Panny Marie*, přímé předlohy pro tapiserie utkané na objednávku kardinála Evrarda de la Marcka.²⁸

Součástí sbírek Národní galerie je také úplný cyklus s názvem *Amor a Psýché*. Tato uzavřená skupina doprovázející svým obrazem antickou pohádku, obsahuje třicet dva listů a ani jeden není datován. Tři z nich (4, 7, 13) pocházejí od Agostina Veneziana.²⁹ Předlohou pro tento cyklus byly kresby Michiela Coxieho,³⁰ který byl vlámským umělcem naprosto pohlceným italským způsobem malby. Tento malíř pobýval v Římě v letech 1531–1534, kde maloval fresky v Santa Maria dell' Anima.³¹ Tento překrásný rytý cyklus od Mistra B na kostce se mohl stát předlohou pro vytvoření vitráží na zámku Château de Chantilly ve Francii. Pokud porovnáme grafické listy našeho rytce [16] a vitráže z tohoto zámku, [15] zjistíme, že v místech, kde to technika malby na sklo dovolila, jsou motivy a téměř i jednotlivé tahy velmi podobné. Ve skle reprodukováný obraz obsahuje mnoho stejných detailů. Dalo by se předpokládat, že to byly právě grafické listy zkoumaného Mistra, které sloužily jako předlohy pro výzdobu zámku daleko od Říma. Tato domněnka však není směrodatná. Návrhové kresby zde mohly být zanechány také samotným autorem Michielem Coxiem. Pro objasnění této problematiky by bylo zapotřebí důkladné bádání spojené s návštěvou zámku. Vitráže zde umístěné byly vytvořeny roku 1542–1544.³² Po zhodnocení těchto informací je tedy možné s jistotou říci, že tento cyklus vznikl mezi léty 1531–1542. Ačkoli je často uváděno, že cyklus *Amor a Psýché* je po stylové stránce ovlivněn Marcantoniem Raimondim,³³ dle mého názoru se zde ve velké míře promítají severské vlivy. To lze spatřovat v provedení rozbourené oblohy na listu *Proserpina dává Psýché schránku s krásou*. Podobné provedení, byť v malbě, lze sledovat v díle Michaela Coxie *Vidění sv. Jana na Patmu*, které je umístěno také v Národní galerii v Praze.³⁴ Cyklus *Amora a Psýché* je podle Adama Bartsche umístěn také ve vídeňské císařské knihovně, kde je však doprovodný text pod obrazovou částí dopsán ručně inkoustem.³⁵

Grafické listy Mistra B na kostce byly vydávány u Lafreryho, Salamancy, Thomassina, Rossiho a jiných vydavatelů.³⁶

²⁷ http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/23372?search_id=1, vyhledáno 20. 6. 2012

²⁸ MILNE (pozn. 4) 658.

²⁹ THIEME/BECKER (pozn. 6) 360.

³⁰ STRAUSS (pozn. 18) 196.

³¹ Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století: Československé sbírky, Praha 1989, 161.

³² René MARTIN/Sandrine AUGUSTA-BOULAROT/Brigitte BUFFARD-MORET/Annie COLLOGNAT/Edith FLAMARION/Karen HADDAD-WOTLING/Nicole MONCHÂTRE: Slovník řecko-římské mytologie a kultury, Praha 1993, 215.

³³ THIEME/BECKER (pozn. 6) 360.

³⁴ VACKOVÁ (pozn. 31) 193.

³⁵ BARTSCH (pozn. 5) 212.

³⁶ ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 142.

3. VYDAVATELÉ

V počátcích rozvoje renesanční grafiky si tisk a prodej zařizovali samotní rytci nebo organizátoři rytecké dílny. Zdokonalení technologií pak umožňovalo až tisícové náklady, které se tak staly základem pro nové odvětví podnikání. Vznikají tak nakladatelství, která jsou zaopatřena dostatečnými finančními prostředky a která díla nejen prodávala, ale i objednávala přímo u umělců. Hlavním hybatelem, který stál u zrodu tohoto způsobu distribuce grafických listů, nebo celých alb, byly devoční tisky, veduty a pamětní listy. Ty byly prodávány poutníkům a cestovatelům, kteří měli tu čest se podívat do Říma.

Na grafických listech staršího data se objevovaly, pokud vůbec, jen monogramy autorů. Později lze nalézt, většinou ve spodní části grafiky, přípisy, které označují adresu a jméno vydavatele. Ten se většinou k tiskové formě dostal tak, že ji koupil od samotného rytce, nebo z jeho pozůstatosti. Matrici pak opatřil novým textem a dodatečně vytiskl. Vydavatelé neprodukovali pouze volné grafické listy, ale často také vydávali celá alba. Ta byla zdobena překrásnými titulními listy.³⁷

V neustálém závodě mezi Nizozemím a Itálií o první pozice spojené s grafickou tvorbou je Itálie v produkci rytin a zakládáním podniků zabývajících se vydavatelskou činností o nějaký ten čas pozadu. Většina zde fungujících podniků s tímto zaměřením byla zakládána přistěhovalci z jiných zemí. Pro tvorbu Mistra B na kostce mělo zásadní význam několik nakladatelství, která v Itálii fungovala.

Prvním z nich je produkční společnost, kterou založil Antonio Salamanca. Ten působil v Římě v letech (1505–1562).³⁸ Jeho osoba je známa především díky pozdějším špatným otiskům Marcantonia Raimondiho a jeho školy. Byla zde vydávána také díla Mistra B na kostce. Dalším významným vydavatelem rytin tohoto Mistra byl Antonio Lafrery, který působil v Římě od roku 1544³⁹ a jehož hlavní náplní bylo prodávat grafické listy archeologických reprodukcí památek. Tisky s těmito náměty byly většinou vytvářeny studenty, kteří byli na tuto práci povoláni. Antonio Salamanca se roku 1553 spojil s Antoniem Lafrerem, a vytvořil tak obrovský podnik zaměřený na produkci grafiky.⁴⁰ Díla Mistra B na kostce byla také vydávána Philippem Thomassinem, jehož sídlo se nacházelo také v Římě.

³⁷ Rolf AGTE/Anita PELÁNOVÁ/Petr ADLER/Miloslava NEUMANNOVÁ/Jiří ŠERÝCH et al.: Slovník světové kresby a grafiky, Praha 1997, 36.

³⁸ http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXACTION_=file&_IXFILE_=templates/full/personhtml&person=11027, vyhledáno 18. 7. 2012

³⁹ Christopher L. C. E. WITCOMBE: Copyright in the Renaissance, Prints and the Privilegio in sixteenth-century Venice and Rome, Leiden 2004, 129, http://books.google.cz/books?id=Qijgk6YdxgMC&pg=PA129&lp-g=PA129&dq=antonio+Lafrery&source=bl&ots=nGGUyDjrFS&sig=l22fOGGeZT8ksvtikbSBSbR60-NAU&hl=cs&sa=X&ei=GJgGUKP7KsjJsga_1rz7Bg&ved=0CEsQ6AEwAA#v=onepage&q=antonio%20Lafrery&f=false, vyhledáno 18. 7. 2012

⁴⁰ HIND (pozn. 2) 118.

4. KULTURA A HUMANISTICKÁ SPOLEČNOST V RENESANCI

Italský a evropský kulturní život v přibližném období působení Mistra B na kostce měl určující význam. Na počátku šestnáctého století pokračovala významná epocha rozvoje výtvarného umění, která započala již v dvacátých letech století patnáctého. Bohatý rozkvět knižního tisku, učitelská činnost velkých osobností a literární rozvoj položily pevné základy pro vývoj humanistické společnosti.

V tomto kontextu se tedy vyvíjí přímý kontakt mezi literáty, filozofy a umělci. V rámci široké objednatelské společnosti, která byla sestavena z dvorů aristokratických rodin, universit, notářů a obchodníků, docházelo k propojení mezi objednavateli a uměleckou sférou. Nejpodstatnější složkou výtvarného umění se však stala literatura a antické texty, které v této době ovlivňují jak literáty samotné, tak také umělce. To potvrzují také autoři Beroaldo, Codro a Pio, kteří tuto dobu označují jako rozpoznávání velkých klasiků (Propertius, Suetonius, Apuleius, Lucretius, Homér, Hésiodos a Vergilius), při jejichž rozboru se literáti snažili o dva hlavní cíle. Správně rozluštit texty a objasnit jejich smysl a poselství. Tato rekonstrukce a vysvětlení jsou pouze prvními kroky mnohem ambicioznější snahy, kterou bylo osvětlení pojmů antické vzdělanosti. K tomu byla využívána takzvaná fabula, mytologické vyprávění, a především samotné starožitné artefakty.⁴¹

Ať už se jedná o klasickou antickou literaturu, mytologická vyprávění nebo antické starožitné artefakty, to vše hrálo důležitou roli také v díle Mistra B na kostce, který se jimi stejně jako mnoho dalších umělců té doby nechal ovlivnit a zároveň je používal také jako prostředek k vyjádření svých myšlenek.

Jak již bylo řečeno, zásadní význam byl humanisty přikládán klasické literatuře a především pak mýtu. Díky tomu dochází k napjaté situaci mezi antickou minulostí a křesťanskou přítomností, která se částečně projevuje také v uměleckých dílech a nakonec vyústila v jistou harmonii. V mýtech je hledán základ pravdy, který je svou původností a tolerancí podobný křesťanské víře. Tento poznatek byl humanisty v rámci komentářů, přednášek a „sermones“ (debat) neúnavně prozkoumáván. Mýtus se tak stává nejen objektem vyprávění, ale především subjektem manifestace vzdělanosti.⁴²

⁴¹ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

⁴² Ibidem.

Nelze však hovořit pouze o jednostranném ovlivnění. Někteří umělci tvořící převážně v kresbě a tiskové grafice dali první impulsy a alegorické návrhy pro vznik určitých literárních děl, jako tomu bylo v případě Beroaldova komentáře k Apuleiovi nebo Codrovu předčítání o Homérovi. Dochází zde tedy k silnému ovlivnění literatury uměleckými díly. V komentáři k Apuleiovi nazvaném *Cometarii a Philippo Beroaldo conducti in Asinum Aureum Lucii Apuleii* a vydaném v Bologni 1500 je umění považováno za soupeře přírody.

Propojení mezi humanismem orientujícím se více na literaturu a humanismem zaměřeným na výtvarné umění bylo tak silné, že se začaly opět objevovat snahy o vymezení jednotlivých disciplín, které později vyvrcholily obnovou jakéhosi srovnávání, které bylo známé již v antice. Z porovnávání malířství a poezie vyplynula teze „*umění jedních je pro ně tím, čím je mysl pro ty druhé*“.

Humanistická společnost také přejímala jisté středověké principy a přímo na ně navazovala. Nelze tedy tvrdit, že by zde došlo k úplnému zavržení středověku ve prospěch návratu antiky. Jedná se spíše o jistou návaznost a prolnutí starší a nově vznikající kultury. Humanisté tedy přejímají také středověký princip, kterým byla náboženská témata zprostředkovávána laikům pomocí obrazu. Vzhledem k jednotě Slova „*Logos*“ se jeví mýtus jako nutnost pro náboženské myšlení a pro jeho výklad v teologii. Tato integrace pohanské formy a křesťanského obsahu je v dílech mnoha umělců zřejmá. Příkladem pak může být i Marcantoniova kopie Adama podle Dürera nebo také kresba Niccoleta da Modemy zobrazující svatého Šebestiána, který je svým ztvárněním natolik klasický, že ho Panofsky srovnával s Apollonem. V tomto smyslu je nutno přijmout jakési umělecké střetnutí klasické kultury a nové náboženské citovosti.

Proto tedy není nic zvláštního, že podstatná část tvorby Mistra B na kostce zahrnuje také křesťanské náměty, z nichž je, z důvodu nedostatku těchto listů v Národní galerii, blíže představen pouze jeden.

Tento jev má své kořeny, mimo jiné, právě v činnosti a kulturních počinech učenců, jako byl například Giovanni Battista Pio. Tak tedy humanisté odkrývají v pohanských mýtech více či méně moralistní představy.⁴³

⁴³ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

Spojení výtvarného umění s literaturou humanismu bylo uskutečněno také tématem hudby. Tento námět je pak možné nalézt v nejrůznějších dílech umělců. Víra v harmonický soulad všech fenoménů je součástí dědictví středověku, které přetrvávalo. S tím souviselo také zpodobení antických hudebních nástrojů, které jako jediné umožňovaly harmonický pohyb nebeských sfér. Také Isabella d'Este dokazuje jistý zájem o hudbu, která byla ostatně pěstována na významných dvorech a humanistických akademiích.⁴⁴

Mistr B na kostce se tomuto tématu také částečně věnoval. Hudba jako ohnisko sporu byla představena v jeho grafickém listu *Soud nad Marsyasem*.

Na závěr je důležité také zmínit fakt, že pro umělce dochází k důležité změně. Z obyčejných řemeslníků středověku dochází k obratu v jejich postavení. Stávají se z nich dvořané, kteří však musí dosahovat odpovídajícího vzdělání. Znalost antiky je nutná a musí se objevovat mytologická témata, pro něž byly od roku 1500 vytvořené lexikony Cartarim, Giraldim a Ripou. Ačkoli není jasné, které konkrétní texty patřily k dílenskému vybavení, jisté osvětlení by mohlo vnést propojení jednotlivých uměleckých oborů a disciplín. Také obrovský vývoj tištěné grafiky z 15. a 16. století ukazuje propojení mezi literáty, typografy a umělci, což přesně vyjadřuje smysl kulturního společenství humanismu a zároveň jejich společné měšťanské zázemí.

Prvním divákem je tedy již samotný umělec. Ten se snaží mít ke svým studijním účelům ve své sbírce díla (reprodukce či kresby) jiných mistrů.⁴⁵

Takto lze tedy alespoň ve zkratce nastínit život tehdejší humanistické společnosti, ve které se pohyboval i Mistr B na kostce a přejímal ji celým svým duchem. Není tedy divu, že výše zmíněné informace lze nalézt také v jeho tvorbě.

⁴⁴ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

⁴⁵ Ibidem.

5. MISTREM POUŽÍVANÉ GRAFICKÉ TECHNIKY

V díle Mistra B na kostce se nejčastěji setkáváme s technikou mědirytu. Tento způsob zpracování tiskové formy byl soudobými umělci velice oblíben. V ojedinělých případech lze v Mistrově tvorbě nalézt použití techniky leptu, která se pro grafické listy začala používat teprve nedávno. Aby bylo možné zhodnotit způsob Mistrovi tvorby a zařadit ji do kontextu strohého životopisu, je zapotřebí důkladně popsat jím užívané grafické techniky, jejich vznik a následný vývoj.

5. 1. Technika mědirytu

5. 1. 1. Popis techniky

Rytina do měděné destičky je základní klasickou technikou tisku z hloubky. Tisková forma je tvořena mechanickým opracováním, tedy rytím speciálních nástrojů do povrchu.

Pro správný postup je nejdříve nutné vybrat vhodný materiál základní desky, ze které by mělo být tištěno. Pro tento účel se používá zinek nebo měď. Měď je nejvhodnějším materiálem jelikož je velice pevná, ale současně i vláčná. Následně se destička upravuje tak, že se hrany postupně obrousí do šikmých fazet a uhladí hladítkem. Tím je zabezpečen plynulý pohyb válce, kterým se nanáší barva. Dále je možné pokračovat se samotnou přípravou motivu. Kresbu je vhodné si načrtnout pomocí mastné křídly přímo na povrch destičky, nebo použít pauzovací techniku. Ačkoli se tato technika zdá být jednoduchá, patří mědiryt mezi ty nejtěžší. Po rytci je totiž vyžadováno dokonalé zvládnutí kresby, soustředěnost a trpělivost. Poté již následuje samotný proces rytí s použitím speciálních nástrojů. Mědirytecká rydla jsou vyrobena z kvalitní kalené oceli. Na konci čepele je zbroušená ploška, která zabraňuje přílišnému vniknutí rydla do destičky. Rydla mají různé tvary a každý z nich vytváří jinou hloubku a charakter vrypu. Vyrytá kresba se následně přebrušuje, jelikož okraje vrypu mohou být roztrženy. Tento jev by mohl způsobit protržení papíru při tisku. Do takto připravených prohlubní se poté zatírá tiskařská barva, která se za velkého tlaku přenesla na navlhčený papír.⁴⁶

Mědiryctví je také jiným názvem označováno jako chalkografie.⁴⁷

⁴⁶ Aleš KREJČA: *Techniky grafického umění*, Bratislava 1992, 67.

⁴⁷ Richard BLÁHA: *Přehled polygrafie*, Praha 1964, 361.

5. 1. 2. Vznik mědirytu

Vznik této techniky je dáván do přímé souvislosti s používáním zlatnické techniky niella. Tento názor je však již překonaný. V následujících řádcích se budu snažit osvětlit tuto problematiku.

