

1. IKONOGRAFIE A IKONOLOGIE: ÚVOD DO STUDIA RENESANČNÍHO UMĚNÍ

I. Ikonografie je to odvětví dějin umění, které se zabývá námětem neboli významem uměleckých děl a nikoliv jejich formou. Pokusme se nyní tento rozdíl mezi formou a námětem neboli významem definovat.

Pozdraví-li mne na ulici známý smeknutím klobouku, pak to, co vidím, není z formálního hlediska nic jiného než změna určitých detailů v konfiguraci, která je součástí obecného modelu složeného z barev, čar a objemů, modelu, tvořícího můj viditelný svět. Jestliže tuto konfiguraci identifikuji — a to udělám zcela automaticky — jako objekt (pán) a změnu detailů jako událost (smeknutí klobouku), pak jsem již překročil hranice čistě formálního vnímání a vstoupil jsem do první sféry námětu neboli významu. Takto chápaný význam je elementární a snadno srozumitelný a budeme mu říkat *faktický*. Zmocníme se ho prostým identifikováním určitých viditelných forem s určitými předměty, které známe z praktické zkušenosti, a identifikováním změn v jejich vztazích s určitými ději nebo událostmi.

Na takto identifikované objekty a události potom nějak reaguji. Ze způsobu, jak si můj známý počíná, jsem s to vycítit, má-li dobrou nebo špatnou náladu a je-li jeho postoj ke mně lhostejný, přátelský nebo nepřátelský. Tyto psychologické nuance propůjčují gestům mého známého další význam, který nazveme *výrazový*. Od významu faktického se liší tím, že ho zjistíme nikoliv prostou identifikací, nýbrž „vcítěním“. Abych mu porozuměl, potřebuji určitou senzitivitu: tato senzitivita je však stále ještě součástí mé praktické zkušenosti, totiž mého každodenního styku s objekty a událostmi. Oba dva významy, faktický i výrazový, mohou tudíž být klasifikovány společně: tvoří třídu prvotních neboli přirozených významů.

Do zcela odlišné oblasti interpretace však patří znalost toho, že smeknutí klobouku znamená pozdrav. Tato forma pozdravu, vlastní západnímu světu, je pozůstatkem středověkého rytířství: ozbrojení muži snímali své helmice, aby dali najevo mírumilovné úmysly a důvěru v mírové záměry ostatních. Australský křovák ani antický Řek by nepochopili, že smeknutí klobouku není pouze praktická událost s určitými výrazovými konotacemi, ale také znak zdvořilosti. Abych porozuměl tomuto významu pánova jednání, musím být obeznán nejen s praktickým světem předmětů a událostí, ale také se světem zvyků a kulturních tradic vlastních určité civilizaci, tj. se světem, k jehož poznání běžná praxe nestačí. Pokud jde o mého známého, necítí by se povinen pozdravit mne svým kloboukem, kdyby si nebyl vědom významu tohoto gesta. Výrazových konotací, které jeho jednání provázejí, si může, ale také nemusí být vědom. Tudíž interpretuji-li smeknutí klobouku jako zdvořilý pozdrav, rozpoznám v tomto gestu význam,

který můžeme nazvat druhotný neboli konvenční; od významu prvotního neboli přirozeného se odlišuje tím, že je inteligibilní a nikoliv senzibilní, a tím, že do praktického jednání, jež je jeho nositelem, byl vložen vědomě.

A konečně: gesto mého známého, kromě toho, že je přirozenou událostí v prostoru a čase, že přirozeně vyjadřuje nálady a pocity a že je nositelem konvenčního pozdravu, může zkušenému pozorovateli odhalit všechno, co vytváří „osobnost“ jednajícího. Tato osobnost je podmíněna tím, že je člověkem dvacátého století, je podmíněna jeho národností, sociálním původem, životním prostředím, dosaženým vzděláním a dosavadním životem. Vyznačuje se však také individuálním způsobem nazírání a reagování na svět, způsobem, který — je-li racionalizován — by měl být nazýván filozofie. V izolovaném gestu zdvořilého pozdravu se tyto faktory neprojeví ve své úplnosti, nýbrž v symptomech. Mentální portrét člověka bychom nemohli sestavit na základě tohoto jediného gesta, ale pouze koordinováním velkého počtu podobných pozorování a jejich interpretováním v souvislosti s našimi obecnými znalostmi určitého období, národnosti, třídy, intelektuálních tradic atd. Všechny kvality, které by tento mentální portrét ukazoval explicitně, jsou implicitně obsaženy v každém jednotlivém gestu; takže naopak, jedna každá akce může být interpretována ve světle těchto kvalit.

Takto odhalenému významu budeme říkat *vnitřní význam neboli obsah*; je esenciální, zatímco ostatní dva významy, prvotní neboli přirozený a druhotný neboli konvenční, jsou pouze fenomenální. Může být definován jako jednotící princip, který vysvětluje jak viditelnou událost, tak i její neviditelný význam, a který určuje dokonce i formu této události. Podobně jako vnitřní význam neboli obsah sféry vědomého chtění zpravidla přesahuje, význam výrazový ji nevystihuje úplně.

Přeneseme-li výsledky tohoto rozboru z každodenního života na umělecké dílo, můžeme v jeho námětu neboli významu odlišit tytéž tři vrstvy:

1. *Prvotní neboli přirozený význam*, který se dále dělí na *faktický* a *výrazový*. Zjistíme ho identifikováním čistých forem, tj. určitých konfigurací čar a barev nebo určitých jedinečně utvářených kusů bronzu nebo kamene jako znázornění přirozených objektů (lidské bytosti, živočichové, rostliny, domy, nástroje atd.), identifikováním jejich vzájemných vztahů jako událostí, rozpoznáváním takových výrazových kvalit, jako je smutný charakter pózy či gesta nebo útulná a klidná atmosféra interiéru. Svět čistých forem, ve kterých takto zjistíme nositele prvotních neboli přirozených významů, může být nazván světem uměleckých motivů. Vyčíslení těchto motivů by bylo předikonografickým popisem uměleckého díla.

2. *Druhotný neboli konvenční význam* zjistíme, uvědomíme-li si, že mužská figura s nožem znázorňuje sv. Bartoloměje, že figura ženy s broskví v ruce personifikuje Pravdivost, že skupina postav sedících u jídelního stolu v urči-

tím uspořádání a v určitých pózách představuje Poslední večeři nebo že dvě určitým způsobem spolu bojující figury znázorňují „Boj Ctností s Neřestí“. Postupujeme-li takto, spojujeme umělecké motivy nebo jejich kombinace (tj. kompozice) s tématy nebo pojmy. Motivům, o kterých víme, že jsou nositeli druhotného neboli konvenčního významu, můžeme říkat obrazy. Kombinacím obrazů staří teoretici říkali *invenzioni*; my jim obvykle říkáme příběhy nebo alegorie.¹ Identifikace takovýchto obrazů, příběhů a alegorií je doménou metody, které se obvykle říká „ikonografie“. Hovoříme-li o „námětu jako protikladu formy“, myslíme tím především sféru druhotného neboli konvenčního námětu, tzn. svět specifických témat nebo pojmů manifestovaných v obrazech, příbězích a alegoriích jako protiklad sféry prvotního neboli přirozeného námětu, který se projevuje prostřednictvím uměleckých motivů. „Formální analýza“ ve Wölfflinově smyslu je do značné míry právě analýzou motivů a jejich kombinací (tj. kompozic); proto by se formální analýza ve vlastním slova smyslu měla vyhýbat dokonce i takovým výrazům jako „člověk“, „kůň“ nebo „sloup“, natož pak takovým hodnocením jako „ohybný trojúhelník mezi nohama Michelangelova Davida“ nebo „obdivuhodné vylíčení kloubů lidského těla“. Je samozřejmé, že přesný ikonografický rozbor předpokládá přesnou identifikaci motivů, neboť není-li nůž, který nám umožňuje identifikovat sv. Bartoloměje, nožem, nýbrž vývrtkou, pak tato figura není sv. Bartoloměj. Navíc je důležité poznamenat, že konstatování „tato figura zobrazuje sv. Bartoloměje“ předpokládá vědomý záměr umělce sv. Bartoloměje znázornit, zatímco výrazové kvality této figury docela dobře nemusí být záměrné.

