

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Diplomová práce

2009

Adriana Šmejkalová

Chtěla bych poděkovat Prof. PhDr. Lubomírovi Konečnému za to, že ačkoliv věděl dobře, co dané téma obsahuje, nechal mě se především těšit z těchto nádherných obrazů evropského výtvarného umění. Tím více mu děkuji, čím více si uvědomuji, že část z této původní radosti již neleze vrátit zpět, neboť téma „sen a obraz“ je mnohem blíže zatemnění než poznání.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze 30.7.2009

Adriana Šmejkalová

ANOTACE

Práce vychází z předpokladu, že sen je „myšlením v obrazech“ a může vést ke vzniku nespoutané a svobodné výtvarné tvorby. Přicházíme však ke zjištění, že autentický sen v podobě obrazu a textu nacházíme dochovaný až v díle Albrechta Dürera. Zatímco výtvarná pojednání snů obecně v průběhu staletích spíše čerpala ze symbolického jazyka nepamětné ústní tradice, doložené řeckými mýty a příběhy bohaté orální tradice Hebrejců. Práce poukazuje na nedostatek zachovaných památek a proces, ve kterém byla řecká kultura přejímána Římany. Zmiňuje se o výtvarných dílech spojovaných se snovou inkubací, uvádí výpovědi řeckých a římských filosofů o snech a objasňuje vznik tzv. alegorické interpretační metody, která měla vliv na středověké pojetí snů. Jsou zde zmíněny obavy církevních otců ze snů, prostřednictvím kterých může lidskou mysl ovládat jak Bůh, tak i Satan. V pojednání o narativních obrazových cyklech středověkého umění si autorka podrobněji všímá ustálených obrazových schémat, kde vedle biblických snů jsou zobrazovány sny papežské a královské. Od 12. a 13. století dokládá výtvarná díla spojená se sny a nově zakládanými řády františkánů, karmelitánů a benediktinů. Doba renesance je uvedena připomínkou dozvuků středověkého přístupu ke snům ve vizích svatých žen a v honech na čarodějnice, které jsou dány do kontrastu s renesančními obrazy Spících Venuší, prostřednictvím nichž se ke slovu dostává platónská idea lásky posvátné a profánní, představující novou poetickou dimenzi v pojetí ženského aktu. Poslední kapitola se týká mimořádné události v dějinách výtvarného umění, svědčící o nebyvalém synkretismu se jmény Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, podílejících se na formování universální renesanční osobnosti a čerpající sílu z archetypální harmonie neoplatónismu, která byla postupem času zaplavena úzkostí, způsobenou střetem s reformací. S Albrechtem Dürerem a jeho snem, směřujícím k „sebedefinování, práce vstupujeme do nové kulturní epochy, v níž je prostor dán individuálním snům.

Klíčová slova: Nyx, Hypnos, Thanatos, Morfeus, Homér, Hesiod, Asklépius, snová inkubace, Pausanias, antická teorie snů, Hérakleitos, Lúkianos, Sókrates, Aristoteles, Platón, Cicero, Horatius, Ovidius, Artemidóros, Macrobius, Scipionův sen, alegorická metoda interpretace, Filón Alexandrijský, Órigenes, Tertullianus, svatý Augustin, svatý Jeroným, Řehoř Veliký, Hildegarda z Bingen, Brigita Švédská, Starý a Nový zákon, hebrejská Bible, Jákob, Josef, Nabúkadnesar, papežské sny, sny královské, Karel Veliký, Karel IV, Legenda pravého kříže, narativní obrazové cykly, svatý František z Assisi, Františkáni, Dominikáni, Karmelitáni, Benediktini, svatá Helena, svatá Monika, svatá Voršila, sny světic, spící Venuše, láska sakrální a profánní, Giotto di Bondone, Roger van der Weyden, Simone Martini, Giorgione, Girolamo Savallo, Lorenzo Lotto, Dosso Dossi, Marcantonio Raimondi, neoplatónismus, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Hypnerotomachia Poliphili, Sandro Botticelli, Tizian, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Santi, Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer

ANNOTATION

This thesis is based on the assumption that a dream is “thinking in pictures” and as such can result in unchained and free artwork. Nevertheless, we conclude that authentic dreams in the form of pictures and text were not found before Albrecht Dürer’s work. On the other hand, artistic concepts of dreams generally used the symbolic language of timeless oral tradition over the centuries, supported by Greek myths and stories of rich Hebrew oral tradition. This work emphasises the lack of preserved monuments and the process during the time that Greek culture was adopted by the Romans. It mentions works of art inspired by dream formation, quotes Greek and Roman philosophers’ beliefs on dreams and clarifies the formation of the allegoric method of interpretation that affected the medieval approach to dreams. It presents Early Church Fathers’ concerns in relation to dreams through which the human mind can be controlled by both God and Satan. The chapter on medieval narrative picture cycles explores in greater detail established picture schemes where in addition to biblical dreams, papal and royal dreams are also presented. From the 12th and 13th centuries, works of art associated with dreams and new Franciscan, Carmelite and Benedictine orders were created. The Renaissance period opens with a reminder of lasting medieval approaches to dreams in the visions of women saints and witch hunting that were contrasted with the Renaissance paintings of Sleeping Venus, through which Plato’s idea of sacred and profane love became more important, representing a poetic dimension of female nudity. The last chapter deals with an extraordinary event in the history of art, proving unprecedented syncretism by names such as Leonardo da Vinci, Michelangelo and Raffaello, who contributed to shaping a universal renaissance person. Renaissance pieces of art dealing with dreams that originally drew strength from the archetypal harmony of Neo-Platonism were slowly flooded with anxiety caused by a clash with the Reformation. Together with Albrecht Dürer and his dream heading towards self-definition, we enter into a new era where space is given to individual dreams.

Key words: Nyx, Hypnos, Thanatus, Morpheus, Homer, Hesiod, Asclepius, The dream incubation, Pausanius, ancient dream theories, Heraclitus, Lucian, Socrates, Plato, Aristotle, Cicero, Horace, Ovidius, Artemidoros, Macrobius, The Dream of Scipio, allegoric method of interpretation, Philo of Alexandria, Origen, Tertullian, Saint Augustin, Saint Jerome, Gregory the Great, Hildegard of Bingen, Bridget of Sweden, Hebrew Bible, Old Testament, New Testament, Jacob, Joseph, Nebuchadnezzar, Papal Dreams, Royal Dreams, Charlemagne, Charles IV., The Legend of the True Cross, Narrative Picture Cycles, Saint Francis of Assisi, The Franciscans, The Dominicans, The Carmelites, The Benedictines, Saint Helen, Saint Monica, Saint Ursula, Dreams of Women Saints, Sleeping Venus, sacred and profane love Giotto, Roger van der Weyden, Simone Martini, Giorgione, Girolamo Savallo, Lorenzo Lotto, Dosso Dossi, Marcantonio Raimondi, Giorgio Ghisi, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Neo-Platonism, Hypnerotomachie Poliphili, Sandro Botticelli, Titian, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael Sanzio, Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer

OBSAH

Úvod	8
1. Sny starověkého Řecka	9
1.1 Na křídlech boha spánku Hypna	9
1.2 Rituály a chrámy léčivého snění	18
1.3 Asimilace řecké kultury Římem	25
1.4 Řečtí a římscí filosofové o snech	29
2. Interpretační pasti zobrazování snů ve středověku	41
2.1 Středověké autority o snech	43
2.2 Narativní obrazové cykly Starého a Nového zákona	48
2.3 Sny řádových světců	62
2.3.1 Františkáni – Snové výjevy v Assisi	63
2.3.2 Dominikáni – Snový původ řádového oděvu	68
2.3.3 Karmelitáni – Řádový oděv a inspirace dominikány	70
2.3.4 Benediktini – Sen a obhajoba vlastní legitimacy	71
2.4 Poznámka ke snům papežů	72
2.5 Sny královské	74
2.5.1 Legenda pravého kříže	75
2.5.2 Kroniky a životopisné sny králů	77
3. Podíl snu při formování renesančního výtvarného umění	85
3.1 Sny světic a spící Venuše	88
3.2 Sny a proteovská podoba výtvarných děl renesance	104
Závěr	123
Poznámky	126
Seznam použité literatury	146
Obrazová příloha	151
Resumé	187

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce
Adriana Šmejkalová

Obecné principy zobrazování snů ve vizuální kultuře
The General principles of Dreams Imagery in a Visual Culture

Praha 2009

vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

ÚVODEM

Naše současná představa o snu a jeho vizuální presentaci je značně ovlivněna příslibem, který vzbuzují nová média, reprodukční techniky, fotografie, film, které se svojí schopností vytvářet iluzi neomezeného prostoru a pohybu budí dojem, že vycházejí vstříc obrazovému myšlení snů a že mohou zachytit ty nejsubtilnější obrazy lidské duše. Navzdory těmto předpokládaným možnostem je dnes sen tím nejméně sledovaným aspektem lidského života. Dnešní produkce, vedená ve smyslu „splňte si svůj sen“, okupující prostory celých ulic a dálnic, se týká pouze směny zboží. Sen je věcí osobní, jak uvedl Hérakleitos (535-475 př.n.l.): „*Pro bdící je svět jeden a společný, ale každý ze spících se obrací k vlastnímu ...*“ Dnes jsou skutečné sny chráněny tím, že se o nich příliš nemluví.

Jestliže jsem označila svoji práci *Obecné principy zobrazování snů ve vizuální kultuře*, vytýčila jsem si úkol, který se může jevit být bezbřehý, protože sen je skutečné mystérium, které vzdoruje systematickým a racionálním snahám. To věděli již lidé mýtických dob, kteří věnovali větší pozornost okolnostem, za jakých jim byly sny doručeny, než obsahům snů samotných. Ve svých *Metamorfózách* Ovidius velmi výstižně uvádí: „*Klamní Snové pak leží kol dokola: jeví se v různých podobách, tolik je jich, co klasů požatých v létě, kolik je listí v lese, a na břehu mořského písku.*“

Tato studie chce ukázat, že ačkoliv jsou sny těžko uchopitelným fenoménem, jsou vždy velice blízko velkým kulturním změnám a že obrazy se snem spojované jsou velmi cenné, protože ukazují pravdu o tom, jak lidé s kulturou a sami se sebou navzájem zacházejí. Chci upozornit na to, že tyto obrazy, po staletí poskytovaly lidem ochranu před nebezpečím jich samotných, otevřeného nevědomí a nespoutaných instinktů. Předmět zkoumání jsem vymezila obdobím od starověku po renesanci hlavně proto, že jsem se chtěla pokusit uchopit onen okamžik, kdy se v kultuře znovu projeví onen starověký tvůrčí potenciál spojený se snem a mýtem, jenž se nakrátko skutečně uskutečnil v renesanci.

1. Sny starověkého Řecka



„Pospěš si, klamavý Sne, jdi k rychlým achájským lodím,
do stanu vejdi, v němž bydlí syn Átreův, Agamemnón,
všechno mu pravdivě pověz a doslova, jak ti to káže.“

(Homér: Ilias 2, 8-10)

1.1 Na křídlech boha spánku Hypna

Mluvíme-li o tématu snů ve výtvarném umění starověkého Řecka, ocitáme se ve velmi zvláštní situaci. Obecně mluvíme o kultuře, která byla přejata Římany a o jejímž charakteru se z podstatné části dozvídáme až z pozdějších kopií, zhotovovaných na přání římských dobyvatelů. Římané si pro svoje rituály přivlastňovali nejen řecké umění, ale i řecké bohy a zanechali dokonce o těchto přesunech velmi četné zprávy. I navzdory těmto zásahům můžeme dnes říci, že identita evropského výtvarného umění v následných staletích stojí na Řecku a že je to řecká kultura, která vedle tradice Judaismu, později označené jako starozákonní, představuje základní pramen pro porozumění naší současné imaginativní představivosti a chápání snů. Vychází totiž stejně jako židovská kultura z bohaté tradice orální poezie, která se v době kolem roku 900-700 př.n.l. na obou stranách jako zázrakem zachovala v písemné podobě. V židovské kultuře ve formě prvních knih Pentateuchu a v Řecku ve známých epických básních připisovaných Homérovi, nazvaných *Ilias* a *Odysea* (9. století př.n.l.). Pro naše úvahy o pojetí snů u Řeků máme též k dispozici Hesiodovu *Theogonii* (kol. roku 700 př.n.l.), cenné dílo řeckého historika Herodotose (484-425 př.n.l.) označené jako *Dějiny aneb devět knih dějin nazvaných Músy*, a z klasického vrcholu této kultury se můžeme těšit z výpovědí celé řady filosofů (Herakleitos 535-475 př.n.l., Sókrates 469-399 př.n.l., Platón 428-348 př.n.l., Aristoteles 384-322 př.n.l. ad.). Tehdejší řecká filosofie se vykazuje smyslem pro individuální kritický soud, který vstřebává mytologickou fázi a pokládá základy vědeckému poznávání světa. Nakonec nás přestane překvapovat, že se budeme v průběhu našeho zkoumání výtvarných děl vztahujících se ke snům k nepamětné tradici řeckých mýtů neustále vracet, stejně jako ke

starozákonním tématům. A to pro jejich permanentní schopnost inspirovat, kterou měli ještě ve 20. století.

I naše současnost, kdy jsme si již navykli myslet v pojmech archetypů (zavedených C.G.Jungem), vede k ocenění světa archaického Řecka, kdy kosmos byl nahlížen jako uspořádaný výraz jistých primordiálních, pluralitních esencí, jakýchsi transcendentních prvotních principů, které leží za konkrétní realitou a dávají jí formu a smysl. Je s podivem, že archetypální principy tehdy člověk vnímal a nacházel nejen v přírodě, ale i v absolutních morálních, etických a duchovních hodnotách, a že tyto abstraktní pojmy byl již tehdy schopen vyjádřit pomocí mytických personifikací, jakými byl Erós, Chaos, včetně bohů spánku Hypna, snů Oneiroi nebo smrti Thanata. Se silami nevědomé lidské mysli, které byly takto promítány do mýtických postav bohů a bájných héroů, pak lidé navazovali kontakt prostřednictvím mýtů spojených s rituály, při nichž sen a práce se sny měla prvořadý význam. Inklinace k archetypům postupovala jak homérskou epikou, tak intelektuálním děním Athén klasického období a našla své definitivní formulace v osobnosti Sókratově a v Platónových *Dialozích*.

Personifikované archetypy v řecké archaické kultuře, vyjádřené v postavách bohů a následně sochařsky ztvárněné, nebyly nezbytně konkrétními bytostmi nebo pouhou jejich metaforou, ale více symbolickými postavami s jasně vymezenými charakterovými vlastnostmi, zřetelně motivující lidské psychologické postoje. Abychom se mohli zorientovat v tom, co mohly tehdy postavy bohů pro tehdejšího člověka představovat, uveďme slovní spojení ze specifického kontextu Platónových *Dialogů*, kde se mluví o „*konkrétních božstvech, alegorických postavách, charakterových typech, psychologických postojích, druzích zkušeností, filosofických principech, transcendentálních esencích, pramenech básnické inspirace nebo boží komunikace, objektech tradiční piety, nepoznatelných entitách, nepomíjejících artefaktech nadřazeného tvůrce, nebeských tělech, základech univerzálního řádu nebo o vládcích a učitelích lidského druhu.*“ Pro Platóna jsou tyto postavy více než jen literárními metaforami, píše Richard Tarnas a vysvětluje „*jakoby depersonifikovaný jazyk metafyzické abstrakce nebyl děle vhodný, když přímo konfrontujeme numinózní esenci věcí*“.¹ Tato posledně uvedená poznámka je pro pochopení okolností vzniku obrazů snů zásadní, protože jak víme, sen není neosobní.

Co tedy vyjadřuje melancholická tvář řeckého boha spánku Hypna,² s křídly při spáncích? [1]

Stojíme před římskou kopií řecké plastiky, která i navzdory tomu, že není originálem, představuje velmi vzácný historický doklad, protože mnoho sochařských děl zpodobňující řecká mýtická božstva, s příchodem křesťanství vnímané jako pohanské modly, bylo zničeno. Včetně římských kopií, kterých se zachovalo jen několik. Podle řecké mytologie Hypnos, kterého Římané později nazývali *Somnus*, patří mezi primordiální božstvo, které vytvářelo Kosmos. Hypnova matka bohyně Noci (Nyx, 2. pád Nykty) se stejně jako Temnota (Erebus) zrodila z Chaosu. Chaos původně vznikl spontánně a povstali z něho Erós (Touha) a Gaia (Země).³ Ze sňatku Nykty a Erebose, tedy až v druhé generaci, vzniklo čtrnáct dětí. Mezi nimi Hypnos (Spánek), Oneiroi (Sny), Thanatos (Smrt), Nemésis (Odplata), Apaté (Klam) a další.⁴ Hypnos společně se svojí matkou Nyktou (Nocí) procházel Zemí a přinášel lidem různorodé Sny. Jeho nepřehlédnutelným atributem byla malá křídla, vyrůstající přímo ze spáneků, umožňující rychle se pohybovat nad Zemí a moři. Z těchto křídel, kontrastujících s jemnými prameny vlasů sepnutých čelenkou, se na naší plastice zachovalo pouze jedno, avšak i takto poškozená socha neztrácí na výrazu. Na další římské kopii Hypna můžeme obdivovat harmonii celkového ztvárnění, přisuzované snad Praxitelovi, působivou i navzdory tomu, že z okřídlení hlavy zbyly jen náznaky.⁵ [3]

Jako celá postava byl Hypnos znázorňován v podobě mladíka, který běží kupředu a v jedné ruce drží máky, zatímco druhá ruka je napřažena a ocitá se v ní roh s vytékající tekutinou. Ta se při obřadech používala k uspávání účastníků rituálu. Podobně na další římské kopii helénistického originálu, dnes v muzeu Prado,⁶ která je též některými badateli přisuzována okruhu Praxitelovy školy, na kráse plastiky neubírá fakt, že je opět jen pouhým torzem původního konceptu. [2] V sochařství bývá bůh Spánku, vedle podoby mladého muže, zobrazován i jako dítě, jak to dokládá torzo okřídleného spícího chlapce s jednu ruku pod hlavou, v druhé držící dvě makovice.⁷ [4]

Místo, kde Hypnos přebýval odpovídá představě, že Země je disk plovoucí na vodě. V jejím středu se ocitá známý svět na okraji s barbarskými zeměmi, pak následují země mýtické. Kolem Země se rozkládal daleký Okeános, mýtická řeka, sama od sebe tekoucí zpět. Měla devět ramen obtékajících Zemí a slévajících se do hlavního proudu, na kterém (v souladu s ranou řeckou a hebrejskou kosmologií) plula Země: „Daleko pod široce zaplavenou Zemí ramena Okéanu vytékají skrze tmavou Noc z posvátného pramene, a deset částí jeho vod se kní vine. S devíti stříbrně

*kroužícími prameny se obtáčí kolem Země a zase široce vtéká zpět, a potom padá do hlavního proudu...*⁸ Za Okeánem pak existovala již jen říše mrtvých: „*A tam přebývá bohyně nenáviděná nesmrtelnými bohy, hrozná Styx, nejstarší dcera zpět tekoucího Okéanu. Žije stranou od bohů ve svém nádherném domě zaklenutém velkou skálou a podpírající nebesa, kolem dokola se stříbrnými pilíři. Zřídka dcera Thaumasy, rychlonohá Iris, přichází přes rozlehlá moře se zprávou zpátky.*“⁹

Sídlo snů (*dēmos oneirōn*, překládáno jako krajina snů, vesnice snů, lidé snů)¹⁰ leželo podle mýtu na vnějším okraji známého světa. Homér popisuje Odysseiovu cestu do podsvětí za doprovodu Hermy, vedoucí podél *dēmos oneirōn* až k místu, kde sídlí duše mrtvých: „*Hermés, kyllénský bůh, již volal z paláce duše / pobitých záletníků a ve svých rukou si nesl / krásný zlatý prut, jímž lidem podle své vůle / bdícím ucpává oči a jiné zas ze spánku budí. / Tím jim dav pokyn, je vedl. Ty šustíce kráčely za ním. / (...) V čele jim kráčel / Hermeiás, spasný bůh, jenž dusnou cestou je vedl / podél Leukadské skály a proudů Ókeanových, podél krajiny Snů (dēmos oneirōn), pak podél sluneční brány, / načež k Asfodelové se zakrátko dostali louce, / na které bydlí duše, jen obrazy zesnulých lidí.*“¹¹ Dle Hesioda Hypnos se svými sourozenci pobýval v temné podsvětní atmosféře: „*A tam děti temné Nykty (Noci) mají své místo, Hypnos (Spánek) a Thanatos (Smrt), hrozní bohové. Hřející slunce se na ně nikdy nepodívá shora se svými paprsky, ani když jde nahoru do nebe, ani když jede dolů z nebe. A ten předchozí z nich se mírumilovně toulá nad Zemí a širokými moři a vrací se zpátky a je laskavý k lidem, ale ten druhý má srdce ze železa, a jeho duch uvnitř něho je neoblomný jako bronz: když nějakému člověku jednou padne, drží pevně: a je nenávidný dokonce k nesmrtelným bohům.*“¹² Ovidius Nasó ve svých *Metamorfózách* popisuje příbytek Spánku již v římské redakci v příběhu o Kéyxovi a Alkyoné, jako monotónní, uspávající místo: „*Poblíž kimmerických končin je hluboká podzemní sluje, dutý to vrch, kde sídlí a přebývá malátný Spánek. Nikdy tam nemůže slunce, ať v poledne, ráno či večer, vniknout paprsky svými: tam stoupají ze země mlhy, smíšené s mrákavou tmy, a šerý, nejistý přisvit. (...) Sídlí tu němý klid. Zpod skály však vyvěrá potok, plynoucí Léthinou vodou: ta struhou zurčivě proudí, a drobné kaménky šplouná a v spánek ukolébává. Plodný kvetoucí mák jest u vchodu sluje, a jiné nesčetné rostliny s ním: z jejich mléka spánek si sbírá vlhká Noc, jež sama pak rozsévá po stinných zemích. Pohybem kovových čepů tu nikdy nevrznou dveře; není jich v celém domě, a není tu*

na prahu strážců. Uprostřed zdvíhá se lůžko – má z černého ebenu spodek – prachové, jednobarevné a tmavým přehozem kryté: na něm spí sám bůh, a malátnost údy mu poutá. Klamní Snové pak leží kol dokola: jeví se v různých podobách, tolik je jich, co klasů požatých v létě, kolik je listí v lese, a na břehu mořského písku.“¹³

Sny k nám podle Homéra přicházejí skrze dvě brány. Právě sny skrze bránu z rohoviny a ty falešné z brány ze slonoviny: „Dvě jest zajisté bran, z nichž matní chodí nám snové,/ ze sloně jedna je z nich, však druhá zase je z rohů./ Jestliže některý sen nám ze sloně řezané přijde,/ ten nás po každé mámi a nosí nesprávné zvěsti./ Naproti tomu zas ten, jenž vychází z hlazených rohů,/ ve skutek uvádí všecko, co lidem zjeví se ve snách.“¹⁴ Tato představa jako inspirace přežívala staletí, jak to později dokládá i římský básník Vergilius, který se v *Aeneidě* rovněž zmiňuje o dvou branách.¹⁵ Sama homérská epika, čerpající svoji výrazovou sílu z kolektivní psyché, považuje sny za dvojznačné. I když jsou někdy pravdivé, mohou jindy klamat, protože opakem pravdy (*alétheie*), je klam (*apaté*) který pravdu nepozorovaně zastírá.¹⁶ Postava Pénélope z příběhu *Odyseea* od Homéra, si je dobře vědoma, že: „temní a záhadní smyslem nám chodí snové, a také všecko se lidem nesplní vždycky.“¹⁷ Ve druhém zpěvu *Iliady* Homér popisuje klamný sen seslaný na počátku Trojské války samotným Diem, a to vůdci Řeků Agamemnónovi.¹⁸ Sen představuje zjevení božského poselství, avšak i bohové, ačkoliv znají pravdu, mohou také klamat. Víme, že Řekové nepřistupovali ke snům bez výhrad, ale většinou velmi obezřetně. Nakonec ani profesionální vykladači snů (*oneirokrités*) se ne vždy shodli na stejném výkladu.

Řekové rozlišovali dvě formy zapomnění, jenž jsou personifikovány dvojčaty Thanatem a Hypnem, bohy Smrti a Spánku. Zatímco nelítostný Thanatos přináší zapomnění (*léthé*) v její temné podobě, tak Hypnos je doprovázen sladkým zapomněním následovaném léčivou úlevou. V tomto systému dichotomického myšlení si protiklady neodporují, ale doprovázejí se a často jsou dokonce komplementární. Spánek potlačuje strasti a bolesti, jak si toho všimá básnička Sapphó (630-570 př.n.l). Z jejích veršů se dochovala většinou jen velmi malá torza, avšak i neúplná nás přibližují k dávné atmosféře: „Sne, černou nocí přicházíš k lidem, když zahalí naše víčka Spánek, sladký ten bůh. Jistě ti dána moc odvracet od nás kruté vzpomínky na bolest...“¹⁹ Sapphina velmi osobitá písňová lyrika prozrazuje ženský rukopis. Nevypráví o velkých mýtech, neoslavuje válečné hrdiny, nesní „o tom,

dotýkat se nebe svými pažemi“, ale spíše splývá s přírodním děním: „*Ó Atthido, slyšíš jak v haluzích jabloní se rozšuměl vítr? Hle, v krupějích deště se kmitají listy a sen z nich splývá. Je chladno. Než víčka tvá k spánku se nakloní, já o kráse lásky a krutosti lásky ti zpívám, chůva jak dítěti zpívá.*“²⁰

V řeckém mýtu bývá Hypnos dále spojován s Erósem nebo Afrodité. Sapphó Hypna v jednom ze svých veršů rozechvěle očekává slovy: „*Sama, ó Afrodito, dnes ležeti bude Sapphó, když zapadl měsíc a Plejady pohasly a výkřiky v neznámých záchvěvech sténá zem! A pouze Spánek, jenž k lůžku snad přiletí, užaslý, té noci bude mým jediným milencem.*“²¹

V Hesiodových a Homérových textech je používáno slovo *Oneiros* označující Sny jako postavy, nikoliv snovou zkušenost, obsah snů samotných. Sen je zde obrazem (*eidōlon*), figurou, bohem, duchem, poslem bohů, který je na snícím nezávislý. Není „osobním produktem“, ale „konkrétním obrazem“, který se snícím představuje v personifikované podobě. Takže Homérův hrdina místo „měl jsem sen“, říká „viděl jsem sen“.²² Čtenář má za to, že to byly obrazy věcí a osob, které se mu ve snu zjevovaly. Podle mýtického schématu Sny lidem posílali bozi s pomocí prostředníka rovněž božského původu. Schopnost seslat Sen mělo tedy vedle Hypna více božstev, například Athéna, Asklépius, Hermés Psykhopompos nebo Pan. Ve druhém zpěvu *Iliady* Homér popisuje klamný Sen seslaný na počátku Trojské války samotným Diem, a to vůdci Řeků Agamemnónovi. Tehdy Sen, když doručoval poselství, na sebe vzal podobu Nestora: „*Pospěš si, klamavý Sne, jdi k rychlým achájským lodím, / do stanu vejdi, v němž bydlí syn Átreův, Agmemnón, / všechno mu pravdivě pověz a doslova, jak ti to káže: (...) Promluvil takto, i odešel Sen, jak vyslechl rozkaz: / dorazil kvapnými kroky již k rychlým achájským lodím, přistoupil k Agamemnonu; jej spícího ve stanu zastihl, / neboť již božský spánek kol dokola obestřel krále. Stanul nad jeho hlavou jsa Nestoru podoben, synu / Néléovu, ježž král měl ze starců v největší úctě. / Jemu podoben byl Sen božský a promlouval k vládci.*“²³

Jiná situace v mýtu nastala, když hrdina zemřel, potom se ho ujal Hypnos spolu s Thanatem, kterým jej předal na Diův rozkaz Bůh Apollón: „*Tehdy oblačný Zeus tak pravil k Apollónovi: / 'Jdi teď, můj milý Foibe, a až pak z dosahu střel již / unikneš se Sarpédontem, krev zčernalou z mrtvého setři, / odnes ho daleko odtud a v proudící řece ho umyj, / natři ho božskou mastí a oděj ho v nebeské*

roucho, / potom průvodcům rychlým ho odevzdej, aby ho nesli, / dvojčatům Spánku a Smrti, a ti ho pak vzápětí nato / složí v Lykii širé, v tom úrodném, bohatém kraji, / kde ho už jeho bratři a vzdálení příbuzní pohřbí / v hrobě a postaví sloup, vždyť to bývá poctou všech mrtvých.“²⁴ Rovněž Hermés Psykhopompos, patron Spánku a Smrti, na příkaz Dia doprovázel duše zemřelých od Thanata k Cháronovi, aby pak na Cháronově bárce mohly pokračovat do podsvětí k Hádovi. Právě v této roli jej můžeme vidět na fragmentu sloupu z Artemidina chrámu z Efezu,²⁵ zobrazeného společně s Thanatem. Hermés byl stejně jako Hypnos považován za boha spánku a měl moc posílat lidem sny. Měl téměř tytéž atributy jako Hypnos. Vlastnil berlu *kerykeion*, tj. okřídlenou hůlku se dvěma obtočenými hady, dále okřídlené sandály a klobouk, propůjčující mu obdobný mysteriózní vzhled, jakým působil Hypnos.

Hypnos a Thanatos jsou společně zachyceni v červeno figurální malbě na Eufroniově kráteru z roku kolem 515 př.n.l.²⁶ [5] Oblíbenou se na etruských a řeckých vázách stala scéna, ve které Hypnos a Thanatos odnášejí Sarpédóna (syna bohyně Éos) z trójského bojiště, aby mohl být pohřben v rodné Lykii. Přítomen tomuto okamžiku je rovněž Hermés Psykhopompos, doprovázející duše mrtvých do podsvětí. Jak již jsme se výše zmínili, Homér líčí smrt Sarpédóna velmi podrobně.²⁷ Od poloviny 5. století př.n.l. se tato scéna stává oblíbeným námětem bílých lékythů určených pro pohřební účely.²⁸ [6]

Hypnos se účastnil mnoha dalších mytologických příběhů. Jako bratr boha Smrti se stará o duše padlých hrdinů, uspává Ariadné, zajišťuje spánek Endymiónův či Héraklova protivníka obra Alkyonea. Měl schopnost uspat i samotného Dia, což též dvakrát učinil, když vystoupil po boku Héry proti Héraklovi. Jindy tento bůh vychází vstříc Poseidónovi a v trojské válce pomáhá Achájcům. Avšak ne všem příběhům se dostalo výtvarného ztvárnění. Hypnos bývá zobrazován ve scéně, v níž Hérakles využije spánku Giganta Alkyonea, který Heliovi ukradl dobytek, aby jej porazil.²⁹ Bůh Spánku zajišťuje, že se obr o blížícím nebezpečí nedozví. Tato scéna je například zobrazena na červenofigurálním volutovém kráteru, pocházejícího z přelomu pozdně archaické a raně klasické doby, připisovaného malířské škole Kleofradesa. Zde malá skrčená postava Hypna odpočívá na boku spokojeně spícího obra s archaickým úsměvem na tváři. Na pásu zdobícím hrdlo kráteru stojí Hérakles s bohyní Athénou, připravující se na smrtelný útok.³⁰ [7]

Bůh spánku Hypnos dále zasáhl do průběhu mýtu o Ariadné, dceři krétského krále Mínoa, která vyvedla Thésea z labyrintu.³¹ Na atické červenofigurové váze z klasického období je zobrazen Hermés jako posel bohů, jak nařizuje Théseovi, aby opustil spící Ariadné na ostrově Naxos. Nad hlavou Ariadninou se vznáší okřídlený Hypnos, dohlížející na její spánek, který jí přináší Sen, v němž jí Dionýsos přikáže na ostrově zůstat. Dionýsos, podle mýtu syn Dia a Semely, se vracel do Řecka a na Naxu se zasnoubil s Ariadnou. Ačkoliv Ariadnin sen zde není přímo zobrazen, na blízky příchod Dionýsa upozorňuje vinný keř, pnoucí se v pozadí. [9] Oproti sochařským provedením je na těchto vázách Hypnos opatřen rozměrnými křídly, nikoliv pouze křídélky při spáncích.³² V jiné podobě vidíme Hypna na atickém lékythu,³³ kde se o Ariadnin spánek stará v podobě malé skrčené postavičky, schoulené přímo u její hlavy. Théseus, ležící v těsné blízkosti Ariadné, je právě probuzen Athénou, aby naplnil její osud. [10]

Řecký cestovatel Pausaniás (2. stol. n.l.) ve svých zápiscích z návštěvy ve staré svatyni Múz v Troizéně, líčené v cestopisu *Perégésis Hellados* (Cesta po Řecku), dokládá, že Hypnos, dávající průchod fantazii a tvořivosti, byl v řecké mytologii rovněž spřízněn s Múzami: „*Nedaleko Músea je starodávný oltář, také dar Ardalův, jak říkají, na něm obětují Músám a Hypnovi, tvrdíce, že bůh Hypnos je Músám nejmilejší.*“³⁴ Múzy, dcery Dia a bohyně paměti Mnémosyné, byly známé tím, že podporovaly poezii, hudbu, divadlo a historii. Pod svoji ochranu ještě nebraly malíře a sochaře. Podle mýtu se ženou Hypna stala jedna z dcer boha Dia, Charitka Pasithea. Z jejich spojení pak vzešli tři synové, vládci snů. Jmenovali se Morfeus, Fobétór a Fantasos. Právě oni určovali pravidla pro sny, společně tvořili Oneiroi a na smrtelníky sesílali buď pravé sny z brány z rohoviny nebo falešné sny z brány ze slonoviny. Nejmocnější z nich byl Morfeus, zodpovědný za všechny živé bytosti vyskytující se ve snech, který uměl na sebe vzít jakoukoliv lidskou podobu. Měl na starosti sny králů a bájných hrdinů. V umění byl zobrazován velice zřídka a to v podobě mladíka s křídélky při spáncích, jako jeho otec. O existenci jeho vyobrazení v sochařském provedení se však dochovala pouze literární svědectví, nikoliv výtvarná díla. Fobétór nazývaný též Ikelus měl na starosti ve snu přítomnost zvířat a zapřičiňoval hrůzostrašné sny. Zatímco Fantasos ovlivňoval podobu neživých předmětů a měl na svědomí podivné nereálné fantazie.

V jedenácté knize Ovidiových *Metamorfóz*, líčících příběh Kéyxé a Alkyoné, je římský bůh Snů navštíven Iris, která přichází s příkazem od Júnó, aby poslal sen Alkyoné. Alkyoné marně čekala na návrat svého milovaného manžela a prostřednictvím snu se měla dozvědět o jeho smrti. Bohyni Júnó se příliš nelíbilo, když se Alkyoné pravidelně chodila modlit k jejím oltářům za návrat již nežijící osoby: *„Poslice věrná mých rozkazů, Irido, pospěš, v paláci Spánku se odeber hned, kde Snové se rodí, rozkaž mu pak, ať v podobě Kéýka vidění sešle choti, a to ať pravdivě vyličí manželův osud.“*³⁵ Hypnos předává úkol jednomu ze svých synů, Morfeovi, který v podobě jejího mrtvého muže ve snu předstupuje před Alkyoné: *“Z národa tisíce synů svých probudí otec Sen svého syna Morfea: umělcem jest a dovede napodobovat postavy. Žádný sen se s Morfeem nemůže měřit v zručnosti předvádět chůzi a tvář i v hovoru zvuky; přidává k tomu i šat a slova, která kdo mívá ve zvyku; předvádí však jen lidské podoby. (...) Morfeus temnotou letí, ni nejmenší neslyšet šelest z křídel za jeho letu, i dorazí v thessalské město za krátký čas. Tam stanul, a odloživ perutě, přijal krále Kéýka tvář i postavu. Smrtelně bledý, umrlci podoben jsa a bez šatů, přistoupil k loži nebohé královské choti. (...) Tu zprávu ti nedává posel pochybný, neslyšíš nejasnou zvěst, jež po kraji téká: stojím tu před tebou sám, svůj osud trosečníka hlásám. Nuže, již vstaň, roň slzy a oblékni smuteční šaty, nedej, bych neoplakán se odebral v podsvětí pusté!”*³⁶ Ve výše citované jedenácté kapitole Ovidiových *Metamorfóz* jsou dále uvedeni dva z četných Morfeových bratrů, Ikelus - Fobétór a Fantosos: *„Jiný v zvíře se mění či v ptáka či v plaza dlouhého těla. Ikelem zvou jej bozi, však u lidí smrtelných sluje Fobétór. Třetí bratr jest jiného umění znalcem, Fantosos: ve skálu, v zem i v kládu a ve vodu, ve vše, v čemkoli není duše, se dovede měnit klamně. Tito zjevují v noci své tváře králům a vůdcům; po širších národa vrstvách a po lidu tékají jini.“*³⁷

1.2 Rituály a chrámy léčivého snění

Podstatou snů je myšlení v obrazech a je zřejmé, že v nich nacházíme stejnou strukturu jako u nejstarších mýtů, které shodně staví na obraznosti plné dramatických zvrátů, nerespektujících zákonitosti prostoru a času. Snové představy společně s mýtickými příběhy využívají symbolického jazyka a otevírají obrazy, které vedou až k samému základu lidské existence. Je zřejmé, že mýty jsou projevem probouzejícího se lidského vědomí a dá se předpokládat, že existovalo jisté předmýtické období, kdy se snové představy podílely na vzniku mýtu. Ještě v archaickém Řecku bylo zřejmě pravděpodobné, že se člověk prostřednictvím rituálu a prožitého mýtického příběhu vrátil k jistému počátku, kdy sen a mýtický příběh splýval. Staří Řekové pak pomocí snu a mýtu v následných staletích léčili.

Výklad snů patří mezi nejstarší mantiky, věštecké techniky, které se těšily ve starověkém světě nesmírné obliby. Nebyl to kněz, kdo komunikoval s bohy, jak bychom to očekávali dnes. Tato schopnost byla přisuzovaná věstcům. Klíčové místo ve významných okamžicích života starověkého člověka měly sny, z nichž mohla být předpovídána budoucnost. Snopravcům bylo nasloucháno zvláště v Homérově době, kdy se vyhlášenou stala Pýthie z věštírny v Delfách. Na rozdíl od Řeků, Římané dávali přednost augurům, věstcům, předpovídajících budoucnost z letu a křiku ptáků nebo z vnitřností obětních zvířat. Řečtí věstci se těšili privilegovanému postavení, jejich sdělení mělo cenu božského zjevení, odpovídalo na otázky osobního i státního charakteru, a bylo žádáno u příležitosti klíčových společenských událostí.³⁸ Je známo, že Řekové mnoho ze svých zkušeností převzali z babylónské a staroegyptské říše. Hérodotos ve svých *Dějínách* (446 př.n.l.) popisuje svět, v němž bohové svou vůlí přímo zasahují do běhu lidského života, a kdy panovníci, dbalí svých snů, se prostřednictvím věštby nechávají informovat o svých budoucích vítězstvích a prohrách.³⁹ Sny významných osobností byly sledovány, protože jejich společenský status je vázal k zájmům širšího charakteru a předurčoval je k nočním viděním vážnějšího obsahu. Většina dochovaných pramenů, zmiňujících se o snech, byla zaznamenána zřejmě proto, že se předpokládalo, že došlo ke vzácné příležitosti setkání snícího s mýtickými bohy. „*Já ve snu mluvila s bohyní Kypru ...*“,⁴⁰ píše ve verších Sappó, vzýváje samotnou Afrodítu.

Ve vybraných chrámech probíhala tzv. snová inkubace (*enkoimésis*), léčebný proces, v němž se sen stal branou, skrze kterou může obyčejný smrtelník přijmout poselství od boha o budoucím dění nebo být bohy přímo uzdraven. Sen prožitý na půdě chrámu měl větší význam než ten, získaný ve spánku v domácím prostředí, protože byl výsledkem konkrétního ritu. Sny obdržené při pobytu v chrámu tedy nebyly chápány jako plané a zmatené fantazie, ale jako boží poselství, kterého je třeba si náležitě vážít.

Řecké myšlení, vyvěrající z étosu starých mýtů, mělo totiž silně pluralistický charakter. Vedle oficiálního řeckého náboženství, oslavující olympská božstva a vznikajícího silného proudu rodící se filosofie, se rozvíjela prastará náboženská mystéria (orfická, dyonýská, eleusínská). Realizující se v esoterických rituálech a navazujících na archaické a orientální náboženské tradice. Sem patří snové inkubace, tajemné rity iniciace smrti a znovuzrození, obřady plodnosti, uctívání bohyně Matky, ad. Karel Kerényi předpokládá, že jestliže se pravda zjevovala celebrantům prostřednictvím obrazů, znaků nebo slov, „*muselo to být něco zcela nového, úžasného, co nelze pochopit rozumem a zkušeností*“. Nejednalo se zde podle názoru autora o pouhé „vědění“ něčeho (jako například může být poznání, že člověk musí zemřít, ale žije dál ve svých potomcích), ale o již nevykořenitelný prožitek. Autor k tomu poznamenává: „*Ale je obrovský rozdíl, jestliže něco ‚víme‘ a jestli to víme a zároveň tím jsme. Jedna věc je vědění o ‚semeni a puku‘, něco úplně jiného je rozpoznat v nich minulost a budoucnost jako své vlastní bytí a jeho trvání. Nebo jak říká Jung, prožívat návrat, apokatastasi, vlastních předků takovým způsobem, že mohou přejít po mostě současnosti do budoucích generací.*“⁴¹

Ve vybraných svatyních, nejčastěji zasvěcených bohu lékařství Asklépiovi, docházelo prostřednictvím snové inkubace (*enkoimésis*) ke kontaktu pacienta s vyššími božskými silami a k léčebnému procesu. Ve starověkém světě byla Asklépiovi připisována mnohá zázračná uzdravení. Jemu zasvěcených chrámů bylo v antickém světě až několik set, z nichž nejslavnějšími se staly Asklépieiony v Epidauru, Pergamonu a na ostrově Kos. Asklépios podle Homérovy *Iliady* ošetřoval zraněné v Trojské válce. V pozdějších dobách povýšil na úroveň božstva, stal se synem boha Apollóna a smrtelné matky Korónis, přičemž léčitelskému umění se údajně naučil od kentaura Cheiróna, který jej vychoval. Snové inkubace, odehrávající se v Asklépionech na různých místech Řecka, měly

s určitými obměnami podobnou základní obřadní linii. Nemocní vykonali pouť do Asklépiovy svatyně a po předchozích ozdravných kúrách a dietě uléhali v dlouhém sloupořadí chrámu v abatonu (*enkoimeterion*). Ve starších dobách používali obyčejnou jeskyni, kde čekali na blahodárny spánek a sen, v němž se měl zjevit Asklépius nebo had jemu zasvěcený, který je měl vyléčit. Hadi byli dokonce přítomni uvnitř svatyně mezi snícími. Uvádí se, že buď docházelo k přímému uzdravení nebo že spící dostal od boha ve snu instrukce, které kněží následně interpretovali a stanovili léčbu. Řečeno dnešním jazykem, velekněz zastával současně roli lékaře i psychologa. Sny byly vyvolávány prostřednictvím podpůrných prostředků, výtahků z rostlin s halucinogenními účinky, evidentně nejčastěji z makovice.

Na mramorovém reliéfu ze 4. století př.n.l., nalezeném v Asklépiově svatyni v Epidauru, máme jedinečnou příležitost spatřit samotný proces snové inkubace. Zde je zobrazen Asklépius stojící za zády snící ženy, a to v okamžiku, kdy přikládá své ruce v léčivém gestu na její šíji. Asklépia doprovází jeho dcera Hygiea, bohyně zdraví, a zástup prosebníků.⁴² [12] Výjev na reliéfu není léčebným procesem, ale ženíným sen, který ji dopomohl k uzdravení a za nějž děkuje právě tímto votivním obrazem. Sen získaný během rituálu je zde ztvárněn vizuálně, což je ojedinělý případ, protože ať už běžné či věštecké sny nebylo ve starověkém Řecku zvykem zobrazovat. Není ničím neobvyklým, že obdobné sny byly sepsány v Artemidórově díle *Oneirocriticon*.⁴³ Rituální spánek měl vést k poznání pravdy, *alétheie*, která byla pro Řeky posvátná a byla v antickém myšlení ekvivalentem paměti, *mnémosyné*. Obě při snové inkubaci hrály důležitou roli, měly schopnost určit minulost, přítomnost a budoucnost a byly komplementární k *léthé*, zapomnění,³⁶ které nesporně je kritickým bodem v psychice.

O úspěšnosti snové inkubace na posvátné půdě chrámového okrsku svědčí množství zachovaných votivních darů, které mají podobu reliéfů nebo plastik, zobrazujících tu část lidského těla, u níž došlo k uzdravení. Mezi dochované votivní dary patří například mramorový reliéf (3. stol. př.n.l.), který daroval jistý Tyche svatyni na ostrově Milos v Egejském moři. Votivní dar má tvar náhrobku a na němž je zobrazena reliéfně vystupující dolní končetina (s velmi realisticky zdůrazněnou křečovou žilou), jíž se dotýká sám Asklépius, aby ji vyléčil. Je opatřen dedikačním nápisem ve znění: „*Tyche Asklépiovi a Hygieie jako děkovný dar*“.⁴⁴ [14]

Co se týká staveb sloužících ke snovým inkubacím, pozornost zaměříme na léčebný areál v Epidauru, jehož centrem byla dórská svatyně Asklépiea, abaton, tholos, Artemidin chrám a velký oltář. [15-17] Ze střediska zahrnujícího širší komplex, včetně lázní, stadionu a divadla, zbyly dnes jen trosky. O to cennějšími se stávají poznámky řeckého historika Pausania z jeho *Cesty po Řecku* v době římského císařství (2. stol. n.l.),⁴⁴ v nichž se zmiňuje o přírodních krásách a osudu této země, o kultuře, bohaté mytologii, prolínající se s řeckou historií. Kromě jiného též popisuje nejstarší kultovní centrum v Epidauru: „*Posvátný háj Asklépiův je ze všech stran ohraničen; (...) Na proti chrámu je prostora, v níž spí prosebníci boha. Nablízku byla vybudována pozoruhodná kruhovitá stavba z bílého mramoru zvaná Tholos. (...) V posvátném okrsku mají Epidaurští divadlo, jež si podle mého názoru zaslouhuje největší pozornosti. (...) Uvnitř háje je chrám Artemidin, socha Épiony, svatyně Afrodítina a Themidina, dále stadion, navršená zem, jak je u Řeků obvyklé, a kašna, která je pozoruhodná střechou a ostatní výzdobou.*“⁴⁵ Řekové se dívali na lidské tělo komplexně, starali se nejen o náboženský život, duševní rovnováhu, ale i fyzické zdraví. Jedenou za čtyři roky se zde konaly velké asklépijské slavnosti, založené na sportovních a uměleckých kláních. Podrobnosti o zázračných uzdraveních zůstávaly zaznamenány na kamenných stélách v chrámovém okrsku, kde vedle jména snícího a jeho diagnózy, byl v dórském nářečí stručně popsán i jeho sen. Dozvídáme se například, že se nemá dívka probudila s výkřikem, volajíc své rodiče potom, co v posvátném spánku spatřila hada. Stély dále uvádějí příběh Ambrosie z Athén, která byla slepá na jedno oko a léčbě se skepticky vysmívala. Při Spánku v abatonu se jí zjevil bůh a vyléčil ji. Za její ignoranci pak žádal dar v podobě stříbrného vepře, symbolicky představující její domýšlivost.⁴⁶

Zvláštní pozornosti se při snových inkubacích těšila sama kultovní socha Asklépiova. Nacházela se v jemu zasvěcených chrámech, kde stávala vedle dalších božstev jako byl bůh spánku Hypnos, bohyně noci Nyx, strážkyně zdraví Hygiea a bůžek uzdravování Telesforos, ke kterým se Řekové modlili za své zdraví a přinášeli jim oběti. Z Pausaniova vyprávění se dále dovídáme o dávných mistrech a oslnivých uměleckých dílech, která se do našich časů nezachovala. V druhé knize *Cesty po Řecku* se autor například zmiňuje o již neexistujících sochách Spánku a Snu v Asklépiově svatyni v řeckém Sikyónu: „*Návštěvníkům, kteří vejdou do vyhrazené prostory, naskytne se po levé straně dvojité chrám. V předním je Hypnos (Spánek) a kromě hlavy nic jiného už nezůstalo, druhý,*

vnitřní je zasvěcen Apollónu Karneiovi a do toho je povolen přístup pouze kněžím. V sloupcích je umístěna obrovská kostra mořské ryby a za ní je socha Snu (Oneiros) a Hypnos uspávající lva, příjmením Dárce (Epidótés). Ti, kdož vejdou do Asklépieia ... dovnitř svatyně, naskytne se bezvousí bůh ze zlata a slonoviny, dílo Kalamidovo. V jedné ruce drží žezlo, v druhé plod štěpované jedle.⁴⁷ Asklépiovy sochy měly rysy dospělého muže, často s plnovousem a holí obtočenou hadem. [18] Autor zmiňuje i Asklépiovu kultovní sochu z léčebného areálu v Epidauru: „Socha Asklépiova je o polovinu menší než Olympský Zeus v Athénách a je zhotovena ze zlata a slonoviny; nápis hlásá, že tvůrcem byl parský Thrasymédés, syn Arignótův. Sedí na trůně s holí v ruce, druhou rukou drží nad hlavou hada, vedle pak u něho je vypočten pes. Na trůně jsou znázorněny zápasy argejských hérůů.“⁴⁸ Jestliže Pausaniás v této *ekfrasis* uvádí materiál, techniku a způsob formálního provedení sochy, dbá na to, abychom si o díle mohli udělat přesnější představu. Mluví o působivé, v Periklově době velmi oblíbené technice chriselefantiny, která se vyznačuje tím, že jádro plastiky je dřevěné, v místech inkarnátu obložené slonovinou, přičemž oděv božstva je pokrytý zlatem. Důsledný popis odpovídá nejen dobovým zvyklostem, ale i Asklépiovu léčebnému programu, kalkulujičím s tím, že se bozi objeví ve snech jeho pacientů, jak o tom budeme mluvit později v souvislosti se snářem Artemidóra z Daldis (konec 2. stol. n.l.). Nakonec i samotná Asklépiova socha se v průběhu času stala součástí léčebného rituálu, v němž evidentně i smyslový obraz představoval poselství. Callistratus o Asklépiově soše píše, že manifestuje „*imanentní sílu boha*“ a „*...zázračným způsobem dokazuje, že má duši; tvář, když se na ní díváš, zasahuje smysly.*“⁴⁹

Vraťme se ještě jednou ke Asklépiovu kultu, který byl roku 293 př.n.l. po velké morové ráně přejet rovněž Římem, a byl přejmenován na Aeskulapa. Pro Římany přijetí tohoto boha nesporně představovalo mimořádnou událost, neboť i Ovidius Nasó ve svých *Metamorfózách*, v kapitole „Příchod Asklépiův do Říma“, věnuje novému kultu zvláštní pozornost. Zatímco delegace Římanů s radou Řeků vyjednávala o převzetí kultu, bůh se ve snu jednomu z Římanů přihlásil sám a Římané nakonec kult pro sebe získali: „... Když svou zahnutou lodí tam přistali poslové římsští, před Řeky, do rady sešlé, se uvést dali a prosí o boha: přejí si jej mít u sebe, aby té zkázy zbavil ausonský kraj; tak neklamná věštba prý káže. Různí se mínění rady: část přítomných soudí, že nelze odpírat žádnou pomoc, však mnozí ochránce města radi podržet zas a svého se nevzdávat božstva. // Váhali. Pozdní

den již soumraku ustoupil zatím, noční pak stín již zahalil v temnotu okresek světa: tenkrát k lůžku tvému, ó Římane, přistoupil ve snách onen pomocný bůh, však v takové podobě, v jaké bývá ve chrámě: venkovskou hůl svou levicí držel, pravou hladil si dlouhý vous, jenž s brady mu splýval, ze svých vlidných úst pak taková vydával slova: , Odlož strach! Já přijdu , však v nové se podobě zjevím. (...) Sotva skončili prosbu, hle, bůh, jsa v podobě hada, s vysokým hřebenem zlatým, svou blízkost sykotem hlásil, při svém příchodu pak též sochou i oltářem, dveřmi, podlahou mramorovou i zlatými otrásl štíty; uprostřed svatyně až po hrud' se do výše vztyčil, zastavil se a žárnými zraky rozhlédl kolem. Zděšený zástup trne. Než kněz (měl bělostnou stuhou ovinut ctihodný vlas), ten poznal boha a zvolal , Ejhle, toť bůh, toť bůh!... “⁵⁰

Upřesněme ještě, že Asklepiův had ve spojitosti s lékařstvím zůstal platný do dnešních dnů jako jeho symbol, představující znovuzrození a věčný život. Uvádí se, že se například v podobě hada snícím v raných chrámech na Maltě zjevovala Matka země. Had byl v myšlení antického světa dáván do souvislosti s léčivými silami země a tradičně doprovázel nejen boha lékařství Asklepiea jako dříve bohyni Země, ale rovněž Asklepiovu dceru bohyni zdraví Hygieu.

U mramorové sochy Hygei z římské provincie v Malé Asii dnes její atributy již chybí. Byl jím původně had vinoucího se k vejci, ocitající se v druhé ruce bohyně. U jejích nohou zůstal zachován Hypnos v podobě malého baculatého dítěte s křídly, ležící v nenucené poloze.⁵¹ [20] Schopnost uzdravovat byla rovněž přičítána skřítku Telesforovi, Asklepiovu pomocníkovi, který doručoval sny jím seslané. Asklepius, Hygiea a Telesforos bývali též zobrazováni na mincích, jak to mezi mnohými dokládá římská mince s bystou Macrinuse. Zde tělo bohyně obtáčí had a mezi ní a Asklepiem se ocitá malý skřítek Telesforos. [19]

Je zřejmé, že Římané své sny kultivovali a přijímali bohy vztahující se ke snům nejen z Řecka, ale i Egypta, představující ještě starší kulturní vrstvu, než byla ta Řecká. Velké oblibě se po celém římském světě těšily, vedle Asklepiea, egyptská božstva Isis a Serapis, u nichž lze hledat skutečný původ prastarých technik snových inkubací. Vedle Isidiných chrámu se v římské říši někdy nacházely i chrámy Serapisovy. K uzdravování prostřednictvím snů dále docházelo ve svatyních zasvěcených mýtickému hrdinovi a věštci Amfiaróvi, jenž se stal posléze bohem, a byl mu zasvěcen

Amfiareion u Orópu v severovýchodní Atice. Z něho se zachoval zajímavý votivní reliéf, připomínající tvarem chrám.⁵² Z dedikace na reliéfu se dovídáme, že se jednalo o dar jistého Archinuse, který se zde úspěšně vyléčil a byl sám na reliéfu vyobrazen. Jednou ve společnosti Amfiarově v okamžiku, kdy ošetřoval jeho postižené rameno. Podruhé ležící na lůžku s posvátným hadem v blízkosti svého těla, využívající hojivý účinek jeho dotyku. A potřetí stojící v záhlaví postele u sloupu s votivní deskou, vzdávající dík za své uzdravení. [13] K věštění ze snů docházelo u Římanů také ve věštírnách zasvěcených bohu Apollónovi, například v Telmessu, nebo ve věštírně Pasifaé ve spartském městě Thalamai.⁵⁴ Po těchto a dalších svatyních však dnes již zbyly buď jen rozvaliny nebo zmizely beze stopy.

Římské myšlení převzalo esenci mytologie řecké spolu s řeckým konceptem universálního logu, vnášejícího racionální jednotící aspekt do rozsáhlé diverzifikované říše, tvořené rozdílnými národy a kulturami.⁵³ Římská kultura rovněž převzala řecký přístup ke snům, který byl umocněn jejich vlastní slabostí pro všechny možné druhy věštění. Císař Augustus dokonce ustanovil zákon, který nařizoval, aby sen jednotlivce, jenž se dotýká Říma, byl veřejně přednesen na agoře. Avšak existovali také odpůrci věštění ze snů. Augustův nástupce císař Tiberius naopak zakazoval snopracům činnost a sám se uchyloval k jiným metodám mantiky.

1.3 Asimilace řecké výtvarné kultury Římem

Římané, kteří v 2. století př.n.l. ovládli helénistický svět, bezprostředně navázali na řeckou uměleckou tradici. Umění pozdního helénismu, které bylo kosmopolitní a asimilovalo umění Blízkého východu, Řecka a Egypta, bývá označováno jako řecko-římské, pro nezvratnou zakladatelskou pozici, kultury řecké. Je známo, že pro římské objednavatele tehdy pracovali převážně řečtí umělci a že v 1. století př.n.l. se pro velký zájem rozšířilo zcela mechanické kopírování řeckých originálů na zakázku bohatých Římanů, kteří zdobili své vily a zahrady slavnými díly minulosti (*nobilia opera*). Vzniká paradoxní situace, neboť díky velkému zájmu o řecké mistry - v situaci naprosté devastace podstaty řecké kultury - vznikají četné kopie helénistických děl, které dokládají původní originalitu. Vedle variant klasických témat, Římané též začali rozvíjet i nové umělecké obory jako je krajinomalba, zátiší nebo žánrové obrazy.

Z torz výtvarných děl je patrné, že se v římské kultuře uplatňovala dionýská, a bakchická mystéria. Kult Dionýsa patřil k počátkům řecké kultury (9. - 8. stol. př.n.l.) jak již víme, a je o něm známo, že účastník rituálu trpělivě nečekal až bude jeho molitba vyslyšena, ale sám sebe dostával do blízkosti boha pomocí extáze. Je známo, že v Řecku se tento kult nejprve šířil mezi ženami, které slavily orgie jako bakchantky (v téže době Řekové poznali shodné lýdsko-fryžské božstvo jménem Bachos, obou názvů se užívalo bez rozdílu.). Kult Dionýsa, přejmenovaný jako Bakchos (lat. Bacchus), byl v helénistickém Římě velmi rozšířený v podobě oslav, provázených hostinami a pitím, kterých se účastnili jak ženy, tak i muži.

