HISTORICA OLOMUCENSIA
Supplementum I.

SBORNÍK
PRACÍ HISTORICKÝCH
XXXIV

HISTORICA OLOMUCENSIA
Supplementum I.

Sborník prací historických
XXXIV

KATEDRA HISTORIE

UNIVERZITA PALACKÉHO OLOMOUC

Univerzita Palackého v Olomouci
Olomouc 2014

Zpracování a vydání této publikace bylo umožněno díky finanční podpoře z Operačního programu Vzdělávání pro konkurence schopnost v rámci projektu Centrum pro práci s renesančními texty.

Návaznost, periodicita a anotace:
Časopis Historica Olomucensia, Sborník prací historických, je od roku 2010 zařazen na Seznam recenzovaných neimpaktovaných periodik vydávaných v České republice. Navazuje na předchozí ediční řadu Acta Universitatis Palackianae Olomucensis – Historica, Sborník prací historických, která začala vycházet v roce 1960. Od roku 2009 vychází dvakrát ročně, s uzávěrkou na konci dubna a na konci října. Oddíl Články a studie obsahuje odborné recenzované příspěvky věnované různým problémům českých a světových dějin. Oddíl Zprávy zahrnuje informace o činnosti Katedry historie FF UP v Olomouci a jejích pracovišť či dalších historických pracovišť v Olomouci a případně také životopisy a bibliografie členů katedry. Posledním oddílem časopisu jsou recenze.

Výkonný redaktor a adresa redakce:
PhDr. Ivana Koucká, Katedra historie FF UP v Olomouci, Na Hradě 5, 771 80 Olomouc
e-mail: ivana.koucka@upol.cz, kouckai@seznam.cz

Redakční rada:
Prof. PhDr. Jana Burešová, CSc. – předseda (Katedra historie FF UP v Olomouci), Mgr. Veronika Čapská, Ph.D., Mgr. Martin Čapský, Ph.D. (oba Ústav historických věd Filozoficko-přírodovědecké fakulty SU v Opavě), prof. PhDr. Jiří Kocian, CSc. (Ústav pro soudobé dějiny AV ČR v Praze), PhDr. Ivana Koucká (Katedra historie FF UP v Olomouci), prof. PhDr. Jaroslav Vaculík, CSc. (Katedra historie PdF MU v Brně), PhDr. Michael Viktořík, Ph.D. (Katedra historie FF UP v Olomouci).

Etický kodex:
Redakce časopisu přijímá do recenzního řízení zaslané články i další příspěvky všech autorů bez rozdílu, pokud splňují stanovené podmínky pro publikování. Garantuje rovněž všem autorům profesionální recenzní řízení. Další podrobnosti etického kodexu jsou uveřejněny na internetových stránkách časopisu.

Internetové stránky časopisu s informacemi pro autory a s obsahem aktuálních čísel:
www. historie.upol. cz/ho.php

Za obsah a jazykovou správnost prací odpovídají autoři.

Editorky © Ivana Koucká, Barbara Pokorná, Zdenka Žáčková, 2014

ISSN 1803-9561

Succession, periodicity and summary:
The journal *Historica Olomucensia, Sborník prací historických* has been included on the list of peer-reviewed, non-impacted journals published in the Czech Republic since 2010. It follows the previous series *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis – Historica, Sborník prací historických*, which started to be published in 1960. Since 2009 the periodical has been published twice a year, a closing date is at the end of April and October. The section "Articles and Studies" contains peer-reviewed papers dealing with various topics of Czech and world history. The section "Reports" consists of information about activities of the Department of History of the Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc and its projects, or another historical institutes; alternatively also biographies and bibliographies of the Department's members. The last section of the journal includes reviews.

Editor and contact:
PhDr. Ivana Koucká, Department of History, Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc, Na Hradě 5, 771 80 Olomouc
E-mail: ivana.koucka@upol.cz, kouckai@seznam.cz

Editorial board:
Prof. PhDr. Jana Burešová, CSc. – chairman (Department of History, Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc), Mgr. Veronika Čapská, Ph. D., Mgr. Martin Čapský, Ph.D. (both Institute of History, Faculty of Philosophy and Science, Silesian University Opava), prof. PhDr. Jiří Kocian, CSc. (Institute for Contemporary History, Academy of Sciences of the Czech Republic), PhDr. Ivana Koucká (Department of History, Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc), prof. PhDr. Jaroslav Vaculík, CSc. (Department of History, Faculty of Education, Masaryk University Brno), PhDr. Michael Viktořík, Ph.D. (Department of History, Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc).

Code of ethics:
The editors accept all received articles into a peer-reviewed process as well as other authors' contributions without distinction, if they fulfil stated conditions for publishing. Similarly, they also guarantee all authors a professional peer-reviewed process. The other details of the code of ethics may be found at the journal's website.

Website (information for authors, content of current issues):
www. historie.upol. cz/ho.php

The authors are responsible for the content and the linguistic correctness of the papers.

Editors© Ivana Koucká, Barbara Pokorná, Zdenka Žáčková, 2014

ISSN 1803-9561

Obsah

Články a studie

Iva Adámková
Antická ekfrasis a renesanční umění: Ke vztahu mezi textem a obrazem 11

Jan Bažant
Dante, Raffael, Michelangelo a vila Hvězda v Praze 25

Erika Brodňanská
Mytologické prvky v epose Valentina Ecchia Vita divi Pauli Eremitae 51

Petr Čehovský
Recepce antikizujících forem v raně renesanční architektonické skulptuře na Moravě 63

Wilken Engelbrecht
Iason nebo Gedeon jako inspirace pro Řád zlatého rouna? 93

Michal Habaj
Otázka důvěryhodnosti Hérodota v humanistické Evropě 109

Tomáš Havelka
Antické prvky v české renesanční postilografii 123

Ondřej Jakubec
Liviovské historie a ovidiovské poesie v pozdně renesanční výzdobě rožmberské vily Kratochvíle 135

Jan Janoušek
Renesanční ohlas Apuleiových Metamorfóz 165

Katarína Karabová
Comitas, veracitas urbanitasque – tri piliere ľudskej komunikácie a ich modifikácia v novolatinskom písomníctve 177

Petr Kindlmann
Oslavy boha Bakcha v renesanční kultuře 187

Marcel Koman
Konvergencie a divergencie antickej rímskej a renesančnej drámy 203

Klára Komorová
Antické diela v súkromnej knižnici biskupa Zachariáša Mošovského (1542–1587) 221

Ivana Koucká
Tabula Peutingeriana a její osudy od antiky po současnost 237

Adriána Koželová
Lope De Rueda: Las aceitunas 269

Radka Miltová
Ovidiovy Metamorfózy v renesančním umění v Čechách a na Moravě 281

Barbara Pokorná
Domus Aurea a renesanční grotesky 291

Irena Radová
Médeia na prahu novověku – dvě případové studie 305

Lucie Storchová
Matthaeus Collinus a jeho Specimen studii ac laborum (1557). Excerptové a moralizující čtení antických textů v literárním poli pražské univerzity 315

Jiří Špička
Lúkiános a italská literatura 15.–16. století 335

Pavel Waisser
Momenty osudové volby a systémy rovnováhy ve vizuálních programech raného novověku 351

The Authors and Summaries

The Authors and Summaries 379

Články a studie

Antická ekfrasis a renesanční umění: Ke vztahu mezi textem a obrazem

Iva Adámková

1 Úvod

Ve svém příspěvku[1] bych se ráda dotkla vztahu mezi antickými texty, které pracují s ekfrastickým popisem antických (skutečných či fiktivních) děl,[2] a renesančními obrazy, které z těchto literárních předloh čerpají své náměty. Otázky spojené s ekfrasis se zejména v poslední době staly předmětem diskusí mezi filology (nejen klasickými) a historiky umění,[3] i když téma není nové.[4] Pokud jde o literární popisy, bádání na poli interpretace ekfrasis se

[1] Příspěvek je přepracovanou a rozšířenou verzí referátu předneseného 19. 2. 2013 v Olomouci na konferenci s názvem Antické tradice v renesanční kultuře. Vznikl v rámci grantu Historie a interpretace Bible (P401/12/G 168). Vzhledem ke skutečnosti, že v českém prostředí nebyla až na výjimky (srov. např. studii Konečného, Lubomíra: *Hra o jablko: Karel Škréta a Filostratos* (dále jen *Hra o jablko*). Opuscula Historiae Artium, F 46, 2002, s. 7–23; či příspěvky Karla Theina uvedené níže) věnována otázkám ekfrasis zásadnější pozornost, uvádíme ve větším rozsahu také odkazy na relevantní sekundární literaturu. Z důvodu omezeného prostoru bylo možné věnovat pozornost pouze vybraným aspektům, které se pokusíme osvětlit zejména na příkladu textu Filostrata Staršího.

[2] K terminologickým otázkám a žánrovému ukotvení ekfrasis v antice srov. Graf, Fritz: *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike* (dále jen *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung*). In: Boehm, Gottfried – Pfotenhauer, Helmut (eds.): Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart (dále jen Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung). München 1995, s. 143–156; k rétorickým počátkům ekfrasis srov. dále Greif, Stefan: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München 1998, s. 81–119. Patrně nejpodrobnější rozbor antické teorie ekfrasis podala Webb, Ruth (srov. nejprve její přípravnou studii *Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre*. Word & Image, 15, 1999, č. 1, s. 7–18) v knize *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham – Burlington 2009.

[3] V posledních dvaceti letech se zájem o ekfrasis (vztah mezi obrazem a textem) výrazně rozšířil, přispěla k tomu i platforma společnosti International Association of Word and Image Studies založená v roce 1987 (srov. http://iawis.org/) a časopis Word & Image. Výsledkem diskuzí na téma ekfrasis je například také monotematické číslo Classical Philology, 102, 2007, č. 1, které obsahuje příspěvky ze dvou předchozích konferencí pořádaných v Oxfordu (2002) a Chicagu (2004) k tomuto tématu, blíže srov. tamtéž, s. I.

[4] Toto téma se v souvislosti s byzantskými ekfraseis výrazněji objevilo na počátku 20. století, srov. např. průkopnickou monografii, která se zabývá proměnou antické tradice v Byzanci Friedländer, Paul: *Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*. Berlin – Leipzig 1912. K byzantskému prostředí srov. též James, Paul – Webb, Ruth*: To Understand Ultimate Things*

nezastavilo pouze u analýzy antických textů, ale pokračuje rovněž směrem k národním literaturám[5] v širším rámci intermediálních studií.[6]

Pozornost filologů i historiků umění se dostává rovněž detailní analýze a recepci textů jednotlivých antických autorů, kteří s uměním úplného popisu pracují, mezi nimi také Filostratovi Staršímu, jehož řeckému dílu *Eikones* (*Imagines*)[7] a jeho odrazu v renesančním umění se budeme věnovat především.

Než se dostaneme k rozboru Filostratova textu a jeho sekundárnímu užití, je nezbytné zastavit se u definice ekfrasis a alespoň ve stručnosti u jejího zrodu. Řecký termín ekfrasis je možné přeložit opisem jako snahu po úplném a celkovém ozřejmení či přiblížení skutečnosti prostřednictvím živého

and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantinum. Art History, 14, 1991, č. 1, s. 1–17. Pro oblast západní kultury lze za pionýrské studie o vlivu antických textů (zejména Lúkiana a Filostrata Staršího) na renesanční umění považovat příspěvky Foerstera, *Richarda: Philostratos Gemälde in der Renaissance*. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 25, 1904, s. 15–48; Týž: *Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance*. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 43, 1922, s. 126–136.

[5] Tento přístup byl uplatněn ve sborníku s příspěvky z konference Die Ekphrasis von Kunstwerken in der mittelalterlichen Großdichtung zwischen antiker Tradition und literarischer Neuerung pořádané Christine Ratkowitsch ve Vídni v roce 2003. Srov. Ratkowitsch, Christine (ed.): *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit* (dále jen *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken*). Wien 2006; (srov. recenzi autorky článku v Listech filologických, 133, 2010, s. 205–207). Podobný přístup byl sledován i v obsáhlém svazku příspěvků sahajících až do současnosti, srov. Boehm, Gottfried – Pfotenhauer, Helmut (eds.): *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*. Příkladem monografie zabývající se ekfrasis ve středověku může být práce Wandhoffa, Haiko: *Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin – New York 2003. Na poli národních literatur uveďme za všechny např. text Klarera, Maria*: Ekphrasis: Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*. Tübingen 2001.

[6] K intermedialitě a jejímu širšímu ukotvení srov. Schneider, Jan – Krausová, Lenka (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc 2008. In: http://www.phil.muni.cz/plonedata/wcls/texty/intermedialita/cs_jedlickova_andromeda.pdf [cit. 30. 7. 2013] a příspěvek Fedrové, Stanislavy: *Ekfrastické postupy v lyrice a epice: příklad Vrchlický* (tamtéž), která vedle analýzy Vrchlického díla seznamuje s ukotvením intermediálních studií a věnuje se také teoretickým otázkám spojeným s ekfrasis. Dále srov. Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice: *Ekfráze: deskripce vs. narativ*. In: Jedličková, Alice – Sládek, Ondřej (eds.): Vyprávění v kontextu. Praha 2008, s. 119–139.

[7] Filostratův text je přístupný v několika moderních edicích, srov. např. Philostratos: *Die Bilder. Griechisch-deutsch*. München 1968; Filostrato Maggiore: *Immagini*. Milano 2008; Filostrato Maggiore: *La Pinacoteca*. Palermo 2010. Srov. dále sborník věnovaný nejen Filostratovi Staršímu a jeho literárnímu dílu, ale i druhému životu tohoto textu: Bowie, Ewen – Elsner, Jaś (eds.): *Philostratus* (dále jen *Philostratus*). Cambridge 2009 (srov. recenzi Theina, Karla, Listy filologické, 133, 2010, č. 1–2, s. 183–188).

popisu,[8] přičemž jeho žánrové ukotvení není bez potíží.[9] Počátky ekfrasis je možné hledat v antickém Řecku v rétorických cvičeních (řecky označovaných jako progymnasmata),[10] které nebyly původně spjaty s popisem uměleckých děl, ale systematicky a především názorně podávaly deskripci osob, věcí, krajiny, činů aj. a snažily se o působivé líčení, které by bylo schopno vyvolat v duši čtenáře živé obrazy. Tyto pasáže v textu nebyly primárně chápány jako svébytný žánr, ale staly se součástí větších literárních celků, kde měly za cíl vizualizovat popisovanou skutečnost a prostřednictvím slov vytvářet v mysli čtenáře či posluchače žádoucí působivé plastické obrazy. Co se teoretických úvah na toto téma týče, teorii ekfrasis věnovali pozornost pouze řečtí učitelé řečnictví (odtud je odvoditelný i úspěch řeckého termínu), kteří toto označení užívali v širším pojetí pro jakýkoli popis (patřila sem i deskripce uměleckých předmětů, nejednalo se však o speciální a přesně definovanou podkategorii v rámci těchto rétorických cvičení), jenž si primárně nekladl za cíl podat pouhou charakteristiku, ale snažil se z posluchače či čtenáře učinit diváka, vizualizovat popisovanou skutečnost a působit tak aktivně na jeho smysly.

Klasickou ekfrasis, která se stala prototypem popisu uměleckých děl, můžeme nalézt už na samém počátku řecké literatury. Homér v XVIII. knize *Iliady*[11] podrobně líčí Achilleův nový štít vytvořený Héfaistem,[12] na kterém lze jednotlivé scény chápat jako jistý předobraz všeho, co se na světě děje. Homér byl posléze následován dalšími autory a stal se rovněž vzorem římského Vergilia a jeho eposu *Aeneis*, kam byl vtělen rovněž popis štítu, tentokrát zhotoveného pro zakladatele Říma. Na rozdíl od Homéra a jeho líčení

[8] Patrně nejpodrobnější rozbor řeckého termínu nabízí Graf, F.: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung*, s. 143–144. V českém prostředí se o převod termínu ekfrasis pokusila a úskalí překladu naznačila Fedrová, S.: *Ekfrastické postupy v lyrice a epice*, s. 107–108, pozn. 22.

[9] K počátkům ekfrasis v antice srov. *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, sv. 4, sl. 921–944; Fowler, Don P.: *Narrate and Describe – The Problem of Ekphrasis*. Journal of Roman Studies, 81, 1991, s. 25–34, s dalšími odkazy. Jak výstižně uvádí Graf, F.: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung*, s. 144: „Wenn man überhaupt von Gattung reden will, muß man den Begriff der Gattung erst einmal sehr eingeschränkt verwenden: Ekphrasis ist ein Unterort der Textgattung Übungstexte." K ekfrasis napříč antickou literaturou srov. analýzu Friedländera, Paula: *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius und Prokopius von Gaza*. Hildesheim – New York 1969, s. 1–104.

[10] Srov. Graf, F.: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung*, s. 144, který cituje rovněž relevantní úryvky z řeckých rétorických textů, které o umění názorného popisu hovoří.

[11] Homér: *Ílias*, XVIII,478–608.

[12] K rozboru popisu štítu u Homéra srov. Simon, Erika: *Der Schild des Achilleus*. In: Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, s. 123–142. Další odkazy na obsáhlou literaturu k ekfrasis u Homéra uvádí např. Rengakos, Antonios: *„Du würdest Dich in Deinem Sinn täuschen lassen"*. In: Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken, s. 9, pozn. 1.

„bezčasí" je u Vergilia čtenář vtažen do konkrétních historických výjevů, které předznamenávají příští dějiny Říma od jeho založení až po bitvu u Actia. Prostřednictvím popisu přítomného díla tak vstupujeme do budoucích dějů, v nichž se zrcadlí římská sláva (fama nepotum) a osudy Říma, které jsou zde však chápání hlavního hrdiny eposu odepřeny.[13]

Dalších příkladů ekfrasis v antické literatuře bychom našli celou řadu, za všechny vzpomeňme alespoň Apollónia Rhodského, který v eposu *Argonautika* detailně popisuje plášť vyzdobený převážně mytologickými scénami, který Iásonovi zhotovila Pallas Athéna.[14] Z římského básnictví lze zmínit například Catulla, který v básni o *Svatbě Pelea a Thetidy*[15] přerušuje tok děje popisem tkaniny, do níž je vetkán smutný osud Ariadny na Naxu, kde neštěstí Ariadny kontrastuje nejen se štěstím novomanželů, ale předznamenává rovněž tragický Achilleův osud. V obou případech se nejedná o samoúčelné popisy, ekfrasis zde předjímá další děj, často ovšem ve velmi sofistikované formě.[16] Líčení tohoto druhu bychom našli celou řadu, z prostorových důvodů jsme se omezili pouze na výše jmenované.[17]

Ekfraseis obsažené v antických básnických textech však velkou odezvu ve výtvarném zpracování nenalezly. Tato skutečnost je pochopitelná z povahy těchto textů. Umělecké popisy zde byly většinou zakomponovány do větších celků a nebylo je často snadné malířsky uchopit a vyňat z okolního kontex-

[13] Vergilius (*Aeneis*, VIII, 625) líčí štít jako „haud enarrabile textum" (v překladu Otmara Vaňorného: „…nádherný štít, jejž podrobně popsati nelze."), z něhož se Aeneas těší a obdivuje se mu, aniž by chápal obsah vyobrazených scén.

[14] Apollónios Rhodský: *Argonautika*, I, 720–767. Analýzu textu s rozborem jednotlivých scén podává např. Rengakos, Antonios: „*Du würdest Dich in Deinem Sinn täuschen lassen*", s. 7–16.

[15] Catullus: *Carmen*, 64.

[16] Jak uvádí Thein, Karel: *Filostratos Starší a zrození dějin umění z ducha ekfrasis* (dále jen *Filostratos Starší*). In: Bukovinská, Beket – Slavíček, Lubomír (eds.): Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro L. Konečného. Praha 2006, pozn. 10: „Ve slavných ekfrázích Homérových, Theokritových, Catullových či Vergiliových není popisován jeden jednoduchý předmět; předmět ekfrasis se ukazuje jako složený z různých částí, vybavený vlastní syntaxí." Do detailního popisu textilií, které mnohdy obsahují zásadní informace pro děj celého vyprávění, je často vetkán budoucí osud postav. Popisy uměleckých děl mohou obdobně poskytnout důležité indicie a sloužit nejen jako místa uchovávající vědění nebo rekapitulující předchozí děj, ale do děje mohou aktivně zasáhnout i tím, že k vypravování poskytnou anagnórizi.

[17] Na podobném principu je vystavěn rovněž Claudianův epos *De raptu Proserpinae*, I, 246–268, k rozboru srov. Ratkowitsch, Christine: *Die Gewebe in Claudians Epos De raptu Proserpinae – ein Bindeglied zwischen Antike und Mittelalter*. In: Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken, s. 17–42.

tu.[18] V našich dalších úvahách se proto zaměříme na námi uměle vytvořenou podskupinu ekfrastických popisů uměleckých děl v rámci prozaických antických textů, které se v renesanci staly literárním podkladem soupeření s antikou. Autory těchto textů byli Lúkianos ze Samosat, Filostratos Starší a Plinius Starší. V případě prvních dvou jmenovaných autorů jistě nepřekvapí jejich svázanost s profesemi řečníků, neboť právě v řečnickém prostředí, jak jsme měli možnost vidět, kvetlo umění minuciózního ekfrastického popisu. Plinius Starší vtělil umělecké popisy do široce koncipovaného encyklopedického díla *Naturalis historia*. V rámci kapitol věnovaných dějinám malířství však jeho stručně načrtnuté ikonografie představují spíše marginálie.

Ikonografie, které z antických popisů jmenovaných autorů v renesanci vycházely, se chronologicky zaměřily nejprve na literární odkaz sofisty, satirického spisovatele a potulného řečníka Lúkiana ze Samosat. Nejstarší a nejznámější námět, který byl v renesanci zpracován, představuje Lúkianova sofistická úvaha s vážným námětem, diatriba s názvem *Nevěřte lehkomyslně pomluvě*.[19] První doložený, dnes však nezvěstný obraz na toto téma vzniklý v renesanci, byl zapsán v inventáři Lorenza Medicejského už v roce 1492, do poloviny 16. století známe z Itálie více jak dvacet různých zpracování této látky.[20] V případě Plinia Staršího zvolili renesanční umělci tři náměty, které na základě tohoto latinského textu ztvárnili.[21]

[18] Přesto i zde existuje několik výjimek. Příklady recepce tohoto druhu uvádí Marek, Michaela J.: *Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos* (dále jen *Ekphrasis und Herrscherallegorie*). Worms 1985, s. 21. Jedná se např. o ztvárnění Bakchova průvodu na motivy Catulla či epizody *Quos ego* z Vergiliovy *Aeneidy*.

[19] Srov. v českém překladu Václava Bahníka, Lúkianos: *Pravdivé výmysly*. Praha 1983, s. 17–24, zejm. s. 18, kde je popsán Apellův obraz, jímž se malíř pomstil za křivou pomluvu.

[20] Marek, M. J.: *Ekphrasis und Herrscherallegorie*, s. 17. Za všechny významné malíře, kteří se touto látkou zabývali, jmenujme alespoň Boticelliho (dnes Florencie, Uffizzi), Mantegnu (Londýn, British Museum) či Albrechta Dürera (Vídeň, Albertina). Další témata na náměty tohoto autora záhy následovala, srov. tamtéž, s. 17–18. Odrazem Lúkiánova námětu ve výtvarném umění se detailně zabývá Cast, David: *The Calumny of Apelles: A Study in the Humanist Tradition*. New Haven 1981 a Massing, Jean M.: *Du texte à l'image: La Calomnie d'Apelle et son iconographie*. Strasbourg 1990.

[21] Byli to Kyklópové, Venuše Anadyomene a s delším odstupem obětování Ifigenie, podrobně dále srov. Marek, M. J.: *Ekphrasis und Herrscherallegorie*, s. 20–21.

2 Filostratos Starší

Zcela výjimečné postavení v rámci antických popisů uměleckých děl představuje Filostratos Starší, který svůj řecký spis *Eikones* (*Imagines*)[22] sestavil jako komplexní dílo s promyšlenou strukturou.[23] Seznamme se s pohnutkami, které ho vedly k sepsání textu, protože ty vypoví mnohé o povaze díla: autor se svěřuje čtenářům, že při pobytu v Neapoli zavítal do jedné z předměstských vil, která byla vyzdobena obrazy skvělých malířů. Chlapec hostitelů jej požádal o, řečeno dnešním slovníkem, druh komentované prohlídky, při které se Filostratos postupně věnoval popisu pětašedesáti obrazů a malému chlapci tak poskytl jakýsi druh starověké školní návštěvy sbírek s detailním výkladem.

Stranou ponechme diskuze, zdali Filostratem popsaná obrazová galerie v Neapoli skutečně existovala, nebo šlo jen o pouhý rétorický popis obrazů, které neměly reálný předobraz.[24] Filostratovy popisy lze rozdělit do několika větších skupin. Ačkoli se témata na první pohled nezdají být provázána a jeví se spíše jako izolované jednotky, při bližším pohledu je možné obrazy rozdělit do čtyř větších celků vždy s jedním společným jmenovatelem. Umís-

[22] K Filostratově textu a jeho interpetaci zde z velkého množství studií vybíráme ilustrativní příspěvek Schönbergera, Otta: *Die „Bilder" des Philostratos*. In: Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, s. 157–175; dále srov. Thein, K.: *Filostratos Starší*, s. 23–29; týž: *Gods and Painters, Philostratus the Elder, Stoic Phantasia and Strategy of Describing*. Ramus, 31, 2002, č. 1–2, s. 136–145; Mešhlová, Martina: *Slovo a obraz: popisy obrazů Filostratem Starším*. Praha 2007 (nepublikovaná magisterská diplomová práce, ÚŘLS FF UK).

[23] Autor v prologu textu vedle sebe nejprve staví umění malířské a básnické, následně podává dva výklady původu malířského umění, v českém překladu text uvádí Thein, K.: *Filostratos Starší*, s. 26: „Tomu, kdo by chtěl uvažovat rafinovaněji, je vynález malby dílem bohů, což dosvědčuje pestrá rozmanitost země, kde roční doby vymalovávají luka a jevy, které pozorujeme na nebi; kdo však zkoumá jen zrození (lidského) umění, zjistí, že nápodoba (mimésis) je nejstarším a přírodě nejbližším vynálezem; s její pomocí vynalezli umění moudří mužové, a nazvali je buď malířstvím, nebo tvarováním."

[24] K otázkám autentičnosti galerie srov. přehlednou historii několik století trvajícího sporu Schönberger, O.: *c. d.*, s. 162–163. Současné bádání se přiklání k existenci galerie in situ. Pro tuto skutečnost by hovořily jak nálezy z Pompejí a okolí, kde máme obdobné obrazové galerie doloženy (i když ne v takovém rozsahu), tak také vnitřní motivická jednota jednotlivých popisovaných celků. Argumenty pro existenci galerie přinesla i dizertační práce Cämmerera, Bernharda: *Beiträge zur Beurteilung der Glaubwürdigkeit der Gemäldebeschreibungen des älteren Philostrat*. Freiburg i. Br. 1967. Otázku přehledně řeší i Braginskaya, Nina V.: *Fata libelli: Das Schicksal der „Gemälde" des älteren Philostratos*. In: Schuller, Wolfgang (ed.): Antike in der Moderne. Konstanz 1985, s. 25 n. Z novější diskuze na toto téma srov. např. Beall, Stephen: *Word-painting in the „Images" of the Elder Philostratus*. Hermes, 121, 1993, s. 355, který vychází z názoru, že galerie skutečně existovala, aniž by se vracel k předchozím diskusím na toto téma: „…the Imagines was composed to achieve two ends: to describe pictures, and to interpret or embellish them."

těny mohly být do místností orientovaných do čtyř světových stran s funkcí sezónních jídelen.[25]

U většiny z popisovaných obrazů funguje kognitivní prvek, obrazy představují scény, které posluchač či čtenář zná z řecké mytologie a z poezie a má je v paměti, proto je autor nemusí detailně líčit.[26] Slovní popis má za úkol pouze oživit informace, které jsou již známy. Čtenář zde slyší jen autorův hlas, repliky chlapce, který je jen příjemcem informací, nejsou (až na pár výjimek) uvedeny. Filostratos tak celý text „pedagogicky" usměrňuje a jakoby předjímá chlapcovy (čtenářovy či posluchačovy) potenciální otázky, na které reaguje. V textu je možné rozlišit dvě vrstvy: první tvoří popis obrazu (respektive jeho námětu), druhou je jeho interpretace s poukazem na určité zvláštnosti ve znázornění, které autor rozvíjí, čtenáře na ně upozorňuje a dále je objasňuje.[27] Díky plastickému líčení se v popisech některých obrazů autorovi daří dokonce rozostřit vztah mezi realitou a obrazem samým,[28] čímž prokazuje jak svou rétorickou akribii, tak také naplňuje teoretické požadavky kladené na ekfrasis.

3 Recepce Filostratova textu v renesanci

Filostratovy *Eikones* neupadly ve středověku v zapomnění. V Byzanci byla detailně studována jejich gramatická stavba a lexikální jednotky,[29]

[25] Lehmann-Hartleben, Karl: *The Imagines of the Elder Philostratus*. The Art Bulletin, 23, 1941, č. 1, s. 16–44, vysvětluje na první pohled neuspořádanost obrazů tím, že autor popisuje obrazy tak, jak je měl v galerii vidět, tj. po jednotlivých řadách. Autor Filostratovy obrazy rozdělil do pěti jídelen: Místnost řek, Dionýsiova místnost, Afroditina místnost, místnost prvotního světa a Heraklova místnost.

[26] K metodě Filostratova popisu obecně srov. např. Boeder, Maria: *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*. Frankfurt am Main – Berlin – New York – Paris – Wien 1996, s. 137–171.

[27] Tyto dva přístupy v popisech obrazů se někdy nedaří odlišit, a proto Beall, S.: *c. d.*, s. 355, dochází k závěru, že interpretace jednotlivých Filostratových popisů představuje pro čtenáře podobný proces jako postupná vizuální interpretace uměleckého díla.

[28] Příkladem takového popisu může být obraz Narkissa (Filostratos Starší: *Eikones*, I, 23), kde autor například plasticky popisuje rosu kanoucí z květů a usedající včelu, o které sám tvrdí, že neví, jestli je skutečná, nebo pouze namalovaná. K rozboru tohoto místa dále srov. Boeder, M.: *c. d.*, s. 153–161; Manieri, Alessandra: *Colori, suoni e profumi nelle Imagines: principi dell'estetica filostratea*. Quaderni Urbinati di cultura classica, 63, 1999, č. 3, s. 111–121, která se zabývá také snahou o působení textu na další čtenářovy smysly podobně jako Dubel, Sandrine: *Colour in Philostratus Imagines*. In: Philostratus, s. 309–321.

[29] Webb, Ruth: *Greek Grammatical Glosses and Scholia: The Form and Function of a Late Byzantine Commentary*. In: Mann, Nicholas – Munk Olsen, Birger: Medieval and Renaissan-

v 15. století se odtud text dostal do Itálie. Zde je doložen již v roce 1433 u italského humanisty Ambrogia Traversariho,[30] v sedmdesátých letech 15. století cirkuloval v Benátkách a v několika exemplářích byl dostupný rovněž ve vatikánské knihovně.[31] Zajímavé osudy text doznal v Uhrách. Antonio Bonfini, který od roku 1486 pobýval na dvoře Matyáše Korvína v Budíně,[32] zde převedl původní řecké znění do latiny, překlad posléze poslal do Florencie, kde byl v dílně vynikajícího iluminátora Giovanniho Boccardiho opsán, iluminován a zaslán zpět na Matyášův dvůr do Budína.[33] Koncem 15. století byl Filostratos zastoupen prakticky ve všech italských knihovnách, kde byly shromažďovány řecké knihy.[34] Snazší šíření tohoto spisu umožnil italský

ce Scholarship (Proceeding of the Second European Science Foundation Workshop on the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance London. The Warburg Institute 27–28 November 1992). Leiden – New York – Köln 1997, s. 1–19, prokázala užití řeckých textů (mezi nimi i Filostratových *Eikones*) v rámci byzantského programu výuky řecké gramatiky. Část excerpt z komentáře k Filostratovu textu publikoval Browning, Robert: *The So-called Tzetzes Scholia on Philostratus and Andreas Darmarios*. Classical Quaterly, 5, 1955, s. 195–200.Transkripci komentáře pořídila Webb, Ruth: *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from Late Antiquity to the Renaissance* (dále jen *The Transmission of the Eikones*). London 1992, s. 216–248 (nepublikovaná dizertační práce), práce mi zůstala nepřístupná (odkazuji na ni prostřednictvím textu Boederové, M.: *c. d.*, která z ní obsáhle cituje). Recepcí Filostratova textu se zabývá rovněž Braginskaya, N. V.: *c. d.*, srov. zejména s. 26.

[30] Traversari působil jako teolog a kněz. V roce 1433 vlastnoručně opsal řecký exemplář Filostratových *Eikones.*

[31] Webb, R.: *The Transmission of the Eikones*, s. 146.

[32] Antonio Bonfini byl italský humanista a básník. Působil jako učitel latiny a řečtiny, pobýval na dvoře ve Ferraře, později u uherského krále Matyáše Korvína v Budíně. Řecký text převedl do latiny roku 1487.

[33] Bohatě iluminovaný kodex vznikl ve Florencii patrně mezi lety 1488–1490 v dílně Giovanniho Boccardiho, z jehož dílny vyšla celá řada nákladně iluminovaných kodexů. K popisu rukopisu a iluminacím srov. Csapodi, Csaba – Csapodiné-Gárdonyi, Klára: *Bibliotheca Corviniana. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus von Ungarn*. Budapest 1969, s. 45; Berkovitz, Ilona: *Corvinen Bilderhandschriften aus der Bibliothek des Königs Matthias Corvinus*. Budapest 1963, s. 52–57. Celý kodex je zpřístupněn elektronicky na stránkách Maďarské národní knihovny (National Széchényi Library prostřednictvím projektu Bibliotheca Corviniana Digitalis na stránkách http://www.corvina.oszk.hu/corvinas-html/philostratus.html [cit. 1. 8. 2013]). Již roku 1513 se kodex dostal do rukou rakouského humanisty Grempera, posléze byl v držení humanistů Cuspiniana, Fabriho, dále náležel do sbírek vídeňské Hofbibliothek (Cod. Lat 25), odkud se vrátil do Maďarské národní knihovny Széchényi (signatura Cod. Lat. 417).

[34] Braginskaya, N. V.: *c. d.* uvádí celkový počet 74 rukopisů, které je možné datovat do rozmezí 13.–15. století.

humanista a typograf Aldus Manitius tiskovým vydáním z roku 1503.[35] Ještě předtím pořídil Demetrius Moscus překlad řeckého textu do *volgare* pro potřeby Isabelly d'Este,[36] jímž se později inspiroval Alfonso d'Este ve svém studiolu ve Ferraře. První vydání latinského textu tiskem následovalo roku 1521 v Miláně.

Recepce Filostratova textu měla sofistikovanější podobu, než tomu bylo v případě Lúkiana i Plinia Staršího. Stejně jako u těchto autorů, nebyl sice ani Filostratův text použit v úplnosti, druhého života se dočkalo pouze sedm popisů obrazů z více jak šedesáti, a to až na počátku 16. století, na rozdíl od předchozích autorů se jim však dostala pozornost také v rámci propracovaného uměleckého programu.

I když se umělci Filostratovým textem inspirovali také izolovaně, za všechny případy vzpomeňme alespoň Dürera či Mantegnu,[37] byla na jeho základě realizována rovněž promyšlená obrazová koncepce ve studiolu Alfonsa d'Este ve Ferraře.[38] Obrazy zde byly zakomponovány do širšího ikonografického celku, který tvořilo pět obrazů, jejichž společným jmenovatelem

[35] Italský humanista a typograf Aldus Manitus text zveřejnil roku 1503, opakovaně roku 1522. Další tisková vydání následovala v průběhu 16. století, srov. Braginskaya, N. V.: *c. d.*, s. 28 an.

[36] K překladu Filostratova textu, který byl pro Isabelu d'Este pořízen roku 1511, srov. Koortbojian, Michael – Webb, Ruth: *Isabella d'Este Philostratos*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 56, 1993, s. 260–267. Demetriovy texty vydala a komentovala Fehl, Maria R.: *Four „Imagines" by the Elder Philostratus in the Translation prepared by Demetrius Moscus for Isabella d'Este*. In: Ekphrasis und Herrscherallegorie, s. 123–130.

[37] K vlivu Filostratova textu na Albrechta Dürera srov. Carstensen, Jens: *Über das Nachleben antiker Kunst und Kunstliteratur in der Neuzeit, insb. bei Albrecht Dürer*. Freiburg 1982, zejm. s. 82–108. Carstensen se domnívá, že Dürer mohl dojít do bližšího kontaktu s Filostratovým textem za svého pobytu v Benátkách, antickou literaturu mu však mohli zprostředkovat také jeho humanističtí přátelé jako W. Pirckheimer. Konečný, L.: *c. d.*, s. 18–19, se vyjadřuje k souvislostem mezi Filostratovým popisem Kupidů (I, 6) a Dürerovými dřevořezy následovně: „…pokládám za pravděpodobné, že Dürer byl – nejspíše prostřednictvím nějakého humanistického ‚poradce' – obeznámen s Filostratovým líčením hrátek Kupidů. Inspiroval se však pouze a jenom jednotlivými motivy; jeho úmyslem nebylo vizuálně reprezentovat ekfrázi jako celek." Srov. Marek, M. J.: *Ekphrasis und Herrscherallegorie,* s. 19, který uvádí příklady recepce v italském malířství, kde se jako první z Filostratových popisů malířského zpracování dočkal roku 1506 Kosmos (I, 2). Mantegna pro Isabellu d'Este zpracoval návrh, Lorenzo Costa obraz po jeho smrti dokončil (dnes Paříž, Louvre).

[38] K lokalizaci *Camerina d'Alabastro* umístěného na Via Coperta (krytém spojovacím traktu) mezi Castello *Estense* a palácem ve Ferraře a rozmístění obrazů v pokoji srov. Hope, Charles: *The 'Camerini d'Alabastro' of Alfonso d'Este*. The Burlington Magazine, 113, 1971, s. 641–650 a 712–721; Goodgal, Dana: *The Camerino of Alfonso I. d'Este*. Art History, 1, 1978, č. 1, s. 162–190, která uvádí rovněž relevantní archivní dokumenty ke vzniku studiola.

byla postava Bakcha.[39] Tizián, který po jistých peripetiích[40] realizoval pro Alfonsovo *Camerino d'Alabastro* čtyři obrazy z pěti, neusiloval o přesnou nápodobu antického textu či důsledné převedení literárního popisu. Snažil se držet literární předlohy, do obrazů však vložil nový obsah, který měl posloužit k reprezentaci Alfonsa d'Este. Cyklus obrazů je propojen v jeden celek postavou Bakcha, neklade se zde však prvoplánový důraz na bujaré veselí, opilství a erotiku, s nimiž byl Bakchus obvykle spojován. V nové ikonografii Bakchus vystupuje jako válečník, který se snaží nastolit mír. Víno tak zde není svodem k neřesti a nevázanému veselí, ale je chápáno jako prostředek k vyrovnanosti a radosti ze života. Mír a harmonie, o něž usiloval Alfonso d'Este za své vlády ve Ferraře, se na základě antického mytologického námětu propojily s postavou Bakcha, do něhož se Alfonso stylizoval. Autorem tohoto programu nebyl nepochybně sám Alfonso d'Este, ale humanista Mario Equicola, který působil na dvoře jeho sestry Isabelly d'Este a program pro Alfonsa vytvořil.[41] Za dozvuk tohoto programu lze považovat obraz, který si objednal Alfonsův syn Ercole II. d'Este.[42]

Novodobý zájem o antický text podnítilo francouzské vydání *Eikones* z roku 1578, jemuž velkou popularitu zajistilo ilustrované vydání z roku 1609.[43] Dozvuky působnosti Filostratova textu nevymizely ani později. Přímo či nepřímo z něj vycházel i náš Karel Škréta na obraze *Hra o jablko*,[44] který se námětem mohl inspirovat za svého římského pobytu v Poussinových dílech či pracích jeho okruhu.

---

[39] Camerino tvořily obrazy: Oslava bohů (na Ovidiovu přelohu) G. Belliniho a Tiziána; Tiziánova Venušina slavnost (předlohou Filostratos), Bakchus a Ariadné (předlohou byl Filostratos kombinovaný patrně s texty Ovidia a Catulla), Dionýsův příchod na ostrov Andros (předlohou Filostratos) a dnes ztracený obraz Bakchanálie od D. Dossiho. Pro Tiziána představovala první zakázka pro Alfonsa, Venušina slavnost, vůbec první antické-mytologické téma, kterým se zabýval.

[40] Ke změnám v programu výzdoby *Camerina d'Alabastro* srov. Hope, C.: *c. d.*; Shearman, John: *Alfonso d'Este's Camerino*. *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Roma 1987, s. 209–230.

[41] Detailní rozbor celého programu podala Marek, M. J.: *Ekphrasis und Herrscherallegorie*, z jejíchž závěrů zde vycházíme.

[42] Jeho autorem je Battista Dossi, který se na obraze Hercules a Pygmejové (dnes Graz, Landesmuzeum) inspiroval rovněž Filostratovými *Eikones* (II, 22). Ercole II. d'Este je zde vyobrazen jako Herkules.

[43] K problematice francouzského vydání Filostrata doprovozeného rytinami s odkazy na další literaturu srov. Konečný, L.: *c. d.*, s. 20–21, pozn. 44–46 a Braginskaya, N. V.: *c. d.*, s. 30–31 s pozn. 17.

[44] Konečný, L.: *c. d.*, s. 7–23.

Filostratův text detailně zkoumal rovněž Goethe,[45] který část popsaných obrazů parafrázoval. Přetlumočením textu měl v úmyslu poskytnout soudobému malířství nové impulsy vycházející bezprostředně z antiky, svému přání – patrně pro složitost látky a komplikovanou řeč originálu – nedostál a Filostratův odkaz spíše znejasnil.[46] Na Goethův text navázal a poslední výhonek obrazového ztvárnění antické předlohy představuje Moritz von Schwind, jemuž byla svěřena výmalba Akademie umění v roce 1842 v Karlsruhe.[47] Schwind ve své práci na výzdobě galerie vstoupil do těsného soupeření s antickým popisem neapolské galerie. Jeho romantický přístup k látce, vlastní ideová kompozice sledující lidský život od zrození do smrti obohacená o další mytologické náměty, nadšení pro antické vykopávky v Pompejích a vázové malířství, však vytvořily jiný obraz Filostratova textu. Ten nevycházel z detailního studia řeckého textu, ale přes parafrázovaný Goethův překlad v sobě nese spíše antické reminiscence a romantické představy o starověkém malířství.

4 Závěr

Filostratův text byl až do objevení Pompejí a Herculanea jediným obsáhlým, i když písemným zdrojem poznání antického malířství. Představoval nejen bohatou studnici ikonografií, ale i estetických názorů a dobových představ pojících se k umění a jeho funkci.

S ohledem na výjimečné rétorické a jazykové kvality textu byly *Eikones* studovány nejprve v Byzanci, kde sloužily primárně jako manuál pro výuku řečtiny. V Itálii se zájem o text přesunul směrem k recepci obsahu a toto zaujetí pro obsahovou složku textu neutuchalo až do novověku. Ačkoli renesanční malíři nečerpali z antických popisů nedochovaných malířských děl

[45] Goethe, Johann Wolfgang von: *Philostrats Gemälde*. In: Űber Kunst und Altertum. 1818. Ke Goethově inspiraci řeckým textem srov. Osterkamp, Ernst: *Erweiterung der Grenzen des Klassischen. Goethes Bearbeitung von Philostratos Eikones*. In: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991, s. 185–223.

[46] Osterkamp, E.: *c. d.*, s. 217, hodnotí první fázi Goethova překladu z roku 1804 výstižně těmito slovy: „Durch die nüchterne Inventarisierung der Bildinhalte dünnen sich dann freilich die gemalten Szenen, denen die ganze Lebendigkeit des rhetorischen Vortrags zugeflossen war, zur Blutleere und erstarrten Regelhaftigkeit klassizistischer Umrißzeichnungen aus.“ Způsob Goethovy práce popisuje N. V. Braginskaya, *c. d.*, s. 33, těmito slovy: „Anhand des Buches denkt sich Goethe ein Bild aus und beschreibt dann den Eindruck vom ausgedachten Bild so, wie es ihm gemäß ist.“

[47] K projektu v Karlsruhe srov. Abbondanza, Letizia: *Introduzione*. In: Filostrato maggiore, Immagini, s. 93–99. V italské edici jsou otištěny rovněž Schwindovy návrhy pro galerii.

v takové míře, jak tomu bylo v případě ostatních antických textů, přesto se tato díla, i když okrajově, stala vyhledávaným prostředkem virtuální soutěže s antikou. Na těchto cestách nešlo umělcům o rekonstruování obsahu textu v úplnosti a doslovné výtvarné přetlumočení originálu. Z široké palety námětů si vybírali ty, které byly nosné pro jejich umělecké záměry. V případě *Camerina d'Alabastro* ve Ferraře dostaly v rámci uměleckého programu sofistikovanější podobu, původní text však bylo nutné přeznačit a přizpůsobit potřebám objednavatele. Další adaptace, tentokrát již izolovaných námětů, následovaly. Byl jim společný zájem o téma hrajících si Kupidů,[48] které si počátkem 16. století zvolil jak Albrecht Dürer, tak také později další umělci včetně Karla Škréty. Romantická představa o antice, kterou se prostřednictvím Goethova převodu řeckého textu pokusil ztvárnit Moritz von Schwind, sice vzdáleně z Filostrata vychází, spojuje však v sobě spíše básnický přístup Goethův a pozdně romantický Schwindův. Je tak zároveň posledním živým dozvukem zájmu o Filostratův řecký text.

Resumé

Antická ekfrasis a renesanční umění: Ke vztahu mezi textem a obrazem

Článek se věnuje klasifikaci a počátkům ekfrasis v antickém Řecku, dále seznamuje s některými příklady ekfrasis z řecké a římské literatury. Po představení díla Filostrata Staršího *Eikones*, popisujícího malířskou výzdobu neapolské vily, podává recepci tohoto textu v renesanci, kdy se umění úplného popisu stalo základem paragone mezi antikou a renesancí, uměním literárním a malířským.

Klíčová slova: ekfrasis, Filostratos Starší, *Eikones* (*Imagines*), Camerino d'Alabastro, Alfonso d'Este

[48] Filostratos Starší: *Eikones*, I, 6.

Summary

The Ancient Ekfrasis and Renaissance Art.
About the Relationship between Text and Image

The article deals with the classification and birth of ekfrasis in Ancient Greece, then with some examples of ekfrasis from Greek and Roman literature. After the presentation of Philostratus the Elder's *Eikones*, which depicts paintings of a villa in Naples, the article focuses on reflections of this matter in the Renaissance period when the art of "the complete description" became a basic element of paragone between Antiquity and the Renaissance, between the literary Art and painting.

Keywords: ekfrasis, Philostratus the Elder, *Eikones* (*Imagines*), Camerino d'Alabastro, Alfonso d'Este

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Iva Adámková, Ph.D.
Centrum pro práci s patristickými,
středověkými a renesančními texty
Cyrilometodějská teologická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Univerzitní 22
771 11 Olomouc
e-mail: aviavokmada@seznam.cz

Ústav řeckých a latinských studií
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
Celetná 20
116 42 Praha

Dante, Raffael, Michelangelo a vila Hvězda v Praze

Jan Bažant

Vilu Hvězda v Praze navrhl a zbudoval arcivévoda Ferdinand, který v českém království od roku 1547 zastupoval svého otce Ferdinanda I., českého a římského krále. Bohatě zdobené štukové stropy v přízemí vily vznikly v letech 1556–1562 a všeobecně se o nich předpokládá, že „měly zpřítomnit starořímský prostor."[1] Při analýze těchto reliéfů se proto badatelé až doposud věnovali výlučně jejich vazbám na antické římské památky. Tyto vazby jsou velmi těsné a dokazuje je použitá technika, systém členění plochy, styl, kompozice výjevů a každá postava i každý ornamentální motiv třinácti bohatě zdobených stropů v přízemním patře vily. Vazby na antický Řím však nebyly cílem tvůrců Hvězdy, ale prostředkem sloužícím k vyjádření jejich představ. Reliéfy zpřítomnily v Praze starořímský prostor, ale především podaly zprávu o světě, jak se jevil při pohledu z Pražského hradu v letech 1556–1562.

Reliéfy na stropech Hvězdy napodobují antické vzory, ale většina použitých obrazových typů byla vytvořena až v první polovině 16. století a celá řada byla vytvořena přímo pro tento projekt. Tyto reliéfy sice zobrazují antická témata a vypadají „anticky", ale z detailního rozboru vyplývá, že jejich smysl byl radikálně změněn. Tyto významové posuny jsou důležité pro rekonstrukci ideového programu Hvězdy. Antické výtvarné umění v něm hraje klíčovou roli stejně tak jako nesčetné odkazy na Homéra, Platóna, Aristotela, Ovidia, Vergilia, Cicerona a další antické autory. Klíč k pochopení Hvězdy však není v antickém Řecku a Římě, ale v tvorbě spisovatelů a umělců, kteří jeho dědictví zprostředkovali renesanční Evropě, především v díle Raffaela a Michelangela. Díky nim byla antika v 16. století moderní, což ovšem znamenalo, že se museli odpoutat od antických vzorů, které si tak dokonale osvojili. Cílem tohoto článku je demonstrovat na vybraných příkladech, že ikonografie štukových stropů ve Hvězdě byla „antická" proto, aby mohla splnit požadavky doby, kdy vznikla, a místa, na němž byla zbudována.

[1] Chlíbec, Jan: *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*. Praha 2011, s. 109. O Hvězdě a její výzdobě srov. v poslední době: Bažant, Jan: *Villa Star in Prague*. ARS, 41, 2008, s. 59–76; Simons, Madelon: *„Theatrum van Representatie?" Aartshertog Ferdinand van Oostenrijkstadhouder in Prag tussen 1547 en 1567*. Amsterdam 2009; Kalina, Pavel: *Praha 1437–1610*. Praha 2011, s. 97–101, 108–117; Muchka, Ivan P. – Purš, Ivo: *Obora Hvězda*. In: Vlček, Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy. Velká Praha A/L. Praha 2012, s. 867–872; Bažant, Jan – Bažantová, Nina: *Vila Hvězda. Mistrovské dílo severské renesance*. Praha 2013.

Stropy Hvězdy byly vyzdobeny antickou technikou, která byla v Římě obnovena na počátku 16. století, a zobrazují antickým stylem příběhy z antické mytologie a historie. To bylo v tehdejší době a v této části Evropy něco zcela výjimečného. Až do poloviny 16. století, jak zdůraznila Luba Freedman, „málo obrazů zobrazovalo mytické příběhy obecně a ještě méně zobrazovalo jejich protagonisty v klasickém stylu, ještě méně zobrazovalo episody all'antica, ať už ve stylu postav nebo ve formě obrazů".[2] V 16. století tato témata zdobila pouze zlomek celkové výtvarné produkce italských renesančních umělců. V zaalpské Evropě byl zájem o řecké a římské mýty ještě mnohem menší. Tak okázalé přihlášení k dědictví antického Říma nelze vysvětlit jinak, než úmyslem zdůraznit císařský statut Hvězdy. Stavba se vzápětí po svém vzniku stala Ferdinandovým pomníkem. V roce 1564 český král a římský císař Ferdinand I. zemřel a byl pohřben v Praze, v katedrále sv. Víta na Pražském hradě.

Štuková výzdoba Hvězdy byla dílem Antonia Brocca, jehož styl vycházel z Raffaelovy římské dílny.[3] Přímý ohlas Raffaelovy tvorby najdeme hned v chodbě, kterou se do Hvězdy vstupuje. Na strategickém místě na konci nejvyššího výzdobného pruhu najdeme Obezřetnost (obr. 1). Představuje ji polonahá žena, která pozdvihuje levou ruku s kruhovým zrcadlem, atributem sebepoznání. Obezřetnost byla tradičně považována za nejdůležitější ze čtyř kardinálních ctností a byla ztotožňována s pamětí a inteligencí.[4] Její umístění na prahu ústřední síně, která byla věnována následování hodným příkladům z antické římské minulosti, tak mohlo mít hlubší smysl.

Ženy v obou panelech po stranách Obezřetnosti mají rovněž odhalenou horní polovinu těla, jak to bylo u personifikací obvyklé. Zatímco Obezřetnost reprodukuje běžně používaný obrazový typ, personifikace po stranách jsou originálními Broccovými kompozicemi, pro něž nemáme žádné přímé analogie. Na severní straně je Umírněnost (obr. 2). Sedí na trůně pokrytém draperií, za sebou má ruku, v níž drží oštěp na znamení, že se máme vyvarovat použití síly. Druhou ruku má nataženou k Amorovi, který stojí před ní se

[2] Freedman, Luba: *Classical Myths in Italian Renaissance Painting* (dále jen Classical Myths). Cambridge 2011, s. 55.

[3] Poprvé Krčálová, Jarmila: *Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda*. Umění, 21, 1973, s. 407–414. Srov. Diemer, Dorothea: *Antonio Brocco und die „Singende Brunnen" in Prag*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91, 1995, s. 19–36; Diemer, Dorothea – Diemer, Peter: *Die Musenquelle am Festungsbau – Eine neuentdeckte Stuckdekoration des Antonio Brocco in Bayern*. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 51, 2000, s. 101–136; Chlíbec, J: *c. d.*, s. 108–117.

[4] Srov. Rossi, Paolo: *Logic and the Art of Memory: The Quest for a Universal Language*. Chicago 2000, s. 7–10.

šípy v ruce, za ním leží na zemi toulec – Amor odevzdává munici Umírněnosti. Na opačné straně je zobrazena Síla, ta naopak předvádí svou fyzickou zdatnost a teatrálním gestem zabodává do země oštěp (obr. 3). Levou rukou si přitom přidržuje vzdutou draperii, ve vlasech měla patrně vavřínový věnec. Na zemi leží další válečné atributy, přilba a štít.

Kardinální ctnosti byly čtyři, takže ve Hvězdě chybí Spravedlnost. Analogii najdeme v papežské rezidenci ve Vatikánu, v Raffaelově výzdobě Stanza della Segnatura z let 1508–1511 (obr. 4). V lunetě nad oknem je zde zobrazena trojice ctností, které jsou zobrazeny ve stejném uspořádání jako ve Hvězdě, uprostřed Obezřetnost, nalevo Síla, napravo Umírněnost. Raffael pojal ctnosti jinak než Brocco, ale vynechal rovněž Spravedlnost. Ta tu je přítomna, ale ne jako personifikace. Odkazují na ni dolní obrazy po stranách okna. Pod Sílou je výjev, na němž antický římský císař přijímá zákoník, a pod Umírněností je zobrazen papež žehnající církevnímu právu.

Personifikace spravedlnosti byla ve Stanza della Segnatura a tedy i ve Hvězdě vynechána záměrně, jako odkaz na Platóna.[5] V *Ústavě* Platón popisuje, jak Sokrates hledal spravedlnost, ale nalezl pouze obezřetnost, sílu a uměřenost. Důvod absence spravedlnosti se ukáže být v tom, že tato ctnost není na stejné úrovni jako zbývající trojice. Podle Platóna to je základní síla lidské duše, která definuje funkce všech ostatních ctností.[6] S touto platónskou definicí spravedlnosti jako harmonické jednoty všech ctností se ztotožnil Aristoteles i pozdější Evropa.[7]

Protějškem výjevů ilustrujících světskou a církevní spravedlnost, které jsou umístěny po stranách okna v Stanza della Segnatura, je ve Hvězdě Atalanta, která je emblémem vstupní chodby (obr. 5). V každé místnosti Hvězdy najdeme hlavní postavu nebo skupinu postav ve středu stropu. Byla to obdoba emblémů, tehdy velice oblíbených zobrazení abstraktních pojmů: božstev, živlů, ctností či neřestí a podobně. Emblém je ve Hvězdě vždy zapuštěn do plochy stropu a zdůrazněn římsou s průběžnými plastickými ornamenty převzatými z antické monumentální architektury.

Atalanta drží kopí obrácené hrotem k zemi, k uťaté hlavě kance. Levá noha lovkyně spočívá na trofeji na znamení, že ji získala právem toho, kdo zvíře první zasáhl při slavném kalydónském lovu. Alegorický význam Atalanty je

[5] Wind, Edgar: *Platonic Justice, Designed by Raphael*. Journal of the Warburg Institute, 1, 1937, s. 69–70; přetištěno ve WIND, Edgar: *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*. Oxford 1993, s. 56–73.

[6] Plat. rep. 4, 432 a další.

[7] Aristot. eth. Nic. 5, 3, 1129b–1130a.

ohlášen tím, že je zobrazena velice nezvyklým způsobem. Ve výjevech s kalydónským kancem byl s loveckou trofejí zobrazován výlučně Meleagros, který zvířeti zasadil smrtelnou ránu. Na těchto výjevech hrdina triumfálně pokládá nohu na kančí hlavu, nebo trofej podává Atalantě. Brocco zobrazil s trofejí Atalantu a navíc ji důmyslně provázal se ctnostmi zobrazenými na kraji stropu. Evidentně chtěl, aby návštěvníci interpretovali Atalantu, Umírněnost a Sílu jako součásti jednoho celku, a proto je všechny zobrazil s oštěpy. Tyto oštěpy definují Broccovy personifikace ctností, spojují je a současně je navzájem odlišují. Atalanta používá oštěp jako ukazovátko, Síla jako zbraň a Umírněnost jej schovává.

Atalanta je ve Hvězdě alegorií spravedlnosti. V pochvě u boku má sice meč, ale váhy v její ruce nenajdeme. Nebylo to nutné, protože Atalanta je sama vahami. „Atalantos" znamená v řečtině „vyvážený." Ústředním motivem mýtu o Atalantě a lovu na kalydónského kance byla spravedlnost, kterou je nutno hájit bez ohledu na to, jaké to má následky. Atalanta byla první, kdo prolil krev loveného zvířete, takže bylo spravedlivé, aby dostala hlavní trofej, kančí hlavu. Toto právo ji však Meleagrovi strýcové upřeli, a hrdina je proto v hádce zabil, přestože to byli matčini bratři.

Zobrazení Atalanty bylo ve Hvězdě emblémem vstupní a tedy nejdůležitější chodby. Postava vypadá „anticky", ale mýtus o bájné lovkyni tu dostává zcela nový smysl, Atalanta a kalydónský lov jsou tu pouze prvky značícími. To, co je jimi vyznačeno, je osoba Ferdinanda I., českého krále a čerstvě zvoleného císaře Svaté říše římské. Při císařské volbě si Ferdinand zvolil jako svůj symbol úsloví: „Ať se stane spravedlnost, i kdyby měl zhynout celý svět."[8] Toto úsloví nepochází z antiky, poprvé se s ním setkáváme v září roku 1522, kdy je použil papež Hadrián VI. Odmítl tehdy zastavit stíhání vysoce postaveného vraha a „svět" v tomto kontextu znamenal svět vysoce postavených a mocných.[9] Adriaan Florenszoon Boeyens, pozdější papež Hadrián VI., byl vychovatelem Karla V. i jeho bratra Ferdinanda I., který později heslo použil ve stejném smyslu.[10]

26. února 1558 byl Ferdinand I. ve Frankfurtu zvolen císařem pod záštitou „symbolu" odvolávajícího se na bezpodmínečnou spravedlnost. 8. listopadu téhož roku byl slavnostně přivítán v Praze, kde byl při této příležitosti vztyčen před Pražským hradem triumfální oblouk, na jehož vrcholu byla císařská

[8] Manlius, Johannes: *Locorumcommunium* … Basel, 1562, s. 419: „Fiat iustitia et pereatmundus." Srov. Zaczyk, Rainer: „*Fiat iustitia, pereatmundus*" – *Zu Kants Übersetzung der Sentenz*. In: Fiat iustitia. Recht als Aufgabe der Vernunft. Festschrift für Peter Krause. Berlin 2006, s. 649–662.

[9] Sanuto, Marino: *I diarii*. 33. díl. Venezia 1892, sloupec 436.

[10] Caccia, Franciscus: *Innocentia Apostolica*… Frankfurt 1697, s. 248.

dvouhlavá orlice s Ferdinandovou korunou na prsou, napravo stála Spravedlnost a nalevo Umírněnost.[11] O císařově pražském programu následujícího dne víme pouze to, že večer slavnostně otevřel vilu „all'antica" v zahradě Pražského hradu, kterou zde budoval už od roku 1537. Je pravděpodobné, že přes den společně se svým synem a místodržícím v Českém království otevřel další vilu „all'antica", právě dobudovanou Hvězdu. U vchodu ho přivítala Spravedlnost, která na sebe vzala podobu Atalanty.

Ve Hvězdě najdeme další ohlas Raffaelova díla na stropě čtvrté chodby, která leží v ose s první chodbou, kterou se do vily vstupovalo. Emblémem čtvrté chodby je nahá Venuše, hlavu má obrácenou doprava k malému Aeneovi, kterého drží pravicí za zdviženou ruku, levici má položenou na synově hlavě (obr. 6). Tato Venuše vypadá „all'antica," ale v antickém umění nemá analogie. Jedná se o variaci na Venuši zavazující oči Amorovi, kterou nakreslil Raffael v roce 1510 (obr. 7). Postoj bohyně se jen nepatrně odchyluje od antických vzorů, ale tato odchylka zásadně mění smysl zobrazení.

V antice byla nejčastěji zobrazována bohyně zakrývající svou nahotu oběma rukama. Raffaelova Venuše má rovněž jednu ruku nataženou přes tělo, ale nechce nic skrývat. Nestará se, zda ji někdo uvidí nahou. Stará se výhradně o svého syna, Amora. Nebylo to pouze estetické vylepšení, v němž matčino gesto sloužilo k integraci obou postav. Mnohem důležitější byla změna obsahu, která spočívala v radikálním přehodnocení role Amora. Bůžek lásky se tu stává rovnocenným partnerem své matky. Ve Hvězdě byl tento významový posun naplněný novým obsahem, protože Amora tu nahradil malý Aeneas. Venuše tu vystupuje především jako Aeneova matka, pramatka antické římské říše, od níž odvozovali svůj původ i habsburští císařové.

Na tuto interpretaci ukazuje fakt, že nejen Venuše, ale i Aeneas jsou zobrazeni v mušli. Do renesančního umění byl tento obrazový uveden obrazem Sandra Botticelliho Zrození Venuše z let 1485–1486, který je dnes ve florentské Uffizi. Brocco slavný vzor rozvedl a v mušli umístil společně s bohyní i jejího syna. Oslava narození Venuše byla tímto způsobem proměněna v oslavu narození Aenea. Brocco se tu zjevně inspiroval stejným antickým autorem jako Botticelli, Pliniem Starším.

Pro Botticelliho a objednavatele jeho obrazu byla nejdůležitější Pliniova informace o tom, že nejslavnější malíř starověku, Apelles, namaloval pro nejslavnějšího vladaře starověku, Alexandra Velikého, obraz Venuše vynořující se z moře. Pro Brocca a jeho poradce byla zjevně ještě důležitější informace o pozdějším osudu nejslavnějšího obrazu starověku. Plinius totiž zaznamenal, že obraz „Venuše vycházející z moře, která se nazývá anadyomene, zasvě-

[11] Bažant, Jan: *Pražský Belvedér a severská renesance*. Praha 2006, s. 219–236.

til božský Augustus ve svatyni otce Caesara".[12] Umístěním Apellova obrazu do Caesarovy svatyně se Venuše vycházející z moře stala předmětem kultu, ikonou augustovského mýtu o božském původu Římanů a císařské dynastie. Reliéfem s Venuší a Aeneem ve čtvrté chodbě byl Ferdinand I. provázán nejen s pramatkou Římanů, ale také s prvním římským císařem, Octavianem Augustem.

Mezi emblémem první chodby, Atalantou, a emblémem čtvrté chodby je emblém ústředního sálu, který shrnuje poselství Hvězdy. Zobrazuje Aenea nesoucího na zádech otce Anchisa (obr. 8). Před ním jde jeho manželka Kreusa a jeho syn Iulus s lucerničkou. Téma je antické a antický je i obrazový typ, v italské renesanci však byl pozměněn a naplněn zcela novým obsahem. I zde sehrál klíčovou roli Raffael.

Aeneovo strastiplné putování z Tróje do Itálie bylo v italské renesanci interpretováno jako pouť duše (itinerarium animae). Ta byla uvězněna v těle, postupně se však vrací ke svému božskému původu. Z nejnižšího stupně, v němž se neliší od zvířete, se dostává až na nejvyšší stupeň a připodobňuje se bohu. Aeneův příběh začíná v Tróji, kde vede život v hříchu a smyslnosti (vita voluptuosa). Fyzická cesta přes Středozemní moře je obrazem hrdinovy cesty od aktivního života (vita activa) k životu rozjímavému (vita contemplativa), který je nejvyšším možným stupněm lidské existence.[13]

Cíl Aeneovy cesty, Itálie, je v této novoplatónské interpretaci metaforou rozjímavého života. Aeneova matka a průvodkyně na této cestě byla Venuše nebeská. Klíčovým okamžikem byl její příkaz, aby její smrtelný syn opustil hořící Troju. Kdyby matku neuposlechl, zůstal by uvězněn v poživačném životě. Aeneovo osudové rozhodnutí vydat se na cestu ctnosti zobrazuje emblém ústředního sálu Hvězdy. V renesančním umění se Aeneas prchající z Troje objevuje nejčastěji tak, jak byl zobrazován v antice a jak scénu popisuje Vergilius.[14] Je zobrazován jako bojovník, který nese na zádech otce s trojskými bůžky, jichž se syn nemohl dotknout, protože se ještě rituálně neočistil po boji (obr. 9).

Brocco však použil nový obrazový typ, který zdůrazňoval alegorický význam výjevu. Aeneas i Anchises jsou nazí a otec nenese bůžky.[15] Role Iula je

[12] Plin. nat. hist. 25, 91.

[13] De Jong, Jan L.: *The Wanderings of Aeneas as Figure for the Active Life in Italian Renaissance Painting*. In: Schnur, Rhoda (ed.): Acta Conventus Neo–Latini Hafniensis. Proceedings of the eighth International Congress of Neo-Latin Studies. Copenhagen, 12 August to 17 August 1991. Binghamton, N.Y. 1994, s. 239–247.

[14] Verg. Aen. 2, 707–720.

[15] Jako personifikace úcty syna k otci, k rodičům, se tento ikonografický typ objevuje v populární emblematické knize Andrea Alciatiho, srov. Alciato, Andrea: *Emblemata*. Lyon 1550, s. 209, výjev doprovází nápis:„Úcta synů k otcům."

navíc zdůrazněna tím, že skupinu vede. Autorem této verze byl Raffael, protože ikonografické schéma je variace na skupinu z jeho vatikánské fresky Incendio del Borgo (Požár Borga). Brocco mohl tento obrazový typ znát z rytin Giovanniho Jacopa Caraglia nebo Giulia Bonasone (obr. 10 a 11).[16] Převzal totiž z Raffaelovy kompozice postavu Iula s lucerničkou nebo skříňkou, která tu má patrně symbolický význam.

Ve Hvězdě najdeme další významnou transformaci antického motivu v zobrazení Jupitera, který je emblémem prvního sálu, do něhož se vstupuje vchodem v jižní stěně vstupní chodby (obr. 12). Vládce Olympu je zobrazen, jak letí na orlu, což byl obrazový typ, jehož autorem byl Rosso Fiorentino (obr. 13). Antický motiv orla vynášejícího císaře do nebes Rosso změnil tím, že v něm obrátil role. V antických zobrazeních císařské apoteózy je zbožštěný panovník vynášen orlem na nebesa. V novém obrazovém typu je Jupiter jednoznačně aktivním prvkem, orla používá jako nástroj své vůle.[17] Podle Rossa namaloval Perin del Vaga roku 1530 Jupitera v Atriu Villa Doria v Janově, kompozici však obměnil tím, že bůh zdvihá ruku s bleskem nad hlavu.[18]

Nejbližší analogii Broccova reliéfu představuje Jupiter, kterého několik let po dokončení štukové výzdoby ve Hvězdě namaloval Giovanni Antonio Vanosino 1573–1575 na stropě Sala della cosmografia v paláci v Caprarole.[19] Vanosino vycházel z Michelangelovy verze z doby kolem roku 1533, na níž pravá ruka s bleskem směřuje nahoru, zatímco levá ruka vládce Olympu je spuštěna dolů (obr. 14). Podrobná analýza prototypů Broccova Jupitera tedy ukazuje, že s největší pravděpodobností použil obrazový typ Jupitera, který vytvořil Michelangelo.

Ve Hvězdě najdeme další ohlas Michelangela ve třetí a šesté chodbě. Ve třetí chodbě najdeme odhalující se ženu s pouze fragmentárně dochovanou kyticí v ruce, jejímž protějškem je ozbrojenec (obr. 15 a 16). Na hlavě má přilbu, přes rameno má sepjatý plášť a v ruce drží štít s obličejem v reliéfu. Dvojice představuje velmi nezvyklý a nesourodý pár, což ukazuje na to, že se

[16] Podle Raffaela.

[17] Srov. Freedman, Luba: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*. Cambridge 2003, s. 196–198.

[18] Boccardo, Piero: *Andrea Doria e le arti. Commitenza e mecenatismo a Genova*. Roma 1989, obr. 39.

[19] Quinlan-McGrath, Mary: *Caprarola's Sala della Cosmografia*. Renaissance Quarterly, 50, 1997, s. 1045–1100, citované místo: s. 1056.

jedná o personifikace. S největší pravděpodobností dvojice představuje Aktivní život (Vita activa), protiklad Rozjímavého života (Vita contemplativa).[20]

V době vzniku Hvězdy toto téma nemělo ustálenou podobu. Na totožnost zobrazených však postav ukazuje kontrastní pár Aktivního života a Rozjímavého života v protilehlé šesté chodbě Hvězdy (obr. 17 a 18). V této dvojici je Aktivní život charakterizován obdobně jako ve třetí chodbě. Personifikaci najdeme na východní stěně, představuje ji žena s jedním ňadrem odhaleným, pod levou paží drží roh hojnosti a v napřažené pravici má kytici. Naproti, na západní stěně, je mladík, Rozjímavý život, který hledí vzhůru, kam ukazuje zdviženou pravicí. Aktivní život má hlavu skloněnou k zemi, kam také míří ruka s květinou, a je charakterizován také umístěním na východní stěně, nad průchodem, kterým jsou vidět dveře vedoucí do sklepa. Neukazuje tedy pouze na zem, ale také na sklep, kde bylo chováno víno.

Původ renesančního obrazového typu Aktivního života lze hledat v Dantově *Božské komedii*, kde se básníkovi zdál sen předznamenávající, že se na svém putování již blíží k ráji. „Snem krásná paní zjevena mi byla," píše Dante, „již po lučině kvítí trhat blaží, a ta pak zpěvem takto promluvila: Ať zvědí, kdo mé jméno znáti baží, že Lia jsem, mé krásné ruce bílé na věnec pestré květy kolem váží. Zdobím se, patříc v zrcadlo své milé, co Rachel se zas v jejím zalíbilo, že vysedává před ním každé chvíle. Jí do krásných si očí hledět milo, jak mně zas rukou vínek chystat v skráni: ji hledění a mne zas těší dílo."[21]

Ripa ve své *Ikonologii* vysvětluje smysl tohoto páru personifikací způsobů života: „Cesty vedoucí ke štěstí jsou dvě a lidé se po nich vydávají podle své povahy, sklonů nebo přesvědčení. Nazývají se cesta života aktivního a kontemplativního (vita activa e contemplativa), a byly obě schváleny naším Ježíšem Kristem v osobě svatých Marty a Marie."[22] Ripa Aktivní život popisuje jinak, než jak je zobrazen ve Hvězdě, ale uvádí, že Michelangelo „zobrazil aktivní život na náhrobku Julia II. v S. Pietro in Vincoli v Římě z let 1544–1545 jako Liu, dceru Labanovu, jako sochu se zrcadlem v ruce, aby mohla uvažovat o našich skutcích. Ve druhé ruce drží květinový věnec značící ctnost, která náš život zdobí, pokud jsme naživu, a která nás po smrti oslaví."[23]

[20] Srov. Matzner, Florian: *Vita Activa et Vita Contemplativa: Formenund Funktioneneines Antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der Italienischen Renaissance.* Bern 1994.

[21] Dante Alighieri: *Divina commedia*, 2, 97–108 (překlad O. F. Babler).

[22] Luk. 10, 38–42.

[23] Ripa, Cesare: *Iconologia*. Roma 1593, s. 213.

Ripa popis Michelangelovy sochy převzal doslova z Vasariho.[24] Na Michelangelově náhrobku Julia II. má Lia hlavu skloněnou k zemi, zatímco její protějšek, Rachel, se dívá do nebe (obr. 19). Lia v levici drží věnec, ale předmět v její pravici nevypadá jako zrcadlo a badatelé se dodnes neshodli, co vlastně představuje. Obdobu zrcadla, v němž se Dantova Lia shlížela, může představovat štít, který drží bojovník ve třetí chodbě: je na něm totiž lidský obličej. Gesto odhalování, jímž je charakterizován jeho protějšek, žena s květinou, může mít symbolický význam a naznačovat poznání, odhalenou pravdu.

Aktivní život nebyl v renesanci chápán jako negativní protiklad Rozjímavého života, ale jako jeho alternativa, a proto je v šesté chodbě Hvězdy charakterizován nejen květinou, ale také rohem hojnosti. Jeho protějšek se dívá nahoru, stejně jak Michelangelův Rozjímavý život, jenž má navíc ruce zdvižené a sepjaté.[25] Rozjímavý život v Ripově *Ikonologii* má jednu ruku zdviženou a druhou spuštěnou, tedy přesně tak, jako personifikace ve Hvězdě. Rozjímavý život, vysvětluje Ripa, „byl ve starověku zobrazován jako žena s tváří obrácenou k nebi s velkou pokorou … pravou ruku má nataženou a zdviženou do výšky, levou ruku má spuštěnou a ohnutou… Jedna ruka natažená a zdvižená a druhá ohnutá a spuštěná znamená rozpuštění mysli ve vznešených myšlenkách o nebi a střídmost ve všech nízkých pozemských tužbách.“[26]

Na obou koncích třetí chodby jsou výjimečná zobrazení, která Hvězdu explicitně provazují se Svatou říší římskou. U okna je jednohlavý orel a nad vchodem do ústřední síně dvouhlavý orel, symboly římského království a římského císařství (obr. 20 a 21). Tato dvojice ukazuje na výjimečný statut osy, která spojuje třetí a šestou chodbu, v níž se objevuje personifikace Rozjímavého života, protějšek Aktivního života.

Koncepci trojího života, poživačného, aktivního a rozjímavého formuloval už Aristoteles v *Etice Nikomachově*.[27] V 16. století na tomto schématu založil Landino svůj výklad jak Vergiliovy *Aeneidy*, tak Danteho *Božské komedie*.[28] Podle Landina, Vergiliova Troja, Kartágo a Itálie odpovídaly Dante-

[24] Vasari, Giorgio: *Levite de' piùeccellentipittori, scultori e architettorinelleredazionidel 1550 e 1568*. Bettarini, Rosanna – Barocchi, Paola (eds.), 6. díl. Firenze 1987, s. 67.

[25] Stejně pojatý kontemplativní život: Mellini, Domenico: *Descrizione della entrata della Serenissima Regina Giovanna d'Austria et dell'apparato fato a Firenze*. Firenze 1566, s. 75.

[26] Ripa, C.: *c. d.*, s. 213.

[27] Aristot. eth. Nic. 1, 3.

[28] Srov. Rombach, Ursula: *Vita activaund vita contemplativabei Cristoforo Landino*. Stuttgart 1991.

ho Peklu, Očistci a Ráji. Alegorický výklad Božské komedie výrazně ovlivnil Botticellovu tvorbu a jeho ohlas můžeme hledat i v pražské Hvězdě.[29]

Dantovo putování začalo v Pekle, které symbolizovalo život poživačný, orientovaný výlučně na hmotné statky. „Procházet musel jsem tak temným lesem," zahajuje Dante svůj epos, „že pravý směr jsem nemohl uhodnouti. Ach trudno líčit ona místa, kde jsem probloudil hvozd ten divý, pustý tmavý, až dosud na to vzpomínám jen s děsem."[30] Výstupem na horu Očistec se Dante dostává do pozemského ráje, který popisuje jako šumící les se zurčící vodou, kde je všeho hojnost. Dante toto líbezné místo explicitně srovnává s horou Parnas a bájným Zlatým věkem.[31] „Temný les" (silva oscura) z počátku Božské komedie ve Hvězdě mohla evokovat kančí hlava, na níž spočívá noha Atalanty, která je emblémem vstupní chodby. Tím mohlo být naznačeno, že Bílá hora je Parnas, pozemský ráj, v němž byl již překonán poživačný život, který kanec symbolizuje. Tato metafora byla posílena za císaře Rudolfa II., který oboru okolo Hvězdy proměnil v pozemský ráj tím, že v ní choval exotická zvířata – velbloudy, leopardy, indické voly a telata.[32]

Po projití všemi chodbami a sály v přízemí Hvězdy po směru hodinových ručiček návštěvník doputuje do poslední, šesté chodby. Cíl křesťanského života, ráj, je tu předznamenán dvojicí Aktivního života a Rozjímavého života, protějšky Danteho dvojice Lie a Rachel.[33] Ty vyložil Landino takto: „Lia symbolizuje člověka očištěného od neřestí, který se zdokonaluje v pozemském ráji, tj. v morálním životě, aktivním životě (vita activa) ve shodě s občanskou ctností a podle zásad křesťanského náboženství. Tímto způsobem můžeme jako dobří občané tohoto pozemského Jeruzaléma vstoupit do Jeruzaléma nebeského, kde nenajdeme Liu, ale Rachel, což je život rozjímavý."[34]

Výzdoba Hvězdy se k soudobé italské kultuře přihlásila stylem, náměty zobrazení, ale také pojetím antiky. Výjevy, kterými byla vyzdobena, byly v prvním plánu ilustracemi antických příběhů, ale především to byly „poesie" ve smyslu, jak tento termín chápala tehdejší Itálie. U Giorgia Vasariho „se termín „poesie" vztahuje k žánru maleb, jejichž námětem bylo básnictví, především mýty a především z Ovidia, ačkoliv tyto malby nemusely nutně zobrazovat individuální scény nebo episody z konkrétních mýtů. Termín také

[29] Srov. Marmor, Max C.: *From Purgatory to the "Primavera": Some Observations on Botticelli and Dante.* Artibus et Historiae, 24, 2003, s. 199–212.

[30] Dante Alighieri: *Divina commedia,* 1, 1, 2–6.

[31] Tamtéž, 2, 28, 139–141.

[32] Moryson, Fynes: *TheItinerary*. 1. díl. Glasgow 1907, s. 30.

[33] Dante Alighieri: *Divina commedia*, 2, 27, 97–108.

[34] Landino, Cristoforo: *Comentosopra la Comedia di Dante Alighieri*. Firenze 1481, s. 1447.

evokoval ideu nástěnných maleb, které reprezentovaly nový typ maleb, jenž byl zaveden, aby jím byly ilustrovány mýty novým „all'antica" stylem. Vasari důsledně používá plurál „poesie" pro nástěnné malby, ne však pro závěsné obrazy, které, jakožto přenosné předměty, netvořily nedílnou součást dekorace budovy v „all'antica" stylu. Začlenění mytologických nástěnných maleb do jejich výzdoby vyhlašovalo, že vlastníci chtějí být obklopeni díly, která vyjadřují jejich fascinaci literární a výtvarnou kulturou antiky."[35]

Výzdoba Hvězdy se od svých italských protějšků, jak lze očekávat, v mnohém odlišuje. Nápadná je především okázalost, s níž tu byla inspirace antickou kulturou ukazována. To byl rys typický pro záalpskou renesanci, v níž takové předvádění kulturní vyspělosti často dominuje. Štukové stropy ve Hvězdě působí jako výstavní exponáty a ne jako dekorace, která má pobyt v těchto interiérech zpříjemnit. Jejich dominantními rysy, které je odlišují od soudobých italských vzorů, je do krajnosti dovedená pravidelnost, jednobarevnost, absence křesťanských výjevů a anonymnost.