3. *Vnitřní význam neboli obsah* rozpoznáme, zjistíme-li podstatné principy, které prozrazují základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak, jak jsou zhuštěny v jediném díle a poznamenány jedinou osobností. Je třeba říci, že tyto principy se projevují jak v „kompozičních metodách“, tak v „ikonografickém významu“, a že tedy vrhají světlo na obojí. Tak například tradiční typ Narození s Pannou Marií ležící na posteli nebo lehátku byl ve 13. a 14. století nahrazen novým typem, který ukazuje P. Marii, jak v adoraci klečí před děťátkem. Z kompozičního hlediska tato změna — zhruba řečeno — znamená nahrazení pravoúhlého schématu schématem trojúhelníkovým; z hlediska ikonografického znamená uvedení nového tématu, které bylo formulováno ve spisech autorů jako je Pseudo-Bonaventura a sv. Brigita. Současně však ukazuje nový emocionální postoj příznačný pro pozdní fáze středověku. Teprve skutečně vyčerpávající interpretace vnitřního významu neboli obsahu by ukázala, že technické postupy charakteristické pro určitou zemi, období nebo určitého umělce (například Michelangelovo preferování kamene před bronzem nebo příznačné šrafování jeho kreseb) jsou symptomem téhož základního postoje, který lze rozeznat také v ostatních specifických kva-

litách jeho stylu. Pojímáme-li čisté formy, motivy, obrazy, příběhy a alegorie jako projevy hlubších principů, pak všechny tyto elementy interpretujeme jako to, čemu Ernst Cassirer říká „symbolické“ hodnoty. Pokud se omezíme na konstatování, že slavná freska Leonarda da Vinci ukazuje skupinu třinácti mužů u jídelního stolu a že tato skupina znázorňuje Poslední večeři, zabýváme se uměleckým dílem jako takovým a interpretujeme jeho kompoziční a ikonografické rysy jako vlastnosti a kvality, které náležejí výlučně jemu. Pokoušíme-li se však chápat ji jako svědectví o Leonardově osobnosti, o civilizaci vrcholné italské renesance nebo jako doklad zvláštního náboženského postoje, pak pro nás toto umělecké dílo je symptomem něčeho jiného, co se samo ukazuje v nekonečné různosti jiných symptomů, a jeho kompoziční a ikonografické rysy interpretujeme jako poněkud vyhraněnější doklady tohoto „něčeho jiného“. Odhalení a interpretace těchto „symbolických“ hodnot (umělci samému jsou často zcela neznámé, ba dokonce se mohou výrazně lišit od toho, co chtěl vědomě vyjádřit) je předmětem ikonologie, ne však ikonografie.

[Přípona „grafie“ je odvozena od řeckého slova *grafein*, „psát“, a označuje čisté deskriptivní a často dokonce statistickou metodu. Ikonografie tedy popisuje a klasifikuje obrazy, podobně jako etnografie popisuje a klasifikuje lidské rasy: je to jakási pomocná věda s omezeným okruhem působnosti, věda, která nás informuje, kdy a kde byla zobrazena určitá témata a za pomoci kterých specifických motivů. Dovídáme se, kdy a kde byl ukřižovaný Kristus přioděn bederní rouškou nebo zahalen do tuniky; kdy a kde byl přibit ke kříži a zda třemi nebo čtyřmi hřeby; jak byly v různých státech a různými prostředky znázorňovány ctnosti a neřesti. Proto je ikonografie neocenitelnou pomocnicí při datování uměleckých děl, při zjišťování jejich proveniencí a příležitostně při ověřování jejich autenticity. Je nezbytnou základnou každé další interpretace. Ikonografická interpretace však není samoučelná. Sbírá a klasifikuje doklady, ale nepovažuje za nutné nebo oprávněné zkoumat jejich vývoj ani význam: vzájemné vztahy různých „typů“, vliv teologických, filozofických nebo politických myšlenek, cíle a záliby jednotlivých umělců a patronů, vzájemný poměr duchovních pojmů a viditelných forem, s jejichž pomocí jsou v jednotlivých specifických případech pojmy znázorňovány. Ikonografie zkrátka bere v úvahu pouze část elementů, které utvářejí a určují vnitřní obsah díla a které se nutně musí stát explicitními, má-li být percepce obsahu přehledná a sdělitelná.

Protože termín „ikonografie“ bývá obvykle používán v tomto přísném omezení, navrhuji všude tam, kde je ikonografie vysvobozena ze své izolace a integrována s kteroukoliv jinou (historickou, psychologickou nebo kritickou) metodou, kterou můžeme použít při řešení hádanky, oživit staré dobré slovo „ikonologie“, neboť zatímco přípona „grafie“ označuje něco

deskriptivního, znamená přípona „logie“ — odvozená od *logos*, což znamená „myšlení“ nebo „rozum“ — něco interpretativního. Například „etnologie“ je — v tomtéž *Oxford Dictionary*, který „etnografii“ definuje jako „popis lidských ras“, — definována jako „věda o lidských rasách“, a Webster výslovně varuje před zaměňováním obou termínů, poněvadž „etnografie se omezuje na čisté popisné nakládání s údaji o lidech a rasách, zatímco etnologie znamená jejich srovnávací studium“. Tak i já chápu ikonologii jako interpretativní ikonografii, která se stala integrální součástí studia umění, místo toho, aby se spokojila s úlohou předběžného statistického přehledu. Připouštím však, že je zde jisté nebezpečí, — totiž takové, že se ikonologie nezachová jako etnologie vůči etnografii, nýbrž jako astrologie vůči astrografii.]

Ikonologie tedy je metoda interpretace, která vychází spíše ze syntézy než z analýzy. Právě tak jako je přesná identifikace motivů předpokladem správného ikonografického rozboru, je přesný rozbor obrazů, příběhů a alegorií předpokladem jejich správné ikonologické interpretace, pokud ovšem nemáme co dělat s uměleckými díly, ve kterých je celá sféra druhotného neboli konvenčního námětu eliminována a v nichž se objevuje bezprostřední přechod od motivů k obsahu, jak tomu je v případě evropské krajinomalby, zátiší a žánru, o „nepředmětném“ umění nemluvě.

Jak se však při pohybu po těchto třech rovinách (předikonografický popis, ikonografický rozbor, ikonologická interpretace) vyhnout chybám a omylům?

V případě předikonografického popisu, který nepřekračuje hranice světa motivů, se to zdá být poměrně jednoduché. Předměty a události, které znázorněny za pomoci čar, barev a objemů vytvářejí svět motivů, mohou být identifikovány — jak jsme viděli — na základě naší praktické zkušenosti. Každý rozpozná tvar a chování lidí, zvířat a rostlin a každý rozezná rozhněvanou tvář od tváře žoviální. Je ovšem možné, že v některém případě není rozsah naší zkušenosti dostatečně široký (například tehdy, když se setkáváme se znázorněním zastaralého či neobvyklého nástroje, nám neznámého živočicha či rostliny). V takovém případě si rozsah své praktické zkušenosti rozšíříme nahlédnutím do knihy nebo poradou s odborníkem; stále však neopouštíme sféru praktické zkušenosti jako takové, neboť je třeba říci, že právě ona nás informuje, se kterým odborníkem se máme poradit.

Nicméně i v této sféře jsme postaveni před jeden zvláštní problém. I když ponecháme stranou to, že předměty, události a výrazy znázorněné v uměleckém díle mohou být nerozpoznatelné díky umělcově nedovednosti nebo obmyslnému záměru, uvědomujeme si, že dospět k přesnému předikonografickému popisu nebo k identifikaci prvotního námětu nekritickým porovnáváním uměleckého díla s naší praktickou zkušeností je v zásadě

nemožné. Jako materiál předikonografického popisu je zkušenost nepostradatelná, ba i postačující, ale jeho správnost nezaručuje.

Předikonografický popis obrazu *Klanění tří králů* od Rogiera van der Weyden ve Státním muzeu v Berlíně (obr. 1) by se přirozeně měl obejít bez termínů jako „mudrcové“, „Ježíšek“ atd. Museli bychom však uvést, že na obloze lze spatřit zjevení dítěte. Jak však víme, že toto dítě je míněno jako zjevení? To, že je obklopeno věncem zlatých paprsků, není samo o sobě dostatečným důkazem této domněnky, protože podobné svatozáře můžeme spatřit i na těch obrazech Narození, kde je Ježíšek skutečný. Závěr, že na Rogierově obraze je dítě míněno jako zjevení, můžeme odvodit pouze z dodatečného faktu, totiž z toho, že se vznáší uprostřed oblohy. Ale jak víme, že se vznáší uprostřed oblohy? Kdyby sedělo na polštáři na zemi, nebyla by jeho póza jiná, a dokonce je velmi pravděpodobné, že Rogier pro svou malbu použil kresbu zhotovenou podle živého dítěte, které na polštáři skutečně sedělo. Jediný pádný důvod pro naši domněnku, že dítě na berlínském obraze je míněno jako zjevení, spočívá v tom, že je namalováno, jak se vznáší bez jakékoliv pomoci v prostoru.