Starověký svět dával přednost zobrazení samotného spánku před snovými výjevy, jak to potvrzují skulptury spícího Hermafrodíta nebo Ariadné, dokládající smysl antických mistrů pro půvaby lidského těla. Římská kopie řeckého pozdně helénistického mramoru spícího Hermafrodíta (2. stol. n.l.) představuje potomka boha Herma a bohyně Afrodítu, po nichž získal svoje jméno. [21] Po splynutí v jedno tělo s nymfou Salmakis se stal fascinující bytostí, napůl mužem a napůl ženou. Jeho spodobnění můžeme nalézt ve sbírkách Louvru na podložce z kararského mramoru, jejíž rekonstrukcí byl kardinálem Borghesem pověřen sochař Lorenzo Bernini. Právě zde můžeme obdivovat smyslné křivky této bisexuální postavy, jakož i pro helénistické období typické zalíbení v divadelnosti.⁵⁵

Řeckou slávu dále šíří sochařská ztvárnění spící Ariadné, [22] jak je tomu v případě římské kopie pozdně helénistické sochy dnes v muzeu Prado.⁵⁶ Se zatajeným dechem můžeme sledovat, jak Ariadné v odevzdaném gestu klesá do náruče boha Spánku, který ačkoliv zde není zobrazen, je v pojetí jejího těla přítomen. Spící Ariadné, očekávající příchod Dionýsa, se stala v římském světě velmi oblíbeným tématem. Právě u ní můžeme hledat kořeny pozdějších vyobrazení spících Venuší doby renesance. Je pravděpodobné, že Lorenzo Bernini spolupracoval i na restaurování poškozené helénistické sochy Fauna (220-210 př.n.l.).⁵⁷ Jedná se opět o kopii původního bronzového originálu, zobrazující spícího boha, přemoženého vínem a odpočívajícího na výběžku skály, a to ve velmi provokativní poloze, svědčící o hlubokém spánku. [24]

Řecký mýtus a téma snu se ve výtvarném zpracování uplatnil i na římských kamenných sarkofázích, hojně zdobených reliéfy.⁵⁸ Na nich můžeme nalézt téma lásky boha ke smrtelníkovi, kdy zemřít znamená být bohem milován, a podílet se s ním na věčném a dokonalém štěstí. Jak nacházíme ve vyobrazeních na téma Marsovy lásky k Ree, Diovy ke Ganymedovi nebo Lédy s labutí, představující milostnou avantýru Jupiterovu. Láska Seléne (řím. Diany) k Endymionovi nebo Bakchova k Ariadné jsou též příběhy známé z reliéfní výzdoby ze sarkofágů, které jsou spojeny se spánkem a snem.⁵⁹ Dle řecké mytologie byl Endymión lovcem v lesnatém pohoří Latmu a zamilovala se do něho Seléné, bohyně Luny, která k němu pak přicházela každou noc. Na reliéfech bývá Seléné zobrazována jak přijíždí na voze s koňským spřežením, řízeném její sestrou bohyní jitra Eós, zatímco Endymión spí v jeskyni v karské hoře, na jejímž vrcholu sedí bůh hory Latmos. Scénu, v níž Hypnos uspává Endymióna esencí z máků vytékající z rohu, doprovází množství malých Érotů a spící zvěř. Obdobné sarkofágy můžeme dnes obdivovat ve sbírkách pařížského Louvru,⁶⁰ Glyptotéky v Mnichově nebo v Kapitolském muzeu v Římě. [25-26] Římský svět, procházející duchovní krizí, nacházel v tomto tématu alegorické poselství, přinášející naději umírajícím, že jejich duše jsou nesmrtelné a odcházejí právě na Měsíc. Endymiónův mírumilovný snový stav byl srovnáván se spánkem smrti. Příběh Endymióna a Selené, patřící do mýtických dob, připomíná básnířka Sappó veršem: „*To byla krásná noc, má sladká Atthido, když srpek Selenin se k lesům naklonil, jak milence by hledal v sluji spícího, a potom v dálce zašel, na svět padl stín a nebe pokrylo se celé hvězdami...*“⁶¹

Jiným oblíbeným námětem reliéfních dekorací římských sarkofágů byla spící Ariadné, ocitající se v okamžiku, kdy byla opuštěna Théseem a navštívena Bakchem a jeho družinou, s mainadami a satyry. Toto téma nacházíme například v reliéfní výzdobě rakve římské dívky jménem Maconiana Severiana, datované do počátku 3. století n.l.⁶² Tvář Ariadné na reliéfu zůstala z neznámých důvodů nedokončena a dá se předpokládat, že měla mít podobu zesnulé, jak tomu bylo u římských sarkofágů zvykem. Příběh Ariadné zde opět vyvolává představu nesmrtelnosti duše, neboť i ona se stala nesmrtelnou tím, že ji bohové proměnili v hvězdy na noční obloze. [27]

Řecký svět chápe erotické sny jako přirozenou součást nočního snového života. Uvedli jsme již, že podle Hesiodovy *Theogonie* Erós (Touha) povstal z Chaosu vedle bohyně Nyx (Noc), Temnoty Erebus (Temnota) a Gaii (Země), a že Chaos původně vznikl spontánně.⁶³ Spící Erós, sama láska, malý okřídlený chlapec bezbranně usnuvší na skále, byl oblíbený v helénistické a zvláště římské době právě pro blízké spojení spánku a lásky.⁶⁴ [20] Filozofové z Platónova okruhu v *Symposionu* pokládali Erós za nejdůležitější sílu lidských motivací, který ve fyzické rovině sama sebe prezentuje jako sexuální instinkt, avšak ve vyšším stupni dohání filosofovu vášně k intelektuální kráse a moudrosti, aby kulminoval v mystické vizi věčného, nejvyššího pramene krásy. K němu se vztahují personifikované a mýtické postavy (Afrodité, Dionýsos, Orfeus, Apollón).⁶⁵ Nepřekvapí nás, že i záznamy v chrámech Asklépiova kultu dokládají, že sny rituálního spánku měly erotický charakter. Na stélách zaznamenané sny vyprávějí o styku inicianta s posvátným hadem, přeneseně tedy se samotným božstvem. V řeckém a římském umění erotické náměty nechyběly ani ve výzdobě keramiky nebo v sochařském umění. Ve sbírkách muzea v Kábulu nacházíme reliéf,⁶⁶ s vyobrazením ženy v intimním vztahu se spícím mužem, interpretovaný, zřejmě mylně, jako mýtus Endymióna a Seléné. [28] Obdobný reliéf můžeme objevit v muzeu v Bostonu. Jedná se o fragment římského mramorového reliéfu, připisovaný Hymettosovi, který je naopak označen jako *Starý muž a Siréna*.⁶⁷ [29] Při bližším zkoumání obou příkladů si u ženské bytosti, vedle křídel, můžeme všimnout i neobvyklých ptačích chodidel. Bytost je napůl ženou a napůl ptákem a svojí fyziognomií je spíše podobná Sirénám, v mýtech považovaných za nebezpečné svůdkyně. Římský filosof Plinius starší (23-79 n.l.), v rámci svého rozsáhlého díla o *Přírodní historii* (Naturalis Historia), zaznamenává svědectví spisovatele Dinona, podle kterého Sirény žijí v Indii.⁶⁸ Traduje se o nich, že svým zpěvem

muže přivábí, a poté co jej ukonejší ke spánku, jej roztrhají na kusy. Téma zapadá do dionýských mystérií, přístupných jen zasvěceným, při nichž docházelo k extatickým vytržením a obětem živého tvora, jako aktu spojení s božstvem a znovuzrození rozsápaného Dionýsa. Na bostonském reliéfu vidíme Sirénu podobnou sukkubě, ovládající spícího muže, která z malé nádoby v ruce vylévá u jeho nohou omamnou látku, jíž vyvolala pastýřův spánek. Muž usíná na rozprostřeném plášti uprostřed arkadické krajiny u svatyně s oltářem, kde se nachází hermovka a syrinx, tj. panova flétna, zavěšená na blízkém stromě.

Snad se nám alespoň částečně podařilo prostřednictvím vizuálních příkladů ukázat pozici snů ve vztahu k mytologiím, představující velmi komplikované a široké téma. Je zřejmé, že tato vyobrazení jsou součástí poměrně těžko uchopitelných rituálů, které její znalec Karel Kerényi charakterizuje slovy: *„Je to umění, které existuje vedle i uvnitř poezie (tato dvě pole se překrývají), umění se zvláštním východiskem ve vztahu k námětu. Zvláštní druh látky ovlivňuje toto mytologické myšlení - jedná se o nesmrtelné tradiční vrcholky materiálu obsaženého v pohádkách o bozích a bohům podobných bytostech, o hrdinských bitvách a výpravách do podsvětí. Nejlepší řecký výraz pro ně je „mytologém“ - jsou to pohádky proslulé, nikoliv nepřístupné dalšímu přetváření. Mytologie je pohyb této látky; je to něco pevného, a přece pohyblivého, podstatného, nikoli statického, poněvadž je to schopno proměny.“*⁶⁹ Pro naše účely stačí, když uvedeme, že mýtus je žitá realita, živá skutečnost, *„o níž se věří, že se zjevila v prvotních dobách a od té doby ovlivňuje svět a osudy člověka“* . Mytologie udává *„spíše primární substance nebo primární stavy – archai (..) Názor, že nám mytologie vypráví o stále téměř původu a ‚základu‘, jímž jsme kdysi byli a dosud určitým smyslu jsme (jako jeho propracování a vývojem), nám dovoluje obecnou úvahu o takových možnostech. Budeme zde zvažovat pouze jedinou z nich - totiž, že mytologie má organický původ (...) to implikuje možnost existence psychického jádra, které by nám umožnilo zahlédnout ideální světový řád.“*⁷⁰

1.4 Řeční a římské filosofové o snech

Umělecká díla jako jsou reliéfy, plastiky, malby na keramice, votivní předměty nebo pozoruhodná hmotná svědectví o rituálních léčebných praktikách, nás již jistě dokázala přesvědčit o tom, jak velký význam měly sny v řecko-římské společnosti. Ale mnohem zásadnějším argumentem je fakt, že záhadnost snů se stala tématem úvah zakladatelů řecké filosofie, kteří se pokoušeli původní mytologické souvislosti osvětlit rozumem. Zatímco v běžné populaci mýty ovládají mysl lidí až do začátku nového letopočtu, řeční filosofové jim již v 6. stol. př.n.l. začínají rozumět prostřednictvím vysvětlení založených na poznávání přírodních zákonů. Sílí kritika mytologických vysvětlení materiálních fenoménů a je ceněna nezávislá lidská inteligence. Můžeme však pozorovat, že filosofové v podstatě více než Homér vidí božství a přírodu do sebe jakoby více zavinitou. Například Anaxagoras, místo aby vysvětloval pohyb hmoty v mytologických příměrech, stanovil jako důvod pohybu neosobní „transcendentní primordiální mysl“ (Nous), která uspořádává materiální universum a dává jí formu a řád. Obdobný intelektuální vývoj pokračoval i v 5. století. př.n.l. v Aténách Periklovy doby, kde docházelo k delikátní rovnováze mezi starší mytologickou tradicí (447-432 př.n.l. stavba Parthenonu v Aténách) a novým sekulárním racionalismem. Navzdory intelektuálnímu rozvoji a liberálnímu vzdělávání se ve společnosti objevuje arogance, skepticismus sofistů, ústíci v bezohlednost a násilí. Byl to Sókrates, kdo snesl filosofii z nebes dolů a přinesl Řekům nové uvědomění si významu lidské duše, probuzení individuálnímu vědomí a dialektickou formu argumentace v podobě dialogů. Intelekt byl pro Sókrata spíše boží schopností, prostřednictvím které může člověk objevit obojí, jak sebe tak i význam světa. Následně Platón znovu našel shodu s primordiální mýtickou vizí, a to svým předpokladem praexistence ideálních forem (*Idea*), překrývajících zjevný svět. Platón se sny příliš nezabýval. Jak již uvedl Richard Tarnas, pokoušel se tehdy pro Řeky rozřešit jejich tenzi, která vznikala mezi mýtem a rozumem tak, že vytýčil imaginativní schopnost jako spojnicí mezi poezií a náboženstvím na straně jedné, a logickým přístupem na druhé straně.⁷¹

Pro naše zkoumání obrazového ztvárnění snů je podstatné, že v klasické době přírodní vědy excelují v astronomických objevech, a že takto padají všechny dřívější představy o kosmu, kdy Země již není plochou, jako v mýtických vizích, ale sférickým tělesem. Hypnos se svými pomocníky tak i geograficky ztrácí svůj domov a do kosmického prostoru jsou dosazovány nové narativní příběhy, jako novější modifikace původních mýtických představ. Postupně pro vystižení těžko uchopitelných imaginativních souvislostí vzniká literární forma snu.

Starobylou mýtickou představu o možné spřízněnosti snů a smrti (Hypna a Thanata) v duchu pokročilejší kosmologie poněkud poopravuje řecký předsókratovský filosof Hérakleitos (535-475 př.n.l.), když říká: „*Smrt je cokoliv vidíme, když bdíme; cokoliv vidíme, když spíme, je spánek.*“⁷² Podle Hérakleita jsou všechny věci v konstantním pohybu a jsou uspořádány skrze univerzální Logos, který se v lidské mysli projevuje jako síla rozumu. Aby filosof vyjádřil racionální principy ovládající kosmos uvádí: „*Totéž je uvnitř – živé i mrtvé, probuzené i spící, mladé i staré. Jedno je převrácením toho druhého, a to druhé zas převrácením toho prvního.*“ My všichni sdílíme onen bdělý svět, *koinos kosmos*, jehož protikladem je *idios kosmos*, svět soukromý, otevírající se ve stavu spánku a snění. „*Pro bdící je svět jeden a společný, ale každý ze spících se obrací k vlastnímu.*“⁷³ Neporozumění Logu vede k životu podobnému falešnému snu, ústící v životní disharmonii. Naopak jeho pochopením směřujeme konečně k procitnutí a schopností spojit se s řádem universa. V rámci pojednání o čtyřech základních živlech, dává Hérakleitos do souvislosti s Logem element ohně, přičemž spánek a sny spojuje s vodou. Klasická doba sny chápala jako následek denních činností a zážitků.

Zakladatelem moderního pojetí lékařství se stal Hippokratés (460-370 př.n.l.) a není bez významu, že jeho otec byl knězem v Asklepieionu na Kosu, kde získal své první lékařské zkušenosti. Hippokratés pak výklad snů začlenil do lékařské diagnostiky. Ve snech hledal znaky, svědčící o zdraví či nemoci snícího.⁷⁴ Rovněž Aristoteles (384-322) chápe sny jako nástroj diagnostický a radí svěřovat se se sny lékaři, ačkoliv má i určité výhrady. Problematice spánku a snění se obsírněji věnuje v *Malých vědeckých pojednání* (Parva naturalia),⁷⁵ kde jim projevuje nedůvěru. Mluví o nahodilé shodě snů a následných událostí, které nemusí být okamžitým důkazem, že se jedná o sen věštecký. Aristoteles svět vidí v souvislostech jako navzájem propojený celek, shrnuje dosavadní poznatky

z mnoha oborů a doplňuje je vlastním přímým pozorováním. Tento filosof soudí, že naše vjemy jsou často klamné, neboť se mísí s dalšími podněty z denního života, zvláště emocemi. Sny přirovnává k zrcadlení na vodní hladině, kde odraz věcí na pohupujících se vlnách nabývá zvláštních zkreslených podob. Polemizuje s vírou, že sny jsou poselstvím bohů s argumentem, že sní i zvířata. Naplnění snů přirovnává ke hře sudá - lichá: „*Hodíš-li mnohokrát, jednou to vyjde.*“⁷⁶ Aristotelovo dílo definovalo orientaci západního myšlení na celá tisíciletí.⁷⁷ Aristotelovské ohlasy nacházíme ve středověkých traktátech, jakož i v pozdějších novověkých výzkumech, a cituje ho například i Sigmund Freud ve svém díle *Výklad snů* z roku 1900.

O snech se krátce zmiňuje rovněž Platón ve své *Ústavě*, v pomyslném dialogu se Sókratem, a to v rámci výkladu o žádostech. Upřesňuje, že sny vycházejí z lidské pudové přirozenosti a že se mnohdy vymykají jak studu tak i rozumu. Jestliže se však člověk snaží vyvarovat vznětlivosti a svárů před usnutím a nastolí „*vnitřní soulad sám se sebou*“, pak přichází „*nejblíže k pravdě a tehdy nejméně se mu zdávají nepřirozené sny*“.⁷⁸ Sen podle Platóna evidentně nevede k autentickému poznání pravdy, jím jsou více otázky kladené filosofií a spontánní intuitivní poznávání reality. Pausaniás ve své knize *Cesty po Řecku* popisuje Sókratův sen z noci před Platónovým příchodem, v němž mu do náruče vlétla labuť: „*Nedaleko Akademie je náhrobek Platóna, jemuž bůh věštil, že bude nejlepší ve filosofii. Bylo to oznámeno takto: Sókratovi se zdálo té noci, kdy se měl Platón stát jeho žákem, že mu vlétla do náruče labuť (kyknos). Labuť je proslavena zpěvem, poněvadž Kyknos, král Ligyů v keltské zemi za Éridanem, byl jako milovník hudby po smrti z vůle Apollónovy proměněn v ptáka*“.⁷⁹ Ve smyslu helénistických parodií, prozrazujících leccos o řeckém smyslu pro humor, pak byl Sókratův sen převyprávěn poněkud odlišně. Platón se ve snu proměnil nikoliv v labuť, ale ve vránu, která se usadila na Sókratově hlavě a klovajíc ho do hlavy, hlasitě krákorala.⁸⁰ Platón v dialogu *Faidón* prozrazuje, že i tento filosof snům důvěřoval a připomíná v této souvislosti další Sókratův sen, který ho opakovaně oslovoval: „*Sókrate, dělej músické dílo a to budiž tvá práce!*“.⁸¹ Sókrates se domníval, že má pokračovat ve filosofii, protože ji považoval za nejvyšší z músických umění. Později dospěl k názoru, že se jedná o umění básnické, kterému se před smrtí skutečně začal věnovat.

Z neoplatónských diskuzí pozdní antiky, středověku nebo renesance, se můžeme dozvědět o existenci Platónova *Mýtu Er*, vytvořeného na téma „*kosmického putování duše*“, které autor

publikoval ve svém díle *Republika*. Duše hlavního hrdiny Era, který zemřel při bitvě, se v Platónově vyprávění dostává na oblohu do míst, kde se nalézá duha, zářící oslnivým světlem, a kde je „vřetenem Nutnosti“, to je osm oběžných drah planet. Hrdina se ocitá u čtyř bran nebeského soudu v podobě otevřených portálů, jimiž špatné duše jsou nasměrovány dolů do podsvětí, kde zažívají teror. Dobré duše proudí vzhůru na oblohu. Zatímco Er obdrží privilegium u bran zůstat a život duší pozorovat. Následně duše dostávají losovací lístky, na nichž je zaznamenán jejich příští život. Erovi se stává zřejmým, že duše, které padaly dolů a prošly trestem si nakonec vybírají lepší život, než duše dobré. Duše pak putovaly pod trůnem paní Nutnosti, jejíž dcery jsou Sirény v podobě svůdných žen. Dostává se na planinu Bezvědomí (*Oblision*), kde tekla řeka úplného Zapomnění (*Léthé*), ze které duše pily, krmě Era. Hrdina se vrací zpět do svého těla na Zemi a po procitnutí podává o této zkušenosti zprávu.⁸² V tomto kosmicko-eschatologickém vyprávění, přizpůsobujícím se novým poznatkům o uspořádání kosmu a vyrovnávajícím se s prastarými mýty, v nichž jsme se dříve setkávali s Hypnem, Oneroi a Thanatem, je náhle přemožena smrt. Spánek a sny mizí a do kosmu je dosazen moralistní prvek soudu, jako později v křesťanství.

I když Platón nemluví o tom, že by se v *Mýtu Er* jednalo o snovou vizi, stalo se toto jeho dílo konstitutivní pro vznik nového literárního žánru, na kterém po něm pracovala řada autorů. Byl to v první řadě římský mistr logiky a rétoriky Marcus Tullius Cicero (106-43 př.n.l), který se ve svém filosofickém pojednání *De Divinatione* (44 př.n.l.) ke snům též staví velmi skepticky, a klade si otázku, proč jim vůbec věřit, když jsou tak zmatené. Ani léčbě prostřednictvím snů nedůvěřuje a věštění ze snů považuje za pověru.⁸³ Uvádí, že důležitost snů byla v jeho době přisuzována tehdy, když se jednalo o osud státu, kdy sen přesahoval úděl jedince a mohl mít význam pro celou společnost. Cicero zmiňuje sen jisté Cecílie, který se stal podnětem k rozhodnutí státní rady o opravě chrámu Iunony Ochránkyně. Ve svém pojednání stavícím se proti snům autor uvádí několik snů vlastních. Cicero evidentně postřehl, že téma snu je vhodné při projednání věcí veřejných a společenského významu.

Platón se ve svém *Mýtu Er* vyrovnává s novými poznatky o uspořádání kosmu. Dosazuje sem moralistní prvek posledního soudu a hrdinu, který náhle smrt přemůže. Platón si pro své fabulace zvolil kosmos, protože považoval astronomii za podstatnou pro uchopení filosofické pravdy. Hledal

vysvětlení pro nevypočitatelný pohyb planet, které mělo podle něho klíčový význam pro zrušení rozporu mezi starým mytologickým názorem a novou logikou pozorování. Stejnou otázku se později pokoušel rozřešit astronom Ptolemaeus (kol. 127-151), když chtěl s aktuálním pozorováním skloubit předpoklad, že planety se spořádaně pohybují v kruzích kolem nepohyblivé Země, ale že obíhají různými rychlostmi a směry a že vykazují rozdílné stupně záření atd. Víme také, že právě v této době antičtí spisovatelé objevili formu *narratio fabulosa*, bájného vyprávění, k pojednání „posvátné pravdy“, kterou nelze uchopit jinak. Byl to následně Cicero (106-43 př.n.l), který ve svém díle *Scipiónův sen* (odvozeného z Platonova *Mýtu Er*), použil literární formu snu, aby pomocí námětu snového putování duše kosmem zaznamenal kosmologii jeho doby a morální nároky kladené na tehdejšího mladého muže. Jestliže se téma snu nyní stává literární formou pro vystižení těžko uchopitelných morálních a kosmických souvislostí, není to nic divného připomeneme-li předpoklad, že existovala doba, kdy mýty a sny v lidské mysli splývaly. Postupně ukážeme, jak se práce na encyklopedickém snáři podílí na vzniku alegorické interpretační metody (Artemidór z Daldis, 2.stol. n.l) nebo jak se literární forma snu mění v satiru a moralistní exemplum (Lukiános ze Samosaty, 2. stol. n.l.). Neposledně pak můžeme zmínit metodu alegorického výkladu Cicerova díla od Macrobia (394-423 n.l.).

Zkoumáme-li výtvarné doklady o snech, mnohdy se sice přímo ocitáme v bodech historického zlomu, posunujícího lidskou imaginaci nebývale kupředu, avšak bohužel zpravidla krystalizujícího celá století, než dosáhne svůj konečný tvar. Práce se sny a konfrontace textů s obrazy to ukazují zcela zřetelně. Co se týká výtvarného zpracování Cicerova nebo Macrobiova díla musíme si počkat až na dobu středověku, kdy byla často přepisována nebo iluminována. Nestává se tak často, aby zdánlivě nedůležitý příběh, jakým se může jevit být *Mýtus Er*, zasáhl lidské vědomí v takové šíři. Proto se pro nás stává lákavým zmínit, že na Platónovo a Cicerovo dílo jako student navázal i astronom Johannes Kepler (1571-1630) vytvořením vlastní „*narratio fabulosa*“, do nějž halí svůj objev, že ony Platónem diskutované kruhové oběžné dráhy planet jsou elyptického tvaru a že se pohybují rozdílnou rychlostí s ohledem k jejich vzdálenosti od Slunce.

Řekli jsme již, že to byl Cicero, který svým dílem navázal na Platónův *Mýtus Er* a vytvořil variantu *Scipionův sen*, který zveřejnil v knize *O státě* (*Politeia*, 51 př.n.l.). Použil literární formu snu, aby pomocí sujetu o putování duše kosmem nahradil staré mytologické představy novými.

Popisuje příběh Scipia mladšího, který svůj sen vyprávěl na počátku roku 129 př.n.l. svým přátelům v zahradách na okraji Říma, když diskutovali o nejlepším politickém režimu a občanovi. Scipio byl vnukem Publiuse Corneliuse Scipia Africanuse (236-184 př. n. l), hrdiny druhé punské války proti Hannibalovu Kartágu. Za svého pobytu v Africe (149 př.n.l.) měl Scipio po rozhovoru s rodinným přítelem sen, k němuž ještě dříve než ho začal vyprávět, poznamenal: „*Jsem přesvědčen, že můj následující zážitek byl způsoben tím předchozím rozhovorem...*“.⁸⁴ Ve snu se mu zjevil jeho nevlastní otec Africanus, který mu předpověděl budoucnost, částečně vyjádřenou čísly odvozenými z Pythagora, značícími, že špatné záměry se neuskuteční. Mluví se zde o jediném bohu celého universa a o lidské duši, která se má zaměstnávat těmi nejlepšími věcmi „přinášejícími obci blaho“, aby mohla snadněji opustit tělo, putovat do svého pravého domova (nebes) a stát se nesmrtelnou. Scipio je svým otcem poučen o tom, že ty duše, které v životě otročí tělesným rozkoším a porušují božské a lidské zákony, po smrti bezcílně krouží kolem Země a na své místo se dostávají až po sta letech bloudění. Ve snu se Scipio též setká se svým vlastním otcem, který mu ukáže organizaci celého kosmu se Zemí uprostřed: „*Dokud tě totiž bůh, co mu patří celá tato svatyně, kterou vidíš, nezbaví okovů těla, nebudeš sem mít přístup. Lidé byli zrozeni proto, aby opatrovali tu kouli, kterou vidíš uprostřed této svatyně a která se nazývá Země. Dostali duši utvořenou z plamenů těch věčných ohnivých koulí, které nazýváte hvězdy a souhvězdí, oživuje boží mysl a které se úctihodnou rychlostí pohybují po své kruhové oběžné dráze.*“ Je mu ukázána Mléčná dráha (*Galaxia*), skrze kterou se dívá na malinkatou Zemi. Africanus mu řekl: „*Prosím tě, jak ještě dlouho bude tvoje mysl připoutaná k zemi? Nevidíš snad, do jaké svatyně ses to dostal? Vše je uspořádáno do devíti drah nebo spíše sfér. Jedna z nich, ta nejkrásnější, která obklopuje všechny ostatní, je nebe, sám nejvyšší bůh, který ostatní zahrnuje a ohraničuje (...)* Potom téměř střední oblast zaujímá slunce – vůdce, velitel a vládce zbývajících hvězd, řízení a mysl světa; je tak velké, že svým světlem všechno osvěcuje a naplňuje. Jako průvodci je následují po své dráze Venuše a Merkur a v nejnižší sféře obíhá měsíc, který je ozařován paprsky slunce. Niže je již všechno smrtelné a nestálé kromě duší, které bohové darovali lidskému

*rodu, kdežto nad měsícem je všechno věčné. Nejníže je země, devátá sféra, která se nepohybuje a tvoří střed světa; k ní jsou svoji vahou přitahována všechna tělesa“.*⁸⁵

Mluvíme-li o snech, neměli bychom opomenout dobovou zálibu ve snářích. Velký zastánce věštění Artemidóros z Daldis sestavil na konci 2. století n.l. pětidílný *Snář* (*Oneirocriticon*), který shrnuje výčet všech doposud známých spisů o snech spolu s dobovými interpretacemi snů z celého starověkého světa.⁸⁶ Z textů je evidentní, že Artemidóros byl obeznámen jak se staroegyptskými metodami, tak se asyrským *Ašurbanipalovým snářem*. Jeho dílo se tak stává pokladnicí pro poznání výkladů velmi rozmanitých snových událostí. Naslouchal konkrétním vyprávěním o snech a jejich pozdějších důsledcích, ve snaze vytvořit základ, který by byl použitelný prognosticky. Vycházel z intelektuálního dění v centrech v Malé Asii, kdy jedním z rozlišovacích znaků vznikajících textů byla jejich encyklopedická kvalita (Filostratus tehdy psal biografie, Galen spisy o lékařství, Ptolemaey pojednání o astrologii a astronomii, Pausaniás cestopisy po Řecku, ad.). Artemidóros konzultoval svoji práci o snech s věštcí na tržištích, sbíral doklady na svých cestách skrze Malou Asii, Itálii a Řecko. Podle Patricie Cox Miller autor předpokládal, že lidská duše a její přirozenost je prorocká, a že její niternost a rozhodnutí mají význam pro budoucnost.⁸⁷ Virtuálně identifikoval duši se symbolickým procesem snových obrazů, které překlenují přítomnost do budoucnosti. Artemidóros stanovil kategorii smysluplných snů, které podle něho probouzejí spícího do materiálních podmínek a vyvolávají jeho aktivní činnost. Rozlišuje mezi těmito snovými viděními (*oneiros*), která předpovídají budoucí události, a snem (*enypnion*) vztahujícího se k přítomnosti či k vzpomínkám a týkajícího se prožitků těla a duše, někdy fyziologicky podmíněného. Poukazuje hlavně na skutečné sny, tedy na snová vidění přímo viděná, *teórematická*, kdy se sen zcela vyplní, a na vidění obrazně viděná, alegorická (*allēgorikoi oneiroi*), jenž jsou hádankou (*di' ainigmatō*), sestavenou na základě podobností situací a věcí. Nejvíce ho zajímali alegorické sny o nichž uvedl, že z hlediska teoretického hodnocení je jejich kvalita aluzivní. Jsou záhadné, tajemné, vyžadující interpretaci a „stávají se pravdou“ až po jistém čase. Artemidóros měl smysl pro vyprávěcí kvalitu těchto snů. Vytvořil síť metafor, které umožňovaly, aby tyto snové obrazy mohly být srovnávány s událostmi reálného života. Stanovil též hranice obdobných analýz a řekl, že principiálně takovéto interpretace nejsou ničím jiným než

juxtapozicí podobností (*homoiou parathesis*), čímž prozrazuje nejistotu týkající se významu snového obrazu. Jeho charakteristické znaky označuje slovem „*parasēma*“ (nekonečná hra významů).⁸⁸

Zajímavé pro nás je, že Artemidóros přináší doklady o pronikání obrazů bohů do snů lidí, při němž důležitou roli hrálo právě formální a estetické provedení těchto děl. Ve druhé kapitole svého *Oneirocriticonu* podává zprávy o bozích, kteří se lidem zjevily ve snech a poukazuje na fakt, že v životě starověkého člověka měly sochy bohů stejný význam, jako bozi sami. Důležitými při percepci soch byly nejen atributy boha, ale i materiál, ze kterého byly sochy zhotoveny. Bylo mnohdy možné podle popisu smyslových vjemů při výkladu snu určit identitu boha. Artemidóros věnuje pozornost imaginární substanci materiálu, ze kterého byla plastika boha vyrobena, stejně tak jak ve 20. století o materii hmoty mluvil Gaston Bachelard, který ve svém známém díle nazývá tuto vlastnost „individuální silou“ hmoty.⁸⁹ Sny, které nic nenaznačují, jako snění v polospánku, vidění ovlivněná našimi myšlenkami či starostmi, jsou přeludem a Artemidóros je nazývá *fantasma*. Byl přesvědčený, že prostý člověk není schopen snů veřejných a kosmických, týkajících se celé společnosti, vesmírných úkazů a nečekaných katastrof. Ty přísluší jen výše postaveným. Kromě situace, kdyby se shodný sen zdál většímu počtu prostých lidí, těm by mělo být dopřáno sluchu. Při jejich výkladu rozlišuje mezi okolnostmi obecnými a individuálními, čímž se velmi blíží pojetí, jenž odpovídá současné praxi. Za velmi důležitou považoval osobnost vykladače snů. Uznává, že sen může vést k návodům pro uzdravení.

Řecký písíci satirik Lúkianos ze Samosaty (nar.125 n.l.) ve svém literárním díle neváhá kritizovat náboženství či filosofii, ani parodovat řecké autory, i když vždy s důvtipem a laskavou nadsázkou. Uvádí se, že se naučil starou attičtinu (jazyk řeckých autorů 5. a 4. stol. př.n.l.), což obecně bylo chápáno jako projev ochrany před pronikáním orientálních a římských tendencí. V *Pravdivých příbězích* se spolu s Lúkianem můžeme vydat na fantastickou pouť na Měsíc, na Ostrov snů, kde rostou obrovské máky, mandragory, vzduchem létají netopýři a nacházejí se zde hned čtyři brány, ne pouze dvě, jak vypráví Homér. Ve výstižných charakteristikách nám představuje nekonečnou rozmanitost snů: „*Byly mezi nimi i sny okřídlené a podivuhodné, jiné jakoby se chystaly k slavnostnímu průvodu, vystrojené za krále, bohy nebo něco podobného. Mnohé z nich jsme poznali, protože jsme je viděli kdysi dávno u nás – a ony nám také přišly vstříc a vítaly nás, jako vítají staří*

známí...“⁹⁰ O Lúkianovi se uvádí, že své posluchače chtěl především vzdělávat a bavit dokonalou formou. V rétorické deklamaci *O snu neboli Lúkianův život*, líčí svůj sen z učednické doby v sochařské dílně u svého strýce, v němž volí mezi dvěma ženskými postavami, symbolizující Sochařství a Vzdělanost. Zvolil Vzdělanost a rozhodl o svém budoucím osudu a stal se rétozem. Zastavme se u té části snu, kdy Lúkianos mluví o Sochařství a kdy je zřejmé, že chápe dobovou produkci především jako řemeslo, které sice může být hrdé na svá velká jména, netěší se však takovému společenskému postavení jako filosofie: „*Nejprve promluvila ta svalnatá mužatka*“ uvádí Lúkianos o Sochařství a píše, že mu ve snu slibovala: „*...budeš mít především pořádnou obživu, budeš mít silné paže, budeš prost veškeré závidi a nikdy neodejdeš do ciziny ... // Nesmíš si oškličit prostotu mého zevnějšku a mé ušpiněné šaty! Z takových poměrů vyšel Feidiás, a dokázal vytvořit Dia, Polykleitos vytesal Héru, Myrón došel slávy a Práxitelés obdivu. Lidé se jim klanějí společně s bohy.*“ Nato Vzdělanost v Lúkianově snu Sochařství oponovala: „*Nebudeš ničím jiným než nádeníkem, který se musí tělesně namáhat a jenom do této dřiny vkládat veškerou svou životní naději: budeš každému dostupným člověkem, omezeným ve svém myšlení, s nepatrným a nedůstojným výdělkem...*“⁹¹

Zatímco Artemidóros sbíral sny v terénu, římský filosof Ambrosius Theodorus Macrobius (394-423 n.l.) zkoumá sny obsažené ve filosofických textech a pokračuje v rozvíjení Artemidórem započaté alegorické metody interpretace. Macrobius klade sny do oblasti imaginace duše spíše, než do provincie intelektuální racionalizace. Zdůrazňuje, že filosofové používají termín *narratio fabulosa*, když mluví o snech a o duši, nikoliv když mluví o intelektu. Obhájí literární fikce, jimiž jsou mýty a sny, jako filosofickou formu, která respektuje tajemství přírody. Obrazům, do kterých je toto tajemství ukryto, pak dle jeho postoje odpovídá alegorický výklad.⁹² Alegorickou interpretaci Macrobius uplatnil ve svém *Commentarium in somnium Scipionis*, který se vztahuje k *Scipiónovu snu* (Somnium Scipionis) od Cicera, jak již víme. Macrobius doplnil *Scipionův sen* rozsáhlým komentářem v podobě poznámek, které jsou mnohonásobně delší než je sám literární artefakt. Dílo jako celek patřilo mezi nejvíce přepisovaným manuskriptům středověku. Vycházel zde z klasifikace snů odvozené z Artemidóra a je tedy zřejmé, že Cicerovo dílo částečně považoval za prožitý sen, nikoliv pouhou fikci. Při jeho deskripci zde stanovil tři kategorie: věštickou (věštění budoucnosti), prorockou (která se stane pravdou tak jak byla viděna) a enigmatickou (jenž je divná a dvojznačná).

Ve své klasifikaci *Scipiónova snu* též reflektoval tři dobové vědy (matematiku, hudbu, astronomii a částečně geografii, jako část geometrie) a dal vyznít neoplatónskému pohledu na původ přírody a nesmrtelnost duše.

Jestliže porušíme časový rámeček tohoto oddílu naší práce zjistíme, že pro zveřejnění svých astronomických zájmů, podle antického vzoru, použil téma snu i německý astronom a humanistický učenec Johannes Kepler (1571-1630), a to ve velmi raném díle nazvaném *Sen nebo astronomie měsíce* (*Somnium seu Astronomia Lunari*, 1593, Tübingen.), které jeho vědecké dráze předcházelo.⁹³ Kepler zde odkazuje nejen na *Scipiónův sen* od Cicera, ale též prozrazuje, že první pomyslný krok na Měsíc učinil společně s Lúkianem ze Samostaty, při jeho lunární pouti v *Pravdivých příbězích*, kde je líčena daleká měsíční krajina a Ostrov snů. Keplerovo pojetí kosmu v této práci vychází z Koperníkova heliocentrického systému a nabízí nám v jeho rámci pohled z Měsíce na Zemi a celý vesmír: „*Cílem mého snu je dokázat na příkladu Měsíce pohyb Země, či spíše odstranit námitky pramenící z obecné lidské nedůvěry a odporu.*“⁹⁴ Kepler byl především vědec a ačkoliv se na několika místech nechává unášet fantazií, jeho poznámky ke snu jsou vědecká práce a sen se zde prolíná s realitou. Kepler se ve snu stává Duracotusem z Islandu, který poté, co byl obeznámen s astronomií od Tycha de Brahe, byl prostřednictvím své matky seznámen s démonem z Levanie, z Měsíce, který ho poučil o této vzdálené krajině a zákonitostech vesmíru. Kepler byl ve snu nucen si před příchodem démona zahalit tvář, znemožňující mu bytost spatřit, stejně tak, jako když se probudil s hlavou zabořenou do polštáře, celý zamotaný v přikrývce. Roku 1609 zveřejnil ve spise *Astronomia nova* své tři slavné zákony o pohybu planet. Objevil tehdy, že jejich oběžné dráhy jsou elyptického tvaru a že se pohybují rychlostí, která je ve shodě s jejich vzdáleností od Slunce. Dořešil tak Platónův předpoklad kruhových drah planet a vysvětlil jejich původně nevypočitatelný pohyb.⁹⁵

Stěžší se nám zde podaří demonstrovat imaginativní sílu literárních schémat na téma sen, která se při prvním seznámení mohou jevit jako nezávazné fantazie, pokud si neuvědomíme, že tato díla starověku měla v pozdějších staletích nesmírný vliv na tvůrčí imaginaci nejen v kultuře, ve výtvarném umění, ale i ve vědě, a že se na jejich pozadí mnohdy odehrávaly vážné a nebezpečné společenské střety. Kdybychom však chtěli paralelně doložit velký příběh o formování alegorického myšlení a imaginace výtvarnými díly, nenajdeme je. Důvodem tohoto stavu zřejmě nejsou pouze

obrazoborecké vlny, zásahy inkvizice, ale i pravda o lidském myšlení, imaginaci a svobodě. I když Macrobiovo dílo patřilo v průběhu středověku k velmi rozšířeným rukopisům a bylo také nesčetněkrát iluminováno, jedná se o ilustrace váhavé, podobné diagramům, mapám nebo jiným schématům a jejich zjevným cílem bylo usnadnit čtení textů. Scipiónova vize znějícího kosmu je natolik suverénní, že tehdejší iluminátor, nesporně tápající ve věcech uspořádání vesmíru, se do žádných samostatných vizí raději nepouštěl. Na iluminacích rukopisu z Královské knihovny v Kopenhagenu z doby kol. 1150 nacházíme diagramy týkající se geografie Země a kosmologie vesmíru.⁹⁶ Na jedné z nich je zachycena Země podle popisu snu dělená na pět zón, přičemž dvě pásma se opírají o „nebeské póly“, kde je mráz, prostřední území vysušuje slunce a dvě zbývající pásma jsou obyvatelná.⁹⁷ [30] Druhá ilustrace se týká rozvržení oběžných drah.⁹⁸ [31] Stěží si dnes již můžeme představit sílu působení tohoto díla skrze staletí středověku, která byla co do uspořádání vesmíru v zajetí církevních dogmat, zvláště když se zde uvádí, že Scipio mladší měl ve snu zvukové vjemy, které měly podle vysvětlení Scipia staršího patřit kosmu, a odpovídat rychlosti pohybu hvězd.⁹⁹

Pro výtvarného kritika může být překvapením, že se alegorická metoda, kterou vizuální kultura považuje za vlastní, byla formována již v pozdně antickém období při výzkumech snů a pozorování kosmu. Patricia Cox Miller dokazuje, že práce s fenoménem snů v pozdně antickém období, jakož i převyprávění textů hebrejské Bible a starověkých filosofických textů o snech, které byly interpretovány pomocí metafor, alegorií či velmi subjektivní metodou volných asociací, vedla nejen k širokému zájmu o sen, ale i k celkovému rozvoji imaginativního jazyka. Miller vytvořila kapitolu nazvanou „Sny a alegorie“,¹⁰⁰ v níž mluví o skupině tzv. alegoristů, k nimž patřili Artemidóros, Macrobios, Filón, Origénes a svatý Augustin, kteří pochopili alegorickou figurativní hru, danou do pohybu snovými obrazy. Tato vlastnost, v souladu s jejich přístupem, neměla být překonána interpretačními technikami, ale byla pochopena jako hnací síla pro objevování vnitřní lidské podstaty.

Metafory, metamorfózy, alegorie nebo volné asociace, které byly předmětem tehdejších výzkumů snů, jsou již nedílnou částí našich obrazové imaginace. V době středověku, pro možnou bezbřehost lidské představivosti, se kultura dostávala do neřešitelných pastí. Metafora byla jak hnací silou při hledání paralel a ve snaze pochopit člověka, tak možným manipulativním prostředkem

v touze církve a panovníků zakotvit svá dogmata v tradici. Tedy pohromou pro ty, kdo střežili pravdivost interpretací a pramenů, a hlídali vytváření nepravých genealogií. Ukázalo se i nebezpečí plynoucí z volných asociací pro samotnou křesťanskou duši, která takto mohla prozrazovat i své negativní stránky. Nicméně alegorické myšlení vedlo k expanzi lidského ducha a vyvrcholilo renesancí v universálním theismu, v němž byli starověcí filosofové stavěni na roveň Krista a Homér srovnáván se starozákonními proroky.¹⁰¹

Karl Kerényi ve svém příspěvku *Věda o mytologii* zdůrazňuje termín monáda, což je souhrn typických kulturních prvků, z nichž vyvěrají rozmanité pohledy na svět v různých kulturách.¹⁰² Všímá si, že v monadickém stadiu kultura plyne, kolísaje mění tvar, ale místně i časově patří stále těmž. Všechny variace v téže kultuře určuje tatáž monáda. Když se monáda zhroutila, jak se tomu stalo například na konci antického světa, lidé před mytologiemi dávali přednost spíše různým mystickým zkušenostem, kterými pak připravili příchod křesťanství. K zániku římského světa přispěla nenasytná ctižádost vojevůdců, lačná vláda, nájezdy barbarů, vyčerpání a inflace hodnot starého světa.

Věštírny a místa snění zanikly s příchodem křesťanství. Obrácení Říma k jedinému Bohu přineslo konec starým rituálům, které začaly být pronásledovány jako pohanské. Zpočátku některé stavby určené pro „snové rituály“ nějakou dobu přeživaly, přetvořené podle křesťanského náboženství, než byly zcela zapomenuty. Chrámy se obrátily v rozvaliny, kultovní sochy bohů byly zničeny nebo poničeny časem a vykladači snů navždy zmizeli z tržišť.

Pohanská božstva řecko-římského světa byla následně vědomě či nevědomě absorbována do křesťanské hierarchie. Za Kristem můžeme vidět Apollóna, Prométhea, Persea nebo Orfea, křesťanský Bůh Otec vystřídal Dia, Krona a Urana. Nedogmatická, k imaginativní originalitě a kreativní transformaci otevřená řecká kultura, kdysi podřízená mnohosti interpretací, byla nyní zaměněna za omezený dualismus dobrý a ďábelský, Bůh a Satan. Co je však podstatnější, křesťanské náboženství nastolilo víru v syna božího, jehož smrt a znovunarození se pro člověka stává příslibem nesmrtelnosti. Dvojice bohů Hypnos a Thanatos z dějin proto úplně mizí a sen je následně ohrožován Erósem v podobě Satana.

2. Interpretální pasti zobrazování snů ve středověku



„Tu procitl Jákob ze spánku a zvolal: ‚Jistě je na tomto místě Hospodin, a já jsem to nevěděl!‘ Báł se a řekl: ‚Jakou bázeň vzbuzuje toto místo! Není to nic jiného než dům Boží, je to brána nebeská.‘ Za časného jitra vzal Jákob kámen, který měl v hlavách, a postavil jej jako posvátný sloup; svrchu jej polil olejem. Tomu místu dal jméno Bét-el (to je Dům Boží).“ (Gn 28,16-19)

Uvádí se, že náboženské poselství Ježíše z Nazaretu (kol. 8-4 př.n.l. až 29-30. n.l.) bylo nejprve přijato malou skupinou učedníků, kteří věřili, že se Ježíš po svém Ukřižování znovu zjevil jako Kristus (obřadně „Pomazaný“), Pán světa a Spasitel. Na postavu Krista zde byly aplikovány různé starověké naděje, mezi jinými například i idea o mesianistické postavě, která se v judaismu zformovala pod tlakem útisku Židů v době babylonského zajetí (586-538 př.n.l.), jenž měla ukončit stávající historii a nastolit království Boží. Tato víra, podporována sny proroků a posilující naději v budoucnost, se pro židovský lid stávala oporou v následných staletích i mimo křesťanské hnutí, především ve víře chasidů.¹

Další náboženský posun v křesťanství byl dosažen Pavlovou konverzí na cestě do Damašku (35 n.l.), který byl zasažen vizí „povstávajícího Krista“ a pod jehož vedením se náboženské hnutí šířilo do Malé Asie, Egypta, Řecka a Říma. Novozákonní texty byly sepsány až Kristovými následovníky (Pavlovy dopisy Římanům 50-60, Evangelium Markovo 64-70, Evangelium Matoušovo a Lukášovo 70-80, Evangelium Janovo 90-100 ad.) a je zřejmá naprostá absence záznamu o Kristových Velkých snech. Nejranější autorizovaný kánon Nového zákona byl potvrzen roku 175. Křesťanství se co do vnitřního opodstatnění opírá o tzv. *imitatio Christi*, o duchovní nápodobou archetypu ztělesněného v postavě Krista, který následně ovládá sny věřících a vyvolává mystické vize.

Císař Konstantin (kol. 288-337) svojí konverzí ke křesťanství v raném 4. století, způsobenou dle legendy Velkým snem, využívá nové náboženství mocensky a ovlivňuje především politickou změnu. Církevní hranice se nyní nově shodují s hranicemi římského státu. Přesídlením císaře do Kostantinopole (roku 330) evropská kultura zaznamenává nebývalý pokles, zvláště ve srovnání s rozkvětem kultury byzantské. Vítězný kříž, jako dominantní symbol křesťanství, který se věřícím zjevoval ve snech, v sobě pak obsahoval dva rozpory. Na jedné straně byl Bůh přítomný (imanentní) ve světě i v člověku, a z toho vznikala velká radost a pocit svobody. Kristovo Ukřižování a sebeobětování mělo iniciovat základní sjednocení lidstva a největší bitva byla tedy již vyhrána. Kříž se stal znakem vítězství. Druhá strana křesťanské vize byla zatížena nespokojeností se současným stavem věcí, zdůrazňovala odcizení člověka od Boha a vykoupení odkládané do budoucnosti měl naplnit Kristus svým druhým příchodem. Důsledkem vzniklé tenze se pak stal všudypřítomný negativní soud o povaze lidské duše a snů, zvláště v kontrastu k dokonalosti Boha.²

Oficiální kultura byla ke snům nedůvěřivá po celou dobu středověku, což mělo velmi neblahé důsledky jak na psychiku lidí tak i na kulturu. Jestliže se objevily nějaké obrazy, byly téměř po celou dobu středověku v zajetí předem určeného schématu. Častěji se vyskytující autobiografické texty s poukazem ke snům též nebyly vždy stoprocentně původní, mnohdy spíše odpovídaly jen literárním modelům. Mezi autentickými pozdně antickými texty, týkající se výzkumů snů a podmínek imaginace lidské duše, a texty vrcholného středověku vzniká velká propast co do svobody a věrohodnosti. Schopnost mít skutečné sny seslané Bohem byla přičítána pouze vyvoleným osobnostem, světcům a mučedníkům. Církev se stavěla do role prostředníka mezi věcmi pozemskými a nebeskými a sen a vize zde byly legitimním prostředkem pro udržování kontaktu s vyššími principy. Obyčejný člověk byl od výkladu snů církevními autoritami odrazován a co do vhodnosti snů ponecháván na pospas hrozným pochybám, zda se právně jeho sny nestávají branou pro ďábelské svody. Křesťanská církev nejdříve odmítala dědictví antiky v možnosti zjevení mrtvých skrze sny živých. Kladla větší důraz na vize v bdělém stavu, na extázi, nikoliv na noční snové představy, které byly dle jejího názoru náchylnější ke klamu.

V křesťanské ikonografii *visio* a *somnium* leží blízko sebe, přesto se jedná o rozdílné zkušenosti. Jasnozřivá vidění nespádají do oblasti spánku nýbrž bdělosti a v křesťanském světě se většinou těší daleko větší pozornosti. Pro církve mají význam zjevení, která se odehrávají na prahu bdělého stavu, většinou jako důsledek náboženského vytržení, způsobeného modlitbou a doprovázeného přísnou askezí. Sny obdobně jako vize byli v křesťanství spojeny s konverzí. Tohoto fenoménu si všimá Jaques Le Goff, který v této souvislosti uvádí zajímavá svědectví z dobových pramenů. Například Originés (185-254) o těchto konverzích napsal: „*Mnozí přešli ke křesťanství jakoby proti vlastní vůli, jakoby je nějaký duch náhle prostřednictvím vidění nebo snu obrátil jejich srdce od nenávisť k doktríně, k rozhodnutí položit pro ni život.*“³ Autentičtější texty o snech lze nalézt až od 12. století, kdy si církve začala uvědomovat devastaci lidské psychiky, kterou způsobila. Tehdy se postupně rozvinuly výpravné autobiografie, založené na přímých snových zkušenostech.

2.1 Středověké autority o snech

Roku 15-10 př.n.l. například Filón Alexandrijský integroval Judaismus s helénistickým platónským myšlením, tj Logos jako sumu Idejí spojil s božím uspořádáním universa. Přitom to byl Logos, rozněcující lidskou imaginaci, který se stal prostředníkem mezi člověkem a bohem. Filón též jako interpret vstupuje do hebrejské Bible a jako základ pro své teorie používá Jakobův sen (Gn 28, 12-15). Zde uplatňuje svoje transcendentní zájmy, hledá teologickou afinitu a paralely mezi Starým a Novým zákonem, čímž se též stává spoluzakladatelem bohaté alegorické interpretační tradice, stavící postupem času na stále více prosazovaných „volných asociacích“. Pro Filóna byl Jakobův kámen, na kterém jako spící ležel, výrazem *askētēs* - „přísného asketického programu“. Tím, že Jakob nelpěl na materiálním komfortu, poukazyval podle něho na etický přínos filosofie, a Cháran bylo místo, kde Jakob zřel „svatou zemi, plnou netělesných slov“, takže spící Jakob byl ve skutečnosti bdící, spočívající na božím logos, jak uvádí Cox Miller. Autorka pak upřesňuje, že v tomto interpretačním stylu, jehož základem je pouhá slovní hříčka, pak křesťanská typologie pokračuje dále, v tom smyslu, že skála, na které Jakob spal, má předznamenávat Krista v následujícím smyslu: „*Jakob 'pomazal, skálu potom co se probudil, tak jako byl Kristus 'pomazaným, (Mesiášem) od boha.*“⁴ Jiný posun v interpretaci Jakobova snu učinil Filón tím, že jej spojil s Platónovým dílem *Faidros* a žeбіk se v

jeho fantazii přeměnil ve vzduchoprázdno mezi nebem a zemí, naplněným dušemi v neustálém pohybu, sestupujícími a vystupujícími na nebesa. Současně Filón zavedl pojem *agōn*, vyjadřujícím souboj mystických zkušeností a zažívajících vzestup i sestup spirituálních aspirací.⁵

Podle raně křesťanského myslitele Órigena (kol. 185-254), který navazuje na alegorické interpretace snů, může jazyk značit více věcí najednou, přičemž Jakobův sen označuje jako „*visio*“. Všechno, co je v biblických textech, má podle něho aspekt podobný s jistými skrytými věcmi, „svaté knihy dýchají duchem absolutnosti“. Nejen jednotlivé kapitoly, ale celý biblický text zahrnul pod pojem „*visio*“, každé slovo má podle něho vizionářský charakter nebo dimenzi podobnou snu a v témže okamžiku je i alegorickým potenciálem. Jazyk snů je andělskou mluvou, andělské fantazie jsou „dojmy na mysli ve snu“. Spočinout ve vizi, znamená spočinout v Písmu, což je zkušenost, kterou Órigenés nazývá živou vodou významu Písma nebo „obecně použitelný božský smysl“ (*theias aisthēseos*).⁶

Raně křesťanský spisovatel Tertullianus (asi 160-220) ve spisu *De anima* (O duši) do své snové typologie zahrnuje sny seslané démony, sny prorocké a sny jejichž původcem je duše člověka. Přiřazuje sem i sny, které jsou způsobeny extází. Spojuje spánek se smrtí tak jak tomu je v antické tradici, kterou přeměňuje v tom smyslu, že duším zemřelých upírá schopnost zjevovat se ve snech, neboť jsou uvězněny v pekle, kde čekají na Poslední soud. Mrtvé ve snech autor označuje za přeludy démonů. Tertullianus se staví proti snové inkubaci. Chrámy a posvátná místa již nejsou místem snů s argumentem, že duše snícího je přístupná prorockému zjevení nebo pokušení démonů kdekoliv. Přesto ve středověku snová inkubace přežívala, i když ve značně pozměněné a zredukované formě. Jsou zaznamenány případy, kdy křesťané uléhaly na hrobech světců v naději, že jim bude seslán sen, jenž jim pomůže k uzdravení.⁷ Tertullianus rovněž používá Jakobův sen pro demonstraci svých alegorických představ. Žebřík Jakobem viděný ve snu umísťuje do rámce křesťanské eschatologie, kde je prostředkem božího soudu a andělé jsou dušemi, z nichž některé mohou po něm vystoupit na nebesa a jiné nikoliv. V souladu s Evangeliiem podle Jana, v němž je žebřík spojován s Kristem, jako prostředníkem mezi lidským a božským. Cox Miller v této souvislosti z Evangelia podle Jana cituje následující část: „...*uvidíte nebesa otevřená a anděly boží vystupovat a sestupovat na Syna člověka*“.⁸

Uvádí též, že v křesťanství je pak Jakobův žebřík srovnáván se stromem života a Ježíšovým křížem, čímž má být prokázána Ježíšova odvozenost z raných posvátných textů.⁹

Jedním z nevlivnějších křesťanských theologů, jehož myšlení zásadně ovlivnilo celou epochu středověku, byl svatý Augustin (354-430), podle kterého lidská duše putuje skrze různé obrazy ve snech, tak jako čtenář skrze symboly obsažené v biblických textech, kdy sny a alegorické biblické pasáže jsou paralelním fenoménem. Ve svých spisech, původně ovlivněných antickým platónismem, opět uvádí sny trojího původu, božského, ďábelského a pozemského. Ve shodě s Macrobiem Augustin nahlížel enigmatické sny formálně podobné tomu, co lze nazývat slovním spojením *narratio fabulosa*, které filosofové používají k tomu, aby vyjádřili mystérium přírody prostředky alegorie. V jeho životopise nazvaném *Vyznání* (*Confessiones*),¹⁰ které má velmi blízko k dobovým oblíbeným „oneirickým autobiografiím“,¹¹ popisuje prorocký sen, který obdržela jeho matka ohledně jeho budoucího obrácení na křesťanskou víru. Devět let po matčině snu sám měl sluchové zjevení, v němž obdržel znamení a byl přiveden k následujícímu textu z Evangelii s příkazem: „*Žijte řádně jako za denního světa; ne v hýření a opilství, v nemravnosti a bezuzdnosti, ne ve sváru a závisti, nýbrž oblečte se v Pána Ježíše Krista a nevyhovujte svým sklonům, abyste nepropadli vášním.*“¹² U Augustina je patrná nedůvěra a velmi ambivalentní vztah ke snovým viděním, zejména k erotickým snům: „*Což není Tvá ruka, o všemohoucí Bože, tak mocná, aby uzdravila všechny neduhy duše mé a s hojnější Tvou milostí potlačila i smyslná hnutí mého spánku?*“¹³ S postupujícím věkem světcovy pochybnosti o snech zesilovaly a doslovně psal o „*ukolébání záhubným spánkem*“.¹⁴

Augustin tak dává impulz ke strachu věřících ze snů jako z otevřené brány pro ďáblovu pokušení, jak tomu bylo například ve stejném století v erotických vizích svatého Jeronýma, jehož pouštní vize (sny) se staly inspirativním tématem zobrazování. Církevní otec Jeroným (342-420), komentátor a překladatel Starého a Nového zákona do latiny zvaného Vulgáta, byl též známým pro svůj asketický program, který nejen fyzicky realizoval svým dlouhodobým pobytem na poušti, ale též komentoval ve svých pojednáních. Byl známým příkladem pro křesťanské duchovní po dobu středověku, kteří se obdobně v rámci řeholních řádů pokoušeli o transformaci svého fyzického těla v tělo psychické a duchovní. V 16. století Jeronýma například studoval významný umělec německé

renesance Albrecht Dürer, jak se zmíníme později. Jeroným pobýval nějaký čas na poušti a v souvislosti se svými erotickými vizemi a sny si byl dobře vědomý, že se jedná o psychické fenomény spojené s jeho askezí.¹⁵ Navzdory tomu nahlížel asketismus pozitivně, jako prostředek transformace, převádějící fyzické tělo do „zušlechtěné materie“. Znal dobře dobové teorie snů, často citoval z Tertullianova díla *De anima* a na příkladech vlastních snů dokázal demonstrovat planá zdání (*vanis imaginibus*): „*Jak často jsem viděl sám sebe mrtvého nacházejícího se v hrobce! Jak často jsem létal nad horami a moři jakobych plaval ve vzduchu! Nikdo mě proto nemůže nutit, abych zemřel nebo měl křídla na zádech kvůli tomu, že moje mysl si tak často namlouvala taková planá zdání.*“¹⁶ Jeho rozpolcenost, způsobovaná tím, že byl obdivovatelem helénistické kultury a Cicera na straně jedné, zatímco byl vtahován do textů Bible (ve svých snech byl za to souzen samotným Kristem), poutala po staletí pozornost mnoha badatelů.¹⁷

Za papežského úřadu Řehoře Velikého (540-604) se společnost již zcela změnila v duchu křesťanských dialektických prohlášení svatého Augustina, původně vedených proti duchu pozdní pohanské éry, jejíž popírání se nyní stalo vládnoucí normou kultury. Veřejná divadla, cirkusy, pohanské svátky byly nahrazeny křesťanskými posvátnými oslavami a procesemi, s nabývajícím vědomím o důležitosti vlastní mise spirituálně řídit svět. Řehoř Veliký se ve čtvrté knize svého spisu *Rozmluvy* (594-595) rovněž drží tradiční typologie snů podle původu. Uvádí sny seslané Bohem, demony a sny, jejichž původcem je sám člověk. S varováním, že sny mohou představovat útok ďábla nebo nečistých démonů.¹⁸ Pozoruhodné je Řehořovo tvrzení, že tzv. „*svatí muži*“ jsou schopni rozlišit pravdivé zjevení od falešného: „*Ale vidět sny, které vyrůstají z tak rozdílných základů, kterým bychom stále více obtížněji měli věřit: protože se nám ne snadno zjevuje, z jakého důvodu přicházejí. Svatý muž, s jistým niterným vkusem, rozhodně rozezná iluzi od pravdivého zjevení, podle hlasů a reprezentace vizí samotných: takže on ví, co obdržel od božího ducha, a co náleží špatné iluzi: a proto, jestliže naše mysl by nebyla uvnitř velmi pozorná a bdělá, padá do mnoha ješitností skrze klam slabého ducha: kdo někdy nepředpovídal mnoho pravdivých věcí, které, nakonec, mohly být klamem chytajícím do pasti naši duši.*“¹⁹

Až na sklonku středověku autoři navazovali na antickou tradici prostřednictvím Byzance a arabského světa. Ujaly se znovu myšlenky Aristotelovy, známé byly sny Sókratovy a úvahy

Platónovy. Oblíbenými se staly snáře. Roku 1177 Lev Toskánský například přeložil arabský Ahmedův snář. Zajímavé pojednání o snech přináší významný učenec perského původu Avicenna (980-1037), který ve své autobiografii považuje spánek za zdroj vědění, tak jako později renesanční umělci: „*A kdykoliv se mě zmocnil spánek, byl jsem schopen ve svém snu vidět ty samé problémy; a mnoho věcí se mi v mém spánku stávalo jasnými. Pokračoval jsem v tom, až všechny vědy byly ve mně hluboce zakořeněny a já jim rozuměl natolik, jak je lidsky možné. Všechno co jsem v té době věděl jako bych to věděl nyní; nic jsem do dnešních dnů nepřidal.*“²⁰ Avicenna snům přisuzuje schopnost odhalovat pravdu. Když tělo usne a duše přestane být zatěžována tělesnými podněty, je člověk blíže nebeským sférám a univerzálnímu módu a je schopen skrze „*compositive imagination*“ vidět pravdivé sny, které mohou představovat budoucí události. Všechny živé bytosti mají „*vis imaginativa*“. Podle Avicenny racionální síly ovládají jak *virtus imaginativa*, tak i obrazy uložené v *imaginatio*.²¹ Během snění ve spánku *virtus imaginativa* pracuje s materiálem uloženém v *imaginatio*, společně tak tvoří nové formy. Avicennův postoj byl však zcela mimořádný a zdá se, že se blížil starozákonnímu pojetí.