Renesanční teoretici umění vyzdvihovali pravidelnost a jednotnost jako hlavní rys antické architektury, ale ve výzdobě italských rezidencí 16. století jednoznačně převládá nepravidelnost a různorodost. V dekoraci místností je štuk kombinován s malbou a sousední místnosti jsou od sebe vždy odlišeny náměty i koncepcí výzdoby. Různorodost je také charakteristickým znakem Hvězdy, kde se v patrech střídají půdorysy místností a jednotlivá patra jsou odlišena použitými půdorysnými vzorci. Jedinou výjimkou je „antické" přízemí, v němž panuje nápadná pravidelnost a jednotnost. V přízemním patře se po obvodu ústředního sálu střídají dva typy půdorysů místností, ale ve zcela pravidelném rytmu a výzdoba stropů dojem monotónnosti ještě zvýrazňuje (obr. 22).

Návštěvník Hvězdy v přízemí prochází zdánlivě nekonečným sledem místností a v každé místnosti najde variace na jedno a to samé výzdobné schéma. Všechny stropy jsou navíc sjednoceny absencí barev. Torzarrelianus z Vicenzy v oslavné básni na Hvězdu z roku 1597 píše: „Na stěnách sněhobílých (in niveis formatas) tu ve výši tisíce shlédneš podob, jež umělec rukou uhladiv vytvořil svou."[36] Stejným způsobem pochválil Andrea Mattioli i štukovou výzdobu Palazzo Buonconsiglio v Tridentu z roku 1531: „Klenba září bělostí sněhovou (piu che nevecandida), celá obkroužená nízkým reliéfem."[37]

[35] Freedman, L.: *Classical myths*, s. 206.

[36] Překlad B. Ryba. Srov. Hejnic, Josef – Martínek, Jan: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě.* 5. díl. Praha 1982, s. 379. Báseň vydal v nepatrné obměně pod svým jménem Jan Sixt v roce 1617 (srov. Hejnic, J. – Martínek, J.: *c. d.,* s. 113).

[37] Mattioli, Andrea: *Il magno palato del Cardinale di Trento.*Venezia 1539, oktáva 223 (Lupo, Michelangelo: *Il Magno Palazzoannotato*. In: Castelnuovo, Enrico (ed.): Il Castello del

Ve výzdobě tridentského paláce byl štuk zlacen a kombinován s barevnou freskou, jak to bylo tehdy obvyklé. Jestliže Mattioli vyzdvihuje jeho sněhobílost, bylo to patrně proto, že to byl „antický" atribut.

Dalším rysem, který Hvězdu odlišuje od italských rezidencí, je absence křesťanských témat a anonymnost. Výzdoba stropů Hvězdy kombinuje celou řadu různých témat z antické mytologie či historie a vzhledem k tomuto obsahovému bohatství překvapuje, s čím se tu ani jednou nesetkáme. Nenajdeme tu žádný výjev z křesťanské mytologie či historie, nenajdeme tu žádné výslovné odkazy na stavebníka nebo na jeho otce, krále Ferdinanda I. Nikde tu nejsou portréty, erby či tehdy velice oblíbené osobní emblémy nebo horoskopy stavebníka. Nikde tu nenajdeme explicitní odkazy na řád zlatého rouna, jehož nositelem byl jak Ferdinand I. tak jeho syn, arcivévoda Ferdinand.

Hvězda měla být neosobní a nadčasová. Byla vyzdobena tak, aby to vypadalo, že na Bílé hoře stála od počátku císařství. Měla u Prahy zhmotnit augustovský Řím a doplnit tak repertoár pražských pamětihodností o antický římský interiér, který městu doposud chyběl k tomu, aby mu mohl být přiznán císařský statut. Broccovy štukové reliéfy však nemohly být pouhou replikou antických vzorů, protože musely současně obsahovat vizi budoucnosti. Musely názorně předvést, že císařská hodnost patří právem Ferdinandovi I. a jeho potomkům.

Hvězda musela působit neosobně a nadčasově, ale také aktuálně a moderně. Musela oslavit Ferdinanda I. jako otce zakladatele a demonstrovat, že je císařského majestátu hoden víc než Filip II. Ten byl v době, kdy se Hvězda začala stavět, hlavním kandidátem na císařský trůn, což byl patrně důvod, proč tato vila „all'antica" v Praze vznikla. Hvězda musela být zcela na výši doby, což znamenalo, že musela odpovídat nejvyššímu standardu tehdejších italských rezidencí i svou originalitou. Měla návštěvníky poučit, ale především překvapit a uchvátit. Úvahy o odvěkých otázkách lidské identity a existence, které najdeme na stropech Hvězdy, ale nebyly samy o sobě cílem. Měly doložit kulturní vyspělost nové podunajské říše, kterou Ferdinand I. právě tehdy založil.

Buonconsiglio. Percorsonel Magno Palazzo. Volume primo. Trento 1996, s. 136). Srov. De Grammatica, Francisca: *Ledecorazioni a stucco del Magno Palazzo.* In: Castelnuovo, Enrico (ed.): Il Castello del Buonconsiglio. Dimora dei principivescovi di Trento. Persone e tempi di una storia. Secondo volume. Trento 1996, s. 223–224.

Přílohy

Obr. 1

Brocco, Obezřetnost, Hvězda, první chodba (foto R. Soukup)

Obr. 2

Brocco, Síla, Hvězda, první chodba (foto R. Soukup)

Obr. 3

Brocco, Umírněnost, Hvězda, první chodba (foto J. Bažant)

Obr. 4

Raffael, Síla, Obezřetnost a Umírněnost,
Stanza della Segnatura, Vatikán, 1508–1511[38]

[38] Rytina Raffaela Morghena z roku 1781. British Museum inv. č. 1843,0513.1064. © Trustees of the British Museum.

Obr. 5

Brocco, Atalanta, Hvězda, první chodba (foto R. Soukup)

Obr. 6

Brocco, Venuše, Hvězda,
třetí chodba (foto R. Soukup)

Obr. 7

Raffael, Venuše zavazující
oči Amorovi
(rytina Marcantonio Raimondi,
1512–1514)[39]

[39] Victoria and Albert Museum, London, inv. č. DYCE.1044. © Trustees of the British Museum.

Obr. 8

Brocco, Aeneas opouštějící Tróju, Hvězda, ústřední sál (foto R. Soukup)

Obr. 9

Raffael, Aeneas a Anchises, tradiční obrazový typ,
rytina „Master of the Die," 1530–1560[40]

[40] British Museum inv. č. V, 5.149. © Trustees of the British Museum.

Obr. 10

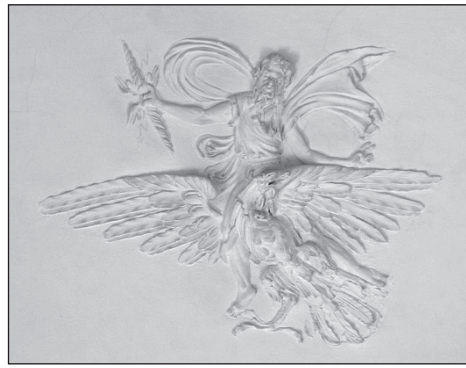
Aeneas a Anchises, nový obrazový typ. Giovanni Jacopo Caraglio, rytina, první polovina 16. století[41]

Obr. 11

Aeneas a Anchises, nový obrazový typ. Giulio Bonasone (nápis:„Toto je zbožnost Trójanů,“), rytina, cca 1545

[41] Victoria and Albert Museum, London, inv. č. DYCE.1228.

Obr. 12



Brocco, Jupiter na orlu, Hvězda, první sál (foto R. Soukup)

Obr. 13

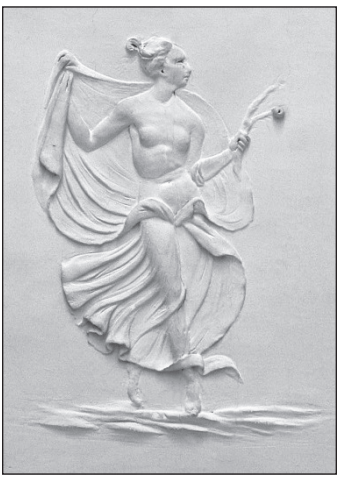
Rosso Fiorentino, Jupiter na orlu (rytina J. Caraglio 1526)[42]

[42] British Museum inv. č. 1853,1112.9. © Trustees of the British Museum.

Obr. 14

Michelangelo, Pád Faëthonta, kresba, cca. 1533[43]

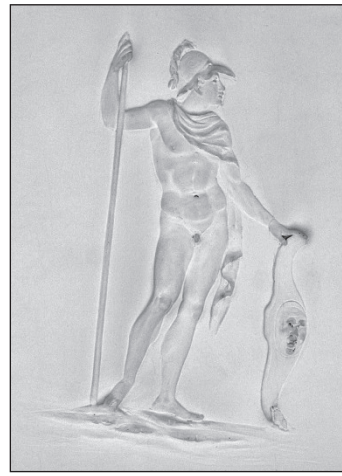
Obr. 15



Brocco, Aktivní život (žena s květinou), Hvězda, třetí chodba
(foto R. Soukup)

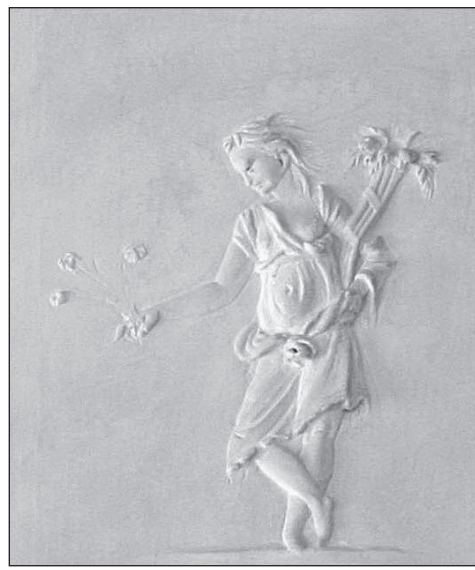
[43] British Museum inv. č. PD 1895-9-15-517 (detail). © Trustees of the British Museum.

Obr. 16



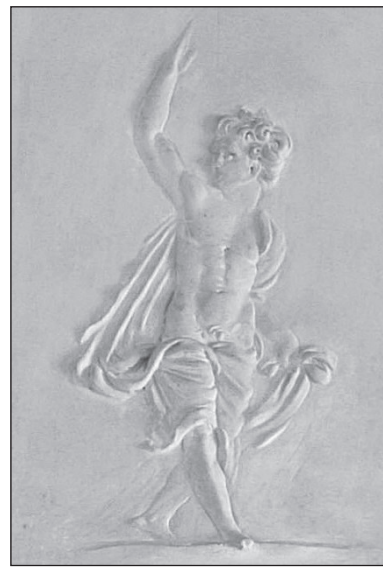
Brocco, Aktivní život (bojovník), Hvězda, třetí chodba (foto R. Soukup)

Obr. 17



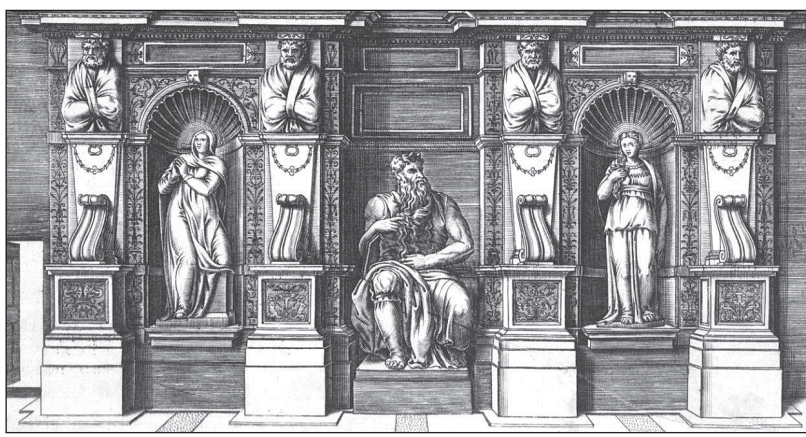
Brocco, Aktivní život, Hvězda, šestá chodba (foto R. Soukup)

Obr. 18



Brocco, Rozjímavý život, Hvězda, šestá chodba (foto R. Soukup)

Obr. 19



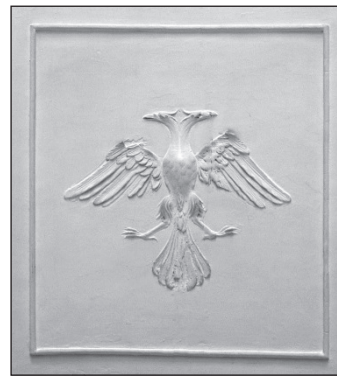
Marcantonio Raimondi, rytina Michelangelova náhrobku Julia II. (detail), 1554.
Uprostřed Mojžíš, nalevo Rozjímavý život (Rachel)
a napravo Aktivní život (Lia)[44]

[44] Victoria and Albert Museum, London, inv. č. DYCE.1104.

Obr. 20

Brocco, Jednohlavý orel, Hvězda, třetí chodba (foto R. Soukup).

Obr. 21



Brocco, Dvouhlavý orel, Hvězda, třetí chodba (foto R. Soukup)

Obr. 22

Schéma členění stropů se štukovou výzdobou, Hvězda[45]

Resumé

Dante, Raffael, Michelangelo a vila Hvězda v Praze

Tématem článku jsou ohlasy tvorby předních italských umělců v ikonografii štukových reliéfů na stropech vily Hvězda v Praze z let 1556–1562. Styl těchto reliéfů sice napodobuje antické vzory, ale řada použitých obrazových typů byla vytvořena až v první polovině 16. století. Tyto reliéfy sice zobrazují antická témata a vypadají „anticky", ale z detailního rozboru vyplývá, že jejich smysl byl změněn. Tyto významové posuny jsou důležité pro rekonstrukci ideového programu Hvězdy, ale doposud jim nebyla věnována pozornost. Při analýze ikonografie štuků Hvězdy se badatelé věnovali výlučně jejich vazbám na antické římské památky. Klíč k pochopení Hvězdy však není v antickém Římě, ale v tvorbě umělců, kteří jeho dědictví zprostředkovali renesanční Evropě, především v díle Raffaela a Michelangela.

[45] Podle Baum, Philip: *Schloss Stern bei Prag*. Leipzig 1877, tab. 1.

Klíčová slova: renesance, umění, antická mytologie, ctnosti, aktivní a rozjímavý život

Summary

Dante, Raphael, Michelangelo and Villa Star in Prague

The topic of this article is the reflection of the prominent Italian artists' work in the iconography of stucco reliefs on the ceiling of villa Star in Prague in 1556–1562. Although a style of these reliefs imitates Antique patterns, the majority of them was created in the first half of the sixteen century. In spite of the fact that the reliefs represent Antique themes and look "Antiquely", the detailed analysis shows that their sense has been transformed. These shifts in the meaning are significant for the reconstruction of the ideological programme of Star, but since now, nobody has paid them the attention. When analysing the iconography of the Star's stucco decoration, scholars primarily aimed at their relations to Ancient Roman monuments. However, the key to the solution of Star does not lie in Ancient Rome, but in the work of the artists who have mediated its heritage to Renaissance Europe, especially through the work of Raffaelo and Michelangelo.

Keywords: Renaissance, art, classical mythology, virtues, active and contemplative life

Translated by Mgr. Hana Ferencová

prof. PhDr. Jan Bažant, CSc.
Filosofický ústav
Akademie věd České republiky
Na Florenci 3
110 00 Praha 1
e-mail: bazant@ics.cas.cz

Mytologické prvky v epose Valentína Ecchia *Vita divi Pauli Eremitae*

Erika Brodňanská

Krátky epos *Vita divi Pauli Eremitae* z pera humanistického učenca Valentína Ecchia, ktorý sa usadil a pôsobil na našom území v Bardejove, odráža spoločenskú atmosféru Uhorska v prvej polovici 16. storočia pred bitkou pri Moháči. V úvodnej dedikácii Alexejovi Thurzovi uvádza Ecchius dôvody, ktoré ho viedli k jeho napísaniu: „V tejto chvíli ma nikto nepresvedčí, že toto kráľovstvo sa stane bezpečným pred tureckým útokom iba vďaka svojim hmotným prostriedkom, […], ale v oveľa väčšej miere rozhodne morálka, nábožnenstvo a zbožná úcta voči tým naozaj premnohým svätcom, ktorých má ako svojich ochrancov, […]. Medzi nimi podľa môjho úsudku prislúcha nie posledné miesto svätému Pavlovi, prvému pustovníkovi, ktorý trebárs aj sám, […], bude schopný potlačiť besnenie mohamedánov, keďže kedysi, keď ešte žil na tomto svete, vedel upokojiť svojou jednoduchosťou aj tie najkrvilačnejšie šelmy. […] pomyslel som si, že by bolo naozaj pekné, keby som spopularizoval jeho život touto svojou napochytro spísanou básňou.“[1]

Ecchiovu „napochytro spísanú báseň“ je možné považovať za veršovanú parafrázu rovnomennej legendy sv. Hieronyma (*Vita sancti Pauli primi eremitae*).[2] Pri súbežnom sledovaní línie Hieronymovho textu a Ecchiovej básne sa dá pozorovať zásadná totožnosť, pokiaľ ide o štruktúru, ale i Ecchiov zámer preniesť do svojho textu kľúčové výrazy z predlohy bezo zmeny.[3] Hrdinom oboch diel je domnelý zakladateľ eremitizmu, prvopustovník Pavol.[4] Hieronyma podnietila k napísaniu životopisu otázka, kto bol prvým iniciátorom pustovníckeho života; Ecchius chcel vyjadriť svoj obdiv voči prvému hrdino-

[1] Cit. podľa: *Život svätého Pavla prvého Pustovníka (1522).* In: Latinský humanizmus (ďalej iba Latinský humanizmus). Výber zostavil a doslov napísal D. Škoviera. Bratislava 2008, s. 151. Z rovnakého zdroja sú citované aj všetky verše Ecchiovho eposu použité v tomto príspevku v slovenčine.

[2] Hieronymus: *Vita sancti Pauli primi eremitae*; PL 23, 17A–30A.

[3] Škoviera, Daniel: *Hieronymov a Ecchiov sv. Pavol Prvopustovník* (ďalej len *Hieronymov*). In: Patristická literatúra a európska kultúra. Zborník príspevkov z konferencie s medzinárodnou účasťou 29. marca 2008 v Bratislave. Bratislava 2008, s. 125, 127.

[4] Hoci tradícia považovala za praotca eremitizmu sv. Antona, Hieronym vo svojej legende naznačuje, že mal svojich predchodcov.

vi pustovníckej askézy.[5] Postava Pavla z Téb je však pravdepodobne len výplodom Hieronymovej fantázie. Jeho existencia nie je potvrdená v žiadnom nezávislom prameni a historická vierohodnosť jeho osoby je pochybná, i keď Hieronym o ňom hovorí ako o reálnej postave a spomína ho i v ďalších svojich dielach.[6] Napriek tomu sa Pavol Pustovník stal v stredoveku patrónom Uhorska. Rozhodujúcu úlohu pri tom podľa D. Škovieru zohrala prítomnosť jeho relikvií na území kráľovstva a o vznik jeho kultu sa v nemalej miere postaral tiež rád paulínov, ktorý bol v čase vzniku Ecchiovej básne popri reholi menších bratov františkánov najobľúbenejší na území Uhorska.[7]

V renesančnom humanizme, s ktorým sa spája napodobňovanie (imitatio) antických žánrov, bola vo veľkej obľube tvorba príležitostnej poézie, ktorá technicky zväčša nijako nezaostávala za antickými vzormi.[8] Umenie veršovať si podmanilo i Valentína Ecchia. Napísal učebnicu *De arte versificandi opusculum*[9] o tvorbe klasických časomerných veršov, pravidlá antickej metriky však uplatňoval aj vo vlastnej tvorbe, v ktorej dominovala, v súlade s trendom v celej latinskej Európe, príležitostná poézia. V jeho tvorivých počinoch je možné sledovať náznak syntézy kresťanstva a antickej vzdelanosti a prelínanie týchto dvoch kultúr je zjavné aj v krátkom epose o Pavlovi eremitovi. Metrum antických hérojských eposov, daktylský hexameter, poskytlo Ecchiovi priestor na spracovanie dobovo aktuálnej témy, pričom neopomenul ani ďalší z prvkov patriacich k samozrejmej výbave humanistickej poézie – mýtické motívy. Napriek tomu, že boli v tom čase už len akýmisi izolovanými literárnymi motívmi a Ecchiovi slúžili v prevažnej miere ako konvenčné symboly, predsa je v básni každý z nich nositeľom osobitého významu.

V úvodných veršoch sa Ecchius utieka o pomoc k božstvu podobne ako už Homér v Iliade a Odyssei a následne podľa jeho príkladu aj ďalší grécki a rímski básnici. Tí sa často štylizovali priamo do postáv oddaných kňazov boha Apollóna, vodcu Múz, a hľadajúc námety a témy pre svoju poéziu prosili ho, aby im vnukol tvorivú inšpiráciu. V rímskom kulte bol Apollón v prvom rade uctievaný ako boh – veštec. Poznal vôľu najvyššieho boha Jova a mal moc sprostredkovať ju ľuďom vo forme, ktorú boli schopní prijať. Zároveň

[5] Škoviera, D.: *Hieronymov*, s. 127.

[6] Šubrt, Jiří: *Jeroným. Legendy o poustevnících*. Praha 2002, s. 34, pozn. 69.

[7] Škoviera, Daniel: *Uhorské vlastenectvo Valentína Ecchia a jeho krátky epos o sv. Pavlovi Pustovníkovi*. In: Sambucus VI. Práce z klasickej filológie, latinskej medievalistiky a neolatinistiky. Trnava 2010, s. 58.

[8] Škoviera, Daniel: *Latinský humanizmus v kultúrnych a literárnych dejinách Slovenska*. In: Latinský humanizmus, s. 591.

[9] Komplexný pohľad na toto dielo podáva monografia Škoviera, Daniel: *Bardejovčan Valentín Ecchius a jeho učebnica Ars versificandi*. Bratislava 2002.

sa pomocou zvukov lýry snažil bohom spríjemniť všetky chvály a modlitby ľudí.[10] Lýra bola dôležitou súčasťou jeho kultu. Bola znakom prítomnosti Apollónovho božstva, ale i symbolom básnického umenia. Keďže sa v období antiky básne spievali či recitovali za sprievodu hudobného nástroja, ktorý zvyšoval ich estetickú hodnotu, už len samotná jeho prítomnosť evokovala básnickú tvorivosť a Apollónovi bola vzdávaná úcta i ako bohu poézie.[11] Spolu s Múzami sa ako taký stal v mnohých básnických dielach súčasťou invokácií. Ecchius vo svojich veršoch, na rozdiel od svojich predchodcov, Múzy a Apollóna nevzýva. Dištancuje sa od nich a s dôverou upriamuje svoj zrak na Krista, jeho vyhlasuje za svoju múzu:

„Verum non comites Musas neque numina Phoebi
Poscimus auxilium, diuina propago tonantis
Aspirans Christus, …“.[12] (8–10a)

V úsilí o spojenie kresťanskej témy s vybranými prvkami antickej kultúry nebol Ecchius novátorom. Už na sklonku antiky sa stala nevyhnutnou inkulturácia kresťanstva s antickou tradíciou.[13] Nesplynuli navzájom; kresťanstvo prebralo pojmy a kategórie antickej kultúry a tá sa stala do istej miery súčasťou života cirkvi a kresťanskej tradície. Ecchiovo odmietnutie pohanských božstiev v úvode eposu nie je ničím neočakávaným, prinajmenšom s ohľadom na jeho tému, rovnako ako neprekvapuje ani jeho snaha ostať verný epickej tradícii, snaha o kontinuitu či nadväznosť na starorímske vzory pri písaní poézie. To dokazuje nielen invocatio, ale i zmienka v antike vzývaných Múz a Apollónovho božstva, pričom Ecchius používa epiteton *Foibos*. Viedli ho k tomu zrejme metrické dôvody, súčasne však „jas a žiarivosť“ pohanské-

[10] Dumézil, G.: *Apollon sonore et autres essais. Esquisses de la mythologie*. Paris 1982, s. 28.

[11] Obyšovská, Anabela: *Apolón a jeho atribúty*. In: Jazyk a kultúra, 3, 2012, č. 11. In: http://www.ff.unipo.sk/jak/11_2012/obysovska.pdf [cit. 24. 6.2013].

[12] „Nebudem prosiť však o sprievod Múzy, od Foibovho božstva
nečakám pomoc; nás Hromovládcova ratolesť božská,
Kristus sám žičlivo usmerní, …“.
Latinský text básne je citovaný zo štúdie Škoviera, Daniel: *Der humanistische Dichter Valentinus Ecchius und die Legende von dem heiligen Paulus dem Eremiten* (ďalej len *Der humanistische Dichter*). In: Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského Graecolatina et Orientalia 29–30. Bratislava 2007, s. 109–148, ku ktorej bol pripojený. Jediný známy zachovaný výtlačok Ecchiovho eposu sa nachádza v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni.

[13] Podobné spájanie prvkov antickej kultúry je napríklad prítomné aj u súčasného francúzskeho autora Richarda Milleta v románe *Čistý Lauve*. (Drengubiak, Ján: *Richard Millet, du personnel vers l'universel*. Prešov 2012, s. 109; Drengubiak, Ján: *Obraz konca dejín v románe Čistý Lauve od Richarda Milleta*. In: Hľadanie ekvivalentností V. Prešov 2010, s. 300).

ho boha ukryté v epitetone naznačujú súperenie s Kristom, takisto svetlom, pred ktorým museli ustúpiť.

Svetelné vyžarovanie Apollónovho božstva postupne zatláčalo do úzadia ostatné jeho funkcie a atribúty a od obdobia cisárstva zaznamenávame u autorov zväčša už len zmienky o Apollónovi ako o bohu, ktorý má vo svojej moci riadiť chod slnka nebeskou oblohou. U Lucana je metaforou slnka a rovnaké stotožnenie so slnkom nachádzame vo filozofii stoikov a platonikov. Predstaviteľ latinskej patristiky – sv. Augustín, zachytil vo svojom diele *De civitate Dei* (VII, 16) vývoj náboženských predstáv o Apollónovi orientovaný tým istým smerom: „Chcú, aby bol Apolón veštcom a lekárom a hlavne, aby mu dali miesto vo vesmíre, hovoria, že je aj Slnkom a že jeho sestra Diana je Mesiac. […] A ak prisudzujú šípy bratovi a sestre, to preto, aby ich prirovnali k lúčom, ktoré posielajú z neba na zem."[14] Slnečnosť antického boha rezonuje v básni Valentína Ecchia v zmienke svätice, s ktorou ich spája rovnaké meno:

„… Nilotica uirgo
Nobile quae ueteri deducit Apolline nomen,
Dentibus amissis, laeto sopitur in igne." (27b–29)[15]

Teonymum je v daných veršoch nositeľom širšieho významu. Syntetizuje svetlo s čistotou a bezúhonnosťou boha. Keďže Apollónov kult úzko súvisel s hudbou, ktorou sa vyjadrovalo to najušľachtilejšie a najzbožnejšie v dušiach ľudí,[16] bola Apollónovi nepriamo vzdávaná úcta aj ako bohu fyzickej a morálnej harmónie. Stal sa vtelením poriadku a spravodlivosti vo svete, strážil udržiavanie zákonov daných človeku a stal sa symbolom morálnej čistoty a bezúhonnosti.[17] Svätica Apollónia je v básni súčasťou „katalógu" martýrok a martýrov, ktorí sa stali obeťou prenasledovania kresťanov. Až dodnes je uctievaná ako panna a mučenica, ktorá sa ani po krutom mučení nevzdala svojej viery. Keď sa jej vyhrážali, že ju zaživa upália, sama vkročila do plameňov.[18] Mravná čistota a slnečné svetlo ako symbol Krista či slnko so svojou ničivou silou ako oheň, ktorý Apollóniu zahubil, to všetko sú symboly, ktoré môže v zmienke pohanského boha v spojení so sväticiným menom od-

[14] Cit. podľa Augustín: *Boží štát*. Zv. 1. Bratislava 2005, s. 206.

[15] „… A od Nílu panne
Apollónii menom, čo nosil prv Apollón slávny,
síce vybijú zuby, no veselo do vatry vkročí."

[16] Dumézil: *c. d.*, s. 48.

[17] Obyšovská, Anabela: *Apolón v rímskej poézii*. Prešov 2009, s. 41 (nepublikovaná magisterská diplomová práca).

[18] Rusina, Ivan – Zervan, Marián: *Životy svätých. Ikonografia*. Bratislava 1994, s. 37.

kryť vnímavý a znalý čitateľ, ktorý „text recipuje […] s kritickým myslením a s pozitívnym vzťahom k poznávaniu nových skutočností.“[19]

V Ecchiovom krátkom epose sa však stretávame aj s Apollónom výsostne v duchu autorov rímskeho cisárstva, teda ako so slnkom, bez ďalších konotácií:

„Iamque dies Phoebo caecas pellente tenebras
Luxerat atque sibi sua fata incumbere Paulus
Diuinans …“. (182–184a)[20]

Epiteton *Foibos* (svetlý, žiarivý) je Ecchiom použité veľmi príznačne a toto konštatovanie možno vztiahnuť, hoci len implicitne, aj na ďalšie verše, v ktorých zohráva svetlo významnú úlohu. Nejedná sa však viac o slnečné svetlo, ale o svetlo v zmysle poznania:

„Lapsa per aerium uolucris Phoebaeia tractum
Dona laboratae Cereris (uelut ante solebat
Enasci quotiens stella uidisset ab ortu)
Attulit applaudens posuitque sub ora uirorum,
Mox rapidis per iter liquidum se sustulit alis.“ (155–159)[21]

Súčasne so svetlom hviezd vychádzajúcich na východe prilieta každodenne k prvopustovníkovi „Foibov vták“. Zvieratá boli neoddeliteľnou súčasťou kultu antických bohov. Každý boh mal vlastné, ktoré mu boli zasvätené a neraz poslušne plnili úlohy, ktorými ich poveril. Apollónovi bolo zasvätených viacero zvierat (vták Ibis, had, delfín, vlk), no ako jeho obľúbený vták zaujíma v rímskej poézii popredné miesto havran. Ten bol považovaný za vešteckého vtáka, ktorého úlohou bolo prinášať správy. V Echiovej básni

[19] Koželová, Adriána: *Problematika prekladu kultúrnych referencií vo funkcii konštruktov umeleckého textu.* In: Forlang: cudzie jazyky v akademickom prostredí: periodický zborník vedeckých príspevkov. Košice 2012, s. 375.

[20] „Foibos už zaháňal sliepňavú tmu a zažínal svetlo
denné, keď vytušil Pavol, že nadišla posledná jeho
hodinka, …“.

[21] „Medzitým Foibov vták sa zniesol priestorom vzdušným,
nesúc dar Cererin zmenený prácou – aj predtým to vždycky
robil, keď videl, ako sa hviezdy na východe rodia –
priniesol teda jedlo a položil pred ústa mužom,
nato sa na rýchlych krídlach zas vzniesol a vracal sa vzduchom“.

prináša sv. Pavlovi poživeň. Inak tomu nie je ani v Hieronymovej legende[22] či v jednej z básní sv. Gregora z Nazianzu, kde v anonymných príkladoch asketického spôsobu života necháva autor pred adresátom básne defilovať rôzne skupiny mníchov a v jednom z nich je možné identifikovať Pavla eremitu práve vďaka odkazu na havrana.[23] Havran je všeobecne považovaný za jedno zo zlých znamení; rozprávky s účasťou čarodejníc si bez jeho participácie ani nevieme predstaviť. Havran či krkavec však vystupuje v rôznych úlohách aj v Biblii. Významnú rolu zohral už krátko po stvorení sveta, keď ho Noe pri potope vypustil, aby našiel zem.[24] Na jeho návrat však čakal márne. Havran poletoval sem a tam, pokým vody celkom neopadli a vždy našiel dostatok potravy, aby sa uživil. Pre cirkevných otcov symbolizoval tých, ktorí „odmietajú zložiť čierny odev starého človeka a žiť čisto".[25] Bol chápaný ako hriešnik, ktorý sa odmietol vrátiť k Noemovi do archy (cirkvi) pre svetskú márnosť (potravu). Podľa Lv 11, 15, resp. Dt 14, 14 patrí krkavec k nečistým vtákom, v Iz 34, 11 a Sof 2, 14 zas predstavuje divé zviera symbolizujúce zničenie a spustnutie. Naproti tomu sa v Ž 147, 9 sám Boh stará o potravu pre jeho mláďatá a v púšti Boh prikazuje práve krkavcom nosiť potravu prorokovi Eliášovi, aby ho živili (1Kr 17, 6[26]).[27] Vo výtvarnom umení sa okrem námetu krkavca či

[22] „Inter has sermocinationes suspiciunt alitem corvum in ramo arboris consedisse, qui inde leniter subvolabat et integrum panem ante ora mirantium deposuit." (Hieronymus: *Vita sancti Pauli primi eremitae*; PL 23, 17A–18A.) „A zatímco takto rozmlouvali, spatřili havrana, jak usedl na větev stromu, a pak se tiše snesl dolů a položil před jejich užaslé zraky celý chléb. (Cit. podľa Šubrt, Jiří: *Jeroným. Legendy o poustevnících*. Praha 2002, s. 55.)

[23] Carm. II, II, 1, 73–74 (PG 37, 1457)
„Τῷ δὲ κόραξ γείτων τυτθῆς ἐμερίζετο δαιτὸς
O zvyšok skromného pokrmu s ním sa delieval sused
λείψανον· εἷς δ᾽ ἄρ᾽ ἦεν ἀμφοτέροις ἄκολος.
krkavec; prinášal obom jediný spoločný hlt."

[24] Vypúšťanie vtákov na zistenie vzdialenosti od pobrežia patrí k najstarším námorníckym praktikám a tento motív je známy napríklad aj z mýtu o Gilgamešovi.

[25] Dubovský, Peter (ed.): *Genezis. Komentáre k Starému zákonu*. 1. Zv. Trnava 2008, s. 260.

[26] „Καὶ οἱ κόρακες ἔφερον αὐτῷ ἄρτους τὸ πρωὶ καὶ κρέα τὸ δείλης, καὶ ἐκ τοῦ χειμάρρου ἔπινεν ὕδωρ." (*Septuaginta*. Stuttgart 1979, s. 676.) „Krkavce mu prinášali chlieb a mäso ráno a chlieb a mäso večer a z potoka pil." (Cit. podľa *Svätého Písmo Starého i Nového Zákona*. Rím 1995, s. 642.) Chceme upozorniť na významový posun medzi gréckym znením citátu („Krkavce mu prinášali ráno chlieb a podvečer mäso a vodu pil z potoka") a jeho slovenským ekvivalentom. V období cirkevných otcov zohrával rozhodujúcu úlohu pre kresťanstvo text Septuaginty. Preto citujeme v prípade gréckeho variantu práve ten. Moderná exegéza sa viac pridŕža hebrejského textu a predlohou oficiálneho slovenského prekladu Svätého písma je masoretský text (publikovaný v *Biblia Hebraica Stuttgartensia*), i keď sprostredkovane cez Vulgatu. Masoretský text (pre konkrétny citát 1Kr 17, 6 porov. http://www.scripture4all.org/OnlineInterlinear/OTpdf/1kg17.pdf) a grécky text Septuaginty sa však nie vždy zhodujú, čo sa prejavilo aj v tomto prípade.

[27] Dubovský, P.: *c. d*., s. 260.

havrana prinášajúceho chlieb svätému mužovi do pustatiny (Eliáš, prvopustovník Pavol, pustovník Onufrius), stretávame aj s vyobrazením, na ktorom krkavec bochník chleba odnáša. Vzťahuje sa na pokus závistlivého kňaza, ktorý chcel otráviť sv. Benedikta z Nursie. Ten však vytušiac, že je chlieb otrávený, nariadil krkavcovi, aby ho odniesol.[28]

V daných intenciách je aj v Ecchiovej básni darom, ktorý havran Pavlovi eremitovi dennodenne prináša, prvoplánovo chlieb. V obraze havrana sa však ukrýva i jeho funkcia vešteckého, správy prinášajúceho vtáka. Prináša správu, ktorú možno v básni interpretovať ako zvesť o Božej láske k človeku a jeho starostlivosti oň, ako aj o Božom víťazstve nad starými božstvami, pretože „Foibov vták" plní vôľu kresťanského Boha a stará sa o základnú životnú potrebu človeka, ktorý Bohu zasvätil svoj život.

„Foibov vták" i „Cererin dar zmenený prácou" (v. 155, 156) sú v Ecchiovej básni antonomáziami, ktoré by dnes dekódovalo asi len veľmi málo recipientov. Naproti tomu v staroveku boli mýty materiálom, ktorý patril k všeobecnému vzdelaniu. Boli dedičstvom, ktoré pre seba požadovali dokonca aj raní kresťania, pretože sa stretávali s mytológiou na školách pri štúdiu rétoriky a filozofie, ale aj pri čítaní ranej apologetickej literatúry. Podobne neostala mytológia skrytou ani pred humanistickými vzdelancami. Vďaka dôslednému aplikovaniu zásady ad fontes boli študované a interpretované diela klasikov antickej literatúry. V humanitnom tríviu mal rozhodujúce postavenie jazyk a do popredia záujmu tak vystúpili diela starorímskych autorov nielen ako vzory správnej a krásnej reči, ale aj ako nositelia rôznych kultúrnych referencií.

V Ecchiovej básni k nim určite patria geografické odkazy; či už odkaz na Egypt zakódovaný v mene bohyne Izidy a múroch mesta Kanópos (v. 50; est locus Isiaci post moenia pulchra Canopi) alebo odkaz na Hellespont, dnešnú úžinu Dardanely, ukrytý v mene Hellinho brata Frixa (v. 288; Phryxi trans aequora). Funkciou spomenutých toponým bolo posilniť poetiku básne, upozorniť na učenosť jej autora, zároveň im však nechýbal aj hlbší zmysel. Všimnime si napríklad Izidu. Izidin kraj, Egypt, zohral v dejinách cirkvi významnú úlohu. Stal sa útočiskom pre malého Krista, jeho matku a pestúna na úteku pred Herodom, ale i miestom pôsobenia priekopníkov kresťanského kláštorného života. Práve v Egypte možno vystopovať prvé známky výskytu kresťanského monasticizmu. Izis bolo grécke a latinské meno egyptskej bohyne Esety, ktorá bola uctievaná v grécko-rímskom svete ako nebeská vládkyňa sveta, darkyňa života a jeho ochrankyňa, udržiavateľ-

[28] Hall, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha – Litomyšl 2008, s. 74. Krkavca možno nájsť aj na vyobrazeniach mučeníka Vincenta zo Zaragozy, kde je narážkou na vtáka, ktorý priletel, aby ho chránil, keď bol predhodený divým zverom. (Tamtiež, s. 481).

ka poriadku v prírode a spoločnosti. Pripisovali jej čarodejnícku moc, ktorú používala výhradne na konanie dobra. Podľa egyptských mýtov vrátila život svojmu mužovi Usirovi, ktorého zabil a roztrhal jeho vlastný brat.[29] Prečo si Ecchius vybral z egyptských božstiev na označenie miesta, kde prvopustovník Pavol žil, práve ju,[30] sa môžeme len domnievať. Isté paralely však nemožno prehliadnuť. Izis sa so svojimi atribútmi ako dobroprajná bohyňa analogicky približuje Bohu ako stvoriteľovi i darcovi a ochrancovi života.

Ďalšie mýtické vlastné mená rezonujúce v básni či už s odkazom na boha (Mavortis iras; v. 282), obludy (Gorgoneum venenum; v. 79) alebo rieku (Phlegetontheis tectis; v. 78), majú vytrhnuté z kontextu len nízku výpovednú hodnotu a plnia funkciu konvenčných symbolov. V širšom kontexte sa ale stávajú súčasťou rozvitých básnických obrazov:

„Styx nigras animas capit atraque corda. (72)
…
Non Phlegetontheis enata superbia tectis
Gorgoneumtumido profundens ore uenenum
Illius inflauit mentem, …“. (78–80a)[31]

Hydronymá Styx a Phlegethon (ohnivá rieka) explicitne evokujú obraz podsvetia, pekla, pričom tieseň z neho plasticky dokresľuje predstava obludných Gorgón, ktorým z hlavy rástli namiesto vlasov jedovaté zmije a na ktoré, keď človek pohliadol, skamenel. Vody Stygy vyvierali z Ókeanovho rohu pod zemou v hlbokej noci. Jej prúd sa delil na desať ramien. Kým deväť obtekalo zem a more, desiate tryskalo zo skaly na škodu bohov. Kto z bohov na túto vodu krivo prisahal, zostal na mieste ležať bez dychu a na celý rok mu z tela vyprchal život, nedostával ambróziu a ani nektár. Keď uplynul rok, čakali ho ďalšie a ešte horšie tresty.[32] Ponurosť podsvetia a hriechu, akcentované epitetami vyjadrujúcimi skazenosť ľudí (sčerneté duše, sadzové srdcia), použil Ecchius v básni ako opozitum k postoju Pavla eremitu. Nechal vystúpiť do popredia odmietnutie svetáckeho života a vášní, čím akcentoval myšlienku vypovedanú už v úvodnej dedikácii, že pri záchrane kráľovstva

[29] Zamarovský, Vojtech: *Bohovia a hrdinovia antických bájí*. Bratislava 1980, s. 230, 231.

[30] Je také miesto za vznosnými múrmi Kanópu v kraji / Izidy,

[31] „Pekelný Styx berie sčerneté duše a sadzové srdcia.
…
Pýchou, čo v príbytkoch flegetónskych má rodisko svoje,
chrliacou z nadutých úst svoj jed hodný obludných Gorgón,
nespuchla Pavlova myseľ, …“.

[32] Kerényi, Karl: *Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí*. Praha 1996, s. 52.

pred Turkami bude mať rozhodujúcu úlohu morálka a nábožnosť. S rovnakým zámerom obracia pozornosť k podsvetiu ešte raz, v závere eposu, kde prosí o pokoj pre svoju novú vlasť. Žiada svätca, aby pomohol Uhorsku a zahnal nebezpečenstvo hroziacej vojny:[33]

„Mauortisque graues iras, quas Cerberus imis
Sedibus inferni latranti deuomit ore,
Comprime et afflictis clemens succurrito rebus." (282–284)[34]

Metafora, ktorú Ecchius zvolil na vyjadrenie vojnových hrôz, zúrivý trojhlavý pes Kerberos, už od čias Hésioda symbol podsvetia, strašidelný strážca, ktorý bedlivo dohliadal na to, aby sa z Hádovej ríše nikto nevrátil, v spojení s bohom vojny Martom mal určite potenciál narušiť pokoj a vzbudiť obavy každého recipienta.

Pragmatiku Ecchiovho eposu *Vita divi Pauli Eremitae* definoval vo svojich štúdiách už D. Škoviera. Považuje ho za „básnikov najvýraznejší prejav uhorského vlastenectva", ktorý sa odráža vo viacerých zložkách textu. Jeho téma nie je „rýdzo nábožensky determinovaná", ale reflektuje aj politické súvislosti a osobné pohnútky svojho autora.[35] Ecchius použil v básni viacero mytologických odkazov, na ktoré sme sa snažili pozrieť s cieľom rozoznať ich vlastnú pragmatiku, akýsi vecný zámer, funkciu, ktorú plnia v texte, i keď sú považované viac-menej len za konvenčné symboly. Môžeme konštatovať, že teonymá, hydronymá a toponymá, antonomáziie a metafory, ktoré Ecchius vo svojej básni použil, kódujú skrytú vrstvu textu. Jej odkrytím sa pred poučeným recipientom otvára svet antiky vo svojej neokliešťenej rozmanitosti obrazov a vďaka nim nadobúda text na mnohých miestach väčšiu hĺbku. Valentín Ecchius vo svojom epose deklaruje návrat k antickým vzorom a antickej kultúre, robí tak však v duchu starokresťanských autorov, ktorí na sklonku antiky pochopili, že kresťanstvo môže za určitých okolností na antickej vzdelanosti a kultúre budovať a že tým môže len získať.

[33] Škoviera, D.: *Der humanistische Dichter*, s. 121.

[34] „Ťažké martovské výbuchy zlosti, čo Kerberos chrlí
zo svojich brešúcich papúľ hen zo dna až samotných pekiel,
umlč a láskavo ratuj náš štát v jeho potupnej tvŕdzi."

[35] Škoviera, D.: *Uhorské vlastenectvo Valentína Ecchia*, s. 56.

Resumé

Mytologické prvky v epose Valentína Ecchia Vita divi Pauli Eremitae

K samozrejmej výbave humanistickej poézie patria odkazy na mytológiu antiky. V krátkom epose *Vita divi Pauli Eremitae* humanistického vzdelanca Valentína Ecchia plnia zdanlivo funkciu konvenčných symbolov, väčšina z nich je však nositeľom osobitého významu (napr. boh Apollón – Foibos je v epose spomenutý viackrát, zakaždým s rozdielnou konotáciou, ako symbol svetla, poznania, čistoty). Použité teonymá, hydronymá a toponymá, antonomázie a metafory slúžia v básni ako doklad autorovej učenosti, posilňujú poetiku textu, zároveň kódujú jeho skrytú vrstvu. Jej odkrytím sa pred poučeným recipientom otvára svet antiky a text nadobúda väčšiu hĺbku, pričom Ecchius deklaruje návrat k antickým vzorom a antickej kultúre v duchu starokresťanských autorov.

Kľúčové slová: Valentín Ecchius, Pavol Eremita, epos, mytológia, symbol

Summary

Mythological Elements in the Epic of Valentinus Ecchius Vita divi Pauli Eremitae

The humanistic poetry is always connected with allusions to the Antique mythology. In the short epic *Vita divi Pauli Eremitae* of the humanistic scholar Valentinus Ecchius it falsely plays a role of conventional symbols, however the majority of them is a bearer of an original meaning (e.g. the god Apollo – Phoebe is mentioned in the epos repeatedly, but every time in a different connotation such as a symbol of light, knowledge, virtue). Theonyms, hydronyms and toponyms, antonomasia and metaphors used in the poem, serves as a proof of author's erudition, strengthens the poetics of the text and at the same time codes its hidden sense. Their revealing helps a knowledgeable recipient to open the Antique world and the writing gains a deeper significance. Ecchius proclaims the return to Antique examples and the Antique culture in a spirit of ancient Christian writers.

Keywords: Valentin Ecchius, Paul Eremita, epic, mythology, figure

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Erika Brodňanská, Ph.D.
Inštitút romanistiky
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
e-mail: erika.brodnanska@unipo.sk

Recepce antikizujících forem v raně renesanční architektonické skulptuře na Moravě*

Petr Čehovský

Antická architektura a její kamenosochařská či kamenická výzdoba byla, jak je obecně známo, základem pro výtvarný a architektonický styl, který bývá označován jako renesance[1] a který se poprvé objevuje v Toskánsku okolo roku 1420 a následně převažuje ve vybraných italských regionech[2] zejména v letech cca 1420–1580, ve střední (zaalpské) Evropě v letech cca 1490–1620.

Období rané renesance ve střední Evropě – a tedy i na Moravě – bývá kladeno přibližně do let 1490–1550.[3] Právě v poslední dekádě 15. století se zde objevily nejstarší památky raně renesančního stylu v architektonické skulptuře a v první polovině 16. století byly antikizující (renesanční) prvky používány častěji. Okolo poloviny 16. století začíná na Moravě dominovat styl renesance vrcholné, charakteristický vyspělým renesančním tvaroslovím a absencí gotických prvků, kromě sakrální architektury a mikroarchitektury, kde se po roce 1550 hojně uplatňuje tzv. pogotické umění.[4]

* Článek je publikován v rámci výzkumného projektu „Re-prezentace minulosti: nové metody interpretace historie v umění a médiích", reg. č. CZ 1.07/2.3.00/20.0068, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

1 Termín „renesance" je odvozen z italského termínu „rinascimento" ve významu znovuzrození a vyskytuje se již například ve spisech italských historiografů umění Lorenza Ghibertiho (1378–1455) a Giorgia Vasariho (1511–1574). Termín označuje znovuzrození umění po období „úpadku".

2 Styl výtvarného umění a architektury v období renesance v Itálii nelze pojímat jednotně. Je evidentní, že jednotlivé italské regiony měly v období renesance v oblasti umění a architektury svůj specifický charakter. To potvrdil i přední evropský historik kultury Peter Burke na své přednášce A Case of cultural hybridity: the European Renaissance dne 5. 4. 2013 na Univerzitě Palackého v Olomouci.

3 Souhrnně k fenoménu raně renesančního umění ve střední Evropě (zejména v oblastech dnešního Maďarska Polska, Slovenska, České republiky a částečně Ruska) viz Białostocki, Jan: *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*. London 1976.

4 K fenoménu pogotického umění viz Hipp, Hermann: *Studien zur „Nachgotik" des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*. Hannover 1979 (nepublikovaná dizertační práce). Termín „pogotické umění" (jde o český výraz pro německý termín „Nachgotik") v renesanční architektuře označuje aplikování gotických prvků především v sakrální architektuře druhé poloviny 16. století a na počátku 17. století. Blíže k termínu „pogotické umění" recentně viz Jakubec, Ondřej: *Pogotické umění*. In: Horová, Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky. Praha 2006, s. 602–603.

Recepce antikizujících prvků ve středoevropském umění a jistě i na Moravě na konci 15. a v první polovině 16. století byla různorodá, což se projevilo v jejím odlišném stylovém charakteru. Cílem tohoto příspěvku je podat stručný nástin vývoje raně renesanční architektonické skulptury na Moravě a analyzovat různé aspekty, které ovlivnily její podobu a místy i kvalitativní úroveň.

Morava v každém případě patřila ke středoevropským regionům, kde se renesanční prvky v architektonické skulptuře uplatnily velmi záhy, což bylo způsobeno zejména politickou situací, neboť Morava mezi lety 1479–1490 byla součástí Uher, kde v letech 1458–1490 vládnul Matyáš Korvín, první středoevropský panovník, který propagoval renesanční umění na svém dvoře.[5] V tomto ohledu byla Morava paralelou k dalším oblastem, které patřily do sféry Korvínova politického vlivu: ke Slezsku a Lužici a také k Vídni, obléhané Korvínem v letech 1485–1490.

Podobně jako v jiných středoevropských regionech, i pro Moravu bylo na konci 15. a na počátku 16. století charakteristické, že se raná renesance ve stylově čisté formě neprojevila přímo v architektuře (to bylo typické až pro druhou polovinu 16. století), ale spíše v její výzdobě. Šlo tedy o stejný trend, který převažoval podle recentních zjištění i na královském paláci Matyáše Korvína v Budě.[6]

Politické spojenectví Moravy s Uhrami je ve výtvarném umění Moravy demonstrováno unikátní kamenosochařskou výzdobou tovačovského zámku z doby okolo roku 1492, iniciovanou Ctiborem Tovačovským z Cimburka (1438–1494), tehdejším moravským hejtmanem. Raně renesanční architektonická skulptura na zámku v Tovačově ze Ctiborovy doby[7] je v rámci

[5] Recentně k poznání mecenátu na dvoře Matyáše Korvína viz Farbaky, Péter (ed.): *Matthias Corvinus the King 1458–1490* (dále jen *Matthias Corvinus*). Budapest 2008.

[6] Magyar, Karoly: *Towards a Reconstruction of Matthias-Era Residences* (dále jen *Towards a Reconstruction*). In: Farbaky, Péter: Matthias Corvinus, s. 89–100; zejména s. 89 a 95: „Královský palác" Matyáše Korvína sestával z více staveb, které dodržovaly strukturu a půdorys pocházející původně zejména z doby Zikmunda Lucemburského (1387–1437). Podle Magyara Matyáš Korvín renesanční styl na své rezidenci v Budě uplatnil spíše v architektonické skulptuře než v architektuře samotné.

[7] K rané renesanci na tovačovském zámku nejpodrobněji viz Hlobil, Ivo: *Zur Renaissance während der Aera Ctibors Tovačovský von Cimburk*. Umění, 22, 1974, s. 509–519; Týž: *Sochařství*. In: Hlobil, Ivo – Perůtka, Marek (eds.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomoucko (dále jen Od gotiky k renesanci). Olomouc 1999, s. 316 a 387; Týž: *Výtvarné umění*. In: Hlobil, Ivo – Petrů, Eduard: Humanismus a raná renesance na Moravě. Praha 1992, s. 107–115; Týž: *Visual Art*. In: Hlobil, Ivo – Petrů, Eduard: *Humanism and the Early Renaissance in Moravia*. Olomouc 1999, s. 146–152. Recentně souhrnně k raně renesančnímu umění v Tovačově viz Kuthan, Jiří: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*. Díl první. *Král a šlechta*. Praha 2010, s. 497–502.

Moravy unikátní svou stylovou čistotou. Zejména u obou portálů vstupní věže zámku a u okna s mramorovým ostěním na věži je zřejmé, že jejich autorem byl špičkový uherský kameník, nelze však zcela vyloučit ani autorství kameníka italského. Konkrétní italské vzory byly hledány zejména pro vstupní edikulovitý portál tovačovského zámku z roku 1492[8] (obr. 1) a pro výše zmíněné okno na jeho věži. Velmi kvalitní je portál původně zdobící tzv. Dům tovačovských paní z let 1490–1492, dnes umístěný v průchodu domu ve Förchgottově ulici 8 v Tovačově.

V kontextu mezinárodních souvislostí je z tovačovské rané renesance velmi významné okno křížového typu z červeného mramoru, umístěné na věži zámku (obr. 2), jež navazuje na okna Palazzo Venezia v Římě z doby okolo roku 1477; na výzdobě této budovy se prokazatelně podílel jeden z nevýznamnějších sochařů působících v Budě, Giovanni Dalmata.[9] Další paralelou k tovačovskému oknu je bývalý Korvínův královský palác v Budě, jehož fasáda z konce 15. století byla členěna stejnými typy oken.[10]

Figurální medailon Elišky z Melic,[11] objevený v sedmdesátých letech 20. století při archeologických vykopávkách na tovačovském zámku, je vzácným příkladem toskánské renesanční skulptury u nás, velmi pravděpodobně měl Eliščin medailon svůj protějšek v podobě medailonu Ctibora Tovačovského z Cimburka, který se ale nejspíše nedochoval.

Tovačovské památky je nutno v rámci raně renesanční architektonické skulptury na Moravě považovat za raně renesanční kamenosochařské inkunábule, které dlouhou dobu, přibližně 40 let, neměly přímé následovníky. A není divu, protože už při výzdobě tovačovského zámku jsme svědky situace, která bude i pro některé další památky charakteristická. Je totiž zřejmé,

[8] Naposledy k tématu pravděpodobných vzorů pro vstupní portál tovačovského zámku viz Hradilová, Lenka: *Stylové východisko renesančního portálu tovačovského zámku v díle italského architekta Francesca di Giorgio Martiniho*. In: Hlobil, Ivo – Perůtka, Marek (eds.): Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech (dále jen Historická Olomouc XVII). Olomouc 2009, s. 237–250.

[9] K Dalmatově účasti na výzdobě Palazzo Venezia v Římě viz Röll, Johannes: *Giovanni Dalmata*. Worms 1994, s. 51–59.

[10] K rekonstrukci Korvínova královského paláce v Budě viz Farbaky, Péter: *Der Königspalast von Buda im Zeitalter der Renaissance*. In: Biegel, Gerd (ed.): Budapest im Mittelalter. Braunschweig 1991, s. 259–273; dále Magyar, K.: *Towards a reconstruction*, s. 89–100. Na typ budínského a tovačovského okna později navázal Benedikt Ried v projektu na Ludvíkovo křídlo Pražského hradu z doby okolo roku 1509. Viz Hlobil, I.: *Výtvarné umění*, s. 112; Týž: *Visual Art*, s. 149.

[11] Hlobil, I.: *Sochařství*, s. 316 a zde citovaná starší literatura. Recentně k medailonu Elišky z Melic viz Chlíbec, Jan: *Italští sochaři v českých zemích v období renesance* (dále jen *Italští sochaři)*. Praha 2011, s. 65.

že renesanční výzdoba tovačovského zámku, objednaná moravským hejtmanem Ctiborem Tovačovským z Cimburka, v sobě nesla nonverbální sdělení – politické spojenectví Moravy a Uher.[12]

Přestože tedy známý tovačovský portál mohl být dobrým vzorem pro moravské stavebníky a pro ně pracující kameníky, nestal se jím, a větší zájem o stylově čisté antikizující renesanční tvarosloví můžeme na Moravě sledovat až od přibližně třicátých let 16. století (viz dále).

Významný šlechtic a podporovatel humanistů, Ladislav Černohorský z Boskovic (1455–1520)[13] byl od roku 1486 stavebníkem moravskotřebovského zámku a tedy i objednavatelem tamního zámeckého portálu. V roce 1482 byl proboštem ve Veszprému v Uhrách; měl tedy blízko k uherskému dvoru a znal jistě dobře italské renesanční umění, pěstované na uherském dvoře. Původní hlavní portál moravskotřebovského zámku[14] (obr. 3) je spolu s portálem zámku v Tovačově nejstarší moravskou raně renesanční architektonickou skulpturou na Moravě. Oba portály vznikly v roce 1492, jak dokládají nápisy v jejich vlysech. Shodná doba jejich vzniku zapříčinila, že tyto památky byly vždy srovnávány. Zatímco tovačovský portál je stylově jednotný, tedy čistě renesanční, obsahuje portál zámku v Moravské Třebové vedle renesančních i prvky gotické, např. na gotický způsob profilované vnější ostění, přetínání prutů v ostění atd.

Typologicky souvisí moravskotřebovský portál dle zjištění Jana Muka[15] zejména s okny a portály, které vznikly na Pražském hradě za vedení architekta Benedikta Rieda[16] (portál do křídla sněmovny z roku 1493; portál mezi

---

[12] Stylovou i ideovou paralelu ke kamenosochařské výzdobě tovačovského zámku představují kamenosochařské fragmenty v ulici Lugeck 7, v prvním vídeňském okrese z roku 1497, které také byly exkluzivně vytvořeny pro budínského měšťana Petera Junherra z Edlasbergu, viz Pichler, Gerd: *Neue Erkenntnisse zum Auftreten der Renaissancebaukunst in Wien. Drei Portalfragmente von 1497*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmapflege, 52, 1998, s. 424–431.

[13] Podrobně k Ladislavu Černohorskému z Boskovic viz Hlobil, I.: *Výtvarné umění*, s. 115–120; Týž: *Visual Art*, s. 153–157 a zde citovaná starší literatura.

[14] Čehovský, Petr: *Portál zámku v Moravské Třebové (1492) v kontextu středoevropského uměni konce 15. a počátku 16. století* (dále jen *Portál zámku)*. In: Martínková, Jana (ed.): Zámek v Moravské Třebové — renesance v evropském kontextu. Moravská Třebová 2010, s. 31–36.

[15] Muk, Jan*: Ke vztahu renesanční architektury Čech a Itálie*. In: Itálie, Čechy a střední Evropa. Praha 1986, s. 195.

[16] Prvním historikem umění, který správně postřehl souvislost moravskotřebovského portálu s uměním na dvoře Benedikta Rieda, byl Karel Chytil, viz studie Chytil, Karel: *K literatuře o renaissančních detailech vladislavské části hradu pražského.* Památky archeologické, 35, 1926–1927, s. 248.

jezdeckými schody a jejich lodžií, před 1500; portál v Ludvíkově křídle, před 1509), ale všechny tyto památky vznikly později.

Moravskotřebovský portál byl v dějinách umění ve srovnání se současně vytvořeným portálem tovačovským podhodnocován kvůli svým gotickým prvkům,[17] nicméně právě svým harmonickým propojením gotických a renesančních forem do tzv. smíšeného stylu[18] se stal vzorem pro další početné raně renesanční architektonické skulptury na Moravě v první polovině 16. století. Důkazem pro to, že smíšené formy byly záměrem středoevropských objednavatelů, je právě moravskotřebovský portál, jehož objednavatel dobře znal z Uher tvarosloví italské renesance, ale nechtěl je v plné míře na svých stavbách použít.[19] Vzhledem k pozdějšímu vývoji a charakteru renesanční architektonické skulptury na Moravě se dokonce zdá, že moravskotřebovský portál je progresivnější než tovačovský. Zatímco v Moravské Třebové se v roce 1492 objevila památka víceméně stylově původní, originálně pojatá, portál v Tovačově je sice velmi cenný svým řemeslným zpracováním a úzkým navázáním na italské vzory, ale z hlediska stylu „jen" variuje již několik desetiletí známé italské vzory.

Raná renesance v Moravské Třebové za Ladislava Černohorského z Boskovic je instruktivní z hlediska epigrafiky. Epigrafický aspekt dotváří neoddělitelně stylový charakter architektonické skulptury, jejíž je součástí. Ladislav Černohorský v epigrafice preferoval zejména raně humanistické a vyspělé antikizující typy písma. Do posledně jmenované skupiny písma patří před několika lety nalezené pozoruhodné fragmenty,[20] pocházející z bývalé zámecké kaple. Jsou zdobené nápisy provedenými v kapitále ještě čistší formy, než jakou byl zdoben vlys výše zmíněného vstupního portálu tovačovského

[17] Šamánková, Eva: *Architektura české renesance.* Praha 1961, s. 12. Také podle Jiřího Kuthana …v Moravské Třebové zjevně pracoval kameník, který renesanční formy jen naivně napodoboval, aniž hlouběji pronikl do ducha nového renesančního umění a logické struktury jeho vyjadřovacího rejstříku, viz Kuthan, J.: c. d., s. 506.

[18] K fenoménu středoevropských památek kombinujících gotický a renesanční styl viz Lorenz, Hellmut: *Spätgotik und Renaissance in Mitteleuropa – Ein „Stil zwischen den Stilen"*? In: Wetter, Evelin (ed.): Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagellonienkönige. Ostfildern 2004, s. 31–47. Smíšený styl je třeba vnímat jako samostatnou stylovou tendenci dominující v raně renesanční architektonické skulptuře na stavbách profánních i církevních v 1. polovině 16. století ve střední Evropě. Smíšený styl nelze zaměňovat s pogotickým uměním (viz pozn. 4), které se uplatňovalo později a jehož aplikování mělo odlišné ideové pozadí. Recentně k fenoménu památek kombinujících gotický a renesanční styl viz Kavaler, Ethan Matt: *Renaissance Gothic.* Yale 2012.

[19] K vysvětlení záměru aplikovat smíšené formy u moravskotřebovského zámeckého portálu viz Čehovský, P.: *Portál zámku*, s. 31–36.

[20] Viz Říhová, Vladislava: *Umělecká výbava Moravské Třebové v době Ladislava z Boskovic – nové objevy*. In: Hlobil, I. – Perůtka, M. (eds.): Historická Olomouc XVII, s. 269–282.

zámku z roku 1492.[21] Kaple tedy byla zdobena nápisem kapitály, na rozdíl od vstupního portálu moravskotřebovského zámku s dedikačním nápisem v raně humanistické kapitále, obsahující místy konzervativní, retrográdní tvary. Z hlediska epigrafiky je tedy evidentní, že Ladislav Černohorský z Boskovic preferoval na svém zámku stylový pluralismus.[22]

Čistě renesanční styl se na zámku v Moravské Třebové projevil také u figurálních medailonů Ladislava Černohorského z Boskovic a jeho choti Magdaleny z Dubé a Lipé. Medailony nesou vytesaný letopočet svého vzniku 1495 a podle starších názorů historiků umění byly ovlivněné toskánskou a severoitalskou renesanční skulpturou.[23] Podle recentní analýzy Jana Chlíbce[24] jejich anonymní autor navazoval zejména na medailérské umění Niccoly Fiorentina nebo na práce mantovského rodáka Sperandia.

Raně renesanční architektonická skulptura na zámku v Moravské Třebové je dokladem toho, že středoevropští objednavatelé uměleckých děl v období rané renesance se často snažili místní výtvarnou tradici, tedy gotiku, spojit s tehdy moderním uměním italské renesance. Podobně i středoevropští humanisté, např. Konrád Celtis, se snažili historii své vlasti propojit s historií a kulturou antiky. Thomas DaCosta Kaufmann[25] konstatoval, že smíšená reakce středoevropské společnosti na umění italské renesance byla logická a nelze její výsledky, umělecká díla v harmonicky působícím smíšeném stylu, vnímat jako méně kvalitní ve srovnání se stylově čistým umění italské renesance.

---

[21] K nápisu na tovačovském portálu podrobně viz Roháček Jiří: *K pozdně gotické a raně renesanční epigrafice na Olomoucku*. In: Hlobil, I. – Perůtka, M.: Od gotiky k renesanci, s. 80–81.

[22] Stylový pluralismus se objevuje v období rané renesance relativně často. Otázkou pro budoucí bádání je, proč na určité zakázce aplikoval Ladislav Černohorský písmo v kapitále, jindy v kapitále raně humanistické. Blíže k tomuto fenoménu viz Koch, Walter: *Epigraphische Vielfalt am Übergang vom Mittealter zur Neuzeit*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 54, 2000, s. 367–376.

[23] Ke shrnutí těchto názorů – možných vzorů pro boskovické medailony viz Hlobil, I.: *Sochařství*, s. 316–317 a zde citovaná starší literatura; Týž: *A North Italian Sculptor, Medallions of Ladislav of Boskovice and Magdalene of Dubá and Lipá*. In: Hlobil, Ivo a kol.: The last flowers of the middle ages. From the gothic to the renaissance in Moravia and Silesia. Olomouc 2000, s. 115–116.

[24] Chlíbec, Jan: *Italský sochař, Medailony Ladislava z Boskovic a Magdaleny z Dubé a Lipé*. In: Kyzourová, Ivana (ed.): Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby (dále jen Básník a král). Praha 2007, s. 117. Chlíbec moravskotřebovské medailony Ladislava Černohorského z Boskovic a Magdaleny z Dubé a Lipé charakterizuje jako medailérské portréty přenesené do kamene. K moravskotřebovským medailonům viz také Chlíbec, J.: *Italští sochaři*, s. 67–68.

[25] Kaufmann, Thomas DaCosta: *Court, Cloister, City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*. London 1995, s. 114.

Stylově podobný charakter výzdoby svých staveb v první čtvrtině 16. století měl v oblibě olomoucký biskup Stanislav Thurzo,[26] stavebník dvou rezidencí, na nichž byla v posledních letech objevena významná raně renesanční kamenosochařská výzdoba – olomoucké biskupské rezidence a kroměřížského biskupského zámku.

Nedávno objevený portál[27] na věži kroměřížského zámku (obr. 4), nacházející se pod erby Stanislava Thurza a krále Vladislava Jagellonského, je pozoruhodný svými monumentálními rozměry. Vnější ostění kroměřížského portálu je pravoúhlé, profilované; do něj je vloženo hrotité orámování dveřního otvoru s profilovaným ostěním. Vlys portálu je vyplněn nápisem v antické kapitále. Styl portálu bychom tedy charakterizovali jako gotico-renesanční, resp. smíšený.[28] Stejnou stylovou polohu nalezneme zcela explicitně vyjádřenou u Thurzova erbu nad tímto portálem: erbovní štítek je rámován pozdně gotickými rozvilinami, nicméně nesen dvěma italizujícími postavami puttů, kteří se takto časně (okolo roku 1515) objevují v raně renesanční architektonické skulptuře na Moravě nejspíše poprvé.[29]

Významný pro styl portálu je nápis nad portálem: „V bezpečí úhony nám stát zůstane chráněn, dokud královské žezlo drží Vladislav král. Dlouho nám žij, králi nejlepší Vladislave, abychom užili dlouho plodů, jež přináší mír.“[30] Podstatou nápisu je biskupova chvála českého krále Vladislava Jagellonského, který jako pravděpodobně první stavebník v Čechách preferoval záměrné propojení stylu gotiky a renesance, o čemž svědčí tvorba architekta Benedikta

[26] K Thurzovi a jeho uměleckému mecenátu souhrnně viz Hlobil, I.: *Výtvarné umění*, s. 129–150; Hlobil, I.: *Visual art,* s. 165–175; Štětina, Jan: *Středověká Kroměříž*. In: Perůtka, Marek (ed.): Kroměříž. Historické město a jeho památky. Kroměříž 2013, zejména s. 102–105.

[27] Vrla, Radim – Hodaňová, Klára – Michoinová, Dagmar: *Věž kroměřížského zámku – průzkum části jihozápadní fasády*. Zprávy památkové péče, 67, 2007, č. 3, s. 209–214; Hlobil, I.: *Průčelí zámku v Kroměříži* (dále jen *Průčelí zámku*). In: Kyzourová, I.: Básník a král, s. 62–63; Jakubec, Ondřej: *Renaissance chateau*. In: Daniel, Ladislav – Perůtka, Marek – Togner, Milan (eds.): Archbishop's chateau & gardens in Kroměříž. Kroměříž 2009, s. 28.

[28] Thurzové preferovali smíšený styl relativně konstantně; to dosvědčují i reliéfy, objednané Stanislavovým bratrem Janem, vratislavským biskupem, viz dvě dedikační desky na zámku v Javorníku ve Slezsku z let 1505 a 1509, či portál sakristie v katedrále sv. Jana Křtitele ve Vratislavi z roku 1517.

[29] Hlobil, I.: *Výtvarné umění*, s. 140; Týž: *Sochařství*, s. 388; Týž: *Visual Art*, s. 171–172. Podle názoru Jaromíra Homolky mohly být předstupněm pro kroměřížské putti stejné figury na náhrobku Tomáše Tarczayho v Lipanech z roku 1493 a Štěpána Zápolského ve Spišské Kapitule z roku 1499. Viz Homolka, Jaromír: *Sochařství*. In: Homolka, Jaromír – Krása, Josef –Mencl, Václav – Pešina, Jaroslav a kol.: Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526. Praha 1978, s. 238.

[30] Přepis nápisu na portálu viz Hlobil, I.: *Průčelí zámku*, s. 62.

Rieda[31] v Praze na Hradě: Vladislavský sál z let 1493–1500, Ludvíkovo křídlo z doby okolo roku 1509, portál kostela sv. Jiří z doby okolo roku 1510 a další.

Druhý nedávno objevený portál z roku 1514 zdobil Thurzovu biskupskou rezidenci v Olomouci ve Wurmově ulici 9 ve východním křídle jižního nádvoří a obsahuje také gotické i renesanční prvky: portál nese mělký raně renesanční profil, ještě goticky komponovaný v pravoúhlém zalomení nad soklovou hladkou částí ostění.[32] Jde o jednoduchý pravoúhlý portál se zkoseným vnitřním ostěním. Podle zjištění Zdenky Bláhové[33] přináší tento portál nejstarší použití renesanční majuskuly v Olomouci; v nadpraží nápisu je umístěn nápis „Dominus protestor vitae meae. MDXIII".

Olomoucký biskup Stanislav Thurzo tak logicky následoval na výzdobě svých staveb styl, který preferoval zeměpán. Thurzo byl, podobně jako Ladislav Černohorský z Boskovic, příkladem stavebníka, který podporoval humanisty (někteří humanisté svá díla Thurzovi přímo dedikovali – například Johannes Cuspinianus, Augustin Käsenbrot)[34] a snažil se spojit místní kulturní tradici s renesančním stylem. Preferování kamenosochařských památek, kombinujících gotické a renesanční prvky, lze u Stanislava Thurza také vysvětlit jeho středoevropským původem a úzkou vazbou Thurzů na rodinu významných německých bankéřů Fuggerů, kteří si v roce 1509 nechali postavit Fuggerskou kapli při karmelitánském kostele sv. Anny v Augsburgu,[35] jež jedinečným způsobem kombinuje středoevropské pozdně gotické a severoitalské renesanční tvarosloví.

Z pozdní doby episkopátu Stanislava Thurza[36] pochází biskupova erbovní deska (obr. 5),[37] zasazená do zdi vyškovského zámku, jenž byl po kroměříž-

[31] Recentně k Benediktu Riedovi viz Kalina, Pavel: *Benedikt Ried a zaalpská renesance.* Praha 2009; Týž: *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře.* Praha 2011, zejména s. 20–43.

[32] Bláhová, Zdenka: *Portál z roku 1514 v arcibiskupské rezidenci v Olomouci a jeho souvislosti*. In: Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Olomouci. Olomouc 2010, s. 25.

[33] Tamtéž, s. 20–29.

[34] K Thurzově podpoře humanistických studií viz Baletka, Tomáš: *Dvůr olomouckého biskupa Stanislava Thurza (1497–1540), jeho kancelář a správa biskupských statků*. Sborník archivních prací, 54, 2004, č. 1, s. 86–91.

[35] K Fuggerské kapli podrobně Bushart, Bruno: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg.* München 1994.

[36] V biskupské Olomouci během dlouhého episkopátu Stanislava Thurza jistě vzniklo mnoho kamenosochařských dekorací staveb; lze jen litovat, že se většina z nich nedochovala vlivem pozdějších přestaveb městských domů.

[37] Hlobil, I.: *Sochařství*, s. 391.

ském zámku jeho nejvýznamnější mimo-olomouckou rezidencí. Znaková deska, která musela vzniknout před rokem 1540, je unikátní ze dvou důvodů: jednak je jedním z mála příkladů raně renesanční architektonické skulptury na Moravě, který úzce navazuje na lombardskou ranou renesanci (baňaté sloupky po stranách s cibulovitými dříky) a jednak velmi častým užitím rollwerku (!), obvyklým ve středoevropské architektonické skulptuře většinou až ve druhé polovině 16. století.

Také další významná raně renesanční architektonická skulptura, portál olomoucké radnice z doby okolo 1530, v sobě nese nonverbální poselství. Stylově jde o jedinečnou památku lombardských kameníků na Moravě. Morava tak organicky tvořila součást středoevropského prostoru, kde v této době (přibližně mezi lety 1510–1540) působilo hodně lombardských kameníků.[38] Přestože nevíme s jistotou, kdo přesně olomoucký radniční portál objednal, na jeho renesanční charakter měli dle zjištění Ivo Hlobila[39] vliv členové olomoucké městské rady, kteří se humanismu věnovali přímo nebo k němu měli blízko skrze své rodinné příslušníky, např. Klement Slavonínský, Johannes Heffter, Gabriel Gloczer a další.

Při pohledu na stylově pregnantní lombardský charakter portálu olomoucké radnice se můžeme ptát, jestli měly jednotlivé typy italské renesance (lombardská, toskánská aj.) svůj význam. Lze přepokládat, že tomu tak bylo, protože zatímco Matyáš Korvín a následně Ctibor Tovačovský z Cimburka preferovali renesanci toskánského typu, renesance lombardského charakteru se ve střední Evropě objevuje na jiných zakázkách.

Portál lombardského typu z let 1515–1519 ozdobil kapli sv. Salvátora v centru Vídně a o něco málo později, okolo roku 1530, na radnici v Olomouci. Je tedy pravděpodobné, že lombardská stylová nota přítomná u olomouckého a vídeňského radničního portálu měla za úkol demonstrovat kulturní spojitost obou měst, danou v období rané renesance mimo jiné skrze výraznou osobnost humanisty Konráda Celtise, který ve Vídni i Olomouci působil a měl vliv na založení tamních humanistických společností Sodalitas Danubiana a Sodalitas Marcomannica. Tím lze vysvětlit, že se v obou městech objevují renesančním portály s přebohatou sochařskou výzdobou, která evidentně odkazuje k podobným vzorům, například k severnímu portálu dómu v Comu od Tommasa Rodariho a jeho dílny z roku 1507. Ještě bližší italskou paralelu pro olomoucký portál pak představuje rám oltářního

[38] K problematice lombardských kameníků a jejich umělecké činnosti ve střední Evropě v období rané renesance viz zejména Arslan, Edoardo (ed.): *Arte e artisti dei laghi lombardi, 1. Architetti e scultori del Quattrocento*. Como 1959.

[39] Hlobil, I.: *Výtvarné umění*, s. 174–179; Týž: *Visual Art*, s. 196–200 a zde citovaná starší literatura.

obrazu Zenona Veroneseho v dómu v Saló od lombardského řezbáře Stefana Lambertiho.[40] Dóm v Saló měl význam i pro portál kaple sv. Salvátora ve Vídni: figurální bysty v nástavci vstupního portálu v dómu v Saló z let 1506–1509 od sochaře Gaspara Coirana jsou stylově velmi blízké sochám Krista a Panny Marie v nástavci portálu vídeňské kaple sv. Salvátora.[41]

Dobou vzniku olomouckého portálu okolo roku 1530 se dostáváme do období, kdy se v kamenné dekoraci na Moravě i ve střední Evropě prosadil s definitivní platností raně renesanční styl. Ivo Hlobil konstatoval v roce 1974,[42] že od třicátých let 16. století začali i domácí kameníci na střední Moravě vytvářet raně renesanční architektonickou skulpturu.

To, že vyhotovení portálů italizujících i domácích probíhalo ve třicátých letech prakticky současně, potvrzuje tvorba kamenosochařské dílny, působící na Olomoucku ve třicátých a čtyřicátých letech 16. století, která s oblibou užívala forem smíšeného stylu ve svých architektonických skulpturách. Tuto lokální dílnu, jejíž členové vyzdobili řadu sakrálních i profánních památek na Olomoucku, vedl inovativní kameník, kterého podle jednoho z jeho nejkvalitnějších děl, západního portálu farního kostela sv. Bartoloměje (obr. 6), nazýváme Mistrem portálu z Dlouhé Loučky. Portál pochází z roku 1535,[43] jak dokládá částečně dochovaný nápis v jeho vlysu. Podobně jako v Tovačově, i u portálu z Dlouhé Loučky jsme svědky stylové loajality objednavatele ke svému nadřízenému. Objednavatelem portálu kostela v Dlouhé Loučce byl kanovník olomoucké kapituly Jan Matějův,[44] který tedy pracoval ve službách biskupa Stanislava Thurza.

Pravděpodobně nejstarší kamenosochařskou prací Mistra portálu z Dlouhé Loučky je znaková deska Ladislava Berky z Dubé a Lipé (obr. 7), datovaná letopočtem v dolní části do roku 1532, která se nachází v podhradí šternberského hradu. Je rámovaná portálovou mikroarchitekturou, po stranách se nachází kandelábrem zdobené pilastry. Deska je završena půlkruhovým nástavcem, zdobeným mimo jiné perlovcem a listovcem. Nad hlavicemi pilastrů jsou zpodobeni dva putti, mezi postranními pilastry dvojice

[40] Čehovský, Petr: *Severoitalská renesance a portál olomoucké radnice*. In: Hlobil, I. – Perůtka, M. (eds.): Historická Olomouc XVII., s. 311–322.

[41] Viz Čehovský, Petr: *Lombardische Vorbilder für das Portal der Wiener Salvatorkapelle und das Portal des Olmützer Rathauses*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 62, 2008, s. 628–636.

[42] Hlobil, Ivo: *Základní přehled o raně renesančních portálech střední Moravy (1492–1540).* Vlastivědný věstník moravský, 26, 1974, s. 224.

[43] Čehovský, Petr: *Jan Matějův – donátor edikulového portálu kostela sv. Bartoloměje v Dlouhé Loučce*. Střední Morava (vlastivědná revue), 2003, sv. 16, s. 116–119.