5. 1. 3. Srovnání niella a mědirytu z technického hlediska

Po dlouhý čas se předpokládalo, že mědiryt se přímo vyvinul z techniky niella. Vzhledem k podobnému charakteru obou technik nelze zcela vyvrátit určité ovlivnění, které se ovšem v 15. století projevuje v mnoha případech jako vzájemné. Tvrzení, že mědiryt byl objeven díky zkušebním otiskům zlatníků, kteří si tak kontrolovali průběh své rytecké práce, jež měla být dokončena technikou niella, je nesprávné. Pokud totiž zatřeme barvu do linií a následně obtiskneme na vlhčený papír, dostaneme sice otisk rytiny, ale stranově převrácený. Tím se mimochodem techniky tisku z hloubky vyznačují. Rytec by pak sice mohl kontrolovat svou práci, ale měl by to značně stíženě. Údajně se tak tyto otisky vytvářely pomocí plastické síry.⁴⁸ Síra se stane plastickou poté, co se její kapalně skupenství prudce zchladí.⁴⁹ Takto zpracovaná síra se pak vtlačila do vyrytého obrazce a jejím sejmutím vznikla matrice pojednaná ražbou, která obsahovala vyvýšené elementy. Na tuto formu pak byla nanášena barva a principem tisku z výšky se přenesla na papír. Vzniklý otisk byl tak stranově nepřevrácen, což rytci umožnilo mnohem lépe eliminovat vzniklé chyby v rytině. Tisky provedené tímto způsobem jsou velice vzácné. Tak tedy technika mědirytu vzniknout nemohla. Je však velice obtížné rozlišit tyto „sírové“ otisky a otisky rytin, které sloužily jako předlohy pro tvorbu niella. V průběhu soužití techniky niella a rytiny to byli právě niellisté, a nikoli naopak, kdo se nechali ovlivnit druhou technikou. Některé desky plně zpracované způsobem pro niello byly určeny pouze k tisku. Niello se vyznačovalo ostrotí a zřetelností linií.

V různém pojednání šrafury lze pak sledovat styl různých ryteckých škol. Nejznámější z nich, s nejzřetelnějšími odchylkami, je škola ve Florencii a v Bologni.⁵⁰ Jak již bylo v popisu techniky niella výše uvedeno, technika je známa již od starověku a sloužila ke kultivaci a de-

⁴⁸ HIND (pozn. 2) 36-44.

⁴⁹ <http://pardubice.ic.cz/sira.htm>, vyhledáno 14. 12. 2011

⁵⁰ HIND (pozn. 2) 36-44.

koraci předmětů. Nikdy tedy nenesla funkci multiplikace. Ve středověku to pak byly předměty liturgické. Vzácný případ takovéto výzdoby ze čtrnáctého století můžeme nalézt dokonce i v Praze, ve Svatovítském pokladu. Je to ovšem spíše výjimka, která svou technickou dokonalostí poněkud překvapuje.⁵¹

Podle Josefa Cibulky v jeho článku v časopise *Umění*, který nese název *Zlatnická rytina jako předchůdce grafické rytiny*, došlo k vynálezu grafické reprodukce až v patnáctém století současně s vynálezem knihtisku. Dle jeho názoru tehdy vznikla potřeba, aby také kresby byly graficky rozmnožovány.⁵²

5. 1. 4. Vznik a vývoj mědirytu v Itálii

V podstatě až do dnešní doby se setkáváme s mnoha odlišnými názory na místo vzniku techniky mědirytu.

V **Itálii** se touto problematikou zaobíral G. Vasari, významný umělec a teoretik šestnáctého století, který popisuje dvě legendy o vzniku této techniky. V první z nich neznámá florentská pradlena omylem upustila kovový talíř, který byl vyzdoben čerstvě napuštěným niellem, na mokré prádlo, na něž se měl onen dekor obtisknout. To vše se se mělo odehrát v roce 1460.⁵³ Ve druhé pak vznik mědirytu přisuzuje florentskému zlatníku Tommasu Finiguerru.⁵⁴ Tento niellista, syn zlatníka a sám i v tomto oboru vyučený, měl při své práci na niellu provést zkušební otisk, kterým dal vznik technice mědirytu.

Tommaso Finiguerra známý také jako Maso Finiguerra se narodil roku 1426 ve Florencii. Věrný otcově řemeslu se dal na zlatnické učení a již roku 1449 pracoval technikou niella. V roce 1452 byl pověřen zakázkou, vytvořit niello s tématem Ukřižování pro baptisterium sv. Jana. O pět let později se spřátelil s Pierem di Bartolommeo di Salím. V raných šedesátých letech byl v blízkém kontaktu s Pollaiuolem. Za jedno z jeho nejvýznamnějších děl je pokládán

⁵¹ Josef CIBULKA: Zlatnická rytina jako předchůdce grafické rytiny, in: *Umění*, 1932, 107-109.

⁵² *Ibidem* 107.

⁵³ AGTE/PELÁNOVÁ/ADLER/NEUMANNOVÁ/ŠERÝCH (pozn. 37) 29.

⁵⁴ Jan BALEKA: *Výtvarné umění*, Výkladový slovník, Praha 1997, 240.

soubor kreseb, který byl obdivován jak Vasarim, tak i Baldinuccim a lze ho dnes nalézt v galerii Uffizi. Že se jedná o tvorbu Tommasa Finiguerra nás utvrzuje také jeho vlastnoruční podpis na několika z nich. Jeho pohřeb je datován do roku 1464.

Maso Finiguerra si bezpochyby zaslouží úctu a obdiv za jemnost provedení svých děl, ačkoli ještě nesou známky rané rytecké tvorby v Itálii. Půvabem a propracovaností techniky niella pak mohl sehrát důležitou roli při dalším vývoji mědirytecké techniky, avšak nikoli při jejím vzniku.⁵⁵ Ať už tedy Vasariho vedl k této interpretaci nacionální aspekt, nebo snaha přikrohenit své texty líbivou legendou, jedná se o zavádějící tvrzení.

Vzhledem k neuvěřitelné kvalitě a technické vyspělosti rytin kolem roku 1460, lze prvenství ve tvorbě mědirytu připsat spíše **Německu** a oblasti **Nizozemí**.

Ačkoli tedy samotný princip mědirytu mohl být znám již dávno předtím, ke vzniku grafické rytiny v plném rozsahu využití její funkce jako reprodukčního média došlo v patnáctém století za přispění několika okolností. Dle mého názoru se tak stalo, protože dřevořez nedostačoval nové potřebě reprodukování kreseb. Zřejmě také díky novému smyslu pro krásu bylo třeba, aby se rytiny co nejlíže přiblížily přírodě a co nejuvěrněji reprodukovaly kresebný charakter. Technika mědirytu pak dokázala tyto požadavky plně uspokojit.

⁵⁵ HIND (pozn. 2) 39-40.

5. 2. Technika leptu

Ačkoli tato technika v díle Mistra B na kostce není hojně zastoupena – lze ji spatřovat pouze v několika málo příkladech – je důležité si opět přiblížit její vznik a následný vývoj. Jelikož se v období Mistrovy tvorby vyvíjela a utvářela, může nám tento proces mnoho napovědět o technickém charakteru jeho děl.

5. 2. 1. Popis techniky

Technika leptu je stejně jako mědiryt hlubotiskovou technikou. Hlavním rozdílem je však způsob opracování kovové destičky. U leptu se totiž nejedná o mechanický způsob rozrušení povrchu, nýbrž o chemický. Linie jsou do matrice vytvářeny za pomoci leptadla. Významnou výhodou této techniky je také její kombinace s jinými druhy tisku z hloubky, které bylo ve velké míře využíváno. Ačkoli je nám v dnešní době známo mnoho způsobů leptu, za života Mistra B na kostce byl zřejmě používán pouze lept čárový. Proces zpracování této techniky je následující:

Nejdříve je nutné si připravit kovovou destičku. V dnešní době se nejčastěji užívá mědi nebo zinku, ačkoli v minulosti tomu bylo jinak. Podobně jako u mědirytu je nutné obrousit hrany desky do šikmých fazet a špičaté rohy zbrousit do kulatého tvaru. Díky této přípravě bude zajištěn hladký přejezd tiskového válce přes tiskovou formu. Mechanicky upravenou kovovou desku je nutné ještě chemicky očistit, aby na povrchu nezbyla žádná mastnota a pevný kryt hladce přilnul k povrchu desky. K tomuto účelu bývá nejčastěji užito směsi křídly a lihu.⁵⁶

Pokud je povrch dokonale odmaštěn, je možné přistoupit k nanesení pevného krytu. Kryt je specifický materiál, který zabraňuje leptadlu v dotyku s deskou v místech, které nechceme leptat a následně tisknout. Musí tak být dostatečně odolný proti leptacímu roztoku, tuhý, aby nedošlo k jeho tání pod rukou, a je potřeba, aby k desce dokonale přilnul. Každý umělec zabývající se technikou leptu používal trochu jinou recepturu pro vytvoření tohoto odolného povrchu. V základu se však jedná o vosk, který byl zřejmě nejdůležitější součástí, dále mastix a asfalt. Takto zhotovená směs se klade tyčinkou na kahanem zahřátou destičku a nechá se lehce rozpustit. Po chvíli se deska odstraní z hořáku a pevný kryt na jejím povrchu se rozválí koženým válečkem do tenké souvislé vrstvy.⁵⁷

⁵⁶ Zdeněk JUNA: Lept a příbuzné techniky, Praha 1954, 19 - 20.

⁵⁷ KREJČA (pozn. 46) 91-93.

Pro lepší viditelnost rytých linií se deska opatřuje černými sazemi. Tak jest učiněno přidržáním pracovního povrchu nad kahanem v dostatečné výšce, aby se kryt nepropálil. Tímto způsobem se zvýší kontrast mezi začernalou plochou krytu a lesklou plochou původní kovové desky, kterou spatřujeme ve vyrytých liniích. Návrh tvořený na destičce je pak během procesu rytí lépe čitelný.

Samotný proces rytí je prováděn klasickým ryteckým nástrojem, to jest ocelovou rycí jehlou. Hroty jehel mohou mít různá zakončení i různé tloušťky. Důležité však je, aby zakončení nebylo příliš ostré. V tomto případě by jehla prorývala nejen kryt, ale zadržovala by se také o spodní plochu desky, a tím by byl zničen plynulý kresebný charakter, kterým tato technika vyniká. Jde tedy o pouhé narušení pevného krytu a obnažení kovové desky.⁵⁸

Po zhotovení návrhu se celá deska ponoří do lázně s leptadlem, které reaguje s kovovou deskou. Druh vhodného leptadla je většinou zvolen podle kovu, ze kterého se deska skládá. Pro měděné je nejčastěji užíváno roztoku chloridu železitého a pro vyleptání zinkové tiskové formy pak kyselina dusičná.⁵⁹ Odkryté linie jsou dále prohlubovány do struktury matrice. Postupných přechodů a různě širokých vrypů lze docílit tím, že tento proces několikrát za sebou opakujeme.

Po vyleptání je deska očištěna od pevného krytu a tištěna stejným způsobem jako návrh vytvořený technikou mědirytu. Do linií je zatřena barva, která se pod značným tlakem přenesla na navlhčený papír.

5. 2. 2. Materiály a procesy dříve používané

Způsobem uvedeným výše se čárový lept vytváří v dnešní době. V minulosti však mnoho jmenovaných materiálů a prostředků nebylo dostupných. To lze spatřovat například ve složení pevného krytu, leptadla nebo materiálu desky.

První lepty vznikaly do železné nebo ocelové desky, která byla zpracovávána stejným způsobem jako deska měděná, tedy vyklepáváním. Ačkoli železné desky byly pevné a vydržely poměrně vysoký náklad tisků, velice brzy podléhaly korozi. To byl možná jeden z hlavních důvodů, proč byl tento materiál vystřídán vhodnějším, tedy mědí. Tato změna byla uskutečněna

⁵⁸ KREJČA (pozn. 46) 99.

⁵⁹ Ibidem 100-102.

v letech 1515–1520 v oblasti Itálie a Nizozemí a v německých zemích možná ještě o něco málo později. Za důvod, proč se nevyskytuje lept do mědi před tímto datem, je pokládána neznalost vhodného leptadla pro nový materiál. Zřejmě je možné, že dílny si své receptury pečlivě chránily. Měděné destičky byly naprosto odolné proti korozi a dokonce umožňovaly snadné kombinování technik leptu a rytiny. Linie vytvořené v tomto materiálu byly mnohem jemnější a elegantnější. Velice zajímavý je ale fakt, že železo jako materiál používaný pro tiskovou formu přetrval dokonce téměř třicet let po novém objevu leptu do mědi. Z jakého důvodu k tomuto jevu došlo, je velice obtížné říci, jelikož jediné důkazy pro vytvoření si určitého názoru je pouhý zlomek dochovaných tisků z této doby. A tak se můžeme domnívat, že k tomu došlo proto, že kovové desky byly lépe opracovatelné a leptadlo do jejich povrchu pronikalo snáze. Možná se tak stalo také proto, že linie vyleptané do železa byly živější a svým způsobem rozmanitější, nebo proto, že zde velkou roli hrál tradiční aspekt.⁶⁰

Jako kyselině odolné látky bylo zprvu užíváno pouze vosku, nátěru nebo laku. Zajímavé je, že tyto laky a nátěry byly na povrch nanášeny způsobem, aby se jejich struktura mohla promítnout v samotném tisku. Vosk byl spíše používán jako smývateľný kryt.⁶¹ Později se zdokonalila také receptura krytu a vytvářely se nejrůznější směsi z vosku, gumy a pryskyřice.

Podobný vývoj lze spatřovat i u leptadel. Zpočátku používaný roztok vinného octa, chloridu amonného a síranu byl nahrazen účinnější směsí zředěné kyseliny dusičné a perchloridu železa nebo zředěné kyseliny solné s chlorňanem uhličitanu draselného (také nazývané Holandská lázeň).⁶² Již od počátků patnáctého století je možné se setkat se speciálními knihami receptů leptadel, které byly majetkem zbrojařských dílen. V těchto materiálech se můžeme dočíst, že leptadla byla tvořena ve formě kapaliny nebo pasty. V každé takto zaměřené dílně byly speciální kontejnery pro ukládání destilátů kyselin a leptařské vany, ve kterých se vytvořená matrice leptala.

Různá leptadla měla odlišný účinek. Jejich leptací schopnost mohla být navýšena, pokud se kapalina během procesu zahřála. Tím se však zároveň zvětšila i možnost koroze. Pokud byla naleptaná deska vystavena působení vlhkého vzduchu, bylo jen otázkou času, kdy se objeví

⁶⁰ David LANDAU/Pieter PARSHALL: *The Renaissance Print 1470–1510*, London 1994, 27-28.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² HULTS (pozn. 25) 106.

první známky rzi. Tento jev se dal do určité míry zmenšit tím, že povrch desky byl potřen tenkou vrstvou oleje nebo tuku.

Ať už bylo leptadlo sebevíce účinnější, proces, kdy byla deska ponořena do lázně s kyselinou, trval zpravidla více než jeden den. I když se objevují zprávy o jakési Boltzově knize receptů, ve které by mělo být popsáno nejúčinnější leptadlo své doby, jehož doba, po kterou byl nutný proces leptání, byla půl dne. Celý proces i s tiskem pak trval „pouhé“ dva dny. Navíc se ještě během reakce leptadla a kovu vytvářely nebezpečné páry, které bylo nutné nějakým způsobem eliminovat, aby byly vytvořeny přijatelné pracovní podmínky.⁶³

5. 2. 3. Vznik techniky

Za původ slova lept neboli „*etch*“ je pokládáno holandské slovo „*etsen*“, které znamená jíst. Pravdou však je, že správný výraz pro toto slovo v holandském jazyce je „*eten*“. Pokud tedy přijmeme fakt, že lept byl dříve používán v Německu nežli v Holandsku, jako pravdivější původ označení této techniky se jeví německý výraz pro sloveso jíst „*essen*“.⁶⁴

Téměř ve všech literaturách zabývajících se historií leptu lze nalézt informaci, že použití leptadla pro vytvoření obrazu do kovu bylo poprvé použito ve zbrojařském řemeslu. Čepele dýk a mečů, hroty kopí nebo celé pláty brnění byly zdobeny za pomoci leptadla. Dokonce se s tímto způsobem zdobení kovu lze také setkat ve zlatnickém řemeslu. Ačkoli však nelze žádnou z takto pojednaných zbraní datovat před poslední tři desetiletí patnáctého století, Arthur M. Hind se ve své knize *A history of engraving and etching* zmiňuje, že by mohly existovat jisté okolnosti, které by znalost způsobu tohoto zkrášlování kovu mohly posunout dávno před patnácté století a zřejmě možná i do starověku.⁶⁵

Ačkoli první regulérní otisky z leptaných desek mohly vznikat již posledních pár let patnáctého století, první opravdu datovaný lept pochází z roku 1513. Jeho autorem je Urs Graf, který pocházel ze Švýcarska⁶⁶ a dílo samotné nese název *Dívka myjící si nohy*. Grafický list se zachoval pouze v jednom výtisku, který je v dnešní době umístěn v muzeu v Basileji.⁶⁷

⁶³ LANDAU/PARSHALL (pozn. 60) 27-28.

⁶⁴ Frank L. EMANUEL: *Etching and etchings: a guide to technique and to print collecting*, London 1930, xi.

⁶⁵ HIND (pozn. 2) 105-106.

⁶⁶ Ad STIJNMAN: *Etching*, in: *The Dictionary of art*, London 1996, sv. 10, 549.

⁶⁷ HIND (pozn. 2) 106.

