

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

David Pešák

Melancholie po Dürerovi

Melancholy after Dürer

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury. V Praze dne Podpis:

At the beginning of the submitted thesis is presented Albrecht Dürer's engraving "Melencolia I" from the year 1514. This work is well known and very important for art history. At the end of the thesis is a small drawing, Caspar David Friedrich's self-portrait from the beginning of nineteenth century. The both work can be described as melancholic. Dürer's engraving has Melancholy directly in the title, Friedrich's drawing creates an impression of melancholy. From complicated relationships between attributes and symbols on Dürer's work remains in the Friedrich only typical melancholic gesture of the hand, which support the head. My work deals with influence of Dürer's Melancholy in the art of the 16th, 17th and 18th century. Dürer's understanding of melancholy as "melancholia artificialis", artist's melancholy, in the connection with genius found immediately after its origin a lot of variations and imitations.

Obsah

1. Úvod	5
2. Dürerova “Melencolia I” a její interpretace	8
3. Melancholie po Dürerovi	11
4. Použitá literatura	47

1. Úvod

Rytina Albrechta Dürera z roku 1514 (obr. č.1) patří k dílům, která v umělecko – historickém bádání neustále přitahují pozornost. Málokterému jinému dílu se dostalo tolika rozličných a velmi často kontroverzních interpretací. Už Heinrich Wölfflin v roce 1923 trefně poznamenal, že Dürerova Melancholie zůstane vždy „Tummelplatz der Deutungen“.¹ Daří se sice vyložit jednotlivosti, ale celkovému uspokojivému výkladu jakoby toto mistrovské dílo stále unikalo. Celá řada historiků umění a badatelů z jiných oborů se pokoušela Dürerovo dílo analyzovat, avšak žádný z nich nedospěl k úplné a přesvědčivé ikonologické analýze. Problémem je už jen identifikace toho, co se na obraze vlastně nachází. A co teprve hledání smyslu, který se skrývá za jednotlivými objekty a hledání souvislostí mezi nimi. Zaobírání se tímto dílem je doprovázeno rozpory a mnohoznačností, které ještě prohlubují jeho záhadnost. O tom svědčí i paradoxní fakt existence výkladů výkladů Dürerovy rytiny. Bylo konstatováno, že každá snaha o úplný výklad vede ke zkomolení, k chybnému vnímání díla.² Dobře se zde hodí citovat ono faustovské „und sehe, dass wir nichts wissen können“.³

Na počátku této práce tedy stojí Dürerova rytina „Melancholia I“, dílo slavné a stále záhadné. Na pomyslném konci je drobná kresba, autoportrét Caspara Davida Friedricha z doby kolem roku 1802 (obr. č.2). Oba výjevy lze označit jako melancholické. Zatímco Dürerova rytina má melancholii přímo v názvu, Friedrichova kresba působí melancholickým dojmem. Mezi oběma díly lze najít spojnicí. Caspar David Friedrich se nepochybně inspiroval u Dürera. Na to ukazuje zejména gesto ruky podpírající hlavu, které je jak u Dürera, tak i na Friedrichově kresbě. Zejména severští umělci se nechávali rádi infikovat Dürerovou tvůrčí Melancholií, která byla blízka jejich vlastní existenciální zkušenosti. Avšak jaký je to rozdíl mezi těmito díly. Ze složitého pletiva vztahů humanistické symboliky u Dürera zůstává na Friedrichově autoportrétu pouze onen klasický „gestus melancholicus“, tedy hlava podepřená rukou. Friedrich se

¹ Wölfflin, H.: Zur Interpretation von Dürers Melancholie, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, s.175

² Böhme, H.: Albrecht Dürer Melancholia I, Frankfurt am Main 1989, s.6

³ Panofsky píše, že neúnavná touha po dokonalosti, které nikdy nemůže být dosaženo a bolestné vědomí problémů, které nemohou být nikdy vyřešeny (což Panofsky chápal jako esenci faustovského elementu) je snad nejvýznamnější aspekt Dürerovi osobnosti.

zobrazil patrně s jistou dávkou ironie ve své malé prázdné světnici, sedící před téměř prázdným papírem.

V této práci se tedy zabývám vlivem Dürerovy rytiny „Melancholia I“ na další generace výtvarných umělců. Na výběru děl z šestnáctého, sedmnáctého a osmnáctého století chci ukázat, jak Dürerova rytina působila v průběhu procesu proměn výtvarného umění. Výběr výtvarných děl se odvíjel od jejich vztahu k Dürerově rytině. Zastoupena jsou jednak díla, která mají melancholii přímo v názvu a lze u nich najít stopy inspirace Dürerovým dílem a dále díla, která určitými výtvarnými prostředky na Dürerovu Melancholii upomínají.



Obr. č.1: Albrecht Dürer – „Melencolia I“, 1514



Obr. č.2: Caspar David Friedrich – Autoportrét, Hamburg

2. Dürerova „Melencolia I“ a její interpretace

Dürerova Melancholie nabízí divákovi pohled do velmi zvláštního prostředí. Je to místo, u kterého si těžko dokážeme představit, jak by obraz mohl pokračovat za svými hranicemi. Scéna se zdá být osvětlena měsíčním světlem nebo šikmým světlem zapadajícího slunce. Není zde vlastně země, jen jakási kamenná stupňovitá plošina. Na plochém schodu sedí ženská postava s křídly v bohatém dobovém oděvu. Levý loket spočívá na koleni a ruka sevřená v pěst podpírá hlavu. V levé uvolněné ruce drží v této chvíli k ničemu neužívané kružidlo. V záhybech šatu v klíně spočívá zavřená kniha. Na hlavě má věnec z listů. Na mlýnském kameni pokrytém jakýmsi šátkem sedí putto. Před ním spí stočený do klubíčka podivně vychrtlý pes. U nohou ženské postavy leží náústek na měch, hřebíky, pila, pravítko, hoblík, štípací kleště a koule (kamenná či vysoustružená). Mezi koulí a psem je psací náčiní, kalamář a schránka na pero. Na vyvýšeném stupni spočívá polyedr. V jeho stínu leží kladivo, za ním nádoba na uhlí a tavicí tyglík. Na pravé straně se nachází jakási snad nedokončená stavba a o ní šikmo opřený žebřík. Na zdi této stavby jsou připevněny váhy, přesýpací hodiny, sluneční hodiny, tzv. magický číselný čtverec a zvonek. Na levé straně se prostor otevírá k moři a k osídlenému pobřeží. Pozadí není v žádném prostorovém spojení s vyvýšeným prostorem v popředí. Na nebi zářící kometa a duha tvoří další světelný zdroj scény. Nad mořem vedle komety se třepetá podivné netopýru podobné stvoření s nápisem Melencolia I. Je zde tedy poměrně velká sestava objektů, které působí dojmem, že jsou rozmístěny bez souvislostí. Přitom je důležité si uvědomit, že zde vlastně chybí člověk, není zde ani Bůh, příroda se objevuje jen jako vzdálené pozadí. Není zde zobrazena žádná práce, není tu autoportrét Dürera ani žádné mytologické postavy, Jupitera či Saturnu. Zvláštností Dürerovy Melancholie je to, že sestává v podstatě jen ze znaků.

Sám Dürer zanechal kromě titulu rytiny pouze jeden písemný doklad k výkladu svého díla. Na skice, na které je putto, poznamenal : „Schlüssel betel gewalt, pewtell betel reichtum“.⁴

Robert Burton ve známé Anatomii melancholie z roku 1621 zdůrazňuje neupravený zevnějšek melancholické postavy. Pro Burtona je to ale zároveň všezahrnující a encyklopedický popis všech aspektů melancholického temperamentu s jeho intelektuálním nadáním a mentálním břemenem.⁵

⁴ Böhme, H. (cit. v pozn.2), s.22

⁵ Burton, R.: Anatomie melancholie, Praha 2006, s.287

Pozdější výklady lze rozdělit do tří směrů. Jedni badatelé říkají, že veškerá činnost ve výjevu ustala, protože ženská postava je sužována melancholií. Druzí tvrdí, že činnost ustala, protože žena pochybuje o úspěchu své práce. Další názor zní, že žena není vůbec sklíčená a její činnost také neustala. Je zobrazen stav vnitřní koncentrace. Je to jakési věštecké zření. Pojem melancholie v našem chápání jeho smyslu zde ustupuje a postava je jako spekulující duch. Heinrich Wölfflin⁶ ve svém textu věnuje pozornost starším interpretacím a mezi nimi zdůrazňuje výklad P. Webera z roku 1900, podle kterého je to lidská duše upadlá do smutku, protože všechna umění a dovednosti, znalosti a zkoumání jí nemohou přinést štěstí. Melancholie není chápána jako temperament. Žena představuje zármutek, jakýsi „Weltschmerz“, zcela v moderním smyslu.

Pro Aby Warburga⁷ je Dürerova Melancholie „die Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen“. Rytina podle něj ukazuje personifikaci melancholického temperamentu po úspěšném zápase s temnými melancholickými silami – šílenstvím, zármutkem, ochablostí. Všechny tyto neblahé síly přemohla zamyšlená žena díky zvláštnímu nadání melankolika pro vědy a umění. Pro Warburga je rytina „ein Trostblatt“, protože naznačuje vítězství melancholického ducha nad neblahými melancholickými silami, které ho stále ohrožují.

Panofsky a Saxl⁸ vykládají rytinu z hlediska nového chápání melancholie v renesanci. Okřídlená žena byla interpretována jako fúze dvou ikonografických typů, které byly do té doby odděleny – ve středověku oblíbená Acedia a Typus Geometriae známý z filosofických traktátů a encyklopedických pojednání. „Výsledkem byla intelektualizace melancholie na jedné straně a humanizace geometrie na straně druhé. Dřívější melancolici byli nešťastní lakomci a lenoši, opovrhovaní pro svou neschopnost. Dřívější Geometrie byla abstraktní personifikace vznešené vědy, postrádající lidské emoce a zcela prostá utrpení. Dürer zobrazil bytost obdařenou intelektuálním nadáním a technickými dovednostmi „umění“, a přece trpící pod vlivem „černé žluči“. Zobrazil Geometrii, která se stává melancholickou, nebo, řečeno jinak, Melancholii obdařenou vším, co implikuje slovo geometrie – tedy „Melancholia artificialis“ nebo Umělecká melancholie.“⁹ Titul „Melencolia I“ souvisí podle Klib., Pan., Saxla¹⁰ s Okultní filozofií Agrippy z Nettesheimu. V tomto spise jsou tři typy melancholie asociovány se třemi lidskými schopnostmi duševní činnosti. Melancholia imaginativa je nejnižší ze tří

⁶ Wölfflin, H. (cit. v pozn. 1), s. 175-181

⁷ Warburg, A.: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 26, Heidelberg 1920, s. 63-64

⁸ Panofsky, E., Saxl, F.: Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig 1923, passim

⁹ Panofsky, E.: The life and art of Albrecht Dürer, Princeton 1971, s. 162

¹⁰ Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F.: Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964, s. 360-365

mentálních schopností, a proto byla v názvu rytiny označena římskou číslicí jedna. Dürerova „Melencolia I“ tak zobrazuje melancholického genia na nejnižším stupni, jako paralyzovaného a zachmuřeného díky své intelektuální neschopnosti. Panofsky¹¹ napsal, že Dürerova Melancholie je v podstatě autoportrétem v neoplatonském hávu, je to vize frustrovaného genia.

Hartmut Böhme¹² uvádí celkem sedm rovin, které jsou rozpoznatelné při analýze rytiny a které směřují se sjednocujícím výkladu. Nazývá je výkladová schémata:

1. schéma mechanických a svobodných umění
2. typus melancholicus ve smyslu středověkého hříchu lenosti – acedia
3. povýšení melancholie pod vlivem filosofii Marsilia Ficina a Agrippy z Nettesheimu
4. schéma astrologie, přičemž jednotlivé nástroje jsou symboly saturnského umění měření
5. teologické schéma, které vycházejíc z hierarchie stupňů poznání potvrzuje hranice či zavrženíhodnost profánního vědění
6. apokalyptický výklad, v němž dějiny skrze lidskou pýchu (stavba věže) směřují k Poslednímu soudu (váhy, mlýnský kámen, kometa, potopa atd.)
7. biografický výklad, který vidí dílo jako střetnutí Dürera s vlastním geniem a přihlíží k jeho pokusům v oblasti geometrie, měření apod.