Mluvíme-li o snech, nemůžeme opomenout mystické spisy Hildegardy z Bingenu (1098-1179), která se naopak ve svém spise *Scivias* (Poznej cesty Páně) z roku 1151, brání tomu, aby její vize byly považovány za sny a tvrdí, že se zde přímo jedná o Boží vůli: „*Vidění však, která jsem měla, jsem neobdržela ani ve snu, ani ve spánku a ani v omámení, ani tělesnými očima či vnějšíma lidskýma ušima, a ani na odlehlých místech, nýbrž se mi jich dostalo v bdělém stavu, při jasném rozumu, očima a ušima vnitřního člověka, na přístupných místech, jak to chtěl Bůh. Jak se to děje, je pro tělesného člověka těžko pochopitelné.*“²² Hildegarda od sebe odlišuje sen a vidění, pro něž křesťané ve Vulgátě mohli nalézt dva rozdílné pojmy. Sen zde označený jako *somnium* úzce souvisí se spánkem, zatímco *visio* je používáno pro jasnozřivá vidění. Hildegarda v podstatě chce naplnit stejnou komunikaci s Bohem, jakou měl podle starozákonních pramenů samotný Mojžíš.

2.2 Narativní obrazové cykly Nového a Starého zákona

Středověké křesťanské výtvarné umění přibližuje věřícím především příběhy Starého a Nového zákona v narativních cyklech obsažených v iluminovaných manuskriptech, v nástěnných freskách nebo v reliéfní a sochařské výzdobě katedrál, jakož i v jejich mozaikách, vitrážích a oltářních obrazech. V nich starozákonní scény slouží jako předobraz křesťanských novozákonních příběhů. Splňují představu papeže Řehoře Velikého o epickém líčení, které má zprostředkovávat biblické příběhy všem věřícím bez ohledu na jejich gramotnost (*bible imagée*). Oblíbeným typem obrazové bible se stala „bible moralizující“ (*bible moralisée*), sloužící jako vzor lidského jednání skrze přítomné biblické paralely.

Ve Starém zákoně můžeme napočítat několik desítek snů, jejichž počet kolísá podle toho, co je považováno za sen a co za vizi. Jacques le Goff uvádí čtyřicet tři snů,²³ z nichž se však vizuálnímu zpracování dostalo pouze některým, a to převážně snům z knihy Genesis, kde Hospodin sesílá sen Jákobovi a Josef interpretuje sny faraónovi. Z knihy Daniel jsou ilustrovány sny pohanského krále Nabúkadnesara. V Novém zákoně nacházíme pouze devět snů, z nichž bývají ilustrovány pouze sny z Matoušova evangelia, vztahující se k narození Krista. Ostatní sny, jež jsou spojené s osobností svatého Pavla, jsou skryty ve Skutcích apoštolských a nebývají zobrazovány.²⁴

Mluvili jsme již o tom, že v pozdně antickém období a v raném středověku se vytvořila skupina učenců, kteří pomocí alegorické metody vykládali filosofické a biblické texty. Patricie Cox Miller v této souvislosti mluví o skupině autorů, jakými byli Filón, Órigenés nebo Augustin, pro které se součástí jejich alegorického programu staly texty hebrejské Bible, a kteří tyto texty o snech a „alegorické slovo“ umístili do stejné třídy. Autorka uvádí, že například Filón Alexandrijský v 1. století popisoval vidění ve snech jako *amudros* (tj. nejasné, mdlé, málo srozumitelné), přičemž oneirické obrazy pro něho měly tutéž kvalitu jako písmena biblických textů, která údajně zakrývají jejich význam jako stíny. Umberto Eco v této souvislosti uvádí, že starozákonní postavy byly tehdy brány jako „figury“ postav či událostí Nového zákona a že středověcí lidé tento postup chápali jako alegorický, kdy slova symbol a alegorie splývali jako synonyma. S těmito postoji pak souvisí určitá volnost, kterou křesťanští interpreti projevovali při zacházení se starozákonními postavami.²⁵ Autor

dále uvádí, že k rozlišení pojmů alegorie a symbolu došlo v křesťanském světě až v 18. století v romantismu, a to v díle Goethově, který tehdy napsal: „*Alegorie mění jev v pojem a pojem v obraz, ale tak, že pojem v obraze je třeba považovat i nadále za něco, co obraz vymezuje a co je v něm obsaženo celé. Dále mu musí být umožněno, aby se skrze obraz vyjadřoval. (...) Symbolismus mění jev v ideu a ideu v obraz, a to tak, aby si idea v obraze zachovala svoji nezměrnou účinnost a nepřístupnost a zůstala nevyjádřitelnou, i kdyby byla vyslovena ve všech jazycích.*“²⁶ Je zřejmé, že v případě starozákonních postav se křesťanským interpretům spíše jednalo o vykreslení typů, které zůstávají živými a individualizovanými postavami, jenž se stávají nositeli vyšších pravd a to díky svým charakterovým vlastnostem, a odtud pramení jejich možná shoda s postavami Nového zákona, zatímco pro Hebrejce se jednalo o konkrétní historické postavy.

Roku 250 př.n.l., pod náporom rozkvětu helénistické kultury, alexandrijští učenci přeložili hebrejskou Bibli do řečtiny, čímž se začala v řeckořímském světě šířit nejen idea jediného Boha, ale bylo též současně podstatně setřeno tradiční čtení a práce s jazykovými kořeny hebrejských textů, které je pro pochopení smyslu hebrejské Bible podstatné. Ve způsobu čtení a výkladu Bible Filón Alexandrijský pozoroval jistý „alegorický aspekt“, kdy kořen hebrejského slova vede k objasnění dalších významů. Je však známo, že Židé dodnes způsob výkladu textů střeží a nelze předpokládat, že by zde platil princip „intuitivního záblesku“ a libovůle co do smyslu slov.²⁷ Začneme-li respektovat fakt, že židovská kultura stojí na slovech a že vychází z nepamětné tradice, tak jako řecká, avšak že ta první není kulturou obrazu, začnou se nám otevírat netušené obzory. Možná že se nám též podaří pochopit, co se touto kulturou v křesťanské redakci vlastně stalo.

Jean-Marie Husser uvádí, že Hebrejci, stejně jako různé aramejské a ugaritské dialekty, k označení různých druhů snů používali jeden kořen $\square lm$, který co do obsahu komunikuje s okolním světem. Antitéze zde byla vytvořena již na počátku dějin, jak je to patrné z arabského $\square ulm$ (kořen $\square lm$) představující základ slova, který údajně pochází od Satana, což je společné pro muslimskou tradici obecně. K arabskému $\square ulm$ se vztahují běžné sny, noční můry a neobvyklé snové zkušenosti. Pro boží zjevení ve snech je v arabské kultuře zavedeno slovo *ru'ya* (nebo *manam*). V jazykových souvislostech vzniká již na počátku dějin velké napětí, protože Satan v židovské tradici neexistuje.

Hebrejská forma pro snít a mít sen je formulována jako „snil jsem sen“ (□*lwm* □*lmtv*), což je výraz, který náleží symbolickým snům. Prorocké sny, tedy sny s poselstvím, jsou uvedeny formulí *b* □*lwm* (ve snu), které jsou rozdílné a popisují způsob, jakým Bůh ve snu intervenuje. Husser uvádí, že toto sloveso, označující sen, bývá zřídka kdy uváděno samostatně, a zvláště ve snech s poselstvím se stává nejdůležitějším právě podstatné jméno, které je dostačující k tomu, aby určilo událost snu. Zatímco ono □*lôm* určuje rámeček, ve kterém se něco děje. Jestliže v textu nalezneme posvátný výraz *spr* (*t*) □*lwm*, předpokládá se, že se □*alôm* vztahuje k samotným obsahům oneirické zkušenosti (vidění v noci, představa v noci, obraz v noci). Důležitým kdysi též bylo, že uvedená slova slouží více celkovému poetickému vyznění textu a k uchopení paralel v něm spíše, než že by věrně popisovala oneirickou zkušenost. Jestliže v hebrejské bibli je prohlášen božský původ snu, pak je i podtržena role a charisma interpreta snů. Bůh se stává garantem interpretace, protože skrze proroka se manifestuje moudrost Hospodina.²⁸

Doba po babylonském zajetí přináší Hebrejcům nová rozpoložení, která se pak zjevně stávají podstatnými po křesťanské chápání snů. Těchto změn, které se otevíraly v době vyjití Hebrejců z Babylonského zajetí, si například všimá Solomon Zeitlin, který uvádí, že se tehdy objevily pseudokritické hlasy tvrdící, že sny nejsou Božím aktem.²⁹ Především sny proroků, kteří v době Babylonského zajetí nabádaly k odporu k Babyloňanům, byly nyní určitou skupinou považovány za výplody falešných proroků a lhářů. A to z důvodu, že na ně byla svalována zodpovědnost za destrukci státu a chrámu a odvezení národa do otroctví. Tyto výroky se pak v ještě ostřejší redakci Ben Siry dostávají do překladů Vulgáty. Solomon Zeitlin se též zmiňuje o dalších nesprávných postupech při překladech hebrejské Bible, které se týkají například apokalyptických knih, kdy apokalyptická kniha Danielova, která sice byla zahrnuta do hebrejské Bible, ale ne mezi prorocké knihy, byla mezi prorocké zahrnuta až v Septuagintě. Takto byly zasazeny zmatky a infekce do pozdějších soudů nejen o tehdejších událostech, ale i o nebezpečí plynoucí ze snů. Autor však dále uvádí, že tyto výpady nepřiměly Hebrejce k tomu, aby sny považovali za bezcenné, a že se tehdy věřící spíše vraceli ke staré ideii, známé již v biblické době, že sny jsou aktem věštění a že je může interpretovat především muž velkého intelektu, člověk požehnaný duchem Boha, tak jak tento názor podporuje již Pentateuch (Gen 41, 13).³⁰

Všimněme si tedy nyní podrobněji vyprávění o Jákobovu snu z knihy Genesis, který zjevně patří mezi nejčastěji zobrazovaným snům ve středověkém výtvarném umění vůbec. Je součástí starobylé ústní tradice, pro níž je legendární aspekt historicky opodstatněný (Jedná se o kulturu patriarchální společnosti kladenou do období 1800 př.n.l.). Jákob byl bratrem Ezaua, syn Rebeky a Izáka, třetí ze zakladatelů židovských dějin, praotec dvanácti izraelských kmenů (Abrahám, Izák, Jakob). Ezau byl lovcem, mužem pole a instinktu. Jákob vedl usedlý život ve stanech, byl tiché povahy a věnoval se pastýřství. Jde o muže, do jehož životního příběhu zasáhl nikoliv sen, ale intuice jejich matky, která s použitím lsti rozhodla, že otec Izák místo jeho bratru Ezauovi požehná právě jemu, čímž upřednostnila mírnost před agresivními instinkty. Jákob je považován za prvního snílka biblických dějin. Zatímco v křesťanské kultuře se vyobrazení Jákobova snu týkají vztahu mezi nebem a zemí a zvědavosti ohledně otevřených nebes, v kultuře Hebrejců má Jákobův příběh zakladatelskou pozici. Je příkladem konkrétního chování, dualitního uspořádání lidské mysli, jakož i závažnosti volby při rozhodování v kritických okamžicích lidského života. Včetně důsledků, které z těchto rozhodnutí vyplývají pro směřování celého lidského rodu. Jákob a Ezau se stali praotci dvou rozdílných národů: Izraelitů a Edomitů.

Výtvarná pojednání Jákobova snu si po staletí všímají události, v níž Jákob při své cestě do Cháranu přenocoval na kameni pod hlavu a zdál se mu sen o žebříku dosahujícího až k nebesům, po němž vystupovali a sestupovali poslové Boží. Nad žebříkem stál Bůh a promlouval k němu: *“Já jsem Hospodin, Bůh tvého otce Abrahama a Bůh Izákův. Zemi na níž ležíš, dám tobě a tvému potomstvu. Tvého potomstva bude jako prachu země. Rozmůžeš se na západ i na východ, na sever i na jih. V tobě a v tvém potomstvu dojde požehnání celé lidstvo. Hle, já jsem s tebou. Budu tě střežit všude, kam půjdeš, a zase tě přivedu do této země. Nikdy tě neopustím, ale učiním, co jsem ti slíbil.”*³¹ Když se Jákob probudil, uvědomil si zázračnost tohoto sdělení, postavil z kamene posvátný sloup, tak jak to bylo v dané době zvykem, když se zakládaly svatyně: *„Tu procitl Jákob ze spánku a zvolal: ‘Jistě je na tomto místě Hospodin, a já jsem to nevěděl!, Bál se a řekl: ‘Jakou bázeň vzbuzuje toto místo! Není to nic jiného než dům Boží, je to brána nebeská. Za časného jitra vzal Jákob kámen, který měl v hlavách, a postavil jej jako posvátný sloup; svrchu jej polil olejem. Tomuto místu dal jméno Bét-el (to je Dům Boží). Původně se toto město jmenovalo Lúz.”*³²

Jákobův příběh je i dnes pro své některé čtenáře, zkoumající podstatu judaismu, stále živým tématem a evokuje otázky, jaké obsahuje například nedávná poetická úvaha Elie Wiesla, které nám umožňuje příběh zpřítomnit a více otevřít: „*Je noc. Úzkostné ticho, těžké předtuchami, se klene nad rovinou pod hvězdným nebem. Slyšíme jen bubláni potoka Jabok, netrpělivě spěchajícího k moři a vyprávějíciho stínům, které po cestě potkává, neuvěřitelný příběh muže, jenž zůstal sám, sám uprostřed noci a sám na planině, jako by na někoho čekal, snad na nějakého osamělce jako je on sám, temného uprchlíka beze jména a tváře. Nahoře, ve světě opravdových a horečnatých snů, byl Jákob hrdina a kníže, jehož sny byly poznamenány jeho ohněm; v pozemském životě to však byl jen starý, unavený muž, toužící pouze po spánku. Jenže? – a to je otázka všech otázek – kdyby byl Jákob býval skutečně takto vybledlý a nezajímavý a spal by, zatímco mu Bůh odhaloval svá tajemství, jak by se mohl stát Izraelem?*“³³

V ilustracích Jákobova snu nacházíme několik ikonografických schémat, v nichž se prolíná rabínská tradice se středověkým křesťanským podáním, a většinou se uvádí, že se námět Jákobova snu v podobě obrazu poprvé objevuje v křesťanském umění. Tento názor podporují jednak teoretické nepřesnosti na straně křesťanských interpretů, jednak nedostatek dokladů z pozdně antického období. Katrin Kogman-Appel však předpokládá, že obrazová schémata týkající se hebrejské Bible, vyskytující se ve středověkých iluminovaných rukopisech, mezi které patří i Jákobův sen, mohou být čistě židovskou invencí a tradicí, předávanou v židovském prostředí od pozdně antické doby, převzaté křesťanskými iluminátory středověkých rukopisů.³⁴ Což potvrzuje i fakt, že téma Jákobova snu se stalo argumentem pro mnohé autority křesťanství při dodatečném hledání paralel mezi Starým a Novým zákonem, jak jsme již uvedli.

Dnes nejstarší vyobrazení Jákobova snu nacházíme ve fragmentu fresky na severní zdi v Synagóze v Dura Europos (245-256), z níž jsou již patrné pouze nepodstatné detaily, jako je perský oděv, do něhož jsou oblečeni poslové Boží. Bohužel zakončení žebříku, které má význam pro celkové symbolické zařazení výjevu, je natolik poškozeno, že již nelze nic doložit. Znamé je též vyobrazení Jákobova snu z římských katakomb na Via Latina (320-350). Zde je výjev umístěn do obdélného, diagonálně rozděleného pole, v jehož pravém rohu se ocitá ležící Jákobova postava, opírající se o kámen, kterého se v poněkud překroucené poloze dotýká pravá Jákobova ruka, zatímco levá ruka je

kladena na prsa. Na žebříku umístěného v diagonále obrazu se ocitají dva Boží poslové, jeden vystupující a druhý sestupující dolů (oblečení do tuniky a pália). Ukončení žebříku je zde opět neurčité. Malba výjevu je silně poškozená, s prostupujícím bílým podkladem a převažující obrysovou kresbou hnědo-červeného odstínu.

Od pozdní antiky bývá Jakobův sen v židovské kultuře zobrazován odpočívající na třech, čtyřech nebo dvanácti kamenech, symbolizujících tři patriarchy, Jákobovy čtyři ženy nebo dvanáct kmenů izraelských. *Midrash Rabbah* (rabínský komentář k bibli) též předpokládá, že Jákob použil více kamenů, a to z praktických důvodů, zbudoval z nich přístřešek jako ochranu před divokými zvířaty. *Midrash Rabbah* jako první Jakobův sen alegorizuje, Jákobův žebřík a anděly interpretuje jako chrám a jeho kult. Žebřík zde představuje chrámové schody vedoucí k nebesům neboť posvátné přichází shora. Andělé jsou tu kněžími a jsou též předobrazem Mojžíšova a Aaronova příchodu k hoře Sinai.³⁵ I když se obrazová schémata Jákobova snu, objevující se na židovských a křesťanských památkách, vzájemně prolínají, můžeme vytýčit některé zásadní prvky, které židovskou tradici od křesťanského pojetí oddělují. I otázky, které *Midrash Rabbah* ve vztahu k Jákobovu příběhu klade, se týkají více historického charakteru událostí, zda odešel sám, zda vzal s sebou velbloudy, a co to znamenalo pro dané místo, když z něho odešel spravedlivý člověk.³⁶ V křesťanských vyobrazeních bývá obvykle vrchol Jákobova žebříku opřen o hradbu mraků, z nichž dolů shlíží sám Hospodin. V židovských památkách však personifikovanou osobu Boha nenajdeme. Křesťanské pojetí zdůrazňuje formální, tvarový, estetický povrch věcí, a jejich využití pro transcendentální účely, stejně jak to již známe ze způsobu percepce soch bohů antického světa. Pro židovského čtenáře nebylo podstatné „vidění v obrazech“ ale „myšlení v obrazech“ a četba textu.

Jako příklad ikonografického zobrazování Jákobova snu v kultuře Hebrejců zmiňme sefardské iluminované Haggadah ze 14. století, pocházejících od židovských iluminátorů, jejichž výzdoba má specifické rysy a prozrazuje vliv *Midrashim*.³⁷ Zde musíme upřesnit, že tyto ilustrované knihy *Haggadah*, určené pro svátek Pesach, které se staly velmi populárními, nebyly používány v synagóze, ale pro rodinný svátek, jako vzdělávací kniha speciálně pro děti. Zatímco Tóra (svitky Pentateuchu) nebyla v židovské tradici nikdy ilustrována. Například iluminace Zlaté Haggadah (kolem roku 1320),³⁸ která obsahuje čtrnáct celostránkových miniatur s obrazy, se na první pohled

příliš neliší od středověkých iluminovaných manuskriptů v křesťanské kultuře. Nacházíme zde obrazové cykly odvozené z příběhů hebrejské Bible, které procházejí celým textem a obrazy s pozadím pokrytým zlatými plátky. Scéna z Jákobova snu je zde zobrazena ve čtvrtém poli jediné stránky mezi dalšími scénami: *Lot prchá ze Sodomy, Svazování Izáka, Izák žehná Jákobovi*. Pole se scénou z Jákobova snu je diagonálně rozděleno žebříkem na dvě poloviny, přičemž žebřík nahoře končí u pravoúhlého otvoru, v jakémsi okně, z něhož shlíží hlava anděla. U paty žebříku se ocitá spící Jákob opřený o kámen a u něho stojí dva andělé, kteří si ho prohlížejí. Na žebříku se nacházejí další dva andělé, z nichž jeden sestupuje a druhý vystupuje vzhůru. Obrazové schéma podle Katrin Kogman-Appel odpovídá textům z Midrashim, kde je příběh o Jákobovi více rozvedený než v Pentateuchu. Zde se v Jákobově snu ocitají dva andělé, kteří byli vyhnáni z nebe za to, že vstoupili do Sodomy a prozradili tajemství Boha. Jsou to stejní andělé, kteří doprovázeli Jákoba při jeho cestě do Beth-elu v noci jeho snu. Na našem zobrazení v miniatuře z Haggadah stojí tyto dva andělé na zemi u žebříku a přivolávají pozornost andělů z nebe, kteří Jákoba zvědavě pozorují coby spravedlivého muže. [36]

Pozornost andělů vysvětluje jeden komentář z Midrashim, právě s důrazem na předpokládané Jákobovy vlastnosti, který přejímáme z knihy Elie Wiesela, kde stojí: „*Když této noci vystoupili andělé na nebesa, našli tam Jákobův obraz, ozářený nádherou; zdála se jim být důvěrně známá. Všichni tedy pospíchali dolů, aby obdivovali originál. Byli však zklamaní: ke svému velkému zármutku našli Jákoba, jak spí.*“³⁹ Na ilustraci jedné z dalších vzácných Haggadah z poloviny 14. století, vycházející se stejné skupiny sefardských pesachových manuskriptů, se u spícího Jákoba nacházejí tři andělé stojící na zemi, zatímco jeden anděl na žebříku stoupá k nebi, kde v polokruhu otvoru vyhlížejí další dva boží poslové.⁴⁰ Je poněkud nejasně vidět anděl stojící vedle žebříku a dotýkající se Jákoba rukou, s doprovodným textem, který uvádí: „*andělé pána vystupují nahoru a dolů se žebříku*“, zatímco v biblických textech stojí „*na žebříku*“,⁴¹ což též dokazuje vliv komentářů z Midrashim na tento obraz. Zatímco obrazy vztahující se k Jákobovu snu se žebříkem, na němž se ocitají andělé, přitahují divákovu pozornost k místu, odkud andělé přicházejí, tedy k nebesům, žádný z nich však nemá schopnost strhnout divákovu mysl do souvislostí tak silných, jako biblické texty a komentáře při jejich

čtení, které spíše vedou k poznávání těch souvislostí v kolektivním lidském životě, které prostě nelze zobrazit.

Další iluminace starozákonních příběhů, často se vyskytující ve středověkých křesťanských rukopisech, se týkají Josefových a Danielových schopností vykládat sny. Uvedli jsme již, že kniha Danielova sice byla původně zahrnuta do hebrejské Bible, nikoliv však mezi prorocké knihy, a že mezi prorockými se ocitla až v Septuagintě, zatímco z hlediska hebrejské Bible a judaismu je její prorocká kvalita považována za spornou. Ke všemu Nabúkadnesar, jehož se stává Daniel rádcem, byl v židovských dějinách neslavnou osobou. Roku 586 zničil první jeruzalémský chrám a Židé byli masově deportováni do babylonského zajetí. Důvodem, proč se kniha Danielova těší v křesťanské ikonografii mimořádné ochrany a proč křesťanské autority trvají na prorocké hodnotě těchto textů je dán jednak okolností, že v této knize Boží prorocké sny mohou obdržet i panovníci proti Hospodinu provinilí. Podstatnější však je, že je v ní zmínka o příchodu Vykupitele, „Syna člověka“, v němž je spatřováno proroctví vztahující se na Krista, obsaženého v následujících verších: *“Viděl jsem, že byly postaveny stolce/ a že usedl Věkovitý. / Jeho oblek byl bílý jako sníh, / vlasy jeho hlavy jako čistá vlna, / jeho stolec-plameny ohně, / jeho kola-hořící oheň. / Řeka ohnivá proudila/ a vycházela od něho, / tisíce tisíců sloužily jemu / a desetitisíce desetitísíců stály před ním. / Zasedl soud / a byly otevřeny knihy.⁴² (...) Viděl jsem s nočním viděním / hle, s nebeskými oblaky přicházel / jakoby Syn člověka ;/ došel až k Věkovitému, / přivedli ho k němu. / A byla mu dána vladařská moc, sláva a království / aby ho uctívali všichni lidé různých národností a jazyků. / Jeho vladařská moc je moc věčná, která nepomine, / a jeho království nebude zničeno.“⁴³*

Jako příklad ilustrací knihy Genesis uvádím *Velislavovu bibli* z poloviny 14. století, patřící mezi tzv. *bible imagée*, v níže linii vyprávění nese obraz a nikoliv text, zde uvedený pouze ve velmi zredukované podobě jako krátký popis.⁴⁴ Iluminátoři ani inventor celkového konceptu toto díla nejsou známi. Velký prostor je zde dán Josefovým výkladům snů faraónových nebo Danielovým výkladům snů Nabúkadnesarových a můžeme se tedy o nich zmínit podrobněji. *Velislavova bible* svými ilustracemi doslovně navazuje na text Starého zákona vyprávějící o Josefovi, synovi Jáкова a Ráchel, obdařeného mimořádnou schopností porozumět snům, pro co byl nazýván „pánem snů“ (*ba'al*

ha-chalomot). Sny obsažené ve *Velislavově bibli* sledují ustálenou literární formu a linii výtvarného narativního vyprávění, v níž je nejprve popisován snící a jeho sen, následuje výklad snu a teprve pak jsou vyličený jeho důsledky. Když ještě Josef žil v otcově domě, zdály se mu dva sny, které předurčily jeho budoucnost. Ačkoliv tehdy Josef své sny ještě neinterpretoval, jeho okolí jim dobře rozumělo. První sen byl o snopech, které se mu klaněli při práci na poli.⁴⁵[32] Na kolorované perokresbě z *Velislavovy bible* vidíme spícího Josefa vyobrazeného ve scéně, umístěné do jednoduchého obdélného rámce, která je opatřena dvouřádkovým latinským nápisem nahoře. Josef se nachází v levém dolním rohu obrazu, přičemž jeho sen je vyobrazen po celé zbývající ploše výjevu. Uprostřed vyobrazení stojí Josef na jedenácti snopech a pomocí živých gest se obrací na obě strany, jednou ke svým bratrům a dalším přihlížejícím osobám, podruhé ke svému otci Jakobovi. Jakob sedí na stoličce, za kterou se nachází uschován dvanáctý snop. Kreslíři, tvořícímu ještě zcela v zajetí gotického abstraktního idealismu, se podařilo i navzdory omezeným formálním prostředkům dosáhnout mimořádného výrazu a srozumitelnosti. V druhém snu se Josefovi klanělo slunce, měsíc a jedenáct hvězd, prorokujících, jaké autoritativní pozice v budoucnu dosáhne. Nenávist jeho bratrů vůči němu se pak projevila tak, že Josefa prodali kupcům putujícím do Egypta.⁴⁶[33] Spící Josef je nyní opět umístěn do levého spodního rohu obrazu, kde je zobrazen obklopený kosmickým prostorem. Přitom sen, který se mu zdál, je zobrazen těsně vedle něho v podobě rozestých hvězd a personifikovaného Slunce a Měsíce v kruhu vesmírných těles. Těsné spojení snu se spící osobou je zde zdůrazněno oválným zarámováním. Zbývající část obrazu představuje nám již známé schéma s Josefem stojícím uprostřed scény a vyprávějícím svůj sen. Pomocí živých gest se obrací na obě strany, napravo ke svým čtyřem bratrům a nalevo ke svému otci Jakobovi, vedle kterého sedí nápisem neidentifikovaná žena. Postavy provedené pomocí jednoduché kresebné linie a v omezeném koloritu, jsou zobrazeny bez individuálních rysů. Kreslíř zde využívá srozumitelnosti, vyplývající z neustále se opakujících typů a velmi živých gest, která jsou nositeli výrazu. Soustředil se pouze na podstatné nositele děje a byl si vědomý, že těžiště této knihy je v obrazovém ztvárnění, vyžadující jasný a srozumitelný výtvarný jazyk. Na dalším listu *Velislavovy bible* se Josef ocitá ve vězení, kde se setkává s faraónovým číšníkem a pekařem, jimž vykládá jejich sny, které obdrželi v jediné noci současně. [34] Na kolorované kresbě není tentokrát vyličen obsah snů, ale situace, ve které Josef sny vykládá. Je zde

pomocí jednoduchých výtvarných prostředků zobrazeno vězení, jako budova postavená z neomítnutého zdiva s okny zaklenutými jednoduchými valenými oblouky, poukazujícími na obyčejnost stavby. Z budovy vychází Josef, kterého číšník pevně drží za ruku a přivádí ho k pekaři, který je zde zobrazen v poněkud strnulém postoji. Potom, co Josef zdařile vyložil číšníkům a pekařům sen, dozvídá se o něm sám faraón a žádá ho, aby mu vyložil jeho sny, se kterými si dosud žádný z egyptských věštců nevěděl rady. Vládce Josefovi vypráví nejdříve svůj sen o sedmi statných kravách vystupujících z Nilu, které pozřely sedm vyhublých krav.⁴⁷ Pak mluví o druhém snu o sedmi bohatých klasech, vyrůstajících z jednoho stébła, které pohltilo sedm klasů hluchých a sežehlých východním větrem.⁴⁸ Josef sen chápe jako vyjevení Hospodinova záměru, kdy Egypt má být obdařen sedmi lety blahobytu a následně sedmi lety hladu. Takto varován, faraón ustanovil Josefa správcem země, aby po sedm let shromažďoval zásoby, které říši uchrání před hladomorem. [35] Na stejné folii z *Velislavovy bible* nacházíme vyobrazeny oba výše zmíněné faraónovy sny současně. Obdélné pole výjevu je tentokrát rozděleno horizontálně na dvě části, přičemž nahoře je vyličen střet hladového skotu, kdy sedm hladových krav agresivně napadá sedm krav sytých, s naturalistickým vyobrazením útoku v podobě proudu prýstící krve. V pravém rohu dolního pásu se nachází spokojeně spící faraón na poli mezi klasy, kolorovanými červenou a zelenou barvou. Na hlavě má korunu evropských králů a je přikrytý nákladnou pokrývkou symbolizující blahobyt.

Jiný sen z apokalyptické knihy Danielovy můžeme demonstrovat prostřednictvím nádherných iluminací kodexu z Reichenau z konce desátého století,⁴⁹ uvádějící sny babylonského krále Nebúkadnesara, jejichž interpretace se stala úskalím pro mnohé věstce. Je známo, že jeden z nich král nad ránem zapomněl a žádal mudrce, aby mu byl vysvětlen, aniž by byl uveden jeho obsah. Daniel odhadl obsah snu a předstoupil před Nebúkadnesara říka: *„Tajemství na které se král ptá, nemohou králi sdělit ani mudrci ani zaklínači ani věštcí ani planetáři. Ale je Bůh v nebesích, který odhaluje tajemství. (...) Ty jsi, králi, viděl jakousi velikou sochu. Byla to obrovská socha a její lesk byl mimořádný. Stála proti tobě a měla strašný vzhled. Hlava té sochy byla z ryzího zlata, její hrud' a paže ze stříbra, břicho a boky z mědi, stehna ze železa, nohy dílem ze železa, dílem z hlíny. ... Viděl jsem, jak se bez zásahu rukou utrhł kámen a udeřil do železných a hliněných nohou sochy (...) odnesl je vítr a nezbylo po nich ani stopy. A ten kámen, který do sochy udeřil, se stal obrovskou skálou a zaplnil*

celou zemi.“⁵⁰ [37] Na iluminaci kodexu z Reichenau vidíme scénu vsazenou do obdélného pole, obsahující dva kompoziční celky postavené vedle sebe, s převažujícím vertikálním uspořádáním jednotlivých částí. Předměty a postavy jsou zde kladeny před neurčité, malířsky cítěné a do prostoru se otevírající pozadí. První kompoziční celek představuje spícího krále na lůžku, obklopeného strážci, ke kterému se tentokrátě snáší anděl, aby mu zprostředkoval vidinu zhmotňující se nad lůžkem, již je podivná socha, vytvořená přesně podle biblického popisu. Její hlava je ze zlata, hrud' a paže ze stříbra, břicho z mědi a nohy ze železa a hlíny. Druhý kompoziční celek tvoří skála, sestavená z více kamenů, jak to rovněž odpovídá popisu v Bibli, kdy všechny části kolosu sochy měly být rozdrceny a proměněny ve skálu, zaplňující celou zemi. Na naší ilustraci pak skále dominuje postava Krista, obklopená dvěma anděly, z nichž jeden mu do rukou klade kříž, jako symbol naplnění Danielova proroctví, uvedeného v následující části, ve které se mluví o příchodu království božího: „Ty, králi, jsi král králů. Bůh nebes ti dal království, moc, sílu a slávu. A všechna místa, kde bydlí lidé, polní zvěř a nebeské ptactvo, dal ti do rukou a dal ti moc nad tím vším. Ty jsi ta zlatá hlava. Po tobě povstane další království, nižší než tvé, a pak další, třetí království, měděné, které bude mít moc nad celou zemi. Čtvrté království bude tvrdé jako železo, které tříští všechno, bude drtit a tříštit. Že jsi viděl nohy a prsty díle z hrnčířské hlíny a dílem ze železa znamená, že království bude rozdělené ... Ve dnech těch králů dá Bůh nebes povstat království, které nebude zničeno navěky, a to království nebude předáno jinému lidu. Rozdrtí a učiní konec všem těm královstvím, avšak samo zůstane na věky ...“⁵¹

Ve středověkých rukopisech se dále často vyskytují ilustrace Nabúkadnesarova snu o stromu, který líčí miniatura Bible Petrusa Comestora, ilustrující první část snu před tím, ještě než se změní v noční mûru.⁵² [38] Ve „viděních“, která králi prošla hlavou, spatřil strom: „Hle, strom stál uprostřed země, / jeho výška byla obrovská. / Strom rostl a sílil, / až jeho výška sahala k nebi. / Bylo jej vidět od samého konce země. / Měl nádherné listí a mnoho plodů, / byla na něm potrava pro všechny. / Polní zvěř pod ním nalézala stín, / v jeho větvích bydleli nebeští ptáci / a sytilo se z něho všechno tvorstvo.“⁵³ Avšak strom měl král na přání nebeského posla skácet a pařez svázat obručí: „Skácejte strom! Osekejte mu větve! / Odrhujte mu listí! Rozházejte jeho plody! (...) Avšak pařez s kořeny nechte v zemi / sevřený obručí z železa a bronzu (...) Jeho srdce ať je jiné, než je srdce lidské, / ať je

*mu dáno srdce zvířecí.*⁵⁴ A opět Daniel, jako jediný z moudrých, dokázal vládci sen vyložit. Strom podle jeho výkladu představoval samotného panovníka a jeho vzrůstající moc, která bude zlomena. Král má být vyhnán od lidí a žít mezi zvěří. „*Tak nad Tebou uplyne sedm let, dokud nepoznáš, že Nejvyšší má moc nad lidským královstvím a že je dává komu chce.*“⁵⁵ Na miniatuře Bible Petrusa Comestora ve scéně vsazené do gotického kvadrilobu se zlatým kazetováním v pozadí, vidíme strom stojící uprostřed. Král spí obklopen zvěří pod stromem se zpěvným ptactvem, opřený o jeho kořeny a nikoliv v paláci, jak uvádí kniha Danielova. Na hlavě má korunu evropských panovníků. Koruna stromu, provedená v temných tónech, svojí světelnou hrou listů koresponduje s temným aspektem noci, který neumenšují ani ptáci usidleni v koruně. Král je pozorován zvířaty, umístěnými po obou stranách obrazu, v jejichž očích, upírajících na krále svůj temný pohled, se již zračí jeho budoucí osud.⁵⁶

Obraťme dále pozornost ke snovým výjevům obsažených v Novém zákoně a apokryfní literatuře, pojednávajících o snech především v souvislosti s představou o narození Spasitele a to ve snech druhých osob. Aby Nový zákon nepostrádal tradici, jsou snové vize přenášeny na rodiče a prarodiče v rodině Kristově. Na počátku 14. století například, na zakázku bankéře Enrica Scrovegni, vyzdobil Giotto di Bondone, scénami ze života Jáchyma, Panny Marie a Krista, františkánskou kapli Scrovegniů v Padově (1303-5). V úvodu cyklu můžeme spatřit Jáchymův sen (sen Kristova děda), v němž mu anděl oznamuje narození tolik vytouženého dítěte (dcery Marie, budoucí matky Ježíše).⁵⁷ *Zlatá legenda* (13. stol.), vycházející z novozákonních apokryfů, se přímo o snu nezmiňuje, mluví o zjevení. Avšak Giotto zachycuje Jáchyma přemoženého spánkem, sedícího a schouleného před skromnou pastýřskou chatrčí, s pastýři a ovce v povzdálí. [41] Z nebes se k Jáchymovi snáší archanděl Gabriel coby boží posel, přinášející mu radostnou zprávu. To, že snící neleží, ale sedí schoulený s hlavou složenou na pažích, je inovací italských mistrů, která se uplatňovala jen krátce. Velmi podobně zobrazil Jáchyma již dříve na reliéfu sienské kazatelny (1266-8) Arnolfo di Cambio, následně Duccio ve stejné poloze na predele Maesty (1311) spodobnil snícího Josefa. V pozdějších malbách v kapli Peruzziů ve františkánském kostele Santa Croce ve Florencii vytvořil Giotto cyklus ze života dvou Janů, svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty (1320-9). Zde v lunetě kaple je zobrazen

svatý Jan Evangelista ve vyhnanství na ostrově Patmos, kde napsal knihu *Zjevení*,⁵⁸ a kde zjevení přijímá spící a ne bdící, jež je tradiční Janovou ikonografií. [40] Na Giottových malbách je sen jako prostředník mezi nebem a zemí uváděn častěji, jak následně uvidíme také na jeho freskách v chrámu v Assisi.

V Matoušově evangeliu příběh Kristova narození začíná snem tesaře Josefa, v němž jeho pochybnosti o Mariině početí rozptýlil archanděl Gabriel: „*Josefe, syne Davidův, neboj se přijmout Marii, svou manželku; neboť co v ní bylo počato, je z Ducha svatého. Porodí syna a dáš mu jméno Ježíš; neboť on vysvobodí svůj lid z jeho hříchů.*“⁵⁹ Tímto snem se ocitáme se na počátku nové epochy, jímž je narození Spasitele. Na hlavici sloupu z katedrály Saint-Lazare v Autun (20. léta 12. století) vytesal románský kameník Gislebertus, jemuž je přisuzována většina hlavic v chrámu, další ze snů tohoto příběhu, jímž je sen tří mudrců z Východu.⁶⁰ [39] Na reliéfu vidíme tři krále, svorně ležící pod jedinou přikrývkou. Z nich dva spí, přičemž třetí se právě probouzí pod jemným dotykem anděla, přinášejícího zprávu o narození Mesiáše a ukazujícího hvězdu na obloze.⁶¹ Ve snu se jim dostalo varování, aby se po návštěvě malého Ježíše nevraceli k Herodovi a uchránili jej tak před jistou smrtí.⁶² Nehybná těla králů jemně kontrastují s postavou anděla, jež se již pomalu vymaňuje z abstraktního tvaru uvězněného v nehybné hmotě kamene a svým lehkým dotykem znovuoživuje dávný příběh.

Matoušovo evangelium po vzdálení se králů dále vypráví: „*Když odešli, hle v nehybné hmotě, anděl Hospodinův se ukázal Josefovi ve snu a řekl: 'Vstaň, vezmi dítě i jeho matku, uprchni do Egypta a buď tam, dokud ti neřeknu; neboť Herodes bude hledat dítě, aby jej zahubil.*“⁶³ Sienský gotický malíř Duccio na predele oltáře Maesty, představující Madonu s dítětem obklopenou anděly a svěťci, pro nejvyšší oltář katedrály v Sieně, spojuje tyto dvě scény v jeden obraz.⁶⁴ [42] Přímo vedle sebe můžeme spatřit dvě bezprostředně navazující témata: sen Josefův, ve kterém jej anděl varuje před Herodem, a následný útěk Svaté rodiny. V levé části desky je jako první uveden výjev s andělem, snášejícím se k Josefovi, přičemž páska zde zobrazená obsahuje citace z Matoušova evangelia.⁶⁵ Josef neleží, jak bývá u zobrazení snu zvykem, ale sedí schoulen ve skalnaté krajině, v níž tento výjev pokračuje. Josef se v ní objevuje podruhé, doprovázející svojí rodinu na cestě do Egypta. Mladík vedoucí osla, na němž jede Marie s dítětem není v kanonických textech zmiňován. Na predele oltáře pak následují scény z Kristova života.

S andělským poslem se Josef nesetkal naposled. Ve snu se mu zjevuje opětovně po smrti Herodose. Jakmile nebezpečí pominulo jej vybízí k návratu do Izraele.⁶⁶ Tento Josefův sen můžeme spatřit například mezi výjevy z oken západního průčelí katedrály Notre-Dame v Chartres, věnovaným Kristovým Pašijím a Znovuvzkříšení.⁶⁷ [43] Vitráže, pocházející z poloviny 12. století, prosvětlují vnitřní potmělý prostor chrámové lodi v souladu s dobovou představou, že „Bůh je světlo“, jak podrobněji rozvádí Pseudo-Dionýsos Areopagitia, ovlivněný neoplatónskou teorií. Právě skrze světlo, které má moc rozzářit barvy vitráží, jsou zde zpřítomněny biblické scény, jenž byly srozumitelné každému poutníkovi. Syté zářící tóny, kontrast červené a modré barvy a zejména proslavená chartreská modř, působí mocným dojmem a propůjčují vnitřnímu prostoru chrámu nezaměnitelnou atmosféru. Ve vitráži nad středním portálem je líčen život Kristův v harmonické souhře čtverhranných a kruhových rámců, symbolizujících pozemský lidský a nadpozemský božský princip, jenž je spojen v postavě Krista umístěného v mandorle ve vrcholu okna. V jednom ze čtverhranných rámců leží na lůžku Josef, otočený k diváku čelem, k němuž se naklání anděl s rukou na jeho rameni, aby mu zvěstoval Boží vůli.

Další zmínka o snu v Matoušově Evangelii se například týká okamžiku, kdy Pilát soudí Krista a jeho žena mu vzkazuje: „*Nezačínaj si nic s tím spravdivým! Dnes mě kvůli němu pronásledovaly zlé sny.*“⁶⁸ Takto varován se Pilát distancuje od Kristova Ukřižování, k němuž ho odsoudil dav. Ve výtvarném umění je zobrazován Kristus se svázanými rukama stojící před Pilátem, kterému nějaká postava buď tento vzkaz přímo šeptá do ucha nebo je jeho žena sama přítomna.

2.5 Sny řádových světců

Během 12. a 13. století se v křesťanském světě sice uvolnil přístup ke snům, avšak především ke snovým literárním schématům, nikoliv tolik ke snům autentickým. Sen se postupně stává oblíbeným literárním tématem a můžeme mluvit o snových kurtoazních románech.⁶⁹ Jacques le Goff se zmiňuje o existenci „snových žaltářů“, podle nichž kněží vykládali sny s pomocí Boží prozřetelnosti tak, že sen objasnili podle textu při zcela náhodném otevření knihy Žalmů.⁷⁰ Dříve byl kladen důraz na sny králů nebo světců, nyní je snová obraznost přístupná každému. I když je za původce snů stále považován Bůh, není zapomináno na to, že se sny mohou stát prostředníkem svodů ďáblových.

Teprve až rychle se rozvíjející žebravé řády na počátku 13. století, řád františkánský a dominikánský, přinesly středověkému křesťanství nejen novou vitalitu, ale i nové hodnoty v laickém životě. K nim patřila Františkova mystická radost z následování přírody nebo Dominikova kultivace vzdělávání ve službách Evangelia. Zásadními se též staly více demokratické formy vnitřní správy, garantující větší individuální autonomii klášterů a snahy setřít rigidní hranice mezi kleriky a laiky. Všechno toto vedlo k nové otevřenosti k přírodě, společnosti a k lidským pohnutkám.⁷¹ Výtvarné dílo doprovázené slovem se stává důležitým nástrojem, předkládající laikům životy křesťanských svatých a vyvolených k následování. Člověk stojící před poutavými freskami se měl citově účastnit těchto svatých příběhů, aby v jeho srdci znovu oživaly. V obrazech na téma sen má stálou platnost nám již známá pozice těla, kdy snící leží na boku, ruku má položenou pod hlavou nebo se o ní opírá, přičemž oči má zavřené. [45] Jedná se o po staletí uplatňované schéma, které již známe například z antických votivních darů, líčící snovou inkubaci (4. století př.n.l). [12] Nebudeme zde vyčerpávajícím způsobem uvádět výčet nejdůležitějších zobrazení snů ve středověku, protože se ve výsledku jedná o značné stereotypy. Uvedeme podrobněji některé příklady děl nejvýznamnějších evropských malířů, abychom ukázali především poetičnost těchto obrazů.

2.3.1 Františkáni – Snové výjevy v Assisi

Na freskách v horním kostele San Francesco v Assisi (1292-99), jejichž objednavatelem byl papež Mikuláš IV., jsou ve dvaceti osmi obrazech od Giotto di Bondona zobrazeny životní epizody svatého Františka (kolem 1182-1226), zakladatele Řádu menších bratří. Giotto se nám zde představuje jako malíř, který ve svém konceptu nevytváří žádné napětí. Respektuje Františkovy sny popisované v legendách a fakt, že se tento světec do historie zapsal jako stigmatik a velmi citlivý člověk s darem hlubokého lidského porozumění. Do jisté míry přijímá i středověká schémata zobrazování, které se však pokouší velmi jemným způsobem pozměnit, a to pro tuto dobu ještě nezvyklým pozorováním reality.

Hlavním pramenem pro Giottovo vyprávění se stala oficiálně uznávaná světcova biografie *Legenda Maior*, sepsaná svatým Bonaventurou v letech 1260-1263, představující nekritický obdiv k osobnosti svatého Františka a rovněž zahrnující události původně smyšlené.⁷² Svatý Bonaventura při klasifikaci Františkových snů vycházel z klasického dělení podle původu. Vedle snů způsobených vnějšími podměty zdůrazňoval sny vzniklé z vnitřních příčin, jako je zjevení Boží, andělské zvěstování nebo ďábelské nástrahy. Pokud se ve snu zjevil anděl či sám Kristus, tak jako svatému Františkovi, přisuzoval takovým snům prorocké kvality.⁷³ Mnohá vidění v legendě o svatém Františkovi zaznamenaná, se neodehrávají ve spánku, ale často při modlitbě, kdy je lidská mysl přístupná představám podobným snům. Významným prorockým snem, a přesto vizuálně v Assisi nezaznamenaným, byl například Františkův raný sen o zbraních, předpovídající jeho budoucí konverzi. František tehdy snil o válečné slávě a mířil do papežské armády. Ve snu uviděl svůj rodný dům plný vojenských zbraní a domníval se, že se vztahuje k jeho budoucím úspěchům. Symbolický obsah snu tehdy světec pochopil jen zčásti, jednalo se o budoucí boj na poli duchovním, nikoliv vojenském. Obdobných snů, které odkazují na Františkovo obrácení k víře, můžeme v legendě nalézt několik.⁷⁴ Co se týká Giottových fresek, zaměříme se nejprve na Františkovy sny, jejichž ikonografie není na první pohled obtížná. Jedná se o shodné schéma obsažené ve třech snech, v nichž je znázorněna nejen samotná snová představa, ale též dřímající osoba, odpočívající na lůžku. A to většinou s rukou pod hlavou, tradičním atributem spícího.

První Františkův *Sen o paláci* se týká události, v níž světec ze soucitu daroval chudému rytíři svůj plášť.⁷⁵ Tehdy se mu ve spánku zjevil skvostný palác a nebeský hlas mu přislíbil za tento dobrý skutek odměnu.⁷⁶ [45] Giotto ve svém výtvarném pojetí snu umístil celou scénu do pravoúhlého rámce, který rozdělil na dva kompoziční celky, představovanými dvěma typy architektury. Nalevo vidíme jednoduše vymezený prostor, představující zřejmě nějakou skromnou stavbu, v níž na lůžku s odhrnutým závěsem spí světec, s dlaní pod hlavou. K němu přistupuje snová postava se svatozáří, gestem ruky poukazující na stavbu vedle, jíž je nádherný palác, na obraze vyplňující celou druhou polovinu. Zhmotněná snová představa je zde dominantní. „Uviděl obrovský, velkolepý palác s rytířskými oděnými, zdobenými znakem Kristova kříže; a když se tázal, či jsou, nebeský hlas mu odpověděl, že od nynějška budou patřit jemu a jeho rytířům.“⁷⁷ K Františkovi do místnosti přistoupil sám Kristus, jako zjevný původce tajemného hlasu. Pojetí prostoru u této fresky je sice ještě neurčité, ale současně na svou dobu velice zdařilé, prozrazující nové perspektivní cítění. Giottovi zatím nešlo o zachycení individuálních rysů světce, jeho postavy jsou stále blízké obecnému ideálnímu typu.⁷⁸

V šestém výjevu cyklu je Giottem líčen *Sen Inocence III.*,⁷⁹ který papež obdržel potom, co jej František žádal o povolení k založení nového řádu. [46] Papež ve snu spatřil, jak tento prostý muž zcela sám podpírá lateránskou baziliku a zabraňuje tak jejímu pádu. Sen se tak opět stává prorockou předpovědí budoucnosti a Františkova osudového předurčení. Zjeveními a sny zde není obdařen pouze sám světec, ale i další postavy tohoto příběhu, jimiž jsou utvrzováni o Františkově výlučném postavení. Děj i tohoto snu je vsazen do pravoúhlého rámce, do něhož jsou vsazeny dva kompoziční celky vedle sebe, představované architekturou paláce a baziliky. V budově paláce napravo, skrze poodhalený závěs vidíme spícího papeže Inocence III. na lůžku, jak nás o tom utvrzuje jeho tiára, ponechaná na hlavě jako neoddělitelný atribut. Vedle lůžka jsou na stráži dva hluboce spící a nic netušící mniši. Vlevo se těsně přimyká v nakloněné poloze vyobrazená bazilika, obsahující sloupovou předsíň, jejíž architráv podpírá monumentální postava svatého Františka, oděná do prostého řeholního oděvu. Sugestivní disproporce týkající se výšky sloupů a lidské postavy, zde symbolicky vyzdvihuje světcovo nesmírné odhodlání, které tu vítězí nad fyzikálními zákony. Nakloněný chrám zde představuje ohroženou církev, kterou světec zachraňuje sám na svých

bedrech. Víme, že objednavatelem této freskové výzdoby byl papež Mikuláš IV., jehož kryptoportrét na fresce někteří badatelé spatřují ve zidealizované tváři papeže. Obraz se svojí povahou blíží snům zakladatelským, neboť stojí na samém počátku zřízení františkánského řádu.⁸⁰ Malíř zde též prohlubuje svůj realistický postoj a zobrazuje zde skutečnou předsíň chrámu svatého Jana Lateránského, tak jak byla krátce předtím roku 1290 dokončena. Ve srovnání s jiným nástěnným cyklem z dolního kostela, připisovaném anonymnímu malíři Maestro di San Francesco (60. léta 13. století),⁸¹ u Giotta po formální stránce vidíme značný posun, neboť snící osobu již pevně zasadil do perspektivně pojaté architektury. Právě však u Maestra di San Francesco se pravděpodobně poprvé objevuje ve františkánském kontextu *Sen Inocence III.*, který významně rozšiřuje ikonografii řádu.⁸²

Další obrazem s tématem snu v cyklu v Assisi je *Sen papeže Řehoře IX.*, který se týká papežovy pochybnosti o vhodnosti Františkovy kanonizace.⁸³ [47] Scéna je vsazena do prázdné obytné místnosti s kazetovým stropem a dekorativními závěsy po stěnách, uprostřed které leží papež s tiárou na hlavě, jednou rukou si podpírající tvář jako znamení, že spí. U něho stojí svatý František, odhrnující oděv z rány na svém boku a podávající papeži nádobu naplněnou vlastní krví, jako důkaz pravosti svých stigmat. Latinský text nám scénu přibližuje takto: „*Jelikož Svatý otec Řehoř měl jistě pochybnosti o ráně na boku, svatý František mu ve snu pravil: 'Dej mi prázdnou lahvičku.' A když ji od něho dostal, bylo vidět, jak se lahvička naplňuje krví z boku.*“⁸⁴ O míře vlivu tohoto světce na veřejnost svědčí fakt, že již necelé dva roky po jeho smrti jej papež nechal svatořečit.

O snu a vizi, vztahujících se ke stejné události, pojednává obraz *Zjevení bratru Augustinovi a biskupu Guidovi z Arezza*, připisovaný již Giottovým pomocníkům.⁸⁵ [50] Františkovi první životopisci uvádějí, že když umíral, obdržel o jeho smrti ve vizi zprávu rovněž umírající Augustin, představený kláštera Terra di Lavoro, a současně ve snu assiský biskup. Aby Giotto vyjádřil časovou shodu vize a snu, dva spřízněné zážitky umístil do jediné scény. Na jednom obraze pak nacházíme dva architektonické celky. V levé části obrazu, v prostoru připomínajícího trojlodní baziliku, vidíme na smrtelné posteli sedícího Augustina, obklopeného mnichy, právě v okamžiku, kdy obdržel o Františkově smrti zprávu v podobě vize. Bratr Augustin zde napřahuje ruce kupředu, vyzývající Františka, aby na něho počkal, jak vypráví svatý Bonaventura. Druhý architektonický celek napravo představuje ložnici spícího biskupa Guida, opatřenou dekorativními závěsy na stěnách a vysokým

zdivem, evokujícím hradby. Přitom skrze scénu s umírajícím Augustinem, umístěnou v popředí obrazu, můžeme sledovat spícího biskupa nacházejícího se v místnosti vzadu. Oba, mnich i biskup, jsou takto přítomni smrti Františka současně. Můžeme si všimnout, že v tomto poli zcela netradičně samotný obsah vize a snu není zaznamenán. Smrt Františka společně s jeho nanebevstoupením je líčena již v předešlém poli, na nějž Giotto takto bezprostředně navázal. [49] Rozvržení cyklu Giottovi umožnilo, že nemusel scénu s umírajícím Františkem zobrazovat dvakrát. Tedy klást ji do stejného prostoru, v němž se ocitá snící, jak tomu je ve shodné scéně malířovy výzdoby kaple Bardiů v Santa Croce ve Florencii.⁸⁶ Co do počtu snů svatý František nepředčil některé jiné světce. Jeho sny a vize se díky františkánským zakázkám hluboce zapsali do myslí věřících.⁸⁷

Vedle Giotta v Assisi působil také sienský malíř Simone Martini, tentokrát v dolním kostele San Francesco, kde v kapli svatého Martina zhotovil deset výjevů ze světceva života.⁸⁸ Setkáváme se zde s další noční scénou, tentokrát líčící *Sen svatého Martina*,⁸⁹ budoucího biskupa z Toursu (kolem 315-397). Snad nejčastěji zobrazovaný biskupův skutek, který líčí i *Zlatá legenda*, se týká jeho služby v římském vojsku v Galii,⁹⁰ kde se s žebrákem prokřehlým zimou rozdělil o svůj vojenský plášť tak, že ho mečem rozpůlil ve dvě. Jeho čin evidentně inspiroval skutek svatého Františka, který se podle legendy odehrál o téměř devět století později. Méně častým námětem výtvarného pojednání svatomartinské ikonografie však bývá sen, v němž se Martinovi zjevil Kristus, v jehož plášti rozpoznal právě onen darovaný kus oděvu. [51] Kristus ve snu pak zástupu andělů kolem sebe řekl: „*Martin, který byl až do nynějška katechumenem, mne oblékl do toho roucha.*“⁹¹ Malíř Simone Martini dobře znal Giottovy snové výjevy v horním kostele v Assisi a ani on se ve svém cyklu neopomněl zmínit o obsahu Martinova snu. Obdobně jako Giotto, umístil spícího světce, obklopeného snovou vidinou, do skromného, jednoduše perspektivně cítěného pokoje. Kristus s anděly stojí nad lůžkem, gestem ruky ukazuje na ležícího Martina a přitom andělskému doprovodu líčí jeho dobrý skutek. Nové je zde jen gesto spícího, kdy jeho ruka nespočívá klidně pod hlavou, ale nevědomky se dotýká vlastního hrdla, nesporně pod nápořem vnitřního rozrušení.

Martinův současník Sulpicius Severus ve světcevě prvním životopise *Vita Martini* (397) v souvislosti s Kristovým prohlášením, připomíná pasáž z Matoušova evangelia o Poslednímu soudu

člověka, kde Kristus promlouvá k nevinným: „*Cokoliv jste učinili jednomu z těchto nejmenších, mně jste učinili.*“⁹² Je to jeden z mnohých světcových činů, jimiž ho Sulpicius úzce identifikuje s novozákonním odkazem, podle kterého Syn člověka bude oceňovat dobré skutky a milosrdenství při rozdělování vyvolených nebe od zatracených: „*Neboť jsem hladověl, a dali jste mi jíst, žíznul jsem, a dali jste mi pít, byl jsem na cestách, a ujali jste se mne, byl jsem nahý, a oblékli jste mě...*“⁹³ Život svatého Martina z Tours, vydaný v roce světcovy smrti, byl jedním z prvních populárních velkých křesťanských textů věnovaný svatému muži, který se stal kánonem pro hagiografickou literaturu středověku. Ačkoliv Sulpicius Severus Martina osobně znal, nelíčí ho zde jako historickou osobu, ale vyzdvihuje jeho duchovní kvality, aby vytvořil nového hrdinu doby. Vykreslil typ světce, jdoucího ve šlépějích apoštolů a proroků v duchu *imitatio Christi*. Nakolik je svatý Martin dílem Sulpicia a v jaké míře je světcův život autentický, dnes lze určit jen velmi obtížně. Můžeme si však všimnout, že Martinův sen je velmi blízký tradici iniciačních snů.⁹⁴ Světec se ocitá na křižovatce života a sen se pro něj stává zasvěcujícím aktem, impulsem ke konverzi. Pravděpodobně již téhož roku se Martin nechal pokřtít, avšak v tomto bodě se prameny rozcházejí. Bývá líčen ještě jeden Martinův sen, předznamenávající Martinovu misionářskou činnost, jemuž se výtvarného zpracování nedostalo. Martin v něm přijímá blíže neurčené znamení, aby navštívil svůj domov a obrátil ke Kristu své rodiče, kteří ještě stále zůstávali pohany.

Simone Martini v martinské kapli přímo nad výjevem Martinova snu zachycuje *Sen svatého Ambrože*,⁹⁵ milánského biskupa, který zemřel ve stejném roce jako Martin (397). [52] Ambrož je zobrazen v biskupském rouchu s mitrou, usínající přímo při mši a ve snu se stávající svědkem Martinova pohřbu. Fyzická vzdálenost místa události byla překonána duchovním spojením. Samotný obsah snu zde není zaznamenán. Autor klade větší důraz na popis scény kolem spícího biskupa. Před Ambrožem klečí podjáhén, přichystán předčítat epištoly, čeká na biskupův pokyn. Následně se mnich odhodlává položením ruky na rameno biskupa probudit, aby mše mohla být dokončena.⁹⁶ V italském výtvarném umění jsou scény ze života svatého Martina vzácné a od románského období bylo toto téma téměř nedotčeno. Biskup se zato stal oblíbeným světce ve Francii, kde působil v Tours, kde se objevuje v narativních cyklech francouzských katedrál v průběhu 13. a 14. století.