V **Itálii** byl vedoucí osobností proslulý Francesco Mazzuola z Parmy, zvaný také Parmigianino. Ačkoli je tedy možné nalézt několik málo leptů před Parmigianinovou tvorbou v této technice, jisté prvenství v určitém ohledu vývoje této techniky si bezesporu zaslouží. Jako první na území Itálie začal používat tuto techniku v pravém slova smyslu a jeho styl je značně odlišný od tvorby zaalpské. Tenkost a elegance linie, nepravidelné šrafování a velice mělce vyleptaný motiv. Všechny tyto aspekty poukazují k tomu, že jeho snaha, co nejvíce se přiblížit kresebnému charakteru, byla naplněna. Tím zcela využil potenciálu leptu. Způsob provedení a neobvyklá lehkost ovlivnila mnoho umělců, kteří se tak vydali v jeho stopách.⁶⁸

Když v roce 1527 uprchl z Říma do Bologni, vytvořil šestnáct měděných desek touto technikou. Desky leptal pouze jednou, takže bylo nutné návrh dodatečně zvýraznit použitím rydla.⁶⁹

Přímým následovníkem Parmigianina v technice leptu byl Andrea Meldolla, jinak nazýván také Schiavone, který byl dlouhou dobu považován za vynálezce této techniky. Tato informace je však již dávno překonána. Umělec tvořil tímto způsobem až nějakých dvacet let po Parmigianinovi a kvalitou provedení se mu nemůže rovnat. Jeho kresba není zcela dokonalá a občas se můžeme setkat i s jistou disproporcí. V jeho díle převládá mnohem větší nepravidelnost linií. Své tisky často doplňoval technikou suché jehly, ovšem bez úplného využití roztrepených okrajů jednotlivých vrypů, které jsou pro tuto techniku tak charakteristické. I přese všechny tyto výhody nelze jeho dílu upřít jistou dávku energie a spontaneity. Výsledné tisky ve většině případů koloroval, aby se tak přiblížil technice *chiaroscuro*, která byla v té době velice oblíbená. Údajně také své lepty tvořil do cínové desky. K tomuto tvrzení však neexistují žádné důkazy, takže jej nelze potvrdit ani vyvrátit.

Ve střední Itálii byla dlouho držena tradice rytin Marcantonia Raimondiho do té míry, že zde shledáváme téměř určitý odpor k nové technice leptu. Teprve ke konci šestnáctého století, kdy byl tento vliv oslaben, je možné zde nalézt jisté experimenty v technice leptu. Za důležité osoby věnující se této technice, byť jen okrajově, považují Ludovica a Annibale Carracci, kteří ke sklonku století vytvořili několik grafik technikou suché jehly a leptu.⁷⁰

⁶⁸ HIND (pozn. 2) 110.

⁶⁹ STIJNMAN (pozn. 66) 550.

⁷⁰ HIND (pozn. 2) 113.

5. 3. Doslov k vývoji technik a jejich ovlivnění Mistra B na kostce

Z tohoto detailního prozkoumání vývoje obou grafických technik lze vytvořit následující závěr.

Technika rytí ostrými předměty do kovového povrchu byla známa již dlouhou dobu před tím, než se začala používat pro natištění motivu na papír. V základu však šlo o zdobení a zušlechťování kovových předmětů, ať se již jednalo o zbraně, nebo liturgické předměty. V patnáctém století však došlo k převratu. Najednou zde vyvstala potřeba zkrášlit či ozdobit papír nebo jiný potiskovaný materiál a kovový základ už sloužil pouze jako druhotné přenosové médium, které zprostředkovávalo invenci autora široké veřejnosti v možnosti obrovských nákladů.

K tomuto jevu došlo zřejmě díky vynálezu knihtisku kolem poloviny patnáctého století. Zhruba do této doby můžeme řadit první mědiryty. Při zhodnocení tohoto aspektu bych se také více přiklápěla k Německu a zaalpských zemím, jakožto k prvním, kde byla technika mědirytu použita. S vynálezem knihtisku najednou bylo možné knižní ilustrace a písmo tisknout zvlášť. Do té doby používané deskové knihy, kde písmo i doprovodný obrazový materiál musely být vyřezány do jedné desky, začaly být nepraktické a brzy se od nich upustilo. Možná také nové nadechnutí umělců, kteří již nemuseli kvůli jedné chybě v ilustraci znovu řezat celou desku i s písmem, vedlo k nebývalému rozmachu do té doby k tomuto účelu nevyužitých rytin.

Myslím si, že k tomuto rozvoji rytiny došlo také díky novému humanistickému myšlení a snaze co nejvíce se přizpůsobit přírodě. Rozkvět technik, které tento potencionál měly a dále jej rozvíjely, byl tedy více než na místě. K tomuto by však zřejmě nikdy nemohlo dojít, pokud by se vynález knihtisku a renesanční myšlení nespojily v jedno.

Náš Mistr tedy začal tvořit v době a prostředí, které byly protkané humanistickým myšlením a celkovým nadšením k přírodě. Technologie mědirytu byla v Itálii již hluboce zakořeněna a technologické nedostatky z počátku období již vyřešeny. Ve svých dílech, plně inspirovaných Marcantoniem Raimondim, se všechny tyto dobové technologické poznatky promítají. Dokonce se u něho setkáváme i s technikou leptu, kterou však používal ještě po vzoru starší generace, která se s touto technikou teprve seznamovala. Šlo tedy pouze o pomocný charakter leptu, kterým si předleptávala linie, které pak dále vyrývala mědirytecckými nástroji. Přitom však již v této době, na počátku druhé čtvrtiny šestnáctého století, Parmigianino do značné míry využíval charakter této techniky.

6. DÍLA MISTRA B NA KOSTCE VE SBÍRCE NÁRODNÍ GALERIE

Sbírka Národní galerie, oddělení grafiky a kresby⁷¹, obsahuje celkem bohatý fond nejrůznějších děl této kategorie. Mezi díly velkých ryteckých mistrů, jako byli Albrecht Dürer nebo Marcantonio Raimondi, se zde nachází také celkem obsáhlá sbírka děl anonymního Mistra B na kostce. Celkový počet jednotlivých listů je sto devatenáct. Nutno však říci, že ačkoli je toto množství celkem obdivuhodné, z velké části se jedná o jednotlivé stavy grafických listů. Pokud tedy jsou vzaty v úvahu pouze grafické listy rozdílných témat, je možné uvažovat o čísle, které se pohybuje okolo šedesáti grafik.

V souboru děl lze nalézt kompletní cyklus *Příběh Psýché*. Jedná se o třicet dva listů pojednaných tímto příběhem. V internetovém katalogu je možné vidět také jinak pojmenovaný celek *Z cyklu historie Psýché*, který obsahuje pouze dvacet osm grafických listů. Dle mého názoru se jedná o tentýž celek, který není úplný a skládá se z rozdílných stavů jednotlivých grafik prvního kompletního cyklu.

Dalším uceleným souborem je cyklus čtyř výjevů s příběhem *Apollóna a Dafné*. To, že tento soubor stojí sám o sobě a lze ho tedy vyřadit z ostatních grafik, potvrzuje i způsob signování v pravém dolním rohu. O této problematice bude více pojednáno u jednotlivých děl.

Co se týče křesťanských námětů v díle Mistra B na kostce, ve sbírce Národní galerie se nachází pouze jeden zástupce. Zato však rytiny bordur ve Vatikánu jsou zastoupené v celkem hojném počtu, a to dokonce i v několika stavech jednotlivých grafik. Ostatní grafické listy jsou převážně antických námětů a lze je považovat spíše za jisté solitéry. Pro celkovou charakteristiku je vhodné ještě zmínit, že ne všechny listy jsou označeny pro Mistra tak typickou značkou – a to kostkou s písmenem B. Na čtyřech grafikách lze nalézt rok zhotovení 1532.

Sbírka grafických listů tohoto anonymního Mistra v Národní galerii je rozsahem srovnatelná s ostatními světovými sbírkami. Ovšemže nelze ji porovnávat s kvalitní sbírkou v The British Museum v Londýně, kde nalezneme okolo sto osmdesáti sedmi grafických listů Mistra B na kostce a mnoho prvních stavů jednotlivých listů. Avšak i oproti této náročné konkurenci má pražská sbírka své opodstatnění a je možné zde shledat několik velice kvalitních tisků, dokonce i prvního stavu.

⁷¹ On-line katalog Národní galerie, ze kterého byly čerpány informace uvedené výše, je z roku 2007. Spolu s dokončením desetileté inventarizace sbírky bude obnoven i tento katalog. To lze očekávat na jaře roku 2013. Následující údaje je proto nutné považovat spíše za orientační.

Pokud hodnotím jednotlivé sekce vytvořené podle námětů, jsem nucena kriticky podotknout, že sbírka obsahuje nedostatečný fond křesťanských témat, které v Mistrově tvorbě nejsou zanedbatelné. Pouze jeden grafický list v jednom tiskovém stavu je poněkud malé množství. Téměř ve všech světových institucích, ve kterých se nacházejí díla tohoto Mistra, nalezneme procentuálně větší množství tisků s touto tematikou než u nás.

Další skupina námětů, kterým se Mistr B na kostce věnoval a které nejsou v Národní galerii zastoupeny, jsou ornamentální panely. Plocha kompletně pokryta ornamenty figurálními i rostlinnými sice nepatřila mezi Mistrova nejdůležitější témata, ale na druhou stranu je z nich dobře zřetelná jeho rytecká dovednost.

Ostatní námětové celky nebo samostatné tisky jsou dle mého názoru velice hojně zastoupeny. Pozitivní je také míra různých tiskových stavů u některých listů.

Sbírku grafik Mistra B na kostce ve sbírce Národní galerie v Praze bych v podstatě ohodnotila velice kladně. Co se týče počtu jednotlivých grafických listů má velice dobré postavení mezi světovými muzei a galeriemi.⁷²

6. 1. Výběr prezentovaných děl

Pro svou práci jsem se rozhodla vybrat určitá díla, jejichž popisem a rozbohem se pokusím přiblížit život a způsob tvorby Mistra B na kostce. Z tohoto důvodu bylo nejvhodnější směřovat výběr grafik ke všem tematickým skupinám, kterými se Mistr zabýval. Grafické listy jsou tedy vybrány jak z cyklu o *Psýché*, z rytin bordur ve Vatikánu, tak také z ostatních, které nejsou přiřazeny do žádného celku. Je zapotřebí také rozebrat jediný list s křesťanským námětem. Cyklus čtyř grafik o *Apollónu a Dafné* jsem se rozhodla zařadit celý.

Takovýto výběr tedy nejlépe umožní zmapovat široké námětové spektrum Mistra a pro charakteristiku jeho tvorby bude mnohem vhodnější než rozbor jedné ucelené skupiny grafických listů.

⁷² Hodnoceno dle dostupných informací o grafických sbírkách na internetových stránkách institucí: Museum of Fine Arts v Bostonu, The British Museum v Londýně, Metropolitan Museum v New Yorku a The Cleveland Museum.

7. ROZBOR DĚL

7. 1. Obrácený setník pod křížem⁷³

Předloha tohoto grafického listu [1] není známa, ale dle jisté jemnosti a způsobu výstavby kompozice by se dalo předpokládat, že byl návrh vytvořen Rafaelem. V pravém dolním rohu se nachází písmeno B a nápis Ant. Sal. exc. Dle tohoto přípisu lze zcela jistě říci, že byla grafika vydána Antoniem Salamancou. Tisk patří mezi jedny z mála, které jsou datované. Rok 1532 lze spatřit ve spodní části na ose celého výjevu.⁷⁴

Grafický list je obdélného formátu situovaného na výšku. Mnohofigurální výjev lze rozdělit do tří horizontální plánů, kdy horní dva jsou protnuty silnou vertikálou kříže, který se tak stává ústředním motivem celého námětu. V levé dolní části se nachází zobrazení krajiny, ve které se celý děj odehrává. Tento klidný dojem však vzápětí strhává dynamická linie třech ležících bledých ženských postav, která v jistém prohnutí přenáší naši pozornost do druhého plánu a to za pomoci čtvrté ženy, která vztahuje obě ruce směrem ke kříži. V druhém plánu pak zprava stojí muž k divákovi otočen zády a za ním dva jezdcí na koních. Uprostřed pak u paty kříže klečí obrácený setník a s rozpaženými rukama hledí směrem k Ukřižovanému. Vedle setníka pak postává jeho kůň, jehož pozornost zřejmě zaujal kdosi v davu za ním. Ve třetím plánu se po stranách nacházejí dva ukřižovaní lotři, jejichž pohledy spadají na ústřední postavu mučeného Krista. S nápisovou páskou INRY nad hlavou a přibit třemi hřeby klidně hledí s mírně sklopenou hlavou na setníka pod ním. Nebe v pozadí je dramatické a dynamika celého výjevu je podpořena Kristovou rouškou a látkou za jedním z lotrů, které plápolají v silném větru.

Jak již bylo řečeno v úvodu do sbírek Národní galerie, jedná se o jediný grafický list s křesťanskou tematikou Mistra B na kostce, který je zde umístěn. Panna Marie je zobrazena v pravé dolní části, kdy obklopena skupinou žen a v polosedu má sepjaté ruce v modlitbě. Poněkud netradiční je pak zobrazení setníka, který se ve svém prozření obrací ke Kristu. Vedle Ukřižovaného pak po levici nacházíme špatného lotra Gestase a po pravé straně se nachází hodný lotr Dysmas,⁷⁵ jehož spasení lze také shledávat v dynamicky se prohýbající látce, jejíž pohyb je podobný roušce Ukřižovaného.

⁷³ Jedná se o techniku mědirytu. Rozměry díla jsou 220 × 155 mm. Do české sbírky se dostal v roce 1958. Reprodukce je možné nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 160 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 143. Inventární číslo je R 141 007.

⁷⁴ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 143.

⁷⁵ Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, 298.

Náboženské náměty byly poměrně běžné i v humanistickém prostředí, ve kterém se Mistr B na kostce pohyboval. Dokonce zde docházelo k určitému uměleckému střetnutí klasické kultury a nové náboženské citovosti. Určité propojení mytologie a křesťanských inspirací lze spatřovat také u Marcantonia Raimondiho, který tak mohl Mistra B na kostce přímo ovlivnit.⁷⁶

Co se týče stylového pojetí, linie a šrafura jsou stejně dynamické jako celá kompozice. Jisté uspořádání, nikoli však zklidnění, lze nalézt až v pozadí, které je vytvořeno pravidelnými horizontálními liniemi, které jsou k sobě kladeny v různých vzdálenostech pro vytvoření tmavých a světlých míst na obloze. Způsob šrafování, které působí dojmem nepravidelnosti, a určitá typika zjednodušených obličejů v mnohafigurální kompozici jsou dle mého názoru vlastním přínosem umělce. Jistá neúplnost v modelaci postav by mohla ukazovat, že se jedná o jeden z prvních tiskových stavů.

7. 2. Venuše zraněná trnem růže⁷⁷

Grafika tohoto námětu [4] je s největší pravděpodobností vytvořena podle Rafaela. Jedná se o první otisk po vyretušování tiskové formy. Pod chodidlem ženské figury se nachází nápis Ant. Sal. ex., což opět znamená, že list byl vydán Antoniem Salamancou. Datace grafiky je zřetelná na přední straně kamene. Jedná se o rok 1532.⁷⁸

Ústředním motivem celého výjevu je ženská figura sedící na kameni. Krajinné pozadí a obloha jsou odděleny mírně klesající diagonálou hornatého obzoru. V levém dolním rohu je umístěn kámen, na kterém se nachází již zmiňované datum. V pravé dolní části ze země vyrůstá rostlina, která dosahuje až ke kolenům sedící figury. Žena sedící na kameni je k divákovi natočena zády. Pravým chodidlem se lehce dotýká země, levé má položené na stehenní části stabilní nohy a zároveň jej přidržuje pravou rukou. Se složitě provedeným účesem a soustředěným výrazem ve tváři se levou rukou snaží odstranit zaražený trn v levém chodidle. Přes část pravé nohy se vine jemná drapérie, která se skládá v místech pod ženským tělem. V pozadí je po pravé straně zobrazena travnatá krajina, která ústí v košatý strom, jenž zabírá celý pravý horní

⁷⁶ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

⁷⁷ List byl vytvořen technikou mědirytu, jehož rozměry jsou 191 × 168 mm. Do Národní galerie výtisk přešel ze sbírek SVPU. Reprodukce tisku lze nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 173 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 144. Inventární číslo listu je R 6 350.

⁷⁸ ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 144.

roh výjevu. Po levé straně vedle ženského těla se nachází krajina s mostem přes řeku, který je jen zlomkem malebné cesty k nedalekému městu vybudovanému na skalnatém útesu. Přímo na mostě se objevuje jen v náznaku vytvořená figura, za níž s odstupem stojí druhá, stejným způsobem provedená.

Grafický list je velice krásným ztvárněným jednoho námětu z antické mytologie. Ženská figura není nikdo jiný než Venuše, která po škrábnutí o Amorův šíp zahořela láskou k Adóniovi. Adónis byl však zabit při lovu divokým kancem. Venuše mu okamžitě běžela na pomoc a při tom si zabodla do chodidla trn. Kapky rudé krve pak zbarvily bílé okvětní lístky růže. Dle tohoto výkladu je tedy rostlina vyrůstající vedle ženské postavy zcela nepochybně růže a dvě drobné v náčrtu provedené figury mohou být Venuše a na lov odcházející Adónis.⁷⁹

V humanistické společnosti na počátku šestnáctého století byl klasické literatuře a především pak mýtu přikládán nebývalý důraz. Mýtus se tak stal nejen objektem vyprávění, ale především manifestací vzdělanosti. Soudobou literaturou značně spojenou s mýty o Venuši, je komentář Giovanniho Battisty Pia k *Lukrécii*, který vyšel roku 1511. Mnoho v něm popsanych námětů o Venuši je vytvořeno také Marcantoniem Raimondim. Opět tedy shledáváme přímou vazbu.⁸⁰ Stejný námět odlišně zpracovaný vytvořil také Marco Dente da Ravenna a jistě mnoho dalších rytců tehdejší doby.

Tento grafický list je dle mého názoru jeden z nejvíce poplatných stylu Marcantonia Raimondiho. Pevné obrysy a pravidelná elegantní šrafura naplňují celý výjev jistým klidem. Pečlivě provedená tvář je v mnohém odlišná od jednodušeji provedených obličejů Mistra B na kostce. Zřejmě se zde autor pevně držel své předlohy. Jak již bylo v úvodu zmíněno, deska byla retušovaná. Tento moment lze dle mého názoru spatřovat v přední části kamene, která je téměř bílá, a také z pozadí za položeným chodidlem, ve kterém je zaražen trn.

