

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Eva Skopalová

Ikonografie tarotových karet, řečených Mantegnových

The Iconography of Tarot Cards Known as the Mantegna Tarot

Praha 2014

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Ráda bych na tomto místě poděkovala panu prof. PhDr. Lubomírovi Konečnému za rady, čas věnovaný konzultacím a motivaci k dalšímu bádání.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 5. srpna 2014

.....

Jméno a příjmení

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském a právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání je možné jen s autorovým svolením. Při citování je povinné uvedení autora a názvu díla.

Klíčová slova (česky)

tarotové karty, renesance, ikonografie, grafika, antická ikonografie, renesanční ikonografie, Andrea Mantegna, Palazzo Schifanoia, karetní hry, kabala, Ferrara, Raymond Lulle, tarocchi, velká arkárna, malá arkárna, prima causa

Klíčová slova (anglicky):

tarot cards, renaissance, iconography, engraving, classical iconography, renaissance iconography, Andrea Mantegna, Palazzo Schifanoia, card games, kabala, Ferrare, Raymond Lulle, tarocchi, great arcana, small arcana, prima causa

Abstrakt (česky)

Práce pojednává o smyslu souboru rytin tarotových karet, řečených Mantegnových. Jednotlivé listy souboru se druží po dekadách do skupin pod písmeny E, D, C, B, A a jejich celkový počet je padesát. Jednotlivé úrovně odpovídají stupňům universa, jak jej chápal renesanční člověk v poslední třetině 15. století v severní Itálii. Práce se zabývá významem jednotlivých úrovní a smyslu celku jako takového. Systém rytin spojuji s myšlením Raymonda Lulla, který byl významným článkem v myšlení Mikuláše Kusánského, jenž je považován za hlavního tvůrce celé myšlenky souboru. Následně je rozpracován odkaz souboru, tzv. druhý život karet, a to jednak myšlenkový odkaz v rámci filozofie Marsilia Ficina, ale také jako idea edukativních her 18. a 19. století.

Abstract (in English):

The text deals with a general idea of The So-Called Tarocchi of Mantegna. Individual sheets of the whole game are grouped by decades with letters E, D, C, B, A, and the total number of sheets is fifty. Each level of the system corresponds to a level of the universe in a way it was comprehended by a Renaissance man in the late 15th century in Northern Italy. The text brings out the idea of each level and the general idea of the whole system as well. I am connecting the system with thoughts of Raymond Lulle, which was an important element in thoughts of Nicolas of Cusa, who is considered to be a major creator of the idea of the ensemble. Subsequently, the reference of cards is dealt as the second life of the ensemble, firstly in the context of thoughts of Marsilio Ficino, but also as an idea of educative games of the 18th and 19th centuries.

OBSAH

Předmluva	ix
1 ÚVOD.....	12
2 AUTORSTVÍ A DATAČE SOUBORU RYTIN	14
2.1 MISTR E-ŘADY	15
2.2 MISTR S-ŘADY	17
3 KOMPOZICE SOUBORU RYTIN A JEJÍ ZDROJE	19
3.1 ŘADY A KARTY	20
3.1.1 Řada E (S)	23
3.1.2 Řada D	23
3.1.3 Řada C.....	26
3.1.4 Řada B.....	30
3.1.5 Řada A.....	32
3.2 RAYMOND LULLE	33
3.2.1 <i>Art brevis</i>	36
3.2.2 <i>Lulle a renesance</i>	37
3.2.3 <i>Lulle a systém tarotových karet, řečených Mantegnových</i>	38
3.3 UMĚNÍ PAMĚTI	39
4 DRUHÝ ŽIVOT SOUBORU RYTIN	43
4.1 INSPIRACE VIZUÁLNÍ FORMOU SOUBORU RYTIN	43
4.1.1 <i>Vliv na soubory zobrazení</i>	43
4.1.2 <i>Vliv na jednotlivé výjevy</i>	46
4.1.3 <i>Kopie</i>	47
4.2 INSPIRACE KONCEPTEM	48
4.2.1 <i>Marsilio Ficino</i>	48
4.2.2 <i>Edukativní karetní hry 18. a 19. století</i>	49
5 ZÁVĚR	52
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	54
7 SEZNAM ZKRATEK	59
7.1 ZKRATKY POUŽITÉ V TEXTU	59

7.2	ZKRATKY ODKAZUJÍCÍ K OBRAZOVÉ PŘÍLOZE	59
7.3	ZKRATKY V OBRAZOVÉ PŘÍLOZE.....	59
8	SEZNAM OBRÁZKŮ	60
8.1	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA I.....	60
8.2	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA II	63
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA I.....	75
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA II	100

Předmluva

Ve své práci se zabývám problematikou souboru rytin, známých pod jménem tarotové karty, řečené Mantegnovy. Jedná se o soubor padesáti grafických tisků dochovaných jako jednotlivé listy, ale také svázané ve formě knihy. Věnuji se smyslu celku, jenž je tvořen jednotlivými významovými celky, tzv. řady, které dohromady podávají popis světa tak, jak jej chápal renesanční člověk.

Problematiku *ikonografie* zde nahlížím z pohledu interpretativního, proto záměrně nepoužívám slovo *ikonologie*. Interpretativní ikonografii Panofsky již sám částečně charakterizuje, když odmítá, že vždy lze nalézt text vysvětlující dané dílo a jeho rozměr. Podle něj je k interpretaci zapotřebí jakési mentální schopnosti, která je ze své podstaty kreativní.¹ Tuto myšlenku pak rozvíjí Jan Białostocki dvojitým pohledem na ikonografii, kterou dělí na *záměrnou ikonografii*, pro niž je důležitý postoj autora díla, dobového diváka apod. Je ji možné „rekonstruovat“ na základě dochovaných dokumentů, vztahujících se bezprostředně k uměleckému dílu. Na druhé straně pak Białostocki rozlišuje *interpretativní ikonografii*, která je, jak sám přiznává, často nazývána také *ikonologií*. Jedná se o větev historie umění, která popisuje a interpretuje zobrazení a obsah uměleckého díla. Záměrnou ikonografii tak hodnotí jako povrchní průzkum a nástin estetického pohledu doby, naopak interpretativní ikonografii považuje za pravou disciplínu historie umění.²

V této práci chápu ikonografii podle Białostockého ve smyslu umělecko-historických studií jako interpretativní ikonografii, tj. ikonografie velmi se blížící ikonologii. Ovšem jak sám Panofsky poznamenává, ikonologie je velmi rozsáhlá a problematická, z tohoto důvodu si nekladu ambice podat výklad ikonologie tarotových karet, řečených Mantegnových, nýbrž ikonografie ve smyslu interpretativní ikonografie.

Přistupuji tak k uměleckému dílu jako k *otevřenému* dílu, jak jej popsal Umberto Eco.³ Říká, že každé umělecké dílo je svým způsobem otevřené a divák jej uzavírá, zceluje, pokaždé jedinečným způsobem své percepce. Tedy jedna interpretace díla není definitivní, je jen jednou z dílem otevřených cest. Podle Eca musíme chápat, že na jednu stranu je dílo uzavřené ve smyslu dokončenosti a úplnosti, na druhou stranu je otevřené z pohledu

¹ Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Praha, 2013², 52.

² Jan BIAŁOSTOCKI: Iconography. In: Philip P. WEINER (ed.): Dictionary of the History of Ideas. New York 2, 1974, 524.

³ Umberto ECO: L'œuvre ouverte. Paris, 1965, 15-37.

interpretace.⁴ Otevřenost uměleckého díla je dokonce logická podmínka jeho existence. Každé dílo je svým způsobem možným světem či přesněji fikčním světem, těchto světů je nekonečné množství, částečně jsou závislé na aktuálním (reálném) světě, ale jejich množství je na rozdíl od něj nekonečné.⁵ Pokud tedy uvažujeme nad světem uměleckého díla, uvažujeme o pluralitě možných světů.

Ne vždy se nám dochová dokonalý popis, jak by mělo být dílo předvedeno (pokud jde o performativní umění) či vnímáno (vizuální umění) a hlavně, jak by mělo být chápáno. Zde se cesta dále dělí na intence autora a naši jedinečnou percepci uměleckého díla. V tomto smyslu nikdy nebudeme schopni vyčerpat možnosti výkladu jednoho uměleckého díla, přestože zohledníme veškerý dochovaný materiál, nikdy s jistotou není možné usilovat o vyčerpávající výpověď o jeho významu, tedy ikonografii či ikonologii. V této práci poukazuji na jeden z možných ikonografických výkladů tarotových karet, řečených Mantegnových.

Ze samé podstaty souboru rytin přistupuji k problematice jeho významu jako k problematice určitého druhu *atlasu*. Georges Didi-Huberman poukazuje na to, že v atlase často jen informaci vyhledáváme, ovšem kdy čteme atlas? Tedy číst atlas znamená hledat význam v jeho totalitě, avšak toto čtení *nikdy* nemůže být definitivní.⁶ Analogicky tak popisuje myšlenku nemožnosti absolutního výkladu významu uměleckého díla. *Atlas* jakožto umělecké dílo je virtuální formou všeho vědění,⁷ v němž vyhledáváme, či *čteme*⁸ určité jeho části. Toto čtení je nekonečné díky trvání uměleckého díla v čase, jelikož se neustále dostává do nových a nových souvislostí (Hérakleitos). Umělecké dílo, je znovu-užíváno (*re-utilise*) a tedy i re-interpretováno.⁹

V práci postupuji nejprve od problematiky autorství souboru rytin a jeho přímé kopie. Poté se věnuji době vzniku a původu jednotlivých myšlenek, která nebyla invencí autora jednotlivých vyobrazení. V následující kapitole rozebírám jednotlivé úrovně karetního

⁴ ECO, (pozn. 3), 17.

⁵ Bohuslav FOŘT: Úvod do sémantiky fikčních světů. Brno, 2005, 70-71.

⁶ Georges DIDI-HUBERMAN: Atlas ou le gai savoir inquiet. Paris, 2011, 11.

⁷ Ibidem, 12.

⁸ Je pravdou, že zde se nalézá velmi kritizované úskalí vědecké činnosti Georgese Didi-Hubermana pro jeho tvrzení „lire ce qui n'a jamais été écrit“, tedy číst to, co nikdy nebylo napsáno. Právě *napsáno*, tedy nelze poukázat na žádný dokument, který nás opravňuje právě k tomu druhu čtení, jaké aktuálně uplatňujeme. Na druhou stranu, i přes to, že bychom měli dokumenty o významu díla, jak jej zamýšlel autor, jedná se pouze o část výkladu. Tento výklad je jen jednou z možných cest, a jak poukázal Roland Barthes ve své eseji Smrt autora (Roland BARTHES: Smrt autora. In: Aluze 3, 2006, 75-77), není to tvůrce díla, který určuje, jaký má dílo význam. Proto jsou výtky směrem k tvrzení *lire ce qui n'a jamais été écrit* de facto neoprávněné ve smyslu interpretativní ikonografie či ikonologie, naopak zcela oprávněné jsou ve smyslu záměrné ikonografie.

⁹ DIDI-HUBERMAN, (pozn. 6), 61.

souboru a jejich zdroje. Celý systém karet následně propojuji s učením Raymonda Lulla a uměním paměti (*ars memorativa*) tak, jak jej popsala Frances A. Yatesová. Následně se zabývám druhým životem karetního souboru, tedy přenášením jednotlivých schémat obsažených v rámci celku souboru jako jednotlivin do jiného kontextu, čímž se také radikálně posouvá i význam daného individuálního zobrazení. Nejprve mapuji inspiraci vizuální formou zobrazení, a to v rámci souborů, jednotlivých výjevů a kopií. Dále rozčleňuji inspiraci konceptem souboru karet u Marsilia Ficina a pozdějších koncepcí karetních her.

Na závěr přikládám dvojí obrazovou přílohu, první sleduje text, druhá je obrazovou mapou, kde je možné srovnat celý soubor rytin a jejich přímých kopií s inspiracemi jednotlivými zobrazeními v pozdějších výtvarných dílech či naopak jejich možnými zdroji. Obě obrazové přílohy jsou s textem propojeny odkazy (viz seznam zkratek). Jednotlivá vyobrazení jsou téměř všechna původem z fotografické sbírky the Warburg Institute, u mnohých nejsou vedeny adekvátní informace o původu a dataci, informace o rozměrech je téměř vždy vynechána.

Prostudovanou literaturu k tématu čerpám převážně z fondu the Warburg Institute v Londýně, Bibliothèque nationale de France (a z její numerické verze galica.fr) a Institut nationale d'histoire de l'art v Paříži. Pro citace z Bible používám nejnovější překlad z roku 2009, Bible 21. století.

1 ÚVOD

V této práci se zabývám problematikou ikonografie souboru padesáti rytin nejčastěji nazývaných Tarotové karty, řečené Mantegnovy (*The So-Called Tarocchi of Mantegna*). Karty existují ve dvou verzích – tzv. E-řada (*E-series*) a od ní odvozená S-řada (*S-series*). Přestože se nejedná o tarotové karty a ani nejsou dílem Andrey Mantegni, v současném umělecko-historickém diskurzu již zůstal tento název i přes nové poznatky na toto téma.

První systematické zpracování souboru karet je od Adama Bartsche,¹⁰ který neuvádí ve svém popisu žádnou přesnou dataci, jen je řadí mezi první italské grafiky vůbec. Další zpracování pochází od Williama Huguese Willshira,¹¹ ten pokládá za zdroj těchto karet primitivní hru *Naibi*. Jejich původ považuje za sporný, váhá mezi Benátkami a Florencií a datuje je do třetí čtvrtiny 15. století. V tomto datovém rozmezí se pohybuje celé pozdější uvažování, tedy soubor nemohl vzniknout před cca 1450 ani po cca 1475.

Velké formální zpracování udělal v roce 1938 Arthur M. Hind,¹² který nesouhlasí s jejich zařazením mezi tarotové karty, jelikož nenalézá podobnost s žádnými dosud známými podobami této hry. Dodává tedy, že je nutné tyto karty zkoumat z jiné perspektivy než jako taroty. Dále do detailu rozpracoval pozdější další užití motivů, které nalézáme v souboru. Poslední velké formální zpracování je od Gisèle Lambert,¹³ která víceméně navazuje na poznatky A. Hinda. Místo vzniku souboru karet Arthur Hind situuje do Ferrary a spojuje je s Palazzo Schifanoia, jak vyplynulo z výzkumu¹⁴ Aby M. Warburga. Stejně postupuje i Jay A. Levenson,¹⁵ který přináší obdobné poznatky jako G. Lambert.

O symbolický význam karetního souboru se začali historici umění zajímat až během 20. století. Dříve byly centrem zájmu historiků zabývajících se spíše znalectvím karet, nikoli jejich významem ve společnosti (Romain Merlin, Henri d'Allemagne William H. Willshire a další). Karty se staly součástí zájmu o antickou kulturu v renesanci u A. M. Warburga, na kterého navázal Erwin Panofsky s Fritzem Saxlem.¹⁶ Ti propracovali způsob přenosu antické

¹⁰ Adam BARTSCH: *Le Peintre graveur VIII*. Leipzig, 1866.

¹¹ William Hugues WILLSHIRE: *A Descriptive Catalogue of Playing Cards in the British Museum*. London, 1878.

¹² Arthur Mayger HIND: *Early Italian Engraving, a critical catalogue I*. London, 1938.

¹³ Gisèle LAMBERT: *Les Premiers gravures italiennes. Quattrocento début du cinquecento*. Paris, 1999.

¹⁴ Aby Moritz WARBURG: *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. London, 1999, 732-757.

¹⁵ Jay A. LEVENSON: *Master of the Tarocchi*. In: Jay A. LEVENSON/Konrad OBERHUBER/Jacquelyn L. SHEEHAN: *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*. Washington, 1973.

¹⁶ Erwin PANOFSKY/Fritz SAXL: *Classical Mythology in Medieval Art*. In: *Metropolitan Museum Studies* 4, 1933, 228 – 280.

mytologie do renesance během středověku. Jejich práci pak rozpracoval Jean Seznec¹⁷ (potažmo též i Edgar Wind¹⁸) a obohatil ji o další, prohloubenější studium. Jean Seznec situoval soubor karet s vyobrazením antických božstev do středověké encyklopedické tradice.¹⁹ Velké pojednání o symbolice jednotlivých karet napsala Gisèle Lambert - *Suite d'estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du gouvernement du monde au Quattrocento*.²⁰

Mantegnovy tarotové karty se staly také předmětem výstav, první, *Tarot, Jeu et Magie*, proběhla v Paříži v roce 1984 v Bibliothèque Nationale de France.²¹ Představila jednotlivé druhy souborů tarotových karet a nastínila jejich vývoj. Mantegnovy tarotové karty byly představeny s dalšími humanistickými soubory (Sola-Busca tarot či Tarot Catelina Geofroye), ovšem ani jeden z vystavovaných souborů v kategorii „*Tarot des humanistes*“ nemůže být adekvátní paralelou k Mantegnovým tarotovým kartám. Další výstava s názvem „*Tarocchi*“ und *Menschenwelt und Kosmos* následovala v roce 1989 v Kolíně n. Rýnem.²² Tzv. Mantegnovy tarotové karty byly vystaveny společně s jejich kopiemi od Albrechta Dürera. Výstava se snažila objasnit význam karetního souboru pro renesanční společnost. Poslední výstavní projekty proběhly v nedávné době. V roce 2013 byla vystavena Jabachova sbírka kreseb v Musée du Louvre v Paříži, jejíž součástí je též kopie karty *La Prudentia* od Albrechta Dürera.²³ Výstava však podala výpověď spíše o sbírce jako takové, než samostatně o jednotlivých dílech. Na přelomu roku 2013/2014 v rámci výstavy *Early Engravings from Italy and the Netherlands*, byl vystaven též i soubor karet, jelikož *Staatliche Kunstsammlungen Dresden* má ve svých sbírkách také S-řadu tarotových karet, řečených Mantegnových.²⁴ V rámci této výstavy byla přijata i možná blízká spojitost s rytinami Baccia Baldiniho. Širší problematikou her jako takových se v rámci středověkého umění zabývala výstava *Art du jeu, jeu dans l'art – de Babylone à l'Occident médiéval*²⁵ v pařížském Musée du Cluny, kde byly vystaveny tarotové karty Karla V., ovšem soubor Mantegnových tarotových karet nebyl součástí, přestože jsou také silně spojeny se středověkou tradicí.

¹⁷ Jean SEZNEC: *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance*. London, 1940.

¹⁸ Edgar WIND: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London, 1980.

¹⁹ SEZNEC, (pozn. 17), 121.

²⁰ Gisèle LAMBERT/François TROJANI: *Suite d'estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du gouvernement du monde au Quattrocento*. Paris, 1985.

²¹ Thierry DEPAULIS: *Tarot, jeu et magie* (kat. výst.). Paris, 1984.

²² Uwe WESTFELING: „*Tarocchi*“. *Menschenwelt und Kosmos*. Landenspelder, Dürer und die „*Tarock-Karten des Mantegna*“ (kat. výst.). Köln, 1988.

²³ Olivia SAVATIER-SJÖHOLM/Blaise DUEOS: *Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, collection nordique d'Everhard Jabach* (kat. výst.). Paris, 2013, 64.

²⁴ Gudula METZE (ed.): *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien* (kat. výst.). Dresden, 2013.

²⁵ Henri BOVET (ed.): *Art du jeu, jeu dans l'art. De Babylone à l'Occident médiéval* (kat. výst.). Paris, 2012.

2 AUTORSTVÍ A DATACE SOUBORU RYTIN

Mylné autorství Andrey Mantegni bylo nejspíše způsobeno vysokou kvalitou zpracování E-řady.²⁶ Andrea Mantegna byl jedním z průkopníků rytin, který stejně jako Antonio del Pollaiuolo s tímto novým médiem experimentoval.²⁷ Mylná atribuce byla přebírána různými historiky umění od Luigi Lanziho,²⁸ který jako první přisoudil autorství Mantegni.²⁹ Dále je třeba rozlišovat autorství jednotlivých „řad“. Mantegnovy tarotové karty existují ve dvou verzích, které se liší kvalitou výtvarného zpracování a částečně provedením některých figur. Za starší verzi, původní, ze které byla druhá odvozená, se pokládá tzv. E-řada (podle označení první řady písmenem E), její vznik bývá datován kolem 1465. Druhá verze, tzv. S-řada (podle označení první řady písmenem S místo písmene E), je odvozená od první. Byla s určitostí provedena jiným mistrem, její datace je udávána v rozmezí 1465 – 1475. S-řadu je dále možné charakterizovat zrcadlovým převrácením jednotlivých figur (na základě toho je možné se domnívat, že písmeno S vzniklo jako nesprávné zobrazení písmene E [I.1], také některá další písmena v inskripcích jsou zrcadlově obrácená).

Émile Galichon jako jeden z prvních historiků umění zcela odmítá autorství Mantegni a také možné autorství Masa Finiguery.³⁰ Také poukazuje na to, že karty nenesou žádnou podobnost s tarotovými kartami, jaké byly v dané době známy.³¹ Dále podotýká, že samotná spojitost s kartami je vágní, jelikož rytiny nejsou vytištěny na papíře dostatečně silném, aby odolaly zacházení hráčů.³² Sám se přiklání k názoru, že autorství karet náleží Bacciu Baldinimu,³³ pro analogické motivy nacházející se v jeho díle a podobný styl zpracování draperie.³⁴ Nakonec přichází s hypotézou dvojího autorství E-řady, jelikož karty Misero (E1), Zintilomo (E5), Imperator (E9), Papa (E10), Talia (D16), Clio (D19) Rhetorica (C23), Geometria (C24), Aritmetricha (C25), Musicha (C26), Poesia (C27), Astrologia (C28), Teologia (C30), Prudencia (B35), Luna (A41), Mercurio (A42), Venus (A43), Sol (A44),

²⁶ LAMBERT, (pozn. 13), 145.

²⁷ Jay A. LEVENSON: *Prints of the Renaissance. A Handbook of the Exhibition* (kat. výst.). Washington, 1973, nepag.