K těmto schématům lze přiřadit ještě další, které se pokouší o celkový výklad:

8. alchymistický výklad¹³
9. výklad z hlediska psychoanalýzy¹⁴

¹¹ Panofsky, E. (cit. v pozn.9), s.165

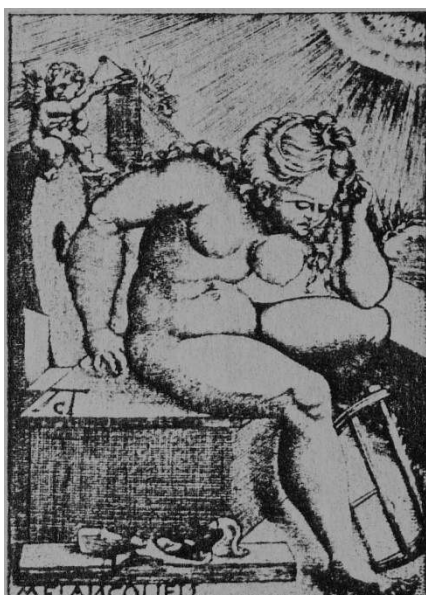
¹² Böhme, H. (cit. v pozn. 2), s.43

¹³ Read, J.: Dürer's Melancholia. An alchemical interpretation, in: The Burlington magazine 1945, s.283-284

¹⁴ V duchu dobové psychoanalýzy Winterstein, A.: Dürers Melancholie im Lichte der Psychoanalyse, Leipzig 1929

3. Melancholie po Dürerovi

Rytina Mistra A. C. z doby kolem roku 1525 (obr. č.3) bývá považována za první reakci na Dürerovu Melancholii. Hlavní ženská postava je zde nahá a bez křídel. Klib.,Pan.,Saxl jí popisují jako italsky působící, připomínající jednoho z Michelangelových proroků v Sixtinské kapli.¹⁵ Tělo má výraz jakéhosi bolestného zkroucení, levá ruka opřená o koleno podpírá hlavu, pohled směřuje k zemi. V ruku na rozdíl od Dürera nedrží žádný předmět. V pozadí sedí putto na mlýnském kameni a v pravé ruce drží sextant. Putto na Dürerově Melancholii drží destičku na psaní. Tento motiv – putto se sextantem – se předtím objevuje pouze u Dürera na skice v Britském muzeu. Z toho se soudí, že na tento neobvyklý motiv nemohl Mistr A.C. přijít jinak než přímým kontaktem s Dürerem, kterého snad poznal ze jeho pobytu v Nizozemí.¹⁶ Zajímavý je název rytiny Mistra A.C.. Pojmenoval své dílo v plurálu – Melancolien. Z tohoto a z možného osobního kontaktu obou mistrů se vyvozuje možnost výkladu názvu Melencolia I u Albrechta Dürera.¹⁷



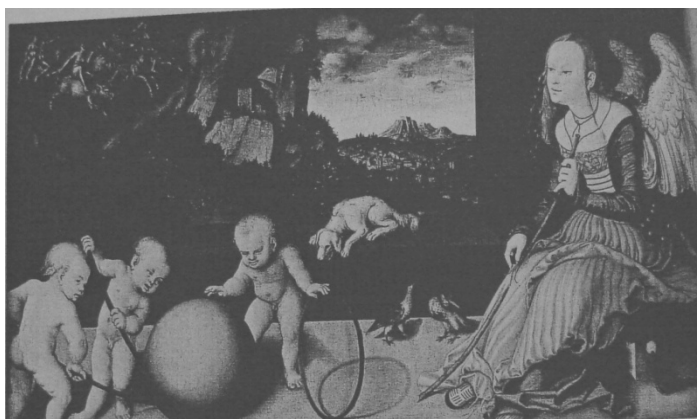
Obr. č.3: Mistr A. C. - Melancholie, rytina, kolem 1525

¹⁵ Klib.,Pan.,Saxl (cit. v pozn.10), s.375

¹⁶ Tamtéž, s.376

¹⁷ Lassnig, E.: Dürers „Melencolia-I“ und die Erkenntnistheorie bei Ulrich Pinder, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 57, 2008, s.95

Lucas Cranach starší namaloval mezi lety 1528 a 1533 čtyři obrazy s námětem Melancholie (obr.4-7). Dá se tedy hovořit o určité sérii.¹⁸ A také se dá předpokládat, že všechny obrazy mají vyjadřovat stejný obsah. V základu mají stejnou ikonografii. Východiskem je nepochybně Dürerova rytina. Na všech čtyřech obrazech sedí v pravé části mladá žena a nožem vyřezává jakýsi prut. Pozoruje skotačící děti, pouze v jednom případě hledí z obrazu na diváka. Na obraze z roku 1528 sedí okřídlená personifikace v podobné pozici jako Melancholie Dürerova. U jejích nohou leží kružidlo, hoblík a koule. Tyto předměty a pes hrající si s dětmi také ukazují k Dürerovi. Atmosféra Cranachových obrazů je ovšem jiná. Jeho Melancholie je přitažlivá mladá žena, která nemá výraz Dürerovy Melancholie ani si nepodpírá hlavu a proti klidu, který vládne u Dürera, jsou zde zobrazeny skotačící děti. Společným prvkem všech Cranachových obrazů je jakási jízda čarodějnic, která je vidět v pozadí.



Obr. č.4: Lucas Cranach st.-Melancholia, 1532, Kodaň



Obr. č.5: Lucas Cranach st.-Melancholia, 1532, Colmar

¹⁸ Lze se domnívat, že obrazů na toto téma namaloval víc. U čtyř zachovaných obrazů se ovšem neví, jaké byly jejich původní názvy.



Obr. č.6: Lucas Cranach st.-Melancholia,1528, National Gallery of



Scotland

Obr.č.7:Lucas Cranach st.-Melancholia,1533,soukromá sbírka

Podle interpretace Güntera Bandmanna¹⁹ jsou Cranachovy obrazy varováním. Zdůrazňuje ženskou postavu jako „čarodějnic melancholie“, jako negativní postavu v kontrastu k pozitivní u Dürera. Děti vykládá jako lidské bytosti ve stavu nevinnosti, ve kterém se ještě neobjevují nouze a nebezpečí (jízda čarodějnic) a proto bezstarostně skotačí. Hrají si s míčem, který byl od starověku symbolem nejistoty, nestálosti a zvláště rozmaru osudu (míč je atribut Fortuny). Děti si tedy hrají se svým osudem, o kterém naštěstí nic netuší. Čarodějnice jsou chápány jako souputníci Saturnu a míří do světa těchto nic netušících dětí. Tam jsou přivolávány „magickou hůlkou“ Melancholie, která jí vyřezává. Bandmann vychází z řady vyobrazení čarodějnic držících hůlku a tímto způsobem vykládá i předmět, který drží Melancholie. S touto hůlkou chce potrestat šťastné, nevinné děti a pomocí melancholie je přivést k více uvědomělému životu. Děti

¹⁹ Bandmann, G.: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln 1960, s.64-79

tak představují nevědomé lidstvo při hře. V okamžiku, kdy se jich dotkne magická hůlka Melancholie, která promění pošetilé hry ve vážný osud, jsou ohroženi démony přibližujícími se v pozadí.

DaCosta Kaufmann²⁰ tvrdí, že Cranachova Melancholie je kritikou Melancholie Dürerovy. Cranach transformuje ženskou postavu do čarodějnice. Prý vypadá jako v tranzu a chystá se připojit k jízdě čarodějnic. Nevypadá sice jako oni, ale má křídla. Dále říká, že jak děti, které nazývá putti, tak i stvoření v jízdě čarodějnic mohou být chápány jako mrtví a odkazuje k tzv. „Wütende Heer“, které přinášely strach do celé Evropy. Tyto hroživé vize byly námětem populárních legend i učených pojednání jako například ve spise o čarodějnictví od Johanna Geilera z Königsbergu roku 1517. Dürerova rytina dala melancholii pozitivní výraz (viz výklad Klib.,Pan.,Saxl). Předtím byla melancholie chápána negativně. Podle výkladu DaCosty Kaufmanna Cranach opět obrátil toto hodnocení. Čarodějnice je vyloženě zlá a není oním melancholickým, frustrovaným duchem.

Schuster²¹ pojímá postavu Melancholie jako pozitivní. V kontrastu k temnému, děsivému aspektu melancholického temperamentu, který představuje jízda čarodějnic, Cranachova Melancholie ovládla svůj temperament a je třeba jí chápat jako ctnostného představitele rozumu skrze odkazy k „sedes quadrata virtutis“, ke kamennému kvádru na kterém sedí (právě tak jako Melancholie u Dürera). Míč odkazuje k nestálosti světa a děti jsou zde vykládány v negativním smyslu jako výraz iracionality nesmyslné činnosti, která má svůj výraz v jízdě čarodějnic. Melancholie svou hůlkou dětem pomáhá, když se pokoušejí ovládnout nejistotu světa představovanou míčem.

Jiný výklad srovnává hru dětí s tzv. „ludus puerorum“ v alchymistické symbolice a pokouší se celé Cranachovy obrazy vykládat z tohoto hlediska.²² Asi nejbližší skutečnosti jsou ty výklady, které vycházejí ze spojení Cranacha s Lutherem.²³ Luther sám měl Cranacha instruovat, jak má reagovat na Dürerovu Melancholii. Tak vznikly jakési obrazové polemiky k astrologicky založené, geniální a nebezpečné Melancholii Dürerově. Podle Luthera pochází veškeré soužení a smutek od satana. Jako obranu proti těmto stavům Luther doporučuje modlitbu, duchovní písně a také rozumný, neasketický způsob života.²⁴ Na to by mohly na jednom z obrazů odkazovat naplněné sklenice a ovoce na stole. Cranachovy obrazy jsou tedy výrazem Lutherova chápání

²⁰ DaCosta Kaufmann, T.: „Hermeneutics in the History of Art: Remarks in the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, in: *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*, Austin, Texas 1985, passim

²¹ Schuster, P.K.: *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991, passim

²² Hartlaub, G.F.: *Arcana artis. Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* VI, 1837, s.208-232

²³ Koepplin, D., Falk, T.: *Lucas Cranach*, Basel, Stuttgart 1974, s.292

²⁴ Schleiner, W.: *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden 1991, s.56-74

melancholie a jsou to především obrazy dogmatické, které mají diváka instruovat k tomu, jak se s melancholií vypořádat. Luther chtěl, aby obrazy nebyly dvojnásobné, chtěl mít kontrolu nad jejich výkladem. Funkcí obrazu nebylo zachycení reality. Obraz měl být jako znamení odkazující k něčemu. Poučený divák ze šestnáctého století byl jistě schopný pochopit to, jak ho tyto alegorie varují před melancholií. Vzhledem k jejich relativně malým rozměrům mohly být určeny pro malé místnosti v soukromých domech, kde lidé žili a pracovali.²⁵

Malíř Correggio namaloval dva obrazy, které jsou dnes v Louvru, avšak původně byly určeny pro Studiolo Isabelly d'Este pod názvy Ctnosti a Neřesti. Obrazy se považují za doplňující se protějšky, protože mají shodné rozměry a stejný způsob malby, který je odlišný od jiných Correggiových děl. Poněkud nejasný je námět obou obrazů a bylo vysloveno několik odlišných názorů na to, co mají vyjadřovat zobrazené postavy. Na obraze Ctnosti (obr. č.8) sedí uprostřed Minerva rozpoznatelná podle jejího oděvu a zbraní. Drží zlomené kopí, její zbroj leží na zemi a ženská postava sestupuje z nebe a chystá se jí ozdobit věncem. Tři okřídlené ženské postavy se vznášejí v horní části a v ruce drží loutnu a olivovou ratolest. Po Minervině pravici klečí postava vyjadřující Morální Ctnost s atributy čtyř kardinálních ctností (meč, had, lví kůže a třmen). Po levé straně Minervy je poněkud záhadně působící figura v pozici napolo sedící a napolo klečící. Její obličej má nápadně temnou barvu, v pravé ruce drží kružidlo a levá ruka je zvednutá směrem k nebi. U globu, který leží před ní, je malý chlapec, otáčející se v hravém, tanečním pohybu. Za nimi je pes. Erika Szepes²⁶ ve své analýze tohoto obrazu zdůrazňuje, že v italském okolí Correggia neexistuje takováto ikonografická tradice. Zdroj pro způsob zobrazení postavy s temnou tváříd vidí v Dürerově Melancholii. Zdůrazňuje shodné prvky obou postav, i když jsou zde také rozdíly, jako je gesto ruky nebo úsměv postavy na Correggiově obraze. Dá se také uvažovat o možném vlivu obrazů s tématem Melancholie od Lucase Cranach st., přesněji řečeno pouze o prvním z nich, jak to vyplývá z doby vzniku těchto obrazů.

