

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

DIPLOMOVÁ PRÁCE
Bc. Markéta Veselá, DiS.

**Transfer záalpských krajinných motivů v grafice
do vybraných děl italských rytců na začátku 16. století**

Transfer of transalpine landscape motifs in graphic art
into selected works of Italian engravers of the early 16th century

Praha 2016

vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph. D.

Poděkování

Mé největší poděkování patří doc. Martinu Zlatohlávkovi, jehož věcné připomínky a cenné rady byly základní součástí procesu vzniku celé práce. Dále bych také chtěla poděkovat za konzultace a postřehy PhDr. Blance Kubíkové, Ph.D. z oddělení staré grafiky a kresby Národní galerie v Praze.

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

V Praze dne

Podpis

.....

.....

ANOTACE

Cílem této práce je na několika vybraných dílech ilustrovat fenomén přenosu záalpských krajinných motivů v grafice do děl italských rytců na začátku šestnáctého století a pomocí podrobnějšího rozboru tisků dojít ke zhodnocení, proč se tyto transfery vyskytují zejména v letech 1500–1520 tak frekventovaně.

Jelikož v dostupné literatuře jsou pro dané téma k nalezení pouze faktické zmínky o těchto přenosech a to často jen na úrovni konstatování, rozhodla jsem se tento jev uchopit v rámci krajinné specifikace. V úvodní kapitole bude vzhledem k nedostatku prostoru jen ve stručném přehledu nastíněna kulturní situace humanistické společnosti včetně jejích premis a letmý vývoj zobrazení krajiny v umění. Dále bude v této práci umístěna kapitola týkající se použité terminologie, která kromě ujasnění často porůznu používaného názvosloví napomůže také k bližší deskripci samotného procesu. Hlavní částí bude ovšem kapitola týkající se vybraných exemplářů. Zde budou podrobněji rozebrána grafická díla vybraných italských rytců a to hlavně v rámci komparace přenesených krajinných motivů z děl Albrechta Dürera a Lucase van Leydena. Rozbor jednotlivých grafických listů bude zaměřen spíše na analýzu přenášených prvků v pozadí děl. Ikonografie jednotlivých tisků bude mít pouze doplňující charakter, jelikož není nijak ovlivňována umístěním transferovaných krajinných prvků. Tento průzkum vybraného vzorku grafik bude nápomocen pro celkové zhodnocení možného vzniku daného jevu, čemuž bude věnována poslední část práce. Zde budou z mnoha různých hledisek posouzeny možné předpoklady vzniku celkem častého přenosu záalpských krajinných motivů do děl italských rytců na začátku šestnáctého století.

Klíčová slova: krajina, rytina, tisk, renesance, Itálie, Německo, Nizozemí, kompozice, přenos, transfer, Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Giulio Campagnola, Cristofano Robetta, Giovanni Battista Palumba, Monogramista ·I·I· CA, Marcantonio Raimondi.

ANNOTATION

The aim of this thesis is to illustrate the phenomenon of the transfer of the transalpine landscape motifs in graphic art into the works of Italian engravers at the beginning of the sixteenth century, and by using detailed analysis of these prints lead to a decision as to why these transfers occur so frequently, mainly in the years 1500–1520.

Because only brief mentions of these transfers are found in the available literature on this topic, and then often only as a statement, I decided to tackle this phenomenon in the context of landscape specifications. In the introductory chapter there will be a concise overview of the cultural situation of the humanistic society, including its assumptions and a brief evolution of depiction of landscape art. Additionally there will be a chapter about the terminology used, which in addition to clarifying the terminology also helps to further the description of the process itself. The main part will of course be a chapter dedicated into selected items. There will also be descriptions of the graphic works of selected Italian engravers, especially in the comparison of transferred landscape motifs from works by Albrecht Dürer and Lucas van Leyden. Analysis of the individual prints will focus on elements transmitted in the background of the works. Iconography of individual prints will only be complementary, because it is not influenced by the placement of the transferred landscape elements. This examination of a selected sample of graphics will help toward the overall evaluation of the possible occurrence of the phenomenon, which will be the focus of the last part of this thesis. There will be an assesment from many different aspects of the possible assumptions made about the origin and the frequency of transfer transalpine landscape motifs in the works of Italian engravers at the beginning of the sixteenth century.

Key words: landscape, engraving, printmaking, Renaissance, Italy, Germany, Netherlands, composition, transfer, Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Giulio Campagnola, Cristofano Robetta, Giovanni Battista Palumba, Monogrammist ·I·I· CA, Marcantonio Raimondi.

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. VNÍMÁNÍ KRAJINY NA POČÁTKU 16. STOLETÍ	10
3. TERMINOLOGIE	15
4. ROZBOR VYBRANÝCH DĚL A STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ AUTORŮ	23
4. 1. Mistr I. B. s ptáčkem (Giovanni Battista Palumba)	24
4. 2. Monogramista ·I· CA	32
4. 3. Cristofano di Michele Martini (Cristofano Robetta)	35
4. 4. Giulio Campagnola	42
4. 5. Marcantonio Raimondi	48
5. ZHODNOCENÍ HLEDISEK VZNIKU ZKOUMANÉHO JEVU	54
6. ZÁVĚR	64
7. SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY	67
8. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	71
9. SEZNAM VYOBRAZENÍ	92

1. ÚVOD

V průběhu bádání a práce s grafickými listy konce patnáctého a začátku šestnáctého století jsem narazila na záležitost, kdy se krajinné pozadí grafiky jednoho mistra objevilo v téměř nezměněné podobě na pozadí grafiky mistra jiného. Tento jev mě velice zaujal a bylo zajímavé zjistit, že se nejednalo o ojedinělou záležitost. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla tomuto fenoménu věnovat svou diplomovou práci.

Při celkové rešerši v rámci dostupných zdrojů jsem nenalezla žádnou literaturu, která by se přímo věnovala dané problematice. Jednotlivé poznámky o tom, kde a od koho byl krajinný motiv přenesen, se nachází v různých katalogích nebo monografických publikacích. Zpravidla se však jedná o pouhé konstatování faktu bez soubornějšího náhledu na celý fenomén přenosu záalpských krajinných komponent do děl italských mistrů. Bohatší zdrojový materiál je pak v textech věnujících se celkovému přenosu motivů. Veskrze se však jedná o prvky figurální. Ačkoli je sice možné částečně aplikovat některé myšlenky na motivy krajinné, rozhodla jsem se zkoumaný jev uchopit komplexněji v rámci takto specifikovaných motivů.

Než bude řečeno více o účelu této práce, považuji za nutné blíže specifikovat zkoumanou oblast zájmu. V grafickém médiu bylo totiž zcela běžné přejímání motivů figurálních či krajinných nebo kopírování celých listů. Ačkoli se tato práce týká začátku šestnáctého století, tento princip tvorby u umělců a převážně u rytců byl běžný i po následující staletí. V podstatě lze říci, že bylo několik výsostně tvůrčích osobností, jejichž motivy i kompozice sloužily jako vzorník pro další umělce. Zároveň lze spatřit, že některé z těchto motivů žily následně vlastním životem a byly také přejímány různými rytci mezi sebou. Dělo se tak i v rámci školení mladých umělců, kteří kopírováním děl, zejména svého učitele, nabývali nových dovedností. Toto kopírování mistra a jiných významných autorů za účelem zdokonalení později zpravidla přerostlo v soutěž s těmito osobnostmi. Zdravá konkurenceschopnost a rivalita podněcující lepší výkonnost pak byla také mezi samotnými rytci.

Přejímání prvků i kompozic nikdy neprobíhalo pouze jednosměrně v rámci geografických hranic, a to ani v případě renesančního umění, kdy byla Itálie ohniskem nových myšlenek. I zde tedy docházelo k vzájemnému prolínání inspiračních zdrojů mezi Itálií a Záalpím. Ačkoli jsem si plně vědoma faktu, že inspirační působení probíhalo oběma cestami, ústředním tématem práce je popis přenosu krajinných prvků z oblasti severu Evropy směrem do Itálie. Tento jev bude vysvětlován na příkladech majících takto jednosměrný charakter, jelikož není známo mnoho případů, že by grafický krajinný motiv italského mistra byl použit u jiného rytce v Záalpi. V mnohem větším měřítku se objevují příklady dokládající sledovanou linii přenosu.

Pro další vymezení je tedy nutné říci, že zkoumaný fenomén bude popsán na několika málo příkladech grafických listů, které splňují stejné podmínky. Jedná se o krajinnou komponentu, která je umístěna v pozadí hlavní figurální složky. Ústřední kompozice tvořená postavami je nositelem děje a krajina v pozadí pouze dotváří celkové působení grafiky. Jelikož ve většině případů nebyla zcela zásadní pro pochopení ikonografie listu, umožňovala tak prostor pro invenci rytce. Ten pak mohl do pozadí uplatnit vlastní fantazii či viděnou skutečnost nebo se nechal inspirovat stylem a principy jiných autorů nebo jen přenesl krajinné prvky z již existujících grafik jiných mistrů.

Opomenuty zůstanou kopie celých grafických listů, stejně jako grafické reprodukce malířských či sochařských děl. Ačkoli zde mohou být nalezeny drobné odlišnosti, a to především ve stylu a mechanickém zpracování matrice, které podléhají rukopisu daného rytce, bývají tyto grafiky převedením všech detailů bez jakéhokoli zásahu. Nelze obecně prohlásit, že takto bylo činěno pouze neinvenčními a neoriginálními autory, jelikož se i mnoho svébytných mistrů zabíralo kopírováním či reprodukováním významných děl. Stranou budou ponechány také opačné příklady, v nichž byl krajinný prvek v pozadí pouze vzdáleně inspirován stylem záalpských mistrů. To se dělo velice často. Směrodatné budou tedy pouze příklady, v nichž rytec pocházející z italského prostředí přímo použil motiv, prvek, výsek krajiny či celé krajinné pozadí grafik záalpských mistrů a uplatnil je v téměř nezměněné formě ve svém grafickém listu. Ačkoli bývá časté, že i figurální složka v popředí zkoumaného vzorku grafik italských rytců není zcela invenční záležitostí autora, ale bývá také převzatým motivem většinou zase od italských mistrů, jedná se o umístění krajinného motivu do nového ikonografického řešení oproti původnímu zdroji. Rozebírané grafické listy budou vybrány tak, aby zasáhly širší geografickou oblast zejména severní Itálie. Jedná se o díla rytců, jakými byli například monogramista Mistr IB s ptáčkem (Giovanni Battista Palumba), Mistr II CA, Cristofano Robetta, Giulio Campagnola nebo Marcantonio Raimondi, kteří pracovali především v oblasti Benátek, Florencie a Říma. Jelikož je možné nalézt u jednoho mistra i více příkladů daného jevu, budou jednotlivé listy zkoumány v rámci daného autora v pořadí přibližně stanoveném jeho geografickým zařazením. Časové zařazení zkoumaných děl pak lze umístit od roku 1500 do druhého desetiletí šestnáctého století. Je zřejmé, že také po tomto datu probíhal přenos krajinných motivů záalpských rytců směrem k italským umělcům, nicméně ve výše určeném časovém období byl jejich výskyt nejhojnější.

Součástí následujícího textu bude také kapitola týkající se upřesnění terminologie v rámci probírané problematiky. Vývoj názvosloví v moderních dějinách umění přinesl několik nových výrazů a zároveň došlo k přehodnocení některých starších, běžně aplikovaných termínů. Ujasnění používaných slov pro popsání daného procesu je nezbytné pro přesnější pochopení bádáního jevu.

Cílem této práce není shromáždit co největší vzorek případů přímého přenosu krajinných prvků, ale spíše na několika málo dílech ilustrovat tento fenomén a snažit se pochopit, proč k tomu docházelo tak často. Čím byla krajina severně od Alp tak výjimečná, že v případě podpoření figurální složky v popředí byl nejednou zvolen přímý výřez krajiny z grafik záalpských mistrů? Je možné, že tomu bylo tak právě pro jistý exotický a pro většinu Italů neznámý charakter této oblasti. Cestování na začátku šestnáctého století bylo zcela odlišné, než jak jej známe dnes a v mnoha případech se jednalo o časově náročnou pouť plnou strastí díky rozmarům počasí a terénním nerovnostem. To platí dvojnásob při přechodu Alp. Návštěva území rozkládajícího se za touto hornatou hradbou tedy nebyla pro italské obyvatelstvo až tak běžnou záležitostí a mnoho z nich mělo o tomto území pouze zkrácené představy. Není tedy divu, že motivy hrázděných domů nebo hradů s množstvím věží pro ně měly neznámý, avšak zároveň fascinující charakter. Poměrně běžně se pak stávalo, že tento počáteční zájem přerosl až v jakousi módní vlnu.

Nelze říci, že by italská krajinná komponenta byla zcela vytlačena a všude by se objevovala pouze ta záalpská. Nicméně děje se tak poněkud často, a to hlavně v případě přenosu krajinných motivů z děl Albrechta Dürera. Je tedy na místě pracovat s myšlenkou, že také statut tohoto umělce hrál důležitou roli. Grafické listy Albrechta Dürera byly dobře známy a šířeny ve velké míře. K takto bohaté produkci by nikdy nemohlo dojít v případě nízké poptávky. Tento fakt spolu s událostí soudní rozepře mezi Marcantoniem Raimondim a Dürerem jen dokládá, že AD již nebyl pouhý monogram autora, ale stal se výnosnou prodejní značkou. Je možné, že toto byl jeden z důvodů, proč k fenoménu přenosu krajinných prvků docházelo? Také z tohoto pohledu bude na zkoumaný vzorek grafických děl nahlíženo.

2. VNÍMÁNÍ KRAJINY NA POČÁTKU 16. STOLETÍ

Humanistická společnost na začátku šestnáctého století dostala značné proměny a to hlavně ve vnímání okolního světa. Premisy změny percepce a formování nové společnosti lze spatřovat již v patnáctém století a v mnohých případech jde tato retrospekce ještě hlouběji.

Úzké propojení umělce s objednavateli, mezi které se nově etablovala také vrstva měšťanů obchodníků, umožnilo větší nezávislost umělecké produkce, což se zásadně projevilo ve ztvárnění krajinného tématu.¹ Blízký kontakt umělců s univerzitním prostředím, jako bylo například v Bologni nebo Padově, zapříčinil nejen bohatou mezioborovou kooperaci, ale zároveň vytyčil nové požadavky na literární a humanistické vzdělání výtvarníka.² Atmosféra univerzit se všemi velkými mysliteli té doby přispěla k frekventovanému čtení antické literatury.³ Také rozvíjející se přírodní filosofie a přírodní vědy měly velký vliv na formování základního krajinného typu. Ačkoli nejsou známy příklady zobrazení krajiny ve vědecké ilustraci na začátku šestnáctého století, význam důsledného popisu přírodní reality zabarven subjektivním vnímáním umělce ve výtvarných dílech je zejména v historii přírodních věd nepopíratelný.⁴ Hranice mezi uměním a vědou byla často překračována. Nové technické objevy a vynálezy ovlivnily způsoby zobrazování nejen figurálních námětů, ale také krajiny. Došlo k objevení a popsání pravidel perspektivy, jejíž směřující linie utvářející základní konstrukci prostoru se řídily matematickými pravidly a přímo určovaly pozici a vzdálenost diváka.⁵ Pojetí prostoru a předmětů v něm zasazených bylo ještě umocněno novátorským ztvárněním světelných účinků. Podstatným prvkem ve vývoji zobrazení krajiny byly také geografické cestopisy, průvodce pro poutníky nebo popisy reálných krajin a měst.⁶

Důležitou roli ve vývoji vnímání a zobrazení krajiny měly literární texty. Obecně se jednalo o antickou prózu, přírodovědeckou literaturu, antickou a arabskou astronomii, antické mytologicko-pastorální básně, literaturu církevních otců, legendy a soudobou prózu a poesii. Jedním z nejpodstatnějších antických textů byla Vergiliova *Bucolica* a *Georgica*,⁷ které jsou prostoupeny popisy krajin, jež mají kromě jiného také hluboký filosofický podtext. U mnoha dalších antických

¹ CLARK 1966, 17.

² POCHAT 1973, 377–378.

³ FAIETTI/OBERHUBER 1988, 1–16.

⁴ TUGNOLI PATTARO 2004, 255–261.

⁵ INGERLE 2010, 87.

⁶ CLARK 1966, 34–36.

⁷ VERGILIUS 1959.

autorů je možné nalézt zmínky o přírodě nebo líčení krajinných scénérií. Pro příklad jmenuji alespoň Ovidiovy *Proměny*⁸ i *Žalozpěvy*⁹, Lukiánovy *Pravdivé příběhy*¹⁰ nebo díla Ciceróna, Catóna, Plinia Staršího i Mladšího, básně Asonia a mnoha dalších.¹¹ Středověké tendence propojení Ducha a přírody pak kulminovaly v díle *Božská komedie* autora Dante Alighieriho.¹² O několik desítek let později v *Dekameronu* od Giovanniho Boccaccia se venkovská příroda dokonce stává útočištěm před morovou nákazou.¹³ Nejvýznamnějším předchůdcem renesančního humanismu, jehož dílo bylo zásadní pro vnímání a zobrazení krajiny, byl Francesco Petrarca. Jeho překrásné líčení milovaného údolí Vaucluse¹⁴, lze chápat jako protiklad nenáviděnému městu Avignon a je možné jej přeneseně aplikovat na vztah město – venkov.¹⁵ Stejnou důležitost v rámci zobrazení krajiny má také text pojednávající o jeho údajném výstupu na horu Mont Ventoux.¹⁶ Ve století patnáctém a na počátku století šestnáctého vznikalo velké množství textů a literárních děl, které zahrnovaly krajinnou tematiku. Ty buď navazovaly na antickou tradici, nebo otevíraly nová témata. Zásadní byla vydavatelská činnost v Benátkách, kde kromě nového ilustrovaného vydání spisů *Bucolica* a *Georgica* (1470) od Vergilia vznikají originální díla, jako byla například *Summa di arithmetica, geometria, proportione e proportionalità* od autora Luca Pacioli (1494) nebo *Hypnerotomachia Poliphili* od Francesca Colony (1499).¹⁷ Zásadním textem pak byla *Arcadia*¹⁸ od Jacopa Sannazara, napsaná v letech 1480–1486 a 1491–1496 a oficiálně vydaná roku 1504.¹⁹ Její idealizované pojednání venkovského prostředí s pastýřskou tematikou se stalo významným článkem pastorální literatury, která zejména v benátském prostředí značně inspirovala mnohá ztvárnění krajinných komponent v uměleckých dílech.

Pro ucelený náhled na vnímání krajiny je nezbytné zmínit její uplatnění v uměleckých dílech. Jelikož v této práci však není dostatek prostoru pro podrobný výpis celého vývoje, bude zde učiněn pouze letmý přehled.

⁸ OVIDIUS 1998.

⁹ OVIDIUS 1966.

¹⁰ LUKIANOS 1963.

¹¹ ŠPIČKA 2014, 56–59.

¹² ALIGHIERI 2009.

¹³ BOCCACCIO 1959.

¹⁴ PETRARCA 1974, 111–115.

¹⁵ ŠPIČKA 2014, 25–27.

¹⁶ PETRARCA 1974, 27.

¹⁷ POCHAT 1973, 380–382.

¹⁸ SANNAZARO 1806.

¹⁹ PROKOP/PELÁN/RADIMSKÁ 2014, 2.

Kořeny ztvárnění krajiny v umění sahají až do antických dob, kde se se převážně uplatňovala při výzdobě obydlí.²⁰ Naproti tomu v období středověku bylo zobrazení krajiny potlačeno na minimum. Pokud se v umění objevily přírodní motivy, více než formální stránka jejich zobrazení byl důležitý v nich obsažený symbolický a duchovní rozměr. Prvními umělci v oblasti Itálie, v jejichž tvorbě byla ve značné míře uplatněna krajinná komponenta, byli sienští Ambrogio Lorenzetti a Simone Martini.²¹ Rozvinutí ztvárnění přírodního společenství s figurálními scénami a vyobrazením zvířat se ve velké míře nacházelo také při dekorování významných sídel, kdy jako příklad může být jmenován palác v Avignonu, Trentu, Miláně a další. Tomuto způsobu zasazení figur do přírody neunikli ani velcí umělci jako Paolo Uccello, Pisanello, Benozzo Gozzoli nebo Gentile da Fabriano²². Definování pravidel perspektivy mělo zásadní dopad na pojednání krajiny u mnoha umělců. Příkladem může být Pollaiuolo nebo Piero della Francesca. Pro Antonella da Messina a Piera di Cosima hrála důležitou roli při malbě pozadí vlámská krajinomalba, kterou se nechali inspirovat.²³ Také velcí italští mistři ve svých dílech pracovali s přírodními scénériemi. U Rafaela se jednalo o ideálně zpracovanou látku, kterou harmonicky zasadil do námětu,²⁴ u Leonarda zase o propojení vědeckého přístupu s dávkou imaginace a fantazie. Zcela jinak ke krajině ovšem přistupoval Michelangelo, který ji spíše chápal jako nepřitažlivý element pro jeho ideální představu umění.²⁵ Pro zobrazení krajiny byla však zásadní oblast Benátek. Zde se kamenný krajinný typus patnáctého století spojuje s anticko-byzantským stylem, a vytváří tak ojedinělý narativně-iluzionistický styl, který v dílech Mantegny, Jacopa a především pak v obrazech mistra Giovanni Belliniho dostává nový monumentální výraz.²⁶ Pěkná krajina zasazená převážně do mytologicko-idylických námětů je k vidění u Lorenza Lotta²⁷ a Cima da Conegliana.²⁸ Vittore Carpaccio pak dokázal zářivými akcenty vytvořit soulad mezi krajinou a figurami.²⁹ Nejzásadnější postavou zobrazení krajiny v benátském umění je ovšem Giorgione, který propojil arkádské motivy s benátským životem a kulturou a jeho díla přispěla k idealizaci skutečného života.³⁰ Tímto směrem se také vydal mladý Tizian, který se později stal jedním z největších

²⁰ HUNT 1992, 21–48.

²¹ BÜTTNER 2006, 42.

²² MOCHI ONORI/LAUREATI/CHRISTIENSEN 2006, 33–35.

²³ CLARK 1966, 36–37.

²⁴ MICHEL 2012, 11.

²⁵ HOLLANDA 2013, 179–180.

²⁶ LUCCO 2012, 20–21.

²⁷ BROWN/HUMFREY/LUCCO 1997, 2.

²⁸ SCHLESSER 2012, 98.

²⁹ SGARBI 1999, 63–192.

³⁰ ANDERSON 1997, 30–31.

malířů všech dob. Podobné zpracování pastorální tematiky je znatelné také v grafické tvorbě Giulia a Domenica Campagnoli.³¹

Na sever od Alp se krajinná komponenta začala objevovat v iluminovaných rukopisech, z nichž mohou být jmenovány alespoň ty nejznámější, jako *Přebohaté hodinky vévody z Berry* od Limburštích bratří nebo *Turínsko-Milánské hodinky* od neznámých autorů.³² Motiv města nebo staveb v krajině se také často objevuje v dílech věhlasných bratří van Eycků. V duchu předešlé tradice pak krajinná pozadí tvořil Mistr z Flémalle, na jehož způsob tvorby navázal i jeho žák Rogier van der Weyden. Weydenův odkaz byl patrný také v dílech dalších mistrů, jako byl Dirk Bouts, Hans Memling, Geertgen tot Sint Jans nebo Hugo van der Goes.³³ Hieronymus Bosch pak jako první umístil pohled potencionálního diváka do mírného nadhledu, ze kterého bylo shlíženo na jeho fantastické scénérie.³⁴ V dílech výsostného malíře krajin Joachima Patinira došlo k plnému rozvinutí těchto principů a jeho krajiny bývají označovány termínem „*world landscape*“ nebo „*paysage cosmic*“ což by se dalo volně přeložit jako „*krajina veškerenstva*“ nebo „*obraz světa*“. Nejednalo se o reflexi reálné krajiny, nýbrž o výsledek hluboce promyšlené konstrukce, která dotvářela duchovní podstatu ústředního tématu.³⁵ Tyto myšlenky byly rozvíjeny, jednak v dílech jeho současníků jako byl Joos van Cleve nebo Quinten Massys,³⁶ tak také u jeho následovníků, kterými byli například Lucas Gassel nebo Herri met de Bles.³⁷ V tvorbě Lucase van Leydena je možné často nalézt skutečnost, že je hlavní motiv upozaděn na úkor doprovodné staříže, která byla posunuta do prvního plánu.³⁸ Nicméně jeho krajinná pozadí v grafickém médiu nabývají neuvěřitelné jemnosti, která může být z velké části dána také experimenty s leptem,³⁹ či kombinací více hlubotiskových technik.⁴⁰ Všechny dosavadní novátorské počiny na poli ztvárnění krajiny v nizozemském malířství a grafice vrcholí v díle Pietera Bruegela, který dokázal harmonicky skloubit reálné s ideálním, což bývá označováno pojmem „*Mischlandschaft*“.⁴¹

³¹ POCHAT 1973, 388–390.