²⁸ Luigi LANZI: *Storia pittorica della Italia del Risorgimento delle belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo I*. Bassano, 1795 – 1796, 82.

²⁹ Giordano BERTI: *I cosiddetti Tarocchi del Mantegna*. In: Rodolfo SIGNORINI (ed.): *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica nel Quattrocento* (kat. výst.). Milano, 2006, 299.

³⁰ Émile GALICHON: *Recueil d'estampes du XV^e siècle: Improprement apelle Giuoco di Tarocchi*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 9, 1861, 143.

³¹ *Ibidem*, 143.

³² *Ibidem*, 143-144.

³³ Z tohoto důvodu je také možné narazit v literatuře na alternativní název karet tzv. Baldini tarot.

³⁴ GALICHON, (pozn. 30), 146.

Marte (A45), Jupiter (A46), Saturno (A47), Octava Spera (A48) a Primo mobile (A49) podle něj nemohly být provedeny stejným autorem jako zbylé karty, jelikož figury jsou špatně zapojeny v prostoru a často mají „zmrzačené“ nohy.³⁵ K Bacciu Baldinimu pak přidává i možnost autorství Sandra Botticelliho,³⁶ nicméně všechny tyto hypotézy jsou dnes opuštěny. Určité afinity k tvorbě Baccia Baldiniho jsou patrné po stylové stránce, částečně i námětové, ale jsou jinak zcela neprokazatelné. Navíc autor výtvarné podoby karet nebyl nejspíše autorem koncepce karet, proto paralela k Baldinimu po stránce námětové se stává neudržitelnou.

2.1 MISTR E-ŘADY

Mistrovi, který vytvořil první soubor karet, tzv. Mistr E-řady, je přisuzováno autorství ještě dalších dvou rytin. První je Orfeova smrt **[I.2]** a druhou je mapa Itálie ze souboru Ptolemaiových map. Levenson³⁷ jej spojuje také s rytinou Fontány lásky **[I.8bis]**, která silně odkazuje k ficinovské filosofii.³⁸ Všechny rytiny vykazují vysoký stupeň výtvarného zpracování a precizní provedení detailů. Provedení draperie vychází antických typů, bohaté řasení a lehký vánek v draperii je pro tohoto Mistra příznačný. Zpracování draperie ještě částečně odkazuje k internacionálnímu gotickému stylu, avšak zde draperie nezabírá tolik obrazové plochy jako je tomu právě u Madon, srov. Talia (D16) **[II.47]**. I po stránce ikonografické jednotlivé výjevy velmi často čerpají spíše ze středověké tradice a nepřicházejí s většími inovacemi.

Množina potenciálních děl Mistra E-řady se zmenšuje i tím, že jeho díla byla kopírována Albrechtem Dürerem. V jeho kopiích se vyskytují karty E-řady a nikoliv S-řady, dále kopíroval i Orfeovu smrt a je možné, že i Ptolemaiova mapa **[I.3 a I.4]**, je kopií mapy Mistra E-řady.

Mistra je možné s jistotou zařadit mezi raně renesanční mistry severoitalských gravur. Dlouhou dobu se vedla diskuze, do kterého místa původ rytin situovat. Arthur Hind řadí karty do florentských rytin, pro jejich technickou preciznost a elegantní obdélníkové šrafování v rámu, ale sám přiznává, že Florencie není městem původu. Dále naznačuje, že technika je *de facto* stejná jako u Benátských rytin, ale způsob, jakým jsou provedeny inskripce, byl

³⁵ GALICHON, (pozn. 30), 146-147.

³⁶ Ibidem, 147.

³⁷ LEVENSON, (pozn. 15), 100.

³⁸ Toto spojení je významné i pro další spojitost s Ficinem (viz kapitola 4.2.1 Marsilio Ficino).

běžný jak v Benátkách, tak ve Ferrare.³⁹ Pro oblast Benátek také přispívá výskyt karty benátského dóžete. Jay A. Levenson řadí soubor přímo do oblasti Ferrary a spojuje jej s freskami v Palazzo Schifanoia.⁴⁰ Gisèle Lambert zařazuje Mistra E-řady na ferrarský dvůr a připouští i možnost spolupráce s ateliérem. Spojení s Ferrarou je dnes převládající a to i díky pravděpodobnosti, že karty vznikly během koncilu v Mantově 1459 – 1460 (viz kapitola 3 Kompozice souboru rytin a její zdroje).

Soubor karet je srovnatelný s freskami v Palazzo Schifanoia. Draperiemi, expresivitou, tělesným pohybem a pojetím postav [II.13 a II.19], dokonce i krajinou v pozadí připomínají styl Francesca del Cossa, který vymaloval části fresky v Sala dei Mesi v Palazzo Schifanoia mezi 1467 – 1471.⁴¹ Přirovnání k freskám v Schifanoie se útržkovitě objevuje i u Aby M. Warburga⁴² a též v jeho projektu *Atlas Mnemosyné*, kde karty zaujímají místo vedle maleb A. Mantegni pro Isabellu d'Este (Castelo di San Giorgio) [I.5].

Luke Syson spojuje soubor (E-řadu) s tvorbou Cosme Tury, své tvrzení zdůvodňuje tím, že „obětují trojdimensionalitu ve prospěch lineárnosti“.⁴³ Nicméně uvádí i jiného autora, kterého již naznačil Arthur Hind, Girarda di Andrea da Vincenza, který, jak se zdá, postupem času více a více náležel do kruhu malířů-grafiků (Antonio del Pollaiuolo, Andrea Mantegna atd.) a naznačuje, že jeho autorství souboru (E-řady) je více než pravděpodobné. Problém je však s tím, že Girardo di Andrea da Vincenza není autorem fresek v Sala dei Mesi v Palazzo Schifanoia, se kterými jsou rytiny stylově spojeny. Mohl však být do projektu také zapojený?⁴⁴ Dále zmiňuje několik dalších umělců, kteří pracovali na freskách, ale jejich práce nejsou nijak blíže specifikovány. Sám uvádí i možnost, že rytiny neudělal jediný autor a že pouze sloužily jako grafická předloha pro provedení několika figur na freskách.⁴⁵ Tomuto pohledu nahrává fakt, že fresky a rytiny nejsou nijak koncepčně propojeny a formální užití jednotlivých figur není systematické a také, že jednotlivé figury nejsou nositelkami specifického významu, jsou užity jen jako tělesné typy.

³⁹ HIND, (pozn. 12), 224.

⁴⁰ LEVENSON, (pozn. 27), nepag.

⁴¹ LAMBERT/TROJANI, (pozn. 20), 15.

⁴² WARBURG, (pozn. 14), 577.

⁴³ Luke SYSON: Tura and the „Minor Arts“. School of Ferrara. In: Stephen J. CAMPBELL (ed.): *Cosme Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*. Milano, 2002, 57.

⁴⁴ *Ibidem*, 59–60.

⁴⁵ *Ibidem*, 61.

2.2 MISTR S-ŘADY

Mistrovi S-řady jsou mimo kopii celého souboru rytin také přičítána další díla. Nejvýraznějším z nich je Zvěstování [I.6]. Rytina svým zpracováním draperie poukazuje na méně zručného umělce, který měl snahu o realistické provedení, větší míru vcítění, avšak méně smyslu pro detailní zpracování. Mistr S-řady se nijak zásadně nepodílel na zpracování výrazu souboru jako celku. U S-řady se jedná o autorské kopie s dílčími inovacemi. Pokud tedy přikládáme částečné autorství významu i tomuto Mistru, je to však poslední autor, který zasahuje do celku jako takového.⁴⁶ Další změny ve významu karet (jejich vlastní ikonografie) nastávají až u Andrey Ghisi v souboru hry *Laberinto*.

Jak již bylo naznačeno, Mistr S-řady nedosahoval kvalit Mistra E-řady. Je pravděpodobné, že zpracoval kopie karet na zakázku pro nějakého humanistu, který si nemohl sám dovolit vlastnit originál (ale byl mu zapůjčen), či si kopie sám vytvořil pro své potřeby. Arthur Hind tyto rytiny situuje do Florencie,⁴⁷ což jen podporuje myšlenku učeného humanisty.⁴⁸ Ve Florencii byly karty známe v kroužku kolem Marsilia Ficina, je možné, že on sám soubor vlastnil či někdo jemu blízký. Vypovídá o tom i jeho možná inspirace kartami a hierarchickým uspořádáním celého souboru ve spise *De Amore* (viz kapitola 4.2.1 Marsilio Ficino).

Arthur Hind upozorňuje na nižší stupeň preciznosti zpracování, například při stínování nejsou stínovací čáry zastaveny přesně u linie kontury, ale částečně ji přetínají. Mistr S-řady přebírá soubor jako celek, jediné větší inovace, které se dopouští, je změna figury Krále (E8), kdy zaměnil klasický typ za středověký [II.23 a II.24]. Figury jsou adekvátně veliké k prostoru, do kterého jsou umístěny a i hlavy jsou v proporci s tělem, avšak ve výrazu tváří Mistr S-řady není tolik úspěšný ve vyjádření charakteru.⁴⁹ Mistr S-řady vytvářel přímé kopie z karet, což je patrné i na nápisech v kartách, kdy např. v kartě *Marechante* (E4) ponechává zrcadlově obrácené písmeno n.

Dále je zajímavé spojení karty *Aritmetika* (C25) vzhledem k dataci souboru. Narozdíl od E-řady tato figura v S-řadě má tabulku [II.74 a II.75], jejíž poslední řádek by mohl být

⁴⁶ Kopie provedené Johannem Landenspeldersem nezasahují do ikonografie jednotlivých rytin, jen do formálního zpracování (viz kapitola 4.1.3 Kopie).

⁴⁷ HIND, (pozn. 12), 224.

⁴⁸ Naopak proti tomu vypovídá logický význam písmen označující jednotlivé řady. Pokud by písmena měla svůj vlastní význam (o čemž jsem pevně přesvědčená), tak by se jednalo spíše o nepochopenou kopii, která nenáleží do kroužku vzdělaných humanistů, ale do oblasti sběratelství.

⁴⁹ HIND, (pozn. 12), 224.

čten jako letopočet 1485. Toto datum je pravděpodobné, ale znamenalo by to vynechat velmi roztaženou nulu - O uprostřed. Arthur Hind dále pochybuje i o dalších znacích v tabulce [I.7], které by mohly být čteny spíše jako matematické symboly než přesná datace.⁵⁰ Tuto myšlenku podporuje i pouhé porovnání čísel – čísla datace nesouhlasí s čísly, které v tabulce představují numerickou řadu 1-10. Číslice 1 v dataci zcela neodpovídá 1 v řadě, více se blíží symbolu α . Stejně tak číslice 8 neodpovídá 8 v numerické řadě, A. Hind ji klasifikuje spíše jako číslo 4, jak se psalo v době vzniku karty.⁵¹ Sám však nepřichází s jiným uspokojivým řešením. Dále je v tabulce problematická nula, resp. symbol O, který korunuje řadu 1-10, nebo je možné jej chápat jako otvor pro zavěšení prezentované tabulky. Tato druhá varianta je více pravděpodobná, jelikož se symbol nepodobá nule, která je použita v čísle 10, odpovídá symbolu O, který je v domnělém letopočtu. Při postupu obdobnou logikou je možné považovat onu spodní „nulu“ také za otvor. Gisèle Lambert přebírá dataci S-řady podle tabulky v kartě Aritmetika a dále neuvažuje nad její možnou re-interpretací.⁵² Stejně jako Arthur Hind klasifikuje S-řadu jako odvozenou od E-řady, a tedy pozdější, a také ji situuje do Florencie. G. Lambert přebírá charakteristiku stylu Mistra S-řady od A. Hinda a dále ji nerozšiřuje.⁵³

Názor, že S-řada předcházela E-řadě, byl zastáván Adamem Bartschem,⁵⁴ avšak v současné době je tento názor vyvrácen a poukazuje na to i možný výklad numerické tabulky,⁵⁵ ale hlavně způsob zpracování (zejména draperie a vlasů) a v neposlední řadě změny v kompozici jsou vysvětlitelnější jako odvozeniny S-řady od E-řady než opačně.

⁵⁰ HIND, (pozn. 12), 225.

⁵¹ Ibidem, 225.

⁵² LAMBERT/TROJANI, (pozn. 20), 17.

⁵³ Ibidem, 16.

⁵⁴ BARTSCH, (pozn. 10).

⁵⁵ Přestože se s největší pravděpodobností jedná o mylný výklad.

3 KOMPOZICE SOUBORU RYTIN A JEJÍ ZDROJE

Jediný podobný soubor karet, jako jsou tarotové karty, řečené Mantegnovy, je hra *Naibi*. První zmínky o této karetní hře v Evropě pochází z města Viterbo. Feliciano Busi napsal, že karty *Naibi* do města přišly z arabské kultury v roce 1379. Své jméno dostaly podle arabského *nabi*, tedy věštec, což poukazuje k jejich původnímu určení.⁵⁶ *Naibi* se často považují za zdroj kompozice Mantegnova tarotu díky společným rysům s nejjednodušším tarotem,⁵⁷ ze kterého se později rozvinul soubor tarotových karet ve formě hry, jak ji známe dnes. Je však *velmi* diskutabilní, zdali je vůbec možné hledat paralely u tarotových karet jako takových. Spojitosti s tarotem jsou jen vzdálené, avšak v současné literatuře ještě přetrvávají, jelikož starší literatura⁵⁸ (mnohem bohatší) tuto spojitost často považuje za fakt.⁵⁹

Naibi byly pravděpodobně jen formální inspirací. Autorem celé idey souboru byl nejspíše Mikuláš Kusánský s papežem Piem II. a kardinálem Bassarionem, kteří hru vymysleli během koncilu v Mantově (1459 – 1460).⁶⁰ Mikuláš Kusánský byl velmi ovlivněný novoplatonistickými myšlenkami a také jej fascinovalo Umění Raymonda Lulla, jehož kompletní dílo vlastnil ve své knihovně.⁶¹ Je tedy velmi pravděpodobné, že spojil Lullovy myšlenky s náboženskou hrou „*Hra o řádu světa*“. Během koncilu společně vytvořili jistý druh instruktivní hry, která vypovídá o světě. Jediný spis Mikuláše Kusánského zabývající se hrou, který se dochoval, je *De ludo globi*. Je to analogická hra o sférách/se sférami, která v určitých partiích odpovídá souboru tarotových karet, řečených Mantegnových.⁶² Tato hra obsahuje obraz Krista a Věčnosti, byla to bezpochyby zbožná hra, která je zmiňována ještě v Rosselliho inventáři.⁶³ S velkou nadsázkou je možné říci, že během koncilu v Mantově, se snažili vytvořit *hru o řádu světa* jako novou podobu *Biblia pauperum*, jenž měla řešit problematickou situaci v severní Itálii.⁶⁴ Obě mají za cíl poučit analfabety o komplikovaných kosmologických představách. Bohužel se nedochovaly, či zatím nejsou známé, přímé

⁵⁶ R. E. S. TAYLOR: *The History of Playing Cards*. London, 1865, 31–32.

⁵⁷ *Ibidem*, 126.

⁵⁸ Romain MERLIN: *Origine des cartes à jouer*. Paris, 1869, WILLSHIRE, (pozn. 11), TAYLOR, (pozn. 56).

⁵⁹ Josep Brunet y BELLET: *Joc de Naibis*. Barcelona, 1898.

⁶⁰ Heinrich BROCKHAUS: *Ein edles Geduldspiel: Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter. Die sog. Tarocks Mantegnas vom Jahre 1459 – 1460*. In: Leo S. OLSCHKI (ed.): *Miscelanea di Storia dell'Arte in onore di Igino Benvenuto Supino*. Firenze, 1933, 397-416.

⁶¹ Spojení Raymonda Lulla a systému tarotových karet můžeme poprvé nalézt ve velmi krátké zmínce Oswalda Witha, (Oswald WIRTH: *Tarot a středověká obraznost*. Praha, 2013, 27-28).

⁶² SEZNEC, (pozn. 17), 122-123.

⁶³ HIND, (pozn. 12), 222.

⁶⁴ *Ibidem*, 223.

spojitosti souboru rytin s koncilem, ani s filosofií Mikuláše Kusánského. Přesto je tato domněnka všeobecně přijímána.⁶⁵

3.1 ŘADY A KARTY

Tarotové karty, řečené Mantegnovy jsou rozloženy do pěti dekád v hierarchickém uspořádání, jež začíná nejnižší sférou a končí nejvyšší sférou vrcholící písmenem A:

E	D	C	B	A
<i>Společnost</i>	<i>Múzy a Apollon</i>	<i>Artes liberales</i>	<i>Ctnosti</i>	<i>Sféry</i>
1 Misero	11 Caliope	21 Gramatica	31 Iliaco	41 Luna
2 Fameio	12 Urania	22 Loica	32 Chronico	42 Mercuria
3 Artixan	13 Terpsicore	23 Retorica	33 Cosmico	43 Venus
4 Marechante	14 Erato	24 Geometria	34 Temperamencia	44 Sol
5 Zintilomo	15 Polimnia	25 Aritmetricha	35 Prudencia	45 Marte
6 Chavalier	16 Talia	26 Musicha	36 Forteza	46 Jupiter
7 Doxe	17 Melpomene	27 Poesia	37 Justicia	47 Saturno
8 Re	18 Euterpe	28 Philosophia	38 Charita	48 Octava Spera
9 Imperator	19 Clio	29 Astrologia	39 Speranza	49 Primo Mobile
10 Papa	20 Apollon	30 Teologia	40 Fede	50 Prima Causa

Karty jsou velmi jasně rozděleny a to písmeny po jednotlivých dekádách, ale také čísla v celém systému. Každá karta má své jedinečné číslo, písmeno náleží skupině. Hierarchie se projevuje jednak ve skupině (od nejmenšího čísla po nejvyšší), ale také v souboru: E jako nejnižší úroveň, A jako nejvyšší (implicitně je také hierarchie v celém komplexu čísel 1-50).

Systém karet je možné chápat dvojím způsobem – jednak staticky jako hierarchii, která má svůj počátek v nejnižším stupni a konec v nejvyšším. Tato struktura v malém reprodukuje makrokosmos na nejnižší úrovni mikrokosmu. Druhým způsobem můžeme vykládat systém cyklicky, tedy jako kruh, kdy za A50 přirozeně následuje E1. Tento výklad podporuje četné opakování kruhů/sfér v kartách. I spojitost s Mikulášem Kusánským, který kruh chápe jako nesmrtelnost, něco trvanlivého a neporušitelného.⁶⁶ Představa systému jakožto kruhu přináší do systému jistou dynamiku a posouvá jej o něco dále od středověkého pojetí světa jako hierarchie, která má své vyvrcholení u Boha.

⁶⁵ HIND, (pozn. 12), 222.

⁶⁶ Nicolaus de CUSA: De ludo globi. Minneapolis, 2000, 1189.

Ke kruhové či centrální představě systému karet přispívá pojetí člověka jako centra universa. Zemská sféra tvořená čtyřmi elementy (které jen prohlubují teorii sfér do nižších vrstev) je nejnižší sféra, která je obklopována vyššími sférami. Toto pojetí je podporováno i v renesanci velmi rozšířenou astrologií, která pracuje s jednotlivcem jako středem celého systému, ke kterému se vztahuje celkové uspořádání nebes v okamžiku jeho narození. Podobný systém, jako je astrologický systém „domů“, používá Raymond Lulle ve svých figurách. Dynamické postavení karet by pak velmi vzdáleně připomínalo rozložení zodiaku, ve smyslu individua-čtenáře, jako centra celého systému.

Dále, když se blíže zaměříme na jednotlivé řady, lze v nich spatřovat různé proporce čísla 10. Řada E je v proporci 5+5, tj. 5 poddaných a 5 šlechticů. Řada D je v proporci 9+1, devět Múz a Apollon, řada C a řada B jsou rozloženy na 7+3, svobodná umění + filosofie, poesie a teologie, u B-řady je to 7 ctností a 3 principy. Poslední řada A je rozložena na 8+2, osm je nebeských sfér a dvě jsou prvotní příčiny (*Prima causa, Primo mobile*). Dle tohoto čtení se nevyskytuje 6+4, což by doplňovalo poslední možnost rozkladu čísla deset. V platónské teologii Marcilia Ficina jsou tyto číselné vztahy proporcemi Světové duše (*L'Âme du monde*). Jednotlivé úrovně korespondují s pěti stupni bytí.⁶⁷

V současné době existují dvě hlavní teorie o významu pojmenování jednotlivých skupin, tedy o významech jednotlivých písmen E, D, C, B, A. První teorie je od Heinricha Brockhause,⁶⁸ jenž vykládá jednotlivá písmena jako počátek slov *Ariae, Beatitudines, Cognitiones, Delectationes, Egentes (Subtus)*. Jeho výklad je založený na myšlenkách sv. Tomáše Akvinského. Jeho „hra“ odpovídá *scala paradisi*, Gen. 28, 12 – 15: „Ve snu pak spatřil žebřík sahající od země až k nebi a hle, vystupovali a sestupovali po něm boží andělé. V tom nad ním stanul Hospodin a řekl: „Já jsem Hospodin, Bůh tvého otce, Abrahama a Bůh Izákův. Zemi, na níž ležíš, dám tobě a tvému semeni. Tvého semene bude jako prachu země a rozmůžeš se i na západ i na východ, na sever i na jih. Nadto v tobě a v tvém semeni dojdou požehnání všechny rodiny Země. Hle, já jsem s tebou! Budu tě chránit kamkoli půjdeš, a znovu tě přivedu do této země. Neopustím tě, dokud nevykonám, co jsem ti řekl.““

Další starší výklad je od P. Zaniho (1802) a je více spjat s kartami jako takovými a představou karetní hry. Jednotlivá písmena by měla odpovídat výrazům *Atutti, Bastoni, Coppe, Denari a Espadone (Spadone)*, tedy vše (myšleno ve významu velké arkány v klasických tarotových kartách), *hole, poháry, mince, meče*. Jedná se téměř o klasické

⁶⁷ André CHASTEL: *Marsile Ficin et l'art*. Genève, 1996, 110.

