

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Jan Bouček

Motiv melancholie v 16. a na počátku 17. století

bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

V Praze 1. prosince 2009

1. Úvod

„Když sám si ležím, sedím, chodím,
smutky, trýzněmi se brodím,
z temných doupat volám steny,
obklopen jsa Fúriemi,
tisíc trápení mou duši,
pevně, nelítostně zkruší.
Melancholii nejtěžší,
žádný žal rmutem nepředčí.“¹

Těmito slovy začíná Robert Burton své monumentální dílo *Anatomie melancholie*. Rozbor psychického hnutí mysli, které se jako červená niť táhne evropskými dějinami od starověkého Řecka až k prahu 21. století. Téma melancholie prosakuje všemi uměleckými druhy: divadlem, literaturou, hudbou i výtvarným uměním a po staletí fascinuje anticko-křesťanskou kulturu. S výrazy „melancholie“, „melancholický“ takřka každodenně, běžně a bezmyšlenkovitě zacházíme. Málokomu z nás ovšem přijde na mysl, jakými spleťnými cestami se chápání a vykládání tohoto na první pohled jasného stavu duše ubíralo. Kolik názorů na příčiny a důsledky upadnutí do melancholie bylo vysloveno. Nemálo těchto pohledů, myšlenek a úvah probleskuje, tu více, tu méně, otevřeněji nebo skrytěji, právě ve výtvarném umění.

Rozmanitost zobrazování melancholie je v dějinách výtvarného umění bezbřehým oceánem. Mohli bychom snést nesčetné příklady nejrůznějšího pojetí melancholie. Najít přešle ukázek spojení melancholie s celou škálou fenoménů jakými je láska, šílenství, hudba, snové vize, utrpení světců, ale i utrpení Spasitele v podobě takzvané melancholického Krista. Ve většině těchto případů se setkáváme s tradicí „melancholického gesta“ (svěšená hlava podepřená rukou), které obecně vyjadřuje melancholický stav, mísící celou řadou dalších mentálních poloh. Je proto účelné vnést do tohoto chaosu alespoň rámcový řád.

Následující stránky se zaměřují na linii zobrazování melancholie v rovině alegorie nebo personifikace, více či méně vycházející z dobových teoretických úvah o melancholii. Jedná se o jednu z dominantních linií, na níž lze nejlépe uplatnit ikonologickou metodu, jak ji

¹ BURTON 2006, 19.

formuloval Erwin Panofsky a jak byla korigována dalšími badateli.² Práce si ovšem neklade za cíl podat vyčerpávající rozbor vývoje této polohy melancholie. Není snad ani účelné uvést a rozebrat ve vší šíři a komplexnosti, způsoby a cesty přejímání ikonografických motivů a vzájemné formální závislosti jednotlivých děl. Osou celé práce je dvojitý východisko. Na příkladu vybraných děl poukázat na nejvýznamnější polohy a změny obrazové tradice takto alegoricky pojaté melancholie a pokusit se nastínit jejich kořeny. Druhou rovinou je snaha upozornit na propojování hlavních ikonografických tradic tak, jak jsou popsány a interpretovány v odborné literatuře, čemuž je podřízen i výběr obrazové přílohy, která má demonstrovat právě ony příklady „proměn motivu melancholie.“

Těžištěm práce jsou proměny zobrazování motivu melancholie v 16. a na počátku 17. století. Protože ale kořeny jejího zobrazování mají svůj původ mnohem hlouběji v minulosti, je nezbytné dotknout se alespoň v náznaku antických a částečně i středověkých teoretických názorů na melancholii jakožto stavu mysli. Pro ikonografickou podobu motivu zejména v 16. století je pak zásadní a neopominutelný vývoj ve století předcházejícím, kdy se spojují rozmanité středověké způsoby zobrazování jak melancholie, tak dalších motivů s ní spojených. V 16. století pak přichází velký zlom. Renesanční humanisté florentské Akademie spojují do jediného organického celku původně roztržitěné názory na původ a důsledky melancholického stavu a pokládají tak základ novému, komplexnímu a filosofickému pohledu, který je snad nejlépe vtělen do rytiny Albrechta Dürera Melencolia I. Ta se tak stává novým východiskem, novou ikonografickou tradicí. Slovo „nová“ zde ale patří spíše do uvozovek, protože i samotný Dürer vytváří syntézu starších, vesměs již existujících ikonografických motivů, právě v oněch syntetických intencích florentské Akademie. Budou to ovšem autoři přicházející po Dürerovi, kteří jeho obrazové schéma převezmou a vytvoří tak novou tradici zobrazování tohoto fenoménu. Nová tradice ovšem nebyla nikterak pevná a závazná. Hluboko do 16. století lze pozorovat přetrvávání a ozvuky starší středověké tradice, která melancholii chápala jako hřích a spojovala ji s hříchem, d'áblem a čarodějnictvím, jak podle některých badatelů probleskuje ještě na obrazech Lucase Cranacha staršího nebo i samotného Dürera. Progresivnější se ovšem stalo právě ono humanistické pojetí. Obrazy a grafiky vycházející právě z této linie se v průběhu 16. století postupně oprostí od „přetížení významy“ a odkazy na dobové filosofické názory a ponechávají si převážně jen „melancholické gesto“ zobrazené figury. Melancholický světobol tak začíná být spojován s motivem marnosti-vanitas, smrtelnosti, pomíjivosti

² KESNER 2005.

a nesmyslností pozemského snažení-pocity, které jsou charakteristické pro nastupující barokní dobu a způsob jejího myšlení.

2. Přehled literatury

Český badatel, který se rozhodne věnovat se tématu zobrazování melancholie, je v našich podmínkách postaven před nelehký úkol. Velká většina relevantní, primární literatury je totiž v našich zemích jen obtížně dostupná, pokud se v našich knihovnách vůbec nalézají. Jediným českým počinem, který si klade za cíl v obecných rysech zmapovat alespoň nedůležitější momenty ikonografie melancholie, je katalog výstavy Melancholie uskutečněné v Brně v roce 2001 pod vedením Kaliopi Chamonikoly.³ Katalog autoři rozdělili na dvě hlavní části. První oddíl se zaměřuje na vývoj zobrazování melancholie ve smyslu alegorie nebo personifikace a pokouší se nastínit přehled ikonografického vývoje od antiky až po současnost. Druhou část pak tvoří krátké exkurzy, které zohledňují zjevné či latentní zobrazení melancholie v podobě melancholického výrazu díla nebo melancholického působení na diváka. Vzhledem časovému vymezení této práce byla z brněnského katalogu použita zejména stat' Petra Ingerleho,⁴ která podává chronologicky ucelený, byť poněkud zběžný rozbor nejen ikonografie melancholie, ale stručně nastiňuje i některá teoretická východiska pro její zobrazování. Ingerleho studie byla i metodickým východiskem této práce, zejména pro rozlišení jednotlivých typů motivů melancholie. Proměnam teoretických úvah o melancholii se pak ve zmiňovaném katalogu konkrétně věnuje Karel Thein,⁵ který se opět v chronologickém sledu zastavuje u nejdůležitějších mezníků. Třetí použitou statí je text Jiřího Kroupy,⁶ zaměřený na barokní podoby melancholie na její proměnu do motivu vanitas. Pro českého badatele se tak katalog stává hlavním východiskem psaným v mateřském jazyce, přestože texty zmiňovaných studií obsahují určité nedostatky. Katalog je z pochopitelných důvodů limitován množstvím obrazových ukázek, které mohly být reprodukovány a byly také na výstavě představeny, z toho vyplývá i nestejněměrný důraz na jednotlivé ikonografické problémy. Některé pasáže, jako například chápání melancholie ve středověku nebo v prostředí německé reformace, jsou nastiňeny jen velmi letmo, přestože tvoří významnou součást bádání

³ CHAMONIKOLA 2001.

⁴ INGERLE 2001.

⁵ THEIN 2001.

⁶ KROUPA 2001.

o melancholii. Návodným je na druhou stranu soupis literatury uváděný v poznámkovém aparátu jednotlivých statí, který zohledňuje většinu u nás dostupné literatury.

Z dalších přehledových prací je zcela zásadní katalog editovaný Jean Claire⁷ z výstavy konané v Paříži a Berlíně. Rozsáhlé studie kolektivu autorů opět sledují vývoj melancholie od antiky po moderní dobu. Jednotlivé texty se zaměřují na vybrané, mnohdy úzce specializované výseky z ikonografie melancholie, jako je vztah melancholie k alchymii nebo šílenství. Autoři se pouští i na vratké pole melancholického výrazu a snaží se podat nástin a rozbor témat a motivů, ve kterých explicitně nefiguruje personifikovaná či alegorická podoba melancholie, ale které by snad bylo možné za melancholické označit. V těchto pasážích se ovšem některé vývody autorů stávají poněkud problematickými a otvírají prostor k širší polemice. Celý katalog je koncipován jako chronologicky řazený sled jednotlivých „podob melancholie“ v západní Evropě. Nespornou předností katalogu je skutečnost, že autoři statí, z jejichž pera často pochází i některé samostatné práce o melancholii ve výtvarném umění, zohledňují ve svých textech nejčerstvější bádání na poli melancholie a toto pak velmi podnětně konfrontují se staršími, zažitými interpretacemi. Rozsáhlá bibliografie k jednotlivým studiím je, bohužel, opět vzhledem k časté nedostupnosti uváděných prací v našem prostředí, využitelná jen částečně, přestože podává asi nejucelenější přehled bibliografie na téma melancholie.

Dalším z řady přehledových děl je opět katalog, rozsahem nevelký, z pera Hanny Hohl,⁸ který doprovázel hamburskou výstavu Saturn, Melancholie, Genie v roce 1992. Výstava vycházela převážně z německých uměleckých fondů a sbírek a v drtivé většině byla zaměřena na grafiku 16. a 17. století s tématem melancholie. Autorka ve své práci sumarizuje dosavadní poznání a na poli nových poznatků či interpretací nepřichází s ničím novým. Podnětná je ovšem její typologie témat a přístup k jednotlivým motivům melancholie. Hohl narozdíl od předešlých prací nepostupuje chronologicky, ale právě tématicky. Snaží se vysledovat jednotlivé linie ikonografických motivů, podepřené dobovými teoriemi ve své vzájemné návaznosti, aniž by zpracovávanou látku neorganicky rozčleňovala do časových etap, a tím do jisté míry ztrácela jednotnou nit ikonografického vývoje. Určitým nedostatkem práce je na druhé straně jistá schématickosti a zjednodušení, které vyplývá ze zmiňovaného malého rozsahu práce, která má plnit spíše základní, informativní funkci k danému tématu.

⁷ CLAIRE 2005.

⁸ HOHL 1992.

Poslední přehledovou prací je monografie Maxima Preauda *Melancolies*.⁹ Podobně jako Hanna Hohl se Preaud nesnaží o komplexní, chronologický pohled na melancholii, ale zaměřuje se na vybraná témata a díla převážně z období 15.–17. století, která se snaží vzájemně komparovat. Preaudovy interpretace jsou mnohdy velmi podnětné, ačkoliv se často staví proti dosavadní tradici, nebo ji alespoň dále rozvíjejí. Specifičnost celé práce tkví převážně v přístupu k materiálu. Preaud cíleně upozadňuje ikonografickou stránku problémů, nebo ji jen rámcově nastiňuje s ohledem na určitou „předznanost“ problematiky ze strany čtenáře a většinu pozornosti soustředí na ikonologický rozměr jednotlivých podob melancholie v rámci rozsáhlých teoretických úvah. Stěžejním přínosem celé publikace je ovšem úvodní teoreticko-metodologická stať, ve které je učiněn pokus o stanovení terminologie melancholických motivů a obrazů. Jeho rozlišení děl na obrazy Melancholie a na druhé straně na obrazy melancholické se stalo terminologickým východiskem i této předkládané práce.

Na posledním místě, nikoliv však významem, je mezi přehledovými díly nezbytné zmínit monumentální dílo kolektivu autorů Klibansky, Panofsky, Saxl *Saturn and melancholy*.¹⁰ Dosud nepřekonaná práce pojatá zcela v intencích Panofského ikonologické metody má dvojí těžiště. Prvním je vývoj zobrazování melancholie ve vztahu k ikonografii boha-planety Saturna a druhým hlavním předmětem zájmu, který je ovšem s částí první propojen vnitřní logikou, je interpretace mědirytu Albrechta Dürera *Melencolia I*. Ta je autory dávana do souvislosti s humanistickou filozofií Marcilia Ficina a jeho okruhu.

Monografie se nejprve obšírně věnuje antickým počátkům chápání melancholie, které jsou doloženy na četných citacích příslušných textů. Antické kořeny melancholie jsou zde ovšem vyloženy zejména z pohledu dobových teorií a názorů na ni. Ikonografická stránka motivu melancholie je zde zpracována jen povšechně a závěry autorů vycházejí převážně ze starších bádání Panofského učitele Abyho Warburga.¹¹ Část, věnující se rozboru středověkého chápání melancholie, je obdobně bohatá a rozsáhlá, zahrnující mimo jiné exkurzy do medicíny a arabské astrologie a dobové literatury. Protože těžištěm práce je vztah melancholie a Saturna, je zde hlavní důraz kladen právě na tuto linii. Ostatní varianty uchopování melancholie ve výtvarném umění jsou zde proto buď zcela opominuty, nebo silně upozaděny (ikonografická tradice *acedie*). Přesto komplexnost a bohatost jen této jediné ikonografické linie, tak jak je zde popsána, nebyla dosud nikým překonána.

⁹ PREAUD 2005.

¹⁰ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964.

¹¹ GOMBRICH 1986.

Druhým velkým okruhem, na který je monografie zaměřena a které je v podstatě centrem celé práce, je problematika Dürerovy rytiny Melencolia I. v nejšířěji chápaném kontextu. Je zde věnována podrobná pozornost samotné rytině, jejím jednotlivým motivům, jejich významu a ikonografické tradici. (Panofského interpretace zde vycházejí z jeho starších a dříve publikovaných bádání o Albrechtu Dürerovi).¹² Vzhledem k zasazení Dürerovy rytiny do myšlenkového světa florentských novoplatoniků, zde autoři do svého výkladu zahrnují i rozsáhlé pojednání o hlavním představiteli tohoto filosofického proudu-Marsiliu Ficinovi a jeho názorech a s tím související dobovou „melancholickou pózu“ intelektuálů a umělců. Celá stať se tak stává rozsáhlou „freskou“ přesahující dějiny umění do sfér geometrie, astrologie, psychologie, epistemologie, literatury a filosofie. To vše ovšem stále na ose chápání melancholie-Saturn. Poslední částí je pokus o nastínění vlivu, který Dürerova rytina měla na další obrazovou tradici motivu. Jedná se patrně o nejslabší pasáž celé práce. Vývoj „saturnsko-melancholického“ motivu v 16. a v 17. století nebyl hlavním předmětem zájmu autorů, a proto poslední kapitola tvoří spíše jakýsi výčet autorů a děl, které dürerovský vliv zasáhl. Slabinou je zde právě ona snaha téměř dogmaticky se držet „saturnského“ úhlu pohledu vyvěrajícího z italského humanismu, aniž by byl více reflektován fakt specifického šíření a přijímání humanistických myšlenek v Zaalpi a jejich přetavování vzhledem k erasmíánské a následně lutheránské tradici. Jen minimálně jsou zde také zohledněny další rozměry zobrazování melancholie, jako motiv pomíjivosti, smějícího se filosofa nebo melancholických vizí, které všechny začínají nabírat na síle právě v období raného novověku.

Přesto všechno je nemyslitelné zabývat se zobrazováním melancholie a toto dílo nevzít v potaz.¹³ Zejména Erwin Panofsky svojí interpretací Dürerova mědirytu a poukázáním na úzké propojení melancholického a saturnského motivu položil pevný základ tradičního a dodnes, více či méně uznávaného pohledu na melancholii ve výtvarném umění, vůči kterému se další badatelů vždy vymezují.

Vzhledem k nosnosti celé humanistické koncepce melancholie a významu postavy Marsilia Ficina je této problematice věnována pozornost ve většině prací, které se melancholií zabývají a které jsou uváděny v seznamu literatury. Za všechny je třeba upozornit na pět prací. Necháme-li stranou primární prameny, tedy v našem případě zejména Ficinovo dílo *De vita triplici* (*De vita libri tres*), dosažitelné u nás buď v latinském originále nebo v anglickém

¹² PANOFSKY 1955.

¹³ Společně s také takřka „kanonickou“ Panofského prací, která monografii *Saturn and melancholy* předcházela a ve které je prvně nastíněna jeho interpretace Dürerovy Melencolia I PANOFSKY 1955.

překladu,¹⁴ stává se pro poznání Ficinova myšlenkového světa přínosná práce Paula Oskara Kristellera,¹⁵ kde najdeme celkový rozbor Ficinovy filosofie. Z česky psaných děl je pak Ficinovské pojetí melancholie stručně rozebíráno Romanem Dykastem,¹⁶ zde je ovšem na Ficina nahlíženo nikoliv primárně pohledem historika umění, ale historika hudby. Základní uvedení do problematiky renesančního novoplatonismu nacházíme i ve čtvrtém svazku díla Františka Novotného *O Platónovi*.¹⁷ Pokusem o komplexnější propojení dobové výtvarné produkce a novoplatonismu je starší, avšak dosud podnětné pojednání André Chastela,¹⁸ který na několika stranách věnuje pozornost i saturnskému motivu, ačkoliv práce jako celek je spíše zaměřena na obecnou aplikaci novoplatónských myšlenek do výtvarného umění. Konkrétně vztahem Dürera k novoplatonismu se zabývá Fedja Anzelewsky.¹⁹ Anzelewsky se snaží korigovat názory, které novoplatonismu připisují přehnaný význam v Dürerově díle. Anzelewsky upozorňuje, že obliba antických námětů byla vždy chápána nikoliv jako záměrné ožívování pohanství, ale jako způsob vyjevování křesťanských pravd. Tak jako starozákonní paralelismy předjímají christologické události, tak i v pohanských mytologiích můžeme najít stopy Boží moci.²⁰

Seznam badatelů, kteří se zabývali problematikou Dürerovy *Melencolia I.* by vydal na několik hustě popsaných stránek. Z posledních prací se k mědirytu vyjadřuje Reiner Schoch,²¹ v prvním svazku souborného katalogu Dürerových děl. Schoch zde ovšem pouze v hrubém nástinu shrnuje dosavadní proudy bádání. Nesporným přínosem práce ve vztahu k melancholii, je ale soupis stěžejních prací zabývajících se mědirytem *Melencolia I.*, včetně uvedení relevantních primárních pramenů. V počátcích tradičního chápání mědirytu stojí už zmiňovaná Panofského monografie.²² Daná tematika je ovšem rozebíraná v podstatě ve všech výše zmiňovaných pracích, kde je ovšem více či méně variován pohled určený Panofským.²³

Pro nové interpretační pohledy je z nedávné doby stěžejní dílo Petera-Klausa Schustera, který svoji dvousvazkovou disertační práci obhájenou v Göttingenu roku 1979 věnoval právě grafice *Melencolia I.*²⁴ Jeho disertace byla ve značně redukované podobě

¹⁴ FICINO 2002.