⁷⁹ James HALL/Allan PLZÁK/Jan ROYT: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 476-477.

⁸⁰ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

7. 3. Cybele jede na voze taženém lvy⁸¹

Grafický list [5] je vytvořen zřejmě podle předlohy Giulia Romana. V pravém dolním rohu je označen typickým monogramem Mistra B na kostce. Jedná se o stínovanou kostku, na jejímž vrcholu se nachází písmeno B. Pod tímto monogramem je umístěn nápis ANT. SAL. EXC. Ve spodní části grafiky se pod oddělující linkou nachází italský text. V tomto případě se jedná o druhý stav grafického listu.⁸²

Celý výjev je rozdělen na dvě hlavní části, které jsou od sebe odděleny svažující se diagonálou, která tak definuje hlavní motiv v popředí a doplňující pozadí. V přední části vidíme půvabně vyřezávaný vůz, jehož vyobrazení z boční strany ještě více zdůrazňuje bohatost řezby. Vůz je zapřažen za dva statné lvy, kteří se nacházejí v pravé části výjevu. Jejich hrozivé a až téměř pitoreskní výrazy zdůrazňují námahu, se kterou kromě vozu táhnou ještě sféru enormních rozměrů, na které jsou v obepínajícím pásu astrologická znamení. S jednou nohou lehce přidržující onu sféru a druhou položenou na psíkovi sedí na úrodném trůnu, který je obklopen nejrůznější zvířenou, majestátní ženská postava. Její bohatý oděv vrcholí rozevlátou šálou. Opěradla trůnu jsou tvořena rohy hojnosti a také žena drží v ruce plody úrodné země. Její tvář natočená ke směru jízdy působí antikizujícím dojmem. V pozadí se pak odehrávají nejrůznější činnosti spojené se sklizní úrody umístěné do předpolí jisté vesnice.

Dle jednotlivých indicií je tato ženská figura nesporně označována za bohyni Cybele. Tato božská bytost patřila původně mezi maloasijské božstvo a byla také nazývána „Velká matka“ nebo „Matka bohů“. Cybele patřila k přírodním božstvům a byla považována za původkyni všeho, co je na světě. Tedy rostlin, zvířat, lidí, ale i bohů. Často byla doprovázena lvy a bylo jí také prisuzováno vinařství a zemědělství. V některých textech můžeme najít připodobnění Cybele k bohyni Déméter, nebo například v Ovidiově knize *Kalendáře* je ztotožňována s Diovou matkou Rheiou.⁸³

⁸¹ Zde Mistr použil jak techniku mědirytu, tak také techniku leptu. Velikost listu je udávána 246 × 178 mm. Papír je údajně opatřen filigránem, ve kterém je vyznačena lilie v kruhu. Do sbírky Národní galerie přešel v letech 1959. Reprodukce tohoto výjevu lze nalézt v publikaci *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 175 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 150. Inventární číslo listu v Národní galerii je R 141 004.

⁸² ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 150.

⁸³ Publius OVIDIUS Naso: *Fasti*, Praha 1901, 112-118.

V tomto grafickém listu se dle mého názoru nejedná o konkrétní mytologický námět, ale spíše o pouhé zobrazení bohyně Cybele se všemi jejími atributy. Celý výjev by se dal také vyložit jako alegorie úrody či plodnosti. Zajímavý však je způsob ztvárnění této bohyně, která triumfálně jede na svém „alegorickém“ voze, který je až po okraj naplněn nejrůznějšími zvířaty. Tento jev by se dal spojit s tehdejší velkou oblibou alegorických průvodů, festivalů a nejrůznějších slavností, které měly bohaté zastoupení v humanistické společnosti. Na toto zobrazení mohly mít vliv také lexikony nejrůznějších mytologických námětů, které vznikaly od roku 1500 autory, jako byli například Cartari, Giraldi, nebo Ripa.⁸⁴

Co se týče stylového rozboru tohoto grafického listu, dle mého názoru patří mezi pozdější díla Mistra B na kostce. Usuzuji tak podle přesného a jistého kladení linií, které tak vytvářejí dokonalé stínování předmětů. Jemnost, elegance a jistota rytiny odvolává na již plně rozvinutý styl umělce. To lze sledovat, byť jen v malé míře, na způsobu vystínování Mistrova monogramu.

7. 4. Cyklus čtyř výjevů: Apollón a Dafné

7. 4. 1. Apollón zabíjí draka Pythona⁸⁵

Grafický list s námětem Apollóna zabíjejícího draka Pythona [6] otevírá sérii čtyř tisků, které byly vytvořeny podle návrhů Giulia Romana. V pravém dolním rohu lze spatřit monogram Mistra, tedy kostku, na které je vyznačena jedna tečka. Ve spodní části je list opět doprovázen latinským textem. V tomto případě se jedná o první tiskový stav.⁸⁶

Námět je rozdělen do tří obrazových plánů tak, že první plán je oddělen opět diagonálou. Na střední ose se objevuje hrana skály, která tak pomyslně odděluje druhý obrazový plán od třetího. V každém z prostorů se odehrává samostatný dějový příběh. Hlavním motivem je v levé části umístěna mužská postava, která natahuje tětivu, aby vystřelila ostrý šíp. Muž má

⁸⁴ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

⁸⁵ Použitá grafická technika pro vytvoření listu je mědiryt. Jeho rozměry jsou 240 × 179 mm. Tato grafika byla vytištěna na papír s filigránem obsahujícím korunu s hvězdou na jejím vrcholu. Ve sbírce Národní galerie je od roku 1953, kam byla zakoupena z pražského antikvariátu. Další zobrazení tohoto listu je možné najít v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 176 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 151. Inventurní číslo listu je R 130 695.

⁸⁶ ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 151.

na pravém rameni zavěšený toulec s šípy. Přes stejné rameno má přehozený pruh látky, který se dynamicky vlní ve větru. V levé ruce drží tělo luku a šíp, pravou pak natahuje tětivu. Se sklopenou hlavou a upřeným výrazem zaměřuje svůj cíl. Tím je v pravém dolním rohu umístěný drak. Levou přední končetinu má ve vzduchu a hlavu, kterou mu již proklál jeden ze šípů, otočenou směrem od střelce. Za stvořením se otevírá hornatá krajina druhého plánu, ve které je ženská postava s lukem v pravé ruce, která směřuje lehkou chůzí ke zvířatům opodál. Je zde pár koz, jelen a v pozadí zajíc poněkud nepřiměřené velikosti. V levé části druhého plánu se nachází skála, na jejímž vrcholku sedí skupina osob, a vytvářejí tak třetí obrazový plán. Ke skupině z pravé strany přilétá amorek, který se chystá každou chvíli vystřelit šíp. Celý výjev je pak ukončen v pravém horním rohu, kde je ta samá mužská postava a malé okřídlené dítko na mraku, kteří spolu v horlivých gestech diskutují.

Z ikonografického hlediska je více než zřejmé, že se jedná o příběh z Ovidiových *Metamorfóz*. Přímou tento poněkud narativně ztvárněný výjev vyjadřuje počátek příběhu Apollóna a Dafné. Apollón přemohl draka Pythona přívalem šípů. To lze sledovat v prvním obrazovém plánu. Po tomto vyhraném boji se však vychloubal před Amorem a svými neomalenými nárážkami ho ponížil. Tuto scénu je vidět v pravém horním rohu grafického listu, kde společně horlivě diskutují na mraku. Poté vzal ve vzteku Amor dva šípy; jeden zlatý, který lásku budí, a druhý olověný, který ji zahání. Zlatým šípem zasáhl Apollóna, který okamžitě vzplál láskou k Dafné, která však byla zasažena olověným šípem. Scéna, jak Amor střílí šíp na Apollóna, se odehrává na vrcholku Parnáské hory, kde je bůh slunce obklopen devíti Múzami a hraje na lyru. Výjev s dívkou a zvířaty odehrávající se v pozadí pak nelze vysvětlit jinak než Ovidiovými *Proměnami*.⁸⁷

*„Apollón miluje hned, slout milenkou dívka však nechce; těší se z hlubokých lesů
a kořisti chycených zvířat, horlivě napodobuje, co panenská Diana dělá...“*⁸⁸

⁸⁷ Publius OVIDIUS Naso: *Proměny*, Praha 2005, 25-27.

⁸⁸ *Ibidem* 26.

7. 4. 2. Dafné, její otec Péneus a tři nymfy⁸⁹

I tento list [7] vznikl podle návrhu Giulia Romana. Jedná se o druhý list tohoto cyklu. Je opět označen ve spodním pravém rohu kostkou, na které jsou nyní vyznačeny dvě tečky. V oddělené nápisové tabulce byl vyryt latinský text, nad nímž se objevuje přípis: Iulius Romanus inventor Phlis Thom. exc. Romae. Deska byla údajně později upravena Ph. Thomassinem. Jedná se o druhý tiskový stav.⁹⁰

V tomto případě je výjev rozdělen do dvou obrazových plánů s pouze jedním dějem. Pomyšlné oddělení těchto částí pak lze opět spatřovat v mírně vzrůstající diagonále. V levé části výjevu je umístěna ležící postava muže, který v pravé ruce přidržuje roh hojnosti a v levé drží palmetu. Jeho spodní část těla je zahalena do drapérie. Pravou rukou je také opřen o vázu, ze které vytéká voda, která se jemně vine kolem jeho boků. Zezadu pak k mužské postavě přistupuje žena, která ho v gestu jisté prosby láskyplně objímá. V pravé části výjevu pak stojí trojice nahých žen, které mají u sebe po jedné amfoře a ve vlasech mají zapletené rostliny. Jedna z nich jakoby ke staršímu muži přicházela, druhá jen stojí opodál se zkříženýma nohama a třetí, držící v ruce také palmetovou větevku, ukazuje směrem k dívce objímající muže. V pozadí se pak rozprostírá celkem plošný krajinný výjev, který zachycuje jeskyni, která je porostlá bujnou vegetací.

Tento námět popisuje tu část mýtu o Dafné a Apollónovi, kdy Dafné přistoupila ke svému otci, aby ho požádala o věčné panenství. Péneus, říční bůh a její otec, totiž ponoukal svou dceru, aby si našla ženicha a dala mu vnoučata. Nakonec otec svolil, aby si zachovala svou čistotu, avšak s tvrzením, že její krása jí toho nedopřeje. Tento rozhovor je ztvárněn právě dvěma postavami, které jsou umístěny v levé části grafiky. Péneus je pak zdůrazněn řekou, která vytéká z jeho vázy, a rohem hojnosti, který drží v ruce. Dafné jej objímá. Tři ženské postavy budou zřejmě říční nymfy. Třetí z nich, jež drží v ruce palmetovou větevku a prstem směřuje na mladou dívku, poukazuje tak na její čistotu a panenství.⁹¹

⁸⁹ Použitá technika je opět kombinace mědirytu a leptu. Rozměry jsou 250 × 180 mm. Do sbírky Národní galerie tisk přešel roku 1958. Reprodukce lze nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 177 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 152. Inventární číslo listu je R 141 008.

⁹⁰ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 152.

⁹¹ OVIDIUS (pozn. 87) 26.

7. 4. 3. Útěk Dafné před Apollónem⁹²

Třetí list [8] z této série je opět vytvořen podle Giulia Romana. V pravém spodním rohu je tisk označen kostkou, na níž jsou tentokrát tečky tři. Pod celým výjevem se opět nalézá textové pole s latinským nápisem. V Národní galerii jsou s jistotou umístěny dva tiskové stavy tohoto námětu. V tomto případě se jedná o druhý z nich.⁹³

Tato část celého cyklu je vyobrazena ve třech prostorových plánech. Vpředu je to mužská postava prchající s rozpaženýma rukama za mladičkou dívkou, která se mu snaží uniknout. Zároveň se jedná o hlavní dějový motiv celého listu. Mužská běžící postava má u pasu toulec s šípy a kolem krku zamotaný šál, který za ním v prudkém pohybu vlaje. Upřeně hledí na dívku, kterou se snaží za každou cenu dohnat. Dívka ve snaze uniknout vztahuje ruce do výše směrem k nebesům a ohlíží se na muže za sebou. Avšak její rozevláté vlasy a drapérie, která se jemně ovíjí kolem jejího půvabného těla, nutí muže ještě více zrychlit. V druhém prostorovém plánu se nachází krajinný výjev, ve kterém se odehrává další dějový moment, který lze spatřit díky volnému prostoru kolem figur prvního plánu. Zcela v levé části tak leží starší muž, který se loktem pravé ruky opírá o vázu, ze které vytéká voda. Zcela vpravo je pak mladík, který se jemně dotýká dívky, která se mu před očima mění ve strom. V třetím plánu je pak pouze nebe a část skalisek s vegetací.

Z hlediska ikonografie námět pokračuje v mýtu. Zde se jedná o motiv, kdy se Apollón šílený láskou snaží dohnat Dafné, která před ním prchá. Ta pak v naprostém vysílení prosí svého otce Pénea, aby zachoval její čistotu tím, že zničí její krásu. Vyslyšel její prosby a vzápětí se Dafné proměnila ve vavřín.⁹⁴ Dvě hlavní postavy jsou tak Apollón a prchající Dafné, otec Péneus se nachází zcela vlevo a výjev s proměnou zase zcela vpravo v druhém plánu.

Rozdíly mezi I. a II. tiskovým stavem tohoto námětu jsou poměrně značné. Některé linie byly přidány, některé dokonce chybí. Určitá místa jsou upravena zřejmě zahlazením. V druhém

⁹² Mistr B na kostce zde použil techniku mědirytu v kombinaci s leptem. Udávané rozměry jsou 238 × 183 mm. Ve sbírce se tento tisk ocitl v roce 1959. Grafický list je reprodukován v *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 178 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 153. Inventární číslo tohoto listu je R 141 006.

⁹³ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 153.

⁹⁴ OVIDIUS (pozn. 87) 27-28.

stavu bylo přidáno: záhyby v drapériích Apollóna, kameny pod jeho nohou, kameny v krajině, větvička na skále a úplně je upravena postava pod skálou. Pod nohou Apollóna se nachází otisk písma (o bili h omnis ?). Zřejmě při tvorbě druhého stavu došlo pouze k prorytí, a nikoli k opětovnému proleptání. To zůstalo pouze z prvního zpracování desky.

7. 4. 4. Péneus a říční bohové⁹⁵

Poslední grafika [9] ze série těchto čtyř listů. Stejně jako všechny ostatní i tento výjev byl zhotoven podle předlohy Giulia Romana. V pravém dolním rohu se opět nachází označení Mistra v podobě kostky, jejíž přední strana má nyní čtyři tečky. Pod celým výjevem je také umístěn latinský nápis. Tento list je proveden ve druhém tiskovém stavu a údajně byl vydán Lafrerym roku 1655.⁹⁶

Grafický list je rozdělen do tří hlavních celků, z nichž první dva jsou od třetího odděleny tentokrát prudce se svažující diagonálou v podobě ukončení skalnatého útvaru. V přední části je ležící postava staršího muže, který má ruce položené na váze, ze které vytéká voda. Pravou rukou si podpírá obličej, který je pokřiven výrazem smutku. Kolem něho jsou umístěny čtyři postavy starších mužů, kdy každý z nich v ruce drží vázu, ze které také vytéká voda. Jednotlivé postavy mezi sebou komunikují. Nad jejich hlavami, v druhém obrazovém plánu, se na vrcholku skály nachází část přírodního společenství, na jehož konci leží figura muže opět opřeného o vázu, z níž tryská vodní pramen. V průhledu za skálou se rozprostírá třetí celek, ve kterém je zobrazena dívka jdoucí krajinou. Její pohled směřuje vysoko na oblaka, kde je umístěna figura muže letícího na orlu, který v pravé ruce drží předmět, jenž ho identifikuje.

Na tomto námětu je zobrazen Péneus, otec Dafné, který ve svém smutku nad ztrátou dceři leží pod skalisky a je utěšován ostatními říčními bohy. Jedná se o zakončení celého mýtu. V postavě muže ležícího na vrcholku skály bych také spatřovala boha Pénea. Co se týče postavy letící na orlu v oblacích, mohl by to být Jupiter. Jednak je pro Jova orel typickým atributem⁹⁷ a také onen záhadný předmět, který drží v ruce, by se dal vyložit jako snůška blesků.

⁹⁵ Použitá technika je mědiryt a lept. Rozměry jsou tentokrát 245 × 177 mm. Ve sbírce Národní galerie se grafický list objevuje od roku 1959. Reprodukce lze nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 179 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 154. Inventární číslo pro katalogizování v Národní galerii je R 141 013.

⁹⁶ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 154.

⁹⁷ OVIDIUS (pozn. 83) 172.

Jak již bylo řečeno u jiných tisků dříve uvedených, mytologické náměty byly v renesanční humanistické společnosti velice oblíbenými. Dokonce jim byl přikládán zásadní význam. Třeba Beroaldo, Codro a Pio uvádějí toto období jako rozpoznávání velkých klasiků. Těmi byli například Suetonius, Apuleius, Lucretius, Homér nebo Vergilius. Není tedy nic zvláštního, že se velké oblibě těšil také Ovidius a jeho *Proměny*. Soudobí spisovatelé si poté kladli dva zásadní cíle. Šlo jim nejen o to texty správně rozluštit, ale také o to je objasnit.⁹⁸

Všechny tyto čtyři grafické listy jsou stylově vyrovnané. Pravidelné šrafování a jemné linie dodávají celému cyklu jistou dávku elegance. Veškeré detaily jsou maximálně propracované a dotažené k dokonalosti. Na prvních třech tiscích je možné najít opět pro našeho Mistra tak typické ztvárnění obličejových částí, jejichž modelace je velice zjednodušená. Tomu se však lehce vymyká poslední list z této série, kde jsou tváře starších mužů promodelované do poslední vrásky. Je možné tak uvažovat o jistém zjednodušení modelace obličejů, pokud se jedná o mladé jedince nebo ženy.