⁶⁸ BROCKHAUS, (pozn. 60), 397–416.

rozložení tarotových karet tak, jak je známe dnes. Tato teorie je jednoduše vyvratitelná, jelikož podobnost s karetní hrou je velmi vzdálená – pokud bychom přijali tuto možnost, jednotlivé karty nedávají v tomto rámci žádný smysl. Každá „barva“ v ustáleném systému tarotových karet má ve své řadě 14 karet (14 x 4, tj. 56 karet malé arkány) a 22 karet velké arkány (triumfů). Jedná o systém 78 karet, tedy naprosto odlišný od tarotových karet, řečených Mantegnových.

Hierarchická koncepce karet odpovídá středověkému modelu sv. Tomáše Akvinského. Jde o rozvržení jednotlivých stupňů bytí tak, jak je přebírá i Marsilio Ficino. Podle Brockhause jednotlivé dekády odpovídají jednotlivým stupňům bytí. Émile Galichon vyslovil další hypotézu,⁶⁹ která se opírá o Dantovu *Božskou komedii*. Nejen že jiným způsobem interpretoval soubor, ale také na tomto základě přisoudil možné autorství Bacciu Baldinimu. Jeho hypotéza však byla Brockhausem vyvrácena, resp. ji reinterpretoval a pozdější výzkumy jsou k ní rezervované.

Galichon vychází z autorství Baccia Baldiniho ilustrací Dantovy *Božské komedie* [I.8]. Z tohoto důvodu usuzuje, že se jedná o Baldiniho invenci postavenou na základě jednotlivých stupňů, jak jsou popsány v knize [I.9]. Jeho výklad se ostře vymezuje vysvětlení jednotlivých označení dekád písmeny, pod kterými by se měla skrývat slova. Argumentuje tím, že karty by pak nefungovaly v dalších jazycích. Také tomu přispívá fakt, že snaha karty kvalifikovat jako tarotové je marná, protože vykazují jen lapidární podobnost. Z tohoto důvodu je nesmyslné hledat názvy jednotlivých „barev“ za písmeny. Však ani on nevysvětluje, proč tam písmena vůbec jsou – tedy znovu se vrací otázka. Výklad karet na základě Dantovy *Božské komedie* je omezený a pouhá Dantova encyklopedičnost není vyčerpávajícím výkladem. Dante Alighieri uvažuje o stupních sfér, celá *Božská komedie* je postavena na představě sfér a procházení jimi. Jedná se však o širší fenomén sfér jako takových, tím si je příbuzná s Mantegnovým tarotem. Ovšem v jednotlivých stupních a celkovém významu vycházející z podstaty jednotlivých rytin se Alighieri svou koncepcí rytinám velmi vzdaluje. Příbuznost A-řady a *Božské komedie* je dána především tím, že obě díla čerpají ze stejného zdroje, čímž je Macrobiův *Komentář*.

Brockhausova teorie o něco lépe vysvětluje celou problematiku, přestože vysvětluje smysl celku jako takového, nevysvětluje širší souvislosti. Myslím, že je třeba jeho teorii rozšířit ještě o jeden článek – o kombinační techniku Raymonda Lulla. Celý komplex rytin v tomto kontextu dostane mnohem ucelenější smysl, tedy nejen jako vizuální znázornění teologických myšlenek, ale i jako potenciál pro pochopení mnoha kombinací reality.

⁶⁹ GALICHON, (pozn. 30), 143–147.

Jednotlivé názvy dekád se stávají elementy, které zapadají do Lullova systému kombinatoriky (viz kapitola 3.2.3 Lulle a systém tarotových karet, řečených Mantegnových).

3.1.1 Řada E (S)

Tato řada představuje nejnižší úroveň, jedná se o náš materiální svět, ve kterém žijeme a zastáváme v něm mnoho rolí. V této řadě je představena lidská (křesťanská) společnost – nejnižší postavení zastává Žebrák (E1), a naopak nejvyšší Papež (E10). Papež i Žebrák svým způsobem mají přístup k duchovním vrstvám, proto je žebřák nejnižším stupněm, kterému je však umožněno cyklicky navazovat na konec/vyvrcholení systému kartou Prima causa (A50). Karty Žebrák (E1), Rytíř (E6), Páže (E5), Král (E8), Císař (E9) a Papež (E10) se vyskytují i v „tradičním“ tarotu (např. *Tarot de Marseille*), a to i v podobném vyobrazení [II.3 a II.10].

Úroveň E v souboru karet nejvíce čerpá z dobové žité reality. A to hlavně postava dóžete, která přiměla mnoho badatelů k situování celého souboru karet do prostředí Benátek (např. Kristeller). Hind předpokládá, že kdekoli jinde, by byl dóže považovaný za markýze a jeho umístění by nebylo tak blízké králi.⁷⁰ Navíc, se karta Doxe (dóže) velmi podobá skutečné soše od Antonia Rizzo na hrobce benátského dóžete [II.22].

3.1.2 Řada D

Tato řada představuje devět Múz a Apollóna. Múzy byly podle legendy dcerami Dia a Mnemosyné. Jsou spojovány s Apollónem, bohem hudby a poezie, kterému dělaly sbor. Až postupem času získávaly své atributy. V souboru karet jsou přesně specifikovány jen tři: Clio (D19) jako Múza astronomie, Erato (D14) jako Múza tance a Euterpe (D18), patronka hry na píšťaly. Podle Martiana Capelly má každá Múza u sebe sféru s jednou planetou.⁷¹ V rytinách je sféra abstraktně znázorněna kruhem s bílou (prázdnou) výplní. Analogicky se sféra vyskytuje u geniů (B31, B32, B33), kteří náleží do nebeské sféry, ale mají pozemskou působnost a jejich sféry jsou konkrétně vyplněny. Brockhaus navrhl alternativní výklad „sfér“, podle něj jsou to komponenty pro hru – aby bylo možné stanovit nějaká pravidla, neznámo jaká.⁷² Ovšem tato hypotéza je v porovnání s výkladem v kontextu Capellových myšlenek pochybná.

⁷⁰ HIND, (pozn. 12), 228.

⁷¹ LEVENSON, (pozn. 27), 100.

⁷² Ibidem, 82.

Jak ukazuje ve své studii P. Boyancé⁷³ Múzy zastaly místo Sirén. Sirény byly podle mýtů zvířecí inkarnace duše. Jsou to mořští démoni, a jelikož náleží k oceánu, jsou spojovány s *tetraktysem*, matematickou formulí harmonie (bylo jen přirozené spojovat hudební božstva s mořem, jelikož moře samo vydává zvuk). Sirény byly později nahrazeny Múzami.⁷⁴ V antice byly Múzy spojovány s celým kultem duše. Věřilo se, že po smrti duše přechází a splývá s mořem duší. Tomuto moři přináležel přirozeně nějaký zvuk.⁷⁵ „Moře“ nabylo v pozdějších představách formu sfér, duše prochází sférami, aby se dostala k Bohu.⁷⁶ Múzy jsou prostřednice zvuku moře duší (sfér) na náš pozemský svět a nahrazují místo původních Sirén, které byly v moři (jak o tom píše Platón v *Republice*). Múzy se stávají svým postavením prostřednicemi mezi naším aktuálním světem a světem sfér.⁷⁷

Už u Macrobia v *Komentáři* k Cierovu *Somnium Scipionis* z přelomu 4. a 5. století se setkáváme s korespondencemi jednotlivých Múz a sfér: Luna – Clio, Mercurio – Calliope, Venus – Terpsicore, Sol – Melpomene, Marte – Erato, Jupiter – Euterpe, Saturn – Polimnia, Sfera octava – Urania, Apollon – Talia, Aglaia, Eufrosine.⁷⁸ Další srovnání nalézáme u humanisty Coluccia Salutatiho (1331 – 1406) v poetickém dopise Bartolomeu del Regno, který spojuje Múzy se sedmi svobodnými uměními: Calliope – Musica, Polimnia – Matematica, Erato – Geometria, Euterpe – Astrologia, Talia – Intelletto, Clio – Grammatica, Melpomene – Logica, Urania – Retorica a Terpsicore – Filosofia.⁷⁹ Ani jeden ze systémů však v přesném smyslu neodpovídá rozložení karet, pokud uvažujeme o přímých korespondencích v rámci statického systému (ve smyslu dynamického systému na základě figur Raymonda Lulla se tyto korespondence stávají pravděpodobnější, viz níže). Je zde však nápadná snaha o propojování jednotlivých systémů.

Spojitosť jednotlivých sfér a Múz je také předznamenána v samotném Cicerově spise *Somnium Scipionis*, který je částí jeho *Republiky*, a to v 9. – 29. odstavci VI. knihy. Cicerovi se ve snu zjevuje jeho děd Scipio Africanus a jeho otec Paulus. Předpovídají mu jeho budoucí

⁷³ Pierre BOYANCÉ: Muses et l'harmonie. In: Félix GRAT (ed.): *Mélangées dédiés à la mémoire de Félix Grat*. Paris, 1946, 3–16.

⁷⁴ *Ibidem*, 3–4.

⁷⁵ *Ibidem*, 4.

⁷⁶ Tento koncept nalezneme u Macrobia i Dante Alighieriho.

⁷⁷ Múzy jako prostřednice harmonie sfér/hudby sfér má svůj silný původ u pythagorejských Sirén spojovaných s *tetraktisem*. Pro pythagorejce bylo dokonalé číslo deset, které spojovali také s hudebními proporcermi. S ohledem na symboliku Múz a jejich postavení v celém souboru karet a rozložení systému jednotlivých úrovní do dekád jakožto čísla jednoty, je *velmi* pravděpodobné, že celý soubor tarotových karet, řečených Mantegnových měl svou hudební paralelu. K tomu také nabádají jednotlivé proporce řad, ovšem ty neodpovídají dosud žádnému harmonickému systému. Zůstávám tedy jen u nepotvrzené hypotézy.

⁷⁸ BERTI, (pozn. 29), 305.

⁷⁹ *Ibidem*, 305.

zásluhy, ale také jej provádí universem. Macrobius napsal *Komentář* jako volné pokračování *Saturnalií*.⁸⁰ Macrobiovo nejpodstatnější sdělení spisu můžeme shrnout asi takto: „Kosmos o devíti sférách⁸¹ je prostorem pro posmrtný život duše, kvalita tohoto posmrtného života přímo závisí na předchozím pozemském jednání člověka, pozemské jednání se může ubírat buď cestou vnější aktivity ve prospěch obecnosti, nebo cestou skrytého studia božských věcí.“⁸²

Podle Cicera je Země umístěná ve středu planetárního systému a právě na Zemi byla duši dána materiální forma. Ovlivněna je tím, v kterou dobu na Zemi vstoupila, tedy v jaké konstelaci bylo nebe v době vstupu na Zemi. Poukazuje na to, že všechno od Měsíce nahoru je věčné. Ve chvíli, kdy popsal systém universa, tak se zaměřuje na další aspekt - na *Harmonia caelestis*.⁸³ Hudbu sfér popisuje tak, že tóny postupují od nejnižšího (Měsíční sféra) po nejvyšší (*Sfera Octava*⁸⁴). Dále je podstatné, že universum je neustále v pohybu jelikož Bůh udal prvotní pohyb, který od té doby věčně trvá. Sféry jsou samy o sobě v pohybu, když jim byl dán prvotní impuls, *Primo mobile*, nepotřebují nic, co by je udržovalo pohyblivé a staly se tak samy původem dalších věcí, které se pohybují. Bůh, *Prima causa*, je v pozici prvotní příčiny, která je sama bez příčiny, ale zároveň je příčinou všech ostatních věcí.⁸⁵

Macrobius ve svém *Komentáři* postupuje přísně chronologicky podle samotného Cicerova textu. Poměrně hluboce se zabývá problematikou nebeského původu duše, jež odvozuje od Cicerova vyjádření „*harum rectores et servatores hinc profecti huc reuertuntur*“, tedy že duše pochází z nebes, kam se zase po smrti navrácí.⁸⁶ Znovu se tu objevuje myšlenka procházení skrze jednotlivé sféry. Ovšem tuto cestu může duše vykonat, až když se osvobodí od své tělesné schránky.⁸⁷ Macrobius se také pozastavuje nad

⁸⁰ Martin C. PUTNA: Svět posledních římských pohanů. In: MACROBIUS: Saturnálie. Praha, 2002, 60.

⁸¹ Víze sfér je také velmi promyšlená u Aristotela ve spise *O nebi*, říká, že každá sféra obsahuje jedno těleso a vyděluje také sféru hvězd. Jasně říká, že středem vesmíru je Země a kolem ní jsou další nebeské sféry. Povaha jeho spisu je spíše astronomická či fyzikální. Neuvažuje v tomto smyslu příliš od vztahu duše a universa. Popisuje také jednotlivé pohyby, které tělesa vykonávají, resp. díky třem druhům nebeských pohybů dokazuje existenci sfér. (ARISTOTELÉS: *O nebi. O vzniku a zániku*. Bratislava, 1985.)

⁸² PUTNA, (pozn. 80), 61–62.

⁸³ Pokud opravdu rytiny náleží do tradice uvažování o sférách, je to jen další argument pro hledání hudebních analogií či hudebního doprovodu (viz komentář 77 k *tetraktisu* na s. 24).

⁸⁴ Sfera octava je hvězdná sféra.

⁸⁵ „Nam principium exinctum nec ipsum ab alio renascetur nec ex se aliud creabit, siquidem necesse est a principio oriri omnia.“ (CICERO 2014, *Somnium scipionis*. In: Whiter Trash Scriptorium, <http://www.ipa.net/~magreyn/somnium.htm>, vyhledáno 28/02/2014.)

⁸⁶ MACROBIUS: *Commentaire du Songe de Scipion I*. Paris, 2001, 54.

⁸⁷ *Ibidem*, 55.

uspořádáním jednotlivých sfér a poukazuje na rozdíl Cicerova systému od Platónova. Platón umisťuje sféru Slunce jako druhou, pro Cicera je Slunce ve čtvrté sféře.⁸⁸

Macrobius považuje Múzy za prostřednice mezi člověkem a makrokosmem. Tato myšlenka se znovu objevuje v raném spise Marsilia Ficina *De divino furore* (1457), zdroj této myšlenky nalezneme u mytických Sirén. Ficinovy myšlenky o božské duši, resp. o vztahu člověka k universu odpovídají kompozici karet. Zásadní úlohu zde hraje sedm Múz a Apollón. Díky nim člověk může dojít ke splynutí s universem a to jednak pomocí hudby, anebo pomocí hudby a poezie (ovšem hudby takové, která kopíruje hlubší zákonitosti universa). Člověk ze své přirozenosti napodobuje makrokosmos a reprodukuje jej v malém.

Role Múz je zásadní, fungují jako prostřednice, aby bylo možné recipovat harmonii universa v malém. Tuto myšlenku můžeme později nalézt u Gafuria, který sestavil systém korespondencí jednotlivých Múz s planetami. Nad celým systémem supervenuje Apollón, jehož polaritou jsou čtyři elementy [I.11]. Ovšem Gafurius používá úplně odlišný systém než je systém karet (nejspíše je to dáno jinou dobou vzniku), spojitost s celým souborem karet je jen volná. O neustálenosti korespondencí vypovídá také fakt, že Marsilio Ficino nemluví o žádných konkrétních vztazích. Jednotlivé verze korespondencí jsou velmi odlišné, avšak zásadní postavení této řady napovídá na velký význam v obou pojetích systému jak statického, tak dynamického.

Tarotové karty, řečené Mantegnovy čerpají silně z Macrobiových myšlenek. Jsou umístěny v systému nad sféru lidské společnosti, jako prostřednice mezi materiálním bytím a vyššími stupni. Nad materiální, lidskou sférou, jsou i vědomosti, z čehož vyplývá, že znalosti nejsou přístupné ihned, ale až prostřednictvím Múz. Znalosti či disciplíny vědění jsou vnímány jako umění (*artes liberales*) a Múzy tato umění prostředkují lidem.

3.1.3 Řada C

Nad úrovní Múz s Apollónem je úroveň sedmi svobodných umění s poezií, filosofií a teologií. Středověká tradice pro zobrazování *Septem artes liberales* čerpá z knihy Martiana Capelly *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* z 5. století. Capella pomocí alegorie popisuje, jak sedm svobodných umění přišlo na svatbu Merkurovi a jeho nevěstě. Capellu následovala celá řada dalších (sv. Augustin, Cassiodus, Boëthius, Isidor ze Sevilly a další).

⁸⁸ MACROBIUS, (pozn. 86), 103.

Martianus Capella alegoricky popisuje příchod jednotlivých hostů na svatbu Filologie a Merkura. První přicházejí Múzy, jež jsou doprovázeny hudbou: „Za dveřmi, začala znít sladká hudba se zvláštním kouzlem, je to sbor zpívajících Múz s velmi dobře secvičenou harmonií k počtě svatebního obřadu. (...) Tak celý sbor s melodickými hlasy a sladkou harmonií předstihl krásu veškeré instrumentální hudby a následující slova byla vnořena do not svaté písně: „Vystoupej do chrámu nebes, dívko, zasluhující toto manželství, tvůj nynější otec, Jupiter, tě žádá vystoupat k velebným hvězdám.“⁸⁹ V nebeských sférách se Filologie setkává nejprve s ctnostmi, poté planetárními božstvy a nakonec přichází sedm svobodných umění.

Capella popsal *sedm* klasických umění, tj. *trivium* (gramatika, rétorika a dialektika) a *quadrivium* (geometrie, aritmetika, astronomie a hudba (harmonie)). Systém byl důležitý pro středověkou výuku a její systematizaci.⁹⁰ Trivium sloužilo jako příprava pro vyšší stupeň, tedy quadrivium. V renesanci k tomuto plánu byly přidány další tři umění a celé uspořádání tím bylo trochu rozvolněno. Zásadní postavení má v této dekádě Aritmetika (C25), která je uprostřed dekády a celého systému karet.

Atributy jednotlivých umění odpovídají Capellově popisu – Gramatika [II.62] je zobrazena s pilníkem k broušení jazyka a odstraňování gramatických chyb a nádobou s medicínou k „lčení“ chyb v dětské výslovnosti.⁹¹ Karta Logiky [II.65] odpovídá Capellově Dialektice, v ruce má hada zakrytého závojem. V druhé ruce by podle Capelly měla mít desku z vosku s květinovým vzorem⁹² – má tím naznačovat dvojí polohu Dialektiky tu, která může svým „jedem“ zranit či naopak léčit.

Rétoriku [II.68] popisuje Capella jako ženu s helmou a se zbraní v ruce, kterou se brání před nepřáteli.⁹³ Symbolizuje tím funkci rétoriky, jak ji popisuje Aristoteles: „Rétorika je příbuzná dialektice. Obě se totiž zabývají tím, co je společným předmětem poznávání každého z nás, nepatří však do žádné ze známých věd. Proto se jí lidé více nebo méně

⁸⁹ „Before the door, sweet music with manifold charms was raised, the chorus of assembled Muses singing in well-trained harmony to honor the marriage ceremony. (...) Then the entire chorus with melodious voices and sweet harmony outstripped the beauty of all the instrumental music, and the following words were poured forth in notes of sacred song: „Ascend into the temples of heaven, maiden, deserving of such a marriage; your father-in-law Jupiter asks you to rise to the lofty stars.““ (William Harris STAHL (ed.): *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts* 2. New York, 1977, 40.)

⁹⁰ A funguje jako základní rozvržení učení dodnes. Od méně komplikovaných jazykových operací po abstraktní matematické.

⁹¹ LEVENSON, (pozn. 27), 115, srov. Rudolf WITTKOWER: „Grammatics“: From Martianus Capella to Hogarth. In: *Journal of the Warburg Institute and Courtauld Institutes* 1, 1938, 83.

⁹² STAHL, (pozn. 89), 107.

⁹³ *Ibidem*, 156.

zabývají, neb jim záleží na tom, aby do jisté míry přispívali ke správnému poznání, a také proto, aby se dovedli hájit, případně někoho žalovat.“⁹⁴

Geometrie [II.71] se vznáší nad krajinou v prostoru. Ve vzduchu rýsuje tři obrazce – kruh, trojúhelník a čtverec. „Předmět, který tato žena drží v rukou, je abaková deska,⁹⁵ pomůcka pro rýsování; jednak přímých linií, také však křivek kruhů a úhlů trojúhelníků. Tato deska může reprezentovat všechny obvody a všechny kruhy universa, tvary těles a všechny hloubky země, může reprezentovat cokoli, co nelze vyjádřit slovy.“⁹⁶ V rytině personifikace Geometrie používá jako abakovou tabulku celé nebe, resp. celý svět. V rytině je tím naznačeno, že svět jako takový nelze popsat slovy, jelikož je ze své podstaty geometrický, tudíž náleží do matematiky. Pro renesančního člověka byly základní vztahy ve světě a vůbec podstata bytí záležitostí čísel.

Aritmetika [II.74] je přechodem mezi jazykovými dovednostmi k matematickým. Umožňovala cestu jednak k vyššímu společenskému postavení (jako dovednost obchodníků apod., povolání s vyššími mentálními nároky), ale také otevírala cestu k abstraktní matematice a tedy i poznání Boha. Věřilo se, že je třeba matematických dovedností, aby bylo možné nahlédnout pravou podstatu Boha⁹⁷ (viz kapitola 3.2 Raymond Lulle).

Karta Aritmetika je dělícím článkem mezi pozemskou sférou (E1 – C25) a duchovní sférou (C25 – A50). Z pohledu renesančního čtenáře karet je vyhrazena právě jedna cesta (tedy když uvažujeme o statickém hierarchickém čtení systému) pro poznání Boha. Je to ta cesta, která je naznačena kartami. Aritmetika je zajímavá tím, že v S-řadě [II.75] má její personifikace v rukou destičku s čísly, která byla mylným vodítkem pro dataci (viz kapitola 2 Autorství a datace souboru rytin). Zobrazení Aritmetiky s destičkou s čísly je běžné již od středověku [II.76]. Destička znázorňovala v různých variacích určité číselné vztahy či číselné řady. V kartě Aritmetika v S-řadě se nejspíše jedná spíše o určitý číselný vztah než o dataci. Hypotéza o numerické formuli v posledním řádku destičky je také podpořena tím, že Mistr E-řady Aritmetiku zobrazil s gestem počítání drobných předmětů [II.74], jedná se o dvojí vyjádření stejné myšlenky.