[44] Tamtéž, s. 118.

lancknechtů, nesoucích erb pána Ladislava Berky z Dubé. Obě volné figury statných, bojovně působících štítonošů jsou podány rustikalizovaným způsobem, o čemž svědčí hlavně jejich nahrubo zpracované tváře. Kamenická výzdoba pilastrů i nástavce silně připomíná portál v Dlouhé Loučce, stejný je i výzdobný motiv pilastrů, kandelábr. Dle našeho názoru vytvořil postranní pilastry i dvojici štítonošů s erbem Ladislava Berky z Dubé a Lipé stejný autor. Mistr portálu z Dlouhé Loučky byl se svou dílnou činný na Olomoucku nejpozději od roku 1532.[45]

Výše zmíněná reliéfní deska Ladislava Berky z Dubé a Lipé ze šternberského hradu, připomínající portálovou mikroarchitekturu, může posloužit dobře jako příklad pro demonstrování další specifičnosti v aplikaci antikizujících forem v moravské raně renesanční skulptuře. Moravští kameníci ve své tvorbě prakticky nepoužívali závazné vzory pro svou dekoraci kamenných staveb. Používali antikizující formy volně a vytvořili tak například bezpočet variací na antickou edikulu, kterou v některých příkladech i kombinovali s pozdně gotickým tvaroslovím. Je nutno ocenit uměleckou fantazii těchto kameníků (popř. stavebníků, kteří díla objednávali a jistě měli na jejich podobu velký vliv), jejichž tvorba je v tomto období velmi pestrá a invenční, což vynikne při srovnání zejména s oběma časově sousedícími obdobími – pozdní gotikou, kdy kameníci často pracovali podle závazných vzorů (rysů z tehdejších katedrálních hutí), a při srovnání s obdobím vrcholné renesance, ve které se ve střední Evropě pro architektonickou skulpturu staly normou zejména vzorníky obsažené v Serliových knihách o architektuře. Jak bystře postřehl Ivo Hlobil,[46] šternberská erbovní deska Ladislava Berky z Dubé a Lipé navazuje na grafickou předlohu pouze volně.[47]

[45] O vymezení tvorby dílny Mistra portálu z Dlouhé Loučky se pokusila Hana Myslivečková, která do jeho okruhu klade portál bývalého domu č. p. 55 v Lošticích. Podle Myslivečkové styl kamenných skulptur této dílny navazuje na gotico-renesanční výzdobu portálů v Bardějově, Levoči a na Wawelu v Krakově. Autorka definuje tvorbu této dílny jako jednu skupinu kameníků, pracujících po určitou dobu na zakázkách Boskoviců, města a soukenického cechu v Litovli. Viz Myslivečková, Hana: *Příspěvek k počátkům a podobě renesanční architektury a plastiky v Litovli.* Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas paedagogica, Aesthetica, V, 1985, s. 21–26. Pomocné označení Mistr portálu z Dlouhé Loučky používá později Čehovský, Petr: *Kamenné skulptury v Podyjí 1480–1550* (dále jen *Kamenné skulptury*). Olomouc 2012, s. 213.

[46] Hlobil, I.: *Sochařství,* s. 389. Reprodukce této grafiky viz Gollob, Hedwig: *Der Wiener Holzschnitt von 1490 bis 1550*. Wien 1926, s. 79.

[47] Je evidentní, že grafika a knihtisk částečně ovlivnily podobu raně renesanční architektonické skulptury na Moravě (a v celé střední Evropě). Ale na rozdíl od staršího bádání (například Šamánková, E.: *c. d.,* s. 12) se domníváme, že grafika nebyla vždy bezprostředním vzorem pro architektonickou skulpturu. Jednak proto, že málokdy se podaří najít přesný grafický vzor pro určitou architektonickou skulpturu, a také proto, že první raně renesanční architektonické

Do produkce dílny Mistra portálu z Dlouhé Loučky dále patří například portál domu soukenického mistra Lorenze Langa v Litovli na náměstí Přemysla Otakara II. z doby okolo roku 1542,[48] ze vzdálenějších oblastí pastoforium v kostele sv. Michala v Pulkau v rakouském Podyjí, které vykazuje stejný charakter zpracování a používá shodnou ornamentiku, jako je tomu na středomoravských památkách Mistra portálu z Dlouhé Loučky.[49]

Z hlediska souvislosti se soudobým středoevropským uměním je z tvorby Mistra portálu z Dlouhé Loučky zajímavý zejména portál Langova domu v Litovli (1542), který úzce navazuje na rám Landauerova oltáře od Albrechta Dürera z roku 1511. Rám Landauerova oltáře[50] obsahuje prakticky identickou kombinaci gotických a renesančních forem v ostění; anonymní středomoravský kameník podobně jako Dürer zvládl na velmi vysoké úrovni propojení gotických a renesančních forem do harmonického smíšeného stylu.[51]

V roce 1552, na přechodu od rané k vrcholné renesanci, byl vytvořen bohatě náročný portál se znaky Petra ze Žerotína a Alžběty z Hardeku. Portál je v současné době vystaven v nové expozici lapidária Vlastivědného muzea v Olomouci a podle Ivo Hlobila pochází ze zbořeného panského hostince ve Zvoli.[52] Kameník, který jej vytvořil, byl pravděpodobně také autorem radničního portálu v Hranicích na Moravě, kde je zachován monogram MB a letopočet 1544. Nápis na hranickém portálu „Verbum Domini manet in aeternum Letha 1544" odkazuje na protestantské konfesijní přesvědčení jeho

skulptury se ve střední Evropě objevují přibližně ve stejné době jako první raně renesanční grafiky. Čehovský, Petr: *Mitteleuropäischer Buchdruck, Grafik und Bauplastik der Frührenaissance am Beispiel von Sachsen und dem Thayatal*. Czech and Slovak Journal of Humanities, Historia artium, I, 2012, s. 42–53.

[48] Myslivečková, H.: *c. d.*, s. 22 a 24. Vedle italských a uherských inspirací je při zkoumání vlivů ve středomoravské architektonické skulptuře okolo roku 1540 třeba více vzít v úvahu i vliv raně renesanční architektury v Polsku, zejména pak Zikmundovy kaple na Wawelu z let 1515–1533. Ve výzdobě kaple dominoval motiv kazetování, kdy kazety byly vyplněny rozetami, pravděpodobně tímto motivem byl ovlivněn anonymní autor portálu domu Lorenze Langa v Litovli. Viz Myslivečková, H.: *c. d.,* s. 25. K Zikmundově kapli na hradě Wawelu v Krakově více Białostocki, I.: c. d., s. 35–43; recentně Mossakowski, Stanislaw: *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533): problematyka artystyczna i ideowa: mauzoleum króla Zygmunta I*. Warszawa 2007.

[49] Čehovský, P.: *Kamenné skulptury*, s. 212–213.

[50] Obraz Landauerova oltáře dnes uložen v Kunsthistorisches Museum ve Vídni, originální rám obrazu v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.

[51] Blíže viz Čehovský, Petr: *Bauplastik im nördlichen Niederösterreich und in Südmähren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine Kunst, die in drei verschiedenen Stilen durchgeführt werden konnte*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 62, 2008, s. 32–33.

[52] Hlobil, I.: *Sochařství,* s. 392.

objednavatele Jana z Pernštejna (1487–1548).[53] Oba portály spojuje bohatá, v mělkém reliéfu provedená, reliéfní dekorace, výplň postranních pilastrů kandelábry, zalomené kladí v horní části portálu, kdy postranní části plasticky předstupují před část střední.

Pernštejnové vlastnili ve druhé čtvrtině 16. století rozsáhlé statky v Čechách a na Moravě a většinu svých sídel nechali vyzdobit kvalitní kamenosochařskou dekorací. Styl hranického radničního portálu souvisí podle zjištění Vladimíra Hrubého s portálem ke schodišti do jižního křídla pernštejnského zámku v Pardubicích z doby okolo roku 1540,[54] který se rovněž vyznačuje pravoúhlou strukturou a podobnou dekorací bočního ostění. S osobou Jana z Pernštejna je třeba spojit také honosný mramorový portál „klášterního" kostela v jihomoravském Doubravníku, který záměrně kombinuje pozdně gotické a renesanční formy v době, kdy i místní kameníci již byli jistě schopni vytvořit stylově čistý renesanční italizující portál. Portál vznikl ještě za života Jana z Pernštejna (zemřel 1548), přestože nese letopočet 1557.[55] I tuto památku je tak třeba vnímat jako formu kulturní sebereprezentace jejího objednavatele.

Vedle Olomoucka je moravské Podyjí druhou oblastí na Moravě, na níž lze demonstrovat charakteristické rysy v recepci antikizujících forem v raně renesanční skulptuře.[56] Podyjí spolu s Olomouckem disponuje největším počtem dochované raně renesanční architektonické skulptury mezi moravskými regiony. Podobně jako na Olomoucku je zřejmé, že i v Podyjí styl architektonické skulptury často souvisel s konkrétní objednávkou, resp. s přáním objednavatele daného díla.

V moravském Podyjí můžeme na základě provenience rozlišit dvě skupiny raně renesančních architektonických skulptur: skulptury znojemských kameníků, dochované zejména ve Znojmě a blízkém okolí, charakteristické

[53] K hranickému radničnímu portálu viz Kubešová, Helena – Richterová, Helena: *Radnice*. In: Hlobil, I. – Perůtka, M. (eds.): Od gotiky k renesanci, s. 152 a zde citovaná starší literatura. Hranice na Moravě patřily Pernštejnům až do roku 1547, kdy je Jan z Pernštejna prodal. Více viz Vorel, Petr: *Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čechách a Moravy* (dále jen *Páni z Pernštejna*). Praha 2012, s. 173–174.

[54] Podrobně k portálu ke schodišti do jižního křídla zámku v Pardubicích viz Hrubý, Vladimír: *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548. Malířství a sochařství*. Pardubice 2003, s. 140–141.

[55] Pravděpodobný vznik doubravnického portálu ještě za života Jana z Pernštejna připouští Vorel, P.: *Páni z Pernštejna,* s. 180.

[56] Souhrnně k raně renesanční architektonické skulptuře v Podyjí viz Čehovský, P.: *Kamenné skulptury*, zejména s. 54–63.

hrubším zpracováním, a architektonické skulptury z dílny kameníka Leopolda Estreichera,[57] soustředěné do měst Telče a Slavonic.

Nejstarší raně renesanční architektonickou skulpturou v Podyjí, provedenou ve smíšeném stylu, je unikátní kazatelna v kostele sv. Jana Křtitele v Kurdějově,[58] datovaná vyrytým letopočtem do roku 1522 a vytvořená anonymním moravským kameníkem. Kazatelna jedinečně spojuje gotické a renesanční formy. Zatímco její celkový tvar s polygonální podnoží, řečništěm a výzdobou zábradlí formou slepých kružeb jsou gotické, polosloupky zdobící podnož mají renesanční cibulovité dříky a také dolní hrana řečniště je zdobena vejcovcem.

Druhou nejstarší renesanční skulpturou je znojemský radniční portál (obr. 8) z doby okolo roku 1526,[59] významný svou heraldickou výzdobou s erbem českého a uherského krále Ferdinanda I. Habsburského. Zdá se, že velmi časný renesanční charakter znojemského radničního portálu souvisí právě s osobou Ferdinanda I., který si čistě renesanční styl vybral za svůj již v mládí. Například jím objednaný portál zbrojnice ve Wiener Neustadt z roku 1524[60] byl pravděpodobně vytvořen jedním z pramenně doložených umělců, kteří se na stavbě zbrojnice podíleli: mistr Antonio da Spazio, Pangrazio z Milána a Francisco da Pozo.[61] Portál je jednou z nejstarších renesančních architektonických skulptur v Dolním Rakousku.

Znojemský radniční portál má ze všech raně renesančních portálů v moravském Podyjí nejvíce italizující charakter, úzkou návaznost na Ferdinandův portál z Wiener Neustadt dokládají zejména figurálními medailony uprostřed pilastrů po stranách portálu, motivy fantaskních tvorů nesoucích Ferdinandův erb v nástavci portálu a motivy rozet ve vnitřním ostění archivolty portálu.

---

[57] K činnosti Mistra Leopolda Estreichera viz Rada, Oldřich – Radová, Milada: *Mistr Leopold Estreicher a jeho slavonická stavební dílna*. Umění, 18, 1970, s. 358–382; Tíž: *Das Buch von den Zellengewölben.* Praha 2001, s. 95–102, 261–267, 271–272 a zde citovaná starší literatura; Čehovský, P.: *Kamenné skulptury*, s. 59–60.

[58] Čehovský, P.: *Kamenné skulptury,* s. 181 a zde citovaná starší literatura.

[59] Dataci znojemského radničního portálu přesvědčivě zdůvodnil Ivo Hlobil, který zdůraznil, že portál Ferdinanda I. Habsburského, na portále aplikovaný, nebere v úvahu Albrechtem Dürerem navržený erb Ferdinanda z roku 1527, viz Hlobil, I.: *Visual Art*, s. 198.

[60] Vancsa, Eckart: *Wiener Neustadt (NÖ), Portal des ehemaligen Zeughauses*. In: Rosenauer, Artur (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Teil 3. Spätmittelalter und Renaissance. München – Berlin – London – New York 2003, s. 271.

[61] Pangrazio z Milána a Francisco da Pozzo jsou v pramenech označeni jako „Mauerermeister", tedy zedníci, ale jistě lze předpokládat, že ovládali i práci kamenické. K tomu více Mayer, Josef: *Geschichte von Wiener Neustadt*. Wiener Neustadt 1927, s. 209.

To, že antikizující formy, resp. renesanční styl byl Ferdinandovým nepsaným osobním emblémem, lze doložit na dalších dílech, například na jeho unikátní bystě, uložené na zámku ve Starých Hradech poblíž Jičína, kterou Eliška Fučíková[62] datuje do let 1520–1525, nebo na jeho Belvederu v Praze,[63] stavěném od roku 1538.

Podobně jako na Olomoucku i v Podyjí nejvíce italizující památky byly zároveň často nejstarší, viz v lapidáriu na znojemském hradě umístěný tympanon bývalé znojemské mincovny z roku 1537, který vykazuje nápadné shody zejména s výzdobou domu, tzv. císařského mýta ve Steinu nad Dunajem (Steiner Landstrasse 84) z roku 1536, který vyzdobili anonymní italští kameníci.[64]

I v Podyjí se po roce 1535 začaly hojně objevovat kamenosochařské památky v raně renesančním stylu. Unikátní soubor architektonických skulptur se dochoval zejména v hlavním uměleckém centru moravského Podyjí, královském městě Znojmě. Mnoho měšťanských domů se dodnes pyšní původní raně renesanční kamenosochařskou výzdobou, která je soustředěna zejména do portálů, okenních ostění, domovních znamení či krakorců nesoucích arkýře; viz například Masarykovo náměstí 11, Obroková ulice 12, 29, Zámečnická ulice 5, Slepičí trh 2 atd.

Mezi nejvýznamnější objekty patří dům na Masarykově náměstí 9, jehož vchod zdobí pravoúhlý portál (obr. 9) s půlkruhově zakončeným dveřním otvorem, jehož ostění je lemované po gotickém způsobu paralelními kamennými pruty. Vnější boční ostění portálu pak demonstruje další charakteristický aspekt moravské raně renesanční architektonické skulptury, sestává z vertikálně nad sebou umístěných miniaturních dříků cibulovitého tvaru. Tento půvabný detail dokládá invenci anonymního kameníka, který portál vytesal. Právě ve volném nakládání s italskými renesančními vzory se zaalpská renesance liší zejména od renesance toskánské a římské.

Stejný dům se pyšní na fasádě směrem do Masarykova náměstí mohutným arkýřem, který v dolní části spočívá na krakorcích s multiplikovanými

[62] FUČÍKOVÁ, Eliška: *Büste Ferdinands I.* In: Seipel, Wilfried (ed.): Kaiser Ferdinand I. (kat. výst.). Wien 2003, s. 375–376.

[63] K Belvederu na Pražském hradě viz Bažant, Jan: *Pražský Belvedér a severská renesance*. Praha 2006 a zde citovaná starší literatura.

[64] Výzdobu mýta je třeba také nutno volně spojovat s Ferdinandem I. Habsburským, neboť jeho medailon a medailon jeho bratra císaře Karla V. tvoří součást výzdoby budovy. Více k budově císařského mýta viz Grün, Sybille – Jeitler, Markus: *Die Konservierung/Restaurierung der Fassade des so genannten kaiserlichen Mauthaus Steiner Landstrasse Nr. 84 (alt 135) in Stein an der Donau*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmapflege, 48, 2004, s. 190–195.

volutovitými hlavicemi (obr. 10). Jistě i zde jde o inovativní přístup domácích kameníků, který nicméně působí poněkud bizarním atektonickým dojmem.

Kamenosochařsky nejnáročněji zdobenou památkou v Podyjí je portál domu Matthiase Pihlera, dnes umístěný na nádvoří znojemského hradu, který byl původně součástí domu v Obrokové ulici ve Znojmě.[65] Portál (obr. 11) navazuje úzce na znojemský radniční portál figurálními medailony nad pilastry a motivem gryfovitých stvoření nesoucích erbovní štítek. Portál je jedinečný svým monumentálním pojetím; jeho součástí je plasticky provedená nápisová páska „Mathias Pihler 1544", dnes umístěná v lapidáriu na znojemském hradě.[66] U portálu Pihlerova domu je třeba vyzdvihnout provedení ve velmi hlubokém reliéfu a také hlavy cherubínů v horní části, provedených jako volné skulptury, což se na Moravě, ale i v okolních regionech objevuje velmi vzácně.[67]

Je zřejmé, že od třicátých a v plné míře od čtyřicátých let začal renesanční styl v architektonické skulptuře na Moravě dominovat, což dokládají již relativně hojně dochované památky objednané vrstvou měšťanskou, šlechtou i duchovenstvem. Objevují se také nové druhy architektonických renesančních skulptur, které se do roku 1530 pravděpodobně nevytvářely, například dochovaná pastoforia (Litenčice, farní kostel, okolo 1550), pranýře (Znojmo, nádvoří hradu, okolo 1540–1550), boží muka (Olomouc, Vlastivědné muzeum, okolo 1530; Olomouc-Černovír, okolo 1520–1530). Hojně, zejména na šlechtických sídlech, se od čtyřicátých let 16. století objevují renesanční znakové desky (například hrad Buchlov, zámek Uherčice a další).

Regiony Olomoucka a Podyjí, vybrané pro demonstrování vývoje a významu kulturně historického pozadí vzniku architektonické skulptury, byly zvoleny proto, neboť se v nich dochovalo nejvíce památek, a také proto, že oba navazovaly na významná umělecká středoevropská centra.

V našem příspěvku byl nastíněn vývoj raně renesanční architektonické skulptury na Moravě s důrazem na stylovou pestrost jednotlivých děl. Na základě analyzovaných památek a okolností jejich vzniku je zřejmé, že antikizující formy architektonické skulptury byly na Moravě aplikovány různým způsobem, který závisel často na přání objednavatele uměleckého díla, zejména jeho politická orientace či humanistické vzdělání se v tomto ohledu ukazují jako obzvláště významné. Použití čistě renesančních forem nebo na-

[65] Viz foto v knize Donin, Richard Kurt: *Das Bürgerhaus der Renaissance in Niederdonau*. Wien – Leipzig 1944, obr. č. 122 a 209.

[66] Čehovský, P.: *Kamenné skulptury*, s. 292–295.

[67] Volné skulptury zdobily portál tzv. staré radnice ve Vídni z let 1515–1519 a dále byly typické u raně renesanční architektonické skulptury při výzdobě pranýřů v nedalekém rakouském Podyjí – viz pranýř v Pulkau z roku 1542 či pranýř ve Weitersfeldu z roku 1554.

opak forem smíšených mělo velmi často konkrétní význam; určitý výtvarný styl tedy v sobě nesl nonverbální poselství.

A to také vysvětluje stylovou různorodost renesance středoevropské a renesance italské. Zatímco italská (a zejména toskánská) renesance navazovala úzce na antické vzory, středoevropská měla záměrně různorodý charakter, projevující se zejména v nesčetných variacích na kombinaci antikizujícího a gotického tvarosloví.

Moravská raně renesanční architektonická skulptura byla na vysoké umělecké úrovni a její stylový charakter, resp. ideové pozadí souzní s obdobnými památkami v sousedních zemích, např. v Rakousku, Německu, Polsku či dnešním Slovensku. Čistě italizující architektonické skulptury na Moravě v období rané renesance je nutno vnímat jako exkluzivní zakázky zámožných objednavatelů, kteří použitím stylově čistých antikizujících forem sledovali skrytý význam. Styl italské renesance však na Moravě neměl své kořeny a je tedy logické, že většina místních objednavatelů uměleckých děl preferovala styl smíšený, obsahující také prvky domácího gotického stylu. Italizující skulptury však nejsou cennější ze stylového hlediska než skulptury ve smíšeném stylu, u kterých se také často více projevuje umělecká fantazie provádějícího kameníka, popřípadě jejich objednavatele.

Souhrnně lze tedy konstatovat, že středoevropská, a tedy i moravská raně renesanční architektonická skulptura, došla v posledních letech své spravedlivé rehabilitace a je třeba se na ni dívat jako na umělecky rovnocenný výtvarný projev ve srovnání s renesancí italskou, byť je stylově většinou odlišná.

Obr. 1

Tovačov, zámek, věž, portál, 1492
(foto autor)

Obr. 2

Tovačov, zámek, věž, okno, okolo 1492
(foto autor)

Obr. 3

Moravská Třebová, zámek, portál, 1492
(foto autor)

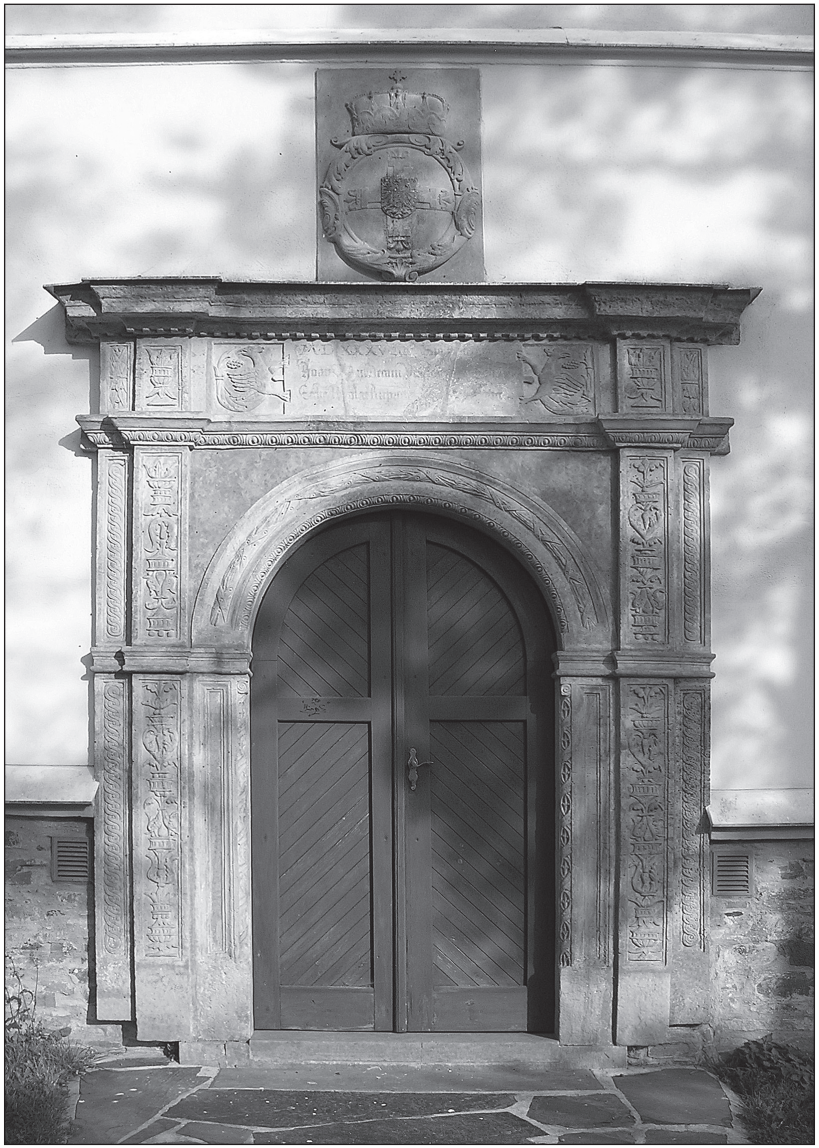
Obr. 4

Kroměříž, zámek, věž, portál, okolo 1515
(foto autor)

Obr. 5

Vyškov, zámek, erbovní deska Stanislava Thurza, před 1540
(foto autor)

Obr. 6



Dlouhá Loučka, kostel sv. Bartoloměje, portál, 1535
(foto Mgr. Hana Vitešníková)

Obr. 7

Šternberk na Moravě, hrad, znaková deska Ladislava Berky z Dubé a Lipé, 1532
(foto autor)

Obr. 8

Znojmo, Obroková 12, radnice, portál, okolo 1526
(foto autor)

Obr. 9

Znojmo, Masarykovo náměstí 9, portál, okolo 1540–1550
(foto autor)

Obr. 10

Znojmo, Masarykovo náměstí 9, krakorce s volutami, okolo 1540–1550
(foto autor)

Obr. 11

Znojmo, hrad, nádvoří, portál bývalého domu Mathiase Pihlera, 1544
(foto autor)

Resumé

Recepce antikizujících forem v raně renesanční architektonické skulptuře na Moravě

Recepce antikizujících forem, které byly základem pro raně renesanční architektonickou skulpturu (cca 1490–1550), se objevila na Moravě v rámci střední Evropy záhy, již v devadesátých letech 15. století. To bylo ovlivněno politickým propojením Moravy s Uhrami, kde tamní panovník Matyáš Korvín renesanční umění v mnoha svých zakázkách podporoval. Inkunábulí raně renesančního umění byla výzdoba tovačovského zámku z doby okolo roku 1492, vytvořená pro tehdejšího moravského hejtmana, Ctibora Tovačovského z Cimburka. Ve stejné době se renesanční architektonické skulptury objevují i na zámku v Moravské Třebové, objednané Ladislavem Černohorským z Boskovic, který podporoval humanisty.

Analýza vybraných architektonických skulptur ukazuje, že výtvarný styl moravské rané renesance nebyl náhodný a náhodné nebylo ani časté spojení gotického a renesančního stylu do tzv. stylu smíšeného, který byl v této době pro výtvarné umění ve střední Evropě typický. Autor studie se na vybraných příkladech z regionu Olomoucka a moravského Podyjí snaží ukázat, jak osobnost objednavatele, resp. politické, humanistické či jiné aspekty ovlivnily podobu raně renesanční architektonické skulptury na Moravě.

Klíčová slova: renesance, architektura, skulptura, Morava, kamenosochařství

Summary

The Reception of Antique-Style Forms in Early Modern Architectural Sculpture in Moravia

The reception of Antique-style forms, which were the ground of early Renaissance architectural sculpture (ca. 1490–1550), appeared in Moravia within Central Europe soon in 1490s. It was influenced by the political connection of Moravia and Hungary where the local king Matthias Corvinus supported Renaissance art through his various orders. The first appearance of early Renaissance art was a decoration of Tovačov Castle around the year 1492 that was created for the Moravian Hetman of that time, Ctibor Tovačovský

of Cimburk. At the same time, Renaissance architectural sculptures also appeared in the castle in Moravská Třebová, where they were ordered by Ladislav Černohorský of Boskovice, who supported humanists.

The analysis of selected architectural sculptures shows that a style of Moravian early Renaissance art was not accidental as well as a frequent connection of the Gothic and Renaissance style into a so-called mixed style, which was typical for art in Central Europe in this period. The author of the paper tries to demonstrate a personality of a patron, respectively political, humanistic or other aspects, which influenced forms of early Renaissance architectural sculptures in Moravia on chosen examples from regions of Olomouc and Moravské Podyjí.

Keywords: Renaissance, architecture, sculpture, Moravia, stone carving

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Petr Čehovský, Ph.D.
Katedra dějin umění
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
e-mail: petr.cehovsky@upol.cz

Iason nebo Gedeon jako inspirace pro Řád zlatého rouna?

Wilken Engelbrecht

1 Úvod[1]

Dne 10. ledna 1430 založil Filip Dobrý, vévoda burgundský (1396–1467),[2] Řád zlatého rouna u příležitosti své třetí svatby s portugalskou princeznou Isabelou. Proč vévoda vybral zrovna zlaté rouno, nikdy nevysvětlil. Jeho rod však měl Argonauty rád. Na henegavském zámku Hesdin, kde se nejraději zdržoval, měl velký sál vyzdobený freskami o Argonautském cyklu.[3] Rod navíc vlastnil sérii gobelínů o zlatém rounu.

2 Z Iasona se stává Gedeonem

Na zasedání kapituly Řádu zlatého rouna v listopadu 1431 první řádový kancléř Jehan Germain, biskup z Chalons (asi 1396–1461), představil stanovy. Jako tematickou inspiraci ovšem uvedl nikoli Iasona a zlaté rouno, nýbrž překvapivě rouno, které Gedeon v biblické knize Soudců (6:37) položil na humno jako Boží znamení. Druhý kancléř řádu Vilém z Fillastre mladší (asi 1400–1473), vypracoval dokonce traktát *Livre de la Toison d'Or* (Kniha Zlatého rouna) a představil pět morálních zásad Řádu, které propojil s jednotlivými postavami: velkorysost (Iason), spravedlnost (Jakub), hrdost (Gedeon), věrnost (Mescha, moabský král), trpělivost (Jób) a konečně milosrdenství (David).[4]

---

[1] Pokud není jinak uvedeno, jsou všechny překlady mé vlastní. Děkuji Ivě Jančíkové za přečtení článku a za poznámky. Článek je sestaven na základě příspěvku předneseného na konferenci s názvem Antická tradice v renesanční kultuře v rámci grantu ESF CZ.1.07/2.3.00/20.0026, Centrum pro práci s renesančními texty.

[2] Viz obr. 1.

[3] Zámek byl s celým městem zničen v roce 1553 na pokyn císaře Karla V. jako trest za povstání. Současný zámek Chateau d'Estruval ve Vieil-Hesdin je z 18. století a až do francouzské revoluce sloužil jako klášter jeptišek.

[4] Fillastre, Guillaume de, ml.: *Le premier volume de la Thoison d'Or, … Le second volume de la Thoison d'Or,* 3. edice. Troyes 1530 (elektronicky přistupný na URL http://search.ugent.be/meercat/x/bkt01?q=900000046552 [cit. 3. 7. 2013]. První dvě knihy dokončil, další tři zůstaly jen v náčrtu.

Ve svých *Vzpomínkách* vyprávěl burgundský kronikář Oliver de la Marche (1426–1502), jak vévoda Filip Dobrý vybral námět pro Řád:[5] „A proto jsem řekl, že vysvětlím dva body, protože ten druhý je právě ten, o který se opíral dobrý vévoda Filip, když založil ušlechtilý řád zlatého rouna. Zaprvé se opíral o poezii o Iasonovi, která říká, že byl na ostrově Kolchidě zázračný velký beran s úplně zlatým rounem. […] A proto se říká, že Iason získal zlaté rouno, a dále se nemluví o beranovi." Pak popisuje, jak došlo ke změně interpretace:[6] „Později však byl kancléř, biskup Chalonu v Burgundsku, jménem Jehan Germain, velmi dobrý kněz a velký řečník. Ten změnil názor a opíral Řád o silného Gedeona, který je zmiňován v Bibli a má přijatelný příběh. […] A tak pan Jehan Germain změnil původní názor, který se opíral o Iasona, na Gedeona, o kterém mluví biblická historie."

Pravděpodobně kancléř ustanovil spojení Řádu zlatého rouna s rounem Gedeona svévolně. Vévoda tuto interpretaci alespoň veřejně nezpochybňoval. Kancléř Jehan Germain byl nešlechtického původu a mohl studovat v Paříži díky přízni vévodovy matky Markéty Bavorské (1363–1423). Poměrně těsně před založením Řádu získal magisterský titul. Jako čerstvý univerzitní absolvent si lépe než vévoda uvědomil, že Iason nebyl zrovna nejšťastnější volbou pro patrona nového Řádu. Vždyť Iason měl nejméně dvě manželky – Medeu a Kreúsu, a z dřívější doby měl s milenkou Hypsipyle i potomky. Podobnost s vévodou, který manželskou věrnost nebral příliš vážně – měl totiž kromě svých postupně tří manželek kolem 30 milenek, se kterými měl nejméně 18 uznaných dětí[7] – byla až příliš nápadná. Vévoda trval na Iasonovi, jak ukázala takzvaná bažantí slavnost.

---

[5] De la Marche, Olivier: *Espitre pour tenir et celebrer la Noble Feste du Thoison d'Or*. In: Beaune, Henri – D'Arbaumont, Jules (ed.): Mémoires d'Olivier de la Marche, Maître d'Hôtel et Capitaine des Gardes de Charles le Téméraire, vol. 4, Paris 1888, s. 163–164. „Et pour ce que j'ay dit que je declareroye deux pointz, pour le II[e] il est bien raison que je vous advertisse et ramentoive sur quoy se fonda le bon duc Philippe vostre ayeul, quant il esleva la noble Thoison d'or. Et premierement, il se fonda sur la poeterie de Jason, qui dit que en l'isle de Colcoz avoit ung mouton de merveilleuse grandeur dont la peau, la laine et tout le vyayre estoit d'or. […] Et pour ce fut il dit que Jason avoit concquis la thoison d'or, et ne parle l'on point du mouton, et s'en retourna à toute ladite thoison."

[6] Tamtéž, s. 164–166. Původní text: „Mais depuis fut ung chancellier en l'ordre, evesque de Chalon, en Bourgoigne, nommé messire Jehan Germain, moult notable clercq et grand orateur et changea celle opinion et fondacion et s'arresta sur le fort Gedeon, qui est histoire de la Bible et approuvee. [...] Et ainsi rompit messie Jehan Germain la premier opinion qui estoit de Jason et le changea sur Jedeon, dont l'histoire de la Bible fait mencion."

[7] Bergé, M.: *Les batârds de la Maison de Bourgogne*. In: Intermédiaire des Généalogistes… , 60, 1955, s. 316–408; Gilloen, S.: *La vie et le statut des enfants illégitimes: l'exemple des batârds de Philippe le Bon*. Lille 1992 (nepublikovaná magisterská diplomová práce).

3 Bažantí slavnost

Dne 17. února 1454 organizoval Filip Dobrý ve vlámském městě Lille tzv. bažantí slavnost.[8] Tehdy bylo zvykem, že si vládnoucí rody vybraly za svůj symbol nějakého ušlechtilého ptáka. Tak byl bílý holub spojen s francouzskými králi, černý orel s německými císaři. Burgundský rod měl původně modrého páva, ale Filip Dobrý to změnil na bažanta, asi proto, že bažant – fasanus – pocházel dle antické mytologie z Kolchidy.[9]

Podrobný popis celé slavnosti nám zachoval ve *Vzpomínkách* již zmíněný kronikář Olivier de la Marche.[10] Na slavnosti vévoda oznámil plán nové křížové výpravy na osvobození Cařihradu, který 29. května 1453 padl do rukou Osmanů. Celá hostina byla ve znamení výpravy Argonautů, samozřejmě s Iásónem v čele v různých scénách.[11] Paní, která symbolizovala samotné zlaté rouno a zároveň Turky ohroženou církev, pak nesla živého bažanta, podle kterého dostala slavnost název. Kronikář De la Marche podal vysvětlení, které slyšel od poradce vévody, v němž se jasně spojily kapitulní schůze Řádu zlatého rouna v Monsu (1451), pád Cařihradu v roce 1453 a samotný banket. Zajímavé je, že dle onoho poradce byl původcem myšlenky křížové výpravy právě Jehan Germain. Vévoda nadále trval na Iasonovi, ale zřejmě se přece trochu poučil.

4 Raoul Lefèvre a *Histoire de Jason*

Filipův dvorní kaplan Raoul Lefèvre (zemřel před 1467) totiž dostal příkaz, aby sepsal *Histoire de Jason*.[12, 13] Mýtus šikovně přepracoval kombinací

[8] Lafortune-Martel, Agathe: *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle. Le Banquet du Faisan (1454). Aspects politiques, sociaux et culturels.* Cahiers d'études médiévales 8. Montréal–Paris 1984.

[9] Zmínky ptáka jsou u Martialis, 13, 72: „Argoa primum sum transportata carina./ Ante mihi notum nil nisi Phasis erat." Srovnejte dále Isidorus, *Etymologiae* 12, 7, 49, a Hugutio z Pisy, *Derivationes F17* (edice: Cecchini, Enzo a kol. (eds.): *Uguccione di Pisa. Derivationes II*. Firenze 2004, s. 418).

[10] De la Marche, Olivier: *Mémoires* II, kap. 39. In: Beaune, Henri – D'Arbaumont, Jules (ed.): *c. d.*, vol. 2, Paris 1888, s. 340–380.

[11] Lafortune-Martel, A.: *c. d.*, s. 119–128.

[12] Morse, Ruth: *Problems of Early Fiction: Raoul Lefèvre's „Histoire de Jason"*. The Modern Language Review, 78, 1983, 1, s. 34–45; Pinkernell, Gert (ed.): *Raoul Lefevre. L'Histoire de Jason.* Frankfurt am Main 1971.

[13] Viz obr. 2.

mýtických prvků a vlastních výmyslů. Jeho historka zní stručně takto:[14] Iason, syn Myrmidonského krále Aisona, se zamiluje na cestě z Théb do Mirrhy, královny města Olyferne. Jeho strýc Pelias ho posílá do Kolchidy, aby získal zlaté rouno. V Lémnu se královna Hypsipyle zamiluje do Iasona a stává se jeho milenkou. Po Iasonově příchodu do Kolchidy se do něho zamiluje i Medea. Její chůva využitím čar způsobí, že Iason Medei slíbí manželství. Medea mu poté pomůže získat zlaté rouno, uteče s ním a stává se jeho manželkou. Medea omladí Aisona, zneužívá však prosby Peliových dcer, a způsobí, že ty pak nechtěně zavraždí vlastního otce. Znechucený Iasón ji vyžene a stane se potulným rytířem. V Korintu se chce oženit s Kreúsou, aby se zbavil prokleté lásky k Medei. Ta pak rozzlobeně přiletí, zavraždí nejmladšího syna a všechny svatební hosty včetně Kreúsy. Iason se stává znovu potulným rytířem. Setkává se s Myrrhou a tajně se s ní ožení. Přesto se to Medea dozví a nutí Iasonova otce Aisona, aby dobyl město Olyferne. Zavraždí nejstaršího Iasonova syna. Myrrha je během obléhání usmrcena. Po několikerém bloudění světem se Iason a Medea navzájem usmíří i s Aisonem. Žijí znovu jako manželé. Aison předává trůn a román končí nadějí páru na šťastný život.

Lefèvre se snažil ve své *Histoire de Jason* dokázat, že Iason vlastně nebyl žádný nevěrný Don Juan. Všimněme si, že skutečné manželství s Medeou se podaří teprve po smrti Myrrhy. Vévodovy slabosti pro krásné ženy a jeho notorické nevěrnosti si všiml i dvorní básník Michault Taillevent, který napsal kolem roku 1447 baladu *Congé d'amours* (Sbohem láskám), kde vévodu spojil s Iasonem:[15]

„Bylo známo, jak vládla proti Samsonovi / Krutost Dalily.
Nevěrnost Iasona / Proti Medei, která mu pomohla.
Kdo mluví o těchto faktech, má dát pozor.
Je velká škoda, že milenci / Nemilují horentně všude a vždy,
Protože láska nezná věrnost.
Princi, vždycky nastane okamžik, / Zda už slib nebo manželská smlouva,
Že se věrnost nedodržuje, / Protože láska nezná věrnost."

Taillevent i jinde kombinoval Iasona a Gedeona. K příležitosti zavedení Řádu zlatého rouna složil baladu *Le Songe de la Thoison d'Or* (Sen Zla-

[14] Stručný obsah na základě Pinkernell, G.: *c. d.*, s. 11–16.

[15] Text dle edice Deschaux, Robert: *Un poète bourguignon du XV^e siècle, Michault Taillevent (Edition et Etude)*. Genève 1975, s. 252: „On voit regner contre Sanson / La cruaulté de Dalila. / La desloyaulté de Jason / Contre Medee qui l'ayda. / Qui parle de ces fais, hide a. / C'est grant dommage qu'on ne brulle / Telz amans partout, cha et la, / Pour ce qu'en amours foy n'a nulle. // Prince, en la fin le temps venra, / Nonobstant promesse ou cedulle, / Que loyaulté on ne tenra, / Pour ce qu'en amours foy n'a nulle."

tého rouna). V její poslední části říká, proč byl Řád založen (*Le Songe*, vs. 725–734):[16]

„Iason získal, jak vyprávějí mnozí, / Díky milence Medei, zlaté rouno
V Kolchidě ale, aby byl si jistý, / On se neodvolal jen na Iásóna,
Ale zastavil u Gedeona, který díky svaté práci /
Viděl své rouno jemně zvlhčeno
Rosou, která padla z nebes. / A proto chválil poté důstojně
Pána Boha všemohoucího, / A pěl mu chválu a čest."

Je jasné, že Taillevent znal oficiální změnu řádového patrona z Iasona na Gedeona a že si s ní pohrál. Samozřejmě básníci své náměty odněkud čerpali. Jak kdysi již dokázal Ernst Curtius,[17] existovala jasná souvislost mezi latinským vzděláním a rozkvětem národní literatury.[18] Navíc se dá dokázat, že většina pozdějších básníků vystudovala maximálně bakalářský stupeň. Nesetkávali se tedy s alegorickou interpretací, která byla rezervována pro vyšší stupeň studia, ale důkladně se seznamili s antickými reáliemi.[19] Protože se taková tematika probírala právě ve školních komentářích pro nižší stupeň, je na čase, abychom se podívali na postavu Iasona v tehdejší školní literatuře.

5 Zdroje tematiky zlatého rouna

Burgundská dvorní knihovna vlastnila mnoho nádherně zdobených rukopisů s trojskou či antickou tematikou, které jsou nyní částečně v Bruselu a v Paříži.[20] Mezi nimi je ovšem Lefèvrova *Histoire de Jason*. Lefèvre se odvolává částečně na francouzskou *Ovide moralisé*, text anonymního autora,

[16] Text dle Deschaux, R.: *c. d.*, s. 82–83: „Jason conquist, ce racontent pluseurs,/ La thoison d'or par Medee s'amie. / Dedens Colcos, mais pour estre plus seurs / Tant a Jason on ne s'areste mie / Qu'a Gedeon qui par oeuvre saintie / Arousé eut son veaurre doucement / De rousee qui des sains cieulx descent, / Dont fut depuis dignement celebrée / Loenge a Dieu trestout premierement / Et aux bons gloire et haulte renommée."

[17] Curtius, Ernst R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 413–414.

[18] Engelbrecht, Wilken: *Plurima sub falso tegmine vera latent. Recepce římských spisovatelů ve školském prostředí renesance dvanáctého století* (dále jen *Plurima sub falso*). Olomouc 2009, s. 189–210.

[19] Viz k tomu Engelbrecht, Wilken: *Carmina Pieridum multo vigilata labore – exponi, nulla certius urbe reor. Orléans and the reception of Ovid in the aetas Ovidiana in school commentaries* (dále jen *Carmina Peridum*). Mittellateinisches Jahrbuch, 41, 2006, 2, s. 225–226.

[20] V současné době běží velký project rekonstrukce knihoven burgundských vévodů „La librarie des Ducs de Bourgogne" pod vedením Bernard Bousmanne, Tania Van Hemelryck a Céline Van Hoorebeeck. První čtyři svazky vyšly u Brepols v Turnhoutu (LDB 1, 2000; LDB 2, 2003; LDB 3, 2007 a LDB 4, 2010).

který vznikl mezi 1317 a 1328 na žádost francouzské královny Johanny II. Burgundské (1294–1330). Třetí redakci tiskl v květnu 1484 v Brugách tiskař Colard Mansion (zemřel po 1484).[21] Tato verze spojuje jako jediná Gedeona a zlaté rouno a sice v alegorickém vysvětlení koncepce Persea u Danae: „Tato panna Danae může znamenat Pannu Marii, která byla hlídána ve věži víry a tam byla oplodněna zlatým deštěm Jupitera, to znamená Svatým duchem, který do ní vstoupil jako zlatý déšť, tzn. požehnaný Boží Syn, který byl se zrodil díky Svatému Duchu v klíně panny. A proto říká žalmista: Descendit sicut pluvia in vellus. Perseus, to je Boží Syn, který vstoupil do klína Panny tak jako déšť na rouno Gedeona."[22]

To odpovídá oblíbené alegorizaci Petra Berchoria (asi 1290–1362) v *Ovidius moralizatus* (asi 1340). Vyslovený odkaz na Gedeona existuje jen ve třetí verzi *Ovide moralisé.* Vznikl jistě dle reinterpretace zlatého rouna. Mansion totiž tiskl tuto verzi na žádost Karla z Croÿ (1455–1527), prince z Chimay, rytíře zlatého rouna a syna blízkého spolupracovníka Filipa Dobrého.

Samotný mýtus je v plné verzi u Ovidia v sedmé knize *Proměn* (*Met*. 7, 1–403). Odkazy můžeme najít dále v šestém a dvanáctém dopise Ovidiových *Listů Heroin*, které psaly Hypsipyle a Medea. Všechny tyto náměty *Ovide moralisé* zpracovala. Pak je Iason ještě zmíněn v druhé knize *Amores* jako první námořník (*Am.* 2, 11, 1–6). Ovidius má ještě další odkazy na Iasona a Medeu v třetí knize *Tristií* (*Trist.* 3, 9,19–32).

Středověký student se dozvěděl první fakta o antickém mýtu většinou nejprve z tzv. mytografů. Mezi důležité sbírky patří *Fabulae* Hygina z druhého století. Ten ve fabula 22 popisuje mýtus zlatého rouna. Takové fabulae byly ve středověku zase předlohami pro úvody do komentářů.

[21] Pěkný exemplář se nachází v Brugách, Openbare Bibliotheek Brugge nr. 3877. Kniha patřila Karlovi z Croÿ (1555–1527), princi z Chimay a rytíři Zlatého rouna od roku 1491. Vydání je kompletně k dispozici na URL http://www.historischebronnenbrugge.be/index.php?option=com_album&Itemid=999&task=viewer&album_id=1 [cit. 3. 7. 2013].

[22] Text dle Manson, Collard (ed.): *Ovide moralisé*. Bruges 1484, fol. 134v: „Ceste pucelle Danes puet signifiier la benoite glorieuse vierge Marie, laquelle gardee en la tour de la foy conceut de Jupiter en pluye dor, cest adire du benoit saint Esperit q'en elle descendi comme pluye dor, qu'est a entendre le benoit filz de Dieu qui par la vertu du benoit saint Esperit saombra ou ventre dicelle vierge. Et ainsi comme dist le Psalmiste: Descendit sicut pluvia in vellus. Perseus, cest adire le filz de Dieu descendiou ventre de la vierge conme fist la pluye dessus la peau de Gedeon."

6 Recepce

I když Argonauti patřili ve starověku mezi nejoblíbenější mýty, v prvních staletích středověku nebyli moc známi. Proto ani Iason nebyl ve středověkých komentářích často zmiňován. Maurus Servius Honoratius, který psal ve 4. století první komentář o *Aeneis*, má jen malou poznámku o Argonautech na začátku čtvrté knihy. Více se objevuje teprve v *De excidio Troiae Historia* tzv. Darese Phrygia ze 4. století, která přímo začíná plánem Iasona, aby jel do Kolchidy.[23] Ve středověku oblíbený text je důvodem běžného spojení Iasona s Trójany, které Benoît de Sainte-Maure kolem 1165 vypracoval v *Roman de Troie*. Jeho román zase přepracoval v roce 1287 sicilský soudce Guido de Columnis (asi 1210–1287) v prozaickém díle *Historia destructionis Troiae*, který se pak stal jedním z hlavních zdrojů znalostí o trojské válce pro pozdější generace.[24] Pro českého čtenáře je zajímavé, že anonymní český překlad *Kronika Trojánská* je jeden z nejstarších dochovaných inkunabulí v češtině. Druhý výtisk vyšel v Praze v roce 1488, první v Plzni, možno v roce 1468.[25]

Ve stejné době začalo i komentování Ovidia.[26] Protože autoři středověkých textů měli většinou základní vzdělání, čerpali podrobnosti často právě z takových komentářů.

7 Orléanská tradice komentářů

Ve 12. století byly orléanské školy hlavním centrem studia antických autorů. Zachovaly se komentáře díla Ovidiova od tří učitelů: Fulka (zemřel po 1179), Arnulfa (kolem 1170) a Viléma Orléanského (kolem 1200).[27] Společně měli největší vliv na Ovidiův obraz ve vrcholném středověku a stopy jejich komentářů najdeme napříč celou Evropou.[28] Všichni psali komentář

[23] Edice Stohlmann, Jürgen (ed.): *Anonymi Historia Troyana Daretis Frigii. Untersuchungen und kritische Ausgabe*. Mittellateinisches Jahrbuch, Beihefte 1. Wuppertal 1968. (Běžně dostupná edice je nadále Meister, Ferdinand: *Daretis Phrygii De excidio Troiae historia*. Leipzig 1873, nový výtisk Stuttgart 1991).

[24] Edice Griffin, Nathaniel Edward (ed.): *Guido de Columnis. Historia destructionis Troiae*. Medieval Academy Books, 26, Cambridge (Mass.) 1936.

[25] Faksimile druhé edice v Urbánková, Emma (ed.): *Kronika Trojánská: Guidonis de Columna Historia destructionis Troiae: versio bohemica*. Pragae 1968.

[26] Ovidius se objevil až v 11. století na školním kurikulu a je takto poprvé citován u Aimerika v roce 1086. Viz Engelbrecht, W.: *Plurima sub falso,* s. 35–39.

[27] Tamtéž, s. 106–150.

[28] Engelbrecht, W.: *Carmina Pieridum*, s. 209–226.

takzvaného catena-typu, kde text komentáře je centrální a komentovaný text klasického autora je označen jen stručně, dnes bychom řekli klíčovými slovy.[29] Nejlepší představu, jak zacházeli s mýtem zlatého rouna, získáváme z úvodů, tzv. accessus.

Fulko popisuje v úvodu k šestému dopisu *Listů Heroin* celý děj výpravy Argonautů. Zajímavější je ovšem jeho úvod k dvanáctému dopisu, který píše Medea Iasonovi:[30, 31] „A to dělá tím, že ukazuje na zneužívání legitimní lásky, pojmenovává dobré činy, které pro něho činila, a zločiny, které mu chystala. Ovidiovým úmyslem je napomínat oba. Ji kvůli hloupé a hříšné lásce. Hloupá láska, protože se svěřila cizinci a zradila a opustila vlast, hříšná, protože zavraždila bratra a děti. Iasona napomíná kvůli porušení legitimní lásky. Říká: Proč jsi vyhnal Medeu a vzal si jinou ženu?"

Medea je tedy pro Fulka dvojaká. Na jedné straně chce získat Iasona nazpět pro svou legitimní lásku, ale na druhé straně Fulko označuje její lásku za hloupou a hříšnou. Iason je však odsouzen kvůli porušení Medeiny legitimní lásky. Láska se tehdy dělila na různé typy, jak nám ukazuje generální úvod Bursarii. Vilém rozlišuje jasně mezi diligere, to je milovat manželským způsobem a amare, či být zamilován, smyslně milovat, pro zakázanou lásku. Hypsipyle třeba milovala povoleným způsobem, protože Ovidius ji představoval jako manželku Iasona, ale milovala hloupě, protože Iason byl cizinec. Incestní láska Faidry k Hippolytovi byla ovšem nepovolená.

Arnulf Orléanský psal i alegorie Ovidia.[32] Ve svých *Allegoriae* se soustřeďuje na čtyři body:[33] 1) změna dračích zubů ve vojáky; 2) změna Aisona

[29] Pojem catena komentář je tradičně rezervován pro biblické komentáře. Avšak John Ward nedávno navrhoval ve své studii *From Marginal Gloss to Catena Commentary: The Eleventh-Century Origins of a Rhetorical Teaching Tradition in the Medieval West*. In: Parergon, 13, 1996, s. 109–120, aby se použil tento pojem rovněž pro podobné komentáře literárních textů. Takto David T. Gura pojem použil ve svém článku *From the Orléanais to Pistoia: The Survival of the Catena Commentary*. In: Manuscripta, 54, 2010, 2, s. 171–188, rovněž pro komentáře Ovidia: „In brief, the catena gloss contains, not the text being glossed, but only key-words abstracted from that text, each of these being followed by the gloss on it. The resultant text, made up of these 'key-words' inserted into the gloss, like links in a chain, looks like a new continuous prose work which completely replaces the original."

[30] Text dle rukopisu Kodaň, Královská knihovna, MS Fabricius 29.2, fol. 15rb: „Et hoc facit legitimi amoris ostendendo violationem et innumerate beneficia, que ei comtulerat, et ei scelera improperans. Intencio actoris est utrumque reprehendere, illam propter stultum et nepharium amorem. Stultum, quia se extraneo credidit et patriam prodidit et deseruit, nepharium quia fratrem et natos interfecit. Iasonem autem reprehendit propter legitimi amoris violationem. Dicit: Qualiter Medeam expulisti et aliam superduxisti?"

[31] Viz obr. 3.

[32] Edice Ghisalberti, Fausto (ed.): *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*. Memorie del Reale Istituto Lombardo, Classe Lettere, 24, 1932, s. 157–234.

[33] Alegorické vysvětlení 7. knihy tamtéž, s. 218–219.

v mladého muže; 3) změna berana v beránka a konečně 4) metamorfóza suché větve v kvetoucí. Alegorii končí slovy:[34] „Tato změna je morální, neboť stařec, jenž činí mladické činy, se zdá být změněn v mladíka. Takto musíme porozumět změně Aisona, byť autor řadí tuto metamorfózu mezi magické, stejně jako předchozí a další." To vlastně neříká nic moc o Medei, ani o zlatém rounu.

Asi o půldruhé století později rozvíjel boloňský učitel Giovanni del Virgilio (1321–1327)[35] alegorické myšlenky dále ve svých *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos* (asi 1322–1323) a říká:[36] „Třetí je přeměna Aisona v mladíka. Tohle musíme pochopit následujícím způsobem: když Aison viděl, že jeho syn se vrátil v pořádku s takovým bohatstvím a s tak krásnou manželkou, byl tak šťastný, že vypadal úplně jako mladík. Nebo to mohlo být tím, že Aison měl dobré zdraví. To totiž mohou způsobit lékaři." Ani slůvko o vražedných činech Medei. Giovanni di Virgilio nás dokonce varuje:[37] „Nesmíme věřit tomu, že ona způsobila, že jeho dcery ho pak zabily. Možná ho otrávila nějakými jedy v jeho pití a tvrdila jeho dcerám, že jed by ho udržel při dobrém zdraví."

Nejen, že se komentátoři urputně snaží najít co nejnormálnější vysvětlení pro různé metamorfózy, ale dokonce stavějí Medeu do lepšího světla. Poslední posun ve výkladu mýtu pak dělá Petrus Berchorius v *Ovidius moralizatus*, jedné z neoblíbenějších příruček vrcholného středověku pro pokročilé studium. Zlaté rouno vysvětluje jako bohatství církve, Iasona jako Krista, a konečně Medeu jako svatou Marii:[38] „Skrze zlaté rouno můžeme vnímat

[34] Tamtéž: „Moralis est ista mutatio, quia cum senex iuvenilia exercet, videtur mutari in iuvenem, quod intelligi potest de Aesone, quamvis actor inter magicas mutationes asserat istam sicut et praecedentes et subsequentes."

[35] Pro biografické údaje viz Pasquini, Emilio: *Del Virgilio, Giovanni*. In: Dizionario Biografico degli Italiani, 38, 1990, s. 404–409.

[36] Edice Ghisalberti, Fausto (ed.): *Giovanni del Virgilio espositore delle „Metamorfosi"*. Il Giornale Dantesco, 34, 1931/33, s. 76: „Tertia transmutatio est de Aesone iuvene facto. Quod sic debet intelligi: Aeson videns filium rediisse sospitem cum tantis divitiis et tam pulchra uxore ita laetifiactus est, quod visus est iuvenis factus esse. Vel potest esse quod ipse Aeson manebat in bona aetate. Nam hoc sciunt facere medici."

[37] Tamtéž, s. 76: „Sed non est credendum quod fecerit filias sic percutere eum. Sed forte quibusdam venenis in potione datis venenavit eum asserendo filiabus quod tenerent eum in bona etate."

[38] Viz Engels, Joseph (ed.): *Reductorium morale Liber XV, cap. Ii–xv: Ovidius moralizatus. Petrus Berchorius naar de Parijse druk van 1509: Metamorphosis Ouidiana Moarliter a Magistro Thoma Walleys Anglico de professione praedicatorum sub sanctissimo patre Dominico explanata. Venundatur in aedibus Ascensianis & sub Pelicano in vico Sancti Iacobi Parisiis*, Utrecht 1962, s. 109–110: „Per vellus aureum possumus intelligere divitias temporales et maximas divitias ecclesiae. Istae enim sunt vellus, id est possessio arietis quod ordinatum est ad tunicas pauperum faciendas. Per Iasonem intelligo bonum praelatum qui id vellus

pozemské bohatství a zejména bohatství církve. To je totiž rouno, tj. majetek berana, který je určen k výrobě oblečení chudých. Skrze Iasona vnímám dobrého preláta, který chce získat ono rouno, tj. který chce získat určité výhody. […] Nebo řekni, že Iason je Kristus, který získal Medeu jako ženu, tj. naši lidskost." Podobná interpretace je v *Ovide moralisé*:[39] „Tohle je svatá panna / Matka, kde Božstvo / se chce spojit v tělesné svatbě / s lidskou rasou. / Tak vznikly bylinky a kořen/ spásonosné medicíny."

Ale nám se teď Gedeon trochu ztratil z očí. Shrňme si, co již víme. Výběr zlatého rouna jako inspirace pro nový řád byl rozhodnutím samotného vévody Filipa Dobrého. Hlavní roli u něj hrál rytířský aspekt Argonautů a myšlenka, že Iason byl spojen s předky burgundského rodu. Přímou inspiraci asi čerpal z francouzské literatury. Latinské školní komentáře ovšem podporovaly tuto interpretaci. Jehan Germain si byl jako čerstvý absolvent univerzity vědom všech okolností mýtu, zejména Iasonova charakteru coby záletníka. Asi proto chtěl přesunout myšlenku Řádu do biblické sféry, jak bylo zvykem u rytířských řádů. Dle běžných akademických zvyků tedy hledal vhodnější alegorickou interpretaci.

Odkaz v latinské verzi *Ovidius moralizatus* na žalmistu prozrazuje, odkud Germain možná čerpal inspiraci pro změnu Iasona na Gedeona. Onen citát se totiž objevuje v kázání Bernarda z Clairvaux (1096–1153) a sice v kázání pro druhou adventní neděli:[40] „Nechť pokračujme k jiným svědectvím ze Svatého Písma o panenské matce a Božímu synu. Co totiž rouno Gedeonovo znamená, které je všude očištěno od masa, ale je bez rány masa položeno na humno, a jednak je jen vlna, jednak jen humno rosou zalito? Co jinak než maso vzato z masa Panny, a to bez újmy na panenství? […] Tak se zdá,

vult acquirere: id est ecclesias praebendas pervenire, […] Vel dic quod Iason est Christus qui assumpta uxore Medea, id est nostra humanitate."

[39] Edice De Boer, C .– De Boer, Martina G. – Van 't Sant, Jeannette Th.M.: *Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer, Martina G. de Boer et Jeanette Th. M. van 't Sant.* Leiden 1931 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie der Wetenschappen te Amsterdam, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks 30), s. 32–33: „C'est la sainte virginité / De la mere, ou la deïté / Se vault joindre par mariage / Charnelment al umain lignage, / Si dona l'erbe et la racine / De la salvable medecine."

[40] Edice Migne, Jean-Pierre: *S. Bernardi Abbatis primi Clarae-Vallensis Opera omnia, II. Sermones de tempore* (PL 183). Parisiis 1862, 64B–64C: "Proferamus at alia Virgini Matri, deoque Filio congrua de Scripturis testimonia. Quid illud Gedeonis vellus significat, quod utique de carne tonsum, sed sine vulnere carnis in area ponitur, et nunc quidem lana, nunc vero area rore perfunditur (Jud. 6, 37–40), nisi carnem assumptam de carne Virginis, et absque detrimento virginitatis? […] Huic quoque Gedeonico facto propheticum dictum pulchre satis convenire videtur, ubi legitur: "Descendet sicut pluvias in vellus." (Ps. 81,6).

že slovo proroka docela souhlasí s Gedeonovym činem, když říká: Padá jako déšť na rouno.“

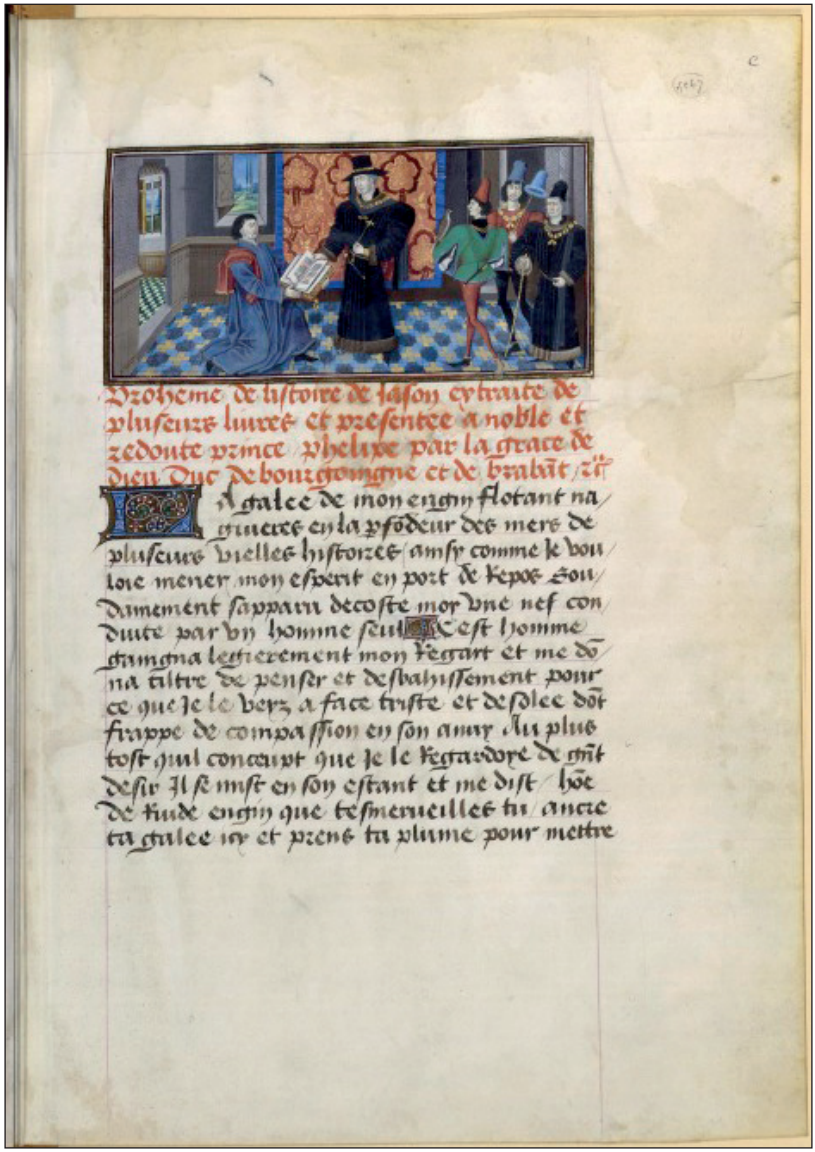
První zasedání kapituly Řádu zlatého rouna v Lille se konalo první adventní neděli roku 1431. Proto je velmi pravděpodobné, že Germaina, který jakožto kancléř Řádu měl za úkol vypracovat stanovy, napadl právě tento text kazání Bernarda z Clairvaux. Dále mu pomohlo jeho univerzitní vzdělání, kdy se studenti teologie učili přeinterpretovat antické mýty křesťanským způsobem – i Berchorius byl školním autorem a jeho alegorie Germain jistě znal. A Gedeonovo rouno bylo na světě… Dvojjakost interpretace jasně dokazuje rukopis BnF Français 12476, kde se ve věnování objevují jak Gedeon, tak Iason.[41]

Obr. 1

Rogier van der Weijden, Vévoda Filip Dobrý (malba z r. 1431) – viz http://en.wikipedia.org/wiki/File:Philip_the_good.jpg.

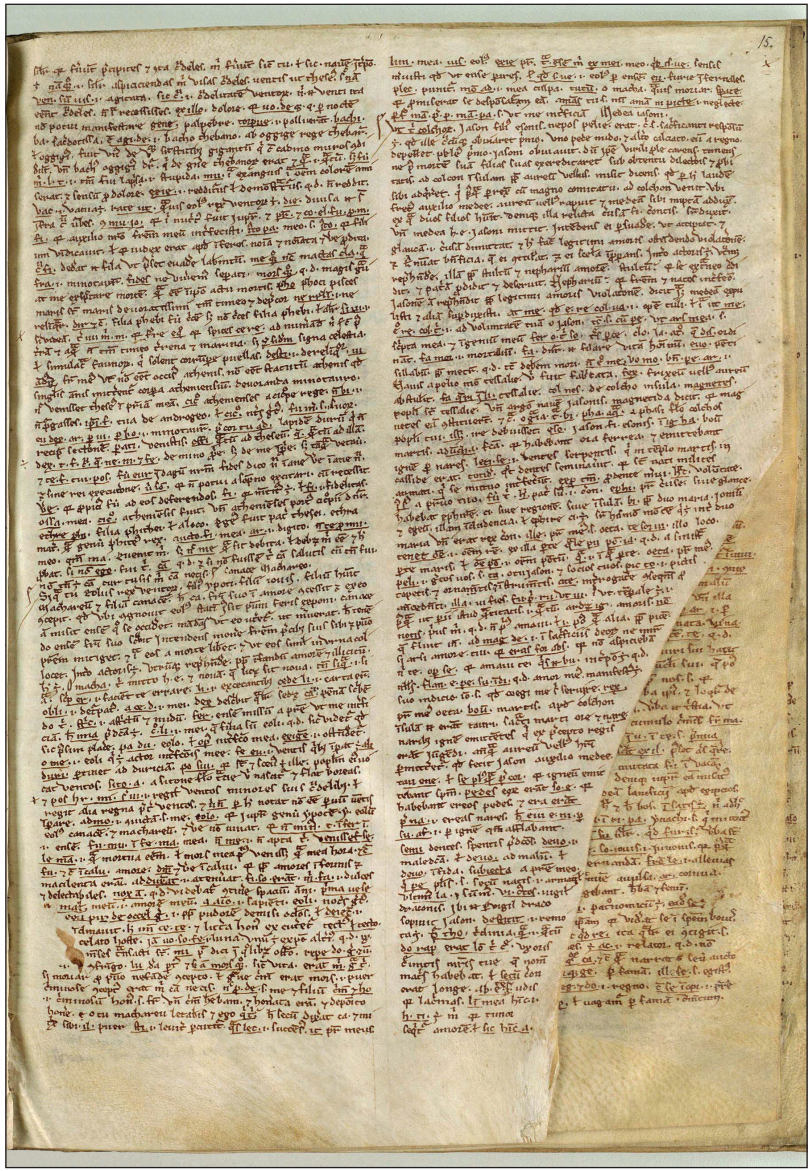
[41] Viz obr. 4.

Obr. 2



Raoul Lefevre předává vévodovi L'Histoire du Jason.
Paříž, BnF, rukopis Français 331, fol. 1r.

Obr. 3



Fulko Orléanský, Accessus k dopisu Heroides 12. Rukopis Kodaň, Kgl. Bibl. Fabricius 29.2, , fol. 15r.
(samotný accesus se nachází napravo nahoře)

Obr. 4

Filip Dobrý, Iason, Gedeon a Zlaté rouno. Rukopis Paříž, BnF Français 12476, fol. 1r.

Resumé

Iason nebo Gedeon jako inspirace pro Řád zlatého rouna?

Když Filip Dobrý, vévoda burgundský, založil v roce 1430 u příležitosti své třetí svatby s Izabelou Portugalskou Řád zlatého rouna, nepodal vysvětlení, proč si vybral právě téma zlatého rouna. Rod burgundských vévodů měl Argonauty rád a oni tak pravděpodobně s nimi spojili svůj původ. Při vyhlášení prvních stanov v roce 1431 však biskup Jehan Germain, první kancléř Řádu, spojil řádový klenot spíše s rounem biblického soudce Gedeona. Z kroniky burgundského kronikáře Oliviera de la Marche víme, že to udělal svévolně, aniž to konzultoval s vévodou. Druhý kancléř Vilém Fillastre ml. se pak snažil sladit obě existující interpretace dohromady. V článku se předkládá náhled pozadí obou interpretací.

Klíčová slova: Zlaté rouno, Filip Dobrý, Burgundsko, řád, Jehan Germain, Petrus Berchorius, Ovide moralisé, komentáře

Summary

Jason or Gedeon as Inspiration for the Golden Fleece?

When Philip the Good, Duke of Burgundy, established the Order of the Golden Fleece at the occasion of his third marriage with Princess Isabella of Portugal in 1430, he gave no explanation why he chose this theme. However, the Burgundian dynasty loved the theme of the Argonauts. At the occasion of the proclamation of the Statutes of the Order in 1431, however, the first Chancellor of the Order, bishop Jehan Germain, identified the fleece with the fleece of the biblical judge Gideon (*Judges* 6, 37). From the chronicle of the Burgundian writer Olivier de la Marche we know that this was his own interpretation. The article discusses the background of both interpretations and points toward how both interpretations emerged.

Keywords: the Order of the Golden Fleece, Philip the Good, Burgundy, order, Jehan Germain, Petrus Berchorius, Ovide moralisé, commentary

Prof. dr. Wilken Engelbrecht
Katedra nederlandistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
e-mail: wilken.engelbrecht@upol.cz

Otázka důvěryhodnosti Hérodota v humanistické Evropě

Michal Habaj

1 Zkoumaný problém

Již od antiky se ohledně Hérodota a jeho díla v povědomí učenců táhne rozporuplná pověst. Část jeho antických čtenářů ho respektovala a obdivovala,[1] jiní ho pro změnu odmítali uznat jako historika a označovali ho za lháře nebo pouhého baviče.[2] Hodnocení Hérodota a posuzování pravdivosti jeho díla se nevyhnuli ani humanisté.[3]

Nejdůležitější práci k tomuto tématu zatím vypracoval Andriano Momigliano. Závěry jeho studie *The Place of Herodotus in the history of historiography* jsou dodnes až nekriticky přijímány.[4] Podle Momigliana sehrály při

[1] Obdiv k Hérodotovi v antice dokumentuje Lúkiános v díle *Jak psát dějiny.* Podle Lúkiána to byli právě Thúkýdidés, Hérodotos a Xenofón, kdo sklízel mezi jeho současníky největší slávu. Lukiános: *The Way to Write History* (*Jak psát dějiny*). In: Fowler, Henry Watson: The Works of Lucian of Samosata. Oxford 1905, s. 111. Vyšlo také v češtině v překladu Václava Bahníka společně s jinými Lúkiánovými díly pod názvem *Dialog a satira.* Praha 1977.

[2] Kritiku Hérodota v starověku založil již Thúkýdidés, který se stavěl nejen proti jeho metodologii, jež byla pro něho nedůvěryhodná, ale také proti samotnému cíli, jímž bylo podle Thúkýdida jen pobavit (Thuc. I,22). Hérodota prohlašoval za lháře také Ktésiás, Aristotelés ho nazýval vypravěčem mýtů, přitom oba z něho čerpali. Srov. Marincola, John: *The Persian wars in Forth century. Oratory and historiography.* In: Bridges, E. – Hall, E. – Rhodes, P. J.: Cultural responses to the Persian wars. Oxford 2007, s. 123. Také Cicero vyjádřil k Hérodotovi na jedné straně úctu jako k „otci historie", na straně druhé si uvědomoval jeho nedostatky, zmiňuje jeho innumerabiles fabulae: „quamquam et apud Herodotum, patrem historiae, et apud Theopompum sunt innumerabiles fabulae" (Cic. *De leg.* I,5). Velice tvrdě odmítl Hérodotovo dílo Plútarchos ve spisu *De Herodoti malignitate.*

[3] Dle svědectví Henriho Estienna byla pověst o Hérodotově fabulování vycházející z antiky známa všem tak dobře jako nějaké přísloví: „Herodoti fabulositatem ita omnibus omnium sermonibus fuisse iam olim iactatam ut in proverbium propemodum abierit, quis est qui nesciat?" Estienne, Henri: *Herodoti Halicarnassei historiae lib. IX, et de vita Homeri libellus: illi ex interpretatione Laur. Vallae adscripta, hic ex interpret. Conradi Heresbachii: utraque ab Henr. Stephano recognita. Ex Ctesia exerptae historiae. Icones quarundam memorabilium structurarum. Apologia Henr. Stephani pro Herodoto. Eiusdem H. Steph. De hac sua sua editione sua distichon, Herodoti Latium possederat Hactenus umbram, Nunc Latium corpus possidet Herodoti.* Genéve 1566, s. 15.

[4] Jeho závěry se odrazily i v nejnovějších pracích, které se recepci Hérodota v renesanční kultuře věnují, jako Bichler, Reinhold – Rollinger, Robert: *Herodot.* Hildesheim 2000; Olivieri, Achille: *Erodoto nel rinascimento*. Roma 2004, nebo taky Grafton, Anthony – Most, Glenn – Settis, Salvatore: *The classical Tradition.* Harvard University Press 2010.

rehabilitaci Hérodota na poli historiografie důležitou roli námořní objevy, díky kterým přišli Evropané do kontaktu s do té doby neznámými etniky. První plavby Evropanů do nového světa popsali např. Peter Martyr ďAnghiera či Francisco López de Gómara. Jejich etnografické popisy a nové poznatky o neznámých krajinách přinášely Evropanům nové a šokující obrazy života. Momigliano v nich spatřoval hlavní motiv Hérodotovy rehabilitace jako důvěryhodného historika.

Do jaké míry však skutečně sehrály svou roli v Hérodotově rehabilitaci námořní objevy, jaké názory pro a proti Hérodotově důvěryhodnosti mezi humanisty zaznívaly a co v jejich přehodnocování rozhodovalo, to jsou otázky, které nás budou zajímat.

2 Humanisté proti Hérodotovi

Nepřesnosti a nejasnosti si v Hérodotově díle všimnul již první překladatel jeho díla do latiny, Lorenzo Valla. Ten překládal Thúkýdida i Hérodota, jako historika však právě kvůli přesnosti a důvěryhodnosti preferoval Thúkýdida. I když se při Hérodotově překladu v létech 1452–1457 natrápil, přece byl pro něj Hérodotos sice jako autor „dulcis", ale jako historik nespolehlivý, „fabulosus".[5] Otec historie se podle něj dopustil vícera chyb, které musel Thúkýdides opravovat, což dokumentoval na popisu detailů spartských institucí.[6]

Co se týče vyjádření, tak bezesporu nejostřejším Hérodotovým kritikem byl Juan Vives. Tento španělský akademik ve svém díle *De disciplinis libri XX* nazývá Hérodota otcem lží.[7] Jenom krátce pak Vives vysvětluje, že Hérodota strhla k fikci snaha získat si čtenáře. Podobné výtky do svého spisu *Institutio Principis Christiani* vložil Erasmus Rotterdamský. Hérodotos se podle něj snažil především pobavit své čtenáře a ještě k tomu byl pohan, proto si také své dílo přikrášloval a nejednou si v něm vymýšlel. Mladým čtenářům proto

[5] Je to založené na předpokladu Frydeho, že poznámka „Hic notat Herodotum dulem eundem que fabulosum" z ms. Laur. 63.32., 8r, pochází od Vally. Fryde, Edmund: *Humanism and Rennaissance Historiography.* London 1983, s. 95.

[6] Valla na marginálíích k tomuto místu zaznamenal „Herodotum hic carpit qui hoc ait." Citát je z ms. Laur. 63.32., 8r. Fryde , E.: *c. d.*, s. 95.

[7] „Herodotus, quem verius mendaciorum patrem dixeris, quam quomodo illum vocant nonnulli, parentem historiae." Vives, Juan: *Ioannis Lodovici Vivis Valentini de disciplinis: Libri XX*. Gymnich 1532, s. 89.

radil, aby ho četli pozorně a nenechali se zmást,[8] protože za Hérodotovými hrdiny se nezřídka skrývají padouši.[9]

Ke konci renesance se mezi francouzskými humanisty a historiky objevil zcela originální kritik nejenom Hérodota, ale celé antické historiografie, Lancelot Voisin de La Popeliniére. V jeho díle, plném národního uvědomění a hrdosti, se již odráží sebevědomí nové generace, stavějící se proti cizím vlivům a hledající vlastní francouzskou originalitu.[10]

O Popeliniérově kritice k Hérodotovi vypovídá jeho práce *L'Histoire des Histoires avec l'Idée de l'Histoire accomplie*. Popeliniére v ní neschvaluje označování Hérodota za otce historie, naopak zdůrazňuje, že Hérodotos ve svém díle psal nepřesně a stranicky neobjektivně: „Scaliger, Bodin et autres apres Ciceron, l'appellent pere et Prince de l'Histoire. Ne considerans pas tous les mensoges, desordres, vanitez et autres imperfections: que la varieté des choses notables, son eloquence…"[11] Hérodotovy *Dějiny* Popeliniérovi posloužily také jako příklad pro ilustraci chyb historiků.[12] Jeho potencionální budoucí čtenáře odrazoval od čtení Hérodota, protože tam nenajdou nic jiného než lokální dějiny[13] a zbytečné odbočky.[14]

Celkové zhodnocení Hérodota Popeliniére udělal na následujících řádcích: „Herodote se fait signaler par un beau discours d'un nombre et diversité d'Estats. Mais duquel nous a-il laissé ample cognoissance? Seulement de

[8] Erasmus: *Institutio Principi Christiani* (dále jen *Institutio*). Coloniae 1529, bez číslování.

[9] „Cum Achillem audis, cum Xerxem, Cyrum, Darium, Iulium, ne quid te rapiat magni nomini prestigium: Magnos ac furiosos latrones audis." Erasmus: *Institutio.* V biografii Hieronyma říká, že hlupáků – „Siquidem Herodotus stultos plaerosque facit principes." Erasmus: *Eximii doctoris Hieronymi Stridonensis vita.* Coloniae 1517, s. 2.

[10] Ve spise *La Vraye et entiere histoire des troubles* Popeliniére hrdě vyhlašuje: „Dějiny naší Francie překonávají ve všech ohledech nejslavnější dějiny, které nám zanechali Řekové a Římané." Cit. podle Huppert, George: *The Renaissance backround of historicsm.* History and Theory, 5, 1966, s. 54.

[11] La Popeliniére: *L'Histoire des Histoires avec l'Idée de l'Histoire accomplie.* Paris 1599, s. 163.

[12] „Ni faire aussi, ni diminuer, ni mesme desguiser leurs imperfections. Non plus que s'esflancer, par haine, colère ou tel autre desplaisir contre quelqu'un au preiudice de la Verité. Prenans pour exemple d'une vile et serve flaterie les mensonges d'Herodote, en faveur des Perses, des Atheniens et autres." La Popeliniére: *De l'Histoire accomplie.* In: La Popeliniére. L'Histoire des Histoires avec l'Idée de l'Histoire accomplie. Paris 1599, s. 43.

[13] Sypher, George: *La Popeliniere's Histoire De France: A Case of Historical Objectivity and Religious Censorship.* Journal of the History of Ideas, 24, 1963, s. 42.

[14] „Mais ie ne le (Thúkýdida) voudrois premierement preferer a'l'Halicarnassieen en la disposition des matieres. Car elles manquent d'ordre autant que celle d'Herodote. Il faut que le Narré Historial, y soit continué d'un fil entretenu, sans digressions: mesmement on il y a plusiers choses á exposer." La Popeliniére: *De l'Histoire accomplie.* In: La Popeliniére. L'Histoire des Histoires avec l'Idée de l'Histoire accomplie. Paris 1599, s. 85.

quelques menus et accidens y advenus: sans parler des fondements et principales formes donnees á l' entretien d'iceux. Telement qu'or que premier, ou du moins des plus anciens Historiens Grecs, semble s'en estre d'autant plus reculé, qu'il a traicté plusieurs matieres de divers peuples et estats en gros et confusement: sans aucun ordre des lieux, des temps, des affaires, ny des personnes mesme. Mais ainsi que les accidens se presentoient á la memoire."[15]

3 Vyrovnávání se s kritikou

V humanistickém prostředí se Hérodotovi apologetové objevili především mezi jeho překladateli a vydavateli. Potřebu obhajovat jeho pravdivost, nebo ospravedlňovat jeho nepřesnosti však měla také velká část humanistů, která jeho dílo využívala, nebo ho i kritizovala. Tito obhájci využívali několik forem argumentace. Hérodota obhajovali a priori, nebo na základě náboženských argumentů, pak také kulturního relativizmu a nakonec Hérodotovy umělecké licence.

