

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Odras novoplatónské filosofie v renesančním  
výtvarném umění**

**Karina Humlová**

**Plzeň 2014**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Katedra filozofie**

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Odras novoplatónské filosofie v renesančním  
výtvarném umění**

**Karina Humlová**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Jana Černá, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2014*

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé práce PhDr. Janě Černé, Ph.D. za pomoc s výběrem tématu, poskytnutí cenných rad, zapůjčení literatury a především za čas věnovaný mé bakalářské práci.

## Obsah

1. ÚVOD.....	1
2. Florentská renesance .....	3
3. Renesanční filosofie a humanismus .....	5
4. Renesanční novoplatónismus .....	7
4.1. Platónská akademie .....	7
4.2. Marsilio Ficino.....	7
4.2.1. Nauka o lidské lásce .....	9
4.2.2. Ficinova teorie dvou Venuší .....	14
5. Florentské umění .....	19
5.1. Sandro Botticelli .....	20
5.1.1. Primavera a Zrození Venuše jako zasvěcení do platónské lásky .....	22
5.1.2. Primavera jako lekce pro nevěstu.....	27
5.2. Michelangelo Buonarroti .....	30
5.2.1. Nuditas virtualis .....	33
5.2.2. Náhrobek Julia II. ....	34
6. ZÁVĚR.....	41
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	44
8. RESUMÉ.....	48
9. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH .....	50
10. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY .....	51

# 1. ÚVOD

Tématem mé bakalářské práce je odraz novoplatónské filosofie v dílech renesančních výtvarných umělců, soustředěných zejména kolem rodu Medici a novoplatónské akademie, v níž právě rodina Medici hrála významnou roli.

Záměrem práce je vyložit motivy renesanční novoplatónské filosofie, s důrazem na filosofické koncepce florentského myslitele Marsilia Ficina a následně se pokusit interpretovat jednotlivé myšlenky Ficinovy nauky v jednotlivých výtvarných dílech vybraných renesančních umělců, konkrétně Sandra Botticelliho a Michelangela Buonarrotiho a zjistit, na kolik je pravděpodobné, že svá díla tvořili právě pod vlivem Ficinovy nauky.

Práce je rozdělena na tři stěžejní části. V úvodní části bude stručně charakterizováno florentské renesanční prostředí a hlavní myšlenkové směry, jež se v tomto prostředí rozvíjely, s důrazem na novoplatónský směr. V rámci novoplatónské filosofie se poté bude práce soustředit na představení Platónské akademie a následně její vůdčí osobnosti, Marsilia Ficina.

Po stručném výkladu Ficinova života a jeho filosofických koncepcí se práce přesune k další části, v níž budou podrobeny analýze Ficinovy myšlenky, z nichž bude práce vycházet v následném pokusu o jejich syntézu s vybranými výtvarnými díly. Konkrétně se bude jednat o výklad Ficinovy nauky o lidské lásce a teorie dvou Venuší, zapracované do Ficinova díla *De Amore*.

Následovat bude třetí část práce, jež se bude soustředit na výklad umění v renesanční Florencii a na analýzu tvorby Sandra Botticelliho a Michelangela Buonarrotiho. U těchto umělců budou stručně uvedeny jejich životy, zejména jejich cesta ke spolupráci s rodem Medici. V práci následně bude uveden výčet konkrétních uměleckých děl ztvárněných těmito umělci, u kterých je předpokládáno určité ovlivnění novoplatónskou filosofií. U Sandra Botticelliho se práce bude soustředit především na obrazy *Primavera* a *Zrození jara* a v rámci Michelangelovy tvorby bude práce pojednávat zejména o jeho sochařských dílech, konkrétně bude uvedena socha *David* a náhrobek papeže Julia II, ve kterém se práce soustředí na výklad pěti ztvárněných postav (*Mojžíše*, dvou *Otroků* a dvou *Životů*). Kritériem výběru těchto výtvarných děl je jejich obsah, jenž naznačuje možnou přítomnost ducha novoplatónské filosofie a také

fakt, že se jejich autoři pohybovali v úzkém okruhu rodiny Medici i Ficina, což mohlo mít vliv na jejich myšlení.

S využitím metod analýzy, interpretace a komparace bude ukázáno, jakým způsobem se Ficinovo novoplatónské filosofické myšlení promítá do renesančního výtvarného umění.

## 2. Florentská renesance

Charakteristika renesanční epochy s sebou nese řadu potíží. Existuje mnoho odlišných pohledů na vývoj renesance. Někteří teoretici toto období značně idealizují (Burckhardt), jiní zase zastávají opačný názor nebo se snaží o vytvoření nové interpretace této doby.<sup>1</sup>

Ačkoliv se teorie odlišují a bývají diskutabilní, faktem zůstává, že v renesanční epoše bylo projevoováno nadšení pro antiku a snaha o opětovné oživení její tradice.<sup>2</sup> To se projevovalo překládáním mnohých antických myslitelů z řečtiny do latiny, ztvárňování řeckých mytologických motivů v dílech umělců apod. Toto oživení starověku bylo již slabě znatelné ve 14. století, více viditelným se stalo v prvních letech 15. století, především ve Florencii.<sup>3</sup> Právě v tomto městě má renesance své centrum a je považováno za město, kde se renesance zrodila. Rozvoj humanistické vzdělanosti a kultury, jenž v této době zasáhl řadu italských měst, podle Tognera nikde nepronikl tak výrazně do všech odvětví, do života celého města, jako ve Florencii.<sup>4</sup> Již od 13. století je ve Florencii zaznamenán také výrazný ekonomický rozvoj.<sup>5</sup>

Za rozvoj ekonomiky ve Florencii a její postavení vůči ostatním italským městům, lze vděčit, mimo jiné, skupině bohatých obchodníků a bankéřů z Florencie. Nejvýznamnější podíl patří rodu Medicejských, kteří měli obchodní pobočky na řadě míst a kteří celá desetiletí stáli v čele guelfské (lidové) strany.<sup>6</sup> Cosimo de' Medici (označovaný také jako „otec vlasti“)<sup>7</sup> a jeho vnuk Lorenzo de' Medici (zvaný Il Magnifico, tj. Velkolepý) kolem sebe soustředili okruh filosofů a umělců. Snažili se navázat na antické Řecko a Platónovu filosofii. Toto nadšení pro antiku bylo podmíněno jak uměleckými, tak i společenskými motivy. Studium řecké a římské minulosti bylo přístupné pouze intelektuální elitě. Medicejští na svém dvoře shromažďovali vlastní umělecké sbírky, zvláště antik a hojně podporovali současné umění a umělce.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> BURKE, P. *The European Renaissance: centres and peripheries*, s. 1-2.

<sup>2</sup> BURKE, P. *The European Renaissance: centres and peripheries*, s. 2.

<sup>3</sup> BURKE, P. *The European Renaissance: centres and peripheries*, s. 34.

<sup>4</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 11.

<sup>5</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 11.

<sup>6</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 99.

<sup>7</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 14.

<sup>8</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 14.



Vůči umělcům se dlouho udržovaly společenské předsudky. Byli považováni za lidi nízkého původu, především proto, že mnozí postrádali vzdělání a jejich činnost vyžadovala manuální práci.<sup>9</sup> Postavení ve společnosti měli podobné, jako například ševci či truhláři, kteří se také živili rukama. Příchodem renesance ale umělci nabyli určité prestiže, byla obdivována jejich díla a společnost je začala pojímat za intelektuály a stavět na roveň spisovatelů.<sup>10</sup> „*Malířství, sochařství a architektura, donedávna považované za „mechanické umění“, se dostávají na úroveň „svobodných umění“ – poesie a hudby.*“<sup>11</sup> Pijoan uvádí, že Cosimo de' Medici byl zřejmě první, kdo uznal genialitu nějakého malíře a označil ho za „božského“.<sup>12</sup>

Vliv vzdělanecké a umělecké skupiny soustředěné kolem rodu Medici se postupně začal projevovat v různých společenských vrstvách.<sup>13</sup> Podnítily rozvoj humanistické vzdělanosti a jejím střediskem a skutečným centrem se stává medicejský palác na Via Larga.<sup>14</sup> Mezi osobnosti, které udržovaly kvalitní úroveň vzdělanosti ve Florencii v 15. století patří například Agnolo Poliziano, Marsilio Ficino, Luigi Pulci, Cristoforo Landino nebo Giovanni Pico della Mirandola.<sup>15</sup> Všichni svou činností přispěli k rozvoji florentského vzdělaneckého prostředí. Zejména Marsilio Ficino (1433-1499), jenž z Cosimova pověření postupně překládal celé Platónovo dílo a Cosimův syn, Piero il Gottoso, který společně s otcem založil Platónskou akademii<sup>16</sup>, jejíž vůdčí osobností se stal právě Ficino.

---

<sup>9</sup> BURKE, P. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, s. 91.

<sup>10</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 99.

<sup>11</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 11.

<sup>12</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 99.

<sup>13</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 100.

<sup>14</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 14.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> Tamtéž.

### 3. Renesanční filosofie a humanismus

Filosofické myšlení rané renesance ovládaly dva hlavní proudy, platónismus a aristotelismus. Rozvíjel se zde i kulturně vzdělávací program, humanismus.<sup>17</sup> Pro tuto práci je stěžejním tématem myšlení platónismu, ale jak si následně ukážeme, všechny tři směry na sebe také vzájemně působily a jak humanismus, tak aristotelismus do jisté míry ovlivňoval práci Marsilia Ficina.

Existuje mnoho interpretací renesančního humanismu, které se ale často různí a bývají nepřesné. Na problematiku charakteristiky renesančního humanismu poukazuje Paul Oskar Kristeller (jenž ji staví do podobné roviny problému jako obtížnost pochopení a interpretace renesanční epochy) a podává vlastní výklad tohoto programu. Z dobových dokumentů, ze kterých Kristeller čerpal, podle něj jasně vyplývá, že pozdní renesance chápala humanistu jako učitele či studenta humanitních věd (*studia humanitas*). Humanitní vědy v tomto smyslu představovaly druh svobodného, literárního vzdělávání, jež je hodno vznešeného muže. Postupně termín *studia humanitas* získal přesnější význam a jeho definice zahrnovala pět předmětů (gramatika, rétorika, básnictví, historie a morální filosofie). Humanista byl v renesanci chápán jako profesionální představitel těchto disciplín.<sup>18</sup>

Humanisté tedy byli spíše literáti a vzdělanci než filosofové. Pozornost byla soustředěna zejména na člověka a na jeho vzdělání. Přednost humanisté dávali především myslitelům obdařeným řečnickým nadáním a vzorem jim byla ciceronská latina vyzdvihována nad nedokonalou středověkou latinou. Originálnost tvorby nebyla příliš žádána, byla upřednostňována spíše elegance a forma práce.<sup>19</sup>

Ficino byl podle Kristellera s humanistickým hnutím úzce spjat. Uznávali jej mnozí humanisté a svou činností překladatele a komentátora řeckých filosofů Ficino navazoval na jejich práci.<sup>20</sup>

Vedle humanistického hnutí se v renesanci rozvíjely myšlenky aristotelismu. Aristotelská filosofie zažila během 14. století pozoruhodnou expanzi. Až do konce 16. století aristotelismus představoval v renesanční tradici dominantní filosofický proud.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> CASSIRER, E., KRISTELLER, P. O., RANDALL, J. H., JR. *The Renaissance Philosophy of Man*, s. 2.

<sup>18</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 146-148.

<sup>19</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 69-70.

<sup>20</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 47.

<sup>21</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 73.

Podle Hankinse byla příčinou jeho vzestupu, stejně jako u platónismu, stále rozšířenější znalost klasických jazyků, zakládání velkých veřejných i soukromých knihoven a nemalou zásluhu na vzestupu tohoto myšlení měl také vynález knihtisku. Jako hlavní příčinu ale udává Hankins to, že zájem na Aristotela a jeho stoupence zaměřili i humanisté.<sup>22</sup>

Tato „renesance Aristotela“ byla odlišná od Platónovy. Zatímco některé Platónovy texty byly objevovány jako dosud méně dostupné nebo vůbec, Aristotelova renesance vznikala formou nového probuzení zájmu o texty dávno dostupné v latině, ale opomíjené, a novým způsobem uchopení jeho myšlenek.<sup>23</sup> V renesanci se ale také vyskytovalo mnoho kritiků Aristotela. Byla vznesena řada námitek proti jednotlivým myšlenkám jeho filosofie.<sup>24</sup> Často býval srovnáván s Platónem a stavěn vůči němu do opozice. Zároveň však byla projevována i snaha o sloučení aristotelismu s ostatními filosofickými směry. Aristoteles s Platónem tedy nebyli pouze stavěni do protipólu, ale také byly podněcovány snahy o jejich smír a soulad. Mezi mnohé filosofy, kteří hájili tuto myšlenku, patřil i Ficino. Na univerzitě ve Florencii Ficino navštěvoval kurzy aristotelismu. Vliv tohoto směru na Ficina lze vidět i v některých jeho raných spisech, ve struktuře i terminologii těchto děl.<sup>25</sup>

Marsilio Ficino byl nejvýznamnějším představitelem platónismu v renesanci. Již před ním ale působil jeden z prvních renesančních platóniků, byzantský myslitel Georgios Gemistos Plethón (1355-1452). Ten se plně zaměřil na propagaci Platónových děl a novoplatónské školy a přísně vystupoval proti aristotelismu.<sup>26</sup> Plethóna můžeme považovat za prvního iniciátora založení Platónské akademie. Samotný Ficino tvrdil, že právě Gemistos vnukl Cosimovi de' Medici ideu založit ve Florencii Platónskou akademii. Díky Ficinovi poté tato myšlenka našla své naplnění.<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> HANKINS, J. *Renesanční filosofie*, s. 73.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>25</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 49.

<sup>26</sup> MACEK, J. *Italská renesance*, s. 299.

<sup>27</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 49.

## 4. Renesanční novoplatónismus

### 4.1. Platónská akademie

Založení Platónské akademie se datuje rokem 1462, ve kterém Cosimo de' Medici daroval Ficinovi dům v Careggi u Florencie. Ten se stal brzy střediskem, které přitahovalo učence nejen z Itálie, ale i z celé Evropy. Tento kruh utvořený kolem Ficina, kruh přátel, spisovatelů, učenců a žáků, se vyvinul ve společenství nazývané Platónská akademie.<sup>28</sup> Název „akademie“ ale neznamená nějakou pevně zřízenou instituci, šlo o volně organizovaný kruh přátel, ve kterém společně pořádali neformální diskuze. Tato volná sdružení vznikala v renesanční Itálii jako určitá protiváha univerzitám a klášterním školám.<sup>29</sup>

Učenci se pravidelně scházeli za účelem oslav Platónových narozenin, pořádali soukromá čtení, recitace, tzv. „declamationes“ (vzletné řeči).<sup>30</sup> Diskutovali o poezii, filosofii, umění, morálce či orientální filologii. Náměty jejich debat sice byly různé, ale v jádru je ovládala novoplatónská filosofie Ficina a Pica della Mirandoly.<sup>31</sup> Ficino pravidelné schůzky nepořádal, vyučoval florentské mladíky, kdekoli to bylo možné. Pro veřejnost se také uskutečňovaly přednášky o Platónovi a Plótínovi. Těchto setkání se účastnili významní hosté z ostatních italských měst i ze zahraničí.<sup>32</sup> To dokazuje, jak významné postavení Platónská akademie v renesanci měla.

### 4.2. Marsilio Ficino

Marsilio Ficino je ústřední postavou novoplatónské filosofie v renesanci a jak již bylo řečeno, také vůdčí osobností zmiňované Platónské akademie. Již v průběhu svého života, v období, ve kterém Florencie zaujala přední místo v evropské kultuře, měl velký vliv na myšlení v tehdejší společnosti.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> GORFUNKEL, A. CH. *Renesanční filozofie*, s. 83.

<sup>29</sup> GORFUNKEL, A. CH. *Renesanční filozofie*, s. 83.

<sup>30</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filozofů italské renesance*, s. 51.

<sup>31</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 9.

<sup>32</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filozofů italské renesance*, s. 51.

<sup>33</sup> KRISTELLER, P. O. *Marsilio Ficino and his work after five hundred years*, s. 2.