O tom, že snům byla v této době přisuzovaná nemalá důležitost, svědčí také druhý list Sulpiciových dodatků k Martinově biografii, kde autor líčí vlastní vizi, kterou obdržel nad ránem v lehkém spánku, kdy se mu světec zjevil v bělostné říze, s textem životopisu v ruce, a žehnal mu. Po procitnutí Sulpicius zjistil, že Martin téže noci zemřel. Autorovi se zdál sen, který mu v očích současníků dodal na důležitosti a stvrdil tak závažnost a oprávněnost jeho biografie. Jak je patrné, v samotném Sulpiciově záznamu vlastního snu se prolínají různorodé, nám již známé motivy. I on se stává se svědkem Martinova odchodu ze světa a jeho nanebevstoupení, o němž poznamenává: *„A jak už tak v ranních hodinách bývá spánek lehký a nejistý, rozlila se po mém těle neklidná dřímota. Jen tehdy se stává, že skoro bdiš a současně pocituješ, že spíš. Náhle se mi zdá, že vidím svatého Martina oděného do bělostného roucha. Jeho obličej plál jako oheň, oči zářily jako hvězdy a vlas měl barvu purpuru. Ukázal se mi ve stejné tělesné podobě, v jaké jsem jej znal. Ač jsem jej tehdy mohl rozpoznat – je až obtížné to vyjádřit slovy – nemohl jsem na něj hledět. Maličko se na mne usmál a ukázal mi v pravici knížečku, kterou jsem napsal o jeho životě. Objal jsem jeho svatá kolena a prosil o požehnání, jak jsem byl zvyklý. Pocítil jsem, jak položil své ruce na mou hlavu – jak lahodný to byl dotek! – a slyšel, jak mezi vznešenými slovy požehnání opakuje ono důvěrně známé jméno kříže. Upřel jsem na něj svůj zrak a nemohl nasytit pohledem na jeho tvář. Náhle mi byl vytržen a vyzdvižen do výše. Sledoval jsem jej, jak je odnášen na velmi rychlém oblaku přes nekonečné vzdušné dálky, dokud ho nepřijalo otevřené nebe.“*⁹⁷ Z tohoto textu můžeme vycítit citáty různorodých vlivů. Zjev svatého Martina nese v sobě známky apokalyptických odkazů, jeho slova jsou prodchnuta úctou k svatému kříži, ve 4. století objeveném císařovnou Helenou a v jeho nanebevstoupení cítíme ohlas římských apoteóz, které se v nové tradici proměňují ve vidění svatého přijímaného nebesy, z nichž se stává nový oneirický *topos*.⁹⁸ Všechny tyto výše uvedené teoretické souvislosti neznamenaají, že se Sulpiciovi obdobný sen nemohl zdát. Jen můžeme s politováním konstatovat, že se skutečně pozoruhodné historické osobnosti pod náporom dobových dogmat z velké části ztrácejí.

2.3.2 Dominikáni – Snový původ řádového oděvu

Vedle františkánů se významným řádem ve 13. století stávají dominikáni, u nichž též najdeme některé shodné snové motivy. Naši pozornost opět zaměříme na sen Inocence III., konkrétně na dominikánskou zakázku oltáře s námětem *Korunovace Panny Marie* od Fra Angelika pro kostel San

Domenico di Fiesole.⁹⁹ Na predele oltáře nacházíme scény ze života zakladatele dominikánského řádu, a v prvním výjevu dominikánskou verzi *Snu Inocence III.* [53] Mluví o Dominikově odmítnutí papežem Honoriem III, když ho během Čtvrtého lateránského koncilu (1215) žádal o potvrzení řádu. Papež pak měl následně sen, ve kterém Dominika spatřil, jak podpírá lateránskou baziliku.¹⁰⁰ Takto obměkčen umožnil řádovým bratrům si vybrat již z existujících řeholí svatého Augustina a roku 1217 je schválil jako nový řád bratří kazatelů (*Ordo Praedicatorum*). V prvním plánu našeho obrazu vidíme svatého Dominika oděného do bíločerného řádového oděvu s planoucí hvězdou nad čelem, jak se v souladu s papežovým snem celou svojí vahou opírá o naklánějící se baziliku, aby ji zachránil. Můžeme si povšimnout nápadné podobnosti nejen v tématu, ale i v rozvržení scény s Giottovým obrazem téhož názvu, který jak již víme, vypráví shodný příběh naopak o svatém Františkovi.¹⁰¹ Totožný obsah snu, který konstatuje rozpadající se stav Církve, je zaznamenán jak v životopise svatého Františka *Vita Secunda* od Tomáše Celana, tak v *Legendě Sancti Dominici* od Konstantina z Orvieta.¹⁰² K tomu bychom měli poznamenat, že v reálném životě byl přístup papeže Inocence III. ke snům více než obezřetný. Ještě jako kardinál ve svém spise *De contemptu mundi* (asi 1196) neskrýval své obavy ze snů.

K životu svatého Dominika (1170-1221) se vztahují i jiné snové vize. Gerard de Frachet, který byl pověřen sepsáním historie řádu, uvádí sen, v němž se Dominikovi zjevil Kristus, třímající tři šípy v rukou řka: „*Mám jednoho věrného služebníka jménem Dominik, a jiného zvaného František, kteří obracejí hříšníky světa k pokání.*“ Když druhého dne Dominik při motlitbě v chrámu svatého Petra potkal Františka, oslovil jej: „*Jsi můj druh, který kráčí vedle mne; když budeme stejně silní, žádný nepřítel nás nepřemůže.*“¹⁰³ Víme, že roku 1218 Dominik opravdu navrhuje Františkovi spojení řádů, je ale odmítnut. Gerard de Frachet píše o snu, pozdější autoři interpretují tento sen jako vizi. Třemi šípy, nástrojem soudu, chtěl Kristus ztrestat pýchu, lakotu a žádostivost, a Panna Maria mu jako spolubojovníka poslala právě Dominika.

Rovněž řádový oděv dominikánů měl být odvozen od snového vidění. Na základě rané Dominikovi biografie od Jordanuse de Alamania *Libellus de principiis Ordinis Praedicatorum* (1190 – 1237) se tradovalo, že se matce svatého Dominika zdál sen, v němž porodila černobílého psa s pochodní v tlamě, která měla symbolizovat Kristovo světlo, jenž Dominik vnesl do lidských duší a

jímž prozářil celou zemi.¹⁰⁴ Dominikánský oděv byl skutečně složen z bílé tuniky a kontrastujícího černého pláště s kapucí, který zůstal nezměněn po dobu osmi století. Ke všemu legenda, vzniklá pravděpodobně se založením řádu, zde využívá podobnosti latinského názvu řádu *Dominicanus* se slovní hříčkou *Domini canis* ve významu „Psi Páně“. Jordanus ve jmenovaném spise líčí i další snovou událost, v němž Panna Maria měla ve snu věnovat nový oděv v černobílých barvách nemocnému bratru Reginaldovi.¹⁰⁵ Vizi blahoslaveného Reginalda se pak dostalo opakovaného výtvarného provedení během 13. až 15. století od Nicola Pisana, Fra Angelica nebo Ottaviana Nelli.¹⁰⁶ Fra Angelicova dílna vytvořila na tento námět desku s vyobrazením *Vize dominikánského oděvu*, kde se Panna Maria objevuje jak v levé části blahoslavenému Reginaldovi na lůžku tak svatému Dominikovi napravo.¹⁰⁷ [54]

2.3.3 Karmelitáni – Řádový oděv a inspirace dominikány

Důraz, jaký kladli dominikáni na sen, v němž se jim zjevila Panna Marie a darovala jim jejich řádový oděv, inspiroval karmelitány, kteří toto schéma zasadili do příběhu vlastního řádu. Karmelitáni, jejichž řehole byla ustanovena počátkem 13. století svatým Albertem, vycházeli z komunity poustevníků na jeruzalémské hoře Karmel a z následování starozákonního proroka Eliáše. Řád se zaštiťoval snem Eliášova otce Sobaka, rozváděného apokryfní křesťanskou literaturou. Koncem 13. století snahy řádu vztahovat své počátky k Eliášovi sílily, jak o tom svědčí dochovaná umělecká díla, jako je například oltář karmelitánského kostela San Niccolo al Carmine v Sieně (1327-29) od sienského malíře Pietra Lorenzettiho (1280-1348).¹⁰⁸ Zde se vedle výjevů z historie řádu ocitá obraz *Madony s dítětem*, oděné do modrého pláště, a prorok Eliáš v bílém karmelitském oděvu. Lorenzettiho malba na predele se týká Eliášova otce Sobaka, který ve svém snu spatřil postavy v bílých oděvech, ocitajících se v plamenech, a zdravící jeho ještě nenarozeného syna. Otec Sobak se pak vydal do Jeruzaléma, aby si nechal sen vyložit a bylo mu objasněno, že jeho syn Eliáš se stane světlem pro svůj lid.¹⁰⁹ Postavy oděné do bílého oděvu v tomto příběhu představují anděly, předznamenávající prorokovy budoucí následovníky, tj. dominikány, kteří svým řádem mají naplnit boží proroctví. Sobakův sen se tak stal důležitou součástí karmelitské tradice. První výjev z predely Lorenzettiho oltáře zobrazuje moment andělského zvěstování. [55] V něm skrze lodžii domu nahlížíme do ložnice, kde spí Sobak, nad jehož hlavou anděl rozvinul pásku s nápisem osvětlující tuto

scénu. Jedná se o symbolickou ilustraci snové vidiny, kde na karmelitánský bílý oděv upomíná zavěšená bílá tkanina. Zřetelně zde můžeme pozorovat vliv malířského stylu Giotto, s jehož obrazy na téma sen se Pietro Lorenzetti seznámil při práci v dolním kostele v Assisi. Součástí predely je též papežovo schválení regule řádu spolu s novým řádovým oděvem roku 1287.

Dominikáni tehdy snahy karmelitánů o nalezení vlastních kořenů v Sobakově snu podrobili nepříjemné kritice. Ironicky poukazovali na to, že se karmelitáni se svým bílým hávem stejně tak mohou identifikovat s mlynáři či pekaři.¹¹⁰

2.3.4 Benediktini – Sen a obhajoba vlastní legitimacy

Pozoruhodné spojení snu a tradice řádového oděvu, ve smyslu uhájení vlastní legitimacy, můžeme nalézt již v desátém století u reformovaných benediktinů, kteří odložili původní černý hábit a začali se oblékat do bílého. Svatému Romualdovi (kolem 952-1027), zakladateli kláštera v Camaldoli nedaleko Arezza, se podle jeho životopisce Piera Damianiho (*Vita Beati Romualdi* z 11. století) zdálo o žebříku, který byl podobný žebříku starozákonního praotce Jákoba.¹¹¹ Po něm k nebi však nevystupovali andělé, ale bratři benediktini, odění v bílá roucha. Sen camaldolské mnichy tak fascinoval, že se začali oblékat jen do bílého oděvu. Svatý Romuald bývá zobrazován v krajině pod stromem, jak benediktinským řeholníkům ukazuje výjev v pozadí. Na miniatuře italského malíře Belbella da Pavia (1430-73) nacházíme svatého Romualda ve figurální iniciále latinského graduálu, oděného do bílého oděvu a v kleče spícího u oltáře na zlatém pozadí, o který se opírá žebřík. Po něm vystupují a sestupují andělé a nikoliv řeholníci, jak popisuje Romualdova legenda. Výjevu přihlížejí stejně oblečení řádoví bratři a sestry, někteří jsou v údivu, jiní ponořeni do tiché modlitby.¹¹² [56]

2.4 Poznámka ke snům papežů

V nástěnném malířském cyklu chrámu San Francesco jsme se dvakrát setkali se sny papežů, jmenovitě Inocence III. a Řehoře IX.. V jejich životopisech však uvedené sny nenajdeme a je zřejmé, že se jedná pouze o literární žánr a pokračování legend o světcích Františkovi a Dominikovi, ve snaze získat pro žebravé řády respekt v křesťanském světě. Nejinak tomu bylo v příběhu svatého Huberta (656-727), jehož jmenování do biskupského úřadu podpořila další legenda o snu, tentokrát se vztahující k osobnosti papeže Sergia, uplatněná v obraze *Sen papeže Sergia* od Rogiera van der Weydena.¹¹³ [57] Nejedná o samostatné dílo, ale o křídlo ztraceného oltáře z let 1437-40, pocházejícího z kaple svatého Huberta z chrámu svaté Guduly v Bruselu. Výjev byl původně součástí většího oltáře a je možné, že tvořil diptych s námětem *Exhumace svatého Huberta*.¹¹⁴ *Sen papeže Sergia* představuje ten typ narativní malby, kdy je na jednom obraze uvedeno několik spolu souvisejících scén. Obraz představuje krajinu s architekturou, kladenou za sebou v perspektivně odstupňovaném sledu, s řekou, mostem a katedrálou svatého Petra v pozadí. V prvním plánu výjevu nahlížíme skrze otevřenou arkádu do pokoje, kde vidíme papeže s tiárou na hlavě, oděného v nákladný plášť, jak s ruku opřenou o klekátko a tvář spí při modlitbě v patách svého lůžka. V jeho bezprostřední blízkosti se objevuje anděl oděný do bílé tuniky, který mu přináší zprávu o násilné smrti biskupa Lamberta, a jako důkaz přináší mitru a biskupskou berli zesnulého. Papeži mělo být podle legendy současně sděleno, že do biskupského úřadu v Lutychu má jmenovat poutníka Huberta, s nímž se má brzy setkat. Příběh pokračuje v několika dalších odstupňovaných sekvencích, kdy je papež znovu zobrazen v okamžiku, kdy spolu s dvěma kardinály vychází ze zadního traktu svého paláce a na uzavřeném dvoře potkává dva žadatele. Další scéna uvádí, jak jeden z kardinálů na koni přejíždí Andělský most, zatímco v pozadí na schodech do katedrály se již odehrává scéna, v níž je svatý Hubert svěcen papežem na biskupa. Obraz je nádherným příkladem nizozemské malby 15. století s jejím příznačným smyslem pro barvu, detail a iluzivní vyjádření prostoru. Výjev je zasazen do časů papeže Sergia, do Říma počátku 8. století, jak to potvrzuje srovnání s architekturou zachycenou na dobových mapách, z nichž malíř, kvůli věrohodnosti snu vycházel. Zřetelně můžeme identifikovat okrouhlý papežský Andělský hrad s mostem přes řeku Tiberu, antické ruiny a starý chrám svatého

Petra.¹¹⁵ Obraz oslavuje papeže a jeho vyvolenost Bohem a současně dodává na důležitosti svatému Hubertovi, budoucímu biskupu z Maastrichtu, který se tak na základě papežova snu stává rovněž Bohem vyvoleným. Velkým problémem celého našeho příběhu je věrohodnost i co se týká jeho datování. K popisované události mělo dojít roku 708, tedy sedm let po smrti papeže Sergia I., v období pontifikátu zcela rozdílného papeže Konstantina.

Mezi nejstarobylejší narativní schémata spojovaná se sny patří tzv. zakladatelské sny, jejichž výskyt lze doložit již ve starověku, kdy například v egyptských panovnických snech se často opakuje žádost boha o zrestaurování nebo postavení nového chrámu. Na oltáři pro kapli sienské katedrály z let 1430 až 1432, zasvěceného patronce města, sienský malíř Sassetta otevírá nové mariánské téma a líčí zde zázrak Panny Marie Sněžné.¹¹⁶ Obraz typu *Sacra Conversazione* s trůnící *Pannou Marií s dítětem a se svatými*, obklopenou světcí Františkem, Janem Křtitelem, Petrem a Pavlem, je doprovázen predelou, na níž jsou rozvedeny jednotlivé scény z legendy.¹¹⁷ [58] Zde nacházíme dva snové výjevy, z nichž jeden je spojován s papežem: *Sen patricia Jana* a *Sen papeže Liberia*. Jedná se původně o zakladatelskou legendu římské baziliky Santa Maria Maggiore (stavba byla započata roku 352), podle níž se Panna Marie zjevila ve snu bohatému senátorovi Janovi a současně papeži Liberiovi (352-366), aby je upozornila na čerstvě napadaný sníh na pahorku Esquiline v Římě. Sněhem mělo být označeno jak místo založení, tak půdorys nového chrámu, který se měl odvíjet od zasněžené hranice. Legenda má nesporně původ až v první třetině 13. století a jejím cílem bylo zakotvit římský kostel Santa Maria Maggiore v tradici, což byl také důvod, proč byl vznik legendy antidatován a zasazen do časů papeže Liberia (4. století).

Jednotlivé části predely jsou již značně poničeny a můžeme je proto jen s obtížemi rekonstruovat. Naštěstí italský malíř Filippo Rusuti snové scény této legendy zobrazil již kolem roku 1300 v mozaice na fasádě chrámu Santa Maria Maggiore,¹¹⁸ kde použil podobné kompoziční schéma, takže se můžeme obrátit k tomuto dílu. V první scéně predely vidíme skrze otevřenou lodžii patriciova domu Pannu Marii, jak se vznáší nad spícím párem, Janem a jeho ženou, aby jim ukázala, co mají se svým majetkem učinit k větší slávě Boží, nemajíc žádného dědice.¹¹⁹ Zato z třetího výjevu s motivem *Snů papeže Liberia* jsme již dnes schopni rozeznat jen velmi málo. V něm Panna Marie navštěvuje papeže, aby jej vybídla k založení jí zasvěceného nového chrámu. Srovnáme-li tuto scénu s Filippo

Rusutiho mozaikou na fasádě chrámu Santa Maria Maggiore, mohla by být i zde Panna Marie s dítětem umístěna do kruhové mandorly nesené anděly a vynořující se z mraků, situované přímo do papežovy ložnice, zatímco papež zde spí a rukou se odírá o tvář, na kterou dopadá paprsek světla. Na hlavním panelu *Panny Marie s dítětem a se svatými* jsou připomínkou tohoto zázraku andělé s tácy navršenými sněhem, z nichž jeden je zcela zaujat vytvářením sněhové koule. Sníh se v této souvislosti též stal výmluvným Mariiným atributem, oslavujícím její panenskou čistotu a neposkvrněnost. Svátek Panny Marie Sněžné, církví institucionalizovaný roku 1222, se v Sienně začal slavit až kolem roku 1423, jen několik let před vznikem tohoto oltáře. Mohli bychom ještě připomenout, že se zde setkáváme s variantami kompozičních schémat, která nacházíme i na Giottových freskách.

2.5 Sny královské

V dějinách oneirické zkušenosti lidstva mají výsadní postavení sny králů, které jsou veřejnosti prezentovány v podobě po staletí se opakujících výtvarných schémat, v nichž se zpravidla těší z privilegovaného vztahu k Bohu, převážně s příslibem vítězství v rozhodující bitvě. Opakuje se zde to, co již přinesly starověké kultury Předního Východu, Mezopotámie či Egypta. V Egyptě například faraón Aménophis II. (1450-1425 př.n.l.) byl ve snu mezi dvěma bitvami navštíven bohem Amonem, který mu dodal fyzickou sílu k vítězství. Plutarchos zaznamenává sen makedonského krále Alexandra Velikého o tančícím satyrově, který se mu zdál ve chvíli, kdy hodlal opustit od obléhání města Tyros. Jeho dvorní vykladač snů Aristandros sen vyložil skrze jazykovou přesmyčku „Sa-tyros“, což ve starořečtině doslova znamená „tvůj bude Tyros“. Alexandr, povzbuzen snovým poselstvím, Tyros dobyl.¹²⁰ Válečné sny o velkých vítězstvích v rozhodujících bitvách, s požehnáním Božím, nyní posilují pozici křesťanství (Konstantin, Hérakleitos, Theodosius Veliký, Karel Veliký, Ramirez Kastilský, ad.). Dále jsou sny králů uváděny jako exemplum, varovné sny, které mají panovníka uchránit před stávající či budoucí politickou situací (Jindřich I.) nebo mravním úpadkem (Karel IV.). Dlouhou tradici mají také sny zakladatelské. Králům a církevním hodnostářům se zjevují světci, odhalující místo uložení svých ostatků a žádající o vybudování chrámu (svatý Jakub, svatý Valerius). Neudiví nás konstatování, že královské sny většinou plní funkci politickou, ať už jsou pozdějšími smyšlenými literárními díly nebo vlastními sny panovníků, jejichž záznamy jsou však stále ojedinělé.

Je zřejmé, že již tehdy existoval jakýsi literární žánr, který se dotýkal královské ideologie a jenž se vyznačoval jistými specifickými rysy podle místa původu. V této souvislosti bývá též zmiňován sen krále Šalamouna, který obdržel v Gibeónu (kolem roku 960 př.n.l. Šalamoun postavil chrám). V kontrastu s panovnickými sny, týkajícími se významných bitev, Šalamounovi se ve snu ukázal Bůh, kterého prosil: *„Kéž bys dal svému služebníku srdce vnímavé, aby mohl soudit tvůj lid a dovedl rozlišovat mezi dobrem a zlem. ... Bůh mu řekl: 'Protože jsi žádal o toto a nežádal jsi pro sebe ani dlouhý věk ani jsi nežádal bohatství, ba ani jsi nežádal bezživotí svých nepřátel, ale žádal jsi pro sebe rozumnost při soudním jednání, hle učiním podle tvých slov. Dávám ti moudré a rozumné srdce, takže nikdo tobě podobný nebyl před tebou a ani po tobě nepovstane nikdo tobě podobný.' „*¹²¹

2.5.1 Legenda pravého kříže

V křesťanském světě je s panovnickou mocí pevně spojen symbol svatého Kříže. Ve staletích následujících po Konstantinovi, panovníci usilovali o získání alespoň malé části z této relikvie, která symbolizovala Bohem posvěcenou moc. Relikvie svatého Kříže se začaly objevovat v korunovačních klenotech, relikviářích a dokonce v mečích králů. O panovnických snech se dovídáme z královských životopisů, kronik a středověkých epických písní. Například do *Legendy pravého Kříže* jsou zahrnuty dva panovnické sny, Konstantinův a Hérakliův, vyprávějící historii nástroje Kristova umučení. Podle této legendy kříž představuje relikvii, která sahá od biblických počátků v rajske zahradě, skrze vítězství císaře Hérakleia nad Peršany až k navrácení svatého Kříže zpět do Jeruzaléma v 7. století. Součástí legendy je sen císaře Konstantina, popisovaný jeho prvním životopiscem Eusebiem.¹²² Je v něm uvedeno, že noc před bitvou u Mulvijského mostu na Tibeře (312) císař Konstantin ve snu na obloze spatřil zjevení svatého Kříže, přičemž tajemný hlas pravil: *„V tomto znamení zvítězíš.“* („In hoc signo vinces“). Následující den ve znamení korouhve se symbolem kříže Konstantin nepřátelé porazil. Sen se stává zásadním impulsem císařovy konverze ke křesťanství a významným mezníkem v křesťanských dějinách. Milánským tolerančním ediktem o rok později Konstantin vyhlásil svobodu vyznání a ukončil tak dlouhotrvající pronásledování křesťanů. Posléze prosazuje jako panovník svůj status zástupce Krista na zemi, vládce nejen státu ale i církve.

Na iluminaci byzantských *Homiliích svatého Řehoře z Nazianzu* z 9. století vidíme Konstantina spícího pod modrým nebem na zlatém lůžku s purpurovým přehozem, s diadémem a svatozáří kolem hlavy.¹²³ [61] Pozice jeho těla vychází z tradičního křesťanského kánonu: nohy má skřížené, leží na boku s rukou podepírající hlavu, přičemž oči má zavřené. Je hlídán dvěma ozbrojenými strážci s kopími a štíty, stojícími poblíž. Takto se s ním opakovaně setkáváme v byzantských iluminacích.

Nejnámější vyobrazení Konstantinovy snové vize z *Legendy pravého Kříže* představuje raně renesanční freska od Piera della Francesca (1412-92) v chóru baziliky San Francesco v Arezzu (1452-65),¹²⁴ inspirovaná velmi oblíbenou *Zlatou legendou* od Jakuba da Voraigne. [59] Pojednává o příběhu dřeva ze stromu Poznání, na kterém měl být později ukřižován Kristus. Francesca příběh vypráví s mírnými změnami a dává vyniknout své umělecké představivosti. Začíná Adamem na smrtelné posteli a *Povýšením svatého Kříže* konče, včetně Konstantinovy bitvy a snu. Voraigne popisuje Konstantinovu noc před osudovou bitvou slovy: „*Přepadla ho velká úzkost a často obracel oči k nebi, aby mu byla poslána pomoc. Ve snu pak spatřil na nebi na východní straně rdít se ohnivou září znamení kříže obklopené anděly, kteří mu říkali: 'Konstantine, v tomto znamení zvítězíš!'*“¹²⁵ Spícího císaře přikrytého příkrývkou vidíme skrze rozhrnutou plachtu stanu, hlídaného vojáky, jak se k němu z hůry snáší anděl se znamením kříže v rukou. Kříž je zde též symbolicky zastoupen sloupem podpírajícím stan, tvořící hlavní osu kompozice. Pozorujeme, že nikdo s přítomných bdících vojáků božího posla nespátřil, ani služebník opírající se loktem o císařovo lůžko, zasněně hledící ven. Poselství je určeno pouze císaři. Scéna je prozářena světlem nebeského posla. Přitom hra světla a stínu, působící jako prostorotvorný prvek, dodává celému výjevu na tajemnosti. Hvězdná obloha nad tmavými obrysy stanů je na ústupu před přicházejícím svítáním a onou slavnou bitvou. Tyto fresky jsou unikátním dokladem Francescova vytříbeného stylu, jeho mistrovství v zacházení s perspektivou a velkého citu pro barvu a světlo.¹²⁶

Další fresky s námětem *Legendy pravého kříže* nacházíme v chóru Santa Croce (1388-93), jejichž autorem je florentský malíř Agnolo Gaddi (okolo 1350-96).¹²⁷ [62] Tímto nástěnným cyklem je zdůrazněn sen nikoliv Konstantina, ale byzantského císaře Hérakleia, jehož vítězství nad perským vládcem Chosroem umožnilo posléze návrat svatého Kříže do Jeruzaléma.¹²⁸ Hérakleiovým vítězstvím

nad pohany mělo být též předpovězeno snem, dokonce dvěma sny stejného obsahu. Císaři se zdálo o velkém muži na skvostném trůnu, který byl jiným mužem z trůnu stržen. Ten Hérakleovi oznámil, že ho od Chosroese osvobodí a vyzval ho, aby se s ním utkal a porazil ho. Po diskuzi se svými rádci pak Hérakleos vytáhl proti Peršanům. Na Gaddiho fresce můžeme spatřit snícího Hérakleia v tradiční poloze ve stanu vojenského ležení, k němuž se snáší anděl s poselstvím, snovou vidinou, která se zhmotnila v podobě paláce s mužem na trůně. Na mysli nám vyvstane freska Piera della Francesca z chóru baziliky San Francesco v Arezzu (1452-65) se snem císaře Konstantina a zjišťujeme přitom, že se Francesca nechal o více než století později v celkovém kompozičním rozvrhu inspirovat právě Gaddiho příkladem.¹²⁹

2.5.2 Kroniky a životopisné sny králů

Neméně významným pro křesťanské dějiny se měl stát sen Theodosia Velikého, který shodně jako Konstantin musel podstoupit roku 394 zásadní bitvu proti uzurpátoru Eugéniovi.¹³⁰ Nad ránem před bitvou se mu ve snu zjevili Jan Evangelista a apoštol Filip a oba celí v bílém a na bílých koních se postavili do čela jeho vítězného vojska. Stejným snem byl obdařen rovněž jeden z vojáků, což komentuje Theodosius v popisu svého snu: „*Toto vidění se mu nezjevilo (vojákovi) proto, aby mi dodal víry, neboť já jsem věřil těm, kteří mi přislíbili vítězství, nýbrž proto, aby si nikdo nemyslel, že jsem si svůj sen v touze po vítězství vymyslel sám. Proto ten, kdo ochraňuje moji říši, poslal stejné vidění i jemu, aby dosvědčil hodnověrnost mého vyprávění.*“¹³¹ Víme, že již v antickém světě měl shodný sen potvrzený dvěma osobami velký význam. Řecký historik Herodotos vypráví, jak perský vládce Xerxés, který byl ve snu vybidnut k válečnému tažení proti Řekům, hledal potvrzení věrohodnosti tohoto poselství tak, že požádal svého rádce Artabanosu, aby se za něho přestrojil a ulehl na jeho lože, aby mohl obdržet tentýž sen, jak se také stalo.¹³²

Literaturou opětovně připomínané jsou sny jiného slavného panovníka, Karla Velikého (768-814), jenž navázal na tradici pozdní antiky a rozvinul nemalé úsilí vedoucí k obnovení římské říše (*Renovatio Romani imperii*). Karel byl pokládán za panovníka ztělesňujícího všechny křesťanské ctnosti, tj. byl obdařen moudrostí, ušlechtilostí, včetně bojového ducha, který mu pomáhal při christinizaci germánských kmenů a ve vyčerpávajících střetech s muslimy. Jeho vláda, která byla ve

znamení návratu ke kultuře antiky, přinesla nové podněty v uměleckých oborech, které byly ve své vrcholné podobě označeny jako karolínská renesance. Pozoruhodným dílem vizionářské literatury tohoto období je *Vize Karla Velikého* (*Visio Karoli Magni*) od neznámého autora, napsaná půl století po císařově smrti kolem roku 865.¹³³ Je uvedeno, že Karel měl poblíž lože lampu a psací tabulku, aby mohl bezprostředně některé své sny zaznamenat. Ve snu se králi zjevil muž, snad anděl, podávající mu meč a upozorňující na proroctví napsané na jeho ostří.¹³⁴ Výkladem jednotlivých slov vztahujících se k budoucnosti říše, autor textu kritizuje soudobý stav franské říše, jejíž vládci sešli z cesty vytýčené jejich velkým předchůdcem. Je zajímavé, že karolinští učenci v nejisté době plné válečných konfliktů sepsali více obdobných snových textů, vyjadřující jejich obavy a naději na nápravu. Ve klášterních skriptoriích začaly po Karlově smrti vznikat proročké texty, poukazující na soudobé špatné poměry, v nichž forma snu nebo vize měla váhu zjevení Boží vůle, přičemž tyto vize se stávali prostředkem k vyjádření kritiky společnosti vyjádřené symbolickými obrazy.¹³⁵ Učenci, znalí historických pramenů a tradičních schémat snů u antických autorů nebo v Bibli, tato schémata volně používali, včetně staré tradice snu Scipióna, faraónových a Nebúkadnesarových snů či snu Konstantina.¹³⁶

Obrátíme-li se k mladším textům v knize *Historia Caroli Magni*, známé také jako *Pseudo-Turpinova kronika* (12. století), najdeme zde legendární líčení o Karlově dobytí Španělska. Na základě snu, v němž byl žádán svatým Jakubem, aby vytrhl Galicii z náruče Saracénů a osvobodil jeho ostatky sem zázračně přenesené, rozpoutal Karel čtyři válečná tažení. Ačkoliv se legenda nezakládala na historických faktech, po nalezení Jakubova údajného hrobu v Compostella v Galicii (9. století), začalo být místo vyhlédáváno poutníky z celého křesťanského světa. Pseudo-Turpinovou legendou pak byly inspirovány bohaté reliéfy na pozlacené rakvi Karla Velikého v Cáchách z 12. století.¹³⁷ [63] Legenda uvádí, jak panovníka ve snu oslovuje svatý Jakub a ukazuje mu cestu vytýčenou hvězdnou mléčnou dráhou, vedoucí k jeho ostatkům v Compostella. Karla zde vidíme dvakrát: jednou ve spánku a podruhé vyhlížejícího z okna směrem k mléčné dráze. Název místa “Compostella” v překladu “pole hvězd” pak symbolicky odkazuje k proudu poutníků, jichž je tolik, co na obloze světél. Zvláště během 12. století mělo vykonání poutě v životě věřících velký význam.¹³⁸ Se snem Karla Velikého se dále setkáváme například ve *Velkých francouzských kronikách*, v královských kompilacích francouzských

dějin, započatých Ludvíkem Svatým a sestavovaných během 13. až 15. století, jejichž iluminace popisují vládu francouzských králů.¹³⁹ [65]

Boj Karla Velikého proti Saracénům nám výpravně přibližuje starofrancouzská hrdinská epopěj z přelomu 11. a 12. století, nazvaná *Píseň o Rolandovi*. I když je zde uvedený příběh o rytířských ctnostech historicky značně nespolehlivý, dosahuje na straně druhé zcela mimořádné literární úrovně. Roku 778 vedl Karel neúspěšné tažení na Pyrenejský poloostrov proti Arabům a po smrti Rolandově se zdají Karlovi hned dva sny, z nichž jeden popisuje tato epická báseň, dokládající tradici válečných snových představ, jejichž líčení nabývá na působivosti zvláště v oblasti literární:

„Král spí jak člověk žalem utýraný./ Bůh Gabriela z nebe poslal za ním,/ císaře svěřil jemu do ochrany./ Do rána anděl bdí u jeho hlavy. / Skrz vidění mu zvěstuje a praví,/ že nový boj jej očekává záhy./ Zlá znamení mu dává ve snu spatřit./ Udatný Karel k nebi zvedne zraky: / vidí tam hromy, větry, kruté mrazy, (...) / Medvědí jdou a s nimi leopardi,/ hadi a zmije, d'áblové a draci, (...) / Veliký lev, hle, od lesa sem kráčí, / zuřivý, zpupný, lidské krve lačný, / na Karla skočí, počíná ho dávit. / Chytí ho Karel, těžký zápas svádí, / neví, kdo padne a kdo život spasí./ Neprocitne však, hluboké má spaní.,“¹⁴⁰

V eposu se Karlovi ve snech opakovaně zjevuje anděl, aby jej uchránil před blížícím se nebezpečím. Protivníci jsou zde zastoupeni lvem, medvědem, leopardem, dobře vystihující jejich charakter a sílu. Je známo, že obdobné sny se často objevují nejen v severských ságách, ale také již v antické tradici.¹⁴¹ Píseň končí navštívením archanděla Gabriela, který Karla povolává do další svaté války.

Vraťme se ještě k postavě svatého Jakuba, považovaného za patrona bojů proti muslimům. Svatojakubská legenda, která je pravděpodobně dílem křesťanských spisovatelů jedenáctého a dvanáctého století, vypráví, jak svatý Jakub stejně jako se zjevil Karlu Velikému, tak dopomohl králi Galicie Ramirezovi Kastilskému roku 844 k vítězství nad Saracény v pověstné bitvě o Clavijo. Tehdy apoštol králi ve snu sdělil, že byl vyvolen k obraně Španělska a že muslimy porazí. Legenda uvádí, že druhý den po obdržení snu se objevil Jakub ve zbroji na bílém koni s mečem v ruce a vedl šiky do bitvy. Santiago se tak stal důležitou postavou španělské rekonkvisty. Italský malíř Altichiero da Zevio (kolem 1330-1390) vytvořil v bazilice svatého Antonína v Padově (1376-1379) na téma život svatého

Jakuba nástěnný cyklus. [64] Zde ve třech po sobě jdoucích scénách popsal *Sen krále Ramireze*,¹⁴² *Shromáždění Koncilu* a následně *Bitvu u Clavijo*. Co se týká výtvarného provedení, můžeme rozpoznat nemalý vliv Giottův a jeho fresek v kapli Aréna v Padově. Ani tyto obrazy se nevymaňují z tradičního kánonu zobrazování snicího.¹⁴³

S vyobrazeními týkajícími se snových poselství určeným králům se rovněž setkáváme v anglických kronikách Viléma Dobyvatele, Jindřicha I., Richarda III., Jindřicha IV., ad. V kronice anglického mnicha Jana z Worcesteru, líčící dějiny lidstva od jeho stvoření až po rok 1140, je v podobě celostránkové ilustrace uveden varovný sen Jindřicha I. (asi 1068/1069 – 1135), který mu připomenul jeho povinnosti a upravil jeho vztah ke třem stavům, jenž byl v této době nemálo komplikovaný.¹⁴⁴

[67]

To co pro Svatou říši římskou znamenal Karel Veliký, pro České království představoval Karel IV., za jehož vlády též došlo k velkému kulturnímu rozkvětu. Vychován ve francouzském prostředí, kde se mu dostalo dobrého vzdělání, byl si dobře vědom tradice královských snů. Ve své autobiografii *Vita Caroli* (kolem 1366-71) psané ve středověké latině, v níž vedle vlastních životních událostí předkládá své pojetí řízení státu, jenž se mělo stát příkladným vzorem pro jeho následníky, se věnuje líčení několika snových představ,¹⁴⁵ jimiž navazuje na tradici antických životopisů a oneirických autobiografií. Zajímavé je líčení především tří Karlových snů, z nichž první jej varuje před mravním úpadkem a v druhém rozjímá o slovech evangelia. Třetí sen je spíše velkou záhadou vyvolanou strachem z příznaků noci. První sen se týká Karlovy cesty za otcem do Parmy, kdy se mu ve vsi Terenzo o svátku Nanebevzetí Panny Marie zjevil anděl, aby jej varoval. „*Té noci pak, když nás spánek přemohl, ukázalo se nám toto vidění: anděl Páně se postavil vedle nás na levé straně lůžka a udeřil nás do boku řka: „Vstaň a pojď s námi!”*“¹⁴⁶ Anděl Karla vynesl nad šiky ozbrojených jezdců, aby mohl spatřit jiného anděla, snášejíciho se dolů k viennskému vévodovi Guigovi a ohnivým mečem ho trestajícího za jeho smilnost. Následně se Karlovi dostalo od anděla této výstrahy: „*...nyní se tedy měj na pozoru a také svému otci můžeš říci, aby se varoval podobných hříchů, nebo vás postihnou ještě věci horší.*“¹⁴⁶ Sen představuje známé a velmi rozšířené téma středověkých snů a vizí varujících před mravní zkárou.¹⁴⁷ Kromě zjeveného morálního ponaučení tento sen též předpověděl smrt vévody, kterému Karel společně se svým otcem a celým vojskem plánoval vyjet na pomoc. Jan

Lucemburský výslovně syna nabádal nevěřit snům¹⁴⁸ a byl proto později potvrzením zprávy o smrti příbuzného velmi překvapen.¹⁴⁹ Na miniatuře *Karlovo vidění o Dauphinovi z Vienne* (1472) vidíme Karla neseného andělem v oblaku na pozadí křehkých ornamentů.¹⁵⁰ [68] Na jiném oblaku se anděl s mečem v ruce chystá ztrestat vévodu, který právě přijíždí se skupinou jezdců k opevněnému hradu. Samotné iluminace kodexu se vyznačují jednoduchou výtvarnou formou, střízlivou kompozicí a prostou kresbou, která odpovídá raným uměleckým snahám jagellonské gotiky v Čechách.¹⁵¹ Dvorský kronikář Beneš Krabice z Weitmile, ovlivněn tradicí zakladatelských snů, dává Karlův sen ideově do souvislosti se založením mansionářské kaple v Terenzu roku 1355.¹⁵² K této fundaci došlo během Karlovy první korunovační jízdy, kdy se terenzský sen mohl stát vhodným dokladem poukazující na Karlovu vyvolenost a předurčenost stát se bohabojným panovníkem. Nakolik je sen královou sebestylizací pokračující v tradici snových mravních ponaučení, jak je nacházíme například v *Rozmluvách* Řehoře Velikého, dnes již určíme jen obtížně.¹⁵³

Prostřednictvím poznávání scholastické theologie a vhodných odkazů na biblické texty, zvláště novozákonní evangelia, Karel posiloval svou morální autoritu a upevňoval své postavení panovníka. Duchovnímu rozjímání byl přístupný i ve snech, jak to dokládá další líčení snu na miniatuře z vídeňského kodexu *Karlův sen a výklad evangelia Matoušova*,¹⁵⁴ kterému je věnovaná celá jedenáctá kapitola: „*když se nás počal zmocňovat spánek, dostavilo se nám silné přemítání o těchto slovech evangelia: 'Podobno je království nebeské pokladu skrytému na poli' atd., která se čtou na den svaté Ludmily. A tak počav přemítat o nich ve snách, vykládal jsem je. Probudiv se pak podržel jsem ještě v paměti obsah první části evangelia a tak s pomocí boží a milostí jsem dokončil výklad,* ...“¹⁵⁵ [69] Na miniatuře z vídeňského kodexu můžeme spatřit Karla dvakrát, jednou spícího na lůžku ve stavení v Toušni, v němž na své cestě přenocoval, podruhé se objevuje sedící na lavici vedle (arci)biskupa, který zapisuje Karlův výklad snu, v němž dále rozvíjí myšlenky evangelia. Sen zde není chápán jako poselství nebes, jen více poutá Karlův zájem o výklad daného textu.

Jiného druhu je Karlovo vyprávění o zvláštním zážitku na pomezí snu a bdění, který se udál v noci na Pražském hradě. Tehdy Karla ze spaní probudily podivné kroky a jeho společník Bušek z Velhartic se marně pokoušel zjistit jejich příčinu. Kroky se ozývaly opakovaně a pohár na víno vedle Buškova lůžka vymrštila neznámá síla do prostoru pokoje. Na iluminaci *Karel spí v purkrabském*

domě na Pražském hradě je císařova noční příhoda narozdíl od textu zachycena již konkrétněji.¹⁵⁶ [70] Karel nocující v purkrabském domě nespí, jak sám v textu zdůrazňuje, „jakoby sluch napínal“. Mezi dveřmi purkrabství se objevuje sinalá postavička, pravděpodobně duch, který Karla probudil ze spánku. Je zajímavé, že na miniatuře z mladšího vídeňského kodexu č. 581 navzdory obsahu textu jsou Karel s Buškem znázorněni spící. Na obou výjevech se duch vyjadřuje shodným gestem, a to zkříženými rukama, značícími patrně prosbu. Takto se Karlovo noční vidění otevírá jinému možnému výkladu, vztahujícímu se k duším zemřelých. Téma revenantů nebylo sice církví vítáno, neboť připomínalo staré pohanské kultury, ale zároveň bylo v souladu s křesťanskou vírou, že duše neumírá spolu s tělem a mrtví mohou být vzkříšeni. Zjevení mrtvých bylo příznačné zvláště pro středověké vizionářské texty.

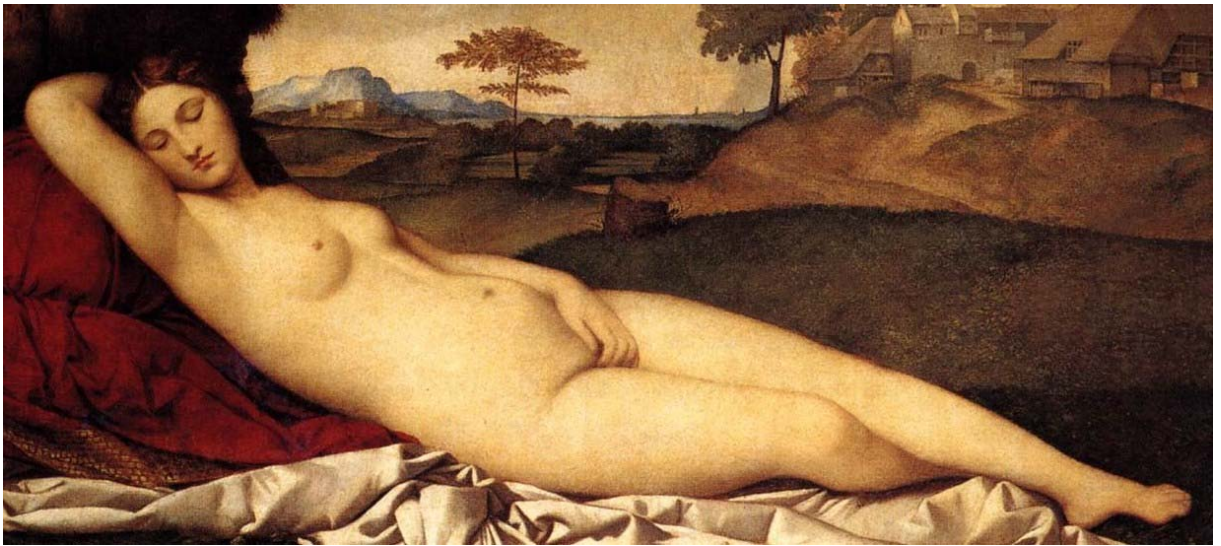
Uvedli jsme, že v karolinské literatuře vyprávění o snu sloužila jako literární žánr. Na odkaz Karla Velikého rovněž navázal francouzský král Karel V. Na základě jeho přání napsal mistr práva Evrart z Trémaugonu politické pojednání o světské a církevní moci. Tak vznikl roku 1376 text *Sen o sadu*, založený na fiktivním snu popisující rozhovor duchovního a rytíře.¹⁵⁷ [71] Sama iluminace z titulního listu francouzského překladu *Le songe du Verger*, vytvořená Mistrem Bible Jana de Sy, pomocí alegorie velmi výstižně vyjadřuje obsah traktátu.¹⁵⁸ Na titulním listě je zobrazen sám autor, ležící v trávě a snící, u nějž pak stojí postavy z jeho snu, duchovní a rytíř v učeném sporu. Rozhovoru přihlíží král, „*zástupce Boha ve věcech světských*“, sedící na trůně mezi dvěma ženskými personifikacemi církevní a světské moci. Disputace se odehrává v obdélném prostoru uprostřed ovocného sadu, symbolicky představujícího Francii, plnou květin a zvířecí, včetně pramene vody, jenž vyvěrá ze země v blízkosti spícího, odkazující na dobovou představu, že učená Francie je zdrojem všeho vědeckého poznání. Sen zde zprostředkovává především politické poselství, zdůrazňuje myšlenku suverenity francouzské královské moci, jenž se necítí podřízena císaři ani papeži.

Mezi klasickou dobou a renesancí tak vznikl tzv. „střední věk“, přípravné období, v němž se církev učila vstřebávat nesmírné kulturní bohatství původní klasické kultury. Stejně tak se osvojování moudrosti vyplývající z hebrejské Bible a judaismu neobešlo bez masakrů a útlaku Židů. Byla tehdy započata velká scholastická práce, zahrnující nejen řeckou filosofii a spisy, ale i římské politické

myšlení, mocné události řecké metafyziky, gnoseologie, vědy a starozákonní moudrosti. To všechno muselo být nejprve transformováno ve světle křesťanského zjevení, trvající několik staletí, než mohla vzniknout renesance. V přístupu středověkých autorů ke snům, zvláště však k výtvarným realizacím tématu snu, které se však ničím neliší od zobrazování jiných témat, se setkáváme s pro nás dnes již nepochopitelnými stereotypy. Co do vyjádření faktu, že člověk spí a zdá se mu sen, středověk v podstatě staví na starověkém schématu zobrazení ležící figury na loži, jednou rukou se opírající o tvář, jak to známe z antických stél nebo votivních darů v Asklepionech.. U postavy se i nyní ocitá anděl nebo světec, jako prostředník pro sdělení obsahu snu seslaného Bohem. Těmto obrazům byla ve středověku přisuzována alegorická hodnota a byly živým rezervoárem velkého množství odkazů, ve skutečnosti však mířenými k jedinému církevnímu dogmatu. Vše, co na obraze vidíme, se podřizuje zásadě rychlého čtení a kanonické správnosti. Mechanismy těchto alegorií jsou ustálené, podstatná je zde srozumitelnost jejich znaků a forem, přičemž každý úkon zde popisovaný má šanci na své zduchovnění. Katedrála stojí na „estetickém principu souladu“, uvádí Umberto Eco.¹⁵⁹ Tento soulad je vkládán mezi Starý a Nový zákon, přičemž každý fakt Starého zákona má být obrazem Nového zákona. Postavy Starého zákona, jejich rysy a typy jsou nahlíženy typologicky, jako anticipace a prefigurace postav Nového zákona. Pozice snu v rámci zobrazovaných příběhů je vyjádřena řadou za sebou jdoucích obrazů, stejně jako je spodobněno cokoliv obecného, jako jsou například světové dějiny. Tato epocha se vyznačuje neuvěřitelnou stálostí ve znázorňování, kdy jednotliví malíři doslovně od sebe přebírají celou výstavbu obrazů, obdobně, jak tomu v dané době bylo i případně literárních děl, kdy autoři od sebe opisovali, aniž by jeden druhého citovali. Je evidentní, že toto napodobování není žádným prohřeškem. Umberto Eco v této souvislosti uvádí, že tehdy myšlenka, že by kopírování vzoru mělo být nějakým přečinem, nikoho ani nenapadla, protože platilo kritérium, že je-li idea pravdivá, patří všem. Autor potvrzuje, že originalnost byla v dané době považována za projev pýchy a hříchu a současně zdůrazňuje, že uvádět v pochybnost oficiální postoje církve představovalo nebezpečí mnohem zásadnějšího charakteru. Skutečnou sílu obrazů na téma sen si však plně uvědomíme, soustředíme-li se více na způsob, jakým byly středověkému člověku prezentovány. Začneme-li pozvolna otevírat iluminovaný rukopis, zdobený drobnými obrázky, působícími na naše smysly svojí barevností, ke které se přidávají kousičky zlatých plátků [37-38] Právě zatížení všemi

zmiňovanými dobovými rozpory bychom se měli ocitnout v monumentálním prostoru katedrály, zvednout svůj zrak vzhůru a začít vnímat jednotlivé nástěnné cykly, jeden obraz po druhém, pokoušet se začít číst. Trpělivě procházet jednu scénu za druhou a žasnout nad tím, jak jsou ve skutečnosti živé, abychom se dostali k obrazům na téma sen, v nichž dochází k prostupování snu a reality a vstupování obrazů do obrazu, na jehož vnímání se spolupodílí světlo prostupující chrámovým prostorem. [43, 44, 48].

3. Podíl snu při formování renesančního výtvarného umění



Je obecně známo, že ke vzniku renesančního slohu vedlo poznávání literárního dědictví antiky a velká zvědavost umělců, co se týká výtvarného umění. Antická díla, doslovně zachovaná v podobě ruin a fragmentů, byla v době renesance rekonstruována a dokumentována prostřednictvím kresebných záznamů, které pak měly pro vznik nového slohu nesmírnou cenu. Povzbuzeni Petrarkovým příkladem, italští učenci se začali zajímat o antické rukopisy, které se ve velmi kompaktní podobě tehdy zachovaly v Byzanci, odkud se pak do Itálie dostaly Platónovy *Dialogy* spolu s dalšími texty této tradice. „S obnovou přímého pramene platónské linie, byla středověká dráha kompletní. Něco jako starověká řecká rovnováha a tenze mezi Aristotelem a Platónem, mezi rozumem a imaginací, imanentním a transcendentním, přírodou a duchem, vnějším světem a vnitřní psychikou, se znovu objevilo v kultuře Západu - polarity, které byly dále komplikovány a intezifikovány samotným křesťanstvím, s jemu vlastní vnitřní dialektikou. Z tohoto nestabilního, ale plodného vyrovnávání, se na povrch dostávala následující epocha.“ píše Richard Tarnas.¹

Klasická mytologie začala být v době renesance nahlížena jako „ušlechtilá náboženská pravda“, řecko-římské bohové znovu získali svoji starou důstojnost prostřednictvím umění a humanistická oslava bohatství lidské imaginace překročila dogmatické hranice tradiční církevní symboliky, která dříve nahlížela nespoutanou osobní imaginaci jako nebezpečnou. Zatímco ve

středověké estetice byl vesmír jednoznačný a soudržný, v renesanci naopak je naplněn rozpory, které se skládají z nekonečného množství možností, kdy umělecké dílo má synkretické vlastnosti a může zasahovat a přetvářet přírodu. Jsou to myšlenky, které se „včleňují do mnohem širšího rámce novoplatónské, hermetické a kabalistické kosmologie a ospravedlňují přírodní magii“.² Působivými se v renesanci stala neoplatónská prohlášení o imanentní božské podstatě celé přírody a zvláště znepokojivými polyteistické důsledky neoplatónských humanistických spisů, které ukazovaly, že odkazy k mytologickým postavám (Venuším, Saturnovi nebo Prométheovi), znamenají něco více, než pouhou alegorickou kratochvílnou hru. Doba renesance, vykazující se značným synkretismem, si zachovává mnohé ze svého středověkého myšlení tím, že uchovává rozporné pravdy vedle sebe. Je znovu objeveno nepostižitelné a neproniknutelné Jedno, které je samo o sobě protikladné: „*Jelikož však toto Jedno není vůči světu transcendentní a naopak se s ním ztotožňuje v pohybu neustálého tvoření, dochází k tomu, že každý prvek výbavy světa participuje na tomto bohatství svého původu. V samotné živoucí tkáni stvořené skutečnosti se neustále a z hlediska stále nových aspektů realizuje shoda protikladů.*“³

Umberto Eco považuje za jednostranné tvrzení, že středověk byl „*temným stoletím*“ nebo „*epochou hranic na kaciře*“ a uvádí naopak, že to byl novověk, ve kterém byly pořádány hony na čarodějnice. Na konci 15. století byla inkvizitory sepsána příručka *Malleus maleficarum* (Kladivo na čarodějnice), jenž rozpoutala strach a podněcovala k násilí.⁴ Rozdíl mezi středověkem a renesancí byl podle Eca v tom, že středověk teoreticky zlo nezdůvodňoval. V oblasti teorie bojoval proti manichejskému dualismu a vyloučil zlo z plánu stvoření, přičemž právě toto mlčení způsobilo, že se pak křesťanství muselo se zlem ve větší míře vyrovnávat v reálném životě. K úhybům ve věci zla se středověká kultura uchýlila proto, že teoreticky nedokázala zdůvodnit své rozpory.⁵

V renesančním období pak můžeme dále nacházet výtvarná díla, která jsou zajímavým pokračováním středověkého myšlení dokonce obsahující i útoky mířené proti antice, jak to vidíme na výjevu *Snu svatého Jeronýma* z predely oltáře pro jezuitský klášter San Girolamo v Sieně od sienského malíře Sana di Pietro (1406-1481) z roku 1444.⁶ [72] Zobrazuje vydlážděné nádvoří s antickým chrámem s výraznými korintskými sloupy a sloupořadím, před kterým se odehrává bičování mladého muže dvěma anděly, oděnými do černého a modrého šatu. Scéna bičování se

odehrává přímo před soudní stolicí, na níž sedí Ježíš Kristus, který potrestání bedlivě pozoruje. Obraz ilustruje Jeronýmův konkrétní sen, který byl v křesťanských polemikách dobře známý, a lze ho doložit všeobecně rozšířenými verzemi vyobrazení z 15. století (ve Francii) a ze 17. století (ve Španělsku). Světec je zde bičován anděly na příkaz Boží za to, že dával přednost antickému autorovi Cicerovi před Biblií. Je známo, že se zachoval Jeronýmův dopis, v němž svůj sen podrobně popisuje. Z něho nyní citujeme: *„Náhle jsem se dostal do rozpoložení a byl jsem vlečen k tribunálu soudce ... Dotazován na mou identitu, odpověděl jsem: ‚Já jsem křesťan.‘ A on, který seděl (za tribunálem) řekl: Lžeš, ty jsi ciceronský, ne křesťan; neboť kde jsou tvé poklady, tam je také tvé srdce.‘ (...) Nicméně, začal jsem plakat a truchlivě jsem řekl: ‚Pane, smiluj se nade mnou, smiluj se nade mnou.‘ Uprostřed bití zazněl tento tón. Nakonec ti, kteří stáli kolem, padali na kolena před tím, který předsedal, a naléhali, aby se smiloval nad mým mládím a dal mi příležitost k pokání. (...) Začal jsem přísahat a znalý jeho jména jako svědek jsem řekl ‚Pane, jestliže někdy (v budoucnu) budu vlastnit nebo číst pohanské spisy, zapřu tě.‘ Propuštěný po této přísaze jsem se vrátil do světa nahoru... To nebyl jen planý sen... Moje ramena byla černá i modrá a já jsem se cítil být pohmožděný potem, co jsem se ze spánku probudil. Od té doby jsem svaté knihy četl dychtivěji než knihy lidských bytostí.“⁷ I z pozdější Jeronýmovy korespondence je zřejmé, že svůj sen považoval za varovné Boží vnuknutí a trestající osobu přímo za Ježíše Krista.⁸ Námi diskutovaný obraz od Sana di Pietro neilustruje text doslovně, což je patrné z vyobrazení dvou andělů, oděných do černého a modrého šatu, o nichž Jeronýmův záznamu nemluví a naopak dokládá své bičování fyzickými důkazy, pohmožděninami na svém těle barvy černé a modré, způsobené zásahem biřiců. Je pravděpodobné, že i malíř obrazu si byl vědomý tohoto rozporu, který zmírnil tím, že do obrazu vložil symboliku barev, čímž diváka poněkud mate. V případě tohoto obrazu dochází k zásadnímu obratu ve formě znázornění snu. Di Pietro nám předkládá pouze snovou představu, již bez starého schématu, kdy byla vyobrazena nejprve spící osoba a pak teprve její sen.*

Je evidentní, že existuje jakýsi spodní proud zrání v čase, v němž se staré tendence mísí s novými a jsou to literární témata o snech a spánku, do kterých autoři vkládali své opožděné reakce z psychologických důvodů. Jestliže po dobu středověku byly sny spojovány s démony a v renesanci

15. století víra v démony neustávala, dělí se doba renesance na zcela rozdílná východiska. Potom ona skvělá díla italského renesančního výtvarného umění od mistrů jakými byli Leonardo da Vinci, Michelangelo nebo Raffael, která nás tolik lákají, jsou zcela mimořádnou událostí v dějinách lidského myšlení, svědčícího o nebývalém synkretismu. Umberto Eco se v rámci diskuze o trvajícím středověku v období renesance staví na stranu těch, kdo předpokládají, že skutečnou revoluční ideou renesance nebyl v takové míře Koperníkův objev, jako „*myšlenka plurality světů*“ (Mikuláš Kusánský, Giordano Bruno).⁹

3.1. Sny světic a spící Venuše

Je velmi obtížné nalézt ten bod zlomu, kdy se z posvátné rozpravy v křesťanském středověku stala noční můra. Patricia Cox Miller uvádí, že již ranní křesťané se pokoušeli vehementně vyvracet, že nemají nic společného s démony a že to byly právě teologické polemiky uprostřed křesťanské komunity, které pro spojování snů s démony poskytly základ.¹⁰

Pokud budeme zkoumat ženské sny z průběhu středověku, setkáme se především se záznamy snů světic, vizionárek a matek slavných synů, což neznamená, že víme, co se tehdy v mysli žen vlastně dělo. Křesťanské zdůraznění snu matky a lásky k dítěti je archetyp, který ve velké míře představivost středověkých žen na sebe vázal a zastoupil ji. Prvořadou roli zde například sehrála Konstantinova matka Helena (kolem 255-330), která našla relikvii kříže v Jeruzalémě po té, co ve snovém vidění byla spravena, kde kříž hledat. Křesťanské prameny uvádějí, že se Helena ve svých osmdesáti letech roku 326 vydala na pouť do Svaté země, kde se chystala založit chrám. Traduje se, že kříž našla přímo na místě Kristova utrpení na Golgotě. Avšak Eusebius, křesťanský historik a autor Konstantinova životopisu, který ve stejné době pobýval v Jeruzalémě, se o její návštěvě vůbec nezmiňuje. Helenin sen následně ani nevyobrazuje Piero della Francesca v cyklu *Legendy pravého kříže* v bazilice San Francesco v Arezzu (1452-65), pojednávajících o Konstantinově snu. Fresky líčí pouze samotný objev kříže a následné potvrzení jeho pravosti. Místo Heleniny vize zde dal Francesco prostor zástupnému obrazu *Zvěstování Panně Marii*. Helenin sen jako samostatné téma zpracovává až Paul Veronese (1578, 1580).

