

DUBRAVIUS O DÜREROVI

LUBOMÍR KONEČNÝ (Ústav dějin umění AV ČR, v.v.i.)

Je notoricky známo, že čeští a moravští literáti / humanisté – na rozdíl nejen od svých italských, ale také německých, nizozemských, francouzských a španělských kolegů – nejevili valný zájem o výtvarné umění. Muž, jehož životu a dílu byla věnována tato konference, tedy Bohuslav Hasištejský z Lobkovic se nezdá být výjimkou. Janu Chlībcevi vděčíme za to, že poukázal na pasáž v deníku z cesty do Svaté země, kterou podnikl v roce 1493 Bohuslavův bratr Jan – pasáž, v níž velmi detailně popsal polychromované terracottové sousoší *Oplakávání Krista*, které v letech 1485–89 vytvořil Guido Mazzoni, a které se tehdy nalézalo v klášterním kostele S. Antonio di Castello v Benátkách.¹ Tento popis, v kontextu české renesanční literatury výjimečný, má však čistě deskriptivní charakter, a ačkoliv svědčí o autorově důkladném pozorování obdivované plastiky, postrádá jakékoliv “teoretické” implikace. Předmět následujícího textu má odlišný charakter a právě v tom, jak se domnívám, spočívá jeho význam. Nadto představuje jeden z nejčasnějších příspěvků k recepci díla Albrechta Dürera – v příslušném oddílu monumentálního korpusu dürerovských textů, který vydal Hans Rupprich by mu patřilo pořadové číslo 7.²

V roce 1516 vídeňský nakladatel Hieronymus Vietor vydal slavné dílo *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, které někdy po roce 410 sepsal Martianus Capella jako encyklopedický souhrn poznatků o sedmi svobodných uměních (*septem artes liberales*). Tato edice byla dedikována olo-

mouckému biskupovi Stanislavu Thurzovi a vytištěna „cum adnotationibus Ioannis Dubravii“ – tedy s poznámkami, jejichž autorem byl Jan (Johannes) Dubravius, pozdější olomoucký biskup v letech 1541–1553.³ Ten ve svém komentáři popisuje Dürerův obraz Adama a Evy, který měl možnost spatřit v domě Stanislavova bratra, Jana V. Thurza ve Vratislavi, jehož byl v letech 1513–1516 tajemníkem.⁴

Je ironickým aspektem jinak neobyčejně bohatého a košatého bádání o osobnosti a díle Albrechta Dürera, že Dubraviův text zůstal neznám až do samého počátku 20. století, kdy jej publikoval Gustav Bauch a analyzoval jeho kulturněhistorický kontext.⁵ Publikace tohoto badatele však dlouho nenašly odezvu v dürerovském bádání. Teprve ve 3. vydání své dnes již klasické monografie o Albrechtu Dürerovi (1948, 1. vyd. 1943) Erwin Panofsky – na základě upozornění Fritze Saxla a E. P. Goldschmidta, ale bez znalosti Bauchových starších statí – ocitoval Dubraviův popis Dürerova Adama a Evy ve Vratislavi, a identifikoval některé antické literární zdroje tohoto textu.⁶ Bauchovy zásluhy ocenil teprve Christian Schoen, který v roce 2001 otiskl jak latinský originál Dubraviova popisu, tak jeho německý překlad.⁷ Schoen také citoval další dobové – dürerovskými badateli dosud opomíjené – prameny a jejich pečlivou analýzou dospěl k závěru, že Dubravius v roce 1516 téměř určitě popisuje Dürerovo dílo ve vlastnictví vratislavského biskupa Jana Thurza.⁸ Bez ohledu na menší a nepodstatné

* Základem této studie je katalogové heslo č. 37 (bez odkazů na příslušnou literaturu), in: Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, III: Olomoucko, ed. Ivo Hlobil – Marek Perůtka, kat. výst., Olomouc 1999, s. 78–79. Tam načrtnutá argumentace byla posléze rozšířena a upřesněna v přednášce na konferenci „Slezsko – země Koruny české: Historie a kultura 1300–1740“ (Národní galerie v Praze, 3.–5. dubna 2007). Příteli a kolegovi Ivo Hlobilovi děkuji za upozornění na Dubraviův text.