A priori argumentace. Někteří humanisté dokazovali pravdivost Hérodotova díla již na základě toho, že se jedná o Hérodota. Respekt k „otci historie" je vedl bez potřeby jakéhokoliv dokazování k přesvědčení, že v jeho díle není místo pro fikci. Poukazuje to nejenom na úctu, kterou požíval, ale také na všeobecný respekt humanistů k řeckým antickým dílům. První překladatel Hérodota do italštiny,[16] Matteo Maria Boiardo, již na základě úcty k Hérodotovi[17] vůbec nepřipouštěl možnost, že by mohlo být Hérodotovo dílo v nějaké části nepravdivé. Naopak očekával, že řecký historik psal jenom pravdivě a vycházel z důvěryhodných zdrojů.[18] O Hérodotově pravdivosti nepochyboval ani první překladatel úvodních knih *Dějin* do němčiny, Hiero-

[15] Tamtéž, s. 91.

[16] Překlad vyšel pod názvem *Herodoto Halicarnasseo Historico. Delle guerre de'greci et de persi, tradotto di greco in lingua italiana per il conte Mattheo Maria Boiardo, non piu stampato, ma nuovamente venuto in luce* (dále jen *Herodoto Halicarnasseo Historico*). Venecia 1533, bez číslování.

[17] O Hérodotovi se taky vyslovil slovy: „Questo auctore (Herodotos), che meritamente padre della historia viene appelato, pero que oltre alla antiquita la quale á tutte le cose porgie maesta, e riverentia, si debbe Herodoto tra gli historici nominare Principe e padre, per il quale si ha cognitione delle vita et costumi di tutte quali le nationi che habitano il circuito della terra." Cit. podle *Herodoto Halicarnasseo Historico.*

[18] „Et é credibile che migliore notia hausse Herodoto della verite di questa guerra, che altrui, per che egli era Greco nato in Asia: et tra quelle provincie fu la detta guerra condotta tutta quanta." *Herodoto Halicarnasseo Historico.*

nymus Boner.[19] Jeho přesvědčení pramenilo z obdivu k antickým dílům jako takovým.[20] Neméně obdivně a s respektem se k Hérodotovi stavěl vydavatel prvního řeckého vydání Aldo Manuzio.[21] Na základě tohoto respektu odmítl tradiční pojetí Hérodota, které ho stavělo do pozice lháře.[22] Podle Manuzia soudí Hérodota kritici neprávem „non recte mendacii arguitur Herodotus," protože on „Quandoquidem pure et simpliciter ut accepit, posteritati tradidit."[23]

Náboženská argumentace. V tomto směru určil základní argumentační formu Philipp Melanchton. Podle tohoto pedagoga a myslitele byla řečtina nejdůležitějším jazykem ze všech, neboť právě ji si Bůh zvolil pro zjevení lidstvu v Novém Zákoně. Obzvláště důležité podle něho jsou řecké dějiny, protože začínají tam, kde končí Bible, a významně tak spoluvytvářejí přehled dějin od počátku až do současnosti.[24] Bible a Hérodotos tak v jeho podání již nestáli v rozporu, naopak významně doplňovali obraz o světě a člověka tak přibližovali k Bohu.

Tuto základní vizi rozpracoval Melanchtonův žák, David Chytraeus. Ke konci svého spisu *Chronologia Historiae Herodoti et Thucydidis* vytvořil chronologii dějin zachycující události od stvoření až po začátek Hérodotových *Dějin*. Hérodotos se tak stal logickým pokračováním Bible. Na základě tohoto vidění Chytraeus ani náznakem nezpochybňoval Hérodotovu pravdivost, naopak Hérodotos podle něj popsal dějiny s velikou pečlivostí.[25] Chyt-

[19] Hérodotovo dílo hodnotil slovy: „Nichts anmutigeres noch gefälligeres/nicht nur lustig sondern auch nützlich und löblich/allein die historische Wahrheit." Boner, Hieronymus: *Herodotus der aller Hochberümptest Griechische Geschichtschreiber: Von dem Persier und vielen andere Kriegen und Geschichten.* Augsburg 1535, bez číslování.

[20] Mezi léty 1530–1545 přeložil dokonce jedenáct antických autorů. Obdiv k Hérodotovi prozrazuje již název překladu: *Herodotus der aller Hochberümptest Griechische Geschichtschreiber: Von dem Persier und vielen andere Kriegen und Geschichten.*

[21] Chválí ho kupříkladu slovy Quintiliana, když ho porovnává s Thúkýdidem: „Historia multi scripsere praeclare. Sed nemo dubitat, longe duos caeteris praeferendos, quorum diversa virtus laudem pené est parem consecuta. Densus et, et semper instans sibi Thucydides. Dulcis et candidus, et effusus Herodotus. Ille concitatis, hic remissis affectibus melior. Ille concionib(us) hic sermonib(us). Ille vi, hic voluntate." *Herodoti libri novem.* Venice 1502, bez číslování.

[22] „Sed solet accidere, ut cum quis de aliquo vel iniuria maledixerit, sequantur alii temere." *Herodoti libri novem.*

[23] Tamtéž.

[24] Ben-tov, Asaph: *Lutheran Humanists and Greek Antiquity.* Leiden – Boston 2009, s. 40.

[25] „Precipue orbis terrarum Regna, Lydium, Medicum, Persicum, Ionicum, Aegyptum et in Graecia Laconum, Atheniensium et Corinthiorum Reppublica describit: Et regnorum ac Rerum publicarum MUTATIONES, earumque CAUSAS, magna cura et fide indicat." Chytraeus, David: *Chronologia Historiae Herodoti et Thucydidis.* Rostochich 1562, s. B 2.

raeus postavil Hérodota v důvěryhodnosti hned vedle Bible a nepřekáželo mu ani to, že se Řek nezabývá křesťanskými motivy, či vystupuje jako polyteista. Tyto argumenty pro něj nehrály roli, protože pro něj Hérodotovy *Dějiny* nestály v rozporu s křesťanskou morálkou, naopak „Quorum cogitatione, ad Rem publicam et vitam privatam recte et feliciter administrandam mentes suas conforment."[26] Podobný pohled najdeme taky v *Chronik Kärntens* od Michaela Gotharda Christalnika (†1595). Ten uvádí, že Hérodotos „mit grossem Nutz neben der heiligen Biblia mag gebracht werden."[27]

Bible se však dala využít jako důkaz i jiným způsobem. Henri Estienne obhajoval Hérodotův výklad o úrodnosti Babylonie právě pomocí příkladů z Bible: „Si vous m'alleéguez que luy et autres historiens nous disent merveilles de la fertilité de quelques territoirs qui ne sont aujourd'huy fertiles que de disette, de misere et de pouvreté, et si cela le vous fait accuser de menterie, je vous averti si vouz le prenez lá, vouz enveloperez les sainctes escriture en ceste accusation, sans y penset. Car elles attribuent fertilité a quelques lieux, de laquelle aujoud'huy ie n'y nulle apparance."[28] Celkem originálně muselo v 16. století také působit Estiennovo tvrzení, že by tak zbožný člověk jako Hérodotos, přitom z pohledu křesťanství pohan, mohl být lhář: „Quis enim rationi consentaneum esse dicar, ut qui tam pius, idem tam improbus etiam fuerit, ut sciens prudensque, nulla spe aut lucri alius commodi proposita, lectoribus imponere planéque eos ludificanti voluerit?"[29]

Kulturní relativizmus. To, že Hérodotovy popisy reálií starověkých národů mohly znít v 16. století nepravděpodobně, je celkem přirozené. Henri Estienne však na rozdílech mezi tím co poznali jeho současníci a co popisoval Hérodotos, založil celou apologetickou argumentaci. Odmítl, aby Francouzi hodnotili pravdivost Hérodotových faktů na základě toho, co poznali, a apeloval na fakt, že i v 16. století jsou veliké rozdíly mezi národy a jejich zvyky, čímž zaváděl do dějin princip kulturního relativizmu. Ilustroval to například na postavení žen v různých zemích: „Nous sçavons qu'en France et ailleurs elles vont au marché acheter leurs provision: en Italie les maris font cela, tenans leur femmes comme en pension. Outre plus, en France le baiser entre gentils – hommes et genti – femmes, et ceux et celles qui en portent le

[26] Chytraeus, David: *Davidis Chytraei in Herodotum commentarius accuratus et argumenta in singulos libros.* Halle 1597, s. 3.

[27] Cit. podle Neumann, Wilhelm: *Michael Gothard Christalnik. Kärtnes Beitrag zur Geschichtschreibun des Humanisms.* Klagenfurt 1999, s. 66.

[28] Estienne, Henri: *Apologie pour Herodote: satire de la societé au XVIe siécle* (dále jen *Apologie pour Herodote*). Sv. I. Paris 1879, s. 19.

[29] Estienne, Henri: *Apologia Henr. Stephani pro Herodoto.* In: Herodoti Halicarnassei Historiae lib. IX. et De vita Homeri libellus. Genf 1566, s. 16.

nom, est permis et est trouvé honneste, soit qu'il y parenté, soit qu'il n'y en ait point: au contraire tel basier seroit scandaleux et dangereux en Italie. Et pour récompense, les Italiennes ne foint point conscience de se farder: si font bien les Françoises (…) Je me contenteray de ce peu d'examples pour maintenant, conduant que si entre peuples voisins et qui soint du mesme temps, le façons de faire sous si discordantes, nous ne devons trouver incroyable la différence entre nous et ceux dont parle Hérodote."[30]

Téměř bez povšimnutí se při Hérodotově obraně v dílech humanistů objevuje odkaz na nové zaoceánské objevy. Právě ty měly přitom podle Momigliana nejvíc přispět k Hérodotově rehabilitaci jako důvěryhodného pramene. Nejčastěji se v této souvislosti uvádí jméno jezuity Antonia Possevina. Ten procestoval vícero zemí a v souvislosti s Hérodotem tvrdil, že jenom lidé, kteří nikdy nepřekročili svůj vlastní práh, mohou tvrdit, že Hérodotos lhal. Ti, co procestovali různé světadíly, podle Possevina zakusili různorodost cizích zemí a lehce pochopí, že Hérodotovy popisy nejsou nereálné a smyšlené.[31]

Poněkud odlišně využil argument kulturní různorodosti Joseph Justus Scaliger. Ve svém spise *Animadversiones in Chronologica Eusebii* se sice na Hérodota mnohokrát odvolává, ale jeho informace současně porovnává s jinými autory a častokrát je i odmítá.[32] Uvědomuje si Hérodotovy hranice, ale neprohlašuje ho za lháře. Scaliger byl kritický nejen k Hérodotovi, ale k celé tradici, která se v antice kolem něho vytvořila. Když odmítá kupříkladu Hérodotův výklad egyptských dějin, tak ne na základě premisy, že Hérodotos byl označován za lháře, ale proto, že si uvědomuje, že pocházel z jiné kultury a navíc ani neuměl daný jazyk, a že tyto objektivní příčiny mu bránily ve správném podání událostí.[33] I když Scaliger věděl, že Hérodotos není ve svém díle neomylný, respektoval ho, což dokládají slova: „scrinium originum Graecarum, et barbararum, auctor á doctis numquam deponendus, á semidoctis et paedagogis, et semiolis numquam tractandus."[34] Na jiném místě ho dokonce preferuje před jinými klasickými spisovateli: „Herodotus pater historiae, et vetusttisimorum scriptorum princeps, quo non capiuntur nisi elegantia ingenia, et quem semioli non capiunt."[35]

[30] Estienne, H.: *Apologie pour Herodote,* s. 27.

[31] Grafton, A. – Most, G. – Settis, S.: *c. d.*, s. 434.

[32] Viz Scaliger, Joseph Justus: *Animadversiones in Chronologica Eusebii.* Paris 1658, s. 111.

[33] „Herodoto homini peregrino, et cui per malitiam vaterrimi Aegiptii imponere potuerunt, aut qui per lingue Aegyptiace inscotiam verum ex illorum relatu asequi non potuit." Scaliger, J.: *c. d.,* s. 279.

[34] Tamtéž, s. 104.

[35] Tamtéž, s. 89.

Argument umělecké licence. I humanisté, kteří Hérodota obviňovali ze lží, ho omlouvali. Typickými příklady jsou v tomto směru již zmínění Juan Vives a Erasmus Rotterdamský. Vives velkodušně omlouvá Hérodotovy fikce tím, že řecký historik pojmenoval svých devět knih po múzách.[36] Tím jeho dílo získalo uměleckou licenci a jeho autor právo fabulovat. Mimo to považoval invenci za znak řecké historiografie všeobecně. Řekové podle něj lhali z lásky k vlasti, aby svou minulost udělali slavnější a svá díla čtenářsky zajímavější.[37] Erasmus mu také dokázal prominout jeho zkrášlování, protože ho nebral jen jako historika, ale především jako umělce.[38] Coby historika ho však odmítl, protože na první místo v historikově práci kladl pravdivost a tuto zásadu podle něj Hérodotos zjevně nedodržoval.[39]

4 Existence dobové kritiky

Co je zvláštní a hned na první pohled čtenáře při studiu humanistických děl dotýkajících se Hérodota překvapí, je nepoměr mezi bohatě zastoupenými Hérodotovými apologiemi a jeho neobsáhlou a nijak zničující kritikou. Kritika, kterou jsme uvedli, v žádném případě nedosahuje svou rozsáhlostí nebo propracovaností jeho obhajoby. Dalo by se přitom očekávat, že když vznikaly dlouhé spisy o pravdivosti Hérodotova díla, že se mezi humanisty našli také jeho kritikové typu Plútarcha, který věnoval Hérodotovým chybám a lžím samostatné dílo.

Humanisté se k tak ostře artikulované kritice nepropracovali. Jenom Juan Vives označil Hérodota otcem lhářů.[40] I Vives ho však následně omlouval. Jinak se humanisté spokojili jenom s velice vágní kritikou vyslovenou již v antické literatuře, bez napadání konkrétních míst nebo formulování příliš ostrých argumentů.[41]

---

[36] Vives, J.: *c. d.*, s. 89.

[37] Tamtéž, s. 89.

[38] Ijsewijn, Jozef – Matheeussen, Constant: *Erasme et l'historiographie.* In: Ijsewijn, Jozef – Verbeke, Gérard (ed.): The Late Middle Ages and the Dawn of Humanism Outside Italy. Louvain 1972, s. 41.

[39] Erasmovými slovy: „…id quod in primis exigitur in historiographo, nempe fidem." Cit. podle Ijsewijn, J. – Matheeussen, C.: *c. d.,* s. 41.

[40] „Herodotus, quem verius mendaciorum patrem dixeris, quam quomodo illum vocant nonnulli, parentem historiae." Vives, J.: *c. d.*, s. 89.

[41] Opět můžeme na tomhle místě citovat Henriho Estienna: „Herodoti fabulositatem ita omnibus omnium sermonibus fuisse iam olim iactatam ut in proverbium propemodum abierit, quis est qui nesciat?" *Herodoti Halicarnassei historiae lib. IX, et de vita Homeri libellus:*

Vůbec s nejkonkrétněji formulovanými kritickými postoji k *Dějinám* se setkáváme právě v jedné z nejvýznamnějších apologií Hérodota vůbec. Pochází z pera Henriho Estienna a vyšla v roce 1566 pod názvem *L'introduction au traité des merveilles anciennes avec les modernes ou Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote.* Estienne ve spisu Hérodota brání a mimo to prozrazuje, co vlastně bylo Hérodotovi v období humanismu vytýkáno. Estiennovi současníci tak podle jeho svědectví obviňovali Hérodota z „la desmesureé meschanceté qui se soit en quelques acets descrits par Herodote" a také proto, že „voyans qu'une grand part de ce que nous y lisons, ne se rapporte aucenement aux coustume et façons de faire qui sont aujourd'huy."[42] Konkrétněji měly Francouze zarážet kupříkladu egyptské zvyky: „O le grans fols qu'estoyent ces Egyptiens d'Hérodote (dira quelcun) en ce qu'ils adoroyent les bestes."[43] Zdaleka to však nebylo jediné kritické místo. Podle Estienna vzbuzovaly nedůvěru také velikost Babylónu, moc perského panovníka, vláda médských mágů v Persii či způsob odívání.[44]

Kdo přesně jsou tito kritici, vůči kterým Estienne Hérodota bránil, nevíme. Trochu světla do tohoto stavu, kdy se sice nesetkáváme s konkrétními hlasy vůči Hérodotovi, ale přece vznikají jeho rozsáhlé apologie, přináší příklad z německé jazykové provenience. V roce 1541 vydal Hérodotovy *Dějiny* Joachim Camerarius. Podobně jako Estienne v úvodu Hérodota brání vůči výhradám, které se podle Cameraria týkaly hlavně úrodnosti Babylonie, počtu Xerxových vojsk, či moci asijských panovníků. V roce 1593 však vyšel první kompletní překlad *Dějin* do němčiny.[45] Jeho překladatel Georg

illi ex interpretatione Laur. Vallae adscripta, hic ex interpret. Conradi Heresbachii: utraque ab Henr. Stephano recognita. Ex Ctesia exerptae historiae. Icones quarundam memorabilium structurarum. Apologia Henr. Stephani pro Herodoto. Eiusdem H. Steph. De hac sua sua editione sua distichon, Herodoti Latium possederat Hactenus umbram, Nunc Latium corpus possidet Herodoti. Genève 1566, s. 15.

[42] Estienne, H.: *Apologie pour Herodote*, s. 11.

[43] Tamtéž, s. 12.

[44] Tamtéž, s. 21–26.

[45] Vyšel pod názvem: *Herodoti/Des Aller Fürnemsten und ältesten Geschichtsschreiber Historia/ Darinnen vieler Lande/ Nationen/ Provintzen und Insuln gelegenheut/ groesse/ weite/ gewaechte eigenschaaten/ Auch darinnen gelegenr Voelcker Namen/ Gestalt/ Leben/ Wesen/ Religion// Glauben/ Gesatz/ Ceremonien/ Regiment/ Policen/ Sitten/ Braeuch/ Krieg, Gewerb/ Fruecht/ Thier/ Speise/ Kleydung/ Item/ die Fluesse/ Berge/ Waelde und Staedte daselbst/ Sonderlich aber die Geschichte der Grieche/ Perser/ Meder/ und anderer VoelckerItem/ die Beschreibung/ Belagerung und Eroberung der grosse Stadt Babylon/ Und ein Verzeichnis der Egyptischen Koenige/ Auch Kriege/ Heerzüge/ un andere Thaten des Königs Croesi, Cyri, Cambysis, Darii und Xerxis, (welcher in Griechenlandt ein maechtig heer gefuehret/desgleichen von anfang der Welt noch nie gesehen/ gehört/ oder von jemand geführt/ welches auch von keinem andern gründlicher/ eigentlicher/ lieblicher und vollkoemlicher begriffen ist) in Griechischer Spraach*

Schwartzkopff v úvodu tvrdí velmi zajímavou věc, a to, že nezná nikoho, kdo by v Německu Hérodota kdy kritizoval.[46] Proti komu tedy Camerarius ve svém úvodu v roce 1541 Hérodota bránil, když Schwartzkopff tvrdí, že se s žádnými kritiky nesetkal? Na tuto otázku nacházíme jedinou odpověď. Camerarius, a to platí také pro Estienna, byl Hérodotovým vydavatelem. Jejich apologie Hérodota, kterého vydávali, tak podle všeho nebyly určeny ani tak pro vyvrácení aktuální kritiky, ale byly napsané pro čtenáře, kteří jejich vydání ještě jenom vezmou do rukou, ale již znají antickou tradici, označující Hérodota za lháře. Estienne a spol. tak předcházeli tomu, aby byl Hérodotos přijímán a priori kriticky jenom na základě jeho pověsti, ještě předtím, než si ho čtenář přečte.

Když tedy přijmeme, že se autoři úvodů a apologií často obracejí jenom k potencionálním kritikům a Hérodota obhajují především vůči antické kritice, tak přicházíme k závěru, že sice kritické povědomí k Hérodotovi mezi humanisty nescházelo, ale nebylo tak významné, aby musel být Hérodotos v humanistickém prostředí rehabilitován. Zdá se tedy, že humanisté ho všeobecně akceptovali. Museli se však vyrovnávat s antickou tradicí a dělali to prostřednictvím apologií, které tak představují vnitřní proces přijetí a ne reakci na dobovou kritiku.

Signifikantním příkladem tohoto vnitřního vyrovnávání se s antickou tradicí je Francesco Petrarca. Ten sice sám nikdy Hérodota nečetl, ale byl si vědom, že se starověk k němu choval dvojakým způsobem. Velice dobře si všiml, že v jedné větě Cicero[47] o Hérodotovi píše jako o otci historie a zároveň jako o vypravěči mýtů.[48] Na jiném místě Cicero dokonce naznačuje, že Hérodotos byl lhář, který si vymyslel dvojsmyslnou delfskou věštbu pro Kroisa.[49]

funden werden. Welche zuvor nie ganz in Teutscher Zungen gesehen sind/ Jetzo aber gemeinem Vatterlant und allen Liebhabern der Historien/zum nutz und beste/ aus der Griechischen Spraach in die Teutsche gebracht/ in sonderbare Capitel getheilt/ und mit einem vollkommenen Register begabet. Durch Den Ehrnhaffen und Wolgelehrten Herrn Georgium Schwartzkopff/ von Braunschweig/ ec" (dále jen *Herodoti*). Překlad vyšel ve Frankfurtu nad Mohanem.

[46] Ani nepopíral jeho pravdivost: „Dieweil ich auch noch zur Zeit nicht gesehen/dass einer in Teutscher Spraach wider Herodotum geschrieben/und die angedichte Fabeln namhaftig gemacht hatte/Als achte ichs unnötig/weitläuffiger darvon wort zumachen/und lasse mich an dieser kurtzen vertheidigung dissmals genügen." Schwartzkopff, Georg: *Herodoti,* bez číslování.

[47] Cic. *De leg.* I,5.

[48] Momigliano, Arnaldo. *The Place of Herodotus in the history of historiography.* In: Secondo Contributo alla Storia di Studi Classici. 2. vyd. Roma 1984, s. 29.

[49] Podobnou věštbu zaznamenal Ennius v případě Pyrrhova útoku na Řím. Zatímco však Petrarka Enniovou fikci uznal, protože má podle něho jako básník na fikci právo, nemohl přijmout, že by takto fabuloval Hérodotos: „Itaque satis potest hoc ab Ennio suo quodam iure

Petrarku však tak oslovila Hérodotova pověst „otce historie", že možnost, že by fabuloval, nebyl vnitřně ochoten přijmout.

5 Závěr

Výzkum v pracích humanistů, zaměřený na problém Hérodotovy důvěryhodnosti, přinesl několik závěrů. V první řadě je překvapivé, že chybějí díla, která by hlouběji zkoumala historickou pravdivost *Dějin*. Pokud se kritika objevuje, tak jenom v několika poznámkách, a pokud si už autoři dovolili vůči Hérodotovi tvrdší vyjádření, tak vzápětí měli potřebu „otce historie" pro jeho nepřesnosti a fabulace obhajovat. Předmětná a konkrétní kritika vůči Hérodotovi u humanistů schází. Důvodem však není jenom to, že Hérodota dostatečně zkritizovali antičtí spisovatelé, ale podstatným důvodem absence kritiky je dobový respekt a obdiv k řecké antice.

Humanisté dychtivě prahli po poznatcích a ideách zakomponovaných v dílech starých Řeků, a proto pro ně bylo nutné vypořádat se s antickou kritikou Hérodota a ne ji ještě prohlubovat. Tak vznikl veliký nepoměr mezi vysokým počtem Hérodotových obhájců a skromným počtem jeho kritiků. Proto jsou jeho apologii věnována i celá díla, zatímco kritické poznámky se objevují jenom zřídka a roztroušeně.

Pokud tedy bylo třeba Hérodota v období humanismu rehabilitovat, tak šlo o proces vnitřního vyrovnání se s antickou tradicí, která jej prohlašovala za lháře, ne o jeho obhajobu proti soudobým kritikům. Humanisté přitom při jeho obhajování používali více konceptů. Důležité bylo především jeho napojení na biblické dějiny, které v jistém smyslu postavilo jeho dílo, co se pravdivosti jeho vyprávění týče, hned vedle bible. Nemůžeme přitom souhlasit se závěry Arnalda Momigliana, že Hérodotos byl jakožto důvěryhodný historik rehabilitován především zaoceánskými objevy. Tato koncepce je přeceňována. Jednoznačně nejdůležitější pro jeho pozitivní přijetí v humanistickém prostředí, navzdory antické kritické tradici, bylo nadšené přijetí řeckých antických děl. To výstižně potvrzuje také například La Popeliniére, který již netvořil v 15. nebo uprostřed 16. století, ale patřil již k vlně autorů, která přistupovala k antice jako k samozřejmé součásti kultury a tedy jí nebyla tak nadšená, z čehož vyplynulo také Popeliniérovo realistické a kritické zhodnocení Hérodota bez potřeby řeckého historika obhajovat.

fictum esse. De Herodoto autem, quem Cicero ipse patrem historiae vocat, quod superioris oraculi fictor extiterit, non tam facile crediderim." (*Rerum memorandum* IV,25–26. Cit. podle Momigliano, A.: *c. d.*, s. 30).

Resumé

Otázka důvěryhodnosti Hérodota v humanistické Evropě

Řecká antika se v období renesance opět a nesmírně živě objevila na západě, tedy i mimo Byzanc. Spolu s jinými díly se na západ opět vrátil Hérodotos. Jaké bylo jeho přijetí mezi humanisty, co v něm hrálo roli? Tak se dají shrnout základní otázky předložené studie. Výzkum v dílech vícero humanistů nás přivedl k závěru, že v samotném humanismu bylo Hérodotovo dílo přijato skoro všeobecně kladně. Zdálo by se přitom, že množství jeho obran, které se v tomto období objevily, svědčí o veliké dobové kritice. Apologie však nebyly projevem učenecké rozpravy mezi humanisty, ale vnitřní reakcí na antickou kritiku, prohlašující Hérodota za lháře. Při obraně Hérodotovy důvěryhodnosti vůči této tradici využili humanisté několik forem. Hérodota nezřídka prohlašovali za pravdivého historika již a priori, jenom na základě respektu k jeho jménu. Postupovali však i jinak, s využitím náboženských, kulturních či uměleckých argumentů.

Klíčová slova: renesance, recepce, antická literatura, Hérodotos, pohanství

Summary

The Question of the Herodotus' Authenticity in Humanistic Europe

During the Renaissance period Greek Antiquity emerged again and enormously vividly in the West, and so off Byzantium. Along with other pieces of work, Herodotus returned to the West once more. What was his acceptance among humanists, what played an important role? The essential questions of this paper may be summarized in that way. The research of various humanists' work has showed that Herodotus' work was positively accepted during Humanism in general. However, it seemed to be that the number of his defences, which emerged in that era, demonstrates the huge period critique. Apologies have not been the manifest of a scholarly dispute among humanists, but the internal reaction against the Antiquity critique declared Herodotus to be a liar. Humanists used several ways when defending Herodotus' authenticity against that tradition. They often designated him to be a true historian a priori only on the basis of the respect toward his name.

Nevertheless, they also proceeded in a different manner with the utilization of religious, cultural or artistic arguments.

Keywords: Renaissance, reception, classical literature, Herodotus, paganism

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Michal Habaj, Ph.D.
Katedra histórie
Filozofická fakulta
Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnavě
Nám. J. Herdu 2
917 01 Trnava
e-mail: michal.habaj33@gmail.com

Antické prvky v české renesanční postilografii

Tomáš Havelka

Antické dědictví bylo v 16. století aktivně spojeno s prezentací a reprezentací různých společenských vrstev humanistické kultury. Zatímco pro mnohé humanisticky orientované tvůrce představovalo přitakání antickým vzorům, ať už literárním, historickým nebo mravním, progresivní tendenci a nové formální i tematické možnosti, byly též oblasti, které na antické vsuvky pohlížely s kritickým pohledem a jejich vyššímu výskytu bránily. Jde o církevní prostředí a zvlášť o ty jeho oblasti, které měly normativní funkci, formovaly oficiální postoj církve nebo měly ovlivňovat myšlení věřících, především pak o homiletiku. Období vlády Jagellonců a Habsburků až do Bílé hory je v tomto kontextu výjimečné svou konfesijní rozrůzněností. Vedle sebe koexistovaly názorové normativy katolické, utrakvistické, luterské, kalvínské a bratrské. Jak přistupovaly jednotlivé konfese k všudypřítomné antice, a pokud ji reflektovaly, jak ji využívaly?[1]

Uvedená otázka je pro homiletiku jednou z citlivých: týká se základů pojetí výkladu slova Božího. Homiletika jako církevní literární žánr vykládala Bibli, tedy text nejposvátnější, a způsob, jakým to činila, osciloval mezi faktem, že základy rétoriky se všichni učili na antických rétorických pravidlech (zejm. Cicero a Quintilián), a faktem, že výklad slova Božího by se měl vyvarovat všech profánních vložek a aluzí. Je to známá tenze využívání tří rétorických složek: movere, docere a delectare. Antické historky, gnómata nebo mytologie patřily z hlediska exegetické teorie převážně k rovině delectare.

Jednotlivé konfese definovaly podobu homiletiky předpisy. Pro katolíky byla prvořadou direktivou usnesení Tridentského koncilu, z nichž za zmínku stojí páté sezení ze 17. června 1556 o provádění reformních principů,

[1] Renesančními postilami se popisně zabýval Hrubý, Hynek. *České postilly: studie literarně a kulturně historická* (dále jen *České postilly*). V Praze: Nákladem jubilejního fondu Král. české společnosti nauk, 1901, zejm. s. 152–194. Nejvýrazněji se našeho tématu dotkl Kopecký, Milan: *K české reformační postilografii*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, D, Řada literárněvědná, 18, 1969, č. D16, s. [39]–50; částečně i Kopecký, Milan: *K české barokní homiletice*. In: Kopecký, Milan (ed.). O barokní kultuře. Sborník statí. Brno 1968, s. 61–74 a Týž: *Staří slezští kazatelé: různé rozprávky a příběhy k naučení a ku potěše*. Ostrava 1970. Z hlediska dále probíraného tématu implementace profánních narativních vsuvek v homiletice či nábožensky povzbuzující literatuře stojí za pozornost zejména Petrů, Eduard: *Vývoj českého exempla v době předhusitské*. Praha 1966. (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Philologica, 22) a Voit, Petr: *Šimon Lomnický z Budče a exempla v kontextu jeho mravněvýchovné prózy*. Praha 1991. (Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica, Monographia, 1989, č. 127).

zvláště jeho druhá kapitola; 23. sezení z 15. července 1563 definující kněžství a 25. sezení ze dne 4. prosince 1563 definující úctu k zobrazení svatých a vztah k pohanským idolům.[2] Luteráni se řídili principy uvedenými zejména v aplikované rétorice Philippa Melanchthona.[3] Přísné prováděcí pokyny měla Jednota bratrská, například o zlém knězi a zmařeném slovu Božím. Jan Blahoslav věnoval chybnému citování profánních pasáží jednu kapitolu ve *Vitia concionatorum*, odkud stojí za to ocitovat aspoň krátkou pasáž: „Někteří rozličnými historiemi (ať nedím básněmi a rozprávkami málo užitečnými a někdy snad i škodlivými) i sami se rádi zaměstnávají, i jiným je s chutí, něco také někteří zvláštního tím obmejšlejíce, vypravují, uši některých novinek žádostivy lekcíce."[4]

Jak se tyto principy uplatňovaly? Nejreprezentativnějšími příklady renesanční homiletiky reformační epochy jsou postily, které každá konfese vyprodukovala. Některé měly normativní charakter – zejména to platí pro Jednotu bratrskou, která vydala oficiální postily, a to *Výklad řečí Božích* Ondřeje Štefana[5] a *Postilu* Jana Kapity,[6] schválené sborem starších. Luteránům zpočátku sloužila přeložená postila Johannese Spangenberga z let 1546, 1553 a 1557,[7] katolíkům překlad postily mohučského františkána Johanna Wilda (Fera),

[2] Waterworth, John (ed.): *The Council of Trent. The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. London 1848, s. 21 an., 170 an., 233 an.

[3] Například Melanchthon, Philipp: *De rhetorica libri tres.* Basileae 1519 (VD16 M 4179) a Wittenberg 1519 (VD16 M 4180); *Elementorum rhetorices libri duo.* Poprvé Strasburg 1556 (VD16 ZV 10737).

[4] *Vitia concionatorum*, Vitia při menších věcech. In: Váša, Pavel (ed.): Jan Blahoslav. Pochodně zazžená. Praha 1949, s. 309. Setrvalý důraz na mravní přísnost a princip vykládat Boží slovo zase jen Biblí lze doložit soudem polského šlechtice Jana Lasitského z konce devadesátých let 16. století: „Poroučí se jim, … aby kázaní svá i jiná k lidu promlouvání hleděli ne z lidských učení močidel, ale z studnic Písem svatých bráti, pilné slova Božího posluchače milovati a jiné k témuž vésti, napomínati, vzbuzovati." Spis vydal Komenský, Jan Amos: *K navrácení se na první opuštěnou lásku Jednoty bratrské … napomenutí*. Viz *Dílo Jana Amose Komenského 9/II.*, Praha 2013, s. 175.

[5] Štefan, Ondřej: *Výklad řečí Božích, kteréž ve dny nedělní a sváteční v shromážděních křesťanských od učitelův Jednoty bratrské obecně předkládány bývají.* Ivančice 1575 (Knihopis 15953). Viz Hrubý, H.: *České postilly,* s. 174–176.

[6] Kapita, Jan: *Postilla, to jest kázání, kteráž na řeči Boží ke dnům svátečním přináležející přes celý rok činěna bývají.* Kralice (?) 1586 (Knihopis 3770). Viz Hrubý, H.: *České postilly,* s. 177–182.

[7] Spangenberg, Johann: *Postilla česká. K užitku mládeži křesťanské v způsob otázek od neděle adventní až do Velikonoci složená a skrze Jana Špangberského, císařského města Northauzu kazatele, sepsaná.* Prostějov 1546 (Knihopis 15575). Viz Hrubý, H.: *České postilly*, s. 157–159. Viz též Fejtová, Olga – Pešek, Jiří: *Postila Johanna Spangenberga v měšťanských knihovnách raného novověku*. In: Seminář a jeho hosté. II. Sborník příspěvků k nedožitým 70. narozeninám doc. dr. Rostislava Nového / [Sestavili]: Kreuz, Petr – Šustek, Vojtěch. Praha 2004, s. 101–122.

vydaný v roce 1575 podnětem arcibiskupa Antonína Bruse z Mohelnice,[8] v 18. století Antonínem Koniášem, ale kvůli kacířskému překladu označený jako zavržený, kniha prý „polepšení hodná není".[9]

Mým cílem budou ty postily, které vznikly v Čechách a u nichž lze odhadnout míru převzetí literárních norem praktikovaných na českých školách nebo přijímaných českými studenty v zahraničí. Jedná se zejména o obě zmíněné postily bratrské, o katolickou postilu Tomáše Bavorovského,[10] luteránskou postilu Martina Philadelpha Zámrského[11] a postilu Jana Achilla Berounského[12] (Achilles též inklinoval k luterství: zpracoval mimo jiné i luterskou postilu Lukáše Osiandra,[13] ta nás ale jako překlad zajímat nebude).

Existují témata, která jsou pro křesťanské homiletiky bezpříznaková, a měli bychom je ze zřetele upřeného na antické odkazy vyloučit. Mám na mysli odkazy na období, kdy vedle sebe koexistovalo křesťanství jako oficiálně uznané vyznání (tedy po roce 313, kdy vešel v platnost tzv. Edikt milánský) a pozdní Řím. Bez ohledu na konfesi nebo názory se ve všech postilách objevuje popis zkázy Jeruzaléma převzatý z latinské či české verze *Války židovské* Josefa Flavia, obvykle jako příklad potrestání židovského národa za protivení se vůli Boží (pomsta Boží) a nerozpoznání Mesiáše. I tak Jan Kapita pone-

[8] Wild-Ferus, Johann: *Postilla aneb Kázaní evanjelitské pravdy a pravého obecného apoštolskeho učení na evanjelia a epištoly nedělní, která se podlé pořádku obecné církve křesťanské od adventu až do Velikénoci čtou.* Praha 1575 (Knihopis 2450).

[9] Poznámka se objevuje v druhém vydání Klíče: „Ačkoliv tato Postila latinskou řečí vydaná polepšiti se může; však na českou řeč přeložená od kacíře, který ji všelijakým bludem poškvrnil, polepšení hodná není." Viz Koniáš, Antonín: *Clavis haeresim claudens et aperiens*. Hradec Králové 1749, s. 48 (Knihopis 4287). Viz též Wižďálková, Bedřiška: *Příspěvky ke knihopisu*. (6). Praha 1987, s. 182.

[10] Bavorovský, Tomáš: *Postilla česká aneb Kázaní a vejklady na Eva[n]jelia, kteráž se v nedělské dny přes celej rok čtou věrně sepsána i kázána skrze kněze Tomáše Bavorovského* (dále jen *Postilla česká*). Olomouc 1557 (Knihopis 1005). K němu srov. Hrubý, H.: *České postilly*, s. 182–189. Též Novák, Václav Jan: *Postilla česká kněze Tomáše Bavorovského*. Sborník historický, 3, Praha 1885, s. 138–144, 236–241.

[11] Philadelphus Zámrský, Martin: *Postilla evanjelitska aneb vejkladové na Evanjelia nedělní a svateční, kteraž se každoročně v křesťanstvu čitají, rozjímají a v shromážděních církevních lídu Božímu předkládají sebráni a na tři díly sepsáni jsou* (dále jen *Postilla evanjelitska*). Jestkovice 1592 (Knihopis 7158). Cituji Zámrský 1 (první díl), Zámrský 2 (druhý díl). Viz Hrubý, H.: *České postilly*, s. 160–169. Další literaturu k Zámrskému a jeho Postile viz Merhaut, Luboš (ed.): *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4, 4. Praha 2008. s. 1678–1679.

[12] Achilles, Jan: Εορτολογία, *to jest Kázaní sváteční aneb Vejkladové kratičcí o životu, práci a smrti svatých apoštolů, vyznavačů a mučedlníků i některých mučedlnic*. Praha 1611 (Knihopis 89). Viz Hrubý, H.: *České postilly*, s. 172–173

[13] Osiander, Lukas: *Postilla, totiž Krátcí vejkladové na Evanjelia, kteráž se přes celý rok v nedělní dni čtou v shromáždění církevním*. Praha 1595 (Knihopis 6663).

chává tuto pasáž bez citace pramene. Takové, z hlediska koncepčního vlastně neproblematické, pasáže, musíme rozšířit i o pasáže přebírané z raných křesťanských myslitelů řeckého nebo římského původu: Órigena, Tertulliána nebo Cypriána.

V Kapitově postile je jen jediná podstatná pasáž, užívající motiv z antické mytologie, o to však zajímavější. Jde o popis Antikrista, kterého bude charakterizovat vedle jiných znaků také to, že bude „pyšný, mocný, nestydatý, aby se nade všecky vznesl…" V tom se prý bude lišit i od pohanských božstev, která si neosobovala právo na vládu nad vším: Jupiter vládl jen na nebi, Neptúnus na moři atd. Naproti tomu Antikrist „nade všecky se vznesl," (chce, aby) „… nebe odmykal, zamykal, do pekla dával mnohé, zase z něho aby pomáhal" atd. Kapita tedy používá atributy spojované s papežem, a ačkoliv jej nejmenuje, je zřejmé, že jde o jeho kritiku. Staví jej tedy nábožensky a morálně ještě níže než antické postoje. Negativní vztah bratrské ortodoxie k antickému dědictví můžeme doložit i na postile Štefanově, v níž jsem nic vztahujícího se k antice nenašel (i možné přehlédnutí ukazuje na výraznou skromnost podobných odkazů).

Podobně skromné jsou kupodivu stopy po antické tradici i v katolické postile Tomáše Bavorovského, která vyšla v Olomouci roku 1557 za podpory Viléma z Rožmberka. Pro jeho soubor kázání, jinak obecně vysoce hodnocený jak pro jazyk, tak pro sociální kritiku a srozumitelné formulace, lze konstatovat podobný postoj k exemplovým vložkám jako u českých bratří. Jediná nalezená skromná stopa antické kultury nevypovídá nic o znalosti latinských nebo řeckých spisovatelů, ale spíše o povědomí matrimoniální exemplové tradice – Bavorovský užil často citovanou historku o Sókratovi a jeho ženě Xantippé, která jej podle Bavorovského výkladu naučila, co je hněv: když mu nadávala a on proto vyšel z domu na lavici, vylila na něj z okna nádobu s vodou, což Sókratés okomentoval slovy: „Věděl jsem, že po té bouři musí přijít ještě déšť." Návaznost nikoliv na antickou literaturu, ale na exemplovou tradici doložil Bavorovský hned následujícím příběhem o opilci, kterého manželka svázala pevně do prostěradla, jak „plzeňský kraj dobrou povědomost má".[14] Jde i v tomto kontextu o jednu ze zcela ojedinělých nebiblických vložek – katolík Bavorovský jde v důrazu na čistý výklad biblického slova pozoruhodně stejnou cestou jako homiletici bratrští. Zatímco v případě českých bratří je zanedbatelný počet nebiblických pasáží vysvětlitelný samou podstatou církevního učení Jednoty bratrské, u Bavorovského může jít o respektování biblické exegeze podle humanistického principu Erasma Rotterdamského, na kterého se i v předmluvě *Parafráze na Matoušovo evangelium*

[14] Kázání na Neděli šestou po svaté Trojici, fol. CCCLIb. In: Baborovský, T.: *Postilla česká*.

(1542) odvolává,[15] nebo, dodejme s trochou nadsázky, to může být projevem jeho „neučenosti", jak o sobě sám prohlásil (zřejmě však podle konvence autorské skromnosti) v předmluvě ke *Kázání o svatém pokání*.[16]

Mimochodem, ani v dalších katolických postilách, v postile Johanna Fera, normativní katolické postile, nebo v postile Jakoba Wujka z Wągrowa, přeložené v roce 1592 olomouckým kazatelem Ondřejem Modestínem, není nijak snadné nalézt narativní nebo antické vložky.

Do zcela jiných citačních i interpretačních kontextů se ovšem dostaneme v dílech melanchtonovsky poučeného Jana Achilla Berounského (Εορτολογία, *to jest Kázání sváteční aneb vejkladové kratičcí o životu, práci a smrti svatých apoštolů, vyznavačův a mučedlníkův a i některých mučedlnic*, Praha 1611) a luterána Martina Philadelpha Zámrského (*Postila evanjelitská*, poprvé tištěna za dramatických okolností v Jezdkovicích 1592).

Oba spojuje zřetelný zájem o antické motivy, oba je také tematizují již v předmluvách (srov. mj. i jejich humanizující jména!). Jan Achilles v ní vlastně charakterizuje metodu, kterou se mu podařilo dostat do postilových sbírek velké množství antických reálií, citací a parafrází. Je to vazba mezi poznaným křesťanstvím a slepým pohanstvím. Srovnává slávu a velikost postav reprezentujících hlavní témata antických dějin se štěstím poznání Ježíše Krista a jím zaslíbenou spásou: ani bohatství perského krále Dareia, moc Alexandra Velikého, výmluvnost Perikla Athénského, pýcha Antiocha, nádhera Kleopatry a štěstí Polykrata je nespasila – neznali Krista. Celá předmluva je postavena na velmi intenzivním tematizování antického odkazu: obhajuje např. uvádění světských historií tvrzením Cicerona, že historie jsou mistryněmi života lidského.[17] V jeho sváteční postile je z celkem 34 textů v 16 nějaké významnější exemplum s antickým motivem nebo rozsáhlejší citát nějakého významného antického myslitele. Taková antická (převzatá z původních pramenů) či antikizující exempla (pocházející z pozdějších svodů) a výroky klasických myslitelů mu slouží především k podpoře mravních soudů: například v kázání na den svatého Ondřeje uvádí jako příklad respektování čtvrtého přikázání dekalogu Alexandra Velikého (říkal Aristotelovi, že jej miluje

[15] Havrlant, Jaroslav: *Recepce myšlenek Erasma Rotterdamského v Čechách a na Moravě a osobnost katolického kněze Tomáše Bavorovského († 1592)*. In: Korunní země v dějinách českého státu. IV. Náboženský život a církevní poměry v zemích Koruny české ve 14.–17. století. Praha 2009, s. 521.

[16] Bavorovský, Tomáš: *Kázaní o svatém pokání z mnohejch kněh učiteluov svatých věrně sebraná a se vší pilností sepsaná…* Praha 1552 (Knihopis 1004).

[17] Velmi podobně obhajuje uvádění světských, tedy i antických historek Zámrský: *Historia magistra est vitae.* Předmluva XXI. Neuvádí ale pramen, tvrdí, že tak píší „staří a nábožní muži". In: Philadelphus Zámrský, M.: *Postilla evanjelitska*.

jako své rodiče), Achilla (ctil svého mistra), Trajána (opatřil místem svého preceptora) a naopak mezi příklady těch, kteří rodiče nectili, uvádí antické příklady Neróna (nechal zabít Seneku), Ptolemaia (nechal zabít Aristomena). Mezi výčty výjimečných historických postav jsou v jedné linii zmíněny jak postavy antické a pohanské, tak biblické a křesťanské (příklady králů, kteří povstali z nízkého původu – vedle biblického Davida uvádí i Tullia Hostilia a Přemysla Oráče; nebo příklady osobností, které byly potrestány strašlivou smrtí za své hříchy: vedle starozákonního Antiocha uvádí smrt římského krále Galeria).[18]

Achilles dává přednost kupení krátkých historek z antických dějin, oddíl takto vymezených pasáží uvozuje obvykle nadepsáním, že dobré příklady lze nalézt i v „pohanských historiích", lze u něj ale zaznamenat i přebírání dlouhých narativních pasáží: například v kázání na den svatého Štěpána uvádí dlouhou historii převzatou z Hérodotových dějin o Glaukovi Lacedemonském a jeho falešné přísaze, ve které Achilles uvádí i soudy pohanského boha Apollóna v Delfách, kam se Glaukus vypravil pro radu (v jiných souvislostech ovšem o Apollónovi mluví jako o modle).

Pro Achilla je typické míšení látek pohanských a křesťanských. Běžně uvádí příklady z antických dějin, aby je pak vysvětlil z křesťanské pozice: například v kázání na den sv. Markéty užívá etymologický výklad jejího jména, Drahá perla, k tomu, aby uvedl několik výrazných příkladů neskutečného bohatství, z nichž nejvýraznějším příkladem je známý spor Antonia a Kleopatry, která, aby vyhrála sázku o honosnější hostinu, rozpustila v octu svou perlu a vypila ji. Pro Achilla „vyznamenává toto, že ti, kteří věří v Syna Božího Ježíše Krista, sou před Bohem předrazí a čistí, nebo předrahou krví Krista Ježíše sou vykoupení, očištění od hříchů svých." V kázání na den Tří králů uvádí příklady naplněných prorockých snů, po čtyřech příkladech z antických dějin je shrne poznámkou, že tedy nemají všechny sny potupovány býti, nebo Pán Bůh skrze ně napomíná „buďto o věcech dobrých, anebo o vyvarování věcí zlých." V kázání na den svatého Bartoloměje uvádí zase poněkud jednoduché spojení pohanského a křesťanského: „U pohanů mnozí byli silní muží, kteří sou se hrdinský chovali v bitvách, jako Hektor, Achilles, Diomedes a Aiach a jiní. Tak všickní sou věřící v Krista silní proti ďáblu, a skrze něho samého ďábla přemáhají."

Pravý Bůh poznaný ve Starém zákoně ovlivňoval tedy i antické dějiny. Jeho zásahy lze sledovat v řeckých a římských historiích, jde o skutky lidí, kteří Boha nepoznali nebo poznat nechtěli. Zajímavý je z tohoto pohledu výčet antických spisovatelů od doby klasické až po epochu po vystoupení

[18] Achilles, Jan: *c. d.*, kázání Na den dítek zamordovaných.

Ježíše Krista, kteří o pravém Bohu věděli (popsali ve svých dílech určité aspekty nebo fakta ze starozákonních dějin, židovské praxe nebo z proroctví, ale nepřistoupili k pravé víře). Podle Achilla to byli například Ovidius *(Metamorphoses,* cituje z něj popis biblického stvoření světa), Berosus Chaldejský, Plinius a Iustinus (popsali potopu světa), Hérodotos (popsal obřízku), Iustinus Tragus (popsal Josefův život v Egyptě), Diodorus Siculus (popsal vydání Zákona na hoře Sinaj), Procopius (popsal vyhnání kananejských od Jozua), Cyrus (perský král, četl proroctví Izaiášovo), Plútarchos (popsal smrt Kristovu) nebo Cornelius Tacitus (popsal smrt Pavla a Petra).

Podle nemnohých a mnohdy nejasných citací v textu pracoval s texty Plútarchovými (*Vita Alexandris*), s dějinami Hérodotovými, nejasně odkazuje na Homéra (kniha o válce trojanské). Kázání ale obsahují mnohé přejímky bez uvedení odkazu, v těchto případech se podle J. Jirečka zřejmě opíral o knihu Matthiase Dressera *Liber de festis diebus Christianorum, Judaeorum et Ethnicorum*.[19] Shrneme-li tedy přístup Jana Achilla Berounského k začlenění antiky, je to v duchu předmluvy: antické dědictví je cenné pro poznání minulosti (mimochodem, jedním z důvodů, proč svá sváteční kázání dedikoval Rudolfu Trčkovi, byla jeho obliba v duchovních i světských historiích).

Nejbohatším zdrojem poznání o včleňování antického odkazu do české pozdně renesanční homiletiky je *Postila evanjelitská* luterána Martina Philadelpha Zámrského. Je to také z tohoto pohledu sbírka nejkontroverznější. V podstatě o všech zmíněných aspektech se dovídáme z výrazně apologetické povahy předmluvy. Zaujme svým předjímáním kritiky: jen stručně zmiňme apologii náboženskou, když obhajuje Confessio Augustana; pro nás jsou mnohem zajímavější ty pasáže, kde se dotýká literárního pojetí postily a včleňování antických pasáží. V dedikační předmluvě lichotí Hynku Bruntálskému z Vrbna tím, že spojí v jednom odstavci postavu Alexandra Velikého s Hynkem, sedícím v „heroitském" úřadu. Zejména v *Předmluvě církevním čtenářům* pak naznačuje, jak významná pro něj bude autorita antických myslitelů. Spojuje křesťanské principy s předkřesťanskou kulturou, antičtí autoři pro něj budou představovat relevantní autoritu pro morální úsudky. Kompilační zásady obhajuje v paragrafu *Knihy theologické a rozličné čísti jest potřebné*. Výslovně vytýká „rozličné knihy a spisy Slova Božího", dál uvádí poměrně bizarní srovnání, v němž obhajuje třemi důvody každoroční opakované čtení perikop na příslušné neděle a svátky. Argumentuje totiž sentencí Thúkýdida o hlouposti měšťanů (aténských?), Ezopovou bajkou (o psu pouštějícím maso, aby chytil stín) a Sókratem, který také v aténské škole pravidelně opa-

[19] Jireček, Josef: *Rukověť k dějinám literatury české do konce XVIII. věku*. Praha 1875, s. 5 an. Nemohu jeho úvahy potvrdit, shody jsem neshledal.

koval sentence, čímž roztrpčil Hyppia Eleua (cituje podle Xenofónta). Ve třetím bodu použil k argumentaci fádního tvrzení, že v hospodářství nemůže být nic lepšího nad řád, Xenofóntův spis *Oeconomicus*.

Zajímavá je obhajoba, že „satan na něj kuklu nastrojil", když mu mnozí vytýkají, že: „Tlachy machy, světské nepotřebné historie a fabule samé toliko rozsívá, dobré haní, a že jakousi Esopi Tragediam, věci titěrnější nežli by kázáním měla slouti, provozuje." (Zámrský, 1, s. XVIII). Následující obhajoba stojí na vysvětlení struktury jednotlivých částí, v níž objasňuje zejména princip otázek „Quaestiones si quae difficiles occurrebant". A půvabně hájí vkládání světských exempel: „K tomu alegoriemi duchovního smyslu skrovně podlé náležitosti: též latinskými sentencemi svatých starých otců a českými rytmy, také příklady a místem historiemi jako vonnými ružovými a libými karafiátovými kvítky protrušuji." Na druhou stranu Zámrský prý „nešetřil ozdoby řeči, češtiny, připovídek, přísloví, a jako šprymovného poškrábování, v níchž se náš český národ nyní kochá … ale psal upřímně, sprostně, tak, jak čisté učení Slova Božího chce míti." (Zámrský 1, s. XIX)

Pravda je však taková, že Zámrského postila stojí z hlediska prezentace zejména antického plánu na samém pomyslném okraji čistoty biblické exegeze. Zámrský zřetelně lne k antické kultuře, ve většině kázání se aplikace mravních důsledků různých tezí realizuje právě pomocí antických příkladů, v obvyklých výčtech prochází chronologicky celou historií, do níž jsou řecké a římské dějiny samozřejmě zahrnuty.

S jistou mírou zjednodušení a nutného zkreslení lze užívání antických příkladů rozdělit na dva veliké principy: na jedné straně je mohutná polemika s antickým náboženským smýšlením, na druhé morální odkaz, těžený ze sentencí řeckých a římských klasiků a z příkladů mezilidských vztahů.

K prvému postoji sluší podotknout, že i Zámrský považuje zřetelně svět všech věků za stvořený starozákonním Bohem, a principy hříchů a pomst Božích přenáší i na skutky Řeků a Římanů, jejich polyteismus pak označuje za slepotu: „Toto se nemá bráti a rozuměti o pohanech neznajících bytnosti a vůle Boží, ačkoli bezouhonných, jenž byli Socrates, Aristides a jiní mnozí. Nebo napsáno jest: Kdož nevěří v Syna Božího, hněv Boží zůstává na něm a již odsouzen jest" (Zámrský 2, 1259). Nejpregnantnější kritika je asi v kázání na den svaté Trojice, kde pohanským mudrcům vyčítá, že při přemýšlení o Bohu daleko zabloudili a udělali ze sebe blázny: zejména ostře napadá, že si bohy udělali z lidí: výslovně zmiňuje Saturna, prvého krále po potopě světa, a Cereru, manželku Ozira, egyptského krále. „Socrates, Aristides, Scipio, Pomponius Atticus, Cato, Cicero a jiní slavní pohanští učení lidé, ač se nevinností života slavně stkvěli, nešlechetnostmi a hříchy zevnitřními zmazáni

nebyli: však je Duch svatý z hříchu nevěry trestce, že v Krista neuvěřili." (Zámrský 1, 467). V historiích řeckých a římských se tedy projevovala vůle nikoliv antického panteonu, ale Hospodinova. Když například perský král Xerxés chtěl zničit chrám boha Apollóna v Delfách, hájil chrám podle Zámrského ďábel (z Božího dopuštění) a odtrhl dva kameny z hory Carnasus, kterými zabil na čtyři tisíce Xerxových vojáků (Zámrský cituje Hérodota a Diodóra Sicula; Zámrský 1, 157). Xerxés byl podle Zámrského k válce s Řeky přiveden ďáblem, který jej v podobě krásného muže ponoukal k válce i přes odpor strýce Artabana (viz Zámrský 1, 400). Perský král je pro něj vůbec oblíbeným tématem: na jiném místě uvádí poměrně bizarní paralelu mezi Xerxovou láskou ke svým vojákům, utonulým v Helespontském moři, s láskou Boha, který učinil víc: dal svého jediného Syna (Zámrský 1, 579). Podobně půvabné je srovnání triumfálních vjezdů římských císařů s Nanebevstoupením Krista (Zámrský 1, 499).

Pohanům na mnoha místech přiznává tušení Boží existence: dokládá například zmrtvýchvstání na příkladech obživnutí lidí vybraných z textů Plútarchových, Pliniových a Platónových. Významné jsou předpovědi všech devíti Sybil, prorokujících vládu nového krále Krista, například Sybily Delfské: „Veliký rod věkův zase přichází, panna se přibližuje a království Saturnovo předešlé se navracuje." Víru v posmrtný život také dokládá na příkladech pohanských myslitelů, například Aeliana, který věřil, že se po smrti zase setká s Pýthagorem, Hekatem a Homérem; nebo sentencí Ovidiovou „Stulte,[20] quid est somnus gelidae nisi mortis imago" (Ovidius, Amores 2, 9, 41). Z Xenofónta cituje testament Cýra, krále perského, který vedl své syny k bázni Boží (Zámrský 2, 1009).

Za pozornost stojí i v tomto kontextu vztah Zámrského k hodnocení jednoho z nejméně problematických autorit, Cicerona. Zřejmě nejčastěji cituje jeho pojednání o různých přístupech k náboženství *De natura Deorum* a rozmluvy *Tusculanae disputationes*. Úcta k jeho osobě je zřetelná: obvykle jej označuje často bezpříznakově „Cicero římský"; jinde „pohanský mudřec", na jednom místě jej nazve pozoruhodným novotvarem „znáboh" (Zámrský 2, 603; nehledí přitom na to, jakého Boha či bohy Cicero hodnotil). Naproti tomu na jiném místě Cicerona kritizuje spolu s Erasmem Rotterdamským, když Erasma označí za člověka bloudícího tmou, protože „Cicerona, římského pohana, pro jeho o Bohu a jiné mnohé učené spisy … do nebe mezi spasence vnáší, ješto žádnej tam se nemůže dostati, kromě skrze známost a víru v Krista" (Zámrský 2, 912–913).

[20] Zámrský chybně „Sulte…." Zámrský 1, 375.

Jen drobnou zmínkou považuji nakonec za nutné připomenout druhý významný aspekt Zámrského častého uvádění antických reminiscencí: mravní odkaz těžený z rozmanitých příhod, anekdot, výroků, gnómat a postojů, například poučení z radosti Filipa Makedonského nad narozením syna Alexandra: Filip se neradoval z faktu, že má syna, ale z toho, že se narodil v době, kdy žije Aristotelés, který se tak může stát jeho učitelem – tím vedl k úctě ke vzdělání a literárnímu umění. Řadu poučení navrhoval pro společenský a politický život (omezování selské zahálky vládou censorů v Římě; tresty, jaké hrozily v Etrurii zahálečům: kdo nemohl prokázat, čím se živí, byl popraven nebo vyhnán) atd. Těchto odkazů je mnoho, tvoří samozřejmou rovinu aplikačního plánu Zámrského homiletiky, postrádají nějakou hlubší strukturu.

Zámrský nekončí se svými antickými inspiracemi jen u exempel a mravních ponaučení. V každém kázání jsou uvedeny antikizující veršíky, které mají někdy podobu obyčejné sentence, někdy podobu distich. V některých případech jde o upravené verše starých církevních Otců, v dalších případech lze původ veršů dohledat, u jiných je to ale buď nemožné, nebo velmi obtížné, a zdá se, že je Zámrský vytvořil sám. Z těch, u kterých uvádí pramen, stojí za zmínku Catullus (*Carmina XXXI*); Cato *(Disticha)*; Simónidés (ale cituje jej podle Cicerona, *De Natura Deorum*); Ovidius, Lucretius, Horatius, Livius, Thalés Miletský, Iuvenalis, Lúkiános, Vergilius (*Aeneis*), Solón, k nejčastěji citovaným patří ovšem Seneca a Cicero. Chybně uvádí jako autora verše „Non omnis fert omnia tellus" Ovidia, ve skutečnosti jde o Vergilia (Ecloga 4, 39). Též jeho české překlady jsou jen velmi volné, obvykle obsah rozšiřuje, idiomy převádí do české analogie.

Shrňme tedy to, co z excerpce Zámrského postily dle mého mínění plyne. Humanistická orientace luteránského kazatele jej přivedla daleko v sečtělosti antických pramenů, ať už za pomoci kompilací (florilegií), anebo pramenných textů. Rozpor, jak dostat oblíbenou antickou literaturu do homiletické praxe, a přitom neznevážit kázání profánními či neortodoxními vsuvkami, se pokusil vyřešit tím, že ji jednak vystavil nesouměřitelnému porovnání s křesťanstvím, provázenému průběžným kritizováním náboženských názorů a latentním obhajováním některých významných postav, u nichž předpokládal tušení spásného skutku Kristova. V předmluvě předesílá problémy, které si tímto postojem přivodí: a oprávněně. Na jedné straně se mu dostalo pozitivního hodnocení jako vynikajícího kazatele, jeho kázání bývala údajně bohatě navštěvována, na druhou stranu právě silný akcent na světské (chápejme antické) historky vedl k ostrému odsudku. Český bratr Matěj Sabinus Drahotušský zhodnotil postilu takto: „Ač pak Martin Filadelf, farář opavský, chtěl

tomu vybírání a brakování se v těch postilích přítrž učiniti, protož sepsal a shledal i vydal, jakoby s radou jiných svých, velikou postil pod slavným titulem, do níž našplíchal velikou sumu řečí a příkladů rozličných, jistých i nejistých, pohanských i jiných některých směšných, též i úštipků etc., k tomu také písní, takže se vlastně rozuměti nemůže, zač by vlastně slouti a jaký titul ta kniha míti by měla, jakž ji on nazval postilí, či kancionál, či nějaký mšál etc."[21]

Bez nároku na generalizaci si závěrem dovolím upozornit na fakt, že největší podíl antických ohlasů se vyskytuje u (zkoumaných) autorů těch konfesí, které vycházely z učení Philippa Melanchthona (Achilles i Zámrský studovali ve Wittenbergu): projevuje se zde tedy zřejmě v praktické sféře vstřícný vztah samého Melanchthona k antickému dědictví, dále šířený užíváním melanchthonských principů v luterském univerzitním prostředí. Cenný je z tohoto pohledu fakt, že tento vliv byl natolik silný, že ovlivnil tvorbu kazatelů publikujících v národním jazyce: někteří zřetelně neváhali použít i problematických postupů, aby ze svého kázání vytvořili dílo, přitahující pozornost nejen pro exegetické kvality, ale i pro množství profánních historek, veršů či přísloví; to se sice pochopitelně projevilo v pozitivní reakci ze strany posluchačů a početnou návštěvou kostelů, ale obvykle také kritickou reakcí konzervativnějších posluchačů nebo teologů jiných konfesí. Zámrského postila v tom představuje vlastně progresivní tvar: pobělohorské postily se budou vyvíjet jednou linií právě v tomto duchu.

Resumé

Antické prvky v české renesanční postilografii

Příspěvek se zabývá reflexí antických exempel a citací v konfesijně členité renesanční postilografii. Užívání antických vsuvek jednak reflektovalo dobový humanistický příklon k hledání odpovědí a paralel v moudrosti antických autorit, jednak muselo akceptovat konfesijní požadavky na čistotu Božího slova. Ve zkoumaném vzorku původních domácích postil je zřetelné akceptování příkazu vynechat antické profánní vsuvky jak u Jednoty bratrské (postily Jana Kapity a Ondřeje Štefana), tak u katolíka Tomáše Bavorovského. Naproti tomu melanchthonská akceptace antického odkazu se projevila

[21] Sabinus, Matěj: *Sprostná a upřímná zpráva na tyto čtyři otázky…*, 1591; Halama, Ota (ed.): *Matěj Sabin Drahotušský a jeho Sprostná a upřímná zpráva z roku 1591*. Studia Comeniana et Historica, 34, 71–72, 2004, s. 173–228. Cit. pasáž s. 183–184.

bohatým užitím antických pasáží v luteránsky orientovaných postilách Jana Achilla Berounského a Martina Philadelpha Zámrského.

Klíčová slova: postilografie, postily, konfese, 16. století, citování antických pasáží

Summary

Traces of Antiquity in Czech Renaisance Postilography

The article deals with a reflection of ancient Greek and Roman exempla and quotations in renaissance postils of main Czech denominations. The using of the ancient passages was influenced by two contradictory impacts: on one hand, there was the humanistic inclination to the ancient culture and its heritage and on other hand, prescriptions for composition of sermons and its theological and catechetic clarity. Two differential tendencies may be found: postils written by members of Unitas fratrum (Jan Kapita and Ondřej Štefan) as well as the Roman Catholic Tomáš Bavorovský accepted sacral prescriptions and omitted nearly all ancient passages. On the contrary, two preachers educated by Melanchton in Wittenberg, Jan Achilles Berounský and Martin Philadelphus Zámrský, used a very large amount of various quotations and other reflections of the Greek and Roman ancient inheritance.

Keywords: postilography, postils, denominations, 16th Century, quotations of ancient passages

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Tomáš Havelka, Ph.D.
Oddělení pro studium a edici díla
Jana Amose Komenského
Filozofický ústav
Akademie věd České republiky
Jilská 1
110 00 Praha 1
e-mail: havelka@lorien.site.cas.cz

Liviovské historie a ovidiovské poesie v pozdně renesanční výzdobě rožmberské vily Kratochvíle

Ondřej Jakubec

Když v roce 1589 předkládal Vilémovi z Rožmberka malíř Georg Widman z Brunšviku († 1607 v Jindřichově Hradci) návrh malířské výzdoby části nedávno dokončené vily Kratochvíle u Netolic, formuloval ji jako program zahrnující „poetické a starožitné příběhy" – „mit Ölfarben unnd poetischen, auch anderen antiquitetischen Historien."[1] Mimoděk tak poskytl i dnešním interpretům jeden z možných klíčů pro výklad bohatých vrstev manýristické dekorace pozoruhodného rožmberského sídla Kratochvíle, jehož samá podstata může být stále neuzavřeným předmětem zkoumání. Co se tedy skrývá za zdmi dnešního „státního zámku" Kratochvíle a jaká je jeho historie?

Nedaleko Netolic, v lesnatém kraji plném mokřad, si nechal již mezi lety 1577–1579 vybudovat regent rožmberského dominia Jakub Krčín z Jelčan tvrz, snad dle projektu Baldassara Maggiho z Arogna, který v jižních Čechách (pro Rožmberky a pány z Hradce) působil přibližně od poloviny sedmdesátých let. Maggi patřil k typickým stavitelům z oblasti italsko-švýcarského pomezí, kteří již od první poloviny 16. století nacházeli čím dál větší uplatnění v Záalpí, které seznamovali s osobitou verzí italské renesance. Krčínova tvrz musela být jistě zajímavá, jak svědčí ještě pozdější zprávy rožmberského kronikáře Václava Březana, který zmiňuje, že „dal Krčín Leptáč tvrz divným hospodářstvím, též rozličnými lovy malovati."[2] Lovecký charakter tvrze byl tedy od počátku zřejmý a také tuto funkci ještě více zanedlouho zvýraznil Vilém z Romžberka, který již v roce 1580 získal od Krčína tuto tvrz. Záhy zde začal budovat další obory, sádky a rybníky.

Během cest se svou třetí manželkou Annou Marií Rožmberskou z Bádenu však nejspíše zjistil, že stávající stavba je nedostačující. Plán nové stavby při netolické oboře začal brzy získávat konkrétnější obrysy. V srpnu 1582 se zde sešel se svým bratrem Petrem Vokem, od kterého očekával poradu v jeho záměru „slavné stavení tu vyzdvihnouti".[3] Následujícího roku byla stavba

[1] Mareš, František: *Materiálie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným*. Památky archaelogické a místopisné, 17, 1896–1897, sl. 45.

[2] Pánek, Jaroslav (ed.): *Václav Březan: Životy posledních Rožmberků*. Praha 1985, s. 294, 446.

[3] Tamtéž, s. 465.

zahájena, opět dle projektu Baldassare Maggiho. Stavba se poněkud protahovala, také díky podmáčenému podloží, pro které musela být vybudována na dubových a olšových pilotech. Ještě v roce 1585 byla založena kaple v koutě ohradní zdi. I tak ale stavba a její dokončování a výzdoba vázly, což snad souviselo se smrtí Vilémovy ženy v roce 1583, od které se tak opět nemohl dočkat vytouženého potomka. Teprve na konci osmdesátých let 16. století znovu pozorujeme vzrůstající aktivity při Kratochvíli, které se týkaly zejména umělecké výzdoby objektu i zmíněné kaple (kostelíku), vysvěcené papežským nunciem Antoni Puteem v červenci 1589. Oživení dění při Kratochvíli v této době snad souviselo s dalším sňatkem Viléma s Polyxenou z Pernštejna v roce 1587, který pro stárnoucího velmože představoval poslední možnost k zajištění rodové posloupnosti. Tento motiv zdůrazňuji úmyslně, neboť se jeví, že struktura výzdoby se obrací i k osobě manželky a její plodnosti, čímž Kratochvíli můžeme „číst" nejen jako loveckou vilu, ale i jako osobitou „nupciální architekturu".[4]

Samotný typ Kratochvíle jako venkovského příležitostného sídla přitom vyvolává nejednu otázku, jak jej z hlediska architektonické typologie definovat. Její forma, z hlediska středoevropského prostoru asi nejbližší Neugebäude Maxmiliána II. a Rudolfa II. u Vídně, se z hlediska stavební úlohy pohybuje někde mezi konceptem „utilitární" lovecké vily, stavby v duchu architectura recreationis či maison de plaisance, až po bytostně reprezentační funkce této „vedlejší rezidence".[5] Přes možné výklady zůstává velmi významným klíčem pro interpretaci smyslu stavby právě její výzdoba, z větší části unikátně dochovaná. Jaké dekorativní vrstvy tedy můžeme v Kratochvíli dodnes pozorovat?

Pozoruhodným rysem Kratochvíle je příznačně manýristický efekt vnější uzavřenosti a jisté nečitelnosti stavby. Ústřední stavba (vila – palác) je nejenže obklopena umělým vodním příkopem, ale celek komplexu je ještě uzavřen prstencem zdí, které zabraňují návštěvníkovi rozpoznat, jakým způsobem je sídlo utvářeno. Ani po vstupu skrze průjezdní věž nemá příchozí situaci zcela jasnou a teprve při procházení se mu postupně odhaluje celá prostorová struktura areálu. V principu to může připomenout některé italské manýristické vily a jejich zahrady, u nichž jen pohled z ptačí perspektivy poskytne představu o celkové dispozici.

[4] K problematice rezidenční architektury a její výzdoby v souvislosti se svatbami v raném novověku viz Musacchio, Jacqueline Marie: *Art, marriage, and family in the Florentine renaissance palace*. Yale 2008.

[5] K tomu naposledy se soupisem literatury Jakubec, Ondřej: *Defining the Rožmberk Residence of Kratochvíle. The Problem of its Architectural Character*. Opuscula historiae artium, 61, 2012, s. 2–23.

Není bez zajímavosti, že stejně jako známe zachyceny medicejské vily v Toskánsku z podání lunetových vedut malíře Giusta Utense z přelomu 16. a 17. století, tak i na Kratochvíli je dochována veduta areálu a okolí z ptačí perspektivy od Jindřicha de Veerle (1686). Jeho malba přitom může navazovat na snad Utensovi podobný soubor vedut, který na objednávku Rudolfa II., od roku 1602 nového majitele Kratochvíle, zhotovil ve stejném roce českokrumlovský malíře Bartoloměj Beránek-Jelínek v podobě pohledů na komplex ze všech čtyř světových stran, společně s půdorysy jednotlivých podlaží a perspektivního zobrazení interiérů kaple i vybraných místností.[6] O tom, jak Kratochvíle a její výzdoba poutala pozornost současníků, svědčí i pozdější hodnocení Bohuslava Balbína, že rožmberská vila údajně měla s císařovými stavebními podniky soupeřit.[7]

Kratochvíle tedy pracovala s manýristickým efektem překvapení, které se návštěvníkovi dostalo nejen po vstupu do areálu, ale i při pokračující prohlídce objektů sídla. Stejně jako v kostele, tak i ve vlastní vile byl dobový pozorovatel konfrontován s jistým protikladem nenápadného exteriéru s neobyčejně bohatě dekorovanými interiéry, jejichž stěny a zejména klenby pokrývaly fresky a antikizující štukatury. Malířské práce Georga Widmana v přízemí pokrývají dvě místnosti – vstupní velký sál, do kterého se vchází přímo hlavním vstupem z mostu přes vodní příkop, a sousední trabantský sál. Předmětem výzdoby vstupního sálu jsou v polích mezi lunetami valené klenby nejrůznější lovecké výjevy – lov na zajíce, lovci střílející na vodní ptáky, sokolník se psem, vlk číhající na kachnu, zápasící jeleni, dva jezdci zabíjející divoké prase, lov na medvěda, hon na vlky, a další postavy i skupiny lovců. Ztvárnění těchto výjevů se obligátně opíralo o dřevořezy německého rytce Josta Ammana, dle kreseb Johanna Bocksbergera ml., publikované v populární obrázkové knize *Figuren von Iag und Weidtwerck* z roku 1582.[8] Další lovecké scény či krajinné scenérie se nejspíše nacházely i ve spodní zóně stěn sálu, ale jsou dodnes zachovány jen fragmentárně. Přírodní a lovecký charakter výzdoby navíc v lunetách klenby podtrhují další samostatně

[6] Mareš, František – Sedláček, Josef: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Prachatickém*. Praha 1913, s. 85.

[7] Businská, Helena – Tichá, Zdeňka (eds.): *Bohuslav Balbín*: *Krásy a bohatství české země. Výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého*. Praha 1986, s. 228.

[8] Tisk je volným přepracováním spisu *Vénerie* od Jacqua de Fouilloux z roku 1564 a obsahuje více než stovku dřevořezů. Vedle něj vyšel téhož roku i zvláštní tisk se čtyřiceti vybranými ilustracemi s kratšími latinsko-německými verši, viz Seelig, Gero – Bartrum, Giulia – Leesberg, Marjolein: *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations VII*. Rotterdam 2003, s. 225–228, č. 190.11, 190.23, 190.26, 190.27, 190.28, 190.34, 190.37, 190.42.

namalovaná zvířata, u nichž malíř G. Widman opět čerpal z předloh Josta Ammana, tentokrát z tisku *Ein neuw Thierbuch* z roku 1569. Přízemí Kratochvíle tak ukazuje velmi pestrou zvířenu – daněk (bílý sob), vlk s kachnou, opice (pavián), leopard, lev, gryf, opice (kočkodan), medvěd, dva velbloudi.

Podobná lovecko-zvířecí ikonografie provází i sousední trabantský sál, určený pro doprovod Viléma z Rožmberka a snad i jako místo, kde byly tradičně odkládány zbraně návštěvníků zámku. I zde valené klenby s lunetami pokrývají postavy ozbrojených lovců a vedle toho nabízejí snad ještě pestřejší zvířenu – lva, nosorožce, slona a jelena, lvici, lišku, vlka, jednorožce, kamzíka, opici, divoké prase a kozorožce, vycházeje opět z grafických předloh J. Ammana z roku 1569.[9] Pozoruhodné je, že tato bohatá malovaná menažérie zahrnuje jak reálná a patrně i lovená zvířata, tak i zvláštní exotickou zvířenu (lev, nosorožec, slon, tygr, opice), a nakonec i bájné tvory (jednorožec, gryf). Volba tak pestrých zvířecích motivů může mít několik vysvětlení. Jedním může být snaha po poskytnutí velkolepého vizuálního zážitku, pestré varietas zvířecí říše, kterou hostitel nabídl k obdivování návštěvníkům Kratochvíle. Do jisté míry může odrážet i praxi reálných „zoologických zahrad", kterými byla podobná sídla obklopena – víme, že i v Kratochvíli byla chována exotická zvířena (velbloudi). Nadto můžeme spekulovat o tom zda, podobně jako v některých zahradách italských renesančních vil, i zde nebylo cílem poskytnout ideální obraz „zahrady světa", případě snaha vytvořit metaforu Edenu či Arkádie, jak to známe z četných dobových literárních inspiračních zdrojů.[10]

Oba přízemní sály ovšem obsahují vedle lovecké a zvířecí tématiky i další ikonografickou vrstvu, a to zajímavé mytologické poetické výjevy – favola,[11] které se ovšem neméně tak vztahují k přírodnímu světu. V trabantském sále je velký prostor věnován trojici pastorálních božstev, která ukazují Autumna, Cyparisse a Vertumna (inspiračním zdrojem se staly rytiny Cornelia Corta dle předloh Franse Florise). Ve vstupním sále s loveckými výjevy se zase menší prostor, zato příznačně pojatý, věnoval přímo výjevům z Ovidiových *Metamorfóz*. Malé scény jsou vloženy do drobnějších polí umístěných v záklencích oken a vstupu. Takový způsob zdánlivě marginálního podání, přitom však velmi programového charakteru, známe kupříkladu z italských manýristických rezidencí (např. florentského Palazzo Vecchio). Dodnes jen

[9] Tamtéž, s. 128–137, č. 64.1, 64.7, 64.8, 64.16, 64.18, 64.25, 64.28, 64. 52, 64.59. K předlohám výzdoby naposledy Kindlmann, Petr: *Nově nalezené předlohy ke štukům a nástěnným malbám vily Kratochvíle*. Památky jižních Čech, 4, 2013, s. 63–80.

[10] Bůžek, Václav – Jakubec, Ondřej: *Kratochvíle posledních Rožmberků*. Praha 2012, s. 93–95.

[11] Thimann, Michael: *Lügehafte Bilder. Ovidsfavole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*. Göttingen 2002.

několik fragmentárně zachovaných výjevů z dříve jistě početnějšího souboru zahrnuje: Jupiter dvořící se Ió, Pán a Sýrinx, Zrození Adónida, Apollón a Dafné, scéna ze Stříbrného věku a Apollón zabíjející Pýthóna. I v tomto případě byly inspirací grafiky, tentokrát Hendrika Goltzia z cyklu ilustrací *Metamorfóz*, které byly vydány jen nedlouho před výzdobou Kratochvíle.