Narodil se roku 1433 ve Figline, nedaleko Florencie. Ve Florencii získal vzdělání, nejdříve se věnoval humanitním studiím a poté i filosofii a medicíně.<sup>34</sup> Jeho otec, Diotifeci, byl doktor medicíny. Zřejmě předpokládal, že bude Ficino jeho nástupcem, ten ale na rozdíl od svého otce pravděpodobně nikdy svá studia nezavršil titulem.<sup>35</sup>

Okolo roku 1456, ve věku třiatdvaceti let, začal Ficino studovat řečtinu. Byl prvním překladatelem Plótina a první kompletoval překlad všech prací Platóna do latiny. Filosofie těchto dvou myslitelů se díky Ficinovým překladům stala dostupnější západním čtenářům. Také do svých překladů přidal rozsáhlé úvody a komentáře, což usnadnilo pochopení textů.<sup>36</sup> Ficino byl nejvíce zodpovědný za oživení platónismu v renesanční době.<sup>37</sup> Jeho filosofie byla vybudována na Plótinově novoplatónismu v rámci křesťanské doktríny. Do svého učení navíc Ficino zahrnul i poznatky z oblasti astrologie a klasické mytologie.<sup>38</sup>

Ficino se pokoušel smířit platónismus s křesťanstvím. Křesťanství považoval za pravé náboženství a platónismus za pravou filosofii, obě spolu podle něj působí ve vzájemné harmonii.<sup>39</sup> Filosofie je zde sestrou náboženství. Ficino si filosofii představuje jako určité „učené náboženství“, které odhaluje rozumu věčné pravdy obsažené ve víře.<sup>40</sup> Otázce teologie se Ficino věnuje ve svém hlavním filosofickém díle *Platónská teologie (Theologia platonica)*. V tomto díle Ficino představuje hlavní jádro své filosofie, teorii o nesmrtnosti duše.<sup>41</sup> Ficinova nauka hlásala, že se duše má odpoutat od vnějšího světa, ponořit se do sebe a rozjímat o tom, co je v ní božského. Prostřednictvím transcendentních idejí by potom měla dosáhnout vize samotného Boha.<sup>42</sup> Tato vize je cílem lidského života a vede k němu cesta *kontemplativního* způsobu života. Výstup k Bohu vede k permanentnímu naplnění ve věčném posmrtném životě nesmrtelné duše.<sup>43</sup> Vedle teorie nesmrtnosti duše je dalším ústředním tématem Ficinovy filosofie jeho koncepce platónské lásky.

---

<sup>34</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 51.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 6

<sup>37</sup> FICINO, Marsilio. *The letters of Marsilio Ficino. Vol. 6*, s. 13.

<sup>38</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 10.

<sup>39</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 58.

<sup>40</sup> GORFUNKEL, A. CH. *Renesanční filozofie*, s. 86.

<sup>41</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 54.

<sup>42</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 10.

<sup>43</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 55.

#### 4.2.1. Nauka o lidské lásce

Ficino oživil formu platónských dialogů a také vzkřísil platónský ideál lásky. Nejvýznamnějším dílem, které se věnuje problematice platónské lásky je jeho komentář k Platónovu dialogu *Symposion*, nazvaný *De Amore (O lásce)*.

Svoji nauku o lidské lásce Ficino nazývá termínem „platonická láska“, jež vychází z teorie lásky kterou popisuje Platón. Častěji o své koncepci lásky ale Ficino hovoří jako o „božské lásce“.<sup>44</sup> Je totiž založena především na lásce k Bohu. Ficino ve své nauce slučuje prvky z několika rozdílných zdrojů a tradic. Přední inspirací mu byla Platónova teorie lásky představená v dialozích *Symposion* a *Faidros*. Tu spojuje s některými antickými teoriemi přátelství od Aristotela a Cicerona. Pokouší se ji také spojit s láskou křesťanskou a doplňuje ji myšlenkami středověké dvorské lásky, kterou poznal prostřednictvím Guida Cavalcantiho, Danta a dalších toskánských básníků.<sup>45</sup>

Ficino považuje lásku k jinému člověku pouze za přípravu k lásce k Bohu, která představuje skutečný cíl a pravý obsah lidské touhy. Pravá láska a pravé přátelství jsou vždy vzájemné. Vztah mezi dvěma lidmi je založený na původní lásce každého z nich k Bohu. Opravdu milující miluje jiného člověka jedině kvůli Bohu.<sup>46</sup>

Láska je výrazem vnitřní harmonie a krásy vesmíru, vycházející z Boha, ale ztělesněné ve věcech. Spojuje svět a je určena jako jakýsi duchovní koloběh, je to jakási jednotná, neustálá touha, jež začíná u Boha, vychází do světa a nakonec se opět završuje v Bohu. Krása je láska, jež je zjevená světu a proniká živým a oduševněným kosmem. Svět je pro Ficina překrásným výtvozem, sama existence v něm je slastí. Ficino takto dospívá k ospravedlnění a zbožštění krásného kosmu, vyzařujícího radost a slast bytí.<sup>47</sup>

V díle *De Amore* se Ficino konkrétně věnuje jednotlivým řečem proneseným na konci hostiny na oslavě u básníka Agathóna podle Platónova spisu *Symposion* a podrobuje je kritice, ke které přidává i své vlastní pojetí dané problematiky.

Začíná, stejně jako Platón, Faidrem. Podle Faidra nejdříve vznikl Chaos, poté Gaia a spolu s ní Erós. Takto s mnoha ostatními tvrdí, že Erós je jeden z nejstarších bohů a jako nejstarší jest nám příčinou největšího štěstí.<sup>48</sup> Chaos je podle Ficina svět ve

---

<sup>44</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 56.

<sup>45</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 55.

<sup>46</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 56.

<sup>47</sup> GORFUNKEL, A. CH. *Renesanční filozofie*, s. 93.

<sup>48</sup> PLATON. *Symposion*, 178 b-178 c.

svém beztvarem stavu, zatímco svět je Chaosem obdarovaným formou. Nejvyšší sférou je Bůh. Ten je také autorem všeho. Je první ze všeho a je dobrý sám o sobě. Nejdříve vytvořil Andělskou mysl, poté Světovou duši a nakonec Světové tělo.<sup>49</sup> Existují tedy tři světy. V každém z nich láska doprovází Chaos, předchází svět, probouzí spící, oživuje mrtvé, dává formu beztvaremu a zdokonaluje nedokonalé.<sup>50</sup>

Zrození lásky je první obrácení se k Bohu. Láska pochází z krásy a končí v blaženosti. Je nutné vyhnout se zlu a usilovat o dobro. Naučit člověka vyhýbat se hříšným věcem a dělat ctnostné věci. Láska těchto ctností dosahuje.<sup>51</sup>

Láskou Ficino chápe touhu po kráse. Krása je jistá grácie, která má nejčastěji původ v harmonii.<sup>52</sup> Krása lidského těla vyžaduje harmonii různých částí. Krásu můžeme spatřit v duši, tělu a zvucích. Láska je tedy jakýmsi uspokojením skrze rozum, zrak a sluch. Těmito smysly je ale zároveň limitována. Následují jí také ostatní smysly, jako chůň a šílenost<sup>53</sup>, které ale nejsou žádané. Láska se vyhýbá věcem, které jsou v rozporu s krásou. Vždy touží po obdivuhodných věcech, nenávidí ošklivost a nutně se vyhýbá hříšným a neslušným věcem.<sup>54</sup>

Ve druhé řeči můžeme vidět Ficinovu inspiraci Pythagorejci, když vychází z jejich tvrzení, že *“Všechny věci nejprve vyplývají z věčného zdroje, kde se zrodily.”*<sup>55</sup> Jak již víme, zde se tímto zdrojem myslí Bůh, jenž je prvním aktem všeho, příčinou všech věcí. To znamená, že je tedy počátkem a původem všech krás.<sup>56</sup> Ficino říká, že božská krása vytváří ve všem lásku, protože, když sobě Bůh sestruje svět, svět je z něj vyvozen.<sup>57</sup>

*„Láska začíná u krásy a končí u potěšení. Rodí se z dobra a končí v dobru.”*<sup>58</sup> Setkáváme se s již řečenou důležitou myšlenkou, že se vše děje v určitém kruhu. Všechno začíná u svého tvůrce, Boha, přechází na svět a poté se zase všechno zpět navrácí k Bohu. Tento koloběh lásky vychází z Boha jako jeho božská krása, která je prvním aktem tohoto koloběhu. Začíná v Mysli, cestuje skrze Duši, Přirozenost a

---

<sup>49</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 38.

<sup>50</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 40.

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>57</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 46.

<sup>58</sup> Tamtéž.

Tělo.<sup>59</sup> Toto obecné schéma uspořádání universa, jež Ficino ilustruje obrazem čtyř kruhů (Andělská mysl, Duše světa, Přírozenost a Látka) a jejich společného středu (Boha), tvoří rámec Ficinovy interpretace platónského mýtu.<sup>60</sup> Tímto pojetím universa jako velké hierarchie, v níž každé jsoucno zaujímá své místo a má svůj stupeň dokonalosti, Ficino navazuje na koncepce středověkých novoplatóniků, především na Plótina. Plótinovo schéma universa ale Ficino upravil, aby připsal privilegované postavení v jeho středu lidské duši. Duše má být, podle Ficina, středem všech věcí, které stvořil Bůh.<sup>61</sup>

Podle Ficina Platón lásku nazýval „hořkou věcí“ a nebyl podle něj daleko od pravdy, protože každý, kdo miluje, umírá. Milenec je mrtvou duší, spočívající ve svém vlastním těle. Zamilovaný upírá pozornost pouze na milovanou osobu, zatímco zapomíná na sebe. Pokud o sobě nepřemýšlí, nepřemýšlí ani v sobě a tím ani neexistuje, umírá. Z toho vyplývá, že duše milujícího neexistuje sama o sobě, protože tak ani nefunguje. Každý, kdo miluje, je tedy mrtvý v sobě. „*Kdo je milován, měl by milovat na oplátku. Ale kdo nemiluje svého milence, nutno konstatovat, že je zodpovědný za vraždu.*“<sup>62</sup> Zároveň Ficino tohoto viníka označuje za zloděje, jelikož společně s vraždou svého milence, mu krade jeho duši. Musí milovat také.<sup>63</sup>

Ficino rozlišuje dva druhy lásky. Prostou a vzájemnou. Prostá láska je, když milovaný neopětuje lásku milujícímu. V tomto případě je milující zcela mrtvý. Neexistuje v milovaném, protože je jím odmítnut. Na otázku, kde tedy milující žije, Ficino odpovídá, že nežije nikde, je úplně mrtvý.<sup>64</sup>

Na druhé straně, co se děje, když milovaný lásku opětuje? Milující v něm vede svůj život. Když se dva lidé vzájemně milují, žijí navzájem v sobě. V tomto případě mají sebe, ale nachází se v tom druhém. Dva lidé si opětuje lásku a jeden na druhého myslí. Oba žijí v myšlenkách toho druhého. Po tom, co zamilováním se do druhé osoby sami sebe ztratíme, nalezneme sebe sami opět v té dané osobě. V podstatě vlastníme sami sebe prostřednictvím někoho jiného.<sup>65</sup>

Proč je tato láska sebeláskou vysvětluje Ficino vzápětí. V případě, kdy je láska opětována, jedná se o vzájemnou lásku. Zde, na rozdíl od prosté lásky, je jedna smrt,

---

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>60</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 169.

<sup>61</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 52.

<sup>62</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 56-57.

<sup>63</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 51.

<sup>64</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 55.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 55-56.



ale dvojí vzkříšení. Ten, kdo miluje v sobě zemře, protože se zanedbává. Tato smrt přijde jednou. Poté znovu ožívá v milovaném, v momentě, kdy ho milovaný přijímá ve svém milujícím myšlení. A znovu, podruhé ožívá, když se definitivně poznává v milované osobě a nemá o této lásce žádné pochyby.<sup>66</sup> Milující společně s milovaným spatřují jeden ve druhém svoji osobu a milují přítom sami sebe.

A co milenci hledají, když se navzájem milují? Hledají krásu. Láska je tedy touhou po krásě. Zde ale vyvstává otázka, o jakou krásu se jedná. O krásu těla či krásu duše? Krása těla není podle Ficina nic jiného než nádhera sama v rozličných barvách či liniích. Krása duše je také nádhera ale v harmonii. Krásu těla dokážou uchopit pouze naše oči. Láska má tedy původ v pohledu.<sup>67</sup>

Ve třetí rozmluvě se Ficino věnuje řeči pronesené na hostině Erixymachem, který pokračoval v Pausaniově dvojím rozdělení Eróta, ale doplňuje, že je třeba ho vidět i jinde, než pouze v lidských duších a krasavcích. Erós se nachází v celé přírodě, což sám Eryximachos vyzoroval z lékařské vědy. Obojí Erós zasahuje všechno mezi lidmi i bohy. Díky oběma Erótům lidé žijí v harmonii.<sup>68</sup> Eryximachos zde prohlubuje Pausaniovo tvrzení o dvou Erótech a rozlišuje jejich dvě podoby. Jednu dobrou, jež je založena na pořádku, harmonii a uměřenosti a druhou, která je zlá a je založena na přemíře a nepořádku. Na kladném Erótovi je založeno v universu vše kladné. Spořádaná láska v podobě kladného Eróta vyrovnává protiklady a harmonicky je sjednocuje. Tím do všech věcí vnáší uměřenost a shodu.<sup>69</sup> Také tím vytváří krásu, protože již Ficino zmiňoval, že krása má svůj původ v harmonii. Ohledně Eryximachových názorů Ficino shledává za důležité prodiskutovat tři hlavní témata. Za první, že láska je přítomna ve všech věcech a rozšiřuje se skrze všechny věci. Za druhé, že je stvořitelem a zachráncem všeho. A za třetí, že láska je mistrem a vládcem umění.<sup>70</sup>

Ve čtvrté rozmluvě Ficino navazuje na řeč Aristofana, který mluvil jiným způsobem, než předchozí myslitelé. Zdá se mu, že lidé nezpozorovali sílu Boha lásky. Je prý z bohů nejlidumilnější a je lékařem toho, co musí být vyléčeno, aby lidé mohli žít v dokonalém štěstí. Vypráví legendu o dřívější podobě lidí. Podle legendy Zeus, aby potrestal lidi a udělal je pokornějšími, je rozpůlil. Takto vznikla podoba dnešních lidí.

---

<sup>66</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 56.

<sup>67</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 58.

<sup>68</sup> PLATON. *Symposion*, 186-188 e.

<sup>69</sup> REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk*, s. 389-390.

<sup>70</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 63-68.

Když byla původní (trojohlavní) těla rozřata na dvě, toužila každá polovice po své druhé, scházely se a objímaly se rukama, splétaly se k sobě a přitom umíraly různými následky nečinnosti, jelikož neměly k ničemu chuť jedna bez druhé. Láska je dle Aristofana touha po celku. „*Jest tedy již od tak dávné doby lidem vrozena láska, spojovatelka staré přirozenosti, která se snaží učinit jedno z dvou a lidskou přirozenost uzdravit.*“<sup>71</sup> Pokud budeme prokazovat úctu bohům, uvedou nás v naši dávnou přirozenost a učiní nás tak blaženými a šťastnými.<sup>72</sup> Podle Giovanniho Reala je Erós určitou radikální touhou, jež pudí každého k tomu, aby hledal svou polovinu, a získal tak svou ztracenou celistvost.<sup>73</sup> Reale ještě podotýká, že k překonání tohoto rozdvojení nedochází hledáním druhého lidského individua, nýbrž hledáním něčeho mnohem vyššího, čím je samotné dobro.<sup>74</sup> A tímto dobrem je Bůh.