¹ Jan Chlībce, A description of Guido Mazzoni's Lamentation in Venice by a Bohemian traveller in 1493, *The Burlington Magazine*, CXLIV, 2002, s. 19–21 (anglický překlad Janova záznamu citován na s. 21, pro český originál viz *Jana Hasištejského z Lobkovic Putování k Svatému hrobu*, ed. F. Střeček, Praha 1902).

² Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, ed. Hans Rupprich, 3 sv., Berlin 1956–1969. Zde v 1. svazku, s. 290–324: Dürer im Schriftum seiner Zeit.

³ K osobě a dílu Jana Dubravie, viz *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě / Enchiridion renatae poesis Latinae in Bohemia et Moravia cultae*, ed. Antonín Truhlář a Karel Hrdina, Josef Hejnic a Jan Martínek, Praha 1966, s. 74–84; Dana Martínková – J. Šprinc – Anežka Vidmanová, *Slovník latinských spisovatelů*, Praha 1984, s. 409–410; Ivo Hlobil a Eduard Petrů, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992, s. 39–69 (zejm. 39–42), 167–170 a passim; P. Wörster, *Humanismus in Olmütz: Landesbeschreibung, Stadtlöb und Geschichtsschreibung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Marburg 1994, s. 36–37; naposledy Winfried Eberhard, Dubravius, Johannes (um 1486–1553), in *Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, 1448 bis 1648: Ein biographisches Lexikon*, hrsg. von E. Gatz, Berlin 1996, s. 137–138.

⁴ K jeho osobě a kulturním aktivitám, viz alespoň J. Smacka, Jan Turzo: Humanista i mecenas kultury renesansowej, *Rocznik Sztuki Slaskiej*, II, 1963, s. 77–91.

⁵ G. Bauch, Johann Thurzo und Johann Hess, *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Althertum des Schlesiens*, XXXVI, 1901, s. 193–223.

⁶ Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 3. vyd., Princeton 1948, s. 168–169 (Supplementary remarks on items listed in the original handlist [1st ed., 1943; 2nd ed., 1945]).

⁷ Christian Schoen, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin 2001, zejména s. 120.

⁸ *Ibidem*, s. 120–121 a 294–303 (Anhang II–IV).

rozdíly v prepisu Dubravia u Panofského a Schoena, uvádím zde český překlad latinského originálu, který je citován v Příloze I této studie:

Vždyť i dnes jsou v plné síle ruce nejslavnějších umělců a tak se osvědčují v nejvybranějším stylu malby, že jak se zdá, nezaostávají za antickými, ať už by ses zaměřil na světlo, stíny nebo na samotnou souměrnost. Viděl jsem totiž nedávno obraz namalovaný jakýmsi Albertem z Německa, pokud vím, a sami malíři potvrzují, že je skvělý.

Na tomto obraze jsou vymalováni Adam a Eva, jak stojí naráz a vzhlíží s poněkud otevřenými ústy a rozšířenými očima ke stromu, jenž se nachází uprostřed, jako by je dosud lákal. Oba mají ušlechtilou tvář, štědře podbarvenou krví a ruměncem, žluté vlasy, jakoby provívané větrem, a sivé, zářící oči. Konečně obě těla mají přirozenou krásu, kterou umělec podivuhodně vyzdvihl, když přitom zachoval rozdílnost danou přirozeností a pohlavím. Adam tak má hrud' a ramena rozšířena do jakési mužské objemnosti, zatímco u Evy uvolnil jen ty linie, které jsou pod břichem a kolem kyčlí. I ostatní údy si tak uměřeně navzájem odpovídají. V ničem není míra překročena.

Sám malíř prý byl tak starostlivě pečlivý (nepochybně v tom následoval Zeuxida), že když se chystal zhotovit tento obraz, navštěvoval často lázně, kde se obnažují těla, aby svým obrazem mohl zprostředkovat, co na kom spatřil nejpěknějšího. Ani v jeho případě nebyla tato snaha marná.