¹⁵ KRISTELLER 1943.

¹⁶ DYKAST 2005.

¹⁷ NOVOTNÝ 1970.

¹⁸ CHASTEL 1954.

¹⁹ ANZELEWSKY 1983, ANZELEWSKY 1988

²⁰ ANZELEWSKY 1983, 213.

²¹ SCHOCH 2001.

²² PANOFSKY 1955.

²³ Rozsáhlý soupis děl věnovaných Dürerovi uvádí i SOHM 1980 a ze starších prací STECHOW 1974.

²⁴ SCHOCH 2001, 179.

zpřístupněna v podobě monografie²⁵ a zároveň byl Schusterův pohled konfrontován se starou Panofského interpretací v pařížském katalogu Jean Claire.²⁶ Schuster na rozdíl od starší tradice akcentuje vliv zaalpské podoby humanismu a jeho těsnější spojení s křesťanstvím. Melencolia je tedy jakousi antitezí k alegoriím lidských ctností, výzvou k přimknutí se k Bohu, k vytvoření vnitřní jednoty člověka s Bohem, která povede k úplné dokonalosti. Z toho důvodu také upozorňuje na provázání grafiky s Dürerovými pašijovými cykly a zejména ji staví do spojitosti s titulním listem Velkých pašijí, na kterém figuruje postava „melancholického Krista.“ Projevy Boží moudrosti, které se snaží jedinec-umělec uchopit, osvojit si je, jsou v Schusterově pojetí vizualizovány právě v Melencolia I. Obdobně tyto myšlenky rozvádí i Philip Sohm,²⁷ který na Melencolia I. zdůrazňuje motiv měření a vzájemných geometrických a proporčních vztahů, které jsou podle něj v koncepci rytiny obsaženy, což Dürerovo dílo staví do souvislosti s chápáním a zobrazováním Boha-stvořitele jako architekta kosmu. Z dalších autorů se Dürerově rytině v nedávné době věnoval i Hartmut Böhme.²⁸ Böhme se pokouší jednotlivé ikonografické motivy zařadit do širšího kontextu Dürerova díla a vysledovat, v jakých podobách se jednotlivé atributy Melancholie objevují v dalších Dürerových pracích. Interpretace se ovšem více či méně drží zažitého pohledu starších badatelů.

Z českého prostředí je pak třeba zmínit starší monografii Rudolfa Chadraby,²⁹ který svojí publikací reagoval na práce Panofského. Jeho pojetí Melencolie I. se opírá o sociokulturní pohled, pohybující se v intencích dobového marxismu. Rytina je Chadrabou vykládána čistě jako obraz alegorie geometrie. Božská geometrie měla zrušit rozdíl mezi prací manuální a intelektuální a emancipovat tak umělce mezi vyšší, svobodná umění. Chadrabova interpretace sice nemůže být odmítnuta jako zcela mylná, na druhou stranu je silně zjednodušující a akcentuje pouze jednu z mnoha významových složek Dürerova mnohovrstevnatého díla.

Problematika spojená se čtyřmi obrazy Melancholie Lucase Cranacha staršího, je opět obšírně rozebírána v již zmiňovaných katalozích a publikacích,³⁰ které se povětšinou drží tradičního chápání Cranachových obrazů a vykládají je jako umělcovo negativní vymezení se vůči dílu Albrechta Dürera, tedy jakousi „anti-Melencolii“ Práce badatelů, kteří naopak akcentují vazby Cranachových obrazů na lutheránské prostředí a Dürerův vliv v rovině

²⁵ SCHUSTER 1982.

²⁶ SCHUSTER 2005.

²⁷ SOHM 1980.

²⁸ BÖHME 1989.

²⁹ CHADRABA 1963.

³⁰ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, INGERLE 2001, SCHUSTER 1982, PREAUD 1982.

významové chápou jako značně problematický, vrcholí studií Hanne Kolind Poulsen.³¹ Ta, nejen že shrnuje dosavadní bádání o Cranachových obrazech Melancholie, rozebírá hlavní názorové proudy a doplňuje je o rozsáhlou bibliografie, ale snaží se i o vlastní pozoruhodný přístup k problému. Ten je založen na zasazení díla do kontextu bouřlivě se rodící lutheránské dogmatiky a sporů mezi čelními představiteli reformace Martinem Lutherem a Filipem Melanchtonem.

Z dalších publikací, které se zabývají Lucasem Cranachem st. a které byly v této práci zohledněny, je třeba uvést obsáhlou monografii Wernera Schadeho,³² která poskytuje ucelený vhled do problematiky Cranachova uměleckého vztahu k Dürerovi a rozebírá otázky humanistických a protestantských motivů v Cranachově díle. Větší pozornost obrazům Melancholie však bohužel nevěnuje. Podobně je tomu u katalogu Cranachových děl z pera Maxe Friedländera a Jakoba Rosenberga,³³ kteří se ve stručné anotaci k dílu drží vývodů Erwina Panofského. Katalog, který vznikl pod vedením Kaliopi Chamonikoly³⁴ u příležitosti výstavy děl Lucase Cranacha st. na Pražském Hradě v roce 2005, se bohužel soustředí výhradně na Cranachova díla z českých sbírek a na jeho vazby k českým zemím, proto zde není problematika obrazů Melancholie rozebírána.

Nakonec je třeba zmínit publikace, které se sice primárně nezabývají podobami melancholie ve výtvarném umění, ale přesto jsou podstatné pro pochopení vývoje dobových názorů na ni. Kromě výše uvedené stati Karla Theina je na prvním místě nutno jmenovat práci maďarského badatele László Földenyiho,³⁵ který se obsírně věnuje proměnám chápání melancholie od antiky až po 19. století, a to zejména v kontextu dobové filosofie. Příslušné kapitoly Földenyiho publikace jsou proto i teoretickou osou této předkládané práce. Oproti syntetickému Földenyiho pohledu se monografie z pera badatele Winfrieda Schleinera,³⁶ zaměřuje výlučně na období 16. století. Schleiner se zde pokouší komparovat teoretické úvahy o melancholii nejvýznamnějších představitelů jak raně novověkého myšlení, tak i krásné literatury a dramatu. Část jeho knihy se pak zaměřuje na chápání melancholie v prostředí německé reformace a na rozdílné pojetí melancholie u Luthera, Melanchtona a Erasma Rotterdamského v diskurzu jejich kritické reakce na humanistický koncept „geniální melancholie.“ Z dalších statí Schleinerovy monografie je třeba jmenovat rozbor dobových utopických koncepcí uspořádání světa ve vztahu k fenoménu „arkádie,“ dále pak zpracování

³¹ POULSEN 2000.

³² SCHADE 2004.

³³ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1979.

³⁴ CHAMONIKOLA 2005.

³⁵ FÖLDENYI 2001.

³⁶ SCHLEINER 1991.

představ o čarodějnictví v 16. století, do kterých se promítá starší, středověké pojetí melancholie jako hříchu „acedie.“

Přímo na literární podoby motivu melancholie se pak zaměřuje Bridget Geller Lyons,³⁷ z jejíž práce je přínosná kapitola o ozvucích melancholie v anglické literární tvorbě 17. století a zejména její rozbor Anatomie Melancholie Roberta Burtona, jehož dílo zasazuje do souvislostí dobové obliby melancholické „pózy.“

Problematika „geniální melancholie“ i určité, dobově oblíbené „melancholické pózy“, zejména v prostředí umělců a intelektuálů, je hlavním tématem publikace *Born under Saturn* Rudolfa Wittkowera.³⁸ Práce není primárně zaměřená na melancholii jako takovou, nýbrž se snaží objasnit postupnou emancipaci umělců v prostředí renesanční Itálie, jak to odpovídalo pozvolnému povyšování umělecké tvorby mezi vyšší svobodná umění. Druhý velký okruh otázek pak tvoří fenomén melancholického umělce. Autor se zde pokouší, opět na základě humanistického konceptu, který umělce chápe jako Saturnovy děti, poukázat na nejdůležitější momenty ve vývoji renesanční a raně barokní melancholické sebestylizace umělce, která sleduje osu Saturn–melancholie–tvůrčí šílenství –genialita.

3. Ohraničení tématu

Začneme-li se zabývat zobrazením melancholie ve výtvarném umění, nutně naráz staneme před celým klubkem otázek a problémů. Použijeme-li pro dané výtvarné dílo pojem „melancholický“, musíme mít nutně nějakou představu, jak tento pojem ohraničit. Hrozí nám totiž dvojí nebezpečí. Skyllu na jedné straně představuje otázka: není označení nějakého díla pojmem „melancholický“ pouze projekcí divákova nitra, jeho mysli do onoho díla? Jinými slovy, považujeme-li obraz za melancholický, do jaké míry tento zobrazuje melancholii sám o sobě na základě obecných vizuálních, distinktivních znaků a do jaké míry si do něj promítáme své myšlenky a pocity, tedy faktory mimoumělecké, vyvěrající z nás samotných. Nejedná se tedy pouze o naši melancholii, kterou do obrazu vkládáme?³⁹ A kdyby tomu tak bylo a ono melancholické na obraze by bylo pouze naším subjektivním vjemem, jak je možné, že zde nepopíratelně existuje soubor určitých jednotlivin-znaků, vzájemně spojených svou vnitřní logikou, které lze označit jako melancholické bez ohledu na naše okamžité vnitřní rozpoložení? Tedy jako obraz Melancholie? Dostáváme se tak k tvrzení, že cosi jako dějiny

³⁷ LYONS 1971.

³⁸ WITTKOWER 1969.

³⁹ BAXANDALL 1992, 2.

zobrazení melancholie ve výtvarném umění musí nutně existovat. Otázka ovšem je v jakých podobách.

První skupinou je personifikace, alegorie tohoto mentálního stavu, jehož zpodobnění a výklad podléhá nejrůznějším filosofickým a medicínským teoriím.⁴⁰ Charakteristickým příkladem takovýchto děl je bezesporu rytina Alberchta Dürera Melencolia I. [1] Sedící, okřídla figura obklopená množstvím nejrůznějších předmětů, z nichž žádný zde není zobrazen samoúčelně. Rozehrává se tu před námi mnohovrstevnaté ztělesnění dobových představ a úvah o melancholii. Složitost a mnohoznačnost Dürerovy rytiny stále vede historiky umění k novým a novým interpretacím, což se odráží i v množství studií věnovaných pouze tomuto grafickému listu. Odhlédneme-li, prozatím, od nejrůznějších pohledů na symboliku rytiny, díváme se, bez jakýchkoliv vážnějších pochyb na personifikaci abstraktního pojmu melancholie. Tedy obraz Melancholie.⁴¹

Symbolická představa o původu a projevech melancholie, ať už jsou jakékoliv, nemusí být ovšem zachycena jako „ilustrace“ soudobého názoru na tento stav. Systém logicky propojených znaků, které se ve vzájemném vztahu stávají nositeli dalšího významu, tedy odkazují na některý moment z filosoficko-medicínských úvah o melancholii, může mít i jinou, pozměněnou podobu. Podívejme se na emblém Cesara Ripy Melanconia z jeho Ikonologie. [2] I zde se před námi rozvíjí scéna se sedící ženskou postavou, ponořenou do sebe sama. Podobně jako na Dürerově rytině i zde je figura představená ve viditelném, hlubokém zamyšlení a zároveň v její tváři rozpoznáváme směsici beznaděje a marnosti. Dürerova postava upírá zrak kamsi před sebe, do nekonečné dálky, jejíž konec divákovi uniká a tím se od světa izoluje a uniká z něj. Melanconia Cesara Ripy si pravou rukou podpírá hlavu a její nepřítomný výraz směřuje k zemi. Tedy opět odpoutání se od světa kolem do říše svých vlastní myšlenek. I o tomto Ripově emblému bychom mohli mluvit jako o obraze Melancholie. Tentokrát zde ale chybí doprovodné symbolické předměty, které by nás, jako tomu bylo v prvním případě, naváděly k významovým přesahům vedoucím do sfér filosofie a medicíny. Přesto i zde jde o zobrazení melancholického stavu. Onen výraz „melancholický stav“ je právě hledaným meritem věci. Skupina znaků indikujících, že se jedná o zachycení melancholie, se nám zde transformovala do symboliky melancholického gesta-podepřená, svěšená, hlava, nepřítomný pohled, zamyšlený výraz ve tváři, strnulost a netečnost. Tyto znaky, opět ale pouze v celku logicky propojených jednotlivin, mohou zachycovat celou řadu

⁴⁰ THEIN 2001, 37–49.

⁴¹ Terminologii pro rozlišení dvou základních poloh zachycení melancholie v umění se podrobně věnuje PREAUD 2005, 24–32.

různých melancholických stavů od vnitřní úzkosti až po kupříkladu smutek existenciální. Samozřejmě, že i v tomto případě bychom mohli mluvit o personifikaci melancholie, a že stejný systém gest bychom našli i na Dürerově Melencolia I, ovšem u Cesara Ripy funguje samostatně, tedy bez odkazů na dobové teorie melancholie. Mohli bychom proto předpokládat, že existuje soubor znaků a gest, které v celku značí melancholický stav dané postavy.

Podívejme se na jiný příklad. Máří Magdaléna George de la Tour [3] zachycuje obdobnou situaci. Kajícnice zde před námi medituje nad svým dosavadním životem, začíná si uvědomovat pomíjivost pozemského světa, jeho slasti a v jejím nitru se uskutečňuje obrat na cestu vytyčenou Kristovou radostnou zvěstí. Potud tedy ikonografické pozadí biblického námětu, které musíme mít na paměti. Začneme-li ale de la Tourovu postavu Máří Magdalény formálně popisovat, bude tento popis velmi blízký jak Dürerově rytině, tak Ripovu emblému. Opět se díváme na sedící postavu uzavřenou samu do sebe, s nepřítomným výrazem, strnulou, s charakteristickým gestem ruky, oproštěnou od světa kolem. V tomto případě už je problematické mluvit o nějaké autorem zamýšlené personifikaci melancholie. Přestože zde bezesporu jde o zobrazení jejího melancholického stavu, kterým byl čímsi vyvolán. Znovu se tedy před námi objevuje onen systém znaků, který v proudu času identifikuje melancholický stav myslí, prožitek zobrazované postavy. Zde se ale už pomalu ocitáme na poli psychologie a problematiky archetypů, což ale není předmětem našeho zkoumání. Spokojme se tedy s konstatováním, že v případě melancholie je signifikantním gestem hlava opřená o ruku: „[...] což vystihuje psychologický stav zobrazovaného, který můžeme označit za meditativní smutek či filosofické zamyšlení. Toto univerzální gesto tak tvoří jakousi antropologickou konstantu adoptovanou pro portréty umělců a myslitelů a můžeme ji vysledovat už na památkách starověké kultury.“⁴² Zatímco Dürerův obraz Melancholie spočívá na alegorickém kumulaci znaků a atributů, Ripova Melanconia vytyčuje cestu dalšího vývoje, který vede k oproštění se od přemíry alegorických odkazů a svůj zájem čím dál tím více soustřeďuje na lidskou figuru a její emoce, na propojení motivu melancholie se smutkem a marností-vanitas.⁴³

Na začátku této kapitoly jsme zdárně propluli kolem příslovečné Skylly a nyní se před námi vynořuje Charybda. Budeme-li tvrdit, že o zobrazení melancholie se může jednat pouze v případě, pokud v daném díle rozpoznáváme jasně definovanou skupinu znaků, které ve svém celku vytvářejí ikonografickou konvenci proměňující se v čase, zůstane nám celá řada

⁴² GOMBRICH 1970, 290–291.

⁴³ INGERLE 2001, 18–24.

děl, které tuto podmínku formálně nesplňují. Chybí zde určité znaky tématu, případně samotná personifikace melancholie, proto by se v tomto případě mělo jednat o náš subjektivní dojem melancholie, který do díla projektujeme. Problémem ovšem je, že existují obrazy, které bychom bez zjevné příčiny označili za melancholické, jakkoliv neobsahují žádný z oněch zmiňovaných distinktivních znaků. Jedná se zejména o zachycení krajiny, do níž ono „melancholické“ vnášíme my sami. [4] Obrazy zřícenin, které se stávají všeobecně oblíbené od počátku 17. století, jako symboly zmaru a pomíjivosti, dále použití barev, světelného režimu, atmosférické jevy, zvýšený obzor, přehnaná lineární perspektiva, to vše mohou být prvky, které v nás vyvolávají melancholické pocity, ať už se díváme na obraz z 16. století nebo ze století 20. Zde však již nejde ani tak o zobrazení melancholie, jako spíše o samotnou strukturu díla, která je melancholická a skrze tuto strukturu je pak svět vnímán plný tesknosti, tklivosti a nejistoty. Označení melancholický tedy nevyplývá z díla samého, ale představuje naše subjektivní přemýšlení o daném obraze. Nestojíme proto před obrazem melancholického stavu zobrazované figury, tím méně před obrazem Melancholie, ale obrazem (z rozličných individuálních příčin pozorovatele) melancholickým.⁴⁴

4. Teoretická východiska pojmu melancholie

Následující kapitola si klade za cíl shrnout jeden ze směrů, kterým se od antiky až do období renesance ubíraly představy o melancholii, o jejím původu a projevech. Musíme mít ovšem na paměti několikrát úskalí.

Vývoj těchto teoretických úvah nikdy neměl podobu jednotného proudu, kde by jednotlivé myšlenky byly na sebe postupně a kauzálně vršeny. Jednotlivé linky úvah se vyvíjely více méně nezávisle a vedle sebe a jen v určitých momentech byli dialekticky propojeny a posunuty „na vyšší úroveň,“ což ovšem vždy neznamenalo zánik a upuštění od původních starších tradic, jak bys snad z níže popsaného mohlo zdát. Zejména ve středověku pak celý soubor názorů na melancholii nabírá v souvislosti s křesťanstvím kvalitativně a kvantitativně nový rozměr.

Pro obrazovou tradici, v tomto případě hlavně „obrazů Melancholie“, tak jak jsme si je v předcházející kapitole definovali, je ovšem důležitá právě ta linka, která má své počátky v hippokratovských spisech, vede přes úvahy Platóna a Aristotela, aby vyvrcholila v díle florentského novoplatonika Marsilia Ficina. To je zdá se ona linie, z níž vychází „učenecké

⁴⁴ PREAUD 2005, 32.

zobrazení Melancholie,“ které je snad nejlépe vystiženo právě v Dürerově mědirytu. Kromě této vrstvy zde ovšem na přelomu 15. a 16. století stále existuje chápání melancholie spíše ve středověkých intencích. To sice mělo svůj počátek také ve spisech řeckých myslitelů, ovšem tu bylo zjednodušeno, tu něčím obohaceno. Tradice úvah o melancholii by se tak dala spíše přirovnat k říční deltě tvořené nesčetnými rameny, která jsou v jednu chvíli na sebe vzájemně napojena, aby se vzápětí opět rozdělila.