Oproti přízemí nabízí výzdoba patra ústřední vily Kratochvíle zcela odlišný svět – výtvarně i tematicky. Až na několik mytologických postav antických božstev v tzv. Vilémově pracovně celému podlaží dominují ony „antiquitetischen Historien", o kterých se zmiňoval návrh malíře Georga Widmana z roku 1589. Ve zmíněném prostoru tzv. Vilémovy pracovny jsou to především starozákonní a antické historie. Ve středu klenby je to pětidílná historie Samsona, která ale vedle jeho heroických výkonů v ústřední scéně zobrazuje Samsona s Dalilou, jež mu dává stříhat vlasy, a zdůrazňuje motiv vítězství ženy nad mužem. Tento koncept „Weibermacht" se potom vztahuje k celému malovanému cyklu dalších silných žen vítězících nad muži, které jsou dnes jen velmi náznakově zachovány v klenebních výsečích. Morálně odstrašující ukázky ženské vlády nad mužem na příkladech panovníků Šalamouna, Heliogabala a Sardanapala byly i zde čerpány z mědirytin Raphaela Sadelera dle Jodoca van Winghe.[12]

Zdaleka největší prostor ale dostávají štukatury, které v Kratochvíli se svou dílnou zhotovoval někdy před rokem 1589 Antonio Melana či Antonio z Melana, z lokality jen nemnoho vzdálené od severoitalského Arogna, odkud pocházel i stavitel Baldassare Maggi. Volba této techniky, provedené ve stylu alľantica nejen technikou bílých a bílo-zlatých štukatur, ale i pro svou vyhraněnou antikizující ikonografii, je skutečně pozoruhodná. S výjimkou císařské Hvězdy u Prahy a zámku v Nelahozevsi tak komplexní použití stále velmi moderního a především exkluzivního dekorativního motivu totiž v domácím prostředí nikde nenacházíme. Pro sledování této výzdoby a jejího smyslu je třeba si nejprve uvědomit, v jaké části se vlastně nacházejí. Nejbohatší a nejpočetnější soubor zdobí klenbu tzv. Zlatého sálu, neboli

[12] Boon, Karl G.: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700 XXII. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler.* II díl. Amsterdam 1980, č. 180. Starší vrstva dekorativní výmalby pod samsonovskou historií nabízí prozatím neověřitelnou hypotézu, že tato vznikla později, dokonce možná i za Petra Voka. K roli vlády muže nad ženou viz Colvin, Sarah: *Eine Warnung vor dem Weiblichen. Die Venus-Allegorese in den Dramen D. C. von Lohenstein*. In: Horn, Hans-Jürgen – Hermann, Walter (eds.): Die Allegorese des antiken Mythos. Wiesbaden 1997, s. 267–286. K tématu „querelle des femmes" viz případové zpracování Warner, Lyndan: *The Ideas of Man and Woman in Renaissance France. Print, Rhetoric, and Law*. Aldershot 2011. Na čtení výjevů poprvé upozornil Kindlmann, Petr: *Římské motivy v sebereprezentaci renesančního velmože. Symbolická výzdoba ve Zlatém sále letohrádku Kratochvíle*. České Budějovice 2010 (nepublikovaná bakalářská diplomová práce).

tabulnice, ústředního veřejného prostoru společenského sálu Kratochvíle. Další štukatury se ovšem nenacházejí hned v jeho sousedství, v přiléhajícím dvoupokojovém apartmánu Viléma z Rožmberka, ale na klenbách dvou pokojů (předpokoje a ložnice) vzdálenějšího trojdílného apartmánu jeho ženy Polyxeny Rožmberské z Pernštejna, který se nachází při druhé straně ústředního schodiště. O takovém rozvrhu sice dobové inventáře nic nesdělují, ale vyplývá to jasně nejen z charakteru výzdoby, ale i z praxe takového komfortního a funkčního oddělování ženské a mužské obytné jednotky v rámci raně novověkých rezidencí.[13]

Přepychové výzdobné aranžmá Zlatého sálu jasně určuje jeho společenskou, hodovní funkci. Nástěnné malby ve spodní části místnosti zahrnují nejen iluzivní malované tapety a neméně iluzivní putti hrající na hudební nástroje, ale v zóně pod okny jsou rozmístěna i pololežící antická vodní božstva. Jinak celému prostoru dominují bílo-zlaté štuky, které začínají ve výběžích klenby ženskými personifikacemi, jež rozvíjejí nejen funkci sálu, ale vztahují se i k autoritě rožmberského vladaře – Fama, Prosperita-Hojnost, Láska, Střídmost. Zbývající rozlehlá plocha široké klenby je zde, stejně jako v Polyxenině apartmá, vyhrazena početnému souboru scén z římských dějin, inspirovaných Liviovými *Ab urbe condita*. Dohromady je jich dvacet pět a byly čerpány opět z grafických předloh – dřevořezů Josta Ammana (dle Johanna Bocksbergera ml.), jež nabízely od šedesátých let 16. století četné latinské a německé edice Tita Livia, včetně samostatných obrázkových alb *Icones Livianae* či *Livische Figuren*.[14] Taková aplikace liviovských scén z římských dějin je nesporně výjimečná, a to i v širším evropském kontextu. V domácím prostředí známe jen štukatury pražské Hvězdy s tradičními výjevy Mucia Scaevoly, Horatia Coclita a Marca Curtia, ale jinak na fasádách šternberského zámku v Častolovicích a na záklopovém stropu z císařského sálu valdštejnského zámku v Dobrovicích (dnes na Švihově) známe jen malované

[13] Kubeš, Jiří: *Vývoj obytné jednotky v sídlech vyšší šlechty z českých zemí (1550–1750)*. Svorník, 6, 2008, s. 79–90. O nejednoznačnosti takového dělení viz Vaverková, Zuzana: *Renesanční interiéry letohrádku Kratochvíle*. In: Pánek, Jaroslav (ed.): Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami. České Budějovice 2011, s. 588–589. Naposledy k problematice teritoriality a roli žen v raně novověkých rezidencích Hirschbiegel, Jan – Paravicini, Werner (eds.): *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit* (dále jen *Das Frauenzimmer*). Stuttgart 2000.

[14] Seelig, Gero – Bartrum, Giulia – Leesberg, Marjolein: *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations*. II. díl. Rotterdam 2002, s. 191, č. 45–46; Tíž: *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations*. IV. díl. Rotterdam 2002, s. 148, č. 88.

realizace.[15] Kratochvíle však bezesporu překonává shora řečené jak početně, tak tím, že tento klasický ikonografický koncept představuje „antickou" technologií figurálního štuku.

Ve Zlatém sále se nacházejí následující výjevy, řazené dle svého rozmístění – Romulus a Remus kojení vlčicí (Livius I, 4), senátor Popilius Laenus kreslící kruh kolem seleukovského krále Antiocha Epifana (Livius XLV, 12), Romulus zabíjí caeninského krále (Livius I, 10), Cloelia s družkami prchá přes Tiberu z etruského tábora (Livius II, 13), související výjev tří hrozících etruských vojáků čerpaný ze stejného dřevořezu, povolání Lucia Cincinnata od pluhu do senátu jako diktátora (Livius III, 26), Veturie a Volumnie prosí Martia Coriolana, aby ušetřil Řím (Livius II, 40), zavraždění syrakuského krále Hiera II. (Livius XXIII, 21), Horatius Cocles bojující na mostě proti vpádu etruského vojska do Říma (Livius II, 10), další výjev snad ukazuje krále Servia Tullia sesazujícího krále Tarquinia, dvě scény jsou věnovány královně Sofonisbě, dceři kartaginského vojevůdce Hasdrubala – královna před králem Massinisem a Sofonisba přijímající jed (Livius XXX, 12), dále je to zavraždění Tarquinia Prisca, neméně krutý výjev Tullie přejíždějící vozem tělo svého mrtvého otce (Livius I, 48), boj Horatiů s Curiatii (Livius I, 25), dva souboje Římanů s Galy – Marcus Valerius Corvinus a Titus Manlius (Livius VII, 10, 26), poslední výjev je zatím provizorně identifikován jako Capuánští prosící Marka Claudia Marcella, aby je ušetřil za jejich zradu. Pro pochopení Zlatého sálu a jeho dekorace je klíčové, že celý soubor liviovských výjevů krouží kolem ústřední kompozice klenby ve středu sálu, který ukazuje tradiční emblematickou figuru rožmberského jezdce – zástupného symbolu vladaře Viléma z Rožmberka, kterého identifikují znaky jeho čtyř manželek. Ty jsou navíc proloženy personifikacemi čtyř kardinálních ctností – Spravedlnosti, Statečnosti, Moudrosti a Umírněnosti.

V apartmánu Polyxeny pak tyto starořímské výjevy pokračují v předpokoji scénami Romula zabíjejícího Rema (Livius I, 7), trůnícího Numy Pompilia (Livius I, 18–19, dvěma scénami ze života posledního krutého krále Tarquinia Superba s poslem z Gabie (Livius I, 54) a především dvěma medailony s prototypy hrdinných Římanů – Mucius Scaevola upalující si ruku před králem Porsennou (Livius II, 12) a Marcus Curtius vrhající se do propasti (Livius VII, 6). Vedle toho klenbu předpokoje zdobí soubor ženských personifikací sedmera ctností – v ose klenby jsou to tři teologické – Víra, Naděje a Láska a v lunetách se nacházejí opět, jako ve Zlatém sále, čtyři ctnosti kardinální. Pozoruhodný soubor scén nabízí i Polyxenina ložnice, která obsahuje

[15] Lejsková-Matyášová, Milada: *Výjevy z římské historie v prostředí české renesance*. Umění, 8, 1960, s. 287–299.

dva výjevy z Livia – trůnícího římského vojevůdce Scipiona před Hispáncem Alluciem a jeho snoubenkou (Livius XXVI, 50) a postavu sebe vraždící se Lukrécie, jež byla znásilněna Sextem Tarquiniem, synem posledního římského krále Tarquinia Superba (Livius I, 57). I zde jsou štukové výjevy doplněny dalšími – zajímavou alegorií Chudoby v podobě muže, jehož okřídlenou paži směřující k nebesům tíží závaží v druhé ruce.[16] Dále klenby zdobí ženské personifikace čtyř ročních období, v medailonech ve vrcholu klenby pak čtyři putti s nataženými luky a nakonec ještě ptáci – snad volavky, ibisové či jeřábové.[17]

Jak je patrné, použité scény nesledují žádnou přesnou chronologickou linii – zahrnují příběhy z mytologických počátků založení Říma, příběhy z doby královské, rané republiky až po éru punských válek a expanze Římanů ve Středomoří. Záměrem takového souboru tedy přirozeně nebylo poskytnout ukázkové vademaecum římských dějin. Při pokusu o výklad musíme vyjít z charakteru Liviova spisu a především ze způsobu jeho recepce v raném novověku. Titus Livius (50 př. Kr.–17 po Kr.) jako stěžejní dějepisec republikánského Říma formuloval v Augustově době základy římské vlády opírající se o mravní kvality jejích představitelů. Jeho dějiny města Říma hýří příkladnými hrdinskými činy, které mají Liviovým současníkům připomenout vzory jejich předků, jež se opíraly o klíčové hodnoty jako věrnost (fides), poslušnost (disciplina), moudrost a rozvaha (prudentia), uměřenost (moderatio), mužná statečnost (virtus), důstojnost (dignitas), vážnost a stálost charakteru (gravitas) a náboženská úcta (pietas).[18]

Takováto idealizovaná podoba dějin starého Říma se stávala neobyčejně populární od 14. století v humanistických kruzích, především jako zásobárna různých morálních exempli virtutis, ale i odstrašujících příkladů lidských neřestí a nectností.[19] Akcent na roli ctností přitom v raném novověku odpovídal koncepci ideálu šlechtické vlády, opírající se o morální základy, jak to předkládaly četné raně novověké spisy „vladařských zrcadel" – Regentenbüchern

[16] Vzorem byl dřevořez z oblíbené příručky emblémů Andrease Alciatiho *Diverse Imprese*. Lyon 1551, č. 121.

[17] Další výjev dětských zápalných obětí nad krbem Polyxeniny ložnice, snad inspirovaný Diodorem Siculem, jež ve své *Bibliotheca historica* popisuje takové praktiky Kartaginců, je s největší pravděpodobností pozdější.

[18] Marek, Václav: *Livius a jeho dílo*. In: Kucharský, Pavel – Vránek, Čestmír (eds.): Livius: Dějiny. I. díl. Praha 1971, s. 7–35, zvl. s. 18–22.

[19] Tümpel Christian: *Bild und Text. Zur rezeption antiker Autoren in der europäischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus)*. In: Schlink, Wilhelm – Sperlich, Martin (eds.): Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag. Berlin – New York 1986, s. 198–218.

či Fürstenspiegelliteratur.[20] Právě „urozená výtečnost" vycházela z těchto morálních předpokladů, které však měly být náležitě demonstrovány. Tomu v Kratochvíli odpovídá nejen zvolení morálních příkladů z liviovských historií, ale především jejich provázání s personifikacemi ctností, které se objevuji ve Zlatém sále i manželčině apartmá. Takový způsob výzdoby bychom mohli nazvat „programem rožmberské etiky", jehož cílem je manifestační vizuální sebe-reprezentace a konstrukce šlechtické morální identity z pozice Viléma z Rožmberka. Liviovské výjevy tedy sloužily jako symbolické vyjádření vladařské autority a snad mohly svou „římskostí" souviset i s tradiční rodovou legendou Rožmberků spojující je skrze římský rod Orsiniů přímo s Aeneem.

Zajímavé je ale také to, jak se tento program římských ctností projektuje autoritativně i do ženské části Kratochvíle. Svět patriarchálního absolutismu zde tak stále prostřednictvím římských hrdinů vysílá vzkaz o charakteru rožmberské „virtus". Nelze ale samozřejmě odhlédnout od toho, jak ženské prvky akcentují i ryze femininní prvky. Nicméně i jejich volba a umístění signalizují mužské nároky směřované do inferiorního ženského prostředí, přesně v intencích dobových genderových vztahů.[21] Polyxenině ložnici tak dominuje Lukrécie a obraz Allucia a jeho snoubenky, jež poskytují viditelné vzory pro životní normy, jimiž by se měla řídit Vilémova manželka. Podobnou praxi známe i z italských renesančních sídel, kde byly novomanželské pokoje ženy vyzdobovány v podobě svatebních truhlic či nástěnných malovaných panelů (spalliere) často sofistikovanými obrazy akcentujícími manželské ctnosti i plodivý potenciál manželství.[22]

Takováto manželská symbolika může mít přitom i další rozměr, který souvisí s nejpalčivějším problémem rožmberského domu té doby – stále chybějícím dědicem, který by zachoval rodovou kontinuitu. Polyxena byla pro stárnoucího Viléma z Rožmberka poslední nadějí a je tak možné, že projekt vily Kratochvíle a její výzdoby ve svém lovecko-přírodním charakteru vily do jisté míry reflektuje i roli novomanželského sídla souvisejícího s ne nepodstatným aspektem fertility a přírodní plodivosti. Přímo v ložnici Vilémovy manželky tak postavy putti, ale i ročních období zastupují tuto plodivou

[20] Müller, Rainer A.: *Historia als Regentenhilfe. Geschichte als Bildungsfach in deutschen Fürstenspiegeln des konfessionellen Zeitalters*. In: Grell, Chantal – Paravicini, Werner – Voss, Jürgen (eds.): Les princes et l'histoire du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle. Bonn 1998, s. 359–371.

[21] Jakubec, Ondřej: *Etický program výzdoby rožmberské vily Kratochvíle jako symbolický obraz manželské ctnosti*. In: Dáňová, Helena – Mezihoráková, Klára – Prix, Dalibor (eds.): Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila. Praha 2012, s. 455–468.

[22] Kress, Susanne: *Der konstruierte Ort der storia. Architekturkulissen in Cassoni- und Spallierzyklen der Florentiner Renaissance*. In: Martini, Wolfram (ed.): Architektur und Erinnerung. Göttingen 2000, s. 56.

sílu; podobně to nacházíme v pozdně renesanční výzdobě medicejských vil, kde cykly roku měly vyjadřovat kontinuální trvání rodu a jeho vlády.

Program výzdoby Polyxeniny ložnice a její režii ze strany Viléma můžeme vnímat v intencích ještě středověké praxe, uchovávané ale ještě Leonem B. Albertim, který doporučoval, aby části domu obývané ženami měly zahrnovat obrazy vážených a statečných mužů, s účelem povzbudit plodnost matky – „v místnostech, kde se muž s ženou schází [camera nuziale] se doporučují zvláště vznešené a pěkně namalované obrazy, jež jsou nesmírně důležité pro otěhotnění ženy a krásu potomků." Roli obrazů jako stimulujících médií ve stejném duchu zdůrazňoval ostatně již dříve i dominikán, kardinál Giovanni Dominici ve spisu *Regola del governa di cura familiare* (1405).[23] Princip fertility mohou vyjadřovat i další mytologické výjevy, přírodní a ovidiovské motivy plodivé přírody. I sám bezprostřední vodní element u vily tak lze vztáhnout, stejně jako v prostředí italských vilových zahrad, k symbolice plodnosti pocházející z vodního elementu.[24]

Představenou výzdobu Kratochvíle provází několik podstatných otázek. Především, je dekorace výsledkem uceleného programu, anebo vznikala postupně? Charakter výmalby a existence starších vrstev ukazuje, že některé části vznikaly později – zejména samsonovský cyklus v tzv. Vilémově pracovně a možná i ovidiovské výjevy v přízemí. To ale nemůžeme zatím nijak potvrdit. Tím spíše je aktuální následující otázka. Je možné sledovat za dekorací Kratochvíle nějaký sofistikovaný koncept, anebo se zde ukazuje jen nahodilý výběr scén a výjevů, jak je umělcům činným v Kratochvíli poskytovaly dostupné grafické předlohy? S ohledem na chybějící prameny a výpovědi současníků se musíme spoléhat na hypotézy a analogie. Jako nejpravděpodobnější snad bude jako vždy „prostřední cesta", vyhýbající se extrémním interpretacím. Těžko tedy na jedné straně vnímat výzdobu jako na objednavatelově přání a představách nezávislou uměleckou kreaci. Podobně nemůžeme na druhé straně jednoznačně očekávat intelektuálně složité filosoficko-teoretické *concetto* výzdoby.[25] Kratochvíle i tak nese zajímavý otisk dobově preferovaných ikonografických motivů, z nichž právě ovidiovské poesie a liviovské historie patřily k těm velmi vyhledávaným. Navíc se jeví, že i jejich umístění a rozmístění v Kratochvíli se přece jen řídí jistou

[23] Kress, Susanne: *Frauenzimmer der florentiner Renaissance und ihre Aussattung*. In: Hirschbiegel, J. – Paravicini, W. : Das Frauenzimmer, s. 110–113.

[24] MacDougall, Elisabeth: *Imitation and Invention. Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens*. Journal of Garden History, 5, 1985, s. 124.

[25] K tomu obecně a v rámci případové studie Thimann, M.: *c. d.*, s. 155–160.

logikou, kterou bez ohledu na nedostatek jiných zdrojů nejlépe prostředkuje primární pramen – samotná výzdoba.

Při interpretaci této výzdoby může být důležité, jak jsme mohli pozorovat, že struktura výzdoby rožmberské Kratochvíle pracovala s jistým odlišením přízemí a patra. V tomto dělení se snad do jisté míry odráží i významová hierarchie, zajímavě, a opět jen do jisté míry, reflektující dobové teoretické názory. Ty zejména v italském a protireformačním prostředí jednoznačně nadřazovaly věrnou historickou látku (historia) nad poetické mytologické favole. Obecný diskurz nicméně takové látky přirozeně nezavrhoval. Mytologickým výjevům doboví teoretici, jako např. Gian Paolo Lomazzo, ale i někteří církevní představitelé přisuzovali „konvenční význam a smysl" zvláště ve výzdobě méně formálních světských prostor, mj. i vstupních částí vil spojených s přírodou, podobně jako to vidíme v přízemí Kratochvíle. Naopak významnějším, veřejným či jinak důstojnějším místům byly přináležitější různé skutečné a vážné náměty – storie – jak upomíná např. Giorgio Vasari v roce 1566, s možným vědomím ciceronského rozlišováním mezi „fabula" a „historia".[26] Opět jsme toho svědky v patře Kratochvíle. Ani jistá rezervovanost však nebránila obohacovat mytologické favole morálně-filosofickým smyslem, který v dekorativních programech pozdní renesance využíval zejména spojení obrazu a slova.[27] Takové sofistikované řešení však můžeme v Kratochvíli jen stěží očekávat, jak ukazuje například dost nesourodý shluk výjevů v záklenku nad vstupem, kombinující sice blízké výjevy Apollóna zabíjejícího draka Pýthóna, a Apollóna a Dafné, ale připojující k nim nesouvisející scénu ze Stříbrného věku.

Kratochvíle tak ukazuje příklad kombinace základního „historického" a „poetického" principu, jak tuto základní (komplementární) polaritu v umění italské renesance studoval např. Jan Białostocki v podobě „florentské historie" a „benátské poesie", pro které je vlastní nejen námětová, ale i formální a významová distinkce.[28] V Kratochvíli bychom nejspíše nemohli očekávat nějak hlubokou teoretickou dimenzi, kterou pozorujeme v soudobé italské umělecké teorii. Spíše zde, jako i jinde v záalpském prostředí, docházelo k zajímavé umělecké kreaci, která čerpala z různých zdrojů, do jisté míry zachovávala vnitřní logiku takové výzdoby, ale přitom nijak dogmaticky. Blízké dělení na „přírodní žánr" s loveckými a zvířecími, ale i poetickými ovidiovskými příběhy v parteru a na „historické" výjevy z římských a biblických dě-

[26] Tamtéž, s. 70, 76, 84, 88–89.

[27] Tamtéž.

[28] Lee, Rensselaer W.: *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*. New York 1967. K této teorii zejména Thimann, M.: *c. d.*

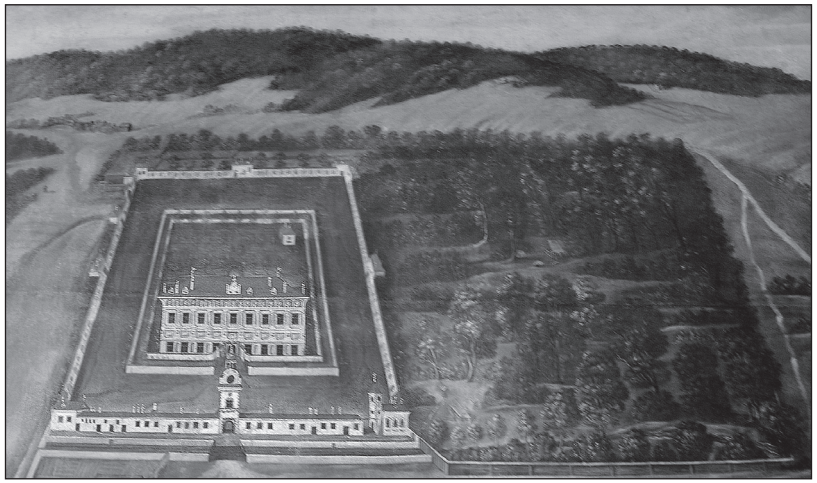
jin o podlaží výše nacházíme v téměř současné výzdobě pozoruhodné grotty wittelsbašské městské rezidence v Mnichově z doby po roce 1581, kde jsou lovecké a pastorální výjevy podobně hierarchizovány.[29] Analogicky tomu tak můžeme vnímat i přízemní vstupní části Kratochvíle, jež příchozím ukazovaly jakési proscénium přírodních sil, zvířecí i rostlinné říše vázané na okolní areál zahrady. Takovéto lovecké a ovidiovské výjevy neměly jako historické scény v patře nést nijak reprezentační a moralizující smysl. Jako osobitý žánr měl spíše vést k navození jisté nálady a zprostředkování poetického vidění světa. Opět si přitom můžeme připomenout habsburskou vilu Neugebäude u Vídně, formálně nejspíše východisko Kratochvíle (snad prostřednictvím poradce Jacopa Strady), kterou Hans Jakob Fugger nazval výstižně jako „pallazo di natura".[30]

Také Kratochvíli tedy můžeme vnímat jako osobitý plod motivické a funkční kombinatoriky záalpského prostředí, která propojovala stavební úlohu příležitostného vedlejšího sídla, lovecké vily, ale i luxusního veřejného místa, v němž se demonstrovala nejen autorita Viléma z Rožmberka. A to nikoliv jen v rámci stavovské obce, ale i z jeho pozice manžela, který v Kratochvíli vytvořil vizuálně stimulující prostředí určené manželce, od které očekával naplnění nikdy nenaplněné touhy po dědici.

[29] Maxwell, Susan: *The pursuit of art and pleasure in the secret grotto of Wilhelm V of Bavaria.* Renaissance quarterly, 61, 2008, č. 2, s. 414–462.

[30] Schütz, Karl: *Art and Culture at the Court of Emperor Maximilian II.* In: Ferino-Pagden, Sylvia (ed.): Arcimboldo, 1526–1593. Wien 2007, s. 77.

Obr. 1



Vila Kratochvíle s oborou. Detail z obrazu Jindřicha de Verle, Pohled na areál vily Kratochvíle s přilehlými Netolicemi, 1686, olej, plátno. Státní zámek Kratochvíle (foto autor)

Obr. 2

Pohled na ústřední vilu Kratochvíle se vstupní věží, 1583–1589 (foto autor)

Obr. 3

Vstupní sál přízemí s loveckými a ovidiovskými náměty nástěnných maleb (Georg Widman z Brunšviku, kolem 1590, freska – foto autor)

Obr. 4

Vstupní sál přízemí vily Kratochvíle. Detail záklenku vstupu s výjevy z Ovidiových Metamorfóz (Georg Widman z Brunšviku, kolem 1590, freska – foto autor)

Obr. 5

Hendrik Goltzius, Apollón zabíjející draka Pýthóna.
Z cyklu ilustrací pro knihu *Metamorfóz*, 1589–1590, mědirytina
(http://rhea137.tumblr.com/post/3829769211/centuriespast-anonymous-after-hendrik-goltzius)

Obr. 6

Vstupní sál přízemí vily Kratochvíle. Detail záklenku okna s výjevem Zrození Adónida z Myrrhy (Georg Widman z Brunšviku, kolem, 1590, freska – foto autor)

Obr. 7

Trabantský sál (místnost rožmberské gardy) v přízemí s loveckou, zvířecí a mytologickou výzdobou (Georg Widman z Brunšviku, kolem 1590, freska – foto autor)

Obr. 8

Trabantský sál Kratochvíle. Detail boha Vertumna.
(Georg Widman z Brunšviku, kolem 1590, freska – foto autor)

Obr. 9

Cornelius Cort podle Franse Florise, Vertumnus, 1563, rytina
(Manfred Sellink – Huigen Leeflang, The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Cornelis Cort III, Rotterdam 2000, s. 23)

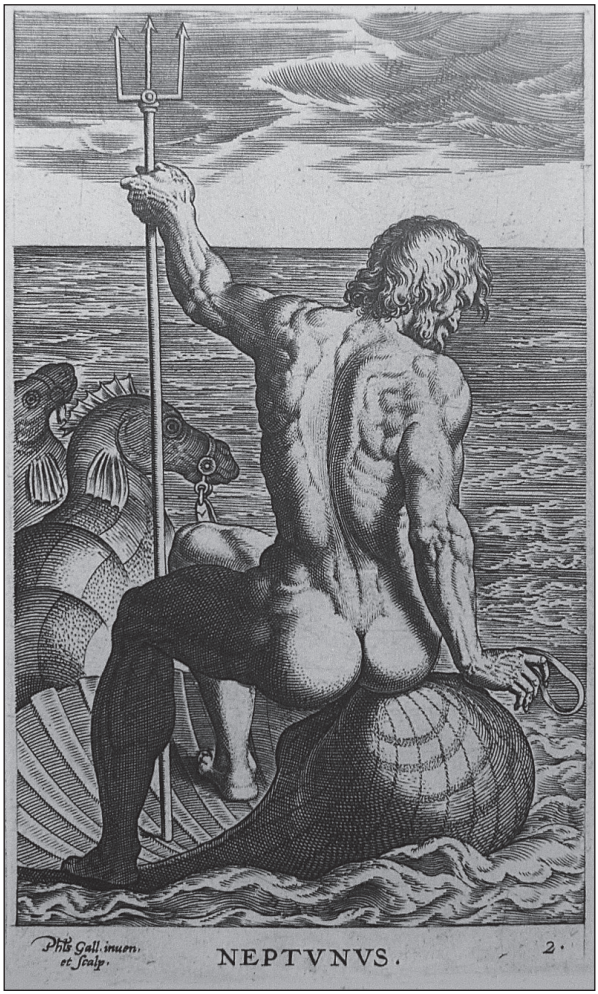
Obr. 10

Tzv. Zlatý sál v prvním patře vily Kratochvíle; klenby zdobí soubor štukových výjevů inspirovaných Liviovými Dějinami Říma (Antonio da Melano, kolem 1590 – foto autor)

Obr. 11

Zlatý sál Kratochvíle. Detail parapetu okna s vodním božstvem (Georg Widman z Brunšviku, kolem 1590, freska – foto autor)

Obr. 12



Philip Galle, Neptun. Z cyklu *Semideorum marinorum amnicorumque Sicillariae imagines perelegantes*, 1586, mědirytina
(Manfred Seelink – Marjolein Leesberg, The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Philips Galle III, Rotterdam 2001, s. 123)

Obr. 13

Zlatý sál Kratochvíle. Senátor Popiliius Laenus kreslí kruh kolem seleukovského krále Antiocha Epifana (Antonio da Melano, štuk, kolem 1590 – foto autor)

Obr. 14

Jost Amman podle Johanna Bocksbergera ml., Popiliius Laenus, po 1568, dřevořez (Gero Seelig – Giulia Bartrum – Marjolein Leesberg, The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Jost Amman: Book Illustrations II, Rotterdam 2002, s. 191)

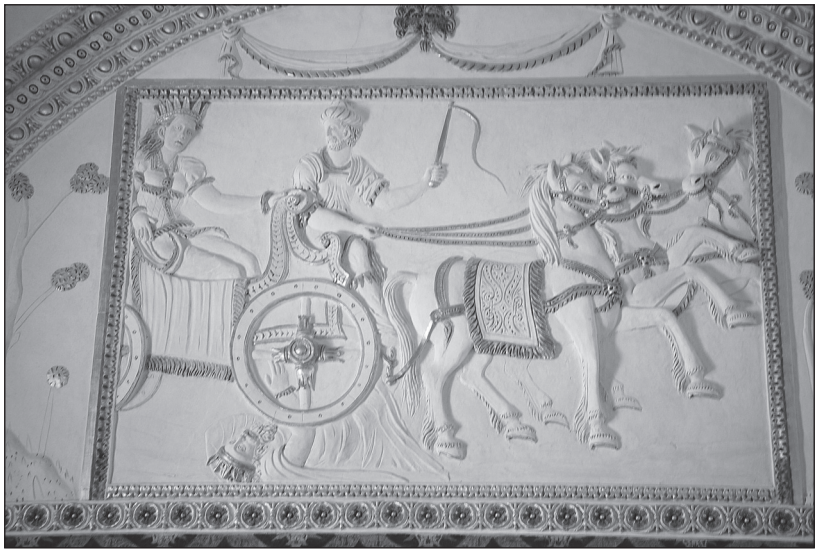
Obr. 15

Zlatý sál Kratochvíle. Povolání Lucia Qiunctia Cincinnata od pluhu jako diktátora (Antonio da Melano, štuk, kolem 1590 – foto autor)

Obr. 16

Zlatý sál Kratochvíle. Marcus Valerius Corvinus v souboji s Galem (Antonio da Melano, štuk, kolem 1590 – foto autor)

Obr. 17



Zlatý sál Kratochvíle. Tullie přejíždějící vozem tělo svého mrtvého otce
(Antonio da Melano, štuk, kolem 1590 – foto autor)

Obr. 18

Předpokoj ložnice Polyxeny Rožmberské z Pernštejna v Kratochvíli
se štukovou výzdobou (Antonio da Melano, štuk, kolem 1590 – foto autor)

Obr. 19

Předpokoj ložnice Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Publius Cornelius Scipio odmítající snoubenku Hispánce Allucia (Antonio da Melano, štuk, kolem 1590 – foto autor)

Obr. 20

Předpokoj ložnice Polyxeny Rožmberské z Pernštejna. Lukrécie a personifikace léta (Antonio da Melano, štuk, kolem 1590 – foto autor)

Resumé

Liviovské historie a ovidiovské poesie v pozdně renesanční výzdobě rožmberské vily Kratochvíle

Rožmberská lovecká vila Kratochvíle u Netolic vznikala po roce 1582/1583 pro nejvýznamnějšího představitele české stavovské obce, nejvyššího purkrabího Viléma z Rožmberka. Autorem projektu byl Baldassar Maggi z Arogna, nacházejícím se na italsko-švýcarském pomezí, v ticinském kraji. K dokončení a výzdobě – malířské (Georg Widman z Brunšviku) a štukové (Antonio da Melano, lokalita nedaleko Arogna) pak docházelo před a kolem roku 1590. Oživení dění při Kratochvíli v této době snad souviselo s dalším sňatkem Viléma s Polyxenou z Pernštejna v roce 1587, který pro stárnoucího velmože představoval poslední možnost k zajištění rodové posloupnosti. Tento motiv zdůrazňuji úmyslně, neboť se jeví, že struktura výzdoby se obrací zejména k osobě manželky a její plodnosti, pro kterou Kratochvíli můžeme „číst" nejen jako loveckou vilu, ale i jako osobitou „nupciální architekturu". Samotný typ Kratochvíle jako venkovského příležitostného sídla přitom vyvolává nejednu otázku, jak ji z hlediska architektonické typologie definovat. Její forma, z hlediska středoevropského prostoru asi nejbližší Neugebäude Maxmiliána II. a Rudolfa II. u Vídně, se z hlediska stavební úlohy pohybuje někde mezi konceptem „utilitární" lovecké vily, stavby v duchu architectura recreationis či maison de plaisance, až po bytostně reprezentační funkce této „vedlejší rezidence".

Struktura výzdoby Kratochvíle je příznačně rozdělena do dvou zón – v přízemí, otevřeném do okolní zahrady, obory a vodního kanálu obklopujícího vilu, se nacházejí lovecké, zvířecí a přírodní a také mytologické výjevy. Ukazují například pastorální božstva (Autumna, Cyparisse a Vertumna), ale čerpají i z Ovidiových proměn (Jupiter dvořící se Ió, Pán a Sýrinx, Zrození Adónida, Apollón a Dafné, scéna ze Stříbrného věku a Apollón zabíjející Pýthóna). Oproti tomu výzdoba patra ukazuje výtvarně i tematicky odlišný svět. Dominují zde totiž „antiquitetischen Historien", o kterých se zmiňoval návrh malíře Georga Widmana z roku 1589, čerpající z biblických příběhů (Samsonova historie), ale zejména z *Ab urbe condita* Tita Livia. Množství výjevů i sama technika bílého štuku all´antica je naprosto výjimečná, a to i v širším středoevropském kontextu.

Motivace volby liviovských příběhů odpovídala recepci tohoto autora v raném novověku, respektive již od 14. století. Liviova idealizovaná představa dějiny starého Říma byla založena na prezentaci morálních exempli

virtutis, ale i odstrašujících příkladů lidských neřestí a nectností. Právě tato významová rovina dominuje i v Kratochvíli, kde se vztahuje ke konstruované identitě Viléma z Rožmberka jako ideálního dobrého vladaře. Tento koncept „rožmberské etiky" však zasahuje i do apartmánů jeho ženy Polyxeny, která je s tímto světem patriarchální autority konfrontována a navíc se jí zde dostávalo i dalších vizuálních stimulů. Ty se vztahovaly, jako v podobě Lukrécie, ke vzorům životních norem, jimiž by se měla řídit, ale obsahují i řadu motivů vztahujících se k síle přírody a vůbec ideji fertility. Ta rezonuje i v celém ovidiovsko-poetickém a přírodním charakteru vily a zejména ve výzdobě přízemí. Takováto manželská symbolika může reflektovat nejpalčivější problém rožmberského domu té doby – stále chybějícího dědice, který by zachoval rodovou kontinuitu. Polyxena byla pro stárnoucího Viléma z Rožmberka poslední nadějí a je tak možné, že celý projekt vily Kratochvíle a její výzdoby ve svém lovecko-přírodním charakteru vily reflektuje i roli novomanželského sídla souvisejícího s ne nepodstatným aspektem přírodní plodivosti.

Klíčová slova: vila Kratochvíle, raně novověká residence, renesance, Livius, Ovidius, ikonografický program

Summary

Livy's Historiae and Ovid's Poesiae in Late Renaissance Decoration of Rosenberg Villa Kratochvíle

The Rosenberg hunting villa Kratochvíle near Netolice was originated after 1582/1583 for the most significant representative of the Czech estates, the High Burgrave William of Rosenberg. The author of a project was Baldassar Maggi of Arogno, the area situated on Italian-Swiss borders, in the region of Ticino. The finishing of painted (Georg Widman of Brunšvik) and stucco (Antonio da Melano, a locality near Arogno) decorations took place before and around the year 1590. Kratochvíle started to breathe new life in this period which was most likely connected with another marriage of William with Polyxena of Pernstein in 1587; it meant the last chance for the ageing man to secure the family succession. I purposely emphasize this motif because it looks that a structure of decorations predominantly refers to the personality of the wife and her fertility, for who Kratochvíle may be "read" not only as a hunting villa but also as a distinctive "nuptial architecture". Nevertheless, Kratochvíle itself as an occasional country residence arises

many a question, how to define it from the point of view of the architectural typology. In terms of the Central European area, its form is probably the closest to Neugebäude of Maximilian II and Rudolf II near Vienna; from the point of view of building operations, it varies somewhere between a concept of a "utilitarian" hunting villa, a building in a spirit of architectura recreationis or maison de plaisance, and a representative occasional mansion.

The structure of Kratochvíle decorations is characteristically divided in two areas; on the ground floor, opened into a surrounding garden, a game preserve and a canal around a villa, there may be found hunting, animal, natural as well as mythological scenes. They show for instance pastoral deities (Autumnus, Cyparisse and Vertumnus) and draw from Ovid's *Metamorphoses* (Jupiter gallating Io, Pan and Syrinx, the birth of Adonis, Apollo and Daphne, a scene from Silver age and Apollo killing Python). On the contrary, the decoration of the first floor represents the artistically and thematically different world. It is dominated by "antiquitetischen Historien", mentioned by a draft of the painter Georg Widman from the year 1589, which draw inspiration from biblical stories (the history of Samson) and especially from *Ab urbe condita* by Titus Livy. A number of scenes and a technique of white stucco all'antica is completely exceptional also in the broader Central European context. The motivation for selecting Livy's stories corresponded to a reception of this author in early modern period, respectively since the 14th century.

Livy's idealized idea of the history of Ancient Rome was based on the presentation of moral exempli virtutis and also deterrent examples of human vices and frailties. Precisely this layer of meaning prevails in Kratochvíle, where it is related to the constructed identity of William of Rosenberg such as an ideal and good ruler. However, this concept of "Rosenberg ethics" interferes in apartments of his wife Polyxena, who is confronted with this world of patriarchal authority and moreover, she received another visual impulses there. They were related like in a figure of Lucrecia to patterns of norms of life, which she ought to follow, but also content a range of motifs connected with the power of nature and the idea of fertility. It appears in the whole Ovid poetic and natural character of the villa and predominantly its downstairs decoration. Such a marriage symbolism may reflect the thorniest problem of Rosenbergs family at that times – a still missing heir, who would continue the lineage. Polyxena represents the last chance for the ageing William of Rosenberg so that it is possible that the whole project of the villa Kratochvíle and its decoration in a hunting-natural style also mirrors a role of a married

couple residence connected with the essential aspect of fertility and fecundity of nature.

Keywords: Villa Kratochvíle, early modern residence, Renaissance, Livy, Ovid, iconographical programme

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D.
Seminář dějin umění
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arna Nováka 1
602 00 Brno
jakubec@mail.muni.cz

Renesanční ohlas Apuleiových Metamorfóz

Jan Janoušek

S úpadkem politického života v Římě a nástupem individuální moci principa – prvního občana opírajícího se více než o senát o vojsko a úřednický aparát slábne i uplatnění literáta a řečníka ve veřejném životě. Tento proces dokumentuje nad jiné výmluvně ve svém spise *Dialogus de oratoribus* Tacitus. Čím méně se ovšem rétorika uplatňuje v politickém životě státu a obce, tím více infiltrují její postupy a zásady do literatury. První známky tohoto procesu lze sledovat již u autorů děl tzv. doby Augustovy na přelomu věků, zejména v oblasti poezie se rétorika výrazně prosazuje od volby témat (často náměty suasorií), přes výstavbu díla s četnými ryze rétorickými pasážemi – od vložené řeči, ekfraze až po vnitřní drobnostavbu, kde vhodná volba slov a stylistických figur se stává alfou a omegou úspěšného posouzení literárního díla.

Tento postoj je mimo jiné příznačný i pro Horatiovu literárně kritickou báseň *Ad Pisones*, tradičně označovanou jako *Ars poetica*: „Scribendi recte sapere est et principium et fons. / Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae / verbaque provisam rem non invita sequentur". Východiskem básnické tvorby je básníkovi znalost – „sapere" a ještě konkrétněji filozofie – Socraticae chartae. Pak se teprve tvůrcova slova mohou řadit v požadovaném řádu. Horatius prostě spolu s ostatními teoretiky řečnictví žádá odbornost i u literárních autorů (Ep. 2, 1): „Navem agere ignarus navis timet; habrotonum aegro / non audet nisi qui didicit dare; quod medium est / promittunt medici, tractant fabrilia fabri: / scribimus indocti doctique poemata passim." Na rozdíl od přísnějších teoretiků řečnictví má však pochopení pro zábavný aspekt tvorby, požaduje ovšem i zde vybroušenost a stručnost: „Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae. / Quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta / percipiant animi dociles teneantque fideles. / Omne supervacuum pleno de pectore manat, / ficta voluptatis causa sint proxima veris." Tak i poetická inspirace, ač de pleno pectore (z plného srdce) se má držet v jistých mezích a i smyšlenky mají být alespoň pravděpodobné – „proxima veris".

Do tohoto velmi přísného kritického rámce diktovaného rétorickou teorií je velmi obtížné zasadit dobovou zábavnou prózu (snad s výjimkou prózy historické), která je na fikci zcela založena. Jako žánr také zcela chybí v do-

bových přehledech včetně toho nejrozsáhlejšího – v Quintiliánově *Institutio oratoria* v desáté knize díla. Rovněž vzdělanci pozdní antiky se chovali vůči četbě tohoto druhu přezíravě. Za všechny uvádím postoj novoplatonika Macrobia v jeho komentáři k Ciceronovu *Somnium Scipionis* (*Somn*. 1, 2, 8): „Auditum mulcent… argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter (sc. Petronius) exercuit vel Apuleium nonnumquam lusisse miramur. Hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur, e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat." Jako filozof se tedy Macrobius pouze diví, jak se jeho platonický předchůdce vůbec mohl zabývat tak plytkými tématy, která patří pouze do slovního repertoáru chův. Co jej pravděpodobně irituje nejvíce, je skutečnost, že Apuleius mísí platonické postoje s novelistickou tvorbou. Podobné negativní stanovisko k tvorbě tohoto druhu, jmenovitě k Apuleiovi, projevuje i životopisec císaře Clodia Albina v korpusu *Historia Augusta* (*SHA Clod.Alb*. 12, 12): „Maior fuit dolor, quod illum (sc. Clodium Albinum) pro literato plerique duxistis, cum ille neniis quibusdam anilibus occupatus inter Milesias Punicas Apulei sui et ludicra litteraria consenesceret." Apuleiova „punská" *Milesiaca* se tedy zařazují mezi další literární trety – „ludicra" bez valné hodnoty.

Ve svém díle *De civitate Dei* se sv. Augustin rozsáhle zabývá Apuleiovým dílem *De deo Socratis,* jež považuje za škodlivý doklad filosofické démonologie (knihy osmá až desátá). Zná však i jeho Proměny pod názvem *Asinus aureus,* byť i, jak se zdá, pouze povšechně (ibid. 18, 425). V pozdní antice se však začíná rozvíjet i jiný postoj k Apuleiovým Metamorfózám, který bude později hojně využíván: alegorický výklad. Tuto metodu, oblíbenou v pozdějším platonismu, uplatňuje na Apuleiovo dílo, konkrétně pasáž o Amorovi a Psýché, pozdně antický autor Fulgentius[1] (5.–6. století): „Civitatem posuerunt quasi in modum mundi, in qua regem et reginam velut deum et materiam posuerunt. Quibus tres filias addunt, id est carnem, ultroneitatem quam libertatem arbitrii dicimus et animam; Psice enim Graece anima dicitur… huic invidet Venus quasi libido; ad quam perdendam cupiditatem mittit; sed quia cupiditas est boni, est mali, cupiditas animam diligit et ei velut in coniunctione miscetur" (*Myth*. 3, 6).

Fulgentiův hermetizující přístup k výkladu pohádky je zajímavý ve dvou momentech. Apuleiovo dílo je mu jednak ztvárněním jakési ontologické a etické vize autora, jednak se zde poprvé začíná rozvíjet Apuleiova symbolická a alegorická interpretace. Více než curiositas strhává Psýché do zkázy afinita k tělesné lásce, jež narušuje její čistotu. To, že spatří nedovoleně svého Cupida, znamená, že pozná naplno rozkoš lásky a upadá do zajetí materie.

[1] Geisser, Julia Haig: *The Fortunes of Apuleius & Golden Ass.* Princeton – Oxford 2008, s. 7.

Fulgentia tak nezajímají ani Amorovy ani Psýšiny aktivity před jejich sňatkem, ani narození dcery Voluptas. Ze svých strastí je u něj hrdinka vysvobozena božským zásahem.

Vedle Fulgentia rozvíjí alegorickou interpretaci s odlišným vyzněním ve svém encyklopedickém díle psaném ve formě menippské satiry *De nuptiis Philologiae et Mercurii (1, 7)* Martianus Capella,[2] Apuleiův krajan, rodák z Madaury, který se jeho dílem inspiroval i ve vytváření svých alegorických postav. Psýché je zde pojata jako rozumová duše toužící po poznání Boha. To jí nepřísluší v plném rozsahu, protože Boha nelze člověku poznat a nikdo ho nikdy neviděl. Porušením posvátného zákazu Psyché pro svou zvědavost – curiositas a nemírnou touhu vidět Boha ztrácí svou integritu a bloudí. Ze svých strastí je vysvobozena až sňatkem s Bohem a pozdvižena do věčné slávy zrodí dceru Voluptas, tj. věčnou radost.

Po Capellovi, Fulgentiovi a gramatiku Priscianovi (5.–6. stol. n. l.), u něhož nalézáme citace z Apuleiova filosofického spisu *De deo Socratis*, Apuleius prakticky mizí z evropského kulturního povědomí. Zájem o něj se projeví až v 11. století,[3] kdy vzniká jeho montecassinský rukopis (označovaný jako F), později uložený v biblioteca Laurenziana ve Florencii (Laurenziana 68, 2). Jako rozmnožení textu se zde objevuje tzv. „spurcum additamentum" (nemravný dodatek), kdy neznámý pisatel doplnil 10. knihu Metamorfóz o pikantní detaily erotické předehry k sexuálním hrátkám Lucia – osla a chlípné matróny, jež je zde nazývána Pasifae. Tento text je sepsán velmi umně a vtipně, jeho apuleiovská latina vedla posuzovatele někdy až k tomu, aby ho považovali za výtvor samotného autora. V této době se z Metamorfóz a ostatních Apuleiových děl také objevují lexikální citace ve slovníku *Abolita* vzniklém ve Španělsku. Na konci 13. století se dostává jeden opis Apuleia do severní Itálie. Patrně v souvislosti s tím se objevuje zmínka o Apuleiovi spolu se stručným vylíčením děje Proměn v *Chronicon* Benza di Alessandria okolo roku 1320.

Petrarkův[4] osobní rukopis Metamorfóz (Vat. Lat. 2193) obsahuje velice zajímavé marginální poznámky, prozrazující velký zájem humanistův o jejich autora. Tyto projevy odporují některým zmínkám ve spise *Familiarum Rerum Libri*, kde jednomu z přátel sděluje např., že Apuleia četl pouze „rap-

[2] Sozzi, Lionello: *Amore e Psiche. Un mito dall' alegoria alla parodia.* Bologna 2007, s. 29.

[3] Schlam, Carl: *Apuleius in the Middle Ages.* In: Bernards, A. (ed.): The Classics in the Middle Ages. New York 1990, s. 363–369.

[4] Bilanovich, Giuseppe: *Perarca letterato.* Roma 1947, s. 88.

tim“ (zběžně) a „propere“ (rychle).[5] To, že měl k tomuto dílu niternější vztah, prozrazuje třeba i vtělení Apuleiovy úvodní fráze z Metamorfóz do vlastního Petrarkova textu:[6] „Haec ergo quae tibi de virili reliquiarum illarum parte obveniunt, qualiacunque sunt, non solum equo, quin etiam avido animo perleges. Non audio illud Apuleii Madaurensis in comune iactare: „Lector, intende: laetaberis; unde enim mihi id fiducie, ut lectori delectationem laetitiamve pollicear?“ Později, když v témže díle (I 4, 4) popisuje kardinálovi Colonnovi své dojmy z Paříže, parafrázuje Apuleia: „Pariseorum civitatem… introii non aliter animo affectus quam olim Thessalie civitatem Ypatham dum lustrat, Apuleius. Ita enim solicito stupore suspensus et cuncta circumscipiens, videndi cupidus explorandique vera ne an ficta essent que de illa civitate audieram, non parvum in ea tempus absumpsi.“[7]

Renesance, podobně jako pozdní antika, vycítila, že zdánlivá jednoduchost a plytkost Apuleiova příběhu potřebuje vysvětlení s pomocí filozofického a alegorického výkladu. Filippo Beroaldo (1453–1505), nejvýznamnější Apuleiův renesanční editor a komentátor, se o takový výklad pokusil v jedné pasáži svého úvodu k vydání textu Metamorfóz s komentářem v roce 1500:[8] „Ego Apuleium quidem nostrum confirmo Lucianum Graecum scriptorem argumento consimili imitari, verum sub hoc transmutationis involucro naturam mortalium et mores humanos quasi transeunter designare voluisse, ut admoneretur ex hominibus asinos fieri: quando voluptatibus beluinis immersi asinali stoliditate brutescimus nec ulla rationis virtutisque scintilla in nobis illucescit. …rursus ex asino in hominem reformatio significat calcatis voluptatibus exutisque corporalibus deliciis rationem respicere et hominem interiorem qui verus est homo ex ergastulo illo caenoso ad lucidum habitaculum virtute et religione ducibus migrasse… illa vero eruditioribus principalis huiusce transformationis causa valdeque probabilis videri potest, ut videlicet sub hoc mystico praetextu Apuleius noster Pythagoricae Platonicaeque philosophiae consultissimo dogmata utriusque doctoris ostenderet et sub hac ludicra narratione palingenesiam et metempsychosim, id est regenerationem transmutationemque, dissimulanter afferet.“ Tuto poslední formulaci považuji za příznačnou: pod pláštíkem zábavného vyprávění přináší Apuleius své vážné filozofické poselství.

---

[5] Petrarca, Francesco: *Ad familiares*. 1, 2, 11. In: Petrarca, F.: Familiari. I. Ed. V. Rossi. Firenze 1933.

[6] Tamtéž, I, 1, 12: lector intende: laetaberis.

[7] Apuleius, Lucius: *Metamorphoses.* Leipzig 1897, s. 22.

[8] Beroaldo, Filippo: *Commentarii.* Bononiae 1500, fol. 2 v.

Berroaldo, který působil na boloňské universitě jako preceptor klasické filologie, byl jedním z nejvýznamnějších učenců své doby. Komentář k Apuleiovi, určený hlavně jeho početným studentům, ale i zájemcům z kruhu humanistů, publikoval v roce 1500 v rozsahu téměř šesti set fóliových listů, když již měl za sebou sepsání komentářů k Propertiovi, Suetoniovi a k Ciceronovým Tuskulským rozhovorům a edici jeho řečí, jakož i Pliniových Dopisů. Apuleiem se začal zabývat již ve svých *Annotationes centum* (1483), sbírce komentářů, emendací a interpretací různých antických autorů. Měl velký přehled v antických latinských autorech, ale lze říci, že k Apuleiovi ho vázal jakýsi niternější vztah a snad i vnitřní příbuznost autorského typu.

Obdivoval tohoto autora pro jeho originální názory, vztah k životu, osobní letoru i jazykový styl, který mu imponoval svou ozdobností i ornamentální hledaností, jež se naučil umně napodobovat. S Apuleiem sdílel břitký intelekt, tendenci k veřejnému prosazení své osoby (jakési „self promotion") i afinitu k mystickému pojetí náboženství. Luciovu náboženskou konverzi, jeho zasvěcení i jeho kněžství v kultu bohyně Isidy přirovnává k analogním procesům v křesťanské náboženské praxi. Vysoce hodnotí i jazykovou krásu, důstojnost a vroucnost Luciovy modlitby k bohyni a považuje ji za hodnou samotné Panny Marie (*Met.* 11, 2):[9] „Est videre in Lucio nostro orationes divinas tam sancte tam graviter tam sensationaliter compositas absolvi, ut nihil religiosius dici quicquam possit, ut Apuleianae precationes possint commodissime aptari ad divam Christianorum, ut quidquid hoc in loco dicitur de Luna sive Iside, idem religiose et conducenter de beata virgini dici possit." K hrdinově zdánlivé smrti během jeho mysterijního zasvěcení (*Met.* 11, 25) pak poznamenává:[10] „Ex hoc colligimus hominem qui vere consecratur fitque sacerdos integer et sanctus per quandam quasi mortem exuere vitam hanc irreligiosam, rapide numinis instinctu per superna et inferna, ut ea videat et agnoscat quae vidit et agnovit apostolus Paulus: quae ineffabbilia sunt, nec licet homini eloqui, quae etiam audita non intelligantur, cum sint supra captum intellectumque mortalium." Luciovo povolání ke kněžství a jeho rozpaky i tendence k odkladu tohoto závažného kroku přirovnává k vyjádření pocitů sv. Augustina v jeho Vyznáních:[11] „Divus Augustinus libro VIII Confessionum hoc idem de se ipso scribens ait… modo ecce modo, sine paululum, sed modo et modo non habebat modum et sine paululum in longum ibat."

[9] Tamtéž, fol. 264v.

[10] Tamtéž, fol. 274v.

[11] Tamtéž, fol. 270v.

Komentátor se rovněž nevyhýbá uvádění paralel se svou současností, a to co do reálií, tak i co do aspektů každodenního života. Tak hamižnost kněží Syrské bohyně (*Met.* 8, 29), s níž se snaží z důvěřivých lidí vyrazit peněžité i nepeněžité dary za ošidnou věštbu, přirovnává Beroaldo k dobové praxi současných potulných mnichů:[12] „Dii boni, quam saepe hoc videri contingit in territorio nostro, ut quaedam hominum mendicabula sub religionis praetextu tamquam ministratores sint antistitesque divi Pauli et Antonii, circumeant castella pagos villas et quibusdam affamiis vaticinationem mentientes prosperaque denuntiantes divos quos palam iactitant propicios futuros spondentes ab rustico hoc brutto et credulo poscant et accipiunt arietem, ab illo gallinas, ova, caseum, ab alio porcellum, ab alio superstitioso et attonito tritici sestacium."

To, že Beroaldo nepovažuje svou filologickou a pedagogickou praxi za cosi striktně odděleného od osobního života, ukazují i jeho odkazy na vlastní zážitky. Tak u příležitosti komentování svatby Cupida a Psyché se neopomine zmínit o současném vlastním sňatku:[13] „Credentibus haec nobis et has Psyches et Cupidinis nuptias commentantibus siderali opinor (tj. z vůle hvězd) decreto factum est, ut ego…uxorem ducerem…Dii faxint, ut hoc connubium sit nobis felix faustum et fortunatum, utque ex eo voluptas gignatur…gignaturque ex nobis suboles voluptifica, qualis ex Psyche et Cupidine progenerata est." V této souvislosti je zajímavé i to, jak rozumí komentátor slovu „voluptas", které interpretuje jako potěšení, radost, nikoli jako rozkoš, požitek, jako je jeho každoroční potěšení z prázdninového venkovského pobytu:[14] „Idem me quotannis prope solemniter in illum amoenissimum secessum, quo nihil amoenius novi, evocat post indictas ferias litterarias, Ubi et genialia colimus et voluptati meracissimae indulgemus tum corpus tum animum vicissatim refoventes, non tamen sine suavissimo librorum comitatu et pastu, sine quibus nulla est voluptas."

Tak jako lze Beroaldův komentář považovat za svého druhu encyklopedii znalostí o antickém každodenním a kulturním životě (obě tyto formy považuje za spojité), stejně je autorovi Apuleiův román i jakýmsi zrcadlem lidských věcí, od zcela všedních až po ty nejposvátnější a božské:[15] „Lectio Asini Apuleiani nimirum speculum est rerum humanarum, istoque involucro effecti nostri mores expressaque imago vitae quotidianae conspicitur, cui finis et summa beatitas est religion cultusque divinae maiestatis una cum

[12] Tamtéž, fol. 188r.

[13] Tamtéž, fol. 134r–v. 135.

[14] Tamtéž, fol. 101r–v.

[15] Tamtéž, fol. 280v.

eruditione copulata connexaque." Na rozdíl od Apuleia však Beroaldo nevěří v trvalost soch a přiklání se k literatuře i v budoucnosti zpřítomňující svého autora:[16] „Siquidem statuae et imagines interunt aut vi convulsae aut vetustatis situ decoloratae, volumina vero quae sunt vera spirantiaque hominum simulacra nulla vi convelluntur, nullo senio obliterantur. Fiuntque vetustate ipsa sanctiora durabiliora."

Úspěch komentáře byl hned po vydání okamžitý a dlouhotrvající do budoucna. Jen v 16. století se toto dílo dočkalo deseti vydání a rozšířilo se mezi vzdělanci celé Evropy. Svou monumentalitou, důkladností i literárními kvalitami je až do dnešních dnů dílo nepřekonáno a je jen škoda, že doposud nenašlo svého moderního editora.

Apuleiova osobnost a dílo poznamenaly výrazně tvorbu Giovanni Boccaccia, jemuž se mylně připisoval nález autorova rukopisu v klášteře Monte Cassino – ve skutečnosti tento rukopis objevil a dopravil do Florencie jeho přítel Zanobi da Strada. Také Giovanni Boccaccio projevuje svůj zájem o Apuleiův román dvojím, možno říci kontrastním, způsobem. Ve svém spise *De Genealogiis Deum Gentilium* (V 22) alegoricky vykládá pohádku o Amorovi a Psýché. Zde se přidržuje spíše Martiana Capelly, od něhož přebírá i Apollóna a Endelichii jako Psýšiny rodiče.

Tato matka je mu v platónsko-aristotelském duchu jakýmsi dokonaným časem:[17] „Endelichia autem, ut dicit Calcidius super Timaeo Platonis, perfecta aetas interpretatur, cui ideo rationalis anima dicitur filia, quia et si in utero matris illam a patre luminum suscipiamus, non tamen eius apparent opera, nisi in aetate perfecta." Mění se tu i charakter sester, z nichž jedna je duší vegetativní, druhá sensitivní:[18] „Sunt huic duae sorores maiores natu, quarum una est anima vegetativa, altera vero sensitiva, sed Psyces pulchritudine illas excedit, et hoc ideo quia vegetativa anima communicamus cum plantis, sensitiva cum brutis, rationali quidem cum angelis et Deo, quo nil est pulchrius." Proto se Psýché oddává bohu samotnému. Zákaz vidět ho pak není zamezením poznání tělesných rozkoší jako u Fulgentia, nýbrž zákazem proniknout do boží prozřetelnosti:[19] „Hic (sc. deus) coniugi prohibet, ne eum videre cupiat, ni perdere velit, hoc est nolit de eternitate sua, de principiis rerum, de omnipotentia videre per causas, quae soli sibi nota sunt; nam quotiens talia mortales perquirimus, illum, immo nosmet ipsos perdimus." Psýché nakonec vítězí tím, že potlačí vegetativní a sensitivní duši, takže nemají více nad

[16] Tamtéž, fol. a2v.

[17] Boccaccio, Giovanni: *Genealogia deorum gentilium.* Venezia 1462, 5, 22.

[18] Tamtéž.

[19] Tamtéž.

rozumem vlády:[20] „Easque (sc. sorores) adeo opprimit, ut adversus rationem nulle sint illis vires." Očištěna vejde Psýché ve sňatek s Bohem a zplodí s ním dceru Voluptas, jež je Boccacciovi věčným štěstím a radostí:[21] „Et erumnis et miseriis purgata presumptuosa superbia atque inobedientia, bonum divine dilectionis atque contemplationis iterum reassumit, eique se iungit perpetuo, dum perituris dimissis rebus in eternam defertur gloriam, et ibi ex amore parturit Voluptatem, id est delectationem et letitiam sempiternam." Boccaccio tedy radikálně mění Fulgentiův výklad, který je historií pádu, v příběh o vykoupení lidské duše.

Ve svém Dekameronu (VII 2) pak zpracovává novelu o nevěře z deváté knihy Metamorfóz. Jde o proslulou episodu o milenci ukrytém do sudu, který je po nečekaném manželově příchodu představen jako zájemce o koupi v příbytku překážející nádoby. Boccaccio přemisťuje děj naprosto konkrétně do Neapole, postavy dostávají konkrétní jména: nevěrnice Peronella a její milenec Giannello Scrignario, oklamávaný manžel je pak z malého obchodníčka změněn v zedníka a jeho nečekaný návrat domů je spojen se svátkem svatého Galeona. Radikálně je zde změněna zejména povaha nevěrné manželky. Zatímco u Apuleia je pojata jako „postrema lascivia famigerabilis", tj. smutně proslulá svou krajní chlípností, u Boccaccia je to „una bella e vaga giovinetta", pěkná a vrtošivá dívenka, která se těší z lásky svého prvního milence. Její reakce na nečekaný příchod manžela je pojata jako zpočátku strachuplná improvizace a teprve později se mění v sérii odvážných rétorických výstupů. Beroaldo se ve svém komentáři pochvalně zmiňuje o autorově originalitě, kdy mu není Boccaccio překladatelem (interpres), nýbrž spisovatelem (conditor).[22] Pro povídku o homosexuálním Pietrovi (*Decameron* 5, 10) mu posloužila jako předloha pro volné zpracování jiná Apuleiova episoda z deváté knihy Metamorfóz (*Met.* 9,14–31).

Zájem o Apuleia a jeho filosofické dílo a spolu s tím i o Metamorfózy vzrostl během sporů o Platónovo učení v první polovině 15. století.[23] Humanističtí učenci jako např. Coluccio Salutati bránili tehdy Platóna proti scholastikům, kteří se opírali o Aristotela. V tom měli ostatně jako proslulého předchůdce samotného Petrarku. Se zesílením tohoto zájmu souvisí též „editio princeps", první vydání Apuleia v Římě německými knihtiskaři Sweynheymem a Pannartzem za editorství Giovanniho Andrey Bussiho roku

[20] Tamtéž.

[21] Tamtéž.

[22] Tamtéž, fol. 193v.

[23] Geisser, J. A.: *c. d.*, s. 157.

1469. Záhy nato přeložil Matteo Maria Boiardo, hrabě ze Scandiana, Proměny do italštiny jako *Apulegio volgare* (1479).

Ve španělském renesančním literárním světě byl Apuleius přijímán jako důležitý inspirační faktor pro zábavné novely a tzv. pikareskní romány. Za všechny zmíním příběhy Lazarilla z Tormésu: *La Vida de Lazarillo de tormes y de sus fortunas y adversitades* (1554). Závislost tohoto příběhu na osudech Apuleiova Lucia je nápadná ve více ohledech. Jednak je tu vliv všudypřítomné Fortuny a i Lazarillovo jméno připomíná Apuleiova Lucia. Podobně jako v Metamorfózách, i zde je zdůrazněna počáteční prostota a naivita obou hrdinů. Také Lazarillo je brzy zásahy osudu vyléčen ze své „simplicidad" – prostoty. Konečně oba romány jsou prezentovány jako fiktivní autobiografie, jinými slovy: oba reprezentují důležitý mezičlánek na cestě k modernímu románu životní zkušenosti – Bildungsroman.

Ačkoli Cervantes[24] explicitně zmiňuje Apuleia ve svém románu *Don Quijote* jen několikrát, inspirace tímto dílem zřetelně vysvítá z utváření některých episod románu, důrazu, jaký je kladen na motiv nebo lépe řečeno na téma proměny a posléze v kompozici celého díla, jež je, jak už jsem se zmínil, rovněž románem o cestě, a to o oné specifické „tam a zase zpátky." Z episod stačí zmínit např. rytířův lítý boj s měchy vína v I, 35, kdy podobně jako Lucius (Met. II, 32) zamění pouhé měchy za líté nepřátele. Zatímco Apuleiovy měchy jsou změněny v lidi Pamfiliným magickým uměním, donu Quijotovi stačí jeho vlastní fantazie, aby je v nich viděl. Proměna je pak vůbec jedním z ústředních témat Cervantesova díla, byť i, jak jsme se mohli přesvědčit z právě citované sekvence, jde o proměnu fiktivní, jež se realizuje pouze v představách hlavního hrdiny, jako ostatně i veledůležitá proměna jeho ideálu Dulciney v pouhou venkovanku a v neposlední řadě i proměna samotného hlavního hrdiny, který se z obyčejného venkovského šlechtice pasuje na rytíře. Jeho zpětná proměna, kdy prohlédne iluzornost svého imaginárního světa, se podobá oné Luciově už svou poznávací hodnotou.

Renesance se na Apuleiovy Metamorfózy nedívala ovšem pouze obdivně, nýbrž celá řada předních humanistů podrobila vcelku ostré kritice autorův styl. Kult Ciceronského stylu, který se v této kulturní periodě obecně rozšířil, vedl na straně druhé k potírání jiných latinských stylů, doložených z antiky. Tak Erasmus Rotterdamský, asi dvacet let po Beroaldově vydání Apuleia, v jednom ze svých dopisů[25] kritizuje Apuleiův styl jako provinciální a příliš se honící za vnějším efektem: „Mihi veterum dictionem variam consideranti

[24] Scobie, A.: *Apuleius. Metamorphoses.(Asinus Aureus). A Commentary.* Meisenheim 1975, s. 88.

[25] Allen, P. S. (ed.): *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami.* X. Oxford 1922, s. 133.

videtur vix ullos provinciales feliciter reddidisse Romani sermonis simplicitatem praeter aliquot, qui Romae a pueris sunt educati. Nam et Tertulliano et Apuleio suus quidam est character et in decretis Afrorum, quae multa refert Augustinus contra Petilianum et Crescentium, deprehendas anxiam affectationem eloquentiae, sed sic, ut Afros agnoscas." Někteří Erasmovi současníci pak šli ve své kritice ještě dále, tak jako Melanchthon:[26] „…recte Apuleius, qui cum asinum repraesentaret, rudere quam loqui mallet" (v překladu „správně Apuleius při popisu svého osla užíval spíše hýkání než řeči"). Luis Vives, patrně v úmyslu roszvést tento Melanchthonův žert, říká:[27] „Apuleius in asino plane rudit, in aliis sonat hominem," přičemž oním lidským projevem charakterizuje jeho Apologii, která mu pochopitelně více připomíná Cicerona.

Renesance znamená tedy pro Apuleia, stejně jako pro jiné antické autory, obnovení zájmu o četbu jeho děl, jejich studium a interpretaci. V přístupu k Metamorfózám se tehdy projevily zárodečně všechny důležité tendence, jež můžeme registrovat až do dnešních dnů. Je to na jedné straně obdiv a hledání hlubšího poselství v díle, na druhé jistá přezíravost a negativní hodnocení autorova stylu. Renesance také otevřela diskusi o literárních kvalitách Proměn a Beroaldem zdůraznila životnost jejich kulturního poselství.

Resumé

Renesanční ohlas Apuleiových Metamorfóz

Studie se zabývá druhým životem Apuleiova díla, obzvláště jeho Metamorfóz, v období renesance. Sleduje, jak byl autor alegoricky vykládán různými autory od pozdní antiky (Martianus Capella, Fulgentius) až po autory renesanční (Beroaldo, Boccaccio). Zvláštní pozornost je věnována komentáři prvního z uvedených autorů, jeho metodám, přínosu a originalitě. Petrarkův vklad do apuleiovských tradic spočívá jednak v jeho komentářích k latinskému textu, jednak v jeho recepci Apuleiova stylu, jak se jeví i v parafrázi jednoho z míst Proměn v jeho dopisech. Boccaccio přináší vedle alegorického výkladu pohádky o Amorovi a Psyché také tvůrčí obměnu dvou Apuleiových novel z deváté knihy Metamorfóz ve svém Dekameronu. Jeho přístup není překladatelský, ale autorský, přináší signifikantní změny vzhledem k originálnímu textu. Renesance předznamenala hlavní novověké přístupy k Apu-

[26] Melanchthon, Philipp: *Declamationes. Eloquentiae encomium.* Berlin 1894, s. 229.

[27] Vives, Luis: *De disciplinis libri XII.* Brugis 1531, s. 113.

leiovu dílu: alegorický či symbolický výklad, kritiku a rozbor jeho stylu a otevřela diskusi o jeho literárních kvalitách.

Klíčová slova: renesance, antika, text, alegorie, interpretace

Summary

The Renaissance Reception of the Apuleius' Metamorphoses

The article deals with the "second life" of Apuleius' *Metamorphoses* in the Renaissance period. The attention is paid to the allegorical interpretation of the tale of Cupid and Psyche from ancient authors (Fulgentius, Martianus Capella) till Renaissance (Beroaldo, Boccaccio), Beroaldo's Commentary to the Metamorphoses and Boccaccios transformation of Apuleius' novels from the book X to his *Decameron*. The Renaissance period established all the main approaches to the Apuleius as we can meet in our present day: the allegorical and symbolic explanation and the evaluation of his literary style. It also opened a discussion about his literary qualities and cultural signification.

Keywords: Renaissance, antiquity, text, allegory, interpretation

PhDr. Jan Janoušek, Ph.D.
Katedra klasické filologie
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Na Hradě 5
771 80 Olomouc
e-mail: jan.janousek@upol.cz

Comitas, veracitas urbanitasque – tri piliere ľudskej komunikácie a ich modifikácia v novolatinskom písomníctve

Katarína Karabová

V rámci novolatinského slovenského písomníctva mali svoje neodškriepiteľné miesto v prvej polovici 17. storočia aj početné vedecké dizertácie s rozmanitým odborným zameraním. Tieto dizertácie, či dišputy boli často vydávané vo formáte drobného zošita s výrazne vytlačeným titulom a menom skúšajúceho, neraz i s básnickým apendixom, o ktorý sa postarali priatelia alebo spolužiaci samotného autora.[1] Predpoludním 27. augusta v roku 1642 predniesol Peter Zolnay svoju dizertáciu na gymnáziu v Ružomberku. Išlo o etickú rozpravu na tému troch cností, ktoré sa prejavujú v styku s ľuďmi. Skúšajúcim bol v tomto prípade Ján Kučera, rektor ružomberského gymnázia, ktorý je považovaný za jedného z najvýraznejších vzdelancov a polemikov svojej doby. Sám je autorom niekoľkých vedeckých dišpút, ktoré mu vyšli tlačou v levočskej kníhtlačiarni. Peter Zolnay venoval svoje dielo otcovi, menovcovi, ktorý v tom čase pôsobil ako prísediaci stoličného súdu vo Zvolene. Pozornosť pri prednáške pritom Zolnay zameral na cnosti rečníckeho prejavu – láskavosť (comitas), pravdovravnosť (veracitas) a duchaplnosť (urbanitas). Rešpektoval pritom charakter takýchto prác a svoje dielo uviedol po štylistickej stránke vycibreným predhovorom, kde chce bojovať, ako sám hovorí, s trojitou kopijou – kopijou láskavosti (lancea comitatis), kopijou pravdovravnosti (lancea veracitatis) a kopijou duchaplnosti (lancea urbanitatis). Predhovoru ešte predchádza v podobnom duchu ladené venovanie, ktorého recipientom, ako sme vyššie spomenuli, bol autorov otec.

Už samotné venovanie i predhovor dávajú tušiť, že pôjde o rýdzo vedecký text a jeho serióznosť bude podčiarknutá názormi filozofických autorít

[1] Táto štúdia vznikla ako výstup z projektu VEGA 1/1007/11 pod názvom *Kapitoly z dejín vied o antickom staroveku (klasická filológia, medievalistika, neolatinistika, byzantológia, klasická archeológia, dejiny staroveku, numizmatika, archívnictvo, právna romanistika, cirkevné dejiny do 6. storočia, dejiny vied a antická filozofia) s akcentom na 20. storočie* a grantu KEGA s názvom *Antológia z diel profesorov filozofie pôsobiacich na historickej Trnavskej univerzite* pod číslom 013TTU-4/2013.

Pražák, Albert: *Dějiny slovenské literatury. I. Od nejstarších časů do nové doby.* Praha 1950, s. 179.

predovšetkým z obdobia staroveku. Dizertácia je rozdelená do troch častí – z nich prvá prezentuje vybrané tézy, v rámci ktorých autor detailne špecifikoval každú z troch cností; druhá sa pokúša o akúsi syntézu v oblasti pertraktovanej látky; tretia, najobsiahlejšia, formou otázok a odpovedí sprostredkúva možné nuansy jednotlivých cností, ktoré skutočne vnímavý a precízny bádateľ nemôže opomenúť. Skôr ako si detailnejšie všimneme, zatiaľ len v krátkosti a základných kontúrach predstavený novolatinský text, pozrieme sa na názory a postoje skorších učencov k problematike rečníckych cností.

Ľudské cnosti a neresti zo starovekých učencov definoval azda najpodrobnejšie Aristoteles vo svojom diele *Etika Nikomachova*. Veľkú pozornosť pritom venoval nielen ich detailnej charakteristike a opisu, ale zameral sa predovšetkým na prejavy týchto charakterových vlastností a tiež vynaložil veľké úsilie na to, aby pri každej cnosti či neresti našiel jej funkčný náprotivok. Najskôr však, samozrejme v intenciách svojho filozofického zmýšľania, definoval blaženosť a jej nevyhnutnosť pre človeka, pričom zdôraznil najmä to, že blaženosť je akási činnosť duše v zmysle dokonalej cnosti a pre lepšie pochopenie podstaty blaženosti musíme skúmať, čo je cnosť.[2] Po tom, ako určil podstatu cnosti, dospel tento významný grécky filozof k mienke, že cnosť je strednosť, pretože mieri k stredu ako cieľu, ale zároveň vrcholom (vzhľadom na prednosti a dobro).[3] Aristoteles celkom prirodzene nenecháva bez povšimnutia pri výpočte mravných cností[4] ani láskavosť, pravdovravnosť a duchaplnosť. Sám ich bližšie určuje ako cnosti v spoločenskom styku. I tu vymedzuje najskôr stred, a to tým, že poukáže na dva protipóly necností pri styku s ľuďmi, keď sa jedni zdajú lichotníkmi, pretože všetko chvália a neodporujú ničomu, na rozdiel od tých druhých, ktorí sa nazývajú nevrlými a svárlivými, lebo vo všetkom odporujú a nestarajú sa, či budú príjemnými.[5]

Ako prvú cnosť pri styku s ľuďmi spomína Aristoteles vlastnosť, ktorá sa podobá priateľstvu. Líši sa však od neho tým, že je bez silnejšieho citu

[2] Aristot. Nic. Eth. 1102 a: ἐπεὶ δ᾽ ἐστὶν ἡ εὐδαιμονία ψυχῆς ἐνέργειά τις κατ᾽ ἀρετὴν τελείαν, περὶ ἀρετῆς ἐπισκεπτέον ἄν εἴη: τάχα γὰρ οὕτως ἄν βέλτιον καὶ περὶ τῆς εὐδαιμονίας θεωρήσαιμεν. V slovenskom preklade Aristoteles: *Etika Nikomachova.* Preložil Július Špaňár. Bratislava 1979.

[3] Aristot. Nic. Eth. 1106 b: μεσότης τις ἄρα ἐστὶν ἡ ἀρετή, στοχαστική γε οὖσα τοῦ μέσου.

[4] Gottlieb, Paula: *Aristotle Nicomachean Ethics*. In: Shand, John (ed.): Central Works of Philosophy. Vol. 1. Chesham 2005, s. 46–68.

[5] Aristot. Nic. Eth. 1126 b: ἐν δὲ ταῖς ὁμιλίαις καὶ τῷ συζῆν καὶ λόγων καὶ πραγμάτων κοινωνεῖν οἱ μὲν ἄρεσκοι δοκοῦσιν εἶναι, οἱ πάντα πρὸς ἡδονὴν ἐπαινοῦντες καὶ οὐθὲν ἀντιτείνοντες, ἀλλ᾽ οἰόμενοι δεῖν ἄλυποι τοῖς ἐντυγχάνουσιν εἶναι: οἱ δ᾽ ἐξ ἐναντίας τούτοις πρὸς πάντα ἀντιτείνοντες καὶ τοῦ λυπεῖν οὐδ᾽ ὁτιοῦν φροντίζοντες δύσκολοι καὶ δυσέριδες καλοῦνται.

a lásky k osobám, s ktorými sa stýka.[6] Aj vzhľadom k ďalším charakteristikám, ktoré Aristotelov text ponúka, sa dostávame k definícii prvého pojmu, ktorý si hodláme v našej štúdii všimnúť bližšie, a ním je láskavosť. Človek, ktorý disponuje touto vlastnosťou, sa podľa Aristotela bude usilovať o to, aby druhých nezarmucoval, ale skôr obveseľoval. Takýto človek má teda na mysli vždy ľudské dobro. Pravdovravný človek je u Aristotela definovaný ako ten, ktorý povie pravdu za každých okolností a lži sa vystríha ako čohosi nemravného.[7] Protikladom pravdovravného človeka je človek vystatovačný, ktorý sa však vedome rozhodol pre vystatovanie. So spoločenským stykom úzko súvisí aj otázka zábavy. Zdá sa, že to si dobre uvedomoval aj Aristoteles, keď v spomínanom spise potvrdil, že v ľudskom živote sa strieda odpočinok so zábavou, ktorá je spojená s veselým vtipkovaním. Aké by však malo byť správanie sa ľudí pri takomto spoločenskom styku, aby bol primeraný? Odpoveď nachádzame v slušnosti a vtipnosti, ktorú má mať človek držiaci sa v žartovaní stredu. Podľa Aristotela totiž len ľudia, ktorí žartujú s taktom, sú považovaní za obratných spoločníkov.[8] Pri vytýčení protikladov k tejto vlastnosti sa v *Etike Nikomachovej* spomínajú ľudia prekračujúci mieru v žartovaní, ktorí sa podobajú šašom a grobianom,[9] a tiež sa z textu môžeme dozvedieť, že nevzdelaný a drsný človek nie je schopný takéhoto spoločenského styku.[10]

Ako môžeme na základe ukážok z Aristotelovho filozofického diela vidieť, otázka ľudských cností a nerestí pri styku s ľuďmi predstavuje skutočne bohatú látku pre hlbšie spoznanie vnútra človeka, jeho pohnútok a pochopenie ľudského konania s dôrazom na morálne či nemorálne impulzy jednotlivých typov ľudí. Celkom logicky preto nachádzame záujem o túto látku aj u neskorších učencov, ktorí síce z Aristotela vychádzali, snažili sa však pritom jeho myšlienky transformovať vzhľadom na svoje sociálne prostredie a dobu, v ktorej pôsobili.

---

[6] Aristot. Nic. Eth. 1126 b: διαφέρει δὲ τῆς φιλίας, ὅτι ἄνευ πάθους ἐστὶ καὶ τοῦ στέργειν οἷς ὁμιλεῖ..

[7] Aristot. Nic. Eth. 1127 b: ὁ γὰρ φιλαλήθης, καὶ ἐν οἷς μὴ διαφέρει ἀληθεύων, ἀληθεύσει καὶ ἐν οἷς διαφέρει ἔτι μᾶλλον: ὡς γὰρ αἰσχρὸν τὸ ψεῦδος εὐλαβήσεται, ὅ γε καὶ καθ᾽ αὑτὸ ηὐλαβεῖτο.

[8] Aristot. Nic. Eth. 1128 a: οἱ δ᾽ ἐμμελῶς παίζοντες εὐτράπελοι προσαγορεύονται, οἷον εὔτροποι..

[9] Aristot. Nic. Eth. 1128 a: οἱ μὲν οὖν τῷ γελοίῳ ὑπερβάλλοντες βωμολόχοι δοκοῦσιν εἶναι καὶ φορτικοί, γλιχόμενοι πάντως τοῦ γελοίου, καὶ μᾶλλον στοχαζόμενοι τοῦ γέλωτα ποιῆσαι ἢ τοῦ λέγειν εὐσχήμονα καὶ μὴ λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον..

[10] Aristot. Nic. Eth. 1128 b: ὁ δ᾽ ἄγροικος εἰς τὰς τοιαύτας ὁμιλίας ἀχρεῖος: οὐθὲν γὰρ συμβαλλόμενος πᾶσι δυσχεραίνει.

V dejinách rímskej literatúry sme svedkami zvýšenej pozornosti venovanej najmä tretej z pertraktovaných cností, duchaplnosti (urbanitas). Snahu o sprostredkovanie tohto pojmu nachádzame napríklad v Plautovej komédii Trojgroš (Trinummus) o roztopašnom mladíkovi, ktorý v neprítomnosti otca takmer vyšiel na mizinu a zachránila ho len dobromyseľná lesť.[11] Tu je však adjektívum urbanus prezentované v inej konotácii, pretože slovami starca Megaronida sa zvyknú „cives urbani" nazývať elegáni.[12] Podobne je človek s týmto prívlastkom spomínaný v Komédii o strašidle (*Mostellaria*), kde jedna z hlavných postáv, otrok Grumio, oslovuje s istou dávkou irónie týmito slovami otroka Trania: „Ty mešťan, zaiste džentlmen, miláčik ľudu, ty mi tu vyhadzuj na oči vidiek?"[13] Za obidvoma týmito príkladmi celkom zreteľne cítiť grécky vplyv s prihliadnutím k tomu, že v tomto období „urbs" a „urbanus" odkazovalo na Rím a jeho obyvateľa, naproti tomu výraz „rusticus" malo podobnú konotáciu ako „bardus", teda jeho použitie súviselo s hlúposťou a tuposťou.[14]

Z latinských autorov je však potrebné všimnúť si predovšetkým Cicerona a Quintiliana, ktorí vo svojej spisbe podrobujú „urbanitas" hlbšej analýze a pokúšajú sa o presnú identifikáciu tohto pojmu s viacerými jeho konotáciami.[15] V čase Cicerona sa užíva pojem „urbanus" pravidelne v súvislosti s humorom. V prvom storočí po Kr. sa však stretávame s mierne modifikovaným významom slova „urbanitas", ktoré značí zdvorilosť. Quintilian už urbanitas definuje z pohľadu reči, keď sa v spôsobe použitia slov a využitím súzvuku poukazuje na akúsi príchuť mesta a je z nej badať skrytú učenosť.[16] Je teda zrejmé, že posun v priebehu niekoľkých storočí vo význame tohto slova znamenal výrazný posun v chápaní urbanitas ako rečníckej cnosti. V negatívnom zmysle nájdeme urbanitas v Tacitových Dejinách (*Historiae*), kde sa spomína v zmysle nevhodného vtipkovania obyčajných ľudí, ktorí sa dostali medzi vojakov a svojím konaním vyvolali roztržku.[17]

---

[11] Conte, Gian Biagio: *Dějiny římské literatury.* Praha 2003, s. 61.