Víme dále, že například svatý Augustin ve svých *Vyznáních* nejednou připomíná svoji zbožnou matku Moniku (asi 330-387), jejíž sen byl předzvěstí Augustinovy budoucí konverze. Zarmoucena nad svým synem, který podléhal svodům učení Manichejských, obdržela sen, v němž byla ujištěna, že syn stane po jejím boku a najde cestu k Bohu. Na Augustinovo obrácení si však v modlitbách počkala ještě dalších devět let. Augustin počínání matky chápal jako projev vůle Boží a v této souvislosti se ptal: „*Odkud přišel tento sen, ne-li od Tebe, jenž jsi přiklonil své ucho k jejímu srdci?*“¹¹ Italský malíř Ottaviano Nelli (1375-1444) dává Moničinu snu o Augustinově konverzi prostor v chrámu svatého Augustina v Gubbio v Umbrii ve dvou scénách v nástěnném cyklu o z doby kolem roku 1422.¹² [75] Nejdříve je zde znázorněna Monika spící v zahradě, k níž se, podle tradičního ikonografického schématu *Zvěstování*, snáší anděl. Následně Monika klečí zarmoucená před biskupem a prosí ho o nápravu Augustina.¹³

Zatímco Monika byla ve snu zpravena o budoucím obrácení svého syna ke křesťanství, jiné matky bývaly po antickém vzoru vyrozumívány o smrti svých milovaných, jak tomu bylo například u Eleanory Akvitánské (kolem 1122-1204), manželky anglického krále Jindřicha II.. Ve snu se jí zjevil již mrtvý její nejstarší syn Jindřich (1155-1183), nesoucí svoji světskou korunu společně se zářivou korunou nesmrtelnosti. Antický příklad snu matky proniká i do obrazu *Sen Panny Marie* od boloňského mistra Simone dei Crocefissiho (kolem 1330 – 1399),¹⁴ který byl původně součástí oltáře, líčího události ze života Panny Marie.¹⁵ [73] Marie zde usíná na lůžku, zatímco jí její společnice, ocitající se u paty jejího lůžka, jí předčítá. Z Mariina lůna vyrůstá zlatý strom života, na němž je ukřižován Kristus. Na ose stromu je v dolní části výjevu umístěna „symbolická ruka“. Dle apokryfního Nikodéma evangelia se má jednat o samotného Krista, který takto otevírá dveře předpekli a pomáhá spravedlivým vystoupit z podsvětí. Mezi prvními zde „Kristova ruka“ vyzvedává Adama a Evu. O tom že se jednalo o mimořádnou zakázku, svědčí kvalita barev, jiskřivý ultramarín použitý pro plášť Královny nebes a jemné ozdobné puncování v pozlacených částech. Ačkoliv byl malíř úzce svázán s Boloňou, je nemálo ovlivněn Florencií, zejména monumentalitou Giottových prací a dekorativností benátských maleb. Inspirací mu též byly fresky stejného námětu v malém kostele S. Apollonia v Mezzaratu od italského mistra Vitale da Bologni (1309-1359/61).¹⁶ V pinakotéce ve Ferrare se nachází další Simoneho deskový obraz s tímto námětem, pravděpodobně

staršího datování.¹⁷ Tentokrát bez Adama a Evy a s hnízdem pelikána na vrcholu stromu, který vlastní krví krmí svá mláďata, akt přímo odkazující na Kristovu oběť. [74] Kristovu Umučení jsou dále přítomni andělé, z nichž jeden na připomínku eucharistie zachycuje prolitou krev do poháru. Výjev odkazuje na spásu lidstva skrze přímlovu Matky Boží a smrt jejího syna. Nabízí se paralela s přípravou Panny Marie na smrt, zobrazované obdobně na lůžku, avšak obklopené větší společností. Právě Kristus po matčině smrti vyzdvihne její duši na nebesa, kde je následně korunována jako královna. Dochází zde ke kombinaci více ikonografických témat najednou, jako je *Ukřižování Krista* nebo *Osvobození duši z podsvětí*. Způsob propojení námětu připomíná tradiční pojetí stromu Jesse, také spojovaného s mariánskou ikonografií. Z ležící postavy Jesseho vyrůstá strom s genealogií Krista, usazeném na jeho vrcholku společně se svojí matkou. Motiv rostliny, vyrůstající z těla ženy je starověkým symbolem původně spojovaným se snem. Například Herodotos popisuje symbolický sen médského krále Astyagése, vztahující se k jeho dceři a budoucnosti celé země, o němž uvádí: „*Zdálo se mu, že z lůna jeho dcery vyrostla réva, která se rozprostřela po celé Asii.*“¹⁸ Dvorní mágové mu podle snu předpověděli, že jeho vnuk se stane místo něho vládcem. Proto král nechal svého dědice hned po jeho narození zabít, stejně jako Herodes, který se uchýlil k vraždění neviňátek z obavy před příchodem „židovského krále“. Astyagésův vnuk, Kýros Veliký, zakladatel perské říše, jenž se stal jedním z největších dobyvatelů starověku, shodně jako Kristus takto stojí na počátku nového království.

Specifické téma představují sny světic a mystiček, které se úzce prolínají z vizemi v bdělém stavu, s těžko rozlišitelnými hranicemi. Zmíňme se o severské šlechticně Brigitě Švédské (1303-1373), jejíž sny měly dokonce vliv na ikonografii křesťanských témat v renesanci. Brigita měla mnoho mystických vidění již od svého dětství. Dominikánský převor Kettilmund ze Skänninge podrobil její prorocká vidění přísné kritice, s odvoláním se na První list Korintským, v němž Pavel káže: „*ženy necht' ve shromáždění mlčí.*“¹⁹ Sám převor pak dodává: „*Ó paní, příliš sníš, svíčkami plýtváš; udělalo by ti dobře, kdyby ses napila a pořádně vyspala.*“²⁰ Její vidění pokládal za fantazii a nabádal ji, aby upustila od svého bláhového snění. Aby byla umlčena kritika, obviňující ji z hereze, byla Brigita kanonizována během třiceti let na přelomu 14. a 15. století dokonce třikrát. Samotný Brigitin syn ve svých pozdějších vzpomínkách dosvědčuje, že se v jejím případě jednalo o noční snové

představy, když uvádí, že se ho tehdy král vyptával: „*Tak copak se dnes v noci zase zdálo naší příbuzné, tvé matce?*“²¹

Brigitta založila řeholní společenství a její *Zjevení* (Revelationes), sepsané a přeložené do latiny převorem Petrem ze Skeningu, si získalo velké obliby a dokonce scény narození a smrti Spasitele nebo její představa Očistce, ovlivnily ikonografii křesťanských obrazů severní Evropy. Zvláště inspirativními se staly sny, které obdržela během své pouti do Svaté Země, kdy spatřila Krista v okamžiku narození, ležícího na zemi a vyzařujícího nadpozemské světlo: „*Když jsem byla v Betlémě u jesliček Páně, viděla jsem Pannu těhotnou, nesmírně krásnou, oděnou bílým pláštěm a jemnou suknicí. Byl s ní velmi počestný stařec a oba měli s sebou vola a osla. Když pak vešli do jeskyně, uvázal ten stařec vola a osla k jeslím a vyšel ven, donesl Panně rozžatou svíci, kterou upevnil na zdi a odešel, aby nebyl osobně při porodu. (...) A když tak trvala v modlitbě, v té pojednou porodila Syna, z něhož vycházelo tak nevýslovné světlo a zář, že slunce nelze k nim přirovnati, ani oné svíce, kterou tam byl stařec postavil, ať svítila nevím jak, neboť onen božský jas hmotný jas svíce úplně potlačil. A náhle hned jsem uviděla to slavné nemluvnátko ležeti na zemi úplně nahé a všechno skvoucí, jehož tělo bylo zcela čisté od všelijaké poskvrny a nečistoty. Také jsem tehdy slyšela zpěvy andělské podivuhodně líbezné a velmi sladké. Když tedy Panna pocítila, že už byla porodila, ihned naklonila hlavu a sepjavi ruce s velikou vážností a úctou se Pacholeti klaněla...*“²² Brigittiny představy našly o sto let později odezvu ve výtvarném umění například na oltářním obraze s námětem *Klanění pastýřů* od vlámského mistra Huga van der Goes, známého jako *Portinariův triptych*,²³ na němž dítě místo v kolébce leží přímo na zemi obklopené světelnou září, s klečícími postavami v tichém rozjímání kolem. Dříve byla Marie znázorňována na lůžku, od 15. století klečí ve shodě s Brigittiným *Zjevením* spolu s Josefem u dítěte a vroucně se modlí. Téma adorace dítěte se objevilo už počátkem 14. století ve františkánském prostředí, jejichž byla Brigitta terciářka. Mnoho malířů zaujal především popis mystického osvětlení této scény, ona představa nadpozemské záře, kontrastující s okolním šerem a zdůrazňující zázračnou atmosféru výjevu. Tak je tomu i u jiného nizozemského mistra Geertgen tot Sint Janse, na jehož desce *Narození v noci* prudká záře, vycházející z dítěte v jeslích, ozařuje naklánějící se Pannu Marii i andělský zástup stojící kolem.²⁴ Potemnělý prostor obrazu, dávající vyniknout mystické záři, předznamenal ve výtvarné tradici zájem barokních malířů.²⁵

Příklad mučednického ženského snu obsahuje legenda svaté Voršily, dcery bretaňského krále, která se stala jako literární schéma přitažlivá v německém a italském umění v době pozdního středověku a v renesanci konce 15. století. Uvádí se, že se Voršile na její pouti do Říma za pobytu v Kolíně zdál sen o andělu přinášející jí mučednickou korunu. Při její zpáteční cestě bylo toto město obklíčeno Huny, její snoubenec zabit a samotná dívka raději podstoupila smrt, než by se stala ženou barbarského vůdce. Proroctví zjevené ve snu se takto naplnilo. Pout' svaté Voršily popisuje *Legenda Aurea*, která byla v italském překladu vydaná v Benátkách roku 1475. Událost předpovězenou snem, která této nevinné dívce zcela změnila život, zachytil renesanční umělec Vittore Carpaccio (kolem roku 1460 – 1525) v rámci cyklu devíti scén na zakázku Bratrstva svaté Voršily v Benátkách. [76] Zde v pokoji renesančního slohu Voršila sní o andělu vstupujícím do její ložnice a zvěstujícím jí mučednickou smrt. Nebeský posel je doprovázen světlem, které zalévá místnost ranním jasnem. Na rozdíl od přípravné kresby, dnes uchovávané v galerii Uffizzi, na našem obraze Voršila leží sama místo na jednoduchém lůžku na nedotčené manželské posteli, která je připomínkou jejího nenaplněného zasnoubení. Rovněž ostatní předměty nacházející se v místnosti mají symbolické významy. U lůžka leží zlatá koruna jako symbol vítězství a předzvěst pozdější nebeské korunovace světice, dále je tu malý bílý psík, poukazující na její věrnost. V okně pokoje je umístěná myrta a karafiáty, které jsou zde znamením lásky a věrnosti manželské, s odkazem k lásce nebeské a pozemské. Carpaccio uvádí scénu v mírném nadhledu, přičemž mistrně využívá perspektivní pojetí prostoru, přínos renesance. Snová představa se nyní divákovi zpřítomňuje před jeho vlastníma očima v reálném prostoru.²⁶

Je zcela evidentní, že co se týká snů a jejich zobrazování, jedná se po celou dobu středověku o odvozenost obrazu z literárního textu. Byly to texty Bible, komentáře k dílům slavných autorů, legendy a dopisy, obraznost formovaná prostřednictvím slova, která formovala dobovou sexualitu a vztah k ženě. K nejčastěji citovaným autorům dotýkajících se transformace ženského fyzického těla v tělo duchovní, jak v období středověku, tak i současnými autory zabývajícími se sny, patřil svatý Jeroným. Ve svých komentářích, v nichž podrobně komentoval vlastní asketický život na poušti, kdy byl pronásledován erotickými představami, považoval za důležité se podílet na přehodnocování dobového erotismu ve prospěch příklonu k askezi. Z roku 384 se zachoval Jeronýmův dopis

adresovaný adolescentní dívce Eustochium, dceři jeho přítele, rozhodnuvší se pro asketický život, kterým jí předával vlastní zkušenosti s tělem. Pro demonstraci celé věci používal její dívčí panenské tělo, které popisoval s použitím obrazů z biblické Písňe písni, a o němž mluvil jako o synonymu pro duši. Poukazuje na to, že panenství se týká nejen těla, ale i vnitřního stavu duše a mluví též o d'ábelských pannách, jejichž tělo nereflektuje panenskou duši. Aby vyjádřil tehdejší dívčinu situaci, použil metaforu „útěk ze Sodomy“ a nabádal ji, aby se bála příkladu Lotovy ženy. Popisuje zde lidské tělo obecně jako nestálé, bestiální, nenasytné, ale ze všeho nejvíce sexuální. Je zcela zřejmé, že duše má podle Jeronýma femininní podstatu. Eustochium byla podle něho budoucí Boží nevěstou připravující se na život v „ráji panenství“. Jeronýmovy texty mohou vést k pochopení, za jakých okolností se v rámci křesťanského mystéria ženské tělo stává „ničím“, zato její panenské tělo centrem teologického zájmu nebo konečné imaginární tělo erotickým tělem nejvyššího stupně. „*Magnetem pro erotický zájem*“, jak ironicky poznamenávají někteří současní badatelé. Když svatý Jeroným spolupracoval na změně identity této dívky, použil diskurz snu a metamorfozované tělo Eustochium líčí jako snové, jak je patrné z následující citace: *“Tajemství tvé královské ložnice tě bude vždy ochraňovat; tvůj ženich bude s tebou vždy sladěný vnitřně. Modlíš se?: mluvíš k ženichovi. Čteš?: on mluví s tebou. A když tě přemůže spánek, přijde za stěnu a položí své ruce skrze otevření a dotkne se tvého vnitřního těla, a třesa se, budeš se zvedat a říkat ‚Jsem raněná láskou.‘“*²⁷ Snové tělo je podle Jeronýma jiné, než tělo, které máme, když bdíme.

V období středověku se opětovně vynořovala otázka, která byla před několika sty lety řešena v antice, zda jsou sny skutečně vnuknutím vyšších sil nebo jen střípky lidských vzpomínek, jejichž původcem je sám snící. Byl to především svatý Augustin, který se zodpovědnosti za své sny zříkal a pod jeho vlivem sny pro křesťanskou společnost začaly představovat velké nebezpečí. Lidská sexualita byla spoutána přísným dohledem církve a ani intimní svět snů nebyl jejich kontroly ušetřen. Zvláště erotické sny byly diabolizovány a duchovenstvu zde vznikaly nebývalé problémy, protože jejich asketismus vedl ke kompenzaci erotických představ ve spánku. Ty byly považovány za d'ábelské svody, a odtud především pramení oficiální stanovisko církve snům nedůvěřovat s podezřením, že d'ábel na sebe dokáže vzít i andělskou podobu: *„Neboť sám Satan se proměňuje do tvaru a podoby různých osob a ve snech svádí mysl těch, jež drží v zajetí...“*²⁸ Touhou církve bylo, v rámci snah o

dosažení duchovní čistoty, tyto sny naprosto eliminovat. To vedlo k hluboké nerovnováze v lidské duši, erotické sny se proměňovaly v noční můry, které odpovídají pocitu velké tíhy na prsou a strachu, tradičně vyjadřovaného v podobě děsivé postavy démona či zvířete, sedícího snícímu přímo na hrudi. Démon byl označován latinským pojmem *incubus*, etymologicky ve smyslu „ležet nahoře“. Oběťmi *inkuba* bývaly zpravidla ženy. Jeho protějškem se stala *sukkuba* (*succubus* „ležet pod“), což byla bytost ztělesňovaná ženským svůdným tělem, pokoušející zase muže. Představa nočního démona v roli *sukkuby* byla známá již Sumerům, jejich Lilita, přinášející nemoc a smrt, se zjevovala mužům jako sexuální predátor v erotických snech. Byla shodná s hebrejskou Lilit, Adamovou první ženou. Příbuzný démon Lilu sužoval také ženy. Představy nočních démonů, *inkubů* a *sukkubů*, do imaginace lidí přicházejí spolu s nepřesnostmi v interpretacích starších kultur s křesťanskou érou. Avšak tehdy se ani světcům d'ábelské nástrahy nevyhýbali, jak to dokládají samotná pozorování Hildegardy z Bingenu (1098-1179): „*Stává se, že za jeho škodolibého smíchu i světci ve snech vidají hanebné věci. Když je totiž v lidské mysli ještě při usínání nevhodná bujarost či naopak smutek, hněv, strach či panovačnost a jiné vášně, ďábel je svou lstivostí často předvádí ve snech. U spícího je totiž pozoroval ještě před usnutím. Ale i tehdy, když člověk usíná se smyslnými myšlenkami, provádí s ním ďábel své kousky a ukazuje mu žijící i již zesnulé osoby, s kterými měl kdysi poměr, nebo i takové, které nikdy neviděl. Zdá se mu, že se s nimi baví a miliskuje, stejně jako kdyby bděl a jako kdyby ony byly ještě naživu a přitom dochází k výronu semene. Tak jako ďábel hraje svou šalebnou hru s bdícím člověkem, nedopřeje mu ani ve spánku klidu.*“²⁹ Mělo se za to, že oběti démonů mohou vysílením zemřít nebo v případě žen dokonce otěhotnět, jak se uvádí v *Kladivu na čarodějnice*.³⁰

Je známo, že církve rozpoutávala hon na čarodějnice (15. století). Nadešel čas brutálních inkvizičních výslechů, tortury a upalování. Ženy, které byly obecně považovány za méně odolné a více důvěřivé než muži, byly obžalovávány z černé mystiky, z pořádání sabatů a se styku s ďáblem.³¹ Dozvídáme se o hlubokém spánku, v němž se mohou posedlé ženy pohybovat v prostoru a zúčastňovat se sabatů, které byly považovány inkvizicí za skutečné. Švýcarský lékař Felix Platter (1536-1614) se zmiňuje o snových představách, o démonickém spánku čarodějnic „*daemoniacus sopor sagarum*“, v nichž se jim zdá o letech na sabat. Taktéž španělský inkvizitor Alonso de Salazar (1564-1636), známý účastník procesů s čarodějnicemi, při podrobném zkoumání sabatů došel k závěru, že se

nejedná o reálné události, ale o snové zážitky. Ačkoliv z dobových příznání vyplývalo, že se výslovně jednalo o sny, v nichž ženy létaly či prožívaly sexuální vzrušení, trestu neušly. Snové představy byly skutečnou noční můrou, která se však mnohdy stala paradoxně reálnou až s procitnutím, v rukou nemilosrdných inkvizitorů.

Naštěstí značně pokřivený obraz ženy, formovaný po staletí asketickými sny mužů do sublimovaného archetypu královny nebes, byl v renesanci 15. století krok za krokem snášen z nebe dolů k zemi. Změnu způsobilo nové čtení Platóna a založení Platónovy akademie ve Florencii (v druhé polovině 15. století) za patronace Cosima de Medici a pod vedením Marsilio Ficina (Michelangelova učitele a komentátora Platónových *Dialogů* a Plótínovy *Enneady*). Ficino na přání Lorenza Medicejského též přeložil *Corpus Hermeticum* (vyšlo pod názvem *Pimander*), v němž dochází ke splývání novoplatonismu, kabaly a hermetismu v synkretismus, prostřednictvím kterého byla v renesanci znovu objevena přirozená náboženství. Dávná náboženská moudrost, v níž ještě jednota člověka a světa nebyla rozbita, ze které opětovně vyplývala idea lásky, nauka o lásce a obnova člověka. Lišící se od otázek logiky a dogmat scholastiky. „*Pohanské Venuše, bohyně krásy, byly obnoveny jako symbol spirituální krásy, archetyp v boží mysli, který zprostředkovává probuzení duše k boží lásce - takto může být identifikován jako alternativní manifestace Marie Pany*“, uvádí Richard Tarnas. Dochází přímo ke kosmickému obratu, co se týká chápání ženy a zobrazování ženského aktu.³³ Nyní umístovaného do pastorální krajiny a označovaného jako *Spící Venuše*, připomínajícího antické plastiky spící Ariadné. Kdy cena této bohyně nebyla ani tolik dána tím, že jí Théseus po obdržení klamného snu opustil a byla navštívena Bakchem a jeho bujarou družinou, pro co se těší pozornosti populárních podání, jako v tom, že dokázala vyvést Thésea z Labyrintu, který pro něho představoval závažné bloudění v psychickém slova smyslu. Může připomínat i další mýty: příběh Jupitera, který ve spánku přistoupil k Antiopé nebo příběh vodní nymfy Thetis, vyhýbající se pozornosti Peleusově změnou tvaru. Středověké východisko, v němž žena má být podle představy svatého Jeronýma „raněná láskou“, se nyní mění v poznání: „Jsem objektem lásky“.

Podle Marie Ruvoldt se spící ženské akty v italském umění objevují až na konci 15. století a byly též používány jako svatební obrazy.³² Je nesporné, že *Spící Venuše* jsou právě těmi tiše dřímajícími snovými obrazy, kterých mělo být prosazením nových platónských myšlenek dosaženo.

Neoplatónský humanismus použil archetypální význam mýtu zrození Afrodité jako hnací sílu v komunikacích s vnitřní metafyzikou a psychologickou podstatou člověka. Edgard Wind ve své knize *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Pohanské mýty v renesanci) v kapitole „Zrození Venuše“ mluví o Ficinově díle *De triplici reditu animae ad divinum* (O trojnásobném návratu duše k božskému), které usiluje o změnu tím, že triády bohů Merkur-Venuše-Apollón rozšíří do devíti kombinací (3 x 3) tak, že každý z bohů získává svoji sílu z ostatních, tak jako muž získává svoji sílu z ženy a opačně.³⁴

Sandro Botticelli (1445-1510) ve svém díle nazvaném *Primavera* (1482) pak vytvořil konstelaci, kdy se Venuše s Merkurem ocitají v centru, což odpovídá Plótínově uspořádání uvedeném v jeho díle *De amore*, kde mluví o duši spojené s myslí (*nous*) jako o perfektní formě, kterou zosobňuje Afrodité.³⁵ Zde podle Winda oživil ducha Venuše tak, jak ji poznal ze zachovaných starověkých plastik (*Venuše Medicejská*, Uffizi, Florencie) nebo jak byla popsána starověkými autory *Venus Anadyomene* od Apella. Venuše představovala v dané době novou poetickou dimenzi a byla dále zosobněna v Botticelliho díle *Zrození Venuše* (1485-1486), vycházejícího z nových kompozitních principů, připravených dílem Pico della Mirandolou, a to v následujícím smyslu: „jestliže několik rozdílných věcí se shodne na vytvoření třetí, která se zrodí z jejich pouhé směsi a zahříváním, květ, který vznikne z jejich kompozičních proporcí se nazývá krása. Kompozice, nicméně, předpokládá rozmanitost, která nemůže být nalezena ve oblasti prosté bytosti, ale pouze v chaotické sféře změny.“³⁷ Venuše proto musí povstat z beztvaré podstaty, ze které je sestaveno každé stvoření. Takové jsou vody moře, protože voda je kontinuálním tokem a snadno přejímá vše, co nemá formu. V případě vzniku Venuše, podle slov Edgara Winda, herakleitovské proměnlivé elementy vyžadují transformaci formy božským principem. Tuto nutnost též naznačují mýty, uvádějící, že Afrodité se zrodila z pěny, která vznikla kastrací Urana (oblohy) a vhozením jeho varlat do moře (Thalassa). Podmínkou vzniku Afrodité je její transformace, kdy z beztvaré hmoty vzniká ideální forma „rozkouskovaním, roztrháním na kusy“, což je běžnou záležitostí v neoplatónské dialektice, obsažené též v neoorfických teologiích. Stejný osud potkal i jiné hrdiny (Osiris, Dionýsus). Autor celou situaci mýtu upřesňuje: „...kdykoliv nadřazené Jedno sestoupí k Mnohému, tento akt stvoření je nahlížen jako posvátná agónie, jako kdyby toto Jedno bylo roztrháno na kusy a izolováno. Stvoření je zde nahlíženo jako kosmická smrt, při které koncentrovaná síla jednoho boha je obětována a rozptýlena: ale

*sestoupení a rozptýlení božské síly je následováno jeho opětovným vzkříšením, kdy Mnohost je „ztmelena“ v Jedno.“*³⁶

Rituální rytmus mýtu je zpravidla filosofy zkoumán se strachem, což vysvětluje, proč Platón tato mystická ultimáta ve svém díle *Respublica (Republika 378A)* považoval za extrémní a řadil je mezi mýty zakázané, a byl o nich přesvědčený, že se nemohou projevit jinak než katastrofou. Edgar Wind zde cituje z Proclusova díla (412-485), hlavního pramene renesančního orfismu, podle kterého z těchto bajek vyplývá především to, že božská, intuitivní část duše přichází k poznání bytí skrze „*sympatii s více mystickými zájmy*“, a že její doménou není pouze rozum.³⁸

V souvislosti se vznikem tématu Venuše v italském renesančním umění je citován Platón a jeho rozhovory v díle *Symposion*, k němuž napsal Marsilio Ficino svůj komentář, a kde se mluví o tom, že Erós není jeden, stejně tak jako není jediná Afrodité. První Afrodité byla starší a bez matky, byla dcerou Urana, boha nebes, kterou Řekové nazývali nebeskou. Druhá Afrodité byla dcerou Dia a Diony, proto je nazývána obecnou. Avšak o každém úkonu, stejně jako o lásce podle Platóna platí to, že není ani krásny či ošklivý sám osobě, ale záleží na tom, jak je konán. Obecné Afrodity syn Erós působí zcela náhodně, je to láska, kterou miluje většina lidí, vztahující svoji lásku více k tělům než k duším, „*mimoto k lidem nejméně rozumným; přitom hledí jen na ukojení, ale nestarají se, co přitom je krásného a co ne. Z toho vyplývá, že všechno konají náhodně, dobré stejně jako opačně.*“ Zato druhý Erós, syn nebeské bohyně, která není účastna ženského prvku, ale jen mužského, se obrací k mužskému pohlaví. Je velmi cenný a prospěšný pro blaho obce a koná pro ni dobré skutky. Většina lidí však miluje láskou obecnou.³⁹

Sandro Botticelli, čerpající z Plótínovy poezie, mezi prvními vytvořil nový poetický obraz *Zrození Venuše* tak, že Uranovu destrukci vyřešil jeho povstáním v nově narozené dceři. Sama Venuše pak vzniká za závanu větru, zatímco moře bylo zúrodněno mystickým deštěm růží, vycházejícího z dechu větrného boha, jímž byla dopravena na břeh. Boží duch se v tomto obraze pohybuje nad zemí, tak jak to známe z dosavadních mýtických, mystických i náboženských představ, včetně knihy Genesis (Gen 1, 2).⁴⁰ Jakmile Venuše dosáhne země, je oděna do květovaného šatu a stává se *Venere vulgare* (Afrodite Pandemos), v platónské řeči čistě smyslovou, nedosahující nebeské slávy svého protějšku *Venere celeste* (Afrodite Urania). Avšak Pico della Mirandola v rámci

dobového synkretismu k tématu přispěl vlastní invencí a vytvořil obraz, v němž láska vyvěrající z pozemské krásy má také dva aspekty, čímž vytvořil triádu – *amore celeste, umano, e bestiale*. Již déle nemluví, tak jako Platónova doktrína, o dvou Venuších stojících proti sobě, jedné cudné a ušlechtilé, druhé smyslné a marnivé, ale o dvou ušlechtilých láskách nazvaných *Amore celeste e umano*, kdy ta druhá se dotýká pestrobarevného media senzibility a je skromným obrazem té první.⁴¹

Přistupujeme nyní k Giorgioneho *Spící Venuši* z roku 1510,⁴² v němž do idylické snové krajiny malíř umístil ženský akt, tiše ležící na bílé a rudé drapérii, s rukou poleženou na svém klíně, stávající se objektem lásky. [77] Levá strana obrazu je otevřená do volného prostoru pahorkaté krajiny, zatímco napravo prostor uzavírá venkovské sídlo, obsahující hradby a domy v podhradí. Je známo, že toto Giorgioneho plátno po jeho smrti dokončil Tizian, který zde vytvořil krajinu v pozadí stejného rozvrhu a zřejmě i symbolického významu, jakou můžeme nalézt na jeho slavném plátnu *Láska posvátná a profánní*. V Tizianově obrazu jsou před zámek na skále a poklidné údolí s vodní hladinou jezera umístěny dvě ženy, z nichž jedna je vyobrazena jako akt a druhá je oděna do nádherného oděvu v souladu s platónskou ideou bohyně nebeské a bohyně obecné. Je na první pohled zřejmé, že Giorgioneho *Spící Venuše* je projevem pokročilejšího synkretismu, metaforou invence Pico della Mirandoly *Venere celeste e umano*.

V případě Giorgioneho a Tizianova díla se však jedná o zcela rozdílnou polohu než byla ta, kterou zastupovaly motivy z Boccacciova *Dekameronu* (1350-53), které představovaly sekurální, pastorální polohu a tudíž mnohem snadněji a rychleji byly malíři přejímány a podílely se na formování slohu. Zvláštní oblibě se těšila epizoda líčící lásku Cymona a Ifigenie, v níž se hovoří o duchovní proměně muže, která se zde uskuteční po tom, co spatří bezbranně spící ženský akt. Obrazovou předlohou pro spící Venuše se v dané době též mohly stát grafické ilustrace ze snového příběhu *Hypnerotomachie Poliphili* (1499) od Francesca Colony, kde je ženským aktem dekorována fontána v podobě spící nymfy ve společnosti satyra. Ženské akty byly následně umísťovány v italských zahradách, určených k relaxaci a útěku od shonu života, jako inspirace k rozjímání. *Hypnerotomachie Poliphili* obsahuje snový narativní příběh, v němž Polifilo cestuje lesnatou krajinou a hledá svoji milovanou Polii. Zajímavý je zde způsob umístění snu do snu, jenž vzniká tak,

že se Polifilovi zdá, že usíná ztracený v lese. Snové vyprávění, jímž je cesta arkadickou krajinou nebo putování k osvícení, je typickým renesančním produktem.⁴³

Girogoneho *Spící Venuši* se mohl inspirovat Girolamo Savaldo (1480 - 1548) v obraze téhož názvu z roku 1523,⁴⁴ v němž též nacházíme spící ženský akt, tentokrát však zasazený do mnohem dramatičtější scénérie, před rudý závěs, umístěný za její hlavou a otevřenou krajinu se stavbami města na kopci, z nichž se zvedá zlověstný dým. [78] V pojetí krajiny se tedy vzdalující nótě Girogoneho obrazu. Podle interpretace některých autorů se zde pravděpodobně jedná o sen Hekuby, s hořící Trójou v pozadí, tedy o politický aspekt. Vedle mýtických předloh v šíření obdobných motivů hrály roli dobové snáře, v nichž symbol ohně - požáru byl srovnáván s agresivními a destruktivními instinkty.

Jiným příkladem dualitního pojetí renesančního obrazu na téma sen představuje dílo Lorenza Lotta (kolem 1480-1556) nazvaného *Sen mladé dívky*,⁴⁵ na němž se vyskytují postavy jako jsou satyrové a Erós, jimiž jsou více reflektovány instinkty. [79] Zde je do idylické krajiny umístěna spící dívka, na kterou amorek z nebes sype drobné květy, připomínající proud světla jako symbol spojení nebeského a pozemského. Obraz *Spící dívky* není Lottovým jediným dílem na téma sen. Známy je jeho *Spící Apollón* z roku 1530, zhruba opakující totéž schéma, tentokrát vztahující se k životu mladého muže v zastoupení Apollónově. Ten zde spí stranou mezi stromy, zatímco v otevřené krajině si hrají nymfy a nad jeho hlavou se vznáší anděl s trumpetou, přinášející mu sen, zřejmě o tom, co se děje kolem.

Na obraze Dosso Dossiho (1410-1542) dodatečně nazvaného *Alegorie s Panem* z roku 1524 nacházíme nám již známé schéma ležícího spícího ženského aktu, umístěného do široce otevřené krajiny, k níž se tentokrát přidávají tři postavy a amorci, nacházející se v oblacích.⁴⁶ [80] Pod stromy plných ovoce, vertikálně rozdělujících scénu na dvě poloviny, se ocitá spící akt ženy, ležící na modré drapérii nebeského pláště, vytvářející jemný kontrast s její zářící světlou pletí a drobnými kvítky, kterými je obsypána. K ní se přidávají další dvě ženy a satyr, sedící pod stromem, podle nádoby povalující se na zemi, holdující vínu. Starší žena, oděná do jednoduchého oděvu, zvedá nad spící kráskou svoje ochranné ruce. Vedle stojící mladá žena, oděná do zeleného šatu akcentovaného

rudou, rozevlátou drapérií, je jednoznačně představitelkou světského života. Obraz zapadá do rámce dobové pastorální představy o kontrastu lásky sakrální a profánní.

Velký význam pro šíření renesančního slohu měly grafické listy, kde se též objevovalo mytologické téma *Noci* nebo *Spících Venuší*. Mezi významné rytce patřil například Marcantonio Raimondi (1480-1527/34) původem z Boloni, který pracoval v Benátkách a Římě a spolupracoval s Raffaelem nebo Dürerem tak, že převáděl jejich díla do grafické podoby. [82] Kolem Raimondiho díla *Rafaelův sen* (1508),⁴⁷ dnes panuje mnoho nejasností a předpokládá se, že se mohlo jednat o grafický list provedený podle Giorgionova dnes již ztraceného obrazu, který se ještě roku 1705 nacházel v Benátkách, a jenž rovněž inspiroval Battistu Dossiho při vzniku obrazu *Sen* (1544). V prvním plánu vyobrazení nacházíme dva ženské akty, spící přímo na zemi u mohutné zdi na břehu řeky, které jsou téměř zrcadlovou kopií jedna druhé. U jejich nohou se objevují drobná bizardní monstra, tvořená z těl zvířat a hmyzu, jako projevu temné noční můry nebo podsvětí. Na pozadí výjevu za řekou se opět zjevuje hořící město s lidskými postavami, snažícími se pekelné vizi uniknout. Pozorujeme, že se již některým postavám útěk podařil na lodi mířící přes vodu, která spíše připomíná pramici Cháronovu. Dvě spící ženské postavy pak podle interpretů představují samotnou Hekabé, která před narozením syna ve snu viděla hořící pochodeň, pozdější hořící Tróju, i sebe samu. Je pravděpodobné, že se Raimondi, co do vyobrazení monster, inspiroval dílem Hieronyma Bosche zatímco Michelangelova *Bitva u Casciny* ho mohla zaujmout, co se týká umístění figury v pozadí. Předpokládá se též, že Guilo Campagnola byl pro Raimondiho inspirativní, co do podoby spících krásek. Současný název grafiky vznikl bez objasněného důvodu až v 18. století.⁴⁸ Maria Ruvoldt předpokládá, že se mohlo jednat o vlastní Marcantiův sen, který vyjádřil skrze dobové, vizuálně srozumitelné paralely s odkazy na jiné mistry.

Zásadní obrat od původně platónsky cítěných, renesančních idylických scén se spícími Venušemi, představuje i obraz Battisty Dossiho (kol. 1482-1542) nazvaný *Sen (Noc)* z roku 1544,⁴⁹ z alegorického série reprezentující jednotlivé části dne (*Svítání, Den*), určené pro výzdobu ferrarského paláce vévody Ercole. [81] Jedná se opět o schéma spící ženy na břehu řeky s hořícím městem v pozadí, jak ho již známe z Raimondiho grafického listu. V pravé části prvního plánu obrazu spí žena v prostém zeleném oděvu, spočívající na skalisku s přehozenou drapérií. Na skále se též nachází sedící

sova a je vidět měsíc. Ke spící ženě se naklání bůh Spánku s žezlem v ruce, připomínající Hypnosa z makovi. U její hlavy stojí velký kohout s rudým hřebenem. Scéna je zasazena do krajiny s řekou a hořícím městem v pozadí, kdy sálající plameny požáru se odrážejí na její hladině. Na břehu řeky se dále ocitají zvláštní zvířecí bytosti, které se hemží kolem. Je zřejmé, zde nacházíme různé zdroje inspirace (Ovidius, *Proměny*, Lúkianos, *Pravdivé příběhy*, *Sen neboli kohout*). Spící postava svojí pevnou výstavbou těla a přítomnost sovy může odkazovat k Michelangelově *Noci* v kapli Medici v San Lorenzo ve Florencii. Svými fantaskními tvory, představující rozmanitost snů, alegorie opět upomíná na tvarově nevyčerpatelné fantazie Hieronyma Bosche, jehož *Poslední soud* Dossi pravděpodobně viděl při své návštěvě Benátek v Dóžecím paláci (1541).⁵⁰

Grafická díla, která se tehdy v nebyvalém množství šířila Evropou a byla kopiemi děl slavných mistrů nebo kompilací vzorů různé provenience, plnila mnohdy i politické úkoly. Čím více se tématem snů ve výtvarném umění zabýváme, tím zřetelnější se nám ukazují protikladnost řeckého a římského světa, a mocenské principy Říma. Výtvarná renesanční díla, která původně čerpala sílu z archetypální harmonie neoplatónismu, jsou postupem času stále hmatatelněji zavalena jednostrannou úzkostí. O ní pojednává například Giorgio Ghisi (1520-1582), italský malíř a grafik, původem z Manotvy. Ghisi, mistr italského ryteckého umění, byl pokračovatelem Marcantonia Raimondiho. Působil v Antverpách a Francii, kde reprodukoval díla Raffaela, Michelangela a Guilia Romana. Lze mu připsat známou mědirytinu z roku 1561, která v průběhu času získávala různá označení jako je *Rafaelův sen*, *Melancholie Michelangelova*, *Sen o lidském životě*, *Alegorie lidského života*.⁵¹ [83] Grafika zřejmě vznikla v Paříži, kde autor několik let pobýval. Jedná se opět o známé schéma otevřeného prostoru do obydlené krajiny, v níž je hvězdná noc s měsícem a spirálovitě padající hvězdou v kontrastu s vycházejícím sluncem a duhou, klenoucí se nad krajinou. V prvním plánu obrazu, v jeho pravém rohu, se nachází ženská postava kráčející s dlouhým kopím v ruce proti prudkému větru, druhou rukou se opírající o kmen palmy, v jejíž koruně si hrají malí eróti. Následuje rozbouřená řeka, na jejímž protějším skalnatém břehu vidíme starce, obklopeného nebezpečnými zvířecími přízraky, opírajícího se o již mrtvý sukovitý strom, s netopýrem, sovou a vránou v jeho koruně. Postava starce je obrácena k ženě (bohyni) na protilehlém břehu v popředí obrazu. V

mohutném, zvířeném toku řeky, plném útesů a vodních monster, se potápí vrak lodi mušlovitého tvaru. Na desce u starcových nohou čteme částečný citát z Vergíliovy *Aneidy*: SEDET AETERNVM / QVI SEDEBIT INFOELIX. „*Tam sedí a na věky bude sedět (Theseus)*.“⁵² Autor Ghisiho monografie Paolo Bellini ve své studii z roku 1998 předpokládá, že toto dílo vychází buď z nějaké známé grafiky nebo dnes již ztraceného obrazu a vyslovuje několik hypotéz, vztahujících se k významu obrazu. Objasnit obraz ve smyslu „Alegorie lidského života“, se pokusil svým latinským textem i sám rytec Ghisi, který poslední, sedmou známou variantu grafiky doplnil následujícím textem, o jehož smyslu bychom nemuseli mít žádné pochyby: „*Když se člověk narodí, ocitá se v místě hrůzy a ve zkličující samotě; moře, země, vzduch a oheň, to vše ho zasahuje smrtí; mezi tolika monstry, on, který věří v ochrannou přítomnost Boží; obklopený na všech stranách hady, agresivními silami a nepřáteli, on, který věří v Boží milost, že jí bude ochráněn, osvobozený a povznesený*.“⁵³ Paolo Bellini též uvádí, že ikonografický obsah obrazu není jednoznačný a může se též týkat pokušení svatého Antonína nebo může vycházet z prvního verše Danteho *Božské komedie*. Může se též jednat o alchymistickou alegorii nebo o „vergiliovskou“ alegorickou interpretaci lidského života. Citát z Vergíliovy *Aeneis* též odpovídá obsahu výjevu, budeme-li ho citovat v rozšířeném znění: „*ó nechtěj ptáti se jaký,/ aneb který je osud nebo zločin ve zkázu vrhl:/ velký valí balvan z nich někteří, jiní zas visí/ rozpjatí v paprscích kol // Tam sedí a navěky bude/ sedět nebohý Théseus - a Flegyás v největší bídě/ nabádá veškery duše a toto tam před nimi hlásá:/ „Učte se z pohromy mé žít po právu, nezhrdat bohy!“*“⁵⁴ Vergilius (70-19 př.n.l) zde popisuje podsvětí *Tartaros*, do kterého se dostal jeho hrdina Aeneas, legendární praotec římského národa potom, co odešel z hořící Tróje, kdy samotné trojské ženy zapálily lodě vlastního vojska. Aeneas navštěvuje Sybilinu věštinu a se zlatou větvičkou, v doprovodu vědmy, sestupuje do podsvětí. V něm vedle Odyssea nachází i Thésea, trpící za své zločiny. *Tartaros* je zde popisován jako rozsáhlý hrad s trojitou hradbou, kolem které teče dravá řeka *Flegethón* „*jenž kameny s rachotem valí (...)* *Vprostřed prostírá v šir jak ramena staleté větve/ ohromný stinný jilm, kde bydlí přeludní Snové,/ v davech, jak mluví se o tom, a drží se pod jeho listím. // Jsou tam i obludy mnohé a divoké, rozdílných tvarů: Kentauři u samých dveří tam peleší, dvojtvaré Skyllý, / Briareus, storuký obr, a strašná obluda lernská...*“⁵⁵ Celý epos je výrazně protiřecký. Aeneas se následně dostává do sídla blažených, kde nachází svého otce *Enchúsiése*. Po návratu z podsvětí na zem plní příkazy bohů,

navzdory nástrahám se dostává do Itálie, přistává v Latinu při ústí řeky Tibery a zakládá zde město Lavinium. Z něho pak vzniká Alba Longa a z Alby Řím. Naplňuje svoje poslání a plní sliby, které v podsvětí dal římskému národu: ušetří porobené, rozdrtí vzpurné a otevře skvělou budoucnost svého národa.

Na dalším grafickém listu od anonymního autora nazvaného *Člověk týraný svým snem* (*An homme tourmenté par les rêves*), pocházející ze 16. století,⁵⁶ již nacházíme scénu vedenou po vzoru středověkého bičování a přecházíme spolu s ním do času označovaného jako manýrismus, v němž se znovu otevírají temnější stránky lidské podstaty. [84] Je zde zobrazena místnost s jediným oknem, připomínající vězení. Zde na loži pod přikrývkou spí muž, kterého klacky utloukají tři monstra, z nichž jedno je okřídlené. Jedná se zde o otevřenost, která je typická pro severské umění a moralizující scény Hieronyma Bosche (kolem 1450- 1516), malíře, vytvářejícího podivné fantaskní bytosti, připomínající monstra středověkých katedrál. Hieronymus Bosch ve svém fantaskním díle vyjádřil mnohem obecnější tendenci, než jsme ji schopni dnes poznat.

..

3.2 Sny a proteovská podoba výtvarných děl renesance



*„Sladké je spát, sladší být z kamene,
vládne-li spoušť a špatnost jako dosud.
Nevidět, necítit je lepší osud,
a proto tiše, nemluv, nebud' mne.“⁵⁷*

(Michelangelo Buonarroti)

Mohlo by se při první konfrontaci Michelangelovy (1475-1564) plastiky *Noci* z náhrobku medicejských (San Lorenzo, Florencie, 1519-1534) s jeho verši zdát, že tak velkolepého sochařského díla se nemůže týkat žádná skepse. Když jsem se pokoušela nalézt text a obraz, kterým bych otevřela tuto kapitolu, nenalezla jsem velkolepější dílo a intimnější komentář, dotýkající se tak zásadně duše umělce, srovnatelný s tímto Michelangelovým příkladem. Zvláště, když se jedná o verše ze soukromého Michelangelova dopisu, adresovaného příteli Giovanni di Carlo Strozzimu, kterým mu roku 1545 odpovídá na jeho chválu stran tohoto sochařského díla. Strozzi mu tehdy o jeho plastice napsal: „*Noc, kterou zříš zde dřít jako dítě, vytesal Anděl z kusu kamene. A ježto dříme, za chvíli se hne: vzbud' ji, když nevěříš, a osloví tě.*“⁵⁷ Díváme-li se na neuvěřitelně silná výtvarná díla zdobící renesance dnes, mohli bychom podlehnout klamu, že se zde konečně ocitáme v období, kterému by odpovídalo slovnímu spojení „volně dýchat“. V té době byl Michelangelo Buonarroti svědkem nepředstavitelného posunu ve vědomí lidí, způsobeným vyplněním Vatikánu, vybitím poloviny obyvatel Říma (1527), obrazoborectvím protestantů a nesmyslným pochodem „přízemních společenských představ“ skrze území Evropy.

Mluvili jsme již o tom, že v renesanci došlo k výrazné integraci rozdílných elementů evropské kultury (jakými byli judaismus a helénismus, scholastika a humanismus, platónismus a aristotelismus, pohanské mýty a biblická zjevení). K tomuto nebývalému synkretismu došlo za papeže Julia II. (1443-1513), který do celku kultury zahrnul i finanční náklady, jenž byla církev nucena investovat do objevů řecko-římské kultury, včetně náročných církevních uměleckých projektů, jakými byla například

přestavba chrámu svatého Petra a další monumentální podniky Vatikánu. Pro nás je zajímavé zjištění, že o téma „sen“ se vedle Michelangela zajímala celá řada umělců: Leonardo da Vinci (1452 –1519), Raffael Santi (1483 – 1520), Marcantonio Raimondi (1480-1527/34), Dosso Dossi (1490-1542), Giorgio Ghisi (1520-1582), Giulio Romano (1499-1546), Taddeo Zuccari (1529-66), Lorenzo Lotto (1480-1556) ad. Výčet však nelze srovnávat s vnitřní silou nesouhlasu s kulturním děním v Itálii, představovaného reformačním hnutím Martina Luthera (1483-1546) a jeho voláním po novém vnitřním náboženském sebedefinování, které přicházelo ze severu. Nebyly to pouze papežovy snahy financovat náročné umělecké podniky a prodej odpustků, které vedli k šíření tohoto hnutí, důvody ležely mnohem hlouběji. Uvádí se, že mezi ně patřil příliš dlouho se vyvíjející politický církevní sekularismus. Privilegované sociální a ekonomické postavení církve, růst její moci a velká propast, která vznikla mezi obyčejnými kleriky a představiteli. Lutherovo volání po individuální náboženské odezvě a po vnitřní náboženské realitě v každém člověku se stávalo kontraproduktivním, protože takovýto proces „k sebedefinování“ již v Itálii v podobě zmíněného synkretismu probíhal. Střet s reformací se stal pro západní kulturu osudným. Autorita církve byla podlomena a tudíž problematizována i řeč jí prosazovaných obrazů.⁵⁸

„Lidstvu nikdy nechyběly účinné obrazy, které poskytovaly magickou ochranu proti hrozivě živému aspektu hlubin duše. Postavy nevědomí se vždy vyjadřovaly v ochranných a léčivých obrazech, čímž byly vykazovány do kosmického, mimo duševního prostoru.“ uvádí Carl Gustav Jung. A v souvislosti s obrazoborectvím reformace dále poznamenává, že toto hnutí: *„doslova učinilo průlom do ochranné zdi posvátných obrazů a od té doby se drolí jeden za druhým. Staly se nepříjemnými, protože kolidovaly s probouzejícím se rozumem.“*⁵⁹ Spolu s protestantismem člověk obecně ztrácí oporu v kultuře jako celku, a stává se, co do imaginace, již nezakotvenou bytostí. Křesťanské dogma a katolický způsob života evidentně na severu mnohem podstatněji formovali způsob života, než tomu bylo v těch několika italských městech, kde se zrodila renesance.

Myslím, že je nyní vhodné položit otázku, zda bylo tehdy vůbec možné předpokládat, že by onen kulturní synkretismus (pochopení duality věcí, kterou tvořil platónismus spolu s učením aristotelovským) mohl zasáhnout širší teritorium Evropy, než bylo ono malé, prosperující území v Itálii. Zda poznání, které tehdy ovlivnilo významné osobnosti italské kultury, k nimž patřili i výtvarní

umělci jakými byli Leonardo da Vinci, Michelangelo nebo Raffael, jenž vedlo k jistému druhu kosmické zbožnosti, může být kulturou předáváno na celou společnost. Nebo zda je vůbec pravděpodobné, že lidé mohli tak snadno odhodit svoji „středověkou duši“, zatěžovanou askézemi a pekelnými vizemi. Zda si vůbec můžeme být jisti, že Platónovi ve starověku ve větším společenském měřítku porozuměli sami staří Řekové.

Jestliže jsme původně mluvili o renesanci a jejím zvratu k reformaci, mluvili jsme o dvou rozdílných přístupech v kultuře, který na jedné straně zastupují významné osobnosti renesanční Evropy, jakými byli Michelangelo Buonarroti pracující v Itálii, a na straně druhé Albrecht Dürer, severan žijící v Norimberku. Michelangelo vytvořil sochu mýtického *Bakcha*, starozákonního *Davidu*, alegorické postavy *Dne* a *Noci* vycházející z Hesiodovy kosmogonie nebo novozákonní *Pietu*. Jeho kresba nazvaná *Sen* (1533-1534) je alegorická ve smyslu pozdně antického filosofického programu. Michelangelo byl v kontaktu s okruhem humanistů, kteří studovali antické prameny, a byl například žákem Marsilia Ficina a čtenářem komentářů Pico della Mirandoly. Jeho synkretické myšlení se opírá o celou řadu jmen, na nichž Marsilio Ficino postavil svůj universální theismus ve svém díle *Concordia Mosis et Platonis*, kde jsou již starověcí filosofové stavěni na roveň Krista a Homér srovnáván se starozákonními proroky.⁵ Michelangelovo dílo však sahá mnohem hlouběji, než by mohlo být pouze projevem dobového synkretismu. Cítíme, že je spíše synestézií, něčím dalším, co později osobnost jako byl například Albert Einstein nazývá „kosmickou zbožností“.⁶⁰

Naši práci o vizuálních podobách snů ukončíme otevřením problémů reformace. Dostaneme se tak k našemu prozatímnímu cíli, k sebezkoumání (individuaci) Albrechta Dürera (1471-1528), zasaženého jak renesancí, tak reformačním hnutím Martina Luthera. Dürer byl v této době celkově soustředěný na osobní melancholii. Studoval spisy svatého Jeronýma, ilustroval Apokalypsu, vytvořil svůj autoportrét v podobě Krista a zaobíral se vlastním aktem. U něho též nacházíme v historii první zachovaný výtvarný záznam vlastního snu, nezávislý na předem daném schématu či dogmatu a tímto přesahující samotné Michelangelovy alegorie.

Poznámky o snech a snění nalezneme i v zápisnicích Leonarda da Vinciho (1452 –1519), ocitajících se vedle vědeckých pojednání nejrůznějšího zaměření (o botanice, anatomii, optice, hydraulice, umění a mnohých dalších oblastech lidského života). Velké pozornosti teoretiků 20. století se dostalo Leonardově vzpomínce z dětství, kterou si roku 1505 při studiu letu luňáka červeného vybavil a také bezprostředně zaznamenal na okraj listu svého zápisníku: „*Zdá se mi, že psát takto konkrétně o luňákovi je mým osudem, neboť má první vzpomínka z dětství je, že když jsem ještě ležel v kolébce, zdálo se mi, jak ke mně slétl luňák, otevřel mi ústa ocasem a několikrát mě jím udeřil mezi rty.*“⁶¹ Sigmund Freud ve své věhlasné studii *Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinciho* (Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci) z roku 1910,⁶² zkoumal tuto Leonardovu nejstarší vzpomínku z psychologického hlediska s otázkou, zda byla „snem“, skutečnou událostí či pouze podnětem složeným z více dojmů z raného dětství, které se do vzpomínky promítly daleko později. Ačkoliv Leonardo píše, že se jednalo o *ricordazione* (vzpomínku), zároveň ji uvádí slovy „*zdálo se mi*“, vypovídajícími spíše o snové představě. Leonardova poznámka obsahuje nejistotu a ani my si nemůžeme být zcela jisti původem tohoto autobiografického záznamu. Zaslouží si však naši pozornost, protože sám Leonardo její význam zdůraznil slovy „*je mým osudem*“. Je pozoruhodné, že se netýká matky nebo otce, jak by se dalo od první vzpomínky očekávat, ale že to byl pták, který následně vyvolal u Leonarda vědecký zájem o let, včetně konstrukce křídel, která by umožňoval člověku vzlétnout. Sigmund Freud Leonardovu poznámku chápe jako sen, odhalujícího Leonardovy nevědomé postoje a ovlivňujícího jeho tvorbu a vědecké zájmy. Především v této souvislosti upozorňuje na citové pouto k matce a napjatý vztah k otci. Úder ptačího ocasu se může vztahovat ke vzpomínce na matku a její blízkosti při kojení, ale současně nevylučuje, že se zde jedná o odkaz k maskulinní hrozbě v podobě otce. Freud též nezavrhne možnost, že se jednalo o pouhou fantazii, vzniklou později a dodatečně umístěnou do dětství. Přítomnost luňáka v okolí italské Vinci byla běžná a zážitek náhlého slétnutí dravce do blízkosti kolébky mohl Leonarda jako dítě vyděsit a navždy mu utkvět v paměti.

V průběhu času na téma Leonardova snu vznikly další podnětné studie od Meyera Schapiro, Jamese Becka nebo Maxe Marmora, pokoušející se některé Freudovy závěry upřesnit. Badatelé argumentují proti Freudovu stanovisku tím, že díky špatnému překladu, v němž zaměnil luňáka za

supa („*nibbio*“), mu unikla známá Leonardova poznámka o luňákovi, který dle lidové moudrosti symbolizuje závist či žárlivost (*invidia*). V Gazzadiniho díle *Fiore di virtu* ze 13. století, který Leonardo znal, jeden z aforismů praví, že luňák pokud v hnízdě má silná mláďata, klove je a odmítá krmít.⁶³ Leonardo mohl spojit své úzkostné dětské představy vůči rodičům s nechvalnou pověstí tohoto dravce, nehledě na to, že k němu pociťoval obdiv a nepřestával jej fascinovat.⁶⁴ Da Vincimu bylo 52 let, když učinil tuto stručnou poznámku, která byla rovněž dána do souvislosti s nedávnou smrtí jeho otce. James Beck připomíná, že Leonardo vlastnil oblíbený snář *Sogni di Daniello* (*Somnia Danielis*) z 80. let 15. století, kde je psáno: „*Viděti luňáka značí smrt tvých rodičů.*“⁶⁵ Je tedy pravděpodobné, že Leonardo byl s tímto výkladem snů obeznámen a že mohl hrát jistou roli při vybavování si starých vzpomínek. Sigmund Freud upozornil na to, že Leonardo zprávu o smrti matky ve svém zápisníku doprovodil přesným výčtem pohřebních nákladů, a že takto své intenzivní city vytěsnil do nevědomí, zatímco svoji pozornost soustředil k věcem méně podstatným. Obdobně, když zemřel jeho otec, na ztrátu reagoval v sublimované podobě, spoutáním svých citů, a svoji energii uvolňoval v tvůrčí práci a ve vědeckém zkoumání, v této době zaujat myšlenkou létání. Max Marmor poukázal na možnost, že da Vinciho vzpomínka spadá do oblíbeného autobiografického snového vyprávění. Jednalo by se pak spíše o literární cvičení, jakkoliv bylo spontánní. Cílem Leonardovy poznámky bylo zdůraznit osudovost a předurčenost vlastního zájmu o létání. Leonardova poznámka na okraji deníku má blíže k jeho slavným *profeziím*, hádankám psaným prorockým jazykem, než k životopisným záznamům.⁶⁶ Meyer Shapiro rovněž zdůrazňuje, že výskyt osudových událostí z dětství, zaznamenávaných v nejrůznějších pramenech, spadá do tradičních zvyklostí.⁶⁷ Například Platónovi se jako dítěti v kolébce měly na rtech usadit včely, což bylo pokládáno za znamení jeho budoucí výmluvnosti. Obdobné odkazy k ústům, nositeli řeči a životadárného dechu, se v legendách objevují častěji, zvláště, když dotek úst nabývá významu božské inspirace. Stejně tak za inspirací bývá považován symbol ptáka. Tato znamení, která nacházíme v mýtech, se pak později objevují v legendách stejně jako v autobiografické literatuře.⁶⁸

Ve stejném tónu Max Marmor dává tuto poznámku do souvislosti s Leonardovou obeznámeností se snovými obrazy z Danteho *Božské komedie*.⁶⁹ V devátém zpěvu *Očistce* Dante líčí věštecký sen, v němž se k němu z nebe snáší nikoliv luňák ale orel. Používá zde dokonce shodné formulace jako

Leonardo, „*mi parea*“ (zdálo se mi), „*in sogno mi parea*“ (ve snu jsem uviděl, ve snu se mi zdálo). Formulace, kterou jsme mohli u malíře považovat za váhání, nejasné vybavování si vzpomínek, zde zcela zřetelně směřuje k líčení snové vize. Stejná slova Leonardo da Vinci používá ve své *profesii*, vztahující se ke snění, kde opakuje výraz *parrà*, ve smyslu „*bude se zdát*“. Nejedná se o hru náhod, zvláště, když stejný rétorický výraz Dante užívá i při líčení ostatních snů svého díla. V renesanční Itálii byla Dantova *Božská komedie* hojně čtena a doprovázena učenými komentáři. Leonadro da Vinci údajně v 70. letech 15. století na téma Danteho *Božské komedie* vytvořil několik ilustrací. Kromě toho měl Dante vliv na některá jeho další malířská díla, nehledě na to, že v samotných Leonardových denících nalezneme mnoho parafrází k Dantemu. Samotná poznámka o luňákově má velmi blízko k následujícím Danteho veršům:

„*V tu hodinu, kdy zpěv svůj nařikavý / vlaštovka započne, když jitro vstává, / snad vzpomínajíc na prvý žal pravý, / a kdy je naše mysl přelétavá / víc tělem, méně myšlenkami spjata, / až viděním svým věšteckou se stává, / já uviděl jsem ve snu křídla zlatá / orla, jenž nebem krouží bez závady / a právě dolů ke mně slétnout chvátá.*“⁷⁰

Možnost vznést se do nebeských výšin fascinovala člověka od nepaměti. Uvedeme-li ukázky z dobových a starších snářů, nalezneme nám známé metaforické myšlení o významu letu jako vyjádření přání, touhy nebo potřeby úniku. Leonardovo snění o létání se mění ve vědecký zájem. Umělec zkoumá aerodynamiku, fyziognomii ptáků a navrhuje létající stroje a jeho výzkum přesahuje jednotlivé vědní obory. Například jeho návrh konstrukce křídla není jen dokonalý po technické stránce, ale má zároveň i hodnotu uměleckého díla. Kolem roku 1505, kdy vznikl záznam o dětské vzpomínce o luňákově na listu s poznámkami o mechanice letu, Leonardo sestavil malý kodex *O letu ptáků* (Turín), kde čteme další Leonardovo proroctví: „*Velký pták vzlétne poprvé z hřbetu hory Cecero, celý svět ohromí úžasem, všechny spisy naplní svým věhlasem a hnízdu, kde se narodil, přinese věčnou slávu.*“⁷¹ Text svědčí o mistrově záměru sestrojít první létající stroj, přeneseně „*velkého ptáka*“, a na hoře u Fiesole nedaleko Florencie ho vyzkoušet. Da Vinci měl v plánu své sny uskutečnit, vzpomínka z dětství či jeho sen ho k tomuto úkolu předurčila.