Můžeme však uvést stovky znázornění, na nichž se lidé, zvířata i neživé předměty volně vznášejí v prostoru porušující zákon o zemské přitažlivosti, aniž by přítom šlo o zjevení. Tak například na miniatuře z *Evangeliaře Otty III.*, který je uložen ve Státní knihovně v Mnichově, je uprostřed prázdného prostoru znázorněno celé město, zatímco postavy, které se účastní děje, stojí na pevné zemi (obr. 2).² Nezkoušený divák by se docela dobře mohl domnívat, že město udržuje ve vzduchu nějaká magická síla. Neexistence podpory však v tomto případě neznamená žádné zázračné porušení přírodních zákonů. Je to skutečné město Naim, kde došlo k zázračnému vzkříšení mladíka. Na miniatuře z doby kolem roku 1000 není „prázdný prostor“ chápán jako skutečné trojrozměrné prostředí, jak tomu bývá v obdobích, která jsou více poplatná realismu, nýbrž jako abstraktní, neskutečné pozadí. Zvláštní polokruhový tvar základu věží je dokladem toho, že na prototypu naší miniatuře, který byl více realistický, bylo město situováno v kopcovitém terénu; bylo však převzato do znázornění, v němž prostor přestal být chápán ve smyslu perspektivního realismu. Zatímco vznášející se figura na van der Weydenově obraze je chápána jako zjevení, nemá vznášející se město z otónské miniatuře žádný zázračný význam. V těchto interpretacích je nutno vycházet z „realistických kvalit“ obrazu a z „nerealistických“ kvalit miniatuře. To, že tyto kvality postřehneme ve zlomku vteřiny a téměř automaticky, však ještě neznamená, že jsme vždy schopni podat přesný předikonografický popis uměleckého díla, aniž vytušíme — jako tomu bylo zde — jeho historický „locus“. Zatímco věříme, že motivy identifikujeme pouze a jenom na základě své praktické zkušenosti, čteme ve skutečnosti „to, co vidíme“, na základě způsobu, jak jsou předměty a události ztvárno-

vány za měnících se historických podmínek. Svou praktickou zkušenost tak podřizujeme opravnému principu, kterému budeme říkat dějiny stylu.³

Ikonografický rozbor, který se nezabývá motivy, nýbrž obrazy, příběhy a alegoriemi, předpokládá ovšem jiné znalosti, než jsou ty, které získáme praktickou zkušeností s předměty a událostmi. Předpokládá znalost specifických témat nebo pojmů zprostředkovanou literárními prameny, znalost, kterou získáme četbou nebo prostřednictvím ústní tradice. Australský křovák není s to rozpoznat námět Poslední večeře; pro něj to je pouze vzrušená stolující společnost. Aby pochopil ikonografický význam obrazu, musel by se seznámit s obsahem evangelíí. Když však nejde o znázornění biblických příběhů nebo těch scén z dějin a mytologie, které zná každý průměrně vzdělaný člověk, stáváme se australskými křováky všichni. V takových případech se musíme seznámit s tím, co autoři těchto znázornění přečetli nebo jinak poznali. Ale opět, i když znalost specifických témat a pojmů zprostředkovaných literárními prameny je pro ikonografický rozbor nepostradatelným a dostačujícím materiálem, nezaručuje jeho správnost. Právě tak, jako nemůžeme podat přesný předikonografický popis, porovnáme-li formy nekriticky se svými vlastními praktickými zkušenostmi, nemůžeme ke správnému ikonografickému rozboru dospět nekritickým použitím svých literárních znalostí.

Obraz benátského barokního malíře Francesca Maffeiho, který znázorňuje půvabnou mladou ženu s mečem v levé ruce a s mísou, na níž spočívá uřatá mužská hlava, v ruce pravé (obr. 3), byl publikován jako znázornění Salomé s hlavou Jana Křtitele.⁴ V bibli je skutečně uvedeno, že hlavu Jana Křtitele donesli půvabné tanečnice Salomé na mísu. Ale proč je zde meč? Salomé přece nestála Jana Křtitele vlastníma rukama. Bible však hovoří v souvislosti se stětím muže ještě o jedné půvabné ženě — o Juditě. V tomto případě je situace právě opačná. Meč z Maffeiho obrazu by zde byl na místě, protože Judita stála Holoferna vlastnoručně; mísa však nesouhlasí, neboť biblický text výslovně uvádí, že Holofernova hlava byla po činu uložena do pytle. Máme tedy jeden obraz a dva literární prameny; oba ve stejné míře vyhovují i nevyhovují. Kdybychom obraz interpretovali jako znázornění Salomé, text by vysvětloval mísu, ne však meč; rozhodneme-li se pro Juditu, zdůvodníme textem meč, ne však mísu. Byli bychom zcela ztraceni, kdybychom nedisponovali jinými prameny než literárními. Naštěstí však ztraceni nejsme, protože podobně, jako můžeme své praktické zkušenosti doplnit a upřesnit na základě dějin stylu, tzn. dějin způsobu, jakým byly předměty a události znázorňovány za měnících se historických podmínek, můžeme svou znalost literárních pramenů doplnit a upřesnit na základě dějin typů, tj. zjistíme-li, jak byly za měnících se historických podmínek znázorňovány specifické pojmy a témata. V našem případě se budeme ptát, zda již předtím, než Francesco Maffei namaloval

svůj obraz, nevzniklo nějaké nesporné znázornění Judity (nesporné proto, že by na něm byla například Juditina služebná) i s onou nezdůvodnitelnou mísou nebo nějaké nesporné znázornění Salomé (nesporné proto, že by na něm byli například její rodiče) i s oním nezdůvodnitelným mečem. A hle! Zatímco nemůžeme uvést jedinou Salomé s mečem, najdeme několik německých a severoitalských obrazů z 16. století, které znázorňují Juditu s mísou.⁵ Existoval tedy „typ“ „Judita s mísou“, ne však „typ“ „Salomé s mečem“. Z toho můžeme bezpečně usoudit, že také Maffeiho obraz znázorňuje Juditu a nikoliv — jak bylo dosud uváděno — Salomé.

Dále se můžeme ptát, co vedlo umělce k tomu, aby přenesli motiv mísy ze Salomé na Juditu, ne však motiv meče z Judity na Salomé. Také tuto otázku můžeme s pomocí dějin typů zodpovědět, a to hned dvěma důvody. Jedním z nich je, že meč byl tradičním atributem Judity, mnoha mučedníků a takových ctností, jako je Spravedlnost, Statečnost; nemohl tedy být přenesen na lascivní dívku. Druhým pak je, že během 14. a 15. století se z mísy s hlavou Jana Křtitele stal samostatný devocionální obraz (*Andachtsbild*), který byl oblíben zejména v zaalpských zemích a v severní Itálii (obr. 4). Byl vyčleněn ze zobrazení příběhu Salomé stejně jako skupina sv. Jana Evangelisty odpočívajícího na prsou Páně ze zobrazení Poslední večeře nebo Panna v šestinedělí ze scény Narození. Existence tohoto devocionálního obrazu vytvořila pevnou myšlenkovou asociaci mezi utatou mužskou hlavou a mísou, takže se mohlo spíše stát, že meč vytlačil pytel ze zobrazení Judity, než aby pronikl do obrazu Salomé.

A konečně, ani pro ikonologickou interpretaci nevystačíme se znalostí specifických témat nebo pojmů, jak nám je zprostředkují literární prameny. Chceme-li zjistit ty základní principy, které podmiňují jak výběr a znázorňování motivů, tak i tvorbu a interpretaci obrazů, příběhů a alegorií, a které dodávají význam dokonce i formálnímu uspořádání a použitým technickým postupům, nemůžeme doufat, že nalezneme text, který by těmto základním principům odpovídal tak, jako pasáž z Evangelia sv. Jana (13, 21 ad.) ikonografii Poslední večeře. Ke zjištění těchto principů je zapotřebí mít mentální schopnost, kterou můžeme přirovnat ke schopnosti diagnostika; nedovedu ji označit jinak než poněkud zdiskreditovaným termínem „syntetická intuice“ — a ta může být lépe vyvinuta v talentovaném laikovi než ve vzdělaném vědci.