V porovnání s prostředím, které obklopuje Dürerovu Melancholii a které působí dojmem nepořádku, vládne na tomto obraze majestátní harmonie. Autorka této analýzy se domnívá, že Isabella d'Este byla velmi dobře obeznámena s myšlenkami florentského neoplatonismu a že znala i dílo Marsilia Ficina a jeho pojetí melancholie. A to mělo vliv na zobrazení Correggiové Melancholie jako ženy ukazující k nebi. Zabývá se nebeskými událostmi a nejsou na ní vidět žádné známky soužení.

²⁵ Paulsen, H.: Choice and redemption. In: Journal Statens museum for kunst 4, Copenhagen 2000, s.70

²⁶ Szepes, E.: Correggio's Melancholy: Specific mening of an allegory, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 19, 1973, s. 75-90



Obr. č.8: Correggio – Ctnosti, 1530, Louvre

Hans Sebald Beham je autorem rytiny Melencolia z roku 1539 (obr. č.9). Plná ženská figura v postoji i v oděvu klasická ovládá a zaplňuje obrazový prostor. Detaily ustupují do pozadí. Pojetím a myšlenkovým obsahem se toto dílo velmi blíží k Dürerovi. Původní alegorické schéma s množstvím atributů je ovšem redukováno (kružítko s koulí, přesýpací hodiny a tesařské nástroje) a důraz je kladen na samotnou manýristicky pojatou postavu personifikované Melancholie, která vyplňuje celý list. Navíc zde přibyly dvě alchymické nádoby, které tak vnáší do komplexu melancholických idejí i tradiční a často citovanou myšlenku marnosti alchymických studií (především v nizozemském žánrovém malířství – viz například slovní hříčku „Al ghe Mist“ – vše je nesmysl.²⁷ Zajímavým detailem je skutečnost, že průměr koule je shodný se vzdáleností mezi dvěma rameny kružidla. Beham zde prý zobrazil to samé, co zobrazil Dürer ve své rytině. V Dürerově Melancholii leží koule sice na zemi, ale vzdálenost mezi rameny kružidla, které drží personifikace v ruce, je také shodná s průměrem koule.

²⁷ Ingerle, P.: Obrazy Melancholie – melancholické obrazy. In: Melancholie, Brno 2000, s.18

Dürer tímto detailem prý odkazoval k činnosti, které se Melancholie ještě před chvílí věnovala.²⁸



Obr. č.9: Hans Sebald Beham – Melancholie, rytina, 1539

Georg Pencz vytvořil roku 1540 grafický cyklus pěti smyslů. Personifikace zde spojují polonahé ženské postavy s předměty, jejichž pomocí se realizuje působnost jednotlivých smyslů. Sluch (obr. č.10) je doprovázen divokým kancem. Východiskem těchto spojení jsou středověké formulace souvislostí mezi smyslovými schopnostmi lidí a zvířat.²⁹



Obr. č.10: Georg Pencz – Sluch, rytina, 1540

²⁸ Sohm, P.: Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge. In: Studies in the History of Art 9, 1980, s.21

²⁹ Pět smyslů, katalog výstavy, Národní galerie, Praha 2010, s.10 Zde je uveden příklad dvojverší ze 13.st.: „Nos aper auditu, linx visu, simia gustu/Vultur adoratu praecellit, aranea tactu“ (Kanec nás převyšuje svým sluchem, rys zrakem, opice chutí, orel čichem a pavouk hmatem).

Postava představující Sluch si nápadně podpírá hlavu rukou v melancholickém gestu. Loket je opřený o stůl, na kterém je několik knih. Druhá ruka jakoby ukazuje k hudebním nástrojům, které jsou položeny na podlaze. Je zde harfa, pouzdro s píšťalami, na stěně vidí loutna. Nabízí se možnost výkladu ve spojení s melancholií. K tomu ukazuje typické melancholické gesto a hudební nástroje, které produkují hudbu, tedy tradiční léčebný prostředek proti melancholii. I knihy položené a otevřené na stole mohou ukazovat k této domněnce. Nápis na spodní straně se potom může vykládat jako truxa, drsné tóny, které poslouchá personifikace nečinně sedící mezi hudebními nástroji. Tyto „drsné tóny“ vydává divoké prase, které patří k saturnské symbolice.³⁰

Obrázek Georga Pencze Melancholie (obr. č.11) z roku 1545 je nepochybně inspirován Dürerem. Zobrazuje mladou půvabnou ženu s odhaleným poprsím, jak hledí s posmutnělým výrazem na diváka. Pravou rukou si podpírá hlavu, loket spočívá na knize. V pravé ruce drží kružidlo. Kniha a kružidlo, které ukazují k vědeckému bádání, jsou poněkud v kontrastu k vyzývavému vzezření ženské postavy. V pozadí se nachází jakási nádoba, která by mohla ukazovat k alchymistickým souvislostem. Žena má výraz kající se Máří Magdalény. Je jako meditující Magdaléna.



Obr. č. 11: Georg Pencz – Melancholie, 1545, Pommersfelden

³⁰ Na zobrazeních tzv. Děti planet se objevují u planety Saturn výjevy krmení a porážení prasat, např. u Georga Pencze na dřevořezu z roku 1531. Hohl, H.: Saturn-Melancholie-Genie, katalog, Hamburg 1992, s.31

Dřevořez Antonia Francesca Doniho (obr. č.12) z roku 1552 nazývaný Melancholická dívka nebo také Ariadna na Naxu dosahuje užitím minima prostředků velmi působivý výraz a ve své době ojedinělou atmosféru. Celé popředí výjevu zaujímá velká ženská postava sedící osaměle na skále na pobřeží. Levou rukou si podpírá hlavu a hledí k zemi. Žena je v kontrastu s pozadím, které tvoří do nekonečna se táhnoucí vodní plocha. V dálce je vidět několik plachet, značících odplouvající lodě. Klib., Pan., Saxl³¹ počítají tento dřevořez k dílům, jejichž předlohou byla Dürerova Melancholie. Píší o její transformaci do elegického smutku. Avšak kromě typického gesta ruky podpírající hlavu zde není žádný další odkaz k Dürerovi. Nejsou zde žádné atributy a celkové vyznění zobrazené scény také nenapovídá souvislost s Dürerovou Melancholií. V tomto výjevu je hlavní pocit smutku, který je na první pohled cítit z výrazu ženské postavy. Lodě v dálce dávají tušit, že se zde odehrává cosi velmi osobního a tragického. Toto dílo se vykládá jako Ariadna na Naxu, jako její tristitia. Na horizontu mizí lodě jejího milovaného muže a ona zůstává na ostrově sama obklopená nedozírnou hladinou moře. Epigram, který byl k dřevořezu připojen je narážkou na Ovidia a podtrhuje nesmírný zármutek opuštěné ženy: „O jakém žalu se dá říci, že je větší nežli je ten, když se má zemřít.....Větší je můj žal, překonává každý těžký zármutek, který trvá jen okamžik, ale můj žal roste od hodiny k hodině, žiji, ale zakouším stále smrt. Proto musí více zakusit ten, který žije v bolesti, ale nikdy nemůže zemřít“.³² Je to tedy téma opuštěné ženy spojené s bolestí a s neštěstím. Z touhy melancholické duše po božském se zde stává touha opuštěné duše po jejím milovaném.



Obr. č.12: Doni – Ariadna na Naxu, dřevořez, 1552

³¹ Klib.,Pan.,Saxl (cit. v pozn. 10), s.386

³² Büchsel, M.: Die gescheiterte Melancholia Generosa. Melencolia I. In: Städel-Jahrbuch, 1983, s.102

Virgil Solis vytvořil sérii Čtyř Temperamentů datovanou rokem 1550. Melancholie (obr. č.13) je zobrazena jako ženská postava sedící na kraji kamenného hrazení. Pravíci si podpírá hlavu v melancholickém gestu, loket spočívá na kamenném kvádr. U jejích nohou leží jelen, za ní se nachází labuť. V pozadí je náznak krajiny. Žena se zdá být ponořena do hlubokého snění. Avšak její levá ruka právě začíná rýsovat kružidlem kruh na fragmentu antického sloupu. Geometrické objekty jako kružidlo, část sloupu a kvádr, o který se postava opírá, ukazují na tvůrčí dispozici melancholického temperamentu. Kružidlo v ruce ukazuje na inspiraci Dürerem. Tato personifikace ale nemá křídla a její držení těla má eleganci připomínající antické múzy. Pohled směřuje dolů. Jelen zdůrazňuje přemýšlivý charakter této scény a labuť, která už od antiky odkazuje na předpovídání a na samotného Apollona, upomíná na existenciální otázku, kterou si klade melancholická duše.³³ Nápis na spodní straně zdůrazňuje badatelské sklony melancholika: „Omn' melancholici studium sine fine pererrant hac generis celebres pro fvere viri“ („Každou vědu provozují melancholici bez konce, slavní muži byli z tohoto rodu“).



Obr. č. 13: Virgil Solis – Melancholie, rytina, 1550

Obrázek Matthiase Gerunga „Melancholia 1558“³⁴ (obr. č. 14) představuje na postavy a na děj velmi bohatý výjev. Ženská postava Melancholie trůní uprostřed obrazu frontálně umístěná a ovládá celý výjev. Na sobě má červené šaty, levé poprsí je

³³ Dittrich, L. und S.: Lexikon der Tiersymbole, Petersberg 2004, s. 169

³⁴ V roce 1903 byl známý jako „Alegorie pošetilství lidského života“ Müller, Ch.: Die Melancholie im Garten des Lebens. Matthias Gerungs „Melancholia 1558“ in Karlsruhe. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 21, 1984, s. 7

odkryto. Vlasy má spletené jako věnec kolem hlavy. Zdobí jí šperky, zlatý řetěz s medailonem kolem krku a náramek na ruce. Hledí z obrazu směrem na diváka. Kromě křídel této postavě chybí všechny atributy, které jsou u Dürera – kružidlo, váček a klíče, věnec ve vlasech a temný obličej, chybí také všechny nástroje počítání, měření atd.. Tato Melancholie trůní na jakémsi skalním útvaru, který je porostlý trávou. Její obě nohy jsou nahé a spočívají na kamenném kvádru. Hlavu si podpírá levicí v „gestus melancholicus“, loket je opřený o koleno. Pravá ruka leží v klíně. Nad ženou se vznášá nápisová páska s titulem „Melancolia 1558“. Letopočet asi neudává rok vzniku obrazu, ale je domněnka, že se jedná o významné datum spojené s osobou objednavatele.³⁵ Ve spodní části obrazu na ose pod Melancholií sedí starý muž s kružidlem a zabývá se měřením „světa“. Kolem těchto dvou postav, které se odlišují také svou velikostí, se odehrává celá řada výjevů u dobového života. Malíř buduje krajinu od zdola nahoru a dosahuje zmenšováním postav a krajinnými předěly s kopci, údolími a lesy iluzi do hloubky a dálky táhnoucí se krajiny. Obraz budí dojem, jakoby pokračoval na všechny strany i za hranicemi rámu a jakoby rám jen obklopoval výřez z většího obrazu. Přední scény jsou viděné poněkud zhora a teprve druhý pohled směřuje do dálky. Perspektiva umožňuje, aby jednotlivé výjevy byly řazeny přehledně za sebou. Horizont je vysoký pouze s úzkou zónou nebe, slunce osvětluje celek. Některé scény jsou zřejmě upřednostněny jejich umístěním v popředí. Dole jsou zobrazeni sedláci, jejich tanec s hudebníky, hra v kostky a v kuželky. Vpředu vlevo, odděleni od okolí křovím a bezprostředně obráceni k divákovi, jsou postavy muže a ženy. Žena vykonává svou potřebu a muž zvrací. Napravo je zachycena hra v kuželky, kolem přihlížejí mrzáci, žebráci a měšťané. Někteří hrají v kostky. Muž, který zřejmě řídí hru, oslovuje přicházejícího shrbeného muže slovy v nápisu: „Aufgepasst, Tölpel, Grata Lendl hat 13 Botzen verspielt“. Kolem hracího stolu stojí tři muži a nalevo běží jiný muž pryč rozeznělý s vytaseným mečem. Zřejmě prohrál peníze. V bezprostřední blízkosti bavících se sedláků je v prudkém kontrastu zobrazen rytířský turnaj. Napravo proti rytířům jsou kejkliři při své činnosti. Nad nimi se nacházejí lázně s koupajícími se ženami. K lázním přiléhá nevěstinec, ke kterému právě přichází muž. Další muži a ženy koukají z oken. U domu je stůl, kolem kterého sedí společnost bavící se při hudbě a pití. Na protilehlé straně se konají soutěže ve střelbě lukem a kuší. Přímo před Melancholií bojují muži s meči, obklopeni diváky a rozhodčím. Výše vpravo je skupina s tančícím medvědem. Vedle rozděljuje muž zřejmě almužnu. Ve spodní části je zobrazena především zábava, hry a sportovní činnosti. V horní části také tělesná práce a motivy upomínající na roční doby a obrazy měsíců. Jsou zde sedláci při sklizni a orbě, kteří pracují v zahradě a sedlák stojící s cepem přes rameno před stodolou. Na jaro nebo na měsíc máj upomíná v lese se milující pár, dále je zde lov na jelena. Jezdci se sokoly střílí kachny na rybníku. Vedle střeží pastýři koně, krávy a ovce, dále je zachycen rybolov,

³⁵ Müller, Ch. (cit. v pozn.34), s.8 Rok 1558 byl mimo jiné také rokem úmrtí Karla V. . Klib.,Pan.,Saxl (cit. v pozn.10)s. 381 uvažují také o možnosti připomínky nějaké významné konjunkce planet

porážení prasat a jízda na saních po ledě. Tyto scény připomínají zimní měsíce. Zcela vpravo je zobrazena práce v dole, vstup do štol a zpracovávání vydolovaného materiálu. Nahoře vlevo dva vojenské sbory pochodují před městem. Jsou připraveny kanóny a velitelé se radí. O kus dál napravo je hrad zachvácený ohněm sršícím z mraku. Na druhém břehu přímo pod duhou staví tesaři dům. Vpravo soutěží muži a ženy v běhu a v jízdě na koni. Ke kostelu směřuje procesí, vedle na hřbitově se právě koná pohřeb a na popravišti je stínán zločinec. Proti horizontu vlevo je vodní plocha, snad moře, které je ozařováno nízko stojícím sluncem. Pod jeho paprsky pluje loď, zatímco další dvě ve stínu velkého mraku jsou ohroženy ohněm. V mracích je zobrazena žena, která lukem s šípem míří vlevo dolů. Na hlavě má šátek a zelené roucho, horní část těla je obnažena. Vedle ní stojí dítě, které se obrací k zprava přijíždějícímu jezdcí.