[12] Plaut. Trin. I, 202: „urbani assidui cives, quos scurras vocant."

[13] Plaut. Mos. I, 15: „Tu urbanus vero scurra, deliciae popli, rus mihi tu obiectas? "

[14] Ramage, S. Edwin: *Early Roman Urbanity.* The American Journal of Philology, 81, 1960, č. 1, s. 67.

[15] Ramage, S. E.: *Urbanitas: Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes.* The American Journal of Philology, 45, 1963, č. 4, s. 390–414.

[16] Quint. Inst. 6, XVII: „Nam et urbanitas dicitur, qua quidem significari video sermonem praeferentem in verbis et sono et usu proprium quendam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas."

[17] Tac. Hist., 2, 88: „…vernacula utebantur urbanitate…"

V prostredí stredovekého písomníctva sa v rámci učenosti a rétoriky stretávame predovšetkým s tendenciou poukazovania na dômyselné kazateľské techniky. Napriek tomu, že v tomto období vzniklo viacero skutočne výnimočných diel z oblasti rétoriky, mnohé z nich sú v službách školskej vzdelanosti, a poskytujú tak skôr koncepciu elementárnych poznatkov, ktoré v spojení s predpokladanými znalosťami absolventa trívia a kvadrívia prezentujú istý ucelený systém vzdelanosti. Stredoveká rétorika preberá systém od svojej staršej sestry, a tak i v tomto období sa v rétorickej teórii stretávame s piatimi hlavnými časťami rétoriky ako náuky – „inventio", teda nachádzanie látky, „dispositio" ako usporiadanie materiálu, „elocutio" v zmysle výrazu, „memoria" zapamätanie si a „actio" ako predvedenie, resp. prednes. Stredovekému teoretikovi nie sú proti vôli ani tri druhy rečí: genus iudiciale, genus deliberativum a genus demonstrativum.[18]

V podobnom členení napísal Kassiodorus časť svojho diela *Základy duchovných a svetských disciplín* (*Institutiones divinarum et saecularum litterarum*), kde v druhej časti tlmočí koncepciu uceleného vzdelania v rámci „septem artes liberales" a v rámci disciplín trívia kladie rétoriku na druhé miesto hneď za gramatiku.[19] Aj jeden z najvýraznejších učencov stredoveku Izidor zo Sevilly napísal druhú knihu svojho kompendia *Etymologiarum sive originum libri XX* v štruktúre analogickej k starovekým rétorikám. Okrem iného tu charakterizuje dispozíciu reči v jej tradičných štyroch častiach: „exordium" (úvod), „narratio" (rozprávanie), „argumentatio" (argumentácia), „conclusio" (zhrnutie, záver).[20]

V súvislosti s našou témou sa javí za vhodné spomenúť viaceré diela, v nijakom z nich však nenájdeme celistvú pasáž s poznatkami smerujúcimi k trom homiletickým cnostiam. Na tomto mieste spomeňme však aspoň Alkuinovo dielo *Dialogus de rhetorica et virtutibus sapientissimi Regis Karli et Albini Magistri*, ktoré je považované za prakticky orientovanú učebnicu rétoriky.[21] Podobne ako v inom svojom diele *Ars grammatica,* aj tu si vybral Alkuin dialóg ako osvedčený spôsob poúčania o najrôznejších oblastiach rétoriky. Zmenilo sa len obsadenie, kým v *Ars grammatica* diskutuje bližšie neurčený študent s učiteľom, v *Dialogus de rhetorica* prebieha rozhovor medzi Karolom Veľkým a Majstrom Albinom, ktorým nie je nik iný ako autor diela Alkuin. Hoci ide z formálneho hľadiska o veľmi podobné diela, aspoň

[18] Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk.* Praha 1998, s. 80.

[19] Kraus, Jiří: *Rétorika v evropské kultuře.* Praha 1998, s. 72.

[20] Isidor zo Sevilly: *Etymologiae I–III.* Preklad a poznámky Daniel Korte. Praha 2000, s. 189–279.

[21] Kraus, J.: *c. d.*, s. 76.

na prvý pohľad, rozdiel môžeme vnímať v ich pedagogickom kontexte. Kým pri rozhovore anonymného študenta je strojca dialógu v postave učiteľa jasný, v debate Karola Veľkého s Alkuinom môžeme nadobudnúť pocit, že nie vždy je Alkuin ten, kto vedie svojimi sentenciami rozhovor v tých intenciách, v akých ho chce mať.[22]

Ak sa pozrieme na chápanie skúmaných cností o pár storočí neskôr, nachádzame v rôznych encyklopédiách zo 16. storočia „comitas" definovanú ako vlastnosť medzi lichotením a nevhodnou averziou. Na druhej strane „veracitas" sa tu špecifikuje ako morálna cnosť, vďaka ktorej pravdivo rozprávame to, čo máme ako samotnú pravdivosť v sebe samých. V súlade s Aristotelovským postupom je táto cnosť vnímaná v strede medzi nadmernou pretvárkou a chvastaním sa. No a napokon „urbanitas" poznávame v týchto príručkách ako cnosť, ktorá v krátkosti povedané je potrebná a najvýš vhodná pre potešovanie a duševné pohýnanie ľudí.

V prvej polovici 17. storočia vyšlo v Helmstedte dielo prezentujúce navlas rovnakú tému troch homiletických cností.[23] Ako môžeme dedukovať z titulného listu, aj v tomto prípade išlo o postupovú prácu, ktorá je venovaná nemeckému luteránskemu teológovi Fridrichovi Ulrichovi Callixtovi. V tomto prípade však máme možnosť nazrieť do azda nie celkom vydareného diela, nakoľko okrem absencie predpísaných častí práce takéhoto druhu, máme na 32 stranách skôr pocit, že sa jej autor nedrží triezveho postupu, ale v texte, ktorý by mal už predstavovať vedecký prístup, sa stretávame s častým oslovovaním recipienta diela a vedecká látka aj vzhľadom k celkovej neprehľadnosti textu spôsobenej najmä absolútnym ignorovaním akéhokoľvek členenia, sa stráca a čitateľ môže nadobudnúť dojem, že autor prezentuje skôr nespracovaný materiál než systematicky zoradené poznatky vyplývajúce z niekoľkoročného štúdia.

Vráťme sa teda po tomto exkurze do písomných prameňov skorších období k Zolnayovej dizertácii o troch cnostiach, ktorú, ako sme už spomenuli v úvode, obhajoval na gymnáziu v Ružomberku v roku 1642. Na tomto mieste je potrebné si uvedomiť, že rétorika bola ešte aj v 17. a 18. storočí uznávaná a nenahraditeľná veda.[24] Aj preto sa jej naďalej venovala zvýšená pozornosť v rámci výučby, čo dosvedčuje i fakt, že v európskych univerzitných tlačiar-

[22] Copeland, Rita – Sluiter, Ineke (eds): *Medieval Grammar and Rhetoric. Language Arts and Literary Theory, ad 300–1475.* Oxford 2009, s. 272–275.

[23] Timaeus, Christiphorus Friderichus: *Tres amabiles in una sede Charites hoc est tres virtutes homileticae humanitas, veracitas, urbanitas.* Helmstadt pravdepodobne po roku 1650. In: http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs2/object/display/bsb10050274_00002.html [cit. 18. 2. 2013].

[24] Curtius, E. R.: *c. d.,* s. 90.

ňach vychádzali pomerne často publikácie poskytujúce priestor rétorickým cvičeniam alebo návodom na prípravu rôznych druhov rečí.

Už vyššie zaznelo, že Zolnay člení svoju dišputu okrem bežného venovania a predhovoru do troch častí. Tzv. „membrum primum" využíva k tomu, aby predostrel matériu, o ktorej hodlá počas svojej obhajoby hovoriť. Pri pozornejšom čítaní nám neujde fakt, že tak robí celkom dômyselne a svoje dielo má vopred presne premyslené. Z dovedna tridsiatich paragrafov vždy desať venuje jednej cnosti a nemožno mu pritom uprieť snahu o precíznosť a celistvosť. Prvou v poradí je „comitas". Autor ju charakterizuje slovami: „Láskavosť je cnosť, ktorá v styku s ľuďmi poskytuje miernosť počas vážnych výmen názorov, aby sa nepodávali obzvlášť ťažké dôkazy, ale aby sa vyznačovali ďaleko najviac príjemnosťou a pôvabnosťou."[25] Jej pôvod odvodzuje z gréckeho výrazu ὁμιλεῖν, ktorý znamená hovoriť, zhromažďovať sa. Jednou z dôležitých informácií, ktoré Zolnay pri definícii tejto cnosti uvádza, je poznámka o tom, že láskavosť s ostatnými cnosťami v styku s ľuďmi dodáva rozhovoru ponaučenia, a prispôsobuje tak aj ostatné cnosti k spoločnému rozhovoru.[26]

Podobne pomocou desiatich paragrafov je v dišpute prezentovaná aj druhá z cností „veracitas": „Pravdovravnosť je prirodzená, vrodená a šľachetná vlastnosť ducha, ktorou pred každou namyslenosťou pretvárky, popri skúmaní nevyhnutných okolností pred očami ostatných odhaľujeme to, čo sa treba dozvedieť. Vďaka nej sa však kvôli múdrosti úsudku zdržiavame toho, čo skrze prejav naráža na meno a znamenie dobrej povesti. A tu máme skrátka na starosti morálnu pravdu, a veru nie transcendentálnu, ktorá tvrdí, že niektorá podobnosť je spojená s predstavou, o ktorej hovorí metafyzik, napokon však ani direktívna alebo intencionálna, kde sa všetko obracia na pravdu, o ktorej hovorí logik."[27]

Do tretice Zolnay definuje „urbanitas". Podľa neho ide o mravnú cnosť, ktorá zachováva náležitú miernosť v žartoch a vtipoch.[28] Pomenovanie je od-

[25] Zolnay, Peter: *Disputatio ethica de virtutibus homiliticis. Comitate, veracitate et urbanitate.* Leutschoviae 1642: „Comitas est virtus ὁμηλιτίκὴ conversationibus seriis mediocritatem subministrans, ne proximo specimen molestiae propinetur, sed cuncta suavitate et iucunditate longe maxima exornentur."

[26] Tamže: „Originem postulavit ab ὁμιλεῖν, quia Comitas cum aliis Virtutibus Homiliticis conversationis praecepta tradit et reliquas virtutes ad ὁμιλίαν accomodat."

[27] Zolnay, P.: *c. d.*: „Veracitas est sincerus, genuinus et candidus animi habitus, quo citra omnem dissimulationis arrogantiam, necessitate rerum requirente, in conspectu aliorum, scienda revelamus, illa vero quae bonae famae nomen et omen per manifestationem offenderent pro discretione iudicii detinemus. Et hic praecise veritas Ethica curae nobis est: non vero transcendentalis, quae dicit conformitatem quandam cum intellectu, de qua Metaphysicus: nec denique directiva seu intentionalis: ubi omnia ad veritatem diriguntur de qua Logicus."

[28] Tamže: „Urbanitas est virtus moralis quae in ludis et iocis iustam mediocritatem observat."

vodené od gréckeho ἐυτραπελία, na základe čoho sa správne v latinčine nazýva aj výrečnosťou, obratnosťou a pružnosťou pravidiel.[29] V rámci desiatich paragrafov autor predstavuje vždy aj protiklady alebo extrémy skúmaných cností. Ako príklad uveďme extrém poslednej zmienenej (urbanitas), ktorý Zolnay vidí v samopašnosti a neohrabanosti alebo nezdvorilosti. Tá prvá sa podľa neho pácha v prílišnej snahe, druhá naopak pri nedostatku cnosti.[30]

Autor dišputy v jej druhej časti predostiera jednoduché tézy, sťaby poučky, ku ktorým pravdepodobne dospel syntézou získaných poznatkov. Za najhodnotnejšiu, a z istého pohľadu i najzaujímavejšiu časť, skúmanej dišputy môžeme pokladať tzv. „membrum tertium", kde autor odpovedá veľa ráz na zradné otázky, ktoré veľmi špecificky reagujú na niektoré nuansy homiletických cností.[31] Jeden zo závažných problémov, ktorý v tejto časti rezonuje, je pravdivosť výpovede. Pozrime sa na jednu otázku položenú (i zodpovedanú) k tejto téme. Ide o šestnástu otázku z celkového počtu tridsať: „Môže ten, kto počúva nezaručené správy o tej či onej udalosti, tie správy opakovať a pritom neniesť poškvrny klamstva?" Odpoveď na ňu je kladná v tomto znení: „Ak totiž človek opakuje formálne slová, vonkoncom neluže, keďže vo svojom vnútri nespoznáva nijaký rozpor medzi mysľou a vôľou. Skrátka: šírením klamlivých správ síce hovorí nepravdu, ale neklame, keďže ako etik sa zaujíma o ducha."[32]

Hoci sa Zolnay vo svojej dišpute len párkrát prihlási k Aristotelovmu dielu, jeho vplyv na neho je viac než istý. Pre dané obdobie je celkom logické, že si vybral takýto postup a nijak zvlášť to nemusí tajiť. Aristoteles predstavoval pre komunitu protestantských filozofov v tomto období tú najvyššiu autoritu,[33] a preto niet divu, že po jeho diele siahol i náš autor. V niektorých vyjadreniach v rámci dišputy cítiť u Zolnaya až isté prvky pietizmu – smeru, ktorý bol pre protestantskú obec v tomto období charakteristický, a to najmä vtedy, keď sa urputne snaží o to, aby všetky svoje snahy podriadil kresťan-

[29] Tamže: „Hausit a Graecis nomen suum ἐυτραπελία unde recte latinis facundia, facilitas et morum flexibilitas dicitur."

[30] Tamže: „Huius virtutis extrema sunt scurrilitas et rusticitas seu inurbanitas, illa in excessu, haec in defectu delinquit."

[31] Model tzv. „quaestio" bol zavedený už na „stredovekej" univerzite, kde predstavoval cvičenie a metódu výučby v charakteristickej formálnej štruktúre. De Libera, Alain: *Stredoveká filozofia.* Bratislava 1994, s. 26.

[32] Zolnay, P.: *c. d.*: „Q(uaestio) Num ille rumores de hoc vel illo casuadit, eos identidem referre posset extra mendacii squammam? Affir. Si enim formalia verba repetit, minime mentitur cum intrinsece nullam discordiam rationis cum voluntate agnoscat Breviter: rumores falsos proferendo falsum dicit, sed non mentitur, cum Ethicus animum respiciat."

[33] Červenka, Jaromír: *Aristoteles a myslitelia reformácie v 16. a 17. storočí.* In: Filozofický sborník, IX, 1948, č. 1–4, s. 143–241.

ským zásadám.[34] Azda najzreteľnejšie to môžeme badať v jeho vysvetlení, prečo sa rozhodol venovať téme troch homiletických cností. Ako sám hovorí: „Homiletickými cnosťami sme sa nezaoberali kvôli večnému dobru, ale kvôli lepšiemu životu, teda neusilujeme sa o zásluhy v nebi, ale usilujeme sa o pravé vedenie na fóre."[35] A napokon účel homiletických cností vidí Zolnay v náprave bezočivého jazyka, aby jeho vlastnými slovami: „…nevykladal podľa zvyku bláznov zoširoka svoje kroky, a napokon ani sa neskrýval za neustálym mlčaním zviazaný tisíc putami, ale aby všetko prispôsobil – ako sme často napomínali – užitočnosti najbližšieho."[36]

V súvislosti so skúmanými cnosťami, ktoré sa prejavujú pri styku s ľuďmi, musíme v závere konštatovať, že ich ponímanie sa počas jednotlivých literárnych období menilo. Pohľad na ne sa modifikuje celkom logicky predovšetkým v historicko-kultúrnych súvislostiach snažiacich sa preklenúť ideové stereotypy a sprostredkovať nové myšlienky a impulzy. Ak si však pozornejšie všimneme túto problematiku v kontexte antických filozofických autorít, zistíme aj s odstupom času isté neprehliadnuteľné paralely, ktoré poukazujú na jednoznačný vplyv týchto vzorov. A tak sa stávame svedkami názorov antických velikánov transformovaných cez prizmu niekoľkých storočí a predostieraných v šate novej vzdelanosti a kultúry.

Resumé

Comitas, veracitas urbanitasque – tri piliere ľudskej komunikácie a ich modifikácia v novolatinskom písomníctve

Cieľom príspevku je pojednanie o troch homiletických cnostiach: comitas (láskavosti), veracitas (pravdovravnosti) a urbanitas (duchaplnosti). V prvej časti autorka zameriava svoj pohľad na definíciu týchto pojmov u starovekých autorov a v stredoveku, aby si následne mohla detailnejšie všimnúť, ako boli pertraktované pojmy vnímané v novolatinskom písomníctve. Okrem starovekých autorít pri špecifikácii využíva i mladšie spisy zaoberajúce sa

[34] K téme pietizmu pozri bližšie Gluchman, Vasil: *Slovenské pietistické myslenie 17.–18. storočie*. Historia ecclesiastica: časopis pre dejiny cirkví a náboženstiev v Strednej Európe, 3, 2012, č. 2, s. 68–78.

[35] Zolnay, P.: *c. d.*: „Virtutibus homiliticis non pro aeterno optimo, sed aeviterno meliori operam damus, non enim Poli sedem mereri, sed fori dispositionem legitimam auspicari intendimus."

[36] Tamže: „Finis virtutum Homiliticarum erit linguae impudentissimae correctio: ne scurrarum more gressus suos latius pandat, nec denique mille vinculis constricta perpetuo silentio delitescat, sed omnia, ut saepe monuimus pro utilitate proximi accomodet."

danou problematikou. Hlbšej analýze je podrobená najmä etická rozprava z roku 1642 pojednávajúca práve o troch zmienených cnostiach v ľudskej komunikácii.

Kľúčové slová: rečnícke cnosti, novolatinské písomníctvo, etická dišputa

Summary

Comitas, Veracitas, Urbanitasque – Three Pillars of Human Communication and their Modification in Neo-Latin Literature

The aim of this paper is to deal with three homiletic virtues – comitas (kindness), veracitas (truthfulness) and urbanitas (ingenuity). In the first part, the author aims at a definition of these terms at Ancient writers and in the Middle Ages to be able to specify in a detail how discussed terms were perceived in neo-Latin literature. Except for Ancient authorities, she also uses younger writings that are focused on this matter. A deeper analysis is applied for the ethical disputation from 1642 that concerns itself with three mentioned virtues in human communication.

Keywords: rhetorical virtues, neo-Latin literature, ethical disputation

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Katarína Karabová, Ph.D.
Katedra klasických jazykov
Filozofická fakulta
Trnavská univerzita
Hornopotočná 23
918 43 Trnava
e-mail: katarina.karabova@truni.sk

Oslavy boha Bakcha v renesanční kultuře

Petr Kindlmann

Mnoho postav z římské mytologie pronikalo do českého prostředí prostřednictvím děl antických historiků a básníků. Jen některé z nich zaujaly všechny vrstvy obyvatelstva. Patřil mezi ně i Bakchus, kterého znali všichni – od císaře přes církevní kazatele až po obyčejné obyvatele měst a vesnic. Postava Bakcha našla odezvu i v kultuře venkovských lidových vrstev. Komický bůh vína a opilství nejčastěji pronikal do veřejného života – hospod a slavností, ale objevoval se i v intimních prostorech českých domácností. Nechyběl v reprezentačních místnostech českých zámků, na jejich nádvořích či v průčelích městských domů. Bakchus rozléval víno u císařských, šlechtických i městských slavností. Poddaný lid jej s vděkem přijímal, neboť to byl „jejich" bůh, nikoliv „cizí". Bakchus se stal prostředkem kulturní travestie, kdy sloužil k hierarchické záměně stavů. Zatímco neurození si při souzení Bakcha o masopustu hráli na soudní procesy jejich pánů, šlechta se naopak opíjela kvůli zařazení do klubu Bakchových neřestných vyznavačů. Přestože neoficiální soudy bývaly trestány a opilství urozenců se odsuzovalo.

Na Bakchovi je velmi zajímavá jeho univerzálnost. Předkládaná studie se ptá na to, jak na Bakcha nahlížely jednotlivé vrstvy zejména českého obyvatelstva. Ty se nemusely lišit jen stavem, vyznáním či erudicí, ale i svými vnitřními názory a chováním. Bakcha mohli rozdílně vnímat i šlechtičtí bratři, neboť každý měl jiný smysl pro humor, zábavu a opilectví. Předkládaný text vychází z řady různých pramenů, se kterými pracovali badatelé z rozličných oborů (nejčastěji kulturní historie) a za použití různých metodologických principů. Zkoumání ustálených či proměnlivých forem lidského chování vychází především z konceptů historické antropologie.[1]

Samotný Bakchus byl předmětem komplexnějšího studia pouze ve dvou studiích.[2] Martin Gesing dohledával konkrétní propojení mezi antickým mýtem boha Dionýsa a bakchickými tématy v jednotlivých dobách italské renesance.[3] Během těchto staletí se pomalu vzdaloval antický vzor a začal převládat nový renesanční obraz boha pijáků.[4] Dle Gesinga hrál ve světě šlechty Bakchus

[1] Dülmen, Richard van: *Historická antropologie. Vývoj, problémy, úkoly*. Praha 2002.

[2] Gesing, Martin: *Triumph des Bacchus: Triumphidee und bacchische Darstellungen in der italienischen Renaissance im Spiegel der Antikenrezeption*. Frankfurt am Main 1988; Emmerling-Skala, Andreas: *Bacchus in der Renaissance*. Hildesheim 1994 (Studien zur Kunstgeschichte 83).

[3] Gesing, M.: *c. d.*

[4] Tamtéž, s. 113.

významnou roli ve výtvarném a sochařském umění.[5] Panský stav měl znát Bakcha zejména z jeho triumfálních vjezdů.[6] Martin Gesing se omezil jen na ikonografické rozbory uměleckých znázornění Bakcha spolu s dalšími postavami, např. Ariadné.[7] Erotickými či pijáckými motivy se již Gesing zabýval jen okrajově.[8]

Andreas Skala nejprve popisoval Bakcha jakožto historickou postavu, hledal jeho roli ve středověkých literárních pramenech, kde byl vyzdvihován jeho politický a vojenský talent.[9] Skala se zaměřil na Bakchův mýtus, který byl zaznamenán v řadě literárních děl.[10] Posléze popisoval umělecká ztvárnění Bakcha jakožto boha války, který byl prezentován ve slavném Bakchově triumfu.[11] Ve druhé části rozsáhlé studie se autor rozepisoval o druhé Bakchově tváři – jakožto představitele renesanční radosti ze života. Jmenoval různé role Bakcha: boha podzimu, boha venkova, rozepsal se o Bakchových darech – vínu, ovoci a medu.[12] Bakchus se původně vyskytoval v řadě pohanských rituálů, byl předmětem okultistických obřadů, symbolem nešlechetného modlářství.[13] Právě v těchto rituálech se vyskytovaly kořeny renesančních Bakchových obřadů, které lze nazvat pijáckými zábavami s mystickými prvky. Skala správně dodával, že Bakchovy kulty byly v renesanci natolik tajné, že se neobjevovaly ve výtvarném umění či v literatuře.[14] Chtivého Bakcha líčil Skala ve spojitosti se svatbou s Ariadné, což bylo téma oblíbené zejména u básníků.[15] Nakonec hledal zejména ikonografická ztvárnění Bakcha s Venuší.[16] Obě studie pracovaly s Bakchovým mýtem na základě studia literárních a ikonografických pramenů. Předkládané pojednání se snaží vycházet i z pramenů osobní povahy, kronik či inventářů.[17]

Nedávno vydaný katalog k výstavě na zámku Ambras se zaměřuje zejména na Bakchovy obřady pořádané Ferdinandem Tyrolským.[18] Spíše než o detailní

[5] Tamtéž, s. 104–107.

[6] Tamtéž, s. 107–113.

[7] Tamtéž, s. 114.

[8] Tamtéž, s. 115.

[9] Emmerling-Skala, A.: *c. d.* s. 13–74.

[10] Tamtéž.

[11] Tamtéž, s. 75–88.

[12] Tamtéž, s. 172–182.

[13] Tamtéž, s. 184–213.

[14] Tamtéž, s. 189.

[15] Tamtéž, s. 223–229.

[16] Tamtéž, s. 270–336.

[17] Více dále v textu.

[18] Haag, Sabine: *Trinkfest! Bacchus lädt ein*. Wien 2011, s. 13–23.

interdisciplinární rozbor ale jde jen o přepsání dochovaných popisů obřadu a předmětů s ním spojených.

V Čechách se lze s Bakchem setkat ve studiích o Masopustu, ovšem povětšinou šlo o kulturně historická pojednání o slavnostech v následujících staletích.[19] V posledních době se Bakchem zabývaly spíše uměleckohistorické či literárněvědné studie pouze okrajově.[20] Výjimkou je inspirační dizertace Tomáše Havelky, který se s pijáckými spolky či rolí Bakcha setkával v mnohých českých dramatech i z 16. století.[21] Autor předkládaného textu v zásadě navazuje na bádání Tomáše Havelky, přičemž se snaží čerpat i z dalších neliterárních pramenů, zároveň se ale vymezuje jen na svět kolem boha Bakcha.

S Bakchem jakožto bohem vína se český vzdělanec setkával od raného středověku. Kosmas předpokládal, že čtenář jeho kroniky pozná, které dary přinášel Bakchus a Ceres.[22] Kosmas ve své kronice personifikoval atributy chléb a víno do podob antických bohů. Přemysl Oráč měl nejprve uctít boha Bakcha pitím vína a bohyni Ceres pojídáním chleba. Poté měli s Libuší věnovat zbytek noci Venuši a Hymenaeovi. Venuše představovala lásku a Hymenaeus, syn Venuše a Bakcha, manželství. Kosmas zařadil Bakcha, bohyni Ceres, Venuši a Hymenaea do programu svatebních oslav. Užívání personifikovaných atributů vína a chleba odpovídalo rozšířenému přísloví „láska prochází žaludkem."[23] Později se stalo častým námětem ve výtvarném umění. Ve formě nástěnných maleb a štuků proniklo i do prostředí interiérů šlechtických sídel, např. do zámku v Českém Krumlově. V českokrumlovské rezidenci byli namalováni

[19] Zíbrt, Čeněk: *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha 2006, s. 137–143, 426; Frolec, Václav – Tomeš, Josef (eds.): *Masopustní tradice*. Brno 1979; Ebelová, Kateřina: *Maska*. Praha 2012, s. 215–221.

[20] Fučíková, Eliška – Grohmanová, Zora – Pechová, Dorothea: *Hans von Aachen, Bakchus a Silén, Bacchus and Silenus*. Praha 1996; Krajčírová, Lucia: *Fontána na nádvorí bučovického zámku*. Brno 2011 (nepublikovaná bakalářská práce). Literaturu k tématu lidového divadla spolu s masopustem nedávno shrnula Sudková Srncová, Miriam: *Lidové divadlo a masopust*. In: Antropowebzin, 1, 2011, s. 46–52.

[21] Havelka, Tomáš: *Komika českého raně novověkého bohemikálního dramatu*. Brno 2009, s. 64 (nepublikovaná dizertační práce) . Havelka se podrobně věnoval i přístupu k Bakchovi v době baroka – tamtéž, s. 65, 75, 108, 126, 210, 215, 270.

[22] Podle Kosmy v Krokově době „neznali darů Cereřiných a Bakchových, protože jich ani nebylo." Třeštík, Dušan: *Kosmas*. Praha 1966, s. 124. Chléb a víno poznala až následná generace, kdy se Přemysl s Libuší „občerstvili darem Cereřiným a Bakchovým a ostatek noci věnovali Venuši a Hymenaeovi." Kosmas vystavěl domněnku na základě znalostí rotundy svaté Kateřiny. Při popisování svatby Přemysla a Libuše se inspiroval dodnes dochovanými malbami s Rostislavem, kterému podávala jeho manželka chléb s vínem.

[23] „Sine Cerere et Baccho friget Venus" bylo přísloví užívané v antice i renesanci a baroku. Poprvé jej použil Terentius, srov. Terentiusafer, Publius: *P. Terentii Afri Poetae Lepidissimi Comoediae, Andria, Eunuchus, heauton timorumenos, adelphi, Hecyra, Phormio*. Parisiis 1552, s. 287–288.

právě v době, kdy se zde ženil majitel zámku Vilém z Rožmberka. Jejich smysl nepochybně spočíval v oslavě nově uzavřeného manželství. V roce 1578 neshlížel Bakchus s Cererou jen ze zámeckých zdí, ale hrál roli i v oslavných svatebních básních, které byly na této svatbě předneseny: „Kdo touží pít, Bakchus mu přinese nejlepší vína a úrodná Ceres připraví tisíc jídel.“[24] Pro svatební hosty byly tyto dvě antické osoby symbolem Rožmberkovy štědrosti a pohostinnosti.

Známé rčení spojující Bakcha s Venuší a Cererou se vyskytovalo v různých počeštěných podobách: „Kdežkoli Ceres a Bakchus jsou, hned k sobě i paní Venuši na svatbu pozvou.“ Takto býval renesanční Bakchus povoláván do veselých zábav, kde se ženy během pití, hodování a tancování zbavovaly stydlivosti.[25] Podobně jako bohyně lásky v Dačického díle *Prostopravdě*, která vystupovala jako povolná žena z fraucimoru svolná k milování.[26] Toto propojení Bakcha s Venuší už odkazovalo na nezávazné milostné hrátky.[27] Povětšinou ale Dačického Bakchus působil jen jakožto vládce ožralců.

Renesanční Bakchus býval sice nahý, ale spíše než k sexuálním orgiím se svlékal kvůli opilecké nestydatosti a chudobě, do které se dostal častým opilstvím a hraním.[28]

Tak často dopadali opilci, kteří v hospodě prohráli i své oblečení.[29]

[24] Kodicil, Petr: *Epithalamion de Nuptiis illustrissimi Principis Domini Domini Guilhelmi a Rosis etc.* Pragae 1578. Umístění: Strahov, sign. AA XIV 9, přívazek 4; KNM, sign. 31 C 2, přívazek 3, fol. B3v.

[25] Zíbrt, Čeněk*: Řády a práva starodávných pijanských cechů a družstev kratochvilných v zemích českých* (dále jen *Řády a práva*). Praha 1910, s. 78, 80–81.

[26] Týž: *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha 2006, s. 149.

[27] Tamtéž, s. 149. Podobně i v pijácké písni: „Když Bakchus odvážně dobude mysl mužovu, pohání jeho srdce do zamilovanosti. Bakchus rovněž navštěvuje ženské plémě činíc je poddaným tobě, ó Venuše.“ Z písně *Bacche bene venies*, jejíž překlad publikoval Roman Vaverka. Dostupné na: <http://www.myschwerk.webzdarma.cz/krless.html>. [cit. 13. 12. 2013]

[28] Rvačovský, Vavřinec Leander: *Masopust*. Praha 1580, fol. 90v–91r. „Ne bez příčiny tedy pohané, kteříž neměli dokonalého poznání o Bohu jako my z milosti jeho svaté, však aby mrzkost ožralství své mládeži nějak ukázali, Ožralého tohoto ďáblíka od těch Bakchantských ožralých nezpůsobných křiků Bakchusem nazývali. Dali ho malovati nahého, jedno pro nestydatost, neb při ožralci žádného studu ani vážnosti ku Pánu Bohu ani k dobrým a počestným lidem není. Druhé pro chudobu, neb každodenní ožralec a hráč nemůže než zchudnouti a potom by rád spal pod strhanými šátky, kdyby je měl. Udělali mu také rohy pro vzteklost a nezkrocené bláznovství ožralců. Přidali mu za tovaryše satyry, silény, fauny, divoké ztřeštěné potvory, skopce, býky, lvy, kozly, štíry a co k tomu zpotvořeného mohli najíti, jakž jsme teď něco toho přeslyšeli. Jestliže jsou tedy ti pohané v té straně pobožnější nebyli, nežli my křesťané, zvíme to, když se v nejposlednější den, před soudnou stolicí Kristovou i spolu s nimi postaviti musíme.“ Zíbrt, Č.: *Řády a práva*, s. 154.

[29] „Někteří hrají, někteří pijí, jiní zas nezřízený život vedou. Leč z těch, kdož hry se nasytit nemohou, mnozí skončí donaha odřeni, někteří zdobně oděni, jiní jen v pytlích oblečeni, však nikdo nepřemýšlí nad smrtí, ale pro Bakcha z karet losují.“ Z básně *In taberna*, kterou

Bakchovo jméno pronikalo do lidového prostředí přibližně od 16. století. Vesničané a měšťané tehdy zařadili boha Bakcha do svých masopustních a karnevalových slavností.[30] V Království českém se uchytilo povědomí o tom, že se v Římě slavil masopust, který nazývali Bakchanálie.[31] Na venkově se během masopustů odehrávaly scénky plné bláznivých aktérů.[32] Pro lidové vrstvy to měla být doba odpočinku a možnost veřejně projevit svůj odpor vůči autoritám.[33]

Základním Bakchovým odpůrcem byla církev. Její kazatelé se přibližně do poloviny 17. století příliš neztotožňovali s Bakchickým pojetím karnevalů.[34] Pohané o masopustu byli v Zámrského *Postille* z roku 1592 vedeni k oslavě svého boha – ďábla neboli Bakcha.[35] Sodomské masopustní rozpustilosti měly být nešlechetné, ohavné, chlípné a smilné. Muži i ženy v maskách pobíhali, bubnovali, smilnili, cizoložili a vraždili. *Postilla* ukázala Bakcha jako pohanský symbol neřestí. Neurozený lid proto využíval Bakcha k propagaci idejí proti autoritám – církevním i panským, které se snažily chovat počestně. Neurození vnímali oslavu Bakcha jako svobodnou travestii, kde bylo povoleno se vzepřít morálním kazatelům jejich doby. Měšťané a vesničané měli v určitém čase svolení parodovat šlechtické procesy svým žertovným soudem s Bakchem.[36] Li-

přeložil a publikoval v rámci překladů pijáckých písní *Krless* Roman Vaverka. Dostupné na: <http://www.myschwerk.webzdarma.cz/krless.html>. [cit. 13. 12. 2013]

[30] V nedávné době při studiu karnevalů často na Bakcha narážel Havelka, T.: *c. d.*, s. 61, 63, 86, 87, 89, 144, 267.

[31] Srov. Veleslavína, Daniel Adam z: *Kalendář historický*. Praha 1578, s. 79. Na pramen upozornil Zíbrt, Čeněk: *Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prostonárodní pokud o nich vypravují písemné památky až po náš věk* (dále jen *Staročeské výroční obyčeje*). Praha 1889, s. 18. Zíbrt omylem uvedl s. 154 místo 79.

[32] Podrobněji Bachtin, Michail Michajlovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 2007, s. 14–19.

[33] Obecněji k lidovému masopustu [Jitka Staňková]: *Masopust*. In: Stanislav Brouček – Richard Jeřábek (eds.): Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Věcná část, 2. svazek. Praha 2007, s. 539–543.

[34] Srov. tamtéž, s. 359.

[35] Martin Philadelphus Zámrský kritizoval ve své *Postille* masopustní veselí velmi důrazně: „[…] nešlechetným, ohavným a právě ďábelským rozpustilostem, které pohané těchto dnů ku poctivosti svému bohu, ano raději ďáblu, Dionýsovi, jinak Bakchovi řečenému, (od něhož se ty dny nazývají Bakchanálie)… o larvách a spotvořilých šatech páchati obyčej měli, jakž toho všeho celá historická zpráva v knize české, jenž Masopust slove, se nachází.“ Zámrský, Martin Philadelphus: *Postila evangelická*. Praha 1592, s. 26. Srov. Zíbrt, Č.: *Staročeské výroční obyčeje*, s. 18.

[36] V roce 1599 se konaly masopustní soudy v Hradci Králové. Zíbrt, Č.: *Staročeské výroční obyčeje*, s. 30.

dové vrstvy se díky umělým soudům ocitly na krátký čas na pomyslné stejné úrovni jako jejich páni.[37]

Přestože bylo o masopustu zvykem na chvíli promíchat stavy, mimo určené svátky šlo o nežádoucí jev. Když si kolínský měšťan v roce 1618 hrál před svým domem na podkomořího, byl uvězněn. Konšelům se tehdy nelíbilo, že se prohlásili se svými sousedy za rychtáře, primase, purkmistra a biřice.[38] Takové chování by odpovídalo světu naruby, což se ale tolerovalo jen v době masopustu.

Bakchus byl oblíbený i u nejvyšších vrstev. Jedním z důkazů o uctívání Bakcha o masopustu na šlechtickém dvoře je účet z roku 1564. Adamovi z Hradce byly zaslány peníze „na hru s Bakchusem."[39] Přestože nebylo přesněji specifikováno, o co šlo, v nadcházejících letech se taková hra nejspíše opakovala. Z účtů lze odhadnout, že doprovodným programem karnevalu pánů z Hradce byl průvod boha Bakcha s bohyní Ceres.[40] Podobně jako husité i účastníci masopustních veselic nenásledovali dobová nařízení církve, kterým se s ochotou vzepřeli.

V roce 1610 se konal v Třeboni masopust, kterého se mohli účastnit i zámečtí úředníci či služebníci.[41] V benátských maskách s dlouhými nosy, tzv. larvách, se ve městě veselili a užívali si bezstarostných zábav.[42] Spolu s městskými synky se pak často ucházeli o přízeň přítomných dam – městských i zámeckých. Třebonští nakonec soudili masopust a hodili jej do kašny, což lze vnímat

[37] K tomu více Havelka, T.: *c. d.*, s. 277–280.

[38] Winter, Zikmund: *Kulturní obraz českých měst*. Praha 1890, s. 665.

[39] Zíbrt, Č.: *Staročeské výroční obyčeje*, s. 33. Zíbrt patrně citoval účet uložený v Státním oblastním archivu Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, Velkostatek Jindřichův Hradec, kart. 724, inv. č. 4585, sign. VI R 21.

[40] Winter, Zikmund – Zíbrt, Čeněk: *Dějiny kroje v zemích českých. Od počátku století XV. až po dobu bělohorské bitvy* (dále jen *Dějiny kroje*). Praha 1893, s. 633.

[41] „Léta 1610 hrubě se maškary užívaly v Třeboni. Pan Petr Vok z Rožmberka dovolil, aby jeho oficírové vyšší i menší i také služebníci o masopustě do města v larvách jíti a kratochvíle užívati mohli, ano i fraucimor ze zámku do města v maškaře přicházel a svou lekrací měl, mládenci a synové městský také počestně v pěkným pořádku v larvách a v dlouhých dalamáncích na rynk šli, an se na to Jeho Milost pán díval. A tu zasadíce se zástup masopust soudili a naposledy jej do kašny hodili." Štovíček, Petr: *Zrození a proměny rožmberské tradice v Třeboni. Edice textů Třeboňských pamětí*. České Budějovice 2007, s. 135 (nepublikovaná magisterská diplomová práce).

[42] V roce 1574 se jednomu pražskému bakaláři vyčítalo, „že má nos jako larva benátská křivolaký." Winter, Z. – Zíbrt, Č.: *Dějiny kroje*, s. 646. Problémy s nimi měl i francouzský kavalír v Praze roku 1604. Fučíková, Eliška (ed.): *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze, Pierre Bergeron, Jacques Esprinchard, François de Bassompierre*. Praha 1989, s. 102–103.

i jako soud s bohem Bakchem. Pro rožmberské poddané byl Bakchus natolik oblíbený, že motivy s ním zdobily i měšťanská kachlová kamna.[43]

Městské slavnosti byly patrně nejčastějším místem, kde se lidé s Bakchem setkávali. O zajímavém masopustním veselí spojeném s uctíváním boha Bakcha střední vrstvou se ve svém deníku podrobně rozepsal Abraham Kern z Wasserburgu.[44] Slavnosti boha Bakcha pořádal s Adamem Hochreiterem, komorníkem arciknížete Ferdinanda Tyrolského. Tento slavnostní vjezd Bakcha a bohyně Ceres se odehrál 10. února o masopustu roku 1585 ve Wasserburgu. Abraham nazýval průvod „Bakchovo společenství", nejspíše po vzoru elitářské skupiny kolem Ferdinanda Tyrolského zámku Ambras. Latinský učitel Johannes Gerl hrál boha Bakcha. Byl oblečený v tělové barvě, která symbolizovala Bakchovu zhýralou nahotu. Seděl na sudu, měl ozdobený opasek, v ruce pozlátko a na hlavě listovou korunu. Přesně podle desítek grafik či figurek, které renesanční velmoži s oblibou sbírali. Sud byl položen na saně tažené čtyřmi koňmi. Z pěti číší se před přítomnými císařskými rady a městskými konšely celkem dvanáctkrát napil. Použil přitom trik, neboť z jeho úst vedla trubka skrze falešné vousy. Tekutina mířila skryta pod oblečením přímo do sudu. V něm byli schovaní pomocníci, kteří nápoj znovu nabírali a stříkali ven. Víno se rozlévalo skrze otvory, takže blízko přihlížející diváci byli postříkání vlnami vína. Bakchus zde působil jako opilec, který ale vinný mok sdílí i se svými poddanými – diváky průvodu.

Podél stáli Bakchovi služebníci s typickou výbavou boha pijáků – v zelených oblecích s věnci a pásy z listů vinné révy a s poháry vína. Bohyni Ceres se srpem a ovocem zosobňoval Joseph Kern. Ten si oblékl pohanské ženské šaty z hedvábí. Dalšími účastníky byli lesní bohové a satyrové. Abraham Kern hrál na bubínky v ženském oblečení. Ostatní brnkali na loutnu a citeru, hráli na flétnu, housle, trumpety či pozouny. Všichni se záměrně převlékali, aby prohloubili symboliku světa postaveného naruby. Následovali je v saních čtyři služebníci v rolnickém a pastýřském oblečení. Ti měli vidle, cep, snopek sena a chléb, tedy znaky prostých rolníků a bohyně Ceres. Opět se tak mohli přihlížející více ztotožnit se zúčastněnou antickou bohyní hojnosti.

Abraham Kern považoval bohyni Ceres za Bakchovu sestru. Za velkého údivu přihlížejících následovala Bakcha, pronesla slavnostní řeč a obdarovala

[43] Preusz, Michal: *Hmotná kultura raně novověkého měšťanského domu na příkladu hromadného nálezu ze studny domu čp. 55 v Českém Krumlově*. České Budějovice 2011, s. 75, 185 (nepublikovaná magisterská diplomová práce).

[44] Lindauer, Joseph (ed.): *Beyträge zur vaterländischen Historie, Geographie, Staatistik und Landwirthschaft* I. München 1788, s. 150–152. K tomu článek: *Historisches Schatzkästlein*. In: Unterhaltungsblatt der Neuen Münchener Zeitung, č. 6, München 1861, s. 95–96. Následující text vychází z této vydané edice.

bratra stříbrným pohárem vína a mísou ovoce. Nakonec si Abraham poznamenal, že se podobné slavnosti konaly i v následujících letech. Nepochybně se při koncipování vjezdu inspiroval v podobných festivitách, kterým byl přítomen. Stále to pro něj ale byla ojedinělá událost, která byla hodna zaznamenání do deníku. Na diváka při těchto slavnostech působily minimálně čtyři smysly. Pro oči to byla velká podívaná, když své pány viděli ve směšných oblečcích. Do uší se jim linula veselá či bujará hudba z přítomných bubínků, louten, trubek… Ústa jim nepochybně plnil chutný mok rozlévaného vína, které jistě pocítil i nos.

Bakchus uváděl podobné karnevalové reje i v českých šlechtických dominiích. Bakchus v průvodu pánů z Hradce roku 1570 neměl vinnou ani chmelovou korunu, ale byl mu nejspíše upleten věnec z chvojí. Další větvičky patrně hrály roli při konečném zapálení Bakchovy figuríny po jeho odsouzení.[45] Průvodu pánů z Hradce se účastnilo celkem šest postav v pomalovaných kožených botách a rukavicích. Pekelní přisluhovači boha Bakcha bavili okolí pobíháním v šaškovských kuklách se zvonečky. Slaměné kloboučky bohyní hojnosti a plodnosti byly vyráběny nejen pro masopust roku 1570, ale i pro jindřichohradecké turnajové karnevaly o tři roky později.[46] Bavlněné žluté převleky měly vést k iluzi, že aktéři masopustu roku 1570 byli nazí, jak bylo pro Bakcha a jeho pomocníky typické.[47]

Obrázek boha Bakcha s věncem oblečeného do žlutého hábitu připomínajícího jeho nahotu se dochoval v pamětech Hýzrleho z Chodů. Bakchus šel v čele průvodu antverpských her, měl přitom svázané ruce. Vedl jej oslepený amorek, který ho jednou rukou držel za ocas a druhou na něj varovně mířil Venušiným šípem.[48]

V druhé polovině 16. století se již téměř nevyskytoval motiv Bakcha v čele triumfálního průvodu. V českém prostředí byl Bakchus využit k reprezentaci štědrosti Ferdinanda I. během jeho slavnostního vjezdu do Prahy roku 1558.[49] Tehdy již zastával čistě roli požitkářského bůžka vína. Bakchus

[45] Srov. Havelka, T.: *c. d.*, s. 268, 271.

[46] Winter, Z. – Zíbrt,Č.: *Dějiny kroje*, s. 648.

[47] Srov. Burke, Peter: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha 2005, s. 201, 203–205.

[48] Chodaw, Heinrich Hiesserle von: *Reiss-Buch und Leben*. Knihovna Národního muzea v Praze, sign. VI A 12, fol. 16v. Ilustrace viz Petráčková, Věra – Vogeltanz, Jan (eds.): *Příběhy Jindřicha Hýzrle z Chodů*. Praha 1979, obr. č. 5. Na originální ilustraci je na rozdíl od knižního vydání patrné, že žlutý Bakchův hábit byl chlupatý. Zmíněného Bakcha interpretovali Winter se Zíbrtem jako „nějaké lamželezo v šatě velmi chlupatém." Winter, Z. – Zíbrt, Č.: *Dějiny kroje*, s. 647–648.

[49] Bůžek, Václav: *Symboly rituálu. Slavnostní vjezd Ferdinanda I. do Prahy 8. listopadu 1558*. In: Březina, Luděk – Konvičná, Jana – Zdichynec, Jan (eds.): Ve znamení zemí Koruny české.

měl na hlavě typický věnec z břečťanu a vinné révy. Ve zvednuté pravici držel hroznové víno, znak svého království. Levá Bakchova ruka nabízela po celý den tekoucí bílé a červené víno. U vína se veselil lid až do pozdních nočních hodin. Už předem se předpokládalo, že víno bude vyvolávat nemalou zábavu, neboť nápis na Bakchovi zněl: „Oblíbený nápoj Silénův není zticha, ale mluví.“[50] Bakchus byl kvůli davu lidí, kteří pili jeho víno, nepřehlédnutelný. Dav neurozených opilých lidí srocený kolem sochy Bakcha musel působit na urozené diváky dojmem, že tohoto boha vyznávaly pouze nejnižší vrstvy v hierarchicky uspořádané stavovské společnosti. Zde šlo o jednoduchou propagandu, jak si vinným darem naklonit přízeň poddaných.

Bakchus byl hojně využíván i v mnoha evropských dramaturgiích. Muzikanti oblečení jako Bakchantky hráli na svatbě Cosima Medicejského a Eleanory Toledské už v roce 1539.[51] Socha Bakcha stála při holdovacím uvítání Filipa II. do Milána v roce 1548.[52] S dalšími Dionýskými postavami se mohl renesanční velmož setkat i během svatby Francesca I. Medicejského a Johany Habsburské v roce 1566, kdy karnevalovou maškarádu ovládl Bakchus se Silénem.[53] Nejspíše měl vždy za úkol uvolnit atmosféru světských obřadů, přivést lid k radosti a renesančním kratochvílím.

Jednou z nejčastějších Bakchových tváří byla věčná opilost. Podílel se i na vaření piva, asi nejčastěji konzumovaného alkoholu. Hilarius Litoměřický ve svém kázání z roku 1466 kritizoval kvalitu plzeňského piva. Žádal, aby „nápoj, který Bakchus ve snech hořkosti syrového chmele vaří, proměnil ve sladkost ječmene.“[54] Většinou se ale Bakchus staral o víno. Už ve 13. století

Sborník k šedesátým narozeninám prof. PhDr. Lenky Bobkové, CSc. Praha 2006, s. 112–128, zde s. 120–121.

[50] Tamtéž.

[51] Giambullari, Pier Francesco – Landi, Antonio: *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze [et] della duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, [et] intermedij, in quelle recitat*. Florence 1539, s. 168.

[52] Nobili, Alberto de: *La triomphale entrata del serenissimo prence dispagna nell'inclita*. Citta di Melano 1548, s. 9.

[53] Giambullari, Pier Francesco – Landi, Antonio: *Le dieci mascherate delle bufole mandate*. Firenze 1565, s. 5–8.

[54] Katolický kazatel se sice mohl setkat s Bakchem během svého pobytu v Itálii, ve svém kázání k českému publiku musel předpokládat, že mu bude rozumět. Srov. Schiebl, Jaroslav: *Plzeň v pověsti, legendě, tradici a škádlivce* II. Plzeň 1933.

sázel víno v korespondenci pražského Jindřicha z Isernie.[55] V této vrcholně středověké korespondenci Bakchus většinou zastával roli samotného vína.[56]

Vnímání boha Bakcha různými vrstvami raně novověké společnosti se odráželo v textech českých divadelních her, morální a pijácké literatury. Vavřinec Rvačovský popisoval Bakcha ve své hře *Masopust* jako ožralého ďáblíka uctívaného pohany.[57] Vzhledem k tomu, že Bakchus neměl v křesťanství žádnou oporu, byl často považován spíše za pohanský symbol. Bůh vína vždy schválně směřoval proti dobovým zásadám.

V divadelní hře *Dialogi variarum personarum* se Bakchus na počátku 17. století ocital ve známé roli opilce.[58] Ovládal vinné sklepy, špýzy i kuchyně. Radil ostatním přejídat se, tancovat, skákat, prát se i potácet se ve stavu opilosti po ulicích. Působil jako mravokárný učitel, ale radil chovat se přesně opačně od dobových norem. Za dodržování svých zákonů nabízel odměnu. Kdo by vyznával jeho naučení, byl by zaznamenán na dolní desce jeho sudu. To připomínalo pojetí Bakcha u vyšších vrstev. Do elitního Bakchova společenství byli přizváni pouze ti, kteří vypili pohár vína až do dna.[59] Začlenění probíhalo zápisem do pamětních knih. Zatímco na Ambrasu a Bechyni k tomu sloužily knihy, jinde své zápisy ryli účastníci do skleněného poháru.[60] Ve zmíněné hře to bylo dno sudu.

[55] „Víno aby prý bylo dobré a ne takové, jaké prý sadila Bakchova ne pravice, ale levice." Zíbrt, Čeněk: *Sladovnické obyčeje, zábavy, slavnosti a poměry v nákladnických domech a pivovárech českých* (dále jen *Sladovnické obyčeje*). Praha 1910, s. 6. I v dalších Jindřichových dopisech se několikrát objevovaly skryté narážky na Bakchovy slavnosti. Srov. Dientsbier, Jan: *Osobnost Jindřicha z Isernie z pohledu jeho epistolárních formulářů*. Praha 2010 (nepublikovaná magisterská diplomová práce), s. 85, 88–89 a 92. Diplomant upozornil na Venušiny hudební nástroje spojované s Bakchickými slavnostmi a vysvětlil i zmínky o Kypru, který byl rodištěm boha Bakcha.

[56] Bakchus měl představovat dvoubarevné víno („Sacra bicoloris Bacchi…"), které bylo spolu s plody fíků zasíláno sekovskému biskupovi. Žákovská, Soňa: *Dictamina Jindřicha z Isernie*. Brno 2010 (nepublikovaná magisterská diplomová práce), s. 36, 62 a 83.

[57] Bakchus měl někdy rohy, protože byl vzteklý. Za pomocníky dostal satyry, fauny, silény a mnohá zvířata. Rvačovský z Rvačova Vavřinec Leander: *Masopust. Kniha o uvedení v pravau a Bohu milau pobožnost skrz* […] *o dvanácti synech masopustových* […] *rozjímání*. Praha 1580, fol. 90v–91r.

[58] *Dialogi variarum personarum*. Strahovská knihovna, sign. F K II 62. Srov. Zíbrt, Čeněk: *Tři neznámé kratochvilné divadelní hry lidové ze stol. XVI., z rukopisu strahovského.* Český Lid, 18, 1909, s. 306–325; Kopecký, Matěj: *České humanistické drama*. Praha 1986, s. 350–351, 359–360; Havelka, T.: *c. d.*, s. 273, 275, 277.

[59] Bůžek, Václav: *Pijácké zábavy na dvorech renesančních velmožů (Ambras – Bechyně),* dále jen *Pijácké zábavy*. In: Bůžek, Václav – Král, Pavel (eds.): Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku. České Budějovice 2000, s. 137–161.

[60] Page, Jutta-Annette – Doménech, Ignasi: *Beyond Venice: glass in Venetian style, 1500–1750*. New York 2004, s. 66–67. Mezi zápisy patřily např.: „Bůh mne zachránil z neštěstí; jak si bůh přeje; bůh dal; žádné štěstí; na počátku zvažuj konce."

Bakchus se stal častým nástrojem k parodování různých vrstev raně novověké společnosti. Mikuláš Konáš z Hodíškova urážel v roce 1545 církevní kardinály ve své mravokárné *Knize o hořekování a naříkání Spravedlivosti, královny a paní všech ctností* schválně česky, aby ji mohla číst či převyprávět i česká nevzdělaná společnost.[61] Ostatně Bakchus měl napomáhat i k učení latiny. Když Stráněnský nabádal hospodáře, aby své syny učili latinsky, měli využít i bakchantské veršíky psané kuchyňskou latinou.[62] Tedy sprosté verše. Ty se mohly objevovat i ve školních cvičných textech.[63] Nejenže Bakchus pronikal do výtvarného umění či do programu slavností, byl využíván i v běžné mluvě. Zmiňované bakchantské veršíky mohly být pro svou peprnost oblíbeným zdrojem zábavy mladých studentů latiny.

Zmíněný Mikuláš Konáš považoval opilství a obžerství za silnou nectnost. Kardinálové se podle něj nacházeli v hospodě po boku Bakcha a dalších hříšníků, kteří měli odpor ke Spravedlnosti.[64] Konáš vytvořil zařazením Bakcha mezi krutost, chamtivost a zločin cyklus neřestí, které byly postaveny naproti Spravedlnosti.

Oddávat se bohu Bakchovi bylo považováno za neřest už na sklonku středověku. Když Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic shrnoval vládu českých králů, syn Karla IV. se podle něj oddával Bakchovi a rozmařilé Venuši, místo aby se věnoval slavnému Martovi a spanilé Palladě. Tedy že se více staral o zábavy a vinice místo o umění a války. Hasištejnský si dovolil tvrdit, že zahálečný způsob života ve stylu Bakcha a Venuše, který byl plný radovánek se ženami a alkoholem, zhyzdil rod Lucemburků.[65] Chápal přirovnání k Bakchovi jako hanebné.

---

[61] Benešová, Veronika: *Mikuláš Konáš z Hodíškova a jeho Kniha o hořekování a naříkání Spravedlivosti, královny a paní všech ctností*. Brno 2006 (nepublikovaná bakalářská diplomová práce), s. 22–25.

[62] „Předkládají se sice nyní dětem ve školách zvláště latinských mnohokráte i pohanské a bezbožné knihy, jejichžto provědění bývají někdy voplzlá, nemravná a poněkud i škodlivá, porušujíce v lidech mladých dobré mravy, ale proto přece odporučuje se hospodářům, aby dítky své do latinských k učení dávali. Neb jestli hospodář nětco málo v latinské řeči zpraven, líbí mu se to, když někdy latinskou sentenci aneb přípovídku, některá slova čte, byť pak třebas nějaký Bacchantský veršík byl a kuchyňskou latinou (jako říkají) zapáchal…“ Hradecký, Tomáš Rešel: *Příspěvek ke kulturním dějinám českým: v polovici XVI. st. od Čeňka Zíbrta* (Pokračování.). Sborník historický, 4, 1886, s. 234–240, 293–301, zde s. 294.

[63] Storchová, Lucie: *Paupertate styloque connecti. Utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích*. Praha 2010, s. 140.

[64] „U jednoho stolu spolu s kardinály tu sedí Belus [krutost], Bakchus, Mamon [bohatství, chamtivost], Tantalus [zločin] a jiní, kteří když uzřeli Spravedlivost, tak jí zdaleka ukazovali své hřbety.“ Tamtéž, s. 30.

[65] Vinařický, Karel Alois (ed.): *Karla Al. Vinařického Sebrané spisy veršem i prosou II.* Praha 1875, s. 186. Z básně z roku 1486 věnované Bernardovi Adelmannovi.

Podobné pasáže se objevovaly v českém překladu mravokárného spisu proti připíjení a pijanství s názvem *O ukrutném a hanebném hříchu opilství* z roku 1537. Autor kritizoval, že více lidí umíralo kvůli pijáctví než válkám.[66] Bakchus byl přitom ten, kdo opilce zabíjel. V raném novověku byla smrt ve válce uznávána. Bakchus byl příčinou morálního úpadku společnosti oddávající se alkoholu. On mohl za to, že lidé umírali potupně v hospodách a ne počestně na bojištích.

Další událostí, kdy se šlechtici i měšťané setkávali s Bakchem, byly slavnostní přípitky. Ty probíhaly formou rituálů s pevně daným programem.[67] Do Bakchova společenství na zámku Ambras Ferdinanda Tyrolského byl přizván účastník, který splnil všechny úkoly včetně nemalého koštování vína.[68] Dělo se tak v jeskyni nazvané Bakchova svatyně, která se v zámecké zahradě dochovala dodnes.[69] Aby se do ní budoucí člen společenství dostal, musel překonat přírodní labyrint a usadit se do kulatého stolu v zahradní rotundě. Stůl byl položený na kolečka. Ta byla poháněna vodou, pomocí které byl stůl spolu s hosty různě rychle otáčen, až jim způsoboval závratě. Poté se šlo do svatyně boha vína, kde bývali cizinci zasvěceni do jeho tajemství. Připoutáni na křeslo v temné jeskyni měli pocítit sílu Dionýsovy hymny.[70] Nejprve byli zavedeni ke stolu s lahůdkami a pamlsky. Komu se podařilo u Bakchova oltáře vypít pohár do poslední kapky, mohl se zapsat do pijácké knihy.

Opilecké zábavy zde přenášely aktéry do manýristického světa imaginace. Ve fantastickém prostředí Bakchovy jeskyně se aktéři ocitali ve světě, kde se prolínala fikce s fantazií. Přesto se zachovalo původní pojetí Bakchových her, kdy aktéři museli plnit pijácké úkoly, aby byli zapsáni do Bakchova společenství. Podobné přípitky zažili čeští šlechtici při návštěvě Dillenburku.[71]

Podobné oslavy se mohly odehrávat i v italských vilách, např. v Bakchově sklípku vily Careggi ve Florencii.[72] Šlo o temnou místnost umístěnou v suterénu, jejíž výzdobu zcela ovládl přírodní živel a bůh vína. Vytesaná grotta měla připomínat jeskyni, kde mohl probíhat obřad v popíjení vína. K tomu by slou-

[66] „Více se jich utopí ve sklenici, než v rybníce; víc jich Bakchus zmorduje, nežli Mars (válka) ani Pallas (umění)…“ Zíbrt, Č.: *Řády a práva*, s. 76.

[67] Bůžek, V.: *Pijácké zábavy*, s. 142.

[68] K tomu nejnověji i s překladem původních pramenů Haag, S.: *c. d.*, s. 13–23.

[69] Jako první přeložil Primisser, Alois: *Die Kaiserlich-Königliche Ambraser-Sammlung*. Wien 1819, s. 10.

[70] Tamtéž, s. 37.

[71] Bůžek, V.: *Pijácké zábavy*, s. 143.

[72] Následující řádky vychází z Machálová, Jana: *Příběhy slavných italských vil*. Praha 2010, s. 146–148.

žil umělý stalagmit umístěný ve středu jeskyňky. Vinná ratolest tvořila výzdobu většinu místnosti včetně stropu. Uprostřed stropu nabízel číši s vínem nahý Bakchus s typickou korunou z listů vinné révy. Mimoto byly na stropě zachyceny i Bakchanálie a mořské motivy.

Obřad uctívání boha Bakcha u přípitků lze doložit poháry s motivem boha vína. V pražském prostředí se pilo ze šálků ve tvaru Bakcha už od konce 16. století.[73] Číše s Bakchem na zámku Ambras nebyly doloženy, ale zůstala zde jeho soška. Postavička Bakcha sedícího na sudu s vínem se dostala k arcikníže ti Ferdinandovi Tyrolskému v rámci jeho druhé svatby s Annou Kateřinou Gonzagovou. Celkem se v inventáři hradu Ambras z roku 1621 nacházely dvě figurky s Bakchem.[74] Druhá soška byla staršího data a ve Ferdinandově kunstkomoře měla své místo spolu s několika řeckými bohy.[75] Mimo figurek se ve Ferdinandových sbírkách vyskytoval i obraz s Venuší, Cupidem, Bakchem a Pomonou.[76] Bakchova busta byla vyryta i do jednoho onyxového handsteinu.[77] Kromě toho byl Bakchův vůz zpodobněn i na nádvoří zámku Ambras.

Bakchus nechyběl ani mezi předměty kunstkomory jihočeského rodu Rožmberků. Byl součástí matematického stroje s hodinami ve sbírkách Petra Voka.[78] Podobně i ve sbírkách císaře Rudolfa II. se nacházel Miseroniho malý Bakchus ze zlata a Bakchus jako součást automatu.[79] Sporadicky se motiv objevoval i na klenotech.[80]

Bakchus odváděl od toho, jak se správně chovat. Sloužil jako ironické pojetí světa postaveného naruby. Kupříkladu Kryštof Popel z Lobkovic se nechal namalovat Aachenem jako odulý Bakchus, zatímco malíř měl představovat Siléna.[81] Svědčí to o šlechticově přístupu k životu, ve kterém musel nemalou roli hrát humor, nejlépe sebeironický. Jestliže by nějaký urozenec nazval jiného Bakchem, asi by šlo o urážku na cti. Ale pokud se za Bakcha nechal prohlásit

[73] Koflík „na způsob Bacchusa" patrně z roku 1592 nalezl v pražských inventářích Zikmund Winter. Srov. Winter, Zikmund: *Z rodiny a domácnosti staročeské*. Praha 1911, s. 190.

[74] Podle popisu sbírky hradu Ambras na internetových stránkách Kunsthistorisches Musea.

[75] Primisser, A.: *c. d.*, s. 176.

[76] Tamtéž, s. 185.

[77] Tamtéž, s. 252.

[78] Inventář třeboňské kunstkomory Petra Voka se zapsaným předmětem s Bakchem zpřístupnil edičně Aleš Stejskal. Srov. Stejskal, Aleš: *Rožmberská a švamberská kunstkomora na počátku 17. století a její inventář*. In: Archivum Trebonense, 2001, s. 66–85, zde s. 75.

[79] Tamtéž, s. 81.

[80] Státní oblastní archiv Třeboň, CR – registratura, z Rožmberka, sign. 12, fol. 103.

[81] Chlíbec, Jan: *Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic*. Studia Rudolphina, 2, 2002, s. 40–44, zde s. 40. Srov. Fučíková, Eliška – Grohmanová, Zora – Pechová, Dorothea: *Hans von Aachen. Bakchus a Silén*. Praha 1996.

šlechtic sám, ukazuje se jako nevážný člověk se smyslem pro žerty a různé bakchanální travestie. Výběrem svého Bakchova portrétu se Kryštof prezentoval jako šprýmař.

Podobně k Bakchovi přistupovala i rozšířená grobiánská literatura hojně čtená ve Frantovských spolcích. Mikuláš Dačický zasadil doktora Grobiána do svého *Masopustu* právě do role Bakchova posla.[82] Pijácké spolky vyznávaly Grobiána pro jeho bezstarostný a rozpustilý život.[83] Satirické texty plné ironie měly ve skutečnosti vést k dobrým mravům, aby se renesanční člověk nad sebou zamyslel. Šlo o alternativu k vážným morálním spisům, od kterých si měl humanistický čtenář zábavnou formou odpočinout. V souvislosti s Bakchem nabádala Frantova práva z roku 1518 k opilství a obžerství. Člověk kvůli pijáctví ušetřil náklad na lékařství a svátosti, neboť zemřel v klidu ve spánku v hospodské lavici.[84]

Šlechtic Hynek Krabice z Veitmile na Frantova práva navázal v překladu Schwarzenbergových instrukcí v roce 1538.[85] Kniha v pijáckých řádech varovala před přístupem jednotlivých vrstev společnosti k opilství. Český čtenář mohl nalézt Bakcha na listu s parodií na nařízení císaře Maxmiliána I. proti pijáctví a opilectví. Nejvyšší úředníci Království pekelného jej opatřili pečetí boha pijáků – Bakcha.[86] V samotném textu nařízení se odrážel dobový smysl pro humor a ironii. Listina byla sepsána ve formě jiných podobných nařízení, ale její obsah

[82] Konkrétně šlo o verše: „Vtom také přišel Grobián, jsa od Bachusa obeslán. […] Hned dvě sklenice rozrazil. Krkal, chrkal, všemi strkal, na ctnosti lál a naříkal; […] Pan Grobián mne s sebou vzal a Bachus přijíti kázal." Dačický z Heslova, M.: *Prostopravda*. Ed. Eduard Petrů, Emil Pražák. Praha 1955, s. 52. O Grobiánech polemizoval Zíbrt, Č.: *Řády a práva*, s. 179–186. Zíbrt upozornil na báseň z roku 1585, kde se sv. Petr domníval, že od učenců pochytí nějaké znalosti: „[…] ano jsem v tom velmi zmýlen; neb místo Ciziojánu – učili se Grobiánu […]."Tamtéž, s. 180. K tomu srovnání ze zahraniční literatury: Correll, Barbara: *The end of conduct: Grobianus and the Renaissance text of the subject*. Ithaca 1996; Elias, Norbert: *O procesu civilizace*. Praha 2006, s. 144–145. Srov. Kroupa, Josef: *Norbert Elias, proces civilizace a motivační faktory v příručkách dobrého chování v 16. století*. Pardubice 2009, s. 48–51 (nepublikovaná bakalářská diplomová práce).

[83] Zíbrt, Č.: *Sladovnické obyčeje*, s. 7.

[84] Tamtéž, s. 15. Transliterovaný přepis Frantových práv zpřístupnil Zíbrt, Čeněk: *Frantova práva: text prvotisku Norimberského z r. 1518*. Praha 1904. Později vyšla edice Kolár, Jaroslav (ed.): *Frantova práva a jiné kratochvíle*. Praha 1977, s. 13–59.

[85] Původní text vyšel v roce 1516 pod názvem *Der Zutrinker und Prasser Gesatze, Ordnung und Instruction.* Zíbrt, Č.: *Frantova práva*, s. IX–X.

[86] „Dán v shromážděné radě, pod pečetí nejmilejšího hosta našeho Bakcha (totiž boha pitelův [pijáků]) prvního dne měsíce Vinopile." Tamtéž, s. X, edice pramene je na s. 31–33. V textu instrukcí byl Bakchus popisován takto: „A jakož jest pečeť napřed jmenovaného Bacha, boha pitelův, k této instrukcí přitištěna byla, maje v štítu dítě nahé rohaté s korunou, ano ji na dřevě na ramenou nese, ta mu chce s toho dřeva, spadnouti, s dýkou dobytou v ruce, s strhanou tobolkou, an z ni peníze prší a řetězem k márám přivázané, pak anděl Boži pro vyrozumění

se snažil císaře a jeho dvůr zesměšnit. Císaře Maxmiliána I. považovali nejvyšší úředníci Království pekelného za svého protivníka a nepřítele kvůli sněmovním nařízením proti pijáctví.[87]

Bakchus se v renesanci stal králem všech opilců, který udával řád nevázaným veselím. Vládl ve světě postaveném naruby ze svého sudu naplněného vínem. Měl své vlastní nástroje, které zesměšňovaly ty královské: trůn ze sudu a korunu z vinné révy.[88] V urozenější společnosti držel pohár, v lidových vrstvách spíše korbel. Zatímco šlechtici mohli uctívat Bakcha vínem a latinským citátem, vesničané mu zpívali písně při popíjení piva. Urození museli Bakcha dobře znát. Věděli, že i pro jejich poddané to byla známá postava. Právě proto ztrácel Bakchus pro šlechtu svou exklusivitu, kterou zastávaly jiné postavy z antické mytologie známé jen učencům. Stal se nástrojem neurozených vyznavačů alkoholu. Renesančního Bakcha lze označit za symbol lidové kultury smíchu. Vedl pouliční obřadní slavnosti typu karnevalů, k tomu i jako král pijáků působil v mnoha slovesných textech – parodiích i pijáckých písních.

Resumé

Oslavy boha Bakcha v renesanční kultuře

Bakchus byl doložen v řadě písemných, literárních a hmotných pramenů. Už v renesanci pronikl do života všech vrstev společnosti. Původně řecký bůh plodnosti byl vnímán zejména jako král všech opilců. Největší pozornosti se mu dostalo v lidové kultuře, kde vedl masopustní průvody.

Klíčová slova: Bakchus, Bakchanálie, Dionýsos, bůh vína, lidová kultura, renesance, Čechy, festivity, přípitky, pijácké písně, římská mytologie, řecká mytologie, Venuše, Ceres, Masopust, grobiánská literatura

Summary

dobrým a ctnostným lidem, též také i pitelům výklad na to činí, níže položený.“ Zíbrt, Č.: *Řády a práva*, s. 64.

[87] Týž: *Frantova práva*, s. 32. Frantova práva se podobně jako přístup církve k masopustu dostávala do nemilosti mravokárců. Vadila Tomáši Bavorovskýmu v roce 1557, Nathanaelovi Vodňanskému roku 1605 i Šimonu Lomnickému z Budče o čtyři roky později. Tamtéž, s. XIX.

[88] Vinná réva měla v oslavných básních šířit hrozny, ze kterých by Vilémova manželka plodila rožmberské potomky. Pomnouše, Jan Strialius z: *Votum*. In: Rosa nuptialis. Pragae 1578 [Státní oblastní archiv Třeboň, CR – registratura, z Rožmberka, sign. 4, fol. 500r].

Festivities of Bacchus in Renaissance Culture

Bacchus has been substantiated with a range of written, literary and material sources. As early as in the Renaissance period he spread into the life of all social classes. Originally a Greek god of fertility was perceived such as a king of all drunkards. He attracted the most attention in folk culture where he led carnival processions.

Keywords: Bacchus, Bacchanalia, Dionysus, god of wine, folk culture, Renaissance, Bohemia, festivities, toasts, drinking songs, Roman mythology, Greek mythology, Venus, Ceres, Carnival, caddish literature

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Petr Kindlmann
Národní památkový ústav
Valdštejnské náměstí 3
118 01 Praha 1
e-mail: thepetr@gmail.com

Konvergencie a divergencie antickej rímskej a renesančnej drámy

Marcel Koman

Príspevok sa venuje komparácii antickej rímskej drámy a renesančného divadla – konkrétne commedie erudity. Náš zámer zrealizujeme na základe Plautovej *Aulularie* a Ariostovými *Patáliami s truhlicou*. Nebudeme sa však striktne pridŕžať len drámy, ale prihliadneme aj k určitým aspektom divadelnej produkcie, ktorým sa museli obaja tvorcovia prispôsobiť.

Ariosto je predstaviteľom commedie erudity – učenej komédie. Toto označenie sa používa preto, aby sme ju odlíšili od odlišných typov, od komédie vidieckej, či od comedie delľarte. Plauta by sme mohli zaradiť medzi predstaviteľov palliaty, „komedie odehrávající se v řeckém prostředí (tedy vlastně latinská úprava nové attické komedie). Postavy vystupovaly v typickém řeckém oděvu, palliu, římském protějšku togy, jež byla typická pro Římany.“[1]

Komická palliata a togata bola podobne ako neskôr v renesancii commedia erudita vyššou umeleckou formou. Bola určená pre vzdelanejšie publikum,[2] oboznámené s dramatickou tvorbou známych gréckych a v renesancii najmä rímskych autorov. Naproti tomu iné divadelné žánre, ktoré sa v antickom Ríme inscenovali, boli atelana, či mímos. Obe boli určené pre nižšie vrstvy, pre ktoré malo divadlo číro zábavnú funkciu. Atelana sa hrala zrejme ako improvizované divadlo s ustálenými typmi, ktoré vystupovali v maskách. Jedna z masiek mala meno Maccus, bol to žrút a primitív, podľa ktorého si zrejme Plautus pridal nomen Maccius.

Nielen kvôli menu Maccius sa už za Horatia hovorilo o vplyve atelany na Plautovu tvorbu. Prvky tejto ľudovej divadelnej zábavy sa prejavujú najmä v Plautových obscénnych výstupoch, či hrubších slovách. „U vašich predkov sa stretali Plautove verše i humor / s náramnou chválou. Ich obdiv bol nenáročný, ba dá sa / povedať, takmer až slepý, ak teraz už ja i vy vieme / posúdiť lepšie, čo je žart hrubý, čo jemný, a sluchom / vycítiť správny tón verša a prstom vyklopať rytmus.“[3] Napriek tomu bol Plautus vo svojej dobe

[1] Conte, Gian Biagio: *Dějiny římské literatury*. Praha 2008, s. 47.

[2] Napriek tomu, že palliata bola určená pre náročnejšieho diváka, navštevovali ju aj ľudia z najnižších vrstiev. Čomu se autori a herci palliat z ekonomických dôvodov vôbec nebránili.

[3] Horatius: *Ad Pisones*, v. 275–280. In: Horatius: O umení básnickom (dále jen O umení). Bratislava 1986, s. 245.

úspešnejší ako Terentius, ktorý sa stal školským autorom a jeho texty slúžili ako učebnice latinčiny. Išlo o podobný problém ako spor medzi Molièrom, La Bruyerom a Boileauom v klasicizme. Divadelný praktik Plautus nedbal striktne na normy predpisujúce, ako by mala divadelná produkcia vyzerať, a reagoval skôr na to, čo si obecenstvo žiada. Plautus bol natoľko slávnym, že iní autori v snahe o prilákanie publika podpisovali svoje hry jeho menom. Aj preto sa Varro podujal preskúmať spisy, ktoré v Ríme kolovali ako Plautove a vydal súpis 21 overených Plautových diel.

Titus Maccius Plautus však nebol len tým, kto inšpiroval iných, sám pri tvorbe svojich hier vychádzal z gréckych predlôh a hrdo sa k nim hlásil. Napríklad v *Oslovskej komédii* píše, že ju napísal Demofilos a Maccus preložil.[4] Hoci pri komédii, ktorou sa budeme zaoberať my, nie je vzor zrejmý, špekuluje sa, že by ním mohla byť Menandrova komédia *Thesauros*, prípadne aj *Dyskolos*. Pre rímskych autorov nebolo vôbec hanbou, že téma ich hier nebola úplne nová, naopak vychádzať z gréckych predlôh novej attickej komédie bolo skôr cťou a pre diváka potešením, že mohol porovnávať, kde sa autor vzoru pridŕža a kde je úplne inovatívny.

Podobný ráz vo vzťahu k pôvodnosti diel má aj commedia erudita. Jej počiatky však boli omnoho zložitejšie než v antickom Ríme. Kým v Ríme bol najväčšou prekážkou proti prílivu a hraniu gréckych hier „mos maiorum", reprezentovaný konzervatívcami, ako napríklad Cato, v renesancii nestála proti divadlu so svetskou tematikou len morálka, ale často aj cirkev. Autori hier, ktorých obľúbeným terčom posmechu boli aj skorumpovaní kňazi a vierolomní mnísi, si museli čoraz viac dávať pozor na to, čo napíšu. Antika sa idealizovala, a preto sa pri adaptáciách hier odstraňovali niektoré „neprístojnosti" – u Ariosta sa nemôže stať, že by si mal mladík brať dievča, ktoré by nebolo pannou, nebolo ušľachtilé a podobne. Tu však môžeme vidieť aj vplyv novely, ktorá bola vtedy veľmi populárna. Matteo Bandello v *Nešťastnej smrti úbohých milencov* necháva Giullietu odpovedať na žiadosť Romea, aby ho vpustila do izbietky, kde by sa mohli rozprávať o svojej láske, jednoznačne – „ľúbim vás, ako len možno ľúbiť, hádam väčšmi, než mi to dovoľuje moja česť. Ale ak si myslíte, že ma môžete dostať mimo manželského zväzku, veľmi sa mýlite."[5]

Rovnakým estetickým normám sa musel podriadiť aj Ariosto, obzvlášť preto, že bol divadelník, a hrané predstavenie má väčší dopad na morálku, pretože už nie je dielom, ktoré si číta každý sám a môže sa zasmiať aj nad

[4] Plautus: *Amfitryon a jiné komedie*. Praha 1978, s. 347.

[5] Bandello, Matteo: *Nešťastná smrť úbohých milencov*. In: Romeo a Júlia: Talianské renesančné novely. Bratislava 1968, s. 178.

miernou amorálnosťou, či obscénnou poznámkou. U Macchiavelliho sa Lucretia dopustí mimomanželského pomeru až na naliehanie mnícha, keď predtým neuspel ani jej vlastný manžel ani matka. Renesanční autori mali v antike veľký vzor, preberali základné vzorce pri výstavbe diel, látky a témy, ale museli si dávať pozor najmä na to, aby neobsahovali niečo, čím by porušili estetické, morálne alebo náboženské normy, a zároveň zostali funkčné a zrozumiteľné.

S postupným rozširovaním a prepisovaním antických textov stúpal záujem aj o dramatické texty a prirodzene aj o divadlo. Tým sa dostávame k prvej výraznej odlišnosti. Vieme, že v Ríme stratilo divadlo sakrálny charakter a stalo sa zábavou, preto sa ujali skôr komédie, než tragédie. Obecenstvo, často plebs, sa chodil do divadla zabávať, keďže inscenácia nebola väčšou kultúrnou udalosťou ako gladiátorské hry. Plautove palliaty sa hrávali verejne, vedúci súboru preto musel čo najväčšmi prilákať obecenstvo.[6] Plautus to vedel, a preto používal typy a nie charaktery, dôvodom bolo to, aby si divák veľmi rýchlo osvojil status postavy a vzťahy medzi nimi a mohol sa naplno venovať komickým situáciám. Plautus a jeho hry boli teda určené pre všetkých, ktorí prišli do divadla, bez rozdielu stavu a vzdelania. Vzdelanejší sa mohol baviť na tom, že vnímal intertextuálne vzťahy, no zároveň byť zhrozený z niektorých obscénností. Preto Horatius píše: „Tento druh vtipu len uráža diváka z vyššieho stavu, / s nevôľou sleduje hru a nikdy jej neprizná cenu, / hoci sa páči tým, čo kupujú pražený cícer."[7]

Naproti tomu commedia erudita nebola určená k verejnému hraniu, keďže by jej prostý ľud porozumel len málo. Hrávala sa na školách, či na šľachtických dvoroch, vždy pre exkluzívne publikum. Dôvodov je hneď niekoľko. Po páde rímskej ríše najskôr „germánska invázia rozprášila tých, ktorí by boli mohli divadlo zachovať, a nechala nažive iba azda niekoľko typov z atellany a pár potulných komediantov, ktorí hrávali „all'improvviso" na námestiach a trhoch."[8] Ďalším problémom bolo, že Sv. Augustín odsudzuje divadlo, nie však len preto, že spájal etické, pedagogické a náboženské súdy s hodnotením divadla a jeho mimetickej stránky. „Iné je chcieť byť falošným a iné nemôcť byť pravdivým. Preto také ľudské diela ako komédie, tragédie, pantomímy a iné diela tohto druhu môžeme zaradiť do jednej skupiny spolu s dielami maliarov a iných napodobňovateľov prírody. Podobne nemôže byť pravdivý namaľovaný obraz človeka, hoci sa usiluje vyvolať dojem skutočnosti, a takis-

[6] Terentiova hra *Tchýně* sa na pri premiére stretla s neúspechom, lebo ľud si išiel radšej pozrieť gladiátorský zápas.