Ficino se všemi pronesenými řečmi o lidech s Aristofanem nesouhlasí. Nemyslí si, že výše popsané teze o lidech platí přesně podle tohoto smyslu a přidává svůj vlastní výklad. Když jsou duše mužů stvořené, tak jsou celé a jsou vybaveny dvěma světly, vrozeným a naplněným. Tyto duše si po svém stvoření přály spravedlivého Boha. Obrátily se proto ke vrozenému světlu a zde byly rozděleny. V momentě, kdy se k tomuto světlu obrátily, ztratily nabitou nádheru a okamžitě spadly do těl. Protože se staly více domýšlivými, byly opět rozděleny. Poté měly tři pohlaví. Muž se zrodil ze slunce, žena ze země a smíšené pohlaví z měsíce. Všichni od Boha obdrželi nějakou ctnost. Muži dostali kuráž, ženy temperament a smíšení spravedlnost. Při svém pádu duše, nyní ponořeny do těl, ztratily ono překrásné naplněné Božské světlo. Skrze studium pravdy tuto svoji část opět získají a stanou se úplnými a budou požehnány Bohem.<sup>75</sup>

Následuje prozkoumání rozmluvy Agathóna. Tomu se zdálo, že všichni před ním velebili lidi pro dobra, která jim bůh způsobuje, ale nikdo prý neřekl, jaký je sám dárce. Nejdříve se má vychválit on samý a poté jeho dary. Eróta vykládá jako nejblaženějšího z blažených bohů, nejkrásnějšího a nejlepšího. Na rozdíl od Faidra tvrdí, že Erós je z bohů nejmladší. Promlouval o jeho spravedlnosti, uměřenosti,

---

<sup>71</sup> PLATON. *Symposion*, 191 d.

<sup>72</sup> PLATON. *Symposion*, 189-193 e.

<sup>73</sup> REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk*, s. 399.

<sup>74</sup> REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk*, s. 401.

<sup>75</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 73.

statečnosti a moudrosti. Tím, že je Erós sám nejkrásnější a nejlepší, pro jiné je původcem podobných vlastností.<sup>76</sup> Po této Agathónově chvále Boha, jak je krásný a dobrý, přichází na řadu odpověď na otázku, jaký je rozdíl mezi dobrem a krásou. Dobro je určitá vnitřní dokonalost, zatímco krása je dokonalost vnější. A to, co je zcela krásné a dobré, tudíž dokonalé, nazýváme blažené. Tento rozdíl lze pozorovat ve všech věcech.<sup>77</sup> Ve všech těchto věcech vnitřní dokonalost (dobro) vytváří tu vnější (krása). Ficino upozorňuje, že mezi těmito dvěma vlastnostmi je mnoho rozdílů. Krása je jakýmsi květem dobroty, jakousi jeho návnadou, která přitahuje skryté vnitřní dobro. Krása vede milence k dobru.<sup>78</sup>

#### 4.2.2. Ficinova teorie dvou Venuší

Problematiku dvou Venuší poprvé otevírá Pausanias v Platónově dialogu *Symposion*. Ficino ji následně ve svých komentářích rozpracovává. Ve druhé řeči díla *De Amore* se o ní zmiňuje právě v kontextu promluvy Pausania, zatímco v šesté řeči se k problematice Venuší opět vrací a věnuje se jí blíže, přičemž rozvádí vlastní teorii této problematiky. Ficino tedy uvádí řeč Pausania, který hovoří o dvojí Afrodité a dvojím Erótu. Tuto teorii poté Ficino převádí na svoji koncepci dvou Venuší a Amorů.

V *Symposiu* Pausanias navazoval na řeč Faidra a nesouhlasil s jeho tvrzením, že je Erós jeden. Podle něj jsou Erotové dva a je třeba určit, kterého je správné chválit. Jsou tedy dvojí, stejně jako je dvojí jejich matka, bohyně Afrodité, kterou Pausanias dělí na Lidovou a Nebeskou Afroditu. Lidová zastupuje lásku, kterou milují všední lidé. Tato láska se vztahuje více k tělům než k duším a hledí jen na tělesné ukojení místo toho, aby hleděla na to, co je krásné a co není. Zde je účasten ženský i mužský prvek. Nebeská Venuše naopak symbolizuje lásku k bytostem starším a rozumnějším, jedná se o již zralejší lásku. „*Vždyť kdo počínají milovati od tohoto věku, jsou, myslím, hotovi po celý život být pospolu a společně žíti, a ne, aby jednoho oklamali, využili jeho mladistvé nerozumnosti, vysmáli se mu a pryč odběhli k jinému.*“<sup>79</sup> Zde již není účasten ženský prvek, ale pouze mužský. Tato láska je láskou k chlapcům, jež je ze všech lásek

---

<sup>76</sup> PLATON. *Symposion*, 194 e-197 e.

<sup>77</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 83.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>79</sup> PLATON. *Symposion*, 181 d-e.

nejušlechtilejší. Dále Pausanias rozlišuje dobrého a špatného milovníka. Špatný je milovník obecný, který miluje více tělo než duši. Také není stálý, protože miluje věc nestálou, na druhou stranu, kdo je zamilován do dobré povahy, ten v této lásce setrvává po celý život, poněvadž srostl s tím, co je trvalé. Tento milovník je dobrý.<sup>80</sup> Těmto dvěma Venuším tedy odpovídají dva druhy lásky. Obecná láska je zde, v Pausaniově pojetí špatná a zastupuje ji Lidová bohyně, zatímco správná láska k dospělým chlapcům je krásná a ušlechtilá a charakterizuje ji bohyně Nebeská.<sup>81</sup>

Ficino, v sedmé kapitole druhé řeči, s odkazem na Pausania tvrdí, že Amor je společník Venuše a na základě toho, kolik je Venuší, tolik musí být i Amorů. Rekapituluje Pausaniovu řeč.<sup>82</sup> Pausanius tedy zmiňuje dvě Venuše, Lidovou a Nebeskou. Starší Venuše, Nebeská, je dcera Urana (boha nebes), narodila se bez matky, zatímco Lidová Venuše, je dcerou Diovou a Dióninou.<sup>83</sup> Nebeská Venuše vystupuje jako inteligence, vyskytující se v Andělské mysli a Lidová Venuše, jakožto síla plození přisuzovaná Světové duši. Nebeská Venuše v sobě zahrnuje božskou krásu. Tuto krásu poté předává Lidové Venuši, která ji posléze přenesse do Látky světa.<sup>84</sup> Tyto dvě Venuše a dva Amorové jsou přítomni jak ve Světové duši, tak i v duších sfér, hvězd, démonů či lidí.<sup>85</sup> Filip Karfík poukazuje na to, že Lidová Venuše odpovídá kruhu Přírozenosti, *natura*. Právě ona je totiž definována jako schopnost Duše plodit v Látky a je posledním článkem řetězce formujících příčin, jenž vychází z Boha. Lidová Venuše je tedy, podle Karfíka: „[...] funkce světové duše transformující rozumová určení v zárodečné principy, jež sestupují do látky a formují ji k obrazu rozumových principů a jejich vlastního předobrazu, jímž jsou ideje. Druhá Venuše je tedy duše, nakolik operuje v látce, stýká se s ní, a právě tuto funkci duše nazývá Ficino přirozenost či příroda.“<sup>86</sup>

V osmé kapitole šesté promluvy Ficino rozvíjí teorii pěti lásek, z nichž dvě krajní jsou zastupovány démony a zbývající tři prostřední lásky představují vášně. „V lidské mysli se nachází věčná láska k nazírání božské krásy, jež v nás vzbuzuje zájem ke studiu filosofie a konání spravedlnosti a zbožnosti. Je zde i síla k plození, jakési tajemné nabádání k plození potomků. I tato síla je věčná a na jejím základě jsme neustále poháněni nutkáním plodit potomstvo, abychom v jeho obraze vytvořili určitou

<sup>80</sup> PLATON. *Symposion*, 180 c-185 c.

<sup>81</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 166.

<sup>82</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 53-54.

<sup>83</sup> PLATON. *Symposion*, 180 e.

<sup>84</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 53-54.

<sup>85</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 118.

<sup>86</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 171.

*nápodobu.*<sup>87</sup> Tyto věčné lásky v nás, jsou dva démoni, o nichž Platón tvrdí, že jsou ustavičně přítomni v našich duších, z nichž jeden, *kalodaemon* zastupuje dobrého démona, zatímco *kakodaemon* představuje démona špatného.<sup>88</sup> Ficino ale dodává, že ve skutečnosti jsou dobří oba démoni. Pouze ve druhém případě Ficino démona nazývá zlým, protože má tendenci svádět duši z jejího dobra (které spočívá v rozjímání o pravdě) k následování nižších účelů, čímž má zde Ficino na mysli plození.<sup>89</sup>

Mezi těmito láskami v nás se nachází tři, pro které je příhodnější název emoce či vášně. Nejedná se již o demony. Tyto lásky jsou určitými vzruchy, nepředstavují, na rozdíl od předchozích dvou, trvalé složky duše, ale pouze jisté emocionální pohyby. Jsou vyvolávány pohledem na krásu a neustále se proměňují. „*Vznikají, rostou, zmenšují se a někdy úplně utichají.*“<sup>90</sup> Jedna z nich se pohybuje stále ve stejné vzdálenosti od těch druhých, zatímco ostatní dvě se naklánějí k jedné nebo druhé straně.<sup>91</sup> Ficino zde rozlišuje tři způsoby života. Kontemplativní (přemítavý), rozkošnický a činný (mravní). Podle nich poté rozlišuje i tři druhy lásky. Pokud jsme naklonění ke kontemplativnímu životu, jsme při pohledu na krásná těla okamžitě povzneseni ke kontemplaci duchovní a božské krásy. Tuto lásku nazval Ficino Božskou. Pokud tíhneme k životu rozkošnickému, máme ihned při pohledu na krásná těla chuť se jich dotýkat a jedná se o lásku Zvířecí. A konečně, pokud náš život směřuje k činnému přístupu, zůstáváme pouze u potěšení z pohledu a naše láska je láskou Lidskou. Podle Ficina ti, kteří si zvolili kontemplativní život se povznesou výše, zatímco ti, kteří si zvolili aktivní život, se propadnou na dno. Zastánci rozkošnického způsobu života zůstávají ve svém středu a nikam se dále nepohybují. Správně se rozhodli pouze ti, kteří si zvolili kontemplativní způsob života.<sup>92</sup>

Ficinova analýza kontemplativního života tvoří základ jeho filosofie. Je založena na přímé vnitřní zkušenosti. S ohledem na naši každodenní zkušenost se naše mysl nachází ve stavu nepřetržitého neklidu a nespokojenosti. Je ale schopna odvrátit se od těla a soustředit se pouze na svou vnitřní podstatu. Duše se očistí od vnějších věcí a poté vstupuje do kontemplativního života, kde se jí otevírá inteligibilní svět, který poznává a tím dosahuje vyššího vědění. Kontemplativní život Ficino popisuje jako výstup duše ke

---

<sup>87</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 118-119.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž

<sup>90</sup> Tamtéž

<sup>91</sup> Tamtéž

<sup>92</sup> Tamtéž

stále vyšším stupňům pravdy a bytí, jenž nakonec vrcholí v bezprostředním poznání Boha. Poznání Boha je podle Ficina poslední cíl lidského života a existence. Pouze v něm je uspokojen neklid naší mysli. Všechny ostatní způsoby života proto musejí být chápány pouze jako příprava na tento poslední cíl.<sup>93</sup>

V sedmé kapitole šesté řeči se Ficino věnuje výkladu zrození lásky. Ficino zde odkazuje na Diotimu a její mýtus o zplození Eróta Penií a Porem v Diově zahradě, který vyprávěla Sokratovi. Poros, syn Métidin (bohyň rozumnosti), symbolizuje Hojnost. Penia je naopak symbolem Chudoby. Na hostině při příležitosti oslavy narození Afrodité, se tito setkali. Když všichni byli po jídle, přišla Penia, jakožto Chudoba, žebrat. Poros, zpit nektarem, po hostině usnul v Diově zahradě. Penia si usmyslela, aby měla s Porem dítě, že si lehne vedle něj a počala Eróta. Tímto Platón vysvětluje, proč je Erós služebníkem Afrodity – protože byl zplozen o jejich narozeninách.<sup>94</sup> A proto, že je Afrodité krásná, je Erós milovníkem krásy.<sup>95</sup> Toto je stručný výklad mýtu o stvoření Eróta, který podal Platón ve svém *Symposiu*. U Ficina, stejně jako u Platóna, Poros znamená Hojnost a Penia Chudobu, při svém výkladu tohoto mýtu se ale Ficino zároveň inspiruje Plótínem.<sup>96</sup> Podle Karfíka Ficino tento mýtus vykládá, podobně jako Plótinos, ve světle nauky o formování inteligibilní Látky, kterou ale interpretuje odlišným způsobem než Plótinos. Při výkladu jím je inspirován v mnoha ohledech, zároveň ale začleňuje svoji distinkci mezi Saturnem, Jovem a Venuší na úrovni Andělské mysli a Světové duše.<sup>97</sup> Kromě dvou Venuší zde tedy hraje roli i dvojí Saturn a dvojí Jupiter. Když se vrátíme k teorii formování inteligibilní Látky, Karfík Ficinovu koncepci vykládá takto. Andělská mysl je podle Ficina zároveň prvním Chaosem. Vychází z Boha původně právě jako nezformovaná inteligibilní Látka. Na základě své vrozené touhy se poté obrací ke svému původci, k Bohu. Díky tomuto obrácení je Andělská mysl ozářena božským paprskem, který se poté formuje do podoby universa idejí. A jakou roli zde hrají Penia s Porosem? Andělská mysl je nejdříve nadána bytím, životem a pomocí myslet, čemuž odpovídají tři planety – Saturn, Jupiter a Venuše. Potence myslet je ale původně nezformovaná a tomuto aspektu odpovídá Penia. Na základě obrácení se zpět k Bohu je tato potence myslet ozářena paprskem, jenž vychází z Boha a

---

<sup>93</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 53.

<sup>94</sup> PLATON. *Symposion*, 203 b c.

<sup>95</sup> REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk.*, s. 396.

<sup>96</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 171.

<sup>97</sup> Tamtéž.

který v sobě obsahuje principy všech věcí. Tomuto paprsku odpovídá Poros. Ze styku Penie a Porose se rodí Amor, jehož výsledkem je zformování Andělské myslí. Potence myslet se naplňuje díky principům všech věcí obsažených v Porovi, jež se ve Venušině schopnosti myslet rozvíjejí do podoby jasných a zřetelných idejí.<sup>98</sup>

Ficino ke svému výkladu narození lásky podává důkladný rozbor jeho jednotlivých částí. Dnem narození Venuše myslí den, kdy se Andělská mysl a Světová duše narodily z Boha. Když hovoří o tom, že bohové hodují, má tím na mysli že se Uran, Saturn a Jupiter těší své pravomoci tvoření ve Světové duši. Zahrada Jupiterova znamená plodnost andělského života. Zde sestoupil Poros, jako paprsek Boha a spojil se s Penií. Takto se narodila láska. Na začátku existuje anděl a žije v Bohu. Andělská mysl se také nazývá Saturnem a Jupiterem. Navíc má moc pochopení, o které si myslíme, že je to Venuše.<sup>99</sup> Když dále Ficino hovoří o Jupiterově zahradě, zmíní se o tom, že Poros se představuje jako opilý nektarem vzhledem k tomu, že „*překypuje rosou božské vitality*“, což lze chápat jako inspiraci Plótinovou teorií o emanaci.<sup>100</sup> Giovanni Reale zmiňuje, že Penia symbolizuje Látkový princip, zatímco Poros symbolizuje princip Látky protikladný, jako k sobě přitahující síla, prostupující celou skutečností. Ačkoliv jsou tyto dva principy ve vzájemném protikladu, navzájem se předpokládají a jsou na sebe ve svém působení vzájemně odkázány.<sup>101</sup> Ve čtvrté kapitole šesté promluvy Ficino koncipuje teorii, v níž využívá motivy z astrologie, o tom, jakým způsobem lidská duše nabývá svých vlastností. Od Boha do lidské duše dostáváme určité dary. Ty putují od planet, kterých je sedm, stejně jako darů. Každá z planet má své demony, přes které nám jsou dary zprostředkovány. Jaký dar lidská duše dostane záleží na tom, kdy se zrodila. Tyto dary jsou vlastnostmi, jež jsou následně vkládány do lidské duše. Jakou vlastnost duše obdrží záleží na tom, pod vládou jaké planety se zrodila.<sup>102</sup> Saturn zprostředkovává dar rozjímání, Jupiter schopnost vládnutí, Mars poskytuje velikost duše, Slunce nám dává jasnost smyslů a názorů, Merkur schopnost řečnictví, z Měsíce k nám putuje schopnost plození a Venuše nám zprostředkovává lásku.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 171-172, Srov. FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 115-118.

<sup>99</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 116.

<sup>100</sup> Tamtéž.