³² KRINSKY 2014, nepag.

³³ VACKOVÁ 1989, 144–153.

³⁴ VOLAVKOVÁ 1973, 12.

³⁵ SILVER 2012, 27–35.

³⁶ VACKOVÁ 1989, 85.

³⁷ SILVER 2012, 36–38.

³⁸ BOORSCH/ORENSTEIN 1997, 10.

³⁹ HIND 1923, 113–114.

⁴⁰ STIJNMAN 1996, 549.

⁴¹ VACKOVÁ 1989, 186–187.

V oblasti Německa je možné nalézt mnoho umělců, kteří ctili starší gotickou tradici, jež se mohla projevit i ve značné expresivitě ztvárnění krajinného pozadí, jako tomu bylo například u Matthiase Grünewalda. Dlouhá dílenská praxe práce s krajinnými motivy se vedla od mistra Hanse Pleydenwurffa, přes Michaela Wohlgemuta a díky přímluvě Antona Kobergera⁴² vyvrcholila u Albrechta Dürera, který se díky němu dostal do Wohlgemutova učení. Albrecht Dürer byl významnou osobou ve vývoji zobrazení krajiny, a to hlavně v grafickém médiu, o čemž také pojednává tato práce. Svými dvěma cestami do Itálie⁴³ obohatil nejen oblast Záalpi a svou tvorbu, což může být například spatřováno v jeho překrásných krajinných akvarelech vzniklých právě na cestách,⁴⁴ ale také samotnou Itálii, kde byla jeho díla hodnotnou inspirací a jeho motivy hojně používány.⁴⁵ Krajinným pozadím obohacoval svá díla také Lucas Cranach, který se mimo jiné věnoval grafickému médiu a jehož značná část produkce vznikla ve Wittenbergu.⁴⁶ Podstatnou pozici v tomto přehledu zaujímá také Dunajská škola, kde přes stále sílící důležitost krajinné komponenty došlo k jejímu úplnému osamocení. Co bylo započato v malbě například Wolfa Hubera nebo Albrechta Altdorfera, kulminovalo pak převážně v kresebné a grafické tvorbě. Lehkost a jemnost grafického provedení krajin Altdorfera⁴⁷ byly inspirací pro další mistry pracující v tomto médiu, jako byl například Augustin Hirschvogel nebo Hans Sebald Lautensack.⁴⁸

Je zřejmé, že zde nebylo psáno o mnohých osobnostech, které by mohly být v rámci dané problematiky ještě zmíněny. Pro podrobnější zmapování vývoje krajinomalby a důkladnější rozbor děl však v této práci není dostatek místa. Nejzásadnější dopad na přenos krajinných motivů do děl italských mistrů měla grafická tvorba Albrechta Dürera a Lucase van Leydena, o které bude ještě řečeno dále v textu. K tomu jak vlastně princip přenosu uchopit a jaké termíny pro popis procesu použít bude nápomocna následující kapitola.

⁴² SCHOCH 1986, 96–97.

⁴³ Ačkoli v dnešní době většina historiků umění zastává názor, že Dürer absolvoval dvě cesty do Itálie, je možné se setkat s tezí, že Itálii navštívil pouze jednou a to v letech 1505–1507.

LUBER 2005, 40–44.

⁴⁴ PANOFSKY 2005, 37–38.

⁴⁵ VLNAS 1990, 17–22.

⁴⁶ HEYDENREICH 2007, 267–275.

⁴⁷ LANDAU/PARSHALL 1994, 343.

⁴⁸ HIND 1923, 107–108.

3. TERMINOLOGIE

Před hlubším ponořením do dané problematiky je nezbytné ujasnit si terminologii, která bude nadále v práci používána. V dnešní době se v souvislosti s přejímáním a používáním motivů v grafice v období renesance používá mnoho nejrůznějších výrazů, se kterými je pracováno spíše volně, autor od autora. Na úvod této kapitoly bych chtěla představit dva odlišné přístupy v používání terminologie týkající se přejímání motivů. Ačkoli jsou v tomto případě hlavním zdrojem díla Albrechta Dürera, názvosloví a principy zde naznačené mohou být platné i pro díla ostatních mistrů.

První z přístupů je obsažen v knize *Dürer: die Geschichte seines Ruhms* od autorky Anji Grebe, druhý pak v knize *Reframing Albrecht Dürer* od Andrei Bubenik. Tyto dvě publikace byly zvoleny záměrně. Obě knihy byly vydány v roce 2013 a jejich hlavním bodem zájmu je život a dílo Albrechta Dürera. V oblasti přejímání a práce s motivy tohoto Mistra, ovšem každá z autorek přináší zcela jinou terminologii a jiný způsob strukturalizace děl s přejatými motivy. Další informace ohledně vzájemného porovnání obou publikací je možné nalézt v recenzi The Burlington magazine.⁴⁹

V knize *Dürer: die Geschichte seines Ruhms* autorka Anja Grebe mimo jiné uvádí několik zásadních způsobů umělecké RECEPCE Albrechta Dürera.

Jedním z nich je MULTIPLIKACE. V základu tato kapitola pojednává převážně o kopiích vytvářených podle Dürerových tisků.⁵⁰ Značná část textu je věnována plagiátorství a padělání jako nejčastější formy umělecké recepce tohoto Mistra. Velká poptávka po těchto dílech zapříčinila výrobu mnoha dotisků a kopií opatřených Dürerovým monogramem za účelem finančního obohacení jak obchodníků, tak plagiátorů. Autorka zde nastiňuje obecnou problematiku plagiátorství kolem roku 1500 a neopomněla ani kauzu s italským rytcem Marcantoniem Raimondim, který byl díky opatřování svých tisků značkou AD (Albrecht Dürer) předveden před soud. Do této kategorie pak bylo zařazeno vytváření duplikátů jakožto praxe školení umělců, což bylo označeno jako vytváření „legálních“ duplikátů. Důležitá je také zmínka o vytváření duplikátů, které byly již od počátku produkovány za účelem sběratelství.⁵¹

⁴⁹ SEIFERT 2015, 101–102.

⁵⁰ GREBE 2013, 175–185.

⁵¹ GREBE 2013, 188–191.

Další kapitola se věnuje TRANSFORMACI motivu. Jedná se o citace Dürera v obrazech, grafikách nebo kresbách. Zde autorka popisuje dílo tohoto velkého Mistra jakožto pokladnici šablon (jednotlivé postavy, scény, krajiny a architektura), které v podstatě fungují i bez svého původního kontextu. Celý text je následně věnován právě přebírání jednotlivých motivů a částí a jejich usazování do nových souvislostí, čímž dojde k určitému posunu. V této kapitole je také podotknuto, že tato transformace motivů probíhala pokaždé trochu odlišněji v rámci geografického kontextu. Jinak tyto motivy transformovali němečtí umělci, jinak italscí mistři a odlišným způsobem s nimi pracovali umělci z Francie a Španělska.⁵²

V následující části se autorka věnuje uplatnění motivů a děl Albrechta Dürera ve zcela jiných uměleckých médiích. Pro příklad jmenuje zlato či email, knižní iluminace nebo sochařská díla. Pro tento jev zvolila autorka termín „*verwandlung*“, což může být volně přeloženo jako PŘEMĚNA.⁵³

Další kapitoly této knihy jsou následně věnovány různým druhům TRANSFORMACE. Jedná se o stylovou transformaci, kdy se mistři snažili přiblížit rukopisu Dürera, nebo dále také o (volně přeloženo) maskovanou či přetvařující se transformaci, kdy je původní převzatý selektivní motiv nově zasazen a zcela rozpuštěn v malířském stylu jiného autora. Dále je pak zmíněna rozlišitelná recepce, která je vysvětlena na některých dílech Lucase Cranacha, kde sice v základu mohl převzít celou kompozici Dürera, ovšem pozměnil její prostorové vnímání, upravil některé figury a v neposlední řadě uplatnil svůj malířský styl. Posledním bodem této části je také transformace, nyní ovšem transformace koncepční. Ta je pro změnu vykreslena na práci Jana Gossaerta a lze ji chápat jako přímý a záměrný odkaz na osobu Albrechta Dürera.⁵⁴ Takto jsem tedy jen velice stručně naznačila, jaké termíny, v jakém sledu a souvislostech autorka použila.

Druhá, výše zmiňovaná publikace, nese název *Reframing Albrecht Dürer* a její recenze lze nalézt v periodikách jako *Renaissance quarterly*⁵⁵ a *Umění*⁵⁶. Zde autorka Andrea Bubenik zastřešila veškeré rozdělení a způsoby přejímání motivů od tohoto umělce jedním termínem. APROPRIACE.⁵⁷

⁵² GREBE 2013, 194–203.

⁵³ GREBE 2013, 205–231.

⁵⁴ GREBE 2013, 234–253.

⁵⁵ NOBLE 2013, 1372–1373.

⁵⁶ KONEČNÝ 2015, 106–108.

⁵⁷ BUBENIK 2013, 75.

Autorka pak dále odděluje apropiaci tisků, kreseb a maleb. Je vhodné se blíže zaměřit zejména na kapitolu týkající se tisků, jelikož ta je podstatná pro rozebírané téma. V úvodu kapitoly je zmíněna zajímavá informace, že na začátku 16. století probíhalo častěji striktnější kopírování děl Albrechta Dürera, kdežto s postupujícím časem se jednalo spíše o zdravou soutěž s tímto Mistrem⁵⁸, která tak zpravidla potvrzovala úctu k tomuto vzoru. Dále je tato kapitola dělena do dalších sekcí podle povahy tisků samotných.

FALZU je věnována první část. Na začátku je zmíněn fakt, že počátky kopírování mistrových děl spadají už do roku 1494. Také je zde, stejně jako v dané kapitole předchozí knihy věnované plagiátorství, zmíněn případ s italským umělcem Marcantoniem Raimondim. Podobně jsou také zde za falza pokládány tisky vytvořené okopírováním Dürerových řezeb nebo rytin a opatřené jeho vlastním monogramem. Je zde však několik nových a inspirativních myšlenek, jak na tento jev nahlížet. Je třeba chápat imitaci a emulaci (později v textu) z pohledu Mistrovy doby, kdy se jednalo o povzbudivou a zcela všudypřítomnou praxi. Dále také, že ne vždy bylo kopírování tvořeno za účelem podvodu a že nesmí být podceňována také rozdílnost grafické techniky, která tak mohla do vytvořené kopie přinést něco nového. Rozhodující by mohl být také způsob apropiace Dürerova monogramu, který tak ne vždy sloužil pro oklamání kupujícího.

Další samostatný úsek je věnován kopírování děl Albrechta Dürera z pohledu učení. Autorka tento fenomén nazývá „*pedagogy*“, což si dovolím volně přeložit jako VÝUKA. Podobně jako v předchozí knize je zde zmíněn fakt, že mnozí umělci se nejdříve trénovali a učili kopírováním velkých mistrů (v tomto případě Albrechta Dürera) a po nabytí jistých zkušeností a předpokladů začali tvořit vlastní návrhy.

Následující kapitola se zabývá RETROSPEKČÍ nebo také RETROSPEKTIVOU. Jako retrospektivní grafiky můžeme chápat tisky, které byly kolorovány, nebo dokonce převedeny do malby, zejména pro sběratelské účely. Samotné naladění na nótu dob minulých autorka vysvětluje tím, že takto zpracovaná grafika v tehdejšímu publiku evokovala staré iluminované rukopisy, které byly lidem velice blízké. Zájem o toto zpracování tisků podkládá také informací, že dokonce sám Dürer vydal knihu kolorovaných dřevořezeb své série *Apokalypsy* (1498). Nemůžeme opomenout také zmíněnou informaci, že v tomto případě probíhala jistá interakce a že zároveň také knižní malba mohla přejímat motivy a kompozice z děl Albrechta Dürera.⁵⁹

EMULACE. Další z řady způsobů práce se zdrojovým materiálem. Autorka použila tento termín pro označení skupiny způsobů přejímání motivů, které nelze tak snadno rozčlenit. V zá-

⁵⁸ BUBENIK 2013, 89–90.

⁵⁹ BUBENIK 2013, 91–94.

sadě se ovšem jedná o posunutí významu původního uměleckého díla s ohledem a pietou vůči tomuto zdroji. V některých případech se jedná o vyrovnání nebo dokonce překonání v umělecké soutěži, v jiných je přímo záměrem pozdvihnout a vzdát čest tvůrci inspiračního zdroje. Z uváděným příkladů je možno vyčíst, že se jednalo o emulaci celých kompozic, kde za pomoci drobných detailů nebo vsazením konkrétního portrétního byl posunut význam, nebo také o poměrně volné inspirování, kdy původní předloha není zcela na první pohled znatelná.

Pojem TRANSFORMACE, o kterém pojednává další kapitola, je zde nositelem jiného významu, než jak tomu bylo v předchozí knize. Andrea Bubenik jej používá pro přenesení či předělání původní Dürerovy grafiky do zcela odlišného média. Zmínila tak reliéf ze zlaceného mramorového štuky, majoliku nebo smaltovou malbu. Ani v tomto případě však vždy nešlo o pouhé přenesení motivu do jiného média, v mnoha pracích lze nalézt tvůrčí zpracování.

Poslední kapitola z této sekce je nazvána termínem INTERNACIONALIZACE. Zde je popsán dopad fenoménu Albrechta Dürera v rámci značných geografických vzdáleností a současně také v rámci staletí.⁶⁰

V tomto informativním přehledu jsem na příkladu dvou vybraných knih chtěla ilustrovat, které pojmy a termíny jsou používány v rámci přejímání motivů v grafickém umění a v jakých souvislostech se objevují. Z předchozího textu je možné také zjistit, že jeden a ten samý termín může být různými autory použit v jiném kontextu.⁶¹

Proto, abych mohla zvolit tu nejvhodnější terminologii, s níž pak budu pracovat v popisování zkoumaného fenoménu ve zbytku textu, je namístě přiblížit, o jaký je jev se mi vlastně jedná. V základu jde o fakt, že v grafických dílech italských mistrů na počátku šestnáctého století se objevuje přímo citovaná, nebo částečně v detailech upravená krajina, která je přenesena z tisků německých nebo nizozemských grafických mistrů, převážně z děl Albrechta Dürera. Stává se tak doprovodem jiného ikonografického tématu. Podrobnější popis a rozbor této problematiky bude hlavním cílem následující kapitoly.

Z výše zmiňovaného názvosloví záměrně vypustím to, které již nyní shledávám pro další práci jako neúčinné. Například tak multiplikace, falzum, přeměna, retrospektiva či internacio-

⁶⁰ BUBENIK 2013, 94–103.

⁶¹ Termín TRANSFORMACE byl jako součást apropiace použit Andreou Bubenik pro vystižení přenesení (i tvůrčí) původního zdroje do nového média, kdežto Anja Grebe jej používá jako zásadní pojem, jehož různé formy postihují téměř veškeré způsoby přejímání motivů.

nalizace. Naopak se však blíže zaměřím na termíny recepce, transformace, apropriace, emulace a pokusím se zařadit ještě jiné doposud nepřednesené.

RECEPCE označující „převzetí“ nebo „přijetí“. Pokud tento pojem zhodnotím z hlediska dané problematiky pro vyjádření zkoumaného, jasně vymezeného jevu, není dle mého názoru zcela vhodný. Zachovává dojem pasivity, odevzdaného přijetí a zasahuje poměrně široké spektrum možností.

V podobně obecné rovině se pohybuje také termín VLIVU, který dle mého názoru zcela nevystihuje popisovaný fenomén. Jeho příliš široký záběr a nepřesnost použití je řešena v mnoha pracích teoretiků dějin umění. Jeden z posledních textů zaobírající se tímto výrazem je například článek Terezi Johanidesové v časopise *Umění*, který nastiňuje jeho kompletní vývoj stejně jako úskalí, které jeho používání přináší.⁶²

TRANSFORMACE. Tento termín již ve svém jádru obsahuje velice aktivní prvek procesu. Pokud by byl chápán tak, jak jej použila ve své knize Anja Grebe, mohl by rozebíraný úkaz nejlépe popsat. Konkrétně se jedná o kapitolu věnující se transformaci motivu⁶³, ve které jím označuje přebírání jednotlivých motivů a částí a jejich usazování do nových souvislostí. Tím zároveň autorka naznačuje jak částečnou invenci, tak výslednou možnost posunutí významu. Ovšem i tak použití tohoto termínu pro popsání zkoumaného fenoménu neshledávám zcela vhodným. Možná je tomu tak právě díky převažujícímu činnému prvku obsaženému ve slovním výrazu. Pokud se zaměřím na možný ekvivalent v českém jazyce „přeměna“ nebo „přetvoření“, nevystihuje přesně jev, kdy byly výseky z grafických krajin mistrů v Zápálpi přímo použity u italských mistrů. Co se týče užití tohoto pojmu v knize od Andrei Bubenik, kde je zdůrazněna transformace jakožto přenos motivů do značně odlišných materiálů⁶⁴, zde by se dle mého soudu lépe hodil termín MODIFIKACE. Pojem, který lépe vyjadřuje podstatnou materiálovou změnu, zároveň také naznačuje přizpůsobení se novému médiu, k čemuž zcela jistě dochází. Aktivní podtext pak předpokládá tvůrčí práci s převzatým motivem nejen v rámci materiálu, ale také v oblasti invence.

⁶² JOHANIDESOVÁ 2015, 250–259.

⁶³ GREBE 2013, 194–203.

⁶⁴ BUBENIK 2013, 98–100.

APROPRIACE je jedním z nejdiskutovanějších termínů současných dějin umění. Tento výraz je jakýmsi nástupcem „vlivu“ a přináší možnost zpřesnění jeho použití.⁶⁵ Také z tohoto důvodu je celkem zajímavé jeho uplatnění v knize Andrei Bubenik, která jím zastřešila aplikované názvosloví, a tím jej poněkud zobecnila. Ačkoli je apropriace frekventovaný termín v moderní teorii umění, je možné spatřit rozdílnost v pochopení procesu přivlastnění a v jejím samotném hodnocení. To je povětšinou dáno diferencí témat jednotlivých autorů. Jako shodné se zdá být pochopení apropriace „jako alegorie jistého typu, která násobí význam obrazu a přēsouvá jeho smysl“.⁶⁶ Počátky vzniku tohoto termínu jsou spojovány s uměním dvacátého století, avšak jeho aplikace na starší umění je stále častější. Není nutné zde popisovat vývoj apropriace, který byl popsán v mnoha textech významných teoretiků umění. Ráda bych zde ovšem nastínila vlastní názor, že ani tento výraz dle mého zcela nepostihuje probíranou skutečnost.

Nelze říci, že bych se přímo vymezovala proti užití apropriace na starší umění, i když osobně je mi bližší její aplikace na umění moderní. V této práci se ale snažím zmapovat konkrétní proces přejímání určitých motivů, který má své jasné zákonitosti a který dle mého názoru není zcela ve shodě s představeným výrazem, ačkoli obsahuje mnoho shodných prvků. Ponechám příklady fotografických děl Barbary Krugerové nebo Sherrie Levinové, na kterých je apropriace vysvětlována a které mohou být počátkem rozsáhlejšího fenoménu „*postfotografie*“.⁶⁷ Spíše se přímo zaměřím na sérii otázek, jež termín přináší a budu se jím zabírat v rámci hlavního tématu této práce. Pokud přistoupíme k výkladu apropriace z hlediska etymologického, dobereme se možného českého ekvivalentu „přivlastnění“. V tomto případě by se dalo souhlasit s tím, že opravdu všichni italsí rytci z příkladů, které budou uvedeny v následující kapitole, si „přivlastnili“ výsek krajinného pozadí, který doprovázel hlavní motiv grafických děl záalpských mistrů, převážně však Dürera. Stejně tak se s apropiací shoduje i to, že se jednalo o aktivní, subjektivní a motivovanou činnost. Prvky například Dürerova hradu nebo hrázděných domků mohly být symbolem tehdy již slavného umělce Albrechta Dürera a jejich umístěním do svých děl tak mohli přímo na tohoto mistra odkazovat. Otázkou zůstává použití podobných prvků v pozadí, které byly převzaty od jiných, méně proslulých, záalpských mistrů. Italsí rytci si tedy přivlastnili tyto motivy a umístili je do svých grafických děl. Jednotlivé prvky pak mohly

⁶⁵ JOHANIDESOVÁ 2015, 254.

⁶⁶ CÍSAŘ 2011, 91.

⁶⁷ NELSON 2004, 203.

být dobře dekodovatelné také pro soudobé diváky. Přenos elementů, který fungoval v rámci jednoho média, tedy grafického, nijak nevyklučuje teorii apropriace. Co ovšem dle mého soudu s tímto termínem nekorresponduje, je posunutí významu v rámci přivlastnění motivu. Ve většině příkladů, na kterých je apropriace vysvětlována, je důležité posunutí původního významu. Je možné pak v rámci tohoto posunu pozorovat jistou linku vpřed. Obohacení apropriovaného motivu nebo díla zde může být chápáno jako jistá nástavba nad původní význam. V tomto případě ovšem neshledávám onen posun kupředu a ani stejný krajinný prvek, byť umístěn v jiném kontextu, nepřináší nové sdělení. Spatřuji zde pohyb přenosu významu nikoli dopředu, ale spíše v jedné rovině. Problém může nastat již ve chvíli, kdy si uvědomíme, že i v původním kontextu krajina pouze doprovázela ústřední figurální motiv a již zde nebyla nositelkou hlavního sdělení, ale pouze dekorativní složkou. Po přesunutí těchto krajinných prvků do nových souvislostí se jejich význam nijak nezměnil. Stále zůstaly především doprovodnou estetickou záležitostí bez toho, aniž by v sobě nesly posun od původního obsahu. Jediným sdělením nově vzniklých grafických listů tak mohla být jejich estetická hodnota a odkaz na údajně apropriovaného mistra. Ačkoli toto jsou mé důvody, proč shledávám termín apropriace pro danou problematiku ne zcela vystihujícím, uznávám zároveň, že by bylo třeba další diskuze na toto téma. Použití tohoto termínu v rámci grafického média však zcela nevyklučuji.

O apropriaci v grafice by se dalo ještě uvažovat v momentě, kdy by byla například figurální kompozice, která je hlavním nositelem významu, přivlastněna jiným umělcem a dána do nového kontextu, který by způsobil následné posunutí sdělení, stejně jako změnu působení na tehdejšího diváka. Jako nejlepší možný příklad mě osobně připadá ukázka uvedená Andreou Bubenik, která spadá pod kapitolu vysvětlující termín EMULACE. Zde je uveden případ, kdy Urs Graf převzal v základu, nikoli doslovně, Dürerovu kompozici grafiky nazvanou *Nemesis* (1502). Ženská figura u Grafa je nově ozdobena nejrůznějšími šperky a má působit jako kurtizána. Původně apropriovaná kompozice tak dostala nový erotický nádech a nese nové poselství také tehdejšímu obecenstvu.⁶⁸

Tyto procesní principy APROPRIACE a EMULACE ovšem v rozebírané problematice přenosu krajinného pozadí nenacházím.

⁶⁸ BUBENIK 2013, 95.

Podobně také pojem PASTICCIO, používaný převážně v osmnáctém století a popisující dílo poskládané z mnoha různých prvků jednoho autora a současně poskytující snahu nápodoby určitého stylu, není nejvhodnějším hledaným termínem.

O INTERPIKTORIALITĚ, pojmu, který se zrodil z termínu INTERTEXTUALITY, by bylo možné v některých příkladech nadcházející kapitoly uvažovat. Dílo postihnuté tímto výrazem je chápáno jako „mozaika citací“ jiných autorů a předkládá důraz na vztah umělec = divák, kteří jsou nyní kladeni na stejnou úroveň a mají stejnou důležitost.⁶⁹ Jako na „mozaiku citací“ by se dalo nahlížet na grafický list, kde byl hlavní figurální motiv v popředí převzat od jednoho autora a krajinné pozadí zase od jiného. V tomto případě je zde jen několik málo autentických zásahů, a tudíž by bylo možné s tímto termínem jistým způsobem pracovat. Byla by ovšem potřeba další diskuze nad vhodností použití tohoto výrazu. Momentálně si však nejsem jista, že adekvátně popisuje danou problematiku.