⁹⁴ ARISTOTELES: Poetika, rétorika, politika. Bratislava, 1980, 51.

⁹⁵ Abaková deska je deska pokrytá pískem či prachem, kterou v antice používali matematici pro kreslení diagramů. (William SMITH: Dictionary of Greek and Roman Antiquities. London, 1875, 1.)

⁹⁶ „That object which the woman brought in is called an abacus board, a device designed for delineating figures; upon it the straightness of lines, the curves of circles, and the angles of triangles are drawn. This board can represent the entire circumference and the circles of the universe, the shapes of the elements, and the very depths of the earth; you will see there represented anything you could not explain in words.“ (STAHL 1977, 218.)

⁹⁷ Richard JOHNSON: The Allegory and the Trivium. In: William Harris STAHL (ed.): Martianus Capella and the Seven Liberal Arts 2. New York, 1977, 91–92.

Hudba [II.77] je znázorněna jako pozemská instrumentální hudba. Hudba jako taková, hudba sfér, je obsažena v celém systému karet. Musicha (C26) reprezentuje hudbu universa v reálném světě. Kolem sebe má rozložené instrumentální nástroje a sedíc na labuti⁹⁸ hraje na flétnu. Je to hudba, kterou Marsilio Ficino popisuje jako „vulgární“ obyčejnou hudbu: „Někteří imitují hudbu sfér harmonií hlasu a zvuků různých instrumentů, ty však nazýváme povrchními a nekultivovanými hudebníky. Ale někteří, jež imitují božskou a nebeskou harmonii i s hlubším a zdravějším soudem, poskytují smysl vnitřní příčiny a vědomosti do verše, poměrů a čísel. Jsou to ti inspirovaní božskou duší, kteří dávají plným hlasem vzniknout nejslavnostnější a nejslavnější píseň. Platón nazývá tuto slavnostní hudbu a poezii nejlepší imitací nebeské harmonie.“⁹⁹

Astronomie (Astrologie [II.86]) byla tradičně součástí *quadrivia* a společně s hudbou (harmonii) tvořila dvě nejvyšší umění – číslo v prostoru (astrologie) a číslo v proporci (hudba/harmonie). Capella považuje Astronomii za původce všech nebeských bohů.¹⁰⁰ Astrologie je však její nevlastní sestra, která má větší vliv na život lidí, jejichž život určuje polohou hvězd. Proto má v rukou hůlku a knihu, kde je osud každého zapsán, hůlkou jej pak ukazuje v postavení hvězd na nebesích. Její křídla naznačují, že přestože patří do vyšších sfér, přesto se může pohybovat i v nižších, tj. působí napříč nimi.

Sedm svobodných umění bylo později rozšířeno o další tři alegorie – Poesii [II.80], Filosofii [II.83] a Teologii [II.89]. Poesie je zařazena hned za Hudbu, vyměnila si místo, které tradičně patří Astronomii zde Astrologii. Svým postavením poukazuje na blízkost k Hudbě, i jejich zobrazení je podobné - jsou to dvě sedící ženy, které hrají na flétnu. Flétna zde symbolizuje dar jazyka, který je společný pro obě umění.¹⁰¹ Robert Klein¹⁰² upozorňuje na to, že Pico della Mirandola měl kartu Poesie ve své knihovně. Což vede k zajímavé souvislosti s florentskou Platónskou akademií a také možnosti spojit soubor karet s myšlenkami Marsilia Ficina, pro něž mohly být jedním z inspiračních zdrojů. Klein spojuje

⁹⁸ Labuť před tím než umře, líbezně zpívá.

⁹⁹ „Est autem hec apud homines imitatio duplex: alii nanque vocum numeris variumque sonis instrumentorum celestem musicam imitatur, quos certes leves ac pene vulgares musicos appellamus; non nulli vero graviori quodam firmiorique iudicio divinam ac celestem harmoniam imitantes intime rationis sensum notionesque in versuum pedes ac numeros digerunt. Hi vero sunt qui divino afflato spiritu gravissima quaedam ac preclarissima carmina ore, ut aiunt, rotundo prorsus effundunt. Hanc Plato graviozem musicam poesimque nominat efficacissimam harmonie celestis imitaticem.“ (Marsilio FICINO: Lettere. Firenze, 1990, 25.)

¹⁰⁰ STAHL, (pozn. 89), 314.

¹⁰¹ LEVENSON, (pozn. 15), 120.

¹⁰² Robert KLEIN: La Bibliothèque de la Mirandole et Le Concert de Champêtre de Giorgione. In: La Forme et l'intelligible. Paris, 1983, 193–203.

rytinu Poesie s Tizianovým obrazem *Concert de Champêtre* a považuje ji za předlohu pro sedící ženský akt.¹⁰³

Tizianův obraz byl patrně zdrojem i kompozice *Déjeuner sur l'herbe* Édouarda Maneta. Aby Warburg Manetovu kompozici spojuje s reliéfem Paridova soudu z římského sarkofágu z 2. - 3. století, jež je dnes součástí vily Medici v Římě. Součástí kompozice tvoří dvojice mužů a nahé ženy ve stejných polohách, jako je tomu u Manetova díla. Tento výjev byl kopírován Rafaelem a kopii Rafaelova díla vytvořil Marcantonio Raimondi, čímž se výjev „uchoval“ pro další výtvarná zpracování.¹⁰⁴ Rytina Poesie se stala součástí procesu, jenž Aby Warburg pojmenoval *formule patosu*, participuje tak velmi silně na našem současném estetickém vnímání.

Filosofie je reprezentovaná jako bohyně Minerva s kopím a štítem. Minerva byla tradičně považována za bohyni moudrosti, s postupem času splynula s personifikací Filosofie.¹⁰⁵ Za Filosofii v souboru následuje Astrologie a Teologie, společně tvoří triádu umění, s jejichž pomocí je možné nahlédnout zákonitosti universa. Teologie má dvě tváře - mladou, která pozoruje nebe, a starou, která hledí k zemi – společně symbolizují její věčnou povahu. Pod sebou má umístěnou celou hvězdnou sféru, která je jejím atributem. Teologie je uměním studia věcí nebeských, přebírá na sebe funkci Astronomie, proto pro samu Astronomii není v souboru místo a je nahrazena Astrologií.

Na konci 14. století se setkáváme s korespondencemi v rukopise *Novella super quinque libros decretalium* od Nicola da Bologna, který v jedné miniatuře srovnává sedm svobodných umění se sedmi ctnostmi [I.10]: Justitia – Grammatica, Fortezza – Logica, Temperamentia – Retorica, Prudentia – Aritmetica, Caritas – Geometria, Speranza – Musica, Fede – Astrologia.¹⁰⁶ Vytváří pro nás jistou představu o propojenosti systému a vzájemné návaznosti jednotlivých úrovní.

3.1.4 Řada B

Úroveň je sestavena ze tří principů a sedmi ctností. Po stránce ikonografické jsou první tři alegorické bytosti (Iliaco, Chronico a Cosmico) nejspíše invencí autora (autora

¹⁰³ KLEIN, (pozn. 102), 193.

¹⁰⁴ Aby MORITZ WARBURG: *Miroirs de faille à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet*, 1928-29. Paris, 2011, 126-136.

¹⁰⁵ LEVENSON, (pozn. 15), 122.

¹⁰⁶ BERTI, (pozn. 29), 304.

myšlenky celého souboru (pravděpodobně Mikuláše Kusánského)).¹⁰⁷ Nenalézáme pro ně adekvátní paralely.

Iliaco je géniem světla. Je zobrazen před hustým lesem, skrz který neproniká světlo, jelikož jej on sám drží v ruce. Je tím, kdo osvětluje místa, kam slunce nemůže. Chronico je géniem času, v rukou drží draka pojídajícího si vlastní ocas. Je zde zobrazena aluze na bájného hada Orobia, symbol věčnosti. Raymond Lulle se v traktátu o astrologii zamýšlí nad nezbytností času. Říká, že čas existuje sám díky sobě. „Čas existuje proto, aby bytosti se následovaly, křížily a měnily. Kdyby, náhodou, čas neexistoval, nic by se nemohlo pohybovat v nebesích ani na zemi.“¹⁰⁸ V podstatě tak říká, že pohyb je možný díky času, tedy že prvotní pohyb by nebylo možné uskutečnit bez existence času. Čas je podmínkou existence věcí.

Cosmico je géniem pozemského světa. V rukou drží sféru země – je zde krajina s nebesy. Představuje pojící princip světa, který by mohl být přirovnán k principu Lásky u Marsilia Ficina. Láska vznikla z původního chaosu, tento vznik odvozuje podle Platóna a Herma Trismegista.¹⁰⁹ Z původního chaosu Bůh stvořil tři základní světy: Andělskou mysl,¹¹⁰ poté Duši světa¹¹¹ a jako poslední Tělo universa.¹¹² V těchto třech světech byl na počátku základní chaos. Světy jsou navzájem rozlišeny poměrem hmoty. Třetí svět, Tělo universa, je svět hmoty, který vidíme a ve kterém žijeme. Bůh božským paprskem „ozařuje“ prvotní nesourodou hmotu a dodává jí řád. A pomocí tohoto paprsku je možné se navrátit zase zpět k Bohu.¹¹³ Tyto tři světy jsou uspořádány nad sebou. Paprsek, který vyšel od Boha, prošel všemi světy a navrátil se k němu zpět, považuje Ficino za zrození principu Lásky.¹¹⁴ Božský paprsek při svém návratu k Bohu společně s Láskou¹¹⁵ formoval prvotní hmotu, chaos. „Tak, tři světy, & tři chaosy se považují. Nakonec ve všech Láska doprovází chaos & a prostupuje svět, dává vzniknout věcem, které spí, osvětluje stíny: dává život věcem mrtvým, formuje beztvaré, & dává dokonalost nedokonalému.“¹¹⁶ Princip Lásky přeměňuje ošklivé věci na

¹⁰⁷ LEVENSON, (pozn. 15), 124.

¹⁰⁸ „Le temps existe pour que le corps se succèdent, croissent et se transforment. Si, en effet, le temps n’existait pas, aucune corps ne pourrait se mouvoir dans le ciel ou ici-bas.“ (Raymond LULLE: *Traité d’astrologie*. Paris, 1988, 107.)

¹⁰⁹ Marsilio FICINO: *Discours de l’honneste amour sur le Banquet de Platon*. Paris, 1578, 14.

¹¹⁰ „pensée angelique“

¹¹¹ „l’Âme du monde“

¹¹² „le corps de l’univers“

¹¹³ FICINO, (pozn. 109), 16.

¹¹⁴ *Ibidem*, 18.

¹¹⁵ Ficino rozlišuje dva druhy lásky: Lásku nebeskou (l’Amour céleste) a Lásku každodenní (l’Amour vulgaire). Pouze jedna, Láska nebeská, je principem, který formuje hmotu a povznáší duši k Bohu.

¹¹⁶ „Donc, trois mondes, & trois Chaos, se considèrent. Finalement en tous l’Amour accompagne Chaos & procède le monde, existe les choses qui dorment, illumine le tenebreuses: donne vie aux choses mortes: forme les non formées, & donne perfection aux imparfaite.“ (FICINO, (pozn. 109), 21–22.)

krásné. Andělská duše byla původně ošklivá, ale díky sobě se stala krásnou, proto je Andělská duše základní podmínkou Lásky.¹¹⁷

Pozdější Ficinovská filosofie tak může zpětně částečně osvětlit i uspořádání této řady. Pokud přirovnáme génia Cosmico k principu Lásky, vysvětlíme tím i důvod umístění sedmi ctností. Ficino totiž říká, že k Bohu vede několik cest, jedna z možností je cesta ctností. Jelikož duše se po smrti fyzického těla navrácí zpět k Bohu,¹¹⁸ pro její návrat jsou možné čtyři cesty. Jsou to cesty čtyř ctností: *Prudentia, Fortezza, Justice, Temperamentia*.¹¹⁹ Tyto čtyři ctnosti bezprostředně následují po kartě Cosmico, za nimi následují další tři teologické ctnosti (Korintským I, 13, 13: „Do té doby nám zůstává víra, naděje a láska, tato trojice; ale největší z nich je láska.“) Jednotlivá zobrazení ctností jsou ustálené ikonografické typy.¹²⁰

Další výklad náhled na výjev Cosmico je možný z perspektivy myšlení Raymonda Lulla. Na stejném místě, kde se zamýšlí nad důležitostí a povahou času, přemýšlí i nad místy. Říká, že místa a věci, mohou v sobě obsahovat další místa a věci, stejně jako jedna lahev může být uvnitř lahve jedné a jednu také obsahovat.¹²¹ Jeho myšlenka velmi koresponduje s výjevem na kartě, kdy génus Cosmico je umístěný v krajině a v rukou drží sféru s výjevem další krajiny. Dále píše, že „formy místa jsou čáry ve tvaru kruhu, čtyřúhelníku a trojúhelníku. Kruh, trojúhelník a čtyřúhelník jsou formami místa, jako minulost přítomnost a budoucnost jsou formami času.“¹²² Což ještě dále odkazuje i ke kartě Geometria (C24) (viz kapitola 3.1.3 Řada C).

3.1.5 Řada A

Nejvyšší úroveň karet tvoří osm nebeských sfér a dva Aristotelovy prvotní principy. Jednotlivé sféry jsou zde v pořadí a v rozsahu tak, jak byly známé ve středověku. Celkové rozložení odpovídá Cicerovu popisu v *Somnium Scipionis*. Podle Cicera je Země umístěná ve středu planetárního systému a právě na Zemi byla duši dána materiální forma. „Universum je propojeno v devíti kruzích nebo spíše sférách; jedna z nich je nebeská, ta která je nejvyšší, která objímá všechny sféry, nejvyšší božstva, která má a uchovává pohromadě všechny ostatní a k níž jsou připojeny věčné dráhy hvězd. Pod ní leží sedm, které se otáčejí zase zpět

¹¹⁷ FICINO, (pozn. 109), 18.

¹¹⁸ Podobně je to i u Macrobia.

¹¹⁹ FICINO, (pozn. 109), 116.

¹²⁰ LEVENSON, (pozn. 15), 128.

¹²¹ LULLE, (pozn. 108), 111.

¹²² „Les formes du lieu sont des lignes en forme de cercle, de quadrangle et de triangle. Le cercle, le triangle et le quadrangle sont les formes du lieu, comme le passé, le présent et le futur sont les formes du temps.“ (LULLE, (pozn. 108), 111.)

protiproudem otáček nebes; a těch sfér, které drží jedna, která je na Zemi nazývána Saturnovou hvězdou. Další je jasného vyzařování, bohatá v naději a uzdravování lidských synů, která je nazývána Jupiterova hvězda; dále ohnivě červená a světem obávaná, kterou nazýváme Mars; další nižší Slunce ovládá střední kraj, vůdce, vrchní a příkladný všech ostatních světél, mysl a řídicí duch universa, takové velikosti, kterou všechno je osvětlováno a vyplňováno jeho světlem. S ním Venuše a Merkur udržují mír jako družice následujících sfér; a v nejnižší zóně ze všech se točí Měsíc osvětlovaný paprsky Slunce.“¹²³

Jednotlivé zobrazení sfér, vyjma Mercura, je založené na textu *Libellus de imaginibus deorum*, zkomponovaného kol. 1400 anonymním autorem. Na silnou propojenost s tímto textem poukazuje také to, že karty figurují jako ilustrace varianty tohoto textu *De Gentilium deorum imaginibus* (kolem 1474) od Ludovica Lazzarelliho (viz kapitola 4 Druhý život souboru rytin).

Primo mobile je devátá a poslední materiální sféra. Je průhledná, zcela neviditelná a má přímý kontakt s Bohem. Nachází se nad sférou hvězd. Prvotní hybatel udal pohyb do celého universa a tento pohyb je věčný. *Prima causa* je znázorněna jako schéma universa, tvořeného sférami [II.149]. V jeho centru jsou čtyři základní elementy (voda, oheň, vzduch, země), ze kterých je stvořen celý materiální svět. Nad nimi následuje devět nebeských sfér, poslední jsou tři vyzařující sféry, jimiž je znázorněna trojjedinost Boha.¹²⁴ Propojenost s křesťanstvím byla umocněna v S-řadě, kdy Mistr S-řady k výjevu přidal čtyři atributy evangelistů: člověka (sv. Matouš), lva (sv. Marek), býka (sv. Lukáš) a orla (sv. Jan) [II.148].

3.2 RAYMOND LULLE

Katalánský filosof a teolog Raymond Lulle (1232 – asi 1316) se začal věnovat teologii až v pokročilém věku. Působil jako misionář, učení šířil arabsky, katalánsky a v latině. V jeho myšlení se kloubí obě nejvlivnější tradice antiky – aristotelská a novoplatonistická. Raymond Lulle, ve svém myšlení vycházel z latinské, muslimské a židovské tradice, což bylo zapříčiněno multikulturálním prostředím Katalánie ve 13. století.¹²⁵ Jeho učení vědomě protíná

¹²³ „Novem tibi orbibus vel potius globis conexa sunt omnia, quorum unus est caelestis, extumus, qui reliquos omnes complectitur, summus ipse deus arcens et continens ceteros; in quo sunt infixi illi, qui volvuntur, stellarum cursus sempiterni; cui subiecti sunt septem, qui versantur retro contrario motu atque caelum; ex quibus unum globum possidet illa, quam in terris Saturniam nominant. Deinde est hominum generi prosperus et salutaris ille fulgor, qui dicitur Iovis; tum rutilus horribilisque terris, quem Martium dicitis; deinde subter mediam fere regionem sol obtinet, dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio, tanta magnitudine, ut cuncta sua luce lustret et compleat. Hunc ut comites consequuntur Veneris alter, alter Mercurii cursus, in infimoque orbe luna radiis solis accensa convertitur.“ (CICERO 2014, (pozn. 84).)

¹²⁴ LEVENSON, (pozn. 15), 157.

¹²⁵ Frances A. YATES: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London. 2001, 11–12.

všechny tyto kulturní oblasti. Interpretace známé ilustrace Lullova z díla *Opera omnia (Llibre del gentil e dels tres savis, 1273)* [I.12] je vykládána jako konverzace moudrého žida, Saracéna, křesťana a pohana, kteří sedí pod stromy (každý pod stromem věnovaný jeho Umění), na nichž jsou pověšeny ctnosti a neřesti. Před nimi teče potok moudrosti, z něhož poutník (A) bude pít, jelikož prošel přes všechny moudré (E, D, C, B).¹²⁶ Celý výjev ilustruje Lullův přístup k těmto kulturním tradicím, které velmi kreativně spojuje a na jejich základě buduje vlastní originální myšlenky.

Vliv na jeho myšlení měl s největší pravděpodobností Jan Scot Erigena, a to skrze Honoria „Augustodunensia“, jenž v irské komunitě v Řezně sepsal spis *Clavis Physicae*, se kterým se Lulle nejspíše seznámil při tamní návštěvě. V úvodních foliích je několik iluminací schematicky představující Scotovo učení: první je *Anima Mundi* [I.13], kde je naznačeno propojení čtyř elementů a jejich vlastností, další folio představuje základní principy světa - *natura creans non creanta, natura creata et creans, natura creata non creans* a poslední dvojice *natura non creans hec creata*. Jednotlivé nápisy jsou ve střední části spojeny *Deus - Principat causa - Effectus causarum - Finis omnium - Deus*. Podobnou logikou je postupováno i v dalším diagramu. Nejzajímavější je však iluminace na foliu 6, která je rozdělena do čtyř pásů, v nichž je ilustrováno to, co bylo naznačeno v předchozích schématech [I.13bis].

První pás je zaplněn *Bonitas* ve středu a 7 božími jmény¹²⁷ podle Dionysia Aeropagity (převzané Janem Scotem a Honoriem): *Justicia, Virtus, Racio, Veritas, Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia*. Toto vyobrazení můžeme chápat v irském učení jako teofanii všech teofanií,¹²⁸ skrze niž je možné kontemplovat Boha, tedy *natura creans non creata*. Toto rozložení mělo nejspíše přímý vliv na Lulla.

Důležitější, než kde své poznatky Raymond Lulle získal, je způsob, jak s nimi zacházel. Možnosti středověkého propojení universa v podobě sfér nebyly hlavním těžištěm jeho díla – ve většině případů pracoval spíše s abstraktními pojmy a intelektuálním pojetím světa. Jeho přínos spočívá v možnostech kombinace. Díky jeho umění kombinatoriky se do

¹²⁶ Frances A. YATES: The Art of Ramon Lull, An Approach to It through Lull's Theory of Elements. In: Journal of the Warburg Institute and Courtauld Institutes 17, 1954, 153–154, srov. YATES, (pozn. 125), 11.

¹²⁷ M-Th. d'Avelny upozorňuje na přebírání tohoto schématu v mutaci Filosofie obklopené *Artes Liberales* nebo sedmi dary Ducha Svatého. (Marie-Therèse d'AVELNY: Le Cosmos symbolique du XII^e siècle. In: Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge 20, 1953, 58.)

¹²⁸ AVELNY, (pozn. 127), 57.

uvažování o universu dostává pluralita výkladů světa. Tedy neexistuje jediné pojetí, ale pojetí - nastavení, v jakém se aktuálně jedinec nachází, se odvíjí od jistých pre-dispozic.¹²⁹

Sférám a vůbec universu se Raymond Lulle věnuje ve svém Traktátu o astrologii, který napsal v Paříži roku 1298 v katalánštině. Dnes původní spis již neexistuje, avšak dochoval se překlad z 15. století. Podle něj je astrologie na jednu stranu věda a na druhou technika. V rámci vědy vysvětluje vztah universa k člověku a vůbec smysl astrologie a nebes. V rámci techniky vztahuje astrologii k člověku, jakožto způsobu predikování budoucnosti. V obou případech Lulle spojuje astrologii se svým Uměním a se *stromem vědy*, který rozpracoval mezi léty 1295 – 1296 v Římě.