Poznáváme, že Leonardo da Vinci nejen že snil, ale že i své sny realizoval, ať už byly jakkoliv fantastické. Dařilo se mu to snad, protože si ohledně lidské inspirace a tvořivosti kladl četné

otázky, jako je ta následující: „Proč oko vidí ve snech věci více jasněji, než když je představivost vzhůru?“⁷²

Vztah dalšího významného italského malíře Raffaela Santiho (1483 – 1520) ke snům byl důsledně alegorický a je evidentní, že se především inspiroval literárními příklady. Zajímavým se pro nás stává raný Raffaelův obraz nazývaný *Scipiónův sen* z doby kolem roku 1504,⁷³ tvořící pravděpodobně diptych společně s výjevem *Tří grácií*.⁷⁴ [85] Zobrazuje široce otevřený prostor krajiny s útlým stromem vavřínu v ose obrazu, pod kterým spí rytíř v brnění. Po stranách stromu, vytvářejícím nad rytířovou hlavou iluzi vavřínového věnce, stojí dvě ženské postavy, s jejichž symbolickým významem korespondují nejen atributy, které drží, ale i uspořádání krajiny v pozadí. Starší žena, oděná do neokázalého tmavého šatu, rytíři nabízí knihu a meč. Druhá žena je mladá, oděná do zdobnějšího šatu s květinou v ruce. Podle Edgara Winda, kniha, meč a květina představují tři mohutnosti v duši muže, jimiž je inteligence, síla a senzibilita (v platónském pojetí mysl, odvaha a touha).⁷⁵ Rozvrh krajiny připomíná pozdější Tizianův obraz *Láska posvátná a profánní* (1514).⁷⁶ [86] Avšak oba obrazy nemohou být čteny shodným způsobem, spíše ukazují hloubku a rozpon tehdejšího obrazového myšlení. Ke všemu u Tiziana chybí spící muž a v roli snícího jakoby se tu ocital sám divák. Za ženou držící knihu a meč u Raffaela, stejně jako u Tiziana za postavou v nádherném šatu, se shodně nachází klikatá stezka a zámek na skále, představující profánní polohu. Za Raffaelovou ženou s květinou, stejně jako u Tiziana za aktem ženy, se otevírá poklidné údolí, vodní hladina jezera. Zatímco u Tiziana je na této straně vysoká stavba kostela, symbolizující posvátnost, u Raffaela je most s vysokou mosteckou věží přes řeku, naznačujícího více profánní polohu. Prostorové řešení obrazu a téma, kdy se spícímu rytíři ve snu zjevují dvě ženské postavy, bylo v dané době známým schématem, avšak co do symbolického významu a použití atributů se tyto obrazy značně lišily. Stejný námět můžeme nalézt na o několik let starší ilustraci líčící spor Ctnosti a Blaženosti, obsažené v té době velmi populární satíře *Lod' bláznů* (*Stultifera Navis*, 1492), pocházející od humanistického autora Sebastiana Branta z Basileje, která ještě zcela v zajetí středověkých morálit, odkazuje k sedmi smrtelným hříchům a nemá již s Raffaelovým obrazem nic společného.⁷⁷ [87]

Spící rytíř byl Edgarem Windem ztotožněn se Scipiíonem Afrikanem starším (236-183 př.n.l.), kterého již známe z Cicerova pojednání *De Republica* v textu *Somnium Scipionis* a ze slavného Macrobiova pojednání *Commentarium in somnium Scipionis*, který zde ctnosti muže formuloval jako *vita activa* a *vita contemplativa* a kladl je do protikladu k podléhání smyslovým potěšením (*voluptuosa*). Víme již také, že se ve snu zjevil svému adoptivnímu vnukovi Scipio Africanovi mladšímu, aby jeho mysl upoutal k nebeským sférám a věčné blaženosti, která jej po smrti může čekat, vydá-li se cestou spravedlnosti. Tehdy se jednalo o volbu literární formy snu v podobě bájného vyprávění (*narratio fabulosa*), jímž měl čtenář být přiveden k poznání jinak těžko sdělitelných „posvátných pravd“. Raffaelův obraz se rovněž může vztahovat k jinému dílu, k epické básni *Punica* od antického autora Silius Italicuse z 1. století n.l., pojednávající o Scipionovi Africanovi starším, která byla v humanistických kruzích té doby velmi dobře známá.⁷⁸ Zde je Scipio líčen, jak odpočívá na odlehlém místě ve stínu vavřínu, kde se mu zjeví Ctnost s Blažeností v podobě ženských postav. Panofsky dává obraz do souvislosti s rodinou Borghese, která prokazatelně vlastnila druhou desku diptychu. Roku 1493 je datováno narození Scipiona di Tommaso di Borghese, a je proto možné, že desky byly objednány právě k jeho biřmování jako exemplum „*adhortatio ad iuvenem*“.⁷⁹ Motiv osudové volby má původ ve starověkém Řecku, kdy se na obdobném rozcestí ocitl mladý Herkules, jak připomíná Xenofón v 5. století př.n.l. ve svých *Vzpomínkách na Sókrata*, zmiňující tento příklad v souvislosti s pojednáním o ctnostech a sebeovládání.⁸⁰ Raffaelův otec Giovanni Santi tohoto podobenství použil v prologu básně o životě urbinského vévody Federica da Montefeltra. Také zde mluví o básníku usnuvším ve stínu stromu a slyšícím hlas nabádající ho, aby přestal mařit čas. Na základě tohoto snu si tehdy hrdina básně vybral nelehkou cestu, vedoucí k Apollónovu chrámu, kde se modlil za to, aby jeho vášně byly poslušny rozumu.⁸¹ Je známo, že se renesanční humanisté pokoušeli všechny tři zmiňované životní postoje (*vita activa*, *contemplativa*, *voluptuosa*) uvádět do vzájemné harmonie a že je pokládali za atributy univerzální renesanční osobnosti. Symboly knihy, meče a květiny naznačují, že se zde ideální rytířské ctnosti mužná síla a citem snoubí s moudrostí. Jak je to patrné z dopisu Marsilia Ficina adresovaném Lorenzovi de Medici, zdůrazňování jediné ctnosti na úkor druhé je špatným postupem, dokonce bezbožností.⁸² Druhý panel Raffaelova díla oživuje klasickou předlohu tří Grácií, které rytířovu volbu ocení zlatým jablkem Hesperidek. Přítomnost

Grácií jako personifikací Cudnosti, Krávy a Lásky svědčí o tom, že potěšení zde není zatracováno, jako ve středověkém myšlení. Edgar Wind připomíná, že Paris si vybral potěšení, Herkules heroické ctnosti a Sokrates moudrost, a že jejich životy tudíž skončily katastrofou. Renesance přichází s novým konceptem, v němž vášně nutně nemusí být odděleny od lidského života. Moc Athény, moudrost Minervy a smyslnost Venuše se tu ocitají vedle sebe.

Významnou roli při formování renesančních alegorií sehrála dále Michelangelova kresba *Sen*, 1533-1534,⁸³ o které se jako o *Snu* (Il sogno) zmiňuje Vasari, zatímco jiní autoři ji nazývají *Snem o lidském životě*, chápaného podle tradičního schématu jako alegorii morálního souboje ctnosti s hříchem. [88] Na kresbě nacházíme mužský akt sedící v ose obrazu na boxu vedle glóbu, o který se postava opírá a obrací svůj pohled vzhůru, odkud se ve vertikálním strmém letu k němu snáší okřídlený anděl s trubkou. Uvnitř boxu je uloženo několik masek, které byly Edgarem Windem určeny jako symbol smrti. Kolem hlavní postavy se vznášejí prstenec objímajících se, bojujících či spících postav, načrtnutých v lehkém oparu, které bývají ztotožňovány se sedmi smrtelnými hříchy (pýcha / lat. *superbia*, lakomství/ *avaritia*, závist/ *invidia*, hněv/ *ira*, smilstvo/ *luxuria*, nestřídmost/ *gula*, lenost/ *acedia*). V rozvržení kompozice a svým dynamismem připomíná tato Michelangelova kresba jeho *Poslední soud* v Sixtinské kapli (1536-1541).

Víme, že sen již v minulých staletích byl používán jako morální exemplum. Není však tato atribuce ve vztahu k Michelangelovi příliš zjednodušená? V knize *Zjevení andělů* budí trubkami mrtvé, aby byly souzeni. Pozornost k božím soudu Michelangelo upírá také ve své poezii. Sám sebe ve svých verších v osudný den vidí stojícího před přísným okem Všemohoucího: „*Nesud', když tvoje spravedlnost je jako tvoje oči/a tvůj sluch, tak čistá jako úsvit, přehlédne moji minulost;/ nedopust', aby se tvoje objímající paže zastavily a zatvrdily./ Ať je tvé krve dostatek, aby očišťovala pro ráj/ moji nádobu hříchu, a jak stárnu, splývala rychle a ještě / rychleji se shovívavostí, celkovým odpuštěním.*“⁸⁴ Ačkoliv se téma kresby zdá být univerzální, mohlo být motivováno čistě osobními pohnutkami. Ve vztahu k rozšíření představy anděla s trubkou letícího shůry Maria Ruvoldt upozorňuje na iluminaci bratří z Limburka svatého Jana na Patmu z *Přebohatých hodinek vévody z Berry*, kde je obdobně moment božské inspirace znázorněn prostřednictvím andělů s trubkami, ocitajícími se přímo

u Janovy k nebi obrácené tváře. Atribut trubky a zeměkoule patří k okřídlené postavě Slávy, oproti Michelangelově kresbě byla ženského rodu. Sní mladík o budoucí slávě za podmínky zanechání pošetilostí života? *Acedia* (lenost) byla humanisty chápána, na rozdíl od jejího středověkého vnímání jako vážné neřesti, jako pozbytí tvůrčího potencialu. Aby inspirace božského původu nebyla přehlušena, musí se nejdříve melancholický mladík oprostít od pokušení a věcí zastírající mu mysl. Intelekt zde svádí souboj s vášněmi.

V 17. století začala být postava z Michelangelovy kresby *Sen* interpretován jako zobrazení lidské duše. Nelze opomenout zde přítomný glóbus, který bývá tradičně spojován s alegoriemi Melancholie, jak na to upozorňuje Maria Ruvoldt.⁸⁵ Nemůžeme proto vyloučit, že se v případě Michelangelovy kresby jedná v širším rámci o vyjádření jeho vlastního melancholického temperamentu. Z Michelangelovy korespondence se dovídáme, že i on měl velké sklony k dobové melancholii, která bývá na druhé straně uváděna do vztahu s tvůrčím potenciálem. Umělcům a intelektuálům jsou v této době přisuzovány kontemplativní vlastnosti, ztělesňované právě melancholií. Pod tímto úhlem pohledu se znázornění hříchů proměňuje ve vyobrazení stinných stránek doprovázející tvůrčí akt. Podstatu Michelangelovy melancholie pak nesporně upřesňuje především jeho poezie.⁸⁶

Pohozené masky mohou odkazovat na povahu klamných snů ve službách iluze. Připomeňme však, že maska se také stala atributem alegorie malířství v *Iconologii* Caesara Ripy, kde nacházíme u personifikace Malířství masku s nápisem „*Imitatio*“. Jak se zmíníme později v souvislosti s Michelangelovou plastikou *Noci*, Edgar Wind objasňuje, že latinské slovo pro označení masky je „*larvae*“, které také představuje smrt, což by odpovídalo výše uvedené představě o oddělování pozemského (smrtného) od vyššího principu.⁸⁷ Fyziognomie jedné masky uprostřed boxu má portrétní rysy a není vyloučeno, že se jedná o skrytý Michelangelův autoportrét. Vzpomeňme jen na mistrovi skrytou tvář na fresce *Posledního soudu*, kterou promítl do vysvěcené kůže svatého Bartoloměje.⁸⁸

Otevřené oči mladíka nevyklučují, že se jedná o sen, naopak navazují na starší obrazovou tradici, v níž snící není zobrazen spící, ale hledící většinou ke zdroji svého vidění. Tato představa odpovídá renesančnímu pojetí snění jako cestování duše po vyšších sférách a jejího kontaktu

s božským principem. Je zde zdůrazněn vizuální charakter snu, což by mohlo znamenat, že hlavní postavou je sám snící. Vlastnostem snové vidiny odpovídá rozostřený oblouk mraků a pouze načrtnuté jednající postavy, které nemají materiální ráz a jsou v kontrastu k propracovaným liniím hlavní figury. Jsme svědky originálního řešení, v němž autor mistrně bourá zažitě konvence prosazující se sebereflexí. Byla vyslovena domněnka, že akt mladíka na Michelangelově kresbě *Sen* představuje duši samotného umělce. Michelangelo přičítal snům schopnost osvobodit duši od těla, jehož smrtelnost je na kresbě dána karikaturami masek. Postava muže hledícího vertikálním směrem k nebi, která je umístěna nad nimi, ukazuje, odkud umělec čerpá svoji sílu, což vyplývá i z následujícího sonetu:

*Já nevím, je to vytoužená záře
od zřídla tvůrcova, co duše cítí,
anebo z lidské nepaměti svítí
v srdce mi taj a krása čísi tváře;*

*zda báj či sen to nepostižně plodí,
co oku zřejmo, v srdci neustává
a žhavého cos ve mně zanechává
a potom snad ty slzy ze mne rodí.⁸⁹*

Se sny je pevně spojeno téma noci, kterou Michelangelo též oslavuje ve svých sonetech a věnuje ji pozornost v plastice *Noc* (1519-34) z náhrobku Medicejských v kostele San Lorenzo ve Florencii.⁹⁰ [89] Zde nad sarkofágem Guiliana de Medici nacházíme personifikaci *Noci* vedle jejího protikladu *Dne*. Proti tradičnímu zobrazování noci jako stojící okřídlené figury, je *Noc* Michelangelem představena jako spící a pololežící žena, neobvyklé krásy, s emblémem měsíce a hvězdy nad čelem, u nohou se sovou a kyticí vlčích máků, jako symbolů spánku a snů. Alegorii doplňuje odložená maska, odkazující ke smrti. Uvedli jsme již vysvětlení Edgara Winda, že latinské slovo pro označení masky je „*larvae*“, které také představuje smrt v jejím nejúděsnějším aspektu.⁹¹ Zpřítomňuje se tak před námi nejen Hesiodova bohyně *Noci* (*Nyx*), matka starověkých bohů, dvojčat *Spánku* a *Smrti* (*Hypna* a *Thanata*), ale i Michelangelova transformativní schopnost daná východiska přijmout a přeměnit v nebývalé sochařské dílo. Edgar Wind již uvedl, že se Michelangelo svým sochařským provedením plastiky *Noci*, nápadně připomínající kompozici reliéfu *Lédy s labutí* z

římských sarkofázích, skutečně tímto antickým vzorem inspiroval a nově ho transformoval jako další pohřební symbol. To by nebylo nic divného, vezmeme-li v úvahu, že *Léda s labutí* byla skutečně alegorií obsaženou na římských sarkofázích. Avšak ukázalo se, že Michelangelo podlehl etymologii prosazované Plutarchem, který jméno Léda asocioval s Léthé a pak přímo s Nocí (Nyx), což je mylná atribuce. Navzdory omylu je však zřejmé, že Michelangelo budoval svoji plastiku v dobovém literárním duchu, a že odpovídá jeho ranným výzkumům, kdy studoval antiku v medicejské zahradě a byl dbalý poučení a rad humanistů.⁹² Edgard Wind ve své studii *Amor jako bůh smrti*, pojednávající podrobněji o renesančních inspiracích římskými sarkofágy, v souvislosti s Michelangelovou plastikou *Noci* uvádí, že tato doba měla porozumění pro vztah lásky a smrti tak, jak ho především chápal Platón ve *Symposionu*. Kdy hrdinky dosahují dokonalé lásky, protože touží se dostat k milovanému skrze smrt. Pro lásku umírají a jsou z milosti bohů navraceny životu zpět. Obdobně i mužští mýtičtí hrdinové sestupují do podsvětí, aby našli svoji vyvolenou.⁹³ Krátce potom, co Michelangelo ukončil svoji práci na náhrobku Medici (1529), vytvořil i obraz *Lédy s labutí* (dochovaný jen v několika kopiích), jenž svým formálním pojetím leze přímo srovnat s pozdně antickou předlohou *Lédy s labutí* z římských sarkofágů.⁹⁴ [90] Dle řecké mytologie se do Lédy, ženy spartského krále, zamiloval sám Jupiter, který ji svedl v podobě labutě. Léda je zobrazena spící s labutí těsně se vinoucí k jejímu tělu. Mýtus se stal oblíbeným renesančním námětem, obsaženým například v díle Leonarda da Vinciho nebo v *Hypnerotomachia Poliphili*. Výklad toto mýtu obsahuje více variant a několik interpretačních rovin.⁹⁵

O Noci Michelangelo mluví i ve svém slavném sonetu, komponovaném během práce na malbě *Posledního soudu* (1535-1541) v Sixtinské kapli, se kterým se můžeme spolu s ním do obrazu Noci již zcela ponořit:

*„Ó noci, sladká, i když plná tmy,
v níž nakonec vždy tichne shon všech lidí,
kdo tebe chválí, ten ví a ten vidí,
kdo tebe ctí, ten teprve rozumí!*

*Ty krátíš knot všem skleslým myšlenkám,
jež nacházejí smír v tvém vlahém stínu,*

*ty mě tak často vynášíš v svém klínu
z hlubiny k výškám, po nichž prahnu sám.*

*Ó stíne smrti, v kterém končí žaly,
jež lidskou duši, srdce rozdíraly,
tys pro trpící nejsilnější lék:*

*ty uzdravuješ naše chorá těla,
ty stíráš slzy, snímáš tíhu z čela
a krotíš v dobrý hněv a zármutek.⁹⁶*

Z výše uvedeného překladu Jana Vladislava se kvůli rýmování vytratilo slovo sen (*sogno*), které s ohledem k našemu tématu zde nemůžeme postrádat. Správné znění je: „*Ó noci, ... ve snech vynášíš moji duši z nejhlubších do nejvyšších sfér...*“⁹⁷

Víme již, že se kulturní synkretismus italské renesance a navazování na dědictví antiky rozvíjelo pod patronací papeže katolické církve. Uvědomujeme si též, že v podmínkách nesouhlasu ze strany protestantských reformátorů, odvolávajících se na učení Martina Luthera, se v podstatě tento nesmírný kulturní pohyb podílel na tom, že církev začala ztrácet svoji původní absolutní náboženskou moc. Luther se nyní halasně odvolával na morální sílu starozákonních proroků a požadoval, aby církev dostala svému závazku, Bibli. Podle něho lidé musí boha prosit za odpuštění a jejich hříchy, které nahlížel jako symptomy mnohem hlubšího onemocnění, bylo nutno podle něho vyléčit. Stav, v jakém se tehdejší lidská duše nalézala, se ve značné nadsázce pokoušel vyjádřit Hieronymus Bosch (kolem 1450- 1516), člen bratrstva Matky Boží v Holandsku, podporovaný nejen šlechtou, španělským králem, ale také církví. Inspirací mu byly nejen církevní texty, ale i lidové slovní hříčky nebo vizuální jazyk původně verbálních metafor. Někteří autoři uvádějí, že pro Hieronyma Bosche jakož i pro mnohé jiné renesanční a nizozemské autory 16. století se staly inspirativními i dobové snáře a knihy o snech (např. *Les songes de Daniel prophète*, Vienne en Dauphiné 1488; Artemidórovův *Snář* ad.).⁹⁸

Pro zastánce klasické uměřenosti byly Boschovy obskurní představy jednoznačně nepřijatelné a ustálilo se rčení *sueños del Bosco* (Boschovy sny), jako pejorativní označení. Řekli bychom spíše, že Bosch parafrázoval středověké myšlení tím, že zobrazoval úzkostné sny nebo d'ábelské vize. Pro církev však byly jeho obrazy varováním pro hříšníky, moralizujícím prostředníkem, nebádajícím jít cestou spásy. Na konci 15. století, v souladu s biblickými apokalyptickými proroctvími, sílila víra, že konec světa není vzdálen. Hieronymus Bosch na tyto obavy reagoval vytvořením triptychu na téma *Posledního soudu*, kdy na jeho levém křídle vylíčil pád andělů, stvoření Evy, její prvotní hřích a vyhnání z ráje, zatímco na pravém křídle je ztvárněno peklo, chaos a anarchie. Bizarní monstra, s anatomii složenou z lidských a zvířecích těl, se zde prolínají s předmětným světem.⁹⁹ Na desce zobrazující *Vstup do nebeského ráje* se lidské duše za pomoci andělů vznášejí prostorem vzhůru až k „světelnému tunelu“ a vstupují do samotného jeho centra.¹⁰⁰ [91] Vyobrazení nemá dosud v dějinách malířství paralelu, otevřený prostor tohoto druhu nemá oporu ani v biblických textech, i když sen patriarcha Jákoba do jednoho bodu v nebi směřuje. Nelze však doložit přímo, že jde o Boschův osobní mysteriózní zážitek nebo sen. Jedná se o obraz, který bývá mnohdy kladen na hranici mezi životem a smrtí. Mohlo se též jednat o informaci, která byla Boschovi pouze zprostředkována. Na jiném triptychu nazvaném *Zahrada pozemských rozkoší*,¹⁰¹ se na pravém křídle nazvaném *Peklo* erotický sen mísí s noční můrou. Uprostřed pekla jsou trestány všechny hříchy lidstva.

Soustředme se nyní na symbol „člověk-strom“, který Hieronymus Bosch rozvádí ve svých kresbách a malbách.¹⁰² [92] Na levém křídle *Zahrady pozemských rozkoší*, znázorňující Peklo, vidíme fantaskní torzo člověka s bizarní fyziognomií, který má místo nohou pahýly stromu a jehož chodidla nahrazují dvě modré pramice, v nichž kráčí vodním korytem. Jeho tělem je vejcovitý fragment, pouze skořápka se středověkou krčmou uprostřed. Na hlavě má klobouk z kulatého tácu a s červenými dudy. Neřesti se svými oběťmi si vykračují kolem. Jen sinalá tvář člověka-stromu si zachovává lidské rysy, otáčí se a smutně hledí na všudypřítomný pekelný chaos. Je patrné, že v metafoře člověka-stromu Bosch bezprostředně zachytil charakter konkrétních snových úzkostných představ a dá se též předpokládat, že zde nacházíme i Boschův skrytý autoportrét. Řeči snů odpovídá i komplikovanost alegorie, víceznačnost symboliky, metamorfózy tvarů a významů, metaforická řeč. Snové výjevy se zde mísí s náboženskými představami a moralistními žánry. Pohled do temného nitra člověka, v němž

se prolínají nejrůznější zdroje a symbolické odkazy, dále umocňuje snová imaginace, která pak naprosto znemožňuje jednoduchý výklad a proměňuje Boschův svět v těžko uchopitelný, neustále se proměňující sled halucinačních scén. Interpretace teoretiků výtvarného umění ve snaze po logickém uchopení věci často selhávají. Sám Erwin Panofsky přiznal, že tohoto cíle nedosáhl. Obvyklé metody nevedou k uspokojivému vysvětlení. Malířova plátna nejsou ilustrací dobových témat, ale živým obrazem jeho niterných představ, pulsující v nereálných kombinacích, v pekelných a rajských vědomých pocitech. Byl přísně odsouzen příznivci klasicistních tendencí (Winckelmann, Cavalcaselle), protože byl příliš protikladný ke známým, elegantně zformulovaným klasicistním metamorfózám Ovidiovým nebo Dantovým. Z okrajových prvků, z jakéhosi odpadu lidské duše, činí hlavní téma, což je představa tzv. „převráceného světa“, která je u něho společná například s Pieterem Brueglem.¹⁰³

Na hranici dvou věků, v níž se ještě středověké myšlení severní Evropy mísí s novým duchem italské renesance, balancuje i Albrecht Dürer (1471-1528). Dürer se s novými proudy nejprve seznámil prostřednictvím tisků. V roce 1493 se jako třiačtyřicetiletý vydal do Benátek pěšky a na cestě vytvořil řadu nádherných akvarelů krajin, které se řadí k prvním svého druhu. Akvarel se pro něho stal natolik osobní technikou, že pomocí ní zaznamenal jeden ze svých nejpozoruhodnějších snů, jak ještě uvedeme. Renesanční učenci prohlubovali svoje znalosti o astronomii a astrologii. Již středověcí myslitelé jako Tomáš Akvinský přiznávali vliv planet na sny. Nyní se předpokládalo, že konjunkce planet ve znamení Ryb, spojované s elementem vody, přinese potopu, která zničí starý svět.

Téma znepokojivých snů Dürer rozvíjí v grafickém listu *Doktorův sen* (1498),¹⁰⁴ odkazujícího k středověkým moralistním příslovím, podle kterých Erwin Panofsky pak rytinu nazval *Pokušení lenocha*. [93] Vidíme zde malou místnost s kamny u nichž spí muž pohodlně opřený o polštář, zatímco okřídlený démon, sám ďábel, mu něco našeptává do ucha. Možná mu přináší erotický sen v podobě Venuše, která se ocitá v prvním plánu obrazu. Podle středověkého názoru zahálka povzbuzuje pokušení, což potvrzovala i staré rčení: „*Lenost je polštářem ďábla*.“¹⁰⁵ Ve známé satíře *Lod' bláznů* (*Das Nerrenschiff*, 1494), jejíž první vydání doplnil v Basileji mladý Dürer několika ilustracemi, její autor Sebastian Brant ironizuje lidské pošetilosti a zlozvyky a vytváří zde verše o lenochovi spícím za

pecí, jehož si Satan bezpochyby brzy všimne, aby zasel své ďábelské semeno. Podlehnutí svůdnosti Venuše jinde Brant doprovází verši: „*Je bloud, jenž zvyk si na Venuši: ta spoutala mu tělo, duši, šalbou, klamem zle ho kruší.*“¹⁰⁶ Jak vidíme, na Dürerově grafice se úzce prolínají dvě tradice, gotická a klasická. Zatímco téma lenosti nás odkazuje k problematice středověku, kde *acedia* byla chápána jako těžký hřích, postava Venuše prvním plánu listu již prozrazuje vliv italské renesance. Alegorii doplňuje Kupid, zcela zabraný do svých marných pokusů chodit na chůdách, naznačující nepravděpodobnost naplnění spáčova snu. K zahálčivé lenosti v souvislosti s lákavými svody taktéž odkazuje jablko pokušení zapomenuté na rozpálené peci.¹⁰⁷

Je známo, že roku 1513-1514 Dürer studuje svatého Jeronýma. Osobě tohoto světce se však věnoval již mnohem dříve. Kolem roku 1495-1498 vytvořil malý devoční obraz s námětem svatého Jeronýma, zahánějícího své vidiny na poušti.¹⁰⁸ Na druhé straně obrazu malíř spojil Jeronýmův příběh s nebeským úkazem, který zde zobrazil ve velmi expresivní podobě. [94] Světelný rudý záblesk ve zlatém disku, který zde vidíme, by mohl představovat kometu, kterou Dürer mohl roku 1493 spatřit v Norimberské kronice, nikoliv však na nebi fakticky,¹⁰⁹ neboť žádná takováto kosmická pozorování v době vzniku Dürerova obrazu nebyla zaznamenána.¹¹⁰ Již koncem století začal pracovat na grafickém cyklu *Apokalypsy* podle knihy *Zjevení*, obsahující velmi živý popis dramatických kosmických událostí, jejichž hlavními živly byla voda a oheň: „*Zatroubil třetí anděl, a zřítíla se z nebe veliká hvězda hořící jako pochodeň, padla na třetinu řek a na prameny vod. Jméno té hvězdy je Pelyněk.*“ (Zjevení 8.10-11)¹¹¹ Práce na tak sugestivním materiálu musela bezpochyby uchvátit Dürerovu vizuální představivost a v jeho mysli jistě utkvěly vesmírné představy jako padající hořící hvězdy, černé slunce a krvavý měsíc. Dynamicky uvolněný rukopis, pomocí kterého malíř kosmický jev zobrazil, svědčí o intenzivním zážitku, nikoliv pouze o ilustrační snaze. Je zřejmé, že obdobné pojetí nevychází z dobové výtvarné ani literární tradice. Exploze na noční obloze se jeví být dílem okamžiku, tahy štětcem jsou zde zcela viditelné. Nemůžeme však bezpečně rozlišit, co je zde primární. Zda se jedná o vnější podněty, které se promítly do malířových nočních představ, a nabyly velmi sugestivní podoby purpurové hvězdy. Nebo zda to byly samy Dürerovy sny, pro jejichž utišení a vysvětlení nalézal v apokalyptických vizích vhodné obrazy.

V Dürerově díle nacházíme i další unikátní dokument, jímž je akvarel ilustrující autorův vlastní sen z noci ze 7. na 8.června roku 1525, který zachytil i v podobě textu, popisujícího prudký déšť a velkou povodeň.¹¹² [95] Uvědomíme-li si, že většina renesančních textů o snech se stále ještě drží literární tradice a že obrazová ztvárnění odkazují k alegoriím, předkládáme nyní zcela jedinečný doklad snu. Dürer zde rychlými tahy štětce zaznamenal „apokalyptickou“ krajinu s provazci vody padajícími z nebe. Zatímco jeden silný proud zaplavuje zemi, jiné začínají teprve padat, připomínaje krápníkové stalaktity. Vyobrazení snu nám může mnohé prozradit o malířově schopnosti empirického pozorování. Nepoddává se zde snovým fantaziím, přívaly vody popisuje zcela věcně, dokonce až s vědeckým zájmem určuje vzdálenosti, sílu a rychlost přírodních sil. Představa je však natolik sugestivní, že se ke konci mění v noční můru. Pod obrazem se nachází následující text: *„Roku 1525 během noci mezi středou a čtvrtkem, po Svatodušních svátcích, jsem uviděl ve spánku zjevení, jak mnoho vod spadlo z nebe. První udeřily na zem asi čtyři míle ode mne s ohromnou silou, se strašným hlukem a řinčením, zatápějící celou zemi. Byl jsem plný strachu, že se probudím dříve než spadne ostatní voda. A vody, které spadly, byly vydatné. Některé z nich padaly daleko, některé blíže, a řítily se z tak velké výšky, že se všechny zdály padat stejně pozvolně. Ale když se první proud, který zasáhl zemi, téměř přiblížil, padal s takovou rychlostí, větrem a burácením, že jsem byl tak polekaný, když jsem se vzbudil, že se celé mé tělo třásl a na dlouhou chvíli jsem nemohl přijít k sobě. Tak když jsem ráno vstal, namaloval jsem zde výše, jak jsem to viděl. Bůh vše v dobré obrátil.“*¹¹³

Jak již víme, o téma apokalypsy se Dürer zajímal již v 90. letech 15. století, kdy se jevilo být velmi aktuálním. Tehdy byla rovněž zveřejněna kontroverzní předpověď o velké ničivé povodni apokalyptických rozměrů, která se měla projevit v únoru roku 1524, jenž ve společnosti způsobila mohutnou vlnu diskuzí.¹¹⁴ K předpovědi této katastrofy se vyjadřovaly desítky učenců. Také Dürer se bezpochyby musel konfrontovat s těmito obavami, vyvolávajícími v Evropě značné napětí. Umělcův sen tedy úzce souvisí s celkovou dobovou atmosférou, i jinak již otřesenou náboženskou nejistotou a prosazující se reformací (1517). Je znát, že i po šťastném překročení obávaného roku 1424, měl archetypální symbol vody nad malířovou imaginací trvalou moc.

Dürer se jako jeden z prvních umělců začal zabývat krajinomalbou jako samostatným výtvarným žánrem. V období renesance krajina přestávala být považovaná za vhodnou pouze pro

ztvárnění pozadí obrazů. Podmanivé jsou Dürerovi akvarely z Alp, které vytvořil při své cestě do Itálie, které působí mocným dojmem a na nichž si můžeme všimnout téměř až topografických detailů. I v případě Dürerova snu v centru jeho zájmu rovněž nestojí člověk, ale přírodní síla, mocný déšť, přinášející zkázu.

Vodou v krajině byl fascinován rovněž Leonardo da Vinci, který ji považoval pro zemi za stejně důležitou, jako je krev pro lidské tělo. Tento zájem nacházíme jak v Leonardových kresbách krajin, tak ve vědeckých pozorování vodních vírů nebo v návrzích hydraulických strojů. Podobně jako Dürer vidí Leonardo ve svých *proféziích* z nebe přicházející nebezpečí. I Leonardo da Vinci se snu a snění evidentně věnoval mnohem zásadněji, než můžeme dnes určit. K tomuto názoru nás vede existence jeho slavných *profézií*, jimiž se po vzoru starověkých proroků vyjadřoval k běhu budoucích událostí, též pojednávajících přímo apokalyptické vize. I když Leonardovy *profézie* jsou ohlasem více vlivů a odkazují nejen k dobovým souvislostem, bibli a rovněž k antickým odkazům, nelze vyloučit, že se i v jeho případě, tak jako u Dürera, pravděpodobně jedná o literární zpracování jeho konkrétních úzkostných snů: *„Lidem se bude jevit, že vidí na nebi novou zkázu, a bude se jim zdát, že plameny, které z něho sestupují, se k nim v letu vznášejí a pak od nich v hrůze prchají. Uslyší, jak zvířata všech druhů k nim hovoří lidskou řečí. Bez pohybu se v okamžiku rozlétnou do všech částí světa. V temnotách uvidí nesmírné záře. Ó, zázraku lidského rodu! Jaké šílenství tě sem dohnalo? Budeš rozmlouvat se zvířaty všeho druhu a ona s tebou v lidské řeči. Uvidíš se padat z obrovských výšek bez úhony. Přívaly vod tě smetou a budou tě unášet ve svém rychlém proudu...“*¹¹⁵ Místo padající vody u Leonarda z nebes šlehá oheň a zemi shodně pohlcují přívaly vod. Může být pro nás zajímavé, že z pozdního období Leonarda da Vinci se dochovaly jak texty, tak série kreseb,¹¹⁶ zabývající se ohromnou ničivou silou povodní, které vycházely z Leonardových vlastních zkušeností z velkých záplav způsobených řekou Arno (1466, 1478), umocňující jeho temné představy o zkáze světa: *„Byla téměř úplná tma, jak hustý déšť, který zkosen větrem padal z nebe a tančil ve vzduchu, tak jako se ve slunečních paprscích víří prach. Temnou clonou protínaly jen šňůry padajících kapek. Ovzduší bylo zbarveno ohněm blesků cupujících mračna. (...) Bylo vidět, jak se horské svahy sesuly do průrvy vyryté mohutnými proudy, zavalily koryta řek a uzavřely údolí. Řeky se obrátily zpět, vytvářely jezera a kam oko dohlédlo, zatopily celou zemi i s jejími obyvateli.“*¹¹⁷

Bylo by mylné tvrdit, že Albrecht Dürer temnému archetypu vody podlehl a že i navzdory své melancholii nedokázal udržet harmonii své osobnosti. Z korespondence norimberského humanisty Willibalda Pirckheimera z jara roku 1522 se dovídáme o tom, že Dürer měl pozitivní tvůrčí sny: „sdělil nám, jak se někdy dějí tak pěkné věci v jeho snech, stali by se někdy skutečností, byl by ten nejšťastnější člověk.“¹¹⁸ V nepublikovaném textu *Potrava pro mladé malíře* (Speis der Malerknaben) Dürer uvedl: „Často vidím skvělé umění a dobré věci, zatímco spím, které se mi nestávají, když jsem vzhůru. Nicméně, když se probudím vzpomínka na ně je ztracena.“¹¹⁹ Stejně jako Leonardo da Vinci tak i Dürer poznal, že ve snech je schopen věci vidět jasněji.¹²⁰

Dürerova melancholie, jeho hledání odpovědi v biblických apokalyptických tématech, je novým obrazem toho, co následně čekalo celou evropskou kulturu zasaženou vzpourou reformace. I navzdory svému veškerému tvůrčímu úsilí, Dürer žil v době, jejíž duch klesal dolů, byl strháván mohutnými provazci vodních proudů k temnému zrcadlu dole, které představovala voda v malířových snech. C. G. Jung v souvislosti s celkovým směřováním evropské kultury spolu s protestantismem cituje Hérakleita, mluví o vodě jako o živém symbolu temné psyché a říká: „když duch ztěžkne, stává se vodou a intelekt se v luciferské pýše zmocňuje místa, na němž kdysi trůnil duch.“¹²¹

ZÁVĚR

Předpoklad, že sen je „myšlení v obrazech“ a může mít k výtvarné kultuře velmi blízko, je oprávněný. Potvrzuje to již kultura starověkého Řecka, v níž personifikované postavy bohů a mýtické příběhy s výtvarnými díly, vztahující se ke snům, tvoří jeden kulturní celek. Zjistili jsme, že podstatou této kultury bylo především vědomí, že sen je osobním prožitkem a patří jedinci, kterému zde věnují pozornost nejen sami bozi v mýtických příbězích, ale i věštírní nebo léčebné chrámové okrsky svými kůrami v podobě snových inkubací. Dokonce i sochařská spodobnění bohů, spojovaných se snem, byla zhotovována v podobě, která jitrila smysly věřících a spolu s konkrétním rituálem vstupovala do snů. Poznali jsme, že účastník takového obřadu se nakonec i sám mohl výtvarně vyjádřit prostřednictvím votivního daru, v němž se individuální sen a estetický cit mohli setkat, aby se následným vystavením tohoto daru v chrámovém okrsku člověk podílel na kultuře celku.

V pokročilejších stadiích řecké kultury, kdy s novými geografickými a kosmologickými objevy mýtičtí bohové ztratili svůj starý domov, se snům věnovali řečtí filosofové a vytvořením syntézy mýtu a racionálního pohledu na svět, ve snaze ochránit kulturu a její „posvátné pravdy“, rozvinuli metodu tzv. *narratio fabulosa*. Bájného vyprávění (Platón, *Mýtus Er*), které s postupem času vyústilo v literární formu snu (Cicero, *Scipiónův sen*). Sen jako velké téma nechybí ani na sklonku antiky, kdy vznikají velké encyklopedické práce i v jiných oborech a kdy Artemidórova systematická práce na obsáhlém snáři se podílí na formulaci alegorické interpretační metody. Tehdy se literární forma snu též mění v satiru a moralistní exemplum (Lukiános ze Samosaty). Neposledně pak můžeme zmínit metodu alegorického výkladu Cicerova díla od Macrobia, v podobě rozsáhlých komentářů, vytvářejících základ pro obdobné interpretace ve středověku, aplikované na biblické texty a obrazy ke snům. Aniž by učenci středověku pochopili interpretační skepsi pozdně antických autorů stran obav z nekonečné hry významů, která může při obdobných interpretacích vzniknout.

Navzdory obtížím se alegorie stává výchozí metodou zobrazování ve středověku a též „interpretační pastí“, hrozící, že kultura bude zavalena nápirem volných asociací. Středověká kultura též nerespektuje starou pravdu, že sen patří jedinci, a stanovuje schémata a dogmata diktující, jakými směry se má lidský sen a obraznost ubírat (*imitatio Christi*, symbol vítězného Kříže, Panna Marie Královna nebes), a to mnohem dogmatictěji než v kulturách předchozích. S příchodem křesťanství

sny jedince nebo obrazy vztahující se ke snům ustupují do pozadí a vynořuje se potřeba vyrovnávání protikladů, pro které nakonec Filón Alexandrijský užil termín *agōn*, aby vyjádřil souboje mystických zkušeností, zažívajících vzestup i sestup spirituálních aspirací. Svaty Augustin pak již mluví o „*ukolébání záhubným spánkem*“ a církevní otec Jeroným se pokouší, na základě zkušenosti se sny a s askezí, vypracovat metodu transformace fyzického těla v tělo psychické a duchovní. Pod vlivem Řehoře Velikého pak starozákonní scény slouží jako předobraz křesťanských novozákonních příběhů na základě podobnosti lidských typů. V podobě epických líčení narativních cyklů, mezi kterými se také objevují obrazy na téma sen, jsou věřícím zprostředkovávány biblické příběhy. Obrazy snů z legend ze života svatých nepřekračují stav vědomí dané chvíle a zastarávají. Obrazy jsou takové, jaká byla řízená mysl člověka v historickém okamžiku, kdy obraz vznikl. „*Dogma nahrazuje kolektivní myšlení tím, že je v širokém rozsahu formuluje. Katolický způsob života proto v zásadě nezná psychologickou problematiku v tomto smyslu. Život kolektivního nevědomí je téměř bezzbytku zachycen do dogmatických, archetypických představ a jako spoutaná řeka plyne v symbolice Kréda a rituálu*“¹ Výtvarná díla středověku týkající se snů, hájí legitimitu velkých osobností, panovníků, církevních hodnostářů, světců a jejich vyvolenost Bohem. Obsahy těchto snů jsou podmíněny historicky a jejich hodnota je sporná. „*Sotva stojí za námahu vytýčit si jako zvláštní téma historický význam snů. Tam, kde snad sen nějakého vojevůdce pohnul k smělému podniku, jehož výsledek přinesl změnu v dějinách, vyvstává nový problém jen potud, pokud stavíme sen jakožto jakousi cizí moc proti ostatním, důvěrněji známým duševním silám; žádný problém však již nevznikne, když na sen pohlédneme jako na formu vyjádření určitých hnutí, která byla ve dne zatížena odporem a která si v noci dokázala zjednat posilu z hluboko ležících zdrojů vzruchu.*“² Obrazy na téma sen jsou pevně svázány s literárními texty a legendami, využívají účinnosti tzv. *narratio fabulosa* a ani svými kompozičními schémata nepřekračují přínos antiky. I zde se jedná o jednoduché, po staletí uplatňované schéma s ležící postavou, umístěnou do mělkého prostoru, u níž se ocitá boží posel, které již známe například z antických votivních darů, líčících snovou inkubaci atd. Kdy změna je snad dána větší poetičností těchto obrazů. Objevují se rovněž pokusy o nové perspektivní působení prostoru, vzájemné propojení dosud izolovaných scén vztahující se k jediné snové události vložením obrazu do obrazu. Nenechme

se však mýlit. Takto komponované obrazy pak paradoxně na sebe strhávaly nevědomou mohutností lidské duše o to silněji, navzdory tomu, že jejich hlavním rysem byla programovost a setrvačnost.

S nástupem renesance je dodatečně vytvořen demokratický prostor pro legendy ze života světic (svatá Voršila, svatá Monika, svatá Helena), které vedou ke vzniku pozoruhodných výtvarných děl. V této době se pokřivený obraz ženy, pověry a hony na čarodějnice ocitají ve velmi zajímavém kontrastu s nově vznikajícími obrazy spících Venuší, které jsou projevem znovu se uplatňujících platónských idejí. Renesance byla dobou, která prověřila sílu nepamětné tradice starověku a schopnosti tvůrčí individuality být svobodný, přičemž sen se opět stává intimní věcí každého člověka a v Itálii vede ke vzniku mimořádné kultury (Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael). Nakonec se dostáváme k Albrechtu Dürerovi, zaznamenávajícímu svůj sen v podobě apokalyptické vize, který se nám ve světle dobových střetů již nejeví jako záhadný. Co do způsobu výtvarného pojetí snů, jsme na konci jedné a na počátku nové éry. Byly to Lutherovy proklamace, které smetly kolektivní směřování italské renesance a měly nesmírný význam pro následný vývoj individuální lidské mysli k „sebedefinování“, kdy pravda se stává pravdou jako experiment sebe sama, a má vliv na směřování kultury jdoucí ke Kantově kritické filosofii, romantickému filosofickému idealismu a konečně pragmatismu a existencialismu moderní éry. K obrazům snů vyznačujících se svojí nemilosrdností, jimiž je tvůrce odkázán v uroborické smyčce sám k sobě.

POZNÁMKY

1. Sny starověkého Řecka:

1. Richard TARNAS: *The Passion of the Western Mind*, New York 1991, 13.
2. Hypnos, 1.-2.století, bronz, 21 x 41 x 22 cm, Londýn, The British Museum. Nalezeno v Civitella d'Arno blízko Perugia. Obdobné bronzové hlavy byly nalezeny ve Francii a Španělsku.
3. HESIOD: *The Homeric Hymns and Homeric Theogony*, transl. Hugh G. Evelyn-White, Cambridge/London, 1914, ll. 116-138.
4. HESIOD (pozn. 3) ll. 211-225.
5. Hypnos, 2. století n.l., mramor, Řím, Palazzo Massimo alle Terme. Sochařské vyobrazení bývá vzácné, častěji je vidět na malbách na keramice.
6. Hypnos, 120-130 n.l., mramor, 155 x 55 x 95 cm, Madrid, Museo del Prado.
7. Somnus, 1.-2. století př.n.l., Londýn, The British Museum. Nalezeno v Afroditině chrámu v řecké kolonii Cyrene.
8. HESIOD (pozn. 3) ll. 775-806.
9. *Ibidem*
10. Podle Patricie Miller slovní spojení *dēmos oneirōn* lze přeložit ve smyslu topografického rozvrhu „vesnice snů“ nebo jako personifikovanou představu „lidé snů“. Patricia Cox MILLER: *Dreams in Late Antiquity. Studies in Imagination of a Culture*, New Jersey/Princeton 1994.
11. HOMÉROS: *Odyssea*, přel. O. Vaňourný, Praha 1943³, 445.
12. HESIOD (pozn. 3) ll. 758-766.
13. Publius Naso OVIDIUS: *Proměny*, přel. F. Stiebitz, Praha 1942, 354-355.
14. HOMÉROS (pozn. 11) 378.
15. „*Dvě má brány bůh Sen, z nichž jedna je, jako se praví z rohu, již skutečným duchům je snadný dovozen výstup, druhá brána je lesklá a zrobená z bělostné sloni, však jen vidění klamná z ní podsvětí vysílá na svět.*“ Publius Maro VERGILIUS: *Aeneis*, přel. O. Vaňourný, Praha 1970, 203.
16. Marcel DETIENNE: *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, přel. O. Spěváková, Praha 2000, 88.
17. HOMÉROS: *Odyssea*, přel. R. Mertlík, Praha 1984, 560-561.
18. HOMÉR: *Ilias*, přel. O. Vaňourný, Praha 1934, 51. (Homér, *Ilias*, II, 1-47)
19. SAPFÓ: *Z písní lásky*, přel. F. Stiebitz, Praha 1945, 93.
20. SAPFÓ (pozn. 19) 113.
21. SAPFÓ (pozn. 19) 119.
22. MILLER (pozn. 10) 27.
23. HOMÉR: *Ílias*, překlad R. Mertlík, Praha 1980, 25.
24. *Idem* 314.
25. Hermés a Thanatos, chrám Artemis, Efezos, kolem roku 340-320 př.n.l., 184 x 197 cm, Londýn, The British museum.
26. Eufronius: Thanatos a Hypnos odnášejí tělo Sarpédona, 515 př.n.l., kráter, 45,7 x 55,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Signováno hrnčářem Euxitheosem a malířem Eufroniem.
27. HOMÉR 1934 (pozn. 18) 451-456.

28. Malíř Thanata: Hypnos a Thanatos, kolem roku 440 př.n.l., lekythos, výška 49 cm, Londýn, The British Museum.
29. Alkyonius a Hypnos, kolem roku 480-470 př.n.l., Malibu, The J. Paul Getty Museum.
30. Hérakles a Alkyonius, kolem roku 510 př.n.l., lekythos, Toledo Museum of Art. Na tomto pozdně archaickém černofigurovém lekythu můžeme spatřit nad ležící obrovou postavou opět Hypna, tentokrát v běhu, jak spěchá Alkyonea uspat, zatímco Hérakles v oděvu z lví kůže se k němu pomalu blíží s taseným mečem. [8]
31. Théseus opouští Ariadné, kolem roku 490 př.n.l., Tarquinia Museo Nazionale.
32. Příběh Ariadny se objevuje rovněž na dalších malbách věnovaných tomuto námětu. V podobě nahého okřídleného mladíka, na červenofigurové váze z pozdně klukového období, stojí za Ariadnou spočívající na lůžku a uspává ji vodou z Léthé či omamnou látkou z vlčích máků, kterou polévá její spánky. Tentokrát je to Athéna, kdo hrdinu nabádá k odjezdu z ostrova. Malíř Ariadny: kolem roku 400-390 př.n.l., stamnos, 30 x 25,6 x 15,7 cm, Boston, The Museum of Fine Arts. [11]
33. Athéna vybízějící Thésea k opuštění ostrova Naxos, kolem roku 460 př.n.l., lekythos, Taranto, Museo Archeologico Nazionale.
34. PAUSANIÁS: Cesta po Řecku, přel. H. Businská, Praha 1973, 190.
35. OVIDIUS (pozn. 13) 356.
36. Idem 1973, 357.
37. Ibidem 356.
38. Tomáš VÍTEK: Věštění a prorokování v archaických kulturách. Svět archaických kultur I., Praha 2006.
39. HÉRODOTOS: Dějiny aneb devět knih dějin nazvaných Músy, přel. J. Šonka, Praha 1972.
40. SAPFÓ: Písně z Lesbu, přel. F. Stiebitz, Praha 1978, 88.
41. Karl KERÉNYI / Carl Gustav JUNG: Věda o mytologii, Brno 1997, 211-212.
42. Asklepios a Hygieia, 4. století př.n.l., mramor, Pireaus Museum.
43. MILLER: (pozn. 22) 33.
44. PAUSANIÁS (pozn. 16) 180-181.
45. PAUSANIÁS (pozn. 16) 180-181.
46. Richard GELDARD: Esoterické Řecko, přel. J. Souček, Praha 2004, 280.
47. PAUSANIÁS (pozn. 34) 144.
48. Idem 1973, 180.
49. MILLER: (pozn. 10) 31.
50. OVIDIUS (pozn. 13) 486-487.
51. Hygieia a Hypnos, 140-190 n.l., mramor, výška 64,5 cm, Boston, The Museum of Fine Arts. Nalezeno v římské provincii v Malé Kolem roku.
52. Amfiaraos, 370 př.n.l., mramor, 49 x 55 cm, Athény, Národní archeologické muzeum.
53. TARNAS (pozn. 1) 87-88.
54. Robert GRAVES: Řecké mýty I., Praha 1960, 186.
55. Hermafrodítos, 2. století, mramor, 169 x 89 cm, Paříž, Musée du Louvre.
56. Spící Ariadné, 2. století, mramor, 99 x 238 x 95 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
57. Spící Faun, 220-210 př.n.l., mramor, 215 cm, Mnichov, Glyptothek. Pravděpodobně vyroben v Pergamonu, nalezený v Hadriánově mauzoleu.

58. Michael KOORTBOJIAN: *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley 1993.
59. PLATÓN: *Faidros*, Praha 2000, 34-35, 245c-246a
60. Sarkofág s legendou Endymióna a Selené, 230-235 n.l., mramor, 95 x 209 x 60 cm, Paris, Musée du Louvre. Sarkofágy s tímto námětem můžeme dnes obdivovat ve sbírkách Louvru v Paříži, Glyptotéky v Mnichově nebo v Kapitolském muzeu v Římě.
61. SAPFÓ (pozn. 19) 112.
62. Sarkofág s Ariadné a Bakchem s družinou, 220 n.l., mramor, Malibu, The Getty Villa. Sarkofágy se stejným motivem najdeme dále ve sbírkách Metropolitního musea New York, Puškinova státního muzea výtvarných umění v Moskvě, Louvru v Paříži, Archeologického muzea v Římě, ad.
63. HESIOD (pozn. 3), 11. 116-138.
64. Spící Erós, 3-2. století př.n.l., bronz, 85 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. V helénismu se Éros mění z jinocha na malé dítě.
65. TARNAS (pozn.1), 13-14.
66. Muž a Siréna, 1. století, sádra, 14 x 17 cm, Kabul, Musée National.
67. Starý muž a siréna, 2. století n.l., mramor, 40 x 39 cm, Boston, The Museum of Fine Arts.
68. PLINIUS, starší: *The Natural History*, London 1855. (*Naturalis Historia X.70*)
69. KERÉNYI/JUNG (pozn. 41) 9.
70. Idem 27.
71. *„Platón často kritizoval básníky za to, že antropomorfizovali bohy, a nyní nepřestával vyučovat svůj filosofický systém v pozoruhodných mytologických formulacích, se skrytým náboženským záměrem. Navzdory vysoké hodnotě, kterou kladl na intelektuální přisnost, a navzdory svým dogmatickým, kritickým poznámkám týkajících se poezie a umění ve svých politických doktrínách. Rozdílným důsledkem v mnoha pasážích Dialogů je imaginativní schopnost, obojí poetická i náboženská, která byla užitečná pro hledání a dosažení poznání esenciální přirozenosti světa, stejně jako každý čistě*
72. *logický, empirickým zůstávající přístup. Ale zvláštní důležitost pro naše současné otázky má působení Platónovy vize na nestabilní a problematické podmínky světového názoru Řeků. Neboť když Platón mluvil o Idejích na jedné straně a bozích na straně druhé, v tak analogických termínech, rozřešil, slabě ještě a se závažnými a trvalými následky, ústřední tenzi klkolem rokuckého řeckého myšlení mezi mýtem a rozumem.“* TARNAS: (pozn. 1) 15.
73. Zdeněk KRATOCHVÍL: Hérakleitos, Délský potápěč k Hérakleitově řeči, Praha 2006, 154.; úryvek B 21 (Kléméns Alexandrijský, *Stromata III, 21,1*)
74. Idem 2006, 159. Úryvek B 88
75. Edward TICK: *The Practice of Dream Healing. Bringing Ancient Greek Mysteries Into Modern Medicine*, Quest Books 2001, 93-96.
76. ARISTOTELES: O věštění ze snů, in: *Člověk a příroda*, Praha 1984; Aristoteles se spánku a snům blíže věnoval ve třech pojednáních: *De Somno et Vigilia, De Insomnis, De Divinatione Per Somnum*.
77. Idem, 1984, 398.
78. V aristotelovské linii pokračuje například římský básník a filosof Lukretius (60 př.n.l) si všímá, že sny jsou ovlivněny našimi zájmy. Ve čtvrté knize básnického díla *De rerum natura*, zabývajícího se lidskými smysly a vášněmi napsal: *„Záliba, kterou kdo má a se kterou srostl, které před usnutím se věnuje dlouho a upne na ni svoji mysl nezvyklou měrou – tatáž věc ho zpravidla poutá i ve snu: právník*

před soudem řeční a zákony píše, velitel válčí a chvátá v bitevní vřavu, námořník vede svůj odvčký se živly zápas a mně se zdává, že napořád přírodu zkoumám, a cokoliv zjistím, to spisuji mateřskou řečí.“

LUKRETIUS: O přírodě, Praha 1971, 153. Robert Duncan BROWN: Lucretius on love and sex. A commentary on De rerum natura IV, Boston 1987, 34-35. Římský básník Quintus Horatius (65-8 př.n.l.) ve svém slavném textu O umění básnickém (De Arte Poetica), velmi dobře vystihuje povahu snu. Nabádá básníky k citlivému výběru témat a ke snaze skloubit všechny detaily v uměřený celek, aby nevzešly z jejich mysli groteskní představy podobné snům: „*Zkuste si, přátelé, představit akt s šíjí koně a na ní - dle gusta mistrova – hle, hlavu člověčí! Nebo údů neladnou směs v šatu z pestrého peří... Či poprsí krásky, jejíž trup (jak obludné!) dole přechází v rybu. Nebyl by bez nadsázky k popukání ten pohled? Jak rodný bratr takové malby (a na to, mí drazí Pisoni, vezměte jed) bude text plný podivných figur, podobný snu, jenž se blouznícím zdá a postrádá hlavu a patu.“* Vyzdvihujíc řecké *imitatio*, Horatius velebí pravdu skrze napodobování přírody. V umění poukazuje zvláště na nepostradatelnost *ratio*. Snová představivost zde nemá místo, ačkoliv si je vědomý že, „*malířský stav a stejně tak básník se vždycky těšili z práv a možností experimentu!*“ Quintus Flaccus HORATIUS: De arte poetica, přel. D. Svobodová, Praha 2002.

79. PLATÓN: Ústava, přel. F. Novotný, Praha 1921, 317.
80. PAUSANIÁS (pozn. 34) 88.
81. MILLER (pozn. 10) 3.
82. PLATÓN: Faidón, přel. F. Novotný, Praha 2005, 16.
83. PLATÓN: Respublica (10.614-10.621)
84. Marcus Tullius CICERO: Předtuchy a výstrahy, přel. J. Hruša, Praha 1942, 156.
85. Marcus Tullius CICERO: Scipiónův sen, Přel. P. Březina, Srní 2008, 43.
86. Idem 51.
87. ARTEMIDÓROS: Snář, přel. R. Hošek, Praha 1974.
88. MILLER (pozn. 10) 29.
89. Miller uvádí, že Artemidórova práce je v podstatě semiotická. Autorka analyzuje jím užívaný termín *parathesis* a říká o něm, že předložka „para“ obsahuje obojí, cestu tam i zpět, shodu i distanci, podobnost i rozdílnost, nekonečnou hru významů. Artemidórovův systém byl založen na dynamice metafor a na metamorfózách, které jsou uváděny v pohyb juxtapozicí věcí, a je zřejmé, že nakonec ani jeho práce neunikla mnohoznačnosti v nekonečném pohybu snových obrazů, končící v bezpočetné hře významů. Idem 29.
90. Ibidem 30.
91. LÚKIANOS: Pravdivé Výmysly, Praha 1983, 169; MILLER (pozn. 10) 26-28.
92. LÚKIANOS: O snu neboli Lúkiánův život, in: O bozích a lidech, přel. V. Bahník, M. Říhová, L. Varcl, Praha, 1981, 15-21.
93. MILLER (pozn. 10) 94-95.
94. Keplerovo dílo, v latinském originále nazvané *Somnium seu Opus posthumum de astronomia Lunari (Sen čili Posmrtné dílo o měsíční astronomii)* bylo publikován až po astronomově smrti roku 1634 ve Frankfurtu nad Mohanem díky úsilí jeho syna Ludwiga Keplera. Jan KEPLER: Sen neboli Měsíční astronomie, přel. Alena a Petr Hadravovi, Praha 2004, 6.
95. KEPLER (pozn. 93) 11.

96. Teprve až v roce 1621 se Kepler ke svému dílu *Sen nebo astronomie měsíce* vrací, aby ho rozšířil o četné poznámky a učinil svoje astronomické objevy přístupnějšími stejně tak jako Macrobius označil dílo Cicerovo. V dopise svému příteli Matyáši Berneggerovi z prosince roku 1623 píše o potížích spojených s předáváním vědeckých informací veřejnosti a je zřejmé, že v literární podobě snu našel prostor ke sdělení: „*Před dvěma roky, okamžitě potom co jsem se vrátil do Lince, jsem začal zase pracovat na astronomii Měsíce, nebo spíše objasňovat ji poznámkami...Je tam mnoho problémů s dráhami jako v mnoha spisech, které mohou být řešeny jen astronomicky, fyzikálně nebo historicky. Ale co se s tím dá dělat? Lidé si přejí, aby tento druh zábavy, jak říkají, jim příjemně padl kolem roku krku, s otevřenou náručí, jako hra, nepřejí si dělat si s tím vrásky. Proto jsem se rozhodl řešit problém po svém, pomocí uspořádaných a očíslovaných poznámek.*“ BAUMGARDT: Johannes Kepler: Life and Letters with an introduction by Albert Einstein, New York 1951, 155.
97. Ambrosius Theodosius MACROBIUS: *Comentarii in Somnium Scipionis*, 1150, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, sign. NKS 218 4°.
98. *Commentarii in Somnium Scipionis*, fol. 34r, Pět zón Země, kolem roku 1150, Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, sign. NKS 2184°.
99. *Commentarii in Somnium Scipionis*, fol. 25r, Vesmír se Zemí uprostřed, kolem roku 1150, Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, sign. NKS 2184°.
100. CICERO (pozn. 84) 67.
101. MILLER (pozn. 10) 91-105.
102. Jakub HLAVÁČEK: *Obrana mýtu v Macrobiově komentáři ke Scipionovu snu*, in: *Různost rozhovorů (Poezie-Filosofie-Věda)*, Studie z komparativistiky V., Universita Karlova v Praze, Praha 2006; Hlaváček k dějinám alegorického výkladu cituje knihu J. WHITMANN: *Interpretation and Allegory. Antiquity to the Modern Period*, Leiden/Boston/Köln/ Brill 2000.
103. KERÉNYI/JUNG (pozn. 41) 30.