V rozebíraném jevu přenosu určitých motivů by se dalo hovořit o CITACI jako o použitelném termínu. Pokud přistoupíme na vysvětlení tohoto pojmu jako označení procesu, kdy autor záměrně cituje motiv z díla jiného autora a zakomponuje jej do nového kontextu díla svého, mohl by tak být tento výraz vhodný. Je možné se setkat také s názorem, že pojem citace není dobré používat v rámci uměleckých děl.⁷⁰ Jak je vidno tak i v předešlém vysoce teoretiky umění hodnoceném termínu, měla své pevné místo. Je zřejmé, že použití krajinných prvků z grafických děl jiných mistrů bylo záměrné a mělo na původního autora odkazovat. Zároveň také téměř vždy došlo k úplnému doslovnému přenesení těchto motivů. K tomuto vyhovujícímu pojmu se váže ještě termín TRANSFER, který dle mého názoru nejlépe vystihuje samotný proces. Již v průběhu této kapitoly bylo pro naznačení celé problematiky často použito slovo „přenos“ nebo „přenesení motivů“, které bych chápala jako český ekvivalent právě vyřčeného výrazu. A právě o „přenos“ se dle mého osobního úsudku jedná. Jak bylo zmíněno již u appropriate, k významovému posunu zpravidla nedochází. Většinou se jedná o téměř doslovný přenos krajinného motivu, s možnými drobnými zásahy autora, do nového ikonografického rámce jeho vlastní grafiky. Také bod umístění tohoto prvku je shodný s původním dílem. To znamená, že část motivu v pozadí je opět přenesena do pozadí. Nedochází tak ani k zvýšení důležitosti v rámci kompozice ani k posunutí významu celého díla. Tedy kombinace termínů CITACE a PŘENOS nebo TRANSFER podle mého názoru nejlépe vyhovují k popisu dále zkoumaného fenoménu.

⁶⁹ JOHANIDESOVÁ 2015, 253.

⁷⁰ VLKOVÁ 1986, 50–51.

4. ROZBOR VYBRANÝCH DĚL A STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ AUTORŮ

Mohlo by být namítnuto, že před samotným rozбором jednotlivých listů je zapotřebí zařadit obecný popis krajiny v grafice italské a v grafice německé a nizozemské. Při bližším zkoumání jsem ovšem došla k závěru, že tyto popisy by byly jednak velice obtížné a zároveň také nejsou pro daný kontext zcela nezbytné.

Pojetí krajinného pozadí se mistr od mistra liší a to i v případě geografické blízkosti. Někteří kladli větší důraz na detailní zpracování stromoví, jiní používali spíše mechaničtější způsob zpracování. Také ztvárnění nebe se liší. V tomto případě nerozhodovala pouze invence autora, ale také záměr dalšího dokončovacího procesu. Toto platí v podstatě jak pro italské rytce, tak i pro ty záalpské. Jediné, co by mohlo být považováno za typický odlišující prvek, je architektura. Složitě komponované hradní stavby plné věžiček a přístřešků, mlýny nebo hrázděné domky by bylo možné chápat jako typické motivy záalpských rytců. Naopak nízký sklon střech nebo stavby nesoucí antické prvky se řadí spíše do oblasti Itálie. Nelze to ovšem takto generalizovat. Nejen v rámci přímého přenosu krajinných motivů, ale také na poli formálního zpracování probíhala u určitých mistrů interakce mezi oblastí Itálie a Záalpím. Například tak v pracích Giulia Campagnoli se objevují vedle přímo transferovaných krajinných výřezů také zvláště členité stavby plné aditivních prvků, které nejsou typické pro italské stavby, nýbrž jsou poznamenány vzdálenou inspirací stylem rytců severně od Alp. Stejně tak použití motivu mlýnu je v případě tohoto rytce záležitostí spíše převzatou z oblasti Záalpi. Na druhou stranu zpracování skalnatých útvarů belliniovského typu bylo inspirativní nejen pro domácí umělce, ale také pro mistry žijící mimo oblast Itálie.

Toto jen potvrzuje spletitost inspiračních zdrojů stejně jako nemožnost generalizace popisu krajiny v italské nebo severské grafice. Zároveň také již zmíněný fakt, že tato práce se zabývá v podstatě jednostranným transferem motivů v téměř nezměněné podobě, dává sledovat, že tato obecná definice není zcela podstatná.

V následujícím textu tedy přistoupím k příkladům přímých přenosů krajinných motivů záalpských mistrů do děl italských rytců a to v rámci nového ikonografického kontextu.

4. 1. Mistr I. B. s ptáčkem (Giovanni Battista Palumba)

Prvním příkladem tak může být grafický list od **Mistra I. B. s ptáčkem (Giovanni Battista Palumba)**, který se nazývá *Svatý Jiří a drak*. Jedná se o rytinu o velikosti 123 × 128 mm, jejíž otisky je možné nalézt v Hamburku, [1] Paříži, Římě⁷¹ i Washingtonu.⁷²

Zde je v popředí dramatická bojová scéna. Svatý Jiří je oděn ve zbroj, ruku v níž drímá meč, má umístěnou vysoko nad hlavou a sedí na koni, který se v diagonálním postoji dotýká země pouze zadními končetinami. Předními pak ve vzduchu ohrožuje monstrum, které se zdá být přemoženo. Monstrum má dlouhý hadovitý krk, lidský trup těla, v místech napojení rukou náhle vystupují křídla, dolní končetiny jsou lví a celá tato prapodivná figura je zakončena mohutným hadím ocasem, který již odevzdaně leží pod majestátním vzpínajícím se koněm. Za touto dramatickou scénou je v levé části na vyvýšeném kopcovitém útvaru umístěna modlící se klečící ženská postava, po jejímž pravém boku leží beránek. Co je však nejdůležitější, za touto postavou je umístěn motiv hradu, jehož vstup je opatřen dřevěnou lávkou. Hlavním obytným prvkem je zde za branou umístěná mohutná věž, která je na každém svém rohu opatřena věžičkou. Zastřešení je zpodobněno pomocí mohutné sedlové střechy s převýšeným gotickým krovem. Opevnění tohoto hradu je pak tvořeno zdmi s cimbuřím, k nimž jsou aditivně přidány další architektonické prvky jako kulatá věž nebo arkýř. To vše je zahaleno do množství vegetace. Tento hrad umístěný na skalnatém ostrohu vyplňuje značnou část grafického listu. Od další pevniny umístěné v pravé části výjevu je oddělen vodní hladinou. Právě tento další výsek krajiny, jehož břeh je hladinou omýván, obsahuje další hradní architekturu s věžemi a fortifikačními prvky. V dálce za ním je pak umístěn jemně provedený obrys hory.

Bez pochyb je zde ztvárněn výjev Svatého Jiří, jak bojuje s drakem. Svatý Jiří je vedle dalších vojínů Sv. Acháce a Eustacha řazen mezi čtrnáct svatých pomocníků a je hlavní postavou boje proti zlu.⁷³ Ačkoli se nedochovaly žádné historické doklady o jeho životě, existuje o tomto svatém několik legend. Nejznámější je pověst o jeho boji s drakem, která také bývá zdrojem nejběžnějšího zobrazení tohoto světce ve výtvarném umění. Pojednává o tom, jak Svatý Jiří zachánil princeznu před drakem a obyvatele příslušného města obrátil na křesťanskou víru.⁷⁴

⁷¹ ZUCKER 1984, 139.

⁷² Ve Washingtonu se nachází pozdější otisk, který je přepracován perem a oříznut z levé strany. Jeho rozměry jsou 118 × 111 mm.

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.8732.html>, vyhledáno 4. 4. 2016.

⁷³ GRÜN 2000, 55.

⁷⁴ VORAGINE 2012, 146–150.

Dle Zlaté legendy je tedy zřejmé, že scéna ztvárněná na grafickém listu vykresluje právě onu událost boje mezi Svatým Jiřím a drakem. Mužská figura je zobrazena ve zbroji, jak lze u vojáka očekávat, a přemáhá monstrum na břehu jezera. Také modlí se žena v pozadí je v legendě zmíněná princezna. Po její pravici je zobrazen beránek, který zde může naznačovat jednak druhou oběť, která měla náležet drakovi, nebo také symbolizovat křesťanskou víru, díky níž je zlo poraženo.

Ačkoli tento grafický list není signován typickým mistrovým monogramem písmeny IB a malým ptáčkem, je obecně považován za jeho dílo. Připsání autorství výše zmíněného tisku tomuto rytci bylo prvně uskutečněno Galichonem v polovině 19. století. S největší pravděpodobností se jedná o nejranější list mistra a bývá datován kolem roku 1500. Tak jak je pro Mistra IB s ptáčkem příznačné, tak i zde kombinuje italskou figurální kompozici s germanizujícími prvky, které se objevují zejména v krajinném pozadí. Pro potvrzení zkoumaného fenoménu je nejdůležitější prvek hradu, který je umístěn v levém horním rohu grafického listu. V tomto případě se jedná o doslovný přenos tohoto krajinného prvku z grafického listu Albrechta Dürera, který nese název *Obludný vepř*.⁷⁵ [2] Datace tohoto listu bývá kladena do roku 1496. Stromoví v popředí hradu, padací most na stěžejkách, mohutná věž, jež je dominantou stavby, veškeré věžičky i stromky, a dokonce i kopce v popředí a skála umístěná za hradem. Ačkoli je možné spatřit odchylky v měřítku i drobné odlišnosti v detailech, veškeré prvky jsou věrně transferovány s pečlivostí rytcům vlastní. [3] [4] Krajinné pozadí, které je umístěno v pravé části listu za postavou Sv. Jiří, je také inspirováno stylem Albrechta Dürera a německou krajinou v grafické tvorbě, nicméně se s největší pravděpodobností nejedná o přímý transfer z jiného díla. Také způsob této volnější inspirace záalpskou krajinou v grafice nalézáme u italských rytců velice hojně. Figura jezdce na koni bojujícího s drakem umístěna v popředí je s největší pravděpodobností inspirována kresbami Leonarda da Vinciho. Leonardo vytvářel studie této kompozice pro své nedokončené dílo *Klanění tří králů*, které je dnes umístěno v galerii Uffizi. Jako bližší inspirační zdroj je ovšem uváděn Leonardův list s několika studiemi zvířat a jezdců na koních udolávajících draka,⁷⁶ který je v dnešní době převážně datován až rokem 1517–18.⁷⁷ Ačkoli zde vzniká časová nesrovnalost, nelze popřít, že kompozice samotná je nositelem Leonardova sty-

⁷⁵ ZUCKER 1984, 138.

⁷⁶ Tato kresba je například popsána ve starší literatuře, kde je předpokládána její datace do let 1513–1514. CLARK/PEDRETTI 1968, 29–30.

⁷⁷ Kresba je umístěna v Royal Library ve Windsoru. Jedná se o kresbu perem a černou křídou na papíře. Její rozměry jsou 298 × 212 mm. RCIN 912331. Datace 1517–18 je udávána v samotném katalogu Windsorské sbírky.

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/912331/horses-st-george-and-the-dragon-and-a-lion>, vyhledáno 16. 4. 2016.

lu. Je zde tedy připouštěna možnost, že pro svou grafiku použil Mistr I. B. starší již neexistující Leonardovu kresbu.⁷⁸ Postavy jezdce na koni a ležícího monstra z grafického listu Mistra I. B. s ptáčkem byly předlohou pro ozdobný talíř. Autorem této majoliky je Nicolo Pellipario a předmět je umístěn v Royal Scottish Museu v Edinburku.⁷⁹

Nejen přenos mistrových grafik do majoliky, ale také četnost reprodukcí jeho děl dokazují výjimečnost tohoto rytce a jeho značnou oblibu.

Mistr I. B. s ptáčkem je takto pojmenován dle svého monogramu, který lze nalézt jak na jeho rytinách, tak také na dřevořezech. Jedná se o verzálky písmen I a B, které jsou doprovázeny obrázkem ptáčka. Jako první jej popsal Pierre-Jean Mariette (1694–1774) ve svém *Abece-dario*, kde jej pojmenoval jako „Palumbas“⁸⁰, ovšem bez pádného důvodu.⁸¹ Roku 1802 ve své knize *Materiali* jej Abbe Zani identifikuje jako Giovanni Battistu del Porto, zlatníka a medailéře, který působil v Modeně mezi léty 1529 až 1537. Tato teorie byla posléze přijata Galichonem i Passavantem, nicméně roku 1887 zase Venturim odmítnuta.⁸² Roku 1894 v Londýně vyšla kniha *The Woodcuts of the Master I.B. With The Bird*, jejímž autorem byl Friedrich Lippmann (1839–1903). Byam Shaw v roce 1932 spatřoval v dílech Mistra I. B. charakteristický styl boloňské školy mísící se s vlivy Benátek, Umbrie a střední Itálie. Jako osobu skrývající se za monogramem navrhl Iacopa Ripandu z Boloně, který byl činný mezi léty 1490–1530. Tímto autor vysvětloval monogram I. B. (Iacopo Bolognese) a zároveň také monogram IRS (Iacopo Ripanda Sculpsit), jež se vyskytuje na jediné z mistrových grafik.⁸³ Přelomový byl ovšem objev Augusta Campaniho⁸⁴, který byl popsán v textu *Intorno all'incisore Gian Battista Palumba e al pittore Jacopo Rimpacta (Ripanda)*, jež vyšel roku 1936. Tento badatel našel epigram ve sbírce básní (Vatikánská knihovna) římského humanisty Evangelisty Maddaleni dei Capodiferro. Zde naproti titulku „*De Laeda a Darete impressa*“ (epigram zmiňující tisk objímající se Lédu a Dia) se nacházela poznámka na okraji se jménem „*Ioanne Baptista Palumba*“, která tak nepochybně označuje autora tisku. Při bližším srovnání byla potvrzena stylová podobnost s jedním z tisků majících námět *Léda s labutí* od Mistra I. B. s ptáčkem.

⁷⁸ ZUCKER 1984, 139.

⁷⁹ SHAW 1932a, 20.

⁸⁰ LAMBERT 1999, nepag.

⁸¹ ZUCKER 1984, 136.

⁸² LAMBERT 1999, nepag.

⁸³ Jedná se o rytinu s námětem *Venuše a Amor*. Rozměry jsou 131 × 102 mm. Grafický list je oříznut. Monogram autora se nachází na kulatém objektu vedle postavy amorka a bývá vykládán jako IRS.

⁸⁴ LAMBERT 1999, nepag.

Ačkoli by takto mohlo být osvětleno právě jméno monogramisty I. B., stále nejsou známe žádné informace o jeho životě. Jedině tak bližší stylová analýza dochovaných tisků může pomoci s přibližným geografickým umístěním tohoto rytce. Friedrich Lippmann spojuje mistrovy dřevorezy s dřevorezy v knihách tištěných mezi léty 1490–1503 ve městě Saluzzo a v Miláně. Přestože bylo toto srovnání v průběhu let odmítnuto, Konrad Oberhuber v rámci porovnání s jinými tisky vrací jeho původ do oblasti Lombardie. Je zřejmé, že obličejový typus na grafických listech v sobě nese něco z děl Leonarda da Vinciho nebo Il Sodomy. Některé z tisků (například výše popsany *Sv. Jiří bojující s drakem*) dokonce přímo odkazují ke kresbám Leonarda. Možnosti čerpání z tohoto zdroje však mohly být různé, a nepodávají tudíž možnost jeho milánského původu.⁸⁵ Naproti tomu Arthur Mayger Hind je zastáncem jeho boloňského původu.⁸⁶

Stejně jako v dřevorezech tohoto mistra, tak také v jeho rytinách je spatřován konzistentní stylový vývoj. Giovannimu Battistu Palumbovi je připisováno dvanáct dřevorezů a patnáct rytin, včetně té opatřené monogramem IRS.⁸⁷ Právě rytiny tohoto mistra jsou hlavním předmětem této práce, jelikož v jeho dřevorezech nejsou spatřovány přímé citace záalpské krajiny.⁸⁸ Co se týče chronologického vývoje, tak rytina *Sv. Jiří bojujícího s drakem* je díky své stylové nevyspělosti řazena do počátku jeho tvorby. Stejně tak jsou řazeny také listy s náměty alegorie *Říma a Prudence* (Obezřetnosti) a to díky své příbuznosti niellovým tiskům. Díky listu *Tři obludnosti*, na kterém jsou zobrazeny hříčky přírody, jež se zrodily v Římě roku 1503, lze také tento list bezpečně datovat do tohoto roku. Zároveň poskytuje možný doklad, že autor sám toto město navštívil. List *Léda s labutí*, spojován s již popsaným epigramem, bývá také umisťován do stejného roku i místa. Posledním tiskem, jehož datování je obecně přijímáno, je list s tématem *Léda a její čtyři děti*. Díky značnému rozvinutí ryteckého stylu je považován za jeho vrcholné dílo a kladen tak do roku 1510 nebo i později. Ostatní jeho grafiky jsou badateli řazeny různě.

Giovanni Battista Palumba je považován za významného rytce, jehož dřevorezy byly ve své době unikátní. Oblibu všech jeho tisků včetně rytin podporuje také fakt, že byly kopírovány například Nicolettem da Modenou. Palumba nastavil nový směr italské rytiny v Římě, ještě před příchodem velkého Marcantonia Raimondiho a byl zároveň římským protějškem florentského Cristofana Robetty. Ačkoli je jeho tvorba považována za spíše eklektickou, lze v ní spatřovat

⁸⁵ ZUCKER 1984, 136.

⁸⁶ LAMBERT 1999, nepag.

⁸⁷ Tato již výše zmíněná rytina Venuše a Amora je Konradem Oberhuberem připisována rytci, jehož učitelem měl být Giovanni Battista Palumba. Grafický list tedy nebyl proveden, dle jeho názoru, popisovaným mistrem, nýbrž jeho žákem, jehož pozdější inspirace je zakotvena v oblasti Říma ve stylu školy Marcantonia Raimondiho. LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 508.

⁸⁸ SHAW 1932b, 287.

prvky individuality. Kromě již zmíněných italských vzorů, které absorboval zejména do figurálních kompozic, byl jeho velkým inspirátorem také Albrecht Dürer. Pevné obrysy a krouživá šrafura jdoucí po objemu, kterou je možné nalézt v některých z jeho listů, je právě připisována inspiraci tímto německým mistrem.⁸⁹ Co je ovšem nejdůležitější, také krajina, budovy a jiné prvky umístěné v pozadí byly buď volně přejaty, nebo přímo přeneseny z Dürerových grafik. Oblibu přímého transferu architektury a krajinných prvků z děl záalpského mistra dokládají kromě *Sv. Jiří s drakem* také další grafické listy.

Jedním z nich je již výše zmiňovaný list *Tři obludnosti*. Rytinu je možné nalézt ve sbírkách v Drážďanech, Florencii, Paříži,⁹⁰ Vídni⁹¹ a Londýně. [5] Jeho rozměry jsou 198 × 123 mm. Všeobecně přijímaná datace a místo vzniku je rok 1503 v Římě a to hlavně díky přípisu jenž se na grafice nachází ve spodní části. Celý text zní takto: ·ANNO·POST·CHRISTI·ORTVM·MDIII / XVI·KL·APRILIS·PONT·MAX·TEN / ENTE·ALEXANDRO·VI·NATA·SVNT·/·ROME·EODEM·DIE·HAEC·MŌSTRA / DVO·INFANTES·IN·VTERO·CONIV / NCTI·ET·CATVS·TRICEPS·ET·OVVM·/·GALLI·IN·FORMAM· HANC·QVAM·/ SVPRA·EFFINXIMVS·. Pod tímto přípisem je zobrazen mistrův monogram, tedy písmena ·IB· a malý ptáček. Text je také vpraven do samotného výjevu na povrch oblého objektu a to v podobě nápisu OWO.

Obrazová komponenta listu je v prvním plánu tvořena třemi přírodními úkazy. V levé části je umístěno menší zvíře zobrazené z profilu, které má tři hlavy nasazené na jednom těle. Vedle něj se nachází předmět, z jehož v základu oválného tvaru vychází protáhlý a mírně zahnutý hadovitý útvar. Zcela vpravo je umístěn dominantní motiv celého výjevu, který obsahuje figurální složku. Jedná se o dvě dětské postavy spojené v břišní oblasti. To celé je zasazeno do malebného krajinného prostředí. Za figurami je zpodobněno stromoví, které přes kopcovitý útvar přechází ve vodní hladinu. V dálce, na okraji jezera, je umístěna architektura obklopená vegetací.

Tento grafický list přináší námět skutečné události, která je přesně popsána v připojeném textu. V posledním roce pontifikátu papeže Alexandra VI (1492–1503) spatřily světlo světa tyto tři hříčky přírody. Jedná se o tříhlavou kočku, lidská dvojčata spojená v oblasti břicha a vejce

⁸⁹ ZUCKER 1984, 136–137.

⁹⁰ Pařížský tisk má rozměry v 198 × 124 mm a je dopracován černým inkoustem.

LAMBERT 1999, nepag.

⁹¹ List umístěný ve Vídni je ve spodní části oříznut.

ZUCKER 1984, 153.

zvláštního protáhlého tvaru. Aby bylo zřejmé, že se jedná právě o vejce, je na jeho povrchu umístěn nápis OWO. Náměty zvláštností reálného světa ve formě těchto podivností byly mezi soudobými diváky velice oblíbenou záležitostí. Mnozí z nich totiž věřili, že příchod Antikrista předurčuje zrod těchto přírodních anomálií a že se jedná právě o spojitost s osobou tehdejšího papeže, který vedl nevázaný život potlačující pravidla celibátu.⁹² Dokládají, že fascinace kuriózami mezi umělci i obecně byla hluboce zakořeněna, což ukazují i další grafické listy nesené ve stejném duchu také od jiných autorů. Již výše zmiňovaný *Obludný vepř* od Albrechta Dürera stál zřejmě na počátku popularity těchto tisků na německém území.⁹³ Dalším grafikem, u něhož se podobné téma objevilo, byl Wenzel von Olmütz. V Itálii lze náměty tohoto typu nalézt v dílech Marcantonia Raimondiho⁹⁴ nebo Mistra NA DAT s myší pastičkou.⁹⁵

Nejdůležitější je ovšem krajina v pozadí za ústředním tématem. Zde zobrazená architektura na břehu jezera je totiž transferována z dřevořezu *Čtyřadvacet apokalyptických starců se klaní Bohu [6]* od Albrechta Dürera.⁹⁶ Jedná se o 24 starců s korunami v rukou nebo na hlavách, kteří byli ve středověku pokládáni za 12 starozákonních proroků a 12 apoštolů. Uprostřed je zpodobněn Kristus sedící na trůně, jenž má po své pravici beránka a na klíně knihu se sedmi pečeti.⁹⁷ Tento list patří do série Dürerových dřevořezů věnovaných Apokalypse a je datován rokem 1498.⁹⁸ Přímo transferována je věžovitá architektura stávající se ze dvou základních objektů. První z nich, který vykazuje známky brány, je v horní části hrázděný s okenicemi a osově situovaným arkýřem. Druhý objekt je mohutná kulatá věž s okny umístěná v těsné blízkosti prvnímu architektonickému prvku, která je zakončena třemi vežičkami. K této architektuře, jenž je obklopena vegetací, vede most přímo k otvoru brány. Přesně tento popsany výsek byl přenesen Giovannim Battista Palumbou. [7] [8] I když lze na této citaci nalézt drobné odchyl-

⁹² LAMBERT 1999, nepag.

⁹³ SHAW 1932b, 276.

⁹⁴ LAMBERT 1999, nepag.

⁹⁵ Tento monogramista je znám pouze skrze své tři grafické listy. Všechny jsou signované písmeny NA DAT na vlajícím pruhu pergamenu, ke kterým je připojen obrázek pasti na myši spolu s malou myší. Ve dvou ze tří příkladů jsou na tiscích umístěna také písmena TN na kameni vzdáleném od monogramu. Osoba umělce, kterou monogram zastupuje, stále není známa. Také geografické zařazení tohoto rytce prošlo jistým vývojem. Zprvu byl u mistra shledáván germánský nebo francouzský původ, ale poslední podrobné stylové bádání přináší jeho zařazení do oblasti Bologni v době Francesca Francia a mladého Marcantonia Raimondiho. V jeho tvorbě se odráží také inspirace Albrechtem Dürerem. Tisk s motivem dvojčat spojených v oblasti zad se nachází v Londýně, Vídni a Římě a jeho rozměry jsou 101 × 153 mm.

ZUCKER 1984, 453–457.

⁹⁶ ZUCKER 1984, 153.

⁹⁷ ROYT 2007, 35.

⁹⁸ ZUCKER 1984, 153.

ky v měřítku nebo umístění oken, jde o záležitost precizního transferu. V původním Dürerově grafickém listu byla tato stavba zahrnuta do širšího pohledu na krajinu, kde lze za ní vytušit pokračující cestu vedoucí k městu. Z toho je zřejmé, že stavba sloužila jako brána nebo celnice přes řeku, kde zároveň byla v první linii obrany města. Po přenosu do grafiky italského mistra byl tento kontext ztracen a architektura sama připomíná spíše hrad nebo nějaké sídlo.

Ve sbírce British muzea se nachází fragment kopie Dürerova listu s čtyřiadvaceti starci, který zachycuje pouze krajinný výjev ve spodní části. Veškerá figurální složka v horní části byla odstrážena. Tato grafika je datována do let 1496–1550.⁹⁹ Ačkoli není zřejmé kdo a kdy přesně tuto kopii vytvořil, ani kdy přesně byla horní část odříznuta, dokladuje to zájem o krajinnou komponentu Dürerových děl.