Ioannes Thurzo, vratislavský biskup, jež budu vždy počítat ke svým hlavním ochráncům, od umělce onen obraz za 120 zlatých koupil, jak štědrou, okázalou a vybranou má povahu, a umístil jej ve své ložnici, kde nejen poutá oči předních a urozených hostů, ale rovněž pobízí ruce malířů a sochařů, aby jej napodobily.⁹

Bez přehánění lze říci, že před sebou máme jeden z nejčasnějších a nejcitlivějších popisů uměleckého díla (neboli *ekfrasis*), které byly napsány za Alpami na počátku 16. století. Již Panofskému samozřejmě neunikly humanistické ingredience tohoto textu. Poukázal na to, že závěrečná věta druhého odstavce: „V ničem není míra překročena [*Nil ut*

deliret amussis]“ pochází z Ausoniova spisu *De viro bono*.¹⁰ Hravě dešifroval také Dubraviovo přirovnání německého malíře Alberta (*scil.* Albrechta Dürera) k antickému malíři Zeuxidovi, který údajně navštěvoval lázně, kde na nahých tělech pozoroval, co je na kom nejpěknějšího. Tato pasáž je evidentně inspirována Pliniovou *Přírodní historií* (35. 64), kde se dočteme, že Zeuxis „byl tak svědomitý, že maje pro Agrigentské malovatí obraz, který chtěli věnovati [...] do chrámu Junony Lakinské [in templo Iunonis Lacinae], prohlédl si jejich panny nahé a vybral si jich pět, aby na obraze napodobil, co u každé by zasloužilo nejvíce chvály.“¹¹ Je to jeden z nerozšířenějších *topoi* antické doktríny o imitování přírody za pomoci výběru – doktríny, která byla vyznávána ještě v 18. století.¹² A je velmi pravděpodobné, že ten, kdo zná Dürerovo dílo si při četbě této pasáže okamžitě vybaví jeho *Mužskou lázeň* z ca. 1498 a možná dokonce jeho kresbu *Koupajících se žen* z roku 1496 v Brémách.¹³



Albrecht Dürer, *Adam a Eva* (1507), Madrid, Museo Nacional del Prado. Foto: archiv autora.

⁹ *Martianus Foelix Capella de nuptiis Mercurii et Philologiae cum adnotationibus Ioannis Dubravii [...] Impressum Viennae per Hieronymum Vietorem II. Maii anno 1516*, fol. G 4r. Pro podrobný popis obsahu tohoto tisku, viz *Rukověť* (pozn. 3), s. 77–78. Český překlad, jehož autorem je R. Mašek byl otištěn již na s. 78 v katalogu *Od gotiky k renesanci*, který je citován v úvodní poznámce. Pro latinský originál viz Přílohu I této studie. V této souvislosti je třeba upozornit na problémy s překladem údaje o lokaci Dürerova obrazu, neboť Thurzo jej podle Dubravia umístil „in cubiculo suo“. Podle českého překladu R. Maška to znamená „ve své ložnici“; Panofsky (pozn. 6), s. 168, má „in his study“; a Schoen (pozn. 7), s. 293, překládá „in seinem Gemach“. Zatímco humanistovi by nejlépe odpovídala „studovna“ (*studiolo*), při dosavadní absenci jakýchkoliv dalších informací preferuji Schoenův hodnotově neutrální překlad: „Gemach“, místnost, světnice.

¹⁰ Panofsky (pozn. 6) s odkazem na Ausonius, *De viro bono* (Loeb Classical Library) I, s. 168.

¹¹ Gaius Plinius Secundus, *O umění a umělcích*, přel. V. Prach, Praha 1941, s. 37.

¹² Varianty této „doktríny výběru“ nalezneme u Cicerona (*De inventione* 2. 1. 1–3 [obraz Heleny]); Dionysia z Halikarnasu (*De veteris scriptoribus* 1), Lukiána (*Imagines*, 4), a mnoha dalších antických i pozdějších autorů (např. Ariosto, *Orlando furioso*, 11. 71). Leon Battista Alberti, *On Painting*, přel. & ed., New Haven – London 1966, s. 93, píše o obraze do chrámu Luciny u Krotony. Pro širší kontext této problematiky, viz alespoň Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, New York et al. 1968, s. 15, 49, 58, 157, 161; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971, s. 35–38; Ernst Kris – Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, New Haven – London 1979, s. 43–45; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, s. 186–189.

¹³ K lázeňským námětům v Dürerově díle viz alespoň Anne Röver-Lann, *Albrecht Dürer: Das Frauenbad von 1496*, kat. výst., Bremen 2001.