Cím je tento pramen interpretace subjektivnější a iracionálnější (a každý intuitivní přístup je podmíněn interpretovou psychologií a „světovým názorem“), tím více je třeba používat ony opravné a kontrolní principy, které se osvědčily již při ikonografickém rozboru a předikonografickém popisu. **Může-li nás zmást i praktická zkušenost a znalost literárních pramenů — a to se stává, jsou-li při rozboru uměleckého díla použity nekriticky —, oč nebezpečnější by bylo spoléhat čistě a jenom na intuici! Podobně, jako**

musela být praktická zkušenost upřesněna nahlédnutím do dějin stylu, tzn. dějin způsobu, jak byly předměty a události znázorňovány za měnicích se historických podmínek, a jako naše znalost literárních pramenů musela být upřesněna nahlédnutím do dějin typů, tzn. dějin způsobu, jak byla za měnicích se historických podmínek vyjadřována prostřednictvím předmětů a událostí specifická témata a pojmy, právě tak, nebo dokonce ještě více musí být syntetická intuice korigována přihlédnutím k dějinám způsobu, jak byly za měnicích se historických podmínek prostřednictvím specifických témat a pojmů vyjadřovány všeobecné a podstatné tendence lidského ducha — tzn. k tomu, co můžeme obecně označit jako dějiny kulturních symptomů nebo „symbolů“ v cassirerovském smyslu slova. Historik umění si bude muset to, co pokládá za vnitřní význam díla nebo skupiny děl, kterým věnuje svou pozornost, ověřit v tom, co pokládá za vnitřní význam tak mnoha dokumentů, které souvisejí se studovaným dílem nebo skupinou, kolik jich jen může zvládnout: dokumentů osvětlujících politické, poetické, náboženské, filozofické a sociální tendence zkoumané osobnosti, období nebo země. A naopak je třeba říci, že historikové politického života, poezie, náboženství, filozofie a sociálních institucí by měli obdobně využívat umělecká díla. Právě při hledání vnitřního významu neboli obsahu se mohou různé humanistické disciplíny setkávat na společné půdě, místo toho, aby si jedna z druhé dělaly pouhou služku.

Chceme-li se vyjádřit přesně (což ovšem v normální mluvené nebo psané řeči není nutné tam, kde již obecný kontext osvětluje význam našich slov), pak musíme rozlišovat tři vrstvy námětu neboli významu, z nichž nejnižší je obvykle zaměřována s formou; druhá vrstva je speciální oblastí ikonografie, nikoliv ikonologie. Ať se pohybuje v kterékoliv vrstvě, naše identifikace a interpretace budou vždy záviset na našem subjektivním vybavení a proto bude vždy nutné doplňovat je a opravovat nahlížením do historického procesu, kterému můžeme souhrnně říkat tradice.

Vše, co jsem se zde pokoušel vysvětlit, jsem shrnul v následující synoptické tabulce. Musíme však mít na zřeteli, že úhledné kategorie, které v ní označují tři nezávislé sféry významu, ve skutečnosti představují tři aspekty jediného jevu, totiž uměleckého díla jako celku. Z toho vyplývá, že metody přístupu, které zde vypadají jako tři vzájemně nesouvisející operace, při konkrétní práci navzájem splývají v jediném organickém a nedělitelném procesu.

I. *Prvotní* neboli *přirozený* význam — (A) faktický, (B) výrazový — vytvářející svět uměleckých motivů.

Předikonografický popis (a pseudo-formální analýza).

II. *Druhotný* neboli *konvenční* význam vytvářející svět obrazů, příběhů a alegorií.

Ikonografický rozbor.

III. *Vnitřní* význam neboli *obsah* vytvářející svět „symbolických“ hodnot.

Ikonologická interpretace.

II. Přejdeme-li nyní od obecných problémů ikonografie a ikonologie ke speciálním problémům ikonografie a ikonologie renesanční, bude nás pochopitelně nejvíce zajímat právě ten jev, od kterého je odvozeno samo jméno renesance: znovuzrození klasického starověku.

Starší italští autoři, kteří psali o dějinách umění, jako Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti a zejména Giorgio Vasari, se domnívali, že klasické umění bylo na počátku křesťanské éry potlačeno a že ožilo teprve tehdy, když se stalo základnou renesančního stylu. Příčinu tohoto zániku viděli ve výpadech barbarských plemen a v nepřátelství prvních křesťanských kněží a učenců.

Tyto úvahy byly správné i mylné zároveň. Tito autoři se mýlili, pokud předpokládali, že ve středověku byla tradice zcela přerušena. Klasické koncepce literární, filozofické, vědecké a umělecké však přežily celá století, zejména potom, co byly záměrně oživovány za Karla Velikého a jeho ná-

Praktická zkušenost (obeznámenost s předměty a událostmi).

Dějiny stylu (přihlédnutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím forem vyjadřovány předměty a události).

Znalost literárních pramenů (obeznámenost se specifickými tématy a pojmy).

Dějiny typů (přihlédnutí ke způsobu, jakým byla za různých se historických podmínek prostřednictvím předmětů a událostí vyjadřována témata a pojmy).

Syntetická intuice (obeznámenost s podstatnými tendencemi lidského myšlení), podmíněná osobní psychologí a „světovým názorem“.

Dějiny kulturních symptomů neboli „symbolů“ obecně (přihlédnutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím specifických témat a pojmů vyjadřovány podstatné tendence lidského myšlení).

sledníků. Správně však pocítovali, že jakmile se prosadilo renesanční hnutí, celkový postoj ke starověku se od základu změnil.

Lidé středověku rozhodně nebyli slepi k výtvarným hodnotám klasického umění a hluboce se zajímali o intelektuální a poetické hodnoty klasické literatury. Je však příznačné, že ve 13. a 14. století, tedy na vrcholu středověku, nebyly klasické motivy užívány pro znázorňování klasických témat a klasická témata naopak nebyla vyjadřována prostřednictvím klasických motivů.

Tak například na průčelí kostela sv. Marka v Benátkách lze spatřit dva stejně velké reliéfy, první římský ze 3. století n. l., druhý provedený v Benátkách asi o tisíc let později (obr. 5, 6).⁶ Jejich motivy si jsou tak podobné, že jsme nuceni předpokládat, že středověký kameník záměrně okopíroval klasické dílo, aby zhotovil jeho protějšek. Ale zatímco římský reliéf znázorňuje Herkula nesoucího erymanthského kance králi Eurystheovi, středověký mistr tím, že lví kůži nahradil zvlíněnou drapérií, postrašeného krále

drakem a kance jelenem, změnil mytologický příběh v alegorii spasení. V italském a francouzském umění 12. a 13. století nalezneme množství podobných případů přímého a záměrného použití klasických motivů, zatímco pohanská témata byla v téže době měněna v křesťanská. Stačí uvést nejznámější ukázky tzv. protorenesančního hnutí: sochy ze St. Gilles a Arles, oslavované *Nawšitvoent* v remešské katedrále, které bylo dlouho považováno za práci z 16. století, *Klanění tří králů* od Nicola Pisana, v němž skupina Panny Marie s Ježíškem prozrazuje vliv sarkofágu s Faidrou dosud uchovávaného na Camposanto v Pise. Ještě častější než takovéto přímé kopie však jsou případy nepřerušeno a tradicí posvěceného přechvívání klasických motivů, z nichž některé byly postupně užívány pro nejrůznější křesťanské obrazy.

Takové reinterpretační byly zpravidla usnadněny nebo dokonce podníceny určitou ikonografickou afinitou, například když figura Orfea byla použita pro znázornění Davida nebo když typ Herkula s Kerberem byl použit pro Krista sestupujícího do předpekla.⁷ Nechybí však ani takové případy, kdy vztah mezi klasickým prototypem a jeho křesťanskou adaptací je čistě kompoziční.

Měl-li však gotický iluminátor ilustrovat Láokoóntův příběh, stal se z Láokoónta divoký holohlavý stařec v soudobém kostýmu, který na obětího býka útočil něčím, co by snad mohla být sekera, zatímco dva malí chlápci na dolním okraji obrazu plavou kolem a mořští hadi se hbitě vynořují z vodní hlubiny.⁸ Aeneas a Dídó jsou ukázáni jako módní středověký pár hrající šachy nebo mohou vypadat jako skupina, která se podobá spíše proroku Natanovi před Davidem než klasickému hrdinovi před svou milenkou (obr. 7). Thisbé očekává Pýrama u gotického náhrobku, který nese obvyklý křížkem uvedený nápis „Hic situs est Ninus rex“ (obr. 8).

Když se ptáme na příčiny tohoto kuriózního dělení na klasické motivy s neklasickým významem a klasická témata vyjádřená neklasickými figurami v neklasickém prostředí, odpověď se zdá spočívat v rozdílu mezi výtvarnou a literární tradicí. Umělci, kteří použili motiv Herkula pro obraz Krista nebo motiv Atlanta pro obrazy Evangelistů (obr. 9, 10),¹⁰ učinili tak pod vlivem výtvarného modelu, který měli před svými očima, ať již přímo kopirovali antickou památku, nebo imitovali novější dílo odvozené z klasického prototypu sérií zprostředkujících transformací. Umělci, kteří znázornili Médeiu jako středověkou kněžnu nebo Jupitera jako středověkého soudce, přeložili do obrazů pouze popis, který našli v literárním pramenu.