Obr. č.14: Matthias Gerung – „Melancholia 1558“

Kolem postav Melancholie a starého muže, Geometra či Kosmografa je tedy zobrazena řada rozličných aktivit z městského, venkovského a vojenského života. Klib.,Pan.,Saxl³⁶ se pokoušejí vyložit mnohofigurové scény obrazovou tradicí tzv. Děti

³⁶ Klib.,Pan.,Saxl (cit. v pozn.10), s.381-382

planet. Planety určují výběr a druh činností. Vedle toho jsou zde motivy, které upomínají na měsíce nebo roční doby. Podle tohoto výkladu byly motivy duhy a komety převzaty od Dürera a postavy nahoře v mracích odkazují na Lunu a na Mars. Dále je zde ještě samozřejmě Slunce. Zobrazené scény se dají velmi dobře rozdělit podle toho, ke které planetě patří. Hudba, zápas, šerm, lukostřelba patří ke Slunci. Válečnictví a zpracování kovů patří k planetě Mars. Slavnosti, hry, lázně, kejklíři i tančící medvěd patří k Luně. Scény v horní části zřejmě zachycují roční doby nebo měsíce a snad vyznačují běh onoho roku v názvu obrazu. Jízdu na saních lze těžko vyložit jinak než snahou charakterizovat odlišnou část roku, vzhledem k tomu, že je zasazena do krajiny, která jinak není zimní. Ani Melancholie, ani její zástupce v podobě Kosmografa nemají žádnou účast v bouřlivém dění kolem. Toto je také jeden aspekt, který odlišuje Gerungovu Melancholii od Dürerovy. U Dürera vládne v celé rytině jednotná atmosféra a to je v kontrastu ke Gerungovu obrazu, kde je ostrý protiklad mezi nečinností a izolovaností ženské personifikace a ruchem světa kolem ní.

Christian Müller³⁷ vykládá Gerungův obraz jako protipól geniální Melancholie u Dürera. Gerungova Melancholie má představovat Acedii, tedy lenost a netečnost. Například polštář, na které sedí, se vykládá jako atribut Acedie. Odhalené poprsí propůjčuje personifikaci erotický charakter a proto je to také Voluptas a upomíná na středověkou Paní Venuši s křídly. Je zde také motiv pomíjivosti. Na to ukazuje duha a oheň z mraků, které jsou přesně v ose nad Melancholií. Duha jakoby spojovala stavbu a ničení hradu, tedy protiklad lidské činnosti. V obraze se dvakrát objevuje postava blázna. Je mezi diváky při střelbě kuší a zdraví návštěvníka nevěstince. Je to symbol pozemské pomíjivosti. Müller srovnává ve svém výkladu obraz s dobovým alegorickým básnictvím. V básních Hanse Sachse jsou podobné popisy krajin, ve kterých jsou postaveny stany jako na Gerungově obraze a kde se lidé věnují rozličným činnostem. Ve středu stojí alegorické postavy neřestí, které vládnu nad lidmi. V poezii se také objevují podobné popisy alegorických zahrad – tzv. „hortus publicus“. Gerungův obraz je natolik blízký k této poezii, že může být také označen jako jedna z básní – „Garten des Lebens“, ve které zobrazil „die Welt und ihr Treiben“. V tomto výkladu je důležitý také kosmologický aspekt. K němu odkazuje duha spojující nebe a zemi. Nachází se na místě obrazu, na kterém se spojují čtyři elementy – oheň, voda, země a vzduch. Je zde spojení člověka s během času. V téže zóně obrazu jsou činnosti sedláků v různých částech roku. Je to souvislost mezi makrokosmem a mikrokosmem. Tento aspekt má svůj výraz také v postavě Geometra, který měří „eine Welt – Scheibe“, na kterém je namalovaná krajina s horami, údolími, stromy, vodní plochou a vysokým horizontem. Tento Geometr má zosobňovat pozitivní stránku melancholie, zdůrazňuje schopnost melancholika k vědecké činnosti. Zde to má být Saturn sám, na což odkazují sedláci, mrzáci a žebráci, nápadně zobrazení v jeho blízkosti. Jsou tady jako „Děti Saturnu“.

³⁷ Müller, Ch. (cit. v pozn. 34), s. 14- 17

Místo o vztahu k Dürerovi lze uvažovat o vlivu obrazů Melancholie Lucase Cranacha st.. I na nich je namísto zadumané ženské postavy žena mladá, krásná a přitažlivá. I ta by zde mohla vystupovat jako medituující Melancholie, hledající útočiště na pevném místě uprostřed chaotického světa. Zůstává bez zájmu k mnoha krátkodobým potěšením a k činnostem všedního dne. Její myšlenky směřují k zákonitostem Kosmu, jak je to vyjádřeno v činnosti Geometra. Směřují tedy v kontrastu k pozemskému neklidu ke stálému a trvalému.

Rytina Melancholie (obr. č.15) od Mistra F. B. (Franz Brun) datovaná rokem 1560 má velmi zvláštní charakter. Sedící ženská postava je natočena k divákovi, ruce spočívají v klíně. Chybí zde tedy klasické gesto ruky podpírající hlavu. Pohled směřuje mírně do strany a ve výrazu tváře je nápadné ono pro melancholii typické začernění, tedy fusca facies. Klib.,Pan.,Saxl přirovnávají ženskou postavu k jeptišce a zdůrazňují tmavý stín na zdech a na stropě a prudký kontrast ke světlu.³⁸ Atmosféra, kterou zde vytváří stín a světlo, je skutečně velmi působivá. Proti na první pohled ledabyle rozházeným předmětům na Dürerově Melancholii zde vládne snad až příliš strojený pořádek. V popředí se nachází koule, krychle a úhelník. Tyto předměty ukazují k problémům geometrie, matematiky a měření. Ve výklenku ve zdi za sedící ženou je jakási nádoba, která by mohla být aluzí k alchymii. Avšak to, co zřejmě upoutá na tomto výjevu nejvíce, je do pozadí ubíhající prostor. Za ženou je vidět jakási chodba osvětlená zprava oknem a táhnoucí se daleko do hloubky. Tento prostor je jako jeskyně a světlo pronikající z okna, které ho v popředí osvětluje, jen zvyšuje jeho působivost a záhadnost. Tmavost tohoto prostoru by se mohla vykládat vazbou právě k melancholickému temperamentu. Zároveň je zde zdůrazněná perspektiva a to může být odkaz k otázkám geometrie a měření, na což odkazují i předměty v popředí.



Obr. č.15: Mistr F. B. – Melancholie,rytina,1560

³⁸ Klib., Pan., Saxl (cit. v pozn.10), s.382

Reliéf v Naumburku (obr. 16) byl označený jako z historického hlediska nejvýznamnější nápodoba Dürerovy Melancholie vytvořená v Německu během 16. století.³⁹ Reliéf „Melencolia“ se nachází na oltářním nástavci ve východním chóru dómu v Naumburku.⁴⁰ Tento oltářní nástavec byl dokončený roku 1567. Nástavba sestává ze dvou rozdílných částí: ze střední vyvýšené ještě zcela ve formách pozdní gotiky a z nižších postranních křídel ve stylu německé renesance. Tyto křídla jsou prolomeny dveřmi. Výplně v pilastrech po stranách dveří jsou opatřeny reliéfní výzdobou Mistra H. W.. Tyto reliéfy pozoruhodně spojují Sedm svobodných umění a Melancholii. Je zde tedy Gramatika, Dialektika, Musika, Geometrie, Rétorika, Aritmetika, Astronomie nebo Astrologie a nakonec ve spodní části Melancholie s nápisem MELAG. Ženská postava je opřena o sloup, na kterém má položený pravý loket a hlavu si podpírá v melancholickém gestu. V druhé ruce drží knihu. Její pohled směřuje zasněně kamsi do dálky. Její vlasy se vlní jakoby ve větru. Stejně jako ženské postavy na ostatních reliéfech je i tato jen lehce oděná. Melancholie ve spojení se Sedmi svobodnými uměními se zde vykládá jako rovnocenná s Filosofii, jako personifikace vědeckého myšlení.



Obr. č.16: „Melencolia“ , Naumburk

³⁹ Klib.,Pan.,Saxl (cit. v pozn.10), s.385

⁴⁰ V širších souvislostech se o tomto reliéfu poprvé zmínil Ludwig Volkmann: Zum Ideenkreis von Dürers „Melencolia“ in: Zeitschrift für bildende Kunst 59, 1925-26, s. 298-303

Jihoněmecký mistr (Jost Amman ?) je autorem kresby (obr. č.17) z doby kolem roku 1570. Na spodním okraji je název: Melancholicus. Jde o část ze série Čtyř temperamentů. Postava Melancholie je zde zobrazena jako stojící ženská postava opřená o sloup. Rukou si podpírá bradu, není zde tedy ono typické gesto jako u Dürera. U jejích nohou leží svitek a kniha. Ovce je jako symbolické zvíře u melancholického temperamentu neobvyklá, snad poukazuje na prostoduchou bytost.⁴¹ Postava Melancholie stojí v klasicky vyrovnaném postoji antické múzy. Pohled směřuje vzhůru, je jako antická múza Uranie studující nebe. Namísto kružidla, které drží Dürerova Melancholie, je zde svitek. Podle Klib., Pan.,Saxla je tím generalizována specificky matematická idea u Dürera do širší představy kreativní meditace.⁴²



Obr. č.17: Jost Amman ? – Melancholický temperament ze série, kresba, Wolfegg

⁴¹ Notarp Lütke G.: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jhs, Münster 1998, s. 188

⁴² Klib., Pan.,Saxl (cit. v pozn. 10), s. 387

Giorgio Vasari vytvořil ve Florencii v Palazzo Vecchio při výzdobě, která začala roku 1553 fresku s Melancholií. Zachovaný program výzdoby ukazuje, jak se tam promítala saturnská tematika a to zejména v Sala di Saturno, ze kterého byla později vytvořena probouráním zdí Loggia di Saturno. Zde bylo zachyceno budování města „Saturnia“ a na „saturnském a melancholickém místě“ se nacházela alegorická postava s matematickými nástroji – s kružidlem, kvadrantem a měřidlem.⁴³ Tato „Melancolia“ byla tedy ve spojení s mechanickými uměními a podle předmětů, které jí obklopovaly snad měla upomínat na Dürerovu Melancholii. Tato freska byla však při přestavbě zničena.