Antická teorie melancholie se rodí ve chvíli, kdy se antičtí filosofové a lékaři začínají pokoušet vysvětlit takové stavy lidské duše, jakými jsou strach, smutek, vnitřní rozpolcenost, rezignace a apatie, aniž by se přitom museli uchýlovat k mýtům. Lidský „naturel“ přestává být hračkou v rukou bohů, démonů nebo pod vlivem tajemné noci, ale vysvětlení jeho stavu vyplývá z množství a vzájemného poměru tělesných šťáv, které mají tvořit každého člověka.⁴⁵ Melancholie tak v nejstarších úvahách není dočasným stavem, ale tělesnou a latentní duševní dispozicí jedince založenou na učení o čtyřech tělesných šťávách

Nejstarším základem nauky o různých temperamentech člověka je tak právě rozlišení čtyř humorů, tělesných šťáv v Hippokratových a později Galénových lékařských pojednáních.⁴⁶ Jednotlivé tělesné šťávy jsou hlavními hnacími silami uvnitř lidského těla a jako charakteristika, kterou si s sebou člověk nese od narození, určují duši člověka a jeho povahu. A to podle toho v jakém vzájemném poměru byly sladěny. Čtyřmi základními šťávami jsou:

- sanguis = krev (horký, aktivní charakter)
- cholé = žlutá nebo červená žluč (podrážděný, vzrušený charakter)
- phlegma = hlen (pasivní, těžkopádný charakter)
- melaina cholé = černá žluč (smutný, přemýšlivý charakter)⁴⁷

Termín melancholie tak nabírá několikerý význam. Na jedné straně se melancholií rozumí ona samotná substance (z řeckých slov *μελαινα χολη*-černá žluč), dále pak stav chápaný jako nemoc, kterou přemíra černé žluče vyvolává a nakonec jeden ze čtyř temperamentů, který vzniká právě vzájemným smíšením jednotlivých substancí v určitém, proměnlivém poměru.⁴⁸

Teorie lidských šťáv se ve své systematizované podobě objevuje v 5. století př. Kr. v hippokratovském díle O přirozenosti člověka. Melancholik je zde formálně postaven na

⁴⁵ STAROBINSKY 2005, 24.

⁴⁶ DEMONT 2004, 34–35.

⁴⁷ DYKAST 2005, 13.

⁴⁸ DEMONT 2004, 34.

stejnou úroveň s ostatními lidskými charaktery, přičemž si ale mezi nimi buď drží zvláštní intelektuální pozici nebo je chápán jako člověk nemocný.⁴⁹

Odtud se odvíjí jedna linie dalšího nazírání na problém melancholie. Čtyři substance a čtyři temperamenty jsou postupně na základě principu vzájemných korespondencí spojovány se čtyřmi živly, ročními dobami, věky člověka a pod vlivem arabských překladů Gallénových spisů, který transformoval humorální teorii do nauky o lidských temperamentech, i s planetami a hvězdami, čímž vytvářejí rozsáhlý fyziologicko-kosmologický systém, souvztažný obraz mikrokosmu a makrokosmu.⁵⁰ Takovýto úhel pohledu se ale nevyvíjel přímočaře. Objevuje se celá řada nejrůznějších myšlenkových odboček a analogií, o nichž bude postupně pojednáno, protože ve středověku se chápání melancholie štěpí do celé řady, mnohdy vzájemně se prolínajících větví.

Druhým pólem nazírání na melancholii, který má svůj původ v antické filosofii a který největšího rozmachu zažívá v období renesance, je otázka melancholického génia. Vraťme se k Hippokratově humorální teorii. Ze všech čtyř humorů šťáv je právě ta melancholická nejméně žádaná, protože je nejméně vyvážená. Melancholický humor se tak stává na jednu stranu označením lidského charakteru a na stranu druhou je chápán jak symptom duševní nemoci.

Úvahy o výjimečnost melancholika mezi ostatními získaly na síle v souvislosti se spisem Problém XXX. 1, který je tradičně připisován Aristotelovi⁵¹. Zde se plně projevila ona ambivalence melancholika jako člověka se sklonem jak k šílenství, tak ke genialitě.⁵² Aristotelův Problém začíná řečnickou otázkou: „Proč se všichni muži, kteří byli výjimeční ve filosofii nebo v politice nebo v poezii nebo v uměních, jeví jako melancholikové a někteří z nich až natolik, že byli zachvacováni stavy, jejichž původ spočívá v černé žluči?“⁵³ Melancholický génius tak v sobě spojuje chorobu se ctností, jak je ostatně dále v Problému XXX 1 rozebíráno na příkladu Hérakla, Aiáse a Bellerofonta, z nemytologických postav pak Empedokla, Sokrata a Platóna. Bylo to zejména řecká tragédie, kde se poprvé objevilo šílenství heroů ve spojení s výjimečností. Hérakles v záchvatu šílenství zabíjí své děti, Aias místo řeckých vojáků pobije stádo ovcí, aby nakonec obrátil meč sám proti sobě a Bellerofonta stihl trest za to, že se opovážil vsednout do slunečního vozu boha Héliá.

⁴⁹ INGERLE 2001, 12.

⁵⁰ VÖLLNAGEL, 2004, 106.

⁵¹ SCHLEINER 1991, 19–20.

⁵² KLIBANSKY/PANFOSKY/SAXL 1964, 15–20.

⁵³ NOVOTNÝ 1984, 299.

Autor Problému XXX 1 poprvé použil ve vzájemné spojitosti dva momenty, známé už starší tradici. První je motiv afektu, vznětlivé nálady, sklíčenosti, smutku vedoucího až ke ztrátě zájmu o sebe a okolní svět, to vše ovšem bez bližšího fyziologického projevu nebo určení. Druhým momentem je originální myšlenka autora spisu Problém XXX 1. Výše popsané lidské afekty niterné rozladěnosti jsou zde spojeny s hippokratovskou teorií lidských šťáv s tím, že za nejdůležitější substanci je považována právě černá žluč. Ta je obdařena schopností rychle a prudce měnit svoji teplotu, což způsobuje, že melancholická osoba je schopna v závislosti na teplotě černé žluče měnit svůj charakter. Studenější žluč způsobuje sklíčenost a netečnost často vedoucí až k sebevraždě, teplá žluč vyvolává v člověku mánií a entusiasmus. Spojení černé žluče s teplotou, vzduchem a jinými tělesnými látkami tak dává vzniknout základu melancholie. Tento zdroj melancholie může následně propojit jinak na sobě nezávislé moment: vzájemné mechanické míšení výše popsaných tělesných substancí a náhlé změny nálad. Pro melancholika je pak typické, že se v jeho případě nejedná o přechodný, nýbrž trvalý stav, protože černá žluč je v jeho těle neustále obnovována jako součást jeho přirozenosti. Celá myšlenková konstrukce je následně v textu Problém XXX 1 přirovnána k pití vína. „Když se pije [víno], vytváří ty nejrozmanitější charaktery, jako třeba zuřivé, lidumilné, soucitné smělé. Naproti tomu med ani mléko ani voda ani nějaká taková látka takto nepůsobí. lze vidět, jak činí [lidi] mnohotvárnými, když pozorujeme, jak postupně proměňuje ty, kdo ho pijí.“⁵⁴ Víno tak působí podobně jako látky s obsahem černé žluče. Jediný rozdíl spočívá v tom, že účinky vína stejně jako se rychle objeví tak rychle i opadnou, ale vliv černé žluče je trvalý. Tak jako člověk během pití vína mění svůj charakter, tak rozmanitý může být v jediném člověku sled různých povah.

Jinými slovy lidé se od sebe neliší příslušností k různým charakterovým typům, ale tím, do jaké míry má černá žluč vliv na jejich myšlení a skutky.⁵⁵ Aristotelův Problém XXX 1 tím, že připsal natolik významné místo v rámci lidské fyziognomie právě černé žluči, která vytváří povahu každého jedince, tak vytvořil základ následnému myšlenkovému spojení mezi fyziognomicky způsobeným šílenstvím a genialitou, které se později stalo vlastní humanistům.

Abychom se ale od melancholické výjimečnosti a šílenství dostali k tvořivé genialitě, musíme udělat ještě jeden myšlenkový krok. Ten nás vede k platónskému pojetí božského šílenství, božské mánie, která je spojená s tvořivou inspirací.

⁵⁴ THEIN 2001, 39.

⁵⁵ DEMONT 2004, 35.

V souvislosti s Problémem XXX 1 bylo konstatováno, že ohřívání černé žluče vede k většímu entusiasmu, mánii jedince. Problém černé žluči ovšem spočívá v tom, že na rozdíl od ostatních hippokratovských šťáv, tato v těle nevzniká samovolnou cestou, ani se nedá přirozeně vyloučit. Pro výjimečné lidi je tak charakteristické, že mají v těle nadbytek žluče, která se v jejich organismu objevuje jako zbytek potravy, který nemůže být stráven. Nahromaděná žluč tak zůstává a působí přímo v těle. Jediným způsobem jak dosáhnout úlevy od jejího přebytku je začít tvořit nějaké dílo nebo propadnout šílenství.

Stojíme tedy opět před těsným spojením tvořivosti a šílenství, které bychom mohli objevit právě u již zmiňovaného Platóna. V jeho dialogu Faidros pronáší Sokrates tato slova: „Kdokoliv však přijde ke dveřím básnickým bez šílení od Mús, jsa přesvědčen, že bude dobrým básníkem již pouhou znalostí umění, je sám nedokonalý, a také básnické dílo rozumného zanikne před dílem šílicích,“⁵⁶ a na jiném místě Platón Sokratovými ústy tvrdí, že ve skutečnosti se nám dostává působením šílenosti největších dober, je-li ovšem dávana darem božím.⁵⁷ Tím se dostáváme k pojetí melancholie jako daru, který má ovšem podobu dvojbřité sekery. Neustále totiž hrozí nebezpečí, že u melancholického jedince propukne ona horší stránka jeho nadání a z génia se stane šílenec. Pozoruhodný je ovšem další vývoj. Celý problém byl totiž v průběhu času obrácen. Už to není melancholický temperament, který zapřičiňuje intelektuální nebo umělecký výtrysk tvořivosti, ale právě přemíra duševní aktivity vyvolává onemocnění melancholií.⁵⁸

5. Melancholik pod vlivem planet-Saturn

Zaměříme se teď na chápání a zobrazení melancholika jakožto jednoho ze čtyř psychosomatických typů v rámci úvah o mikrokosmu a makrokosmu. Jedná se o jedno z oněch „ramen říční delty“, kterými byl zdánlivě přímočarý vývoj teorie melancholie obohacen ve středověku, aby se následně stal jedním z hlavních „leitmotivů“ renesančního chápání a zobrazování melancholie.

Takovéto pojetí do Evropy přichází přibližně v 9. století prostřednictvím arabských spisů a stojí na počátku chápání melancholie ve smyslu filosoficko-mystické spekulace, jejíž obliba vrcholí v okruhu renesančních novoplatoniků. Než se ale začneme věnovat florentskému novoplatonismu a jeho chápání melancholie, musíme se nejprve zastavit

⁵⁶ PLATÓN 2000, 34.

⁵⁷ PLATÓN 2000, 34.

⁵⁸ INGERLE 2001, 12.

u problematiky ikonografie boha Saturna, který bude v humanistických úvahách o melancholii hrát významnou roli. Saturn je tradičně spojován právě s melancholií nebo přesněji melancholiky, a proto se od určité doby stává ikonografie Saturna také alegorickým zachycením melancholie a melancholiků.

Problém proměny zobrazování Saturna ve středověku obšírným způsobem popsal Erwin Panofsky,⁵⁹ a proto antický a raně středověký vývoj ikonografie Saturna jakožto personifikované planety nechme stranou a omezme se pouze na uvedení několika základních styčných bodů, které mají vztah k proměně jeho zpodobňování v 15. a 16. století.

Prostředí arabské astrologie středověké Evropě zprostředkovalo starou řeckou představu, která spojuje některé planety sluneční soustavy, personifikované podle svého jména do podoby antických božstev s jednotlivými temperamenty.⁶⁰ Důležité je, že melancholici se ocitli pod vlivem planety Saturn a stávají se tak Saturnovými dětmi. Zde se vytváří další analogie. Saturn-Kronos, který podle řeckého mýtu pozřel své vlastní děti, se stává metaforou všech negativních vlivů melancholie, které byly dány do vínku těm, jež se pod vlivem této planety narodili a které je také mohou zahubit. Odtud pak pochází celá line zpodobňování Saturna jako nemilosrdného požírače dětí přetrvávající hluboko do novověku.

Saturnovo působení na jedince zrozené pod jeho vlivem je odvozeno z předpokládaných vlastností planety, která byla považována za nejvzdálenější od Slunce, a tedy s nejdělsí dráhou oběhu. Těm, kteří se pod vlivem této planety narodili, je proto přisuzována netečnost, tělesná a mentální ztěžklost. K tomu přistupuje charakteristika antického božstva Saturna, který v římském prostředí splynul s řeckým Kronem, od něž je pouze krůček ke Chronovi-bohu času. Myšlenkový postup je pak ve zjednodušené podobě následující: S vládou druhé generace řeckých bohů, a tedy s vládou Krona, je spojován Zlatý věk-období prvních zemědělců.⁶¹ Ten byl přenesen do prostředí Itálie a ztotožněn s vládou starořímského boha Saturna. Saturn-Kronos je ale bohem plným protikladů. Je božstvem smutku a osamocení a jako takový vládcem na ostrovech blažených. Zároveň, tím že byla jeho vláda ztotožněna se Zlatým věkem lidstva, se stal i symbolem prvotní nevinnosti, ztraceného ráje, a tedy v přeneseném smyslu personifikací pomíjivosti času stejně jako věčného trvání. Protože jeho symbolika smutku, meditace, pomíjivosti odpovídala středověkým negativním představám o melancholii, které ji chápaly jako hřích, vytvořil se tak

⁵⁹ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 196–209.

⁶⁰ Jupiter-sangvinik, Mars-cholerik, Měsíc-flegmatik, Venuše a Saturn-melancholik HOHL 1992, 8–9.

⁶¹ Pozitivní vlastnosti saturnského vlivu, byly také odvozeny od saturnského mýtu. Saturn jako zakladatel měst asociuje jeho spojení s geometrií a to zase se znalostí tajných nauk. Všechny tyto představy pak opět rámuje mýtus o Zlatém věku lidstva KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 133–135.

kontrast dobro-zlo, který je vlastní všem, kteří se pod touto planetou narodili. Vytváří se tak celý konglomerát představ o vlivu a hájemství jednotlivých planet-božstev.

S tím souvisí i ikonografie jednotlivých planet, která reflektuje tyto nejrůznější, vzájemně propojené představy, částečně vycházející ještě z antické mytologické tradice. Takovéto chápání Saturna a jeho dětí, ve kterém se už postupně začíná projevovat vazba k melancholii, pak rezonuje nejen ve středověku, ale i v 15. a 16. století.

Pokusme se nyní nastíněnou změť jednotlivých inspiračních zdrojů rámcově shrnout a v nést do ní jistý, byť poněkud zjednodušený systém. Zaměříme se tedy na několik nejpodstatnějších ikonografických motivů a pokusíme se vyložit si je na některých konkrétních dílech.

5.1. Saturn jako vládce Zlatého věku se svými dětmi

Byli to pravděpodobně opět Arabové, kteří vytvořili nové pojetí jednotlivých vládců planet, které nemělo nic společného s typologií, která se vyvinula v klasickém antickém umění. Navíc přinesli do Evropy rozmanitý systém zobrazení, popisujících vztahy planet k těm, kteří se pod jejich vládou narodili. Na základě astrologických textů je Saturnovi, stejně jako i dalším planetám-bohům, připisován soubor lidských činností, kterým vládnou. Arabské rukopisy 14. století zachycují typologii lidských povolání a řemesel, které vykonávají zrození pod vlivem dané planety. V případě Saturna tedy mluvíme v přeneseném významu o jeho dětech. Vezměme si za příklad arabský rukopis *Kitab al-Bulhan* z roku 1399 uchovávaný v britské Oxford Bodleian Library. [5] Saturn se zde objevuje jako figura s krumpáčem, za nímž následuje například koželuh nebo rolník. Z dalších planet je zde zobrazen Merkur jako učenec s knihou, a proto je spojován s intelektuálními povoláními. Znalost takovýchto cyklů musela ve 14. století pronikat na západ, o čemž by svědčila i výzdoba budovy městského tribunálu v Padově známá jako *Il Salone*.⁶² Na stěnách zasedacího sálu se zde uplatnila velmi podobná koncepce, cyklus dětí planet, které se věnují svým typickým povoláním. [6] Samotný Saturn se tu objevuje v neobvyklé póze s levicí na ústech, což je buď znamení mlčení nebo odkaz na jeho zlověstnou přirozenost. Děti planet od této chvíle začínají ovšem procházet určitou modernizací. Cyklus, tak jak je koncipován v Padově, je svou formou příliš monotónní a obsahově nesjednocený. Následný trend obrazového zachycení dětí planet tak bude ve znamení snah umístit jednotlivé figury do

⁶² KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 204.

jakýchsi „žánrových obrazů,“ ve kterých jednotlivé postavy nebudou vystupovat samostatně, izolovaně, ale více koherentně. To vede i k výraznému omezení nejrůznějších typů zaměstnání, které jsou s danými typy planet spojovány a jejich následné zasazení do odpovídající scénérie. Ocitáme se tak na cestě vedoucí k víceméně ustáleným alegoriím. Obraz Jupitera musí být ilustrován způsobem života lidí požehnaných majetkem a kulturou, Merkur je doprovázen učenici a umělci, Mars válečníky a Saturn chudými a utiskovanými rolníky, zloději, mrzáky, vězni a nejrůznějšími kriminálními živly. Celá kompozice, zejména umístění figury božstva, následně získává podobu, která vychází ze schémat Kristova Nanebevstoupení, případně Posledního soudu nebo Soslání ducha svatého.⁶³ [7, 8] Toto nové pojetí se poprvé objevuje v evropském umění na počátku 15. století, rychle se rozšířilo po celém kontinentě a stalo se nakonec stálíci až do 17. a 18. století.

Modifikaci tohoto schématu nacházíme i ve druhé polovině 15. století ve Florencii na sérii mědirytin Masa Finiguerra. [9] Saturn je zde oproti původním schématům zobrazen v poněkud pozměněné podobě. Nestojí už před námi vládce, který z nebes aktivně dohlíží na své „svěřence.“ Saturn se zde proměnil v obecný symbol, který vystupuje spíše v pozici jakéhosi determinantu lidského hemžení dole na zemi. Ze Saturna se zde stává Chronos, vládce času, třímaje v rukou kosu, sedí na voze taženém „draky času“⁶⁴, kteří se koušou do ocasu. Je to právě kočár putující po nebeské klenbě, který zde podtrhuje symboliku času.