Jednotlivé listy byly zřejmě označeny číslicí v pravém dolním rohu textové tabulky, která určovala celkové pořadí v rámci tohoto cyklu. S různými tiskovými stavy se však na některých grafikách tyto číslice zcela vytratily. Mým názorem je, že Mistr B na kostce zapsal jednotlivé pořadí tisků do svého monogramu. Příslušný počet teček pak odpovídá i dějové linii.

7. 5. Hrající si putti⁹⁹

Grafický list, [10] který vytvořil Mistr B na kostce zřejmě podle návrhů kartonů od Rafaela, jenž je vytvářel pro papežské gobelíny. V pravé dolní části je pak možné nalézt typický monogram Mistra. Kostka, na jejíž čelní straně je písmeno B.¹⁰⁰

V tomto grafickém listu se jedná o poněkud dynamickou kompozici, která je v podstatě rozdělena do dvou vertikálních obrazových plánů, jejichž přechod lze spatřovat na zlatém řezu

⁹⁸ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

⁹⁹ Jedná se o mědiryt o velikosti 183 × 283 mm. Papír s touto konkrétní grafikou je opatřen filigránem s vyobrazením kotvy v kruhu. Tisk přešel do Národní galerie v roce 1945 a to zřejmě ze zámku v Libochovicích. Reprodukcí rytiny je možné vidět v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 187 nebo v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 148. Inventární číslo listu je R 158 294.

¹⁰⁰ ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 148.

celého výjevu. Téměř každé volné místo je zaplněno. Jedná se o výjev mezi sebou navzájem komunikujících postav – malých okřídlených děček, které jsou umístěny do prostředí lesa. První skupina se objevuje v levé části grafiky. Ve spodním rohu se nalézá sedící postava jednoho z nich, který v jedné ruce drží větvíčky plné květů a v druhé pak přidržuje právě upletený věneček, který mu předává nad ním skloněná druhá dětská postava. Sedící figura jako jediná z celého výjevu přímo komunikuje s divákem a to prostřednictvím upřeného pohledu. Třetí z okřídlených dětí stojí přímo nad sedící postavou a hledí na předání věnečku, zatímco ve zdvižených ručkách drží další trs květin. Čtvrtý z nich jako jediný poletuje ve vzduchu a spolu s větvičkami v levé ruce je otočen k hrajícím si putti v pravé části výjevu. Tato druhá skupina pak zabírá podstatnou část vytištěné plochy. Čtveřice dalších dětských postav komunikuje již pouze mezi sebou a jejich proporce jsou v porovnání s první skupinou větší. Na první skupinu přímo navazující postava okřídlené bytosti je v nakročeném postoji a v pravé ruce svírá dva ovocné plody. Levou rukou si přidržuje jablko před okem. Svým tělem překrývá další nakročenou postavu, která se pravou rukou dotýká svého čela. Sedmé okřídlené dítě stojí opodál v rozkročené póze a v levé ruce drží nástroj s ostrým hrotem, kterým míří na jablko přidržované u obličeje předchozího putti. Poslední z celé skupiny, který je umístěn zcela vpravo, v nakročeném pohybu a s rukama zdviženými před sebou jakoby se snažil celé šarvátce zabránit.

Jedná se o skupinu hrajících si rozpustilých putti. Putto, nebo také amoreto, je okřídlené dítě, které je zpravidla poslem světské lásky. V řecké kultuře byli „erotes“ poslové bohů, kteří doprovázeli člověka jeho životem. V klasické kultuře byl Erós mladík, který v helénistické době nabyl dětského vzezření. V častých námětech doprovázejí bohyni Venuši. Tento námět se s největší pravděpodobností vztahuje k motivu Venušiny slavnosti. Dle Filostrátova textu je popisován Venušin chrám v ovocném sadu, kde hrající si skupina putti zároveň česá jablka z ovocných stromů. S těmito jablky si pak pohrávají jako s míčem, tancují a hravě vystřelují své šípy.¹⁰¹ Tyto rozpustilé hrátky by mohly velice dobře odpovídat námětu rozebíraného grafického listu.

Jak již bylo řečeno výše, toto téma se objevuje v textu Filostráta Staršího. Také Ovidius se zmiňuje o rituálech prováděných na oslavu bohyně Venuše.¹⁰² Tito autoři byli zajisté velice oblíbení mezi renesančními umělci, kteří tak nejen z nich čerpali svou inspiraci pro tvorbu.

¹⁰¹ HALL/PLZÁK/ROYT (pozn. 79) 382.

¹⁰² OVIDIUS (pozn. 83) 110 - 111.

Po stylové stránce patří tento grafický list mezi nejpůsobivější z tvorby Mistra B na kostce. Bohaté, místy nepravidelné, šrafování zejména v krajinném pozadí dodává celé grafice na jisté hravosti. Rytce se s tmavými plochami na tmavém pozadí vyrovnal způsobem, že vedle obrysových tvarů figur ponechal drobné bílé linie. Tento způsob výstavby stínování je nejmarkantnější v jeho grafickém listu *Pět mužů zápasící se šelmami*. Ona technika jistých „bílých linií“ není až tak výrazná v dílech Marcantonia Raimondiho, jako spíše u Giorgia Ghisiho a to zejména v jeho grafickém listu *Venuše v lázni a růžový keř* z roku 1556.

7. 6. Soud nad Marsyasem¹⁰³

Tato kompozice [11] byla opět vytvořena podle Rafaela. To potvrzuje ve spodní části vyrytý text RAPHAEL VRB. INV. List je označen kostkou, na jejímž vrcholu se nachází písmeno B. Tento monogram je umístěn do pravého dolního rohu. Ve spodní části se pak nachází přípisy, kdy jeden z nich hlásá pozdější úpravu tiskové formy Philippem Thomassinem. Romae apud Philippum Thomassini. List byl vydán Gio Iacomem Rossim, což udává text Gio Iacomo Rossi formis alla Pace. Tento uváděný grafický list je čtvrtého tiskového stavu.¹⁰⁴

Grafický list je koncipován horizontálně a je rozdělen do dvou obrazových plánů. V prvním z nich se na levé straně nachází stojící nahá postava muže, který je připoután ke stromu. Jeho nohy se jemně dotýkají země, hlavu má sklopenou a ruce v křečovitě poloze lanem připoutané ke stromu, který tak nese veškerou váhu jeho těla. U chodidel má položený předmět, do něhož vedle klečící figura zarývá ostrý nůž. Tento druhý muž je oděn v šat. Pohledem ulpívá na jeho pravé ruce, ve které drží ostrý předmět, a levou ruku má nataženou směrem ke třetímu muži. Ten sedí polonahý, s jedním kolenem výše a levou rukou nataženou před sebou. Prstem této ruky ukazuje na muže připoutaného na stromě. Pravou ruku jemně ovíjí kolem hudebního nástroje, který je podpírán jeho vyvýšeným kolenem. Tvář má zobrazenou z profilu a upřeně

¹⁰³ Použitá grafická technika je mědiryt. Uváděné rozměry grafiky jsou 178 × 282 mm. Potištěný papír je opatřen filigránem znázorňujícím lilii v kruhu. Ve sbírce kresby a grafiky se tisk ocitl roku 1958. Stejně dílo lze vysledovat v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 188, kde je reprodukován první stav grafického listu, ve kterém nejsou textové přípisy. V našem případě se tedy jedná o pozdější dotisk, který byl tímto textem opatřen. Také v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 147 je možné se setkat s tímto listem. Inventární číslo grafiky je R 139 940.

¹⁰⁴ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 147.

hledí na muže před sebou. Vedle této postavy je umístěna zcela oděná žena, která v šroubovitě poloze sedí opřena o jistý krajinný útvar. Dolní končetiny má překřížené. Obličej, rytý z polo-profilu, si v oblasti brady podpírá levou rukou. Pravým loktem je opřena o strom a její zájem směřuje k výjevu, který se před ní odehrává. V druhém plánu je umístěna krajina. V průhledu mezi prvními dvěma muži spatřujeme kamenný most a za několika vrcholky kopců je v náznaku vytvořen obrys sedící bytosti, která hraje na hudební nástroj a přitom hlídá stádo dobytka.

V tomto případě se jedná o námět Apollóna a Marsyase. Vypráví se zde mýtus, kdy bohyně Athéna ve vzteku zahodila svou flétnu, jelikož se jí ostatní bohové smáli, jak se jí při hraní nadouvaly tváře. Tento hudební nástroj byl poté nalezen Marsyasem. Tento satyr se vzápětí stal velice obratným muzikantem. Jeho dovednost však rozzuřila Apollóna, který ho tímto vyzval k soutěži flétny proti lyře. Vítěz pak mohl s tím druhým provést, co učinil za vhodné. Jelikož však porotkyněmi v tomto souboji byly Apollónovy Múzy, Marsyas prohrál. Apollón pak nechal tohoto opovážlivce stáhnout z kůže.¹⁰⁵

Postavu připoutanou ke stromu v levé části výjevu tak lze identifikovat jako Marsyase. Klečící muž s nožem v ruce je s největší pravděpodobností Apollónův pomocník, který se chystá vykonat rozsudek. Sedící muž s lyrou v ruce pak není nikdo jiný než rozhořčený Apollón. Přihlízející ženská postava, sedící v pravé části výjevu, nemá žádné atributy, proto její určení může být zavádějící. Dalo by se uvažovat o bohyni Athéně. V krajinném pozadí umístěnou postavu, jejíž silueta je vyvedena pouze v obrysech, lze popsat jako Marsyase hrajícího na nalezený nástroj.

Tento mýtus byl popsán jak Ovidiem, tak Filostrátem Mladším. V patnáctém století pak byl údajně humanisty interpretován jako alegorické očištění vnější „dionýské“ stránky člověka.¹⁰⁶

Po stylové stránce grafického listu by se dalo říci, že patří mezi technicky nejdokonalejší Mistrova díla. Pravidelnost rytých linií, se kterými jsou modelovány jednotlivé objemy, je pečlivě provedena. Obličejové části jsou promodelovány do detailu. Mělká rytina pozadí pak dodává výjevu působivou jemnost.

¹⁰⁵ HALL/PLZÁK/ROYT (pozn. 79) 59.

¹⁰⁶ Ibidem.

7. 7. Bordura vatikánských tapisérií s girlandami, třemi andílky a lvem¹⁰⁷

U tohoto tisku [12] se jako autor předlohy předpokládá Rafael, ale zároveň se udává také možnost, že jím může být Giovanni da Udine. Jedná se o jeden list ze série čtyř kartonů na gobelíny pro papeže. V pravé dolní části se nachází kostka s písmenem B na boční straně. Pod monogramem autora se nachází nápis ANT. Lafrerii Formis, který tak udává jméno vydavatele. Dalším přípisem je poté RAPHA. VR. IN, Tapezzerie del Papa a dále doplnění adresy Gio Iacomo Rossi formis Romae alla Pace all insegna di Parigi 1655, Ioannes Orlandi formis rome 1602.¹⁰⁸

Grafický list je obdélného formátu a kompozice je cílená na střed. Hlavním motivem je zde trojice okřídlených dětí. První dítko přichází zleva a drží mísu. Je v podstatě natočeno zády, avšak s pootočenou hlavou se upřeně dívá ven z formátu, aby tak upoutalo pozornost přihlížejícího diváka. Druhá dětská postava stojí přímo ve středu celé kompozice. Pravou nohu má odloženou na kulatém předmětu a ve své levé ruce, kterou má svěšenou podél těla, drží dva velké klíče. V druhé pak drží úzké žezlo. Na hlavě prostředního dítěte, kolem níž je zářící nimbus, je usazena koruna s vysokými hroty. Třetí okřídlené dítě v pravé části výjevu má široce rozkročený postoj a oběma rukama usilovně drží velkou mísu. Jeho pohled směřuje kamsi nad hlavu druhé postavy. Celý výjev je po stranách orámován konci bohatě tvořeného festonu, který se v pozadí za figurami prohýbá pod tíhou nejrůznějších plodů a květů. Na jeho koncích sedí dvojice ptáků. Celá scéna je korunována lvem v zářícím medailonu.

Zabývat se ikonografií tohoto díla je velice obtížný úkol. Ve své podstatě by se dalo říci, že antičtí amoretí zde byli vyobrazeni jako andělské bytosti. Andělé mohli být zobrazováni s určitými atributy. Často se kolem jejich hlav, na kterých mají usazenou zvláštní čelenku, objevuje nimbus, v ruce mohou držet hůl (žezlo) nebo průsvitnou sféru.¹⁰⁹ Tento popis plně odpovídá

¹⁰⁷ Pro vytvoření grafiky byla použita technika mědirytu. Její rozměry se udávají 206 × 281 mm. Do Národní galerie se grafický list přesunul roku 1945 a to ze zámku v Libochovicích. Reprodukce lze dohledat v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 189, kde se opět nevyskytují ony přípisy s adresami. Dalo by se tedy předpokládat, že se opět jedná o určitý dotisk. Dále také v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 149. Inventární číslo tohoto listu je R 158 295.

¹⁰⁸ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 149.

¹⁰⁹ ROYT (pozn. 75) 26.

prostřední okřídlené dětské bytosti. Místo čelenky je korunován a onu průsvitnou sféru má umístěnou pod pravou nohou. Žezlo pak drží v levé ruce. Druzí dva andělé budou, dle mého názoru, pouze asistenční figury. Orel, který sedí na levém konci festonu, byl v antické kultuře symbolem síly a vítězství. Ve středověku se stal symbolem nanebevstoupení Krista.¹¹⁰ Podobným způsobem je pak vykládán i antický bájný pták Fénix, který se zde nachází na opačném konci festonu. Je zde ztvárněn s roztaženými křídly a stojící na hořící hranici. Tento mýtický pták o velikosti orla žil několik staletí, a jelikož byl jediný svého druhu, nemohl se rozmnožovat. Pokaždé se tedy znovu zrodil z popela svého těla, které předtím sám spalil na hranici. V křesťanské symbolice byl pak tento příběh aplikován na Kristovo vzkříšení.¹¹¹ Lev, který se nachází v medailonu nad celým výjevem, je obklopen paprskovitou září. Vzhledem k tomu, že na ostatních třech bordurách tohoto cyklu se nevyskytují další symboly umístěné v medailonu nad námětem, nebude se s největší pravděpodobností jednat o atributy evangelistů. Symbol lva byl ovšem také velice oblíben v křesťanské ikonografii. Byly mu přisuzovány různé vlastnosti, jako vzkříšení, statečnost nebo spravedlnost.¹¹²

Spojením antických poselů lásky a křesťanské symboliky by se také dalo uvažovat o celém námětu jako o ztvárnění nebeské lásky, která je dávana nám všem, a to silným a spravedlivým Bohem.

V raně křesťanské době byly antické postavy kupidů proměněny v andělské bytosti. Ve středověku se pak zejména setkáváme s anděly, kteří mají podobu dospělého člověka. V renesanci se opět vrací zobrazování andělů jako malých okřídlených dětí, které pak vrcholí v době barokní.¹¹³ V tomto případě tedy s největší pravděpodobností došlo k integraci antické formy a křesťanského obsahu. Tato integrace nebyla v humanismu neobvyklým jevem. V antických mýtech a zřejmě i v jednotlivých postavách byla spatřována moralizující tendence. Jistý soulad mezi antickým a křesťanským světem je vysvětlován vzájemným přirovnáváním jednotlivých světců a antických bohů. To je možné se dočíst v textech Ficina nebo Achillea Bocchiho (*Symbolicarum libri*).¹¹⁴

¹¹⁰ HALL/PLZÁK/ROYT (pozn. 79) 315.

¹¹¹ MARTIN/AUGUSTA-BOULAROT/BUFFARD-MORET/COLLOGNAT/FLAMARION / HADDAD-WOTLING/MONCHÂTRE (pozn. 32) 96.

¹¹² HALL/PLZÁK/ROYT (pozn. 79) 249.

¹¹³ ROYT (pozn. 75) 25.

¹¹⁴ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

Po stylové stránce jsou jednotlivé linie jsou kladeny vedle sebe v poměrně velkých rozstupech, což činí celou grafiku velice prosvětlenou. Rytina působí v tmavých částech, kde je užito více linií pro začernění plochy, poměrně skicovitým dojmem. Avšak detaily festonu a celé prostředí je vyvedeno do nejmenšího detailu. Anatomie tváří asistujících andělů není zcela zvládnutá.

7. 8. Výběr z cyklu třiceti dvou listů: Příběh Psýché

7. 8. 1. Psýché odnášena Zefyrem¹¹⁵

Grafický list s tímto námětem [13] je v pořadí šestý z celé série zasvěcené příběhu Psýché. Dříve předpokládaným autorem návrhů celé série byl Rafael. Dnes se spíše kooperuje s informací, že jím byl Michiel Coxie. Monogram autora chybí. Ve spodní části se nachází označení Ant. Sal. exc, které tak určuje jako vydavatele Antonia Salamancu. Grafika je ve spodní části doprovázená textem.¹¹⁶

Jedná se o grafický list opět koncipovaný horizontálně. Celou kompozici lze rozdělit do tří obrazových, ale zároveň i dějových plánů. Na levé straně před skalnatým útvarem se nachází sedící ženská postava v bohatě nabíraném oděvu. Pravou nohu má zasunutou pod tělem, kdežto levou jakoby v pohybu natažení. Její pravá ruka je volně spuštěna podél těla s prstem ukazujícím k zemi. S mírně nakloněnou hlavou sleduje své vlastní chodidlo. Nad touto postavou se vznáší velký mrak, na kterém leží další žena. Se zakloněnou hlavou a rukama pohodlně opřenými o záhyby mraku vypadá jako ve spánku. Ve spodní části mraku je umístěna dětská hlava, z jejíž úst vychází viditelný proud vzduchu, který tak dodává onomu těžkému mraku pohyb. Poslední část výjevu zabírá celou výšku pravé strany grafiky. V průhledu za skálou jsou v hlubším krajinném prostoru umístěny čtyři ženské postavy. Před nimi je ztvárněn stolec stojící na zvířecích tlapách a na něm je umístěna nádoba. Za touto skupinou postav je vyobrazena architektura na vysokém soklu, z níž jsou patrné pouze tři sloupy. V dálce je pak vidět dvouproudá fontána, u které jsou vzrostlé stromy.