V Palazzo Vecchio se ovšem přece zachovala Vasariho Melancholie (obr. č. 18). V roce 1570 vymaloval Vasari s pomocí žáků „Stanzini del Principe“, studovnu Francesca I. Vévoda Francesco měl rozmanité vědecké a umělecké zájmy a jeho „Studio“ bylo jakousi laboratoř a zároveň sbírkou umění a rarit. Tomu měl odpovídat i charakter výzdoby s náměty přírody a umění. Malby na stropě byly provedeny podle Vasariho návrhů jeho žákem Francescem Morandinim zvaným il Poppi.⁴⁴ Ve střední části je příroda se svými symboly a Prometheus, kolem jsou zobrazeny čtyři elementy. Ke čtyřem elementům se potom pojí zobrazení čtyř temperamentů, které jsou v rozích nástrojných malby. Melancholie je zde zachycena jako polosedící ženská postava s křídly. Hlavu si podpírá hřbetem pravé ruky v gestu, které působí v porovnání s Dürerem spíše jako póza. Pohled směřuje do strany a tvář má plačtivý, sentimentlní výraz. Její šaty se vlní v ladných, dekorativních liniích, což je tako v kontrastu k Dürerovi. To platí i o křídlech této Melancholie v porovnání s mohutnými křídly Melancholie Dürerovy. Na stěně vzadu nahoře jsou přesýpací hodiny, astroláb a patrně kniha. V ruce drží žena váhy a u jejích nohou sedí chlapec s knihou. Není zde tedy ani kružidlo ani ostatní nástroje, které Vasari podle popisu zachytil na fresce Melancholie v Sala di Saturno. Zachovaná Vasariho Melancholie působí v porovnání s Dürerem jako pouhé převzetí základní myšlenky bez hlubšího obsahu..⁴⁵

⁴³ Volkmann, L.: Eine „Melancolia“ des Vasari in: Zeitschrift für bildende Kunst, 63, 1929-30, S.122

⁴⁴ Uvádí se i účast dalších Vasariho žáků. Tamtéž s.124

⁴⁵ Klib.,Pan.,Saxl (cit. v pozn.10), s.386 píše v této souvislosti o posunu od intelektuální kontemplace k výrazu citově patetickému. Vasari na jednom místě svých Životů říká, že Dürerovy invence je možné napodobovat, ale nemá se napodobovat německý způsob v draperii, ve výrazu tváře a v pohybu.



Obr. č.18: Morandini – Melancholie, freska, Palazzo Vecchio, 1570

Vynikající kresba Giacoma Ligozziho (obr. č. 19) datovaná rokem 1590 představuje Alegorii chamtivosti. K melancholii ukazuje ženská postava natočená směrem k divákovi, která si jednou rukou podpírá hlavu v typickém gestu a v druhé ruce drží měšec. V tomto výjevu je zdůrazněná příslovečná lakota melancholika. Dürerova postava Melancholie se zde stává melancholickou personifikací chamtivosti, která lpí na svém pozemském bohatství a proto propadá zlé smrti, která má netopýří křídla. S ní kontrastuje postava učenice, který je zobrazený po způsobu evangelisty u psacího pultu a snad zapisuje dobrou smrt do knihy věčnosti. Ale stejně tak to může být, vzhledem k charakteru celé scény, odkaz na prodej duše ďáblu.

Gotthard Ringli je autorem rytiny (obr. č.20) zobrazující melancholický temperament ze série Čtyř temperamentů. Datuje se do doby kolem roku 1598. Melancholický temperament je zde zachycen v podobě mužské personifikace. Mužská postava je spoře oděná a opírá se o zbytky rozpadlé architektury. Má zkrížené nohy a opírá si hlavu v typickém „gestus melancholicus“. Dole je nápis Melancholia. Naprosto zvláštní je slon, který se zde objevuje. Ve spojení s melancholií je toto asi jediný případ. Slon by mohl, jako nejsilnější ze všech zvířat, odkazovat k síle ducha melancholického

temperamentu. Například Bernini takto zdobil slona s obeliskem na Piazza della Minerva v Římě, kde symbolizuje sílu a moudrost.⁴⁶



Obr. č.19: Giacomo Ligozzi – Alegorie chamtivosti, perokresba, Washington



Obr. č.20: Gotthard Ringli – Melancholický temperament, rytina

⁴⁶ Heckscher, W.: Bernini's Elephant and Obelisk in: The Art Bulletin 29, 1947, s.155-182

Tizianův pozdní obraz Apollo a Marsyas (obr. č.21) z doby kolem roku 1570 je podle rozboru Jaromíra Neumanna svéránou variantou Dürerovy Melancholie.⁴⁷ Antický mýtus zde dostal hluboký obsah. Vzrušující děj staví před diváka otázku po posledních věcech člověka, po smyslu života a utrpení. Přemýšlející fryžský král Midas je zobrazen jako svědek uvažující o smyslu toho, co se před ním odehrává. Není je pozorovatelem, je pojat spíše jako myslitel zahleděný do sebe a zabraný do úvah o podivné události, kterou původně nechápal, ale v níž se nyní odhaluje hlubší smysl a význam. Účinnost Midasovy meditace je zdůrazněna malým satyrem, který hledí s výrazem něměho ustrnutí přímo na diváka. Neumann vyložil důslednou kompoziční osnovu tohoto obrazu, kterou tvoří systém trojúhelníků, diagonál a kružnic. Řešení obrazu připomíná grafický list, vše je drženo v plošném reliéfu, rytmus světla a temna potlačuje nepatrný hloubkový rozdíl obou plánů. Postavy vystupují z temného, hodně zastíněného, soumravného prostoru. V obsahové koncepci obrazu se mytologický příběh proměnil ve složité podobenství lidského údělu. V Midasově hlavě vytvořil Tizian svůj autoportrét. V duchu renesanční alegorie a symbolického myšlení má meditující stařec – Tizian – dvojitý mytologický význam. Není jen Midasem, ale zároveň také Saturnem, melancholickým božstvem času, které ztělesňuje filosofování o podstatě života a umění. Na to ukazuje typické gesto, s jakým byla tradičně znázorňována saturnská melancholie. Stav melancholie spojil Tizian se svou vlastní osobností v Midasovi. Promítá se sem dobové chápání melancholie jako psychického stavu podporujícího tvůrčí práci. Moralizaci antické báje tady spojil s vážnou, myšlenkově prohloubenou oslavou uměleckého tvoření i sebe sama. Vyjádřil zde s autobiografickým důrazem mučivou obtížnost tvorby, jež přivádí člověka do hlubokých chmur – tedy melancholia artificialis. A zároveň postihl lidskou problematičnost umění i jeho zvláštní ideovou náročnost. Významový posun od konkrétní mytologické postavy spojené se znázorněným dějem k postavě boha Času podmíněné obecnější filosofickou koncepcí napomáhá z hlediska významové stavby obrazu vyjádřit přechod od přímého doslovného významu obrazu k alegorickým významům přeneseným právě tak jako podvojnost Apollóna – Krista a Marsya – člověka. Okolnost, že za klíčovou postavou Midase – Saturna se skrývá sám umělcův subjekt, zdůrazňuje vnitřní jednotu obrazu a podtrhuje okolnost, že dílo má platnost osobního uměleckého a životního vyznání.⁴⁸

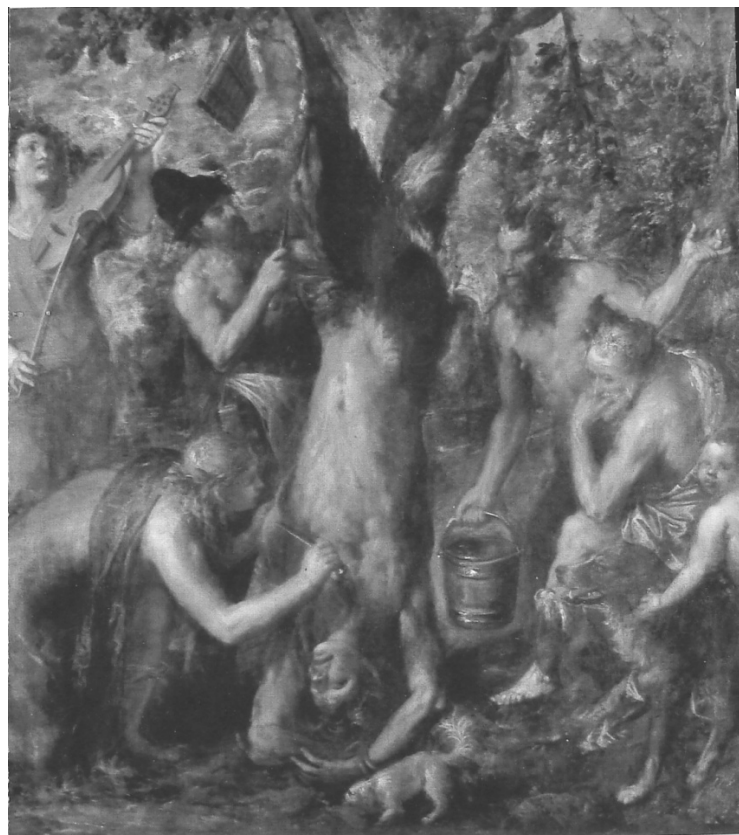
Midas – Tizian se tedy především zamýšlí nad vítězstvím božského umění. Pojetí této postavy vyplývá z novoplatonského názoru, že myšlení je dialog myslícího se svou vlastní duší. Podle učení renesančního novoplatonismu otvírá kontempace cestu k onomu stavu, v jakém bude osvobozená duše. Midas neprožívá ještě toto blaženství, ale v hlubokém zamyšlení se ztotožňuje s pocity Marsya – pozemšťana, s nímž tolik sympatizuje. Svou kontemplací se podílí na bolestné proměně, která se před jeho

⁴⁷ Neumann, J.: Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži, in: Umění 9, 1969, s.325-371

⁴⁸ Tamtéž, s.339

očima uskutečňuje a stává se tak intimním svědkem vykupitelského aktu Apollona – Krista.

Je to postava fryžského krále Midase, která upomíná na Dürerovu Melancholii. Sedí také v pravé části obrazu, pozice těla je podobná, avšak namísto klasického melancholického gesta u Dürera si postava na Tizianově obraze drží hlavu způsobem, který více zdůrazňuje právě zmiňovanou meditaci, přemýšlení.⁴⁹ Vedení světla zde vyznačuje diagonálu podobnou jako na Dürerově rytině. Tizian se v tomto obraze zpodobil jako král Midas se zlatou korunou na hlavě – jeho Melancholie je tedy „královská“.⁵⁰



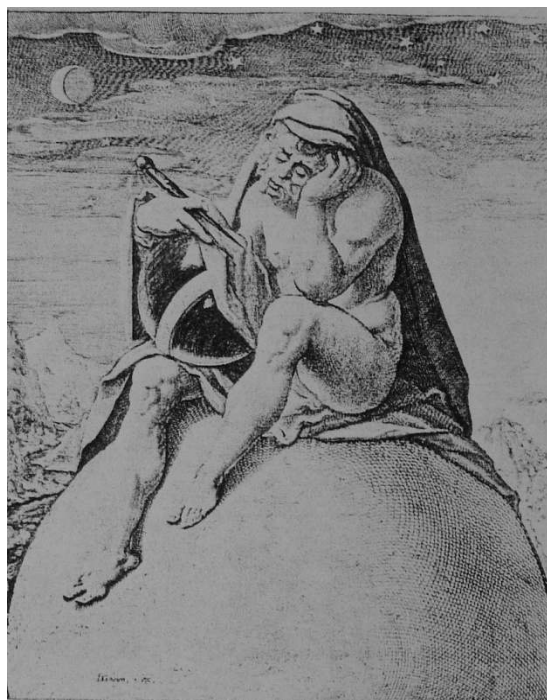
Obr. č.21: Tizian – Apollo a Marsyas, olej na plátně, Kroměříž

⁴⁹ Připomíná více Rodinova Myslitele

⁵⁰ Chadraba, R.: Albrecht Dürer, Praha 1963, s. 90

Rytina Jacoba de Gheyn II (obr. č.22) z roku 1596 ukazuje personifikaci melancholického temperamentu z tradiční série Čtyř temperamentů. Melancholie je zde personifikována Saturnem zřejmě v návaznosti na Dürera. Pozice figury a atributy spojují Saturn a Melancholii. Postava sedí na globu, podpírá si hlavu levou rukou položenou na koleně a přemýšlí nad osudem světa. Tvář má sklíčený výraz, pohled směřuje dolů. Plášť přetažený přes hlavu a tmavá pleť jsou typické znaky melancholické dispozice. V pravé ruce drží kružidlo a nebeský globus, dva nástroje, které umožňují matematicky pochopit svět. Obraz zvířetníku zároveň může naznačovat vztah k astrologii. V pozadí výjevu je mezi mraky měsíc v poslední čtvrti a hvězdy osvětlující hornatou krajinu s náznakem architektury. Latinský nápis ve spodní části osvětluje smysl rytiny : „Melancholie, nejhorší pohroma duše a mysli, často sklíčuje talentované génie“. Melancholický charakter Saturnův, v tomto nápise přirovnaný k černé žluči a k pohromě duše, připomíná obtížnost tvůrčí činnosti, když se člověka zmocní zármutek. Zatímco ve středověkém myšlení byli melancholici dávání do spojení s oběšenci, sedláky, žebráky, mrzáky nebo vězni, zde se objevuje melancholik jako mysteriozně působící, osamělý umělec, odříznutý od světa a zrozený ve znamení Saturnu.