Na tyto florentské cykly dětí planet pak v první třetině 16. století navazuje například rytec Georg Pencz. [10] Znovu před námi defilují zástupy sedláků, rasů, nosičů vody, mrzáků, prosebníků, poustevníků a odsouzenců, tedy nejnižší postavených vrstev společnosti, kterým všem vládne Saturn. S tím ve shodě motto na dřevořezu hlásá: „Saturnus alt kalt und unrein. Boßhaftig seind die Kinder mein.“⁶⁵ Georg Pencz však do svého dřevořezu Saturnových dětí přejal jeden prvek, který je v 16. století příznačný pro cykly podobného námětu. Postava Saturna řídícího svůj nebeský kočár je zde zachycena, jak požírá malé dítě. Dostáváme se tak k další variantě zpodobnění Saturna, která následně vyústí v obrazové propojení saturnských témat s obrazem Melancholie.

⁶³ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 205.

⁶⁴ HOHL 1992, 11.

⁶⁵ HOHL 1992, 10.

5.2. Saturn pojídající své děti

Ve 14. a 15. století získaly saturnské, mytologické náměty silně moralistní podobu. Jejich alegorický význam byl interpretován zcela v duchu křesťanského nazírání. Jejich obrazové ztvárnění ale začalo nabírat novou realistickou tendenci vycházející ze podoby soudobých astrologických ilustrací. Dochází tak k situaci, kdy si středověký autor volí drastické motivy, aby mu posloužily jako moralistní výzva, protože neklade důraz na obraz samotný, ale na jeho alegorický význam. Tady někde tkví i původ zobrazení mytologického motivu Saturna pojídajícího své děti. Ve francouzském prostředí 14. století vznikají cykly jako Ovid moralisé, metrický převod Ovidiových *Metamorfóz* do francouzštiny, kterou jsou doplňovány o ilustrace hlavních pohanských bohů. Saturn je zde představen v kontextu, který nemá žádnou spojitost s astrologií. Přestože v první verzi Ovid moralisé Saturn stále ještě odkazuje na svůj význam symbolu času, odehrává se zde významná ikonografická změna. Scéna pojídání dětí, která nikdy před tím nebyla ve výtvarném umění zachycena, je zde zobrazena ve vší své krutosti.⁶⁶ Podobná zpracování tématu nacházíme v cyklu deseti listů s personifikacemi nebeských těles, jejichž pojetí vzniklo od popisů planet-bohů obsažených v dílech Petrarkey a spisu *Libellus de imaginibus deorum*. Text *Libellus* popisuje Saturna jako starého muže s dlouhým vousem, zakrytou hlavou, kosou a hadovitě prohnutým drakem, který se kouše do ocasu-symbol času a trvání.⁶⁷ [11] Tedy ikonografie, které byla věnována předcházející kapitola. Popis Saturna v této podobě získá později podobu v jeho nesčetných zobrazení na sever i na jih od Alp. [12,13] Motiv, který vznikl v prostředí námětů čistě mytologických, se tak od 15. a zejména v 16. století stane pevnou součástí tematiky Saturnových dětí. Podíváme-li se na grafický list Saturn a jeho děti, vytvořený podle Martenavan Heemskercka v 16. století [14], můžeme pozorovat syntézu všech výše popsaných námětových proudů. Podle schématu božského vládce trůní na oblaku hrozivá postava temného, krutého božstva, doplněná o své tradiční atributy-kosu a znamení Zodiaku. V pravé ruce křečovitě svírá malé dítě, kterému právě ukusuje nohu. V pravé spodní části grafiky se představují jednotlivé Saturnovy děti, podle svého typického sociálního zařazení, jsou to odsouzenci na smrt, na nichž byla exekuce právě provedena, nebo stále ještě probíhá. Scéna tedy vychází ze starších tradic alegorických moralit. Protiváhou tomu tvoří tři postavy v popředí s úhelníkem, sférou a astrolábem. Symbolizují zde ono pozitivní a tvořivé ze Saturnových darů, jak to odpovídá astrologickým spekulacím Marsilia Ficina a humanistů

⁶⁶ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 208.

⁶⁷ HOHL 1992, 11.

jeho okruhu. Podstatné pro nás také je, že vedle dítěte, které se božstvo právě chystá pozřít, můžeme číst nápis: „melancholici.“ Spojení Saturna a jeho dětí-melancholiků bylo tedy dokonáno. Hrůzný otec sice postihuje svoje zplozence kletbou, která mnohdy může jeho děti zahubit, zároveň je ale odměňuje dary, díky nimž se mezi ostatními lidmi stávají výjimečnými.

6. Melencolia I.

Jen málo uměleckých děl v dějinách výtvarného umění vyvolalo a do dnes vzbuzuje takový ohlas jako mědiryt Albrechta Dürera Melencolia I. [1] Dürerův „Meisterstich“ z roku 1514 jako by byl zahalen neproniknutelným závoje, který vždy bude vzdorovat odhalení a všechny snahy o rozkrytí jeho významu se zákonitě budou pohybovat v rovině větších či menších dohadů.

Už název mědirytu Melencolia I napovídá, že stojíme před zobrazením melancholického temperamentu, tak jak se jeho chápání ustálilo v průběhu staletí. Mohutná, ženská postava, okřídlené personifikace Melancholie, sedí shrbeně na kusu kamene. Kolem panuje noc nebo alespoň tísnivé příšeří. Melancholie sedí na kamenném stupni a za ní se vypíná část budovy, snad věže, která divákovi zakrývá výhled na mořské pobřeží v dáli. Vzdálený mořský obzor, který podivným světlem ozařuje kometa, je zarámován duhou, jejíž počátek ani konec nevidíme. Nad mořskou hladinou poletuje netopýr, na jehož rozevřená křídla je vepsáno Melencolia I. Samotná Melancholie sedí strnule, pohled upírá kamsi do dálky obklopená nejrůznějšími předměty, nástroji a náradím, které je chaoticky rozházené kolem ní. Levou rukou sevřenou v pěst si podpírá svěšenou hlavu zatímco pravá ruka, která drží kružítko volně spočívá v jejím klíně. Sedí v temném stínu, odvrácená od zdroje světla na obzoru a její mysl jako by směřovala přes nekonečnou masu mořské vody kamsi do dálky, je zcela ponořena do svého bdělého snění. Dokonce ani nevěnuje pozornost svým dvěma společníkům, psovi, který jí leží u nohou a okřídlenému dítěti v podobě zasmušilého, malého putta, který se usadil na nepoužívaný mlýnský kámen a čmárá si cosi na tabulku. Celé scéně vládne chaos a absence řádu, jako by předměty rozházené všude kolem, neupravené vlasy oděv Melancholie byly vizualizací jejího rozpoložení mysli. Na stěně stavby, která se zdá nekonečně stoupat do výšky, jsou umístěny váhy, přesýpací hodiny a zvon, pod nímž je do zdi vytesán magický čtverec. O stěnu stavby je opřený žebřík, jehož konec také nemůžeme vidět, a který jen podtrhuje dojem z nekonečnosti stavby. Řemeslnické nástroje všude kolem, jako by

představovaly emblémy umění architektury a tesařství: pila, pravítko, kleště, ohnuté hřebíky, hoblík, tavicí tyglík, pohrabáč, kalamář s pouzdrem na psací náčiní.

6.1. Labyrintem významů I.

Samotný Albrecht Dürer nám, mimo názvu vepsaného do netopýřích křídel, nezanechal, s jedinou výjimkou, žádné vodítko pro pochopení významu celého mědirytu. Onou výjimkou je krátký přípisek na přípravně kresbě pro postavu putta, kde stojí: „ schlüssel/ pewtell/ betewt/ gewalt reichum.“ (klíč/ měšec/ znamená/ moc, bohatství)⁶⁸ Klíče a měšce, jako obvyklé doplňky oblečení norimberských žen té doby, jsou tak jedinými prvky z celé kompozice, u nichž známe interpretaci samotného autora. Už krátce po vzniku mědirytu se proto začaly objevovat nejrůznější názory na význam Melencolie I, které od té doby nikdy neutichly. Pokusíme se zde proto, alespoň v rámcových rysech, nastínit některé nejvýznamnější interpretační okruhy.

Linie jednoho z nejstarší výkladových proudů sahá až do 17. století k Robertu Burtonovi. Ten v úvodu své Anatomie melancholie, zdůrazňuje nedbalost, v níž je figura Melancholie zachycena. Zároveň je však pro něj Dürerova rytina vyčerpávajícím, encyklopedickým zobrazením všech poloh melancholického temperamentu se všemi jeho přednostmi, ale i nedostatky. Burton tedy mědiryt chápe zcela v intencích svého vlastní takřka encyklopedického traktátu o melancholii.

Burtonův názor, podle kterého v sobě rytina spojuje všechny protichůdné a odlišné podoby melancholického temperamentu, byl sdílen i Karlem Giehlwem.⁶⁹ Ten soudí, že Dürer zde spojil do koherentního celku všechny melancholické charaktery, které pozdější interpreti následně opět rozdělili. Byl to však až Aby Warburg, který se pokusil vepsat interpretaci mědirytu do logického systému. To, co podle Warburga grafický list zachycuje, je personifikace melancholie, která právě vítězně vyšla ze svého zápasu s temnými silami, jež obávají její nitro: šílenství, zármutek, lenost a smutek. Melancholie si podařilo překonat všechny demony sídlící v její duši, díky tomu, že objevila skryté dispozice svého temperamentu pro vědu a umění. Dürerova Melencolia I je pro Warburga útěšným obrazem (Trostblatt), protože ukazuje vítězství melancholického ducha nad nebezpečím, které ji neustále ohrožuje.⁷⁰

⁶⁸ SCHUSTER 2005, 91.

⁶⁹ SCHUSTER 1982, 74.

⁷⁰ GOMBRICH 1986, 290

S nový a dosud všeobecně nejvíce přijímaným a rozšířeným názorem ovšem přišli až žáci Abyho Warburga. Erwin Panofsky a Fritz Saxl interpretaci svého učitele přejali jen částečně a jako své základní východisko si zvolili pojetí Karla Giehlowa. Podařilo se jim na základě vývoje ikonografie potvrdit Giehlowovu myšlenku o spojení jednotlivých poloh melancholie na Dürerově rytině. Jejich pojetí je založené na předpokladu, který chápe Melencolii I. jako syntézu několika starších ikonografických tradic. V Dürerově mědirytu se tak setkává způsob tradičního zobrazování smrtelného hříchu lenosti (acedie)⁷¹ a alegorie geometrie, která je extrahována z cyklů sedmi svobodných umění.⁷² Vzhledem k vlivu, jaký interpretace Panoskeho a Saxla měla, bude nutné se u jejich pojetí zastavit déle a nastínit některé styčné body.

Autoři na základě důkladného ikonografického rozboru středověké tradice v zobrazování melancholie došli k zjištění, že Dürerova Melencolia I. se v mnohém radikálně liší od dřívějšího středověkého pojetí. Melancholie byla do okamžiku vystoupení Dürera (ale i po něm) nejčastěji zobrazována jako spící postava, čímž se vyjadřovala její netečnost a v duchu středověkého moralistního chápání hlavní hřích melancholiků-lenost.⁷³ Takové to pojetí zdůrazňovala i celková kompozice, kde hlavní figura Melancholie byla doprovázená jinou, také spící postavou. **[15]** V případě Dürerovy grafiky však tomu je jinak. Je zde sice zřejmá polarita mezi nečinnou Melancholií a puttem škrábajícím cosi na destičku, ovšem figura Melancholie zde není onou lenivou ženou, která by podle původní tradice odložila své domácí práce, aby si mohla zdřímnout. Erwin Panofsky její stav označuje jako „super-awake“⁷⁴ Její upřený pohled a netečnost vyplývá nikoliv z lenosti k práci, ale protože její hledání poznání nepřináší očekávané ovoce. Před námi tedy stojí „nad-bytost“ převyšující vše svou inteligencí a představitostí, obklopenou nástroji-symboly tvůrčí činnosti a vědeckého bádání. Jsou to právě nástroje a nářadí rozházené všude kolem, které Panofsky dává do souvislosti s ikonografickou tradicí svobodných umění (ženská postava obklopená nástroji, které je vlastní danému umění), z nichž geometrie je zároveň spojená i s oblastí nižšího „mechanického umění.“ Principy geometrie využívají jak astronomové, tak kameníci, tesaři a zlatníci. Podíváme-li se na předměty poházené všude kolem Dürerovy postavy Melancholie, zjistíme, že zde jsou zachyceny nástroje, které jsou využívány v geometrii, ale i nářadí používané právě oněmi výše zmíněnými řemesly. Panofsky odtud vyvozuje druhou

⁷¹ viz kapitola 7.1.

⁷² KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 327–331.

⁷³ Podobně je tomu u Dürerovy grafiky Doktorův sen (Lenochovo pokušení), která vznikla mezi léty 1497–1498.

⁷⁴ PANOFOSKY 1955, 160.

ikonografickou linii, která je v Dürerově mědirytu obsažena, tedy tradici zobrazování geometrie. [16] Dürerova rytina tak spojuje intelektuální sílu a technické schopnosti „Artes“ s černou žlučí melancholiků, která v sobě skrývá potenciál geniality. Spojením obou těchto substancí vzniká *Melancholia artificialis*.⁷⁵ Zde se dostáváme k postavě filosofa a učenice Marsilia Ficina, který byl jednou z vůdčích postav novoplatónské Akademie ve Florencii. Ficino nejprve ve svých *Epistulae* a později v traktátu *De vita triplici* formuloval novou doktrínu melancholie. Ta vycházela z všeobecně známého Aristotelova Problému XXX 1, ale nově ji spojovala s Platónovou teorií božského šílenství. Aristotelův výraz „*furor melancholicus*“ se tak stal synonymní Platónovu „*furor divinus*.“ To, co kdysi bylo neštěstím a handicapem, stalo se privilegiem, jakkoliv ale nebezpečným.⁷⁶ Odtud byl už jen krůček k logickému závěru: „Pokud všichni výjimeční mužové byli melancholičtí, znamená to, že všichni melancholici jsou výjimečnými.“ Zde se nachází zdroj „módní vlny melancholie,“ která postihovala umělce, stejně jako literáty a filosofy, bez ohledu na fakt, zda ve skutečnosti tito lidé opravdu byli obdařeni melancholickou letorou.

Humanistická oslava melancholie v sobě obsahovala ještě další podstatný prvek rehabilitaci planety-božstva Saturn. Florentští novoplatonici oživilí staré představy Plotinovy a jeho následovníků, které v rámci Plotinovy teorie o hierarchizaci idejí vyzdvihují Saturn nad Jupitera na základě úvahy: „To co plodí, musí být blíže zdroji všech věcí než to co je zplozeno“ Proto Saturn, nikoliv jeho syn Jupiter, symbolizuje „Mysl“ světa, zatímco jeho syn je „Duší“ světa.⁷⁷ Saturn tedy představuje hlubokou kontemplaci v protikladu k praktické činnosti reálně vládnoucího Jupitera. Pokud je tedy Saturn vládcem všech melancholiků, které obdařuje svými dary, pak melancholici společně se svým patronem sdílí nadání (nebo potřebu) k odhalování vyšších tajemství. Tato „nová filosofie“ ovšem nemohla eliminovat i starší negativní chápání Saturna. Proto je na Dürerově rytině, na stěně za Melancholií, vyrytý magický čtverec-ochranný Jupiterův talisman, který má zabraňovat oněm zhoubným stránkám Saturnova vlivu. Saturn jako vládce země, byl zároveň spojován s činnostmi, které souvisí se dřevem a kamením a jako patron zemědělství má vztah k měření a počítání (rozměřování a dělení půdy), což zpětně odpovídá alegorii geometrie.⁷⁸

Je zde ovšem ještě jeden aspekt, který je nutno zmínit. „Saturnský učenec“ je pouze jedním ze dvou typů filosofů. Jeho síla představivosti vždycky převáží nad jeho poznávací schopnost. Intelekt „saturnského filosofa“ nikdy nemůže překročit hranice vlastní omezené

⁷⁵ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 331–332.

⁷⁶ PANOFSKY 1955, 165.

⁷⁷ PANOFSKY 1955, 167.

⁷⁸ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 325–326.

představivosti, tedy je schopen intelektuálně obsáhnout jen to, co má své místo v čase a prostoru. Proto jsou tito lidé melancholičtí, mohou se stát excelentními matematiky, astronomy nebo umělci, ale nikdy neproniknou do hájemství metafyziky. Jejich mysl nedokáže překročit hranice, které jsou vytyčitelné matematikou.

Zobrazení Dürerovy Melencolia I. tedy dle Panofského pojetí vychází z tohoto novoplatónského kontextu, se kterým se měl Dürer seznámit jak při svých Italských cestách, tak hlavně zprostředkovaně v prostředí německých humanistů. Okřídlená Melancholie na našem mědirytu sedí shrbená na zemi, obestřená chmurami, mezi nástroji uměleckými i řemeslnými. Její nečinnost, upřený nezúčastněný pohled dává tušit, jakým směrem se ubírají její myšlenky. Je to právě onen okamžik, kdy si Melancholie zoufale uvědomila, že tvořivá bytost bude vždy omezena nepřekonatelnou bariérou, která ji odděluje od říše vyššího poznání.⁷⁹ Římská číslice I v názvu rytiny je dle Panofského odkazem na druhý hlavní literární zdroj Dürerovy rytiny, kterým měl být traktát *De Occulta Philosophia* Cornelia Agrippy von Nettesheim.⁸⁰ Východiskem pro jeho úvahy jsou novoplatónské teorie o proudících silách, které sjednocují vesmír a dávají mu život. Agrippa se na jejich základě snaží ukázat, jak působení těchto sil umožňuje člověku nejen užívat „kosmickou magii“, ale také dosáhnout velkých duševních a intelektuálních triumfů, jichž je člověk schopen díky přímé „inspiraci“ shůry. Božská inspirace pak sestupuje ve třech formách: skrze věštecké sny, intenzivní kontemplaci nebo v podobě „furor melancholicus“, který je vyvolaný Saturnem. Lidé pod vlivem Saturna a jeho „furor melancholicus“ se pak dělí do tří úrovní a nikdo své zařazení nemůže o své vůli překročit. Nejvyšší úroveň je charakterizovaná intuitivní „Myslí“ (Mens) a vyvolává genialitu u teologů, básníků a filosofů. Druhá je pod vládou „Rozumu“ (Ratio) a patří sem vědci a politici. Poslední, nejnižší, vyhrazená umělcům a řemeslníkům je ve znamení „Inspirace“ (Imaginatio). Agrippa tak rozlišuje tři typy hierarchicky seřazených melancholických géníů. Dürerova Melencolia se tak svojí číslicí I řadí do poslední, nejnižší skupiny, které vládne „Představivost“ a je doménou tvořivých povolání, stává se z ní „Melancholia imaginativa.“⁸¹ Dürer tak ukazuje melancholického génia na jeho nejnižší úrovni-netečné, paralyzované, ponořené do stínu meditace o jeho neschopnosti vyššího, metafyzického vědění.⁸²

⁷⁹ PANOFSKY 1955, 168.

⁸⁰ SCHUSTER 2005, 92.

⁸¹ KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, 359.

⁸² SCHUSTER 2005, 92.