¹¹⁵ Použitá grafická technika je zřejmě mědiryt. Dle mého názoru by se také dalo uvažovat o kombinaci s leptem. Rozměry jsou udávány 194 × 228 mm. Její reprodukce lze nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 200. Inventární číslo, pod kterým je grafický list veden v Národní galerii, je R 158 262.

¹¹⁶ STRAUSS (pozn. 18) 200.

V tomto případě se jedná o tu část příběhu, kdy byla Psýché odvedena na horu, odkud ji Zefyr odnesl před Kupidův palác. Ženská postava unášená na mraku je Psýché a malá hlavička v jeho spodní části Zefyr. Pod tímto umístěná další žena je opět Psýché, která se v údolí právě probudila a chystá se vydat na cestu. V pozadí je pak vyobrazen Kupidův palác, před kterým stojí Psýché se svými závistivými sestrami.¹¹⁷

7. 8. 2. Proserpina dává Psýché schránku s krásou¹¹⁸

Tento grafický list [17] je označen jako dvacátý sedmý z této série. Stejně, jak bylo řečeno u předchozího listu, byl dříve předpokládaným autorem návrhů Rafael. Nyní je spíše udáván Michiel Coxie. Monogram autora chybí. V pravém spodním rohu se nachází označení Ant. Sal. exc, které tak určuje vydavatele – opět Antonia Salamancu. Grafika je ve spodní části také doprovázená textem.¹¹⁹

Grafický list obdélného formátu je rozdělen do tří vizuálně oddělených částí. V prvním obrazovém plánu je v levém spodním rohu umístěn přírodní útvar. Blíže k pravé straně je pak na zlatý řez umístěna dvojice ženských figur. Sedící ženská postava, vedle jejichž nohou je položena část kanelovaného sloupu, je oděna v bohatě řasený šat. Levou ruku má cudně položenou v klíně a druhou pak na opěradle sedátka. Hlavu s pečlivě upravenými vlasy má pootočenou k druhé ženské postavě, která klečí po její levici. Tato žena, také s vytríbeným šatem a pečlivě svázanými vlasy, jí podává oválnou schránku. Za touto dvojicí se pak v celé pravé části výjevu tyčí architektura na vysokém soklu. Jsou zde viditelné tři sloupy, které mají patku a jejichž ukončení vysoko převyšuje formát. V průhledu mezi nimi lze spatřit další architekturu připomínající vítězný oblouk. V levé části se pak na celém pozadí odehrává divoká přírodní scenérie v podobě tmavých bouřkových mraků.

Tato grafika ztvárňuje scénu, kdy Psýché plní svůj poslední úkol nařizený Venuší. Proserpina ji předává schránku, po jejímž otevření upadne do hlubokého spánku. Z věčného spánku je vysvobozena Amorem.¹²⁰

¹¹⁷ Lucius APULEIUS: *Amor a Psyché*, Praha 1923, 14-16.

¹¹⁸ Použitá grafická technika mědirytu může být doplněna leptem. Rozměry jsou udávány stejně pro celou sérii a to 194 × 228 mm. Její reprodukce lze nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 221. Inventární číslo je R 158 283.

¹¹⁹ STRAUSS (pozn. 18) 221.

¹²⁰ APULEIUS (pozn. 117) 56-59.

Příběh Psýché, jehož část vypráví i tento grafický list, není mýtus, ale pozdně antická pohádka, kterou napsal Lucius Apuleius. Pojednává o nádherné dívce Psýché, která byla královskou dcerou. Díky své kráse byla ostatními lidmi přirovnávána k Venuši. Té však toto přirovnání nijak nelichotilo a vyslala tak svého syna Amora, aby se Psýché pomstil. Ačkoli byla velice krásná, stále byla svobodná. Její rodiče, v zájmu vdát svou dceru, poslechli věštitrnu a zavedli Psýché oděnou ve svatební šat na vrchol skály, kde na ni měl čekat její manžel v podobě jakéhosi netvora. Psýché však byla zachráněna vánkem Zefyrem, který ji ze skály snesl do údolí, kde usnula hlubokým spánkem. Po probuzení zjistila, že se ocitla u paláce. Poté, co se zde zabydlela, k ní v noci neviděn přistoupil její věštěný muž, který ji tak učinil svou ženou. Noc co noc ji navštěvoval a k ránu zase mizel. Psýché se zastesklo po jejích sestřích a tak jí bylo dovoleno si je přivést do paláce. Ty však v závisti zasely v Psýché pochybnosti a ta se pak jedné noci rozhodla svého manžela poznat. Poté, co uzřela Amora, byla potěšena, ale kapka rozpáleného oleje spadla na jeho kůži a on zmizel. Rozzlobená Venuše ji nato dala obtížné úkoly a při posledním z nich téměř usnula věčným spánkem. Amor ji však našel, zachránil a Jupiter je následně oddal.¹²¹

Jak již bylo řečeno, autorem tohoto pohádkového příběhu byl Lucius Apuleius, který jej sepsal ve druhém století našeho letopočtu. V humanistické společnosti byl veliký zájem o klasické texty. Ty byly zdrojem inspirací nejen pro umělce, ale i pro literáty, kteří se jimi často zabývali. Humanističtí spisovatelé pak ve snaze rozluštit a objasnit klasické texty psali takzvané „komentáře“. Přímo k Apuleiovi sestavil komentář Filippo Beroaldo. Celý název díla je *Comentarii a Philippo Beroaldo conducti in Asinum Aureum Lucii Apuleii* a bylo napsáno roku 1500 v Bologni.¹²² I tento text mohl mít velký vliv na výtvarné umění a konkrétně i na tuto sérii grafických listů.

Po stylové stránce je tento cyklus nebývale rozsáhlým a uceleným dílem Mistra B na kostce.¹²³ Jednotlivé grafiky jsou po umělecké stránce velice vyrovnané. Jemná, i když místy velice živá modelace, dodává celé sérii eleganci. Střídání pevných tmavých linií v popředí

¹²¹ APULEIUS (pozn. 117) 7-61.

¹²² FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

¹²³ Cyklem Amora Psýché, který vznikl rukou Mistra B na kostce se zaobírala také Livia MONTAGNOLI: La serie del Maestro del Dado, in: La favola di Amore e Psiche, 2012, 73-82, http://aleph.mpg.de/F/XEVEXK9-TMMJTDVJ4AXBK4CGDXI2SHT83RUGQQNLJSCRLD349K-15613?func=full-set-set&set_number=368833&set_entry=000001&format=999, vyhledáno 14. 7. 2012

a jemné rytiny v pozadí výjevů přidává celé práci na čistotě a přehlednosti. Tři grafické listy této série vytvořil Agostino Veneziano. Jedná se o čtvrtý, sedmý a třináctý list. Rytiny Mistra B na kostce jsou ve všech případech opatřeny doprovodným textem ve spodní části. Zde se také téměř u všech postav vyskytuje jemný úsměv na rtech. Grafické listy by mohly být použity jako předlohy pro vytvoření vitráží na zámku Château de Chantilly ve Francii. [18] [19]

U listu *Proserpina dává Psýché schránku s krásou* jsou také velice zajímavé atmosférické jevy zobrazené energickým způsobem, který se nevyskytuje na žádném z Mistrových tisků. Tento zájem o rozbouřené nebe spatřujeme již v díle Giorgioneho, který byl velkou inspirací také pro Marcantonio Raimondiho. Tento vliv pak zúročil v grafickém listu *Rafaelův sen*.¹²⁴ To ovšem nemuselo být směrodatné pro Mistra B na kostce. Vzhledem k tomu, že autorem předlohy byl vlámský malíř, je možné, že tento způsob vyobrazení dramatické oblohy má své kořeny právě tam. Tomuto tvrzení by odpovídal i fakt, že podobné provedení rozbouřeného nebe, byť v malbě, se nachází v obraze *sv. Jana na Patmu* od Michiela Coxcieho, který má ve sbírce také Národní galerie v Praze.¹²⁵

7. 9. Aeneas zachraňuje svého otce z hořící Tróje¹²⁶

Grafický list [20] vytvořený údajně podle návrhu Rafaela, který je v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika* datován rokem 1530. V pravém dolním rohu je umístěna kostka s písmenem B. Pod obrazem se nachází pole, ve kterém je umístěn latinský text. V těsné blízkosti pod čarou, jež odděluje obraz od textu, se nachází nápis Raphael Vrbinas inventor Phls Thom exc. Romae. Z tohoto textu lze tedy odvodit, že tisk byl vydán Philippem Thomassinem v Římě.¹²⁷

List s tímto námětem je výškového formátu. Hlavním motivem je vertikální uskupení navzájem provázaných figur umístěné na tmavém pozadí. Na ose celého výjevu se nachází postava muže ve středním věku, který je oděn do brnění spojeného se suknicí. Zobrazen je z boč-

¹²⁴ HIND (pozn. 2) 94.

¹²⁵ VACKOVÁ (pozn. 31) 193.

¹²⁶ Mistr zde použil techniku mědirytu. Rozměry jsou udávány 252 × 181 mm. V roce 1945 se grafický list dostal do sbírek Národní galerie a to z Libochovic. Jeho zobrazení je možné nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 228 a také v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 146. Inventární číslo tohoto listu je R 158 291.

¹²⁷ ASSMANN / ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 146.

ního pohledu. V nakročeném postoji drží levou rukou nohu staříka, kterého nese na ramenou. Pravou pak zase přidržuje jeho ruku, aby nespádl. Obě postavy jsou do sebe vizuálně propleteny. Figura staršího muže je lehce předkloněna a obě dolní končetiny má umístěné kolem krku mladšího muže pod ním. V pravé ruce přidržuje sošky. První z nich znázorňuje ženu v brnění s kopím v ruce. Z druhé je pak viditelná pouze hlava. Jeho oční důlky zejí prázdnotou a rty jsou sevřené. Vedle této skupiny, hned pod rozevlátou drapérií pláště mladšího muže, je umístěna figura malého nahého chlapce. Ten, jdoucí stejným krokem jako muž před ním, ještě zvládá levou rukou tahat za jeho suknicí. V pozadí je pak vytvořen náznak kamenného útvaru a celistvá černá plocha, která ve dvou třetinách výšky přechází v siluetu města. Poměrně geometrizovaná architektura je doplněna o dynamické ztvárnění plamenů a obloha je zvlněna hustým dýmem.

Tento námět reprodukuje příběh člena trójské královské rodiny, který z vůle boha Jova unikl z vypleněné Tróje. Svým zachráncem byl přiměn vydat se do Itálie a založit zde novou Tróju, vzor budoucího Říma.

Aeneiás byl synem Anchísa a Afrodity a patřil mezi nejodvážnější obránce Tróje. Když bylo město pokořeno, podařilo se mu utéct spolu se svým slepým otcem na zádech. Zachránil také svého malého synka Askania a s ním také drobné sošky domácího božstva takzvané „Penáty“. Brzy po této události odpluli s přeživšími hledat nový domov. Na své dobrodružné cestě se setkává s různými nečekanými situacemi.¹²⁸ Avšak to již není předmětem našeho námětu.

Hlavním motivem tohoto grafického listu je tedy začátek tohoto příběhu. Je zde zobrazen Aeneiás, jak na ramenou nese svého slepého otce Anchísa, který v pravé ruce drží sošky božstev. Vedle něj cupitá synek Askanius. V pozadí jsou vidět hořící a doutnající trosky města Tróji.

Autorem Aeneidy byl antický autor Vergilius. Podobně jako mnoho klasických spisovatelů také on byl v humanistické kultuře uznávaným a jeho psané slovo se v mnoha případech objevuje v obrazové podobě.

¹²⁸ Publius VERGILIUS Maro: Aeneis, Praha 2011, 55 - 58.

Také v tomto případě se jedná o velice působný tisk, ačkoli se zde uplatňují spíše silně proryté linie. Zde je pozadí mnohem tmavější než hlavní motiv. Navzdory tomu zde autor nepoužil již zmiňované bílé linie vedoucí podél obrysů figur, jako je tomu v případě listu *Hrající si putti*, nebo *Zápas pěti mužů s dravými zvířaty*. Velice krásné je ztvárnění hořícího města. Jemné vrypy jsou k sobě přidávány v soustředných polokruzích, a tím je vytvářena dynamika dýmu postupujícího k nebesům.

7. 10. Scipionův triumfální vjezd do Říma¹²⁹

Tento grafický list [21] byl vytvořen podle antiky, která není známa. Monogram autora rytiny, kostka s písmenem B, je umístěn opět v pravém dolním rohu. Zcela vpravo dole se nachází text Ant. Lafreri formis, což dokládá, že vydavatelem tohoto listu byl Anton Lafrery. Ve spodní části uprostřed se pak nalézá nápis *Sumptum ex fragmentis antiquitatum Romae*.¹³⁰

Tato grafika je koncipována na šířku a lze ji rozdělit do tří obrazových plánů. První z nich zabírá celou spodní část a v něm je znázorněna volná plocha krajinného terénu, na který přímo navazují zbylé dvě skupiny, jejichž pomyslný předěl lze umístit do dvou třetin grafiky. Dalším plánem je skupina mnoha osob, která se rozvíjí z levé strany a její poměrně výrazné linie indikují, že se jedná o zásadní motiv celého výjevu. Zleva je možné spatřit drobnější postavu muže, který je otočen zády. Na ramenou nese nějaký těžký předmět. Za ním je vidět les rukou, které nesou tři těžké nádoby a také mnoho vztyčených kopí. Na jednom z nich je zavěšen toulec s šípy a luk. Vedle popisovaného muže kráčí čtveřice dalších postav mužského pohlaví. První, umístěný blíže k diváku, má svázané ruce za zády a jeho pokoru lze vycítit z předkloněné hlavy. Vedle něho jde stejným krokem další, který drží v levé ruce velký štít a celý čas ho kontroluje pohledem. Před nimi jsou umístěni další dva muži, kdy první z nich má opět svázané ruce na zadní části těla. Ze čtvrté postavy spatřujeme pouze obličejovou část. Za touto skupinou osob

¹²⁹ Technikou, s jejíž pomocí Mistr vytvořil tuto grafiku, byl s největší pravděpodobností mědiryt. Rozměry jsou udávány 210×248 mm. Reprodukcí této grafiky je možné shlédnout v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 230. Inventární číslo pro Národní galerii je R 158 289.

¹³⁰ STRAUSS (pozn. 18) 230.

je vidět ve větru plápolající vlajka a muž v brnění jedoucí na koni. Vpředu celé druhé části výjevu je zobrazena skupina tří jezdců na koních. Pod prvním z nich je vidět vzpínající se kůň, jehož přední končetiny jsou umístěny ve vzduchu tak, že lze spatřit jeho podkovy. Muž, který je na tomto zvířeti usazen, je otočen k divákovi zády, avšak zároveň komunikuje s figurou vedle. V pravé ruce pevně svírá kopí, na němž je zavěšeno brnění. Spodní konec této zbraně má opřený o slabiny svého koně. Vedlejší osoba má hlavu natočenou k předtím popisovanému muži. Průhled dopředu má zastíněn dvěma vlajkami, které jsou napnuté větrem jako lodní plachty. Dále v prostoru je pak poslední z trojice mužů, který vše pečlivě sleduje s helmicí na hlavě. Za jeho zády lze opět spatřit brnění zavěšené na kopí. Poslední část námětu je provedena jen slabou rytinou a jedná se o další skupinu jezdců na koních a bohatou figurální stafáž, která je prostorově umístěna před druhou popisovanou skupinu a dále od divákových očí. Zde spatřujeme dvojici jedoucích mužů, kteří zároveň troubí na zvláště zahnuté trubky. Před nimi se rozestupuje dav, který je naznačen pouze v obrysových liniích, aby je tak pustil k bráně města. Tento architektonický prvek má dva představené sloupy a nad jeho nosným obloukem se nachází bohatý reliéf. Figurální stafáž se pak objevuje i na jeho vrcholu, kde jsou vztyčeny dvě vlajky enormních rozměrů.

Na této grafice je znázorněn triumf Scipia Africana staršího, který žil asi v letech 234–183 před našim letopočtem. Své druhé jméno získal po vyhrané bitvě na africkém kontinentu, kde porazil Kartagiňany. Toto vítězství bylo rozhodující pro druhou punskou válku, ve které tedy zvítězili Římané.¹³¹

Na tomto námětu je Scipio vracující se se svou družinou zpět do Říma, kde je vítán buřácejícími davy. Cestu mu prorážejí dva jezdcí na koních, kteří mají k ústům přiložené trubky. Mezi vojáky jsou pak vedeni zajatci a někteří z družiny nesou tučnou válečnou kořist.

Tento příběh byl sepsán ve čtrnáctém století básníkem Petrarkou, jehož epos *Africa* se stal záhy velice oblíbeným a jeho popularita pak ovlivnila také renesanční humanisty.¹³²

Ve společnosti šestnáctého století byly náměty triumfů velice důležitou složkou. Například v alegorických pracích Antonia Caracciola, které se zabývají láskou a jejími archetypy,

¹³¹ HALL/PLZÁK/ROYT (pozn. 79) 399.