Raymond Lulle propojuje astrologii se svým uměním kombinatoriky (viz níže) a vytváří specifickou astrologickou figuru [I.14]. Také pojí astrologii s *tabula generalis* [I.15], jež mu umožňuje zodpovědět zásadní otázky o povaze universa. Jedna ze základních otázek je, proč vůbec existují nebesa a universum? Odpovídá na ni dvojmo: *protože* byly stvořeny Bohem, ale také *aby* živočichové na zemi měli místo, kde žít, rozvíjet se a umírat. Reflektuje makro a mikro dimenzi universa pro člověka jako individualitu v celku, který on sám není schopen pojmut. Stejná myšlenka se vyskytuje i v celém systému tarotových karet, řečených Mantegnových (viz výše).

Druhá zásadní otázka o povaze universa se týká duše, otázkou je, zdali má vesmír duši. Lulle bez pochyby odpovídá ano, kosmos má duši. „Nejlepší povaha nebes a jejích částí poukazuje na to, že má duši... Stejně jako Slunce by nemohlo dát vzniknout dni, kdyby nemělo trochu rozumu, tak nebe by nemohlo bez této dokonalosti dát vzniknout duším na zemi, ztvarovat a zdokonalit tělo, jelikož dokonalý následek nemůže existovat bez dokonalé příčiny. Nebe má tedy duši, díky níž je dokonalou příčinou vegetativní¹³⁰ duše u člověka, stromů a zvířat, a také vnímavé duše u člověka a zvířat.“¹³¹ Zasahuje do diskuze o povaze universa a jeho duši. Echo jeho myšlenek můžeme vidět u Marsilia Ficina a jeho pojetí *L'Âme du monde*, kterou dále rozvíjí a rozšiřuje. V souboru karet je tato myšlenka latentně přítomná v představě duše jako pojícího prvku celého systému.

¹³⁰ Přebírá Aristotelovo rozlišování duše (vegetativní, vnímavá a rozumová).

¹³¹ „L'exellente nature du ciel a une âme... Toute comme le Soleil ne pourrait produire le jour s'il n'avait pas de clarté; le ciel ne pourrait, sans propre perfection, produire ici-bas l'âme, forme et perfection du corps, car un effet parfait ne peut exister sans une cause parfaite. Le ciel a donc une âme, grâce à laquelle il est la cause parfaite de l'âme végétative chez l'homme, les arbres et les animaux, de l'âme sensitive chez l'homme et les animaux.“ (LULLE, (pozn. 108), 119.)

3.2.1 *Art brevis*

Systém Lullova myšlení, které se odehrává ve velmi jasně vymezených rovinách, jež jsou přesně definovány a přísně distinktivně rozvrženy. V postupu knihy Lulle dospívá k tabulce ilustrující jeho myšlení [I.15]. Vertikální členění je v deseti sloupcích A - K: A (*Absoluta*), B (*Bonitas*), C (*Magnitudo*), D (*Eternitas*), E (*Potestas*), F (*Sapientia*), G (*Voluntas*), H (*Virtus*), I (*Veritas*), K (*Gloria*). Jednotlivá písmena mají charakter spíše popisný pro celý systém, tak aby bylo možné s jednotlivými pojmy dále pracovat, kromě prvních dvou A a B, nenesou další význam. Oproti zbytku je A zástupné za **A**bsoluta a B za **B**onitas. Horizontálně je tabulka členěna do pěti řad, resp. šesti (první je rozdělena do dvou): *praedicata, questiones, subjecta, virtutes, vitia*.

Raymond Lulle pokládá toto uspořádání za intelektuální uspořádání světa. Celé dílo *Art brevis* je založeno na různých možnostech kombinace a jejich následné interpretaci. V jeho systému se A více méně rovná Bohu samotnému, tj. nejvyšší inteligenci. Pro různé další kombinace Lulle používá další diagramy. Např. diagram s figurou A [I.16] ve středu, kolem hlavní figury A je ve směru hodinových ručiček obtočeno zbývajících devět písmen (B – K). Jednotlivé figury B – K jsou vzájemně propojeny čarami tak, že každá je spojena s každou a zároveň jsou všechny na vyšší úrovni propojeny s figurou A.¹³² Je pravděpodobné, že svůj systém odvozuje z kabaly, jelikož se i v tomto učení (mnohem dříve) objevuje podobný diagram, jímž je geometrické odvození 231 bran přes 22 písmen hebrejské abecedy [I.17].

Raymond Lulle velmi sofistikovanou formou umožňuje nahlédnout do povahy universa, resp. do žité reality. Odhaluje pomocí jednoduchých zákonitostí, jak je vystavěn svět. Pro tento aspekt jeho díla jsou příznačné „stromy“ [I.18]. Lulle měl dobrou znalost

¹³² Figura A je základní figurou z *Ars demonstrativa* a je jednou z nejkompexnějších. Lulle však vytvořil také figuru S, T, V (které spojuje *Ars demonstrativa*). V kontextu systému tarotových karet vzniká hypotéza s figurou A a S. Tedy jestli E-řada nebyla spojována s figurou A a S-řada s figurou S. S-řada je odvozená od E a míra komplexnosti je nižší (tendence systému karet a jeho přejímání v nových systémech byla taková, že každým přesunem systém ztratil částečně svou komplexnost). Pokud první přesun proběhl ještě v rámci jednoho systému, vysvětlovalo by to také i změnu písmena počáteční řady, tedy místo E je S.

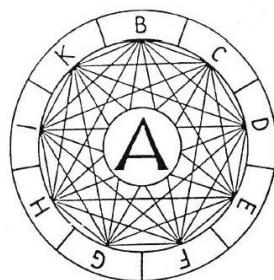


Figura A



Figura S

židovského učení kabala, a tak jej včlenil do jeho křesťanského pojetí. Základem kabaly je tzv. sephiroth [I.19],¹³³ jenž je komplikovaným učením o Bohu a propojení nebes a země. Podobně jako v kabalistickém sephiroth Raymond Lulle uspořádává jednotlivé systémy do stromů,¹³⁴ které zasvěcuje vždy jednomu systému, odvozuje jednotlivé části pomocí metafor – kořen, kmen, větve, listy, květy.

3.2.2 *Lulle a renesance*

Lulle byl důležitým článkem pro středověké myšlení a posléze i pro renesanční mystiku. Velký rozkvět jeho myšlenek nastal v 17. a 18. století u Rosenkruciánů. Jeho myšlení se v úpadkové formě nachází jako základ pro alchymii a jiné mystické nauky.¹³⁵ V první etapě renesance (do roku 1500) se však jeho učení zachovávalo ještě v relativní čistotě. Jeho spisy měl ve své knihovně i Mikuláš Kusánský, který se s jeho dílem pravděpodobně seznámil během svých studií v Padově,¹³⁶ která ukončil doktorátem 1423. Jeho knihovna měla zásadní vliv na utváření renesančních myšlenek. Je také jisté, že jeho myšlenky znal i Dante Alighieri a Pico della Mirandola.¹³⁷ Nejvýznamnější myšlenka uchovaná pro renesanční společnost z Lullova díla bylo umění kombinace.¹³⁸ Lulle sám, se zabýval především způsobem, jak je vybudována realita a jaké jsou její „přirozené/přírodní“ zákony.¹³⁹

¹³³ Kabalistický sephiroth slouží jako systém všech možných archetypů. Existuje však několik verzí tohoto „stromu“ (nejznámější verze pochází od Athanasia Kirchnera z roku 1652). Je složen z deseti kruhů, které jsou spojeny s božími jmény a principy („cestami“). Jeho tělo je tvořeno ze tří pilířů, celý systém je prostoupen svou dynamikou, která může být aplikována na cokoli - od stvoření kosmu po jakoukoli marginálii. (Ami RONNBERG (ed.): *The Book of Symbols. Reflecting the Archetypal Images*. Köln, 2010, 143.) Tři styčné pilíře systému se podobají třem pilířům myšlení Raymonda Lulla, jež jsou symbolizovány třemi mudrci, tj. třemi tradicemi (křesťanské, židovské a muslimské). Tyto tři tradice tvoří v jeho myšlení dynamickou jednotu (Raymond LULLE: *Livre du gentil et des trois sages*. Paris, 1992), podobně jako je tomu v kabalistickém systému. Dynamika systému je také to, co nalézáme v myšlení Marcilia Ficina, ovšem možné vlivy kabaly na tohoto myslitele, nebyly dosud probádány.

¹³⁴ RONNBERG, (pozn. 133), 128–130.

¹³⁵ Dokladem může být výběr českých překladů jako torzo jeho díla. Fragmentárně bylo přeloženo *Pojednání o Páté esenci* (Ramón LLULL: *Pojednání o páté esenci*. Praha, 1995). Jeho teologické dílo je v Čechách prakticky neznámé, existuje překlad pojednání *O miláčku a příteli* (Ramón LLULL: *O příteli a Miláčku*. Praha, 2004) a jeho životopis (Ramón LLULL: *Vlastní život*. Ružomberok, 2006).

¹³⁶ Umberto ECO: *Hledání dokonalého jazyka*. Praha, 2001, 70.

¹³⁷ YATES 1999b, 126.

¹³⁸ Umění kombinatoriky můžeme také spojit s koncepcí Leibnizovy teorie „možných světů“, která byla používána pro potřeby logiky. Pojem možného světa umožňuje vysvětlit problematiku, která ve skutečném světě, není zcela prokazatelná. Na rozdíl od fikčního světa nepotřebuje být fundována fikčním textem a je tak možné vytvářet nekonečný počet možných světů. Na základě pokusů H. Garfinkela s kartami, na kterých byly propozice osob, které se spojovali s charaktery, vyplynulo, že žádné uspořádání, ani osoby, které by měly mít protikladné povahy, nebyly nepředstavitelné. Tento pokus tak dokazuje lidskou snahu se se vším novým nějak vyrovnat.

¹³⁹ Frances A. YATES: *Raymond Lulle et Giordano Bruno*. Paris, 1999, 14.

Lulle se částečně dotýká myšlenek o upořádání světa. Tím, že se snaží popsat povahu Boha, tak konstruuje komplexní síť kosmické symboliky.¹⁴⁰ Nejvíce se této problematice dotýká ve spise *Tractatus novus de astronomia*, kde popsal své pojetí vesmíru jako cirkulární formy, která je závislá na figurách *Ars demonstrativa* a *Ars brevis*. Je tak poplatná i stejné logice. V tomto smyslu se pak také dotýká čtyř základních elementů (A, B, C, D), které podle pravidel jeho logiky kombinací konstituují svět. Frances A. Yatesová prokázala zdroj jeho myšlenek o elementech u Honoria „Augustodunensia“.¹⁴¹

3.2.3 *Lulle a systém tarotových karet, řečených Mantegnových*

Jednotlivé dekády v souboru rytin potenciálně odpovídají Lullově uspořádání A – E, v jednotlivých skupinách je možné odhalit potenciální uspořádání A – K. Poté je možné postupovat podle kombinačních figur. Tento výklad obohacuje myšlenku souboru karet jako „hry všech her“ a „hry jako vedení světa“. V rámci Lullovy myšlenek je možné vytvářet různé kombinace v horizontálních i vertikálních řadách tak, jak je formuloval v *Ars magna*, jakožto systém dokonalého filosofického jazyka, jímž se snažil působit ve své misijní činnosti při obracení nevěřících na víru.¹⁴² Jeho záměr je velmi důležitý, v podobné situaci se nacházel i Mikuláš Kusánský během sněmu svolanému papežem Piem II. v Mantově 1459. Jejich úkolem bylo řešit tíživou situaci s osmanskými Turky, kteří 1453 obsadili Konstantinopol. Pravděpodobně soubor karet vznikl jako náboženská hra, která měla vyučovat víře a vysvětlovat křesťanské pojetí světa. Bylo důležité názorně ukázat všechny možnosti nastavení křesťanské reality. Pro „čtenáře“ je možné utvářet různé konstelace universa a možné konfigurace reality, které by mohly vzniknout a na základě toho se učit svému jednání.¹⁴³

Raymond Lulle vytvořil univerzální systém, který byl podle něj přenositelný z jednoho jazyka do jiného a díky použití písmen abecedy je srozumitelný i analfabetům. I výjevy jednotlivých rytin jsou jednoduše srozumitelné, jelikož „komunikují“ obrazem. Předpokladem jeho umění kombinatoriky je nutnost, aby všechna universa byla možná.¹⁴⁴ Je nutné přijmout předpoklad, že ať vytvoříme jakoukoli kombinaci, tak ji musíme přijmout za takovou, která

¹⁴⁰ Alexander FIDORA/Josep E. RUBIO (ed.): Raimundus Lullus: An Introduction to his Life, Works and Thought. Turnhout, 2008, 313.

¹⁴¹ YATES, (pozn. 126), 115–173.

¹⁴² ECO, (pozn. 136), 54.

¹⁴³ Lullův odkaz není pouze v umění kombinatoriky, to by bylo nepochopením celého jeho díla. Avšak kombinace je jednou z částí jeho učení, které převzaly pozdější generace (kombinatorika slov u Mallarmého, kdy svět nutně vyústí v Knihu, či u pařížské skupiny Oulipo). (Theo KOBUSCH: Filosofie vrcholného a pozdního středověku. Praha, 2013, 540–541.)

¹⁴⁴ Lulle definuje 72 faktických kombinací (ECO, (pozn. 136), 55). Zde je velmi markantní vliv židovské mystiky, která pracuje se 72 branami. Toto číslo se také shoduje s počtem klasických tarotových karet (např. Tarot de Marseille), které byly z drtivé většiny určeny k zábavě (až od 18. století můžeme uvažovat o reálné proměně těchto tarotových karet v divinační techniku).

potenciálně může nastat. Avšak s tím omezením, aby dva stejného rodu nebyly společně.¹⁴⁵ Převedeme-li tuto teorii do praxe, znamená to, že pro vytvoření potenciální konstelace reality pomocí karet, je nutné použít vždy jednu kartu z řady A, B, C, D, E, lišit se budou svými čísly (základní jsou horizontální vztahy, které jsou svým způsobem vztahy diachronní, vertikální vztahy v každé řadě jsou naopak vztahy synchronní, v kombinacích je třeba diachronních nikoli synchroních prvků). Nesmí nastat konstelace, kde by bylo zastoupeno více karet z jedné řady, tedy AADDD je naprosto nemyslitelné.

Soubor karet měl s největší pravděpodobností edukativní pojetí. Jeho smyslem bylo ukazovat universum v modelových situacích. Dalším argumentem k podpoře vlivu Raymonda Lulla a včlenění umění kombinatoriky do karet jako učebního systému a zároveň nástroje víry je mutace Mantegnových tarotových karet do části hry *Laberinto*. Hru stvořil (?) Andrea Ghisi, který nám o ní zanechal písemnou zprávu v podobě pravidel, která vyšla knižně za jeho života (*Laberinto*, 1616). Systém hry je přísně logický podle zákonů Lullovy kombinatoriky, také pracuje s písmeny (italské) abecedy. Ovšem její obrazový materiál je rozsáhlejší, nabízí tím mnohem více kombinací a mnohem vrstevnatější výklad. Podoba hry je světštější, což je dáno časovým rozdílem jednoho a půl století, kdy povaha italské společnosti se kompletně proměnila. Znatelné je i odchýlení od původní destinace hry (viz kapitola 4.1.1 Vliv na soubor zobrazení).¹⁴⁶

3.3 UMĚNÍ PAMĚTI

Frances A. Yatesová rozpracovala fenomén *umění paměti* na základě díla Giulia Camilla *Divadlo paměti* a rozkryla zapomenutou tradici části rétoriky, která má své kořeny v antice a vytrácí se s etablováním vědeckých disciplín tak, jak je známe dnes. Pomocí speciálních technik spojené jednak se slovem, ale také s obrazem a představivostí sloužilo umění paměti, *ars memorativa*, k zapamatování komplikovaných myšlenkových operací, abstraktních úvah či jen dlouhých výčtů. Yatesová upozorňuje na chybu zaměnit umění paměti za pouhé mnemotechnické pomůcky, jelikož toto umění přináší mnohem více než jen zapamatování výčtu, jde o komplexní techniku porozumění problematice.

Podle tradice vynalezl umění paměti Simonidés, nicméně umění paměti se objevuje v Cicerově spise *De oratore* a stává se součástí rétoriky. Umění paměti je samostatnou součástí rétoriky, jež se skládá z pěti částí (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*). *Memoria* je právě částí, jež obsahuje umění paměti. Řečník tak může díky zvládnutí tohoto

¹⁴⁵ ECO, (pozn. 136), 56.

¹⁴⁶ Srov. Mariano Tomatis ANTONIONO: *The Map of Andrea Ghisi's Laberinto*. Turin, 2011.

umění zopakovat svou řeč s neochvějnou přesností stále stejně.¹⁴⁷ „Odvozuje, že tato osoba, která se snaží trénovat svou schopnost (paměti) musí vybrat místa a vytvořit mentální obrazy těch věcí, které si přeje zapamatovat a uložit tyto obrazy na místa, tak aby pořadí míst odpovídalo pořadí věcí, a obrazy věcí budou odkazovat na věci samotné, a měla by zapojit místa a obrazy tak, jak používáme voskovou destičku a napsat na ni písmena.“¹⁴⁸ Yatesová také upozorňuje na zajímavou spojitost umění paměti s poezií. Horatiova *Ars Poetica* obsahuje velmi emblematickou větu „*ut pictura poesis*“,¹⁴⁹ která dává velmi zajímavý význam ve spojitosti s uměním paměti. Jednak implikuje, že poezie vyvolává obrazy a také, že díky obrazům, které jsou skládány za sebe, lze utvořit báseň.¹⁵⁰

Během středověku se začala paměť přísně rozlišovat na vrozenou a uměle vytvořenou. S jednou se člověk rodí, druhé se člověk učí a postupem času ji zdokonaluje. Martianus Capella ve svém popisu Rétoriky nezapomíná na část paměti, sám ji dělí na paměť pro slova a věci (obrazy). Ve scholastice bylo umění paměti spojeno s výukou v rámci systému sedmi svobodných umění.¹⁵¹

Velké odpoutání od klasické tradice nalezneme u Raymonda Lulla v jeho pojetí *ars memorativa*, které velmi ovlivnilo středověké myšlení. Dokonce v jednom z vydání *Divadla Guilia Camilla* najdeme Pseudo-Lullovský *Testament*.¹⁵² Jeho renesanční oblíbenost byla zapříčiněna především zdroji, ze kterých sám čerpal. Byla to novoplatonistická koncepce od Jana Scota Erigeny a verze Augustiniova platonismu.¹⁵³ Camilla spojuje s Lullem jeho touha po nalezení univerzálního a symetrického systému. Oba se snaží dosáhnout absolutního poznání. „Tato vysoká a nesrovnatelná dispozice nám dává pravou moudrost k pramenům, ze kterých poznáváme věci – z jejich příčin, nikoli z následků, to znamená z prvotních příčin universa.“¹⁵⁴

¹⁴⁷ Frances A. YATES: *The Art of Memory*. London, 1999, 2.

¹⁴⁸ „He inferred that persons desiring to train this faculty (of memory) must select places and form mental images of the things they wish to remember and store those images in the places, so that the order of the places will preserve the order of the things, and the images of the things will denote the things themselves, and we shall employ the places and images respectively as a wax-tablet and the letters written on it.“ (Marcus Tullius CICERO: *De Oratore*. In: Frances A. YATES: *The Art of Memory*. London, 1999, 2.)

¹⁴⁹ Quintus HORATIUS Flaccus: *De arte poetica*. O umění básnickém. Praha, 2002, 48.

¹⁵⁰ YATES, (pozn. 147), 28.

¹⁵¹ *Ibidem*, 50–81.

¹⁵² *Ibidem*, 197.

¹⁵³ *Ibidem*, 175.

¹⁵⁴ „Cette haute et incomparable disposition nous donne la vraie sagesse, aux sources de laquelle nous connaissons les choses à partir des causes et non à partir des effets – c'est-à-dire à partir des premiers principes de l'univers.“ (Giulio CAMILLO: *Théâtre de la mémoire*. Paris, 2001, 23.)

Jeho systém se snažil popsat různé úrovně bytí a různé jejich možnosti (viz výše). Umění paměti je v jeho pojetí nejlépe popsáno v knize *Liber de ascensu et descensu intellectus*. Ve valencijském vydání z roku 1512 se objevuje ilustrace názorně vysvětlující celý jeho systém [I.20]. V levém dolním rohu je personifikace *intellectus animus* držící v rukou jednu z lullovských figur se škálou různých atributů. Lulle tuto figuru využívá např. pro popsání Boha a božských jmen (navazuje na Pseudo-Dionisia Areopagitu). *Intellectus animus* stoupá na první úroveň žebříku (návaznost na sféry a *scala paradisi*), všechny úrovně mají svůj popis od nejmateriálnější hmoty po nejbožštější substanci (*instrumentativa, elementativa, vegetativa, sensitiva, imaginativa, homo, coelum, angelus, deus*), od každého stupně vede spojující čára k názorné ukázce nějakého zástupce dané skupiny. Schody vedou do chrámu veškerého vědění, který je na úrovni Boha.