<sup>101</sup> REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk*, s. 397.

<sup>102</sup> FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love*, s. 112.

<sup>103</sup> Tamtéž.

## 5. Florentské umění

Významnou dobou pro rozvoj umění ve Florencii bylo období quattrocenta. Jedním z charakteristických prvků této doby byl realismus v malířství a sochařství, který tvořil součást renesančního humanismu a jeho zájmu o člověka.<sup>104</sup> Rozvíjelo se portrétní umění a zpodobňování konkrétních osob jako účastníků náboženských výjevů.<sup>105</sup> Na těchto dílech byli zobrazováni zejména tehdejší významní mecenáši umění Giuliano a Lorenzo de' Medici, kteří patřili již od mládí k velkým vyznavačům lásky a umění. Rovněž byli v dílech zobrazováni umělci a vzdělanci soustředění kolem tohoto rodu. Například na fresce znázorňující anděla zjevující se Zachariášovi, jež je dílem významného renesančního umělce Domenika Ghirlandaia, je podle Pijoana ztvárněn Poliziano spolu s Ficinem.<sup>106</sup> (příloha č. 1) Laická a profánní stránka Ghirlandaiových fresek podle Pijoana ukazuje, jak Florentinové v tehdejší době ve shodě s rostoucím vlivem pohanského myšlení na jejich představy a mravy, využívali již tehdy křesťanských témat pouze jako kompozičních záminek.<sup>107</sup>

Panofsky označuje výrazovou sílu a krásu lidského těla jako dva ideály, jež renesance našla v klasickém umění.<sup>108</sup> Krásu lidského těla zdůrazňoval Botticelli ve svých malbách nahých ženských těl, či Michelangelo, který se ve své tvorbě soustředil zejména na ztvárňování mužských aktů, které se vyznačují důkladným zpracováním tělesných proporcí.

Na uměleckou tvorbu renesanční doby měla velký vliv novoplatónská škola.<sup>109</sup> Pravou přirozenost krásy v její filosofii představuje krása nadmyslová, kterou lze vnímat ve smyslové kráse. Božská krása se projevuje jak v lidských bytostech, tak i v přírodě.<sup>110</sup> Kráse se připisuje stejná důstojnost jako dobru a moudrosti.<sup>111</sup> V 15. století je krása podle Umberta Eca vnímána dvěma způsoby. Na jedné straně jako napodobování přírody podle vědecky ověřených pravidel a na straně druhé jako kontempace nadpřirozeného stupně dokonalosti, zrakem nepostižitelného, neboť na

---

<sup>104</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 5.

<sup>105</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 17.

<sup>106</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 212.

<sup>107</sup> Tamtéž.

<sup>108</sup> PANOFSKY, E. *Význam ve výtvarném umění*, s. 190.

<sup>109</sup> MACEK, J. *Italská renesance*, s. 330.

<sup>110</sup> ECO, U. *Dějiny krásy*, s. 184.

<sup>111</sup> ECO, U. *Dějiny krásy*, s. 186.



tomto světě není plně realizován.<sup>112</sup> Ve druhém případě jde o přístup zmíněné novoplatónské filosofie.

## 5.1. Sandro Botticelli

Botticelli, vlastním jménem Alessandro di Mariano Filipepi, se narodil pravděpodobně na počátku roku 1445 jako osmé a poslední dítě florentského koželuha Mariana di Vanni di Amadeo Filipepi a jeho manželky Smeraldy.<sup>113</sup> Údaje o jeho přezdínce „Botticelli“ nejsou v pramenech jednotné. Některá literatura uvádí, že přezdívku získal po svém bratrovi zlatníku Antoniovovi, který byl přezdíván „Botticello“ (soudek)<sup>114</sup>, jiný zdroj uvádí, že tuto přezdívku nosil jeho nejstarší bratr Giovanni.<sup>115</sup> S tímto tvrzením koresponduje i Pijoanova teorie.<sup>116</sup>

Botticelli byl žákem florentského malíře Fra Filippa Lippiho, do jehož dílny vstoupil někdy mezi lety 1460-1467.<sup>117</sup> Lippi převzal Masacciovu techniku, která se stala základem jeho děl, přidal k ní ale jisté osobité pojetí, kterým se odlišoval od ostatních prací výtvarníků quattrocenta. Typické je jeho romantické ztvárňování krajiny, ozařované tajemnými světly a bledé, až průhledné tváře jeho Madon.<sup>118</sup> Pro Lippiho Madony je také charakteristický důraz na kresbu a barvu používanou v jemném šerosvitu.<sup>119</sup> Předlohou jim je jedna a ta samá žena, pravděpodobně Lippiho manželka Lucrezie.<sup>120</sup> Botticelli Lippiho tvorbu obdivoval a ve svých raných dílech se jím nechal výrazně inspirovat.<sup>121</sup> Převzal od něho především jeho lineární styl kresby.<sup>122</sup> Inspirací mu bylo také Lippiho ztvárňování naklonění hlavy postav (například u postavy Madony v díle *Klanění tří králů*)<sup>123</sup>, splývavé záhyby drapérií a tmavé či místy jasně prosvětlené

---

<sup>112</sup> ECO, U. *Dějiny krásy*, s. 176.

<sup>113</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 20.

<sup>114</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 6.

<sup>115</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 20.

<sup>116</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 239.

<sup>117</sup> Tamtéž.

<sup>118</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 205.

<sup>119</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 17.

<sup>120</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 205.

<sup>121</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (1)*, s. 356.

<sup>122</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 20.

<sup>123</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 6.

barvy (*Madona svátosti oltářní*). Botticelli také ve svém raném díle, po vzoru Lippiho, věnoval velký prostor ztvárnění obrazů Madon.<sup>124</sup>

Možné je i Botticelliho ovlivnění Verrocchiovou tvorbou. Andrea del Verrocchio, podle Tognera, ztělesňuje ideál renesančního umělce a představuje humanistické a tvůrčí ideály své generace. Tento sochař, malíř a restaurátor medicejských sbírek antik orientoval své žáky na studium matematiky, zavedl technické kreslení a pořádal diskuze na otázky humanitního umění. Je pravděpodobné, že jeho dílny navštěvoval i Botticelli.<sup>125</sup>

Roku 1470, již ve svých pětadvaceti letech, Botticelli tvořil ve vlastní dílně a téhož roku mu byla zadána práce na dvou ze sedmi *Ctností*. Provedl však jenom jednu, *Statečnost*.<sup>126</sup> (příloha č. 2) Ostatní *Ctnosti* byly dílem Piera del Pollaiuolo.<sup>127</sup> Základní kompoziční schéma zachovává původní Pollaiovu koncepci ostatních šesti *Ctností* (*Rozvahy, Moudrosti, Mírnosti, Víry, Naděje a Soucitu*), ale na rozdíl od Pollaiova zhotovení, se Botticelliho ztvárnění *Ctnosti* liší. Na tuto odlišnost poukazuje Milan Togner, jenž v Botticelliho obraze *Ctnosti* vidí personifikaci síly především jako síly ducha, korespondující s představami novoplatónské filosofie a humanistického myšlení renesanční doby. Uchopil jej odlišně v malířském i významovém pojetí.<sup>128</sup> „*Novoplatonský idealismus vyzařující z personifikace Síly zcela rezonuje s názory Lorenzova okruhu humanistů, jak jej vyjadřovala poesie Polizianiova nebo filosofie Marsilia Ficina a Pica della Mirandoly. Patrně zde můžeme hledat počátek souznění formy a obsahu Botticelliho obrazů s myšlenkami humanistů Lorenzova okruhu a patrně zde můžeme najít okamžik přerodu malíře Madon k malíři budoucích Primavera a Venuší.*<sup>129</sup> Již u tohoto obrazu tedy můžeme vidět vliv novoplatónismu na Botticelliho dílo. Togner ještě dodává, že v pozadí tohoto díla mohl stát opět Lorenzo de Medici, protože Tommaso Soderini, který si tuto zakázku objednal byl do svého úřadu dosazen právě Lorenzem.<sup>130</sup>

---

<sup>124</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 239.

<sup>125</sup> Žáky Verrocchia byli mimo jiné i Leonardo da Vinci, Perugino nebo Lorenzo di Credi. Viz TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 23.

<sup>126</sup> Někdy obraz též nazýván *Síla ducha*.

<sup>127</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 240.

<sup>128</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 26.

<sup>129</sup> Tamtéž.

<sup>130</sup> Tamtéž.

Tato událost byla počátkem dlouhodobé spolupráce Botticelliho s Medicejskými, trvající téměř třicet let.<sup>131</sup> Botticelli byl pod jejich ochranou a plně se věnoval práci na jejich zakázkách.<sup>132</sup> Řadu obrazů maloval v domě Medicejských pro Lorenza staršího. Pro různé domy ve městě namaloval mnoho tond<sup>133</sup> (*Tondo Raczinských*)<sup>134</sup> a nahých žen.<sup>135</sup> Právě tematika nahých žen byla pro Botticelliho tvorbu typická.<sup>136</sup> Stejně jako proslul zobrazováním ženských aktů, proslul i svými mnohými ztvárněními Venuší. Vasari uvádí, že „*Dva takové obrazy jsou dodnes ve vile vévody Cosima v Castellu. Jeden představuje rodící se Venuši a vánky a větry, které ji ženou s bůžky lásky ke břehům země, druhý znázorňuje další Venuši, představující Jaro, jež zdobí květinami Grácie; oba jsou provedeny s velkým půvabem.*“<sup>137</sup> Má zde na mysli obrazy *Zrození Venuše* (asi v letech 1485-1486) a *Primaveru* (1478), které Botticelli namaloval pro Lorenza di Pierfrancesca de' Medici. Oba obrazy údajně původně visely v medicejské vile Castella<sup>138</sup> poblíž Florencie.<sup>139</sup> Právě tyto dva obrazy jsou stěžejními příklady Botticelliho tvorby pod vlivem novoplatónské tradice.

### 5.1.1. Primavera a Zrození Venuše jako zasvěcení do platónské lásky

Datace obrazů *Primavera* (příloha č. 3) a *Zrození Venuše* (příloha č. 6) je problematická. Konkrétně u *Zrození Venuše* není jisté, jestli dílo vzniklo společně s *Primaverou* kolem roku 1478 nebo zda pochází až z let 1483-86.<sup>140</sup> Většina historiků se zde přiklání k dataci po Botticelliho návratu z Říma, tzn. po roce 1482.<sup>141</sup> Stejně důležitým předmětem diskuzí je také význam těchto dvou obrazů a otázka, zda spolu jejich tematika nějakým způsobem souvisí. Již Vasari tuto diskuzi otevřel, když se o nich zmínil s určitou samozřejmostí, že obě ztvárněné Venuše patří k sobě.<sup>142</sup>

<sup>131</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 9.

<sup>132</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 216.

<sup>133</sup> Kruhová deska, jeden z vynálezů quattrocenta.

<sup>134</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 246.

<sup>135</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. [Díl] 1, s. 412.

<sup>136</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 8.

<sup>137</sup> VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. [Díl] 1, s. 412.

<sup>138</sup> Nyní jsou oba obrazy vystaveny v galerii Uffizi (Galleria degli Uffizi) ve Florencii.

<sup>139</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 163.

<sup>140</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 255.

<sup>141</sup> TOGNER, M. *Sandro Botticelli*, s. 41.

<sup>142</sup> Viz VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. [Díl] 1, výklad výše.

Wadiová interpretuje Botticelliho Venuše v novoplatónském světle. O Botticellim se zmiňuje jako o malíři, který si své významné postavení mezi umělci nevymezil náboženskou malbou, ale spíše svojí tvorbou inspirovanou právě novoplatónismem. Byl podle Wadiové jediný florentský malíř, jenž měl ve své době tlumočit myšlenky novoplatóniků.<sup>143</sup>

Filip Karfík také poukazuje na možnost, že vznik Botticelliho Venuší úzce souvisí s novoplatónskými idejemi, v popředí s koncepcemi Marsilia Ficina. Poukazuje na to, že vznikly v okruhu bezprostředního Ficinova vlivu a tím mají být nepochybně v určitém vztahu k jeho naukám. Připomíná studie E. Gombricha, které se touto problematikou blíže zabývaly. Botticelliho *Primaveru* Gombrich interpretoval na základě poznatků získaných z Ficinova dopisu věnovanému mladému Lorenzovi.<sup>144</sup> V díle *Botticelli's Mythologies* Gombrich upozorňuje na to, že Ficino v době, kdy vznikala *Primavera*, byl duchovním rádcem Lorenza de'Medici, s nímž si často vyměňoval korespondenci, ve které diskutovali o zásadních novoplatónských otázkách.<sup>145</sup> Vzhledem k tomu, že Lorenzo byl Botticelliho patronem, lze zde vidět úzkou vazbu a možné ovlivnění umělce s novoplatónskými myšlenkami. Toto spojení Botticelliho s Lorenzem di Pierfrancescem lze podle Gombricha dosvědčit díky mnoha dokumentům a dobovým pramenům, z nichž většinu těchto zdrojů lze nalézt v pozdějším období, v době, kdy byl Botticelli zaměstnán prací na výkresech k Dantovu dílu. Gombrich také podotýká, že některé z těchto zdrojů pocházejí z doby, kdy Lorenzo současně podporoval i Michelangela.<sup>146</sup>

Karfík odkazuje i na E. Panofského, jenž v Botticelliho Venuších viděl konkrétní Venuše, které Ficino popisuje ve svém komentáři *De Amore*. „*Vyšší, Nebeské Venuše, zrozené bez matky z Úrana, která symbolizuje andělskou mysl a konkrétněji její schopnost myslet ideje, a nižší, Lidové Venuše, která je alegorií duše – světové i individuální – v její schopnosti plodit v látce tělesné obrazy inteligibilních forem, tj. alegorií Přírody.*“<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 9.

<sup>144</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 165.

<sup>145</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 7.

<sup>146</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 14.

<sup>147</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 174.

Jak již bylo řečeno, stěžejním materiálem užitečným k interpretaci Botticelliho Venuší, je Ficinova korespondence.<sup>148</sup> Konkrétně se jedná o dopis určený mladému Lorenzovi di Pierfrancescovi de Medici, jenž pravděpodobně pochází z roku 1477-78. Ficino v něm předložil popis Venuše jako *Venuše Humanitas*, nymfy nebeského původu, jež je Bohu nade vše drahá. Lorenzovi ji Ficino doporučuje jako nevěstu.<sup>149</sup> Aplikuje zde astrologické aspekty, již popsané ve svém spisu *De Amore* (viz výše). Sestavil horoskop, který měl představovat určitá morální nařízení pro mladého Lorenza. Sama Venuše zde má sloužit jako moralizující planeta, představující cudnost, jež je zastoupena v každém člověku. Pro Ficina *Humanitas* představuje nejvyšší ctnost, kterou by měl každý člověk přijmout.<sup>150</sup> Venuši Ficino tedy popisuje jako *Venuši Humanitas*, jež v sobě zahrnuje Lásku a Dobrotu, Důstojnost, Velkorysost, Osvícenost, Velkolepost, Půvab a Skromnost, Šarm a Lesk.<sup>151</sup> Dopis je pojat jako určitá mravní lekce mladému Lorenzovi.<sup>152</sup> Gombrich představuje ještě druhý dopis, který je tentokrát věnovaný dvěma tehdejšími Lorenzovým vychovatelům, kterými byli Giorgio Antonio Vespucci a Naldo Naldi.<sup>153</sup> Oba byli Ficinovi blízcí přátelé. V dopise je informuje o psaní, jež věnoval mladšímu Lorenzovi. Zmiňuje se o jeho obsahu a žádá je, aby Lorenzovi v případě nutnosti obsah dopisu vyložili a napomohli mu k jeho přesnému pochopení. Je nutné, aby si Ficinova slova zapamatoval a řídil se podle nich.<sup>154</sup> Gombrich dále upozorňuje, že v době, kdy tento dopis byl napsán, vznikala i *Primavera*.<sup>155</sup> *Primaveru* pravděpodobně Lorenzo obdržel jako svatební dar.<sup>156</sup> Je tedy možná úzká souvislost mezi obrazem a dopisem. Lze ji vykládat tak, že Lorenzo obdržel *Primaveru* jako

<sup>148</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 13-21.

<sup>149</sup> PANOFKY, E. *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, s. 195.