Hlavní výzva, kterou před historika umění Dubraviův text staví však spočívá v otázce, se kterou malbou bychom jím popsaný obraz mohli či měli identifikovat. Jablko sváru spočívá v tom, že Dubravius píše o „ [jednom] obraze [tabula picta]“, ale nejevidentnějším kandidátem je slavná dvojice Dürerových prací z roku 1507 v madridském Pradu.¹⁴ To vedlo k řadě hypotéz o tom, jak vlastně máme Dubraviovu informaci interpretovat a za jak věrohodnou jí můžeme považovat. Erwin Panofsky tento problém více či méně ignoroval, ale skutečnost, že Dubraviův text citoval, přeložil a komentoval právě v souvislosti s obrazy v Pradu (kat. č. 1 ve 3. vydání jeho monografie [1948]), napovídá, že předpokládal jejich souvislost. Fedja Anzelewski v 1. vydání své velké práce o Dürerově malířském díle (1971) a ještě výslovněji ve vydání druhém (1991) se domníval, že Dubravius se zmýlil a za jím uvedenou práci pokládal Cranachova *Adama a Evu* z ca. 1510 dnes ve Varšavě nebo některou z variant tohoto obrazu (např. Würzburg 1513/15).¹⁵ Situace je dále komplikována tím, že ze 16. a 17. století je známo několik kopií Dürerova *Adama & Evy* (Firence, Mohuč). Peter Strieder sice roku 1981 zapochyboval o tom, zda Dubravielem zmíněný a popsaný obraz je opravdu



Albrecht Dürer, *Adam a Eva (mědiryt, 1504)*. Foto: archiv autora.

totožný s obrazy v Pradu, ale nakonec se spíše připojil k názoru, že ano.¹⁶ Stejně se vyslovil ve své již zmíněné knize z roku 2001 také Christian Schoen. To, že Dubravius popisuje mezi Adamem a Evou strom poznání, který se vyskytuje na Dürerově slavném mědirytu z roku 1504, ale ne na obrazech v Pradu, vysvětlil tím, že Thurzův tajemník si po téměř deseti letech nebyl jist svou vizuální pamětí a proto si vypomohl slavným grafickým listem.¹⁷ Toto vysvětlení je o to pravděpodobnější, že všechny ostatní argumenty naznačují, že Dubravius popsal obraz, který byl roku 1516 majetkem vratislavského biskupa Jana Thurza (ať již jím byl objednan nebo pouze zakoupen od někoho jiného), a skrze sbírku Rudolfa II. v Praze nakonec doputoval do Madridu.

A zde přichází okamžik, kdy je třeba zdůraznit naprosto nepochopitelnou skutečnost, že všichni autoři, kteří se Dubraviovým textem zabývali (Panofsky, Anzelewsky, Strieder a mnozí další) zcela nevysvětlitelně opominuli pasáž, která popisu Dürerova *Adama a Evy* bezprostředně předchází:

Že byl ve svých kejklřstvích podivuhodný, ať nám zatím potvrdí Plautova hra o Amfitryonovi, v níž Mercurius neobyčejně všestrannou šalbou a tak dokonale podobným vzhledem předstíral, kdykoli se mu zlíbilo, že je Sosia, takže naplnil pochybeními a nedorozuměním nejen samotného služebníčka Sosiua, ale i pána Amfitryona, a dokonce celou Amfitryonovu domácnost. Dokonce ani sám Iuppiter by se nebyl zmocnil Alkmény bez vědomí jejího muže, kdyby se nebyl uměl přetvářkou tak namaskovat, jako by byl Amfitryon.

A přece byl Mercurius s takovým uměním pramálo spokojený a tehdy popohnal svou mysl ještě k jiným, významnějším a chvályhodnějším věcem, jako k umění sochařskému i malířskému a konečně veškerému kreslení, které svobodným uměním [G4r] tak přispívá, podle Nikomacha, jako filosofii přispívá matematika. A proto asi (jakkoli to Plinius přičítá vlivu malíře Pamfila) se stalo nejprve v Sikyónu a potom po celé Řecku, že nadaní chlapci se učili především kreslení, tedy malování na zimostrázových tabulkách, a že toto umění bylo přijímáno jako první stupeň svobodných umění. Ale o stáří a důstojnosti obou umění a o slávě a počtu umělců je toho velmi mnoho právě u Plinia.