6.2. Labyrintem významů II

Panofsky ve své interpretaci položil pevný základ k dalším pokusům o uchopení Dürerova „Meisterstichu“ a následující generace badatelů tak byly a jsou nuceny nějakým způsobem se vůči Panofského pojetí vymezit. Z takřka bezbřehého množství studií, které se Dürerovým mědirytem ve druhé polovině 20. století zabývaly,⁸³ je třeba upozornit na velký interpretační okruh, který sice vychází z Panofského pojetí, ale upozaduje význam ficinovských spekulací a Dürerovu rytinu chápe jako jakési varování divákovi (Warnblatt). V 80. letech upozornil Fedja Anzelewsky na úskalí spojené s obnoveným zájmem renesančního člověka o antické náměty a antickou filosofii. Je nutno mít stále na paměti, že renesanční okouzlení antickou mytologií a v určitém smyslu i antickým myšlením a filosofií, rozhodně nemůže být chápáno, jako vzdor renesančního humanisty nebo umělce proti křesťanství. Anzelewsky poukazuje na fakt, že náměty s mytologickou tematikou byly velmi často chápány jako svým způsobem metafory pro vyjádření univerzálních křesťanských pravd. Tedy že znamení nebo stopy moci jediného křesťanského Boha ve světě lze nalézt i v těchto pohanských příbězích, podobně jako později starozákonní náměty vytvářely paralely k výjevům christologickým.⁸⁴ Odtud pak plyne určitý „křesťanský obrat“ ve vnímání Dürerovy Melencolia I., které asi nejjobširněji ve své práci rozvedl Peter Schuster.⁸⁵

Schusterova kritika napadá spojení Dürerovy Melencolia I. s geometrií. Pokud se mělo jednat o alegorii geometrie, jakožto vědě o zemi, proč by Dürerova figura byla okřídlená, tedy odkazující k nebesům? V ikonografické tradice je jako okřídlená ženská postava zobrazována alegorie astronomie. Schuster navíc odmítá zasazení postavy Melancholie na nejnižší stupeň systému Agrippy von Nettesheim. Pokud by se totiž nejednalo o personifikaci geometrie, ale astronomie, tedy jedné z věd nejvyšších, Panofského interpretace by ztratila svoji logiku. Astronomie, nejvznešenější ze všech matematických věd, se přeci svým obsahem vztahuje k poznávání nejvyšších nebeských fenoménů. Takovéto pojetí se pak stává osou dalších úvah.

Předměty, které postavu Melancholie obklopují, Schuster intepretuje jako tradiční symboly rozmarů Štěstěny. Neustále se měnící moře v dáli představuje nebezpečí. Varování před možným pádem do vlastní zkázy symbolizuje žebřík, stejně jako koule nebo stín

⁸³ Rozsáhlý soupis děl věnovaných Dürerovi uvádí STECHOW 1974, SOHM 1980 a SCHUSTER 1982 z novějších prací pak SCHOCH 2001.

⁸⁴ ANZELEWSKY 1983, 213.

⁸⁵ SCHUSTER 1982.

v podobě lebky, který lze podle něj rozeznat na polygonu.⁸⁶ Dürer tak do své rytiny vtělil alegorický repertoár humanistů vyjadřující antitezi „Cnost“ (Virtus) a Štěstěny (Fortuna), který byl nejčastěji zachycován v podobě dvou protikladných postav: Štěstím po levici a rozjímající Moudrostí po levici. Podobné zobrazení dvou protikladných postav můžeme najít na rytině Liber de sapiente Charlese de Bovelles z let 1510–1511. [17] Podobně jako Dürerova alegorie Melancholie tu personifikace Moudrosti osamoceně sedí na kusu kamene, zatímco vrtkavá Štěstěna spočívá na nestabilní kouli. Nabízí se tak srovnání mezi rozdílným posazením Melancholie z Dürerovy grafiky a putta, který sedí na mlýnském kameni.

Použitím dvojznačných obrazových motivů, jako jsou hlava v dlaních, nahnbený postoj figury Melancholie, její ostentativní klid, nástroje a nářadí, které je rozházené na zemi, ale viditelně nepoužívané, vizualizuje Dürer okamžik, kdy postava Melancholie dosáhla krajní meze svého rozvoje (stavu) a nastupuje cestu ke stavu vyššímu.⁸⁷ Rytina je tedy zachycením prchavé časové sekvence s naznačenou minulostí, přítomností a zároveň zobrazením vytoužené budoucnosti. Melancholie překonala všechna nebezpečí vyplývající z jejího temperamentu a z pozemské sféry, ještě v nezměněné podobě, zvedá oči k nebeské sféře, představované duhou. Nebeské sféry ovšem nemůže nikdy dosáhnout, protože musí svého stavu vyrovnanosti dosahovat znovu a znovu, opakovaně svádět nekonečný boj proti všem návalům melancholické lenosti a zármutku, boj jehož stopy jsou čitelné v její tváři.⁸⁸ Melencolia I. tedy vyjadřuje přechod nálady Melancholie ze stavu tvořícího do neaktivní sklíčenosti. Kometa na obzoru, tradiční symbol smrti a neštěstí nebo také memento mori by v celém tomto kontextu symbolizovala marnost vědění. Stejně tak duha, jako iluzivní atmosférický jev odkazující k nebeskému řádu, dává postavě Melancholie znamení, že její snahy jsou jen vzdušné zámky.⁸⁹

Dürer tak svojí grafikou pobízí melancholika ke ctnosti. Jen ve ctnosti může člověk melancholické povahy najít útěchu na své cestě k vyšší božské dokonalosti. Protože ale jeho směřování nikdy nemůže dosáhnout vytouženého cíle, může poutník propadnout zklamání a znovu se tak vystavit nebezpečí návratu melancholických furií lenosti, zármutku, trdomyslnosti a rezignace (furor melancholicus). Život se tak pro melancholika stává nikdy nekončící snahou překonat tato úskalí vrtkavé Štěstěny a dosáhnout stavu vyrovnanosti skrze ctnost.⁹⁰ Schuster na tomto místě zdůrazňuje souvislost rytiny Melencolia I. s Dürerovým

⁸⁶ SCHUSTER 2005, 93.

⁸⁷ SCHUSTER 1982, 78.

⁸⁸ SOHM 1980, 29.

⁸⁹ SOHM 1980, 30.

⁹⁰ SCHUSTER 2005, 93.

titulním listem k jeho Malým pašijím a výjevem takzvaného „melancholického Krista.“ [18] Výzva k životu ve ctnosti totiž jednoznačně znamená „Imitatio Christi,“ následování Krista ve smyslu vědět, věřit a vytrvat.⁹¹ Přestože člověk nemůže dosáhnout božství-božské dokonalosti, musí se o to následováním křesťanských ctností a příkladu Ježíše Krista znovu a znovu pokoušet. Jakkoliv je tato jeho snaha předem odsouzena k nezdaru a člověk na této cestě může začít propadat rezignaci, je to jediné poslání lidstva.

6.3. Umělecký odkaz Melencolia I

Mědiryt Albrechta Dürera zásadním způsobem ovlivnil další vývoj zobrazování melancholie. Ať už formální pojetí figury Melancholie nebo její atributy byly přejímány dalšími autory, zjednodušovány a vzájemně kombinovány. Zatímco do 16. století se zobrazení Melancholie stále ještě objevuje na cyklech s tématem čtyř temperamentů, následující období začala dávat přednost komposici, která je redukována pouze na samotnou figuru Melancholie. Zaměřme se tedy na ta díla představující Melancholii, která přímo vychází z Dürerovy předlohy a sestávají se z jedné více či méně idealizované figury Melancholie.⁹² Jednou z nejranějších nápodob Melencolia I, je grafika Sebalda Behama z roku 1539. [19] Přestože Behamova figura Melancholie v podstatě kopíruje Dürera, má svým provedením drapérie i postojem blíže italskému prostředí nežli k Zaalpi. Dokonce i celková komposice, kde všechny atributy jsou vtěsnány spolu s figurou do prvního plánu, vykazuje určité italské, manýristické rysy.⁹³ Na rozdíl od Melencolia I zde chybí putto a pes. Atributy Behamovy Melancholie jsou zato doplněny o alchymistické pomůcky, které výklad díla obohacují o odkaz na marnost a nezdar všech alchymistických snah. Jako další příklad bychom mohl uvést dřevořez Josta Ammana z roku 1589. [20] Postava zde už ztratila křídla a zároveň došlo k další redukci jejích atributů v kontrastu k Dürerem. Obdobné pojetí odvozené z Melencolia I, tentokrát však v nizozemském prostředí nacházíme u Frederica Bloemaerta. Melancholie s kružidlem, skloněná nad knihou se zde blíží spíše meditativnímu pojetí tématu, které se stane hlavní ikonografickou osou v následujícím století. [21] Obrazy Melancholie během 16. a zejména v 17. století čím dál více zdůrazňují samotný melancholický prožitek zobrazené postavy a vytyčují tak cestu k myšlenkové proměně námětu v 17. století, kdy se melancholie primárně

⁹¹ HOHL 1992, 24.

⁹² KLIBANSKÝ/PANOFSKY/SAXL 1964, 375.

⁹³ INGERLE 2001, 18.

ztotožní s motivem vanitas.⁹⁴ V nizozemském prostředí přelomu 16. a 17. století, které je v této době charakterizováno volnějším zacházením s alegorickými prvky odvozenými z předcházející tradice, se ovšem stále udržuje ikonografická linie, která obrazy Melancholie spojuje s náměty čtyř temperamentů nebo čtyř živlů a vztahuje je k „saturnské tradici.“⁹⁵ Melancholické figury jsou tak střídavě označovány jako Alegorie země nebo Melancholický Saturn. To platí i pro lept Jacoba de Gheyn II, v jehož cyklu temperamentů nacházíme spojení Saturna a melancholie v podobě žánrového výjevu. **[22]** Zamyšlený stařec sedí na zeměkouli a měří odpichovadlem kouli se znaky zvěrokruhu. Saturnskou-astrologickou tematiku leptu podtrhuje i noční obloha s hvězdami a Měsícem.

Samostatnou kapitolou by mohlo být pojetí Melancholie v rozsáhlé příručce Cesara Ripy *Iconologia*. Ripův vzorník nejrůznějších ikonografických emblémů, který opakovaně vycházel od roku 1593 až do poloviny 19. století, obsahuje ve svých raných vydáních z počátku 17. století pět emblémů, které mají větší či menší souvislost s melancholií a jejím zobrazováním.⁹⁶ Prvním z nich je takzvaná *Melencolina* tedy Ripův emblém představující Melancholii. **[2]** Na první pohled je jasné, že se zde nejedná o žádnou složitou alegorii. Ripova Melancholie je součástí dlouhé řady zobrazení melancholického temperamentu tak, jak jej popsal ve své teorii lidských charakterů Galén. Neutěšená scénérie s hromadou kamení a uschlým stromem, do níž je figura zasazena, jen zesiluje divákův dojem z osamělosti a vnitřní sklíčenosti ženské postavy-Melancholie.

Druhý emblém představuje *Meditaci*. **[23]** Přestože obě ženy sedí strnule v „melancholickém gestu,“ mladistvě vyhlížející *Meditace* na nás působí klidným a vyrovnaným dojmem ve srovnání se stařenou-Melancholií. Na emblému *Meditace* je ovšem důležitá kniha, kterou mladá žena drží v klíně (na hromadě knih dokonce i sedí). Je to právě motiv knihy, který divákovi napovídá, že *Meditace* hloubá o vyšších, nadpozemských věcech, že se věnuje intelektuální činnosti, která je založená na jejím dosavadním poznání a vědění (hromada knih). Oproti tomu Melancholie je ponořená do svého vlastního syrového nitra, její myšlenky nedosahují k nebeským sférám, ale jsou naopak nuceny setrvávat v bezútěšném světě.

Podívejme se na třetí emblém, kterým je *Matematika*. **[24]** Okřídlená figura s dlouhými vlasy drží v levé ruce model oblohy podobný tomu, který jsme viděli u Jacoba de Gheyn. Její pravá ruka svírá kružidlo, kterým ukazuje na tabulku. Tu drží její průvodce,

⁹⁴ Viz kapitola 8

⁹⁵ INGERLE 2001, 18.

⁹⁶ Jedná se o padovské vydání z roku 1630 RIPA 1986.

mladý chlapec, kterého okřídlená žena zasvěcuje do tajů měření a geometrických poměrů. Přeneseně bychom tedy personifikaci Matematiky mohli chápat i jako analogii k astronomii (model hvězdné oblohy) a geometrii (kružidlo a měření).

Pokud bychom všechny tři zmiňované emblémy i s jejich atributy spojily do jediné kompozice, dívali bychom se na Dürerovu Melencolia I. Melancholie, meditace a matematika (astronomie, geometrie) jsou ony tři hlavní linie, které daly vzniknout Dürerově rytině a které se v Ripově Iconologii znovu od sebe oddělily.

7. Poustevníci, čarodějnice a d'ábel

Díky humanistickému, novoplatónskému smýšlení byla melancholie povznesena mezi žádané přednosti. Stal-li se člověk melancholikem nebo za něj byl alespoň považován, získal tak aureolu výjimečnosti a geniality. Přesto se toto nové pojetí prosazovalo do všeobecného povědomí jen velmi pozvolna a počátkem 16. století převážně jen v Itálii. Na sever od Alp totiž nová „teorie melancholie“ narazila na jen obtížně překonatelnou překážku. V Zaalpi stále ještě silně rezonovala stará středověká tradice, která odmítala spojování pohanských myšlenek s křesťanstvím a chápala melancholii jako hřích.⁹⁷ Víra v planety, které ovlivňují lidské osudy nebyla v tomto pojetí nic víc než pohanský blud, mámení démonů a d'ábla. Celá situace se následně ještě více vyhrotila v souvislosti s vystoupením Martina Luthera a výbuchem reformace. Lutherovy myšlenky sice organicky vyrůstaly z atmosféry humanismu přelomu 15. a 16. století, byl to ale více proud myšlení Erasma Rotterdamského a dalších humanistických teologů jeho okruhu, s nímž našla nově se rodící lutheránská dogmatika styčné body.⁹⁸ Pro novoplatonismus nebezpečně zavánějící pohanstvím zde nebylo místo.

Abychom mohli správně pochopit jak katolické, tak reformované kruhy, které striktně odmítaly oddávání se melancholickým stavům, musíme se opět vrátit do středověku ke kořenům tohoto myšlenkového proudu. Podobně jako v celých svých dějinách i ve středověku bylo chápání melancholie značně ambivalentní. Na jedné straně byla spojována s ideálem kontemplativního života, na straně druhé byla ztotožňována s mocí d'ábla.

⁹⁷ Takovéto pojetí pochopitelně existovalo i v samotné Itálii a projevovalo se zejména ve střetech církevních kruhů s nově zakládanými, humanistickými akademiemi NOVOTNÝ 1970, 494–504.

⁹⁸ Vztah Erasma Rotterdamského, Luthera a Melanchtona k melancholii rozebírá SCHLEINER 1991, 56–74, 157–151.

7.1. Acedia

První větev, tedy život v kontemplaci a poustevnictví ve vztahu k melancholii, můžeme najít v nejrozmanitějších zobrazení svatého Antonína. Ve scénách jako pokušení svatého Antonína ďáblem nacházíme svatého poustevníka pozoruhodně často v melancholickém zadumání. Je tedy otázkou, jaké myšlenkové pochody nechávají malíři v tolika případech proudit Antonínovou hlavou. Jako by se před námi rozehrával metaforický zápas Božího, dokonalého řádu stvořených věcí, proti němuž stojí chaos-dílo ďáblov. Podobně jako reje čarodějnic a démonů jsou opakem mše svaté. Je nepochybné, že zobrazením nejroztodivnějších pokušení vycházeli malíři vstříc dobovému vkusu diváka, který touží po zvláštním a groteskním.⁹⁹ Proč je ale člověku toužícímu po podivných monstrech, ďáblících a čarodějnicích nabízen zároveň i melancholický poustevník? Celá řada umělců, zejména zaalpských, jako například Hieronymus Bosch nebo Pieter Huys zachytili Antonína v typickém melancholickém gestu. [25, 26] Poustevníkovu gesto není ovšem jediným znakem „melancholického“ v struktuře daného díla. Melancholichost bývá posílena i dalšími prvky, odvozenými jak z ikonografické tradice tak z literatury. Odpověď na naše otázky by podle některých badatelů mohlo poskytnout středověké chápání melancholie, konkrétně nazírání na její vyhoceně negativní polohu.¹⁰⁰

Původní antické pojetí melancholie ve smyslu humorální teorie bylo ve středověku pod vlivem Gallénových spisů postupně redukováno na pouhý stav mysli. Melancholická mysl pak byla ztotožněna se takzvanou acedií. Nutno ovšem zdůraznit, že i ve významu acedie s sebou melancholie stále nese své spojení se Saturnem, který ovšem v tomto novém pojetí začne být chápán negativně a spojován s ďáblem.

Acedia je také označovaná jako nemoc mnichů, poustevníků a potažmo všech těch, kteří žijí osamoceným životem. Sémantický význam tohoto slova, tak jak bylo chápáno církevními otci je velmi široký, komplikovaný a mnohdy protichůdný. Zjednodušeně můžeme acedii označit za světobol, smutek a netečnost. Jsou to pocity, kterým propadají zejména lidé, kteří se oddávají kontemplativnímu způsobu života. Člověk zasažený acedií je zcela rozpolcený, chtěl bych někam jít, ale neví kam, sám neví co chce, nemá vůli k ničemu. Naříká nad světem a svým bytím. Nenachází smysl ve světě kolem, svoji práci považuje za bezúčelnou, samotná existence je pro něj hodná nenávisti. Jedinec se potácí od smutku k hněvu, od duchovní netečnosti k agresivitě, zmítá se mezi marnou touhou po věcech minulých a nenávistí

⁹⁹ PREUAD 2005, 86.