<sup>150</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 17.

<sup>151</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 17. – viz dopis: „Her soul and mind are Love and Charity, her eyes Dignity and Magnanimity, the hands Liberality and Magnificence, the feet Comeliness and Modesty. The whole, then, is Temperance and Honesty, Charm and Splendour.“

<sup>152</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 18.

<sup>153</sup> „Marsilio Ficino to Giorgio Antonio Vespucci and to Naldi: I have written a letter to the younger Lorenzo about the prosperous fate often bestowed upon us by the stars which are outside us and also about the free happiness we acquire by our own free will from the stars within us. Explain it to him, if it should prove necessary, and exhort him to learn it by heart and treasure it up in his mind. Great as are the things which I promise him, those which he will acquire by himself are as great, if only he reads the letter in the spirit in which I wrote it.“ – viz Gombrich s. 18 in Ficino, ed. Cit., s. 806.

<sup>154</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 18.

<sup>155</sup> GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, s. 19.

<sup>156</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 164.

svatební dar a k tomu mu byl Ficinem sepsán dopis, který vyjadřuje symboliku obrazu a zasvěcuje ho do Ficinovy nauky platónské lásky.

„Na malbě plné poezie i fantazie stojí uprostřed Venuše v životní velikosti a nad její hlavou se vznáší malý Amor vzpínající se k matce, bohyni lásky. Po její levici stojí bohyně jara Flora v květovaných šatech, z nichž rozhazuje květiny na louku. K Floře se naklání dívka s květem v ústech. Po Venušíně pravé ruce stojí tři Grácie a bůh Merkur. Venuše i všichni ostatní bohové jsou oblečeni do florentských šatů, které – lehké, vzdušné a průsvitné – víc odkrývají, než zahalují.“<sup>157</sup> Takto popisují Botticelliho alegorii jara Ruth a Max Seydewitzovi ve svém díle a dodávají, že ztvárnění ženských postav na této malbě vyplynulo právě z učení florentských humanistů snažících se spojovat antické myšlenky s křesťanskou vírou. Místo svůdnice v bohyni lásky viděli mravní princip lidské ctnosti přijatelný i pro křesťanské učení.<sup>158</sup>

Pi Joan představuje nejčastější interpretace *Primavery*. Za nejpřesvědčivější interpretaci *Primavery* považuje novoplatónskou, která v obraze viděla alegorické zobrazení vlády bohyně Venuše. Venuše podle této filosofie měla představovat totéž, co *Humanitas*, to znamená jednotu a harmonii mezi přírodou a civilizací.<sup>159</sup> Koncepti věnující se tomuto způsobu výkladu *Primavery* zpracovává například E. Gombrich, jenž navrhoval možnost, že Ficino sám může být zodpovědný za program tohoto díla. Umberto Baldini zase vnímal práci *Primavery* jako symbolický odkaz platónského cyklu – přechod z aktivního typu života na vyšší, rozjímavý způsob, z časové do věčné roviny.<sup>160</sup> Dále, podle jiné interpretace, má obraz líčit alegorickou lásku Giuliana de' Medici a Simonetty Cataneo Vespucciové, případně Simonettinu smrt, ke které došlo v roce 1476. „Simonetta, zastížená smrtí, kterou představuje Zefyros, procítá z mrtvých v Elysiu.“<sup>161</sup> Někteří teoretici ještě v *Primaveře* viděli zpracování antického námětu, který navrhnul Angelo Poliziano či zobrazení měsíců od února (v podobě Zefyra) po září (v postavě Merkura).<sup>162</sup> K Polizianovu ovlivnění programu *Primavery* se vyjadřuje například Charles Dempsey, který navrhuje možnou analogii mezi *Primaverou* a Polizianovou básní *Rusticus*.<sup>163</sup> Zirpolová podává přehled koncepcí dalších literárních výkladů *Primavery*. Například Paul Barolsky popisuje vztah Botticelliho tvorby

<sup>157</sup> SEYDEWITZOVÍ, R. a M. *Zrození Venuše*, s. 14.

<sup>158</sup> Tamtéž.

<sup>159</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 248.

<sup>160</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 24.

<sup>161</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 248.

<sup>162</sup> Tamtéž.

<sup>163</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 24.

k Dantově *Božské komedii*, Aby Warburg jej zase spojuje s Ovidiovou básnickou skladbou *Kalendář*.<sup>164</sup>

Ficinovu novoplatónskou teorii zastával Karfík, jenž upozorňuje na možnost, že zde Venuše představuje v jedné postavě obě Venuše zároveň. Jak Nebeskou Venuši, tak i Lidovou. Děj má zde podle Karfíka dvě tempa, sestupný a vzestupný pohyb. Sestupným pohybem má na mysli pohyb nesený Zefyrovým dechem, jehož působením se z bledé nymfy stává kvetoucí bohyně Flóra. Vzestupný pohyb je iniciován Amorovým šípem, pod jehož vlivem prostřední Grácie obrací svůj pohled na Herma, který svou berlou ukazuje do oblak.<sup>165</sup> (příloha č. 5) Venuši zde tedy Karfík vidí dvojí a to jednu jako schopnost plodit vlastní Světovou duši a druhou jako myšlení náležející Andělské mysli.<sup>166</sup>

U obrazu *Zrození Venuše* kompozice směřuje zleva doprava, tudíž naopak, než u *Primavery*.<sup>167</sup> Je také z těchto dvou obrazů menší.<sup>168</sup> Po levé straně si můžeme všimnout Zefyry, který se žene v objetí své milenky a vši silou se snaží svým dechem dopravit Venuši na břeh. (příloha č. 7) Síla jeho dechu čechrá Venušiny vlasy a nadouvá květovaný plášť, s nímž z pravé strany přispěchává ke břehu Hóra Jara, jež je oděna do květovaných šatů.<sup>169</sup> Seydewitzovi vysvětlují, že plášť, který podává bohyně Hóra Venuši, slouží k tomu, aby jí Venuše zakryla své nahé tělo. Považovalo se to za určitou úlitbu tehdejšímu křesťanskému pojmání světa.<sup>170</sup> V tomto křesťanském přístupu bylo skutečně zobrazování nahých těl nepřipustné. Umělci se setkávali s nepochopením ze stran křesťanské společnosti. Sám Michelangelo, jenž je svými ztvárněními nahých postav proslaven, měl s tímto své problémy.

Seydewitzovi představují Venuši na obraze *Zrození Venuše* jako pohanskou bohyni lásky. Zároveň upozorňují na Venušinu nahotu a na fakt, že tímto způsobem ji zpodobňovali Řekové, jako bohyni radosti a plodnosti.<sup>171</sup> O Venuši jako Rodičce se zmiňuje Umberto Eco, jenž ji situuje do obou obrazů: „*Botticelli klade Venuši Rodičku do středu alegorií Jaro a Zrození Venuše*.<sup>172</sup> Jako bohyně plodnosti bývá Venuše

<sup>164</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 24.

<sup>165</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 174.

<sup>166</sup> Tamtéž.

<sup>167</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5, s. 255.

<sup>168</sup> WARBURG, A. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, s. 90.

<sup>169</sup> KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*, s. 165.

<sup>170</sup> SEYDEWITZOVÍ, R. a M. *Zrození Venuše*, s. 16.

<sup>171</sup> SEYDEWITZOVÍ, R. a M. *Zrození Venuše*, s. 15.

<sup>172</sup> ECO, U. *Dějiny krásy*, s. 188.

interpretována také, a především, na obraze *Primavera*, kde svým zpodobněním skutečně jeví znaky těhotenství. (příloha č. 4) S touto interpretací souzní i koncepce Panofského, jenž Venuši rovněž shledává těhotnou a zároveň ji přirovnává k Panně Marii, jakožto matce Boží. Nelze si totiž dle něj nepovšimnout, že způsob, jakým ji Botticelli ztvárnil, se podobá vyobrazením zvěstování. Venuše se tedy podobá Panně Marii svým ztělesněním osoby, jež vyjadřuje zároveň božskou a lidskou přirozenost.<sup>173</sup>

### 5.1.2. Primavera jako lekce pro nevěstu

Mnozí autoři tedy nacházejí spojitost dvou obrazů Botticelliho Venuší. Tato mínění ale definitivně vyvrací archivní výzkum prováděný v roce 1975 zaměřený na pozůstatky majetku Lorenza a Giovanniho di Pierfrancesca de' Medici. Výzkum prováděl Webster Smith společně s Johnem Shearmanem. Soustředili se na zásoby z let 1499, 1503 a 1516. Podle inventáře publikovaného v roce 1499, byl obraz *Primavera* původně umístěn v domě Medicejských, ve Via Larga ve Florencii. Údajně byl vystaven v předpokoji ložnice Lorenza di Pierfrancesca nad denním lehátkem (*lettuccio*), nikoliv s obrazem *Zrození Venuše*, ale společně s dílem *Pallas Athéna a Kentaur* (kol. r. 1485).<sup>174</sup> (příloha č. 8) Do Castella byl zřejmě obraz *Primavera* dodán později. Podle tohoto názoru tedy nelze odvodit spojitost mezi obrazy *Primavera* a *Zrození Venuše*. *Primavera* zřejmě přináleží obrazu *Pallas Athéna a Kentaur*. Lilian Zirpolová upozorňuje na fakt, že v místnosti se nacházel ještě třetí obraz, *Madona s dítětem*.<sup>175</sup>

Francis Ames – Lewis tuto teorii potvrzuje svým upozorněním na způsob zhotovení *Zrození Venuše*. Obraz byl vymalován na plátno poměrně lacinými barvami a ve srovnání s *Primaverou* je možné, že byl určen spíše jako určitá dekorace do vily v Castellu a ne nutně přímo pro Medicejské.<sup>176</sup> Již Warburg uvedl, že obraz měl menší rozměry než *Primavera*.<sup>177</sup> Tato zjištění tedy poněkud zpochybňují předchozí interpretace a mnoho teoretiků se již přiklání k vysvětlení obrazu *Primavera* jakožto lekce pro nevěstu Lorenza de' Medici.

<sup>173</sup> PANOFSKY, E. *Renaissance and Renascences in Western Art*, s. 195-196.

<sup>174</sup> AMES-LEWIS, F. *Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino*, s.328.

<sup>175</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 24.

<sup>176</sup> AMES-LEWIS, F. *Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino*, s.328.

<sup>177</sup> Viz výše.



Jedním ze zastánců této interpretace je Sergiusz Michalski. Podle Michalského pojetí má Venuše představovat Lorenzovu manželku Semiramidu a Mars na obraze má ztvárňovat samotného Lorenza de' Medici. Michalski ve své teorii vychází z předpokladu, že obraz *Primavera* úzce souvisí s Lorenzovou svatbou se Semiramidou Appiani, jež se konala v červenci roku 1482. Upozorňuje na skutečnost, že tuto teorii vyslovilo již mnoho učenců, nikdo se jí ale nevěnoval důkladněji a nedošlo proto k žádným jasnějším závěrům.<sup>178</sup> Michalski Venuši ztvárněnou v tomto obraze vykládá jako legendární babylonskou královnu Semiramis, která byla často ztotožňována právě s Venuší. Poukazuje na nevěstino vzácné pojmenování, které koresponduje se jménem této královny.<sup>179</sup> Jméno Semiramis navíc v Assyřtině znamená holubici, jež je symbolem plodnosti, jedním z hlavních atributů Venuše, který byl známý i rodu Medici.<sup>180</sup> Michalski zde nalézá ještě jeden motiv, který odkazuje na Medicejský rod. Vavříny vyrůstající na zahradě mají být narážkou na Lorenza di Pierfrancesca a také na jeho strýce Lorenza il Magnifico. Rozsah této zahrady je podle Michalského tedy třeba vykládat i jako symbol vzkvétající Florencie. I zde Semiramis zastupuje jistou symboliku, pro svou známost jako tvůrkyně slavné zahrady v Babylonu.<sup>181</sup> Do svého výkladu Michalski zahrnuje i Panofského myšlenky, že postava Venuše v *Primaveře* vykazuje zjevné podobnosti s ikonografií Panny Marie a že lze u Venuše vidět znaky těhotenství. V této souvislosti se vrací k myšlence Venuše jako *Venuše Humanitas*, o níž se zmiňoval Ficino ve svém dopise a doporučoval ji Lorenzovi za nevěstu. Všímá si možné souvislosti motivu těhotné Venuše s těhotenstvím nevěsty, ale také v bližším spojení s těhotenstvím samotné Semiramide, jež podle dokumentů byla těhotná v roce 1484. Obraz by tedy ve spojení s touto hypotézou mohl být dokončený až někdy kolem tohoto roku. V souvislosti s podobností Venuše s Pannou Marií, Michalski zmiňuje, že také královna Semiramis byla v pozdním středověku považována za vzor Panny Marie.<sup>182</sup> Je tedy možné identifikovat postavu na obraze jako Venuši a Semiramis zároveň, vykazují totiž stejné znaky a obě mají představovat symbol ideální nevěsty a plodnosti.

---

<sup>178</sup> MICHALSKI, S. *Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's „Primavera“*, s. 213.

<sup>179</sup> MICHALSKI, S. *Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's „Primavera“*, s. 214.

<sup>180</sup> MICHALSKI, S. *Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's „Primavera“*, s. 215.

<sup>181</sup> Tamtéž.

<sup>182</sup> MICHALSKI, S. *Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's „Primavera“*, s. 217.

Pojetí obrazu *Primavera* jako lekce pro nevěstu přijímá i Zirpolová, jež se zastavuje u Barolského chápání *Primavery* jako básně pro nevěstu či jako oslavy svatby Semiramidy s Lorenzem. Zirpolová se soustředí na výklad obrazu z hlediska jeho funkce, jakožto modelu chování pro nevěstu, což podle ní bylo původním záměrem obrazu. Analýza tohoto díla by podle Zirpolové měla být nahlížena v kontextu renesančních manželských rituálů. V renesanční době ženy byly vázány k mravní čistotě a *Primavera* měla sloužit Semiramidě jako symbolické povzbuzení k cudnému chování.<sup>183</sup>

Společně s *Primaverou* měl k tomuto účelu sloužit i druhý obraz, jenž se nacházel v Lorenzově předpokoji a který svou tematikou doplňuje ikonografii *Primavery*, *Pallas Athéna a Kentaur*. Tento obraz má podle Zirpolové přímo představovat vizuální báseň na počest nevěsty a ženicha. Má nevěstě předložit model chování v manželském životě. Zirpolová vychází z výzkumu Shearmana, který interpretoval obrazy *Primavera* a *Pallas Athéna a Kentaur* na pozadí literárních děl Virgilia a Boccaccia. Ztotožňuje ji s jednou z hrdinek Virgilovy *Aeneidy* a také z Boccacciova díla, jež představují ideál cudnosti a ctností. Kentaur zde má představovat Satyra, který bývá často ztotožňován s mužskou sexuální touhou. Obraz lze tedy vykládat jako sílu cudnosti Minervy, jež zadržuje svou zbraní Kentaura, kontroluje jeho tělesné tužby a omezuje jeho nevhodné chování.<sup>184</sup> Toto téma cudnosti podle Zirpolové pokračuje v *Primaveře*. Zde mají symbol cudnosti představovat tři grácie stojící Venuši po pravém boku.<sup>185</sup> Grácie stojící vpravo, má ve vlasech zapleteny perly a na krku má také perlový náhrdelník. Tyto šperky mají symbolizovat její mravní čistotu. Amor míří šípem na jednu z Grácií. Toto gesto představuje, že se Grácie chystá obětovat panenství ve jménu manželství, stejně jako Semiramida, jež se provdala za Lorenza.<sup>186</sup>

Zirpolová kromě těhotné Venuše vidí možné těhotenství i u postavy ztělesňující bohyni Flóru. Obě postavy tedy zřejmě zdůrazňují svoji potenciální plodnost a symbolizují vítání manželství a možného mateřství. Tuto atmosféru mateřství a manželství ještě doplňuje třetí obraz, který se v Lorenzově předpokoji nacházel, na němž byla zpodobněna *Madona s dítětem*.<sup>187</sup> Zdá se tedy, že tato skupina tří obrazů

<sup>183</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 24.

<sup>184</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 24-25.

<sup>185</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 25.

<sup>186</sup> Tamtéž.