Jednotlivé atributy/ctnosti mají písmena B – K, které je možné spojit s úrovněmi bytí. Proto je pak možné každou úroveň popsat následujícím způsobem, např. atributem B (*Bonitas*):

1. Na úrovni Boha: B = *Bonitas* (dobrota) jako ctnost Boha
2. Na úrovni andělů: B = dobrota andělů
3. Na úrovni nebes: B = dobrota 12 znamení zodiaku, stejně tak jen v jednom znamení
4. Na úrovni člověka: B = dobrota v člověku
5. Na úrovni duše: B = dobrota v představivosti
6. Na úrovni cítění: B = dobrota ve veškerém zvířecím stvoření, stejně tak jen v pavoukovi
7. Na úrovni rostlinstva: B = dobrota ve veškerém rostlinném stvoření, stejně tak jen v pepřovníku
8. Na úrovni elementů: B = dobrota ve čtyřech elementech, stejně tak jen v ohni
9. Na úrovni činů: B = dobrota ctností, umění a vědy¹⁵⁵

Celý systém umožňuje popsat bytí a zodpovědět otázky, např. je Bůh dobrý? Raymond Lulle odpovídá výše naznačeným způsobem. Tento způsob, jakým pracuje, ještě umocňuje možnou spojitost s tarotovými kartami, řečenými Mantegnovými. Také prohlubuje systém karet o tradici *ars memorativa*. Pokud je Mikuláš Kusánský spoluautorem idey rytin, je pravděpodobné, že právě on spojil umění paměti se souborem rytin.

¹⁵⁵ YATES, (pozn. 147), 179.

Karty se stávají svým statickým, ale i dynamickým pojetím nástrojem pro popis světa jako takového. Umožňují popis světa jako výstup směrem k Bohu a sestup zpět, analogicky jako u Raymonda Lulla v jeho *Liber de ascensu a descensu intellectus*. V rámci umění paměti jako takového, umožňují karty popis světa stále stejným způsobem, tedy jako pro řečníka, kterému *ars memorativa* umožňuje přednést řeč se stále stejnou dokonalostí.

Umění Raymonda Lulla mohlo přinést do karet i zárodek úpadkové podoby tarotových karet, jak je známe dnes. Raymond Lulle „vynalezl“ své Umění hlavně pro zodpovězení náročných teologických otázek o povaze Boha. Formou kombinatoriky tak dospěl k určitým závěrům. Jeho Umění aplikované na karty nemělo přinášet odpověď na otázky, jen přinášet popis. Možným nepochopením spojitosti karet jako techniky paměti či techniky výuky o povaze světa a popisu světa, byly ve své úpadkové formě rozšířeny o predikování budoucnosti, tj. nastavení světa, které musí nastat. Úpadková forma lullismu se vyskytuje především v alchymii, kde navazuje na jeho *Astrologický traktát* a specifickou astrologickou medicínu. Je tedy nepravděpodobné, že by úpadková verze nebyla přítomná i ve spojitosti s myšlenkami Lulla v rámci Mantegnových tarotových karet prostřednictvím Mikuláše Kusánského.

4 DRUHÝ ŽIVOT SOUBORU RYTIN

Termín „druhý život“ si vypůjčuji spíše z problematiky ikonografie světců a reálných osob než objektů a alegorií. Tarotové karty, řečené Mantegnovy byly vytvořeny v určitém společensko-kulturním prostředí, do kterého náležely a korespondovaly s dobovými představami o světě. Avšak konec 15. století je dobou radikálních změn v pojetí světa, objevení nového kontinentu otřáslo základními jistotami, na druhou stranu pojetí universa ve smyslu vize sfér a vize Boha zůstává dlouho netknutá¹⁵⁶ až do objevů Giordana Bruna a jejich prosazení v uvažování společnosti kolem konce 16. století.

4.1 INSPIRACE VIZUÁLNÍ FORMOU SOUBORU RYTIN

Soubor rytin nadále žil jako předloha a jako encyklopedická pomůcka svého druhu (viz kapitola 3.3 Umění paměti). Avšak i tento smysl se koncem 16. století začal vytrácet a karty zůstaly jen jako prázdné formy s určitým partikulárním významem, bez referencí k představě světa jako takového. Nejprve se po významové stránce ztratil smysl celku, který je v jistých náznamech již viditelný u S-řady, kdy některé karty (avšak stále *velmi* silně v kontextu celku!) získávají propracovanější rozměr, je tak naznačen další vývoj ve prospěch individuálního významu karty než souboru. Význam celku se ztrácí už v průběhu 16. století, kdy dochází k rozpadu na jednotlivé karty, které se stávají předlohami pro další zobrazení.

4.1.1 Vliv na soubory zobrazení

Poslední ucelené použití souboru karet jako významového celku je v benátské hře *Laberinto* [I.21 – I.29], kterou v roce 1616 vytvořil Andrea Ghisi. I zde se ztratil význam celku, resp. byl začleněn do makrostruktury hry, která (z podstaty hry) reprodukuje společnost v mnohem prokomponovanějším podání, zaměřující se na společnost zde na zemi. Ztrácí se kosmologický rozměr, resp. stává se jen jedním z rozměrů hry, nikoliv hlavním. Ghisiho hra je založena na kombinacích jednotlivých karet, které jsou součástí větších celků, tyto celky se nemísí, jen jednotlivé karty z nich. Jde o stejný princip jako u tarotových karet, řečených Mantegnových.

Struktura hry *Laberinto* se stromovitě větví [I.20bis] a vytváří se podskupiny a podskupiny podskupin, které se mohou podle pravidel mísit. Tarotové karty, řečené Mantegnovy byly začleněny do tohoto systému a obohaceny o celou jednu dekádu: *Roma*,

¹⁵⁶ André CHASTEL: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*. Paris, 1959, 207–209.

Galia, Elefante, Dio d'Amor, Adamo Eva, Kairo, Nave, Hidra, Baco a Zane di Banco [I.25 a I.26]. Některé karty ze souboru Mantegnových tarotových karet byly zcela nahrazeny: *Matematika* (nahradila Aritmetiku), *Industria* (Cosmico), *Quattro Orbi* (Prima causa) a některé Múzy nahradily *Chiromantia* a *Felicita*. V případě rytin Laberinto je jisté, že se jedná o společenskou hru, jelikož se dochovala Ghisim psaná pravidla. I zmenšený tvar „karet“ napovídá k použití ve hře, jelikož se s nimi lépe manipuluje. Některými výjevy (slon s věží na hřbetě) se hra podobá hře v šachy. Ještě více než šachům se Laberinto podobá indické hře Čaturanga, není ale zcela jasné, jak se s ní Ghisi seznámil.¹⁵⁷

Další karetní hra, jejíž součástí se staly i tarotové karty, řečené Mantegnovy, je *Minchiate [I.45]*. Hra je komponovaná z 97 karet a objevila se pravděpodobně na začátku 16. století. Je však spíše „sestrou“ tradiční hry tarot, jelikož obsahuje téměř celou velkou arkánu. Jsou zde i figury pocházející z řady B Mantegnových tarotů,¹⁵⁸ rozšiřují tarot o 20 přidaných karet.¹⁵⁹

Rytiny dále figurovaly ještě s jistými kosmologickými náznaky jako ilustrace literárních děl. Prvním je *De gentiliis deorum imaginibus* Ludovica Lazzarelliho a druhým *Archetypus Triumphantis Romae* Petera Dannhausera s dřevořezou Michaela Wolgemutha podle tarotových karet, řečených Mantegnových. Wolgemuth je zprostředkoval Albrechtovi Dürerovi, který byl jeho žákem a který během své první cesty do Itálie vytvořil několik kreseb¹⁶⁰ jednotlivých karet. Ovšem Dannhauserova kniha nebyla nikdy publikována, proto jednotlivé výjevy neměly příliš vliv na mnoho dalších umělců, to až prostřednictvím Dürera.

De gentiliis deorum imaginibus je textem, který byl známý již od středověku a Ludovico Lazzarelli napsal jeho veršovanou variaci. Text existuje ve dvou ilustrovaných exemplářích (Cod. Urb. lat. 716 a Cod. Urb. lat. 717, oba jsou uloženy v Biblioteca Vaticana) a jedné pouze textové verzi. Verzi Cod. Urb. lat. 717 Lazzarelli jasně dedikoval Federikovi da Montefeltro, urbinskému vévodovi (1474 – 1482). Exemplář Cod. Urb. lat. 716 je také

¹⁵⁷ Nadya CHISTY-MUJAHID: Some Theories Concerning Ghisi's Laberinto. In: Fourhares.com: tarot studies archive, <http://newsletter.tarotstudies.org/2011/05/concerning-ghisi%E2%80%99s-laberinto/>, vyhledáno 31/7/2014.

¹⁵⁸ DEPAULIS, (pozn. 21), 82–83.

¹⁵⁹ HIND, (pozn. 12), 222.

¹⁶⁰ Domnívám se, že pro svou vlastní tvorbu použil karty jako inspiraci pouze jednou. A to v případě *Nemesis*, bohyně Štěstěny, 1502, která se nápadně podobá kartě Primo mobile, Dürer dříve vytvořil kopii této karty, proto je možná i pozdější inspirace pro tuto rytinu [II.148 a II.148bis].

dedikovaný Federikovi, ovšem jeho jméno je na dřívě vymazaném jméně, původně byl text určen někomu jinému.¹⁶¹

Obsahem je mytologické zpracování jednotlivých sfér a bohů do nich náležejících. Přirozeně je tak použita pro ilustraci textu A-řada (jako předloha byla použita E-řada karet). Text sám navazuje na řadu děl mytografů počínaje Macrobiem, Servitiem, Lactantiem apod., z jejichž popisu také vycházejí i jednotlivá zobrazení v karetním souboru. Lazzarelli postupuje v opačném pořadí, tj. začíná prvotní příčinou. Ve své básni mimo sféry popisuje i Múzy.

Je zajímavé, že do části věnující se nebeským sférám (kniha I.) začleňuje také Hudbu. Přestože v souboru rytin je alegorie Hudby považována za hudbu pozemskou, zde Hudba ilustruje jednak hudbu sfér, ale také hudbu pozemskou, jež je předávána Múzami lidem (kniha II.). „Hudba se rodí z věčného pohybu nebes. Všechna hudba pochází z věčných míst. Říká se, že když Velká medvědice spěchá dolů směrem k tělesným bytostem, nebeská hudba ji předstihuje. Pak, když je uvězněna v tělesné podobě pak, vědoma si sama sebe, potěšeně zpívá. Hudba tvaruje každou duši, modelováním svých tónů.“¹⁶² Naopak II. kniha začíná Poezií, která je s Hudbou velmi blízce příbuzná, ale také plně náleží do nižších sfér, resp. poezie jako hudba se slovy je hudba sfér na zemi. „Nezáleží, je-li to nemoc, či zanícení pocházející z naší mysli, právem zpívá [Poesie] o objevech ve význačných písničkách.“¹⁶³

Zobrazení božstev vychází z jednotlivých karet, navíc je přidána florální bordura. Mimo karty (A-řady a B-řady), jsou součástí knihy i addenda – Pallas, Juno, Neptun, Pluto, Victoria, které mají jiné ikonografické zdroje (založené na mytografické tradici, jednotlivé výjevy vychází pravděpodobně z invence Lazzarelliho).¹⁶⁴

Dalším textem (nikdy nevytištěným), do kterého byly použity karty jako ilustrace, je *Archetypus Triumphantis Romae* (1493) Petera Dannhausera s dřevorezou podle souboru karet Michaela Wolgemutha. Kniha měla být vytvořena na zakázku pro Sebalda Sehreyera (1446 –

¹⁶¹ William J. O'NEAL: *Critical Edition of De gentiliū deorum imaginibus* by Ludovico Lazzarelli. New York, 1997, x–xi.

¹⁶² „Music is born from the eternal motion of the heavens. All music comes from the eternal regions. They say that when the Great Bear hastens down toward corporeal creatures, Music from heaven favored this one first. Then when she enclosed herself in the mortal cave of flesh she, conscious of herself, delights in continuous singing. She governs every disposition of the mind by modulating its tones.“ (O'NEAL, (pozn. 161), 61.)

¹⁶³ „Whether this is madness or ardor born from minds, she rightly sings of discoveries in distinguished song.“ (O'NEAL, (pozn. 161), 67.)

¹⁶⁴ O'NEAL, (pozn. 161), xii.

1520).¹⁶⁵ Dřevořezy tvoří pouze ilustraci textu, jejich výtvarná kvalita je nižší. Poslední kniha, ve které jsou ilustrace založené na rytinách řady C souboru, je *La prima parte della somma di tutte le scienze nella quale si tratta delle sette arti liberali* od Aurelia Marinata, tedy Martiana Capelly, vydání z roku 1587. Podobnost s tarotovými kartami, řečenými Mantegnovými může vycházet ze samotného textu, z něž rytiny sami čerpají svou podobu. Nejvýraznější shoda je s rytinou Astrologie (C39) [II.88bis], na kterou ilustrace přímo navazuje.

4.1.2 Vliv na jednotlivé výjevy

Inspirace samostatnými rytinami jsou četnější než reprodukce celého souboru. Doposud však není možné s jistotou obsáhnout všechny možné citace, které se vyskytují napříč celou škálou výtvarného umění. Inspirace jednotlivými postavami v rámci deskových či freskových maleb můžeme nalézt např. u Raffaela (*Korunování Panny Marie*, 1503, Pinacoteca Vaticana, Řím [II.43bis]), Luca Signorelliho (*Panova škola*, 1488, zničeno [I.30]),¹⁶⁶ Hieronyma Bosche, na freskách v Sala dei Mesi v Palazzo Schifanoia a mnoho dalších. Ve většině případů se jedná o inspiraci čistě vizuální.

Aby M. Warburg spojil několik výjevů s postavami na freskách v Palazzo Schifanoia se souborem karet. Warburg spojuje fresky v Sala dei Mesi s astrologickými spisy Abú Mašara, které zobrazují učení o dekanech. Z Mantegnových tarotových karet však fresky čerpají jednotlivé podoby božstev¹⁶⁷ a jsou předlohami i pro některé postavy¹⁶⁸ v rámci scén. Karty se těšily oblibě na ferrarském dvoře rodiny d'Este. Kolem roku 1470 se začaly objevovat na ferrarské malované keramice výjevy přímo inspirované výjevy na tarotových kartách, řečených Mantegnových [I.31 – I.34]. Výjevy jsou jen na keramických talířích s typickou ferrarskou glazurou. Námětově se věnují především sféře nejbližší lidskému životu, ojediněle se vyskytují náměty z A-řady a B-řady (talíř s námětem *Chronico* je ve sbírce Pierpont Morgan¹⁶⁹). Soubor karet lokálně rozšiřuje škálu narativních námětů na keramice. Malovaná keramika čerpala náměty jednak z profánní kultury (*Román o růži*), ale také zobrazovala biblické výjevy.¹⁷⁰

¹⁶⁵ DUEOS/SAVATIER-SJÖHOLM, (pozn. 23), 64.

¹⁶⁶ GÖTZ PCHAT: Luca Signorelli's "Pan" and the so-called "Tarocchi di Mantegna". In: *Konsthistorisk tidskrift* 36, 1967, 92-105.

¹⁶⁷ WARBURG, (pozn. 14), 577.

¹⁶⁸ LEVENSON, (pozn. 15), 100.

¹⁶⁹ HIND, (pozn. 12), 232.¹⁷⁰ ROMOLO MAGNANI: I simboli dei tarocchi nella ceramica graffita ferrarese. In: *CeramicAntica* 2, 2001, 36-47.

¹⁷⁰ ROMOLO MAGNANI: I simboli dei tarocchi nella ceramica graffita ferrarese. In: *CeramicAntica* 2, 2001, 36-47.

Další inspirace jsou v sochařství. První dva reliéfy (Hudba a Geometrie) jsou součástí výzdoby Palazzo Bo v Padově [II.73 a II.79], kde se nachází universita. Kamenné reliéfy jsou součástí stavby jako takové, odkazují k sedmi svobodným uměním. Jsou spojeny s ideou výuky a universitou samou.¹⁷¹ Doposud není známo, kdo reliéfy vytvořil. Další anonymní citace, v tomto případě karty Forteza (B36) v Dubrovniku [II.109], je prostorové ztvárnění alegorie Síly přímo čerpající svou podobu z rytiny. Reliéf byl vytvořen pro radnici kolem roku 1490 místním umělcem, který musel výjev upravit pro prostorové ztvárnění. Portrét je *en face* nikoli z profilu, jako je na rytině. I přes adaptaci výjevu pro sochařské ztvárnění, si zachovává svůj pozdně gotický/raně renesanční charakter vycházející přímo z rytiny. Dubrovnik koncem 15. století pěstoval velmi hojné obchodní styky se severní Itálií a také z Itálie přicházelo mnoho humanistických učenců. Touto cestou byly nejspíše rytiny zprostředkovány pro oblast pobřeží Jaderského moře.¹⁷²

4.1.3 Kopie

První kopií svého druhu je S-řada, tedy kopie celého souboru. Byla pravděpodobně určena pro učeného humanistu, jemuž šlo o smysl souboru. Kvalita jednotlivých rytin je nižší a z detailního průzkumu vyplývá, že se jedná o přímé kopie. S-řada byla vytvořena velmi krátce po vzniku souboru, proto se jedná o variantu souboru spíše než o kopii v pravém smyslu (viz kapitola 2.2 Mistr S-řady).

Celý soubor byl ještě jednou vyryt Johannem Landenspeldersem (1510/11 – cca 1580, Kolín n. Rýnem), který k rytinám připojil svůj monogram [I.40]. Ten jej spojuje s Monogramistou HE, jelikož je možné jej číst též jako IHL. Je možné, že se jednalo o jednu osobu. Pro tuto hypotézu svědčí fakt, že domnělé dvě osoby se ve stejnou dobu nacházely v Kolíně n. Rýnem. Johann Landenspelders vytvořil kopie na základě E-řady a ve výjevech se dopustil jen částečných změn v pojetí výrazu postav [II.25, II.94, II.97, II.115 a II.130].¹⁷³ Obličejové jsou líbeznější, draperie propracovanější, celkově jsou kopie vytvořeny s větším důrazem na detail a na stínování. Tisky uložené v the British Museum v Londýně obsahují několik linek španělského textu.

Kopie ve smyslu kresby na základě rytiny jsou dnes známé u dvou autorů. Pro oblast Záalpi zprostředkoval znalost souboru rytin Albrecht Dürer, který během své první cesty do

¹⁷¹ Susanne POLLACK: Die sogenannten Tarock-Karten des Mantegna. In: Gudula METZE (ed.): *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien* (kat. výst.). Dresden, 2013, 89–90.

¹⁷² Stanko KOKOLE: A Relief of Fortitude and the „Tarocchi of Mantegna“ in Dubrovnik. In: *Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji* 33, 1992, 21–30.

¹⁷³ WESTFEHLING, (pozn. 22), 75–81.

Itálie (1494 – 1495) vytvořil první kopie několika rytin [I.35 – I.38] s nimiž byl seznámen již před cestou díky svému učiteli. Svě kopie nepoužil dále pro žádné další dílo, ani jeho součást. Woghelmutovi kompozice Dürer znatelně obohacuje, např. u karty Prudentia figura nabývá na objemu díky draperii a gestům.¹⁷⁴ Druhým, kdo vytvořil kresby na základě rytin je Amico Aspertini (cca 1474 – 1552). Stejně jako Dürer své skici nepoužil pro žádné další dílo [I.39]. Kresba se nachází v jeho skicáři *Wolfegg Codex, London II* uloženém v the British Museum. Aspertini skicoval antické památky a také díla renesančních umělců, převážně Michelangelova, ale i dalších. Phylis P. Bober ve své eseji o Aspertinim a antice cituje Maxe Dvořáka, že Aspertini v Dvořákově smyslu v sobě pojí symbolickou fantazii a poetický idealismus.¹⁷⁵ Aspertini nebyl Vasarim příliš oceňovaný umělec,¹⁷⁶ avšak zmapoval antické památky (ve skicářích *Wolfegg Codex – London I, a London II*) a na základě jeho díla dnes víme, z čeho jeho současníci mohli čerpat. Kopie tarotových karet, řady D, tak patrně mohla sloužit dalším umělcům pro přístup k možným zobrazením Múz.

Všechny pozdější kopie vypovídají o rozšířenosti celého souboru rytin až do začátku 17. století, kdy se již naprosto změnil význam použití, resp. významová rovina, ve které se vyskytuje. V průběhu 17. století odkaz na soubor tarotových karet, řečených Mantegnových zcela mizí. Pokud však uvažujeme o souboru karet ve smyslu *ars memorativa*, nalezneme podobné karetní soubory, jež sloužily k výuce v rozvinuté formě především v 18. a 19. století (viz níže).

4.2 INSPIRACE KONCEPTEM

4.2.1 Marsilio Ficino

Jak už bylo ve fragmentech zmíněno, Marsilio Ficino měl k souboru karet velmi blízko. Nejpravděpodobněji zprostředkované přes Pico della Mirandolu a jeho knihovnu. Karetní soubor vznikl dříve, než Ficino začal psát své hlavní dílo v návaznosti na jeho překlad Platónových dialogů (komentář k Platónovu *Symposion – De Amore*, 1484). V souvislosti s Ficinovými myšlenkami, lze pozorovat několik společných myšlenek se souborem rytin.

První se týká raného listu *De divino furore* (1457), kde upozorňuje na dva druhy hudby. Také zmiňuje prostřednictví Múz mezi člověkem a vyššími sférami. Stejně je i umístění Múz společně s Apollónem v systému karet, řada D – Múzy a Apollón, která

¹⁷⁴ DUEOS/SAVATIER-SJÖHOLM, (pozn. 23), 64.

¹⁷⁵ Phylis Pray BOBER: Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum. London, 1957, 25.

¹⁷⁶ Ibidem, 5.

následuje po řadě E, hierarchie lidské společnosti, která je nejnižší a reprezentuje náš svět. Múzy jsou prostřednicemi s vyššími sférami, díky nim tak můžeme vytvářet hudbu v malém reprodukcující hudbu sfér.

Další podobnosti vychází ze spisu *De Amore*. Nejprve tedy rozdělení celého universa je hierarchické se svým centrem, kterým je Bůh. Tato myšlenka je obsažena v poslední kartě (A50). Krása je spojena s paprskem procházejícím všemi sférami. Lidská duše je nesmrtelná a pro návrat směrem k Bohu je povznášena Láskou stále výše. Může volit čtyři cesty k Bohu, ty jsou obsaženy v řadě B. Také podřízenost znalostí ctnostem je srovnatelná s Ficinovou myšlenkou, že nejenom znalost Boha, ale i jeho Láska je nezbytná pro návrat Duše k němu (viz kapitola 3.1.4 Řada B).