*Ostatně ani naše doba by si nemohla na onen věk stěžovat, že je snad po této stránce neplodná.[...]*¹⁸

Dubravius tedy na počátku svého textu připomíná Plautovu komedii *Amfitryon*,¹⁹ ale daleko podstatnějšími zdroji jeho „uměleckohistorického“ exkurzu byl spis italského humanisty Angela Poliziana *Panepistemon* (1492) a *Naturalis*

¹⁴ Schoen (pozn. 7), s. 120, velmi přesvědčivě argumentuje proti tomu, že v 16. století by „tabula“ nutně musela znamenat pouze jeden obraz a uvádí, že Dürer sám označuje své dvě desky se čtyřmi apoštoly jako „ein thafel“, poněvadž se jednalo o jeden celek.

¹⁵ Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer: Das malerische Werk*, Berlin 1971, s. 208–212, č. 103–104; 2. vyd., Berlin 1991, s. 212–216, č. 103–104.

¹⁶ Peter Strieder et al., *Dürer*, Königstein in Taunus 1981, s. 172 a 209. Z bohaté dürerovské literatury dále viz alespoň Anne-Marie Bonnet, *Akt bei Dürer*, Köln 2001, s. 187.

¹⁷ Schoen (pozn. 7), s. 120.

¹⁸ *Martianus Capella* (pozn. 9), fol. G 3v–G 4r.

¹⁹ Viz Plautus, *Amphitryon*, přel. V. Businský, Praha 1978.

Historia Plinia staršího.²⁰ Poliziano ve své úvaze o kresbě, jím i Dubraviem nazývané „*graphice*“, připomíná Úvod do geometrie (1. 2. 2–3) od novopythagorejce Nikomacha z Gerasy (2. st. n. l.), když konstatuje, že „kresba přispívá činností [kterým je společná] tak, jako matematika přispívá filosofii“.²¹ Takto bezprecedentně chápanou kresbu jako společný základ všech „výtvarných“ umění pak Poliziano uvádí do souvislosti se symetrií jakožto systémem měr a proporcí, které jsou rozhodující při znázorňování lidského těla. Právě v tomto smyslu poskytuje Polizianova pasáž kontext pro Dubraviův popis Dürerova *Adama a Evy*. Z *Plinia (Nat. Hist., 35. 76–77)* pak moravský humanista převzal také odkaz na malíře Pamfila, který byl „první k malířství vzdělán ve všech vědách, obzvláště v aritmetice a geometrii, bez nichž, jak tvrdil, nemůže umění vyvrcholiti [...] Jeho vlivem se docílilo, nejprve v Sikyoně, potom i v celém Řecku, že svobodní hoši se učili především grafice, to jest kreslení na dřevě zimostrázovém, a umění to bylo přijato jako první stupeň svobodního umění.“²²

Pliniovy informace o Pamfilovi a Zeuxidovi použil ve 3. knize svého epochálního spisu *De pictura / Della pittura* (1335/1336) také Leon Battista Alberti a proto můžeme uvažovat o tom, zda Dubravius neznal také jeho text.²³ Nasvědčuje tomu zejména Dubraviův třetí odstavec, kde je Dürer citován jako doklad toho, že moderní doba není neplodná a její umělecké výtvarky snesou srovnání s antickou minulostí. Jak ukázal Ernst Gombrich, inspirovaný jedním z dopisů Plinia mladšího (*Epistulae*, 6. 21) uvedl Alberti v dedikaci italské verze svého pojednání o malbě podobným způsobem na scénu architekta Filippa Brunelleschiho a další florentské umělce. Alberti si tam zprvu stěžuje, že v jeho době již neexistuje tolik vynikajících umělců a učenců jako v antické minulosti. „Věřil jsem“, říká, „že Příroda, vládkyně všeho, zestárla a je unavena. Nedává již vyrůst géniům a gigantům, které ve svých mladších a slavnějších dnech produkovala tak zázračně a v hojném počtu.“²⁴

Ad summam: Dubraviův text představuje zajímavou a ve své době a na svém místě ojedinělou směs „humanistických“ *topoi*,²⁵ bezprostředního pozorování a citlivého popisu konkrétního uměleckého díla. Je výrazem autorova mimetického pojetí umění, kdy se kritériem stává stupeň iluzivního znázornění viděného. Citovaná pasáž je vůbec nejstarším teoreticky poučeným a promyšleně koncipovaným projevem humanistické ekfráze a teorie výtvarných umění v českých zemích.