<sup>187</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 27.

umístěných v předpokoji Lorenza de' Medici, který měl údajně sloužit jako pokoj nevěsty, představují celý ikonografický program určený mladému páru. Pro nevěstu Semiramidu měl představovat lekcí cudnosti a poučení o plození. Venuše zde Semiramidě měla sloužit jako vzor čisté a ctnostné manželky, kterou měla být Semiramida pro svého manžela. A mladému Lorenzovi sloužila jako určitá vizuální lekce, zasvěcení do platónské lásky a představení ideální manželky *Venuše humanitas*, jež se mu měla stát ženou a měla ji představovat právě Semiramida.

Navíc Zirpolová tvrdí, že poznatky z obrazu odkazují na nevěstino poddání se ženichovi a na plození. Mohou být také zaměřeny na ženicha jako vymahače určitého očekávaného chování nevěsty. Od žen se totiž ve florenské renesanci, ale i v jiných městech v renesanční době, očekávaly určité modely chování. Ženy zpravidla měly nižšího vzdělání než muži a očekávalo se od nich, že budou doma plnit roli cudné manželky a ctnostné matky. *Primavera* tedy dle Zirpolové, zatímco ztělesňuje novoplatónské myšlení a odráží intelektuální činnost kruhu Medici, současně slouží jako vizuální nástroj připomenutí ženám jejich nižší roli ve společnosti.<sup>188</sup>

## 5.2. Michelangelo Buonarroti

Michelangelo Buonarroti se narodil 6. března 1457 v toskánské vesničce Caprese v Casentinu. Do Florencie se s rodinou přestěhoval v roce 1485, kde následně roku 1488 zahájil tříletou dobu učení v malířské dílně Domenika Ghirlandaia. Po roce zde ale své učení přerušil, pro zájem o sochařství, kterému se měl věnovat v Medicejských zahradách u San Marco.<sup>189</sup> V tomto prostředí, které ho obklopovalo, sbíral Michelangelo inspiraci pro svoje umění. Bylo příčinou jeho vzrůstajícího zájmu o sochařství.<sup>190</sup>

Na dvoře u Lorenza Michelangelo pobýval až do roku 1492, tedy do Lorenzovy smrti. Setkal se zde s mnoha učenci, mimo jiné s Angelem Polizianem, významným myslitelem renesančního humanismu. Podle Forcelliniho, Poliziano Michelangela přesvědčil, aby umělecky ztvárnil jednu z Ovidiových básní. Konkrétně *Únos*

---

<sup>188</sup> ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*, s. 27.

<sup>189</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 6, s. 55.

<sup>190</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 147.

Hippodamie a následnou bitvu mezi Kentaury a Lapithy. Motiv Kentaura byl ve florentském umění renesanční doby velmi častý. Forcellino poukazuje na to, že tato tematika byla blízká i humanistické kultuře a častá zejména ve výtvorech sochařů, kteří se soustředili kolem medicejského dvora (vzpomeňme například také na Botticelliho obraz *Pallas Athéna a Kentaur*)<sup>191</sup> z důvodu připomenutí alegorie pokroku, jež měla svůj původ v řecké i římské kultuře. Šlo o připomínku tehdejšího vítězství civilizace, jehož bylo dosaženo tím, že se lidé přestali řídit pudy a nahradily je rozumem. Jelikož tato alegorie pokroku byla blízká i humanistické kultuře v renesanci, byly motivy kentaurů v umění hojně využívány.<sup>192</sup> V tomto díle se Michelangelovi, podle Neréta, podařilo smířit pohanský svět s křesťanskou vírou.<sup>193</sup>

Právě rozpor mezi těmito dvěma světy provázel celou Michelangelovu tvorbu. Michelangelo byl věřící, ale v Bohu spatřoval něco jiného než mravní doktríny, na kterých lpěla křesťanská nauka. Spatřoval v něm, podle novoplatónského vzoru, krásu. „*Na rozdíl od svých předchůdců se nesnažil nalézt své místo v nebi skrze víru, ale chtěl se pozdvihnout vzhůru nazíráním krásy.*“<sup>194</sup> Krása pro Michelangela znamenala nahá mužská těla, jež jsou další typickou charakteristikou jeho děl. Togner podotýká, že významnou roli v jeho dílech hrají především tváře hezkých mladých chlapců. Tato vyobrazení chápe jako zpodobnění zároveň tělesné i mystické lásky.<sup>195</sup> Zde je výrazná analogie s Platónovými tezemi řečenými v *Symposiu*. Konkrétně s otázkou pravé ušlechtilé lásky, o které Pausanius tvrdil, že je to pouze ta, jež je věnována krásným chlapcům a představuje ji Nebeská bohyně.<sup>196</sup> Togner v Michelangelově tvorbě vidí vliv florentských novoplatóniků. Tvrdí, že nikdo jiný nezašel v průzkumu tušení tak daleko, že půvab krásy je jediný tvůrčí princip, který je hoden ušlechtilé duše. Michelangelo ale podle Tognera zároveň bolestně pociťoval obtížnost oddělení krásy od jejích smyslových podob a sublimace lásky do věčnosti.<sup>197</sup>

Michelangelo se věnoval několika výtvarným činnostem najednou, architektuře, malířství i sochařství. Nejblíže ale měl k sochařství. K malířství se dokonce často vyjadřoval velmi kriticky a odměřeně. Sdílel podobný názor na olejomalbu jako Platón, jenž tvrdil, že umění je pouze nápodoba nápodoby. Pro Michelangela je olejomalba

---

<sup>191</sup> Viz výše.

<sup>192</sup> FORCELLINO, A. *Michelangelo. Nepokojný život*, s. 37-38.

<sup>193</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 13.

<sup>194</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 7.

<sup>195</sup> Tamtéž.

<sup>196</sup> Viz výše.

<sup>197</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 10.

méně zmužilá a méně čistá než sochařství. Je schopna vytvářet pouze přeludy. Není ničím jiným než pouhým napodobováním vnějšího vzhledu věci. „Obzvláště se od ní odtahoval proto, že oslavovala půvab barev spíše než půvab ideje.“<sup>198</sup>

Bylo uvedeno několik teorií, které dávají do spojitosti Michelangela s novoplatónskými koncepcemi. Mnoho studií představuje Michelangela jako umělce ovlivněného novoplatónskými názory. Například Snow-Smithová uvádí, že Michelangelo podle novoplatónské teorie věřil, že duch klasického umění inspiroval a řídil tvorbu konceptu krásy v mysli. To se také odrazilo v jeho tvorbě, kdy z jeho věčného rozjímání o touze po uskutečnění krásy vyústil nový styl idealizace a dokonalosti formy, kterou můžeme nalézt v jeho rané tvorbě.<sup>199</sup> Právě v Michelangelově rané tvorbě podle Snow-Smithové můžeme nejvíce vidět již zmíněnou snahu stoupenců renesančního novoplatónismu o usmíření křesťanství s jejich filosofií. Tato díla nesou nejvíce znaků možné Michelangelovy inspirace novoplatónismem.<sup>200</sup> Snow-Smithová současně souhlasí s Panofským, který tvrdí, že i Michelangelova poezie je plná platónských koncepcí, stejně jako jeho obrazy a sochy.<sup>201</sup> Panofsky tedy také zastává názor, že Michelangelo byl ovlivněn Ficinem a novoplatónskými koncepcemi. Dokazuje, že Michelangelo četl Dantovu *Božskou komedii*, v jejíchž komentářích je podle Panofského možné vyčíst interpretace novoplatónských myšlenek.<sup>202</sup> Dodává ale, že to není v renesančním prostředí nic neobvyklého, spíše naopak. Novoplatónismus se v tvorbě umělců z šestnáctého století odrážel naprosto běžně. Mezi všemi svými současníky byl ale, podle Panofského, Michelangelo jediným, kdo přijal novoplatónismus v jeho plném rozsahu a jako určité metafyzické ospravedlnění sebe sama.<sup>203</sup> Díky dílu *Podoba živé tváře*, které zahrnuje Michelangelovu korespondenci a verše, lze předpokládat, že Michelangelovi sloužilo novoplatónské myšlení skutečně jako jeho určitý životní postoj. Jednak je zde důkaz Michelangelovy inspirace Dantem a jeho živého vztahu k tomuto básníkovi, vzhledem k veršům, které o něm psal (dokonce je v knize zmíněno, že Dante byl pro Michelangela inspiračním zdrojem při tvorbě

---

<sup>198</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 149.

<sup>199</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 147.

<sup>200</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 148.

<sup>201</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 178-179.

<sup>202</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 179.

<sup>203</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 180.

*Posledního soudu* či konečné podobě *Náhrobku Julia II.*)<sup>204</sup> a také je zde, opět v Michelangelově básni, předložen přímý důkaz jeho novoplatónského myšlení. Konkrétně jde o sonet věnovaný Vittorii Colonně<sup>205</sup>, po její smrti z roku 1547, ve kterém, podle poznámek Jana Vladislava, spojuje své osobní zkušenosti jakožto básníka–sochaře s dobovými platónskými představami. Píše zde o Bohu v nebi, jenž vše vede, provází a řídí a o tom, že vystoupat k výšinám k Bohu mohou pouze ti, jejichž život provází ctnost.<sup>206</sup> V jednom z dalších veršů, tentokrát psaném Bohu, Michelangelo hovoří o svém těle jako o křehké, mdlé schránce, která slouží pouze jako vězení jeho duši.<sup>207</sup> S těmito poznatky nyní můžeme dát za pravdu Panofskému, jenž v Michelangelových postavách vidí symboliku boje duše, jež se snaží uniknout z pout tělesnosti.<sup>208</sup> Wadiová je další teoretičkou, která zastupuje přesvědčení, že Michelangelo byl ovlivněn novoplatónismem a dokonce ještě více než Botticelli.<sup>209</sup>

### 5.2.1. *Nuditas virtualis*

Michelangelo kladl důraz na zobrazování nahé mužské postavy. To dokládá jeho přesvědčení, že nahé postavy jsou ušlechtilejší, než kterékoliv jiné, oblečené. Toto přesvědčení má kořeny v novoplatónské víře v krásu člověka jako odraz Boha. Zahrnuje symbolický význam nahoty jako *nuditas virtualis*, stav nevinnosti. Nahé mužské tělo je podle této koncepce zcela čisté a beze hříchu. Prostřednictvím tohoto zobrazení mysl stoupá výš, až dosáhne božího světla a bude moci opustit tělo.<sup>210</sup>

Svoji víru v *nuditas virtualis* Michelangelo demonstroval sochou *Davida* (příloha č. 9), kterou ztvárnil jako akt, ve Florencii v letech 1501-1504. Dřívější umělci, následující Bibli, často ztvárňovali *Davida* jako mladého chlapce, zatímco Michelangelo, po vzoru antického umění, ho zobrazil jako dospělého, svalnatého muže. Pro Michelangela znamená socha *Davida* stav nevinnosti, ztvárnil ho ale jako muže

<sup>204</sup> Michelangelo Buonarroti: *Podoba živé tváře*, s. 182-183.

<sup>205</sup> Italská renesanční básnička. Pojilo ji hluboké přátelství s Michelangelem.

<sup>206</sup> Michelangelo Buonarroti: *Podoba živé tváře*, s. 199.

<sup>207</sup> Michelangelo Buonarroti: *Podoba živé tváře*, s. 208.

<sup>208</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 181.

<sup>209</sup> WADIOVÁ, B. *Botticelli*, s. 9.

<sup>210</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualis image*, s. 149.

přípraveného v pohotovosti k obraně proti zlu.<sup>211</sup> Zde můžeme vidět možný motiv novoplatónismu, kdy Ficino upozorňuje, že je potřeba konat dobro a vyhýbat se zlu.

Gilles Nerét vykládá *Davidovu* sochu v souvislosti se středověkým smýšlením o morálním rozlišování. Dle tohoto podle něj Michelangelo staví do kontrastu levou a pravou stranu sochy. Pravá strana je poklidnější a těší se boží ochraně, zatímco levá strana je zranitelnější a vystavena působení sil zla. Tímto se Michelangelovi podle Neréta povedlo opustit tradiční představu *Davidu* jako vítěze a nalézt místo toho symbol, jenž sjednotil ideje síly a hněvu.<sup>212</sup> Snow-Smithová vidí *Davidovo* ztvárnění podle novoplatónské koncepce jako ideální, zcela nahou mužskou postavu, kterou Michelangelo odráží svoji víru v čistou lásku.<sup>213</sup> V duchu *nuditas virtualis* Michelangelo ztvárnil i výzdobu Sixtinské kaple. Například ve fresce *Poslední soud* je Kristus ztvárněn nahý. To, že Michelangelo zobrazil Krista nahého, bylo důvodem stížností na pohanský ráz jeho malby a vedlo k nepochopení, které trvalo několik generací.<sup>214</sup>

Dalším významným Michelangelovým dílem je náhrobek pro papeže Julia II., v němž lze též odhalit spojení křesťanství a novoplatónského myšlení.<sup>215</sup> I Panofsky shledává Michelangelovo ovlivnění novoplatónským postojem v tomto díle evidentním.<sup>216</sup>

### 5.2.2. Náhrobek Julia II.

Papež Julius II. povolal v roce 1505 Michelangela do Říma a pověřil ho prací na svém náhrobku. Zpočátku byl Michelangelo z tohoto projektu nadšený.<sup>217</sup> Julius II. byl ale ambiciózním papežem a přál si monumentální náhrobek. Původní návrhy sahaly až k představám ztvárnění volně stojícího mausolea.<sup>218</sup> Práce na náhrobku se protáhla

---

<sup>211</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 148.

<sup>212</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 9.

<sup>213</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 154.

<sup>214</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 6, s. 35.

<sup>215</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 36.

<sup>216</sup> PANOFKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 183.

<sup>217</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 149.

<sup>218</sup> PANOFKY, E. *The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II.*, s. 561.

celkem na čtyřicet let a toto období pro Michelangela znamenalo období starostí a problémů. V práci docházelo k neustálým prodlevám, Michelangelo měl s papežem několikrát spory a měnily se i návrhy náhrobku. Celkem bylo verzí šest. Na náhrobku Michelangelo začal pracovat v roce 1505 a dokončil jej roku 1545 (příloha č. 10), přičemž tato šestá verze se již značně lišila od původní.<sup>219</sup>

Během práce na náhrobku dostával Michelangelo i další pracovní zakázky, tím se jeho činnost ještě více zdržovala. Současně s prací na náhrobku byl Michelangelo Juliem II. roku 1508 pověřen i k výzdobě stropu Sixtinské kaple freskami. Tuto práci Michelangelo započal neochotně v květnu téhož roku a dokončil ji o čtyři roky déle.<sup>220</sup> Julius II. v roce 1512 zemřel, pár měsíců po tom, kdy Michelangelo dokončil dílo v Sixtinské kapli.<sup>221</sup> Mohl se tedy pouze několik měsíců těšit z dokončené výzdoby kaple, ale konečný výsledek svého náhrobku již neviděl. V květnu, následujícího roku byla podepsána druhá smlouva o podobě náhrobku, jejímiž vykonavateli byli Juliovi dědici, Leonard, agenský kardinál a Lorenzo Puccio.<sup>222</sup> Pojetí tohoto návrhu bylo podle Forcelliniho spíše pohanského rázu. Návrh nepočítal s anděly a kromě Panny Marie ani se světci, spíše se na náhrobku měly vyskytovat sochy mnohých alegorických postav, konkrétně proroků, sibyl či otroků. Těmito postavami měl být papež obklopen.<sup>223</sup> Po zhotovení návrhu, v roce 1513, se tedy dal Michelangelo do práce. Nejdříve začal tesat skupinu *Otroků*, posléze *Mojžíše* a dále do roku 1516 hrubě přitesal čelní stěnu náhrobku.<sup>224</sup> V letech 1517-20 začaly pravděpodobně vznikat další sochy určené na náhrobek. Jednalo se o další sochy *Zajatců* a snad i jedno sousoší *Vítězství*. Šrámková poukazuje na nejistou dataci jednotlivých soch, dokládá ale, že minimálně na třech dalších sochách Michelangelo pracoval.<sup>225</sup> Jako důkaz může posloužit smlouva z roku 1532, v jejíž době vydání bylo rozpracováno šest soch.<sup>226</sup>

Definitivní návrh vznikl v roce 1542. Pijoan uvádí jeho podobu, která byla značně redukována. Náhrobek se již neměl opírat jednou stranou o zeď, ale byl omezen

---

<sup>219</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 49.