2. Interpretační pasti zobrazování snů ve středověku:

1. Richard TARNAS: *The Passion of the Western Mind*, New York 1991, 95.
2. TARNAS (pozn. 1) 120-121.
3. Kata Kelsú I., 46; Jacques LE GOFF: *Středověká imaginace*, Praha 1998, 251.
4. Patricia Cox MILLER: *Dreams in Late Antiquity. Studies in Imagination of a Culture*, Princeton/New Jersey/Princeton 1994, 102.
5. MILLER (pozn. 4) 103.
6. MILLER (pozn. 4) 92-94.
7. GOFF (pozn.3) 255-258.
8. J 1,51
9. MILLER (pozn. 4) 103.
10. Aurelius AUGUSTINUS: *Vyznání*, přel. M. Levý, Praha 2006. (VIII., 7.)
11. Jacques LE GOFF / Jean Claud SCHMITT: *Encyklopedie středověku*, Praha 1999, 693.
12. Ř 13, 13-14

13. AUGUSTINUS (pozn. 10) 344.
14. Idem 354.
15. Patricia Cox Miller analyzuje Jeronýmovu dobovou korespondenci a spisy a dochází k závěru, že se jedná o sny a vize jako důsledku jeho asketického života na poušti. MILLER (pozn. 4) 205-207.
16. Idem 206-207.
17. Ibidem 205-231.
18. GOFF (pozn. 3) 272.
19. GREGORY the Great: Dialogues, London, 1911.
20. AVICENNA: The life of Ibn Sina, přel. W. E. Gohlman, Suny Press 1974, 31. (IV. 48)
21. Jean Michel MASSING: Dürer's Dreams, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 49, 1986, 241.
22. Barbara BEUYSOVÁ: Neboť jsem nemocná láskou, Život Hildegardy z Bingen, přel. H. Milcová, Praha 2005, 115. Také o svých medicínských poznatcích píše Hildegarda jako o Božím vnuknutím: „*Všechno, co jsem napsala, odpovídalo výlučně mému nebeskému prameni vědění.*“ Ačkoliv popírá, že by její vize byly dílem snu, v jí připisovaných lékařských pojednání *Liber compositae medicinae* (Kniha složeného lékařství) později známého jako *Causae et Curae* (Příčiny nemocí a jejich léčba), dochovaných z rukopisu ze 13. století, se Hildegarda sny zabývá. Vedle snů se věnuje také spánku a zvláště si všímá jeho regeneračních schopností. Rozlišuje pět druhů snů: zbytkové sny, polobdělé sny, sny vyvolané nemocí, prorocké sny (pozitivní inspirované sny), ďábelské sny.
23. Starozákonní sny a vidění: Hospodin se obrací k Abrahamovi ve vidění (Gen 15), Noční sen Abímeleka (Gen 20), Hospodin se ukazuje Izákovi (Gen 26, 24), Jákobův sen o žebříku (Gen 28, 12), Jákobův sen (Gen 10-13), Lábanův noční sen (Gen 31, 24), Josefovy sny (Gen 37, 5 - 9), Sny faraonova číšníka a pekaře (Gen 40), Faraonovy sny (Gen 41), Josefův sen (Gen 42, 9), Hospodin se ukazuje Jákobovi ve viděních (Gen 46, 1-5), Hospodin zakazuje věštění ze snů (Lv 19, 16), K prorokovi hovoří Hospodin ve vidění nebo ve snu (Nu 12, 6-8), Dvojitý noční zjevení Hospodina Bileámovi (Nu 22, 8-21), Hospodin varuje Izrael před proroky a těmi, kdo hádají ze snů (Dt 13, 1-6), Gedeón vyslechl vyprávění prorockého snu jednoho Midjánce (Sd 7, 13-15), Hospodin třikrát volá mladého Samuela ve spánku (1 S 3, 1-16), Hospodin již nemluví ve snu k Saulovi (1 S, 18, 15), Hospodin se ukazuje Šalamounovi v Gibeónu (1 Kr, 3, 5-15), Bezbožný Menaše se mezi jinými zvrácenostmi obíral hadačstvím ze snů (1 Pa 33, 6), Mordokajův sen (Est 1, 1), Mordokaj vysvětluje svůj sen (Est 10, 3), Děsivé sny podle Elífaze: duch (Jb 4, 12-21), Jób si nemůže odpočinout, neboť Hospodin jej přepadá děsivými sny a viděními (Jb 7, 13-14), Hospodin sužuje člověka sny a nočními viděními (Jb 33, 15-17), Hospodin pohrdá svévolníky jako snem při probuzení (Ž 73, 20), Sny působí mnohé lopoty a pomíjivosti (Kaz 5, 2-6), Nepřátelé Jeruzaléma budou rozptýleni jako sen (Iz 29, 7-8), Proti nepravým prorokům, kteří prorokují klamná vidění (Jr 14,14), Proti prorokům, kteří mají lživé sny (Jr 23, 25-32), Hospodin proti snílkům (Jr 27, 9-10), Hospodin žádá Izrael, aby se nezobíral svými sny, neboť budou vyloženy nepravými proroky (Jr 29, 8-9), Nabúkadnesarův sen o soše (Da 2), Nabúkadnesarův sen o stromu (Da 4), Hospodin sešle sny starcům a vidění jinochům (Jl 2, 28), Zacharjásova noční vidění a slyšení (Za 1, 7-6, 15), Domýšlivost nepravých vykladačů snů (Za 10, 2). GOFF (pozn. 3) 279-281.
24. Sk 16, 9; 18, 9; 23, 11; 27, 23

25. Uvedené sny v textech hebrejské Bible nebyly pro Hebrejce ničím, co by mohlo podléhat libovolné alegorické hře, neboť se jednalo o sen předpokládané konkrétní historické osobnosti, svázané s vlastní minulostí věřícího Žida, jeho dějinami a identitou.
26. Umberto ECO: Umění a krása ve středověké estetice, přel. Z. Frýbort, Praha 1998, 81.
27. V monoteismu Hebrejců Boží činy a události lidského života představují jednu realitu. Příběhy v Bibli (sahající k Abrahamovi, Izákovi a Jakobovi do raného 2 tisíciletí př.n.l.) měly spíše vyjevit Boží logiku než přesně rekonstruovat historické zprávy, takže legendy a fakta v rané historii judaismu nemohou být dnes zcela rozlišeny. Avšak archeologické nálezy dnes umožňují mnohé události hebrejské Bible datovat a nevyvracejí, že hlavní protagonisté těchto narativních vyprávění byli konkrétními historickými osobnostmi. Bůh byl nejen stvořitelem, ale i osvoboditelem, a ujišťoval svůj lid, že ho čeká velkolepý osud, za podmínky, když zůstanou zbožní a poslušní jeho zákonům. „*Imperativ důvěry v JHWH, a strach z něho, dominovala židovskému životu jako nezbytný předpoklad radosti z jeho ochraňující síly ve světě. Zde tkvěl převažující smysl pro morální naléhavost, konečný osud, rozhodnutý současným lidským konáním, individuální přímé zodpovědnosti ke vše vědoucímu a ke všemu spravedlivému Bohu. Zde také leželo veřejné odsouzení nespravedlivých společností, opovržení pro prázdňý světský úspěch, volání proroků po morální regeneraci*“ píše Richard Tarnas. TARNAS (pozn.1) 95.
28. Jean-Marie HUSSER: Dreams and Dream narratives in the Biblical World, Sheffield Academia Press, 1999, 88-91.
29. Solomon ZEITLIN: Dreams and their interpretation from the Biblical Period to the Tannaitic Time, An Historical Study, The Jewish Quartely Rewiew, Vol. 66, No.1, 1975, 1-18.
30. Palestinský Talmud si všímá snů prostých lidí, kteří jsou rabíny informováni o tom, že sny nejsou ani vhodné ani nevhodné, že pravda ve snech může být obklopena mnoha bezvýznamnými představami a že takovéto sny rozhodně nejsou aktem prorocství, takže by se jimi člověk neměl příliš zaobírat. Z běžné praxe výkladů snů rabíny je patrné, že existovala znalost souvislosti snů se sexuálním životem. Talmud se blíží moderní psychologii neboť uvádí, že se ve snu projevuje většinou to, co člověka zaměstnávalo během dne.
31. Gn 28, 12-15
32. Gn 28, 16-19
33. Elie WIESEL: Bible, Postavy a příběhy, Praha 1994, 72.
34. Katrin KOGMAN-APPEL: The Sephardic Picture Cycles and the Rabinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin, Munchen, 60 Bd. H.4, 1997, 451-481.
35. MILLER (pozn. 4) 102-103.
36. Idem 102-103.
37. KOGMAN-APPEL (pozn. 34) 451-481.
38. Zlatá Haggadah, fol. 4v, kolem roku 1320, Londýn, The British Library, sign. 272 10.; Psáno a iluminováno v severním Španělsku, pravděp. Barcelona.
39. WIESEL (pozn. 33) 76.
40. Zlatá Haggadah, fol. 4v, Jákobův sen, Londýn, The British Library, sign. 2884.
41. KOGMAN-APPEL (pozn. 34) 468.

42. Da 7, 9-10.
43. Da 7, 13-14.
44. Antonín MATEJČEK: Velislavova Bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické, Praha 1926.; Velislavova Bible, fol. 38-40, pol.14.století, pergamen, Praha NKČR, sign. XXIII C 124.
45. Gn 37, 5-8
46. Gn 40, 41,1-45
47. Gn 41, 17-21
48. Gn 41, 22-24
49. Kodex z Reichenau, fol. 31v, Nebúkadnesarův sen, kolem roku 1000, pergamen, 24,9 x 18,7 cm, Bamberg, Bamberger Dombibliothek, sign. MSC. Bibl.22.
50. Da 2, 27-35
51. Da 2, 37-44
52. Bible Petrus Comestora, fol. 255v, Sen krále Nebúkadnesara o stromě, 1372, pergamen, 7,5 x 7 cm, Haag, Museum Meermanno Westreenianum, sign. MMW 10 B.
53. Da 4, 7-9
54. Da 4, 11-14
55. Da 4, 22
56. Stromy objevující se ve snech nacházíme již v Mezopotámských mýtech a hebrejské tradici v Talmudu a Tanachu. Věra TYDLITÁTOVÁ: Stromy ve starozákonní tradici, Středokluky 2008, 138-45.
57. Giotto: Jáchymův sen, 1303-1305, freska, 200 x 185 cm, Padova, kaple Arena.
58. Giotto: Svatý Jan na Pathmu, 1320-1329, freska, 280 x 450 cm, Florencie, Santa Croce.
59. Mt 1, 20-21
60. Gislebertus: Sen Tří králů, 1120-1330, kámen, hlavice sloupu z katedrály Saint-Lazare, Autun, Musée Rolin. Mudrci byli mágové, pravděpodobně perská kněžská kasta, která byla znalá výkladu snů.
61. Kosmické jevy doprovázely narození nebo smrt významných osobností již ve starověku.
62. Mt 2,12
63. Mt 2, 13
64. Duccio di Buoninsegna: Útěk do Egypta, 1308-11, zlato a tempera na dřevě, 42,5 x 44 cm, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
65. „Accipe puerum et matrem eius et fuge in Egitum”, *‘Vstaň, vezmi dítě i jeho matku, uprchni do Egypta’* Mt 2, 13
66. Mt 2,19
67. Josefův sen, kolem roku 1150, vitráž, Chartres, katedrála Notre-Dame.
68. Mt 27, 19
69. Guillaum de LORRIS: Román o růži, 1235; Geoffrey CHAUCER: Sen o rytíři, 70. léta 14. století; William LANGLAND: Vidění o Petru Oráči ad.
70. GOFF / SCHMITT (pozn. 11) 699.
71. TARNAS (pozn. 1) 179.
72. Kniha čerpá převážně z životopisu od františkánského bratra Tomáše z Celana z let 1246-1247, který tímto dílem ukončil spory o světcově významu uvnitř řádu, zatímco některé starších životopisy světcovy byly zničeny.

73. GOFF/SCHMITT (pozn. 11) 701.
74. Jaques le GOFF: Svatý František z Assisi, Praha 2004, 251. V období Františkovy konverze se svědci ve snu zjevovala ošklivá stařena s hrbem, kterou Tomáš z Celana pak identifikoval s ďáblem.
75. Giotto: Sen o paláci, 1292-1297, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní kostel San Francesco.
76. Čin odkazující ke skutku svatého Martina, který daroval žebrákovi polovinu svého pláště. Životopisci zdůrazňují, že František se vzdal pláště celého.
77. André CHASTEL / Edi BACCHESSCHIOVÁ: Giotto, Praha 1991, 91.
78. Další významnou františkánskou zakázkou, zahrnující námět *Svatého Františka dávajícího svůj plášť chudákovi a vize nebeského města*, je oboustranný křídlový oltář s námětem Panny Marie s dítětem a světki pro chrám San Francesco v Borgo San Sepolcro v provincii Arezzo. Devět panelů zadní strany hlavního oltáře byl určen pro pohled mnichů z chóru kostela. Práci původně přijal Antonio da Anghiari, avšak z neznámých důvodů na díle v letech 1337 až 1344 pokračoval sienský malíř Stefano di Giovanni, přezdívaný Sassetta (1390-1450). Cyklus je zahájen deskou se dvěma scénami ze života světce. V první polovině výjevu vidíme mladičkého Františka, umístěného do toskánské krajiny, dělícího se s poutníkem o svůj plášť. V druhé části desky můžeme skrze otevřenou ložii spatřit Františka odpočívajícího na lůžku, k němuž se sklání půvabný anděl, rukou mu ukazující palác zdobený korouhviemi na nebesích. Giotto scény líčí zcela samostatně. Stefano di Giovanni zv. Sassetta: Svatý František dává svůj plášť chudákovi a vize nebeského města, 1337-1344, tempera a zlato na dřevě, 87 x 52,4 cm, London, The National Gallery.
79. Giotto: Sen Innocence III., 1292-1297, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní kostel San Francesco.
80. Scéna snu Innocence III. je zopakována na vitrážích okna v horním kostele v Assisi, věnovaných svatému Františkovy a svatému Antonínovi. Obdobný výjev, tentokrát se svatým Petrem u papežova lůžka a se symbolicky zborceným sloupem z předsíně baziliky, můžeme spatřit na predele oltářního obrazu *Stigmatizace svatého Františka* v chrámu v Pise, a to společně s výjevem *Potvrzení regulí řádu a Františkem kázajícím ptákům*. Giotto: Stigmatizace svatého Františka, kolem roku 1297, tempera na dřevě, 313 x 163 cm, Paris, Musée du Louvre.
81. Joanna CANNON: Dating the Frescoes by the Maestro di San Francesco at Assisi, in: The Burlington Magazine, Vol. 124, No. 947, 1982, 65-69.
82. Giottovy malby se staly vzorem pro ostatní italské malíře: Taddeo Gaddi: Sen Innocence III., 1330-35, Benátky, Galleria dell'Academia.
83. Giotto: Sen Řehoře IX., 1292-97, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní kostel San Francesco.
84. CHASTEL/BACCHESSCHIOVÁ (pozn. 77) 95.
85. Giotto: Zjevení bratru Augustinovi a biskupu Guidovi z Arezza, 1292-97, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní kostel San Francesco.
86. Barbara Buhler WALSH: A Note on Giotto's "Visions" of Brother Agostino and the Bishop of Assisi, Bardi Chapel, in: The Art Bulletin, Vol. 62, No. 1, 1980, 20-23.
87. V rámci františkánské legendy bývá často připomínán *Zázrak svatého Kříže*. Při modlitbě ve zchátralém kostele svatého Damiána světec před ukřižovaným Kristem údajně zaslechl hlas, který říkal: „*Františku, jdi a zachraň můj dům, který se všechen rozpadá, narážeje tím na církev římskou.*“, jak vysvětluje text pod freskou. František poselství vzal doslovně a do opravy kostela se pustil vlastníma rukama. Nebyl tehdy ještě natolik duchovně zralý, aby příkaz chápal v širších symbolických

souvislostech. Přesto nakonec svojí usilovnou prací a neutuchající vírou postupně své předurčení naplnil bezzbytku. Toto vidění se stalo vrcholným impulzem ke Františkově konverzi. Světec se následně vzdává světského majetku a vydává se cestou misionáře. Často opakovanou scénou na františkánských malbách je okamžik, kdy František přijímá stigmata v době svého postu v La Verně, kde se mu zjevil Kristus s křídly serafa. Na naší fresce František klečí na holé skále a jeho tělo je poznamenáváno ranami Ukřižovaného, vznášejícího se v otevřeném prostoru. Vidina byla natolik silná, že zanechala fyzické stopy na Františkově těle a ten se stal jedním z prvních stigmatiků. V jiné scéně se Františekovi, zatím co ostatní bratři při modlitbě neusnuli, zjevil ohnivý vůz, skrze nějž Duch Boží sestoupil z nebes. Ve *Vidině ohnivého vozu* Giotto zobrazil světce v září na římském triumfálním voze, taženém koňským spřežením a mířícím k nebi, doprovázeného úžasem přítomných mnichů dole na zemi. Ve *Vidině trůnů* mnich, doprovázející Františka při modlitbě, spatřil na nebi řadu trůnů, z nichž nejkrásnější čekal na Františka.

88. Andrew MARTINDALE: Simone Martini, Oxford, 1988, 175.
89. Simone Martini: Sen svatého Martina, 1312-17, freska, 265 x 200 cm, Assisi, dolní kostel San Francesco.
90. Křesťanské prameny uvádějí konkrétně u brány v Amiensu roku 335.
91. Sulpicius SEVERUS: Život svatého Martina, přel. P. Ryneš, Praha 2003, 120.
92. Mt 25,40
93. Mt 25,35-36
94. Hieronymus: Epistula XXII.; Svatý Antonín: Vita Antonii 60. atp.
95. Simone Martini: Sen svatého Ambrože, 1317, freska, 390 x 200 cm, Assisi, dolní kostel San Francesco.
96. MARTINDALE (pozn. 88) 177.
97. SEVERUS (pozn. 91) 162-3.
98. GOFF (pozn. 3) 270.
99. Fra Angelico: Korunovace Panny Marie, 1430-2, tempera na dřevě, 209 x 206 cm, Paris, Louvre. Predela: Sen Innocence III., Svatý Petr a Pavel se zjevují svatému Dominikovi, Kristus v hrobě, Disputace svatého Dominika a zázrak knihy, Svatý Dominik a jeho společníci krmí anděly, Smrt svatého Dominika.
100. Andrew JOTISCHKY: The Carmelites and antiquity: Mendicants and their pasts in the Middle Ages, Oxford University Press 2002, 55-61.
101. Idem 290.
102. Stejný motiv *Snu Innocence III.* se objevuje na reliéfu v chrámu San Domenico v Boloni.
103. JOTISCHKY (pozn. 100) 197; Gerard de FRACHET: Vitas fratrum, i.i.4, 10-11.
104. V antické tradici byl známý Hekubin sen, v němž se jí zdálo, že porodila planoucí pochodeň, symbolizující jejího syna Parida, který pak přivodil zkázu Tróje. Pochodeň směřující dolů symbolizovala smrt a nikoliv osvětlení, jako v případě svatého Dominika.
105. JOTISCHKY (pozn. 100) 181.
106. Reginaldova vize je rovněž zachycena na dominikánském oltáři z pozdního 13. století dnes v Museo Nazionale di Capodimonte v Neapoli.
107. Fra Angelico, dílna: Vize dominikánského oděvu, kolem roku 1430-1440, tempera na dřevě, 24,4 x 32,3 cm, Londýn, The National Gallery.

108. Pietro Lorenzetti: Trůnicí madona, 1327-29, Siena, Pinacoteca. Predela: Sobakův sen, Poustevníci u Eliášova pramene, Svatý Albert předkládá stanovy Karmelitánům, Papež vydává bulu karmelitské delegaci, Přijetí nového karmelitského řádu papežem Honoriem IV.; Na křídlech světci: Jan Křtitel, Eliáš, Kateřina a Anežka.
109. JOTISCHKY (pozn. 100) 55.
110. Idem 167.; SMALLEY: English Friars, 187-188.
111. Peter DAMIAN: Vita S. Romualdi, in: Patrologia latina, ed. Jean-Paul Migne, 221 vols., Paris 1844-1864, 70-72.
112. Belbello da Pavia: Sen svatého Romualda, polovina 15. století, 21 x 13.5 cm, tempera, inkoust, zlacení na pergamonu, Boston, The Museum of Fine Arts.
113. Rogier van der Weyden: Sen papeže Sergia, 1437-1440, olej na dřevě, 89 x 80 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Obraz není dílem jednoho malíře. Je připisován v té době hlavnímu městskému malíři Rogier van der Weydenovi a jeho dílně.
114. Rogier van der Weyden: Exhumace svatého Huberta, 1437-1440, tempera na dřevě, 88,2 x 81,2 cm, Londýn, The National Gallery.
115. Hans J. van MIEGROET: Between the Dream of Pope Sergius and Reality: A Van der Weyden Problem of Attribution and Date, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50, 1987, 487-489.
116. Sassetta: Madonna delle Neve - Panna Marie s dítětem a se svatými, 1430-32, tempera a zlacení na dřevě, 240 x 216 cm, Florencie, Contini Bonacossi Collection. Predela: tempera, dřevo, 31 x 27,5 cm: Zjevení Panny Marie patriciovi Janovi ve snu, Zázračné sněžení na hoře Esquiline, Zjevení papeže Liberia ve snu, Jan navštěvuje papeže, Papež Liberius pokorně vyznačuje půdorys, Stavba chrámu, Zasvěcení chrámu.
117. Machtelt ISRAËLS: Sassetta Madonna della Neve, Leiden 2003.
118. Filippo Rusuti: Sen patricia Jana, Sen papeže Liberia, kolem roku 1300, mozaika, Řím, Santa Maria Maggiore.
119. Sassetův oltář vznikl na zakázku Ludoviky Bertini, vdovy Turina di Matteo, správce (operario) sakristie a křtitelnice, pochovaného přímo v katedrále.
120. HUSSER (pozn. 28) 18-19. Les songes et leur interprétation, in: Sources orientales, 2, Paris 1959, 22, 56.; Zahrnuty sny Xerxese, Hanibala, Konstantina, Assurbanipala, Césara, Alexandra Velikého atp.; Donald HUGHES: The Dreams of Alexander the Great, in: Journal of Psychohistory 12, 1984, 168-192.; Vítězství slavil rovněž kartáginský vůdce Hannibal, kterému se před vtrhnutím do Itálie zdálo o hadu, ničícím zem kolem roku. CICERO: De Divinatione (I, 24)
121. 1Kr 3, 9-12
122. EUSEBIUS: Vita Constantini (I, 27-32)
123. Homílie svatého Řehoře z Nazianzu, Sen Konstantinův a bitva u Mulvijského mostu, 879-882, Paříž, Bibliothèque nationale de France. V následné scéně se Konstantin na bílém koni ujíždí k Mulvijskému mostu a kopím probodává Maxentia, který padá z koně. Leslie BRUBAKER: Vision and meaning in ninth-century Byzantium, Birmingham 2008, 163.
124. Piero della Francesca: Sen Konstantinův, 1453-4, freska, 329 x 190 cm, Arezzo, San Francesco. Malba byla původně svěřena florentskému malíři Bicci di Lorenzo, který však roku 1452 zemřel.
125. Jacob de VORAINNE: Legenda Aurea, Praha 1998, 171.

126. Carlo BERTELLI: Piero della Francesca, London 1992, 79-84.
127. Cole BRUCE: Agnolo Gaddi, Oxford, 1977, 79-80.
128. Agnolo Gaddi: Sen Hérakleia, 1388-93, freska, Florencie, Santa Croce.
129. Nadia Maria EL-CHEIKH: Byzantium viewed by the Arabs, Harvard 2004, 40.
130. Byl to právě císař Theodosius Veliký, kdo zrušil trest smrti na kříži a tak umožnil, aby se z kříže stal symbol.
131. GOFF (pozn. 3) 268.; A. BRASSEUR : Le Songe de Théodore le Grand, Latomus 2, 1938, 190-195.
132. HERODOTOS: Dějiny (7, 12-18).
133. Paul Edward DUTTON: The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire, Nebraska 1994, 200. O podobě textu se dozvídáme až z opisů z 12. století (jeden z exemplářů je uložen v Národní knihovně v Paříži. MS lat. 5016, fol. 159v–169v).
134. Na meči Karel uviděl vepsaná čtyři germánská slova: *rath*, *radoleiba*, *nasg*, *enti*, která si také zapsal na připravenou desku. Když se svých rádců po probuzení ptal na význam tohoto snu, Einhard, jeho budoucí životopisec, mu vyhýbavě odpověděl, že ten, kdo mu ukázal onen meč, by mu měl také odhalit jeho poselství. Král sám začal nad snem uvažovat a pátrat po jeho smyslu. První slovo „*rath*“ vztáhl k současnosti a k významu hojnosti. Druhé slovo „*radoleiba*“ zasadil do doby po své smrti, do budoucí vlády jeho syna, kterého mělo čekat období neúrody a revolty poddaných. „*Nasg*“ značí lačnost s jakou jeho následovníci budou toužit po penězích. A poslední slovo „*enti*“, napsané na špičce meče, odkazuje ke samému konci. Proroctví meče se naplnilo. Karlův syn Ludvík Pobožný čelil povstání, po jeho smrti nastala občanská válka a jeho vnukové, bojující o moc, se zmocnili církevních majetků v Akvitánii. DUTTON (pozn. 133) 200.
135. Herbert SCHULTZ: The Carolingians in Central Europe, their history, arts and architecture, 2004, 171-172.
136. Ibidem 173.
137. Sen Karla Velikého, 1165, relikvářová schránka Karla Velikého, Čáchy, Aachener dom.
138. *Kodex Calixtinus* známý také jako *Liber Sancti Jacobi*, vytvořený kolem roku 1130 francouzským mnichem Aymericem Picaudem, jenž se stal jakýmsi průvodcem poutní cesty do Santiaga da Compostella, ve své čtvrté knize zahrnuje kroniku *Historia Caroli Magni et Rotholandi*, obsahující další obraz snu, v němž svatý Jakub nabádá Karla následovat mléčnou dráhu. Sen Karla Velikého byl v 60. letech minulého století natolik nešťastně zrestaurován, že spící panovník z iluminace nakonec úplně vymizel. (*Codex Calixtinus*, folio 162) Existuje však kopie kodexu ze 14. století, kde vidíme krále spícího na lůžku s věžemi paláce kolem roku, u nějž stojí s nápisovými páskami svatý Jakub a nad nímž se na obloze klene oblouk z hvězd. (Folio 133 v° du *Codex Calixtinus* de la Bibliothèque vaticane, Archives de Saint-Pierre, manuscrit C 128)
139. Historie týkající se Karla Velikého zde byla inspirována kronikou *Vita Karoli Magni* (830 - 833), pocházející z pera Karlova rádce a životopisce Einharda, a *Pseudo-Turpinovou kronikou* z 12. století. Iluminace snu Karla Velikého z kroniky Karla V. (1338-80) opětovně líčí apoštola Jakuba, žádajícího Karla Velikého, aby osvobodil Galicii od Saracénů. Prostoru se v minuaturách dostává snům dalších francouzských panovníků, snu Huga Kapetovce či Ludvíka VII. Dle legendy svatý Valerius (Valery, Walaricus, †622) přišel ve snu za Hugem (939-996), zakladatelem dynastie Kapetovců, aby přenesl jeho ostatky do kláštera Leuconay, jež byly k nelibosti světce již několikrát přemísťovány. Hugo Kapet

- roku 980 zorganizoval uložení světcových ostatků v Amienské katedrále. Ludvíkovi VII. (1120-80) se zase v prorockém snu dostává vidění o jeho budoucím synovi Filipovi, v němž obdrží zlatý kalich naplněný krví, nabízející jej „knížatům“. Filip zajistil Ludvíkovi již velmi dlouho očekávané následovnictví dynastie Kapetovců. Byl plodem až třetího Ludvíkova manželství, doposud byl král obdařen pouze dcerami. *Grandes Chroniques de France*, fol. 112v, Sen Karla Velikého, fol. 261, Sen Huga Kapetovce, fol. 223, Sen Ludvíka VII., 14. století, Paris, Bibliothèque nationale de France, sign. FR 2813.
140. Píseň o Rolandovi, přel. J. Pelán, Praha 1987, 133-134.; Alexander Haggerty KRAPPE: *The Dreams of Charlemagne in the Chanson de Roland*, PMLA, Vol. 36, No. 2 (Jun., 1921), 134-141; EINHARDUSE: ...a neuniknout budoucímu věku : *Vita Caroli Magni: život a doba Karla Velikého*, přel. Petr Daniš, Praha 1999; Paul Edward Dutton, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, Nebraska 1994.
141. Připomeňme Agaristé jenž porodila Lva - Perikla, Sokrata jemuž vplula labuť - Platon do náruče.
142. Altichiero da Zevio: *Sen krále Ramireze, 1376-1379*, Padova, basilika svatého Antonína.
143. John Armstrong CROW: *Spain: the root and the flower*, California 1985, 84.
144. R. R. DARLINGTON / P. MCGURK / Jennifer BRAY: *John of Worcester: The Chronicle of John of Worcester*, Oxford University Press, 1998, 199-201. V prvním snu se kolem roku něj objevili rozezlení sedláci, kteří své zemědělské nářadí použily jako zbraně, žádajíc od krále poplatek. Král se zděšen probudil, vyskočil z postele, chtějíc je potrestat, nikoho však nespátřil. Ve druhém snu jej ohrožovali těžce ozbrojení rytíři, a kdyby mohli, rozčtvrtili by jej na kusy. S křikem o pomoc se probudil a chopil se meče, nebylo ale proti komu bojovat. Když opět upadl do neklidného spánku, skupina církevních hodnostářů jej obklopila a ostrým špičkami svých berlí jej chtěla napadnout. V temném rohu pokoje byl skryt králův lékař Grimbald, který všechny tyto neuvěřitelné věci viděl a vypověděl pak opatu Godfreyovi. To je velmi zajímavý aspekt tohoto snu, máme tu bdělého svědka snové události. Král dostal radu stejně jako Daniel radil Nabukadnesarovi, aby vykoupil své hříchy a nescházel z cesty.
145. Karel IV.: *Vlastní životopis*, přel. J. Pavel, Praha 1978. Karlovo dílo se dočkalo několika opisů a bylo přeloženo do staročeštiny (dva z jeho exemplářů jsou dnes uloženy ve Vídeňské knihovně).
146. *Ibidem* 63.
147. V textu *Vidění Wettiho* z konce 9. století ani Karel Veliký neunikl trestu za podlehnutí pokušení.
148. „*Noli credere somniis!*“ Karel IV. (pozn. 145) 64.
149. Karel se nesvěřil se všemi detaily svého vidění, jen se zmínil o smrti vévody. Sen jako výstižné středověké *exemplum* mladého Karla varoval před morálním úpadkem. Zároveň v sobě nese prorocké prvky v předpovědi smrti vévody.
150. *Vita Caroli*, fol. 16v, Karlovo vidění o Dauphinovi z Vienne, 1472, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 2618.
151. Iluminace se staly vzorem pro bohatěji zdobené kodexy 16. století, též uloženy ve Vídni.
152. Martin NODL: *Tři studie o době Karla IV.*, Praha 2006, 29-32.
153. Kastrální aspekty Karlova snu blíže zkoumá Martin Nodl ve stati *Svár obrazu s textem*. Martin NODL: *Sen Karla IV. o smilstvu*, in: *Tři studie o době Karla IV.*, Praha 2006, 21-64.; *Zmínky o terenzském snu nacházíme v textech Jana Krabice z Weitmile, Eneáše Silvia Piccolominiho, Jana Porty z Annonay, Vavřince z Březové, ad.*

154. Vita Caroli, fol. 29r, Karlův sen a výklad evangelia Matoušova, 1472, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 2618.
155. Karel IV. (pozn. 145) 101.
156. Vita Caroli, fol. 18v, Karel spí v purkrabském domě na Pražském hradě, 1472, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 2618.
157. *Somnium viridarii* vznikl v latině v letech 1374-1376, aby byl později Evrartem přepracován a přeložen do francouzštiny (1378). M. SCHNERB-LIEVRE: *Somnium viridarii I-II.*, Paris 1982.; František ŠMAHEL: *Cesta Karla IV. do Francie*, Praha 2006, 245; André VAUCHEZ, Richard Barrie DOOBSON, Adrian WALFORD: *Encyclopedia of the Middle Ages*, Cambridge 2000, 1368.
158. Sen o sadu, fol. 4, 1378, 31,5 x 24 cm, Londýn, The British Library, sign. Ms. Royal 19 C IV.
159. ECO (pozn.26) 102-103.

3. Podíl snu při formování renesančního výtvarného umění :

1. Richard TARNAS: *The Passion of the Western Mind*, New York 1991, 219.
2. Umberto ECO: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 1998, 188-189. Vedle kabaly se do Florencie dostaly Orfické zpěvy a Chaldejské věštby.
3. Idem 190.
4. *Ibidem* 177.; Heinrich KRAMER: *Malleus maleficarum - Kladivo na čarodějnice*, přel. J. Lenková, Praha 2005.
5. ECO (pozn. 2) 178.
6. Sano di Pietro: *Sen svatého Jeronýma*, 1444, malba na dřevě, 23,5 x 35,5 cm, Paříž, Musée du Louvre.
7. Patricia Cox MILLER: *Dreams in Late Antiquity. Studies in Imagination of a Culture*, Princeton, New Jersey/Princeton 1994, 210.
8. MILLER (pozn. 7) 212.
9. ECO (pozn. 2) 177-179.
10. MILLER (pozn. 7) 64.
11. Augustinus, *Confessions*, (III., hlava XI.); Aurelius AUGUSTINUS: *Vyznání*, přel. M. Levý, Praha 2006.
12. Ottaviano Nelli: *Sen svaté Moniky*, 1422, freska, Gubbio, Sant Agostino.
13. Leo FERRARI: *The Dreams of Monica in Augustine's „Confessions“*, in: *Augustinian Studies* 10 (1979), 3-17.
14. Simone dei Crocefissi: *Sen Panny Marie*, kolem roku 1365-80, 56.5 x 42.5 cm, tempera na dřevě, Londýn, The National Gallery.
15. V 90. letech minulého století restaurátoři Courtauldova institutu v Londýně odstranili přemalby a dodatečné pozdní zlacení obrazu, aby odkryli původní, poměrně nezvyklé ikonografické řešení obrazu.
16. C. VILLERS /R. GIBBS /R. HELLEN /A. KING: *Simone dei Crocefissi's „Dream of the Virgin“ in the Society of Antiquaries*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1169, 2000, 481-486.
17. Simone dei Crocefissi: *Sen Panny Marie*, 1365-80, tempera na dřevě, Ferrara, Pinacoteca.
18. HERODOTOS, *Dějiny*, Praha 1972, 108.

19. 1. K 14, 34
20. Peter DINZELBACHER: Svěťice nebo čarodějky?, Vyšehrad, Praha 2003.
21. Ibidem; Emilia FOGELKLOU: Die hl. Brigitta von Schweden, München 1929, 129.
22. Tajemná slova: zjevení a vidění svaté Brigitty Švédské. Výběr z Revelationes, přel. P. L.Vrána, Olomouc 1938, 97-99.
23. Hugo van der Goes: The Portinari Triptych, kolem roku 1475, olej na panelu, 253 x 586 cm, Florencie, Uffizi.
24. Geertgen tot Sint Jans: Narození v noci, kolem roku 1490, olej na dřevě, 34 x 25,3 cm, Londýn, Národní galerie. Kompozice inspirovaná obrazem Huga van der Goes z roku 1470, dnes dochováno pouze v kopii z roku 1520 (též z NG v Londýně), kde dítě ve shodě s Brigitiným *Zjevením* leží na zemi a ne v kolébce.
25. Brigittina *Zjevení* byla vydána tiskem v Norinberku roku 1500 a doprovázená desítkami ilustrací, jejichž autorství je sporné. Na 12 listě je vyobrazena svěťice na koni vracející se na hrad Vadstena v zástupu své družiny, jíž se zjevila vidina Magistra Magnuse stoupajícího po žebříku přímo k otevřeným nebesům k nohám Krista a Panny Marie. Zjevení svaté Brigity, fol. 12., 1500, dřevorezy, 30 x 22 cm, Londýn, The British Museum.
26. Vittore CARPACCIO: Sen svaté Uršuly, 1494, olej na plátně, 274 x 267 cm, Benátky, Gallerie dell'Accademia; Kresba, Florencie, Uffizi. Giovanna NEPI SCIRÉ: Carpaccio, Histoire de Sainte Ursule, Milano 2000.
27. MILLER (pozn. 7)205-231.
28. KRAMER (pozn. 4)153; Malleus 1,10.
29. Gottfried HERTZKA, Wighard STREHLOW: Léčebné umění Hildegardy z Bingenu, Alternativa 1998, 208.; Hildegarda z Bingenu si všímá erotických snů velmi věcně, často bez citových souvislostí: „*Tak se stává, že morek se zahřeje a podráždí krev, ta pak vzkypí a vyvolá pohlavní touhu. Aniž si to spící uvědomuje, dojde ke zpěnění semene, které přeplní pohlavní orgány a dochází k výronu. Podobným způsobem bývají příliš bohatým jídlem a pitím stimulovány nervy, protože nestřídým jídlem a pitím se nervy rozehřívají a jejich šťávy uvedou do pohybu nejen nervovou tkáň, ale i krev. Zahřáté nervy tak uvedou krev do varu, způsobí pohlavní touhu a bez vědomí spícího podnítí pohlavní orgány a způsobí výron semene.*“
30. Malleus Maleficarum (pozn. 28) I, 13.
31. V *Kladivu na čarodějnice* (1486) se o snech služebnic ďábla píše: „*A když se snaží dozvědět se nějaké tajemství, ať pro sebe nebo pro jiné, dozví se to ve svých snech od ďábla, z důvodu otevřené, ne tiché smlouvy, kterou s ním uzavřeli.*“ Malleus Maleficarum (pozn. 28) 197.
32. Maria RUVOLDT: The Italian Renaissance Imagery of Inspiration, Metaphors of sex, seep, and dreams, Cambridge 2004, 91.
33. TARNAS: (pozn. 1) 216.
34. Edgar WIND: Pagan Mysteries in the Renaissance, New York 1968, 128.
35. Idem 128.
36. Ibidem 128-133.
37. Ibidem 132-133.
38. Ibidem 134.

39. PLATON: Symposion, O lásce, Praha 1947³, 25-30.
40. WIND (pozn. 34) 137.
41. Idem 139.
42. Giorgione, Spící Venuše, 1510, olej na plátně, 108,5 x 175 cm, Drážďany, Gemäldegalerie Alte Meister.
43. Francesco COLONNA: Hypnerotomachie Poliphili, New York 2005.
44. Girolamo Savaldo: Spící Venuše, 1523, Řím, Galleria Borghese.
45. Lorenzo Lotto: Sen mladé dívky, 1505, olej na dřevě 43 x 34, Soukromá sbírka Samuel H. Kress, 1939, Washington, The National Gallery.
46. Dosso Dossi: Alegorie s Panem (Mytologická scéna), kolem roku 1524, olej na plátně 164 x 145 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
47. Marcantonio Raimondi: Rafaelův sen, 1508, mědirytina, 24 x 33,5 cm, Washington, The National Gallery of Art; Londýn, The British Museum.
48. G. M. RICHTER: Giorgio da Castelfranco, Chicago, 1937; G. F. HARTLAUB: Zu den Bildmotiven des Giorgone, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, VII, 1953, 76 ad.
49. Dosso Dossi (vl. jménem Giovanni di Nicolo Lutero): Sen (Noc), 1544, 82 , x 150 cm, olej na plátně, Drážďany, Gemäldegalerie.
50. Peter HUMFREY: Mauro Lucco, Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999.
51. Giorgio Ghisi: Rafaelův sen (Melancholie Michelangelova), mědirytina, 38,1 x 54,1 cm, Londýn, The British Museum, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art. Nápis: *“Raphailis urbinatis inventum. Sedet aeter-numque sedebit itoelix Tu ne cede malis. Sed cōtra audentior ito.”* S. BOORDCH: The engravings of Giorgio Ghisi, Metropolitan Museum of Art, New York, 1985.
52. Publius Maro VERGILIUS: Aeneis, Praha 1970, 192. (VI, 617)
53. Paolo BELLINI: L'opera Incisa de Giorgio Ghisi, Vicenza 1998.
54. VERGILIUS (pozn. 52) 192, VI, 613-620.
55. Idem 180 , VI, 280-283.
56. Anonym: Člověk týraný svým snem, 16. století, Londýn, The British Museum.
57. MICHELANGELO Buonarroti: Oheň, jímž hořím, přel. J. Vladislav, Praha 1999, 133. *Caro m'è 'l sonno e più l'esser di sasso/ mentre che il danno e la vergogna dura/ non veder, non sentir m'è gran ventura/ però non mi destar, deh parla basso.*
58. TARNAS (pozn. 1) 243.
59. Carl Gustav JUNG: Archetypy a nevědomí, Brno 1997, 108.
60. Albert EINSTEIN, Jak vidím svět, Praha 1961, 126-129.
61. Charles NICHOLL: Leonardo da Vinci: Vzlety mysli. Životopis, přel. E . Křístková, Praha 2006, 47. *„Questo scriver sí distintamente del nibbio par che sia mio destino, perchè ne la prima ricordanza della mia infanzia e' mi pareo che essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percuotessi con tal coda dentro alle labbra.“* (CA fol 186v ex 66v.b.)
62. Sigmund FREUD: Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinci, Praha 1933.
63. *„O luňákovi se ví, že když mu mladí přerůstají v hnízdě, ze závisťi je poklove do boku a nepřinese jim potravu.“* Leonardo DA VINCI: Deníky, přel. D.Vránová, Praha 2008, 113.

64. Při studiu letu ptáků, často právě luňáků, si Leonardo všiml, že od tvaru jejich ocasu lze odvozovat tvar kormidla. Leonardo se pravděpodobně inspiroval římským autorem Pliniem, jehož spis *O přírodě* vlastnil, kde vyslovuje tuto myšlenku: „*Zdá se, že pohyby svého ocasu tento pták vyučoval umění řídit lodi, příroda tak v oblacích ukazovala to, co vyžaduje v hlubinách.*“ Meyer SCHAPIRO: *Dílo a styl*, Praha 2006, 105.
65. *Nebio vedere significato morte de'toi parenti*. James BECK: *The Dream of Leonardo da Vinci*, *Artibus et Historiae*, Vol.14, No.27, 1993, 185-98.
66. Max MARMOR: „...par che sia mio destino...“, *The Prophetic Dream in Leonardo and in Dante*, *Raccolta Vinciana* 31, 2005, 145-180.
67. Meyer SCHAPIRO: *Freud and Leonardo: an Art Historical Study*, *Journal of the History of Ideas*, XVII, No. 2, April 1956, 147-78.; Meyer SCHAPIRO: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York, 1994, 153-92.; Meyer SCHAPIRO: *Futher Notes on Freud and Leonardo* (1994), 193-99. Meyer SCHAPIRO: *Dílo a styl*, Praha 2006, 106.
68. Literární analogie analyzují: James BECK: *The Dream of Leonardo da Vinci*, *Artibus et Historiae*, Vol. 14, No. 27, 1993, 185-198. Daniel ARASSE: *Symboles de la Reanissance*, Paris, 1982, 59-69; Daniel ARASSE: *Leonardo da Vinci: The Rhythm of the World*, New York 1997, 489-493.
69. Max MARMOR: „...par che sia mio destino...“, *The Prophetic Dream in Leonardo and in Dante*, *Raccolta Vinciana* 31, 2005, 145-180.
70. DANTE Alighieri: *Božská komedie*, přel. O. F. Babler, Praha 1988, 222. *Ne l'ora che comincia i tristi lai/ la rondinella presso a la mattina,/ forse a memoria de' suo' primi guai,/ e che la mente nostra, peregrina/ più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision qukolem roku è divina,/ in sogno mi pareva veder sospesa / un'aguglia nel ciel con penne d'oro,/ con l'ali aperte e a calare intesa.*
71. „*Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magno Cecero, e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture, e groria eterna al nido dove nacque.*“ NICHOLL (pozn. 61) 49.
72. „Proč vidí oko jasněji ve snech než zapojí-li fantazii?“; DA VINCI (pozn. 63) 114.
73. Raffael Santi: *Scipionův sen*, kolem roku 1504, olej na dřevě, 17 x 17 cm, Londýn, The National Gallery.
74. Raffael Santi: *Tři Grácie*, kolem roku 1504, olej na dřevě, 17 x 17 cm, Chantilly, Musée Condé.
75. Edgar WIND: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York 1968.
76. Tizian: *Láska posvátná a profánní*, 1514, olej na plátně, 118 x 279 cm, Řím, Galleria Borghese.
77. Sebastian BRANT: *The Ship of Fools*, London 1971. Na obrazovém doprovodu Brantova díla se podílelo více autorů, z velké části jsou však ilustrace přisuzovány mladému Dürerovi. V blízkosti spícího rytíře se na skalnatých výběžcích zjevují dvě ženy, jedna zahalena šatem, stojící v bodláčí nad strmou kamenitou cestou, představuje Ctnostoleť Druhá krásné tváře zobrazená v aktu, ocitající se mezi květinami, k nimž vede poměrně snadná cesta, je symbolem Neřesti.
78. Silius Italicus: *Punica*, XV.
79. Erwin Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuren Kunst*, Leipzig 1930, 37.; Luitpold DUSSLER: *Raphael: A critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings a Tapestries*, London 1971, 6.

80. Xenofón: Vzpomínky na Sókrata, přel. V. Bahník, Praha, 1972, 61-65. Xenofon, Memorabilia (II, I, 20-31)
81. Carol Plazzotta: Raphael from Urbino to Rome, London 2004, 139-140.
82. WIND (pozn. 34) 82.
83. Michelangelo Buonarroti : Sen, 1533-1534, uhel na papíře, 39,6 x 27,9 cm, Londýn, The Courtauld Institute of Art. Existuje několik kopií, které více či méně odpovídají Michelangelovu originálu: *Sen*, 1530, uhel a pero na papíře, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.
84. „*Don't judge with justice as your holy eyes, / and your ear, as pure as dawn, review my past;/ don't let your long arm, hovering, fix and harden./ Let your blood be enough to purge for Paradise/ my sump of sin, and, as I age, flow fast and faster yet with indulgence, total pardon.*“ Bounarroti MICHELANGELO: The Complete Poems of Michelangelo, trans. J. F. Nims, Chicago 1998, 151.
85. RUVOLDT (pozn. 32) 144-148.
86. Gombrich uvádí, tuto kresbu do souvislosti s epickou básní *A misero moribundae vitae sommo ad perpetuam foelicis vitae vigiliam excitatio* italského filosofa Giovanni Francesco Pico della Mirandola, citovanou v Gombrichově stati *Sleeper Awake!* in: www.gombrich.co.uk, vyhledáno 13.3.2009
87. WIND (pozn. 34) 165. Wind dále uvádí Platonovo dílo *Faidón* a jím užitě slovo „strašák“ (bogey) 77E, přeloženo Ficinem (Platonis opera, 1548, p.340) jako *larvae*, následně interpretováno jako maska.
88. WIND (pozn. 34) 189.
89. MICHELANGELO Buonarroti: Požár smyslů, přel.P. Eisner, Praha 1977, 48.
90. Michelangelo Bounarroti: Noc, 1519-1534, mramor, Florencie, San Lorenzo.
91. WIND (pozn. 34) 165.
92. Idem 152-153
93. Ibidem 157.
94. Léda s labutí, podle Michelangela, kolem roku 1530, olej na plátně, 105,4 x 141 cm, Londýn, The National Gallery. Jde o kopii obrazu stejného námětu od Michelangela pro ferrarského vévodu.
95. WIND (pozn. 34) 164-170.
96. MICHELANGELO: Oheň, jímž hořím, Přel. J. Vladislav, Praha 1999, 93. „*O notte, o dolce tempo, benché nero,/ con pace ogn' opra sempr' al fin assalta;/ ben vede e ben intende chi t'esalta,/ e chi t'onor' ha l'intelletto intero./ Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero;/ ché l'umid' ombra ogni quiet' appalta,/ e dall'infima parte alla più alta/ in sogno spesso porti, ov'ire spero./ O ombra del morir, per cui si ferma/ ogni miseria a l'alma, al cor nemica,/ ultimo delli afflitti e buon rimedio;/ tu rendi sana nostra carn' inferma,/ rasciughi i pianti e posi ogni fatica,/ e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio.*“.
97. O tom, že Michelangelo věnoval pozornost snům a zamýšlel se nad jejich prorockými kvalitami, svědčí zmínka v jeho vlastním dopise z roku 1543, adresovaného Luigi del Ricciovi. Zde líčí sen, v němž mu jejich společný přítel na pozdrav odpověděl velmi neobvykle, a proto adresáta žádá, aby zjistil, zda se dotyčný na něho opravdu hněvá. „*Kromě toho bych rád od Vás ještě jednu laskavost, a to abyste mě vytrhl z nejistoty, ve které jsem se octl dnes v noci: zdravil jsem totiž ve snu náš idol a zdálo se mi, jako by mi s úsměvem hrozil. A protože nevím, čeho se mám z toho dvojího držet, vyzvěďte to, prosím Vás, od něho, a v neděli, až se uvidíme, mi to povíte.*“ MICHELANGELO: Podoba živé tváře, přel. Jan Vladislav, Praha 1964, 173. Je zřejmé, že Michelangelo nereaguje pouze na vlastní sny, ale reflektuje i sny svých přátel. V biografii napsané Michelangelovým žákem Ascaniem Condivim z roku 1553, je

zmiňen sen Andrea Cardiera, v němž ho duch Lorenza il Magnifico (†1492) žádá, aby varoval jeho syna, nestoudného Piera de' Medici a sdělil mu, že má být brzy vyhnán z paláce a že se do Florencie již nikdy nevrátí. Cardiere, který přání Lorenza il Magnifico nevyhověl, měl následně další vidění, v němž obdržel od Lorenza políček za svou ignoraci. Michelangelo opakovaně radil svému příteli Andreovi Cardierovi vzkaz od mrtvého Lorenza vyřídit. Když to Cardiero udělal, Piero mu nenaslouchal a vysmál se mu. Právě tento sen, který se mu zdál v ostré dobové protimedicejské atmosféře, mohl o pár dní později přimět Michelangela k jeho vlastnímu útěku z Florencie do Boloně, kam později uprchli i Medičejští, jak tvrdí Condivi. „*Tak se Cardierovo vidění, ať už to bylo d'ábelské mámení, božské vnuknutí nebo silná představitost, uskutečnilo; je to opravdu podivuhodná věc, která stojí za to, aby byla zapsána, a tak jsem ji vylíčil, jak jsem ji slyšel od samého Michelangela.*“ MICHELANGELO (pozn. 97) 266. Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, Rome, 1553, 15-16. Michelangelo evidentně zkoumal metaforický význam snů, neboť v souvislosti se schodištěm v knihovně Laurenziana (1524) uvádí, že se mu zjevilo v jeho mysli tak jako ve snu. RUVOLDT (pozn. 32) 175. Nepřekvapí nás, že Michelangelo mluví o „vnitřním oku“, založeném na duchovní inspiraci, jak to potvrzuje jeho současník Francisco de Hollanda, citující tohoto mistra ve svém textu *Da pintura antiga*: „*V malířství je idea obrazem, který intelekt malíře musí nahlížet vnitřním okem v největším tichu a tajnosti. Ten si musí představit a vybrat z nejznamenitějších a vzácných věcí, které jeho imaginace a stud mohou dosáhnout, jako vzory sněné nebo viděné na obloze nebo kdekoliv jinde.*“ „*A idea na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em gradissimo silencio e segredo, a qual ha de imaginar e escolher a mais rara e cicelente que sua imaginação e prudencia poder alancar, como um exemplo sonhado, ou visto em o ceo ou em outra parte.*“ RUVOLDT (pozn. 32) 176.

98. Enrico CASTELLI: Le Démoniaque dans l' Art, Paris 1959, 64.
99. Hieronymus Bosch: Poslední soud, po roce 1482, olej na dřevě 167 x 60 (křídlo), 163,7 x 127 (střední deska), Vídeň, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste.; Desky s obrazy z onoho světa: Pozemský ráj, Vstup do nebeského ráje, Pád zavržených, Peklo, olej na dřevě, 86,5 x 39,5 cm, Benátky, Palazzo Ducale.
100. Hieronymus Bosch: Vstup do nebeského ráje, 1500-1504, olej na dřevě, 87 x 40 cm, Benátky, Palazzo Ducale.
101. Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší, 1500-1505, olej na dřevě, 220 x 389 cm, Madrid, Museo del Prado, stf.deska 220 x 195cm, levé křídlo Pozemský ráj 220 x 97 cm, pravé křídlo Peklo, 220 x 97 cm, zadní strana křidel Stvoření světa.
102. Hieronymus Bosch: Člověk-strom, pero a bistr, 27,7 x 21,1 cm, Vídeň, Albertina. Hieronymus Bosch, Pole má oči, les má uši, pero a bistr, 20,2 x 12,7 cm, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin.
103. Hana VOLAVKOVÁ: Hieronymus Bosch, Praha 1973.
104. Albrecht Dürer: Doktorův sen – Pokušení lenocha, 1498, rytina, 18,8 x 11,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
105. Erwin PANOFSKY: The Life and Art of Albrecht Dürer, Vol.1, 1943, Princeton 71.
106. Sebastin BRANT: Loď bláznů, Praha 1973, 15.
107. Walter L. STRAUSS: The Intaglio Prints of Albrecht Dürer, New York 1981 71-72.
108. Albrecht DÜRER: Pokušení svatý Jeronýma, kolem roku 1495-148, olej na dřevě, 21,8 x 16,1 cm, Londýn, The National Gallery.

109. Podobnou hvězdu jako na diptychu *svatého Jeronýma* nalézáme na pozadí *Melancholie* z roku 1514.
110. Jean Michel MASSING: Dürer's Dreams, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 49, 1986, 243.
111. „*A hle, když rozlomil šestou pečeť, nastalo velké zemětřesení, slunce zčernalo jako smuteční šat, měsíc úplně zkrvavěl a nebeské hvězdy začaly padat na zem, jako když fík zmítaný vichrem shazuje své pozdní plody, nebesa zmizela, jako když se zavře kniha a žádná hora a žádný ostrov nezůstal na svém místě.*“ (Zj 6,12-15)
112. Albrecht Dürer: Sen, 8. června 1525, akvarel, 30,5 x 42,5 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.
113. Albi ROSENTHAL: Dürer's Dream of 1525, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 69, No. 401, 1936, 82.
114. Idem 82. ROSENTHAL poprvé upozornil na souvislost předpovědi povodní a Dürerova snu.
115. *Alli omini parrà vedere nel cielo nove ruine, parrà in quello levarsi a volo e di quello fuggire con paura le fiamme che di lui discendo, sentiran parlare li animali di qualunque sorte di linguaggio umano, scorreranno immediate colla lor persona in diverse parte del mondo senza moto, vedranno nelle tenebre grandissimi splendori. O meraviglia delle umane spezie! Qual frenesia t'ha sì condotto? Parlerai cogli animali di qualunque spezie, e quelli con teco, in linguaggio umano, vedrati cadere di grande alture sanzo tuo danno, i torrenti t'accompagneranno e mystery <n>te col loro rapido corso, usera <i> car<nalmente <c>on madre e sorelle...* (CA 393r ex 145r.a) Leonardo da Vinci, Scritti, ed. Carlo Vecce, Milano 1992, 124.; Poslední dnes již špatně čitelnou větu této *profezie* zrekonstruoval Carlo Pedretti: *Budeš tělesně obcovat s matkou a sestrami.*“ (CA 393r ex 145r.a) Zjistila jsem dodatečně, že v této souvislosti můžeme citovat Platónovu Ústavu a jeho texty o žádostivostech probouzejících se ve snech, kde přímo uvádí: „*nic se neštítí pokusu obcovati, jak se domnívá, s vlastní matkou i s kýmkoliv jiným z lidí i bohů i zvířat... jedním slovem, žádná nepřičetnost ani nestoudnost mu nechybí*“ Platon: Ústava, přel. F. Novotný, Praha 1921, 317.
116. Leonardo da Vinci: Potopa, 1511-1515, kresba, 16,2 x 20,3 cm, Londýn, Royal Library. Leonardo da Vinci: Bouře nad údolím v Alpách, kolem roku 1506, kresba, Windsor, Royal Library. Potopa, 1511-1515, kresba, Windsor, Royal Library. Potopa, 1517-1518, kresba, Londýn, Royal Collection.
117. Jaromír PEČÍRKA: Život a dílo mistra Leonarda, přel. K. Kříšťě, Praha 2005, 82.
118. ROSENTHAL (pozn.113) 85. „*Is enim quandoque non secus ac suavissimo alicui somnio ita involvi dicebat, ut, si res ipsae cogitationibus responderent, vel beatissimus videri posset.*“ Albrecht DÜRER: *Schriftlicher Nachlass*, ed. H. Rupprich, Berlin 1956, 268
119. Albrecht DÜRER: *Schriftlicher Nachlass*, ed. H. Rupprich, Berlin 1956, 115.
J. P. RICHTER: The Literary Works of Leonardo da Vinci, II., Oxford 1939, 238.
120. Carl Gustav JUNG: Archetypy a nevědomí, Brno 1997, 113.