PŘÍLOHA I: Jan / Joannes Dubravius, *Martianus Foelix Capella de nuptiis Mercurii et Philologiae cum adnotationibus [...]*, Viennae: Hieronymus Vietor 1516, fol. G 3v–4r: Mercurium in praestigiis mirificum fuisse sit interim pro argumento Plauti de Amphitryone fabella, in qua mirabili utique praestigio Mercurius tam compare similique et forma et habitu Sosiam, quando collibuit, assimilabat, ut erroris et demenciae non iam modo servulum ipsum Sociam, sed Amphitryonem quoque dominum atque adeo omnem Amphitryonys familiam compleverit. Quin nec Iuppiter ipsemet Alcumena clam viro potitus fuisset, nisi ita se prestigio assimilare scivisset, quasi Amphitryonem esset.

Tali tamen artificio Mercurius minime contentus ad alia etiam nonnulla ac maiora laudabilioraque animum tunc appulerat, ut ad statuariam pingendique artem ac totam denique graphicen, sic disciplinis liberali[fol. G 4r]bus conferentem, auctore Nicomacho, quemadmodum philosophiae conferunt mathematicae. Et propterea fortasse (licet hoc tamen Plinius auctoritati Pamphili pictoris attribuat) effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur recipere et ea ars in primum gradum liberalium. Atque de aetate et honore utriusque artis deque celebritate et numero artificium apud eundem Plinium plurima.

Caeterum neque aetas ista saeculum suum tanquam ab hac parte sterile iure accusaverit. [fol. G 4r] Vigent namque hodie quoque clarissimorum artificium manus ac se in

²⁰ Angelo Poliziano, *Panepistemon* (Firenze 1492), in: *Opera omnia*, Basileae 1553 (ed. Ida Maier, Torino 1971, s. 470). Pro latinské znění Polizianovy úvahy viz Příloha II této studie. Popularitu *Panepistemonu* dokazuje již to, že jen před rokem 1500 byl vydán dvakrát samostatně a dvakrát jako součást Polizianových *Opera*. Pro překlady a komentáře, viz Alan Ellenius, *De arte pingendi: Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background*, Uppsala – Stockholm 1960, s. 63–68; a zejména vynikající studii mého přítele Vladimíra Juřena, Politien et la théorie des arts figuratifs, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVII, 1975, s. 131–140, z jehož práce v následujícím podstatně těžím.

²¹ *Nicomachi Gerasensi Pythagorei Introductionis arithmeticae libri II*, ed. R. Hoche, Lipsiae 1866, s. 6; nebo Nicomachus of Gerasa, *Introduction to Arithmetics*, přel. M.L. D'Ooge, New York 1926, s. 184. Nikomacha z Gerasy jako autoritu „v číslech“ zmiňuje Leon Battista Alberti ve svém spise *De re aedificatoria*, 9. 10 – viz *Deset knih o stavitelství*, přel. Alois Otoupalík, Praha 1956, s. 326. Pro širší kontext Nikomachovy pasáže: Summers (pozn. 12), s. 253–254; idem, *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge et al. 1987, s. 34; Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden et al. 1992, s. 359.

²² Plinius (pozn. 11), s. 40.

²³ Leon Battista Alberti, *On Painting*, přel. & ed., New Haven – London 1966, s. 90 (3. 53: Pamfilos) a 93 (3. 56: Zeuxis). Poněvadž Alberti v případě Pamfila nezmiňuje „zimostrázové tabulky“ (Plinius: „pueri ingenui omissam ante graphicen in buxo“), ale klade výhradní důraz na důležitost geometrie pro malířství, je zjevné, že Dubraviovým bezprostředním zdrojem byl Plinius. K Albertimu a Zeuxidovi viz pozn. 12 *supra*. Ke znalosti Albertiho, i když spisu *O stavitelství*, na Moravě a v Čechách konce 15. a začátku 16. století, nejnověji viz Pavel Kalina, *La prima ricezione del De re aedificatoria nel Regno Boemo, Nuova Corviniana*, XII, 2004, s. 59–70; a idem, in: *Básník a král: Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby*, kat. výst., Praha 2007, s. 38–39, kat. č. 23–24.