<sup>220</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 149.

<sup>221</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 46.

<sup>222</sup> *Michelangelo Buonarrotti. Podoba živé tváře*, s. 60.

<sup>223</sup> FORCELLINO, A. *Michelangelo. Nepokojný život*, s. 122.

<sup>224</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 40.

<sup>225</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 41.

<sup>226</sup> *Michelangelo Buonarrotti. Podoba živé tváře*, s. 124-126.



na prostou přístěnnou architekturu. Zmizelo množství soch a alegorií a namísto toho náhrobek zůstal se třemi sochami, Mojžíšem, Leou a Ráchel.<sup>227</sup>

Panofsky upozorňuje na ztvárnění spodní a horní zóny náhrobku představující pozemní a nebeskou sféru. V tomto případě jde o syntézu těchto dvou sfér, jejímiž prostředníky, mezi nebem a zemí, jsou čtyři výše postavené sochy. Toto ukazuje zbožštění papeže podle novoplatónské koncepce jako postupný a přirozený růst, postupný vzestup k Bohu, místo křesťanského dogmatu, který vykládá o náhlých zázračných transformacích či vzkříšení.<sup>228</sup> Zatímco tedy spodní část náhrobku oslavuje osobní úspěchy papeže, symbolizuje zároveň život na zemi jako takový. Čtyři sochy na plošině symbolizují sílu a zaručují nesmrtelnost tím, že jednají jako zprostředkovatelé mezi pozemským a nebeským světem.<sup>229</sup>

### 5.2.2.1. Socha Mojžíše

Na soše *Mojžíše* (příloha č. 11) Michelangelo pracoval v letech 1513-16. Vedou se diskuze, zda je *Mojžíš* portrétem samotného Julia II. nebo Michelangelovým autoportrétem.<sup>230</sup> Šrámková ale verzi, že by šlo o portrét papeže, popírá, vzhledem k tomu, že již na druhém návrhu z roku 1513 figuroval jako jedna ze šesti soch na plošině.<sup>231</sup>

*Mojžíš* je jedinou postavou, která byla zahrnuta ve všech návrzích náhrobku a použita i ve výsledném projektu. V něm se ale *Mojžíšovo* určení zcela proměnilo. V původních návrzích byl pojímán pouze jako součást většího ikonografického celku, v konečném výsledku se ale stal ústřední dominantou celého náhrobku.<sup>232</sup> I samotná socha *Mojžíše* podstoupila krátce před dokončením radikální proměnu.<sup>233</sup> Postupné změny na této postavě i na celém náhrobku důkladně popisuje Earl E. Rosenthal ve svém díle *Michelangelo's Moses, dal di sotto in sù*.<sup>234</sup>

<sup>227</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 6, s. 59.

<sup>228</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 191-192.

<sup>229</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 194.

<sup>230</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 6, s. 57.

<sup>231</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 41.

<sup>232</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 41.

<sup>233</sup> FORCELLINO, A. *Michelangelo. Nepokojný život*, s. 17-18.

<sup>234</sup> Viz ROSENTHAL, E. E. *Michelangelo's Moses, dal di sotto in sù*, s. 544-550.

Většina badatelů vidí *Mojžíše* v kontextu, kdy po čtyřiceti dnech sestoupil z hory Sinaj, na níž obdržel desatero. A podle Šrámkové je *Mojžíš* jako ten, kdo hovoří s Bohem, pro některé novoplatónským ztělesněním kosmického bytí.<sup>235</sup> Socha se vykládá i jako symbolické zobrazení vesmíru, v němž by *Mojžíšův* plnovous měl symbolizovat vodu a vlasy oheň.<sup>236</sup> (příloha č. 12)

Pro Panofského je tvorba Michelangelových náhrobků největším důkazem umělcova ovlivnění novoplatónismem. Vysvětluje, že od nejstarších dob lidských dějin umění se metafyzické přesvědčení projevuje nejvíce právě v pohřebním umění.<sup>237</sup>

S novoplatónskými výklady ale nesouhlasí Earl E. Rosenthal. Tyto podle něj vychází z čelního pohledu na sochu, který je ale podle Rosenthala zavádějící a upozorňuje na nutnost sledovat *Mojžíše* z pohledu zespodu. Z tohoto pohledu vidíme sochu naprosto v jiném světle, proto Rosenthal odmítá novoplatónské výklady sochy jakožto protikladu dobra a zla či přemítavého a aktivního života. Při pohledu zespodu se Rosenthalovi zdá být *Mojžíš* méně napjatý a rozzlobený.<sup>238</sup> Současně i ve ztvárnění *Mojžíše* a vzhledem k jeho příběhu by interpretoval sochu spíše v biblickém kontextu než novoplatónském.<sup>239</sup> Zdá se, že novoplatónský motiv lze vidět spíše v prvním návrhu náhrobku z roku 1505, což předpokládá i Rosenthal.<sup>240</sup> Ve druhé verzi již Rosenthal přikládá spojení *Mojžíše* s Pavlem biblický význam, vzhledem k tomu, že Michelangelo zde ztvárnil navíc ještě sochy *Madony s dítětem* a několik svatých, jako křesťanské odkazy.<sup>241</sup>

#### 5.2.2.2. *Otroci*

Podle druhého návrhu, z roku 1513, měli být dva *Otroci* určeni pro spodní část náhrobku. Michelangelo je vytesal v roce 1514, kdy se současně s nimi pustil do práce na dalších figurách, kterým bylo určeno místo v horní části náhrobku. Jednalo se o

---

<sup>235</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 41.

<sup>236</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 6, s. 53.

<sup>237</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 183.

<sup>238</sup> ROSENTHAL, E. E. *Michelangelo's Moses, dal di sotto in sù*, s. 545.

<sup>239</sup> ROSENTHAL, E. E. *Michelangelo's Moses, dal di sotto in sù*, s. 546.

<sup>240</sup> Tamtéž.

<sup>241</sup> Tamtéž.

*Mojžíše, Sibylu, Proroka* a možná ještě o pár dalších.<sup>242</sup> Do konečné podoby Juliova náhrobku se ale sochy *Otroků* ale nedostaly, nyní jsou umístěny v Louvru.<sup>243</sup>

Dva *Otroci* bývají označováni jako *Umírající* (někdy také *Usínající*) a *Spoutaný* (nebo *Vzpurňý*) *otrok*.<sup>244</sup> Podle některých interpretací měli představovat malířství, sochařství a architekturu. Tím měl Michelangelo údajně naznačit, že společně se smrtí Julia zemřela i tato svobodná umění. Umění se stalo otroky smrti, protože již nikdy nenajdou nikoho, kdo by je chránil a podporoval jako právě papež Julius II.<sup>245</sup> I Šrámková zastává teorii, že *Umírající otrok* (příloha č. 13) má symbolizovat malířství a *Spoutaný otrok* (příloha č. 14) má být ztvárněn jakožto symbol architektury či sochařství.<sup>246</sup> Můžeme to považovat za předmětné, když si uvědomíme Michelangelův přístup k jednotlivým uměním. Víme, že k malířství přistupoval s nechutí, proto je možné, že ho v této soše ztvárnil v symbolu se smrtí. Zatímco sochařství a architekturu upřednostňoval a měl pro tuto činnost i velké zanícení, jenže se jí nemohl věnovat natolik, jak si přál, tak ji ztvárnil jako spoutaného otroka. Sám se jím i zřejmě cítil být.

Néret tvrdí, že *Otroci* měli podle původního záměru zobrazovat pohanské národy.<sup>247</sup> Odkazuje při tom ale i na de Tolnaye, jenž tvrdí, že tyto sochy nabízí výklad, který otroky přetváří „z trofejí v symboly hořkého a beznadějného boje, který lidskou duši staví proti poutům tělesnosti.“<sup>248</sup> Na de Tolnaye odkazuje i Šrámková. I ona tvrdí, že de Tolnay spatřuje v náhrobku překonávající protiklad mezi křesťanským a pohanským světem. *Otroci* se tedy podle této teorie proměňují v symboly zoufalého zápasu lidské duše proti poutům těla.<sup>249</sup> Podobně o *Otrocích* smýšlí Snow-Smithová. Postava *Umírajícího otroka* je podle ní ztvárněním boje umírajícího zajatce, jenž se pokouší vrátit do svého původního, nevinného stavu. Jde o Michelangelův pokus o zpodobnění lidské duše, která se snaží vymanit ze svých pout hříchu a snaží se dostat do nebe. Tento pokus odráží novoplatónské pojetí v kombinaci s křesťanskou naukou uvěznění duše. Ačkoliv tato křesťanská doktrína obsahuje novoplatónský koncept, zahrnuje myšlenku dědičného hříchu. Teorií novoplatónismu je, že duše opouští

---

<sup>242</sup> FORCELLINO, A. *Michelangelo. Nepokojný život*, s. 122.

<sup>243</sup> WÖLFFLIN, H. *Klassické umění. Úvod do italské renaissance*, s. 84.

<sup>244</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 40.

<sup>245</sup> *Michelangelo Buonarroti. Podoba živé tváře*, s. 272.

<sup>246</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 40.

<sup>247</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 50.

<sup>248</sup> NÉRET, G. *Michelangelo*, s. 54.

<sup>249</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 40

materiální svět k dokonalosti fyzické krásy, zatímco křesťanská doktrína zastává názor, že duše opouští poškozený svět plný hříchů.<sup>250</sup>

Ve ztvárnění *Spoutaného otroka* můžeme podle Snow-Smithové cítit jakousi polaritu mezi duchem a lidskou duší. Ukazuje se vášeň duše, která nemůže osvobodit od nemorálních hříchů tohoto smrtelného života. Michelangelo zde tedy, na rozdíl od *Umírajícího otroka*, neztvárnil sochu jako vzdání se těla duši, ale konflikt duše bojující zoufale s tělem. Postavu s výrazem zoufalství a proseb, jež zvedá hlavu vzhůru, jako by usilovala o soucit a milost od Boha.<sup>251</sup> Postavy dvou *Otroků* tedy lze z novoplatónského hlediska interpretovat jako postavy snažící se osvobodit z pozemského světa a stát se jednotnými s Bohem.

### 5.2.2.3. Život činný a Život přemítavý

Život činný (*vita activa*) a život přemítavý (*vita contemplativa*) bývaly ztělesňovány buď sestrami Martou a Marií z Lukášova evangelia nebo starozákonními sestrami Leou a Ráchel. Právě *Lea* a *Ráchel* jsou ztvárněny jako sochy dvou životů na Juliově náhrobku. *Lea* (příloha č. 15) zastupuje aktivní typ, tudíž život činný, zatímco *Ráchel* představuje rozjímavý typ, tedy život přemítavý. Tyto dvě postavy bývaly tradičně považovány za předobraz dvojice žen novozákonních.<sup>252</sup>

Společně s *Mojžíšem* jsou ve spodní části náhrobku jediným pozůstatkem původního ikonografického programu náhrobku z roku 1505.<sup>253</sup> Život činný a život přemítavý bývají symbolizovány postavami z Dantova díla. Dante, jak již bylo řečeno, byl oblíbenou četbou mnoha renesančních výtvarníků. A ani Michelangelo nebyl výjimkou a byl Dantovo básnickým dílem v mnoha směrech ovlivněn. V Dantově *Božské komedii* jsou obě postavy zmíněny, Šrámková podává odkaz na Condiviho,<sup>254</sup>

Podle doktríny florentské akademie život činný a přemítavý značí dvě cesty k Bohu.<sup>255</sup> Ficino o těchto cestách hovoří v *De Amore*, kde k nim ještě přidává třetí cestu, která značí rozkošnický způsob života. Jako jedinou správnou cestu volí Ficino

<sup>250</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 151.

<sup>251</sup> SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*, s. 153.

<sup>252</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 39.

<sup>253</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 42.

<sup>254</sup> ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.*, s. 42.

<sup>255</sup> PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, s. 194.

přemítavý (kontemplativní) typ života, jenž vede k povznesení se výše. Tento způsob života představuje cestu za Bohem. Posledním cílem lidského života je poznání Boha. Ficino pokládá poznání Boha a lásku k němu pouze za dva různé aspekty téže základní zkušenosti. Touto zkušeností je právě kontemplativní výstup duše k jejímu poslednímu cíli.<sup>256</sup> Zde tedy postavy *Ráchel a Lea* mohou symbolizovat tyto dva životy a odkazovat na nutnost vést život ctnostným a kontemplativním způsobem, jehož prostřednictvím se naše duše může odpoutat od těla a uskutečnit svůj cíl, jímž je vystoupení k Bohu, příčině a počátku všeho.

---

<sup>256</sup> KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*, s. 53. (podrobnější výklad způsobů života viz výše).

## 6. ZÁVĚR

Ve své práci jsem se snažila na základě analýzy Ficinových filosofických myšlenek interpretovat výtvarná díla Sandra Botticelliho a Michelangela Buonarrotiho a zjistit, zda a na kolik se Ficinova nauka v jejich tvorbě promítá. Analýze byl podroben Ficinův spis *De Amore*, jenž pojednává o teorii lidské lásky, kterou Ficino koncipoval na základě Platónova dialogu *Symposion*.

Jako stěžejní díla k interpretaci Botticelliho tvorby jsem si vybrala jeho obrazy *Primavera* a *Zrození Venuše*. Oběma těmto obrazům se věnuje mnoho studií, jež je interpretují analogicky s novoplatónským myšlením.

Gombrich interpretoval Botticelliho *Primaveru* na pozadí dopisu, jenž věnoval Ficino Lorenzovi di Pierfrancescovi de' Medici. Tímto dopisem ho měl údajně zasvětit do platónské lásky. Ficino se v něm zmiňuje o Venuši jako *Venuši Humanitas* (tedy Lidové Venuši), jež má podle Gombricha spojitost s Botticelliho Venuší na obraze *Primavera*. Tuto Venuši Ficino doporučoval Lorenzovi jako nevěstu. Venuše zde vystupuje jako moralizující planeta, představující cudnost, jež by měla být zastoupena v každém člověku. Podle Gombricha dopis vznikl ve stejné době jako *Primavera*, která navíc byla údajně věnována Lorenzovi jako svatební dar. Lze tedy považovat za pravděpodobné, že dopis společně s obrazem Lorenzovi sloužil jako mravní lekce a zasvěcení do platónské lásky.

Karfík shledává v *Primaveře* obě Ficinovy Venuše zároveň. Jak Nebeskou, tak i Lidovou. Venuše Nebeská má zde podle Ficinovy teorie uvedené v *De Amore*, zastupovat myšlení náležející Andělské mysli, zatímco Lidová Venuše má představovat schopnost plodit vlastní Světovou duši.

Obě Venuše také mnoho teoretiků spatřovalo jako těhotné. Na obou obrazech (*Primavera* i *Zrození Venuše*) shledává Venuši jako Rodičku Umberto Eco. Seydewitzovi vidí Venuši jako bohyni plodnosti v obraze *Zrození Venuše*, vzhledem k jejímu zobrazení jako aktu, jak ji zpodobňovali Řekové se symbolikou bohyně plodnosti a radosti. Mnohem častěji je ale Venuše představována jako těhotná v díle *Primavera*, kde svým zpodobněním skutečně jeví znaky těhotenství. Přirovnávána je i k panně Marii, jakožto matka Boží (Panofsky).

V obrazech *Primavera* a *Zrození Venuše* shledávají někteří teoretici společnou tematiku a zastávají názor, že k sobě tyto dva obrazy neodmyslitelně patří. Podnětem k

tomuto názoru bylo nejspíš Vasariho svědectví o umístění obou obrazů společně v medicejské vile Castella. Toto svědectví ale vyvrací výzkum z roku 1975, jenž podle inventáře publikovaného v roce 1499 zjistil, že *Primavera* byla původně umístěna v medicejské vile Via Larga ve Florencii, společně s jiným Botticelliho obrazem, jímž bylo dílo *Pallas Athéna a Kentaur*. Na základě tohoto zjištění je obraz *Primavera* interpretován ve spojitosti s tímto obrazem. Teorie hovoří o souvislosti těchto obrazů se svatbou Lorenza se Semiramidou. Obrazy mají symbolizovat určitou lekci pro Lorenzovu nevěstu. Michalski Venuši ztvárněnou v *Primaveře* ztotožňuje s babylonskou královnou Semiramis. Obě mají představovat symbol ideální nevěsty. Tato teorie se tedy od předchozí moc neliší. Přidává se k ní ale interpretace v souvislosti s obrazem *Pallas Athéna a Kentaur*. Podle Zirpolové společně tyto obrazy mají představovat lekci pro nevěstu, Semiramidu. *Pallas Athéna* pro ni má být vzorem ctnosti a cudnosti, stejně jako Venuše.