Také v dalším listu Palumby je tento zájem evidentní. Jde o rytinu s názvem *Priapus a Lótis*, která má rozměry 227 × 191 mm. Jednotlivé tisky jsou k vidění ve sbírkách v Bassanu, Londýně, [9] Římě, Paříži¹⁰⁰, Vídni, Berlíně, Bostonu, Detroitu, Mnichově, Pávii a dalších. Rytina je signována autorovým monogramem, tedy písmeny ·IB a ptáčkem.¹⁰¹ Není známa přesná datace tohoto listu, často se však uvádí časové rozpětí 1500–1510.

Celý figurální výjev je umístěn do krajiny a není centralizován, nýbrž posunut k pravé straně tisku. V prvním plánu se nacházejí dvě ženské postavy. První z nich leží na zemi a je překryta jen tenkým pruhem látky. Hlavu a levou ruku má položenou na klíně druhé ženské figury, která spí v polosedu, opřena o pravý loket. Za nimi jsou umístěny další dvě postavy. Ženská figura leží opřena o svah s jemně překříženými nohama a podepřenou hlavou. Také ona zdá se upadla do hlubokého spánku. Nad ní se sklání mužská postava v nakročeném postoji a s rukama, kterými nadzvedává oděv ležící dívky. Hlavu má pootočenou a hledí směrem ke zvířeti při levé straně listu, které v dálce za ním zvedá hlavu k nebi v momentu hlasitého projevu. Za ním stojí další postava, která se opírá o strom. Za skupinou osob po pravé straně se nachází také výsek architektury a hustý stromový porost. V průhledu mezi těmito popisovanými sekcemi je na zlatý řez v dále umístěna poněkud složitě komponovaná hradní architektura, které dominuje mohutná věž zakončená věžičkami a vlajkou ve svém středu.

⁹⁹ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1347571&partId=1&searchText=The+twenty-four+elders+in+Heaven&page=1, vyhledáno 10. 4. 2016.

¹⁰⁰ Tisk umístěn ve sbírce v Paříži je oříznut a jeho rozměry jsou 225 × 180 mm.
LAMBERT 1999, nepag.

¹⁰¹ ZUCKER 1984, 147.

Jak již bylo zmíněno v názvu tohoto grafického listu, jedná se o námět Priapa a Lótis. Priápos byl syn Venuše a Bakcha, kterého bohyně Juno znetvořila v oblasti genitálií, aby se tak pomstila jeho matce. Byl uctíván jako Bůh plodnosti, ochránce zahrad, vinné révy a včelstva. V době antiky byl často ztvárněn v podobě hermy, v umění šestnáctého století pak také s celým příběhem o jeho osobě a nymfě Lótis.¹⁰² Vyprávění o nenaplněné touze Priapově je součástí například Ovidiových *Fasti*, kde je také zdůvodněno, proč byli tomuto strážci plodnosti obětováni osli. Priápos, při oslavách Bakcha, chtěl využít ve chvíli spánku situace a zmocnit se nymfy Lótis. Jeho čin byl však přerušen hlasitým zahýkáním Silénova osla. Tím byla nymfa zachráněna a Priápos se pak stal terčem posměchu všech zúčastněných. Silénův osel byl potrestán smrtí a zřejmě z tohoto důvodu byli osli obětováni bohu plodnosti Priápopi.¹⁰³ Ve starověkém Římě je možné se setkat s adaptací tohoto příběhu ve prospěch bohyně Vesty, na jejíž svátek nebyli osli obětováni, nýbrž korunováni věnci z květů.¹⁰⁴

Dle výše popsaného příběhu tedy není pochyb, že grafický list ztvárňuje právě námět Priapa a Lótis. Spící dívka je zpodobněná Lótis a nad ní se sklánějící muž v žádostivém gestu s obnaženým údem není nikdo jiný než samotný Priapus. Okamžik, kdy byl od svého záměru vyrušen hýkajícím Silénovým oslem, je zde zcela patrný jeho pootočením hlavy a v pozadí ztvárněným hýkajícím zírtem.

Výše popisovaný grafický list je nositelem mnoha shodných znaků s ostatními díly Giovanniho Battisty Palumby. Například u obličejového typu ženských figur je mnoho podobných prvků s dalšími jeho díly, jako byla například *Léda s labutí*, *Únos Európy* nebo *Dvě ženy a blázen*. Vznik tisku je kladen do několika let, které Palumba strávil v Římě. Stále jsou ovšem vedeny spory o přesné dataci. Konrad Oberhuber uvádí rok 1508 na základě porovnání listu s pracemi mladého Marcantonia Raimondiho. Pokud by ovšem byla přijata dřívější datace, rok 1503 na základě stylové podobnosti s tiskem *Tři obludnosti*, u něhož je rok vzniku přesně stanoven, bylo by možné uvažovat nad tím, že byl mladý Raimondi spíše tímto mistrem inspirován, než že by byl vzorem. Oblibu lascivních motivů lze nalézt také u jiných soudobých mistrů. Příkladem můžou být některá díla Mocettova nebo Benedetta Montagni. Tisk Priapa a Lótis od Giovanniho Battisty Palumby byl šířen v neobvyklém nákladu a také byla podle něj volně vytvořena kresebná kopie Peterem Flötnerem v Bazileji.

¹⁰² HALL 1991, 374.

¹⁰³ OVIDIUS 1966, 21–22.

¹⁰⁴ REID/ROHMANN 1993, 921–922.

Ačkoli způsob zpracování šrafury na objemu figur připomíná práce Cristofora Robetty, rozvržení kompozice se zdá být tvořeno v duchu Albrechta Dürera. Stromový porost i rozvrh krajiny byl tímto mistrem volně inspirován, kdežto hradní architektura umístěná v průhledu je reverzně transferována z Dürerova dřevořezu *Rytíř na koni a lancknecht*,¹⁰⁵ [10] který je datován 1496–1497. Na rozdíl od již popisovaných grafik Palumbových, zde bylo s původním zdrojem zacházeno poněkud svobodněji. Přestože není pochyb o tom, že se jedná o transfer z původního díla jen zrcadlově převrácený, je zde více odchylek. Tentokrát nejen v měřítku, ale i ve skladbě jednotlivých částí hradu, které nejsou doslovně přeneseny. Přesto je však zachován stejný objemový charakter, jako byl ve zdrojovém tisku. [11] [12] Z jistého pohledu by tyto změny v procesu přenosu mohly být přičítány vývoji individuality umělce.

Také v ostatních grafických listech Giovanniho Battisty Palumby je patrná značná inspirace dílem Albrechta Dürera a to především v krajinném pozadí, které pokud nebylo přímo transferováno z jeho grafik, tak jimi bylo alespoň ve velké míře inspirováno. Mnoho tisků tohoto italského rytce je tak nositeli nálady záalpské krajinné scenérie a dokládají vysokou oblíbenost práce s těmito motivy na italském území v počátku šestnáctého století.

4. 2. Monogramista ·I·I·CA

Doklad velké obliby transferu Dürerových motivů je možné nalézt také v tisku dalšího mistra. **Monogramista ·I·I·CA** ve svém grafickém listu *Svaté Lucie* přesně uplatňuje výše popsané principy. Jedná se o rytinu, jejíž rozměry se u jednotlivých tisků pohybují okolo 216 × 175 mm. Grafické listy jsou umístěny ve sbírkách v Drážďanech, Vídni, Paříži, Londýně [13] a Minneapolis. Rytina je signována zrcadlově převráceným mistrovým monogramem ·I·I·CA, který je umístěn v malé tabulce v pravém dolním rohu.¹⁰⁶

Ústředním tématem celého zobrazení je ženská figura, která zasahuje téměř přes celý formát. Je oděna v dlouhý šat a přes ramena jí spadá v mohutných záhybech plášť, který přidržuje levou rukou. V té pravé pak mezi palcem a ukazováčkem přidržuje jehlovitý předmět, na němž jsou nabodnuty dva mandlovité objekty. Nad hlavou má zobrazený oválný disk. Postava je harmonicky zasazena do diagonálně stoupajícího kopcovitého terénu, který po pravé straně vrcholí stavbou trojúhelníkového tvaru. Z této budovy, na které je vidět jedno okénko a vedle je

¹⁰⁵ ZUCKER 1984, 146–147.

¹⁰⁶ ZUCKER 1984, 492.

umístěna skupina stromů, visí do prostoru objekt šibeničního tvaru. V levé části je v průhledu zobrazena krajina s vodní plochou, mostem, vegetací a hradní architekturou.

Ženská postava umístěná v krajině je identifikována jako Svatá Lucie. Od tohoto určení je dále odvozen název celého tisku. Bez pochyb jde o zobrazení svaté osoby, což dokazuje svatozář nad hlavou figury. Ačkoli ji Bartsch pokládal za Svatou Otýlii, jedná se s největší pravděpodobností o Svatou Lucii. Obě světice bývají ztvárněny s atributem, kterým je pár očí, jenž je dobře viditelný také na této grafice, kde jsou nabodnuty na jehlovém objektu. Jejich oslava v církevním kalendáři připadá na stejné datum a to 13. prosince. Mark J. Zucker ve svých komentářích k dvacátému pátému svazku *The Illustrated Bartsch* uvádí, že jelikož byla Svatá Otýlie uctívána především v oblaci Alsaska a v Itálii známa nebyla, jde výhradně o osobu Svaté Lucie.¹⁰⁷ I když je toto určení všeobecně přijato, je na místě si položit otázku, zda-li krajinné pozadí přenesené ze záalpské grafiky, není samo odkazem k původu svaté osoby a je tak součástí její ikonografie. V tom případě by její určení jako Svaté Otýlie mohlo být na místě.

Pokud tato světice nebyla v Itálii známa, muselo by její vyobrazení záviset na nějakém záalpském zdroji. Pokud ovšem dojde ke srovnání ženské figury na listu od Mistra ·I·I·CA se zobrazením Sv. Otýlie v grafickém médiu v Zápálpi, je možné nalézt několik ikonografických odlišností. Například soubor díla německého grafika a zlatníka Israhela van Meckenem zahrnuje tisk zpodobňující Svatou Otýlii, jehož vznik je kladen mezi léta 1475–1480.¹⁰⁸ Je zde ztvárněna klečící světice oděná v řeholní šat u oltáře a před ní je anděl pomáhající z tumby malé mužské postavě s korunou na hlavě, která představuje jejího otce. Svatá Otýlie se narodila někdy v sedmém století v Alsasku mocnému vévodovi. Jeho hněv z narození dcery byl ještě posílen její slepotou. Zřekl se jí a ona pak byla odvedena do kláštera. Zde se Otýlii dostalo křtu, kdy při samotném obřadu zázračně prohlédla a zrak se jí navrátil. Otec i přes to odmítl přijmout dceru zpět, a tak žila po dlouhá léta v klášteře. Díky svému bratru se Otýlie nakonec přeci jen vrátila na rodný dvůr, kde se záhy starala o svého nemocného otce, který teprve na smrtelné posteli přijal Otýlii za vlastní.¹⁰⁹ Tento příběh je důležitý pro ikonografické ztvárnění dané světice, jelikož je v patnáctém a na počátku šestnáctého století většinou zobrazena právě v řeholním rouchu s malou korunovanou postavou svého otce. To dokládá jak již zmíněný grafický list od Israhela van Meckenem, tak i dřevořez pocházející z německé oblasti od Hanse Springinklee, datovaný rokem 1518.¹¹⁰ Tyto důležité atributy dovysvětlující příběh Svaté Otýlie

¹⁰⁷ ZUCKER 1984, 492.

¹⁰⁸ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1402446&page=1&searchText=St.+Ottilia, vyhledáno 18. 4. 2016.

¹⁰⁹ FLORENTOVÁ 2004, 87.

¹¹⁰ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1470939&page=1&searchText=St.+Ottilia, vyhledáno 18. 4. 2016.

v rytině od Mistra ·I·I·CA nenalzááme. Po této úvaze je tedy více než zřejmé, že se opravdu jedná o ztvárnění Svaté Lucie. Zároveň však tento rozbor přináší i důkaz, že krajinná komponenta ačkoli byla přímo transferována z grafického listu německého rytce, její původ nehrál žádnou roli v celkovém ikonografickém zobrazení. Tento fakt tedy může potvrzovat, že volná inspirace nebo přímý přenos záalpských krajinných komponent do italských rytin mohl probíhat zejména za účelem dekorativního oživení exotickou nótou, nebo jako doklad módní vlny, která je patrná jak před příchodem Albrechta Dürera do Itálie, tak hlavně během a po jeho dvou navštíveníh.

Jelikož je grafický list opatřen mistrovým monogramem, není zde o autorství mnoho pochyb. Ačkoli bývá roucho Svaté Lucie často srovnáváno s rouchem Svatého Josefa ze staršího tisku Mistra ·I·I·CA s námětem *Narození*, zde rozebíraná rytina je zpracována v zcela odlišném duchu, jelikož je protkána všudypřítomnou inspirací Albrechtem Dürerem. Ta se kromě přesně identifikovatelných motivů v pozadí odráží také na technickém způsobu zpracování. Samotná figura bývá také často porovnávána s postavou Svaté Kateřiny, kterou ztvárnil Benedetto Montagna kolem roku 1507, tedy v době, kdy byla jeho tvorba vrcholně inspirována Dürerovým stylem. Ačkoli nelze rytinu *Sv. Lucie* přesně datovat, díky výše uvedenému srovnání technického zpracování je její vznik kladen kolem roku 1510.

Jak již bylo řečeno, tak nejen technická stránka grafického listu odkazuje k osobě zmiňovaného německého rytce, ale také motivy použité v krajinném pozadí. To bylo totiž reverzně transferováno z Dürerovy rytiny *Svatá rodina s vázkou* (1495). [14] Jedná se o budovu trojúhelného tvaru s jedním okénkem, šibeniční nástavbou s prohnutým provazem a skupinou stromů na pravé straně listu Sv. Lucie a hradní architekturou, vodní plochou, mostem a zalesněným vrchem na straně levé. Opět je při bližším porovnání obou grafik možné nalézt drobné odchylky v detailu, v základu se ovšem jedná o zdařilou citaci původního zdroje. [15] [16] Diagonálně stoupající kopcovitý terén, v němž je světice usazena, je již jen volně inspirován způsobem zpracování travnatých ploch, jak je známe z Dürerových prací. Bývá také udáváno, že výřez kamenného útvaru porostlého travou v levém dolním rohu grafického listu je volně zpracován podle další již zmiňované Dürerovy grafiky s námětem *Obludného vepře*.¹¹¹

Ještě několik málo slov k samotnému autoru. **Mistr ·I·I·CA** je neznámý monogramista jenž je znám díky svým třem grafickým listům. Dva z nich jsou signovány *Narození* a *Svatá Lucie*, třetí *Spravedlnost* je mu dle stylového rozboru připisován. Jeho původ je kladen na sever Itálie a to hlavně díky formálnímu zpracování raného tisku *Narození*, které je stylově

¹¹¹ ZUCKER 1984, 492.

i formálně inspirováno Mantegnou a které tak může dokládat jeho návštěvu Mantovy.¹¹² Stejně tak díky stylové komparaci *Sv. Lucie* s dílem Benedetta Montagni, je poukazováno na jeho severoitalský původ. Tisk s názvem *Spravedlnost* vznikl zřejmě později a nese známky charakteru tvorby Marcantonia Raimondiho a práce s antikami. Z tohoto důvodu bývá usuzováno, že Mistr ·I·I· CA v době velkého Marcantonia pobýval v Římě. Proto je tedy v této práci zařazen za postavu Giovanniho Battisty Palumbi, se kterým sdílí ne zcela doložený, ovšem stylově zařaditelný původ v severní Itálii a více či méně potvrzené působení v Římě. Tvorba Mistr ·I·I· CA bývá časově ohraničena léty 1500–1520 a charakterizována jako citlivá vůči vnějším podnětům a pružná vůči poptávce klientely.

Během bádání nad tímto mistrem byl několikrát učiněn pokus o vysvětlení jeho monogramu. Například Bartsch četl chybně první písmeno ze signatury listu *Narození* jako „F“, a tím došel k interpretaci „*Fecit Iulius Campagnola*“ a tento tisk tak zařadil do katalogu prací Giulia Campagnoli. Jiní badatelé během 19. století zase četli monogram jako „H CA“, než bylo správně rozluštno, že se jedná o písmena „II CA“. Ačkoli někteří autoři stále trvají na jeho přiřazení ke Campagnolovi, nejsou pro tato tvrzení pádné důvody, a proto zůstává tento mistr stále anonymní.¹¹³

4. 3. Cristofano di Michele Martini (Cristofano Robetta)

Grafické listy, ve kterých je aplikován přímý transfer krajinného pozadí z tisků Albrechta Dürera, byly produkovány také v oblasti Florencie. Nejpregnantnějším příkladem může být rytina *Adam a Eva se svými dětmi Kainem a Ábelem*, kterou vytvořil **Cristofano Robetta**. Rytce sám vytvořil tři různé variace stejného tématu, ve kterých se proměňuje jak samotná kompozice, tak i zpracování krajinného pozadí. Pro účely této práce je důležitá varianta daného tématu, často označovaná jako „velká verze“ nebo „největší deska“. Její rozměry se pohybují okolo 249–266 mm na výšku a 175–185 mm na šířku v závislosti na tom kterém otisku. Jen v londýnské sbírce jsou k vidění dva exempláře, [17] další jsou umístěny také ve Washingtonu¹¹⁴, Berlíně, Bostonu, Hamburгу, Paříži, Římě a Vídni.

Na grafickém listu je v prvním plánu umístěna figurální kompozice dvou dospělých a dvou dětských postav. Polosedící mužská postava má listy zakryté intimní partie a ve své pra-

¹¹² LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 335.

¹¹³ ZUCKER 1984, 491.

¹¹⁴ Exemplář umístěný v National Gallery of Art ve Washingtonu je po stranách oříznut a má rozměry 257 × 178 mm. Na lopatce zemědělského nástroje, který pravou rukou přidržuje mužská figura, je zobrazen monogram Albrechta Dürera tedy „AD“.

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.33658.html>, vyhledáno 18. 4. 2016.

vé ruce přidržuje dřevěnou rukojeť zemědělského nástroje, který je zakončen kovovým listem. Jeho pohled směřuje k dítěti, které sedí v klíně ženské postavy a vztahuje k němu ručku. Žena sedící na kamenné desce, stejně jako muž v těsné blízkosti, má překřížené nohy a levou rukou přidržuje dítko, aby nespadlo. Pravou ruku stejně jako pohled natáčí k druhému dítěti, které sedí na kameni pod ní, a ačkoli k ní dítě také natahuje ruku, jeho obličejová část je natočena na potencionálního diváka. Důležité ovšem je, že celý výjev je zasazen do krajiny. V dolní části se nachází trsy travin s kameny a dřevěným zpevněním terénu po pravé straně, kdežto od pasu nahoru dvou dospělých figur se v pozadí otevírá průhled do široké přírodní scenérie. Je zde ztvárněn vodní tok, který v meandrech přitéká z dalekého města v pravé straně výjevu a jako by obepínal celou figurální kompozici, končí na levé straně vedle mužské postavy. Souměrně s trupem a hlavou muže je v pozadí na břehu řeky vyobrazena drobná hrázděná stavba s plotem a vrbou. V pravém horním rohu a v malé míře také v levém jsou znatelná mračna.

Na grafickém listu je zobrazen námět Adama, Evy a jejich dvou synů. Postava Adama má listy zakrytá intimní místa, což odkazuje k prvotnímu hříchu, a v ruce drží motyku. Ta se zdá být symbolem jeho náročného života po vyhnání z ráje, kdy musel obdělávat půdu, z níž byl vzat. Eva zase starostlivě pečuje o jejich dva syny Kaina a Ábela, jež čeká osud poskvrněný bratrovraždou.¹¹⁵ Krajinné pozadí zde zobrazené nemá vliv na celkovou ikonografii námětu a je tak pouze doprovodnou složkou.

Ve svém příspěvku v knize *Early Italian engravings from the National Gallery of Art* k tomuto grafickému listu přináší Jay A. Levenson několik typových komparací. V obličejích ženské postavy na grafickém listu je spatřována jistá podobnost s tvářemi Madon od Filippina Lippiho. Dětská postava sedící na kameni pak dle jeho názoru vychází z podobně situovaných figur na obrazech Lorenza di Crediho. Krajinné prostředí je údajně inspirováno hned několika grafikami Albrechta Dürera. Levenson nachází podobnost mezi kamenným sedátkem, na kterém je usazena Eva v Robettově tisku, a sedátkem na Dürerově listu *Pokání Sv. Jana Zlatoústého*. [18] Dolní část výjevu, kde je zem s trsy trav a kameny, zase údajně odkazuje k jiné rytině německého mistra a to *Pokání Sv. Jeronýma*.¹¹⁶ [19] I když bychom připustili jisté podobnosti, jedná se v tomto případě pouze o volnou inspiraci, a tudíž zde nelze hovořit o přímém přenosu těchto motivů. To ovšem neplatí o průhledu do širší krajiny v pozadí figur a částečném ztvárnění nebe. Tyto prv-

¹¹⁵ LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 304.

¹¹⁶ LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 304.

ky jsou reverzně transferovány z Dürerovy rytiny *Madona s dítětem a opicí* (1498). [20] Ještě u dřevěného zpevnění terénu, které je na Dürerově grafice provedeno zcela důsledně a slouží zároveň jako sedátko pro postavu Panny Marie, lze spatřovat volnější zpracování v listu Cristofana Robetty. Avšak ve vyobrazení vlnící se řeky a vzdáleného města v pravé části výjevu se jedná již o doslovný přenos. Na druhé straně umístěná hrázděná architektura označovaná jako rybářský domek, dostává u tisku Adama a Evy více stylizovanou formu. Původně dvoupodlažní domek nabývá podoby jednoduššího příbytku a zdá se, jako by italský mistr záměrně odebral prostřední část budovy. Dřevěná ohrada vedle domku, stejně jako vrby okolo umístěné, došly také jisté redukce. Podobně tomu je také u provedení nebe. Ačkoli zde nastalo několik drobných změn ve stylizaci i měřítku, stále lze bez potíží číst jednotlivé prvky přímo transferované z původního zdroje. [25] [26]

Je známo, že Albrecht Dürer do pozadí své rytiny *Madona s dítětem a opicí* aplikoval akvarel zpodobňující rybářský domek na břehu jezera ¹¹⁷, který vznikl s největší pravděpodobností při zpáteční cestě z jeho italského pobytu, tedy v roce 1495. ¹¹⁸ [27]

Cristofano di Michele Martini zvaný **il Robetta** ¹¹⁹ se narodil roku 1462 ve Florencii. Roku 1480 je doloženo jeho zaměstnání v otcově podniku, který byl zaměřen na prodej punčoch a pleteného zboží. Ve svém mládí tedy neprošel klasickým uměleckým školením, což dokládá jeho nedokonalý a místy až neohrabaný stylový projev. Až roku 1498 začal pracovat jako zlatník a v rámci této profese dostává přízvisko Robetta, které je doloženo také v dokumentech z let 1516–22. ¹²⁰ Z daňových listin je možné vyčíst, že zřejmě ještě roku 1535 byl stále naživu. Poznámku k jeho osobě lze nalézt již ve Vasariho životopise sochaře a architekta Giovanfrancesca Rusticchiho, kde je zahrnut jako člen tzv. „Compagnia del Paiuolo“.

Bartsch přičítá tomuto mistru 26 rytin a Hind do kompedia jeho děl zahrnuje 36 prací. Sedmáct rytin nese autorův podpis, který nabývá různých podob, jako například ROBETA, ·R·B·T·A·, RBTA nebo ROBTA. ¹²¹ Sestavení chronologické posloupnosti mistrových tisků je velice obtížné. Jako jediná datovaná mistrova grafika je ve starší literatuře uváděn tisk s námětem *Svatého Tomáše Akvinského před ukřižovaným Kristem*, jenž je titulním listem knihy publikované v roce 1512. Jelikož je stylová stránka tohoto tisku poněkud odlišnější než ostatní

¹¹⁷ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764654&partId=1&searchText=durer+fisherman+house&page=1, vyhledáno 19. 4. 2016.

¹¹⁸ PANOFKY 2005, 37–38.

¹¹⁹ LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 289.

¹²⁰ ZUCKER 1984, 527.

¹²¹ LAMBERT 1999, 106–143.

mistrovy práce, je možné, že jej ani Robetta neprovedl.¹²² Datování podle tohoto bodu by tedy bylo značně zavádějící. Přesto lze alespoň obrazně nastínit několik období vývoje Cristofana Robetty a to podle jeho stylového vývoje a absorpci různých zdrojových materiálů. Do první skupiny jeho děl nejranějšího období bývají kladeny grafiky vysoce inspirované Martinem Schongauerem a Albrechtem Dürerem. Jako příklad můžou být jmenovány tisky *Narození, Útěk do Egypta, Sv. Pavel* a mnoho dalších. V principu s německými vzory pracoval tak, že zpravidla použil kompozici Martina Schongauera buď doslovně, nebo v různých variacích a zasadil ji do krajinné scenerie přímo transferované nebo značně inspirované grafikami Albrechta Dürera. Tento německý mistr byl také určující pro Robettův časný rytecký styl, jelikož se snažil přiblížit jeho dovednostem. Toto rané období bývá kladeno do let 1495–1500.