Taková je pravda, a literární tradice, která zprostředkovala a udržovala znalost klasických témat a zejména klasické mytologie během středověku, má nesmírný význam nejen pro medievalistu, nýbrž také pro toho, kdo studuje renesanční ikonografii, protože dokonce i v italském quattrocentu čerpali mnozí lidé své vědomosti o klasické mytologii a příbuzných před-

mětch z této komplexní, ale často velmi znešvažené tradice, a ne z pravých klasických zdrojů.

Omezíme-li se na klasickou mytologii, mohou být čestičky této tradice načrtnuty následujícím způsobem. Již pozdní řečtí filozofové začali vykládat pohanské bohy a polobohy jako pouhé personifikace přírodních sil nebo morálních kvalit a někteří z nich zašli až tak daleko, že je vysvětlovali jako rádné lidské bytosti, které byly teprve dodatečně deifikovány. V posledním století trvání římské říše tyto tendence silně vzrostly. Zatímco se křesťanství otcové snažili dokázat, že pohanští bozi jsou buď pouhá zdání, nebo škodliví démoni (a takto o nich zprostředkovali velmi cenné informace), pohanský svět sám se svým božstvím tak odcizil, že i vzdělaná veřejnost je musela zevrubně studovat v encyklopediích, didaktických básních nebo novelách, ve speciálních pojednáních o mytologii a v komentářích ke klasickým básníkům. Nejvýznamnější mezi těmito pozdně antickými díly, v nichž byly postavy mytologie interpretovány alegoricky nebo — abychom použili středověký výraz — „moralizovány“, byly *Nuptiae Mercurii et Philologiae* od Martiana Capelly, Fulgentiovy *Mitologiae* a především Serviův obdivuhodný komentář k Vergiliově, který je třikrát nebo čtyřikrát tak dlouhý jako komentovaný text a přitom byl snad ještě více čten.

Během středověku byly tyto spisy i jiné jejich druhu důkladně využívány a dále rozvíjeny. Mytografické informace byly takto uchovány a zpřístupněny středověkým básníkům a umělcům, a to: za prvé v encyklopediích, jejichž vývoj začal již u Bedy a Isidora ze Sevilly, pokračoval Hrabanem Maurem v 9. století a dosáhl vrcholu v rozsáhlých vrcholně středověkých dílech Vincentia z Beauvais, Brunetta Latiniho, Bartholomea Anglica atd. Za druhé ve středověkých komentářích ke klasickým a pozdně antickým textům, zejména k *Nuptiae* Martiana Capelly, které anotovali irští učenci jako Johannes Scotus Erigena a které v 9. století autoritativně komentoval Remigius z Auxerre.¹¹ Za třetí ve speciálních pojednáních o mytologii, jako tzv. *Mytographi I a II*, která jsou ještě dosti časného data a vycházejí hlavně z Fulgentia a Servia.¹² Jako autor nejvýznamnějšího díla tohoto druhu, tzv. *Mytographus III*, byl prozatím identifikován velký anglický scholastik Alexander Neckham (zemřel roku 1217)¹³; jeho pojednání, působivý přehled veškerých informací, které byly kolem roku 1200 dostupné, je po zásluze považováno za závěrečné kompendium vrcholně středověké mytografie a použil je dokonce i Petrarca, když popisoval obrazy pohanských bohů ve své básni *Africa*.

V době mezi *Mytographem III* a Petrarckou postoupila moralizace klasických božstev ještě dále. Postavy starověké mytologie byly interpretovány nejen obecně moralisticky, nýbrž také zcela definitivně uváděny do vztahu ke křesťanské víře, například Pýramos byl interpretován jako Kristus, Thisbé jako lidská duše a lev jako zlo; Saturn sloužil v dobrém i špatném

smyslu jako příklad chování klerika. Příkladem tohoto typu literatury je francouzský *Ovide Moralisé*¹⁴, *Fulgentius Metaforalis* Johna Ridewalla¹⁵, *Moralitates* Roberta Holcotta, *Gesta Romanorum* a především latinský *Moralizovaný Ovidius*, napsaný kolem roku 1340 francouzským teologem Petrem Berchoriem neboli Pierrem Bersuirem, který se osobně znal s Petrarckou.¹⁶ Jeho dílo uvádí speciální kapitola o pohanských bozích, která vychází hlavně z *Mytographa III*, ale je obohacena o specificky křesťanské moralizace, a právě tento úvod si v podobě, z níž byly moralizace pro větší stručnost vynechány, získal velkou popularitu pod jménem *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*.¹⁷

Průkopníkem nového přístupu k mytografickému materiálu byl Boccaccio. Nejenže ve svém spise *Genealogia Deorum*¹⁸ podal nový pohled materiálu, který od doby kolem roku 1200 silně narostl, ale pokusil se také o vědomý návrat k ryze antickým pramenům a o jejich vzájemné porovnání. Jeho spis znamená začátek kritického a vědeckého postoje ke klasickému starověku a lze jej pokládat za předchůdce takových vpravdě vědeckých renesančních pojednání, jako jsou *De diis gentium... Syntagma* od L. G. Gyraldiho, který byl ze svého hlediska zcela oprávněn pohlížet na svého nejpopulárnějšího středověkého předchůdce jako na „lidového a nepřilíživého autora“.¹⁹

Je třeba poznamenat, že až do okamžiku, kdy byla vydána Boccacciova *Genealogia Deorum*, byly centrem středověké mytografie kraje dosti vzdálené přímému působení středozevní tradice: Irsko, severní Francie a Anglie. To platí také pro trójský cyklus, nejvýznamnější epické téma, které klasický starověk potomkům zanechal; autorem jeho první autorativní středověké redakce zvané *Roman de Troie*, často zkracované a překládané do ostatních domácích jazyků, byl bretoňský rodák Benoît de Ste. More. Jsme skutečně oprávněni hovořit o protohumanistickém hnutí, tj. o aktivním zájmu o klasická témata bez ohledu na klasické motivy, jehož centrem byly kraje severní Evropy, jako o protikladu hnutí protorenesančního, tj. aktivního zájmu o klasické motivy bez ohledu na klasická témata, s centrem v Provincii a Itálii. To, že Petrarca musel konzultovat kompendium sepsané jakýmsi Angličanem, aby mohl popsat bohy svých římských předků, i to, že italská iluminátoři, kteří v 15. století ilustrovali Vergiliovu *Aeneidu*, se obraceli pro podněty k miniaturám v rukopisech *Roman de Troie* a jeho odvozeninách, to vše jsou fakta, která je radno si pamatovat a která je třeba mít na mysli, chceme-li porozumět vlastnímu renesančnímu hnutí. *Roman de Troie* a odvozeniny z něj přitahovaly coby oblíbená četba vznešených laiků pozornost profesionálních iluminátorů a byly bohatě ilustrovány daleko dříve než Vergilův vlastní text, čtený jen učenici a studenty.²⁰

Je skutečně snadné vidět, že umělci, kteří se od konce 11. století snažili překládat tyto protohumanistické texty do řeči obrazů, nemohli je vy-

kreslit jinak než způsobem nanejvýš odlišným od klasických tradic. Jeden z nejbližších případů patří zároveň k nejpřekvapivějším: na miniatuře z doby kolem roku 1200, provedené pravděpodobně řezenskou školou a znázorňující klasická božstva podle popisů v Remigiově komentáři k Martianu Capellovi (obr. 11),²¹ jede Apollón na selském voze a drží v ruce něco jako kytici s bustami tří Grácií. Saturn vypadá jako románská sloupová figura a ne jako otec olympských bohů a Jupiterův havran má nepatrnou svatozář stejně jako orel sv. Jana Evangelisty nebo holubice sv. Řehoře.

I když je tento kontrast mezi výtvarnou a literární tradicí významný, nemůže sám o sobě vysvětlit onu zvláštní dichotomii klasických motivů a klasických témat, která je tak charakteristická pro umění vrcholného středověku. Ačkoliv v některých sférách klasické imaginace výtvarná tradice existovala, byla záměrně opuštěna ve prospěch znázornění zcela neklasického charakteru, jakmile se středověk vypracoval ke svému vlastnímu stylu.