¹⁰⁰ PREAUD 1982, 88.

k přítomnosti.¹⁰¹ Propadnout ovšem takovému stavu ve světě, který byl stvořen dokonalou Boží vůlí je hřích. Propadá-li lidský duch světobolu, znamená to, že nad ním vítězí ďábel. Acedia se tak stává jedním ze způsobů, jakým ďábel pokouší člověka. Dolehne-li na někoho toto prokletí, má pocit, že se slunce na své dráze pohybuje pomaleji, aby se nakonec úplně zastavilo. Den má najednou padesát hodin. Postižený mnich nebo učenec je démonem donucen, aby se jen bezcílně díval z okna a počítal minuty, aby začal nenávidět jak místo, na kterém se nachází, tak samotný život a práci.¹⁰²

Démon acedie je někdy označován jako polední démon. Ten, na rozdíl od jiných svých bratrů, přepadá člověka ve dne a ve dne také ve své oběti vyvolává představy a vize. Mysl mnicha nebo poustevníka, který netečně zírá před sebe, kolem něj vytváří nový iluzorní svět. Svět zabydlený představami, které se pro takto postiženého člověka stávají novou realitou. Oddávat se vizím vnuknutým ďáblem znamená zapomenout na Boha. Snílek opouští boží svět a zabydluje se v říši démonů. Vize pak nabírají podobu zhmotněných chmur, které jsou melancholikovi vlastní (tedy jedinci, který je postižen acedií)¹⁰³

Poustevník-melancholik tak vidí to, co prožívá pod vlivem acedie. Nevyhnutelné vyústění života ve smrti, marnost všech lidských věcí. Svět jako hřbitov zabydlený mrtvolami, protože smrt je jediným smyslem všeho bytí na zemi. Odtud tedy ony démonické vize na obrazech představujících svatého Antonína a některé další askety a eremity.¹⁰⁴ [27, 28] Nad jejich hlavami víří rej ďáblů a oni nezúčastněni hledí před sebe podpírajíce si hlavu, propadli totiž acedii a jedinou obranou proti tomuto démonu je modlitba, návrat zpět do Boží náruče.[29] Postupem času pak začal acedia nabývat obecnějšího významu smutku (tristitia). Sdělení, které tak světcí zachycení v melancholickém gestu vyjadřují není ani tak acedia v podobě, v jaké byla popsána, ale spíše obecný zármutek nad hříšností světa. [30] Zde se už dostáváme k jedné z nitek, která by nás mohla zavést k tématu pozvolného splývání melancholického gesta se způsobem, jakým bývá zobrazován motiv přemýšlení. Cesta by nás pak vedla dál až k ikonografické typologii učenců a tito, jakožto Saturnovy děti nás opět vrací k melancholii a jejím dvojbřitému darům.

¹⁰¹ HERSAN 2005, 54.

¹⁰² FÖLDENYI 2001, 81.

¹⁰³ PREAUD 2005, 88.

¹⁰⁴ HOHL 1992, 32–34.

7.2. Problém s Lucasem Cranachem

Do souvislosti s tímto středověkým spojením melancholie a d'ábelských svodů jsou tradičně dávány i čtyři malby Lucase Cranacha staršího, které vznikly v rozmezí let 1528-1533. [31, 32, 33, 35] Všechny čtyři obrazy mají shodnou základní kompozici. Scéna se odehrává v prázdné místnosti s průhledem do krajiny. Sedící okřídlená mladá ženská postava ořezává dřevěnou hůlku a kolem ní si hrají malé, nahé děti. V průhledu nebo v horní části kompozice se objevuje temný mrak, ve kterém se odehrává rej čarodějnic jedoucích na koních. Na verzi z roku 1533 [34] se dokonce objevuje vousatá hlava starce s dlouhými vlnitými vlasy, které z úst vychází nápis „melancholia.“¹⁰⁵ Mohlo by se jednat o hlavu Saturna, což by v duchu saturnského chápání melancholie podtrhovalo negativní vliv tohoto božstva-planety na osud člověka. Dle G. Bandmanna¹⁰⁶ je hlava starce odvozená z Dürerova dřevořezu tvořícího titulní list díla Conrada Celtise *Philosophia* z roku 1502, [35] kde jsou jednotlivé temperamenty spojeny se čtyřmi větry a živly. Proti tomu obraz z roku 1528, kde kromě koule je i kružidlo, by mohl dle Bandmanna odkazovat k typu zobrazení geometrie nebo astronomie, tedy k vědě, které je svázané s melancholickým temperamentem.

Mezi jednotlivými verzemi ovšem najdeme i celou řadu rozdílů. Děti je na každém z obrazů jiný počet a zároveň hrají jinou hru. Někde se objevuje stůl s ovocem a sklenicemi a jinde je prázdný. Přesto všechno na základě čistě formálního popisu zde nacházíme několik styčných bodů s Dürerovou *Melenconia I.*-postavu okřídleného génia, váček u pasu génia na obrazech z roku 1532 [32, 33], motiv koule a podobně.

Přestože se interpretace těchto čtyř obrazů budou pravděpodobně vždy pohybovat jen v rovině dohadů, je nesporné, že ikonograficky i kompozičně je Cranachova *Melancholie* odvozena právě od Dürerovy rytiny.¹⁰⁷ Problém ovšem nastává s významem těchto obrazů. Interpretací existuje nesčetně a zjednodušeně se dají rozdělit do dvou základních okruhů.¹⁰⁸ První varianta vychází z teze, která považuje Cranachovy *melancholie* za poslední výhonek středověkého chápání melancholie; stáli bychom tedy před schématem *acedie*. Cranachovy obrazy by tedy tvořily jakési vypořádání se lutheránské reformace s italskými, humanistickými názory na *melancholii*.

¹⁰⁵ INGERLE 2001, 22.

¹⁰⁶ citován INGERLE 2001, poznámka 51.

¹⁰⁷ KLIBANSKY/PANOFSKÝ/SAXL 1964, 382–384.

¹⁰⁸ POULSEN 2000, 52.

Připustíme-li tuto hypotézu, interpretace těchto Cranachových obrazů by mohla být následující: Protichůdné aspekty melancholického temperamentu vyjadřují malé děti-putti hrající si s koulí-symbolem vratkosti lidského osudu. Ke spojení melancholie s mocí démonů a čarodějnictví odkazuje skupina divých žen vedená ďáblem v temném oblaku v horní části kompozice. Také ořezávání hůlky hlavní figurou může být vyloženo jako příprava k magickému obřadu.¹⁰⁹ Dovádějící nebo spící děti představují lidskou nevědomost, která je zde položena do kontrastu s démonickými výjevy. Celá kompozice by mohla být odvozena od nezachovaného zobrazení Melancholie Andrea Mantegni, které snad Cranach Dürerovým prostřednictvím znal, což by opět potvrzovalo propojení děl obou mistrů.¹¹⁰

Druhý interpretační okruh popírá ideové (nikoliv ovšem formální) propojení Dürera a Cranacha a interpretaci našich čtyř obrazů zasazuje do atmosféry poloviny 16. století, kde se nastupující reformace musela nutně vypořádávat s dědictvím humanistů, z něhož vzešla sama reformace. Cranachovy obrazy Melancholie jsou tak stavěny do světla sporů Martina Luthera a Filipa Melanchtona. Byl to právě Melanchton, který se pokusil smířit oba proudy, tedy lutheránskou reformaci a humanismus se ve svém díle Pojednání o duši.¹¹¹ Pro nás jsou z tohoto díla podstatné jeho úvahy o melancholii. Melanchton souhlasí s tvrzením, že za melancholii ve svých pozitivním i negativních aspektech jsou zodpovědné hvězdy a jejich vliv. Ovšem podstatné je, že nad vlivem hvězd vždy stojí Bůh. Nic se neděje bez Boží pomoci, tedy i činy geniálních melancholiků jsou v „intencích Božích.“ Pozitivní vliv humanistické „melancholie géníů“ tak měl být smířen z původně negativním křesťanským chápáním tohoto fenoménu a postaven do centra úvah o Boží milosti.¹¹² Problém ovšem nastal, když Martin Luther toto pojetí kategoricky odmítl a Melanchtonovu interpretaci melancholie v podstatě obrátil. Podle Luthera neexistuje spojení hvězd a mysli člověka. Melancholie géníů je pouhým mámením ďábla, jak tomu bylo ve starší tradici. Melancholický stav je pouze projevem ztráty víry v Boží milost. Slábne-li víra, vítězí tak ďábelské svody a ďábel učiní člověka melancholickým, tedy pochybujícím o Boží milosti. Protože ale Bůh je milostivý, je Bohem radosti, není pro melancholii důvod a místo. Melancholie tedy znamená ztrátu víry v Boží milost. Podle této interpretace tedy Cranach do svých obrazů vtělil právě tuto lutheránskou dogmatiku.¹¹³ O didaktické funkci obrazů ve

¹⁰⁹ KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL, podobně i INGERLE 2001, 21.

¹¹⁰ POULSEN 2000, 46, KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL 1964, 384.

¹¹¹ SCHLEINER 1991, 59–61.

¹¹² SCHLEINER 1991, 77–71.

¹¹³ POULSEN 2000, 56.

vztahu k reformační dogmatice, by svědčilo i vytvoření většího počtu variant tohoto jediného tématu.

Podle této hypotézy by pak bylo nutné Cranachovy obrazy Melancholie chápat ve vztahu k jiným jeho dílům, konkrétně k Zákonu a milosti. **[36]** Zákon a milost představuje ústřední moment lutheránské věrouky. Zjednodušeně ji můžeme vyložit následovně: Každý křesťan stojí před volbou mezi „Zákonem“ a „Milostí“. Život pod Zákonem, ve smyslu starozákonním, znamená nutnost přesně dodržovat jeho požadavky. Toho ovšem člověk není plně schopen, protože je věznem hříchu. Je tedy nucen žít v neustálých obavách z trestu a zatracení. Oproti tomu Kristus tím, že z člověka snal jeho hříchy, ujistil ho o spáse, které člověk může dosáhnout skrze víru v Krista. Tato volba mezi Zákonem a vírou v Krista není ovšem časově ohraničená Biblickými událostmi. Každý člověk je nucen znovu a znovu si mezi nimi volit, už proto, že víra není stavem, ale procesem. Celá tato idea je ilustrována právě na Cranachových obrazech Zákon a Milost, kde člověk stojí uprostřed a musí si zvolit mezi Mojžišem a Kristem.¹¹⁴

V transformované podobě by pak tyto úvahy představovaly zorný úhel k pochopení Cranachových obrazů. Melancholie, v Lutherově pojetí chápána negativně, je pro křesťana také výzvou k volbě. S melancholií se každý člověk musí dříve či později setkat, protože jeho víra bude někdy oslabena. Kdyby k tomu nedošlo, nebylo by totiž potřeba Boží milosti. Pokud jedinec melancholii propadne, propadl svodům ďábla, tedy zatracení. Jestliže se jí ale naopak ubrání, posílí tímto „výkyvem“ svoji víru v Boží milost. Melancholie se tak stane posilujícím faktorem.

Pokusme se tedy jednotlivé motivy obrazů vyložit na základě této interpretace.¹¹⁵ Na všech čtyřech dílech jsou zachycené nahé hrající si nebo polehávající děti. Tradiční pojetí je označuje za putti, zde je ale problém. Tradiční výklady konstatují, že Cranach vychází z Dürerova mědirytu. Podle konveční ikonografie jsou putti zobrazováni okřídlení, zde se však jedná spíše o děti, křídla žádná z dětských figur nemá. Jednalo by se tedy o alegorii dětí Božích. Jejich hry jsou jako lidské konání viděné z pohledu Boha, nesmyslné a neúčinné. Na variantě obrazu z Copenhagenu **[32]** se děti snaží protlačit velkou kouli skrz obruč, jinde se houpají na houpačce **[33]**, hrají na hudební nástroje nebo jen bezcílně polehávají. **[34]** Děti jako by meškaly v do sebe uzavřeném světě a nejevily zájem o nic jiného než jsou jejich hry. Nevšímají si dokonce ani varování, které se vznáší nad jejich hlavami. Rej čarodějnic v průhledu oknem naznačuje, jak neblahé následky může jejich bezstarostná zábava mít.

¹¹⁴ CHAMONIKOLA 2005, 74.

¹¹⁵ Následující rozbor vychází z POULSEN 2000.

Podíváme-li se na jednotlivé výjevy lépe, zjistíme, že všechny hry jsou zákonitě odsouzeny k nezdaru. Koule-míč je příliš velká, než aby mohla projít obručí, houpačka není nikde zavěšená, vznáší se v prostoru. Z pohledu lutheránské dogmatiky by zde bylo zachycené lidské konání, které samo o sobě a pro sebe nikdy nemá naději na úspěch. Pouze s Boží pomocí získává smysl a může dojít svému cíli. Člověk se má oddávat své práci a naplňovat tak svůj život ve shodě s Božím úmyslem. Práce v životě však může být naplněna právě jen jejím spojením s Boží milostí. Skrze toto spojení je pak zajištěn úspěch a spása. Rej čarodějnic je zde jakýmsi varováním, imanentní hrozbou. Upadne-li člověk do melancholie naplněné jen představami a vizemi, přestane vyplňovat svůj život prací podle Božího úradku, nechal se svést Ďáblem a démony a hrozí mu zatracení. Okřídlená ženská postava představující zde Melancholii není sama o sobě ani negativní ani pozitivní, už z toho důvodu, že sama není melancholická, tedy zobrazena s melancholickým gestem. Naopak je až nápadně nezúčastněná dění kolem sebe. Postava Melancholie zve diváka, aby se s ní samou vypořádal, aby si zvolil jednu z výše uvedených cest, ale ani k jedné z nich ho nenabádá, jen ho vyzývá k volbě. Volba musí být učiněna tady a v tomto okamžiku, jaká bude, je ale na divákovi. Podobně jako na Zákoně a Milosti i zde je naznačeno, kam jedna z cest může člověka dovést. Divák tak buď může následovat příkladu hrajících si dětí, tedy podílet se na Božím stvoření vlastní poctivou prací nebo si zvolit druhou cestu, představovanou mužem v červeném plášti (postava se na jednotlivých variantách liší), který propadl zlu (svádění melancholie) a je odváděn démony a čarodějnicemi k věčnému zatracení.

8. Vanitas omnia vincit

Do této chvíle jsme se, až na některé výjimky, věnovali nejružnějším podobám alegorického pojetí melancholie. Nyní však musíme tuto základní osu opustit a obrátit svoji pozornost na onu druhou polohu obrazů s motivem melancholie, jak byla popsána ve druhé kapitole. Zaměříme se tedy na obrazy, které nějakým způsobem zobrazují „melancholický stav.“ Právě do této polohy dospěla na konci 16. století ikonografie melancholie, či v tomto případě lépe řečeno „ikonografie melancholického.“ V centru našeho zájmu se tedy ocitá symbolika pomíjivosti, marnosti a memento mori, tedy motivy, které se pod souhrnným označením vanitas, stanou jedním z ústředních témat nově se rodícího barokního umění.

Albrecht Dürer na dlouhou dobu stanovil takřka kanonickou formální podobu zobrazení Melancholie, které v téměř nezměněné podobě přetrvalo dlouho do 17. století.

Koncem století 16. ovšem začal být tento typ melancholické postavy rozvíjen novými významy, kterým Dürer ve své rytině nevěnoval pozornost. Melancholie se oprošťuje od kosmologických významů a jedna z jejích ikonografických linií jako by se vracela ke melancholickému světobolu, k pomíjivosti člověka, který stojí tváří v tvář vše pohlcujícímu času a smrti. „To, co u Dürera můžeme interpretovat jako rozpad vyššího metafyzického smyslu světa, vtělený do otázek umělecké tvorby, zaznívá v baroku elegickým tónem pomíjivosti a neodvratnosti všech pozemských věcí.“¹¹⁶

Vynořuje se zde ovšem takřka nepřekonatelný problém. Repertoár, kterým by mohly být tyto pocity „nové doby“ vyjádřeny, je natolik nepřeborný, že úspěšně vzdoruje jakékoliv obecné typologizaci. Má však jedno spojující heslo: „Vanitas omnia vincit, memento mori.“

Odkud se ovšem v myslích umělců vzalo takovéto pojetí? Melancholie se v 16. a 17. století stala ve vzdělaneckých a uměleckých kruzích zjevnou módou. Mezi melancholiky bychom mohli najít celou řadu učenců, umělců ale i vladařů¹¹⁷ Jistě zde stojíme před notnou dávkou sebestylizace. Kdo chce být považován za geniálního, měl by být zákonitě melancholickým. Giorgio Vasari zmiňuje celou řadu melancholických manýristických malířů, jakým měl být například Parmigianino.¹¹⁸ Mnoho postav z Shakespearových děl je bezesporu melancholických.¹¹⁹ Celý fenomén melancholie bychom snad pro druhou polovinu a počátek 17. století mohli označit za symptom doby.¹²⁰ Ocitáme se v době, kdy humanistická představa racionálně uchopitelného světa definitivně rozmetala starší středověké, univerzalisticko-hierarchické představy o struktuře jsoucna. Zároveň ale v této době dochází k postupné relativizaci i těchto humanistických názorů. Svět není možné v jeho plnosti zkonstruovat za pomoci geometrie a lineární perspektivy. Jaký je tedy poměr člověka ke světu? Existuje vůbec nějaká obecně platná odpověď? Zde by snad mohly být hledány kořeny melancholické nálady doby. Převratné objevy 16. století nabídly zdánlivou naději, že odpovědi jsou již na dosah ruky. Jedním z nástrojů k racionálnímu pochopení světa měla být i geometrická perspektiva, která ovšem nenaplnila původní očekávání. Podle některých badatelů by právě tato deziluze z lineární perspektivy a geometrie mohla být klíčem k pochopení Dürerovy Melencolia I.¹²¹ V takovém případě by se naše rytina stávala spíše jakousi metaforou melancholického rozvažování: Okřídlená žena s kružítkem v ruce-humanistická geometrie v duchu přemítá: „Je opravdu lineární perspektiva vhodným

¹¹⁶ INGERLE 2001, 20.

¹¹⁷ WITTKOWER 1969, 113-132.

¹¹⁸ WITTKOWER 1969, 85-87.

¹¹⁹ SCHLEINER 1991, 233-310.

¹²⁰ KROUPA 2001, 55.

¹²¹ CHADRABA 1963, 81-87, KROUPA 2001, 55.

nástrojem, kterým lze zkonstruovat svět?“ a plna rezignace ji přepadá obava, že odpověď na její otázku bude záporná.

8.1. Meditace nad marností světa

V předcházejících kapitolách byla věnována pozornost hříchu acedie, který je doménou o samotě meditujících jedinců. Ve středověku, jak bylo řečeno, byla acedia vnímána negativně jako mámení ďábla. Od 17. století toto kontemplativní pojetí melancholie začíná být znovu pozvolna ožíváno, ovšem už oprostěné od vlivu temných sil. Melancholie 17. století vyvolává v člověku potřebu až obsedantní meditace, která člověka nutí k neustálé duševní činnosti zejména v nočních hodinách.¹²² Pro italského architekta Francesca Borrominiho byla jeho melancholická povaha zdrojem neustálého nutkání ke hledání nových architektonických forem, k nespokojenosti s vlastními díly, k potřebě pracovat na svých stavebních návrzích hluboko do noci.¹²³ Melancholie jako niterná kontemplace osamělého, meditace nad smrtí to je jedno z „nových“ témat 17. století. Slovo „nové“ patří v tomto případě do uvozovek. Melancholickou meditaci, tedy meditaci v melancholickém gestu bychom mohli snadno najít už o dvě staletí dříve na obrazech svatého Jeronýma. Noční meditace při svitu svíčky či měsíce, hlava charakteristicky podepřená rukou, zamyšlený pohled, podobné pojetí předznamenává už Dürer svým Svatým Jeronýmem [37] nebo Leonardo da Vinci. Podobná jeronýmovská ikonografická tradice se následně táhne až do hlubokého novověku. Jedním z klasických atributů svatého Jeronýma je lebka, která nám dává klíč do světa světcových myšlenek plných obrazů smrti a pomíjivosti všeho stvořeného. Podle jednoho z apokryfních spisů připisovaných svatému Jeronýmovi světec hořekuje: „Ať bdím, ať spím, stále jen očekávám trumpetu posledního soudu.“¹²⁴ Světec zvedá lebku a ukazuje ji divákovi: „Pomni člověče, přijde Ten, který bude soudit hříchy živých i mrtvých,“ vše je ale marnost, s Adamem do světa vstoupil hřích. V podobné situaci tedy na pozadí apokalyptických událostí zachycuje svatého Jeronýma rytina podle obrazu Michelia Coxie, ve které je figurální jeronýmovský typ odvozen právě od Dürera. [38] Ve spodní části listu můžeme číst text: „Bez přestání zní mým uším tato hrozná slova: Vstaňte mrtví a přijďte k soudu.“

¹²² KROUPA 2001, 56.