Lze tedy potvrdit, že Zrození Venuše nemá žádnou spojitost s *Primaverou*, zatímco *Primavera*, spolu s dílem *Pallas Athéna a Kentaur*, utvářejí celý program pro novomanžele Lorenza de'Medici a Semiramidu. Program zasvěcení Lorenza do platónské lásky a lekce pro Semiramidu, jakožto představení vzoru ideální manželky, jež představuje Ficinova *Venuše Humanitas* v *Primaveře*, kterou poté stvrzuje *Pallas Athéna*, nebádající svým zobrazením ke ctnosti a cudnosti.

V případě Michelangela se symbolika novoplatónské filosofie odráží nejen v jeho torbě, ale i v jeho myšlení. Ve své soše Davida, Michelangelo ztvárnil symbol nevinnosti, *nuditas virtualis*. Podle této myšlenky je nahé mužské tělo zcela bez hříchu a prostřednictvím toho může, v duchu novoplatónismu, vystoupat výš k Bohu, kde dosáhne svého naplnění. Ve stejném duchu ztvárnil i výzdobu Sixtinské kaple.

Dalším dílem, ve kterém je pravděpodobná Michelangelova inspirace novoplatónským učením, je náhrobek papeže Julia II. Významnými sochami, v nichž mnoho badatelů spatřuje novoplatónského ducha, a na které jsem se ve své práci soustředila, jsou: socha představující *Mojžíše*, sochy dvou *Otroků* (*Spoutaný otrok*, *Umírající otrok*) a dvou životů, rozjímavého a činného, *Ráchel* a *Lea* (*vita contemplativa* a *vita activa*). Sochu *Mojžíše* vidí jako novoplatónské zobrazení například K. Šrámková, jež v něm spatřuje ztělesnění kosmického bytí. Zastáncem novoplatónského výkladu *Mojžíše* je i Panofsky, který spatřuje celý papežův náhrobek jako největší důkaz Michelangelovo ovlivnění tímto směrem.

Na opačné straně ale stojí Rosenthal, který novoplatónskou interpretaci náhrobku zpochybňuje a zastává spíše názor, že se zde vyskytují spíše biblické motivy než novoplatónské. Pokud by náhrobek měl mít nějaké prvky novoplatónismu, tak podle Rosenthala spíše v prvním návrhu náhrobku z roku 1505.

*Otroky* interpretuje v duchu novoplatónismu Snow-Smithová. Lze je chápat jako postavy, které se snaží osvobodit z pozemského světa a stát se jednotnými s Bohem. V postavě *Umírajícího otroka* se zřejmě Michelangelo snažil zpodobnit lidskou duši, která se pokouší vyprostit ze svých pout hříchu a vystoupat výše k Bohu. V postavě *Spoutaného otroka* lze podle Snow-Smithové vyčíst konflikt duše zoufale bojující s tělem.

A nakonec, postavy *Lea* a *Ráchel*, symbolizují dva způsoby života. *Lea* zastupuje činný život (*vita activa*), zatímco *Ráchel* ztvárňuje život kontemplativní (*vita contemplativa*). Kontemplativní život Ficino shledává jako správnou cestu a jediný cíl lidské duše. Jeho prostřednictvím se naše duše může odpoutat od těla a uskutečnit svůj cíl, jímž je vystoupení k Bohu, kde dojde svého naplnění.

U obou umělců se tedy vyskytují motivy Ficinovy novoplatónské filosofie. U Botticelliho se jedná především o Ficinovu koncepci dvou Venuší a dvou Amorů, zatímco u Michelangela si lze povšimnout syntézy křesťanství s novoplatónismem, jež byla cílem Ficinovy filosofie. V tvorbě obou umělců se ještě promítá Ficinův výklad kontemplativního života, jenž tvoří jádro novoplatónské filosofie.

Interpretaci vylíčených výtvarných děl v rámci novoplatónismu ale přesto nelze považovat za jedinou. Vyskytují se i další hypotézy, proto interpretace z pohledu novoplatónské filosofie je pouze jednou z možných interpretací těchto děl.



## 7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

AMES-LEWIS, F. *Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino*. In: ALLEN MICHAEL J. B., REES, V., DAVIES, M. *Marsilio Ficino : His Theology, His Philosophy, His Legacy*. pp. 327-338. Leiden, NLD : Brill Academic Publishers, 2002. ISBN: 90-04-11855-1.

BURKE, P. *The European Renaissance: centres and peripheries*. Blackwell : Oxford, 1998. ISBN 0-631-19845-8.

BURKE, P. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0589-5.

CASSIRER, E., KRISTELLER, P. O., RANDALL, J. H., JR. *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago : The University of Chicago Press, 1948.

ECO, U. *Dějiny krásy*. 1. vyd. Praha : Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

FICINO, M. *Commentary on Plato's Symposium on Love* [z latinského originálu *De Amore* přeložil Sears Jayne]. Texas : Spring Publications, Inc., 1985. ISBN 0-88214-601-7.

FORCELLINO, A. *Michelangelo. Nepokojný život*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2012. ISBN 978-80-7429-244-6.

GOMBRICH, E. H. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 8 (1945), pp. 7-60.

GORFUNKEL, A. CH. *Renesanční filozofie*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1987. ISBN 25-017-87.

HANKINS, J. *Renesanční filosofie*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2011. ISBN 978-80-7298-418-3.

KARFÍK, F. *Duplex Venus: Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu*. In: Nechutová Jana (ed). *Druhý život antického mýtu*. 1. vyd. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2004. s. 163-177. ISBN 80-7325-042-X.

KRISTELLER, P. O. *Osm filosofů italské renesance*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-832-7.

KRISTELLER, P. O. *Marsilio Ficino and his work after five hundred years*. L. S. Olschki, 1987. ISBN 88 222 3498 7.

MACEK, J. *Italská renesance*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

MICHALSKI, S. *Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's „Primavera“*. In: *Artibus et Historiae*. Vol. 24, No. 48 (2003), pp. 213-222.

*Michelangelo Buonarroti: Podoba živé tváře*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.

NÉRET, G. *Michelangelo*. 1. vyd. Praha : Sloart, 2003. ISBN 3-8228-2850-5.

PANOFSKY, E. *Význam ve výtvarném umění*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1981.

PANOFSKY, E. *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. Great Britain : Paladin, 1970.

PANOFSKY, E. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. New York : Harper Torchbooks, 1962.

PANOFSKY, E. *The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 19, No. 4 (Dec., 1937), pp. 561-579.

PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 5. 2. vyd. Praha : Odeon, 1984.

PIJOAN, J. *Dějiny umění*. [Díl] 6. 2. vyd. Praha : Odeon, 1984.

PLATON. *Symposion*. [z řeckého originálu přeložil Fr. Novotný]. 6. vyd. Praha: Oikoymenh, 2005. ISBN 80-7298-139-0.

REALE, G. *Platón. Pokus o novou interpretaci velkých Platónových dialogů ve světle nepsaných nauk*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2005. ISBN 80-86005-23-2.

ROSENTHAL, E. E. *Michelangelo's Moses, dal di sotto in sù*. In: *The Art Bulletin*. Vol. 46, No 4 (Dec., 1964), pp. 544-550.

SEYDEWITZOVI, R. a M. *Zrození Venuše*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 1984.

SNOW-SMITH, J. *Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualit image*. *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Brookfield : VT, 1998. ISBN 0-7546-0061-0.

ŠRÁMKOVÁ, K. *Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.* In: *Sacra*, 2003/0, s. 36-51.

TOGNER, M. *Sandro Botticelli*. 1. vyd. Brno : Datel, 1994.

FICINO, Marsilio. *The letters of Marsilio Ficino, Vol. 6*. London : Shephard-walwyn, 1999. ISBN 0-85683-167-0.

VASARI, G. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. [Díl] 1. 1. vyd. Praha : Odeon, 1976.

WADIOVÁ, B. *Botticelli*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1971.

WARBURG, A. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles : Getty Research Institute, 1999. ISBN 978-0-89236-537-1.

WÖLFFLIN, H. *Klassické umění. Úvod do italské renaissance*. Praha : Knihovna J. Šnajdra v Kladně, 1912.

ZIRPOLO, L. *Botticelli's „Primavera“: A Lesson for the Bride*. In: *Woman's Art Journal*. Vol. 12, No 2 (Autumn, 1991 – Winter, 1992), pp. 24-28.

## 8. RESUMÉ

This dissertation elaborates on the aspects of Ficino's Neoplatonism and its possible effects on the Renaissance art. The focus is mainly on Sandro Botticelli and Michelangelo Buonarroti, who had close connections with the members of the Medici family, famous for their very significant role in supporting arts in Florence during the Renaissance.

The dissertation is based on Neoplatonism teachings of Marsilio Ficino, specifically, on his publication *De Amore* where various speeches held on the celebration of Agathon, which have been collected in Plato's *Symposium*, are analysed. In this piece, Ficino elaborates on his teachings about love, connecting aspects of Plato's conception of love, medieval Neoplatonism, and courtly love. The teachings of Pythagoras and Aristoteles are also discussed.

Firstly, this dissertation briefly introduces the Renaissance culture in Florence and the Medici family, whose members had a key role in spreading the concept of Ficino's Neoplatonism. They enabled the establishment of the Academy of Neoplatonism in which Ficino became one of the main figures and they were also patrons of several important Renaissance artists. Both Botticelli and Michelangelo were under the Medici patron-ship and worked mostly for this family. This dissertation presents several hypothesis created by various authors who have dedicated their work to the problematics of Ficino's teachings in the context of Renaissance.

Gombrich, Panofsky, Karfik and others focused on the influence of Neoplatonism on Botticelli's work. They have all agreed, that it indeed, reflects Neoplatonic traits. However, there are many different theories which question this conclusion. The dispute about interpretation is apparent especially in Botticelli's renderings of Venus; *Primavera* and *The Birth of Venus*. There is no clear connection in between the paintings hence, the Neoplatonic theories for interpretation presented in this dissertation act only as a few from many possible theories and cannot be established as exclusive. Research from 1975 in which some possible links in the theme of the *Primavera* and other Botticelli's piece, *Pallas Athena and Kentaur* have been shown, also needs to be taken into account.

Similarly, in Michelangelo Buonarroti's work many authors argue for the Neoplatonic influence. The evidence is demonstrated by for instance, Snow-Smith, Panofsky or Šrámková. The collection of Michelangelo's poetry and correspondence, *Podoba živé tváře*, is also a reliable resource. On the other hand, Rosenthal's systematic interpretation questions the Neoplatonic influence in Julius II. tombstone and argues for the Biblical origin of the present motives.

The contributions of this dissertation are the following: Firstly, it is the mapping of the aspects of Ficino's teachings, which could be of an inspiration for the creations of the mentioned artists. Secondly, it is the application of the gained knowledge on specific pieces of art by these artists, using secondary literature from significant theoreticians. Lastly, it is the possibility of comparison, using hypothesis which offer other than Neoplatonic interpretations of the discussed art.

## 9. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. **Domenico Ghirlandaio**, *Anděl zjevující se Zachariášovi* – detail (1486-1490)  
<http://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/6tornab/62tornab/1appear2.jpg>
2. **Sandro Botticelli**, *Statečnost* (kolem r. 1470)  
Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=3996](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=3996)
3. **Sandro Botticelli**, *Primavera* (kolem r. 1478)  
Dostupné z: <http://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/10primav.jpg>
4. **Sandro Botticelli**, *Primavera* – detail (kolem r. 1478)  
Dostupné z: <http://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/12primav.jpg>
5. **Sandro Botticelli**, *Primavera* – detail (kolem r. 1478)  
Dostupné z: <http://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/11primav.jpg>
6. **Sandro Botticelli**, *Zrození Venuše* (kolem r. 1485-1486)  
Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=165](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=165)
7. **Sandro Botticelli**, *Zrození Venuše* (kolem r. 1485-1486) – detail  
Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=165](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=165)
8. **Sandro Botticelli**, *Pallas Athéna a Kentaur* (kolem r. 1482)  
Dostupné z: <http://dia.ktf.cuni.cz/archiv/picture.php?/442/category/6>
9. **Michelangelo Buonarroti**, *David* (v letech 1501-1504/1505)  
Dostupné z: <http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/david/david.jpg>
10. **Michelangelo Buonarroti**, *Náhrobek Julia II.* (1505-1545)  
Dostupné z: [http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio\\_2/giulio2.jpg](http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio_2/giulio2.jpg)
11. **Michelangelo Buonarroti**, *Mojžíš* (1515)  
Dostupné z: [http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio\\_2/moses.jpg](http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio_2/moses.jpg)
12. **Michelangelo Buonarroti**, *Mojžíš* – detail (1515)  
Dostupné z: [http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio\\_2/moses1.jpg](http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio_2/moses1.jpg)
13. **Michelangelo Buonarroti**, *Umírající otrok* (1513-1516)  
Dostupné z: [http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio\\_2/slave5.jpg](http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio_2/slave5.jpg)
14. **Michelangelo Buonarroti**, *Spoutaný otrok* (1513-1516)  
Dostupné z: [http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio\\_2/slave6.jpg](http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio_2/slave6.jpg)
15. **Michelangelo Buonarroti**, *Ráchel a Lea* (dokonč. 1545)  
Dostupné z: [http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio\\_2/rachleah.jpg](http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/giulio_2/rachleah.jpg)

## 10. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



1. **Domenico Ghirlandaio**, *Anděl zjevující se Zachariášovi* – detail (1486-1490)





2. Sandro Botticelli, *Statečnost* (kolem r. 1470)



3. **Sandro Botticelli**, *Primavera* (kolem r. 1478)





4. **Sandro Botticelli**, *Primavera* – detail (kolem r. 1478)





5. Sandro Botticelli, *Primavera* – detail (kolem r. 1478)





6. **Sandro Botticelli**, *Zrození Venuše* (kolem r. 1485-1486)



7. **Sandro Botticelli**, *Zrození Venuše* – detail (kolem r. 1485-1486)



8. **Sandro Botticelli**, *Pallas Athéna a Kentaur* (kolem r. 1482)



9. **Michelangelo Buonarroti**, *David* (v letech 1501-1504/1505)



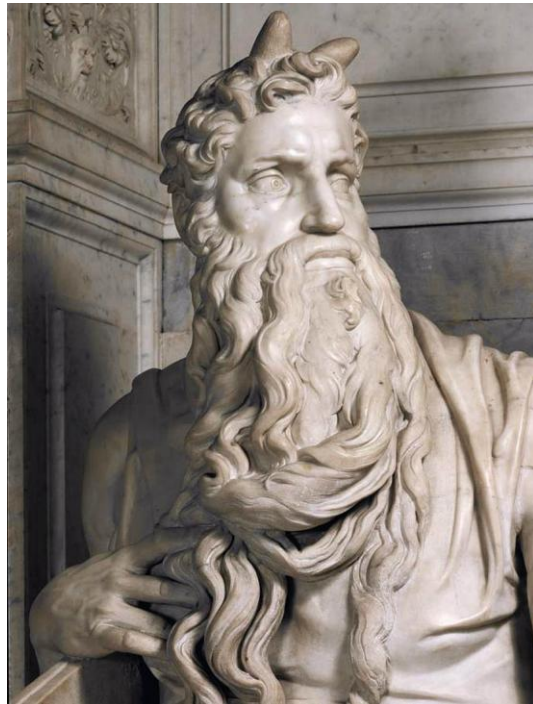


10. Michelangelo Buonarroti, *Náhrobek Julia II.* (v letech 1505-1545)





11. Michelangelo Buonarroti, *Mojžiš* (1515)



12. Michelangelo Buonarroti, *Mojžiš* – detail (1515)



13. **Michelangelo Buonarroti**, *Umírající otrok* (1513-1516) – vlevo

14. **Michelangelo Buonarroti**, *Spoutaný otrok* (1513-1516) - vpravo





15. Michelangelo Buonarroti, *Ráchel a Lea* (dokonč. 1545)