Příklady tohoto procesu můžeme nalézt — za prvé — na klasických obrazech náhodně se objevujících ve znázorněních křesťanských námětů, jako jsou personifikace Slunce a Měsíce na Ukřižování. Zatímco ještě karolinské slonovinové práce ukazují dokonalé klasické typy *Quadriga Solis* a *Biga Lunae*²², jsou na románských a gotických znázorněních tyto klasické typy nahrazeny typy neklasickými. Personifikace z oblasti přírody mizejí; pouze pohanské idoly, které lze často nalézt na mučednických scénách, si uchovaly svůj klasický zjev déle než jiné obrazy, protože to byly symboly pohanství par excellence. Za druhé — a to je ještě významnější — se ryze klasické obrazy objevují v ilustracích těch textů, které byly ilustrovány již v době pozdní antiky, takže karolinští umělci měli k dispozici vizuální modely: Terentiovy komedie, texty zařazené do spisu Hrabana Maura *De Universo*, Prudentiova *Psychomachia* a vědecké spisy, zejména astronomická pojednání, kde se mytologické obrazy objevují jak mezi konstelacemi (Andromeda, Perseus, Kassiopeia), tak jako planety (Saturn, Jupiter, Mars, Slunce, Venuše, Merkur, Luna).

Ve všech těchto případech můžeme pozorovat, že v karolinských rukopisech byly klasické obrazy věrně, často však nemotorně kopírovány a dále rozmělněny v derivátech, že však byly nejpozději ve 13. nebo 14. století opuštěny a nahrazeny obrazy zcela odlišnými.

V ilustracích jednoho astronomického textu z 9. století jsou mytologické postavy jako Boótés (obr. 15), Perseus, Herkules nebo Merkur podány dokonale klasickým způsobem a totéž lze říci o pohanských božstvech z Encyklopedie Hrabana Maura.²³ Figury z ilustrací k této encyklopedii — i se vši svou neohrabaností, která je způsobena tím, že kopista 11. století neměl mnoho porozumění pro ztracený karolinský rukopis — nejsou sestaveny pouze z literárních popisů, nýbrž prostřednictvím výtvarné tradice souvisejí s antickými prototypy (obr. 12, 13).

O několik století později však tyto ryzí obrazy upadly v zapomenutí a byly nahrazeny obrazy jinými — zčásti nově vynalezenými a zčásti odvozenými z orientálních pramenů —, obrazy, které by moderní divák sotva kdy považoval za klasická božstva. Venuše je zobrazena jako monděnní mladá dáma, která hraje na loutnu nebo voní k růži, Jupiter jako soudce s rukavicemi v rukou a Merkur jako starý učenec nebo dokonce jako biskup.²⁴ Teprve ve vlastní renesanci Jupiter opět získal zjev klasického Dia a Merkur mladistvou krásu klasického Herma.²⁵

Toto všechno ukazuje, že klasická témata se od klasických motivů odloučila ne snad z nedostatku výtvarné tradice, ale dokonce této tradici navzdory. Kdykoliv byl klasický obraz, tzn. splynutí klasického tématu s klasickým motivem, kopírován během karolinského období horečné asimilace, byl opuštěn, jakmile středověká civilizace dosáhla svého vrcholu, a reinstalován teprve v italském quattrocentu. Reintegrace klasických témat a klasických motivů byla privilegiem vlastní renesance; tomu, co jí předcházelo, můžeme říkat nultá hodina.

Klasický starověk byl středověkému myšlení příliš vzdálený, ale současně příliš přítomný, než aby mohl být chápán jako historický jev. Na jedné straně byla nepřerušovaná kontinuita tradice pocíťována tak silně, že například německý císař byl pokládán za přímého následníka Caesara a Augusta, lingvisté považovali Cicera a Donata za své předchůdce a matematici sledovali svůj rodokmen až k Euklidovi. Na druhé straně však byla vzdálenost mezi oběma civilizacemi, pohanskou a křesťanskou, pocíťována jako nepřeklenutelná propast.²⁶ Tyto dvě tendence ještě nemohly být natolik vyváženy, aby dovolovaly pocít historické distance. V mnoha středověkých soudobých pohanských Východ, takže Villard de Honnecourt mohl římský náhrobek nazvat „*la sepulture d'un sarrazin*“ a Alexandr Veliký a Vergilius mohli být pokládáni za orientální mudrce. Pro jiné byl klasický svět základním pramenem vysoce ceněného poznání a starožitných institucí. Žádný středověký člověk však nemohl antickou civilizaci vidět jako samostatný jev náležející minulosti a historicky oddělený od soudobého světa a nespátřovat v ní svět zázraků nebo zdroj informací, nýbrž kulturní kosmos, který má být prozkoumán, a je-li to možné, i reintegrovan. Scholastičtí filozofové sice mohli používat Aristotelovy myšlenky a zabudovávat je do svého vlastního systému a středověcí básníci si mohli volně vypůjčovat z klasických autorů, žádný středověký myslitel však ani nepomyslel na klasickou filologii. Umělci — jak jsme viděli — mohli používat motivy z klasických reliéfů a soch, žádný středověký duch však ani nepomyslel na klasickou archeologii. Podobně jako nemohli lidé středověku vypracovat moderní perspektivní systém, který je založen na vědomí pevné vzdálenosti mezi okem a předmětem a který takto umělci umožňuje vybudovat srozumitelné a skuteč-

nosti podobné obrazy viditelných věcí, nemohli vyvinout ani moderní ideu dějin, která je založena na vědomí intelektuální vzdálenosti mezi minulostí a přítomností, ideu, která vědci umožňuje vytvořit si srozumitelné a pravděpodobné pojetí minulých období.

Není obtížné vidět, že doba, která si nemohla a nechtěla uvědomit, že klasické motivy a klasická témata spolu strukturálně souvisí, se vlastně vyhýbala zachování jejich jednoty. Když si středověk vytvořil své vlastní civilizační standardy a našel své vlastní metody uměleckého výrazu, stalo se nemožným těšit se z kteréhokoliv jevu, který neměl žádného společného jmenovatele s jevy soudobého světa, a natož mu rozumět. Divák vrcholného středověku mohl ocenit krásnou klasickou figuru, byla-li mu předvedena jako Panna Marie, a mohl ocenit Thisbé, byla-li znázorněna jako dívka ze 13. století, která sedí u gotického náhrobku. Venuše nebo Juno klasické formy i významu by však byla mrzkým pohanským idolem a Thisbé sedící v klasickém oděvu u klasického mauzolea by byla archeologickou rekonstrukcí ležící mimo jeho možnosti přístupu. Ve 13. století bylo dokonce i klasické písmo pocíťováno jako něco nanejvýš „cizího“: vysvětlující nápisy v karolinském *Cod. Leydensis Voss. lat. 79*, psané krásnou *Capitalis Rustica*, byly pro méně vzdělaného čtenáře kopírovány gotickou frakturou (obr. 15).

Tato neschopnost uvědomit si vnitřní „jedinost“ klasických témat a klasických motivů může být vysvětlena nejen nedostatkem historického citění, ale také emocionální odlišností křesťanského středověku od pohanského starověku. Zatímco helénské pohanství — alespoň jak se projevuje v klasickém umění — považovalo člověka za integrální jednotu těla a ducha, vycházelo židovsko-křesťanské pojetí člověka z ideje „hroudy země“, která byla násilím nebo dokonce zázrakem spojena s nesmrtelnou duší. Obdivuhodné umělecké formule, které v řeckém a římském umění vyjadřovaly organickou krásu a živočišné vášně, byly z tohoto hlediska přípustné jen tehdy, když v sobě skrývaly význam, který byl nejen pouze-organický a pouze-přirozený, tzn. byly-li podřízeny biblickým nebo teologickým tématům. Naopak ve světských scénách musely být tyto formule nahrazeny formulami jinými, lépe vyhovujícími středověké atmosféře dvorních způsobů a zkonvencionalizovaných citů, aby pohanská božstva a hrdinové šílení láskou nebo krutostí vypadali jako módní knížátka a dámičky, jejichž zjev a chování jsou v dokonalém souladu se zásadami středověkého společenského života.

Na miniatuře z rukopisu *Ovide Moralisé* ze 14. století předvádějí Únos Evropy figury, které vyjadřují pramálo vášnivého vzrušení (obr. 16).²⁷ Do pozdně středověkého oděvu oblečená Evropa sedí na malém krotkém býku jako mladá dáma při ranní vyjíždce a její podobně oděné družky tvoří skupinku klidných diváků. Mají sice být vyděšeny až ke křiku, ale

nejsou, nebo alespoň nevypadají, jako by byly, protože iluminátor nemohl a ani nechtěl znázornit živočišné vášně.