[7] Horatius: *Pisonovcom*, v. 253–255. In: Horatius: O umení, s. 244.

[8] Moussinac, Léon: *Divadlo od počiatku po naše dni*. Martin 1965, s. 92.

to sú nepravdivé príbehy vyrozprávané v dielach komikov. Tieto diela predsa nechcú byť falošné, ani sa o to neusilujú, ale v istom ohľade takými musia byť, lebo splnili zámer svojich tvorcov. (…) Ako by totiž Roscius mohol byť pravdivým tragickým hercom, keby nechcel byť nepravdivým Hektorom?“[9] Pretože Augustín bol kresťanským dogmatikom tisíc rokov a k divadlu bol podobne ako Platón nezhovievavý, antická divadelná tradícia bola úplne prerušená. V stredoveku sa preto začala celkom nová divadelná línia, ktorá sa začína v kostoloch, pri „inscenovaní“ liturgií. Odtiaľ sa postupne dostáva mimo kostola na námestia, kde môžu diváci sledovať mirákulá, mystériá a morality.

S rozvojom strednej triedy a bohatnúcich obchodníkov, ktorí nepochádzali zo šľachtických rodov, bola práve podpora veľkých divadelných produkcií možnosťou „predviesť sa“. Aj to bol dôvod, aby sa spoločenská elita odpútala od stredovekého divadla a hľadala si záľubu v niečom exkluzívnom. S postupným znovu objavovaním antiky prichádzali do módy šľachtických dvorov aj staré hry. Tie mali takú popularitu, že sa podľa nájdených Vitruviových kníh viedli dišputy o tom, ako by malo vyzerať divadlo, ako tvoriť scénu, až sa napokon postavilo Teatro Olimpico vo Ferrare roku 1486.

Už vtedy bol Plautus veľmi známy, keď Rojas v *Celestine* (1499) píše: „Ťažko sa autor vychýrený nájde,/ Naevius, Plautus, čo by stvárnil lepšie,/ hoci aj latinské by skladal verše, chamtivých sluhov, ženy zlé a zradné.“[10] Príznačné bolo, že sa hry začali najskôr predvádzať v pôvodnom jazyku a postupne sa prechádzalo do podoby pololatinskej a polotalianskej drámy (vrchol v 15. storočí v Toskánsku), až sa napokon ukotvila pevne v národnom jazyku. Hoci sa prechodom do národného (ľudového) jazyka mohla erudita priblížovať ľudu, ako to bolo pre palliatu bežné, nebolo to tak, pretože od počiatku bol pre ňu bol typický intelektualizmus.

V 15. storočí už bolo hľadanie starých rukopisov s antickými textami v plnom prúde a medzi jeho popredných predstaviteľov patrili aj Petrarca a Boccaccio. Tento aspekt sa odrazil na tom, komu bolo divadlo určené, kto ho hral a s akým cieľom.

Povedali sme si, že prvým zásadným rozdielom medzi palliatou a eruditou bol divák, v Ríme ním bol každý, kto zavítal do divadla. V bohatých talianskych mestách, ako Ferrara, Benátky, Rím, Miláno, Verona či Neapol nimi bola elita, učenci z univerzít a šľachta. Podobný rozdiel predstavuje aj otázka hercov. Herectvo bolo záležitosťou otrokov, neboť „by v té době žádný

[9] Augustín: *Soliloquia*, II, 10, 18. In: Tatarkiewicz, Władysław: Dejiny estetiky. Stredoveká estetika. Bratislava 1988, s. 63.

[10] Rojas, Fernando de: *Celestina*. Bratislava 1996, s. 238.

svobodný Říman nebyl vykonával divadlo dobrovolně."[11] No napriek tomu už v roku 207 pr. Kr. Livius Andronicus (prepustený otrok) založil collegium scribarum histrionumque, teda združenie spisovateľov a hercov. Tu si môžeme len poukázať na to, že scribarum je skôr pisateľ, pisár, než spisovateľ v novovekom ponímaní. Autor bol chápaný skôr ako remeselník, ktorý sa písaním živí, než ako umelec v novovekom ponímaní. Napriek tomu mal Plautus na hercov veľké nároky, keďže na rozdiel od attickej komédie členil hru na hovorené a spievané časti, pričom „árie" boli často dosť náročné. U Plauta boli teda herci platení profesionáli, ktorí sa živili divadelnou činnosťou.

V renesancii niečo také nebolo možné, herci, ktorí sa živili hraním, boli pre nižšie stavy, boli to potulní divadelníci, ktorí sa neraz živili tým, že hrali scénky pred stánkami obchodníkov, aby mu prilákali zákazníkov. Skutoční herci erudity boli vzdelaní profesori a ich študenti, ktorí hrali z lásky k umeniu a možno aj pocitu intelektuálnej nadradenosti nad obyčajným ľudom, ktorý nevie oceniť silu a ostrovtip slova, a preto sa baví na situačných a hrubých scénkach, ktoré predvádzajú klauni a ľudoví herci.

Práve tu môžeme postihnúť najväčší rozdiel medzi palliatou a eruditou. Palliata bola verejná, hraná profesionálmi, kým erudita bola elitárska, hraná amatérmi (nebudem sa tu zamýšľať nad rozdielom medzi amatérskym a profesionálnym divadlom v zmysle kvality). Palliata využívala slovný aj situačný humor, pričom jej nebol vzdialený ani hrubší slovný žart, vulgarizmus, nárečové slová a podobne. Erudita sa síce občas tiež uchýlila k mierne obscénnemu žartu (napr. v *Mandragore* podá Ligurio Niciovi dve guličky, ktoré si má vložiť do úst, aby ho podľa hlasu nebolo poznať, pričom zamení voskové guličky za kozie bobky), no primárne to boli žarty uhladené, vyplývajúce z podarených, ale aj nepodarených plánov rafinovaných sluhov.

Palliata sa spočiatku hrala v divadlách, ktoré boli konštruované z dreva, až neskôr sa hry predvádzali aj v kamenných divadlách. Naproti tomu v roku 1486 vládca Ferrary Ercole d´Este, ktorý súperil s Rímom v uvádzaní starých latinských hier, nechal inscenovať Plautovu hru *Menaechmi* na nádvorí. O tri roky neskôr sa na jeho dvore predvádzalo predstavenie v sále. Pretože s tvorbou scén pre divadlo nemali problémy ani slávni umelci ako napríklad Raffalo Santi.

Vo Ferrare žili aj Ariosto a Tasso, okrem nich môžeme do erudity radiť aj Pomponia Laeta, z rímskej akadémie, básnika Sannazara, autora pastorály *Arcadia* (1504), ďalej Dovizi Bernarda zvaného Bibbiena, „ktorý bol v službách Giovanniho de Medici, ktorý ho po svojom zvolení za pápeža menoval za kardinála. Napísal komédie *Calandria* (1506) s námetom z Plautovho diela

[11] Conte, G. B.: *c. d.*, s. 42.

Menaechmi."[12] Pietro Aretino, autor satirickej komédie *La cortigiana* (1534), či vyššie citovaný Španiel Fernando de Rojas. Eruditou sa však prezentoval aj Giordano Bruno a Galileo Galilei, ktorý zanechal scenár k jednej komédii, či Grazzini, zvaný Lasca, alebo Giovani Battista Della Porta, ktorý vychádzal z Plauta, ktorého však adaptoval na dobové problémy.

V našom príspevku by sme sa však chceli venovať štruktúre oboch typov komédií, preto zanecháme výklad o vonkajších aspektoch a vývine a prejdeme k tomu, čo je charakteristické z hľadiska výstavby.

U Plauta môžeme sledovať pôsobenie Aristotelovej *Poetiky*. Podobne ako u renesančných autorov aj palliaty pozostávajú obvykle z piatich dejstiev, nejde už o útočnú a politickú komédiu Aristofanovského typu, ale skôr o novú attickú – vzťahovú komédiu, preslávenú najviac Menandrom. Nositeľmi deja nemusia byť len postavy z mytológie alebo urodzení rodom, práve naopak ide o občiansku komédiu, terčom výsmechu sa stávajú síce slobodní občania, ale strednej a nižšej triedy, prípadne vykonávajúci činnosti pochybné. Takisto sa kritizujú zlé vlastnosti s cieľom nápravy zlých charakterov.

Ústrednou témou je láska v rôznorodých podobách, láska milencov, ktorí musia prekonať prekážky pri jej naplnení (otec chce vydať dcéru za iného, prípadne sa o milú uchádza otec či strýko jej milého a podobne), alebo ide o chorobnú lásku k majetku, k nerestiam. Ďalej rodičovská láska – nájdenie strateného dieťaťa, či zakázaná láska. Motívy sú rôzne, od spracovania mytológie (*Amfytrion*) až po bežné dobové problémy (vrátenie dlhu, údajná nevera a podobne).

Nech je však látka a téma akákoľvek, vždy je v komédii podstatnou postavou otrok, sluha, či príživník. Ak nie je hlavným motorom deja, je minimálne tým, kto ho zauzľuje, robí komickým. Zároveň ho však zväčša aj rozuzlí. V prípade palliát Plautových (Libanus v *Oslovskej komédii* – Asinárii, Akanthio v *Mercatorovi*), alebo v Machiaveliho *Mandragore* je strojcom plánov ako podviesť Nícia podvodník a „sprostredkovateľ" Ligurio. V *La Cassarii* je dej zložitejší, pretože Ariosto úlohu sluhu zdvojí, okrem strojcu úvodného plánu Lišiaka, ktorého plán by bol v „bežných" komédiách úspešný a vtipný, sa do deja musí zapojiť aj Fištrón. Keď vďaka rôznym náhodám zlyhá Lišiakov plán, musí zasiahnuť a celú situáciu vyriešiť tak, aby sa výsmech dostal všetkým zlým a aby nikto neutrpel škodu.

Výsmech sa netýka nikdy konkrétnej osoby, ale len určitého typu ľudí v určitých profesiách – chvastavý vojak (predobraz Shakespearovského Falstafa), mních, ktorý sa ľahko zapredá, chamtivý kupec, starý chlipník a podobne. V týchto postavách sa síce mohli mnohí nájsť, ale na rozdiel

[12] *Encyklopédia spisovateľov sveta*. Bratislava 1987, s. 145.

od (renesančných) noviel, v ktorých boli mená vždy konkrétne aj s udaním miesta pôvodu, boli terče komédií obdarené skôr menami príznačnými (u Plauta Pyrgopolynices, u Machiavelliho Lucrezia, Nicio, Kalimachos atď.).

Hra vychádza z chaosu a smeruje k záverečnej harmónii a uzmiereniu (anagnoríze –*Aspis* Terentius, či uvedomeniu si vlastnej chyby – *Aulularia* Plautus). Na počiatku stojí problém, či už otvorený, alebo skrytý. Napríklad v Plautovej *Komedii o skrinke* ide o pohodenú dcérku, ktorú matka po rokoch hľadá a napokon aj nájde. Tým sa vyrieši aj druhá línia, v ktorej sa stratená dcéra zaľúbi do mladíka, ktorého však chce otec oženiť s inou ženou. Po zistení, že ide o stratenú dcéru jeho novej manželky, súhlasí s ich svadbou. V renesancii sa aj pod vplyvom kresťanstva menia etické normy vplývajúce na dielo. Rojas v *Celestine* dovolí, aby sa milenci Melibea s Kalisto spojili za pomoci čarodejnice a kupliarky Celestiny, napriek tomu, že im to nebolo súdené. Rozuzlenie však prinesie „harmóniu" v podobe smrti milencov, čím sa napraví ich chyba, a skôr oidipovsky ako menandrovsky poukáže, že neslobodno prekročiť rád.

Príznačná je však najmä nadvláda a víťazstvo rozumu. Na počiatku stojí problém, ktorý treba prekonať, hlavná postava je však natoľko rozumná alebo prešibaná, že dokáže prísť s plánom, ako dosiahnuť vytúžený cieľ – lásku. Rozum vždy zvíťazí nad iracionálnou túžbou alebo rozumom v službách „zla". Zároveň, a to bude aj cieľom tejto práce, chceme dokázať, že v komédiách platí istý typ stavovskej klauzuly, prejavujúci sa v Aristotelovej téze o prirodzenom otroctve.

Zhrňme si v krátkosti dej oboch komédií, ktoré budeme porovnávať. *Aulularia alebo Komédia o hrnci* sa odohráva v Ríme, hlavnou postavou je starý lakomec Euklio, ktorý má dcéru Fédriu a starú slúžku Stafylu. Jeho bohatý sused Megadorus, ktorý je slobodný, sa na radu svojej sestry Eunomie rozhodne vziať si za manželku Eukliovu dcéru. Tú miluje aj jeho synovec Lykonidés, s ktorým Fédria počala a počas hry (v štvrtom dejstve) aj porodí. Komika hry je postavená na chorobnom strachu Euklia o hrniec plný zlata, ktorý kedysi našiel jeho dedo a z obavy o to, aby sa bohatstvo nezmenšilo, o ňom nepovie ani vlastnému synovi „kde je / ten poklad. Zanechal mu jenom nevelký / kus pole, proto, aby se mohl uživit / jen s námahou, a aby skoro živořil."[13] Euklio je natoľko podozrievavý, že keď sa dozvie o Megadorovej ponuke, neteší sa zo šťastia svojej dcéry, ale najskôr to považuje za Megadorov trik, aby sa zmocnil jeho zlata, a neskôr neustále opakuje, že dcéra nemá veno. Po dohodnutí svadby medzi otcom a ženíchom pošle Megadorus

[13] Plautus: *Aulularia*, v. 13–15. In: Plautus: Amfitryon a jiné komedie (dále jen Amfitryon). Praha 1978, s. 33.

k Eukliovi kuchárov, ktorých starec zo strachu, že sú to zlodeji, vyženie. Ide ukryť svoj poklad do chrámu, no stretne otroka Strobila. Keď Strobilus zistí, že Euklio má poklad, rozhodne sa ho získať. Sleduje Euklia a poklad skutočne získa. Euklio zistí, že bol okradnutý, vráti sa domov, kde ho o jeho dcéru žiada Lykonidés, no Euklio jeho slovám porozumie tak, že mu Lykonidés poklad vzal sám. Lykonidés zistí, že poklad vzal otrok Strobilus, prikáže mu, nech ho vráti, za čo mu daruje slobodu, a Megadorus, ktorý v hre vystupuje ako rozvážny a ctihodný muž, sa Fédrie vzdá v prospech synovca. Záver komédie predstavuje svadobná hostina, na ktorej Euklio precitne z lakomstva a poklad venuje dcére.

„*Komedie s truhlou* (*Cassaria*, 1508) je napodobeninou Plautovy komedie *Aulularia*. Jde v ní o dva lehkomyslné mladíky, kteří spolu s prohnanými otroky okradou své otce, aby získali od jednoho kuplíře dvě hezké otrokyně“,[14] tvrdí Kratochvíl. Hneď na úvod treba povedať, že Ariosto *La Cassariu* raz prepracoval a ako tvrdí: „urobil ju ešte / krajšou, než bola kedysi a všetko na nej / obnovil, takže aj ten, čo ju videl raz už / na javisku, nebol by ju ani spoznal hneď.“[15] Napriek prepracovaniu nemožno súhlasiť s Kratochvílovým tvrdením, pretože okrem zopár podobností vo výstavbe nemajú obe komédie príliš veľa spoločného.[16] Vychádzame z druhej verzie, odohrávajúcej sa v Sibari a nie v Metteline, v ktorej sa dvaja mladíci Erofilo a Caridor zaľúbia do mladých dievčat, Eulálie a Coriscy, ktoré ponúka kupliar Lucram. Dievčatá sú však počestné: „Aj keď krutý osud v otroctvo / nás uponížil, doma vo vlasti sme / patrili rodu ctenému a vznešenému.“[17] Otcovia oboch mladíkov sú ctihodní občania, Erofilov otec je najbohatší obchodník v meste, Caridorov je mestský náčelník. Keďže Lucram pozná majetkové pomery oboch záujemcov, sumu náležite zvýši, a tak si ani jeden nemôže dovoliť zaplatiť požadovanú sumu. Kupliar preto predstiera, že chce odísť aj s dievčatami do iného mesta. Vtedy prichádzajú na scénu dvaja otroci – Lišiak (Volpino) a Fištrón (Fulcio), ktorí mladíkom, úplne neschopným činu, predstavia plán, ako získať dievčatá a prejsť Lucramovi (Zisk) cez rozum. Keď totiž Erofilov otec odíde z mesta, vezmú z jeho komnaty truhlicu so zlatou priadzou. Pošlú s ňou iného sluhu, preoblečeného za obchodníka, aby kúpil jedno z dievčat a ako záloh nechal truhlicu, hoci je obsah truhlice omnoho cennejší, než „to-

[14] Kratochvíl, Karel: *Ze světa komedie dell' arte*. Praha 1987, s. 59.

[15] Ariosto, Ludovico: *Patália s truhlicou.* Bratislava 1961, s. 3, v. 19–22.

[16] Na Kratochvílovu obranu možno len spomenúť, že informáciu prebral z talianskeho zdroja, keďže podľa informácií z Divadelního ústavu sa *La Cassaria* nielenže nikdy v ČR neinscenovala, ale nebola ani preložená.

[17] Tamtiež, s. 12.

var". Keď Lucram príjme truhlicu, mladíci plánujú ísť za Caridorovým otcom s obvinením, že Lucram truhlicu ukradol. Veď kto by len za dievča hodné sto dukátov platil záloh hodný dukátov tisíc.

Na prvý pohľad jednoduchá zápletka, ktorá by v niektorých Plautových kusoch postačila aj sama o sebe, sa však až nečakane skomplikuje. Crissobolo, Erofilov otec, sa musí kvôli nepriazni počasia vrátiť domov. Obdobne nezdarom dopadne aj fingovaný obchod, pretože sluha preoblečený za kupca je o Euláliu okradnutý Erofilovými sluhami, ktorí si myslia, že tým robia pánovi službu. Lišiak zhrozený zo stroskotania plánu ide za Crissobolom a pôsobivo ho vyvedie z miery tvrdením, že mu ukradli truhlicu. Crissobolo ide s priateľmi, a nie s Caridorovým otcom, k Lucramovi, kde truhlicu nájdu a odnesú. Lucram sa však bráni, pretože si myslí, že ju nadobudol poctivým obchodom, a to napriek tomu, že nechcel počkať na zaplatenie sumy, ale ujsť s ňou preč. Nastražený kupec, ktorý na Lišiaka čaká u Crissobola, sa však zabudne prezliecť z Crissobolových šiat a tak pán domu zistí, že ho Lišiak klamal, a oboch uväzní.

Keď sa už zdá, že je situácia nevyriešiteľná, nastupuje druhý sluha, Fištrón, ktorý príde s lepším plánom. Presvedčí Lucrama, že Crissobolo šiel za náčelníkom a ten vydal príkaz, aby kupliara pre krádež truhlice bez možnosti odvolania popravili. Lucram Fištrónovi uverí a plne sa zverí do jeho moci. Vydá Caridorovi jeho milú Coriscu. Keďže však na rozdiel od Lišiakovho plánu nesmie byť nikto škodný nad mieru, Fištrón presvedčí Crissobola, aby zaplatil Lucramovi peniaze za dievča. Tvrdí totiž, že ho chce Lucram žalovať za podvod pri kúpe dievčaťa. Týmto spôsobom sa vyriešia všetky problémy a napokon je prepustený aj sluha Lišiak.

Z tohto stručného zhrnutia deja komédií je zrejmé, že Ariosto príliš veľa z *Aulularie* nenapodobnil. Keď sa hovorí o vzťahu Plauta, či rímskeho dramatického umenia ku gréckemu, nájdeme tu styčné body najmä v oblasti látky a témy. Cassaria je však v tomto ohľade v podstate samostatným dielom. Je síce pravda, že v oboch komédiách je prostriedkom na vyriešenie úvodného problému poklad, v oboch dielach má však celkom inú povahu. V *Aulularii* je to predmet Eukliovej obsesie, v *Cassarii* je to predmet, ktorý Erofilov otec drží v úschove a nijak inak na ňom nelipne. Predsa len však môžeme pozorovať niektoré totožné prvky, rovnako ako v Molièrovom *Lakomcovi* (adaptácii *Aulularie*), aj u Ariosta v prvej verzii predstavoval prvý výstup vyháňanie sluhu. U Plauta Euklio vyháňa Stafylu, lebo chce skontrolovať poklad pred tým, než opustí dom. U Ariosta vyháňa Erofilo Trkvasa, sluhu zodpovedného za kľúče od izby s truhlicou. Podobne postavy dievčat sú predmetom komédie, ale nie nosnými postavami, ako si ukážeme nižšie. Rozhodujúcu úlohu

však hrajú v oboch komédiách, a nielen v nich, otroci. Práve postava otroka hrá v našej štúdiu rozhodujúcu úlohu.

Podľa nášho názoru sa v oboch typoch komédií pracuje s ustálenou štruktúrou spoločnosti, v ktorej vládne princíp prirodzeného otroctva. Tak otroctva, respektíve vlády mužov nad ženami, ako aj vlády pánov nad otrokmi, sluhami. V komédii sa štruktúra vládnutia potvrdzuje a komické situácie sú postavené práve na dočasnom porušení tohto princípu, ktorý sa v rozuzlení vyrovná.

Aplikujme tieto poznatky na palliatu aj eruditu, pričom naše tvrdenia podložíme aj na Aristotelovej *Etike Nikomachovej*. V prípade pána a (prirodzeného)[18] otroka platí, že „znalosť vlastná pánovi spočíva v tom, že vie používať otrokov."[19] Otrok má vlastný rozum, je ho schopný používať na výkon jednotlivých úloh, nie je však schopný konať samostatne tak, aby jeho práca smerovala k vyšším účelom. Tiež nemá natoľko rozvinuté rozumové (dianoetické) cnosti.

Zároveň sa však autori pridŕžajú, aj vzhľadom na spoločenský status postáv (v tragédiách typická stavovská klauzula), tzv. prirodzeného otroctva. Teda stavu, kedy „totiž vládnuť a byť ovládaný patrí nielen k nevyhnutným veciam, ale aj k užitočným. Niektoré bytosti sa hneď od narodenia rozdeľujú tak, že jedny sú určené na to, aby boli ovládané, druhé na to, aby vládli."[20] V našom prípade ide jednak o vzťah pána a otroka – „otrokom od prirodzenosti je teda ten, kto môže patriť inému a kto má len takú účasť na rozume, že ho pri iných vníma, ale sám ho nemá", ale zároveň aj vzťah muža a ženy – „podobne aj vzťah mužského pohlavia k ženskému je od prírody taký, že jedno je lepšie, druhé je horšie a jedno vládne a druhé je ovládané."[21]

To, že ženy boli považované za horšie ako muži, sa objavovalo nielen u „misogýna" Euripida, ale u mnohých iných, aj druhé dejstvo, prvý výstup v *Aulularii* to potvrdzuje, keď Megadorus hovorí svojej sestre Eunomii: „Megadorus: Podej mi, nejlepší ženo, svou ruku! / Eunomia: „Kde je ta nejlepší? Kdo to je, pověz! Megadorus: To jsi přec ty. Eunomia: To říkáš ty? Megadorus: Když mi to vyvrací, i já to odvolám. Eunomia: No, možná že máš pravdu, ale nejlepší se těžko najde. Jedna je vždy horší nežli druhá, věř / můj drahý, dob-

[18] Aristoteles totiž rozlišuje prirodzené otroctvo na základe rozumových schopností, v ktorých sa rozlišuje schopnosť ovládať a byť ovládaný, a neprirodzené otroctvo, do ktorého sa môže dostať človek po vojne, ale v ktorom môže byť od narodenia.

[19] Aristoteles: *Politika*. Bratislava 2006. I kn. VII.

[20] Tamtiež, I. kn. V.

[21] Tamtiež.

rý bratříčku! Megadorus: Tohle, sestro, tohle to ti nemám chuti vyvracet."[22] Ariosto ženy nestavia do pozície „príťaže", no v duchu stredovekého rytierstva ich považuje za „nevyhnutný doplnok" dobre fungujúcej spoločnosti. Prakticky celý prológ je venovaný kritike nadmernej starostlivosti o vzhľad u žien (a mužov). Od starostlivosti o pleť a nechty až po odev. Navyše aj v piatom dejstve je – „ak len / chceme úprimní byť, nesmieme ich kárať / za to, že svoj vrodený pud poslúchajú / a chcú silou mocou krásne aspoň vyzerať, / keď už príroda im krásy darovala / primálo. Je to teda snaha oprávnená. Keď si odmyslíme od / žien krásu, nič im / neostane. Krása jedine im dáva / cenu." V hrách síce vystupujú, no môže ísť o dva typy žien, urodzené a neurodzené. Urodzené môžu mať viacero replík, ale samy dej nerozvíjajú, ani ho nevyriešia. Neurodzené ženy, slúžky, kupliarky, harfistky a podobne majú úloh viacero a sú podobne ako otroci schopní dej rozvíjať. V antickom Ríme bola žena slobodnejšia ako v Grécku, no bola podobne vylúčená z verejného života, preto nebol pre autorov komédií problém ponechať grécky model. Úloha ženy bola najmä v domácnosti. „Cudná bola, domov udržiavala, vlnu priadla."[23]

Situácia v renesancii sa pod vplyvom kresťanstva zmenila, nie však radikálne, žena mohla vystupovať v troch rolách. Madona, mníška, kurtizána. Hlavnou úlohou ženy bolo rodiť dedičov. Bolo preto veľkým nešťastím, ak sa narodila dcéra, rodičia museli totiž zohnať veno. Aj to bol dôvod, pre ktorý bolo tak veľa dievčat posielaných do kláštorov, kde ich rodina nemusela živiť a navyše prinášala rodu dobré meno. Z dobových listín máme množstvo správ o úmrtnosti detí, zarážajúce však je, koľko (najmä dcér) novorodeniatok bolo zámerne odstránených.[24]

Postavenie ženy v komédii nie je však tým zásadným, čo spája palliatu a eruditu. Domnievame sa, že kľúčovú úlohu v palliate aj erudite predstavuje otrok, sluha, ktorý je v spoločenskej hierarchii na úplnom dne. Presne tak, ako to napísal Aristoteles, je vo vzťahu ovládaného. Môže mať síce vedomosti o vykonávaní nejakej činnosti, sám však nie je schopný vládnuť. K vládnutiu je spôsobilý len pán. Zároveň, a to je veľmi dôležité, pán si vždy zachováva isté decorum, morálnu integritu, kým otrok je amorálny.

Domnievame sa, že vo výstavbe komédií môže byť imanentná snaha o uchovanie štruktúry fungovania spoločnosti. Preto je nežiaduce, aby sa správaním, ktoré je v oboch typoch komédií typické pre otrokov, prezentovali aj občania, respektíve páni. Ak výsledky vďaka podlým trikom, ľsti, či

[22] Plautus: *Aulularia*: v. 103–112. In: Plautus: Amfitryon, s. 40–41.

[23] Canali, Luca: *Vita, sesso e morte. Il Saggiatore*. Milan 1987, s. 142.

[24] Garin, Eugenio: *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha 2003, s. 209–247.

lži dosiahne otrok, ale v rámci noriem, pre svojho pána, ktorý je zaľúbený, je to v poriadku. Sluha totiž nerozlišuje, čo je dobré a čo zlé, on koná tak, aby dosiahol cieľ. Tento pragmatický prístup je v závere vždy ocenený potleskom, pretože mladý zaľúbený pár dosiahne svoj cieľ, ktorý mu všetci prajú, a starec, kupliar, či iná záporná postava dostanú príučku, ktorá vyrovná morálny dlh. K tomu, aby sa toto mohlo v komédii udiať, je potrebné spraviť istú zmenu vo fungovaní štruktúry spoločnosti. Ide o to, že pán (mladík) nie je schopný otroka ovládať (morálne), pretože je plne v moci lásky. Zrieka sa teda vlády a tú preberá otrok, ktorý všetko vyrieši. Po získaní milej sa u mladíka vracia pôvodný stav – rozumová prevaha a narušenie odpadá, otrok je opäť v podriadenej pozícii alebo dostane slobodu (čím sa napraví stav neprirodzeného otroctva).

Na podporu našich tvrdení si môžeme opäť pomôcť Aristotelom. Konkrétne dilemou o akrasii. „Niekoho môže miasť spôsob, akým môže niekto, kto koná nezdržanlivo, mať správny úsudok."[25] Môže ísť o stav, v akom sa nachádzajú ľudia v afekte (en pathesin), keď sa prejavujú oduševnené reakcie (thymoi), sexuálna žiadosť (epithymiai) a im podobné veci, ktoré evidentne vyvolávajú tiež telesné zmeny, ba u niektorých ľudí dokonca zapríčiňujú stavy šialenstva. Zjavne tak musíme povedať, že stav nesebaovládajúcich sa ľudí je podobný stavu ľudí nezdržanlivých. Rozdiel medzi nezdržanlivosťou a nesebaovládaním spočíva v tom, že nezdržanlivý človek pociťuje ľútosť nad svojim konaním, preto je možná náprava. Vzhľadom na poznanie môže ísť o tieto stavy: a/ mať poznanie (agnoia) a používať ho (riadiť sa ním), b/ mať poznanie a nepoužívať ho, pričom tu rozlišuje Aristoteles dva stavy – b1/ nepoužívať ho, ale byť schopný ho použiť vyvolaním z pamäte, b2/ nepoužívať ho a nebyť schopný ho použiť, podobne ako spiaci, šialení alebo opití ľudia.

Na základe vyššie uvedeného sa domnievame, že v našom prípade Euklio trpí chorobným lakomstvom, ktoré mu zastiera rozum. Nie je schopný racionálne konať, preto sa napriek tomu, čo je dobré, uchyľuje k tomu, čo je horšie. A keďže nikto nekoná dobrovoľne a vedome, čo mu škodí, je Euklio zjavne zasiahnutý iracionálnou túžbou. Ak niekto nechce byť chudobný, čo je dobrá túžba, musí sa usilovať, aby nestratil majetok, ktorý už má, a zároveň ho rozširovať, až kým ho nebude mať dostatok.

Euklio však majetku má viac, než potrebuje, napriek tomu žije v nedostatku. Racionálne by mohol časť zlata investovať do majetkov, či obchodných aktivít a zlato zhodnotiť. Iracionálna túžba vlastniť ho však núti konať tak, aby sa dočasne nezbavil ani gramu zlata, hoci by mu to v budúcnosti prinieslo zlata viac. Ak by Euklio postupoval racionálne, tak postupuje

[25] Aristoteles: *Etika Nikomachova* (ďalej iba *Etika Nikomachova*). Bratislava 2006. VII kn., III.

od všeobecnej premisy, že chudoba je zlá, a preto netreba mať takmer žiadne výdavky. Lenže zároveň by si musel uvedomiť, že škodiť si je zlé. Lakomstvo je zlé, a preto je lakomstvo škodlivé. Euklio je natoľko posadnutý zlatom, že keď mu Strobilus ukradne zlato, kričí: „Nic nevím a vůbec nic nevidím, jsem jako slepý a kdo vůbec jsem. / Tak pomozte mi, lidé, beru vás za svědky, slyšte, slyšte můj hlas / a ukažte mi toho, kdo ukraď můj hrnec.“[26]

Otrok ukradol skrinku, myslel teda len na vlastný osoh, ale keďže je pod vládou Lykonida, podrobí sa a zlato vráti výmenou za slobodu. Takisto Megadorus nie je pod vplyvom neovládateľných vášní, ale plánovaný sobáš mal racionálny základ. To je dôvod, pre ktorý mu nerobí za ťažko odstúpiť od neho v prospech vlastného synovca.[27] Pod vplyvom takej silnej vášne, ako je zaľúbenie, by konal určite iracionálnejšie. V závere hry, keď Euklio po strate hrnca so zlatom príde k rozumu, nastáva obrat aj u neho a dá sa predpokladať, že racionálne správanie prevládne aj z toho, že predmet obsesie daruje dcére, hoci ho o to nikto nežiada.

Patália s truhlicou podporuje naše tézy hneď tromi prípadmi. Prvým a základným je Erofilov, respektíve Caridorov prípad. Samostatné prípady však predstavujú Crissobolovo „podľahnutie“ a tiež Lucramovo. Erofilo v druhom výstupe druhého dejstva hovorí celkom otvorene: „Kým sa však neporadím s múdrym Lišiakom, / nechcem rozhodnúť sa. Neviem, čo si o ňom / myslieť mám, prečo toľko meška, neprichádza? (…) Musím Lišiakovi všetko rozpovedať, / poradiť sa, lebo inak neviem konať.“[28] Alebo vo výstupe nasledujúcom: „Caridor: Darmo, / každý je neborák, kto slúži Amorovi. / Lišiak: Nuž sľubujem / vám, ak len mojej vôli podrobíte sa, že / do zajtra tebe v náruč vložím Euláliu, / tebe zase tvoju Coriscu a Lucrama, / oplaniska ostriháme ako barana!“[29] Obaja sa vzdávajú svojej pozície vládnuceho a vzdávajú sa v prospech sluhov, keďže ich ovláda túžba. Nie však obyčajná, ale spaľujúca, ktorá aj v iných hrách z tohto okruhu núti milenca hovoriť, že nemá jasný rozum a žiada otroka, či príživníka, aby mu pomohol. Prípadne v piatom dejstve: „Erofilo: Pohni / rozumom, mysli miesto mňa! / Fištrón: Veď robím tak už / dlho. (…) Erofilo: Vidíš, darmo nemám takú vieru / vo tvoj um! Keď nieto nijakej už možnosti, / ty si ju sám vytvoríš!“[30] Erofilo precitne až na konci hry,

[26] Plautus: *Aulularia*, v. 798–801.

[27] Spory o dievča totiž u Plauta zvádzajú aj bližší príbuzní, napríklad v *Mercatorovi* mladík Charinus a jeho otec Akanthio.

[28] Ariosto, L.: *c. d.*, s. 28.

[29] Tamtiež, s. 30.

[30] Tamtiež, s. 94–95.

keď už získal Euláliu. Príde za otcom s veľkou pokorou a zaprisahá sa, že už nikdy nič podobné nevykoná. Zárukou toho je práve Eulália.

Špecifický prípad predstavuje to, ako Lišiak oklame pána domu Crissobola. Prešibaný sluha hovorí veľmi útržkovito až záhadne, takže u Crissobola vyvolá paniku a ten v momente, keď zistí, že mu chýba truhlica, povie: „Crisobolo: Nuž a / podľa tvojej mienky čo mám teraz urobiť? / Poraď mi! celý tento prípad ma tak zmiatol, / že ozaj neviem, kde mi hlava stojí.“[31] Postupom času, keď prvotné zmätenie prejde, nadobúda rozum prevahu a Crissobolo začína klásť Lišiakovi rozumné otázky. Sprvu sa Lišiakovi rôznymi spôsobmi darí pravdu odďaľovať, no napokon prevaha rozumu prevládne a sluha je poslaný do žalára. „Crisobolo: Lišiak, ty si teda / ten bezočivý lotor, ktorý moje zlato / odpásol! Chvályhodným mravom, pekným činom / učíš môjho syna! Tak som ti to kázal? / Za chrbtom sa mi smeješ, myslíš si, že tvojim / táraninám uverím. Veď somár by hneď / zbadal, že sú to iba luhaniny, ako / by to človek nespoznal? Nuž rozumom sa / chváliť nemôžeš.“[32]

Kým u Erofila išlo o zaľúbenie, ktoré pôsobilo natoľko silno, že hoci bol jeho úsudok správny a mal oprávnené výhrady, keď mu Lišiak predstavoval svoj plán, nedokázal sa ovládnuť a rozumovou úvahou prísť s ničím lepším. Naopak Crissobolo bol neschopný používať rozum (v afekte) len chvíľu, a preto jeho rozumová prevaha ihneď zvíťazila nad Lišiakovou.

Posledný prípad predstavuje oklamanie Lucrama. Fištrón ho presvedčivo primäl uveriť, že ho majú ihneď popraviť. Hoci o tom spočiatku pochyboval, keďže on sám vládol nad svojimi sluhami veľmi pevnou rukou, napokon uveril, pretože (ako správne predpokladali obaja sluhovia) mal na rováši toľko iných zločinov, že aj keď bol v tomto prípade v práve, musel podľahnúť.

Riešenie vyplýva z dvoch faktorov. Rozhodovanie prebieha na základe uvažovania o tom, ako dosiahnuť vytýčený cieľ a túžby po niečom, od čoho sa zvažovanie odvíja (túžby). Rozhodnutie je potom túžba toto vykonať, ako prostriedok danému cieľu, pričom želanie (boulesis) je esenciálne prítomné v každom rozhodnutí. Podstatný je tu druhý faktor, ak má niekto všeobecné presvedčenie zakazujúce niečo a zároveň druhú, nižšiu premisu, že všetko zakázané je príjemné. Potom toto jeho prvé (racionálne) presvedčenie mu hovorí, aby sa druhému vyhol, ale žiadostivosť ho k tomu vedie (agei), pretože je schopná hýbať každou časťou.[33]

Či nie je aplikácia tohto princípu na palliatu a eruditu disfunkčná, môžeme ľahko zistiť, ak si budeme princíp projektovať na iné komédie. Z erudity si

[31] Tamtiež, s. 68.

[32] Tamtiež, s. 84.

[33] Aristoteles: *Etika Nikomachova,* I. kn., VII.

vyberme najslávnejšiu *Mandragoru*. Kallimachos je skutočne posadnutý láskou, a nie je schopný prísť so žiadnym spôsobom, ako získať lásku. Lukrézia je vydatá a nevera by bola nemorálna. „Sprostredkovateľ lásky" Ligurio preto príde s plánom, pri ktorom manžel podvedie sám seba. Nício je sám hlupáčik, no aj on má svoju posadnutosť dieťaťom, a preto sa nechá Kallimachom a Liguriom podviesť. Mních je vierolomný a chamtivý, preto ho vidina peňazí ľahko dokáže viesť namiesto rozumu.

Podobne by sme mohli analyzovať postavy aj u Menandra. V diele *Heautontimoroumenos – Sebatrapič*, predstavuje starca, ktorý kedysi žil normálne v spoločnosti, no stáva sa dobrovoľne mizantropom a až nešťastie, ktoré sa mu prihodí (spadne do studne), a posmešky otrokov, ho prinútia uvedomiť si hlúposť svojho správania.

Podobný princíp môžeme sledovať aj v Euripidovom Hippolytovi, keď sa Faidra poddá pestúnke, hoci si uvedomuje, že to nie je dobré. Tu však plán pestúnky zlyhá a celá dráma sa končí tragicky, no výstavbou je totožná s neskoršími vzťahovými komédiami, aj preto viacerí upozorňujú na to, že práve Euripides ovplyvnil novú attickú komédiu.

Spoločenské podmienky umožnili, aby mohli autori commedie erudity predvádzať na javiskách hry antických autorov bez nádychu staroby, ktorá je cenná vekom a múdrosťou, ale je vzdialená od reality. Hry sa nemuseli priveľmi aktualizovať, ako sme videli u Ariosta, stačilo zmeniť kostýmy, nahradiť otroka sluhom a všetko ostatné bolo prijímané ako samozrejmá súčasť fungovania spoločnosti. Postavenie žien, vzťah pána a ovládaného, nerozvážna mladosť voči rozumu dospelých, či naopak pochabosť a chlipnosť starcov potrestaná manželkami.

Hoci sa erudita líši od palliaty cieľovým publikom, divadelným priestorom a tým, kto ju hrá, nelíši sa vo svojej štruktúre. Ústrednou témou je láska, ktorej stojí v ceste prekážka. Sila iracionality lásky vyvedie pána z miery a ten prenechá vládu nad sebou otrokovi, ktorý prostredníctvom úskokov a figliarstiev napomôže k tomu, aby sa zaľúbenci mohli spojiť. Zároveň na konci hry nastane návrat k pôvodnému modelu pán – otrok a potvrdí sa spoločenský status quo. Poprípade sa poukáže na to, že otrok je v otroctve nezaslúžene a dostáva spravodlivú slobodu. Komédia sa však končí harmonicky, na základe vyrovnávacej spravodlivosti.

Resumé

Konvergencie a divergencie antickej rímskej a renesančnej drámy

Štúdia je zameraná na komparáciu antickej rímskej komédie palliaty a renesančnej commedie erudity. Po vymedzení charakteristík, autorov a umeleckých i mimoumeleckých noriem sa tieto závery aplikujú na jeden príklad z oboch typov komédií. V prípade palliaty pôjde o *Aululariu* od Plauta, kým eruditu bude reprezentovať Ariostova *La Cassaria*. Na základe uvedených príkladov sa bude dokazovať, že napriek rozdielom v otázke postavenia autora, cieľového diváka či divadelného prostredia, oba typy komédie potvrdzujú dobovú sociálnu štruktúru spoločnosti. Za pomoci toho, ako opísal fungovanie a sociálnu rolu pána, otroka a ženy Aristoteles v *Etike Nikomachovej,* sa bude skúmať, či aj autori spomínaných typov komédií potvrdzujú alebo vyvracajú Aristotelove názory.

Kľúčové slová: Ariosto, commedia erudita, Plautus, palliata, komédia, renesancia, antika, Aulularia, La Cassaria, komparácia

Summary

Convergence and Divergence of Ancient Roman and Renaissance Drama

A study deals with a comparison of Ancient Roman comedy palliata and Renaissance commedia erudita. After stating terms, authors and artistic or non-artistic rules, these conclusions are applied to one example of both types of comedies. In the case of palliata, *Aulularia* by Plautus will be discussed and erudita will be represented by *La Cassaria* by Ariosto. On the basis of given examples, it will be demonstrated that in spite of differences in author's status, target theatre audience or theatre surroundings, both types of comedies confirm period social structure in society. According to Aristotle's description of a social role of a master, a slave and a woman in his *Nicomachean Ethics*, it will be examined whether writers of both discussed types of comedies accept or disprove Aristotle's opinions.

Keywords: Ariosto, Renaissance comedy, Plautus, Ancient comedy, Aulularia, La Cassaria, Commedia erudita, palliata

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Marcel Koman
Centrum filologicko-areálových studií
Ústav slavistiky
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arne Nováka 1
602 00 Brno
e-mail: koman@mail.muni.cz

Antické diela v súkromnej knižnici biskupa Zachariáša Mošovského (1542–1587)[1]

Klára Komorová

Zachariáš Mošovský patril k významným humanistickým vzdelancom Uhorska aj Slovenska v 16. storočí a zastával vysoké politické a cirkevné funkcie. Pochádzal zo slovenského regiónu z turčianskych Mošoviec. Naposledy pôsobil ako biskup v Nitre. Počas svojho života zozbieral vyše 900-zväzkovú knižnicu, v ktorej sa nachádzali viaceré stredoveké kódexy a tlače 15.–16. storočia. Po jeho smrti bol vyhotovený pozostalostný súpis, inventár knižnice,[2] a na jeho základe sme pristúpili ku rekonštrukcii knižnice, pretože knihy z nej sa na základe dedičských konaní rozptýlili a sú v súčasnosti uchovávané vo viacerých inštitucionálnych a súkromných zbierkach na Slovensku, Maďarsku a inde. Počas heuristiky sa nám podarilo objaviť vyše 400 kníh s vlastnoručným posesorským zápisom majiteľa, resp. jeho supralibrosom. Knižnica vznikla v období humanizmu a renesancie, kedy nastal návrat k antickým tradíciám, preto v nej objavujeme aj mnohé diela antickej literatúry. Pozostalostný súpis obsahuje veľmi strohé zápisy o autoroch a názvoch kníh, preto ich identifikácia bola obtiažna, najmä pri frekventovaných vydávaniach diel antických autorov, ktorí v období renesancie sa stávali základnými príručkami, učebnicami a obľúbeným čítaním medzi vzdelancami. V našom príspevku sa sústredíme na zhodnotenie podielu antickej literatúry v tejto knižnici. Pri koncipovaní príspevku vychádzame z publikovanej monografie *Knižnica Zachariáša Mošovského*.[3]

Nakoľko pod pojmom antická literatúra chápeme nielen jasne vyhranenú literatúru antického Grécka a Ríma, ale sem radíme tiež diela kresťanského staroveku, náš príspevok podáva pohľad na zastúpenie diel antických autorov z dvoch pohľadov. Pretože Zachariáš Mošovský bol nielen vzdelaný huma-

[1] Tento článok vznikol s podporou projektu Pamäť Slovenska – Národné centrum excelentnosti výskumu, ochrany a sprístupňovania kultúrneho a vedeckého dedičstva (ITMS:26220120061) v rámci OP Výskum a vývoj spolufinancovaný zo zdrojov Európskeho fondu regionálního rozvoja.

[2] Inventár knižnice sa nachádza v Magyar Országos Levéltár v Budapešti – Urbaria et Conscriptiones, fasc. 77, No. 17: Inventarium rerum.

[3] Komorová, Klára: *Knižnica Zachariáša Mošovského*. Martin 2009.

nista, ale tiež vysoký cirkevný predstaviteľ, jeho knižnica obsahovala i veľký počet diel autorov kresťanského staroveku.

Ako prvého antického autora, ktorý bol v knižnici zastúpený 29 dielami, spomenieme najvýznamnejšieho gréckeho filozofa, všestranného vedca, filozofa Aristotela (384–322 pred n. l.). Z uvedených 29 zapísaných pozícií v pozostalostnom zozname sme identifikovali 20 vydaní Aristotelových diel[4] – sú medzi nimi inkunábulové vydania súborného diela (Benátky 1496; Benátky 1497–1498); benátske vydanie z roku 1576, bazilejské vydanie z roku 1539; samostatné vydanie diela *De anima* (Benátky 1562)[5] a *De re publica* (Benátky 1558).[6] Väčšinu Aristotelových diel tu zachovaných predstavujú autorizované komentáre. Alexander z Aphrodisias (3. stor. n. l.) v Malej Ázii (teraz v Turecku), ktorý stál na čele peripatetickej školy, bol už v staroveku jedným z najlepších komentátorov Aristotelových diel a s jeho komentármi sme našli dve vydania;[7] z pera novoplatónskeho filozofa Simplicia (5.–6. stor. n. l.) sa v knižnici nachádzali tri komentované vydania,[8] kde Simplicius uvádza veľké množstvo citátov zo spisov najstarších gréckych mysliteľov, z ktorých sa mnohé nezachovali a informácie o nich nachádzame práve v Simpliciových komentároch. Aristotelés sa stal východiskom aj pre kresťanstvo a stredoveká scholastika preberá základné pravdy Aristotelových teórií, ktoré upravuje a rozvíja v kresťanskom duchu; napr. komentáre metropolitného biskupa v Nicey Eustratia (11.–12. stor.);[9] humanistu z Florencie Pietra Vettoriho (1499–1585);[10] najslávnejšieho humanistu Erazma Rotterdamského (1467–1536)[11] a iných.

[4] Tamtéž, ref. 2 – uvádzame poradové čísla z pozostalostného súpisu: 75 – 82, 301, 358, 366, 369, 411, 506, 508, 509, 511, 515, 516, 530, 547, 760, 763, 840, 901, 3a, 4a, 19a, 40a – ďalej len Pozostalostný súpis.

[5] Pozostalostný súpis č. 515.

[6] Pozostalostný súpis č. 530.

[7] Alexander Aphrodisiensis: *Alexandrú tú aphrodiseós,… in priora analytica Aristotelis, commentaria.* Florentiae 1521. 4° – Pozostalostný súpis č. 547; tiež: *Alexandrú Afrodisies… In Topica Aristotelis, Commentarii.* Venetiis 1513. 4° – Pozostalostný súpis č. 19a.

[8] Sinplicius: *…Simplicii Commentarii In Octo Aristotelis Physicae Avscvltationis Libros.* Venetiis 1526. fol. – Pozostalostný súpis č. 301; tiež: *…Commentaria in tres libros Aristotelis de anima.* Venetiis 1527. fol. – Pozostalostný súpis č. 508; tiež: *Hypomnemata in Categorias Aristotelis.* Venetii 1499. fol. – Pozostalostný súpis č. 901.

[9] Eustratius: *…Commentaria In Libros Decem Aristotelis De Moribvs Ad Nicomachvm.* Venetiis 1536. fol. – Pozostalostný súpis č. 763.

[10] Vettori, Pietro: *Commentarii In Primvm Librvm Aristotelis De Arte Poetarum.* Florentiae 1572. fol. – Pozostalostný súpis č. 515.

[11] Aristoteles: *…Aristotelis… opera omnia… Per Des. Eras. Roterodamvm…* Basileae 1539. 8° – Pozostalostný súpis č. 4a.

Z ďalších antických filozofov sa v knižnici nachádzali dve vydania súborných spisov zakladateľa idealizmu Platóna (427–347 pred n. l.)[12] a jeden zápis pod číslom 522 – *Opera Xenophontis* – prezentuje Sókratovho žiaka Xenofónta (ca 430–353 pred n. l.), ktorý je autorom historických (*Anabasis, Hellénika*), filozofických (*Kýrú paideiá, Apologiá Sokratús*) a iných prác, napr. o jazdectve, hospodárení a pod. Na základe tohto zápisu sa nedá zistiť, aké vydanie Xenofóntových diel sa tu skrývalo. Ďalej je zastúpený grécky sofista Lúkiános zo Samosaty (ca 120–180 n. l.)[13] a posledný významný grécky filozof, zakladateľ novoplatonizmu Plótínos (ca 203–270 n. l.) so svojim dielom *De rebus philosophicis*.[14] Spisba rímskeho štátnika a spisovateľa, najväčšieho rétora svojej doby, filozofa, eklektika Marca Tullia Cicerona (106–143 pred n. l.) je zastúpená v pozostalostnom súpise 11 záznamami,[15] medzi ktorými sú diela rétorické, filozofické – *Libri philosophici*, *Officia*, tiež súborné bazilejské vydanie z roku 1534.[16] Nachádzame tu tiež v dvoch pozíciách informáciu o rukopisných exemplároch – *Scriptus Liber Ciceronis de oratoria*[17] a *Annotationes in diversos libros Ciceronis scriptae*.[18] Lucius Annaeus Seneca (ca 4 pred n. l.–65 n. l.) pochádzajúci z hispánskej Cordoby, vychovávateľ cisára Neróna, patril k popredným predstaviteľom rímskeho rečníctva a filozofie z obdobia 1. storočia nášho letopočtu. V bazilejskom vydaní jeho súborného diela z roku 1537[19] sa nám zachoval rozsiahly rukopisný záznam Zachariáša Mošovského o úmrtí jeho matky a bratovho syna, ktorý dopĺňa biografické údaje Mošovského. Rímsky cisár Marcus Aurelius (161–180 n. l.),

[12] Platon: *Hapanta… Platonis omnia Opera*. Basileae 1534. 4° – Pozostalostný súpis č. 29a; tiež: *Omnia Divini Platonis Opera*. Basileae 1551. 8° – Pozostalostný súpis č. 30a.

[13] Pozostalostný súpis č. 415 – *Opera Lucianj*; Pozostalostný súpis č. 686 – *Lucianj Dialogj in 8°*.

[14] Plotinos: *De rebus philosophicis libri LIIII*. Apud Salingiocum 1540. 4° – Pozostalostný súpis č. 523.

[15] Pozostalostný súpis č. 104, 276, 431, 432, 519, 577, 590, 669, 679, 898, 923.

[16] Cicero, Marcus Tullius: *Opera omnia*. Basileae 1534. fol. – Pozostalostný súpis č. 923.

[17] Pozostalostný súpis č. 104.

[18] Pozostalostný súpis č. 431.

[19] Seneca, Lucius Annaeus: *Opera*. Basileae 1537. fol – Pozostalostný súpis č. 34a. Znenie zápisu: „Jnfra Effigiem Crucifixi Chri. D. N. Cur sit dispectus, ridigáq3 sub arbore pendes Jam dicam pateris, cur boni Chre morem. Pro me cuncta quidem suffers, mea crimina portas, In cruce tu moreris, me crucifigar ergo. Omne ego toto mihi quod contigit in orbe. Atq3 animis cuncto, corpore semper habe. Nobili Dorotheae Nob. Simonis Chierni. F. Reverendi Nicolai Chierni Vicarchid. Thvroc. Sorori Matron Melchioris Rohoznik Piae Cong. Matronae Pvdiciss. An. MDLXXI. III. Kal. Octob. Danieli Ex Fre Nep. Impvb. An. MD.LXXIII Kal. Ivl. Vita Fvnctis Charissimis Zachar. Mossowivs Eps Tininien. S. C. M. Cons: Et Ionas. F. F. Moest. Genetrici Dvlciss. Ac Nep. Ivcvn. Eodem Maiora Praest. Svnt Haec Synceri Amoris Ergo Hic Sepvltis. C. C.“

známy ako stoický filozof, nazývaný aj „filozof na tróne“, viedol obranné boje proti Parthom, Markomanom a Kvádom, ktorí ohrozovali Rímsku ríšu. Počas týchto vojen prenikli oddiely II. pomocnej rímske légie z Aquinca (terajšia Budapešť) i do Zadunajska a v roku 179 prezimovali v Laugariciu (dnes Trenčín). O tejto skutočnosti sa na Slovensku zachovala najstaršia rímska epigrafická pamiatka vyrytá na trenčianskej hradnej skale.[20] Marcus Aurelius je v knižnici Mošovského zastúpený zápisom *Marcj Antonij de Vita sua*.[21]

K osobnostiam svetového významu sa radí rímsky štátnik, vojvodca a všestranný politik Gaius Iulius Caesar (100–44 pred n. l.), ktorý bol tiež literárne činný a je autorom zápiskov o vojne v Gallii (*Commentarii de bello Gallico*) a o občianskej vojne (*Commentarii de bello civili*). S jeho menom sa spájajú v pozostalostnom súpise knižnice tri pozície – *Julius Caesar*[22] a dvakrát zápis *Julii Caesaris Commentarii*;[23] pravdepodobne v knižnici existovali tri rôzne vydania Caesarových zápiskov o jeho ťaženiach, alebo bolo niektoré vydanie dvakrát zapísané. V rámci našej heuristiky sme objavili len jedno vydanie – vytlačené vo Frankfurte roku 1575.[24]

Najstaršiu historickú spisbu predstavuje historik z Babylónie, Bélov kňaz Bérosos (3. stor. pred. n. l.), autor rozsiahlej kroniky svetových dejín, ktorú využil i Josephus Flavius a niektorí kresťanskí historici pri koncipovaní svojich historických prác. V Mošovského knižnici sa nachádzala časť o starožitnostiach Itálie – pod číslo 379 je zápis *Berosus antiquittum in 8*. Najväčší helénistický historik Polybios (pred 200–asi 120 pred n. l.) napísal svetové dejiny *Historiai*, v ktorých vykresľuje premenu Rímskej ríše na svetovú veľmoc. Nepopisuje len holé historické fakty, ale podstatu historických udalostí, pátra po ich príčinách, poskytuje ponaučenia najmä politikom a vojakom. V knižnici bolo niektoré grécko-latinské vydanie jeho histórie – pod číslom 350 je zápis *Pollibius graecae et Latinae*. Z tvorby gréckeho gramatika z Atén Apollodóra (žil okolo roku 140 pred n. l.) poznáme jeho historické dielo *Chronikon* – chronológiu dejín od dobytia Tróje po svoju dobu a jemu je pripisovaná mytologická príručka *Bibliothéké* s výkladom bájok o gréckych bohoch a hérooch. Pod názvom *Bibliotheces, Sive de Deorum origine* sa v Mo-

[20] VICTORIAE AVGVSTORV EXERCITVS QVI LAVGARICIONE SEDIT MIL L II DCCCLV MAXIMIANVS LEG LEG II AD CVR F. (Na víťazstvo cisárskeho vojska 855 vojakov, ktoré sídlilo v Laugariciu, dal zhotoviť [Marcus Valerius] Maximianus, legát veliteľ II. pomocnej légie).

[21] Pozostalostný súpis č. 409.

[22] Pozostalostný súpis č. 405.

[23] Pozostalostný súpis č. 883, 884.

[24] Caesar, Caius Julius: *Rervm Gestarvm Commentarii XIV*. Francofvrti ad Moenvm 1575. fol. – Pozostalostný súpis č. 883.

šovského knižnici nachádzalo rímske vydanie z roku 1555.[25] Autorom ďalšej *Bibliothéky* je Diodóros Sicilský (1. stor. pred n. l.), v ktorej podáva všeobecné dejiny Egypta, Mezopotámie, Indie, Skýtie, Arábie, Grécka a Európy, snaží sa o zaujímavé podanie materiálu, vyzdvihuje mytologické, starožitné a kultúrne kuriozity. V pozostalostnom zozname knižnice je zapísaný pod číslom 352 ako *Theodorus Siculus*. Z gréckych dejepiscov spomenieme ešte Dionýsia z Halikarnássu (ca 60 pred n. l.–po 7 n. l.) a jeho historický spis *Rómaiké archaiologiá*. Popisuje v ňom dejiny Ríma, vysvetľuje pôvod Rimanov od Grékov a chváli ich „virtus". Podľa zápisu v zozname *Dionisius Halicarnaseus*[26] sa nedá zistiť, ktoré vydanie uchovávala knižnica.

Literárna tvorba rímskych historikov je zastúpená Gaiom Sallustiom Crispom (86–35 pred n. l.) – pod číslom 406 je len strohý zápis *Sallustius in 16* – nedá sa identifikovať, ktoré vydanie Sallustiovho diela sa skrýva pod ním, pretože jeho *Coniuratio Catilinae*, alebo *De bello Jugurthino* bolo v 16. storočí často vydávané a bolo veľmi obľúbeným čítaním. Z obdobia zlatého veku rímskej literatúry vyniká historik Titus Livius (59 pred n. l.–17 n. l.) so svojím dielom *Ab urbe condita*, najrozsiahlejším vykreslením dejín Rímskej ríše od založenia mesta Rím. V pozostalostnom zozname meno Livia nachádzame v troch pozíciách – č. 320 *Titus Livius*; č. 389 *Titus Liuius in 8* a pod číslom 380 sa skrývalo lyonské vydanie z roku 1542,[27] ktoré vyšlo s komentármi švajčiarskeho humanistického vzdelanca Heinricha Loritiho (1488–1563). Najväčší rímsky historik Publius Cornelius Tacitus (asi 55–asi 117 n. l.), autor dvoch významných historických prác *Historiae* – vykreslil dejiny Rímskej ríše za roky 69–96 – a *Annales* – dejiny za roky 14–68, obdobie vlády julián sko-klaudiovského rodu, je tu prezentovaný dvomi zápismi – *Annalium Liber* a *Cornelii Taciti Annalis*.[28] Židovský historik píšuci po grécky Josephus Flavius (37/38–ca 100 n. l.), vedúca osobnosť v židovskom povstaní, potom žil v Ríme, je autorom prác o židovskej histórii – *Židovská vojna, Židovské starožitnosti*, *Obrana židovského náboženstva* a iné. V zozname bol zapísaný pod dvomi číslami – č. 401 *Jozephj opus in tribus Voluminibus in 8* a pod č. 597 sa nachádzalo vydanie *Antiquitatum Iudaicarum libri XX* spolu s jeho ďalšími prácami, ktoré vyšlo v Bazileji roku 1548.[29] Na záver odboru histórie

[25] Appolodoros: *Bibliotheces, Siue de Deorum origine*. Romae 1555. 8° – Pozostalostný súpis č. 426.

[26] Pozostalostný súpis č. 371.

[27] Loriti, Heinrich: *In Titvm Livivm Annotationes*. Lvgdvni 1542. 8° – Pozostalostný súpis č. 380.

[28] Pozostalostný súpis č. 313, 319.

[29] Josephus Flavius: *Antiqvitatvm Ivdaicarvm Libri XX…* Basileae 1548. 8° – Pozostalostný súpis č. 597.

spomenieme gréckeho dejepisca z Alexadrie Appiána (2. stor. n. l.) – v knižnici sa uchovávali jeho *Historia Romana* (Benátky, 1477)[30] a samostatná časť o občianskych vojnách – *De bellis civilibus Romanorum* (Paríž, 1521).[31]

K oblasti historicko-biografickej a literárno-historickej sa radí dielo Gaia Suetonia Tranquilla (asi 75–160 n. l.), ktorý napísal viacero pojednávaní zo súkromných i politických dejín ríše. V diele *De vita Caesarum* vykreslil biografické portréty prvých 12 cisárov počnúc Caesarom a končiac Domitianom. Dielo *De viris illustribus* predstavuje zbierku krátkych životopisov literárne činných osobností – básnikov, historikov, rečníkov, filozofov, gramatikov a pod. Tu je podchytený jediným zápisom *Suetonius*[32] – nedá sa určiť, o ktoré dielo ide, resp. čo sa skrývalo pod ním. Z gréckej spisby biografického charakteru môžeme menovať Plútarcha (pred 50–po 120 n. l.) z boiótskej Chairónei. Jeho tvorba bola ovplyvnená stoickými a peripatetickými vplyvmi a je autorom paralelných životopisov, v ktorých porovnáva osobnosti grécke a rímske, poukazuje na podobnosť a rovnocennosť oboch svetov. V pozostalostnom súpise nachádzame dva zápisy.[33]

V knižnici Zachariáša Mošovského sa nachádzali tiež diela antických rečníkov. Aténsky rečník, logograf Ísokratés (436–338 pred n. l.), založil v Aténach rétorskú školu a mnohé z jeho rečí sa stali vzorovými rečami pre orátorov – ako sa má rečník chovať a vzdelávať v rečníctve, dáva v nich i mravné ponaučenia. Tu je prezentovaný v dvoch pozíciách.[34] Démosthenés (384–322 pred n. l.) a Aischinés (ca 389–314 pred n. l.) nepatrili len k najslávnejším aténskym rečníkom, ale sa výraznou mierou angažovali aj v politike, avšak so svojimi politickými názormi stáli v opačných táboroch. Aischinés videl rozpínavosť Filipa II. Macedónskeho prospešnú pre Atény a Démosthenés videl v tejto rozpínavosti nebezpečenstvo, že sa Atény dostali do područie Filipa. V knižnici boli zastúpení spoločným benátskym vydaním *Graecium excellentium oratorum Aeschinis et Demosthenis orationes adversariae*.[35] Z rímskych rétorov spomenieme Valeria Maxima (1. stor. n. l.), ktorý zložil zbierku *Dictorum et factorum memorabilium libri IX*. – zbierku

[30] Pozostalostný súpis č. 355.

[31] Pozostalostný súpis č. 421.

[32] Pozostalostný súpis č. 404.

[33] Pozostalostný súpis č. 461 – Plutarchj opera in tribus Voluminibus in 8uo; Plutarchos: *Plvtarchi… symposiaca problemata, hoc est, conuiuales sermones.* Parisiis 1547. 8° – Pozostalostný súpis č. 828.

[34] Isocrates in 4to – Pozostalostný súpis č. 458; Isocrates: *Orationes Et Epistolae*. Venetiis 1542. 8° – Pozostalostný súpis č. 460.

[35] Pozostalostný súpis č. 520 – zápis znel: Opera Demostenis et Eskinej.

exempiel cností a nerestí, pamätihodných výrokov a činov, príručku pre výučbu na rétorských školách, ktorá má slúžiť pre občiansky účel a pre mravnú výchovu. Zbierka bola veľmi obľúbená a v období humanizmu a renesancie často vydávaná rôznymi tlačiarmi. V zozname nachádzame dva zápisy – č. 325 *Valerius Maximus* a č. 407 *Vallerius Maximus in 16* – na základe ktorých sa ale nedá zistiť, ktoré vydanie uchovávala knižnica.

Zachariáš Mošovský ako vysoký cirkevný predstaviteľ do svojej súkromnej knižnice zozbieral i veľké množstvo diel antickej krásnej literatúry. Antickú tragédiu prezentuje najmladší z troch jej najväčších autorov Eurípidés (ca 485–406/407 pred n. l.) – v spoločnom erazmovskom vydaní sú dve tragédie *Hekabé* a *Ifigénia v Aulide*.[36] Lykofrón (1. pol. 3. stor. pred n. l.), grécky učenec, básnik, považovaný za tvorcu anagramu, je tu zastúpený svojou tragédiou *Alexandra*, vydanou v Bazileji roku 1546.[37] Z autorov rímskej komédie sme počas našej heuristiky našli bazilejské vydanie súboru 20 Plautových (ca 254–184 pred n. l.) komédií,[38] ktoré sú väčšinou prepracované grécke predlohy a v období renesancie mali veľký ohlas, a dve vydania Terentiových (ca 185–159 pred n. l.) komédií, ktoré v stredoveku boli vysoko cenené kvôli čistote jazyka a od renesancie sa stali vzorom pre autorov komédií – pod č. 507 sa skrývalo komentované lipské vydanie[39] a tiež súbor jeho hier vydaný v lužickom Budyšíne roku 1561.[40]

Grécku antickú poetickú spisbu prezentuje tromi pozíciami v zozname (č. 684, 685 a 875)[41] najstarší známy grécky básnik Homér (9.–8. stor. pred n. l.), rozprávač zvieracích bájok Ezop jednou pozíciou (č. 496), ďalej najvýznamnejší staroveký grécky predstaviteľ zborovej lyriky, básnik Pindaros (ca 522/518–ca 438 pred n. l.) jednou pozíciou (č. 452),[42] grécky lyrický básnik Anakreón (pol. 6. stor. pred n. l.) jednou pozíciou (č. 475)[43] a najvýznamnejší

[36] Euripides: *Tragoediae duae, Hecvba,* & *Iphigenia in Aulide, latinae factae, Des. Erasmo Roterodamo interprete.* Basileae 1518. 8° – Pozostalostný súpis č. 488.

[37] Lykophrón: *Alexandra, siue Cassandra*. Basileae 1546. fol. – Pozostalostný súpis č. 338.

[38] Plautus, Titus Maccius: *Comoediae viginti*. Venetiis 1518. fol. – Pozostalostný súpis č. 121.

[39] Faber, Basilius: *Libellvs De Synonymia Terentii, Et Copiosa Phrasivm Ac Locvtionum commutatione, ex ipso autore nata, & collecta*. Lipsiae 1556. 8° – Pozostalostný súpis č. 507.

[40] Terentius, Afer Publius: *Ex P. Terentii Comoediis, Latinissimae Colloqviorvm Formvlae, Ordine Selectae.* Budissinae 1561. 8° – Pozostalostný súpis č. 9b.

[41] Homer: *Opera Graecolatina omnia*. Basileae 1567. 4° – Pozostalostný súpis č. 875.

[42] Pindaros: *Olympia. Pythia. Nemea. Isthemia.* Francoforti 1542. 4°.

[43] Anacreon: *Odae.* Lvtetiae 1554. 8°.

helenistický bukolik Theokritos (1. pol. 3. stor. pred n. l.) svojimi *Idylliami* v latinskom preklade jednou pozíciou (č. 524).[44]

Literárna tvorba rímskych básnikov Albia Tibulla (ca 54–19 pred n. l.) a Sexta Propertia (50–15 pred n. l) je zastúpená lipským vydaním z roku 1549, ktoré pripravil nemecký humanista a poét Georg Fabricius (1516–1571),[45] a tiež spoločným pravdepodobne niektorým benátskym vydaním, ktoré zahŕňa aj básne Gaia Valeria Catulla (ca 84–54 pred. n. l.) – v zozname zapísané pod číslom 486 – *Catulj Tiburcij Propercij in 8uo*. Najslávnejší rímsky básnik Augustovej doby Publius Vergilius Maro (70–19 pred n. l.) sa v knižnici prezentoval svojimi pastierskymi spevmi *Bucolica* s výkladom, ktoré boli vytlačené vo Wittenbergu roku 1566[46] a boli určené pre výučbu latinčiny na školách, a tiež benátskym vydaním súborného diela z roku 1504.[47] Pod číslo 471 nachádzame strohý zápis *Horatius in 8uo*, podľa ktorého sa nedá určiť, čo z tvorby Quinta Horatia Flacca (65–8 pred n. l.) si Zachariáš Mošovský zaobstaral do svojej knižnice. Rímsky básnik tzv. zlatého veku Titus Lucretius Carus (ca 97/96–ca 55/54 pred n. l.) je v zozname citovaný ako *Lucretius in 4to* (č. 453) a pod týmto číslom sa nachádzal jeho didaktický epos v hexametroch *De rerum natura libri sex* (Lyon 1563). Meno jedného z najznámejších básnikov tzv. zlatého veku rímskej literatúry Publius Ovidius Naso (43 pred n. l.–18 n. l.) objavujeme v zozname zapísané štyrikrát. S posesorským záznamom Mošovského sme objavili jeho Metamorfózy (Benátky 1513)[48] a v súbore *Elegantiae poeticae* (Lipsko 1549)[49] výber jeho básnickej tvorby. *Fabularum liber* (Bazilej 1549), ktorého autorom je Gaius Iulius Hyginus (ca 64 pred n. l.–17 n. l.), zbierka cca 300 bájí, predstavuje veľkú pomôcku pri rekonštrukcii stratených gréckych bájí, sa skrývalo pod číslom 555. Rímsky satirik Decimus Iunius Iuvenalis (po 50–po 130 n. l.), ktorý vo svojej dobe patril k najostrejším kritikom ľudských nerestí, je zastúpený svojimi *Satyrae* (Kolín 1541)[50] a súborom diela vydaného v Benátkach roku 1523.[51]

[44] Theokritos: *Idyllia*. Venetiis 1495/1496. fol.

[45] Fabricius, Georg: *Elegantiae Poeticae Ex Ovidio, Tibvllo, Propertio Elegiacis.* Lipsiae 1549. 8° – Pozostalostný súpis č. 507.

[46] Gogreve, Mento: *Bvcolicorvm Vergilii Simplex Et Dilvcida Metaphrasis.* Witebergae 1566. 8° – Pozostalostný súpis č. 484.

[47] Vergilius, Maro Publius: *P. V. M. Opera*. Venetiis 1504. fol. – Pozostalostný súpis č. 22b.

[48] Ovidius, Naso Publius: *P. ouidii Metamorphosis*. Venetiis 1513. fol. – Pozostalostný súpis č. 110.

[49] Fabricius, G.: *c. d.*

[50] Juvenalis, Decimus Junius: *Satyrae Lvcvlentissimae*. Coloniae 1541. 8° – Pozostalostný súpis č. 507.

[51] Juvenalis, Decimus Junius: *Opus.* Venetiis 1523. fol. – Pozostalostný súpis č. 21a.

Z ďalších rímskych básnikov v Mošovského knižnici boli zastúpení títo autori: Marcus Annaeus Lucanus (39–65 n. l.) benátskym vydaním *Pharsalia* z roku 1515 (č. 455); epik Silius Italicus (26–101 n. l.) eposom *De bello Punico* (Benátky 1523 – č. 17c); epik Publius Papinius Statius (ca 40–96 n. l.) benátskym súborným vydaním diela z roku 1490 (č. 36a); eposom o Argonautoch (č. 490) Gaius Valerius Flaccus (1. stor. n. l.). Ďalšieho z plejády veľkých rímskych autorov spomenieme Marca Valeria Martiala (ca 40–po 100 n. l.), ktorý vo svojich *Epigrammata* (Miláno 1499)[52] vykresľuje, väčšinou zlomyseľne, portréty pranierovaných osôb, podáva pikantné anekdoty, klebety, výlevy radosti, smútku a pod. Z obdobia úpadku vyniká Lucius Apuleius (125–180 n. l.), ktorý je autorom jediného v úplnosti zachovaného latinského románu *Asinus aureus* – tu je uvedený pod číslom 821 – *Opera Apulei* – nedá sa určiť, ktoré vydanie bolo ukryté pod touto pozíciou.

Medzi knihami z knižnice Zachariáša Mošovského nachádzame tiež slovníkové a encyklopedické diela. Gaius Valerius Flaccus (ca 55 pred n. l.–20 n. l.), autor viacerých spisov o rímskych starožitnostiach (*Fasti* – o rímskom kalendári) a gramatike latinského jazyka (*De significatione verborum*), je tu zastúpený súborným dielom spolu s dielom Sexta Pompeia Festa (2. pol. 2. stor. n. l.) *De verborum significatione*, vydané v Benátkach roku 1560.[53] Aulus Cornelius Celsus (1. stor. n. l.) pripravil encyklopédiu *Artes* venovanú poľnohospodárstvu, rétorike, vojenstvu, medicíne, právu a filozofii. Z uvedenej encyklopédie sa zachovalo len osem kníh o lekárstve, ktoré sú dôležitým prameňom poznania histórie medicíny od Hippokrata počnúc, tiež state o patológii, jednotlivých chorobách, ich liečení a pod. Tu sa nachádzalo pod číslom 447 lyonské vydanie z roku 1566 *De re medica*.

Gaius Plinius Secundus (23/24–79 n. l.) i Gaius Plinius Caecilius Secundus ml. (61/62–113 n. l.) prispeli svojimi odbornými výkladmi k rozšíreniu obzoru antického čitateľa. Plinius st. zostavil všeobecnú encyklopédiu *Naturalis historia* – obsahuje poznatky o vesmíre, geografii, národopise, zoológii, antropológii, botanike, mineralógii, spracovanie kovov, o kameňoch a ich využití vo výtvarnom umení, predstavuje jeden z najvýznamnejších prameňov pre poznanie antického umenia. V knižnici bol zastúpený dvomi pozíciami (č. 494,[54] 922). Z tvorby Plinia ml. sa zachovalo deväť kníh obsahujúcich jeho korešpondenciu, kde objavujeme dôležité informácie o živote a udalostiach v ríši, o kultúrnom a politickom živote v Ríme a pod. Za dôležitý a význam-

[52] Pozostalostný súpis č. 22a.

[53] Pozostalostný súpis č. 427.

[54] Steenhouwer, Johann: *Praeclarissimae Qvaeqve Sententiae, Ex C. Plinii Secundi naturalis historiae libris, compendio selectae*. Coloniae 1562. 8° – Pozostalostný súpis č. 494; Plinii naturalis hystoria volumina quatuor – Pozostalostný súpis č. 922.

ný historický prameň sa považuje jeho opis výbuchu Vezuvu roku 79 n. l., čoho bol očitým svedkom. V pozostalostnom súpise bol zapísaný pod číslom 266 – *Summa Plinij in 4.* Rímsky spisovateľ z 2. stor. n. l. Aulus Gellius (ca 125–180 n. l.) zostavil zborník výpiskov zo starších autorov na rôzne témy – literatúra, gramatika, filozofia, história, právne vedy, starožitnosti, *Noctes Atticae*, ktoré boli veľmi obľúbeným čítaním a v období renesancie často vydávané. V pozostalostnom súpise toto dielo je podchytené pod číslom 465.

V ďalšej časti príspevku obrátime pozornosť na odbornú spisbu gréckej a rímskej antiky. Zachariáš Mošovský, vysokovzdelaný muž s hlbokými humanistickými vedomosťami, vo svojej knižnici zhromaždil viaceré lekárske spisy (s jeho vlastnoručným posesorským zápisom sme objavili sedem odborných kníh z oblasti medicíny). Mohlo to súvisieť aj s jeho zdravotným stavom, pretože už od mladosti sa vo svojich listoch, ba dokonca i v zápisoch v knihách sťažuje na rôzne neduhy – mal pravdepodobne vredy žalúdka alebo dvanástnika, mal problémy s očami a podľa niektorých odborníkov mohol mať syfilis. Najväčší staroveký lekár, otec lekárstva a zakladateľ medicíny ako vedeckého odboru Hippokratés (460–380 pred n. l.), spisy ktorého považovali aj v stredoveku za autoritu, ba dokonca i dnes niektoré jeho vedecké závery možno považovať za pozoruhodné, bol v Mošovského knižnici zastúpený piatimi vydaniami – súborné dielo (Benátky 1508 a 1526),[55] inkunábulové komentované vydanie stredovekým fyzikusom a lekárom Jacopi di Forli (Benátky 1473),[56] Galénove komentáre a iné.

Samotný Galénos (129–199 n. l.), významný grécky lekár z Pergamonu, osobný lekár Marka Aurélia, ktorého spisy obsahujú nielen poznatky starších lekárskych autorít, ale aj jeho vlastné bádania, a až do 16. storočia bol najvyššou autoritou v medicíne, je v Mošovského knižnici zastúpený zápisom číslo 504 – *Galeni opera in Voluminibus 4* – súborné dielo v štyroch zväzkoch vydané v Benátkach roku 1525. Najslávnejší antický farmakológ, lekár a botanik Pedanius Dioskúridés (ca 40–90 n. l.), autor veľkého liekopisu *Hýlé iátriké* (popisuje v ňom 600 rastlín a asi 1 000 liekov), je tu zastúpený súborom lekárskych spisov, ktoré vyšli v Kolíne roku 1529.[57]

Ďalším vedným odborom v knižnici zastúpeným je poľnohospodárstvo, ktorého prezentuje Hésiodos (ca 700 pred n. l.). Je autorom hexametrického diela *Erga kai hémerai* – výkladu o poľnohospodárskych prácach, o termí-

[55] Hippocrates: *Septem Apho. Hyppo*. Venetiis 1508. 8° – Pozostalostný súpis č. 18a; tiež: *Hapanta… Omnia Opera*. Venetiis 1526. 8° – Pozostalostný súpis č. 17a.

[56] Jacopi di Forli: *Super Aphorismos Hippocratis*. Venetiis 1473. fol. – Pozostalostný súpis č. 859.

[57] Dioscorides, Pedacius: *De Medica Materia Libri V.* Coloniae 1529. fol. – Pozostalostný súpis č. 857.

noch vykonávania týchto prác a pod. a tiež napísal *Theogoniá* – 1 022 hexametrov o pôvode bohov a dejinách sveta. V knižnici sa nachádzali dva exempláre vydané v Bazileji roku 1564.[58] K odbornej spisbe môžeme priradiť didaktické diela Oppiána z Kilíkie (2. al. 3. stor. n. l.) *Halieutika* (O rybolove) a *Kynégetika* (O love), tu uchovávané v dvoch parížskych vydaniach z roku 1555.[59] Z odboru matematiky spomenieme najslávnejšieho gréckeho antického matematika Eukleida (3. stor. pred n. l.), ktorý v diele *Elementa* zhrnul dovtedy známe matematické bádania a doplnil ich o vlastné výskumy. Tu sa uchovávali základy geometrie v dvoch latinských vydaniach (Bazilej 1537[60] a Lipsko 1577[61]). Autorom najstaršieho zachovaného latinského zemepisného diela je Mela Pomponius (1. stor. n. l.). Jeho periplús okolo Stredozemného mora predstavuje popis miest na pobreží, ku ktorému pripája poznámky prírodovedné, národopisné, historické, mytologické. Pod názvom *De situ orbis* (Benátky 1520)[62] bolo toto dielo v Mošovského knižnici. V pozostalostnom súpise Mošovského knižnice bolo zapísané zaujímavé spoločné vydanie prác troch antických autorov o vojenskom umení – Sexta Iulia Frontina (ca 40–103 n. l.), Claudia Aeliana (2. stor. n. l.) a Flavia Vegetia Renata (ca 400 n. l.) doplnené slovníkom *De vocabulis rei militaris* od Modesta (3. stor. n. l.).[63] V zozname nachádzame zapísané mená i ďalších antických autorov, ako to bol grécky filozof Iamblichos (ca 275–330 n. l.), grécky filozof, novoplatonik Porfyrios (ca 233–304 n. l.), rétor z Antiochii Aphthonius (4. stor.) so svojimi *Progymnasmata*, rímsky astrológ Julius Firmicus Maternus (4. stor. n. l.), Macrobius (ca 400 n. l.), rímsky fyzik a autor lekárskych výkladov Caelius Aurelianus (5. stor. n. l.), Hésychios (5. stor. n. l.) – autor obsiahleho abecedne radeného slovníka.