Také v jeho dalším stylovém období měly Dürerovy práce stejně velkou platnost. V krajinném pozadí stále přetrvávaly přímé transfery z tohoto inspiračního zdroje, i když těžiště původu figurálních kompozic bylo přesunuto směrem do oblasti Itálie. Nově tak lze hovořit o autorech jako byli Filippino Lippi,¹²³ Pollaiuolo, Perugino, Botticelli, Signorelli, Lorenzo di Credi a další. Díla kladená do tohoto vývojového období bývají například *Klanění tří králů, Dvě múzy, Křest Kristův, Vzkříšení, Hercules and Antaeus* atd. Naneštěstí není možné Robettovy tisky datovat ani podle těchto známých zdrojů, jelikož jeho způsob práce a výběr námětů byl značně archaický.

Jako vrcholné Robettovo období bývá chápána doba někdy po roce 1500 zhruba do dvacátých let. Figury nabývají dojmu tuhnutí a krajina v pozadí se stává jednodušší bez detailního zpracování. Mistrův styl má monumentální charakter a je z něho cítit snaha se co nejvíce přiblížit vrcholné renesanci ve Florencii. Mezi náměty se častěji objevují mytologické a alegorické scény. Mezi vrcholná díla lze zařadit dva z jeho tisků *Madon*, dále *Víru a Milosrdenství* a již zmiňovanou „velkou verzi“ *Adama, Evy a jejich dětí*.¹²⁴

Je poněkud problematické charakterizovat tvorbu Cristofana Robetty. Jeho rytecký styl má v sobě jistou krásu a poněkud hybridní neotřelou eleganci. V základu je však eklektický a může působit až neohrabaným či nešikovným dojmem. Přenesené motivy pak často aplikuje v různých variacích na více tisků a doplňuje je o mnoho dalších prvků z jiných zdrojů. Ve srovnání s mladším Marcantoniem, který v Římě proměňuje grafickou tvorbu na novou uměleckou disciplínu, je Robetta rytcem pracujícím ve výsostně archaickém stylu. Nevstřebává díla svých současníků, nýbrž pro inspiraci se obrací třeba až do poslední třetiny patnáctého století.¹²⁵

¹²² ZUCKER 1984, 528.

¹²³ Více o námětech Filippina Lippiho v díle Cristofana Robetty je k nalezení v textu: WALKER 1933, 33.

¹²⁴ ZUCKER 1984, 527–528.

¹²⁵ WALKER 1933, 33.

Jak již bylo řečeno ve stručném popisu autora, Cristofano Robetta byl známý bohatým kombinováním inspiračních zdrojů a často neváhal jeden motiv či prvek použít v různých variacích na více grafikách. Příkladem značně vhodným pro tuto práci je přenos prvku z krajinného pozadí grafického listu Albrechta Dürera *Herkules na rozcestí* hned do několika Robettových tisků.

První z nich je rytina s námětem *Útěk do Egypta*. Netradičně se jedná o grafiku kulatého formátu, jejíž průměr se pohybuje okolo 158 mm. Exempláře jsou k nalezení ve sbírkách v Londýně [28] a Drážďanech.¹²⁶ Ačkoli tisk neobsahuje mistrovu signaturu, je obecně přijímán jako Robettovo dílo, které údajně vzniklo během raného období jeho tvorby a je datováno mezi léta 1495–1500.¹²⁷

Je zde zobrazena ženská figura zahalená do bohaté drapérie, která na svém klíně přidržuje dítě a zároveň drží uzdu zvířeti, na jehož hřbetě je usazena. Za nimi je ztvárněn muž, jehož ruce splývají s listovím palmy, která se k němu sklání v parabolickém tvaru a uzavírá tak celou kompozici. Kolem horní části této rostliny je v menším měřítku umístěno několik okřídlených postav. Po levé a pravé straně jsou v průhledu spatřovány krajinné výjevy. Nejlépe viditelný a identifikovatelný je architektonický objekt umístěný po pravé straně. Je zde znatelná hradní stavba s množstvím věží, komínů a velkou zděnou branou, k níž vede mírně zahnutá cesta s vydlážděnými okraji.

Je zřejmé, že zpodobněný výjev představuje námět *Útěk do Egypta*.¹²⁸ Panna Marie držící malého Ježíška v klíně jede na oslu a opodál stojí Josef. Scéna je doprovázena čtyřmi anděly, kteří jen potvrzují sakralitu námětu. Ačkoli by se dalo říci, že zobrazená architektura v pozadí je součástí celého tématu, jakožto město Betlém, ze kterého svatá rodina utíká, není zde z ikonografického hlediska sebemenší důvod pro užití záalpské typologie staveb. Robetta tedy s největší pravděpodobností přenesl krajinný výjev z německé grafiky pouze z estetických důvodů, aby tak symbolizoval starodávné město.

¹²⁶ Otisk uložený v Drážďanské sbírce má v průměru 158 mm deska a 162 mm papír. Po pravé dolní straně je tisk poškozen.

<http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=925322>, vyhledáno 20. 4. 2016.

¹²⁷ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1397629&partId=1&searchText=robetta&page=1, vyhledáno 21. 4. 2016.

¹²⁸ HALL 1991, 466.

Ústřední kompozice složená z ženské a dětské postavy jedoucí na zvířeti, muže stojícího za nimi a sklánějící se palmy s anděly, je reverzně přenesena z grafického listu Martina Schongauera, který také nese název podle hlavního námětu, tedy *Útěk do Egypta*.¹²⁹ Kruhový formát stejných rozměrů má i další mistrův grafický list s názvem *Kristus trpí*, jehož základní kompozice byla také přenesena z díla Martina Schongauera. Díky tomu se předpokládá, že obě rytiny byly vytvořeny na jednu desku, každá na jedné straně, a že se díky svému kompozičnímu zdroji řadí k raným dílům Cristofana Robetty.¹³⁰

Co je však podstatné, pohled na město, které je možné spatřit v pravé straně tisku, je reverzně transferován z již zmiňované rytiny *Herkules na rozcestí*, [29] který byl proveden Albrechtem Dürerem.¹³¹ Jedná se o nejranější transfer hradní architektury z listu *Herkula na rozcestí* a to ze všech tří Robettových děl, ve kterých je uplatněn. Hlavní je mírně zahnutá cesta zpevněná po svých okrajích, která vede k hradní bráně, na níž je asymetricky umístěn arkýř a jejíž portál je lemován klenáky. Opodál se nachází hlavní věžovitá obytná jednotka, ke které vedou po levé straně schody. Za těmito stavbami jsou pak ztvárněny dva domy se sedlovou střechou, jejichž fasáda je spojena a vytváří tak tvar „V“. V průhledu za těmito štíty je shluk věžiček, střech a komínů. Ačkoli je tento transferovaný architektonický výsek silně poznamenán stylem rytce a v detailu není tak precizní jako na původním zdroji, základní prvky lze dobře rozklíčovat. [30] [31]

Další rytina od Cristofana Robetty, ve které je uplatněn stejný prvek v pozadí, nese název *Stará žena a dva zamilované páry* a bývá často označována také za *Alegorii závisti*. Exempláře je možné nalézt ve sbírkách v Londýně, [32] Vídni, Amsterdamu, Washingtonu, Paříži, Berlíně, New Yorku, Římě a dalších. Její rozměry se pohybují okolo 256 × 177 mm. Tisk neobsahuje autorovu signaturu.¹³²

¹²⁹ Grafický list Martina Schongauera s námětem *Útěk do Egypta* je umístěn například ve sbírce v Londýně a Washingtonu. Jeho datace se pohybuje okolo 1470–1475 a rozměry zase cca 257–260 mm na výšku a 169–172 mm na šířku. Tisk je opatřen mistrovým monogramem M † S.

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.3243.html> a http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1363427&partId=1&searchText=Martin+Schongauer&page=2, vyhledáno 21. 4. 2016.

¹³⁰ ZUCKER 1984, 539–540.

¹³¹ Značně oblíbená rytina Albrechta Dürera, která se dočkala mnoho doslovných kopií a to jak v oblasti Itálie, tak Záalpi. Její otisky jsou k nalezení například v Londýně, Berlíně, Vídni atd. Rozměry se pohybují okolo 320 × 220 mm. Grafický list je datován do roku 1498 a obsahuje mistrův monogram „AD“.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=765030&partId=1&searchText=durer+hercules&page=1, vyhledáno 21. 4. 2016.

¹³² ZUCKER 1984, 568.

Na grafickém listu je v prvním plánu zobrazena skupina figur. V levém dolním rohu leží dětská postava, za níž je v posedu a vzájemném objetí zobrazen mladý pár. Vedle nich a zároveň uprostřed celé kompozice stojí figura staré nahé ženy s povadlými prsy. Její vlasy i intimní partie jsou částečně zakryty. Po její levé straně je další, tentokrát naproti sobě stojící mladý pár. Za postavami se otevírá krajinná scenérie. Po levé straně je skupina stromů, mezi prvním párem a starou ženou je osamocený strom a v dálce po pravé straně je zobrazeno město. Travnaté pláne i kopce daleko za městem jsou provedeny velice jemnou linkou.

Tradičně je námět tohoto listu chápán jako „alegorie závisti“. Zde zobrazená stará ženská figura s povislými ňadry bývá přirovnávána k postavě stařeny na rytině *Zápas mořských Bohů* od Andrei Mantegni, kde ve své levici drží nápisovou tabulku s textem „INVID“. Nápis je všeobecně překládán jako „závist“. Z tohoto důvodu se tedy předpokládá, že téma závisti je zobrazeno i na Robettově tisku.

Rytina patří do skupiny Robettových pokročilejších tisků, které mají alegorický rozměr. Díky stylovému srovnání a jistým podobnostem v provedení krajiny bývá usuzováno, že další mistrova rytina *Mládí spoutané a volné* je k této pantomimou. ¹³³ Pro toto tvrzení však nejsou přesvědčivé důkazy. Stejně jako u předešlého Robettova tisku, také zde je použit stejný architektonický prvek v pozadí. ¹³⁴ Zde ovšem došlo k mnohem pečlivějšímu přenosu, což může být dáno i větším formátem. Linie jsou jemnější, pravidelnější a původní zdroj je transferován s mnohem větší přesností a zájmem o detail. Robetta pak pohled na město po pravé straně původní hradní architektury rozšířil o další stavby, které však stále respektují severský charakter původního zdroje. [33] [34]

Rozebíraný grafický list byl použit jako předloha pro tvorbu majoliky, která je datována rokem 1525. Je umístěna ve Victoria and Albert Museu v Londýně a představuje skupinu stojícího mladého páru s ležící dětskou postavou a krajinou v pozadí z popisovaného tisku.

Jako další příklad přenosu zmiňovaného krajinného prvku ve tvorbě Cristofana Robetty bývá uváděn list *Kristus se samaritánkou*, jehož vznik se klade do let 1500–1520. Tisky jsou umístěny v Bostonu, Berlíně, Londýně, [35] Vídni, Paříži a Drážďanech a jejich rozměry se pohybují okolo 245 × 207 mm. Ve spodní části je signován písmeny RBTA. ¹³⁵

Jedná se o mnohofigurální kompozici, která je zasazena do krajiny. V pravém horním rohu je vyobrazeno město. Jediné co je však do tohoto tisku přeneseno z Dürerova listu *Herkules na rozcestí*, je cesta se zpevněnými kraji a klenutý portál. [36] [37] Jelikož není znám zdroj ostatních architektonických prvků v pozadí, je tedy možné, že byl Robetta při jejich tvorbě pouze

¹³³ LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 298.

¹³⁴ ZUCKER 1984, 568.

¹³⁵ ZUCKER 1984, 568.

vzdáleně inspirován. Vzhledem k tomu, že zde transfer prvků proběhl v opravdu malé míře, a to dokonce na hranici přímého přenosu a vzdálenější inspirace, není dle mého názoru důležité grafický list dále popisovat. V každém případě, Dürerův styl i jeho motivy jsou v této rytině spatřovány v mnohem menší míře, než tomu je u ostatních mistrových grafik.

4. 4. Giulio Campagnola

Po přenesení těžiště zájmu do oblasti Benátek je možné nalézt další příklady transferu krajinných motivů z děl Albrechta Dürera. Nejzřetelněji se tento jev projevuje zejména ve dvou tiscích **Giulia Campagnoli**.

První z nich nese název *Zeus a Ganymédes*. Tato rytina je datována do let 1500–1503 a její exempláře jsou umístěny ve sbírkách v Londýně, [38] Bostonu, Vídni a Mnichově. Rozměry se pohybují okolo 164 × 121 mm.¹³⁶ List obsahuje autorovu signaturu, která je v celém znění IVLIVS CAMPAGNOLA ANTENOREVS.¹³⁷

Hlavním bodem grafického listu, který zabírá od horního okraje téměř dvě třetiny celé plochy, je monumentální zobrazení okřídleného zvířete s mohutnými pařáty a ostrým zobákem. Za hlavou má usazenou postavu oděného mladého muže, jemuž za hlavou do oblouku vlaje pruh látky nadnášen větrem. Ve spodní části tisku je zpodobněna krajina. Po levé straně je v dálce vidět jemnými liniemi ztvárněné město, od kterého v klikatých záhybech přitéká řeka, která je tu a tam poseta siluetami loděk. Uprostřed, přímo pod letícím zvířetem, je kopcovitá pevnina, na níž jsou usazené keře a stromoví. Po pravé straně od tohoto dělicího přírodního ostrohu je opět vidět vodní hladina, jejíž břeh je lemován keři. Na vrcholku nad nimi je usazena hrázděná dvoupatrová stavba, která je po pravé straně doprovázena plotem a po obou stranách vrbami vlajícími ve větru.

Námětem této rytiny je bez pochyb Zeus, který proměněn v mohutného orla unáší na svých bedrech krásného mladíka. Tento jinoch jménem Ganymédes byl synem legendárního krále Tróa. Zeus v něm našel velké zalíbení a očarován jeho krásou rozhodl se ho přenést na Olymp, kde z něho měl učinit osobního číšníka.¹³⁸ Příběh je vyprávěn jak v Ovidiových *Metamorfózách*, upravené verzi u Homéra, nebo během středověku v tzv. *Ovide moralisé*, kde je Ganymédes chápán jako předobraz evangelisty Jana.¹³⁹ Dle popisu grafického listu a těchto

¹³⁶ ZUCKER 1984, 473.

¹³⁷ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=28842001&objectId=1354998&partId=1, vyhledáno 22. 4. 2016.

¹³⁸ HALL 1991, 145.

¹³⁹ REID/ROHMANN 1993, 452.

ikonografických skutečností je možné s jistotou říci, že zde vyobrazený námět je určen správně. Co se týče krajiny ztvárněné ve spodní části, ta nijak nesouvisí s daným příběhem o Gany-médovi. Budova určená jako rybářský domek na břehu řeky je pouhou estetickou záležitostí, jelikož Ganymédes byl synem krále, a nikoli rybáře. Krajina severského ladění je zde tedy opět druhotným dekorativním prvkem, který doprovází hlavní scénu, a mohla by být stejně dobře nahrazena jinou přírodní scenérií.

Rytina unášeného Ganyméda je považována za jedno z ranějších Campagnolových děl a je řazena k tiskům *Tobiáš a anděl* a *Saturn*. Všechny tyto listy byly silně inspirovány tvorbou Albrechta Dürera a to zejména v přenosu krajinného pozadí. Ačkoli způsob šrafury orla pramení ze stylu Dürera, kompozice zvířete a mladíka pochází z odlišného zdroje než krajina pod ní. Tato rozdílnost jednotlivých zdrojů na grafickém listu je zřetelná také ze značné vizuální separace obou motivů.¹⁴⁰ K této rytině existuje kresba¹⁴¹, která je nositelem úplně stejné figurální skladby, jen zrcadlově převrácené. Krajina je zde však zcela odlišná a má spíše belliniovský charakter. Tato kresba byla původně připisována Giovannimu Bellini, nebo Mantegnovi. Konrad Oberhuber však ve svém washingtonovském katalogu připsal tuto kresbu Giuliovi Campagnolovi.¹⁴² V současné době se většina badatelů, až na výjimky, shoduje, že kresba je opravdu dílem Giulia Campagnoli. Ačkoli je ve figurální kompozici patrná inspirace díly Andrea Mantegni a v kresbě provedené krajině zase Giovannim Bellinim, jedná se s největší pravděpodobností o autorskou záležitost přípravné kresby k jejímu provedení v grafickém médiu.¹⁴³

Nejpodstatnější je ovšem krajina ve spodní části listu. Ta je opět přímo transferována z Dürerovy rytiny *Madona s opicí*,¹⁴⁴ která je datována rokem 1498. Tentokrát se ovšem nejedná o zrcadlově převrácený přenos. Giulio Campagnola zde do sebemenších detailů přenesl pozadí za Pannou Marií po její levé straně, které obsahuje motiv vzdáleného města, od něhož se klikatí říční tok posetý loďkami, a také po straně pravé, kde je na břehu porostlém křovinami vyobrazena hrázděná stavba, v jejímž okolí jsou vrby. [39] [40] Kousek pevniny porostlý stromovím a umístěný ve středu výjevu je dílem Campagnoli, který však i zde uplatňuje Dürerem inspirovaný styl.

¹⁴⁰ ZUCKER 1984, 472.

¹⁴¹ Kresba je vytvořena perem a hnědou tuší na papíře. Její rozměry jsou 152 × 119 mm a je umístěna v National Gallery of Art ve Washingtonu. Ne zadní straně je pozdější rukou připsán námět a údajný autor, kterým měl být Giovanni Bellini.

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.93726.html>, vyhledáno 22. 4. 2016.

¹⁴² LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 393.

¹⁴³ BROWN 2010, 85.

¹⁴⁴ HUNT 1992, 139.

Giulio Campagnola, veskrze renesanční umělec, byl vynikajícím kreslířem, malířem, miniaturistou, řezačem gem, zpěvákem, hráčem na loutnu a básníkem. Také ovládal jazyky, jako byla latina, řečtina a hebrejščina. Je řazen mezi nejvýznamnější osobnosti kultury v Benátkách v prvním desetiletí šestnáctého století a zároveň je pokládán za jednoho z nejprogresivnějších rytců vůbec. Jeho novátorské počiny na poli technického zpracování i převod humanistické atmosféry Benátek do grafického média jsou opravdu jedinečné.¹⁴⁵

Z dopisů Mattea Bossa a Michaela de Placioli je možné vyčíst chválu na veškeré mistrovy dovednosti.¹⁴⁶ Datum narození Giulia Campagnoli podle různých badatelů osciluje mezi léty 1480 a 1482. Jeho původ je ale pevně zakotven v Padově, kde se nacházel jeho otec Girolamo Campagnola, jenž byl amatérským malířem. Otec se postaral, aby byl Giulio roku 1497 přijat na dvůr Francesca Gonzagy v Mantově, kde pracoval pod Mantegnovým dohledem. V lednu roku 1499 navštívil dvůr d'Este ve Ferrare, kde se zřejmě seznámil s Pietrem Bembem, který mu otevřel cestu do benátských kruhů. Zanedlouho nato zřejmě opravdu odcestoval do Benátek. Jeho přítomnost je zde zaznamenána v dokumentech z roku 1507. Okolo tohoto data údajně adoptoval syna Domenica. V roce 1515 byl Giulio požádán Aldem Manutiem o vyřezání jeho kurzívního písma. Roku 1508 si Giulio údajně zažádal o přidělení farnosti San Giacomo blízko Ponte Molino. Ačkoli ho tento dokument uvádí jako klerika, ve skutečnosti byl velice zaneprázdňený, aby vedl farnost, a z tohoto důvodu se předpokládá, že ji chtěl pro své vlastní užívání. Předpokládá se, že zemřel mezi léty 1515 až 1517.¹⁴⁷

Giuliu Campagnolovi je připisováno patnáct rytin (včetně již jmenované, kterou dokončil jeho syn Domenico), z nichž je téměř polovina signována. Některé další tisky mu jsou připisovány, avšak otázka jejich atribuce je stále otevřená. Veškerá jeho díla se vyznačují velkou kvalitou¹⁴⁸ a jsou také velice zajímavým dokladem soudobé benátské kultury, neboť nesou prvky velkých mistrů, jako byl Giorgione¹⁴⁹ nebo Tizian.¹⁵⁰ Giulio Campagnola přináší nový způsob zpracování tématu, a to za pomoci teček. Jednotlivými body pak doplňuje klasické ryté linie a tím dosahuje neskutečně jemného vzezření svých prací. Údajně začal pracovat tímto způsobem hned z několika důvodů. Prvním z nich byla inspirace stylem Albrechta Dürera, zdatnost v ostatních grafických technikách, jako byl například puncový tisk, nebo jeho další oblast zá-

¹⁴⁵ ZUCKER 1984, 463.

¹⁴⁶ LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 390.

¹⁴⁷ BAZATO/PELLEGRINI/SORAGNI 2010, 49.

¹⁴⁸ ZUCKER 1984, 463.

¹⁴⁹ Vztah Giorgioneho a Giulia Campagnoli, stejně jako jejich současné tónování k mystice a alchymii, je popsáno v katalogu výstavy Giorgione a Padova: l'enigma del carro. BAZATO/PELLEGRINI/SORAGNI 2010, 49–56.

¹⁵⁰ HULTS 1996, 173.

jmu, malování miniatur. Jinou hypotézou původu Giuliova stylu je snaha v grafickém médiu zachytit jemnost maleb Giorgioneho a jeho okruhu.

Datace Giuliových děl je poněkud obtížná, jelikož pouze jeden tisk *Astrolog* je datovaný rokem 1509. Ani použití námětů a stylu Giorgioneho nebo mladého Tizina není určující pro přesnější datování jeho děl. V celé tvorbě je možné odpozorovat jisté rozdíly a to jak v technice, tak také v užití motivů, podle nichž se vymezuje alespoň přibližné časové zařazení. Raná tvorba je spatřována v inspiraci Andreou Mantegnou, která vychází z jeho vlastní zkušenosti z období, kdy pobýval v Mantově, nebo kopiemi celých grafik podle Albrechta Dürera. Mantegnovské motivy jsou často doprovázeny nápodobou Dürerova stylu spolu s přímým transferem jeho krajinných prvků. Do této skupiny jsou zpravidla řazeny listy, jako například *Pokání Sv. Jana Zlatoústého*, *Tobiáš a anděl*, *Zeus a Ganymédes* nebo *Saturn*. K hypotetickému konci tohoto období (1503–1505) se vedle Dürerovy inspirace současně objevují také prvky benátské tradice a díla Giorgioneho. Technická stránka jeho děl se neustále vyvíjela, což je spatřováno především ve větší míře užití tečkování.¹⁵¹ Do této kategorie děl (1507–1509) jsou zahrnovány tisky *Sv. Jeroným*, *Starý pastýř*, *Pastýři v krajině*¹⁵² a *Astrolog*. Stále větší reflexe benátského umění jsou situovány v dílech *Mladý pastýř* a *Kristus se Samaritánkou*, jejichž možné období vzniku je kladeno do let 1510–1512. Rytiny *Venuše*, *Jelen připoutaný ke stromu* či *Dítě se třemi kočkami* jsou díky úplnému opuštění Dürerova stylu ve prospěch nové tečkovací techniky kladeny do závěru jeho tvorby (1513–1515).

Delikátní technika Giulia Campagnoli byla o několik let později rozvinuta jeho adoptivním synem Domenicem Campagnolou, který s její pomocí odpovídal na vzrůstající naléhavost Tizianova díla.¹⁵³

Jak bylo v stručném životopise Giulia Campagnoli praveno, do skupiny listů obsahujících přímý transfer krajinného pozadí z díla Albrechta Dürera, patří také tisky s námětem *Tobiáše a anděla* a *Saturna*.

Jako nejstarší z celé skupiny je stanovena rytina *Tobiáše s andělem* a to díky horšímu technickému zpracování. Jedná se o velmi vzácný tisk dochovaný pouze ve dvou exemplářích.

¹⁵¹ ZUCKER 1984, 464.

¹⁵² Grafický list s námětem pastýřů v krajině je ve washingtonském katalogu Konradem Oberhuberem zařazen na úplný konec Campagnolovy kariéry. Novější bádání tuto rytinu řadí do dřívějšího mistrova období a to zejména díky technickému zpracování, u kterého je spatřována stále velká inspirace Albrechtem Dürerem. LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973, 393.

¹⁵³ ZUCKER 1984, 464.

Jeden je uložen v Muzeu Civici v Pavii [41] a druhý, jehož levá strana je seříznuta, v Mnichově. Rozměry této rytiny jsou 103 mm × 79 mm a v levém dolním rohu je autorova signatura IVLIVS.CAMP.PAT.F.¹⁵⁴

Na této rytině jsou vyzobrazeny dvě jdoucí mužské postavy, které jsou bohatě oděny a drží se za ruce. Levá figura v ruce svírá tyč, na jejímž konci je přivázána ryba. Druhá postava má svatozář, je okřídlena a ve vedoucím gestu s pozdviženou levicí se obličejem obrací zpět k prvnímu muži. V pravém dolním rohu je zobrazen kráčeující pes. V pozadí je umístěna krajina, která ze shluku křovin po levé straně přechází v kopcovitou krajinu se skaliskem, vzdálenou architekturu a drobné stromky.