¹³² Ibidem.

náměty a způsoby, je možné najít motivy triumfů. Tím pak byly inspirovány mnohé obrazy nebo grafiky. Tak jako i v ostatních případech se zde jedná o těsné propojení textu a výtvarného umění.¹³³

Také v této elegantní grafice lze spatřit typické provedení obličejových částí, které se objevují ve více listech tohoto autora. Mistr B na kostce zde používá poměrně jemné modelace objemů oproti pevné, hluboce ryté, obrysové linii. Ačkoli se s tímto jevem můžeme setkat u některých grafik Marcantonio Raimondiho, dle mého názoru, je to v tomto případě dáno předlohou, z níž Mistr výjev překresloval. Jestliže jí byl antický reliéf, je zcela přirozené, že se autor nejdříve pokusil zachytit pevné obrysové linie.

7. 11. Zápas pěti mužů s dravými zvířaty¹³⁴

Poslední z řady popisovaných grafik [22] je vytvořena podle nástěnné malby Giulia Romana. Patří mezi malé množství Mistrových datovaných listů. Přímo ve výjevu je vyryto datum 1532. Chybí zde Mistrův monogram. V pravém dolním rohu se nachází nápis Ant. Sal. exc., což opět značí, že vydavatelem nebyl nikdo jiný než Antonio Salamanca.¹³⁵

Také tento grafický list je obdélného formátu. Dynamickou kompozici lze rozdělit do tří plánů. V prvním z nich, který je zcela ve spodní části grafiky, se nachází v levém rohu utátný strom, na jehož lomu je vyryto datum 1532. S tlamou opřenu o pařez pak leží poražené zvíře. Jde o kance, který svůj boj o život prohrál. V druhém obrazovém plánu se nachází pět mužů, kteří s veškerou silou zápasí s rozzuřenými zvířaty všeho druhu. Z levé strany první z nich má pravou ruku, ve které drží meč, napřaženou ve vzduchu. Nakročená póza a zlověstná grimasa v jeho obličejí napovídají, o jak těžký boj se jedná. V levé ruce má pevně uchopené rohy obrovského zvířete, které je umístěno před ním. K divákovi je tento býk otočen svým bokem, který tak vytváří značnou část pozadí scény. Hlavní skupinu, která je téměř symetricky vystavěna

¹³³ FAIETTI/OBERHUBER (pozn. 14) 1-16.

¹³⁴ Použitou grafickou technikou je mědiryt. Rozměry listu jsou 277 × 418 mm. Tento výtisk je pořízen na papíru bez filigránu. Z Libochovické sbírky do Národní galerie přešel grafický list roku 1945. Reprodukce lze nalézt v knize *The illustrated Bartsch*, vol. 29, na straně 235 a také v knize *Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika*, strana 158. Inventární číslo této grafiky je R 158 341.

¹³⁵ ASSMANN/ZLATOHLÁVEK (pozn. 1) 158.

na střed celé grafiky, tvoří muž bojující se lvem. Jeho pozice, zapření nohou a meč, který má v pravé ruce, evokují, že se chystá každou chvíli zasáhnout lva, se kterým bojuje. Ten však stojí na zadních tlapách a předními je pevně zaklesnut do bojovníka. Jeho otevřená tlama s ostrými zuby hledí na útočníka. V průhledu pod touto skupinou je vidět na břiše ležící muž, který má pravou ruku obmotanou kolem krku další šelmy. Jeho obličej je však otočený od diváka a tělo působí poněkud bezvládně. V pravé části grafiky, za lvem z hlavní „symetrické“ skupiny, je postava muže, který ve zdvižených rukách drží zbraň, která se však ocitá mimo formát. Je přichystán udeřit šelmu s ostrými zuby, z níž je patrná pouze hlava. Její tělo je totiž zakryté další bojující dvojicí. Muž drží medvěda pod krkem a pravou rukou mu právě zarazil meč do hrudi. Šelma však, jakoby nezasažena, se s otevřenou tlamou a zlověstnými očima snaží zkousnout bojovníkovi hlavu. Třetí plán je vlastně jen krajinné pozadí. V levé části je vidět malý průhled do krajiny s drobnou architekturou a ve zbylé části se nachází hluboký černý les se vzrostlými stromy.

Námět tohoto grafického listu by bylo samo o sobě velice těžké identifikovat. Je důležité se zaměřit na skutečnost, kde se originál Giulia Romana nalézá. Jedná se o nástěnnou malbu formátu malého medailonu v pokoji Camera dei Venti, v Palazzo Te, který se nachází v Mantově. [23] Celá komnata je zasvěcena astrologii a zvěrokruhu. S tímto poznatkem je pak možné identifikovat tento námět jako související s astrologickým znamením lva. Lev je na grafickém listu zobrazen asi třikrát. Poražený kanec v levé části výjevu by tak mohl symbolizovat vítězství a nebojácnost tohoto znamení.¹³⁶

Originální malba se od grafického listu poněkud liší. Pozadí má zcela jiný charakter a některé části také nesouhlasí. Grafický list byl tedy zřejmě proveden nikoli podle malby v medailonu, ale spíše podle kresby Giulia Romana.

Stylové provedení této grafiky patří mezi listy dramatického rázu. Ačkoli jsou zde linie pečlivě kladeny vedle sebe, velké kontrasty mezi světlem a stínem způsobují, že spolu s námětem je dynamická i technika provedení. Ve stínech pak autor použil při obrysech jednotlivých postav bílé linie, aby tak zdůraznil jejich vydělení od tmavého pozadí. Nejen tohoto efektu Mistr B na kostce dosáhl. Prohloubil tím také hru světla a stínů. Ačkoli list není označen monogramem autora, dle dříve popisovaných charakteristických obličejových částí a také způsobem modelace tvarů je možné toto dílo celkem spolehlivě přisoudit tomuto Mistru.

¹³⁶ http://www.palazzote.eu/W3C/w3c_quicktime/set_venti.asp, vyhledáno 13. 7. 2012

8. ZÁVĚR

Hlavním záměrem této práce bylo představit osobu anonymního renesančního rytce, jehož působení je kladeno do Říma nejčastěji v letech 1530 – 1560 a který svá díla označoval monogramem kostky s písmenem B. Ve výjimečných případech bylo písmeno nahrazeno tečkami. S tímto umělcem je spjata velké množství jmen. V některých případech byl přirovnáván k umělci Tommasu Vincidore. V dnešní době je nejčastěji spojován se jménem Benedetto Verini, který byl údajným pokrevním synem samotného Marcantonia Raimondiho. K tomuto tvrzení však nejsou ověřené důkazy. Jako nejvhodnější označení Mistra mi tedy připadá pseudonym Mistr B na kostce nebo Mistr B s kostkou. Z tohoto důvodu jsem jej tedy použila v celé své práci.

Problém s pravým jménem Mistra B na kostce pak dále pokračuje v dostupné literatuře o jeho životě a dílu, která není téměř žádná. S několika řádky, které se věnují osobě tohoto Mistra, se můžeme setkat v souborných slovnících o umění nebo v knihách zaměřených na renesanční grafiku počátku šestnáctého století. Ovšem tyto informace jsou nedostatečné a často jsou přejaty z jediného zdroje. V novějších publikacích je možné nalézt krátkou zmínku o srovnání díla Mistra B na kostce s dílem jiného umělce. Takových publikací je však velice málo a zároveň je obtížné je nalézt. Ani internetové bádání po informacích o tomto Mistru nemělo větší úspěch. Z tohoto důvodu jsem se tedy rozhodla zaměřit na technologickou stránku Mistrových děl, a z nich tak vyčíst alespoň některé informace. Právě tímto porovnáním rozvoje grafických technik v prostředí, ve kterém se rytec pohyboval, a technologickým zkoumáním jeho děl tak bylo možné poznat, pochopit a souhrnně pojmut jeho dílo i život.

Pro ucelení představy o prostředí, ve kterém tvořil Mistr B na kostce, jsou zde uvedeny dvě kapitoly zabývající se humanistickou společností tehdejší doby. První z nich stručně pojednává o vydavatelích, kteří tiskli a šířili dílo našeho Mistra. Další se pak zabývá zejména spisy a texty, které byly v té době populární a často se o nich diskutovalo. Tato literatura byla základním stavebním kamenem umění renesance a často pocházela z dob antiky. Umělci podle ní tvořili nebo přejímali nejrůznější náměty. Výjimkou tedy není ani Mistr B na kostce, jehož cyklus rytin *Amor a Psýché* doprovází antickou pohádku, která byla napsána Apuleiem. Nejen v tomto případě, ale i mnoho ostatních děl Mistra lze spojovat s literaturou tohoto typu.

Kapitola zabývající se vývojem grafických technik tak zaujímá podstatnou část práce. Značná pozornost je zde věnována hlavně porovnání mědirytu a niella, jakožto techniky, která byla dlouho považována za přímého předchůdce mědirytu. Je zde také vysvětleno, proč považují toto tvrzení za chybné. Dále bylo velice důležité se věnovat technice leptu a dostupným prostředkům pro jeho tvorbu, které pak ve velké míře ovlivňovaly charakter leptaných linií

a zároveň stylovou stránku díla. Obecné pochopení rozvoje grafiky, který s největší pravděpodobností přišel s nástupem knihtisku, bylo také nezbytné pro ucelení obrazu osoby zkoumaného grafika.

Jak již předznamenává název celé práce, tato technická a stylová stránka děl Mistra B na kostce je zkoumána na základě úzkého výběru několika grafických listů, které se nacházejí ve sbírce Národní galerie. Ikonografický rozbor je zde doložen pouze stručně pro celkové ujasnění a ustupuje tak popisu a stylovému rozboru. Fond grafických listů zkoumaného Mistra je ve sbírce Národní galerie celkem slušně zastoupen. Co do počtu jednotlivých grafik je srovnatelný s jinými světovými sbírkami. Výběr je poté utvořen tak, aby bylo zasaženo co největší námětové spektrum, které je dostupné v pražské grafické sbírce.

Na základě zkoumání těchto vybraných grafických listů je tedy možné tvrdit, že styl Mistra B na kostce je s určitostí ovlivněn stylem Marcantonia Raimondiho. Z tohoto důvodu je více než možné, že byl tak žákem jeho rytecké školy, do které se řadí mnoho dalších grafiků té doby. Jmenuji alespoň Marca Dente da Ravenu, Agostina de' Musi nebo Giovanniho Jacopa Caraglia. Ti všichni nesou jisté stylové známky Marcantoniova učení. Díla Mistra B na kostce jsou rozpoznatelná zejména díky několika specifickým znakům. Jsou jimi například určitá stylizace tváří postav, umístěných ve vzdálenějším obrazovém plánu, v mnohfigurálních kompozicích. Nebo také specifická dynamika rytých linií a odvážnější výstavba obrazu.

Závěrem bych chtěla říci, že grafická tvorba Mistra B na kostce je velice půvabná. Navzdory tomu, že neznáme přesné Mistrovo jméno, vliv jeho díla není zanedbatelný. Je možné se tak setkat s jeho grafikami v rolích předloh pro výzdobu renesanční majoliky, [24] pro výrobu vitráží na zámku Château de Chantilly nebo se staly inspiračním zdrojem pro výstavbu grafických děl jiných umělců v pozdějších dobách. To vše dokazuje fakt, že Mistr B na kostce byl schopný rytec, jehož tvorba se stala velice populární. To může být potvrzeno také tím, že Mistrovy grafiky byly tisknuty na počátku sedmnáctého století věhlasnými vydavateli v Itálii. Věřím tedy, že tato práce přispěla k pochopení tvorby a částečně také života Mistra B na kostce a také ke změně vnímání grafiky jakožto druhotného uměleckého média, neboť si zaslouží být stavěna naroveň sochařství, malířství a architektury.

9. SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

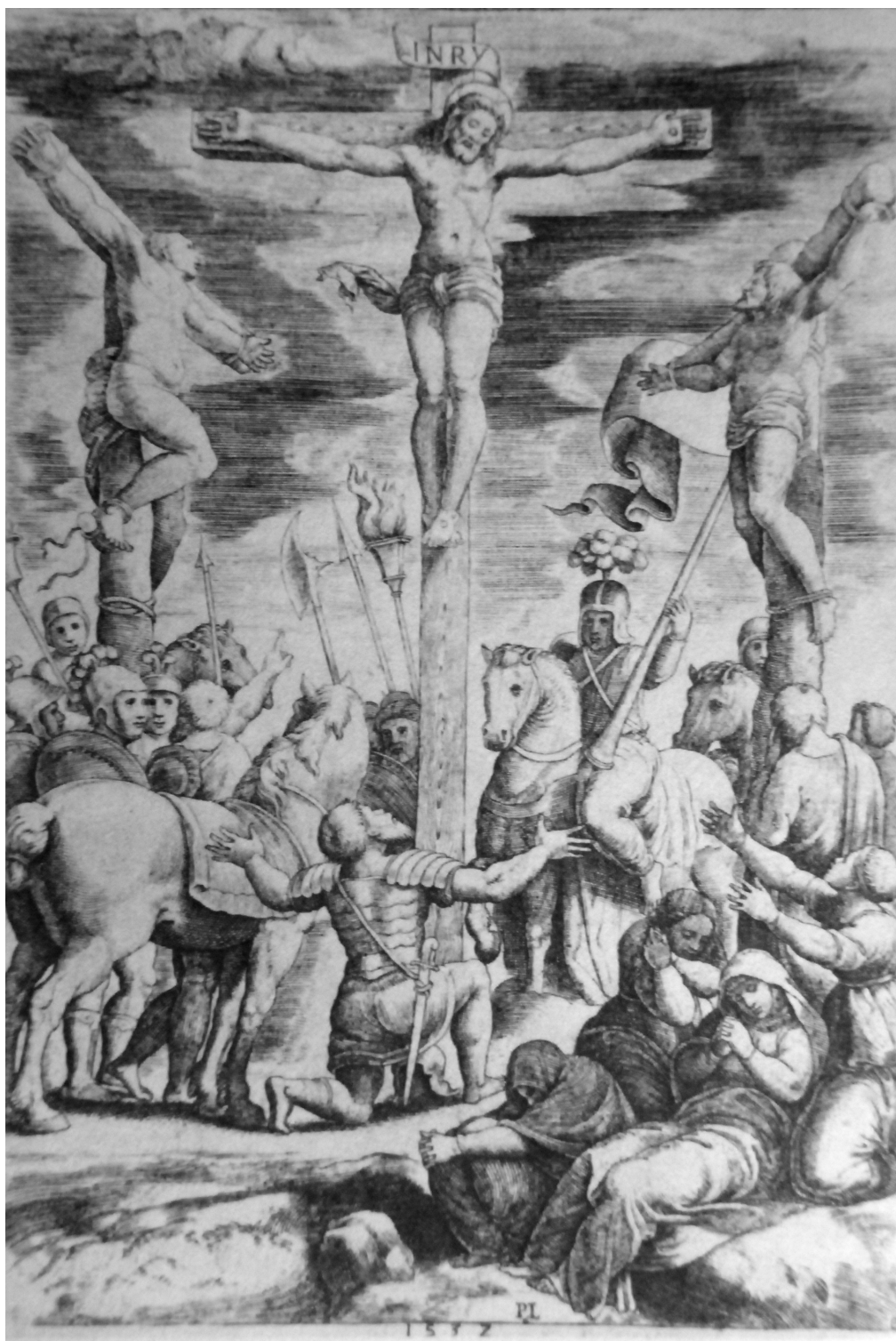
- AGTE R./PELÁNOVÁ A./ADLER P./NEUMANNOVA M./ŠERÝCH J.: Slovník světové kresby a grafiky, Praha 1997
- APULEIUS L.: Amor a Psyché, Praha 1923
- ASSMANN J. N./ZLATOHLÁVEK M. (ed.): Italské renesanční umění z českých sbírek: kresby a grafika, Praha 1996-1997
- BALEKA J.: Výtvarné umění, Výkladový slovník, Praha 1997
- BARTSCH A.: Le peintre graveur, Leipzig 1867
- BÉNÉZIT E.: Dictionnaire des Peintres Sculpteurs dessinateurs et graveurs, Paris 1996
- BLÁHA R.: Přehled polygrafie, Praha 1964
- CIBULKA J.: Zlatnická rytina jako předchůdce grafické rytiny, in: Umění, 1932
- EMANUEL F. L.: Etching and etchings: a guide to technique and to print collecting, London 1930
- FAIETTI M./OBERHUBER K.: Humanismus in Bologna 1490–1510, Bologna 1988
- HALL J./PLZÁK A./ROYT J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HIND A. M.: A history of engraving and etching, from the 15th century to the year 1914, New York 1985
- HULTS L. C.: The print in the western world: an introductory history, Wisconsin 1996
- JUNA Z.: Lept a příbuzné techniky, Praha 1954
- KREJČA A.: Techniky grafického umenia, Bratislava 1992
- LANDAU D./PARSHALL P.: The Renaissance Print 1470–1510, London 1994
- LINCOLN E.: The Invention of the Italian Renaissance Printmaker, Boston 2000
- MARTIN R./AUGUSTA-BOULAROT S./BUFFARD-MORET B./COLLOGNAT A./FLAMARION E./HADDAD-WOTLING K./MONCHÂTRE N.: Slovník řecko-římské mytologie a kultury, Praha 1993
- MILNE L. S.: Master of the Die, in: The Dictionary of art, London 1996

- MONTAGNOLI L.: La serie del Maestro del Dado, in: La favola di Amore e Psiche, 2012, http://aleph.mpg.de/F/XEVEXK9TMMJTDVJ4AXBK4CGDXI2SH-T83RUGQQNLJSCRLD349K-15613?func=full-set-set&set_number=368833&set_entry=000001&format=999, vyhledáno 14. 7. 2012
- OVIDIUS P. N.: Fasti, Praha 1901
- OVIDIUS P. N.: Proměny, Praha 2005
- ROYT J.: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- STIJNMAN A.: Etching, in: The Dictionary of art, London 1996
- STRAUSS W. L. (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978
- THIEME U./BECKER F. (ed.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907–1950
- VACKOVÁ J.: Nizozemské malířství 15. a 16. století: Československé sbírky, Praha 1989
- VERGILIUS P. M.: Aeneis, Praha 2011
- WITCOMBE CH. L. C. E.: Copyright in the Renaissance, Prints and the Privilegio in sixteenth-century Venice and Rome, Leiden 2004, http://books.google.cz/books?id=Qijgk6YdxgMC&pg=PA129&lpg=PA129&dq=antonio+Lafrery&source=bl&ots=nGGUyDjrFS&sig=l22fOGeZT8ksvtikbSBSbR60NAU&hl=cs&sa=X&ei=GJgGUKP7KsjJsga_1rz7Bg&ved=0CEsQ6AEwAA#v=onepage&q=antonio%20Lafrery&f=false, vyhledáno 18. 7. 2012
- <http://www.artic.edu>, vyhledáno 20. 6. 2012
- <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.97.323>, vyhledáno 13. 7. 2012
- http://www.palazzote.eu/W3C/w3c_quicktime/set_venti.asp, vyhledáno 13. 7. 2012
- <http://pardubice.ic.cz/sira.htm>, vyhledáno 14. 12. 2011
- http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXACTION_=file&IXFILE_=templates/full/person.html&person=11027, vyhledáno 18. 7. 2012

PŘÍLOHA

- Obrazová příloha

10. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Obrácený setník pod křížem, 1532, mědiryt, 220 × 155 mm,
Národní galerie v Praze.