Emocionální vitalitu, která chybí středověkému znázornění, naopak zdůrazňuje Dürerova kresba provedená podle italského prototypu pravděpodobně během mistrova prvního pobytu v Benátkách (obr. 65). Literárním pramenem Dürerova Únosu Evropy není žádná dlouhá próza přirovnávající býka ke Kristovi a Evropu k lidské duši, nýbrž pohanské verše samotného Ovidia, jak znovuožily ve dvou půvabných strofách Angela Poliziana:

... Zeus, láskou proměněný
v bílého býka k úžasnutí všech,
unáší poklad něžný, drahocenný;
a ona zří na mizející břeh,
tak úzkostná; a vánkem kadeřeny
se zlaté vlasy chvějí na řadrech;
zpět po větru vlá šat a bílá stuha;
jedna dlaň svírá roh a rouno druhá.

Své bosé nohy tiskne blíž a chrání
v obavách, že je vlny uvězní;
má v tváři strach: snad v marném bédování
volá svých družek houfec líbezný,
jejž zanechala na rozkvetlé stráni
a jehož pláč teď vůkol teskně zní.
— Evropo, vrať se! lkají pusté břehy;
a býk chce nohy líbat jí, pln něhy.²⁸

/Překlad Jiřího Pelána/

Dürerova kresba propůjčuje tomuto smyslnému popisu skutečný život. Schouleně sedící Evrope, její rozevláté vlasy, její oděv rozhrnutý větrem a odhalující její půvabné tělo, gesta jejích rukou, kradmý pohyb býkovy hlavy, pobřeží s naříkajícími družkami, vše je věrně a živě vylíčeno, zatímco satyří zdravý únosce a mělčina se hemží různými — řečeno výrazem jiného autora z 15. století²⁹ — *aquatitici monstriali*.

Toto srovnání ukazuje, že reintegrace klasických témat a klasických motivů, která se na rozdíl od sporadických obrození klasických tendencí během středověku zdá být charakteristická pro italskou renesanci, je nejen humanistická, ale také humánní záležitost. Je to nejdůležitější element toho, čemu Burckhardt a Michelet říkali „objevení světa a člověka“.

Je ale samozřejmé, že tato reintegrace nemohla být prostým obratem ke klasické minulosti. Doba mezi starověkem a renesancí změnila myšlení lidí

natolik, že se nemohli znovu stát pohany; změnila také jejich vkus a tvořivé tendence, takže jejich umění nemohlo jednoduše obnovit umění Řeků a Římanů. Museli usilovat o novou formu výrazu, o formu, která by stylisticky a ikonograficky byla odlišná od forem klasických i středověkých, ale přitom by s oběma úzce souvisela.

1. IKONOGRAFIE A IKONOLOGIE:
 ÚVOD DO STUDIA RENESANČNÍHO UMĚNÍ
 /POZNÁMKY KE STR. 33—51/

1. Obrazům, které jsou nositeli idejí — ne však idejí individuálních osob a konkrétních předmětů (jako je sv. Bartoloměj, Venuše, paní Jonesová nebo Windsorský zámek), nýbrž idejí obecných pojmů, jako je Víra, Prostopášnost, Moudrost etc. — říkáme buď personifikace, nebo symboly (symboly v běžném, necassirerovském smyslu, jako je například kříž nebo Věž Cudnosti). Alegorie, na rozdíl od příběhů, mohou potom být definovány jako kombinace personifikací a symbolů nebo kombinace složené výhradně ze symbolů. Mezi těmito dvěma póly však leží řada dalších možností. Osoba A může být portrétována jako osoba B (Bronzínův Andrea Doria jako Neptun, Dürerův Lucas Paumgärtner jako sv. Jiří) nebo její portrét může být vybaven charakteristickými znaky některé personifikace (Reynoldsova „Paní Stanhopeová“ jako „Kontemplace“); zobrazení konkrétních a individuálních postav ze života nebo z mytologie mohou být kombinována s personifikacemi, jako je tomu na nescetných znázorněních eulogického charakteru. Každý příběh může nadto být nositelem alegorické myšlenky, jako tomu je u ilustrací sbírky *Ovide Moralisé*, nebo může být chápán jako prefigurace jiného příběhu, jako v *Biblia Pauperum* nebo ve sbírce *Speculum Humanae Salvationis*. Takové dodatečné významy v obsahu díla buďto nehrají vůbec žádnou roli (srov. *Ovide Moralisé*, kde se ilustrace zjevně nijak neliší od nealgorických miniatur, které ilustrují tytéž ovidiovské náměty), nebo způsobují jeho dvojsmyslnost. Ta však může být překonána nebo dokonce — jsou-li problematické přísady roztaveny zářem umělceva horečného temperamentu (srov. Rubensovu „Galerie de Médicis“) — může představovat další hodnotu.

2. G. Leidinger, *Das sogenannte Evangelium Ottos III*, München 1912, tab. 36.

3. Požadavek, aby interpretace individuálního uměleckého díla byla korigována „dějinami stylu“, kterých se však můžeme dobrat zase jen interpretováním individuálních děl, může vypadat jako začarovaný kruh. Pravda, je to kruh, ne však začarovaný; je to kruh metodický (srov. E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, citováno na str. 28; *idem*, Some Points of Contact between History and Science, citováno *ibidem*). Ať se zabýváme jevy přírodními nebo historickými, stává se individuální pozorování „faktem“ teprve tehdy, když je s jiným, analogickým pozorováním můžeme spojit tak, aby celá série „měla smysl“. Tento „smysl“ pak může být použit jako kontrolní princip při interpretaci nového individuálního pozorování v rámci téhož jevu. V případě, že toto nové individuální pozorování není interpretovatelné ve smyslu série a prokáže-li se, že omyl je vyloučen, potom musí být „smysl“ série formulován znovu, a to tak, aby zahrnoval i toto nové pozorování. Tento *circulus methodicus* se samozřejmě neprojevuje pouze ve vztahu interpretace motivů a dějin stylu, ale také ve vztahu interpretace obrazů, příběhů a alegorií a dějin typů a ve vztahu interpretace vnitřního obsahu a dějin kulturních symptomů obecně.

4. G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Florence—New York 1929, tab. 29.

5. Jeden z těchto severoitalských obrazů je připisován Romaninovi a je chován ve Státním muzeu v Berlíně (č. 155), kde byl dříve katalogizován jako *Salome*, i přes to, že je na něm namalována služebná, spící voják a v pozadí město Jeruzalém; další je připisován Romaninovu Žáku Francescu Pratovi da Caravaggio (rovněž uveden v berlínském katalogu); autorem třetího je Bernardo Strozzi, který se sice narodil v Janově, ale ve stejné době jako Francesco Maffei působil v Benátkách. Je docela dobře možné, že domovem typu „Judita s mísou“ je Německo. Jeden z jeho nejčasnějších známých případů — obraz neznámého městra z okruhu Hanse Baldunga Griena, namalovaný v době kolem roku 1530 — publikoval G. Poensgen (Beiträge zu Baldung und seinem Kreis, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, str. 36 ad.).

6. Pro vyobrazení viz E. Panofsky a F. Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, str. 228 ad., str. 231.

7. K. Weitzmann, *Das Evangelion im Skevophylakon zu Lawra*, *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, str. 83 ad.

8. Cod. Vat. lat. 2761, vyobrazení v Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 259.

9. Paříž, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 15158, datován 1289; vyobrazení v Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 272.