Vyobrazení je námětem z příběhu Tóbijášova, který je součástí tzv. deuterokanonické literatury. Otec Tóbit si svého syna zavolal k lůžku a sdělil mu, že má pro něho dědictví v médských Ragách. Tóbijáš tak hledal společníka na dlouhou cestu a našel Refáela. Vydali se pěšky na cestu a před nimi běžel pes. Při jedné zastávce Tóbijáš chytil rybu, která mu chtěla ukousnout nohy, a na doporučení Refáela si ji uschoval jako lék.¹⁵⁵ Tento výňatek z příběhu doslovně popisuje obrazové ztvárnění na popisovaném grafickém listu. Nechybí zde ani pes a ani motiv ryby. Krajina v pozadí neurčuje prostředí cesty, po které se Tóbijáš vydal, a opět se tedy jedná o pouhou estetickou složku.

Jak již bylo řečeno, rytina je kladena do raného období Giulia Campagnoli. Zejména ve tvářích postav je spatřována výrazná rezonance Mantegnova díla. Obličejový typus figur bývá často komparován zejména s Mantegovým obrazem Sv. Jiří, který je umístěn v Galleria dell'Accademia v Benátkách nebo s postavami z Caesarových triumfů. Jsou zde také znatelné prvky soudobé tradice v Benátkách, jmenovitě Cima da Conegliana a moderní miniaturistické tvorby. Krajina v pozadí, především po pravé straně vyobrazený skalní útvar s drobnými zakulacenými stromky ve spodní části, na jehož vrcholu je jemnou linkou provedena architektura, kopcovité útvary v pozadí a značně redukované stromoví po levé straně, je reverzně transferováno z grafického listu Albrechta Dürera¹⁵⁶ s námětem posla na koni, někdy označovaného také jako *Malý kurýr*.¹⁵⁷ [42] Vzhledem k malým rozměrům, které mají obě grafiky téměř stejné, je vzdálená

¹⁵⁴ <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/F0130-00065/>, vyhledáno 23. 4. 2016.

¹⁵⁵ ROYT 2007, 280.

¹⁵⁶ ZUCKER 1984, 466.

¹⁵⁷ Rytina, jejíž rozměry se pohybují okolo 110 × 78 mm. Jeden z exemplářů je umístěn například ve sbírce v Londýně. Tisk je datován rokem 1496 a ve spodní části uprostřed je umístěn autorův monogram „AD“. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1363781&partId=1&searchText=durer+courier&page=1, vyhledáno 23. 4. 2016.

krajina naznačena pouze jemnými liniemi a velice úsporně. I přes drobné nuance lze transfer v pravé části listu Giulia Campagnoli shledat za poměrně věrný svému původnímu zdroji. [43] [44] Stromoví po levé straně listu hodnotím spíše jako volně inspirované již jmenovaným německým mistrem.

Poslední grafika Giulia Campagnoli, ve které je uplatněn přímý přenos krajinného pozadí Albrechta Dürera, nese název *Saturn* a její otisky jsou umístěny ve sbírkách v Pavii, Paříži a Vídni. [45] Rozměry se pohybují okolo 105 × 135 mm. V levém horním rohu je rytina signována textem IVLIVS/CAMPAGNOLA/ANTENOREVS/·F· a v levé dolní části je na kameni umístěn nápis SATVRNVS.¹⁵⁸

V prvním plánu je zde znázorněna pololežící starší mužská postava z části zahalená drapérií, která ve své levé ruce přidržuje rostlinu. Pravou rukou, kterou se opírá o ležící kámen, si podpírá hlavu. Po levé straně je vyobrazen pařez. Figura je umístěna do tmavě modelovaného terénu, za nímž se otvírá průhled do krajiny. Po pravé straně ze světleji provedené pevniny ční tři kmeny vzrostlých stromů, jejichž vrcholky lze tušit vysoko nad koncem formátu. V dále je vidět vodní hladina s plující loďkou, která je na horizontu zakončena náznakem kopcovitého terénu. Na jejím levém břehu je situována hradní architektura se dvěma výrazněji zpracovanými věžemi, hlavním traktem, na jehož fasádě jsou naznačeny arkády, další obytnou jednotkou se sedlovým štítem a dvěma malými okénky, cestou a drobnou vegetací.

Pokud by námět nebyl určen samotným autorem v připsu na kameni, bylo by jen obtížné stanovit jeho ikonografii. Saturnus, římský Bůh zemědělství, byl přirovnáván k řeckému Kronovi, který vystupuje v mýtu o vzniku světa. Jeho nejčastějším atributem je kosa nebo srp.¹⁵⁹ Na tomto vyobrazení však není umístěn žádný zemědělský nástroj, nýbrž stonek rostliny, který bývá určován jako kukuřice. Spolu s očividným stářím muže a pozicí, ve které je umístěn, je tento prvek jediným, který podává vysvětlení námětu. Figura, jež si podpírá hlavu rukou, je v době renesance obvykle zástupným symbolem melancholické osobnosti nebo planety Saturnu.¹⁶⁰ Také z tohoto popisu je zřejmé, že krajinná komponenta opět v celkové ikonografii nehraje žádnou roli.

Jak již bylo řečeno, grafický list je kladen do rané fáze tvorby Giulia Campagnoli a za dobu jeho vzniku bývá považován rok 1500 nebo i dříve. Na rozdíl od ostatních tisků v dané skupině

¹⁵⁸ ZUCKER 1984, 471–472.

¹⁵⁹ HALL 1991, 397–398.

¹⁶⁰ ZUCKER 1984, 472.

tento neobsahuje žádnou inspiraci Mantegnovými díly. V provedení drapérie jsou nacházeny reminiscence Jacopa de' Barbariho. Co je ovšem podstatné, celou rytinou prostupují motivy a stylové provedení Albrechta Dürera. Jediné, co Giulio vytvořil „pouze“ ve stylu německého mistra a nikoli díky přímému přenosu motivu, je tmavě šrafovaný kus země v prvním plánu, na kterém je figura usazena. Oproti jemnému a světle provedenému pozadí působí tento úsek poněkud nepatřičně. Ostatní krajinné pozadí je ovšem složeno hned ze tří přímých transferů, jejichž stranová orientace je stejná jako u původního zdroje. Pařez a kameny umístěné v levém dolním rohu jsou do detailu přeneseny z již zmiňovaného listu *Malý kurýr*.¹⁶¹ [47] [48] Kámen i s postranní travinou je údajně doslovně transferován z tisku s námětem *Sv. Jeronýma*.¹⁶² [49] [50] Pevnina se třemi kmeny stromů, vodní hladina s loďkou, vzdálený terén na horizontu i hradní architektura na levém břehu jsou přímo přeneseny z tisku *Nerovný pár*.¹⁶³ [46] Kromě koně, který je v Dürerově grafice umístěn mezi tři vzrostlé stromy a který Campagnola vynechal, a drobné odchylky v měřítku loďky, je vše přeneseno do posledního detailu. [51] [52]

4. 5. Marcantonio Raimondi

Doposavad jmenované grafické listy obsahovaly přímé krajinné transfery z děl jednoho autora, Albrechta Dürera. Je více než zřejmé, že statut osobnosti, od které byly motivy přenášeny, hrál velice důležitou roli. V rámci krajinného pozadí byly ovšem uplatňovány i citace z děl jiného severského mistra a to Lucase van Leydena. Jako příklad bych ráda jmenovala dva grafické listy, které provedl jeden z nejvýraznějších mistrů počátku šestnáctého století, Marcantonio Raimondi.

První z nich nese název *Lezci* a jedná se o rytinu, jejíž otisky jsou uloženy například v Rotterdamu nebo New Yorku. [53] Její rozměry jsou udávány cca 287 × 230 mm. List je datován rokem 1510, který je také vepsán v nápisové tabulce přímo v tisku. K číslicím je hnědou tuší a perem připsán mistrův monogram „MAF“.¹⁶⁴

¹⁶¹ ZUCKER 1984, 471.

¹⁶² Grafický list Albrechta Dürera s námětem Sv. Jeronýma je datován rokem 1496 a jeho rozměry jsou cca 322 × 225 mm. Tisk je signován monogramem „AD“ a jeho exempláře jsou k nalezení ve sbírkách v Amsterdamu, Berlíně, Londýně, Melbourne a Vídni.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=550186001&objectId=1352000&partId=1, vyhledáno 23. 4. 2016.

¹⁶³ Tento grafický list je datován rokem 1495 a jeho rozměry se pohybují okolo 149 × 137 mm. Jeden z jeho otisků je umístěn ve Washingtonu, jiné zase v Berlíně nebo například v Chicagu. Ve spodní části je grafika signována monogramem „AD“.
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.6572.html>, vyhledáno 23. 4. 2016.

¹⁶⁴ <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7Bd71e0eda-b10d-4524-9704-62a170349d21%7D&oid=342681>, vyhledáno 26. 4. 2016.

Zobrazený výjev je dělen do tří plánů. První z nich je tvořen terénním převisem, na jehož čelní straně je umístěna nápisová tabulka s datem. Z popředí do druhého plánu vstupuje postava nahého muže, která je viděna zezadu. Vedle jsou další dvě mužské postavy, kdy jedna se shýbá dolů z okraje skalnatého útvaru a druhá nad ní ukazuje směrem do krajiny. A právě krajina v pozadí zaujímá značný prostor. Po levé straně je zobrazen poměrně hustý lesní porost, v průhledu pod ukazující mužskou paží jsou v lince naznačené kopce s městem a zcela vpravo je výsek dřevěné stavby s doškovou střechou, za níž se tyčí strom s mohutnými větvemi.

Ikonografie listu není blíže určena, a proto bývá jako vysvětlení námětu podáván stručný popis výjevu. Tři naří muži, jeden viděn zezadu, přelézají břeh vyschlé řeky a za nimi se z lesa vynořují vojáci.

Jak již bylo řečeno v stručném popisu grafického listu, jeho datace je přímo stanovena díky přípisu. K popisovanému tisku se váže ještě jedna grafika, stejného autora, datovaná rokem 1509. Ta zpodobňuje do posledního detailu totožnou postavu nahého muže viděného zezadu, který přelézá terénní nerovnost. Způsob provedení země i krajiny v pozadí je odlišný. Také zde je v převisu umístěn přípis, který tentokrát přináší text IV. MI. AG. FL./MAF. Jedná se o první přípis v historii grafiky, kdy je určen nejen rytec, ale i autor zdrojové kompozice. *Invenit Michelangelo*.¹⁶⁵ Z toho je zřejmé, že Raimondi pro svůj tisk použil tři figury z Michelangelova kartónu *Bitvy u Cascina* datovaného 1505. V přípisu chybí zmínka o krajinném pozadí. Tu Marcantonio Raimondi transferoval z tisku Lucase van Leydena s námětem *Mohamed a mnich Sergius*.¹⁶⁶ [54] Stromy v levé části tisku jsou přeneseny s velkou přesností do poslední větve jen v trochu upraveném měřítku. Na původním zdroji je ve spodní části vzrostlých stromů umístěna skupina pěti figur, z nichž jedna je vsedu opřena o strom. Také na rytině Raimondiho je ve spodní části stromů skupina postav, ty jsou však neseny ve zcela odlišném duchu. Jedná se o vojáky prohledávající les, kteří mají v ruce kopí. Zbývající figury v pozadí Raimondi vynechal úplně. Vzdálená krajina v průhledu je až na drobné nuance poměrně věrná své předloze. Po pravé straně výjevu vynechal italský mistr velký vzrostlý kmen stromu, který vytváří důležitý

¹⁶⁵ LANDAU/PARSHALL 1994, 144.

¹⁶⁶ Rytina s námětem *Mohamed a mnich Sergius* od Lucase van Leydena je datována rokem 1508. Její exempláře jsou k vidění například ve sbírkách v New Yorku nebo v San Franciscu. Rozměry se pohybují okolo 286 × 215 mm. V dolní části je umístěna tabulka s monogramem autora „L“ a vedle datum vzniku. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/351298>, vyhledáno 26. 4. 2016.

prvek v grafice Lucase van Leydena. Naopak dřevěná stavba v pozadí se slaměnou střechou a se stromem umístěným za ní,¹⁶⁷ ačkoli má trochu jiné perspektivní natočení, je opět detailně transferována. [55] [56]

O osobě Marcantonia Raimondiho byly napsány mnohé publikace, které dopodrobna zkoumají jednak jeho život, ale také vztahy se soudobými rytci a umělci. Proto zde zmíním jen několik základních informací.

Marcantonio Raimondi byl jeden z nejdůležitějších grafiků šestnáctého století. Jeho rytecké schopnosti, stejně jako přizpůsobivost vkusu publika, napomohly k šíření grafiky nejen jako reprodukčního média, ale i svébytné umělecké disciplíny. Během svého života vytvořil více jak 300 grafických listů. Velká část z nich byla přímými kopiemi podle děl jiných umělců. Proslavil se zejména tisky vytvořenými podle Raffaela, Dürera a podle antických uměleckých děl. Právě díky jeho reprodukcím byly kompozice slavných mistrů rychle šířeny po celé Evropě.

Nedostatek zpráv o jeho životě zapříčinilo nejasnosti v některých datech jeho existence. Raimondi se narodil zřejmě v Argini blízko Bologni kolem roku 1480. Do oblasti Bologně jsou kladeny jeho raná léta, která strávil v dílně Francesca Francii. Dosud jediná bezpečná zpráva o časných boloňských letech umělce byla nalezena v listině notáře Antonia Cisti z roku 1504. Tento dokument obsahuje údaje o jeho otci a bydlišti. V tomto městě vznikaly i první Raimondiho rytiny jako *Pyramus a Thisbe* z roku 1505 a také *Had hovořící k mladému muži* datovaný rokem 1500–05. Reflektují kombinaci několika vzorů, jako například díla Francia, Dürera nebo antického umění. Způsobem zpracování jsou vázané na techniku niella a Mantegnovy rytiny a vykazují značnou inspiraci soudobými umělci působícími v Bologni, jako byl například jeho učitel Francesco Francia či Lorenza Costa. Kolem roku 1505 začal vytvářet reprodukce Dürerových děl. Do tohoto raného období jsou řazeny také Raimondiho kresby, které vypovídají o jeho citlivosti k antickým vzorům a vzorům z 15. století. Seznámil se zde s Giovannim Achillinim (1466–1538) zvaným Filotheo, který vlastnil sbírku medailí a antik.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Stejná stavba je umístěna také v grafickém listu žáka Marcantonia Raimondiho Agostina Veneziana. Bartsch určil tento námět jako *Angelika a Medor*. Jeho rozměry jsou 257 × 191 mm a jeden z exemplářů je umístěn ve sbírce v Londýně. Na listu je ve spodní části umístěn monogram „AV“. Kompozice figur je citací z Raimondiho grafiky *Venuše a Adonis* a architektura po levé straně zase z listu *Lezci* od stejného mistra. Díky bližší komparaci detailů je dřevěná stavba s doškovou střechou a stromem s největší pravděpodobností transferována právě z rytiny Marcantonia Ramondiho a nikoli přímo od Lucase van Leydena.
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1445075&-partId=1&searchText=Veneziano&page=1, vyhledáno 27. 4. 2016.

¹⁶⁸ FAIETTI/OBERHUBER 1988, 355–356.

Mezi léty 1506 a 1508 byl Raimondi v Benátkách, kde vytvořil grafické reprodukce podle Dürera, zahrnující též sérii dřevořezů ze života Panny Marie. Mistr vytvořil celkem asi 74 reprodukcí podle dřevořezů a rytin Dürera, které ho učinily nejplodnějším kopistou Dürerových děl všech dob. Také je znám onen slavný proces z roku 1506, kdy Dürer sám vedl proti Raimondimu právní řízení, jelikož kopie opatřené značkou norimberského mistra, byly prodávány jako originály. Tento podvod dohnal Marcantonia Raimondiho až k soudu, kdy byl benátským tribunálem přinucen k Dürerově značce připojovat i svou vlastní. Během svého pobytu v Benátkách vytvářel grafiky také podle malovaných předloh.¹⁶⁹ Grafický list Rafaelův sen z roku 1508, patřící mezi jeho nejmalebnější raná díla, se úspěšně přibližuje tonalitě a atmosférickému účinku bouřkové krajiny.

Poté roku 1508 Raimondi zamířil do Florencie, což dokazují dvě rytiny podle Michelangelova kartónu Bitva u Cascina. Lezec znázorňující jednu postavu z náčrtku a Lezci zpodobňující tři postavy z tohoto zdroje.¹⁷⁰

Již roku 1510 byl pravděpodobně v Římě, kde se zřejmě seznámil s Rafaelem.¹⁷¹ Za důkaz jejich uměleckého vztahu je považována nejen jejich spolupráce, ale i Raimondiho portrét vyobrazený na fresce s námětem Vyhnání Heliadora ve Stanza d'Eliodoro ve Vatikánu. Za jednu z prvních rytin vytvořených podle Rafaela je považována Dido (cca.1510). Od té doby do Rafaelovy smrti tvořil grafické listy zejména podle jeho děl a později podle jeho žáků. Raimondi nepřevzal systematické reprodukování Rafaelových děl, ale ryl pouze výběr a někdy jen části z preferovaných kompozic. Do jeho období římského „vyzrálého“ stylu jsou kladeny například tisky Lukrécie a Vraždění nevinů, ve kterých uplatnil logický systém šrafování a světelného zvýraznění základních oblastí stínu. U druhého jmenovaného a několika dalších jako Morbetto (Mor ve Frýgii), Quos ego nebo Paridův soud je usuzováno, že zdrojové kompozice byly pravděpodobně navrženy výhradně pro rytí. Mnoho jiných rytin podle Rafaela bylo spíše vypracováno podle přípravných kreseb než podle hotových obrazů. To je navrhováno vzhledem k nesrovnalostem mezi tisky a malbami. Příkladem mohou být grafiky Apollona, Poesie a Parnasse, které všechny souvisely s Rafaelovými freskami ve Stanza della Segnatura.

¹⁶⁹ FAIETTI/OBERHUBER 1988, 355–356.

¹⁷⁰ WITT 1968, 2.

¹⁷¹ Vztahem Rafaela a Marcantonia Raimondiho se dlouhodobě zabývá Lisa Pon. Své názory na aktivní spolupráci těchto dvou mistrů uvedla nejdříve ve svém článku:

PON 1999, 368–370.

Ten později přerostl v publikaci obohacenou o mnoho nových postřehů a myšlenek.

EISLER 2005, 200–201.

Po Rafaelově smrti pracoval Raimondi s návrhy umělců z jeho dílny, například Gulia Romana, které byly předlohou pro tisky Herkules a Antaeus nebo Madona s dlouhou nohou. Okolo 1524 Raimondi vyryl cyklus s názvem *I modi*. Ten zahrnoval 16 erotických rytin podle návrhů Gulia Romana, které byly ilustracemi k Sonetům Pietra Aretina. Za tyto lascivní grafické listy byl i nějakou dobu vězněn. Během svého římského období zde Raimondi založil ryteckou školu, ve které sdružoval další osobnosti grafického umění. Učil je rozvíjejícím se grafickým technikám, mezi které patřil i lept, se kterým on sám také experimentoval, a ty pak byly zpravidla užívány k reprodukování uměleckých děl. Mezi jeho žáky či kolegy patřili například Marco Dente da Ravenna, Agostino dei Musi nebo Giovanni Jacopo Caraglio. Po drancování Říma roku 1527 se Raimondi pravděpodobně vrátil zpět do Bologni. Díky této události byla jeho produktivita značně oslabena a žádný z jeho tisků nelze bezpečně datovat po roce 1527.¹⁷²

Po tomto stručném představení Marcantonia Raimondiho bych ráda uvedla další grafický list z jeho produkce, který obsahuje přímý transfer krajinného pozadí z rytiny Lucase van Leydena.

Je jím tisk s názvem *Dido*, jehož rozměry se pohybují okolo 160 × 126 mm. Jednotlivé exempláře jsou k vidění například v Londýně, Vídni, Rotterdamu nebo New Yorku. [57] Ve většině případů je přímo ve výjevu umístěna nápisová tabulka¹⁷³ s řeckým textem ΑΜΕΙΝΟΝ ΑΠΟΘΝΗΣΚΕΙΝ Η ΑΙΣΧΡΟΣ ΖΗΝ¹⁷⁴, který bývá volně překládán jako „Slavná smrt žije dál“.¹⁷⁵ List je datován okolo roku 1510–1511.

Nejdůležitějším bodem tohoto grafického listu je v krajině stojící ženská postava oděná v šat s bohatými záhyby. Levou nohu má mírně pokrčenou, čímž je zdůrazněn kontrapost. Pravou rukou svírá dýku, která je natočena směrem k srdci, kdežto rozpaženou levou rukou a za ní se otáčející hlavou naznačuje rotační pohyb. Na obličejích se jí zračí bolest. Za ženskou figurou je umístěn kmen stromu, před kterým na zemi leží ona nápisová tabulka. Po pravé straně je vyobrazen oheň. Za tímto výjevem je ztvárněno bohaté krajinné prostředí. Po levé straně je to skupina stromů s architekturou, která má kopulovité zakončení. Mezi ženou a ohněm se v po-

¹⁷² FAIETTI/OBERHUBER 1988, 355–356.

¹⁷³ V British Museum v Londýně je kromě verze s řeckým nápisem umístěna také varianta, kdy je nápisová tabulka prázdná.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1433419&partId=1&searchText=raimondi&page=1, vyhledáno 30. 4. 2016.

¹⁷⁴ FAIETTI/OBERHUBER 1988, 178.

¹⁷⁵ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1538213&partId=1&searchText=Dido&page=1, vyhledáno 30. 4. 2016.

zadí rozprostírá les, ke kterému vede cesta a vodní plocha, na jejímž břehu je město. Skupina budov vytváří dojem náměstí, po kterém korzují dvě postavy. Za městem jsou ve slabé lince naznačeny kopce, kdy na vrcholku jednoho z nich je možné spatřit další stavbu, tentokrát s jistými fortifikačními prvky. V pravém horním rohu je naznačen dým z hořícího ohně stoupající směrem k nebi.

Ženská postava byla rozklíčována jako Dido. Bájná zakladatelka města Kartága, která po odjezdu své lásky Aenea spáchala sebevraždu. Svou sestrou Annou si nechala postavit hranici, na které chtěla spálit veškeré věci, co jí připomínaly Aenea, a když loď s jejím milým odplouvaly, vystoupila na ni a probodla se zbraní, již tam nedopatřením zapomněl. Bohyně Juno pak poslala poselkyni Íridu, aby ustříhla Dido vlasy a tím uvolnila duši z jejího těla.¹⁷⁶ Žena mířící si zbraní na srdce je tedy Dido v momentu sebevraždy a hořící oheň v pravém dolním rohu je ona hranice, která měla pohltit veškeré vzpomínky na Aenea. Ačkoli město v pozadí může být chápáno jako legendární Kartágo, není zde z hlediska ikonografie žádný důvod pro jeho přenesení ze severské grafiky.

Datace grafického listu nebyla vždy zcela jasná. V dnešní době je ustálen názor, že rytina vznikla mezi léty 1510–1511. Ústřední ženská postava z rytiny s námětem *Dido*, stejně jako z jiné grafiky od Marcantonia Raimondiho nesoucí název *Lukrécie* vycházejí z kresby Rafaela. Studie dívčí figury ve stejném postoji byla zřejmě vytvořena pro přípravu výmalby ve Stanza della Segnatura a to konkrétně pro výjevy *Parnassus* a *Athénská škola*. Obě Raimondiho rytiny v sobě v základu nesou Rafaelovu kresbu, ačkoli jsou vůči sobě zrcadlově obrácené a odlišují se v detailech i v provedení pozadí. Tisk *Dido* je údajně starším z obou děl. Oproti Rafaelově kresbě je rytina mnohem menšího formátu¹⁷⁷ a má i jiné natočení obličeje.¹⁷⁸ Důležitý je opět přímý transfer krajiny v pozadí, který je tentokrát učiněn z grafického listu s námětem *Svaté rodiny*¹⁷⁹ [58] od Lucase van Leydena. Jde o stejnostranný přenos krajinného pozadí umístěného vpravo od vzrostlého stromu a to na obou grafikách. Dřevěný plot oddělující první plán výjevu od krajiny v dálí, vodní plocha, les i cesta, která k němu vede, domy na břehu jezera i na náměstí umístěné dvě postavy. Jediná drobná odchylka od původního zdroje je zratelná ve vzdálené architektuře na kopci za městem. Jinak je vše transferováno do posledního detailu. [59] [60]

¹⁷⁶ HALL 1991, 116.

¹⁷⁷ FAIETTI/OBERHUBER 1988, 178–181.