Obr. č. 22: Jacob de Gheyn II – Melancholický temperament, rytina,1596



Kresba Jacoba de Gheyn II s názvem Muž odpočívající na poli (obr. č.23) ukazuje, jak komplexně se dalo téma melancholie pojmut na počátku sedmnáctého století. Na první pohled je to v podstatě nenápadná scéna. Muž sedí na kraji zoraného pole s hlavou spočívající na ruce, jakoby byl ztracen v myšlenkách. Na hlavě má klobouk, který zastíňuje jeho tvář a přes ramena má přehozený velký plášť. Pole je v pozadí ukončeno skupinou farmářských domů. Nalevo jsou zachyceni dva sedláci při práci. Napravo jsou domy stojící u vodního toku. Ve středu scény, za domy, které ukončují pole, se tyčí vysoká kostelní věž. Výklad této kresby objasňuje vztah mezi mužem v popředí a okolní krajinou.⁵¹ Samozřejmě nejprve upoutá pozornost pozice mužova těla, způsob, jak si podpírá hlavu. To může být odkaz k zármutku, únavě, lenosti, ale i k melancholii. Muž na kresbě se zdá být obětí lenosti, která je výsledkem jeho duševního stavu. Tento výklad podporuje také to, že jeho paže je schovaná pod pláštěm. Toto gesto bylo běžnou metaforou pro lenost.⁵² Nejen pozice těla, ale i mužova fyziognomie ukazuje k melancholickému sklonu. Je to ona typická tmavá pleť, zde patrná ve stínování. Dalším znakem toho, že tento muž je pod vlivem Saturnu je jeho velký plášť. Takový plášť má i Saturn na výše zmíněné rytině. Ale není to jen sedící muž. I v jeho okolí lze najít vztahy k raně moderní koncepci melancholie. Dvě analogie ze starověku ve vztahu k melancholii jsou uplatněny v této kresbě. Muž sedí na zemi, která bývala vztahována k melancholickému temperamentu. V rytině Jacoba de Gheyn sedí melancholik přímo na globu. V jiných zobrazeních to bývá často skála. V této kresbě je tento vztah vyjádřen naturalisticky přímo půdou, na které muž sedí. Dále je zde spojení s roční dobou, s podzimem. Pole za mužem naznačuje, že je už po sklizni. To naznačují i stromy po stranách, protože již ztratily většinu listů. Je zde tedy také od starověku trvalé spojení podzimu s melancholickým stavem. Pole i pracující sedláci naznačují také klasické spojení zemědělských prací se Saturnem. Celá řada typických součástí ikonografie melancholie v naturalistickém uspořádání charakterizuje stav sedícího muže v popředí. Kostel v pozadí má v tomto také své místo. Protože je zde především zdůrazněna melancholie v negativním smyslu jako lenost. Od středověku se věřilo, že pochyby a pocity opuštěnosti bohem, byly příčinou melancholického smutku a netečnosti. Kostelní věž je na kresbě umístěna přesně ve středu kompozice, což se dá vyložit jako manifestace ústřední role Boha v lidském životě a strachu člověka z něj. Melancholi na kresbě se ale otočil ke kostelu zády a tím projevuje své popírání Boha. Stromy po stranách jsou smuteční vrby. Je to další znak neblahého mužova stavu. Kostel může napovídat, že jen úplná důvěra v Boha nabízí ochranu před duševním zmatkem. Tato kresba dokumentuje moderní chápání melancholie a ukazuje, že alegorické motivy a ideje byly zasazeny do žánrových výjevů.

⁵¹ Lütke Notarp, G.: Jacques de Gheyn II' Man resting in a field: an essay on the iconography of melancholy in: *Simiolus* 24, 1996, s.311-319

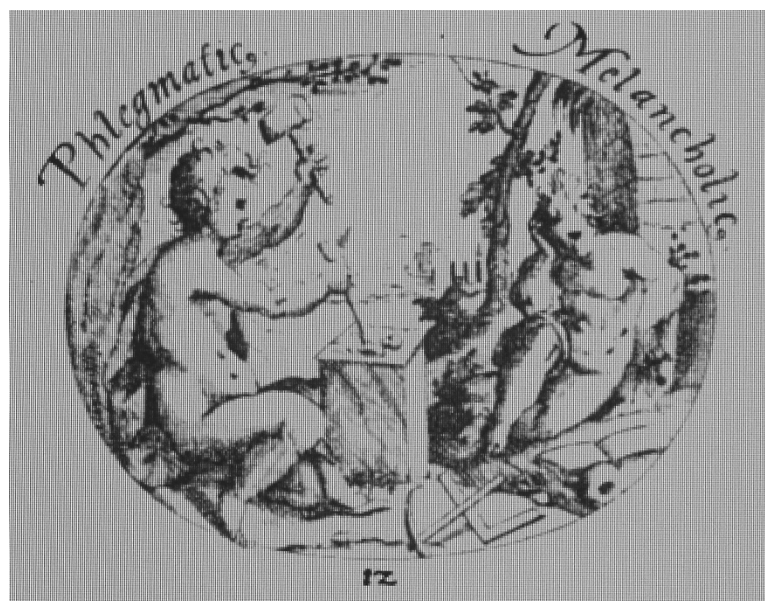
⁵² Koslow, S.: „Frans Hals's Fisherboy: exemplars of idleness, in: *The Art Bulletin* 57, 1975, s.418-432

Obr. č.23: Jacob de Gheyn II – Muž odpočívající na poli, perokresba, Berlin, 1602



Paul Findt zobrazil roku 1611 na rytině (obr. č.24) Flegmatický a Melancholický temperament nezvyklým způsobem jako putti. Melancholické putto si podpírá hlavu v gestu upomínajícím na Dürera. Flegmatické putto v kontrastu k tomu projevuje čilou aktivitu.

Obr. č. 24: Paul Findt –Flegmatický a Melancholický temperament, rytina,1611



Nedatovaná je rytina (obr. č.25) Melancholie od anonymního autora podle Abrahama Bloemaerta. Mladá žena v melancholickém gestu sedí u psacího stolku. Kniha a kružidlo, které před ní leží, ukazují na dušení činnost. Lze tady vidět vztah k Dürerovi v tom, že personifikace v sobě spojuje pozitivní i negativní rysy. Žena hledí do číselného, magického čtverce, který je před ní. Čtverec a koule, která leží vedle, stejně jako kružidlo na stole, ukazují na matematiku a geometrii a tím na astrologickou tradici, ve které jsou geometrie a k ní se vážící činnosti podřízeny planetě Saturn, která ovládá melancholický temperament. Spící pes, polštář, na kterém žena sedí i další polštář, na kterém spočívá její loket symbolizují jednoznačně pasivitu a netečnost.⁵³ Magický čtverec, ač je na Dürerově rytině nepřehlédnutelný, se v obrazech melancholie v podstatě neobjevuje. Zde vypadá na první pohled jako zrcadlo, ve kterém se žena prohlíží. Nedá se poznat, jaká čísla se ve čtverci nacházejí a zda jejich matematické vztahy mají souvislost například se



Saturnem.

Obr. č.25: Melancholie, nedatovaná rytina podle Abrahama Bloemarta

⁵³ Lütke-Notarp, G. (cit. v pozn. 41), s.200

Georges de La Tour namaloval kolem roku 1635-40 obraz Kající se Máří Magdalény (obr. č.26). Magdaléna sedí u stolu ponořena v myšlenkách. Její protíl je osvětlený plamenem svíce, který je ohýbán jejím dechem. Brada těžce spočívá na její pravici v tradiční póze melancholie. Prsty levé ruky spočívají na lebce položené na zavřené knize. Lebka, která stojí ve středu kompozice, zakrývá zdroj světla. Magdaléna se dívá do zrcadla. Divák vidí lebku a knihu odrážející se v zrcadle. Jeden rukáv ženina ramene sklouzl dolů a její temné vlasy padají kolem nahého ramene. Neproniknutelný stín pohlcuje vše pod stolem a zakrývá tak téměř polovinu kompozice.



Obr. č.26: Georges de LaTour – Kající se Máří Magdaléna, Louvre

Když bylo toto dílo poprvé představeno na veřejnosti, napsal o něm Charles Sterling: „Překvapili jsme jí v srci temnoty v hlubokém tichu a v tichém a konečném rozhovoru se smrtí. Je to nehlubší obraz melancholie, jaký byl kdy vytvořen francouzským malířem a možná jediný obraz, který je srovnatelný s Melancholií Dürerovou.“⁵⁴

Charakteristické pro obraz je naturalistické pojetí jednotlivých symbolů – lebky, zrcadla s odrazem, světla, stínu a tradiční pózy melancholie. Tyto symboly si i přes naturalismus uchovávají svůj význam a dostávají ještě nový emoční náboj. To, co Magdaléna vidí, je spíše obraz lebky, než lebka sama. V zrcadle vidí svou neodvratnou budoucnost. Ženiny myšlenky směřují do oblastí zcela mimo efemérní pozemskou existenci. Lebka by také mohla naznačovat vzkříšení a spásu toho, kdo odmítne materiální svět.

Georges de LaTour namaloval několik verzí tohoto tématu. Oproti zobrazením téhož námětu u jiných umělců se zde nejedná ani tak o znázornění pokání a odmítání dřívější

⁵⁴ Sterling, Ch.: A New Picture by Georges de LaTour in: Burlington Magazine 71, 1937, s.10

slávy a bohatství, ale ikonograficky je téma přemítající ženy v noci spojeno jednoznačně s melancholickým stavem. Tato verze je poslední z těchto obrazů tzv. Terff – Madeleine. Jsou zde odstraněny všechny nadbytečné detaily. Při pokusu o interpretaci těchto obrazů zjišťujeme, že zde tématem není ani tak pokání a přiznání hříchu, případně apel na divákovu moralizující poznání. Hořící svíce odrážená v zrcadle může být v tomto smyslu obrazem naděje vkládané do Ježíše Krista. Pokání se v těchto obrazech mění v palčivé intelektuální hledání. Není asi náhodou, že La Tourovy obrazy vznikaly v oné fázi Třicetileté války, která každodenně přinášela v celé střední Evropě témata zmaru, smrti, a naopak touhy a naděje po příchodu doby bez utrpení a válek. Barokní melancholie je vyvolávána právě podobnými tématy, kdy je člověk vystavován zkouškám osudu a neodbytně a stále, pohroužen v klidu noci nad světelnou září, hledá východisko ve stálém duševním přemítání. Není asi divu, že právě meditace se stane jedním z hlavních témat barokního myšlení a barokní ikonografie.⁵⁵



Obr. č.27: Domenico Fetti – Melancholie, Louvre

Obraz Melancholie od Domenica Fettiho (obr. č.27) se také označuje jako Máří Magdaléna nebo jako Meditace. Tento obraz byl označen jako nejdůležitější dílo

⁵⁵ Kroupa, J.: Meditace o světle a velkoleposti dějin. In: Melancholie, Brno 2000, s.56

vzniklé pod vlivem Dürera.⁵⁶ Jako u Dürera je i zde zadumaná ženská postava, napůl sedící a napůl stojící, ponořená v melancholickou nečinnost. Kolem jsou atributy upomínající na Dürerovu Melancholii. Je zde kružidlo, koule, pes, přesýpací hodiny, hoblík a magický čtverec, tedy předměty, které symbolizují lidské aktivity, praktické i teoretické. Fetti přidal štětce, paletu a model sochy Satyra jako specifické odkazy k umělecké činnosti. Lebka nad kterou Melancholie rozjímá, je jako memento mori a dělá z obrazu alegorii vanitas, tedy marnosti všech lidských činností – teoretických, praktických i uměleckých. Klib.,Pan.,Saxl si všímají, že to, co bylo u Dürera stěží vědomou pochybností, zda lidské dílo a myšlenka jsou skutečně významné proti tváři věčnosti, je jasně položenou otázkou a odpovědí je rezolutní „ne“.⁵⁷

Obraz Francisca de Zurbarán (obr. č.28) z roku 1630 se označuje dvěma názvy – jako Marie a Kristus v nazaretském domě nebo jako Chlapec Ježíš rozjímající nad trnovou korunou.