2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Tři kříže, 1653, suchá jehla a rydlo, papír, 387 × 453 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, detail.



3. Mistr B na kostce: Obrácený setník pod křížem, 1532, mědiryt, 220 × 155 mm, Národní galerie v Praze, detail.



4. Venuše zraněná trnem růže, 1532, mědiryt, 191 × 168 mm,
Národní galerie v Praze.



5. Cybele jede na voze taženém lvy, (1532), mědiryt (a lept), 246 × 178 mm,
 Národní galerie v Praze.



6. Apollón zabíjí draka Pythona, (1532), mědiryt a lept, 240 × 179 mm,
Národní galerie v Praze.



7. Dafné, její otec Péneus a tři nymfy, (1532), mědiryt a lept, 250 × 180 mm,
Národní galerie v Praze.



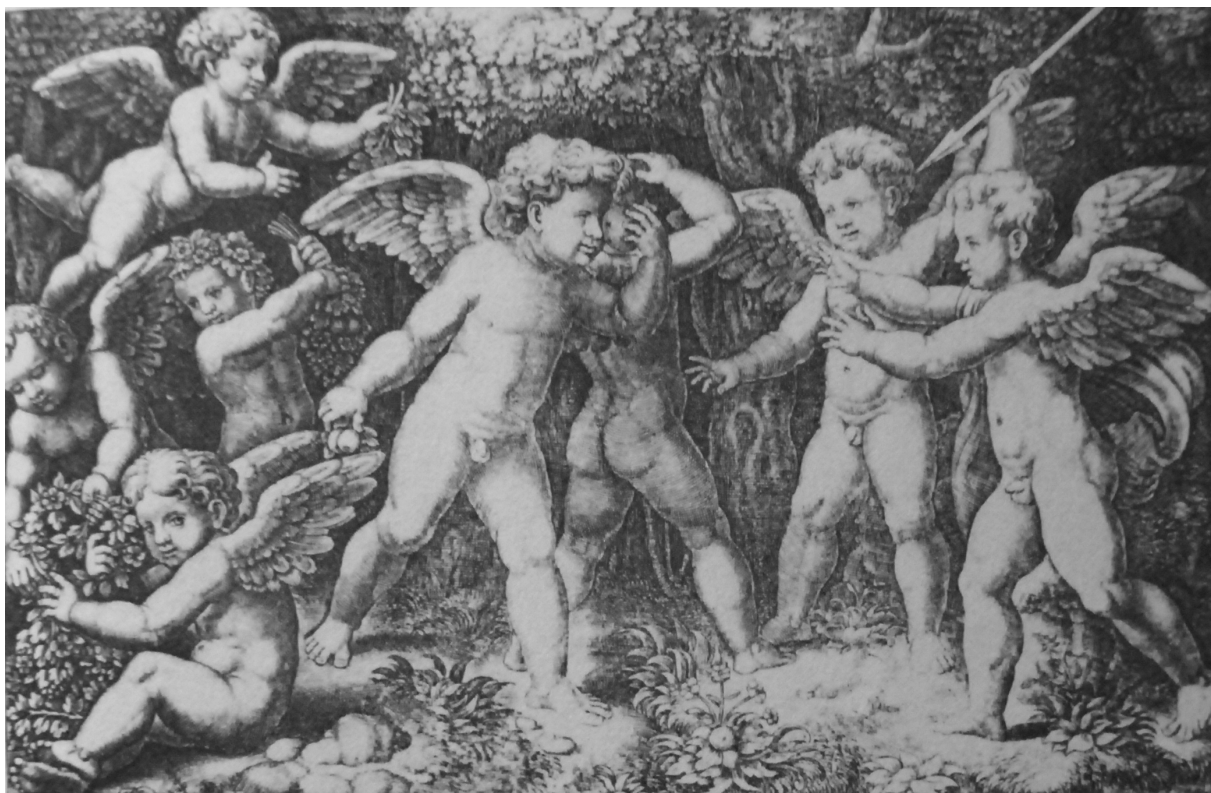
8. Útěk Dafné před Apollónem, (1532), mědiryt a lept, 238 × 183 mm,
Národní galerie v Praze.



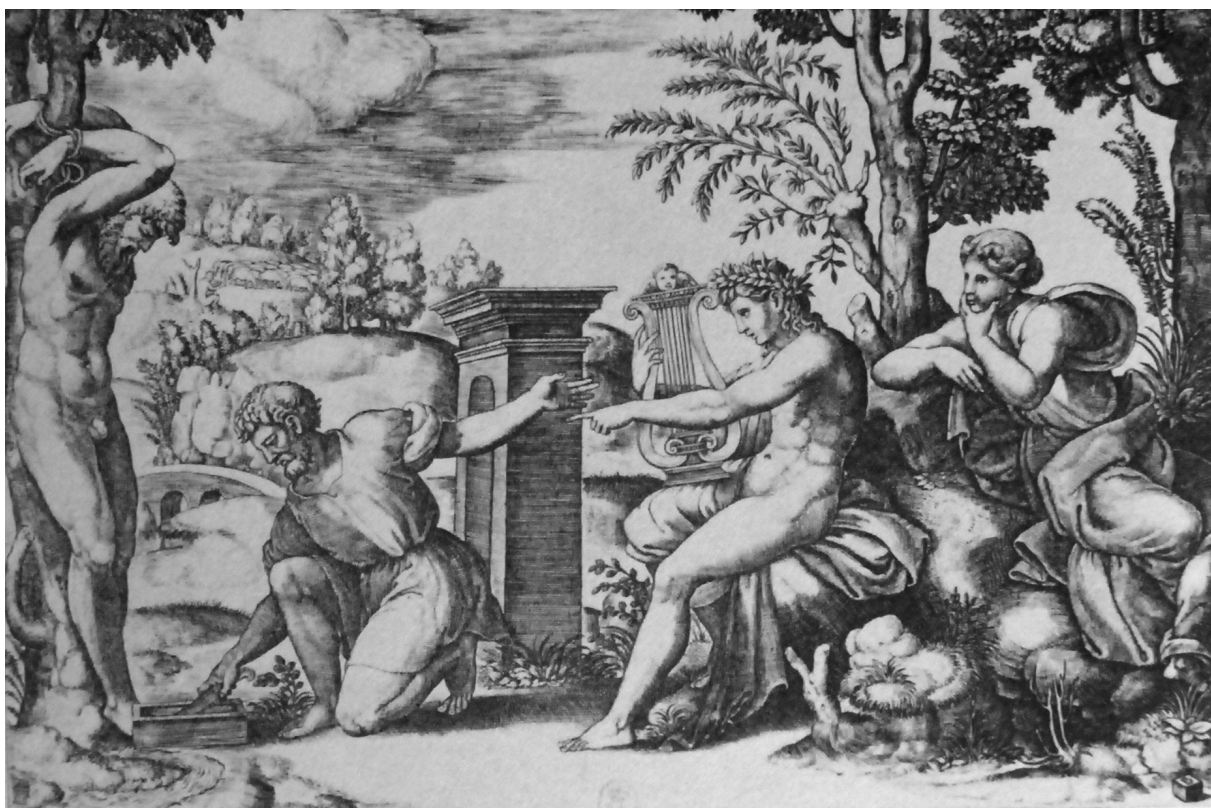
Hor Peneo che la figlia in arbor sente
Per far di castitate essempla eterno
Par di gran doglia uscito del a mente
E muglia. e gemè in el gran boscho interno

I circostanti fiumi alui presente
Vennon per consolarlo assai ferno
Inaco sol resto. per lo doghoso
Pero nuna spelonca era nascoso.

9. Péneus a říční bohové, (1532), mědiryt a lept, 245 × 177 mm,
Národní galerie v Praze.



10. Hrající si putti, (1533), mědiryt, 183 × 283 mm, Národní galerie v Praze.



11. Soud nad Marsyasem, mědiryt, 178 × 282 mm, Národní galerie v Praze.



12. Bordura vatikánských tapisérií s girlandami, třemi andílky a lvem, (1513–1521), mědiryt, 206 × 281 mm, Národní galerie v Praze.



13. Psýché odnášena Zefyrem, (1531–1542), mědiryt (a lept),
 194 × 228 mm, Národní galerie v Praze.



14. Psýché odnášena Zefýrem, 1542–1544, malba na sklo,
Chantilly, musée Condé.



15. Psýché odnášena Zefyrem, 1542–1544, malba na sklo, Chantilly, musée Condé, detail.



16. Psýché odnášena Zefyrem, (1531–1542), mědiryt (a lept),
194 × 228 mm, Národní galerie v Praze, detail.



17. Proserpina dává Psýché schránku s krásou, (1531–1542), mědiryt (a lept),
194 × 228 mm, Národní galerie v Praze.



18. Kupid v náručí Psyché, 1542–1544, malba na sklo, Chantilly, musée Condé, detail.



19. Psýché se sestrami, 1542–1544, malba na sklo, Chantilly, musée Condé, detail.



20. Aeneas zachraňuje svého otce z hořící Tróje, (1530), mědiryt,
252 × 181 mm, Národní galerie v Praze.



21. Scipionův triumfální vjezd do Říma, (1530), mědiryt,
210 × 248 mm, Národní galerie v Praze.



22. Zápas pěti mužů s dravými zvířaty , 1532, mědiryt,
277 × 418 mm, Národní galerie v Praze.



23. Mantova, Palazzo Té, Camera dei Venti 1528, nástěnná malba.



24. Psýché odnášena Zefyrem, (1550–1560), majolika,
The British Museum, Londýn..

11. SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1) Obrácený setník pod křížem, 1532, mědiryt, 220 × 155 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 160.
- 2) Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Tři kříže, 1653, suchá jehla a rydlo, papír, 387 × 453 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, detail. Repro: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/RP-P-OB-617/de-drie-kruisen>, vyhledáno 15. 7. 2012
- 3) Obrácený setník pod křížem, 1532, mědiryt, 220 × 155 mm, Národní galerie v Praze, detail. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 160.
- 4) Venuše zraněná trnem růže, 1532, mědiryt, 191 × 168 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 173.
- 5) Cybele jede na voze taženém lvy, (1532), mědiryt (a lept), 246 × 178 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 175.
- 6) Apollón zabíjí draka Pythona, (1532), mědiryt a lept, 240 × 179 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 176.
- 7) Dafné, její otec Péneus a tři nymfy, (1532), mědiryt a lept, 250 × 180 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 177.
- 8) Útěk Dafné před Apollónem, (1532), mědiryt a lept, 238 × 183 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 178.
- 9) Péneus a říční bohové, (1532), mědiryt a lept, 245 × 177 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 179.
- 10) Hrající si putti, (1533), mědiryt, 183 × 283 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 187.
- 11) Soud nad Marsyasem, mědiryt, 178 × 282 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 188.

- 12) Bordura vatikánských tapisérií s girlandami, třemi andílky a lvem, (1513–1521), mědiryt, 206 × 281 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 189.
- 13) Psýché odnášena Zefyrem, (1531–1542), mědiryt (a lept), 194 × 228 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 200.
- 14) Psýché odnášena Zefyrem, 1542–1544, malba na sklo, Chantilly, musée Condé. Reprodukce z knihy: René MARTIN/Sandrine AUGUSTA-BOULAROT/Brigitte BUFFARD-MORET/Annie COLLOGNAT/Edith FLAMARION/Karen HADDAD-WOTLING/Nicole MONCHÂTRE: Slovník řecko-římské mytologie a kultury, Praha 1993, 215.
- 15) Psýché odnášena Zefyrem, 1542–1544, malba na sklo, Chantilly, musée Condé, detail. Reprodukce z knihy: René MARTIN/Sandrine AUGUSTA-BOULAROT/Brigitte BUFFARD-MORET/Annie COLLOGNAT/Edith FLAMARION/Karen HADDAD-WOTLING/Nicole MONCHÂTRE: Slovník řecko-římské mytologie a kultury, Praha 1993, 215.
- 16) Psýché odnášena Zefyrem, (1531–1542), mědiryt (a lept), 194 × 228 mm, Národní galerie v Praze, detail. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 200.
- 17) Proserpina dává Psýché schránku s krásou, (1531–1542), mědiryt (a lept), 194 × 228 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 221.
- 18) Kupid v náručí Psyché, 1542–1544, malba na sklo, Chantilly, musée Condé, detail. Repro: <http://www.google.cz/imgres?q=chateau+chantilly+amor+a+psych%C3%A9&hl=cs&sa=X&biw=1920&bih=1066&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=YUF5dLL6Xlr1lM:&imgrefurl=http://5emedecouverture.wordpress.com/2009/08/03/chantilly-en-photos/&docid=E-JDoXPpVF129M&imgurl=http://5emedecouverture.files.wordpress.com/2009/08/chantilly15.jpg&w=829&h=650&ei=hfoCUMmnLtK7hAeV2Ln3Bw&zoom=1&iact=hc&vpx=1533&vpy=131&dur=53&hovh=199&hovw=254&tx=124&ty=116&sig=101969204002140000368&page=1&tbnh=102&tbnw=133&start=0&ndsp=74&ved=1t:429,r:12,s:0,i:108>, vyhledáno 15. 7. 2012
- 19) Psýché se sestrami, 1542–1544, malba na sklo, Chantilly, musée Condé, detail. Repro: http://www.google.cz/imgres?q=chateau+chantilly+psyche&hl=cs&biw=1920&bih=1066&tbn=isch&tbnid=nc4OjytTpRUcBM:&imgrefurl=http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chateau_de_Chantilly_022.JPG&docid=kN-p4RwAxbNSFeM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/

[a4/Chateau_de_Chantilly_022.JPG&w=1200&h=900&ei=JRgDULjOC4ezhA-flhpmLCA&zoom=1&iact=hc&vpx=728&vpy=252&dur=455&hovh=194&hovw=259&tx=160&ty=84&sig=101969204002140000368&page=1&tbnh=102&tbnw=134&start=0&ndsp=61&ved=1t:429,r:16,s:0,i:118](http://www.1st-art-gallery.com/Giulio-Romano-(orbetto)/Scene-Showing-That-Those-Born-Under-The-Sign-Of-Leo-In-Conjunction-With-The-Constellation-Of-The-Dog-Star-Will-Face-Wild-Animals-Without-Fear,-Symbolised-By-The-Scene-Of-A-Struggle-Between-Men-And-Beasts,-From-The-Camera-Dei-Venti,-1528.html), vyhledáno 15. 7. 2012

- 20) Aeneas zachraňuje svého otce z hořící Tróje, (1530), mědiryt, 252 × 181 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 228.
- 21) Scipionův triumfální vjezd do Říma, (1530), mědiryt, 210 × 248 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 230.
- 22) Zápas pěti mužů s dravými zvířaty, 1532, mědiryt, 277 × 418 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Walter L. STRAUSS (ed.): The illustrated Bartsch, New York c1978, vol. 29, 235.
- 23) Mantova, Palazzo Té, Camera dei Venti 1528, nástěnná malba. Repro: [http://www.1st-art-gallery.com/Giulio-Romano-\(orbetto\)/Scene-Showing-That-Those-Born-Under-The-Sign-Of-Leo-In-Conjunction-With-The-Constellation-Of-The-Dog-Star-Will-Face-Wild-Animals-Without-Fear,-Symbolised-By-The-Scene-Of-A-Struggle-Between-Men-And-Beasts,-From-The-Camera-Dei-Venti,-1528.html](http://www.1st-art-gallery.com/Giulio-Romano-(orbetto)/Scene-Showing-That-Those-Born-Under-The-Sign-Of-Leo-In-Conjunction-With-The-Constellation-Of-The-Dog-Star-Will-Face-Wild-Animals-Without-Fear,-Symbolised-By-The-Scene-Of-A-Struggle-Between-Men-And-Beasts,-From-The-Camera-Dei-Venti,-1528.html), vyhledáno 15. 7. 2012
- 24) Psýché odnášena Zefyrem, (1550–1560), majolika, The British Museum, Londýn. Repro: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=37417&partid=1&searchText=Master+of+the+die&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=9, vyhledáno 15. 7. 2012