¹⁷⁸ HULTS 1996, 166.

¹⁷⁹ Grafický list s námětem *Svaté rodiny* od Lucase van Leydena je datován kolem roku 1508. Jeden z exemplářů je umístěn například v Londýně a jeho rozměry jsou 198 × 145 mm. Tisk je signován písmenem „L“, které je umístěno v nápisové tabulce na větvi stromu.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1335985&-partId=1&searchText=Lucas+van+leyden&page=5, vyhledáno 30. 4. 2016.

5. ZHODNOCENÍ HLEDISEK VZNIKU ZKOUMANÉHO JEVU

V předchozí kapitole bylo popsáno několik příkladů, ve kterých byl uplatněn transfer krajinného pozadí z děl severských mistrů do italských prací. Při bližším zkoumání by bylo možné nacházet další zástupce tohoto jevu, ovšem na jejich podrobný popis zde již nezbyval prostor. Vynechány tak byly například práce Benedetta Montagni a dalších známých i anonymních rytců. Jak bylo ovšem uvedeno v úvodu práce, mým cílem nebylo shromáždit veškeré možné příklady a činit katalogový soupis, ale na uvedených příkladech ilustrovat zkoumaný fenomén a snažit se pochopit, proč k němu docházelo.

Díky podrobnějšímu rozboru vybraného vzorku děl je možné u většiny nalézt několik shodných znaků, které mohou být nápomocné při hodnocení možností vzniku dané problematiky.

Všechny zkoumané grafické listy byly vytvořeny technikou mědirytu. Stejně tak zdrojový materiál až na jednu výjimku, byl vytvořen touto technikou. Tedy nejen že přenos probíhal v rámci grafického média, ale dokonce i ve většině případů v rámci stejné techniky. U několika málo případů byla dokonce také velikost výsledného listu podobná jako u původní grafiky, ze které byla krajina transferována. To vše mohlo vést nejen k detailnímu přenosu prvků, ale také k přiblížení se technickému zpracování severských mistrů. Pravdou je, že ne všechny motivy byly přeneseny do poslední podrobnosti a v mnohých z nich se významněji uplatňoval rukopis a invence mistra, která může být znatelná v částečné stylizaci nebo změně měřítka. Nicméně i přes tyto drobné odchylky byl ve všech případech učiněn věrný přenos krajinných nebo architektonických prvků.

Vzhledem k tomu, že ve všech grafických listech je možné zcela bez problémů a pochyb dekodovat původní zdrojový materiál a to bez větších zásahů, myslím si, že termín TRANSFER či CITACE je stále platný a nejlépe vyhovuje pro popis tohoto jevu. Ačkoli je při porovnávání jednotlivých listů možné nalézt drobné odchylky, aktivní působení rytce, jenž použil přenesený motiv byl tak malý, že zde nelze hovořit o TRANSFORMACI, EMULACI nebo APROPRIACI. Zároveň také rozbor daného vzorku děl prokazuje úzké zaměření a specifický proces, který není vhodné nazývat obecnějšími termíny jako VLIV nebo RECEPCE.

Bádání nad vybranými díly také prokázalo, že s největší pravděpodobností ani v jednom listu nenastal případ, kdy by krajinné pozadí souviselo s ikonografickým námětem a bylo tak důležité pro dovysvětlení výjevu. V každém z nich by bylo možné zobrazené pozadí nahradit zcela jiným nebo jen volnou plochou a srozumitelnost sdělení by zůstala stejná. Z hlediska ikonografie tedy použití krajinného pozadí z děl severských mistrů nemělo žádný význam.

Po bližším průzkumu bylo také zjištěno, že rozebírané spektrum tisků lze časově zařadit kolem roku 1500 až zhruba do dvacátých let šestnáctého století. Po prvotním nástinu datace,

jenž je uveden v samotném názvu práce, tak bylo zajímavé zjistit, že ačkoli se u většiny prací jedná o dataci hypotetickou, souborné časové rozpětí vzniku grafických listů je poněkud užší. Tím nemá být řečeno, že se po roce 1520 nevyskytuje žádný příklad přenosu severské krajiny v grafice, nýbrž že jejich největší koncentrace probíhala právě v popsaném časovém úseku.

Tyto poznatky byly tedy přineseny díky podrobnějšímu prozkoumání vybraných rytin. Přichází tedy fáze zhodnocení, proč se italští mistři při výběru krajinné komponenty v pozadí uchýlovali k použití transferu těchto prvků z grafik záalpských mistrů.

Jedním z možných faktorů mohla být technická dokonalost provedení severských zdrojových materiálů. Není nutné zde popisovat principy a vznik techniky mědirytu, ale je zřejmé, že hlavně v počátcích rozvoje této techniky měla díla záalpských rytců brilantnější charakter. Z tohoto důvodu bývá také usuzováno, že technika mědirytu vznikla právě v severských zemích a nikoli v Itálii, jak bylo popsáno Vasarim.¹⁸⁰ Umění tisku kolem roku 1465 bylo v Itálii šířeno téměř výhradně přistěhovalci ze severu. Navzdory tomu zde během krátké doby mědiryt doslova zakořenil. Z počátku se italští rytci museli vyrovnat s technickou dovedností severských rytců. Během 15. století byla produkce tisků v Itálii mnohem menší než v Zaalpí. Tento fakt byl dán tím, že na severu se tiskly zejména devoční obrázky, které mezi lidmi utvrzovaly víru. Dalším důkazem pro pozdější uvedení mědirytu v Itálii než na severu, může být fakt, že italské tisky do roku 1470 jsou tištěny bez rozvinutých technologických dovedností, které se následně promítají v otištěných grafických listech. Nejasnost obrysu a přerušované linie jsou dány použitím nevhodných nebo ne zcela dokonalých nástrojů. První italští tiskaři mědirytu tak byli zřejmě limitováni způsobem tisku. V Itálii se pak grafika rozvíjela jako specifické médium a také jako určitá služba, kterou využívali významní umělci i mistři dílen. Osobně se však grafickému médiu věnovali velice málo. Naopak tomu bylo na severu, kde byl umělec zaměřen na svou osobitou tvorbu v mědirytu spočívající od návrhu po samotnou realizaci.¹⁸¹

Tyto prvotní nesnáze s přijetím techniky mědirytu byly v Itálii na počátku šestnáctého století vyřešeny a mnoho rytců se v této technice naplno etablovalo. Je ovšem důležité brát v potaz jednotlivé rytecké školy, ve kterých vývoj techniky i způsobu práce probíhal odlišným způsobem. Vyrovnání se záalpskému technickému mistrovství pak dokazuje například benátčan Giulio Campagnola, který následným rozvojem dokonce prokazuje takové řemeslné kvality, jež v mnohém předčí ty severské. Ačkoli tedy ve vymezeném časovém úseku technická dovednost zpracování matrice v určitých centrech Itálie může být srovnatelná se záalpskou, nelze opomenout fakt, že všichni popisovaní mistři byli hlavně v počátcích své tvorby silně inspirováni

¹⁸⁰ AGTE 1997, 29.

¹⁸¹ HIND 1923, 36–44.

způsobem práce Albrechta Dürera. To i v případě Marcantonia Raimondiho, jehož zde popsané listy nesly transfery z děl Lucase van Leydena. Je tedy více než zřejmé, že nápodoba šrafování a rytí linií podle Dürera šla ruku v ruce s přímými krajinnými citacemi z jeho děl a bylo na individualitě umělce, zda-li je s vývojem svého ryteckého rukopisu opustí, nebo se budou objevovat i v jeho další tvorbě. Z jistého hlediska je možné tuto situaci chápat tak, že se italští mistři na jeho dílech učili jedinečnému řemeslnému zpracování a tím vzdávali hold jeho mistrovství.

Je tedy možné, že jedním z faktorů vzniku daného fenoménu byla sama osobnost Albrechta Dürera a Lucase van Leydena? Dürer byl nepochybně diskutovanou osobností své doby a to i v oblasti Itálie. Sám Michelangelo o něm napsal ve svém dialogu s Franciscem de Hollandem, ve kterém sice zneuznává mimoitalské umění, nicméně zde zmiňuje přímo osobu Dürera jakožto mistra vybraného stylu. I přes jistou poctu tomuto německému mistru v podobě označení jako nejlepšího umělce severně od Alp, Michelangelo dehonestuje severské umění ve prospěch toho italského.¹⁸² Dále třeba Ludovico Dolce ve svém spisu *l'Aretino* (1557) popisuje Dürera jako velice schopného rytce, nebo dokonce Vasari mu věnoval jednu kapitolu ve svých životopisech. Vasari měl ovšem nedostatek informací o jeho osobě, a dokonce jej chybně zařadil jako vlámského umělce. V jeho životopise je pouze zmíněn onen legendární soud s Marcantoniem Raimondim, ale jinak se jedná spíše o první katalogový soupis jeho děl. Sám Vasari vlastnil některé jeho grafické listy.¹⁸³ Toto jsou jen drobné ukázky ze souboru starší literatury, jež se zajímala o jeho osobu a která dokazuje zvýšený zájem o německého umělce v italském prostředí. Tato značná pozornost byla rozdmýchána také jeho osobním příjezdem. Jde hlavně o jeho druhou návštěvu Benátek, kdy přijíždí jako uznávaný umělec vědom si svých kvalit. Byl zde v kontaktu s umělci, hudebníky a humanisty soudobé benátské společnosti, kteří ho přijali do svých kruhů. Ať už byl tedy přivítán Giovannim Bellinim jako „jeho syn“, nebo portrétován na fresce Giulia Campagnoli ve Scoletta del Carmine v Padově mezi ostatními umělci, to vše ukazuje na skutečnost, že Albrecht Dürer a jeho umění bylo zejména v severní Itálii dobře známo.¹⁸⁴

Byl ale právě toto ten rozhodující okamžik pro použití krajinných výseků z je jeho grafických listů? Vzhledem k tomu, že téměř v 90 procentech šlo o přenos pozadí z děl tohoto mistra, je možné uvažovat o tom, že i proslulost umělce v italském prostředí měla svůj význam. Na

¹⁸² HOLLANDA 2013, 179–180.

¹⁸³ GREBE 2013, 150.

¹⁸⁴ SANDER 2013, 377–378.

druhou stranu, pokud je přihlédnuto k osobě Lucase van Leydena, jehož krajinné motivy se objevují u Marcantonia Raimondiho, nenacházíme u něho žádné doklady o návštěvě Itálie. Jediný jeho kontakt z italským prostředím byl zprostředkován díly a osobou Jana Gossaerta, který na jihu Alp nějakou dobu pobýval a jehož práce byla tímto zážitkem značně obohacena.¹⁸⁵

I přes to je však zřejmé, že jednotlivé grafické listy žily vlastním životem a byly hromadně šířeny bez potřeby osobního kontaktu s rytcem napříč celou Evropou. Trh s tisky byl na počátku šestnáctého století plně rozvinut, což dokazuje například množství nakladatelů a knihtiskových dílen v severní Itálii, a zvláště potom v Benátkách. Také v této sféře je mapován přímý kontakt vydavatelů na jihu od Alp se severskými tiskařskými středisky, jako byl například Norimberg, který je v této době situován do pozice číslo jedna mezi ostatními centry. Příkladem může být proslulé monumentální dílo *Pohled na Benátky*, který byl vytvořen Jacopem de Barbarim a který byl vydán pod záštitou norimberského obchodníka usídleného v Benátkách Antona Kolba.¹⁸⁶ Díky rozvinutému obchodu s tisky tedy probíhala interakce mezi Itálií a sevreskou oblastí zcela přirozeně. Ačkoli největší rozmach lze spatřovat na začátku šestnáctého století, vše probíhalo v návaznosti na starší tradici. Jsou záznamy, že například díla Martina Schongauera byla dobře známa v italském prostředí a že je mnoho mistrů reflektovalo ve své tvorbě. Albrecht Dürer a Lucas van Leyden tedy nebyli prvními záalpskými umělci, jejichž motivy byly přenášeny do listů italským mistrů. Jedná se ovšem o první příklady přenosu motivů krajinných.

Čím to, že právě jejich krajinné komponenty, obzvláště pak Albrechta Dürera, byly tak často uplatňovány? Jedním z možných faktorů může být samotný způsob práce, který Dürer při tvorbě krajinných scénérií uplatňoval. Jeho krajiny a veduty fungovaly jako sbírka různých prvků a motivů, které pak byly volně a zpravidla také opakovaně používány v jeho malbách, kresbách i grafických listech. Jednotlivé prvky v pozadí volně dokreslovaly atmosféru vyobrazeného námětu, aniž by šlo o přesné topografické ztvárnění určitého místa. Kresebné studie reálných míst ovšem sloužily jako podklad pro motivy dále užívané. Například tak v grafickém listu *Nemesis* je ve spodní části vyobrazeno město, které Dürer osobně studoval nejméně ze dvou pohledů v reálném prostředí. A právě prvenství studijních kreseb v plenéru je Dürerovi přičítáno.¹⁸⁷ V dobách před Dürerem vycházela většina krajinných prvků pouze z malovaných předloh a nikoli z reality. Přestože je znám cestovní vzorník italského malíře Pisanella obsahující

¹⁸⁵ VOGELAAR 2011, 199.

¹⁸⁶ LANDAU/PARSHALL 1994, 43.

¹⁸⁷ HESS/ESER 2012, 122–126.

cí 51 kreseb, jde v tomto případě o kopie krajinných motivů z jiných uměleckých děl a ne o záznam skutečnosti. Pokud tedy Dürer zanesl obydlené údolí do rytiny jako v případě *Nemesis*, nejednalo se o konkrétní ztvárnění určitého města. Krajinné a architektonické motivy neměly být divákem dekódovány jako přesná místa, nýbrž jen dokreslovat prostorovost a celkovou atmosféru jeho prací. V prvé řadě šlo o vizuální zážitek, kdy měl pozorovatel získat dojem zobrazené reality, aniž by byl schopen přesně určit polohu míst. Snažil se zpodobnit věrohodnost a autenticitu světa, v podstatě zahalenou pod roušku iluze. Podobně jako hledal zajímavé momenty a ideální proporce u lidského těla, tak činil také v přírodě. S neuvěřitelnou schopností detailního zachycení přírody dokázal ztvárnit různé druhy povrchů. Například skály, které byly důležité již u předchozích generací, byly také pro něho fenoménem, jemuž se věnoval po dlouhou dobu. Chápal je jako ideální prvek, který lze zakomponovat téměř do všech námětů. Skály vytvářejí prostorové kulisy, před nimiž se otevírá jeviště pro figurální složku. Při detailním zachycení povrchu skalisek dle skutečnosti byl inspirován pracemi nizozemským mistrů, které nepochybně znal a cenil si jich. Tyto jednotlivosti přímo charakterizují jeho tvorbu a činí ji tak neobyčejnou a výjimečnou. Separace motivů a jejich stálé opakování určuje jeho tvorbu jako snadný zdrojový materiál pro transfer těchto prvků do jiných uměleckých děl a zvláště pak do grafického média.

Většina těchto elementů je odvozena od akvarelů, které Dürer vytvářel během své první cesty do Itálie a především pak při svém návratu. Tehdy vzniklo okolo třiceti akvarelových kreseb zachycujících skutečná místa, kterými mistr prošel. Pro něho osobně tyto kresby měly dokumentární charakter v rámci vzpomínek na místa, která navštívil. Sám dokázal po paměti lokalizovat jednotlivá působiště, a tudíž neměl potřebu je datovat. Do dnešní doby se je historici umění snaží marně chronologicky uspořádat, avšak zatím bez zjevného výsledku. V těchto záznamech z cest se v harmonickém souznění promítá zachycení reality s působivou náladou, která může být popsána dokonce jako kontemplativní. To platí zejména pro akvarely vznikající při jeho zpáteční cestě.

Obecně pak jeho kresby vytvářené v plenéru sloužily pro další dílenské zpracování. Opakované používání motivů a prvků vzorníkového typu je odkazem ke starší tradici, ze které Dürer vzešel. Již v druhé polovině 15. století se etablovalo zobrazení krajiny v umění malby na německém území. Velkou důležitost požívala dílna Hanse Pleydenwurffa, ve které kolovalo velké množství krajinných motivů vzorníkového typu. Ty byly tvořeny na základě malovaných předloh. Práce vycházející z této dílny měly krajinnou komponentu, která byla doslova „skládačkou“ nejrůznějších motivů.¹⁸⁸ V Pleydenwurffově dílně pracoval také Michael Wolge-

¹⁸⁸ HESS/ESER 2012, 72–74, 120–127.

mut a odtud je přímá linka k Albrechtu Dürerovi.¹⁸⁹ Způsob používání jednotlivých prvků a to včetně těch krajinných stojí tedy na starší tradici. Již v *Oltáři skotských mnichů*, který vznikl právě v dílně Pleydenwurffa, je umístěna veduta města Vídně. Dále pak publikace jako *Germania illustrata* (1487), jež vznikla jako projekt Konrada Celtise, nebo *Schedelova kronika světa* (1493) podněcovaly vzrůstající zájem o zobrazení krajiny a vedut. Obě jmenované publikace se šířily v neuvěřitelném množství a nabývaly značné obliby hlavně v okruhu humanistů a to jak severně, tak jižně od Alp. Důkazem lačnosti trhu po těchto motivech dokládá i fakt, že již několik měsíců po vydání *Schedelovy kroniky* bylo žádáno o její další vydání.¹⁹⁰

Také Lucas van Leyden a jeho způsob práce byl plně zakořeněn v domácí tradici nizozemského umění. I v jeho případě byla důležitá krajinná pozadí včetně výše zmiňovaných skal. Nicméně způsob jeho tvorby se od Dürerových tisků poněkud lišil. Ve svých grafických listech se zajímá hlavně o atmosférické působení a prostorové ztvárnění. Způsob jeho šrafury je méně systematický a jeho linie mají jemnější charakter, který může být dán také menší hloubkou vrypů. Tento způsob práce je chápán jako charakteristický prvek Leydenovy tvorby.¹⁹¹

Jak je patrné hlavně z tvorby Albrechta Dürera, krajinné pozadí na jeho tiscích bylo již od začátku tvořeno aplikací jednotlivých motivů, které se dokonce často opakovaly. To až téměř vyzývá k jejich dalšímu transferu do jiných listů a není divu, že tak italští mistři právě učinili. Samotný charakter Dürerovy tvorby tak mohl být jedním z rozhodujících faktorů pro zvolení právě těchto zdrojových materiálů. Otázkou zůstává, jak tomu bylo v případě zvolení krajinných prvků z děl Lucase van Leydena, jelikož jeho díla v základu nenesou Dürerovy principy a krajina v grafickém médiu má spíše malířský charakter. V případě volby tohoto mistra tak muselo být důležité hlavně dokonalé technické provedení jeho rytin.

V mnohé literatuře je možné se dočíst o politickém podtextu některých uměleckých děl. Příkladem může být renesanční Florencie na sklonku patnáctého století, kdy mistrovská díla jako Michelangelův David nebo návrhy pro výmalbu Palazza Vecchia, které zobrazovaly významné vojenské úspěchy Florencie v dobách minulých, sloužily více či méně k oslavě a hrdosti města.¹⁹² Je na místě si položit otázku, zda-li také severské krajiny v grafikách italských mistrů nenesly nějakou skrytou politickou funkci. Tato teze se ovšem jeví jako značně nepravděpodob-

¹⁸⁹ Kořeny Dürerova umění podrobně zkoumal Robert Suckale ve své knize *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*. SUCKALE 2009.

¹⁹⁰ HESS/ESER 2012, 120–122.

¹⁹¹ VOGELAAR 2011, 125.

¹⁹² VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009, 35.

ná. Pravdou je, že již od konce patnáctého století si Francie dělala nárok na území v Itálii. To vše vyvrcholilo tím, že papež Julius II. roku 1511 sestavil tzv. Svatou ligu, aby zastavila neutu-
chající francouzský nátlak. Členy tohoto společenství se stali kromě Říma také Benátky, Ferrar-
a, aragonský král Ferdinand II. a dodatečně také císař Maxmilián I., jehož žena byla spřízněna
s rodem Sforza. Ačkoli byla vojska Svaté ligy v roce 1512 rozdracena v bitvě u Ravenny, již do
měsíce po tomto boji byli také díky vstupu Anglie a Španělska na stranu ligy všichni francouz-
ští vojáci z území Itálie vyhnáni.¹⁹³ Tato událost zde byla popsána, jelikož se udála v periodě
frekventovaného vzniku italských grafických listů obsahujících severskou komponentu, a také
proto, že zasáhla širokou oblast tehdejší Evropy. Není tedy možné, že použití severské a pře-
vážně německé krajinné komponenty bylo chápáno jako pocta císaři Maxmiliánu a severským
zemím za účast ve Svaté lize a pomoci proti francouzským vojskům? Tato teze je jednak ne-
pravděpodobná, ale dokonce až nesmyslná. Ne všechna italská města byla součástí odboje proti
Francii. Třeba taková Florencie přímo projevovala sympatie k francouzskému králi Karlu VIII.
a později Ludvíku XII. A to i zde se v dílech Cristofana Robetty objevují Dürerovy krajinné
motivy. Nehledě na to, že němečtí žoldnéři byli součástí francouzského vojska. Toto hledisko
možného užití severských krajinných komponent tedy zcela vylučují.

Dále je také nutné zhodnotit, jestli použití záalpského zdroje nemělo náboženský aspekt.
Jak víme, v roce 1573 stanul před inkvizičním soudem Paolo Caliari zvaný Veronese kvůli
své malbě *Poslední večeře* v dominikánském klášteře Saint Giovanni e Paolo v Benátkách.
Soudobé inkvizici byli trnem v oku hlavně němečtí vojáci vyobrazení v pravém dolním rohu
malby. Měla za to, že tyto figury jsou odkazem k severským zemím, ve kterých klíčila hereze
v podobě luteránství. Sám Veronese se obhajoval tím, že pro velikost plátna bylo nutné rozšířit
komparz postav a že při své svobodné tvorbě nijak hluboce nepřemýšlel nad tím, že jsou vojá-
ci zobrazení v německé zbroji. Nakonec byl donucen udělat v daném díle změny. Jeho řešení
bylo zcela prosté a zároveň neskutečně chytré. Do hotové malby umístil přípis, že se nejedná
o *Poslední večeři*, nýbrž o námět *Hostina v domě Léviho*. Tato událost je v Písmu svatém spo-
jována s kritizováním Krista, proč k večeři zve nečestné lidi. Na to bylo odpovězeno, že nepři-
šel pozvat spravedlivé k pokání, nýbrž ty hříšné.¹⁹⁴ Takto briskně tedy Veronese celou událost
vyřešil. Jestliže vojáky německého vzezření chápala církev jako obrazy heretismu, není možné
že již necelých sedmdesát let předtím mohly severské krajiny v grafikách v divácích evokovat

¹⁹³ VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009, 36–37.

¹⁹⁴ SALOMON 2014, 17–22.

to samé a že se jimi italští mistři záměrně odvolávali k právě se rozvíjejícímu protestantskému hnutí? Pravdou je, že ačkoli nespokojenost s vedením církve vzrůstala již od roku 1500, v druhém desetiletí století šestnáctého bylo protestantské hnutí ještě ve svých počátcích. Luther sice osobně navštívil město Řím, a to v letech 1510–1511, což by mohlo být chápáno jako přímý kontakt s novým náboženským cítěním, jeho 95 tezí proti katolické církvi však spatřilo světlo světa až roku 1517.¹⁹⁵ Kolem roku 1520 pak sice začalo náboženské napětí sílit, což bylo patrné například v bule s názvem *Exsurge Domine* jež vydal papež Lev X a ve které označil Martina Luthera jako divokého kance pustošícího úrodnou vinici Páně.¹⁹⁶ Tou dobou už ale existovalo mnoho grafických listů od italských rytců, v nichž byla uplatněna severská krajina v pozadích námětů. Stejně tak osobnost Bernardina Ochina, který byl hlavou italské protestantské congregace v Augsburgu, přichází na scénu až před polovinou století.¹⁹⁷ I kdyby snad byla připuštěna určitá možnost myšlenky náboženského podtextu ve zkoumaných dílech, hned u postavy Albrechta Dürera, autora velké části zdrojových grafik, narazíme na problém ohledně jeho přístupu k nově vznikajícím reformačním myšlenkám. On sám nestál v čele žádného hnutí a ani tak nebyl soudobými diváky chápán. Dokonce ani Martin Luther Dürera osobně neznal. Informace o něm měl zprostředkované od svého přítele Johanna Aurifabera. O osobě Dürera se ale zmiňuje ve svém textu, kde o něm hovoří jako o umělci, který bez použití barvy dokáže vytvářet čisté a srozumitelné obrazy, jež mají pro své diváky jasnou výpověďní hodnotu. To, že Dürer napsal v dopise Jacobu Hellerovi, že se miní vzdát malování ve prospěch grafiky, mnozí přičítali právě příklonu k protestantskému náboženství. Pravdou ovšem je, že tak měl učinit jen z ekonomických důvodů a většího profitu z grafických tisků. Ačkoli tedy nebyl v samotném hnutí nijak angažován, jeho umění bylo chápáno jako srozumitelné, zbožné a skrze něj pak byla vnímána i čistota a ryzí charakter samotného umělce. Jeho tvorba skvěle zapadla do reformačních myšlenek. Současně však byla jeho díla uznávána také katolickou církví a Dürer sám byl vnímán jako příkladný katolický umělec. Zprostředkoval tak zbožnost a čestnost a jeho dílo a ani jeho osoba nebyla poskvřena neřestí.¹⁹⁸ Z tohoto je tedy zřejmé, že byl přijat oběma stranami a osobně nebyl nábožensky vyhraněn. Pokud by tedy italští umělci do svých grafik aplikovali jeho krajinné komponenty za účelem provokace katolické církve, jejich čin by neměl smysl. I když je nemožné prokázat, že se tak nedělo u jednotlivých rytců na úrovni osobní sympatie bez snahy pobuřovat, otázku náboženského přihlášení skrze severské krajinné motivy v grafických listech beru spíše jako nepravděpodobnou.