Obr. č.28: Francisco de Zurbarán – Marie a Kristus v nazaretském domě, olej na plátně, Cleveland

Pyramidálně utvářená postava Marie stojí v popředí a zaujímá v obraze velký prostor. Dívá se smutně na Ježíše, který přemýšlí nad trnovou korunou. On ještě nic netuší. Z výrazu Mariiny tváře lze vyčíst, že je sužována zlou předtuchou budoucích

⁵⁶ Klib.,Pan.,Saxl, (cit. v pozn.10), s.388

⁵⁷ Tamtéž, s.389

událostí. Pod čistě ikonografickým pohledem lze uvažovat o tom, že je postava Marie ovlivněna Dürerovou Melancholií.

Adam Elsheimer je autorem drobného obrazu (obr. č.29) s námětem Minervy jako ochránčyně umění a věd. Minerva je zobrazena v typické pozici melancholie. Působí osamoceným dojmem, je oddělena od ostatních postav. Alegorická postava bohyně je v levé části a zbytek výjevu působí žánrovým dojmem. Tady je zobrazena činnost, místo nadčasového ztělesnění umění a věd, je to aktivita. Místo malířství je zachycen samotný akt malby, místo vědy je tu zobrazeno bádání. Melancholicky působící bohyně je pohroužena do sebe, zamyšlená, nadosobní bytost, která je vzdálená od svých aktivitou hýřících chráněnců. Wilhelm Drozd o tomto obraze napsal, že by žádný římský umělec nepřipadl na myšlenku zobrazit zpodobení umění a věd v takovémto úzkém prostoru, začouzeném od svící a olejové lampy. Projevuje se zde typická severská faustovská atmosféra. Už zde u Elsheimera žije onen německý sen o tiché malé studovně s globem a svazky knih, zatímco venku vládne nepohoda.⁵⁸ Bohyně Minerva jakoby tradičním gestem spojovaným s melancholií poukazovala na v barokní době tak často zobrazovanou melancholii učence a v tomto případě také umělce.



Obr. č.29: Adam Elsheimer – Minerva jako ochránčyně věd a umění, Cambridge

⁵⁸ Drozd, W.: Elsheimer Bilder in Cambridge in: Belvedere IX-X 1926, s.97

Téma melancholie našlo zákonitě odezvu i v bohaté umělecké imaginaci malíře Francisca Goyi. Kartón Dostaveníčko (obr. č.30) byl namalován v roce 1779. Zachycuje ženu sedící na kamenné zdi v krajině. Hlavu si podpírá pravou rukou, ve které také drží kapesník. Výraz tváře je zamyšlený a posmutnělý. Její obličej s velkýma smutnými očima je z části zastíněný. Za ženou se nachází strom, ohnutý, s listy jen na levé straně, zatímco pravá větev je už téměř bez listů. Pozadí i popředí obrazu má temný ráz. Žena sedí sama a izolovaně. Na obraze jsou ještě další postavy, avšak není zde žádný kontakt mezi nimi a zamyšlenou ženou. Jejich přítomnost v pravé části výjevu a jejich pokusy o kontakt dále stupňují ženinu izolovanost. Jeden z mužů se dívá na oblohu, druhý se dívá vášnivě na ženu a z třetího muže jsou vidět pouze záda. Vlevo v dálce jsou vidět další postavy. Dlouhé stíny a světlejší horizont napovídají, že se blíží večer. Nebe působí zamračeným dojmem. Celý výjev má melancholickou a tísnivou atmosféru, kterou Goya vyjádřil ženiným postojem i rysy a i celým uspořádáním scény. S Dürerovou rytinou je tu spojení oním melancholickým gestem a také zastíněnou tváří ženy a vůbec celkovou temnou atmosférou. Avšak ohnutý strom s jednou větví téměř bez listů ukazuje k ještě jiné inspiraci. A tou je Iconologia Cesara Ripy, kde je zobrazena žena podpírající si hlavu rukama sedící na skále v krajině a za ní je strom bez listů.⁵⁹ Dále tím může být vyjádřena souvislost mezi podzimem, ročním obdobím, kdy stromy ztrácí listy a melancholickým temperamentem.

Obr. č. 30: Goya – Dostaveníčko, Madrid, 1779



⁵⁹ Nordström, F.: Goya, Saturn and Melancholy. Studie in the art of Goya, Stockholm 1962, s. 20-21
Autor zde uvádí řadu příkladů, jak Ripova Iconologie působila na výtvarné umění ještě na konci 18.st.

Pravděpodobně někdy v letech 1797 a 1798 vytvořil Goya sérii kreseb znázorňující čtyři temperamenty. Každá ze čtyř kreseb zobrazuje muže nebo ženu stojící před velkým plátnem, na kterém je malba, zachycující ve formě zvířete něco z lidského chování, postoj či gesto. Je zde zobrazen skutečný charakter jednotlivých temperamentů v symbolické formě. Postavy před plátny nehledí přímo na ně, jako do zrcadla, ale dívají se stranou. Symbolické zobrazení charakteru postav tedy není určeno pro ně, ale pro diváka zvenčí. Melancholický temperament (obr. č.31) zachycuje ženu před plátnem, na kterém je had vinoucí se kolem kosy s nápadně zubatým ostřím. Ve spodní části jsou jak had tak i kosa spoutáni v řetězech. Napravo od kosy a hada jsou okřídlené přesýpací hodiny. Lopéz-Rey o této kresbě napsal: „Hlava hada, jehož vlastnostmi jsou potměšilost, faleš a vychytralost, se nápadně podobá ženině protáhlému obličejí, na kterém bezřasé oči vyčnívají nad plochýmnosem a ústy, která jsou poze incize. Navíc krajka, která zdobí její šaty je utvářena tak, aby vznikla analogie se skvrnami na hadím těle, napovídajíc tak ideu klamu. Had i kosa jsou v okovech a tím jsou jasně určeni jako symboly Času. Čas byl zobrazován s nohama v řetězech a mohl mít jako atributy hada nebo kosu.“⁶⁰ Je zde tedy spojení Času a Saturnu, jako planety, která ovládá melancholický temperament. Ženská postava, kterou Goya zvolil pro zobrazení tohoto temperamentu zcela odpovídá tradici. S Dürerovou rytinou lze najít spojení v přesýpacích hodinách, které se na kresbě tako

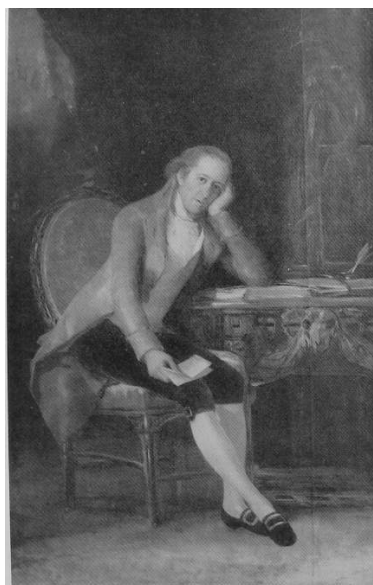


objevují.

Obr. č.31: Goya – Melancholický temperament, Madrid

⁶⁰ López-Rey, J.: Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature, Princeton 1953, s.69

Portrét Dona Gaspara Melchiora de Jovellanos (obr. č.32) namaloval Goya v roce 1798. Don Melchior de Jovellanos byl Goyův přítel a patron. Byl to významný soudce, státník, humanista a literát. V době vzniku portrétu byl ministrem spravedlnosti, krátce poté byl ale propuštěn. Je zachycený, jak sedí v křesle u psacího stolu, s hlavou spočívající na ruce v melancholickém gestu, hledí na diváka. V druhé ruce drží papír s dedikačním nápisem od malíře. Goya ho představuje, jakoby byl překvapený při důležité práci. Ač je obkopený insigniemi svého úřadu, je bez paruky a malíři dopřává pohled na svůj unavený zevnějšek. Je zde určitý paradox v zobrazení představitele moci. Spojuje se zde aktivita s melancholií, politická vůle s meditací. Na stole leží papíry, otevřená kniha, nádoba na inkoust s několika pery. Na stole za ním je soška, patrně z bronzu. Představuje alegorickou ženskou postavu oděnou v brnění s helmou. Hledí na portrétovaného. Vykládá se jako Minerva, tedy jako bohyně odpovídající velké učenosti malířova modelu.⁶¹ Na přední straně zdobeného stolu je řezba zvířecí lebky, symbol marnosti života. Mírné světlo vniká do místnosti zleva oknem a atmosféra výjevu navozuje dojem večera. Obraz prozrazuje porozumění a hlubší vztah mezi oběma muži, dá se říci dvěma melancholiky. Je zde více než jen vztah mezi malířem a modelem. Jakoby oba sdíleli stejný myšlenkový svět, stejné sny. Zajímavé je srovnání se známým Goyovým Caprichem 43. Obě postavy mají zkřížené nohy, tedy prvek, který se často objevuje v ikonografii melancholie. Oba sedí u stolu, na kterém jsou papíry a pera. V Caprichu podává sova, symbol Minervy, pero umělci. Na tomto obraze je socha Minervy na stole a hledí na portrétovaného. Nabízí se zde výklad, že Goya zachytil sebe i svého velkého přítele, také umělce, jako genie, inspirované uměleckou melancholií – Melancolie artificialis.



Obr. č.32: Goya – Don Melchior de Jovellano, 1798, Madrid

⁶¹ Nordström, F. (cit. v pozn.60), s.136

V tvorbě vizionáře Williama Blakea lze najít řadu odkazů k dílu Albrechta Dürera. Prý již od dětství Blakea fascinovaly Dürerovy rytiny a rytina *Melancholia I* visela na Blakeovým pracovním stolem po většinu jeho života. Dürerův alegorický svět směřující k neviditelné realitě mu byl velmi blízký. Blakeovy obrazy mají více emblematický, alegorický ráz než naturalisticky orientovaná tvorba 18. století. V jeho obrazech je řada emblematických atributů jako jsou kružidla, globy, kladiva, knihy, ale nikdy v takovém množství jako u Dürera. Ženská postava z *Melancholi* se u Blakea objevuje několikrát v různých variacích. Pokud jí použije, tak vždy značně zjednodušuje ikonografii. Příkladem je iluminace „Jeruzalém 78“ (obr. č. 33). Zobrazuje postavu v melancholické póze, sedící na skalisku, s hlavou ovšem podepřenou levou rukou pod bradou.⁶² Na protilehlé straně je obrovské vycházející slunce. Postava má ptačí hlavu. Pravděpodobně je to orel a tím má být vyjádřena tradiční asociace Saturnu s melancholií, asociace, které dal Dürer výraz na své rytině křídly podobnými orlím, kterými opatřil ženskou postavu. Neboť pro Blakea je orel především symbolem genia.⁶³ Podle jiného výkladu by to mohla být kohoutí hlava.⁶⁴ Blakeova postava je zcela nahá, vypracovaná draperie a labyrint alegorických detailů, který vyplňuje Dürerovu kompozici, zde chybí. Chybí zde i křídla. K Dürerovi je zato blízký pohled tohoto „ptačího muže“. Nesměruje dolů, neprozrazuje pasivní rezignaci, ale je to pohled bdělý, koncentrovaný, tak jako u Dürerovy *Melancholie*. Absence detailů ale nezmenšuje ikonografickou komplexnost Blakeovy kompozice. Jeho „ptačí muž“ je spojen nejen s melancholií, ale také s postavou sv. Jana, autora Zjevení⁶⁵ a také s postavou Lose, lze říci s jeho melancholií. Pod tímto obrazem lze v textu najít popis této „Losovy melancholie“ : „Los laments at his dire labours....Sitting before his Furnaces clothed in sackcloth of hair“. Melancholická póza orlího muže je docela přesná transpozice popisu Lose v textu. Je to portrét Lose jako melancholického proroka apokalypsy. Los je personifikace proroctví. Je „Watchmann of Eternity“, který tráví své noci čekáním na „Signals of the Morning“. Tento orlí muž spojuje ikonografii sv. Jana s postavou Dürerovi *Melancholie* k vytvoření emblému apokalyptického proroka jako melancholického umělce.⁶⁶

⁶² Od této postavy vede linie k Rodinovu *Mysliteli*

⁶³ Mitchell, W. T.: *Blake's composite art. A study of the Illuminated Poetry*, Princeton 1978, s.27

⁶⁴ Wicksteed, J.: *William Blake's Jerusalem*, London 1954, s.226

⁶⁵ Ve středověku býval zobrazován jako muž s orlí hlavou.