Ficino ve svém myšlení vychází z předešlé středověké tradice a obohacuje ji o znalost antiky, resp. Platóna. Na mnoha místech se odvolává hlavně k Pseudo-Dionysiovi Areopagitovi, sv. Tomáši Akvinskému, Boëthiovi a dalším. Jeho pojetí universa je oproti předcházející tradici dynamické, a to hlavně díky myšlence nesmrtelnosti duše a jejímu návratu k Bohu. S ohledem na dobu vzniku spisu *De Amore* a jeho částečnými podobnostmi se systémem tarotových karet, tzv. Mantegnových, Ficino vycházel ze systému, který byl známý v prostředí severní Itálie. Marsilio Ficino karty znal (a možná i podobný systém karet tzv. Sola-Busca Tarocchi, které jsou původem také z Ferrary) díky Pico della Mirandolovi.

Je pravděpodobné, že systém tarotových karet (tradičních i tzv. Mantegnových) byl pro celou Platónskou akademii ve Florencii velmi populární. Už kolem roku 1450 namaloval Bonifacio Bembo, také obeznámený s novoplatonistickými myšlenkami, tradiční¹⁷⁷ tarotové karty pro dvůr Sforza-Visconti.¹⁷⁸ Avšak pouze ve Ficinově případě lze stopovat hlubší souvislost některých myšlenek obsažených nejspíše také v systému karet. Myšlenkové afinity k dalším renesančním filosofím je pak možné pozorovat skrze návaznosti na Marsilia Ficina.

4.2.2 Edukativní karetní hry 18. a 19. století

Základní koncepcí tarotových karet, řečených Mantegnových je popis stavu světa, tak jak jej nahlížel renesanční člověk. Ve spojitosti s výzkumem Frances A. Yatesové o technikách umění paměti, zapadají karty do technik nejen jako mnemotechnická pomůcka, ale také rozvíjejí u „čtenáře“ další myšlenky na základě obrazů. Soubor karet může být chápán na

¹⁷⁷ Vycházející ze systému karetní hry (se silným symbolickým systémem), tak jak ji více méně známe dnes.

¹⁷⁸ Gertrude MOAKLEY: *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family. An Iconographic and Historical Study.* New York, 1966, 19–26.

jednu stranu jako *hra fantazie* či *ars memorativa*, ale také jako edukativní pomůcka pro vysvětlení komplikovaných pojmů nebo pomůcka pro generování různých možností reality a jejich potenciální představě (v kontextu Raymonda Lulla).

Karetní hra jako forma výuky se vyskytuje již ve středověku. Jednotlivé karty sloužily k zapamatování heraldických znaků rodiny, území apod. Jedná se o velmi statické systémy, které se stromovitě větví. Tato hra byla stále aktuální i v 18. století [I.41]. Největší množství je jich dnes vystaveno v Musée des cartes à jouer v Paříži. Jednotlivé systémy mají mnoho cest a mnoho různých výsledků. Jsou tak podobné dynamickému konceptu souboru karet, jako různé možnosti uspořádání reality. Později v 18. století se tyto dynamické hry objevují jako *jeu au portrait de ...*, či *jeu de tableau de ...*, např. hra *Jeu au portrait de Paris* [I.42], jejímž účelem je ukázat škálu obyvatel francouzské metropole.

Na druhou stranu pozdější edukativní hry pracují převážně s posloupností. Jde především o to, aby byly jednotlivé karetní výjevy uspořádány ve správném pořadí, teprve tehdy je výsledek správný. Jsou to většinou hry, které se snaží hráčům vysvětlit problematiku pomocí hry, např. *Jeu de l'oie (jeu de fortifications)* [I.43]. Toto pojetí odpovídá statickému pojetí karet jako hierarchie a je velmi pravděpodobné, že tento koncept také přetrval spíše než dynamický. A to z jednoduchého důvodu – hloubka porozumění byla podstoupena ve prospěch srozumitelnosti většímu počtu lidí, a to i díky technické reprodukovatelnosti jednotlivých karet,¹⁷⁹ která umožňovala jejich snadné šíření. V době po Velké francouzské revoluci se začaly objevovat karetní soubory, které chronologicky „vyprávějí“ historické události. Úkolem hráčů je najít správné pořadí a zároveň se naučit jednotlivým historickým faktům. V této formě můžeme stopovat význam renesanční hry dodnes. Ovšem všechny tyto hry jsou na bázi karet, které dnes známe (dvouhlavé se čtyřmi barvami (srdce, piky, listy a káry)).¹⁸⁰ Je možné, považovat je za hru jako takovou, spojitost s Mantegnovými tarotovými kartami je tak jen v konceptu poučení „hráče“.

Další zajímavou formou konceptu je hra *demandes et réponses* [I.44], která v jádru odpovídá systému, který vytvořil Raymond Lulle (*Ars brevis*). Objevuje se jako úpadková forma tarotových karet ve smyslu divinace, ale v tomto případě se jedná jen o formu karetní zábavy. Možné kombinace otázek a odpovědí jsou vzájemně propojeny písmeny, karty mají

¹⁷⁹ Walter BENJAMIN: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, 2009, 5-53.

¹⁸⁰ Pokud by tarotové karty, řečené Mantegnovy přežívaly v tomto konceptu dále, vrátíme se tím k vyvrácené a opuštěné hypotéze P. Zaniho o významu písmen označující dekadý.

také své jedinečné číslo. Hra *demandes et réponses* stejně jako předchozí karetní hry je založena na principu karet určených pro hru s jasnými karetními pravidly.

Na toto ambivalentní postavení již svým způsobem poukázal Aby Warburg v Atlase Mnemosyné 50 a 51 [I.44], jelikož zaujímají místo vedle obrazu Andrey Mantegni *Minerva vyhání neřesti ze zahrady ctností* (1502) a současně jsou vedle souboru tarotových karet *Tarot de Marseille*. Na jednu stranu jsou alegoriemi, na druhou stranu jsou hrou, která ve Warburgově smyslu nese určitý smysl toho, co označuje za *formule patosu*. Georges Didi-Huberman v souvislosti s touto tabulí říká, že tarotové karty, řečené Mantegnovy mají v sobě něco kvazi-božského a kvazi-světského.¹⁸¹

¹⁸¹ DIDI-HUBERMAN, (pozn. 6), 62.

5 ZÁVĚR

Mantegnovy tarotové karty jsou svého druhu encyklopedií. Mikuláš Kusánský společně s papežem Piem II. a kardinálem Bassarionem během koncilu v Mantově pravděpodobně stvořil ideu souboru rytin, který popisuje svět, jak jej chápal renesanční člověk. Vytvořili výjevy, které svou destinací připomínají *Biblia pauperum*, Biblii pro chudé, kteří neumějí číst, proto obsahuje narativní obrazy, aby pochopili základní biblické příběhy. V případě souboru rytin se jedná o sdělení problematictější vyžadující mnohem více abstrakce.

Celý systém je vystavěn z pěti úrovní, které na sebe navazují. Úrovně je možné chápat jednak hierarchicky s počátkem a vyvrcholením, ale také dynamicky/cyklicky, kdy po konci ihned následuje začátek. Nejnižší sféra je ta, kterou aktuálně obýváme. Je to jediná materiální sféra v celém souboru rytin. Znárodnuje lidskou společnost od nejnižší vrstvy po tu nejvyšší.

Další úroveň tvoří Múzy společně s Apollónem. Múzy zde zastávají roli prostřednic mezi naší materiální sférou, mezi lidmi a vyššími vrstvami. Múzy umožňují cestu duše směrem k vyšším sférám, nejprve však otevírají cestu umění. Umění ve smyslu vědomostí představuje sedm svobodných umění. Múzy jsou dnes spojovány především s představou prostřednic umělecké inspirace, však původně prostředkovaly *artes liberales* tedy umění jako znalostí, ne umění ve smyslu krásného umění. Z tohoto důvodu je hned následující úroveň tvořena sedmi svobodnými uměními a poesíí, filozofií a teologií.

Marsilio Ficino říká, že duše se navrácí zpět k Bohu. K tomu má několik cest. Důležitější než cesta znalostí je cesta ctností, tomu odpovídá i rozložení následující úrovně, jež je složena z ctností a tří principů Iliaco, Chronico a Cosmico. Cosmico je géniem pozemského světa. Stojí před lesem a v rukou drží sféru země (je zde krajina s nebesy), představuje tím pojící princip světa, který by ve své podstatě mohl být přirovnán k principu Lásky u Marsilia Ficina. Jelikož Láska vznikla z původního chaosu, tak Cosmico, jenž je géniem světa, je i géniem principu Lásky. Proto je i logické, že následují čtyři ctnosti. Podle Marsilia Ficina jsou čtyři ctnosti čtyři cesty k Bohu. A ještě výše jsou tři teologické ctnosti jako nejvyšší úroveň dekády.

Nejvyšší úrovní systému jsou nebeské sféry podle uspořádání, které popsal Macrobius ve svém *Komentáři ke Scipiovu snu*. Je zde osm nebeských sfér, nejvyšší je Sphaera octava, hvězdná sféra. Po ní následuje *Primo mobile* a *Prima causa*. Prvotní pohyb byl udán do celého universa v okamžik jeho stvoření Bohem, který je prvotní příčinou sám bez příčiny.

Podle uspořádání souboru vyvstává hypotéza možné spojitosti s hudebními paralelami, které zatím nebyly probádány. Avšak tato hypotéza není podložena žádným písemným dokumentem, naznačují k tomu pouze indicie z rozboru ikonografie rytin.

Mikuláš Kusánský, který byl pravděpodobně hlavním tvůrcem idey souboru, byl velmi zainteresovaný v myšlenkách katalánského filozofa konce 13. století, Raymonda Lulla. Spojení s Mantegnovým tarotem a Lullovyými myšlenkami poprvé vyslovil Oswald Wirth. Lullovy myšlenky dodávají encyklopedické pomůcce větší dynamiku a kreativitu v učení. Raymond Lulle pracuje možnostmi kombinace, vytváří kruhové figury. Po obvodu kruhu jsou písmena B-K, která jsou vzájemně propojena spojnicemi. Ve spojení s jeho Uměním je možné vytvářet různé konstelace reality, možné světy, které „vyučují“ čtenáře možné konstelaci světa a připravují jej na nové situace.

Soubor je svým způsobem *atlas*, ve kterém čteme a který sami můžeme modifikovat. Je atlasem, který nás provází světem a vysvětluje komplikované vize reality, formou naprosto srozumitelnou. Tento rozměr souboru rytin se velmi rychle vytrácí. Komplikovanost a hloubka myšlenek je podstoupena ve prospěch rychlé srozumitelnosti. To se projevuje i ve hře Laberinto, která obsahuje reprodukce tarotových karet, řečených Mantegnových. Pravidla hry napsal v roce 1616 Andrea Ghisi v Benátkách. Jedná se o světšší hru, která však také pracuje s kombinacemi písmen stejně jako soubor rytin. Oba systémy tak mají společného jmenovatele, čímž je Raymond Lulle. Zajímavé také je, že Laberinto je bezpochyby společenskou hrou, naopak u Mantegnova tarotu máme silné pochybnosti. Je tím naznačena možná cesta od výuky a snahy porozumět světu k zábavě a konzumaci světa tak, jak se jeví. Koncept výuky hrou je možné sledovat u karetních her 18. a 19. století, které pracují s kombinacemi podobně jako soubor rytin.

Tuto dvojí polohu rytin – jednak jako alegorie s kosmologickým významem a jednak jako světskou zábavu vystihl Aby Warbug umístěním karet na tabuli 50 a 51 v projektu Atlas Mnemosyné. Velmi jemně avšak s přesností naznačil *formuli patosu*, která je v rytinách přítomna.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ALLEMAGNE 1906 — Henri d'ALLEMAGNE: Les Cartes à jouer. Paris, 1906

ANTONIONO 2011 — Mariano Tomatis ANTONIONO: The Map of Andrea Ghisi's Laberinto. Turin, 2011

ARISTOTELÉS 1980 — ARISTOTELÉS: Poetika, rétorika, politika. Bratislava, 1980

ARISTOTELÉS 1985 — ARISTOTELÉS: O nebi. O vzniku a zániku. Bratislava, 1985

AVELNY 1953 — Marie-Therèse d'AVELNY: Le Cosmos symbolique du XII^e siècle. In: Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge 20, 1953, 31-81

BARTHES 2006 — Roland BARTHES: Smrt autora. In: Aluze 3, 2006, 75-77

BARTSCH 1866 — Adam BARTSCH: Le Peintre graveur VIII. Leipzig, 1866

BELLET 1898 — Josep Brunet y BELLET: Joc de Naibis. Barcelona, 1898

BENJAMIN 2009 — Walter BENJAMIN: L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris, 2009

BERTI 2006 — Giordano BERTI: I considetti Tarocchi del Mantegna. In: Rodolfo SIGNORINI (ed.): A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica nel Quattrocento (kat. výst.). Milano, 2006, 298-307

BIALOSTOCKI 1974 — Jan BIALOSTOCKI: Iconography. In: Philip P. WEINER (ed.): Dictionary of the History of Ideas. New York 2, 1974, 524-542

BIBLE — BIBLE: Překlad 21. století. Praha, 2009

BOBER 1957 — Phylis Pray BOBER: Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum. London, 1957

BOVET 2012 — Henri BOVET (ed.): Art du jeu, jeu dans l'art. De Babylone à l'Occident médiéval (kat. výst.). Paris, 2012

BOYANCÉ 1946 — Pierre BOYANCÉ: Muses et l'harmonie. In: Félix GRAT (ed.): Mélangées dédiés à la mémoire de Félix Grat. Paris, 1946, 3-16

BROCKHAUS 1933 — Heinrich BROCKHAUS: Ein edles Geduldspiel: Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter. Die sog. Tarocks Mantegnas vom Jahre 1459 – 1460. In: Leo S. OLSCHKI (ed.): Miscelanea di Storia dell'Arte in onore di Iginio Benvenuto Supino. Firenze, 1933, 397-416

CAMILLO 2001 — Giulio CAMILLO: Théâtre de la mémoire. Paris, 2001

CASSIRER 2000 — Ernst CASSIRER: The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy. New York, 2000

CICERO 1999 — Marcus Tullius CICERO: De Oratore. In: Frances A. YATES: The Art of Memory. London, 1999, 2

- CICERO 2014 — Marcus Tullius CICERO: Somnium scipionis. In: Whiter Trash Scriptoprium, Somnium scipionis. <http://www.ipa.net/~magreyn/somnium.htm>, vyhledáno 28/02/2014
- CUSA 2000 — Nicolaus de CUSA: De ludo globi. Minneapolis, 2000
- DANTE ALIGHIERI 2009 — DANTE ALIGHIERI: Božská komedie. Praha, 2009
- DEPAULIS 1984 — Thierry DEPAULIS: Tarot, jeu et magie (kat. výst.). Paris, 1984
- DIDI-HUBERMAN 2011 — Georges DIDI-HUBERMAN: Atlas ou le gai savoir inquiet. Paris, 2011
- DUEOS/SAVATIER-SJÖHOLM 2013 — Olivia SAVATIER-SJÖHOLM/Blaise DUEOS: Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, collection nordique d'Everhard Jabach (kat. výst.). Paris, 2013
- ECO 1965 — Umberto ECO: L'œuvre ouverte. Paris, 1965
- ECO 2001 — Umberto ECO: Hledání dokonalého jazyka. Praha, 2001
- ECO 2007 — Umberto ECO: Umění a krása ve středověké estetice. Praha, 2007²
- FICINO 1578 — Marsilio FICINO: Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon. Paris, 1578
- FICINO 1990 — Marsilio FICINO: Lettere. Firenze, 1990
- FIDORA/RUBIO 2008 — Alexander FIDORA/Josep E. RUBIO (ed.): Raimundus Lullus: An Introduction to his Life, Works and Thought. Turnhout, 2008
- FOŘT 2005 — Bohuslav FOŘT: Úvod do sémantiky fikčních světů. Brno, 2005
- GALICHON 1861 — Émile GALICHON: Recueil d'estampes du XV^e siècle: Improprement apelle Giuoco di Tarocchi. In: Gazette des Beaux-Arts 9, 1861, 143-147
- HIND 1938 — Arthur Mayger HIND: Early Italian Engraving, a critical catalogue I. London, 1938
- HORATIUS 2002 — Quintus HORATIUS Flaccus: De arte poetica. O umění básnickém. Praha, 2002
- CHASTEL 1959 — André CHASTEL: Art et humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien. Paris, 1959
- CHASTEL 1996 — André CHASTEL: Marsile Ficin et l'art. Genève, 1996
- CHISTY-MUJAHID 2011 — Nadya CHISTY-MUJAHID: Some Theories Concerning Ghisi's Laberinto. In: Fourhares.com: tarot studies archive, <http://newsletter.tarotstudies.org/2011/05/concerning-ghisi%E2%80%99s-laberinto/>, vyhledáno 31/7/2014
- JOHNSON 1971 — Richard JOHNSON: The Allegory and the Trivium. In: William Harris STAHL (ed.): Martianus Capella and the Seven Liberal Arts 2. New York, 1977, 81-122

- KLEIN 1983 — Robert KLEIN: La Bibliothèque de la Mirandole et Le Concert de Champêtre de Giorgione. In: La Forme et l'intelligible. Paris, 1983, 193-203
- KOBUSCH 2013 — Theo KOBUSCH: Filosofie vrcholného a pozdního středověku. Praha, 2013
- KOKOLE 1992 — Stanko KOKOLE: A Relief of Fortitude and the „Tarocchi of Mantegna“ in Dubrovnik. In: Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji 33, 1992, 21-30
- LAMBERT 1999 — Gisèle LAMBERT: Les Premiers gravures italiennes. Quattrocento début du cinquecento. Paris, 1999
- LAMBERT/TROJANI 1985 — Gisèle LAMBERT/François TROJANI: Suite d'estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du gouvernement du monde au Quattrocento. Paris, 1985
- LANZI 1795 – 1796 — Luigi LANZI: Storia pittorica della Italia del Risorgimento delle belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo I. Bassano, 1795 – 1796
- LEVENSON 1973a — Jay A. LEVENSON: Prints of the Renaissance. A Handbook of the Exhibition (kat. výst.). Washington, 1973
- LEVENSON 1973b — Jay A. LEVENSON: Master of the Tarocchi. In: Jay A. LEVENSON/Konrad OBERHUBER/Jacquelyn L. SHEEHAN: Early Italian Engravings from the National Gallery of Art. Washington, 1973
- LLULL 1995 — Ramón LLULL: Pojednání o páté esenci. Praha, 1995
- LLULL 2004 — Ramón LLULL: O příteli a Miláčku. Praha, 2004
- LLULL 2006 — Ramón LLULL: Vlastní život. Ružomberok, 2006
- LULLE 1988 — Raymond LULLE: Traité d'astrologie. Paris, 1988
- LULLE 1992 — Raymond LULLE: Livre du gentil et des trois sages. Paris, 1992
- MACROBIUS 2001 — MACROBIUS: Commentaire du Songe de Scipion I. Paris, 2001
- MAGNANI 2001 — Romolo MAGNANI: I simboli dei tarocchi nella ceramica graffita ferrarese. In: CeramicAntica 2, 2001, 36-47
- MERLIN 1869 — Romain MERLIN: Origine des cartes à jouer. Paris, 1869
- METZE 2013 — Gudula METZE (ed.): Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien (kat. výst.). Dresden, 2013
- MICHAUD 1998 — Philippe-Alain MICHAUD: Aby Warburg et l'image en mouvement. Paris, 1998
- MOAKLEY 1966 — Gertrude MOAKLEY: The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family. An Iconographic and Historical Study. New York, 1966
- O'NEAL 1997 — William J. O'NEAL: Critical Edition of *De gentiliū deorum imaginibus* by Ludovico Lazzarelli. New York, 1997

- PANOFSKY 2013 — Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Praha, 2013²
- PANOFSKY/SAXL 1933 — Erwin PANOFSKY/Fritz SAXL: Classical Mythology in Medieval Art. In: Metropolitan Museum Studies 4, 1933, 228-280
- POCHAT 1967 — Götz POCHAT: Luca Signorelli's "Pan" and the so-called "Tarocchi di Mantegna". In: Konsthistorisk tidskrift 36, 1967, 92-105
- POLLACK 2013 — Susanne POLLACK: Die sogenannten Tarock-Karten des Mantegna. In: Gudula METZE (ed.): Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien (kat. výst.). Dresden, 2013, 75-103
- PUTNA 2002 — Martin C. PUTNA: Svět posledních římských pohanů. In: MACROBIUS: Saturnálie. Praha, 2002, 60-63
- RONNBERG 2010 — Ami RONNBERG (ed.): The Book of Symbols. Reflecting the Archetypal Images. Köln, 2010
- SEZNEC 1940 — Jean SEZNEC: La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance. London, 1940
- SMITH 1875 — William SMITH: Dictionary of Greek and Roman Antiquities. London, 1875
- STAHL 1977 — William Harris STAHL (ed.): Martianus Capella and the Seven Liberal Arts 2. New York, 1977
- SYSON 2002 — Luke SYSON: Tura and the „Minor Arts“. School of Ferrara. In: Stephen J. CAMPBELL (ed.): Cosme Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara. Milano, 2002, 55-61
- TAYLOR 1865 — R. E. S. TAYLOR: The History of Playing Cards. London, 1865
- WARBURG 1999 — Aby Moritz WARBURG: The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance. London, 1999
- WARBURG 2011 — Aby Moritz WARBURG: Miroirs de faille à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29. Paris, 2011
- WARBURG 2013 — Aby Moritz WARBURG: L'Atlas Mnémosyné. Paris, 2013
- WESTFEHLING 1988 — Uwe WESTFEHLING: „Tarocchi“. Menschenwelt und Kosmos. Landenspelder, Dürer und die „Tarock-Karten des Mantegna“ (kat. výst.). Köln, 1988
- WILLSHIRE 1876 — William Hugues WILLSHIRE: A Descriptive Catalogue of Playing Cards in the British Museum. London, 1878
- WIND 1980 — Edgar WIND: Pagan Mysteries in the Renaissance. London, 1980
- WIRTH 2013 — Oswald WIRTH: Tarot a středověká obraznost. Praha, 2013
- WITTKOWER 1938 — Rudolf WITTKOWER: „Grammatics“: From Martianus Capella to Hogarth. In: Journal of the Warburg Institute and Courtauld Institutes 1, 1938, 82-84

YATES 1954 — Frances A. YATES: The Art of Ramon Lull, An Approach to It through Lull's Theory of Elements. In: Journal of the Warburg Institute and Courtauld Institutes 17, 1954, 115-173

YATES 1960 — Frances A. YATES: Ramon Lull and John Scotus Erigena. In: Journal of the Warburg Institute and Courtauld Institutes 1/2, 1960, 1-44

YATES 1999a — Frances A. YATES: The Art of Memory. London, 1999

YATES 1999b — Frances A. YATES: Raymond Lulle et Giordano Bruno. Paris, 1999

YATES 2001 — Frances A. YATES: The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. London. 2001

YATES 2009 — Frances A. YATES: Science et tradition hermétique. Paris, 2009

7 SEZNAM ZKRATEK

7.1 ZKRATKY POUŽITÉ V TEXTU

Odkazy na jednotlivé karty podlo jejich umístění v systému – písmeno odpovídá skupině, číslo dané kartě, podle tabulky na straně 16:

E	D	C	B	A
1 Misero	11 Caliope	21 Gramatica	31 Iliaco	41 Luna
2 Fameio	12 Urania	22 Loica	32 Chronico	42 Mercuria
3 Artixan	13 Terpsicore	23 Retorica	33 Cosmico	43 Venus
4 Marechante	14 Erato	24 Geometria	34 Temperamencia	44 Sol
5 Zintilomo	15 Polimnia	25 Aritmetricha	35 Prudencia	45 Marte
6 Chavalier	16 Talia	26 Musicha	36 Forteza	46 Jupiter
7 Doxe	17 Melpomene	27 Poesia	37 Justicia	47 Saturno
8 Re	18 Euterpe	28 Philosophia	38 Charita	48 Octava Spera
9 Imperator	19 Clio	29 Astrologia	39 Speranza	49 Primo Mobile
10 Papa	20 Apollon	30 Teologia	40 Fede	50 Prima Causa

7.2 ZKRATKY ODKAZUJÍCÍ K OBRAZOVÉ PŘÍLOZE

Odkazy k obrazové příloze jsou uvedeny v hranatých závorkách, římská číslice odkazuje k příloze (I a II), číslo za tečkou k danému obrázku. Tedy: **[II.44]** odkazuje k obrazové příloze II, obrazu 44 (Mistr E-řady: Polimnia, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection).