¹²³ WITTKOWER 1969, 142.

¹²⁴ PREAUD 2005, 146.

Obrazy melancholické marnosti a meditace nad ní jsou od 16. století ve větší míře rozhojňovány tematikou kající Máří Magdalény. Mladost a krása světice tu stojí v kontrastu se symbolicky vyjádřeným zmarem-lebkou, která je pevným atributem v její ikonografii. Takovýchto znázornění kajícnice můžeme najít celou řadu. Uvedme známou malbu Dominica Fettiho Máří Magdaléna, uváděnou taky někdy jako Melancholie.¹²⁵ [39] Atributy doprovázející figuru jsou zde odvozené z Dürerovy Melencolia I. Kniha, lebka, štětec s paletou a model sochy představující Satyra zde navíc zdůrazňuje právě moment marnosti, marnosti všeho lidského konání, ať už praktického, teoretického nebo uměleckého. Obdobné pojetí Melancholie rovněž odvozené z Dürerova mědirytu můžeme najít i na leptu Giovaniho Benedetta Castiglione. [40] S Fettiho malbou zde najdeme celou řadu společných styčných momentů jako je rozházené malířské náčiní a hudební nástroje, které opět odkazují k marnosti pozemské snažení. Zamyšlenost je zde ovšem spojena se ctností, jak nás o tom zpravuje motto v horní části leptu: „Ubi inleabilitas ibi virtus“ (Kde zármutek tam ctnost).¹²⁶ Pocit meditace v osamění je navíc posílen zvířaty, které vytvářejí jakýsi odkaz k představě Ztraceného ráje. Figura zamyšlené Melancholie navíc sedí uprostřed ruin kdysi monumentální architektury. Slavná a velkolepá města, mocné říše, vše je stráveno neúprosným časem, nezbylo nic, jen trosky budov zarostlých vegetací vykřikují jedinou pravdu: „Vše jen marnost.“ Dalším Castiglionovým leptem je takzvaná Melancholická Kirké. [41] Čarodějku, která v Homérově Odyssei proměňovala vojáky ithackého vládce ve vepře a jiná zvířata, zastihujeme opět pohrouženou v melancholickém gestu. Celý výjev jakoby znovu odkazoval na spojení čarodějnictví a melancholie.¹²⁷

Vraťme se ale k tématice Máří Magdalény. Dalšími příklady tohoto námětu par excellent jsou bezesporu malby Georgese de la Tour. [2] Podrobíme-li ovšem de la Touroy obrazy důkladnějšímu rozboru, zjistíme, že se zde ve skutečnosti nejedná o zachycení pokání a odmítnutí dřívější slávy a bohatství. Máří Magdaléna zachycená v jednoznačně v melancholickém gestu, a tedy v melancholickém stavu, medituje při svitu svíce nad nástroji Kristova utrpení. [42] Pokání se zde mění v „palčivé intelektuální hledání.“¹²⁸ Je zde ovšem ještě jeden motiv typický pro de la Toura. Máří Magdaléna při svém přemítání uprostřed temnoty upřeně hledí do ostrého plamenu svíčky. Meditace o světle-Kristovi bude jedním z leitmotivů barokního myšlení a ikonografie.

¹²⁵ INGERLE 2001, 93.

¹²⁶ Na reprodukci v obrazové příloze je nápis oříznut.

¹²⁷ Ke spojení melancholie a čarodějnictví PRAUD 2005, 92–98, SCHLEINER 1991, 171–172

¹²⁸ KROUPA 2001, 57.

8.2. Smějící se filosof

Melancholický pocit marnosti ovšem není jen výsadou světců a světic. Robert Burton ve svém díle *Anatomie Melancholie* označuje sám sebe za Démokrita juniora.¹²⁹ Odkazuje se tak na řeckého filosofa, který byl podle apokryfních spisů připisovaných Hippokratovi, jedním z prvních známých melancholiků. Postava Démokrita je z mnoha důvodů pozoruhodná a její obrazová tradice vnáší další, dosud nezmiňovaný prvek do výtvarných dějin melancholie. Dříve než necháme promluvit jednotlivá umělecká díla, je nutno nejprve ozřejmit, v čem Démokritova melancholie podle tradice spočívala a ve zkratce si vyložit legendu, o níž se budou opírat pozdější Démokritova vyobrazení.

V takzvaném listu Damagetovi, jehož autorství bývá připisováno řeckému lékaři Hippokratovi, se dozvídáme o jeho setkání s Démokritem. Hippokrates zastihl filosofa v jeho zahradě v Abdérách, jak pracuje na svém pojednání o melancholii a šílenství. Kolem něj byly rozházeny mrtvoly zvířat, které Démokritos podroboval anatomickému zkoumání, aby se v jejich těle dopátral sídla melancholie. Oba muži zapředli rozhovor, když tu Démokritos propukl ve velký smích, což bylo přihlížejícími lidmi považováno za projev zešilení. Na Hippokratovu otázku po příčině jeho veselí Démokritos odpověděl: „[směji se] jalovostem a pošetilostem lidí této doby, kterým se nedostává ctnostných skutků, kteří se honí za zlatem a jejich ctižádostivost nezná žádného konce; vynakládají nezměrnou námahu, aby dosáhli trochu slávy a byli v přízni lidí; hrabou se hluboko v zemi, aby vytěžili něco zlata a mnohokrát nic nenajdou a ještě ztratí životy a majetek.“¹³⁰

Stojíme tedy před specifickým spojením smíchu a melancholie. Démokritova melancholie pramenící z nenapravitelné pošetilosti lidí se projevuje smíchem a veselým bláznovstvím. Je to ovšem smích trpký a hořký; kde není nic než marnost, tam se raději smát, než plakat. Jedním z nejznámějších zachycení smějícího se Démokrita je bezpochyby lept Salvatora Rossi. [43] Démokritos tu sedí s knihou v melancholickém gestu. Diváka na první pohled upoutá chaos předmětů, které filosofa obklopují. Démokritos se vysmívá lidské pošetilosti obklopen ruinami a rozkládajícími se kostmi. Všechny předměty a fragmenty architektury se zde stávají symboly pomíjivosti: pootevřený sarkofág, busta boha hranic Termina, povalený obelisk, písmeno omega vytesané do kamene pod filosofovou nohou, kostry a mrtvoly zvířat, která právě pitval a nakonec v popředí lidská lebka, neodmyslitelný atribut motivu vanitas. Pozoruhodná je i kompozice založená na „kácejících se diagonálách

¹²⁹ BURTON 2006, 23–29.

¹³⁰ BURTON 2006, 66.

tvořených na jedné straně polorozpadlou pyramidou a na straně druhé nahnutým obeliskem, jako by sama vnukala pocit marnosti a zmaru.¹³¹ Takovéto pojetí Démokrita stojí na počátku celé řady děl, která zachycují barokní myšlenku omnia vanitas; trpký Démokritův smích je pak jejím nejvýraznějším vyjádřením. [44]

Démokritos vyjadřující svoji melancholii nad světem prudkým smíchem, se zejména v baroku stává součástí nesčetných a oblíbených pandánů s tématem směřujícího se Démokrita a plačícího Hérakleita.¹³² Takto derivovaná figura Démokrita zde ovšem ztrácí svůj původní explicitní odkaz k melancholii a podoby obou filosofů se tak stávají spíše dvěma různými možnostmi, jak přistupovat ke světu plnému bláznovství a pošetilosti, který je symbolicky vyjádřen glóby, o které se oba filosofové mnohdy opírají. Motiv melancholické marnosti je tak přetvořen do studie dvou základních lidských emocí. [45, 46]

9. Závěr

Vývoj motivu melancholie jsme sledovali v jeho hlavních ikonografických podobách a směrech, a proto mnoho témat, která jsou s melancholií spojená musela být nechána stranou. Prolínání jednotlivých ikonografických linií se pochopitelně odehrávalo daleko komplikovaněji, než zde bylo nastíněno. Některá nezmíněná témata, jako například spojení melancholie a arkadické krajiny, přestože v 16. a 17. století netvoří nejvýznamnější složku ikonografie melancholie, se stala osou vývoje v dalších staletích.

Zabývali jsme se teoretickým chápáním melancholie v průběhu dějin a zrcadlením těchto názorů do výtvarného umění. Poukázali jsme na zcela výjimečné postavení mědirytu Albrechta Dürera Melencolia I a spolu s tím na pevné spojení melancholie s vlivem planety Saturn. Na samý závěr nám zbývá alespoň letmo nastínit další osudy motivu melancholie v druhé polovině 17. století a ve staletích dalších.

V předcházející kapitole jsme dospěli až do okamžiku, kdy se obrazy Melancholie transformovaly do obrazů, které zachycují melancholický stav figury. Namísto komplikované, alegorickými významy přetížené personifikace lidského temperamentu, nastupuje prosté zachycení emocí, které je v případě melancholie vyjadřováno nám známým melancholickým gestem. Toto je pak linie, která ponese další vývoj ikonografie melancholie. V 18. století pak dojde k další nenápadné změně. Melancholické gesto se stane součástí repertoáru

¹³¹ INGERLE 2001, 21.

¹³² Našli bychom ale i mnohem ranější příklady jako je Bramanteho Hérakleitos a Démokritos v Milánské Pinacoteca di Brera. z roku 1477.

nejrůznějších žánrových scén. Z obrazové tradice lidských povah zbyla jen žánrová stylizace. Personifikovaný melancholický stav je vystřídán portréty dam z vyšší společnosti, které jsou zachyceny podle dobové módy sentimentálně melancholické. Právě sentimentalita se v určitém smyslu stane hybnou silou i následujícího vývoje ikonografie melancholie. V 19. století jako by se tradiční způsob vyjádření melancholie ztratil. Nezmizel však docela. Motiv melancholie na sebe vzal pouze jinou podobu. Nositelem „melancholického“ už na příchodě nebude člověk a jeho emoce, nýbrž příroda a svět sám. Tradice rozbořené architektury, symbolu zmaru, se v duchu dobové estetiky sentimentu stane oblíbenou kulisou melancholických krajin, v nichž člověk romantismu může rozjímat o silách, které jej převyšují. Z obrazů Melancholie se tak definitivně stávají melancholické obrazy.

10. Obrazová příloha



1. Albrecht Dürer: Melencolia I, 1514, rytina, 23.9 x 18.9 cm. Staatliche Kunsthalle – Kupferstichkabinett, Karlsruhe



2. Cesare Ripa: Melinconia, dřevoryt, Iconologia, 1630, Padua



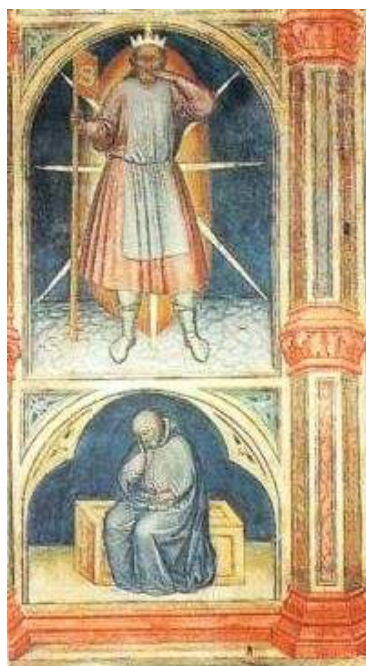
3. Georges de la Tour: Kající se Mářka Magdaléna, olej na plátně, 128 x 94 cm, Musée du Louvre, Paris



4. Annibale Carracci: Krajina s řekou, 1589-90, olej na plátně, 89 x 148 cm, National Gallery of Art, Washington



5. Albumasara: Děti planet, iluminace z Kitab al-Bulhan, 1399, Bodleian Library, Oxford.



6. Děti Saturna, freska, 14. století, Sala della Ragione, Padua



7. Saturn a jeho děti, kolem 1470, kopie ztraceného nizozemského vzorníku



8. Saturn a jeho děti, konec 15. století, fol. 267, MS MD. 2, Universitätsbibliothek
Tübingen



9. Maso Finiguerra (připsáno): Saturn a jeho děti, mědiryt, druhá polovina 16. století



10. Georg Pencz: Saturn, 1531, mědiryt



11. Anonymní ferarský mistr: Saturn pojídající své děti, kolem 1465, mědiryt



12. Hans Sebald Beham: Saturn, kolem 1539, mědiryt



13. Heinrich Aldegrever. Saturn, 1533, mědirytina



14. podle Marten van Heemskerck: Saturn a jeho děti, 16. století, rytina



15. Melancholici, kolem 1480, První německý kalendář, Augsburg



16. Gregorius Reisch: Geometria, 1504, dřevořez z Margarita Philosophica, Bibliothéque nationale de France, Paris



17. Charles de Bovelles: Virtus et Fortuna, 1510, dřevořez z Liber de Sapiente,
Bibliothèque national de France, Paris

*Passionis dñi nři iesu
christi cum figuris*



18. Albrecht Dürer: Titulní list cyklu Malé pašije, 1511, dřevořez, British Museum
London



19. Seblad Beham: Melencolia, 1539, dřevořez



20. Jost Amman. Melancholie, 1589, ilustrace z Wappen- und Stammbuch, Frankfurt.



21. Frederik Bloemaert: Melancholie, polovina 17. století



22. Jacob Gheyn II.: Melancholický Saturn, přelo 16. a 17. století



23. Cesare Ripa: Meditatione, dřevořez, Iconologia 1630, Padua



24. Cesare Ripa: Mathematica, dřevořez, Iconologia 1630, Padua



25. Pieter Huys: Pokušení svatého Antonína, 1547, olej na dřevě, 70 x 103cm, Musée du Louvre, Paris



26. Hieronymus Bosch: Pokušení svatého Antonína, 1510, olej na dřevě, 70x51 cm, Museo del Prado, Madrid



27. podle Hieronyma Bosche: Mediatce svatého Antonína, 1561, rytina



28. Pieter Breugel starší: Pokušení svatého Antonína, 1557, olej na plátně 59 x 86cm,
National Gallery of Art, Washington



29. Cornelis Saftleven: Pokušení svatého Anotnína, 1629, olej na dřevě, 34 x 27cm,
soukromá sbírka



30. Hieronymus Bosch: Svatý Jan Křtitel, 1490–1500, olej na dřevě, 48 x 40cm, Museo
Lázaro Galdiano, Madrid



31. Lucas Cranach starší: Melancholia, 1528, olej na dřevě, 113 x 72,4 cm, Duke of Sutherland Collection



32. Lucas Cranach starší: Melancholia 1532, olej na dřevě, 51 x 97 cm, Statens Museum für Kunst, Copenhagen



33. Lucas Cranach starší: Melancholia, 1532, olej na dřevě, 76,5 x 56 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar



34. Lucas Cranach starší: Melancholia, 1533, olej na dřevě, 61 x 46 cm, soukromá sbírka



35. Albrecht Dürer: Philosophia, 1502, dřevoryt, titulní list Conrad Celtes: Quattor Libri Amorum



36. Lucas Cranach starší: Zákon a milost, 1529, olej na dřevě, 9 x 12 cm, Národní galerie, Praha



37. Hieronymus Bosch: Svatý Jeroným, 1521



38. Martino Rota podle Michiela Coxie: Svatý Jeroným, kolem 1550, rytina



39. Domenico Fetti: Melancholie (Kající Mária Magdaléna), 1620, olej na plátně, 168 x 128 cm, Musée du Louvre, Paris



40. Benedetto Castiglione: Melancholie, kolem 1647, lept



41. Benedetto Castiglione: Melancholická Kirké, 1650, lept



42. Georges de la Tour: Kající se Máří Magdaléna, konec 30. let 17. století, olej na plátně,
113 x 93 cm, The National Gallery of Art, Washington



43. Salvator Rosa: Démokritos, 1662, lept



44. Johan Heinrich Schönfeld: Meditující Démokritos, kolem 1655, perokresba, Staatsgalerie, Stuttgart



45. Hendrick ter Brugghen: Nešťastný Hérakleitos, 1628, olej na plátně, 85,5 x 70 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



46. Hendrick ter Brugghen: Veselý Démokritos, 1628, olej na plátně 85,5 x 70 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam

11. Seznam vyobrazení

1. Albrecht Dürer: Melenconia I, 1514, rytina, 23.9 x 18.9 cm. Staatliche Kunsnhalle. Kupferstichkabinett, Karlsruhe. Reprodukce z:
<http://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/4/079.jpg>, vyhledáno 1.12. 2009
2. Cesare Ripa: Melinconia, dřevořez, Iconologia, 1630, Padua. Reprodukce z: RIPA 1986, 26
3. Georges de la Tour: Kající se Máří Magdaléna, olej na plátně, 128 x 94 cm, Musée du Louvre, Paris. Reprodukce z:
http://www.wga.hu/art/l/la_tour/georges/1/09magdal.jpg, vyhledáno 1.12. 2009
4. Hannibale Carracci: Krajina s řekou, 1589-90, olej na plátně, 89 x 148 cm, National Gallery of Art, Washington. Reprodukce z:
http://www.wga.hu/art/c/carracci/annibale/1/river_la.jpg, vyhledáno 1.12. 2009
5. Albumasara: Děti planet, iluminace, Kitab al-Bulhan, fol 26a, 1399, Bodleian Library, Oxford. Reprodukce z: <http://www2.odl.ox.ac.uk/gsd/cgi-bin/library>, vyhledáno 1.12. 2009
6. Děti Saturna, freska, 14. století, Sala della Ragione, Padua. Foto:
<http://www.itinerariveneti.it/cariparo/padova/Padova%20medievale.htm>, vyhledáno 1.12. 2009
7. Saturn a jeho děti, kolem 1470, kopie ztraceného nizozemského vzorníku. Reprodukce z: KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, obr. 38
8. Saturn a jeho děti, konec 15. století, fol. 267, MS MD. 2, Universitätsbibliothek Tübingen. Reprodukce z: KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, obr. 40
9. Maso Finiguerra (připsáno): Saturn a jeho děti, mědiryt, druhá polovina 16. století. Reprodukce z KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, obr. 39