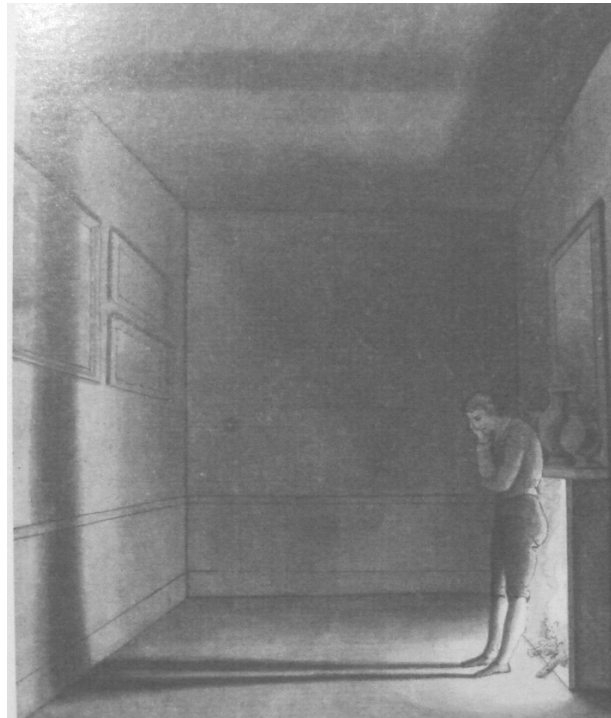
⁶⁶ Wicksteed, J.(cit. v pozn.64), s.227 Los je v básni *Jeruzalém* také básnickou imaginací. Na šestém listu básně ho Blake popisuje při jeho věčné práci k kladivem a kovadlinou nad žhnoucí kovářskou výhň.



Obr. č.33: William Blake – Jeruzalém 78

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein je autorem akvarelu z doby kolem roku 1805 s názvem Dlouhý stín (obr. č. 34). Tento atmosférický obraz nabízí pohled do uzavřeného prostoru, polozastíněného, osvětleného pouze ohništěm z kamen na pravé straně. Místnost je prázdná, není zde žádný nábytek, jedinou dekorací jsou kamna a nad nimi zrcadlo s několika vázami na římse. Letmo je naznačeno několik obrazů na stěně. O kamna se opírá mladý muž v jednoduchém dobovém oděvu. Je sám se svými myšlenkami. Ruce jsou zkřížené, pravá ruka podpírá hlavu v melancholickém gestu. V obraze nejsou vidět žádné dveře a tak vchod i východ z místnosti musí ležet na straně diváka. Místnost je poměrně vysoká a působí chladným, nehostinným dojmem. Rozhodně to není prostor, který by navozoval vlnnou domácí atmosféru. Oheň z kamen je jediný zdroj světla. Osvětluje a zahřívá postavu zezadu a tím vytváří její stín, který běží po podlaze přes protilehlou stěnu nahoru po stropě, kde se hrozivě zhušťuje jako temný mrak a jakoby se vrací zpět ke svému počátku, tedy k postavě mladého muže. Tímto stínem, který má svůj počátek i konec v postavě, chtěl Tischbein snad vyjádřit myšlenky zoufajícího si člověka, myšlenky, které se pohybuje v kruhu bez východiska. Temný prostor jakoby odrážel temný duševní život postavy. Zadní stěna, kde se odráží hlava, je téměř černá a podtrhuje depresivní náladu scény. Oheň zahřívá muže a tím mu jistě přináší fyzickou úlevu, ale zároveň je zdrojem stínu, který je projekcí mužových nepochybně chmurných myšlenek. Tento skutečně „Dlouhý stín“ je hlavním výrazovým prostředkem tohoto výjevu. Dalo by se zde mluvit i o stínu melancholickém, který doprovází melancholickou pozici ruky. S trochou nadsázky ho lze přirovnat k melancholické facies nigra. Je jako přízrak, jako temné strašidlo, které se

plazí prostorem a pohlcuje vše kolem. Postava u kamen je v porovnání s ním malá a působí proti němu, ač je sama jeho zdrojem, bezbranným dojmem. A stejně jako u některých obrazů s melancholickými postavami v krajině se hovoří v souvislosti s uspořádáním krajiny, s výběrem krajinných motivů, o krajině melancholické, tak i v tomto výjevu lze hovořit o melancholickém prostoru. Divák do něho nahlíží, podivuje se nad ním, může obdivovat jeho atmosféru, ale vstoupit do něho by asi nechtěl



Obr. č. 35: Tishbein – Dlouhý stín, akvarel, Berlín

Celé dílo Caspara Davida Friedricha bývá někdy označováno jako melancholické. Někdy se v souvislosti s ním hovoří také o „nordické melancholii“. Samotný Friedrich bývá svými současníky často nazýván melancholikem.⁶⁷ V letech 1803 – 1804 provedl jeho bratr Christian dva dřevořezy podle Friedrichových kreseb. Jeden výjev ukazuje ženu stojící nad propastí a na druhém je zobrazena žena sedící v krajině mezi kmeny stromů (obr. č. 36). K tomuto dřevořezu někdy nazývanému „Melancholie“ se také zachovaly dvě přípravné studie. Na první z nich je žena, sedící na kamenném bloku. Levou rukou si podpírá hlavu a loket má opřený o větev stromu. Je natočena směrem od diváka a její pohled směřuje zasněně do dálky. Na druhé studii je také sedící žena, ale ta hledí na diváka a zcela zde chybí výraz zármutku a zamyšlení. Předpokládá se, že tato studie vznikla jako první a ve druhé studii našel Friedrich cestu k finálnímu

⁶⁷ Földényi, L.: Heitere Anblicke, in Melancholie getaucht. Melancholie und Heiterkeit in der Romantik in: Melancholie und Heiterkeit, Heidelberg 2006, s. 89-91

řešení.⁶⁸ Postavu ženy na dřevořezu rámuje dva stromy a mezi nimi nad její hlavou je napnutá velká pavučina. Kolem je křoví a rostliny s bodláký. Tím je ještě stupňována pochmurná atmosféra tohoto výjevu. Nepředpokládá se, že název Melancholie pochází přímo od Friedricha, ale dobře koresponduje se zobrazenou scénou. Hlava podepřená rukou může připomenout Dürerovu rytinu. Avšak přes aluze nelze u tohoto romantického výjevu mluvit o alegorii v Dürerově smyslu. Zde je to přírodně – symbolická poetika. Pavučina nad hlavou ženy připomíná nimbus a vyjadřuje její stav. Snad zpodobňuje napětí, jakýsi hraniční stav mezi spoutaností (viz pavučina) a dálkou, která zůstává pro diváka nepoznatelnou. Pro Friedricha nebyla už melancholie spojením s vlivem hvězdy, božstva či démona. Pro něj to bylo spíše subjektivní stav duše, pro který mohl najít skutečnou obdobu jen v přírodě.

A na závěr se opět dostáváme k autoportrétu Caspara Davida Friedricha (obr. č. 2), o kterém byla řeč na začátku. Zobrazil se zde jako přemýšlející umělec s gestem Dürerovy Melancholie. Hledí z okna, v ruce má připravené pero a na stole papíry. Jakoby čekal na příchod inspirace. Hodí se zde citovat jeho známá slova : „Der Maler soll nicht nur malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht..... vom Künstler verlangt man doch, dass er mehr sehen soll“.



Obr. č.36: Caspar David Friedrich – „Melancholie“, dřevořez

⁶⁸ Hartlaub, G. F.: Caspar David Friedrichs Melancholie in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8, 1941, s.269

Na počátku této práce stojí rytina Albrechta Dürera „Melencolia I“ z roku 1514. Je to dílo velmi známé, s velkým významem pro dějiny umění. Na pomyslném konci práce je drobná kresba, autoportrét malíře Caspara Davida Friedricha z počátku 19. století. Obě díla lze označit jako melancholická. Dürerova rytina má melancholii přímo v názvu, Friedrichova kresba působí melancholicky svou atmosférou. Ze složitého vztahu atributů a symbolů na Dürerově rytině zůstává u Friedricha pouze ono typické melancholické gesto. Tato práce se zabývá vlivem Dürerovy rytiny v umění šestnáctého, sedmnáctého a osmnáctého století. Dürerova rytina představuje zásadní obrat v pojetí melancholie, tak jak byla chápána ve středověku. Dürerovo pojetí melancholie jako „melancholia artificialis“, umělecké melancholie, ve spojení s genialitou našlo bezprostředně po svém vzniku řadu nápodob a variant. Je to klíčové dílo pro zobrazování tématu melancholie nejen v šestnáctém století, ale i ve stoletích dalších. Na výběru děl do přelomu osmnáctého a devatenáctého století se tato práce snaží ukázat, jak vlivná byla Melancholie Albrechta Dürera a v jakých rozmanitých souvislostech se motivy z jeho rytiny objevují u umělců zcela odlišných charakterem svého díla. Pozornost je věnována zejména století šestnáctému a počátku století sedmnáctého a dále ohlasům Dürerovy rytiny u umělců konce osmnáctého století.

4. Použitá literatura

Askew Pamela : A melancholy astronomer by Giovanni Serodine in: The Art Bulletin 47, 1965, s. 121-128

Bandmann Günter : Melancholie und Musik, Köln 1960

Böhme Hartmut : Albrecht Dürer Melencolia I, Frankfurt am Main 1989

Burton Robert : Anatomie Melancholie, Praha 2006

Büchsel Martin : Die gescheiterte „Melancolia Generosa“. Melencolia I., in: Städel-Jahrbuch IX, 1983, s. 89-114

Conisbee Philip : French painting of the fifteenth through the eighteenth century, London 2009

DaCosta Kufmann Thomas : „Hermaneutics in the History of Art: Remarks in the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, in: New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays, Austin, Texas 1985

Drozd Wilhelm : Elsheimer Bilder in Cambridge, in: Belvedere IX-X, 1926, s.97

Chadraba Rudolf : Albrecht Dürer, Praha 1963

Hartlaub G. F. : Caspar David Friedrichs Melancholie, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8, 1941, s.261-283

Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz : Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964

Lassnig Ewald : Dürers „Melencolia-I“ und die Erkenntnistheorie bei Ulrich Pinder, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 57, 2008, s.51-95

López –Rey J.: Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature, Princeton 1953

Melancholie : Genie und Wahnsinn in der Kunst, katalog, Berlin 2005

Melancholie, katalog výstavy, Moravské galerie v Brně, 2000

Mitchell W. J. T. : Blake's Composite art. A study of the Illuminated Poetry, Princeton 1978

- Moffitt John : Observations on the „Poet“ by Ribera in: Paragone XXIX, 1978, s. 75-90
- Müller Christian : Die Melancholie im Garten des Lebens: Matthias Gerungs „Melancolia 1558“ in Karlsruhe, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 21, 1984, s.7-35
- Neumann Jaromír : Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži, in:Umění IX, 1961,s.325-371
- Nordström Folke : Goya, Saturn and Melancholy, Stockholm 1962
- Notarp Lütke G.: Jacques de Gheyn II's Man resting in a field: an essay on the iconography of melancholy, in: Simiolus 24, 1996, s.311-319
- Notarp Lütke G.: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. Und 17. Jahrhunderts, Münster 1998
- Palm Erwin Walter : Vergil – eine Radierung Riberas, in: Pantheon XXXIII, 1975, s.23-27
- Panofsky Erwin : The life and art of Albrecht Dürer, Princeton 1955
- Panofsky Erwin, Saxl Fritz : Dürers Melencolia I. Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig 1923
- Paulsen Hanne Kolind : Choice and Redemption : On Lucas Cranach the Elder's Melancholia in Statens Museum for Kunst, in: The Statens Museum for Kunst Journal 4, 2000, s.40-75
- Pigler Anton : Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band II, Budapest 1956
- Saturn – Melancholie – Genie, katalog, Stuttgart 1992
- Sohm Philip : Dürer's Melencolia I : The Limits of Knowledge, in: Studies in the History of Art, Washington 1980, s.13-33
- Sterling Charles : A New Picture by Georges de La Tour, in: Burlington Magazin 71, 1937, s.9-11
- Sutton C. Peter : Master of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, katalog, Philadelphia 1984
- Szepes Erika : Corregio's Melancholy, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 19, 1973, s.75-90
- The Medici, Michelangelo and the Art of late Renaissance Florence, katalog, New Haven and London 2002

Volkman Ludwig : Eine „Melancolia“ des Vasari, in: Zeitschrift für bildende Kunst 63, 1929-30 , s.119-126

Volkman Ludwig : Zum Ideenkreis von Dürers „Melencolia“, in: Zeitschrift für bildende Kunst 59, 1925-26, s.298-303

Wallace Richard : Salvator Rosa's Democritus and L'Umana Fragilita in: The Art Bulletin 50, 1968, s. 21-32

Wicksteed Joseph : William Blake's Jerusalem, London 1954

Wipfler Esther : Die Erfindung der schönen Melancholie im 16. Jahrhundert, in: Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag, 2010

Wölfflin Heinrich : Zur Interpretation von Dürers Melancholie, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, s.175-181