7.3 ZKRATKY V OBRAZOVÉ PŘÍLOZE

s. d. — bez přesné datace

s. l. — bez udání místa vzniku / bez udání místa konzervace

8 SEZNAM OBRÁZKŮ

8.1 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA I

- 1 Eva Skopalová: Srovnání inskripce E-řady a S-řady a jejich zrcadlové verze. Foto: archiv autora
- 2 Mistr E-řady: Orfeova smrt, kol. 1465, rytina. Kunsthalle, Hambourg. Reprodukce z: MICHAUD, 1998, 142.
- 3 Albrecht Dürer: Ptolemaiova mapa, recto , 1515, rytina, 430 x 430 mm. The British Museum, Reprodukce z: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=909296&objectId=1521964&partId=1, vyhledáno 24/7/2014
- 4 Albrecht Dürer: Ptolemaiova mapa, verso , 1515, rytina, 430 x 430 mm. The British Museum, London. Reprodukce z: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=377098&objectid=1521964, vyhledáno 24/7/2014
- 5 Aby Warburg: Atlas Mnémosyné, tabule 50 a 51, 1927 - 1929, fotografie, the Warburg Institute, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 6 Mistr S-řady: Zvěstování, 1465 - 1475, rytina, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 7 Mistr S-řady: Aritmetrika, detail, 1465 - 1475, rytina, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 8 Baccio Baldini: Ilustrace Božské komedie, 1481, the British Museum, London. Reprodukce z: METZE 2013, 73
- 8bis Mistr E-řady: Fontána lásky, 1470 – 1480, rytina, 204 x 177 mm. The British Museum, London. Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1339532&partId=1&searchText=tarocchi&page=2, vyhledáno 31/7/2014
- 9 Baccio Baldini: Svatý žebřík, 3. čtvrtina 15. století, rytina, Bibliotheca Classense, Ravenna. Reprodukce z: WESTFEHLING 1988, 42
- 10 Nicolo da Bologna: Ctnosti a svobodná umění, Novella super quinque libros decretalium, ms. B. 42, 14. století, Bibliotheca Ambrosiana, Milano. Reprodukce z: BERTI 2006, 304
- 11 Gafurius: Practica musicae, 1496, Bibliotheca Nazionale Marciana, Venezia. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection

- 12 Raymond Lulle: Ilustrace, Liber de gentili et tribus sapientibus, 1721-42, s. 1.
Reprodukce z: YATES 1954, 154, obr. 17b
- 13 Honorius Augustodunensis: Anima Mundi a Principius, Clavis Physicae, Ms. latin 6734, F. 1, 2, 12. stol., Bibliothèque Nationale de France, Paris. Foto: archiv autora
- 13bis Honorius Augustodunensis: Clavis Physicae, Ms. latin 6734, F. 6, 12. stol.,
Bibliothèque Nationale de France, Paris. Foto: archiv autora
- 14 Raymond Lulle: Astrologická figura, s. d., s. 1. Reprodukce z: LULLE 1988, 131
- 15 Raymond Lulle: Tabula, Art brevis, Opera, Strasburg, 1617, s. 1. Reprodukce z:
YATES 1954, 116, obr. 8a
- 16 Raymond Lulle: Figura A, Art brevis, s. d., s. 1. Reprodukce z: YATES 1954, 116,
obr. 8b
- 17 Anonym: 231 kabalistických bran odvozených geometrickým provázáním 22 písmen
hebrejské abecedy, s. d., s. 1. Foto: archiv autora
- 18 Raymond Lulle: Arbor moralis, Arbor scientie, Lyon, 1515, s. 1. Reprodukce z:
YATES 1954, 146, obr. 15d
- 19 Anonym: Sephiroth, s. d., s. 1. Foto: archiv autora
- 20 Anonym: Ilustrace, Liber de ascensu a descensu intellectus, Valencia, 1512, s. 1.
Reprodukce z: YATES 1999a, 180
- 20bis Mariano Tomatis Antoniono: Grafické znázornění Ghisiho systému, 2011.
Reprodukce z: ANTONIONO 2011, 20
- 21 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887533&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 22 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887538&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 23 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887571&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 24 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_

- details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887574&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 25 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887576&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 26 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887580&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 27 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=891458&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 28 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887530&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 29 Andrea Ghisi: Laberinto, 1616, rytina, 50 x 52 mm, the British Museum, London.
Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=887525&objectid=3309729,
vyhledáno 25/7/2014
- 30 Luca Signorelli: Panova škola, 1488 (zničeno během Druhé světové války), olej na
plátně, Kaiser Friedrich Museum, Berlin. Reprodukce z: WESTFEHLING 1988, 67
- 31 Anonym: Mercurio, 1470 - 1480, glazurovaná keramika, s. l., Ferrara. Reprodukce z:
MAGNANI 2001, 43
- 32 Anonym: Forteza, kol. 1470, glazurovaná keramika, s. l., Ferrara. Reprodukce z:
MAGNANI 200, 451
- 33 Anonym: Musica, kol. 1470, glazurovaná keramika, s. l., Ferrara. Reprodukce z:
MAGNANI 2001, 44
- 34 Anonym: Justitia, kol. 1470, glazurovaná keramika, Musée nationale de la
Céramique, Sèvres. Reprodukce z: MAGNANI 2001, 45
- 35 Albrecht Dürer: Víra, 1494 - 1495, kresba, Bibliothèque nationale de France, Paris.
Reprodukce z: WESTFEHLING 1988, 71

- 36 Albrecht Dürer: Primo mobile, 1494 - 1495, kresba, the British Museum, London.
Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 37 Albrecht Dürer: Cosmico, 1494 - 1495, kresba, Musée du Louvre, Paris. Foto:
The Warburg Institute Photographic Collection
- 38 Albrecht Dürer: Apollón, 1494 - 1495, kresba, Kunsthaus, Zürich. Reprodukce z:
WESTFEHLING 1988, 72
- 39 Amico Aspertini: Skicář II, Wolfegg Codex, 1530 - 1540, kresba, 219 x 159 mm,
the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 40 Johann Landenspelders: Vlastní monogram, detail, 1540 - 1560, rytina, the British
Museum, London. Reprodukce z: WESTFEHLING 1988, 75.
- 41 Anonym: Hra s heraldickými znaky, Lyon, 1692, sbírka G. Marteaua, Paris.
Reprodukce z: ALLEMAGNE 1906, 222
- 42 Hector de Trois: Cartes au portrait de Paris, pol. 17. století, Bibliothèque nationale de
France, Paris. Reprodukce z: ALLEMAGNE 1906, 109
- 43 Anonym: Jeu de l'oie, hra s fortifikacemi, Francie, 1763, tisk, sbírka Henriho
d'Allemagne, Paris. Reprodukce z: ALLEMAGNE 1906, 224
- 44 Anonym: Hra podle otázek a odpovědí, kol. 1789, tisk, Musée Carnavalet, Paris.
Reprodukce z: ALLEMAGNE 1906, 282
- 45 Anonym: Minchiate, 18. století, fotografická reprodukce, s. I. Foto: The Warburg
Institute Photographic Collection

8.2 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA II

- 1 Mistr E-řady: Misero, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum,
London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 2 Mistr S-řady: Misero, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum,
London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 3 Anonym: Le Fol, Tarot de Marseille, 1713, tisk, Bibliothèque nationale de France,
Paris. Foto: archiv autora
- 3bis Anonym: La Carita, ca. 1480, Museo Civico Medievale, Bologna. Reprodukce z:
BERTI 2006, 298
- 4 Mistr E-řady: Fameio, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum,
London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 5 Mistr S-řady: Fameio, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum,
London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection

- 7 Bonifacio Bembo: Páže pohárů, Visconti-Sforza tarot, kol. 1450, Piemont Morgan Library, New York. Reprodukce z: MOAKLEY 1966, 66
- 8 Mistr E-řady: Artixan, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 9 Mistr S-řady: Artixan, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 10 Anonym: Le Bateleur, Tarot de Marseille, 1713, Bibliothèque nationale de France, Paris. Foto: archiv autora
- 11 Mistr E-řady: Marechante, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 12 Mistr S-řady. Marechante, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 13 Francesco Cossa (?): Sala dei Mesi, detail, 1467 – 1471, freska, Palazzo Schifanoia, Ferrara. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 14 Mistr E-řady: Zintilomo, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 15 Mistr S-řady: Zintilomo, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 16 Baccio Baldini: Mercurio e i suoi figli, detail, kol. 1470, Musei Civici, Pavia. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 17 Mistr E-řady: Chavalier, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 18 Mistr S-řady: Chavalier, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 19 Francesco Cossa (?): Sala dei Mesi, detail, 1467 – 1471, freska, Palazzo Schifanoia, Ferrara. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 20 Mistr E-řady: Doxe, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 21 Mistr S-řady: Doxe, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 22 Antonio Rizzo: Detail hrobky dóžete Nicola Trona, 1471 – 1473, socha, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia. Reprodukce z: METZE 2013, 79
- 23 Mistr E-řady: Re, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection

- 24 Mistr S-řady: Re, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 25 Johann Ladenspelder: Král, podle E-řady tarotových karet, řečených Mantegnových, 1530 – 1561, rytina, 179 x 98 mm, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 26 Mistr E-řady: Imperator, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 27 Mistr S-řady: Imperator, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 28 Anonym: Císař Theodorik a papež Pavel II., detail, miniatura z *Constituzioni e Privilegi dello Studio bolognese*, 1467, Státní Archiv, Bologna. Reprodukce z: BERTI 2006, 300
- 29 Mistr E-řady: Papa, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 30 Mistr S-řady: Papa, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 31 Anonym: Císař Theodorik a papež Pavel II., detail, miniatura z *Constituzioni e Privilegi dello Studio bolognese*, 1467, Státní Archiv, Bologna. Reprodukce z: BERTI 2006, 300
- 32 Mistr E-řady: Caliope, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 33 Mistr S-řady: Caliope, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 34 Michael Wolgemuth: Caliope, *Archetypus triumphantis romae*, 1493, dřevoryt, Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 35 Mistr E-řady: Urania, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 36 Mistr S-řady: Urania, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 37 Albrecht Dürer: Urania, 1494 - 1495, kresba, Musée du Louvre, Paris. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 38 Mistr E-řady: Terpsicore, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 39 Mistr S-řady: Terpsicore, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British

- Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 40 Michael Wolgemuth: Terpsicore, Archetypus triumphantis romae, 1493, dřevoryt, Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 41 Mistr E-řady: Erato, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 42 Mistr S-řady: Erato, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 43 Ludovico Lazzarelli: Erato, De gentilium deorum imaginibus, 1474, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Roma. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 43bis Rafael: Nanebevzetí Panny Marie, detail, 1503, olej na plátně, Pinacoteca Vaticana, Roma. Foto: archiv autora
- 44 Mistr E-řady: Polimnia, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 45 Mistr S-řady: Polimnia, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 46 Franz Brun: Polyhymnia, 2. polovina 16. století, rytina, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 47 Mistr E-řady: Talia, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 48 Mistr S-řady: Talia, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 49 Albrecht Dürer: Thalia, 1494 - 1495, kresba, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 50 Mistr E-řady: Melpomene, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 51 Mistr S-řady: Melpomene, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 52 Albrecht Dürer: Melpomene, 1494 - 1495, kresba, Musée du Louvre, Paris. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 53 Mistr E-řady: Euterpe, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 54 Mistr S-řady: Euterpe, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 55 Michael Wolgemuth: Euterpe, Archetypus triumphantis romae, 1493, dřevoryt,

- Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 56 Mistr E-řady: Clio, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 57 Mistr S-řady: Clio, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 58 Michael Wolgemuth: Clio, Archetypus triumphantis romae, 1493, dřevoryt, Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 59 Mistr E-řady: Apollo, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 60 Mistr S-řady: Apollo, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 61 Peter Vischer st.: Apollon, 1507 – 1509, reliéf, náhrobek sv. Sebalda, Norimberk. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 62 Mistr E-řady: Gramatica, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 63 Mistr S-řady: Gramatica, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 64 Anonym: Gramatica, Cod. 62. Gud. lat. 2° fol.19R, s.d. (13. století (?)), Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 65 Mistr E-řady: Loica, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 66 Mistr S-řady: Loica, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 67 Michael Wolgemuth: Logika, Archetypus triumphantis romae, 1493, dřevoryt, Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 68 Mistr E-řady: Rhetorica, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 69 Mistr S-řady: Rhetorica, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 70 Anonym: Rétorika, s.d., s.l. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 70bis Sigismondo Fanti: Rhetorica, Triumpho di Fortuna, Venice, 1526, tisk, the Warburg Institute, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 71 Mistr E-řady: Geometria, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection

- 72 Mistr S-řady: Geometria, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 73 Anonym: Geometria, kol. 1550, reliéf, Palazzo Bo, Padova. Reprodukce z: METZE 2013, 92
- 74 Mistr E-řady: Aritmetricha, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 75 Mistr S-řady: Aritmetricha, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 76 Anonym: Aritmetika, Cod. 62. Gud. lat. 2° fol.176V, s.d. (13. století (?)), Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 77 Mistr E-řady: Musicha, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 78 Mistr S-řady: Musicha, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 79 Anonym: Hudba, kol. 1550, reliéf, Palazzo Bo, Padova. Reprodukce z. METZE 2013, 92
- 80 Mistr E-řady: Poesia, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 81 Mistr S-řady: Poesia, S-řada, 1465 – 1475, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 82 Tizian: Concet de champêtre, kol. 1509, olej na plátně, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Paris. Reprodukce z: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22879, vyhledáno 23/7/2014
- 82bis Édouard Manet: Déjeuner sur l'herbe, detail, 1863, olej na plátně, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. Reprodukce z: http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=7123, vyhledáno 23/7/2014
- 83 Mistr E-řady: Filosofía, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 84 Mistr S-řady: Filosofía, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 85 Anonym: Filosofie, konec 15. století, talíř, majolika, Victoria & Albert Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 86 Mistr E-řady: Astrologia, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 87 Mistr S-řady: Astrologia, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British

- Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 88 Michael Wolgemuth: Astrologie, Archetypus triumphantis romae, 1493, dřevoryt, Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 88bis Anonym: Astrologie, La Prima parte della somma di tutte le scienze nella quale si tratta delle sette arti liberali, 1587, s. I. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 89 Mistr E-řady: Teologia, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 90 Mistr S-řady: Teologia, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 91 Anonym: Teologie, La Prima parte della somma di tutte le scienze nella quale si tratta delle sette arti liberali, 1587, s. I. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 92 Mistr E-řady: Iliaco, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 93 Mistr S-řady: Iliaco, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 94 Johann Ladenspelder: Iliaco, podle E-řady tarotových karet, řečených Mantegnových, 1530 – 1561, rytina, 179 x 98 mm, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 95 Mistr E-řady: Chronico, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 96 Mistr S-řady: Chronico, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 97 Johann Ladenspelder: Chronico, podle E-řady tarotových karet, řečených Mantegnových, 1530 – 1561, rytina, 179 x 98 mm, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 98 Mistr E-řady: Cosmico, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 99 Mistr S-řady, Cosmico, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 100 Albrecht Dürer: Cosmico, 1494 - 1495, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 101 Mistr E-řady: Temperamencia, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 102 Mistr S-řady: Temperamencia, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British

- Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 103 Sigismondo Fanti: *Temperantia, Triumpho di Fortuna*, Venice, 1526, tisk, the Warburg Institute, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 104 Mistr E-řady: *Prudencia*, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 105 Mistr S-řady: *Prudencia*, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 106 Michael Wolgemuth: *Prudentia, Archetypus triumphantis romae*, 1493, dřevoryt, Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 107 Mistr E-řady: *Forteza*, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 108 Mistr S-řady: *Forteza*, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 109 Anonym: *Síla*, kol. 1490, radnice, Dubrovník. Reprodukce z: KOKOLE 1992, 23.
- 110 Mistr E-řady: *Justicia*, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 111 Mistr S-řady: *Justicia*, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 112 Michael Wolgemuth: *Justitia, Archetypus triumphantis romae*, 1493, dřevoryt, Kupferstichkabinett, Berlin. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 113 Mistr E-řady: *Charita*, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 114 Mistr S-řady: *Charita*, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 115 Johann Ladenspelder: *Charita*, podle E-řady tarotových karet, řečených Mantegnových, 1530 – 1561, rytina, 179 x 98 mm, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 116 Mistr E-řady: *Speranza*, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 117 Mistr S-řady: *Speranza*, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 118 Sigismondo Fanti: *Naděje, Triumpho di Fortuna*, Venice, 1526, tisk, the Warburg Institute, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 119 Mistr E-řady: *Fede*, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum,

- London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 120 Mistr S-řady: Fede, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 121 Sigismondo Fanti: Vira, Triumpho di Fortuna, Venice, 1526, tisk, the Warburg Institute, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 122 Mistr E-řady: Lune, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 123 Mistr S-řady: Lune, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 124 Anonym: La Lune, Tarot de Marseille, 1713, tisk, Bibliothèque nationale de France, Paris. Foto: archiv autora
- 125 Mistr E-řady: Mercurio, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 126 Mistr S-řady: Mercurio, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 127 Anonym: Mercurio, detail, 1470 - 1480, glazurovaná keramika, s. l., Ferrara. Reprodukce z: MAGNANI 2001, 43
- 128 Mistr E-řady: Venus, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 129 Mistr S-řady: Venus, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 130 Johann Ladenspelder: Venuše, podle E-řady tarotových karet, řečených Mantegnových, 1530 – 1561, rytina, 179 x 98 mm, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 131 Mistr E-řady: Sol, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 132 Mistr S-řady: Sol, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 133 Anonym: Le Soleil, Tarot de Marseille, 1713, Bibliothèque nationale de France, Paris. Foto: archiv autora
- 134 Mistr E-řady: Marte, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 135 Mistr S-řady: Marte, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection

- 136 Georgius Zothorus Zaparus Fendulus: Liber Astrologiae, Mars, 13. století, iluminace, 113 x 113 mm, Bibliothèque nationale de France, Paris. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 137 Mistr E-řady: Jupiter, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 138 Mistr S-řady: Jupiter, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 139 Francesco Colona: Hypnerotomachia Poliphili, Jupiter, 1499, s. 1. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 140 Mistr E-řady: Saturno, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 141 Mistr S-řady: Saturno, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 142 Ludovico Lazzarelli: Saturno, De gentilium deorum imaginibus, 1474, Bibliotheca Apostotelica Vaticana, Řím. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 143 Mistr E-řady: Octava Spera, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 144 Mistr S-řady: Octava Spera, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 145 Francesco di Giorgio Martini: Atlas, 2. polovina 15. století, kresba, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 146 Mistr E-řady: Primo Mobile, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 147 Mistr S-řady: Primo Mobile, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 148 Albrecht Dürer: Primo mobile, 1494 - 1495, kresba, the British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 148bis Albrecht Dürer: Nemesis, 1502, rytina, 333 x 230 mm, the British Museum, London. Foto: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=18099&objectId=765053&partId=1, vyhledáno 4/8/2014
- 149 Mistr E-řady: Prima Causa, E-řada, kol. 1465, rytina, 178 x 100 mm. The British Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection
- 150 Mistr S-řady: Prima Causa, S-řada, 1465 – 1475, rytina, 170 x 92 mm. The British

Museum, London. Foto: The Warburg Institute Photographic Collection

151 Anonym: Le Monde, Tarot de Marseille, 1713, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Foto: archiv autora