¹⁹⁵ CARNEY 2001, 236.

¹⁹⁶ BROWN/HUMFREY/LUCCO 1997, 21–22.

¹⁹⁷ CARNEY 2001, 236.

¹⁹⁸ GREBE 2013, 147–148.

Je nepochybné, že Albrecht Dürer a také Lucas van Leyden byli již ve své době slavnými umělci a požívali velké uznání na celém území Evropy. Od toho se jistě odvíjela také hodnota jejich grafických děl na trhu s tisky. Například u Dürera je známo, že své grafiky prodával celkem drah, což si ale vždy dokázal bez problémů obhájit. I přes svou proslulost však nebyl komerčním grafikem. Jak již bylo uvedeno, slušně vydělávající podnik s tisky ho pak zřejmě přiměl k odklonění od malby a věnování více času právě grafickému médiu. Své tisky značil monogramem „AD“, stejně jako Lucas van Leyden značil svá díla monogramem „L“. Praxe monogramů jako osobní značky umělce byla všeobecně platná a to i u italským mistrů. Z výše charakterizované hodnoty tisků je tedy zřejmé, že listy opatřené monogramem „AD“ nebo „L“ byly nositeli značné ceny. Pokud by bylo připuštěno čistě ekonomické hledisko užití krajinných prvků z děl jmenovaných umělců, aby tak rytci, již aplikují tyto motivy, zvýšili hodnotu svých děl, vyvstává zde problém v nepřítomnosti jejich monogramu. Ten byl hlavním vodítkem pro určení ceny listů. Zde se opět hodí zmínit danou kauzu, kdy byl Marcantonio Raimondi postaven před soud kvůli nelegální aplikaci Dürerova monogramu za účelem většího profitu a byl odsouzen k následnému připojení své značky. To jen dokládá, jakou hodnotu logo umělce mělo. Pokud tedy italští rytci do svých děl zapojili Dürerovu nebo Leydenovu krajinnou komponentu za použití svého vlastního monogramu, jejich počín neměl co dělat s ekonomickou stránkou věci a ani s účelovým zvýšením hodnoty jejich grafických děl.

Nasadě je také otázka soutěže italských mistrů se svými záalpskými protějšky. Tuto myšlenku je však možné připustit pouze v rámci volnější inspirace krajinnou komponentou severských umělců a nikoli v momentě přímého transferu.

Ztížené podmínky pro delší cestování mohly být příčinou ne zcela frekventovaného putování běžných obyvatel. To však neplatí pro obchodní sféru. Na tu část občanů, kteří neměli možnost vycestovat, mohla severská krajinná komponenta působit až exoticky. Nejen grafika, ale umění obecně jim zprostředkovávalo podívanou na neobvyklou architekturu a přírodní scenerie, které neměli šanci spatřit na vlastní oči. Hrázděné domky, větrné mlýny a hradní stavby ověšené lesem špičatých věží, to vše v popředí mohutných velehor nebo divoce stavěného terénu. Takovéto motivy musely na běžného italského občana působit nevídaným a mnohdy až fantazijním dojmem. Obyvatelé, zejména Benátek, byli otevřeni nejrůznějším vnějším impulzům, které přicházely tu z východu, tu ze severu. Jejich zájem o tyto neklasické podněty je patrný v zařazení nebo přetavení některých nových prvků přímo do uměleckých děl nebo v jejich systematickém shromažďování ve sbírkách.

To jen potvrzuje široká základna italských sběratelů, v jejichž sbírkách byla obsažena díla záalpských mistrů. Pro příklad můžou být jmenováni kardinál Grimani a Gabriele Vendramin v Benátkách nebo Marco Benavides v Padově, kteří dokonce přímo vlastnili díla Albrechta Dürera.¹⁹⁹

Velkou roli v transferu severských motivů také sehrála jeho nenávnost na antickou tradici. Italové jakožto dědici této tradice považovali záalpské umění jako „neantické“ a to v pejorativním smyslu. Ostatně to se týkalo i samotného Dürera, jenž byl takto kritizován hlavně v Michelangelovském okruhu. Nicméně uznání Italů směřující k jejich výtečné schopnosti ztvárnit krajinu bylo všeobecně známo a to i v rámci starších generací.

Stejně tak je důležité brát v potaz nově se etablující téma krajiny v uměleckých dílech. Jak bylo popsáno v prvních kapitolách práce, obliba krajiny vzrůstala jak na poli literárním, tak také uměleckém. Tento zájem byl částečně spojený s novým pohledem na svět a revolučními myšlenkami humanistické společnosti. Lačnost po poznání okolního světa spojená s topografickým zachycením nejrůznějších míst je dokladována také neskutečnou poptávkou po publikacích, které tyto obrazy přinášely. Krajina tak začala zaujímat čím dál tím větší prostor ve figurálních námětech.

V tomto hodnocení jsem tedy došla k úplnému odmítnutí politického a s největší pravděpodobností také náboženského hlediska. Nepřítomnost monogramu zdrojových umělců také znemožňuje vysvětlení záměrného obohacení. Zastávám tedy názor, že aplikování severských krajinných motivů v grafice, a zejména prvků Albrechta Dürera, bylo módní záležitostí. Tomu napomáhá také kratší časový úsek, v němž jsou tisky s těmito motivy koncentrovány. Tento módní trend by však nevznikl bez širších předpokladů, kterými byly stále se zvyšující obliba krajiny a vhodné sběratelské a kulturní prostředí otevřené netradičním exotickým náladám a to hlavně v oblasti Benátek, odkud se poté mnohé tendence šířily dále do Itálie. Nová móda byla rozdmýchána hlavně osobní návštěvou německého mistra Albrechta Dürera, jehož bravura rytých či řezaných linií Itálie očarovala a jejíž už v základu separační způsob práce s motivy celý proces jen usnadnil. Možnost dovolit si zpracovat módní krajinnou látku byla také dána tím, že jak bylo potvrzeno na podrobněji zkoumaném vzorku děl, pozadí grafik nebylo zásadní pro celkové pochopení ikonografie námětu a šlo tak o pouhou estetickou složku, která dotvářela celkový dojem a prostorovou atmosféru listu.

¹⁹⁹ SANDER 2013, 169.

6. ZÁVĚR

Hlavním záměrem této práce bylo položit si otázky možného vzniku zkoumaného fenoménu, kterým bylo časté použití severských krajinných motivů v grafických dílech italských mistrů, a to v první polovině šestnáctého století. Po podrobnějším zkoumání se tento časový úsek ještě zúžil na první dvě až tři desetiletí ve století šestnáctém. Středem bádání se tak stala krajinná komponenta umístěná v pozadí italských grafických listů, která byla bez významných odchylek přenesena z grafik německého a nizozemského mistra. Fenomén byl zkoumán pouze v jednosměrné geografické rovině, a to ze severu na jih Alp, jelikož není známo mnoho případů opačné linie přenosu.

Jak již bylo řečeno v úvodu práce, během celkové rešerše dostupné literatury a nejrůznějších vyhledavačů jsem nenalezla žádnou publikaci či text věnující se tomuto specifickému tématu nějak komplexněji. V jistých monografiích a katalozích je pouze útržkovitě zmíněno, které prvky byly přeneseny a odkud, ale to vše jen v rámci konstatování holého faktu. Více přínosných podnětů bylo nalezeno v soubornějších textech věnujících se přenosu a přejímání motivů daných umělců obecněji. Ačkoli se zpravidla jednalo o zkoumání motivů figurálních, bylo možné některé myšlenkové názory aplikovat na krajinné výseky.

Na začátek práce je umístěna úvodní přehledová kapitola týkající se letnému vhledu do soudobé společnosti. Součástí tohoto nástinu je stručné představení nového vnímání světa včetně podotknutí technických objevů a zájmu o okolní svět. Jsou zde vybrány pouze některá literární díla, která bývají chápána jako určující pro následný vývoj zobrazování krajiny. Kromě pokračující tradice antické literatury zde byly zmíněny texty čtrnáctého a patnáctého století, které bývají nejčastěji označovány za podstatné pro nový způsob vnímání krajiny a okolního prostředí vůbec. Pro ucelení širšího kontextu bylo zařazeno také stručné představení vývoje zobrazení krajiny v uměleckých dílech a to postupně podle geografických celků. Je zřejmé že by zde mohlo být hovořeno o více autorech a mnohem podrobněji, například na rozboru jejich děl, na to však v této práci není vyhrazen dostatečný prostor. Tato kapitola má pouhý doprovodný charakter, který má pomoci pochopit širší souvislosti zkoumaného jevu.

Po tomto stručném představení dobové atmosféry spolu s vývojem krajinných námětů, byla zařazena kapitola zabírající se již podrobnějším charakterizováním zkoumaného jevu v rámci použité terminologie. Představení dvou publikací věnovaných stejnému tématu, osobě Albrechta Dürera, vneslo díky odlišné aplikaci pojmů obou autorek pro přejímání jeho motivů

v dílech jiných umělců větší potřebu ujasnit si používanou terminologii v rámci mnou zkoumaného specifického jevu. Při zhodnocení nejrůznějšího odborného názvosloví jsem došla k závěru, že nejvhodnější pro posuzovaný způsob práce s motivy je pojem TRANSFER nebo-li PŘENOS, občasně sekundován CITACÍ. Termín TRANSFER je pak používán v rámci celé práce.

Ještě před podrobnějším rozbohem jednotlivých příkladů jsem zhodnotila jednak nemožnost a jednak také nedůležitost obecného popisu záalpské a italské krajiny v grafickém médiu ve vymezeném časovém období. Hlavním bodem zájmu jsou totiž přímé přenosy motivů, u kterých se dají bez problémů dekodovat jejich původní zdroje, a tudíž nebylo potřeba dále popisovat, čím se řadí k dané geografické oblasti. I přesto však byla konstatována odlišnost na poli ztvárnění architektury.

Stěžejní kapitolou bylo bádání nad jednotlivými grafickými listy italských mistrů, ve kterých byly tyto transfery severských krajinných prvků aplikovány. Jak již bylo řečeno při určování cíle této práce, nešlo o shromáždění všech možných příkladů a jejich katalogizování, nýbrž o ilustrování zkoumaného jevu na vybraném vzorku děl. Samotný výběr tisků a autorů byl učiněn tak, aby vystihl geografickou rozmanitost bádaného fenoménu. V popisu jednotlivých listů byl kladen velký důraz na samotný rozbor tisku s krajinnou komponentou a její bližší porovnání s původním zdrojem. Tyto poznatky jsem shledala jako nejdůležitější, a proto jednotlivým popisům námětů nebo jejich ikonografickému určení nebylo věnováno tolik prostoru, a často jsou tudíž jen konstatující poznámkou. Bylo by nepatřičné hovořit o grafických dílech bez alespoň krátkého představení jejich autorů a z tohoto důvodu je zde alespoň v krátkosti uvedeno několik poznámek k jejich životu a tvorbě.

Podrobnějším průzkumem vzorku děl bylo nalezeno mnoho shodných znaků, které byly nápocny při celkovém hodnocení možných hledisek vzniku fenoménu. Příkladem jmenuji fakt, že krajina v pozadí nehrála žádnou roli v ikonografickém určení námětu, a byla tudíž jen doprovodnou estetickou složkou, která umožňovala větší prostor invenci autora.

V poslední části své práce jsem se poté věnovala celkovému zhodnocení všech doposud nasbíraných poznatků a to jak z obecnější sféry předpokladů, tak také z újeji zaměřeného vhladu. Nadnesla jsem několik možností vzniku zkoumaného jevu, a to z různých oblastí. Zcela jsem odmítla možnost politického a náboženského hlediska, stejně jako ekonomický záměr obohacení a soutěž se severskými umělci. Došla jsem k závěru, že hlavní příčinou bádaného fenoménu byla módní vlna, která hlavně v prvních dvou desetiletích šestnáctého století zasáhla převážně oblast severní Itálie. K zrození tohoto módního trendu se však schylovalo již delší dobu, což je patrné v oblíbenosti sběratelství, uznání severského zpracování krajiny od Italů nebo v otevřenosti exotickým impulzům, jako tomu bylo převážně v Benátkách. Stejně tak tomu bylo

i v neustále rostoucí popularitě krajiny v umění spojené s novým vnímáním okolního světa. Zásadní jiskrou pro rozpoutání této módní vlny byla pak osobní návštěva Albrechta Dürera, jehož technická preciznost byla obdivována a zároveň následována. Jeho způsob práce s jednotlivými motivy pak proces transferu jen usnadnil.

Nelze tedy než podotknout, že zkoumaný fenomén nebyl záležitostí jednoho mistra, ale týkal se širší geografické oblasti. Italská krajinná komponenta nebyla zcela vytlačena z grafické tvorby. Pravdou ale je, že přímý transfer severských motivů se v daném časovém úseku objevuje až neobvykle často. Tento nepochybně zajímavý jev pak dokládá různorodost způsobu umělecké tvorby v rámci celé Evropy a dokazuje, že i na počátku šestnáctého století se lidé nechali ovlivnit módními tendencemi.

7. SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

- AGTE 1997 — Rolf AGTE et al.: Slovník světové kresby a grafiky. Praha 1997
- ALIGHIERI 2009 — Dante ALIGHIERI: Božská komedie. Praha 2009
- ANDERSON 1997 — Jaynie ANDERSON: Giorgione: the painter of poetic brevity. Paris 1997
- BANZATO/PELLEGRINI/SORAGNI 2010 — Davide BANZATO / Franca PELLEGRINI / Ugo SORAGNI: Giorgione a Padova: l'enigma del carro. Milano 2010
- BOCCACCIO 1959 — Giovanni BOCCACCIO: Dekameron. Praha 1959⁶
- BOORSCH/ORENSTEIN 1997 — Suzanne BOORSCH / Nadine M. ORENSTEIN: The Print in the North: The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden (=The Metropolitan Museum of Art Bulletin). New York 1997
- BROWN 2010 — David Alan BROWN: Giulio Campagnola: The printmaker as Painter. In: *Artibus et Historiae* 61, 2010, 83–97, <http://www.jstor.org/stable/25822451>, vyhledáno 22. 4. 2016.
- BROWN/HUMFREY/LUCCO 1997 — David Alan BROWN / Peter HUMFREY / Mauro LUCCO: Lorenzo Lotto: Rediscovered Master of the Renaissance. Washington 1997
- BUBENIK 2013 — Andrea BUBENIK: Reframing Albrecht Dürer, The Appropriation of art 1528–1700. Farnham 2013
- BÜTTNER 2006 — Nils BÜTTNER: Geschichte der Landschaftsmalerei. München 2006
- CARNEY 2001 — Jo Eldridge CARNEY (ed.): Renaissance and Reformation, 1500–1620. Westport 2001
- CÍSAŘ 2011 — Karel CÍSAŘ: Apropriacie jako teoretický předmět. In: *Tvarujete si sami?*. Milena BARTLOVÁ / Hynek LÁTAL (ed.). Praha 2011, 91–100
- CLARK 1966 — Kenneth CLARK: Landscape into art. Harmondsworth 1966
- CLARK/PEDRETTI 1968 — Kenneth CLARK / Carlo PEDRETTI: The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. London 1968
- EISLER 2005 — Colin EISLER (rec.): Lisa PON: Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print. In: *Renaissance Quarterly* 1, 2005, 200–201, <http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2008.0601>, vyhledáno 30. 4. 2016
- FAIETTI/OBERHUBER 1988 — Marzia FAIETTI / Konrad OBERHUBER: Humanismus in Bologna 1490–1510. Bologna 1988
- FLORENTOVÁ 2004 — Helena FLORENTOVÁ: Evropsští světcí v umění a legendách. Praha 2004²
- GREBE 2013 — Anja GREBE: Dürer: die Geschichte seines Ruhms. Petersberg 2013

- GRÜN 2000 — Anselm GRÜN: Duchovní terapie a křesťanská tradice, Čtrnáct svatých pomocníků. Kostelní Vydří 2000
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HESS/ESER 2012 — Daniel HESS / Thomas ESER: Der frühe Dürer (kat. výst.). Nürnberg 2012
- HEYDENREICH 2007 — Gunnar HEYDENREICH: Lucas Cranach, the Elder: painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007
- HIND 1923 — Arthur Mayger HIND: A history of engraving and etching, from the 15th century to the year 1914. New York 1923
- HOLLANDA 2013 — Francisco de HOLLANDA: On antique painting. Pennsylvania 2013
- HULTS 1996 — Linda C. HULTS: The print in the Western world: an introductory history. Madison 1996
- HUNT 1992 — John Dixon HUNT (ed.): The pastoral landscape (=Studies in the History of Art). Washington 1992
- INGERLE 2010 — Petr INGERLE: Příběh perspektivy: dějiny jedné ideje: od renesance k modernímu umění a myšlení. Brno 2010
- JOHANIDESOVÁ 2015 — Tereza JOHANIDESOVÁ: „Úzkost z vlivu“ v dějinách umění. In: Umění LXIII, 2015, 250–262
- KONEČNÝ 2015 — Lubomír KONEČNÝ (rec.): Andrea BUBENIK: Reframing Albrecht Dürer, The Appropriation of art 1528–1700. In: Umění LXIII, 2015, 106–108
- KRINSKY 2014 — Carol Herselle KRINSKY: The Turin-Milan Hours: Revised dating and attribution. In: Journal of Historians of Netherlandish Art, 2014, nepag., <http://jhna.org/index.php/past-issues/vol-62-2014/296-the-turin-milan-hours-revised-dating-and-attribution>, vyhledáno 25. 2. 2016
- LAMBERT 1999 — Gisèle LAMBERT: Les premières gravures italiennes. Paris 1999, <http://books.openedition.org/editionsbnf/1355#tocfrom3n1>, vyhledáno 6. 4. 2016
- LANDAU/PARSHALL 1994 — David LANDAU/Pieter PARSHALL: The Renaissance Print 1470–1510. London 1994
- LEVENSON/OBERHUBER/SHEEHAN 1973 — Jay A. LEVENSON/Konrad OBERHUBER/Jacquelyn L. SHEEHAN: Early Italian engravings from the National Gallery of Art. Washington 1973
- LUBER 2005 — Katherine Crawford LUBER: Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance. Cambridge 2005
- LUCCO 2012 — Mauro LUCCO (ed.): Tiziano e la nascita del paesaggio moderno (kat. výst.). Milano 2012
- LUKIANOS 1963 — LUKIANOS: Pravdivé příběhy. Praha 1963
- MICHEL 2012 — Émile MICHEL: Temptis: Landscapes. New York 2012

- MOCHI ONORI/LAUREATI/CHRISTIANSEN 2006 — Lorenza MOCHI ONORI/Laura LAUREATI/Keith CHRISTIANSEN: *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* (kat. výst.). Milano 2006
- NELSON 2004 — Robert S. NELSON: *Apropriačia*. In: *Kritické pojmy dejín umenia*. Robert S. NELSON/Richard SCHIFF (ed.). Bratislava 2004, 197–210
- NOBLE 2013 — Bonnie J. NOBLE (rec.): Andrea BUBENIK: *Reframing Albrecht Dürer, The Appropriation of art 1528–1700*. In: *Renaissance quarterly* 66, 2013, 1372–1373
- OVIDIUS 1966 — Publius OVIDIUS Naso: *Kalendář, Žalozpěvy, Listy z Pontu*. Praha 1966
- OVIDIUS 1998 — Publius OVIDIUS Naso: *Proměny = Metamorphoses*. Praha 1998³
- PANOFSKY 2005 — Erwin PANOFSKY: *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton 2005
- PETRARCA 1974 — Francesco PETRARCA: *Listy velkým i malým tohoto světa*. Praha 1974
- POCHAT 1973 — Götz PCHAT: *Figur und Landschaft: eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*. Berlin 1973
- PON 1999 — Lisa PON: *Marcantonio and Raphael*. In: *Print Quarterly* 4, 1999, 368–370, <http://www.jstor.org/stable/41824991>, vyhledáno 30. 4. 2016
- PROKOP/PELÁN/RADIMSKÁ 2014 — Josef PROKOP/Jiří PELÁN/Jitka RADIMSKÁ: *Antologie starších románských literatur*. České Budějovice 2014, http://chrestomatie.sweb.cz/vrl/pdf/11_arkadie.pdf, vyhledáno 3. 2. 2016
- REID/ROHMANN 1993 — Jane Davidson REID/Chris ROHMANN (ed.): *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300–1900s*. New York 1993
- ROYT 2007 — Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2007
- SALOMON 2014 — Xavier F. SALOMON: *Veronese: Magnificence in Renaissance Venice*. London 2014
- SANDER 2013 — Jochen SANDER (ed.): *Albrecht Dürer: his art in context* (kat. výst.). Frankfurt am Main 2013
- SANNAZARO 1806 — Jacopo SANNAZARO: *Arcadia*. Milano 1806, <https://archive.org/stream/arcadia1806sann#page/n5/mode/2up>, vyhledáno 22. 5. 2016
- SCHLESSER 2012 — Thomas SCHLESSER: *Cima da Conegliano: cet artiste ne vous dit rien? Il est pourtant génial!*. In: *Beaux Arts Magazine* 335, 2012, 96–100
- SCHOCH 1986 — Rainer SCHOCH: *A Century of Nuremberg Printmaking*. In: *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550*. New York 1986, 93–100
- SEIFERT 2015 — Christian Tico SEIFERT (rec.): Andrea BUBENIK: *Reframing Albrecht Dürer, The Appropriation of art 1528–1700*. In: *The Burlington magazine* 157, 2015, 101–102
- SGARBI 1999 — Vittorio SGARBI: *Carpaccio*. München 1999
- SHAW 1932a — J. Byam SHAW: *Iacopo Ripanda and Early Italian Maiolica*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 352, 1932, 19–25

- SHAW 1932b — James Byam SHAW: The Master I.B with the Bird—1. In: The Print collector's quarterly 4, 1932, 273–298
- SILVER 2012 — Larry SILVER: Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market. Philadelphia 2012
- STIJNMAN 1996 — Ad STIJNMAN: Etching. In: The Dictionary of art. London 1996
- SUCKALE 2009 — Robert SUCKALE: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Bamberg 2009
- ŠPIČKA 2014 — Jiří ŠPIČKA: Petrarca v provence. Údolí, město, hora. Olomouc 2014
- TUGNOLI PÀTTARO 2004 — Sandra TUGNOLI PÀTTARO: Natura ‘Naturalizzata’ e Natura ‘Ricreata’: Scienza e Paesaggio. In: La Percezione del paesaggio nel Rinascimento. Bologna 2004, 251–270
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století. Praha 1989
- VERGILIUS 1959 — Publius VERGILIUS Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské. Praha 1959²
- VLKOVÁ 1986 — Věra VLKOVÁ: Umělecké dílo a citace. In: Naše řeč LXIX, 1986, 50–51, <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6601>, vyhledáno 13. 3. 2016
- VLNAS 1990 — Vít VLNAS: Albrecht Dürer a Itálie. Praha 1990
- VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009 — Vít VLNAS/Petr PŘIBYL/Tomáš HLADÍK: Florencie: město umělců, velmožů, světců a tyranů. Praha 2009
- VOGELAAR 2011 — Christiaan VOGELAAR (ed.): Lucas van Leyden en de Renaissance (kat. výst.). Gent 2011
- VOLAVKOVÁ 1973 — Hana VOLAVKOVÁ: Hieronymus Bosch. Praha 1973
- VORAGINE 2012 — Jakub de VORAGINE: Legenda aurea. Praha 2012
- WALKER 1933 — John WALKER III: A Note on Cristofano Robetta and Filippino Lippi. In: Bulletin of the Fogg Art Museum, 1933, 33–36, <http://www.jstor.org/stable/4300933>, vyhledáno 20. 4. 2016
- WITT 1968 — Antony de WITT: Marcantonio Raimondi: incisioni. Firenze 1968
- ZUCKER 1984 — Mark J. ZUCKER: Early Italian Masters (= The Illustrated Bartsch 25 commentary). New York 1984

PŘÍLOHA

Obrazová příloha