10. C. Tolnay (The Visionary Evangelists of the Reichenau School, *Burlington Magazine*, LXIX, 1936, str. 257 ad.) zjistil, že obrazy evangelistů sedících na glóbu a podpírajících nebeskou sféru (poprvé se objevují v Cod. Vat. Barb. lat. 711; náš obr. 9) kombinují rysy Krista Vládce (*Maestas Domini*) s charakteristickými znaky řecko-římských nebeských božstev. Tolnay sám však zdůraznil, že evangelisté v Cod. Barb. 711 „se zjevným úsilím podpírají masivní oblaka, která ani v nejmenším nevypadají jako duchovní záře, ale spíše jako hmotná závaží složená z několika kruhových segmentů, střídavě modrých a zelených, jejichž celkový obrys má tvar kruhu... Je to nepochopené znázornění nebes ve formě sfér“ (proložil E. P.). Z toho vyplývá, že klasickým prototypem těchto obrazů nebyl Coelus, který obvykle bez jakékoliv námahy drží vlající drapérii (*Weltenmantel*), nýbrž pod vahou nebes schýlený Atlas (srov. G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin 1898, str. 19 ad.). Sv. Matouš v Cod. Barb. 711 (Tolnay, tab. I, a), který má hlavu pokleslou pod vahou sféry a levou ruku položenou u levého stehna, je jasnou reminiscencí na klasický typ Atlanta; další překvapující příklad přenesení Atlantovy pózy na evangelistu nalezneme v Clm. 4454, fol. 86v (viz A. Goldschmidt, *German Illumination*, Florence—New York 1928, sv. II, tab. 40). Také tuto podobnost Tolnay postřehl a pro srovnání uvádí znázornění Atlanta a Nimroda v Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1 (viz F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915, tab. XX, obr. 42]; náš obr. 10); Atlanta tohoto typu však pokládá za pouhou odvozeninu od typu Coela. Zdá se ale, že dokonce i v antickém umění se znázornění Coela vyvinula ze zobrazení Atlanta a že v karolinském, otenském a byzantském umění (zejména ve škole z Reichenau) se figura Atlanta ve své rze klasické formě vyskytuje daleko častěji než figura Coela, ačkoliv obě jsou personifikacemi kosmologického charakteru a obě slouží jako karyatidy. Také z ikonografického hlediska můžeme evangelisty přirovnat spíše k Atlantovi než k Coelovi. Coelus byl pokládán za vládce nebes, která Atlas pouze podpíral a v alegorickém smyslu „znal“; Atlas byl pokládán za velkého astronoma, který Herkulovi zprostředkoval *scientia coeli* (Servius, *Comm. in Aen.*, VI, 395; později např. Isidorus, *Etymologiae*, III, 24, 1; Mythographus III, 13, 4, citováno v G. H. Bode, *Scriptorum rerum mythicarum tres Romae nuper reperti*, Celle 1834, str. 248). Byl-li tedy typ Coela použit pro znázornění Boha (viz Tolnay, tab. I, c) a typ Atlanta pro evangelistu, který stejně jako Atlas nebes „znal“, ale nevládl jim, bylo to zcela v pořádku. Zatímco Hibernus Exul říká o Atlantovi, že *Sidera quem coeli cuncta notasse voluit* (*Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum mediaevi*, Berlin 1881—1923, sv. I, str. 410), oslavuje Alcuin sv. Jana Evangelistu takto: *Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes* (*ibidem*, str. 293).

11. Viz H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*. . . (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig 1926, str. 15 a str. 44 ad.; srov. také Panofsky a Saxl, *op. cit.*, zejména str. 253 ad.

12. Bode, *op. cit.*, str. 1 ad.

13. Bode, *ibidem*, str. 152 ad. K autorství H. Liebeschütz, *op. cit.*, str. 16 ad. a *passim*.

14. Editoval C. de Boer, „Ovide Moralisé“, *Verhandlungen der kon. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, n. ř., XV, 1915; XXI, 1920; XXX, 1931—32.

15. Editoval H. Liebeschütz, *op. cit.*

16. „Thomas Walleys“ (nebo Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*; zde použito pařížské vydání z roku 1515.

17. Cod. Vat. Reg. 1290, ed. H. Liebeschütz, *op. cit.*, str. 117 ad.
 18. Zde použito benátské vydání z roku 1511.
 19. L. G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Leyden 1696, sv. I, sl. 153: „*Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis.*“
 20. Totéž lze říci o Ovidiovi: neznám ani jeden středověký ilustrovaný rukopis latinského textu. Pokud jde o Vergiliovu *Aeneidu*, znám pouze dva skutečně „ilustrované“ latinské rukopisy, které vznikly v době mezi 6. a 15. stoletím: Neapol, Bibl. Nazionale, Cod. olim Vienna 58 (za upozornění na něj a za dovození reprodukovat jednu z jeho miniatur na obr. 7 jsem zavázán prof. Kurtu Weitzmannovi) z 10. století a Cod. Vat. lat. 2761 (srov. R. Förster, *Laocoön im Mittelalter und in der Renaissance*, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906, str. 149 ad.) ze století čtrnáctého. [Další rukopis ze 14. století (Oxford, Bodleian Library, MS. Can. Class. lat. 52, který popsali F. Saxl a H. Meier, *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages*, III: *Manuscripts in English Libraries*, London 1953, str. 320 ad.) obsahuje pouze několik iniciál s historiciemi.]
 21. Clm. 14271, vyobrazení v Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 260.
 22. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin 1914–26, sv. I, tab. XX, č. 40, vyobrazení v Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 257.
 23. Srov. A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino 1896.
 24. Clm. 10268 ze 14. století (vyobrazení v Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 251) a celá skupina dalších ilustrací, jejichž základem je text Michaela Scota. K orientálním pramenům těchto nových typů viz *ibidem*, str. 239 ad., a F. Saxl, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident*, *Der Islam*, III, 1912, str. 151 ad.
 25. K jedné zajímavé předehře tohoto znovunastolení — a to k přejímání karolinských a archaických řeckých vzorů — viz Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 247 a 258.
 26. Podobný dualismus je typický pro středověký postoj vůči *aera sub lege*: na jedné straně byla Synagoga znázorňována jako slepá a byla spojována s Nocí, Smrtí, ďáblem a nečistými zvířaty, a na druhé straně byli židovští proroci pokládáni za muže inspirované Duchem svatým a postavy Starého zákona byly uctívány jako Kristovi předkové.
 27. Lyon, Bibl. de la Ville, MS. 742, fol. 40; vyobrazení v Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 274.
 28. L. 456, vyobrazení také v Panofsky a Saxl, *op. cit.*, str. 275. Angelo Poliziano, *Giostra*, I, 105, 106:

„Nell'altra in un formoso e bianco tauro
 Si vede Giove per amor converso
 Portarne il dolce suo ricco tesauoro,
 E lei volgere il viso al lito perso
 In atto paventoso: e i be' crin d'auro
 Scherzon nel petto per lo vento avverso:
 La veste ondeggia e in dritto fa ritorno:
 L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette accoglie
 Quasi temendo il mar che lei non bagne:
 Tale atteggiata di paura e doglie
 Par chiami in van le sue dolci compagne;
 Le qual rimase tra fioretti e foglie
 Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne.
 'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi' —
 E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi.“

29. Viz pozn. 22. na str. 218.

2. DĚJINY TEORIE LIDSKÝCH PROPORCÍ JAKO OBRAZ DĚJIN UMĚLECKÝCH SLOHŮ

Studie o problému proporcí jsou všeobecně přijímány skepticky nebo přinejmenším s malým zájmem. Ani jeden z těchto postojů však není překvapující. Příčina nedůvěry spočívá ve faktu, že bádání o proporcích až příliš často podléhá pokušení vidět v předmětech právě to, co v nich vidět chce; příčinou lhostejnosti je moderní subjektivistický názor, že umělecké dílo je něco zcela iracionálního. Moderní divák, dosud ovlivněný touto romantickou interpretací umění, shledává nezajímavým, ne-li rušivým, když mu historik vykládá, že základem toho či onoho znázornění je racionální proporční systém nebo dokonce určité geometrické schéma.

I přesto se však historikovi umění prozkoumání dějin proporčních kánonů vyplatí (ovšem za předpokladu, že se omezí na pozitivní údaje a že bude raději pracovat s málem materiálu než s nejistými díly). Je důležité nejen znát, zda určití umělci v určitém období měli nebo neměli sklon řídit se nějakým proporčním systémem, ale také vědět, co z jejich metody má skutečný význam. Bylo by chybou domnívat se, že proporční teorie *per se* jsou stále jedny a tytéž. Je totiž základní rozdíl mezi metodou Egypťanů a metodou Polykleita, mezi Leonardovou metodou a metodou používanou ve středověku — a je to rozdíl tak veliký a především takového charakteru, že se v něm zrcadlí základní diference mezi uměním Egypta a uměním klasického starověku, mezi uměním Leonarda a uměním středověkým. Jestliže se tím, že vezmeme v úvahu všechny proporční systémy, které známe, pokusíme pochopit jejich význam, a nejen to, jak se projevují, a jestliže se vystanou před námi jako projevy téže „umělecké intence“ (*Kunstwollen*), která se realizovala ve stavbách, plastikách a malbách daného období nebo daného umělce. Dějiny proporčních kánonů jsou obrazem dějin slohů; a kromě toho: poněvadž jeden druhému jednoznačně rozumíme, vyjadřujeme-li se matematickými formulami, mohou být obrazem, který svou srozumitelností často překonává originál. Je možné tvrdit, že proporční teorie vyjadřují často matoucí pojem *Kunstwollen* jasnějším nebo přinejmenším určitějším způsobem než samo umění.

I. Máme-li začít definicí, pak proporční teorií rozumíme systém stanovování matematických vztahů mezi různými částmi těla nějakého živého tvora, zejména lidských bytostí, pokud jsou tyto bytosti chápány jako předmět uměleckého znázornění. Na základě této definice můžeme vytušit, jak různými cestami se proporční studia mohla ubírat. Matematické vztahy