10. Georg Pencz: Saturn, 1531, mědiryt. Reprodukce z: HOLL 1992, obr. 6
11. Anonymní ferarský mistr: Saturn pojídající své děti, kolem 1465, mědiryt. Reprodukce z: HOLL 1992, obr. 8
12. Hans Sebald Beham: Saturn, kolem 1539, mědiryt. Reprodukce z: HOLL 1992, obr. 11
13. Heinrich Aldegrever: Saturn, 1533, mědirytina. Reprodukce z: HOLL 1992, obr. 14
14. podle Marten van Heemskerck: Saturn a jeho děti, 16. století, rytina. Reprodukce z: KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964, obr. 52
15. Melancholici, kolem 1480, První německý kalendář, Augsburg
16. Gregorius Reisch: Geometria, 1504, dřevořez z Margarita Philosophica, Bibliotheque national de France, Paris. Reprodukce z SCHUSTER 2005, obr. 33
17. Charles de Bovelles: Virtus et Fortuna, 1510, dřevořez z Liber de Sapiente, Bibliotheque national de France, Paris. Reprodukce z SCHUSTER 2005, obr. 38
18. Albrecht Dürer: Titulní list cyklu Malé pašije, 1511, dřevořez, British Museum London. Reprodukce z: http://www.wga.hu/art/d/durer/2/12/7smallp/00_small.jpg, vyhledáno 9.12. 2009
19. Sebald Beham: Melencolia, 1539, dřevořez. Reprodukce z: <http://www.spamula.net/blog/i42/beham.jpg>, vyhledáno 9. 12. 2009
20. Jost Amman. Melancholie, 1589, ilustrace z Wappen- und Stammbuch, Frankfurt. Reprodukce z: KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1964. obr. 118
21. Frederik Bloemaert: Melancholie, polovina 17. století. Reprodukce z: INGERLE 2001, obr. 96

22. Jacob Gheyn II.: Melancholický Saturn, přelo 16. a 17. století. Reprodukce z:
<http://www.spamula.net/blog/i38/degheyn7.jpg>, vyhledáno 9. 12. 2009
23. Cesare Ripa: Meditatione, dřevořez, Iconologia 1630, Padua Reprodukce z: RIPA
1986, 21
24. Cesare Ripa: Mathematica, dřevořez, Iconologia 1630, Padua Reprodukce z: RIPA
1986, 30
25. Pieter Huys: Pokušení svatého Antonína, 1547, olej na dřevě, 70 x 103cm, Musée du
Louvre, Paris. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/h/huys/temptati.jpg>, vyhledáno
5.12. 2009
26. Hieronymus Bosch: Pokušení svatého Antonína, 1510, olej na dřevě, 70 x 51 cm,
Museo del Prado, Madrid. Reprodukce z:
<http://www.wga.hu/art/b/bosch/5panels/07anthon.jpg>, vyhledáno 5.12. 2009
27. podle Hieronýma Bosche: Mediatce svatého Antonína, 1561, rytina. Reprodukce z:
PREAUD 2005, 84
28. Pieter Breugel starší: Pokušení svatého Antonína, 1557, olej na plátně 59 x 86cm,
National Gallery of Art, Washington. Reprodukce z:
http://www.wga.hu/art/b/bruegel/pieter_e/01/19other.jpg, vyhledáno 5.12. 2009
29. Cornelis Saftleven: Pokušení svatého Anotnína, 1629, olej na dřevě, 34 x 27cm,
soukromá sbírka. Reprodukce z:
<http://www.wga.hu/art/s/saftleve/cornelis/temptati.jpg>, vyhledáno 5.12. 2009
30. Hieronymus Bosch: Svatý Jan Křtitel, 1490–1500, olej na dřevě, 48 x 40cm, Museo
Lázaro Galdiano, Madrid. Reprodukce z:
<http://www.wga.hu/art/b/bosch/5panels/04stjohn.jpg>, vyhledáno 5.12. 2009

31. Lucas Cranach starší: Melancholia, 1528, olej na dřevě, 113 x 72,4 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh. Reprodukce z:
http://www.wga.hu/art/c/cranach/lucas_e/9/041melan.jpg, vyhledáno 5.12. 2009
32. Lucas Cranach starší: Melancholia 1532, olej na dřevě, 51 x 97 cm, Statens Museum für Kunst, Copenhagen. Reprodukce z:
http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2007/Durero_Cranach/img/museo/sala1/n5.jpg, vyhledáno 7.1. 2009
33. Lucas Cranach starší: Melancholia, 1532, olej na dřevě, 76,5 x 56 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar. Reprodukce z: http://www.arts-oilpaintings.com/AD/p_detail_C68.html, vyhledáno 7.1. 2009
34. Lucas Cranach starší: Melancholia, 1533, olej na dřevě, 61 x 46 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: http://posters.seindal.dk/p1367327_Melancholia.html, vyhledáno 7.12. 2009
35. Albrecht Dürer: Philosophia, 1502, dřevořez, titulní list z Conrad Celtes: Quattor Libri Amorum. Reprodukce z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer,_Philosophia.png, vyhledáno 7.12. 2009
36. Lucas Cranach starší: Zákon a milost, 1529, olej na dřevě, 9 x 12 cm, Národní galerie, Praha. Reprodukce z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cranach_Suendenfall_und_erloesung.jpg, vyhledáno 7.12. 2009
37. Albrecht Dürer: Svatý Jeroným, 1521, olej na dřevě, 60 x 48 cm, Museum Nacional de Arte Antiga, Lisbon. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/d/durer/1/09/8jerome.jpg>, vyhledáno 7.12.2009
38. Martino Rota podle Michiela Coxie: Svatý Jeroným, kolem 1550, rytina. Reprodukce z: PREAUD 2005, 146

39. Domenico Fetti: Melancholie (Kající Máří Magdaléna), 1620, olej na plátně, 168 x 128 cm, Musée du Louvre, Paris. Reprodukce z:
<http://www.wga.hu/art/f/feti/melancho.jpg>, vyhledáno 8.12. 2009
40. Benedetto Castiglione: Melancholie, kolem 1647, lept. Reprodukce z:
<http://www.spamula.net/blog/i41/castiglione01.jpg>., vyhledáno 3.12. 2009
41. Benedetto Castiglione: Melancholická Kirké, 1650, lept. Reprodukce z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Benedetto_Castiglione,
vyhledáno 3.12.2009
42. Georges de la Tour: Kající se Máří Magdaléna, konec 30. let 17. století, olej na plátně, 113 x 93 cm, The National Gallery of Art, Washington. Reprodukce z:
http://3.bp.blogspot.com/_XeCBspcCkxA/Smm_TMHjpkI/AAAAAAAAAYA/5rPg1bwFzRY/s1600-h/delatour.jpg, vyledáno 3.12. 2009
43. Salvator Rosa: Démokritos, 1662, lept. Reprodukce z:
http://web.madritel.es/personales2/jcdc/presocraticos/heraclito_democrito/rosa-democrito-bostonMFA.jpg, vyhledáno 1.12. 2009
44. Johan Heinrich Schönfeld: Meditující Démokritos, kolem 1655, perokresba, Staatsgaelrie, Stuttgart. Reprodukce z: <http://www.kultur-online.net/?q=node/9801>,
vyhledáno 3.12. 2009
45. Hendrick ter Brugghen: Nešťastný Hérakleitos, 1628, olej na plátně, 85,5 x 70 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce z:
http://nibirukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nb_pinacoteca_painting/nb_pinacoteca_terbrugghen_heracleitus.jpg, vyhledáno 1.12.2009
46. Hendrick ter Brugghen: Veselý Démokritos, 1628, olej na plátně 85,5 x 70 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodukce z:
http://nibirukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nb_pinacoteca_painting/nb_pinacoteca_terbrugghen_democritus.jpg, vyhledáno 1.12. 2009

12. Seznam použité literatury

- ANZELEWSKY 1988 – Fedja ANZELEWSKY: Dürer. Werk und Wirkung. Erlangen 1998
- ANZELEWSKY 1983 – Fedja ANZELEWSKY: Dürers Stellung im Geistesleben seiner Zeit. In: Fedja ANZELEWSKY: Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen. Berlin 1983, 179–216
- BAXANDALL 1992 – Michael BAXANDALL: Patterns of Intention on the Historical Explanation of Pictures. London 1992
- BÖHME 1989 – Hartmut BÖHME: Albrecht Dürer Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung. Frankfurt am Main 1989
- BURTON 2006 – Robert BURTON: Anatomie melancholie. Praha 2006
- CLAIRE 2005 – Jean CLAIRE (ed.): Mélancolie. Génie et folie en Occident (kat. výst.). Gallimard, 2005
- DEMOMONT 2005 – Paul DEMONT: La mélancolie dans l'Antiquité: de la maladie au tempérament. In: CLAIRE 2005, 34-37
- DYKAST 2005 – Roman DYKAST: Hudba věku melancholie. Praha 2005
- FICINO 2002 – Marsilio FICINO: Three books on life. Binghamton 2002
- FÖLDÉNYI 2001 – László FÖLDÉNYI: Melanchólia. Bratislava 2001
- FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1979 – Max FREIDLÄNDER/Jakob ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach. Basel/Boston/Stuttgart 1979²
- GOMBRICH 1986 – Ernst GOMBRICH: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt am Main 1981
- HERSANT 2005 – Yves HERSANT: L'acédie et ses enfants. In: CLAIRE 2005, 54-59
- HOHL 1992 – Hanna HOHL: Saturn, Melancholie, Genie. Hamburg 1992
- CHADRABA 1963 – Rudolf CHADRABA: Albrecht Dürer. Praha 1963
- CHAMONIKOLA 2001 – Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Melancholie (kat. výst.). Brno 2001
- CHAMONIKOLA 2005 – Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a české země (kat. výst.). Brno 2005
- CHASTEL 1954 – André CHASTEL: Marsile Ficino et l'art. Paris 1954
- INGERLE 2001 – Petr INGERLE: Obrazy Melancholie – melancholické obrazy. In: CHAMONIKOLA 2001, 9-36

KEPINSKI 1985 – Antoni KEPINSKI: *Melancholia*. Warszawa 1985

KESNER 2005 – Ladislav KESNER: *Vizuální teorie*. 3., rozšířené vydání, Praha 2005

KLIBANSKY/PANOFISKY/SAXL 1964 – Raymond KLIBANSKY/Erwin PANOFISKY/
Fritz SAXL: *Saturn and melancholy*. London 1964

KRISTELLER 1943 – Paul KRISTELLER: *The philosophy Marsilio Ficino*. New York 1953

KRISTELLER 2007 – Paul KRISTELLER: *Osm filozofů italské renesance*. Praha 2007

KROUPA 2001 – Jiří KROUPA: *Barokní melancholie. Meditace o světle a velkoleposti dějin*.
In: CHAMONIKOLA 2001, 53-60

LEPENIES 1969 – Wolf LEPENIES: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1969

LYONS 1971 – Bridget LYONS: *Voices of Melancholy. Studies in literary treatments of
melancholy in Renaissance England*. New York 1971

NOVOTNÝ 1948 – František NOVOTNÝ: *O Platonovi I*. Praha 1948

NOVOTNÝ 1970 – František NOVOTNÝ: *O Platonovi IV*. Praha 1970

PANOFISKY 1955 – Erwin PANOFISKY: *The life and art of Albrecht Dürer*. New Jersey
1955

PLATÓN 2005 – PLATÓN: *Faidros*. Praha 2005⁵

POULSEN 2000 – Hanne POULSEN: *Choice and redemption. On Lucas Cranach the Elder's
Melancholia in Statens Museum for Kunst*. In: *Journal. Statens Museum for Kunst
Copenhagen* 4, 2000, 40–75

PRIGENT 2005 – Hélène PRIGENT: *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*.
Gallimard 2005

PRÉAUD 2005 – Maxime PRÉAUD: *Melancolies*. Paris 2005

PREISS 1974 – Pavel PREISS: *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*.
Praha 1974

RIPA 1986 – Cesare RIPA: *Iconologia*. Torino 1986⁴

SCHADE 1974 – Werner SCHADE: *Die Malerfamilie Cranach*. Dresden 1974

SCHOCH 2001 – Reiner SCHOCH: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I*.
München/London/New York 2001

SCHLEINER 1991 – Winifried SCHLEINER: *Melancholy, Genius and Utopia in the
Renaissance*. Wiesbaden 1991

SCHUSTER 1982 – Peter SCHUSTER: *Melencolia I. Das Bild der Bilder*. Hamburg 1982

SCHUSTER 2005 – Peter SCHUSTER: *Melancolia I. Dürer et sa postérité*. In: *CLAIRE* 2005

SOHM 1980 – Philip SOHM: *Dürer's Melancolia I. The limits of Knowledge*. In: *Studies in
the History of Art* 9, 1980, 13–32

- STAROBINSKI 2005 – Jean STROBINSKI: L'encre de la mélancolie. In: CLAIRE 2005, 24–33
- STECHOW 1974 – Wolfgang STECHOW: Recent Dürer's Studies. In: Art Bulletin 56, 1974, 250–270
- THEIN 2001 – Karel THEIN: Démon interpretace. Melancholik a jeho svět v dějinách západního myšlení. In: CHAMONIKOLA 2001, 53-60
- VÖLLNAGEL 2005 – Jörg VÖLLNAGEL: Mélancolie et alchimie. In: CLAIRE 2005, 106-111
- WITTKOWER 1969 – Rudolf WITTKOWER/Margot WITTKOWER: Born under Saturn. London 1963

13. Resumé (česká verze)

Motiv melancholie v 16. a na začátku 17. století

Předkládaná práce se pokouší v hrubých rysech zmapovat základní způsoby zobrazování motivu melancholie ve výtvarném umění v 16. a na počátku 17. století. Důraz je kladen především na personifikace nebo alegorie melancholie, které více či méně vycházejí z dobových teoretických úvah.

Antičtí filosofové jako byl Platón a Aristoteles položili ve svých dílech základ k chápání melancholie jako stavu na pomezí šílenství a geniality. Středověk následně tyto úvahy obohatil o propojení melancholie s astrologií. Melancholik se tak dostává pod vlivu planety-božstva Saturn. Odtud pak plynou četná zobrazení takzvaných Saturnových dětí, na kterých jsou zachyceny alegorie řemesel a povolání tradičně přisuzovaných melancholikům. Častá zobrazení mytologického motivu Saturna, který požívá své děti, jsou na základě toho symbolem rozporuplné povahy melancholiků zmítajících se mezi božskou genialitou a šílenstvím.

V 15. a 16. století jsou tyto představy oživeny florentskými humanisty a zejména postavou Marcilia Ficina, který je spojil do komplexní teorie melancholie. Díky ní přestalo být výtvarné umění chápáno podle staré tradice jako řemeslo a bylo povýšeno mezi vyšší, svobodná umění. Umělci tak byla přisouzena tvůrčí genialita s tím zákonitě i melancholický temperament. Tyto dobové představy jsou nejlépe vtěleny do mědirytu Albrechta Dürera Melencolia I, který zároveň tvoří zásadní zlom v ikonografii melancholie. Dürerova okřídlená postava Melancholie je v dalších staletích přejímána celou řadou umělců a stojí tak na počátku nového a závazného ikonografického typu. Postupem doby je tento typ transformován do témat jako alegorie astronomie, geometrie nebo času.

Mimo tuto humanistickou tradici v Evropě dlouho do 16. století přežívají starší představy o melancholii, které ji chápou jako hřích takzvanou acedii a její původ vidí u samotného ďábla. Melancholie je spojována s démony a čarodějnictví, což se projevuje na četných obrazech s náměty jako Pokušení svatého Antonína nebo v díle Lucase Cranacha.

Progresivnějším se ovšem stalo ono humanistické pojetí. Obrazy a grafiky vycházející právě z této linie v průběhu 16. století postupně ztrácejí svůj filosofický rozměr a omezují se jen na melancholické gesto zobrazené figury. Melancholický světobol tak začíná být spojován s motivem marnosti-vanitas, smrtelnosti, pomíjivosti a nesmyslnosti pozemského snažení.

Takovéto pocity jsou už charakteristické pro nastupující barokní dobu a způsob jejího myšlení.

Klíčová slova: melancholie, Dürer, Cranach, acedia, vanitas

14. Summary

Motif of melancholy in the 16th and in the early 17th century

The author attempts in his presented work to outline in brief basic ways of melancholy motif depiction in fine arts in the 16th and in the early 17th century. Emphasis is primarily placed on personification or allegory of melancholy that is based on the period theoretical considerations.

The basis for melancholy perception as a state on the balance of madness and brilliance were laid by classical philosophers like Plato and Aristoteles. Subsequently, these considerations were extended by interconnection of melancholy with astrology in the Middle ages. Thus melancholics get under the influence of the divine Saturn planet. This is where many depictions of so called Saturn children emerge showing allegory of crafts and professions attributed traditionally to melancholics. Frequent depictions of a mythological Saturn-motif swallowing his children are on this basis a symbol of ambivalent nature of melancholics fluctuating between divine brilliance and madness.

These ideas were revived by Florentine humanists in particular by the person of Marsilio Ficino in the 15th and 16th century who combined them into a complex theory of melancholy. Thanks to this theory fine arts ceased to be considered in accordance with old tradition a craft and were promoted to higher liberal arts. Artists were attributed creative brilliance and also melancholic temper. These period ideas are best represented on the copperplate engraving of Melencolia I by Albrecht Dürer that creates also a turning point in iconography of melancholy. Durer's winged figure of Melancholy was in the subsequent centuries accepted by many artists and stands at the start of a new and binding iconographic type. This type has been transformed into motifs allegory of astronomy, geometry, or time in the course of time.

Older conceptions of melancholy had lived on in Europe outside these humanistic traditions until the late 16th century that consider it a sin by so called acedia that has its origin with Devil as such. Melancholy is interconnected with demons and witchcraft and finds expression in many pictures featuring subjects as Sankt Anthony Temptation or in works of Lucas Cranach.

But more progressive became that humanistic conception. Pictures and graphic arts that are based just on that feature loose gradually its philosophical dimension in the 16th

century and are confined only to a melancholic gesture of displayed person. A melancholic spleen is frequently connected with motif of vanity, mortality, transience and absurdity of human endeavour.

Key words: melancholy, Dürer, Cranach, acedia, vanitas

15. Obsah

Prohlášení.....	2
1. Úvod.....	3
2. Přehled literatury.....	5
3. Ohraničení tématu.....	12
4. Teoretická východiska pojmu melancholie.....	15
5. Melancholik pod vlivem planet-Saturn.....	19
5.1. Saturn jako vládce zlatého věku se svými dětmi.....	21
5.2. Saturn pojídající své děti.....	23
6. Melencolia I.....	24
6.1. Labyrintem významů I.....	25
6.2. Labyrintem významů II.....	29
6.3. Umělecký odkaz Melencolia I.....	31
7. Poustevníci, čarodějnice a ďábel.....	33
7.1. Acedia.....	34
7.2. Problém s Lucasem Cranachem.....	36
8. Vanitas omnia vincit.....	39
8.1. Meditace nad marností světa.....	41
8.2. Smějící se filosof.....	43
9. Závěr.....	44
10. Obrazová příloha.....	46
11. Seznam vyobrazení.....	73
12. Seznam použité literatury.....	78
13. Resumé (česká verze).....	81
14. Summary.....	83
15. Obsah.....	85

Údaje o počtu znaků:

Stránky (bez příloh): 86

Slova: 17 945

Znaky (bez mezer): 110 175

Znaky (včetně mezer): 128 215

Odstavce: 250

Řádky: 2049