Závěr

1. Carl Gustav JUNG: Archetypy a nevědomí, Výbor z díla II, Brno 1997, 107-108.
2. Sigmund FREUD: Výklad snů, Pelhřimov 1994, 118.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ:

- MACKENZIE Norman: Les Rêves, Paris 1966
- PARSIFAL-CHARLES Nancy: 4000 Years of Theory and Practice. A Critical, Descriptive and Encyclopedic Bibliography, Cornwall 1986
- MILLER Patricie Cox: Dreams in Late Antiquity, Studies in Imagination of a Culture, Princeton 1997
- PICK Daniel / ROPER Lyndal: Dreams and History, London 2004
- TARNAS Richard: The Passion of the Western Mind, New York 1991
- KERÉNYI Karl / JUNG Carl Gustav: Věda o mytologii. Brno 1997
- FREUD Sigmund: Výklad snů, Pelhřimov 1994
- JUNG Carl Gustav: Archetypy a nevědomí, Brno 1997
- JUNG Carl Gustav: Výbor z díla I., Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi, Brno 1996
- DITIENNE Marcel: Mistři pravdy v archaickém Řecku, přel. O. Spěváková, Praha 2000
- ELIADE Mircea: Mýty, sny a mystéria, Praha 1998
- ELIADE Mircea: Dějiny náboženského myšlení, Praha, 1995
- FOUCAULT Michel: Sen a obraznost, Liberec 1995
- FROMM Erich: Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk, přel. J. Lusk, Praha 1999
- ROSE Herbert Jennings: A Handbook of Greek Mythology, London 1964
- DODDS Eric: The Greeks and the Irrational, Berkeley 1951
- PRICE Simon: Religions of the Ancient Greeks, Cambridge 1999
- COTTER Wendy: Miracles in Greco-Roman Antiquity, London 1999
- KRATOCHVÍL Zdeněk: Hérakleitos. Délský potápěč k Hérakleitově řeči, Praha 2006
- VÍTEK Tomáš / STARÝ Jiří / ANTALÍK Dalibor: Věštění a prorokování v archaických kulturách, Praha 2006
- GELDARD Richard: Esoterické Řecko, přel. J. Souček, Praha 2004
- GRAVES Robert: Řecké mýty I., Praha 1960
- VIDMAN Ladislav: Od Olympu k Panteonu, Praha 1985
- ZAMAROVSKÝ Vojtěch: Bohové a hrdinové antických bájí, Praha 1965
- HOMÉR: Ilias, přel. O. Vaňorný, Praha 1934
- HOMÉR: Odysseia, přel. O. Vaňorný, F. Stiebitz, Praha 1956
- VERGILIUS Maro Publius: Aeneis, přel. O. Vaňorný, Praha 1970
- HÉRODOTOS: Dějiny aneb devět knih dějin nazvaných Músy, přel. J. Šonka, Praha 1972
- SAPFÓ: Z písní lásky, přel. F. Stiebitz, F. Borový 1945
- SAPFÓ: Písně z Lesbu, přel. F. Stiebitz, 1978
- PLATÓN: Ústava, přel. F. Novotný, Praha 1921
- PLATÓN: Faidón, přel. F. Novotný, Praha 2005
- PLATON: Symposion, O lásce, Praha 1947
- ARISTOTELES: Člověk a příroda, Praha 1984
- CICERO Marcus Tullius: Předtuchy a výstrahy, přel. J. Hruša, Praha 1942
- CICERO Marcus Tullius: Scipiónův sen, přel. P. Březina, Srní 2008

- HLAVÁČEK Jakub: Obrana mýtu v Macrobiově komentáři ke Scipionovu snu, in: Různost rozhovorů (Poezie-Filosofie-Věda), Studie z komparatistiky V., Praha 2006
- ARTEMIDÓROS: Snář, Praha 1974
- LÚKIANOS: Pravdivé Výmysly, Praha 1983
- LÚKIÁNOS: O snu neboli Lúkiánův život, in: O bozích a lidech, přel. V. Bahník, M. Říhová, L. Varcl, Praha, 1981
- XENOFÓN: Vzpomínky na Sókrata, přel. V. Bahník, Praha 1972
- PAUSANIÁS: Cesta po Řecku, I.,II., přel. H. Businská, Praha 1973
- OVIDIUS: Proměny, přel. F. Stiebitz, Praha 1942
- KOORTBOJIAN Michael: Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi, Berkeley 1993
- COMSTOCK Mary / VERMEULE Cornelius: Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston, Boston 1976
- CASKEY L.D.: Museum of Fine Arts Boston, Catalogue of Greek and Roman Sculpture, Cambridge 1925
- PRYCE Frederick Norman: Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum, London 1928
- RICHTER Gisela: Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art, New York 1954
- GROSSMAN Janet Burnett: Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Villa, Malibu 2001
- HLAVÁČEK Jakub: Obrana mýtu v Macrobiově komentáři ke Scipionovu snu, in: Různost rozhovorů (Poezie-Filosofie-Věda), Studie z komparativistiky V., Universita Karlova v Praze, Praha 2006
- KEPLER Jan: Sen neboli Měsíční astronomie, přel. Alena a Petr Hadravovi, Praha 2004
- HUSSER Jean-Marie: Dreams and Dream narratives in the Biblical World, Sheffield 1999
- LE GOFF Jacques / SCHMITT Jean Claud: Sny, in: Encyklopedie středověku, Praha 1999
- LE GOFF Jacques: Středověká imaginace, Praha 1998
- LE GOFF Jacques: Zrození očištěnce, přel. V. Dvořáková, Praha 2003
- LE GOFF Jacques: Svatý František z Assisi, Praha 2004
- AUGUSTINUS Aurelius: Vyznání, přel. M. Levý, Praha 2006
- CHASTEL André / BACCHE SCHIOVÁ Edi, Giotto, Praha 1991
- SMART Alastair: The Assisi Problem and the Art of Giotto, Oxford 1971
- FONTAINE Jacques: Vie de saint Martin, in: Collection Sources Chrétiennes č.133, Paříž 1967
- CASTRIS Pierluigi Leone: Simone Martini, Paris 2007
- MARTINDALE Andrew: Simone Martini, Oxford 1988
- SEVERUS Sulpicius: Život svatého Martina, přel. P. Ryneš, Praha 2003
- VORAINNE Jacobus de: Legenda Aurea, přel. Václav Bahník, Praha 1998
- ANGELINI Alessandro / DINI Giulietta Chelazzi: Five centuries of Sieneese Painting, London 1998
- JOTISCHKY Andrew: The Carmelites and antiquity: Mendicants and their pasts in the Middle Ages, Oxford 2002
- FRACHET Gerald: Životy bratří, Krystal 2004
- ISRAËLS Machtelt: Sassetta Madonna della Neve, Leiden 2003
- DAVIES Martin: Rogier van der Weyden, Phaidon 1972
- TURNER Jane (ed.): Grove Dictionary of Art, Oxford 1996

- BERTELLI Carlo: Piero della Francesca, New Haven and London 1992
- BERTELLI Carlo / MAETZKE Anna Maria: Piero Della Francesca: The Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo, Milano 2002
- SCHMITT Jean-Claude: Revenanti, Živí a mrtví ve středověké společnosti, Praha 2002
- BEUYSOVÁ Barbara: Neboť jsem nemocná láskou, Život Hildegardy z Bingenu, přel. H. Milcová, Praha 2005
- DUTTON Paul Edward: The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire, Nebraska 1994
- DARLINGTON R. R. / MCGURK P. / BRAY Jennifer: John of Worcester: The Chronicle of John of Worcester, Oxford 1998
- EINHARDUS: ...a neuniknout budoucímu věku: Vita Caroli Magni: život a doba Karla Velikého, přel. P. Daniš, Praha 1999
- KAREL IV.: Vlastní životopis, přel. J. Pavel, Praha 1978
- NODL Martin: Tři studie o době Karla IV., Praha 2006
- NEPI SCIRÉ Giovanna: Carpaccio, Histoire de Sainte Ursule, Milano 2000
- KRAMER Heinrich: Malleus maleficarum - Kladivo na čarodějnice, přel. J. Lenková, Praha 2005
- CASTELLI Enrico: Le Démoniaque dans l'Art, Paris 1959
- HERTZKA Gottfried / STREHLOW Wighard: Léčebné umění Hildegardy z Bingenu, Alternativa 1998
- WIESEL Elie: Bible, Postavy a příběhy, Praha 1994
- MATĚJČEK Antonín: Velislavova Bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické, Praha 1926
- TYDLITÁTOVÁ Věra: Stromy ve starozákonní tradici, Středokluky 2008
- ECO Umberto: Umění a krása ve středověké estetice, Praha 1998
- AUGUSTINUS Aurelius: Vyznání, přel. M. Levý, Praha 2006
- DINZELBACHER Peter: Světice nebo čarodějky?, Praha 2003
- RUVOLDT Maria: The Italian Renaissance Imagery of Inspiration, Metaphors of sex, seep, and dreams, Cambridge 2004
- WIND Edgar: Pagan Mysteries in the Renaissance, New York 1968
- NEUMANN Erich: Art and the Creative Unconscious, Princeton 1959
- EINSTEIN Albert, Jak vidím svět, Praha 1961
- FREUD Sigmund: Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinci, Praha 1933
- DANTE Alighieri: Božská komedie, přel. O. F. Babler, Praha 1988
- PANOFSKY Erwin: The Life and Art of Albrecht Dürer, Vol.1, 1943
- STRAUSS Walter L.: The Intaglio Prints of Albrecht Dürer, New York 1981
- BRANT Sebastin: Loď bláznů, Praha 1973
- CHAPMAN Hugo / PLAZZOTA Carol / HENRY Tom: Raphael from Urbino to Rome, NG London 2004
- MICHELANGELO Bounarroti: The Complete Poems of Michelangelo, trans. John Frederick Nims, Chicago 1998
- BALAS Edith: Michelangelo's Medici Chapel: a new interpretation, Diane Publishing 1995
- MICHELANGELO Bounarroti: Požár smyslů, přel. P. Eisner, Praha 1977
- MICHELANGELO Bounarroti: Oheň, jímž hořím, přel. J. Vladislav, Praha 1999
- MICHELANGELO Bounarroti: Podoba živé tváře, přel. J. Vladislav, Praha 1964
- RUVOLDT Maria: The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams, New York 2004

- CONDIVI Ascanio: *The Life of Michelangelo*, ed. H. Wohl, přel. A.Sedgwick, Louisiana 1976
- GOMBRICH Ernst H.: *Sleeper Awake! A Literary Parallel to Michelangelo's Drawing of The Dream of Human Life*, www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=35, Vyhledáno 13.4.2009
- PEČÍRKA Jaromír: *Život a dílo mistra Leonarda*, přel. K. Kříšťě, Praha 2005
- PEČÍRKA Jaromír: *Leonardo da Vinci*, Praha 1977
- RICHTER J.P.: *The Literary Works of Leonardo da Vinci, II.*, Oxford 1939
- SCHAPIRO Meyer: *Dílo a styl*, přel. D. Kösslerová, J. Valeška, Praha 2006
- ARASSE Daniel: *Symboles de la Reaissance*, Paris 1982
- ARASSE Daniel: *Leonardo da Vinci: the Rhythm of the World*, New York 1997
- LEONARDO da Vinci: *Deníky*, přel. D. Vránová, Praha 2008
- FREUD Sigmund: *Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinci*, Praha 1933
- NICHOLL Charles: *Leonardo da Vinci: Vzlety mysli*, přel. E. Křístková, Praha 2006
- DANTE Alighieri, *Božská komedie*, přel. O.F.Babler, Praha 1988
- COLONNA Francesca: *Hypnerotomachie Poliphili*, New York 2005.
- HUMFREY Peter: *Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York 1999
- BOORSH Suzanne / LEWIS Michal: *The engravings of Giorgio Ghisi*, New York 1985
- VOLAVKOVÁ Hana: *Hieronymus Bosch*, Odeon, Praha 1973
- REMBERT Virginia Pitts: *Hieronymus Bosch*, Praha 2007
- Bible, *Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Eukumenický překlad, Praha 1979.
- VISHNITZER Rachel: *Illuminated Haggadahs*, in: *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 13, No. 2 , 1922, 193-218
- KOGMAN-APPEL Katrin: *The Sephardic Picture Cycles and the Rabinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin, München, 60 Bd. H.4, 1997, 451-481
- WALSH Barbara Buhler: *A Note on Giotto's "Visions" of Brother Agostino and the Bishop of Assisi, Bardi Chapel*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 62, No. 1, 1980, 20-23
- CANNON Joanna: *Dating the Frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 947, 1982, 65-69
- CANNON Joanna: *Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 50, 1987, 18-28
- CARLI Enzo: *Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 93, No. 578, 1951, 145-152
- HUGHES Donald: *The Dreams of Alexander the Great*, in: *Journal of Psychohistory* 12, 1984
- ROUSELLE Robert: *Women's Dreams in Ancient Greece*, in: *The Journal of Psychohistory* 26, 1998
- MIEGROET Hans J. Van: *Between the Dream of Pope Sergius and Reality: A van der Weyden Problem of Attribution and Date*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987
- MASSING Jean Michele: *Dürer's Dreams*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 49, 1986, 238-244
- ROSENTHAL Albi: *Dürer's Dream of 1525*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 69, No. 401, 1936, 82-80
- PAOLETTI John T.: *Michelangelo's Masks*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 3, 1992

MARMOR Max: "...par che sia mio destino...", The Prophetic Dream in Leonardo and in Dante, in *Raccolta Vinciana* 31, 2005

BECK James: The Dream of Leonardo da Vinci, in: *Artibus et Historiae*, Vol.14, No.27, 1993, 185-198

SCHAPIRO Meyer: Freud and Leonardo: an Art Historical Study, in: *Journal of the History of Ideas* XVII, n.2, April 1956, 147-78

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



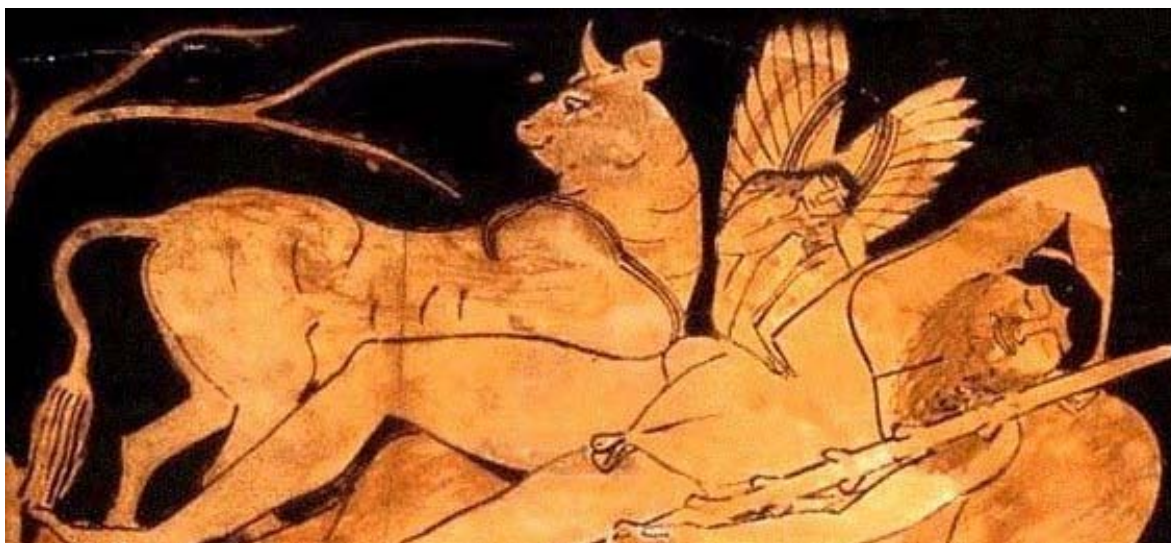
1. Hypnos, 1.- 2. století, bronz, 21 x 41 x 22 cm, Londýn, The British Museum.



2. Hypnos, 120-130 n.l., mramor, 155 x 55 x 95 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
3. Hypnos, 2. století, mramor, Řím, Palazzo Massimo alle Terme.
4. Somnus, 1.-2. století př.n.l., mramor, Londýn, The British Museum.



5. Eufronius: Thanatos a Hypnos odnášejí tělo Sarpédona, 515 př.n.l., kráter, 45,7 x 55,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
6. Malíř Thanata: Hypnos a Thanatos, asi 440 př.n.l., lékythos, výška 49 cm, Londýn, The British Museum.



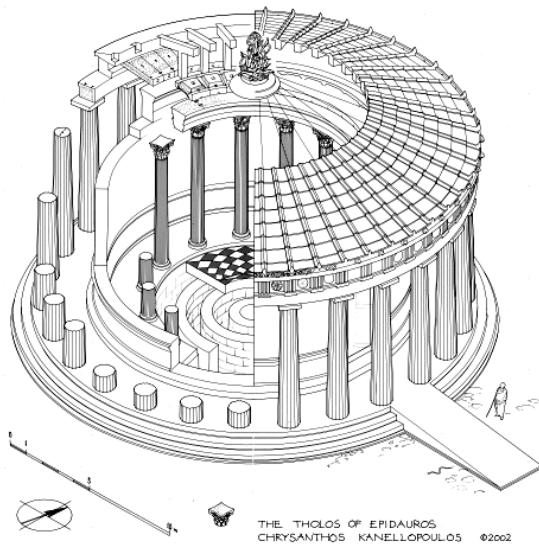
7. Hérakles a Alkyonus, kolem roku 510 př.n.l., lekythos, Toledo, Toledo Museum of Art.
8. Alkyonus a Hypnos, kolem roku 480-470 př.n.l., Malibu, The J. Paul Getty Museum.



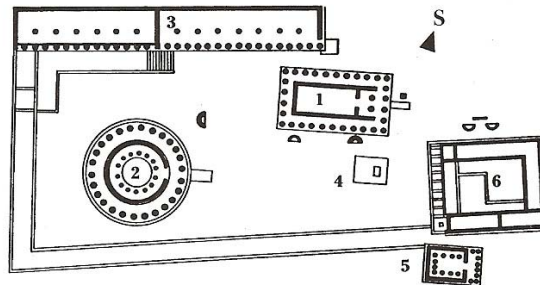
9. Théseus opouští Ariadné, kolem roku 490 př.n.l., Tarquinia, Museo Archeologico di Tarquinia.
10. Athéna vybízějící Thésea k opuštění ostrova Naxos, kolem 460 př.n.l., lékythos, Taranto, Museo Nazionale Archeologico.
11. Malíř Ariadny: Théseus a Ariadné, kolem 400 – 390 př.n.l., kráter, Boston, The Museum of Fine Arts.



12. Asklepius a Hygieia, 4. století př.n.l., Pireaus, Pireaus Museum.
13. Amfiaraos, 370 př.n.l., mramor, 49 x 55 cm, Athény, Národní archeologické muzeum.
14. Votivní reliéf, 3. století př.n.l.



EPIDAUROS



Svatyně v Epidauru

1. Asklepiův chrám
2. Tholos
3. Abaton
4. Velký oltář
5. Artemidin chrám
6. Staré abaton

0 20 40 60 metry

15. Epidauros, tholos, 4. století př.n.l.
16. Epidauros, rekonstrukce Asklepiova chrámu, 4.století př.n.l.
17. Epidauros, plán kultovního okrsku.



18. Asklépios, 400-200 př.n.l., mramor, Londýn, The Science Museum.
19. Hygieia, Telesforos, Asklépios, 3. století, Boston, The Museum of Fine Arts.
20. Hygieia a Hypnos, 140 -190 n.l., mramor, výška 64,5 cm, Boston, The Museum of Fine Arts.



21. Hermafroditos, 2. století, mramor, 169 x 89 cm, Paříž, Musée du Louvre.
22. Spící Ariadné, 2. století, mramor, 99 x 238 x 95 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
23. Spící Erós, 3.-2. století př.n.l., bronz, délka 85 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
24. Spící Faun, 220-210 př.n.l., mramor, délka 215 cm, Mnichov, Glyptothek.



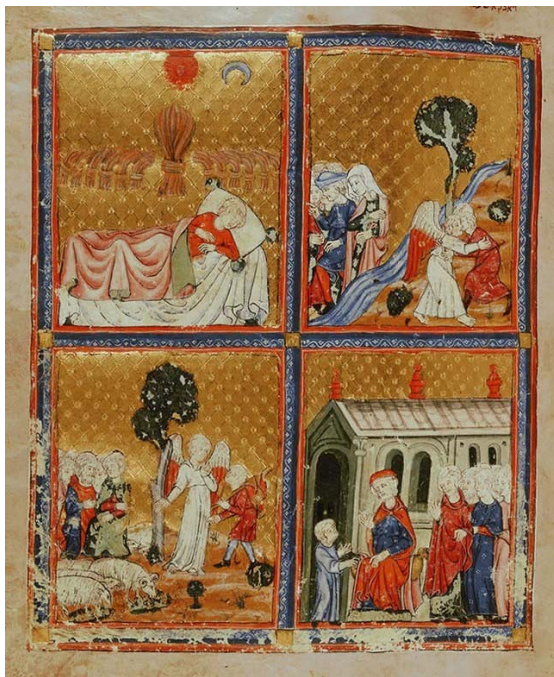
25. Sarkofág s legendou Endymióna a Selené, 210 n.l., mramor, 54 x 214 x 10 cm, Malibu, The Getty Villa.
26. Sarkofág s legendou Endymióna a Selené, 230-35 n.l., mramor, 95 x 209 x 60 cm, Paříž, Musée du Louvre.
27. Sarkofág s Ariadné a Bakchem s družinou, 220 n.l., mramor, Malibu, The Getty Villa.



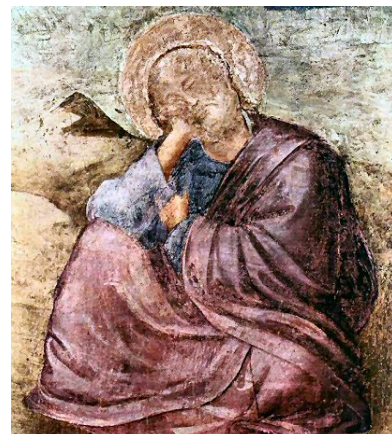
28. Muž a Siréna, 1. století, sádra, 14 x 17 cm, Kábul, Národní muzeum.
29. Starý muž a siréna, 2. století, mramor, 40 x 39 cm, Boston, The Museum of Fine Arts.



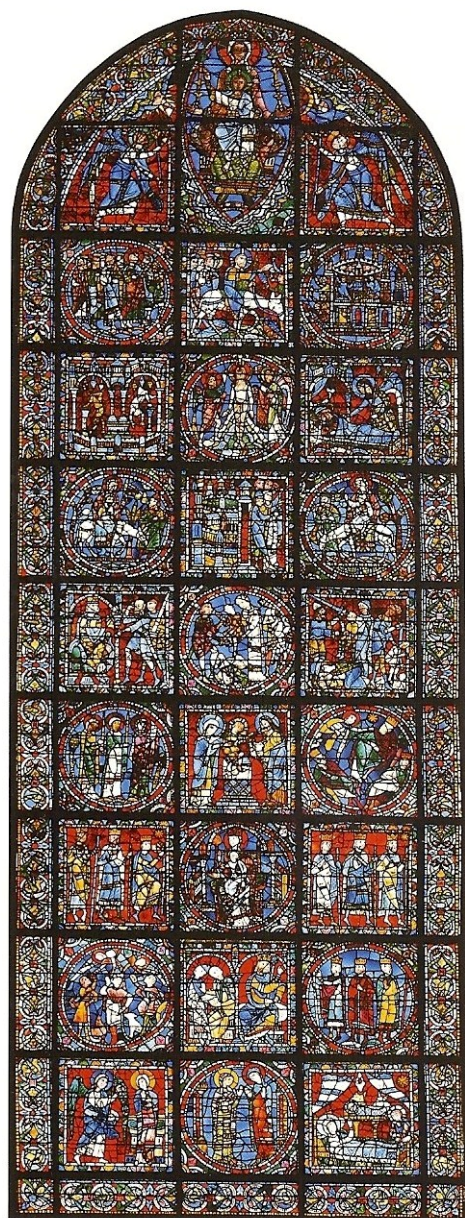
32. Velislavova bible, fol. 38, Josefův sen o snopech, polovina 14. století, Národní knihovna v Praze, sign. XXIII C 124.
33. Velislavova bible, fol. 38, Josefův sen o hvězdách, polovina 14. století, Národní knihovna v Praze, sign. XXIII C 124.
34. Velislavova bible, fol. 42, Josef vykládá sny v žaláři, polovina 14. století, Národní knihovna v Praze, sign. XXIII C 124.
35. Velislavova bible, fol. 42, Josef vykládá sny faraónovy, polovina 14. století, Národní knihovna v Praze, sign. XXIII C 124.



36. Zlatá Haggadah, fol.4-5, Sen Josefův a Jákobův, kolem roku 1320, Londýn, The British Library, sign. MS 27210.
37. Kodex z Reichenau, fol. 31v, Nebúkadnesarův sen, okolo roku 1000, pergamen, 24,9 x 18,7 cm, Bamberg, Bamberger Dombibliothek, sign. MSC. Bibl.22.
38. Bible Petrus Comestora, fol. 255v, Sen krále Nebúkadnesara o stromě, 1372, pergamen, 7,5 x 7 cm, Haag, Museum Meermanno Westreenianum, sign. MMW 10 B.



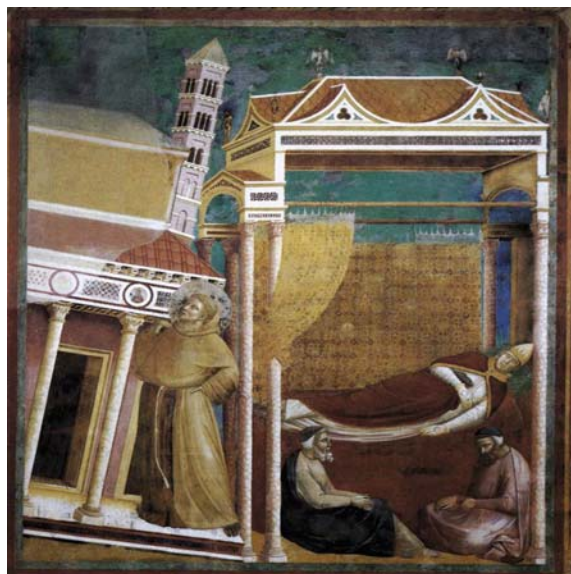
39. Gislebertus: Sen Tři králů, 1120-30, kámen, Autun, Musée Rolin.
40. Giotto: Svatý Jan na Pathmu, 1320-29, freska, 280 x 450 cm, Florencie, Santa Croce.
41. Giotto: Jáchymův sen, 1303-5, freska, 200 x 185 cm, Padova, kaple Arena.
42. Duccio di Buoninsegna: Josefův sen a útěk do Egypta, 1308-11, zlato a tempera na dřevě, 42,5 x 44 cm, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



43. Josefův sen, kolem roku 1150, vitráž, Chartres, katedrála Notre-Dame.



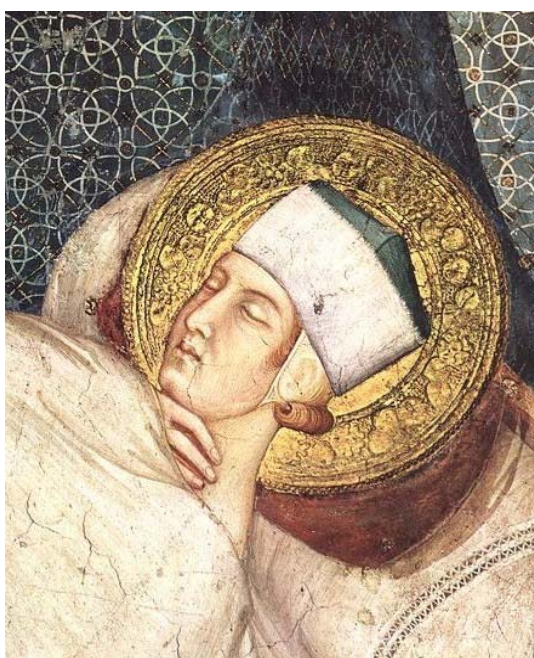
44. Florencie, Battistero di San Giovanni, 14 .století, pohled do kupole.



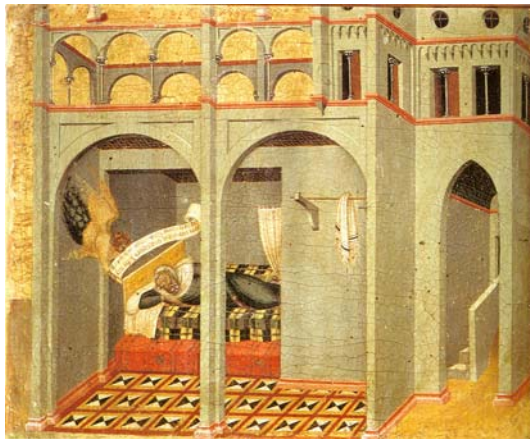
45. Giotto: Sen o paláci, 1292-7, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní basilika San Francesco.
46. Giotto: Sen Innocence III., 1292-7, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní basilika San Francesco.
47. Giotto: Sen Řehoře IX., 1292-97, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní basilika San Francesco.
48. Assisi, horní basilika San Francesco, 13. století, pohled do hlavní lodi.



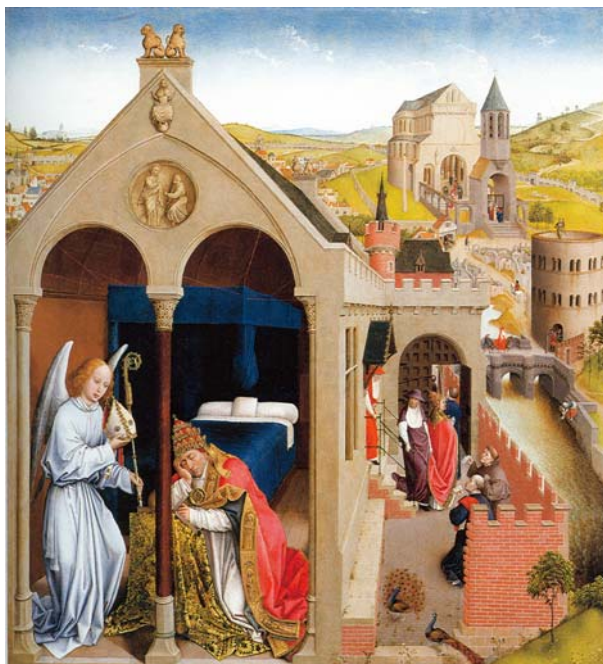
49. Giotto: Smrt a nanebevstoupení svatého Františka, 1292-97, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní basilika San Francesco.
50. Giotto: Zjevení bratra Augustina a biskupa Guida z Arezza, 1292-97, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní basilika San Francesco



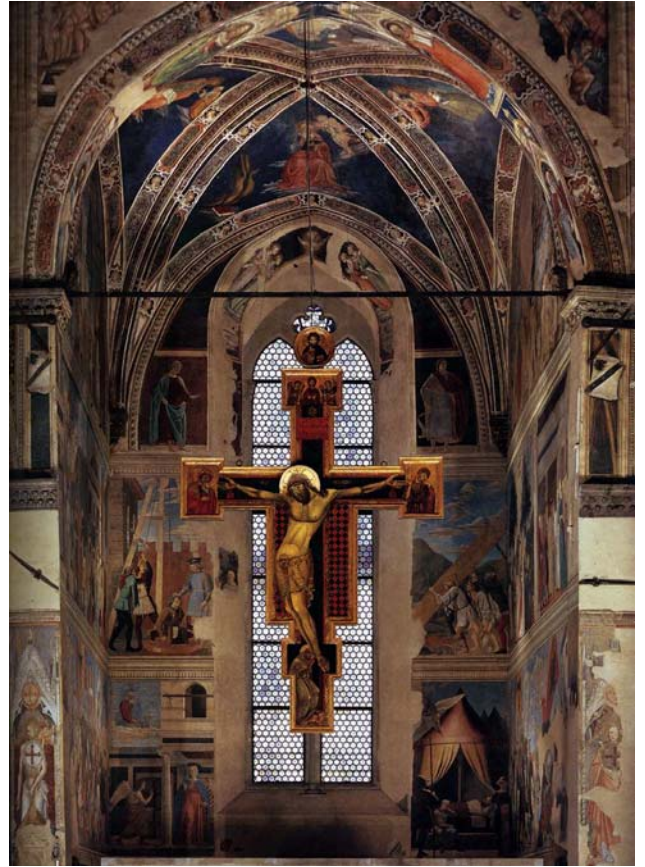
51. Simone Martini: Sen svatého Martina, 1312-17, freska, 265 x 200 cm, Assisi, bazilika San Francesco.
 52. Simone Martini: Sen svatého Ambrože, 1317, freska, 390 x 200 cm, Assisi, bazilika San Francesco.



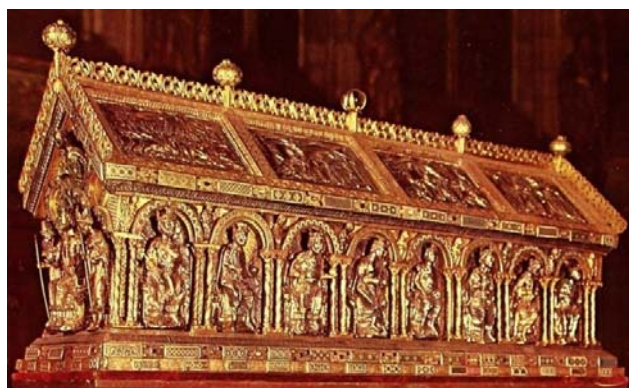
53. Fra Angelico: Sen Innocence III., 1430-2, tempera na dřevě, Paříž, Musée du Louvre.
54. Fra Angelico, dílna: Vize dominikánského oděvu, asi 1430-1440, tempera na dřevě, 24,4 x 32,3 cm, Londýn, The National Gallery.
55. Pietro Lorenzetti: Sobakův sen, 1327-29, tempera na dřevě, Siena, Pinacoteca Nazionale.
56. Belbello da Pavia: Sen svatého Romualda, polovina 15. století, 21 x 13,5 cm, Boston, The Museum of Fine Arts.



57. Rogier van der Weyden: Sen papeže Sergia, 1437-40, olej na dřevě, 89 x 80 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
58. Sassetta: Madonna delle Neve - Panna Marie s dítětem a se svatými, 1430-32, tempera a zlato na dřevě, 240 x 216 cm, Florencie, Contini Bonacossi Collection.



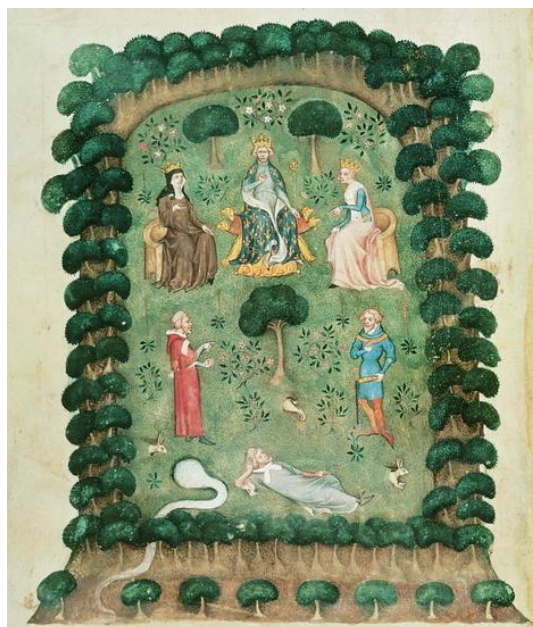
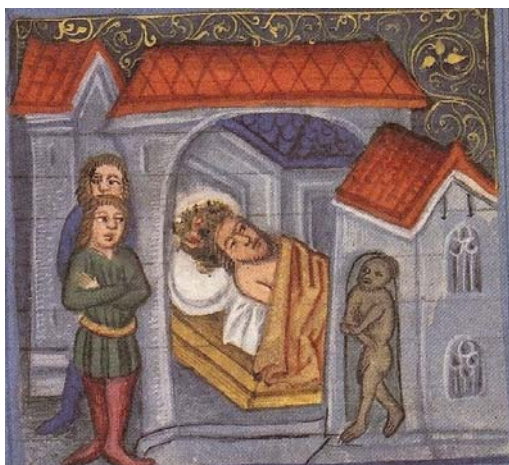
59. Piero della Francesca: Sen Konstantinův, 1453-4, freska, 329 x 190 cm, Arezzo, bazilika San Francesco.
60. Piero della Francesca: Legenda pravého Kříže, 1453-4, freska, Arezzo, bazilika San Francesco.
61. Homílie svatého Řehoře z Nazianzu, fol. 440, Sen Konstantinův a bitva u Mulvijského mostu, 879-882, Paříž, Bibliothèque nationale de France, sign. MS grec 510.
62. Agnolo Gaddi: Sen Hérakleia, 1388-93, freska, Florencie, chrám Santa Croce.



63. Sen Karla Velikého, 1165, relikviářová schránka s ostatky Karla Velikého, Cáchy, Aachener dom.
64. Altichiero da Zevio: Sen krále Ramireze, 1376-1379, freska, Padova, bazilika Sant Antonio.



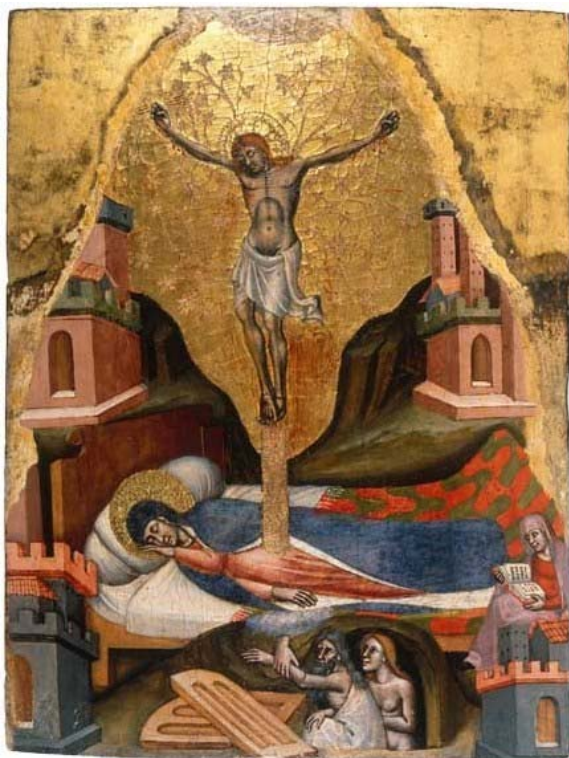
65. Grandes Chroniques de France, fol. 112v, Sen Karla Velikého, 14. století, 6,5 x 6,5 cm, Paříž, Bibliothèque nationale de France, sign. FR 2813.
66. Grand Grandes Chroniques de France, fol. 261, Sen Huga Kapetovce, 14. století, 6,5 x 6,5 cm, Paříž, Bibliothèque nationale de France, sign. FR 2813.
67. Kronika Johna z Worcestru (Chronicon ex chronicis), fol. 382, Sen krále Jindřicha I., před rokem 1140, Oxford, Corpus Christi College, sign. MS 157.



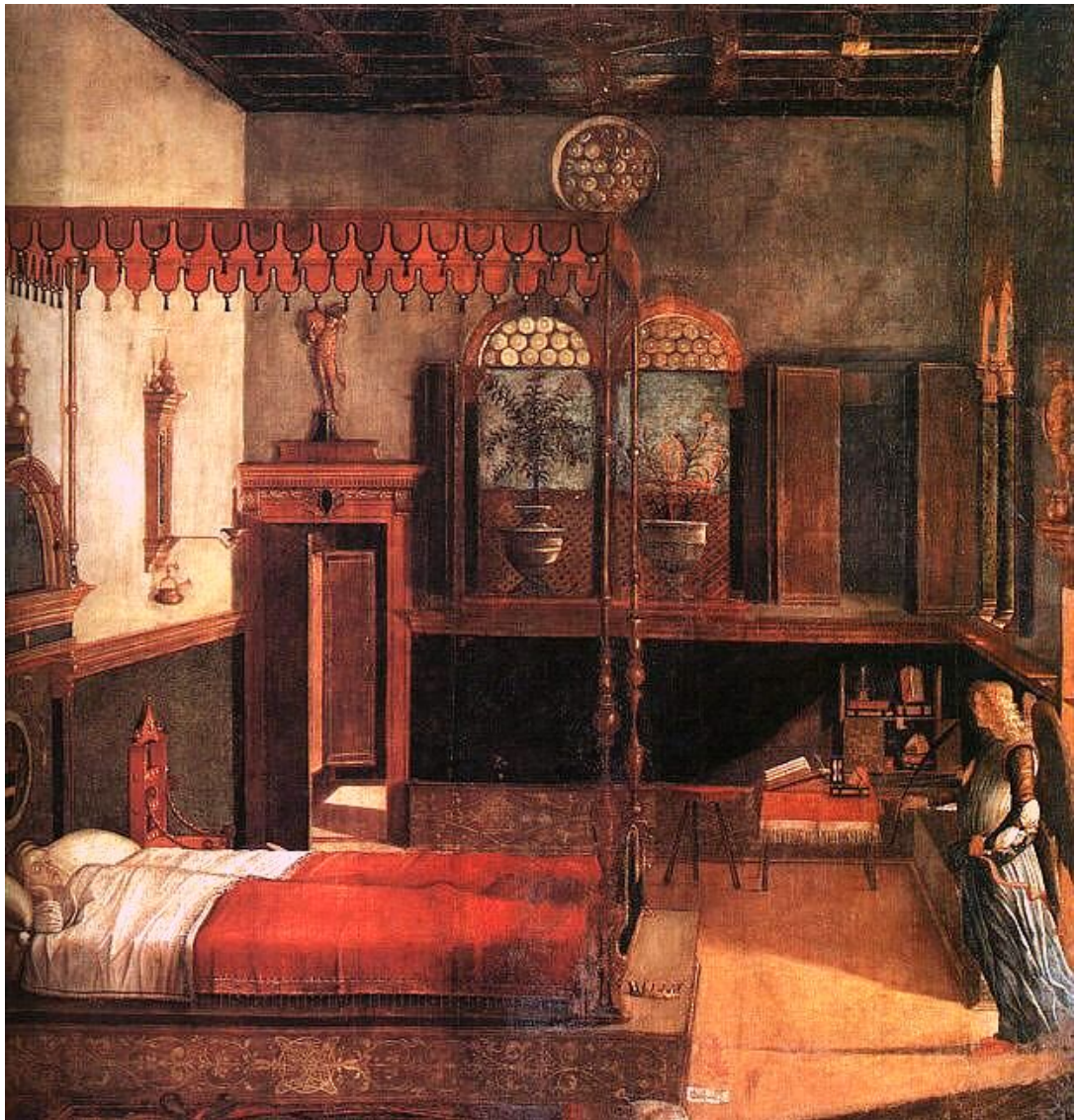
68. Vita Caroli, fol. 16v, Karlovo vidění o Dauphinovi z Vienne, 1472, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 2618.
69. Vita Caroli, fol. 29r, Karlův sen a výklad evangelia Matoušova, 1472, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 2618.
70. Vita Caroli, fol. 18v, Karel spí v purkrabském domě na Pražském hradě, 1472, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 2618.
71. Sen o sadu, fol. 4, 1378, 31,5 x 24 cm, Londýn, The British Library, sign. Ms.Royal 19 C IV.



72. Sano di Pietro: Sen svatého Jeronýma, 1444, malba na dřevě, 23,5 x 35,5 cm, Paříž, Musée du Louvre.



73. Simone dei Crocefissi: Sen Panny Marie, kolem 1365-80, tempera na dřevě, 56,5 x 42,5 cm, Londýn, The National Gallery.
74. Simone dei Crocefissi, Sen Panny Marie, 1365-80, tempera na dřevě, Ferrara, Pinacoteca.
75. Ottaviano Nelli: Sen svaté Moniky, 1422, Gubbio, chrám Sant Agostino



76. Carpaccio: Sen svatě Uršuly, 1494, tempera na plátně, 274 x 267 cm, Benátky, Gallerie dell'Accademia.

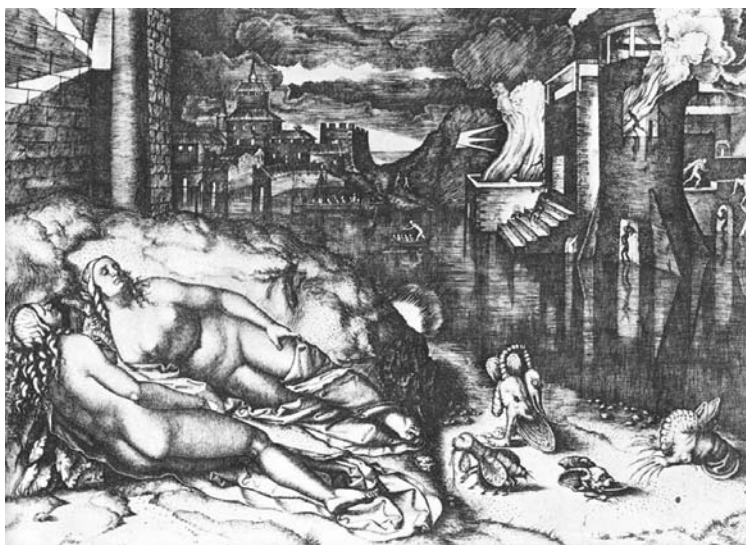


77. Giorgione: Spící Venuše, 1510, olej na plátně, 108,5 x 175 cm, Drážďany, Gemäldegalerie Alte Meister.

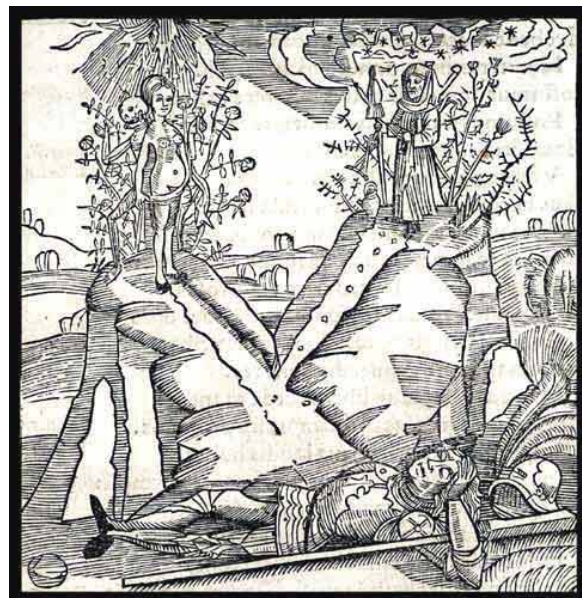
78. Girolamo Savoldo: Spící Venuše, 1523, olej na plátně, Řím, Galleria Borghese.



79. Lorenzo Lotto: Sen mladé dívky, 1505, olej na dřevě, 43 x 34 cm, Soukromá sbírka Samuel H. Kress, 1939, Washington, The National Gallery.
80. Dosso Dossi: Alegorie s Panem / Mytologická scéna, kolem roku 1524, olej na plátně, 164 x 145 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
81. Battista Dossi: Sen (Noc), 1544, olej na plátně, 82 x 150 cm, Drážďany, Gemäldegalerie Dresden.



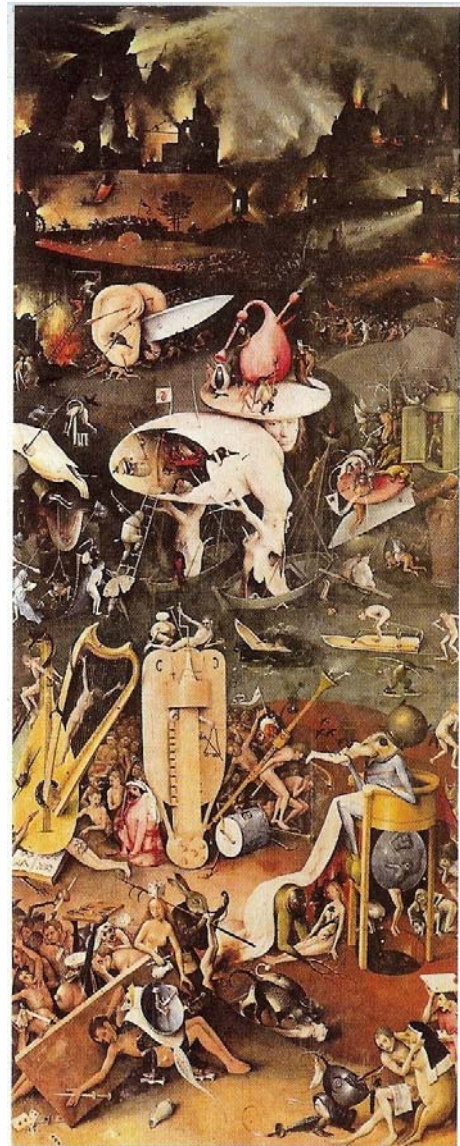
82. Marcantonio Raimondi: Rafaelův sen, 1508, grafický list, Washington, The National Gallery of Art, (London, The British Museum)
83. Giorgio Ghisi: Alegorie života / Rafaelův sen, 1561, mědirytina, 38,1 x 54,1 cm, Londýn, The British Museum.
84. Anonym: Člověk týraný svým snem, 16. století, Londýn, The British Museum.



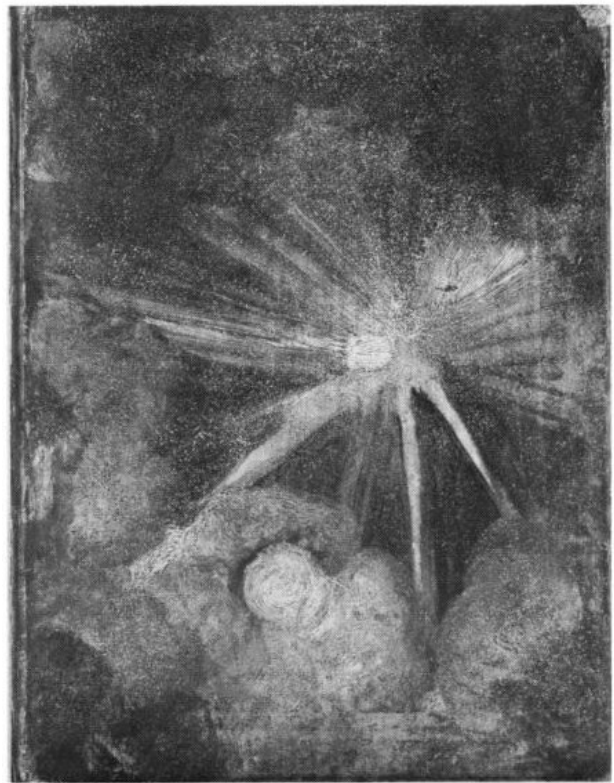
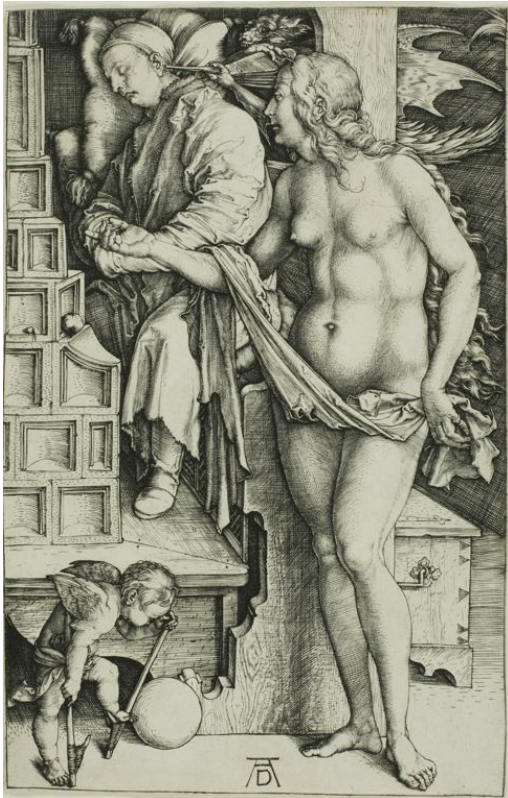
85. Raffaello: Vidění rytíře, okolo 1504, olej na dřevě, 17,1 x 17,3 cm, Londýn, The National Gallery.
 86. Tizian: Láska posvátná a profánní, 1514, olej na plátně, 118 x 279 cm, Řím, Galleria Borghese.
 87. Stultifera Navis, Konflikt ctnosti s potěšením, 1497, Houston, University Library of Houston.



88. Michelangelo: Sen, 1533-34, uhel na papíře, 39,6 x 27,9 cm, Londýn, The Courtauld Institute of Art.
89. Michelangelo: Noc, kaple Medici, Hrob Guiliiana de Medici, 1519-34, mramor, Florencie, San Lorenzo.
90. Podle Michelangela: Léda s labutí, okolo 1530, olej na plátně, 105,4 x 141 cm, Londýn, The National Gallery.



91. Hieronymus Bosch: Vstup do nebeského ráje, 1500-1504, olej na dřevě, 87 x 40 cm, Benátky, Palazzo Ducale.
92. Hieronymus Bosch: Peklo, 1500-1505, olej na dřevě, 220 x 97 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



- 93. Albrecht Dürer: Doktorův sen – Pokušení lenocha, 1498, rytina, 18,8 x 11,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- 94. Albrecht Dürer: Kosmická exploze, okolo 1495, olej na dřevě, 21,8 x 16,1 cm, Londýn, The National Gallery.
- 95. Albrecht Dürer: Sen, 1525, akvarel, 30,5 x 42,5 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.

Resumé

Jestliže jsem jako téma pro svoji diplomovou práci zvolila *Obecné principy zobrazování snů ve vizuální kultuře*, vycházela jsem z předpokladu, že sen je „myšlením v obrazech“, má tudíž k výtvarné kultuře velmi blízko a vede ke zcela nespoutané a svobodné tvorbě. O to větší bylo moje překvapení, když jsem zjistila, že tato vyobrazení po staletí odpovídají mnohdy až dogmaticky literárním předlohám, svázaným s dobovými náboženskými a společenskými předpisy. Ke svému cíli jsem se dostala až se snem Albrechta Dürera z roku 1525, který dnes patří k prvním zachovaným autentickým snům umělce, presentovaným pomocí textu a obrazu. Co se týká obrazového zpracování snů, lidská imaginace se v hledání opory spíše vrací zpět do nejranějších starověkých počátků a vychází ze symbolického jazyka řeckých mýtů a příběhů bohaté orální tradice Hebrejců, které se jako zázrakem zachovaly v písemné podobě (Pentateuch, Homérova Ilias a Odyssea, Hesiodova Theogonie). Jedná se o takový stav lidského vědomí, kdy sen se stává prostředníkem v kontaktu s Bohem. V kapitole nazvané *Na křídlech boha spánku Hypna* se věnuji řecké kultuře a mýtickým personifikacím bohů (Nyx, Hypnos, Thanatos, Morfeus, Fantasos), vztahujícím se ke snům, které kromě svých prorockých kvalit mohou však také klamat. Svízeli tohoto období je nedostatek zachovaných řeckých výtvarných děl, z nichž aspoň některé můžeme obdivovat v podobě pozdějších římských kopií. V kapitole *Asimilace řecké kultury Římem* poukazuji pak na proces, ve kterém byly řecké mýty, včetně výtvarného umění, přejímány Římany. Zmiňuji se rovněž o výtvarných dílech spojovaných se snovou inkubací a uměním léčitelským, o nichž pojednávám v oddílu *Rituály a chrámy léčivého snění*, kde je dán prostor svatyním zasvěceným bohu Asklépiovi a jeho sochařským ztvárněním, známým z líčení Pausania. Kapitola *Řečtí a římstí filosofové o snech* vnáší světlo do starověké teorie snů, jejichž mechanismy se zabývají například Hérakleitos, Hippokratés, Sókrates, Aristoteles, Platón. Důraz je kladen především na autory podílejících se na vzniku tzv. alegorické interpretační metody (Cicero, Artemidóros, Macrobius), která pak měla velký význam při formování středověkého myšlení a výtvarného pojetí snů.

Se zánikem starověkého světa a vznikem křesťanství se hlavním pramenem výzkumu snů stává hebrejská Bible. V textu o *Interpretačních pastích zobrazování snů ve středověku* poukazuji na skutečnost, že pro možnou nekonečnost alegorických interpretací a lidské představivosti, se kultura může dostat do neřešitelných situací. Sny se stávají, jak hnací silou ve snaze pochopit člověka, tak možným manipulativním prostředkem v touze církve a panovníků zakotvit svá dogmata v tradici. Ve středověku se ústřední stává představa, že prostřednictvím snů může lidskou imaginaci ovládat, jak Bůh, tak Satan, svádějící lidskou mysl ze správné cesty, o čemž svědčí kapitola *Středověké autority o snech* (Filón Alexandrijský, Órigenes, Tertullianus, svatý Augustin, svatý Jeroným, Hildegarda z Bingen). Obavy církevních otců z nebezpečí plynoucího pro lidskou duši z volných asociací a snů mají vliv na podobu obrazového ztvárnění snů, omezující se většinou na doslovné ilustrace biblických textů. O nich pojednávám ve stati *Narativní obrazové cykly Starého a Nového zákona*, kde si podrobněji všímám zobrazení starozákonního Jákobova snu, Josefových a Nabúkadnesarových snů

z knihy Danielovy, presentovaných v iluminovaných rukopisech. Neopomenuty jsou rovněž novozákonní sny, vztahující se k rodičům a prarodičům Kristovým. Výsadní postavení v dějinách oneirické zkušenosti lidstva mají *Papežské sny* a *Sny královské*, v nichž významnou roli hraje *Legenda pravého kříže a Kroniky a životopisné sny králů*. Teprve od 12. a 13. století se na téma sen vyskytují četnější výtvarná díla spojená se sny nově založených řádů, o nichž pojednávají podkapitoly: *Františkáni – Snové výjevy v Assisi; Dominikáni – Snový původ řádového oděvu; Karmelitáni – Řádový oděv a inspirace dominikány; Benediktini – Sen a obhajoba vlastní legitimacy*.

Doba renesance, vykazující se značným synkretismem, vede k poznávání literárního dědictví antiky. Avšak přes velkou zvědavost umělců, mnohé ze středověkého přístupu ke snům stále přežívá. Kapitola *Sny světic a spící Venuše* se vyrovnává s dozvuky středověkého přístupu uvedením příkladů snů a vizí svatých žen (svatá Helena, svatá Monika, Brigita Švédská, svatá Voršila), spolu s hony na čarodějnice, které dávám do kontrastu s již renesančními obrazy *Spících Venuší*, prostřednictvím nichž se ke slovu dostává platónská idea lásky posvátné a profánní, představující novou poetickou dimenzi v pojetí ženského aktu (Giorgione, Girolamo Savallo, Lorenzo Lotto, Dosso Dossi, Marcantonio Raimondi). S poznámkou o sekulární poloze odvozené z Boccacciova *Dekameronu* nebo *Hypnerotomachie Poliphili*. Poslední kapitola *Sny a proteovská podoba výtvarných děl renesance* se týká mimořádné události v dějinách výtvarného umění, svědčící o nebyvalém synkretismu (spojujícího helénismus a judaismus, scholastiku a humanismus, platonismus a aristotelismus). Zde se zmiňují o Leonardu da Vincim (u něhož se sen promítá do vědeckého zájmu o létání), Michelangelovi (který vytvořil alegorickou postavu *Noci* a kresbu *Sen*) nebo o Raffaelovi (známém svým obrazem *Scipionův sen*), podílejících se na formování universální renesanční osobnosti. Výtvarná renesanční díla pojednávající o snu, původně čerpající sílu z archetypální harmonie neoplatónismu, jsou postupem času zaplavena úzkostí způsobenou střetem s reformací, zpochybňujícího platnost posvátných obrazů. Člověk se co do imaginace stává nezakotvenou bytostí v kultuře jako celku (Hieronymus Bosch a jeho obrazy odpovídající řeči snů). Dostávám se tak ke svému prozatímnímu cíli, k Albrechtu Dürerovi, s jehož snem vstupujeme do nové kulturní epochy směřující k „sebedefinování, v níž prostor daný individuálním snům se již stýká s naší současnou realitou.

Resume

I based the topic of my thesis entitled *The General principles of Dreams Imagery in a Visual Culture* on the presumption that a dream is thinking in pictures and thus is closely associated with arts and results into unchained and free creation. To my great surprise, I found that these pictures often dogmatically copy the literary works they were derived from, closely tied to religious and social norms. My objective was accomplished through Albrecht Dürer's dream from 1525, one of the first preserved authentic artist's dreams represented by text and picture. As far as the visual processing of dreams is concerned, human imagination looks back to the earliest ancient times when seeking support and uses the symbolic language of Greek mythology and the rich oral tradition of the Hebrews that miraculously survived in written form (Pentateuch, *The Iliad* and *The Odyssey* by Homer and Hesiod's *Theogony*). This is a state of human consciousness when dreams intermediate contact with God. The chapter entitled *The Wings of the God of Sleep Hypnos*, is dedicated to Greek culture and the mythic personification of the gods (Nyx, Hypnos, Thanatus, Morpheus, and Phantasus) associated with dreams that are prophetic, but that can also be deceptive. What makes this period difficult is the lack of preserved Greek artwork, some of those can be admired in the form of later Roman copies. The chapter entitled *Assimilation of Greek Culture* refers to the process in which Greek myths, including works of art, were taken over by the Romans. This thesis also refers to artwork associated with dream incubation and the art of healing, which are covered in the chapter entitled *Rituals and Temples of Healing Dreams*. This chapter discusses sanctuaries devoted to Asclepius, the God of Healing, and his statutes known from the Pausanius. The chapter entitled *Greek and Roman Philosophers about Dreams* sheds light on ancient dream theories, the mechanisms of which were addressed by Heraclitus, Socrates, Aristotle and Plato. Emphasis is mainly placed on authors involved in the formation of the allegoric method of interpretation (Cicero, Artemidoros and Macrobius) that played a major role in forming ancient thinking and the artistic concept of dreams.

The end of the ancient world and the beginning of Christianity make the Hebrew Bible the main source of dream research. The section on *Interpretation Traps of Picturing Dreams in the Middle Ages* draws attention to the fact that because of potentially endless allegoric interpretations and human imagination, culture might face insoluble situations. Dreams became both the driving force in an effort to understand humanity and a possible manipulation device for the church and rulers to integrate their dogmas into tradition. The central belief of the middle ages was that through dreams, human imagination could be controlled both by God and Satan, who misguided the human mind, as documented by chapter entitled *Medieval Authorities about Dreams* (Philo of Alexandria, Origen, Tertullian, Saint Augustin, Saint Jerome and Hildegard of Bingen). The Early Church Fathers' concerns about the danger that free association and dreams might pose for the human soul influence the picturing of dreams and are usually limited to faithful illustration of biblical texts. These are covered in the chapter entitled *Narrative Picture Cycles of the Old and New Testaments* that deals in greater detail with the picturing of Jacob's dream from the Old Testament and Joseph's and

Nebuchadnezzar's dreams from The Book of Daniel, as presented in illuminated manuscripts. This thesis does not forget about New Testament dreams associated with Christ's parents and grandparents. *Papal Dreams* and *Royal Dreams* have a privileged position in the history of mankind's oneiric experience with *The Legend of the True Cross* and *Chronicles and Bibliographical Dream of Kings* playing an important role. Works of art dealing with the topic of dreams became more frequent only in the 12th and 13th centuries, when they were associated with new church orders. These are covered in the following chapters: *The Franciscans – Dream Scenes in Assisi*; *The Dominicans – The Dream Origins of the Monastic Robe*; *The Carmelites – The Monastic Robe and Dominican Inspiration*; *The Benedictines – The Dream and Defence of Own Legitimacy*.

The Renaissance, characterised by considerable syncretism, turns to the literary legacy of the ancient period. In spite of that period's artists' substantial curiosity, many medieval approaches to dreams continued to survive. The chapter entitled *Dreams of Women Saints and Sleeping Venus* deals with remains of the medieval approach by providing examples of female saints' dreams and visions (Saint Helen, Saint Monica, Bridget of Sweden, Saint Ursula) and witch hunting, contrasted with Renaissance paintings of *Sleeping Venus*, through which Plato's idea of sacred and profane love became more important. This represented a poetic dimension of female nudity (Giorgione, Girolamo Savaldo, Lorenzo Lotto, Dosso Dossi, and Marcantonio Raimondi). The chapter also briefly mentions the secular aspect derived from the *Decameron* by Boccaccio and *Hypnerotomachie Poliphili*. The last chapter entitled *Dreams and the Proteus Form of Renaissance Artwork* deals with an extraordinary event in the history of art, showing an unprecedented syncretism (connecting Hellenism and Judaism, scholastics and humanism, Platonism and Aristotlism). This chapter refers to Leonardo da Vinci (who projects dreams in his scientific interest in flying), Michelangelo (who created the allegoric figure of *Night* and the painting *Dream*) and Raphael Sanzio (known for his painting called *Dream of Scipio*), all of whom contributed to shaping a universal renaissance person. Renaissance pieces of art dealing with dreams that originally drew strength from the archetypal harmony of Neo-Platonism were slowly flooded with anxiety caused by a clash with the Reformation. This challenged the relevance of sacred paintings. As far as imagination was concerned, man became an unanchored being in culture as a whole (Hieronymus Bosch and his paintings depicting the language of dreams). This brings us to our temporary goal, Albrecht Dürer, whose dream began a new cultural era headed towards self-definition where space given to individual dreams meets reality.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č.121/2000 Sb. O právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.