²⁴ E.H. Gombrich, *A Classical Topos in the Introduction to Alberti's Della Pittura*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, s. 173, který rovněž poukázal na ještě další zdroje a použití tohoto toposu, k němuž viz také Jan Bialostocki, *The Renaissance Concept of Nature nad Antiquity*, in: *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, s. 19–30 (19–20); Ernst Robert Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s. 180–185; Christine Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1700*, New York – Oxford 1992, s. 19–39 (zde odkaz na Lukrecius, *De Rerum natura*, 2. 1150–1153).

²⁵ Zatímco nejčastější a také většinou zcela konvenční *tertium comparationis* při srovnávání Dürera se slavnými umělci antického starověku představuje Apelles, nechybějí ani komparace se Zeuxidem, i když ty nejsou tak četné. Viz Dürer (pozn. 2), s. 290 (Scheurl 1508), 292 (Scheurl 1509), také s. 300, 302 a 303.

exquisitissimo pingendi genere sic ostentant, ut sive lumen, sive umbras, sive ipsa symetrias intueri volueris, antiquis non videantur postferendae. Vidi equidem nuper tabulam ab Alberto quopiam natione Germano pictam, quantum ego intelligam, et ipsi pictores confirmant perfectissime loculentam.

In ea tabula Adamus cum Eva nudi atque stantes picti sunt arboremque in medio positam hiantibus paululum ore atque oculis quasi adhuc placentem mirabundi suspiciunt, iam facies utriusque inest liberalis multo sanguine, multo etiam rubore suffusa, flavum capillicium et quasi vento reflatam [sic!], oculi cesii micantesque ac postremo utriusque corporis ingenua est pulchritudo, quam artifex servata naturae sexusque varietate mirifice commendavit, pectore videlicet humerisque in Adamo virili quadam amplitudine dilatatis, cum e diverso Evae non alias partes nisi quae sub ventre et circa coxam sunt, laxaverit. Sic membra quoque alia tam exaequabiliter sibi congruunt. Nil ut deliret amussis.

Ferunt autem pictorem ipsum tanta cura sollicitudineque usum (haud dubie Zeusidem secutum) ut facturus eam tabulam saepiculae in balneas, ubi nudari corpora moris est, ventitaret, ut quod in quoque corpore laudatissimum aspiceret, pictura redderet. Sed neque illi infructuosa haec industria fuit.

Summary

Dubravius on Dürer

Lubomír Konečný

In the third edition of his magisterial monograph on Albrecht Dürer (Princeton, NJ, 1948), Erwin Panofsky published and translated a text in which Jan Dubravius, in 1516, described an image of Adam and Eve, then owned by Jan Thurzo, Bishop of Wrocław. This description gave impetus to a number of art historians either to identify the work in question, or to disparage the authenticity of Dubravius's report. This paper firstly intends to analyze Dubravius's text for the first time in its entirety, which has not been done by Panofsky and others, and then to identify its sources. In this way, fresh light will be shed upon relations between humanists and works of art at the beginning of the sixteenth century.

Translated by author

Eam siquidem tabulam Ioannes Thurzo, pontifex Wratislaviensis, inter principes patronos mihi semper numerandus, qua est liberalitate quave magnificentia et elegantia, centum et viginti aureolis ab artifice redemptam in cubiculo suo posuit inibique non principum modo et nobilissimorum hospitem oculos tenet, sed pictorum quoque et significum manus sollicitat ad imitandum.

PŘÍLOHA II: Angelo Poliziano, *Panepistemon* (Firenze 1492), in: *Opera omnia*, Basileae 1553 (ed. Ida Maier, Torino 1971, s. 470):

Graphice pictoribus, statuariis, caelatoribus, scalptoribus, ficatoribus, encaustisque communis est, sic artibus conferens, autore Nicomacho, quemadmodum philosophiae conferunt mathematicae. Haec symmetriam dimensione colligit, et finitione. Dimensio perficitur hexempeda, et normis, hexempeda pedibus, pedes unicolis, unicolae minutis. Norma aut stans, aut basis. Finitio colligitur organo, cuius partes horizon, radius, perpendicularum sunt. Ex his autem singulorum membrorum relationes ad totam corporis proceritatem, atque alterius ad alterum inter se proportionales cernuntur, quales sint, quo convenient, quo differant. His adijcit pictura colores, et umbras, quibus oculos, capillum, vultus, lumina, tractusque regionum repraesentet, in affectibus exprimendis animique sensibus laudatior.