Na záver tohto výpočtu autorov gréckeho a rímskeho antického obdobia uvedieme jedného z najdôležitejších vladárov neskorého staroveku, východorímskeho byzantského cisára Justiniána I. (483–565 n. l.). Jeho najväčší význam spočíval v reforme zákonodarstva. Prikázal zhromaždiť a spísať diela

[58] Hesiodos: *Opera, Qvae Qvidem extant, omnia*. Basileae 1564. 8° – Pozostalostný súpis č. 16; tiež: *Opera, Qvae Qvidem extant, omnia*. Basileae 1564. 8° – Pozostalostný súpis č. 11c.

[59] Oppianus: *De Venatione Libri IIII*. Lvtetiae 1555. 4°; tiež: *De Piscatu Libri V.* Parisiis 1555. 4° – Pozostalostný súpis č. 428.

[60] Euclides: *Elementorum Geometricorum. Lib. XV.* Basileae 1537. fol. – Pozostalostný súpis č. 558.

[61] Euclides: *Elementorum Geometricorum. Libri sex*. Lipsiae 1577. 8° – Pozostalostný súpis č. 580.

[62] Pozostalostný súpis č. 14b.

[63] Pozostalostný súpis č. 785, 786, 788 – zápisy znejú: Vegetius, Frontius; Elianus; Modestus de rebus militaribus in uno volumine.

klasických rímskych právnikov, upraviť a doplniť ich, čím skodifikoval rímske právo, ktoré vyšlo pod názvom *Codex Iustinianus*. K nemu boli pridané ešte *Novellae, Institutiones* a spolu s *Digesta* a *Pandectae* je známe ako *Corpus iuris civilis*. Justiniánovým zákonníkom bol ovplyvnený neskôr právny poriadok väčšiny štátov. Mošovský, ktorý sa okrem svojich cirkevných povinností venoval aj právnickej problematike a zaslúžil sa o prvé zrevidované právne normy Uhorska,[64] mal vo svojej knižnici k dispozícii sedem rôznych vydaní Justiniánovho kódexu s komentármi od humanistických právnikov.[65]

Na záver nášho príspevku chceme upozorniť na niektorých autorov kresťanského staroveku a ich diela, ktoré boli v období humanizmu a renesancie základom pre štúdium a neodmysliteľnou súčasťou knižníc. Ani v knižnici Zachariáša Mošovského, vysokého cirkevného predstaviteľa, nemohli takéto spisy chýbať. Ako prvého spomenieme Dionýsia Areopagítu (1. stor. n. l.), ktorý podľa Eusebia bol vraj žiakom apoštola Pavla a bol prvým aténskym biskupom. Tu sa nachádzalo jeho *Opera* vydané v Kolíne roku 1556.[66] Dielo sv. Ireneja (koniec 2. stor. n. l.), lyonského biskupa, predstavuje jediné zachované protikacírske a apologetické dielo danej doby a tu sa prezentuje v redakčnej príprave Erazma Rotterdamského (Bazilej 1548).[67]

Väčšina predstaviteľov raného kresťanstva pochádzala z Afriky, resp. tam pôsobili a pôvodne boli pohania. Až po spoznaní kresťanského učenia sa dali pokrstiť a stali sa veľkými apologétmi nového učenia. V knižnici Mošovského nachádzame napr. súborné dielo predstaviteľa patristiky, autora polemických spisov Quinta Septimia Tertulliana (ca 160–230 n. l.) *Opera Tertuliani* (pod č. 70), v ktorých ostro vystupoval proti antickej filozofii, poukazoval na omyly a chyby pohanskej spoločnosti, ďalej *Opera omnia* najväčšieho kresťanského učenca raného obdobia Órigena Adamantina (185–254 n. l.) v preklade a úprave Erazma Rotterdamského (Bazilej 1545),[68] *Opera omnia* (Bazilej 1556)[69] kresťanského učenca Tita Flavia Clementa z Alexandrie (zomrel 215 n. l.), ktorý vo svojich dielach sa ako prvý snažil spojiť kresťanské učenie s gréckou filozofiou, *Opera Cypriani* (č. 67) sv. Cypriana (o. 210–258 n. l.), od roku 249 biskupa v Alexandrii, autora apologetických

[64] *Decreta, constitutiones et articuli regum inclyti Regni Ungariae, ab anno Domini mellesimo trigesimo quinto ad annum post sesquimillesimum octogesimum tertium, publicis comitijs edita…* Tirnaviae: Telegdyho tlačiareň, 1584.

[65] Pozostalostný súpis č. 55, 115, 242, 273, 288, 297, 359.

[66] Pozostalostný súpis č. 66.

[67] Pozostalostný súpis č. 54.

[68] Pozostalostný súpis č. 139.

[69] Pozostalostný súpis č. 50.

spisov, v ktorých poskytoval cenné rady pre kresťanský život. Latinský kresťanský spisovateľ Lucius Caecilius Firmianus Lactantius (o. 300 n. l.), autor diela *Divinae institutiones*, prvého latinsky napísaného usporiadaného výkladu kresťanského učenia, je predstavený zápisom *Lactantius Firmianus in 4* (č. 97), sv. Athanasius (295–373 n. l.), alexandrijský biskup, autor množstva apologetických, dogmatických, exegetických spisov je tu prezentovaný štrasburským vydaním súborného diela (rok 1522)[70] a Arnobius Afer (3.–4. stor. n. l.) napísal po prijatí kresťanstva polemický spis *Adversus nationes*, ktorý je dôležitým prameňom pre poznanie pohanských kultov, mytológie a filozofie. Tu je zapísaný pod č. 398 *Arnobius in 8* – podľa toho sa nedá určiť, ktoré vydanie sa nachádzalo v knižnici.

Ak v rámci chronológie dejín chápeme koniec staroveku a začiatok stredoveku od pádu Západorímskej ríše, tj. rokom 476, môžeme spomenúť z pohľadu témy nášho príspevku i ďalších latinských cirkevných spisovateľov. Sv. Ambrosius (ca 330–397 n. l.), milánsky biskup, tvorca kresťanskej lyriky a jeden z najväčších interpretov Starého a Nového zákona, vo svojich spisoch sformuloval kresťanskú morálku, prvé dielo tohto druhu, a jeho hymny sa stali základom cirkevného spevu a sú zaradené do liturgie. Tu je prezentovaný jediným zápisom č. 798 – *D. Ambrosius in duobus voluminibus*. Sv. Basilius (ca 330–379 n. l.), ktorý písal najmä dogmatické spisy a zanechal po sebe kázne, sa nachádzal v knižnici v dvoch vydaniach súborných spisov (Bazilej 1540 – č. 59; Kolín 1531 – č. 60).

Sv. Augustinus (354–430 n. l.), najvýznamnejší latinský cirkevný spisovateľ, popredný predstaviteľ patristiky, od roku 396 biskup v Hippo, je autorom veľkého počtu teologických a filozofických diel, ktoré v 16. storočí často vychádzali v súborných vydaniach o desať až 11 zväzkov. Z jeho rozsiahlej tvorby sme objavili s posesorskými zápismi Mošovského dve vydania súborného diela (Bazilej 1541–1543; Kolín 1542)[71] a biblické komentáre k Novému zákonu (Bazilej 1542).[72] Najvzdelanejší z cirkevných otcov, sv. Hieronymus (348–420), bol v pozostalostnom súpise zapísaný pod šiestimi pozíciami, z ktorých sa nám podarilo nájsť dve bazilejské vydania súboru prác (r. 1516, 1565)[73] a v rámci *Vitae sanctorum patrum* (Kolín 1548)[74] je podaná biografia tohto svätca.

[70] Pozostalostný súpis č. 51.

[71] Pozostalostný súpis č. 142, 143.

[72] Pozostalostný súpis č. 542.

[73] Pozostalostný súpis č. 419; 141.

[74] Pozostalostný súpis č. 388.

Na záver prehľadu kresťanskej latinskej spisby uvedieme dvoch autorov, kresťanských historikov. Jeden z najstarších kresťanských historikov, pravdepodobne konvertita zo židovskej viery, Hegesippos (ca 110–180 n. l.), opísal židovskú históriu až po zbúranie jeruzalemského chrámu a tu pod číslom 328 je zachované kolínske vydanie z roku 1530. Eusebios Pamphilos (ca 260–340 n. l.), označovaný za otca cirkevnej histórie, sa venoval tiež výkladom Biblie, biblickej kritike a písal spisy apologetické. Jeho najdôležitejšími dielami sú grécky napísané *Chronikon* a *Ekklésiastiké historiá*, ktoré sú hlavným prameňom pre dejiny a poznanie prvých storočí kresťanstva.[75]

Podľa vyššie predstavenej analýzy z pohľadu antických tradícií vidíme, že knižnica Zachariáša Mošovského, popredného humanistu a vzdelanca, je odrazom doby, v ktorej žil, pôsobil a renesancia a humanizmus vychádzajúci z antickej tradície sa naplno odrazil v skladbe knižnice a podáva obraz recipienta svojej doby.

V uvedenom prehľade sme sa nemohli venovať analýze všetkých diel antickej literatúry a kresťanského staroveku, pretože pozostalostný súpis cituje na 192 pozíciách autorov so vzťahom k antickej kultúre a odzrkadľuje tvorbu antických autorov s uvedením ich diel.

Resumé

Antické diela v súkromnej knižnici biskupa Zachariáša Mošovského (1542–1587)

Autorka sa v príspevku venuje predstaveniu diel antickej literatúry v súkromnej knižnici biskupa Zachariáša Mošovského (1542–1587). Zachariáš Mošovský patril v 16. storočí k významným predstaviteľom cirkevného života v Uhorsku a bol známym bibliofilom. Počas svojho života zozbieral vyše 900-zväzkovú knižnicu, v ktorej boli viaceré kódexy, inkunábuly a vzácne tlače 16. storočia. V úvode príspevku autorka analyzovala priebeh rekonštrukcie knižnice, pretože knihy z knižnice dedičskými konaniami sa rozptýlili do viacerých domácich i zahraničných knižníc. Výsledný produkt heuristiky predstavuje monografia autorky. V knižnici sa nachádzali mnohé diela antických autorov a v príspevku je podaná analýza fondu knižnice so zreteľom na zastúpenie týchto prác s odvolávaním sa na zápisy v pozosta-

[75] Pozostalostný súpis č. 49, 236, 309, 341; pod č. 353 sa nachádzalo: Eusebius Pamphilus: *Avtores Historiae Ecclesiasticae*. Basileae 1523. 4°.

lostnom súpise knižnice. V závere príspevku je prezentácia aj prác autorov kresťanského staroveku, ktoré analogicky patria do antickej spisby.

Kľúčové slová: Knižnice historické, súkromná knižnica nitrianskeho biskupa Zachariáša Mošovského, rekonštrukcia knižnice, recepcia diel antických autorov v knižnici, zastúpenie diel spisovateľov kresťanského staroveku, predstavenie diel antických spisovateľov a ich porovnanie s pozostalostným súpisom knižnice

Summary

Ancient Books in the Private Library of the Bishop Zachariáš Mošovský (1542–1587)

The author of this paper focuses on a presentation of Ancient books in the private library of the bishop Zachariáš Mošovský (1542–1587). Zachariáš Mošovský belonged to prominent personalities of the religious life in Hungary in the 16th century and was a known bibliophile. During his life, he collected up to 900 titles into his library, where were various codices, incunables and rare prints of the 16th century. In the opening part, the author analysed a story of a library's reconstruction because books have been scattered into many domestic and foreign libraries due to heritage proceedings. The result of this heuristic work is presented by a monograph of this author. A lot of books of Ancient writers appeared in this library and this paper deals with the analysis of library's fund in accordance to the existence of these writings with the reference to records in the inheritance inventory of the library. The conclusion of this study also includes writers of Christian Ancient times who analogically belong to Ancient literature.

Keywords: Historical libraries, the private library of the bishop of Nitra Zachariáš Mošovský, a library's reconstruction, a reception of books of Ancient writers in the library, a representation of books of writers of Christian Ancient times, a presentation of books of Ancient writers and their comparison with the inheritance inventory of the library

Translated by Mgr. Hana Ferencová

PhDr. Klára Komorová, Ph.D.
Kolónia Hviezda 67
036 08 Martin
e-mail: klariska10@azet.sk

Tabula Peutingeriana a její osudy od antiky po současnost

Ivana Koucká

1 Základní charakteristika Tabula Peutingeriana

Předkládaný článek se zabývá významem a osudy jedné z mála dochovaných antických map. Známe ji z pozdější kopie, jejímž vlastníkem se v roce 1508 stal německý humanista Konrád Peutinger,[1] proto zní její název Tabula Peutingeriana (dále jen TP nebo Tabula). Toto pojmenování poprvé obdržela ve vydání Petera Bertia (Leiden 1618/1619).[2] Dle odlišných názorů novodobých badatelů vznikla původní antická mapa v rozmezí 4. až 5. století, její středověká kopie pak nejpravděpodobněji na konci 12. nebo v raném 13. století.[3] Dříve než však přiblížím spletité osudy Tabula od antiky po současnost, je třeba nejprve podat její základní charakteristiku.[4]

TP byla vytvořena jako ruční malba na pergamenovém svitku o výšce 34 cm a celkové délce 6,75 m.[5] V době kopírování antické předlohy měla

[1] Gautier-Dalché, Patrick: *The Medieval and Renaissance Transmission of the Tabula Peutingeriana*. Translated by W. L. North from the Italian „*La trasmissione medievale e rinascimentale della Tabula Peutingeriana*". In: Tabula Peutingeriana. Le Antiche Vie Del Mondo, a cura di Francesco Prontera. Florence 2003, s. 42–53. Článek byl stažen z internetu, takže při jeho dalších citacích budu vždy odkazovat na strany internetové verze očíslované 1–18. In: http://search.seznam.cz/svet?q=The+Medieval+and+Renaissance+Transmission&sId=vK5H8BLcwPcmEpahQiPJ, s. 13 [cit. 12. 2. 2013].

[2] Dilke, O. A. W.: *Itineraries and the Geographical Maps in the Early and Late Roman Empires* (dále jen *Itineraries and the Geographical Maps*). In: Harley, J. B. – Woodward, David (eds.): The history of Carthography. Vol. I. Carthography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean. Chicago – London 1987, s. 238.

[3] K problematice datace antického originálu mapy i její středověké kopie viz níže.

[4] Základní zahraniční literatura k tematice článku je uvedena v jednotlivých poznámkách. Česká literatura nevěnovala zatím mapě téměř žádnou pozornost, větší výjimkou je pouze stručná zmínka o ní v práci: Horák, Bohuslav: *Dějiny zeměpisu. I. Starověk a středověk*. Praha 1954, s. 67.

[5] Dilke, O. A. W.: *Greek and Roman Maps* (dále jen *Greek and Roman Maps*). Ithaca – New York 1985, s. 113. Benet Salway TP popisuje s výškou 32–34 cm a délkou 6,745 m. Viz Salway, Benet: *The Nature and Genesis of the Peutinger map* (dále jen *The Nature and Genesis*). Imago Mundi, 57, 2005, s. 120. Richard Talbert uvádí výšku mapy 30 cm a délku 6,76 m. Viz Talbert, Richard: *The Roman Worldview: Beyond Recovery?* In: Raaflaub, Kurt – Talbert, Richard J. A. (eds.): Geography and Ethnography. Perceptions of the World in Pre-Modern Societies. Blackwell Publishing 2010, s. 261.

11 segmentů, které byly v roce 1863 od sebe odděleny, aby se mapa lépe uchovala.[6] Většina badatelů se ale přiklání k názoru, že na levé straně původního antického originálu se ještě nacházela jedna sekce. Richard J. A. Talbert[7] dokonce postuluje existenci tří ztracených segmentů vlevo a pochybuje rovněž o shodě středověké kopie s původním originálem i na pravé straně.[8]

Jestliže se přidržíme převládajícího mínění, tak ztracený dvanáctý segment vlevo ukazoval Britské ostrovy, Nizozemí, Belgii, část Francie a na západě římského impéria chybí také Maroko a Iberský poloostrov. Část britské sekce TP se sice dochovala, ale je velmi fragmentární.[9] Na východě dosahuje zahrnuté území k Indii a ostrovu Taprobane, tj. dnešní Srí Lance.[10] Mapa pokrývající Evropu, části Asie (Persii, Indii) a severní Afriku tak nezahrnuje pouze vlastní římský svět, ale i určitá území na severu a na východě, která nebyla přímou součástí římské říše.

Tvar mapy (původně papyrusový, ve středověku pergamenový svitek) musel jejího tvůrce velmi determinovat při vytváření obsahu. TP je nadměrně protáhlá ve svém východozápadním směru, zatímco např. vzdálenost mezi Římem a Kartágem se jeví jako velmi krátká ve srovnání s realitou. Druhým dominantním rysem je zachycení římské silniční sítě v podobě paralelních linií, podél nichž byly ve směru silnice zaznačeny určité destinace. Linie silnic jsou namalovány červeně, jména měst a vzdálenosti tmavou barvou. Vzdálenosti mezi jednotlivými místy jsou uváděny v římských mílích (asi 1,5 km), ale v Galii v leugách (1,5 římské míle), v perské říši v parasangách (jedna parasanga jsou 3–4 římské míle).[11] Schematicky jsou zde naznačeny

[6] Talbert, Richard: *Cartography and Taste in Peutinger's Roman Map* (dále jen *Cartography and Taste*). In: Talbert, Richard J. A. – Brodersen, Kai (eds.): Space in the Roman World: its Perception and Presentation. Münster 2004, s. 119.

[7] Celé jméno anglického badatele zní Richard J. A. Talbert a v této podobě (případně s iniciálou prvního křestního jména) bude vždy uváděno v textu. V poznámkovém aparátu bude uváděno podle přesného bibliografického záznamu knihy, kapitoly či článku.

[8] Talbert, Richar: *Peutinger's Roman map: the Physical Landscape Framework* (dále jen *Peutinger's Roman map*). In: Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike. Hrsg. von Michael Rathmann. Mainz am Rhein 2007, s. 122. Důvody tohoto Talbertova názoru objasňuje detailněji s. 241 příspěvku.

[9] Obr. 1. In: *Peutingeriana tabula itineraria ex Bibliotheca Caesarea Vindobonensi cura Franc. Christ. De Scheyb edita MDCCLIII* (dále jen *Peutingeriana tabula itineraria).* Sumptibus Reg. Scient. Univers. Hung. Typographiae rescusa MDCCCXXV. Viennae: Sumptibus. Reg. Scient. Univers. Hung. Typographiae 1825. Vědecká knihovna Olomouc (dále jen VKOL), sign. IV. 19.611. Za pořízení všech obrazových příloh v článku děkuji VKOL.

[10] Obr. 2. In: *Peutingeriana tabula itineraria*.

[11] Dilke, O. A. W.: *Greek and Roman Maps*, s. 115. Týž autor jako jediný z badatelů zabývajících se TP píše, že v oblasti Indie jsou vzdálenosti uvedeny v indických „mílích". Viz Dilke, O. A. W.: *Itineraries and the Geographical Maps*, s. 238.

i moře (nazelenale modrou barvou), průběh řek (zářivěji modrou) a hory (hnědou).[12]

Jednotlivé zastávky a lokality jsou prezentovány celkem 555 funkčními symboly. Z nich 429 ukazuje průčelí budovy s dvěma věžemi, buď kruhového, nebo čtvercového půdorysu; pravděpodobně jde o označení villy. Jako stylizovaná budova, nejspíše chrám, se jeví 44 znaků, jak dokazuje např. Fanum Fortunae (Fano), kde chrám této bohyně dal pojmenování městu. Překvapivě poměrně velký počet 52 vinět reprezentuje aquae, místa vyznačující se vodou, obzvláště lázně. Ostatní znaky jsou velmi různorodé a zahrnují sýpky, oltáře, praetoria a majáky. Je tu např. lokalizován slavný maják na ostrově Faru, další dva jsou zakresleny na Bosporu a v Ostii, přístavu Říma. Unikátní znak symbolizuje crypta Neapolitana, dlouhý tunel mezi Neapolí a Pozzuoli.[13]

Tři velká města, Řím, Konstantinopolis a Antiochie, mají své personifikace. Jedná se o sedící ženské postavy reprezentující jejich Tyché.[14] Viněta každého z těchto měst je ještě doplněna o nějakou místní význačnou pamětihodnost. Řím personifikuje bohyně Roma, vyobrazená s korunou na hlavě. Sedí na trůnu a je oděna do nachového pláště. Ve své pravé ruce drží kouli, v levé kopí. Ochraňuje ji štít. Je obklopena dvojitým kruhem, skrze který teče Tiber, a okolo kruhu je namalováno 12 hlavních silnic vedoucích do Říma.[15] Takovýto typ personifikace byl obvyklý od Trajanovy doby. Personifikace Konstantinopole je podobná Římu, ale na hlavě má přilbu a je vyobrazena bez koule. Její pravá ruka ukazuje na porfyrový sloup, na jehož vrcholu se tyčí pravděpodobně Konstantinova socha.[16] Řím a Konstantinopolis zpravidla reprezentují dvě části římské říše, západ a východ.

Patronka Antiochie také sedí na trůně, jedná se o Tyché Antiochijskou. Poblíž ní je namalována personifikace mladého muže, kterým může být říční bůh Orontes. Vlevo je představen mnohem realističtěji než jiné chrámy na mapě příbytek boha Apollona v Dafné, který tvůrce mapy znal patrně z autopsie. Dole vyobrazené oblouky mají reprezentovat velmi dobře známé akvadukty Antiochie. Zdůraznění významu Antiochie zvláštním symbolem je vysvětlováno její důležitostí v době pozdní antiky, kdy z ní byla organi-

[12] Salway, Benet: *The Nature and Genesis*, s. 120.

[13] Obr. 3. In: *Peutingeriana tabula itineraria*.

[14] Salway, B.: *The Nature and Genesis*, s. 120.

[15] Obr. 4. In: *Peutingeriana tabula itineraria*.

[16] Eckehard Weber se domnívá, že se jedná o sochu východořímského císaře Arcadia. Viz Freutsmiedl, Johannes: *Die Römische Straßen der Tabula Peutingeriana in Noricum und Raetien*. Büchenbach 2005, s. 28.

zována obrana východní části římské říše.[17] Benet Salway se domnívá, že v originální podobě byl na mapě stejný typ symbolu použit i pro Alexandrii, jejíž zpodobnění evidentně není dokončeno. Obrázek majáku na ostrově Faros, jako její slavné památky, není doprovázen personifikací a na mapě chybí i samotný název tohoto slavného města.[18] K třem důležitým městům je pak připojeno dalších šest s hradbami: Ravenna, Aquileia, Thessalonica, Nicaea, Nicomedia, Ancyra (Ankara).

2 Doba a účel vzniku antického originálu mapy

Doba a účel vzniku jak antické předlohy, tak středověké kopie se u jednotlivých badatelů liší. Věnujme proto nejprve pozornost předpokládanému antickému originálu TP a základním hypotézám o účelu jeho zhotovení. Propagátorem první, v podstatě převládající hypotézy je především O. A. W. Dilke. Mapu považuje za itinerář[19] zachycující cursus publicus, tj. silniční síť římské říše s uvedením vzdáleností mezi jednotlivými stanicemi na cestě. Takováto mapa mohla sloužit především pro vojevůdce, vojáky, úředníky, kurýry, ale také řemeslníkům, obchodníkům, umělcům, studentům, turistům a křesťanským poutníkům, protože potřebovali znát směr a celkovou délku cesty a dobu na její realizaci. Za pouhý silniční diagram označuje antickou předlohu TP Kai Brodersen.[20]

Podobné, ale textové itineráře[21] známe z římské doby nejen z literárních odkazů, ale některé z nich se dochovaly. Snad nejznámější je *Itinerarium*

[17] Základní charakteristika mapy se kromě *Peutingeriana tabula itineraria* opírá o práci Dilke, O. A. W.: *Greek and Roman Maps,* s. 115–116.

[18] Salway, B.: *The Nature and Genesis*, s. 120.

[19] Dilke, O. A. W.: *Itineraries and the Geographical Maps*, s. 238.

[20] Brodersen, Kai: *The Presentation of Geographical Knowledge for Travel and Transport in the Roman World* (dále jen *The Presentation of Geographical Knowledge*). In: Adams, Colin – Lawrence, Ray (eds.): Travel & Geography in the Roman Empire. London – New York 2001, s. 18.

[21] Rozboru pojmů *itineraria adnotata* a *itineraria picta* (psané a malované itineráře) věnuje pozornost právě zejména Kai Brodersen. Druhé zmíněné označení je však známo pouze z díla římského vojenského historika Flavia Vegetia Renata, autora spisu *De re militari* z doby okolo roku 400. Zde píše: „…ut sollertiores duces itineraria prouinciarum, in quibus necessitas gerebatur, non tantum adnotata sed etiam picta habuisse firmentur, ut non solum consilio mentis uerum aspectu oculorum uiam profecturus eligeret." Viz Vegetius, Flavius Renatus: *De re militari*, III, 6. In: http//www.thelatinlibrary.com/vegetius.html [cit. 11. 9. 2013]. Český překlad: „Bedliví velitelé měli itineráře provincií, kde bojovali, nejen psané (adnotata), nýbrž i malované (picta), aby si mohli, když odcházeli, zvolit cestu zároveň s rozmyslem i podle

Antonini (dále jen IA), které je někdy považováno za jeden z prototypů antického originálu TP. Skládá se ze dvou sekcí. První s názvem *Itinerarium provinciarum Antonini Augusti* uvádí seznam římských silnic s jejich délkou v římských mílích i vzdálenostmi mezi zastávkami.[22] Druhý oddíl *Imperatoris Antonini Augusti itinerarium maritimum* se seznamem námořních stanic poskytuje tytéž údaje pro cesty po moři.[23] Jak naznačuje novodobé pojmenování itineráře, důvodem k jeho sestavení byly v první řadě pozemní a námořní cesty vykonané některým císařem Antoninovské dynastie (138–222), s výjimkou Septimia Severa, který se nejmenoval Antoninus.[24] [25]

Jako další možný prazáklad původní antické mapy, jejíž středověkou kopií je TP, bývá kromě IA a dalších římských itinerářů také často uváděna mapa římského vojevůdce Augustovy doby a jeho zetě Marka Vipsania Agrippy. Po jeho smrti byla vyryta do mramoru a umístěna v Agrippově sloupořadí (porticus Vipsaniae) nedaleko Ara pacis Augustae. Aktuální poznatky o mapě shrnuje Kai Brodersen. Především uvádí, že jejím cílem bylo poskytnout římskému lidu povědomí o rozsahu římské říše a byla tak vytvořena zejména z propagandistických důvodů.[26]

---

toho, co by spatřili vlastníma očima." Viz Vegetius, Flavius Renatus: Nárys vojenského umění. In: Antické válečné umění. Přel. Václav Marek a Jan Kalivoda. Praha 1977, s. 470. Pojem „malovaný itinerář", spojovaný dlouhou dobu právě s antickou předlohou TP, však navrhuje K. Brodersen interpretovat nikoliv vyloženě ve smyslu malovaná mapa, ale jako textový itinerář doprovázený grafickými elementy. K takovýmto itinerářům dle ní náleží např. čtyři poháry z Vicarella se seznamem římských stanic a vzdáleností mezi Cádizem a Římem z 2. století či ještě slavnější štít z Dura Europos (3. století) s vyobrazením pobřežní silnice severní části Černého moře s názvy řeckých měst. Viz Brodersen, K.: *The Presentation of Geographical Knowledge*, s. 14–15.

[22] Obr. 5. In: *Itinerarium Antonini*. Venetiis: In aedibus Aldi et Andreae soceri, 1518. VKOL, sign. 60.096.

[23] Dilke, O. A. W.: *Greek and Roman Maps*, s. 125.

[24] Tamtéž.

[25] Nejdelší trasa v itineráři míří z Říma do Egypta po souši přes Bospor a mohla by se tak shodovat s Caracallovou cestou do Egypta v letech 214–215. Původní základ itineráře byl pak doplněn na konci 3. století, neboť např. hlavní město provincie Makedonie, Pella, je v itineráři již pojmenováno podle císaře Diocletiana jako Diocletianopolis. Viz tamtéž.

[26] Brodersen, Kai: *Cartography* (dále jen *Cartography*). In: Dueck, Daniela: Geography in Classical Antiquity. Cambridge 2012, s. 108. Tento závěr je převzat z knihy Zanker, Paul: *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor 2003, s. 143. Je však třeba dodat, že K. Brodersen dokonce pochybuje, zda Agrippa vskutku vytvořil mapu, neboť dle jejího soudu všechny antické zprávy zmiňují, že pouze prezentoval nápis nabízející určité geografické detaily. Viz Brodersen, K.: *Cartography*, s. 109**.** B. Salwey naopak poukazuje na velmi starobylou tradici spojující malované ilustrace s veřejnými sloupořadími, která jde zpětně nejméně ke Stoa Poikilé na athénské agoře v polovině 5. století př. n. l., a na zmínky o Porticus Vipsania v díle Plinia Staršího *Naturalis historia* i další dvě svědectví, která jasně naznačují, že Agrippo-

Propagandistický účel vytvoření antického originálu TP, tedy druhou možnou hypotézu, nabízí Richard J. A. Talbert, který se v poslední době Tabula zabýval velmi detailně a výsledky nejen svého bádání o ní shrnul v publikaci *The Rome's World. The Peutinger map reconsidered* (Cambridge 2010). Upozorňuje nejprve na značné obtíže při stanovení doby jejího vzniku. Na dochované TP se totiž vyskytují určité doklady minulosti, zároveň i pozdější dodatky. Na mapě jsou lokalizována Vesuvem v roce 79 n. l. zničená města Pompeje, Herculaneum a Oplontis, což odkazuje k nějaké starší předloze, z níž antický originál musel vycházet. Můžeme tu ale také vidět velmi rozsáhlou silniční síť Dákie, což umožňuje stanovit terminus post quem, neboť tato římská provincie vznikla za Traiana.[27]

Při stanovení termínu ante quem zasluhují dle Talberta pozornost dvě úvahy. Za prvé existuje určitá shoda mezi názvy některých oblastí na TP a v díle tzv. anonymního kosmografa z Ravenny, jež vzniklo někdy okolo roku 700.[28] Je tedy obtížné si představit, že by Tabula vznikla po roce 700. Za druhé, jedinými doklady vlivu křesťanství jsou na mapě některé zeměpisné názvy, především Konstantinopolis, dále umístění basiliky sv. Petra v regionu Říma a nápis v prostoru Sinajského poloostrova znějící „Desertum ubi quadraginta annis errauerunt filii Israel ducente Moyse". Na druhé straně ale není na mapě Svaté zemi a jiným regionům důležitým pro křesťany věnována obzvláštní pozornost. Kdyby tedy původní antická mapa byla zhotovena v nějaké pozdější době, pravděpodobně by zde byla křesťanská symbolika prezentována výrazněji.

Protože římští císaři se přikláněli ke křesťanské víře od raného 4. století, je tak nepravděpodobné, že by mapa vznikla později.[29] R. J. A. Talbert dobu

va mapa zahrnovala jak malovanou, tak textovou část. První svědectví se objevuje v latinském panegyriku *Pro instaurandis scholis* vytvořeném v pozdních devadesátých letech 3. století. Napsal ho řečník Eumenius, nový placený ředitel rétorské školy v Augustudunu, dnešním Autunu, v Galii. Škola utrpěla válečnými událostmi a Eumenius žádal správce provincie o povolení ji znovu postavit na vlastní náklady. V panegyriku se zmiňuje o světové a patrně ještě i další regionální mapě, které byly vystaveny ve sloupořadí školy. Stejně pečlivě byla vyhotovena i velmi podobná mapa, která vznikla na podnět císaře Theodosia II. v 15. roce jeho konzulátu v Konstantinopoli (roku 435). Jediné svědectví o její existenci pochází z veršů adresovaných císaři od dvojice jejích zhotovitelů, které se dochovaly v četných rukopisech 9.–12. století. Viz Salway, Benet: *Travel, Itineraria and Tabellaria.* In: Adams, C. – Laurence, R. (eds.): *c. d.*, s. 130, 136–139.

[27] Dákie se stala římskou provincií po dvou válečných taženích císaře Traiana v letech 101–102 a 105–106.

[28] Talbert, Richard: *Rome's World. The Peutinger map reconsidered* (dále jen *Rome's World*). Cambridge 2010, s. 134–135.

[29] Tamtéž, s. 135–136.

zhotovení ještě upřesňuje. Domnívá se, že vznikla okolo roku 300 a byla vystavena v Diokletianově paláci ve Splitu, v aule tohoto císařského sídla. Jak už jsem uvedla, měla plnit především propagandistický cíl, neboť představuje Řím a samotnou Itálii jako centrum orbis terrarum.[30] Tím je také vysvětlena Talbertova hypotéza o třech chybějících sekcích vlevo.

R. J. A. Talbert se také zamýšlí nad možnými podklady mapy. Podle něho nebyla příliš originálním dílem a je zřejmé, že musela vycházet ze starších předloh. Odmítá Agrippovu mapu jako zásadní prototyp pro zhotovení antického originálu, neboť poměrně málo zpráv o ní v antice spíše nasvědčuje tomu, že se nejednalo o skutečnou mapu, ale spíše o text stejného druhu jako Monumentum Ancyranum. Poukazuje také na popis mapy v Eumeniově panegyriku a na mapu z doby Theodosia II. Ani tyto se nám však nedochovaly, a proto dochází nakonec k závěru, že zdroje tvůrce mapy není možné spolehlivě stanovit. [31] [32]

Uvedené Talbertovy závěry však podrobují jiní badatelé kritice, jako např. Florin Fodorean ve své recenzi na jeho monografii. Argumentuje tím, že Itálie naopak pozbyla za Diokletianovy tetrarchie svého výsadního postavení. Na mapě se vyskytuje název Konstantinopolis, města budovaného „až" od roku 324 a zasvěceného v roce 330. Kdyby měla mapa prokazovat důležitost Říma, proč by byla vystavena ve Splitu?[33]

Jaké jiné datace antické předlohy TP nabízejí další badatelé? O. A. W. Dilke nejprve přiřazoval mapu době 4. století, ale zároveň připouštěl existenci určitých mezistupňů v 2. nebo 3. století, čímž by se dalo vysvětlit lokalizování míst již dlouho neexistujících nebo dokonce zapomenutých.[34] Jeho pozdější datace mezi roky 335–366 vychází ze třech personifikací – Říma, Konstantinopole a Antiochie. I on připomíná, že na TP není název Byzantium a že po založení Konstantinopole roku 330 byla Antiochie považována na důležitou základnu bojů proti Parthům.[35]

---

[30] Tamtéž, s. 142–145.

[31] Tamtéž, s. 136–139.

[32] V již uvedené práci *Cartography and Taste* Talbert uvedl, že dobu vzniku antického originálu nelze přesně stanovit, ačkoliv jako nejpravděpodobnější se jeví 4. století. Viz Talbert, R.: *Cartography and Taste*, s. 118. V práci *Peutinger's Roman Map* se přiklání k době okolo roku 300. Viz Talbert, R.: *Peutinger's Roman Map*, s. 221.

[33] Fodorean, Florin: *Richard J. A. Talbert: Rome's World. The Peutinger map reconsidered.* Cambridge 2010. In: Plekos, 13, 2011, s. 17. In: http://www.plekos-uni-muenchen.de/2011/r-talbert.pdf [cit. 21. 1. 2013].

[34] Dilke, O. A. W.: *Greek and Roman Maps*, s. 113.

[35] Dilke, O. A. W.: *Itineraries and the Geographical Maps,* s. 238.

B. Salway zdůrazňuje název Konstantinopolis a také zmínku o kostele sv. Petra na prvním milníku na via Triumphalis; antický originál proto nemohl vzniknout dříve než v polovině 4. století.[36] Zpodobnění krajiny je ve svých základních obrysech římské, ačkoliv tu jsou i doklady raně středověkých úprav. Základní itinerární data se jeví jako sbírka údajů pohybujících se časově v rozmezí let 50–300, ačkoliv výběr měst reprezentovaných personifikacemi lze spíše spojit s dobou 4. a 5. století a stěží si je můžeme představit v jakémkoliv kontextu po konci 6. století. Tvar a obsah mapy dosvědčují pravděpodobně privátní iniciativu, nikoliv státní projekt reflektující oficiální vyobrazení světa. Podkladem pro IA a silniční síť TP se stala „tabellaria", na nichž byly vyryty seznamy názvů měst (itineráře). Tím se vysvětluje časová různorodost údajů v itinerářích i na TP.[37]

Tom Elliot bez detailnějšího vysvětlení pouze poznamenává, že mapa je považována za produkt římské doby, mající počátky snad ve 4. nebo 5. století.[38] Dle F. Fodoreana se jako vhodnější datum jeví rok 435 nebo možná i 5. století.[39] Rovněž názory německých badatelů se od sebe liší; nejvýznamnější z nich je Eckehard Weber postulující několik prototypů antické předlohy TP jdoucích zpětně až k Agrippově mapě. Poslední redakci mapy přičítá době okolo roku 435.[40] Poukazuje zejména na personifikaci Konstantinopole a domnívá se, že sloup s vyobrazením císaře na vrcholu může upomínat na císaře Arcadia, který ho roku 403 nechal vztyčit na paměť porážky Gotů Theodosiem Velikým, a roku 421 byl pak sloup dekorován Theodosiem II. vyobrazením jeho otce. Tato datace redakce mapy by korespondovala s vládou Theodosia II., na jehož příkaz byla vyhotovena mapa světa.[41, 42]

Dobu vzniku antického originálu tedy nelze stanovit zcela přesně. Pokud jde o účel, mohla být mapa vystavena v nějakém sloupořadí, což ovšem nevylučuje možnost pořizování jejích kopií z praktických důvodů. Velmi podrobné zachycení cursus publicus by dle mého soudu spíše mělo sloužit cestujícím a nemuselo by být typickým rysem mapy představující orbis terra-

[36] Salway, B.: *Travel, Itineraria and Tabellaria*, s. 32.

[37] Salway, B.: *Nature and Genesis*, s. 130–131. Autor uvádí tři *tabellaria,* z Autunu ve Francii, Tongerenu v Belgii a Patary v Turecku.

[38] Elliot, Tom: *Constructing a Digital Edition for the Peutinger Map* (dále jen *Constructing a Digital Edition*). In: Talbert, Richard J. A. – Unger, Richard W.: Technology and Change in History. Volume 10. Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods. Boston 2008, s. 101.

[39] Fodorean, F.: *c. d.*, s. 15.

[40] Freutsmiedl, J.: *c. d.*, s. 29.

[41] Tamtéž.

[42] Viz pozn. 26.

rum a římské územní zisky. K tomu cíli by mohlo postačovat nějaké schematičtější vyobrazení.

3 Středověká kopie/originál Tabula Peutingeriana

Velmi diskutabilní je i časové vymezení doby vytvoření středověké kopie původního antického originálu. Dlouhou dobu se uvažovalo o 13. století a za autora kopie se považoval mnich z dominikánského konventu v městě Colmaru. Ten byl autorem tzv. *Annales Colmarienses*, kde tvrdí: „Anno 1265 mappam mundi descripsi in pelles duodecim pergameni." Odkaz k 12 foliantům vedl badatele k závěru, že těchto 12 folií obsahovalo Tabula.[43]

Středověkým životem antického originálu se zabývají především Patrik Gautier-Dalché, R. J. A. Talbert a Emily Albu. P. Gautier-Dalché klade kopírování v nejzazším případě na počátek 13. století, a to především na základě fyzikálně chemických a paleografických rozborů. Údaje na mapě jsou totiž napsány pozdní karolinskou minuskulí.[44] Detailní studium TP také prokázalo výskyt určitých nepřesností a dodatků. Na mapě např. nejsou některá místa přesně lokalizována, někde chybí údaj o vzdálenosti jednotlivých stanic na silnici, některé názvy jsou špatně transkribovány. Z dodatků se upozorňuje především na již zmíněné křesťanské symboly a legendy, které však nejsou četné a mohly být umístěny na mapu v pozdní antice nebo ve středověku. I u vinět došlo k jistým úpravám, z nichž je asi nejzřetelnější ta, která se týká personifikací tří velkých měst na mapě. Androgynní symbol Říma a Konstantinopole spíše vyvolává představu středověkého císaře než symbol starověké Týché.[45]

Podle P. Gautiéra-Dalché pocházel kopista z oblastí osídlených Švábы nebo Alamany, tj. odněkud z jihozápadního Německa nebo ze Švýcarska, z center karolinské renesance ležících kdysi hluboko uvnitř říše Karla Velikého. Na mapě jsou uvedeny názvy barbarských zemí, lokalizovaných na nejzazším severu Evropy, za Rýnem. Pojmenování Francia, Suevia a Alemannia[46] nemohla vzniknout v antice, neboť regionální názvy se začaly používat až v 8. nebo 9. století, tj. v karolinské době. Pouze středověký kopista takto mohl transformovat původní antické názvy národů Franci, Suevi a Alamani.[47]

[43] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 164; Gautier-Dalché, P.: *c. d.*, s. 10.

[44] Gautier-Dalché, P.: *c. d.*, s. 4–5.

[45] Tamtéž, s. 6–7.

[46] Obr. 6. In: *Peutingeriana tabula itineraria*.

[47] Gautier-Dalché, P.: *c. d.*, s. 6.

Uvedený badatel také formuloval tezi o karolinské fázi v transmisi původní antické mapy a navrhl lokalizovat bezprostřední model pro TP do knihovny kláštera v Reichenau. Svůj závěr podpořil dvěma argumenty. Na mapě se objevuje poněkud neobvyklá zmínka o tzv. *silua Marciana* (*silva Marciana*) neboli Černém lese, který je jinak z antiky znám pouze z díla Ammiana Marcellina v poněkud pozměněné podobě jako *siluae Marcianae*. Informace o Černém lese se vyskytuje také v kronice Reichenau z 9. století.[48] Ačkoliv ve středověku nebyl Ammianus Marcellinus příliš čten, rukopisy jeho díla byly dostupné v klášterech ve Fuldě a Hersfeldu, které byly v kontaktu s Reichenau. Katalog knihovny v Reichenau z roku 821/822 zmiňuje „*mappa mundi in rotulis II*" (duobus), nebo podle jiné verze „*in rotulo I.*", což může odpovídat podobě, kterou Tabula měla. Podle P. Gautiéra-Dalché je tedy možné předpokládat, že nějaká kopie původní antické mapy se mohla nacházet v říšských zemích, ale nemůžeme to potvrdit s naprostou jistotou. Existence této kopie v karolinské době je ale velmi pravděpodobná, neboť Tabula korespondovala s ideologií *renovatio imperii*.[49]

R. J. A. Talbert datuje středověkou kopii antického originálu mapy do doby okolo roku 1200.[50] Jestliže původní mapa vznikla okolo roku 300, pak v rozmezí těchto 900 let mohla být několikrát kopírována. Tak mohlo dojít k již zmíněným nepřesnostem, dodatkům i alteracím. Záměry kopistů byly spíše umělecké než vědecké, což dokazuje např. to, že se nikdy nepokusili vylepšit mapu nahrazením antických názvů měst postantickými, nebo dokonce připojením postantického názvu za antický.[51]

I když se dochovala pouze jediná kopie původní antické mapy, mohla existovat ještě nejméně jedna další, velmi podobná, ale částečně se od ní lišící. Mnohem pravděpodobněji však dochovaná TP reprezentuje pouze linii následovníků mezi několika podobnými díly. Relevantní svědectví hledá Talbert jak v kartografické, tak v geografické produkci. Poukazuje za prvé na ravennskou *Kosmografii* (*Cosmographia*) v pěti knihách, vytvořenou neznámým klerikem z Ravenny pravděpodobně okolo roku 700. Cílem kosmografa bylo uchovat vizi světa známého kdysi Římanům, a to ho vedlo k vyjmenování názvů četných regionů, sídlišť, řek, ostrovů, národů. Nelze sice stoprocentně tvrdit, že kosmograf využil právě TP, ale obě díla se vy-

[48] Důkaz, že se jedná o podklad pro TP, leží v díle Hermanna z Reichenau (1013–1054). V jeho spise *Chronicon* se objevuje pojem *silua Marciana* (viz i v TP jako jeden ze dvou lesů na celé mapě). Viz Albu, Emily: *Imperial Geography and the Medieval Peutinger Map* (dále jen *Imperial Geography*). Imago Mundi, 57, 2005, s. 140–141.

[49] Gautier-Dalché, P.: *c. d.*, s. 8–9.

[50] Talbert, R.: *Carthograhy and Taste*, s. 117.

[51] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 126.

značují určitými shodami. Na druhé straně se však v některých použitých údajích odlišují.

Za druhé odkazuje na komentář k *Apokalypse*, kompletovaný v roce 776 Beatem v benediktinském klášteře Liébana v severním Španělsku; později byla vydána ještě jeho revidovaná verze. Integrální část díla tvoří velký počet ilustrací, a tak se jeví jako pravděpodobné, že druhá kniha díla obsahovala také mapu.[52] V odborné literatuře sílící názor, že musela existovat mapa velmi podobná TP, však vyplývá dle Talberta nejvíce ze skici, zhotovené pravděpodobně v roce 1495, na niž ale poprvé upozornil P. Gautier-Dalché.

Skica vyobrazuje mapu s rozměry 42,2 × 30 cm a nachází se v díle *Historiae Ferrarienses*, napsaném Pellegrinem Priscianim, humanistickým učencem působícím ve službách rodiny d'Este. Nákres vyobrazuje údolí dolního toku řeky Pádu od Verony po Ravennu, s četnými detaily, které se nacházejí také na TP. Prisciani uvádí, že tuto kosmografii (světovou mapu?) viděl na stěně předpokoje biskupské rezidence v Padově. Když se dotazoval na její původ, bylo mu sděleno, že ji benátští vyslanci obdrželi jako dar od papeže na basilejském koncilu a že ji později držel padovský biskup Jacopo Zeno (biskup od roku 1460). Po své smrti ji však roku 1481 věnoval zpět biskupství. Žádné další podrobnosti o mapě, kterou Prisciani viděl a načrtl, neznáme. Na základě několika uvedených dokladů se však jeví jako možné, že na konci 15. století mohla existovat přinejmenším jedna další kopie původního antického originálu, srovnatelná s TP svým obsahem i charakterem.[53]

Zatímco P. Gautier-Dalché a R. J. A. Talbert nepopírají existenci původního antického originálu, E. Albu považuje předlohu pro TP spíše za středověké než antické dílo.[54] Prototyp TP nesloužil pro cestující, neboť ti by nepotřebovali znát všechny možné silnice od Británie až po Indii a Srí Lanku. Ani tvar mapy a její celková délka z ní nečinily příliš užitečnou pomůcku pro konkrétní cesty. Prototyp TP vznikl za účelem vystavení, stejně jako ostatní středověké *mappae mundi*, vytvářené hojněji od 9. století. Tento karolinský termín označoval velké nástěnné mapy, které visely v kostelech, klášterech, papežských palácích a v obydlích karolinských vládců.[55, 56]

[52] Tamtéž, s. 164–165.

[53] Tamtéž, s. 166–170.

[54] Albu, E.: *Imperial Geography*, s. 136.

[55] Tamtéž, s. 137–138.

[56] Z *mappae mundi* se v celistvosti dochovala pouze mapa z Herefordu. Byla zhotovena kolem roku 1300, nejpravděpodobněji v Anglii. Společně s biblickým materiálem prezentuje mnoho informací převzatých z klasických geo/etnografických zdrojů, takových jako Martianus Capella a Orosius. Viz Lozowski, Natalia: *Geography and Ethnography in Medieval Europe. Classical Traditions and Contemporary Concerns.* In: Raaflaub, Kurt – Talbert, Richard

Mapy světa často dokumentovaly velké ambice doby, ve které vznikaly.[57] Autor biografie Karla Velikého Einhard zaznamenal také text jeho poslední vůle, kde uvádí, že mezi cennostmi a penězi císaře byly i čtyři neobyčejně těžké stoly, z nichž na třech stříbrných byl vyryt čtvercový plán Konstantinopole, vyobrazení Říma a v malém rozměru, ale přesně, také celý svět.[58] Typicky římská mapa mohla podle E. Albu podpořit vizi Karla Velikého o restaurované římské říši. Karolinští vládci měli potřebu a důvod vystavit mapu, která by podpořila a legitimizovala jejich ambice na římské císařství, a písaři 9. století měli znalosti a prostředky, jak na základě starých římských itinerářů vytvořit antikizující dílo.[59]

Kdyby měla TP svůj antický archetyp, tak můžeme postulovat přinejmenším jeden spojující mezičlánek, možná více. Můžeme předpokládat, že by tvůrci mapy B (9. století) a C (12. století) přesně kopírovali své modely? Současné výzkumy potvrzují, že středověcí tvůrci map pracovali mnohem kreativněji než opisovači ve skriptoriích a nepociťovali potřebu kopírovat své předlohy tak precizně jako písaři texty. Pro někoho, kdo věří, že TP je okolo roku 1200 kopií starověké mapy, se široký rámec těchto variací může jevit jako znepokojující. Nejméně od 8. století dále nemůžeme předpokládat, že tvůrce mapy C reprodukoval mapu A s nějakou přesností. I proto E. Albu nahlíží na TP jako na středověkou mapu. [60]

E. Albu své závěry o karolinské předloze TP znovu propagoval v dalším článku, kde zopakoval svoji tezi o mapách světa v antice i středověkých *mappae mundi* jako určitém druhu imperiální propagandy a demonstrace moci.[61] Připomněl, že již Hans Lieb identifikoval jako pravděpodobného kandidáta pro karolinský prototyp TP *mappa mundi* zmiňovanou v katalo-

J. A. (eds.): Geography and Ethnography. Perceptions of the World in Pre-Modern Societies. Blackwell Publishing 2010, s. 317–318.

[57] Albu, E.: *Imperial Geography*, s. 139.

[58] *Einhardus…a neuniknout budoucímu věku*. Překlad a úvod o době Karla Velikého Petr Daniš. Praha 1999, s. 99: „Inter ceteros thesauros atque pecuniam tres mensas argentam et auream unam praecipuae magnitudinis et ponderis esse constat. De quibus statuit atque decrevit, ut una ex his, quae forma quadrangula descriptionem urbis Constantinopolitanae continet, inter cetera donaria, quae ad hoc deputanta sunt, Romam ad basilice beati Petri apostoli deferatur, et altera, quae forma rotunda Romanae urbis effigie figurata est, episcopio Ravennatis ecclesiae conferatur. Tertiam, quae ceteris et operis pulchritudine et ponderis gravitate multum excellit, quae ex tribus orbibus conaxe totius mundi descriptionem subtili ac minuta figuratione conplectitur, et et auream illam, quae quarta esse dicta est, in tertiae ileus et heredes suos atque in eleimosinam dividendae partis augmentum esse constituit."

[59] Albu, E.: *Imperial Geography*, s. 139.

[60] Tamtéž, s. 142–143.

[61] Tamtéž, s. 112–114.

gu knihovny v opatství Reichenau v raném 9. století. Zůstala zde nejméně do doby, kdy okolo roku 1200 vznikla naše kopie čili TP.[62] Reichenau náleželo k největším centrům karolinské renesance. Nacházelo se na staré římské silniční síti z Itálie na sever Evropy. V klášteře se zastavovali četní cestující a přinášeli sem jako dary relikvie a knihy, mezi nimiž se mohly nacházet římské itineráře. Již ve třicátých letech 9. století nebo dokonce o dekádu dříve vytvořilo skriptorium v Reichenau jedinečný plán kláštera v Saint Gallen.[63]

Teze, že dochovaná TP vznikla v oblasti Reichenau, je podpořena důkazem pocházejícím ze skici ztracené padovské mapy, jejíž jedna sekce téměř přesně koresponduje se segmentem TP. Jsou tu však určité drobné odchylky, např. v zakreslení města Forum Alieni či v tvrzení Priscianiho, že na padovské mapě viděl řecká písmena, která se nikde na TP nevyskytují. Mapa z Padovy tak byla pravděpodobně nyní ztracenou „sestrou" TP, odvozenou z nějakého společného předchůdce.[64] V závěru článku ale E. Albu navrhuje nazývat padovskou mapu spíše „dcerou" TP, její kopií s určitými alteracemi, např. přidáním řeckých písmen. To by korespondovalo s prací padovských tvůrců mapy, chtějících dokázat svou znalost řečtiny.[65] TP tedy může být produktem skriptoria v Reichenau, její prototyp pak výsledkem karolinské doby.[66]

Na některé další důležité aspekty TP poukázala N. Lozowski svým výkladem o úloze map ve středověku jako prostředku výchovy, kontemplace i podpory politických ambicí panovníků. Středověcí učenci kreativně adaptovali a změnili tradiční materiál ke svým účelům a upřednostnili také evropské regiony bližší jejich domovům před Středomořím, na něž se zaměřovala pozornost římské geografie.[67] Např. Dicuil, učenec karolinské doby 9. století a anonymní autor geografického spisku *De situ orbis*, prezentuje ve svém díle obraz světa převzatý z doby římské imperiální geografie. Vypočítává staré římské provincie, ale důraz klade na evropské země ležící severněji, poblíž jeho domova. Svůj spis založil na popisu zemí nařízeném císařem Theodosiem II. a vložil do něho i oslavnou báseň na císaře, která ho glorifikuje jako velkého a moudrého panovníka iniciujícího popis světa. Dicuil dedikoval své

[62] Albu, Emily: *Rethinking the Peutinger Map*. In: Talbert, R. J. A. – Unger, R. W. (eds.): *c. d.*, s. 115.

[63] Tamtéž, s. 116–117.

[64] Tamtéž, s. 118.

[65] Tamtéž, s. 118–119.

[66] Tamtéž, s. 119.

[67] Lozowski, N.: *c. d.*, s. 319–320.

ranější dílo Ludvíku I. Pobožnému, a tak glorifikaci Theodosia mohl užít jako příklad pro Ludvíka.[68]

Římské modely oceňované karolinskými učenci sloužily nyní k tomu, aby oslavovaly vládce a lid nové, křesťanské říše. Zůstaly relevantní i ve středověku; od 12. století se mapy objevují ve středověké literatuře jako symboly moci.[69] Mocenské nároky mnoha evropských panovníků středověku i pozdějších dob vytvořily podmínky pro recepci idejí, které by mohly podpořit *translatio imperii*, přenesení moci z Říma k jednotlivým zemím i jednotlivým císařům nebo jiným panovníkům.[70]

4 Tabula Peutingeriana a její osudy za renesance

Jak už jsem uvedla, v roce 1508 se mapa dostala do rukou Konrada Peutingera. Krátce před svou smrtí mu ji odkázal další významný německý humanista, Konrad Celtis (1459–1508) ve své závěti ze dne 24. ledna 1508: „Item. Ego lego d(omi)no doctori Conrado Peutinger Itinerarium Antonini Pii, qui etiam eundem nunc habet; volo tamen et rogo, ut post eius mortem ad usum publicum puta aliquam librariam convertatur." Přes uvedené sdělení se nemohlo jednat o itinerář Antonina Pia (čili IA), nýbrž o mapu, jak také jasně vyplývá z detailního inventáře Peutingerovy knihovny, neboť toto dílo se mělo nacházet „in charta longa."[71]

Žádné další informace o tom, jak a kde Celtis mapu získal, nemáme k dispozici. Víme však, že byl na začátku roku 1497 pověřen císařem Maxmiliánem I. získávat rukopisy pro zřízení knihovny a že se zajímal o antický zeměpis a mapy. Byl jedním z mnoha německých humanistů, kteří se ve své době obraceli zpět k velkolepé minulosti Germánů.[72] Jako první na německé půdě učinil součástí svých univerzitních čtení ve Vídni (v roce 1500) Tacito-

[68] Tamtéž, s. 320–321.

[69] Tamtéž, s. 322.

[70] Tamtéž, s. 324.

[71] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 10–11.

[72] Po studiu na německých universitách působil Celtis na vysokých školách v Krakově a Ingolstadtu, kde se roku 1492 stal mimořádným profesorem. V roce 1497 přesídlil do Vídně a na výzvu císaře Maxmiliána I. přišel na vídeňskou univerzitu, kde působil až do své smrti jako profesor poetiky a rétoriky. Již ve své nástupní řeči na univerzitě v Ingolstadtu (1491) požadoval vlastní přístup německých zemí k antice. Viz Hlobil, Ivo – Petrů, Eduard: *Humanismus a raná renesance na Moravě*. Praha 1992, s. 150.

vu Germánii a téhož roku ji také vydal[73] se svým dodatkem s názvem *Germania generalis*.[74]

Jeho hlavním projektem a celoživotním dílem měl být humanistický popis staré Germánie (*Germania illustrata*), který se zrodil již v roce 1491 v Norimberku a jehož vzorem se stala *Italia illustrata* slavného italského humanisty Flavia Bionda. Svými ilustracemi se měl na projektu podílet i malíř a grafik Albrecht Dürer. Přesídlení Celtise do Vídně s sebou přineslo rozšíření celého díla na plánované čtyři knihy. Projekt *Germania illustrata*, tento na svou dobu obrovský organizační, pracovní a ediční záměr, však nakonec zůstal nedokončen, především v důsledku Celtisovy předčasné smrti.[75] Přesto však otevřel epochu, v níž humanisté a kartografové spolupracovali v úsilí zmapovat německé území a dějiny.[76]

K naplnění práce na projektu měli přispívat i členové učených vědeckých společností, jejichž zakládání Celtis inicioval, mj. např. i v Olomouci. Založení olomoucké humanistické společnosti Sodalitas Maierhofiana v roce 1502 se považuje za vyvrcholení Celtisova vlivu na moravský humanismus, i když společnost stěží přežila jeho smrt. Společnost je jmenována v dobových pramenech také jako Sodalitas Marcomannica, což přímo souvisí s tématem humanismu a renesance speciálně v moravských podmínkách, a to podle myšlenek pocházejících nejspíše přímo od Konrada Celtise.[77]

Již zmíněný Celtisův interes o mapy tak pravděpodobně souvisel s projektem a mohl také podnítit jeho snahy o získávání starých antických map. Pátrání po nich korespondovalo s úsilím německých humanistů znovuvzkřísit a oslavit německou minulost. Naše úvahy potvrzují i informace o jeho pozůstalosti, v níž jsou uvedeny dva glóby (*duas sphaeras*) a Ptolemaiova řecká *Kosmografie*.[78] Kdy přesně se mapa dostala do rukou Celtisova přítele, učence

[73] Tacitus, Cornelius: *De origine et situ Germanorum*. Hrsg. Konrad Celtis. Wien 1500.

[74] Rupprich, Hans: *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*. I. Teil. *Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370–1520*. München 1970, s. 528.

[75] Tamtéž, s. 526–527.

[76] Moffitt-Watts, Pauline: *The European Religious Worldview and Its Influence on Mapping*. In: Woodword, David (ed.): The History of Carthography. Volume 3. Carthography in the European Renaissance. Part 1 (dále jen The History of Cartography. Volume 3). Chicago – London 2007, s. 393.

[77] Objevování a výklad zpráv o starověké Germánii německými humanisty na počátku rané renesance, k čemuž studiem Tacita významně přispěl Konrad Celtis, postavilo tehdy vznikající historickou geografii před složitý, ale zároveň neobyčejně přitažlivý úkol identifikovat lokality dávné historie na půdorysu Evropy počínajícího se novověku." Viz Hlobil, I. – Petrů, E.: *c. d.,* s. 155.

[78] Řecký geograf a astronom Klaudios Ptolemaios (asi 100–170) svým dílem *Syntaxis megalé (Velká soustava)* zásadně ovlivnil další vývoj středověkých i pozdějších představ o sluneční

a sběratele Konrada Peutingera (1465–1547) v Augsburgu,[79] se můžeme rovněž dohadovat, ačkoliv je dosvědčeno, že Celtis v létě 1507 zvažoval možnost město navštívit. Konkrétní svědectví o tom, že mapu skutečně vlastnil, pochází však až z pozdější doby, z Peutingerova katalogu vlastní knihovny, ve kterém uvádí: „Antonini itinerarium…: hoc idem in Charta longa a Celti nobis Testamento legata."[80]

Konrad Peutinger byl stejně jako Celtis vášnivým sběratelem rukopisů, které získával nejen pro sebe, ale i pro císaře Maxmiliána I. K jeho obzvláštním zálibám rovněž náležel zeměpis a mapy, jak dosvědčuje i vlastnictví sbírky portugalských map.[81] Mapy hrály v renesančních sbírkách i knihovnách důležitou roli jako prostředky visuální paměti, jako mnemotechnické pomůcky, jakési databanky paměti pro údaje vztahující se k prostoru.[82] Byly využívány jak z estetických, tak z vědeckých a politických důvodů.

Jako historik byl i Peutinger zainteresován germánskou minulostí a zabýval se mj. dějinami doby stěhování národů. Jedno z jeho stěžejních děl nese název *Sermones convivales: De mirandis Germaniae antiquitatibus* (Strasbourgh 1506).[83] Mohli bychom tak přepokládat, že se snažil unikátní mapu antického světa využít. V jeho vlastním díle ale najdeme velmi málo náznaků toho, že by Tabula konzultoval. V eseji o původu města Thérouanne (v severní Francii), který zůstal nedokončený, Peutinger zmiňuje IA a pak itinerář v podobě rukopisu, kopii itineráře ze starověku, který mu odkázal ve své závěti Konrad Celtis, vedle Ptolemaia, Strabona a jiných antických zeměpisců.[84]

V souladu s přáním Celtise se Peutinger dvakrát pokusil zhotovit z mapy kopii a publikovat ji; k druhému kroku musel získat povolení císaře Maxmiliána I. K tomuto účelu byly také zhotoveny první dva anonymní umělecké nákresy mapy ze začátku prvního segmentu; do dnešní doby se však nedo-

soustavě, v níž učinil středem vesmíru Zemi. Jeho další spis *Geografiké hyfegesis* (*Návod ke geografii)* byl návodem k sestavení map pomocí astronomicky stanovených souřadnic. Český badatel Emanuel Šimek na základě studia jeho informací o Velké Germánii napsal čtyřsvazkové dílo *Velká Germanie Klaudia Ptolemaia* (Praha 1930–1953).

[79] Konrad Peutinger se stal městským písařem v Augsburku roku 1497. Od roku 1500 začalo jeho téměř přátelské propojení s císařem Maxmiliánem I. Svým sňatkem s Margaretou Welser (1498) se dostal do řad obchodního patriciátu města a brzy se stal jedním z jeho vedoucích představitelů. Viz Rupprich, H.: *c. d.*, s. 670.

[80] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 11.

[81] Tollias, George: *Maps in Renaissance Libraries and Collections*. In: The History of Cartography. Volume 3, s. 643.

[82] Tamtéž, s. 636.

[83] Rupprich, Hans: *c. d.*, s. 670.

[84] Gautier-Dalché, P.: *c. d.*, s. 16–17.

chovaly.[85] Vytvořit kopii mapy v plném měřítku se pokoušel jiný umělec, Michael Hummelberg, na požadavek německého humanisty a historika Beata Rhenana (1485–1547). Mělo se jednat o přesnou kopii mapy bez jakýchkoliv korekcí. Hummelberg se v květnu 1526 připravoval na předání svých podkladů rytcům, ale o rok později zemřel, aniž by tak učinil a archy následně zmizely.[86]

Právě Beatus Rhenanus se považuje za jednoho ze dvou autorů, o nichž víme naprosto spolehlivě, že konzultovali Tabula.[87] O existenci „*vetustissima Peutingeri charta*" věděl od roku 1523. Měl možnost ji vidět v Peutingerově vlastnictví v Augsburku. Ve svých *Res germanicae* nás informuje, že *charta provincialis* nebo *charta itineraria*, nalezená Celtisem „in quadam bibliotheca", byla vytvořena za posledních císařů. Cílem tohoto Rhenanova díla bylo ukázat smysl migrací germánských kmenů a identifikovat jejich původní sídla. Částečný sektor TP užil Rhenanus především pro identifikaci teritoria Švábů, Alamanů a Franků. Připomeňme, že na Tabula se za Rýnem vyskytují názvy Francia, Alemannia, Suevia. Pro Beata Rhenana byla Peutingerova Tabula velmi vhodná pro výzkum v oboru historické geografie, které se sám humanista věnoval, následuje příklad Konrada Celtise, aby tak podal svědectví o historické a kulturní legitimitě germánských národů.

Z korespondence mezi Rhenanem a Hummelbergem se také dozvídáme, že K. Peutinger během svého života obdržel několik nabídek na prodej mapy, které odmítl, mezi nimi dokonce i od francouzského krále Františka I. Tuto památnou příležitost připomíná Hummelberg v dopise napsaném Beatovi Rhenanovi 13. ledna roku 1526. I když autor dopisu událost nedatoval, k nabídce došlo pravděpodobně mezi lety 1515–1519.

Ve své závěti odkázal K. Peutinger knihovnu čtyřem synům s přáním, aby nebyla rozdělena. Ti se však o knihovnu příliš nezajímali, a tak se po určitou dobu považovala mapa dokonce za ztracenou. Až v roce 1584 se ji pokoušel hledat humanista, spisovatel a vydavatel Marcus Welser (Velserius), příslušník jiné přední augsburské rodiny, spřízněný s Peutingerem skrze Konradův

[85] Weber, Ekkehard: *Das „Verkaufsinserat" der Tabula Peutingeriana aus dem Jahr 1715. Ein kleiner Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*. In: Fellmeth, Ulrich – Guyot, Peter – Sonnabend, Holger (Hrsg.): Historische Geographie der alten Welt. Grundlagen, Erträge, Perspektiven. Festgabe für Eckart Olshausen aus Anlass seiner Emeritierung. Zürich – New York 2007, s. 368.

[86] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 13.

[87] Druhým učencem, jenž využil TP, byl Gerard z Nijmegenu. Viz Gautier-Dalché, P.: *c. d.*, s. 18.

sňatek s Margaritou Welser. Usiloval o to společně s Abrahamem Ortelem (Ortelius),[88] slavným zhotovitelem a vydavatelem map v Antverpách.[89]

Welserovi se podařilo získat přístup k Peutingerově knihovně a objevil zde v roce 1587 dva anonymní umělecké náčrty mapy. Edice těchto dvou folií v roce 1591 se realizovala z jeho vlastní iniciativy, tím také vycházel vstříc přání badatelů mít k tomuto dílu přístup. Náčrty byly vyryty a černobíle publikovány Aldem Manutiem v Benátkách v roce 1591 pod názvem *Fragmenta Tabulae Antiquae, In Quis Aliquot Per Rom. Provincias Itinera. Ex Peutingerorum bibliotheca*.[90]

Dílo[91] obsahuje Úvod (s. 5–16) M. Welsera poukazující na obrovský význam mapy, další text (s. 58–60) s uvedením relevantních svědectví Rhenana o mapě a oba nákresy. První, nazvaný *Scheda prior*, sahá na své levé straně k Ridvmo v Británii, vpravo po Colo Tra. Na severu opomíjí vše, co leží v pevninské Evropě pod Lemvno, a na jihu nejde níže, než je Afrika. Na svém vrcholu a po pravé straně je pak náčrt prázdný. Jeho autor nebyl příliš pečlivý při transkripci písmen a římské číslice pro udávání vzdáleností zaměnil za arabské.

Druhý náčrt, nadepsaný *Scheda posterior*, je kratší, ale vyšší než první. I on končí nalevo u Ridvno, napravo však u Adullia, Duretie, Bibona, Lomiuio. V tomto případě je adekvátním způsobem pokryta také Afrika. Jeho tvůrce podržel latinské číslice pro uvedení vzdáleností.[92] Oba autoři ale zvětšili na mapě viněty, jejichž umělecký styl také odpovídá spíše 16. století. Názvy na *Scheda posterior* jsou překresleny z původní mapy mnohem pečlivěji, např. Bouilla je zde uvedena jako Bononia.[93]

Když v roce 1597 zpracovával Welser inventář Peutingerovy knihovny, znovuobjevil i originál mapy, jak je zřejmé z dopisu Abrahamu Ortelliovi napsaného v Antverpách 2. července 1597.[94] Ortelius chtěl původně vydání díla převzít, ale nedožil se jeho dokončení, takže krátce před svou

[88] Abraham Ortelius, sběratel a kartograf, vydal v roce 1570 dílo *Theatrum orbis terrarum* obsahující obrovské množství map vybraných z jeho vlastní velmi rozsáhlé sbírky. Viz Tollias, G.: *c. d.,* s. 652.

[89] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 13–14.

[90] Tamtéž.

[91] *Fragmenta Tabulae Antiquae, In Quis Aliquot Per Rom. Provincias Itinera* (dále jen *Fragmenta Tabulae Antiquae*). Ex Peutingerorum bibliotheca. Edente et explicante. Marco Velsero Matth[a]ei F. Aug. Vind. Venetiis: Apud Aldum 1591. VKOL, sign. 24. 498.

[92] Obr. 7. Scheda posterior. In: *Fragmenta Tabulae Antiquae.*

[93] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 16.

[94] Weber, E. : *c. d.,* s. 368.

smrtí 28. června 1598 pověřil publikováním mapy Johanna Moreta,[95] dědice slavného Plantinova antverpského vydavatelství, které náleželo ke čtyřem nejvýznamnějším evropským nakladatelským a vydavatelským domům publikujícím mapy.[96]

Moretovo vydání celé mapy z roku 1598 se skládá ze základních devíti desek s kopií mapy, z nichž každá měří na délku okolo 51 cm a na výšku 18,5 cm. Desky jsou doprovázeny latinským textem nadepsaným *Spectatori S.*, kde Welser oslavuje nynější objevení mapy a stručně reflektuje problematiku jejího autorství a rozsahu. I když se jednalo o kopii zhotovenou v poloviční velikosti, rytci se podařilo velmi zdařilé dílo, které se vyznačuje velkou pečlivostí. Welserova kopie je tak vyšším stupněm představení mapy, než byly dva náčrty zhotovené na podnět Peutingera.[97]

5 Další osudy mapy až do současnosti

Ačkoliv mapa byla vydána, originál se nadále ztrácel z povědomí veřejnosti. Na denní světlo jej znovu z Peutingerovy knihovny vynesl v červnu 1714 písař městské rady v Augsburgu Wolfgang Jakob Sulzer. Okamžitou reakcí vlastníka Peutingerovy knihovny v této době, Desideria Ignaze Peutingera, bylo zajistit mapě nového vlastníka. Prodal ji známému knihkupci v Augsburgu Paulu Kühzovi[98] za nespecifikovanou finanční částku.[99]

Tento knihkupec umístil v roce 1715 v novinách Leipziger Wochentliche Post-Zeitungen kuriozní a dlouhé oznámení, v němž potvrdil, že vlastní originál mapy, ne její kopii. Součástí sdělení je věta, že se na něho může obrátit každý zájemce, který chce o mapě obdržet nějaké další informace a koupit ji. Inzerát se ale jeví spíše jako zpráva o TP, neboť možnost prodeje je nepřímo uvedena teprve na konci oznámení.[100] K prodeji mapy ale došlo patrně až v roce 1720. Novým vlastníkem se stal princ Evžen Savojský, který mapu

[95] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 19.

[96] Tollias, G.: *c. d.*, s. 644.

[97] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 22–23.

[98] Weber, E.: *c. d.*, 369–370.

[99] Talbert, R.: *Rome's World*, s. 25.

[100] Weber, E.: *c. d.*, s. 370, 372. V pozn. č. 10 na s. 370 Weber píše, že inzerát mohli dát do tisku i knihkupcovi dědici, a odkazuje se na tvrzení dalšího vydavatele TP Konrada Millera (*Itineraria Romana*, Stuttgart 1916), dle něhož Kühz svou koupi přežil jen krátce.

koupil za cenu 100 zlatých dukátů, což odpovídalo ročnímu platu velmi vysoce postaveného císařského úředníka.[101]

Po náhlé smrti Evžena Savojského v roce 1737 byla princova obrovská knihovna prodána jeho neteří a dědičkou Viktorií císaři Karlu VI. Od roku 1738 je mapa součástí dvorské knihovny ve Vídni, která se od roku 1920 jmenuje Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Nachází se tam jako dílo nesmírné hodnoty ve sbírce rukopisů, katalogizovaná jako *Codex Vindobonensis 324*. Připomeňme, že od roku 1863 je pro lepší uchování rozdělena do 11 segmentů. Mapa není veřejně přístupná a omezen je i přístup vědců k ní.[102]

Poté, co se dostala do vídeňské knihovny, připravoval její nové vydání Franz Christoph von Scheyb. Jeho edice nazvaná *Peutingeriana Tabula Itineraria Quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi Nunc Servatur Adcurate Exscripta*, byla vydána ve Vídni roku 1753.[103, 104] Na rozdíl od Welserovy edice je prezentována v plném měřítku, ale i toto vydání je černobílé. Scheybova práce je velmi oceňována pro svoji přesnost.[105] Novou reprodukci mapy, s některými korekcemi, svěřila v roce 1824 Bavorská akademie věd Konradu Mannertovi. Scheybovo a Mannertovo vydání se pak stalo podkladem pro práci Ernesta Desjardins a Konrada Millera, i když oba badatelé v mapě opět provedli vlastní korekce.[106]

Konrad Miller byl prvním novodobým vědcem, který se mapou souhrnně zabýval. Svoji rytinu mapy publikoval v roce 1888 pod názvem *Die Peutingersche Tafel*. Objevila se ve spojitosti s knihou *Die Weltkarte des Cas-*

[101] Weber, E.: *c. d.*, s. 376–377. Weber mj. zmiňuje Millerovu dataci koupě – rok 1720 (*Itineraria Romana*, Wien 1916). Upozorňuje ale na dva totožné dopisy prince Evžena z 20. září 1717. První byl adresován císařskému dvornímu antikváři Karlu Gustavu Heraeovi, druhý inspektorovi starožitností v Regensburgu baronu Cornbergovi. Obsahem obou dopisů je přání prince Evžena zahájit jednání o koupi a ceně TP a v druhém dopise se mluví o TP de Theodose.

[102] Talbert, R.: *The Rome's World,* s. 29.

[103] *Peutingeriana Tabula Itineraria Quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi Nunc Servatur Adcurate Exscripta* (dále jen *Peutingeriana Tabula Itineraria Quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi*). Numini Majestatique Mariae Theresiae reginae Augustae dieta a Francisco Christophoro de Scheyb. Vindobonae: Ex typographia Trattneriana, 1753. VKOL, sign. IV. 88.718.

[104] Obr. 8. In: *Peutingeriana Tabula Itineraria Quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi.*

[105] Talbert, R.: *The Rome's World* , s. 31–32.

[106] Talbert, R.: *Reproductions of the map* (dále jen *Reproductions*). In: Talbert, R. – Brodersen, K.: Space in the Roman World. Münster 2004, s. 132.

torius gennant Peutingersche Tafel,[107] datovanou do předchozího roku. Millerovo vydání TP iniciovalo nový posun v jejím studiu, neboť je ve srovnání s předchozími edicemi přesnější. Tabula je zde provedena v barvě, ve formátu přibližně dvoutřetinové velikosti mapy. Její segmenty jsou očíslovány II–XII podle předpokladu, že na levé straně mapy chybí jedna sekce.[108]

V roce 1916 vyšlo Millerovo dílo *Itineraria Romana. Römische Reisewege zu der Hand der Tabula Peutingeriana dargestellt***.** Obsahuje části rekonstrukce římských map 1.–7. století z Millerova vydání roku 1898, mezi nimiž je také ztracený první segment TP, ačkoliv v redukovaném měřítku a bez barvy. Téhož roku byla znovu samostatně vydána s 16 stranami komentáře i Tabula. Jde o litografickou černobílou reprodukci v polovičním měřítku originálu mapy, rovněž s rekonstrukcí ztraceného západního konce na základě starých římských itinerářů. Millerovo přesvědčení o jednom ztraceném segmentu vycházelo z jeho úvahy, že cílem tvůrce mapy bylo umístit do centra Středomoří Řím a že sloužila jako praktický průvodce cestovatelům.[109] Vydání z roku 1916 bylo znovu opakováno v letech 1929 a 1962, přičemž v druhém uvedeném roce se na mapu plně vrátila barva, prázdný a nebarevný ale zůstal její rekonstruovaný levý konec. Přes četná vylepšení Scheybova díla však nemůže být ani Millerova práce považována za naprosto přesnou reprodukci.[110]

V roce 1888 vzniklo 11 monochromních fotografií jednotlivých segmentů v plném měřítku, z nichž každá je očíslována jako zvláštní segment od I–XI. Byly publikovány v díle *Peutingeriana Tabula Itineraria in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservata nunc primum arte photographica expressa*. Od uvedeného roku 1888 pak uplynulo téměř 100 let, než byla Tabula Peutingeriana znovu vydána. Rychle za sebou a nezávisle na sobě se objevila dvě fotografická vydání, v roce 1976 v Grazu s komentářem E. Webera[111] a v roce 1978 pak vydání A. a M. Levi[112] v Bologni. Weberova práce je lepší, neboť každý segment je podán v plném měřítku, italské vydání je navíc méně ostré.[113] Weber se navrátil k číslování segmentů I–XI, ke kterému se přiklonil

[107] K. Miller považoval za tvůrce antické předlohy mapy Castoria, působícího ve 4. století. Svůj názor opíral o četné citace Castoria v díle Ravennského kosmografa. Viz např. Dilke, O. A. W.: *Greek and Roman Maps*, s. 113.

[108] Talbert, R.: *Reproductions*, s. 134.

[109] Talbert, R.: *Konrad Miller, Roman Cartography and the Lost Western End of the Peutinger Map*. In: Fellmeth, Ulrich – Guyot, Peter – Sonnabend, Holger (Hrsg.): *c. d.,* s. 354–356.

[110] Talbert, R.: *Reproductions*, s. 135–136.

[111] Weber, Ekkehard: *Tabula Peutingeriana: Codex Vindobonensis 324*. Graz 1976.

[112] Levi, A. – Levi, M: *Itineraria picta. Cotributo allo studio della Tabula Peutingeriana.* Rome 1967. Tuto publikaci se mi zatím nepodařilo prostudovat.

[113] Talbert, R.: *Reproductions*, s. 137–139.

i R. Talbert, zároveň podržel i Millerovo vertikální členění mapy na pět oddílů. Přidal však ještě tři horizontální zóny, v jeho členění je tedy např. Perintus 7B5, což je VIII 5 u Millera, u Webera potom VII 5.[114, 115]

V Talbertově digitální edici připravované od konce 20. století je obsah Tabula prezentován na webových stránkách http://cambridge.org/us/talbert/index.html,[116] kde najdeme jednotlivé segmenty mapy, komentář k ní, index názvů, vzdálenosti míst a další užitečné údaje. Na vzniku této nové edice se podílel interdisciplinární tým učitelů a studentů v Chapel Hill's Ancient World Mapping Center.[117, 118]

6 Závěr

TP je považována za jedinečnou mapu, neboť se vymyká z hlavního směru jak antické, tak středověké (tj. křesťanské) kartografické produkce. Poměr její výšky k délce činí 1 : 20, což ji odlišuje od starověkých představ o světě, neboť helénističtí a římští zeměpisci jako Eratosthenes, Strabo a Klaudios Ptolemaios preferovali proporci 1 : 2. Nelze ji porovnávat ani se středověkou tradicí „T–O" oválných nebo kruhových map. Rozdíl je patrný i v severojižní orientaci Tabula, typické pro klasické zeměpisce, zatímco středověké *mappae mundi* ve snaze zdůraznit význam pozemského ráje převzali orientaci východní.[119]

Původní originál TP vznikl dle mého soudu spíše v antice, neboť mapa nese více antických než středověkých rysů. Přesnou dobu zhotovení antické předlohy ale nelze pro časovou různorodost informací na mapě stanovit, podle mínění badatelů vznikla nejpravděpodobněji ve 4. až 5. století. Charakteristický rys mapy, vyobrazení silniční sítě, nasvědčuje spíše praktickému využití antického originálu TP, i když nelze vyloučit, že antická předloha mohla být veřejně vystavena a že z ní mohly vznikat kopie pro cestující.

[114] Tamtéž, s. 141.

[115] Celkový přehled o vydání TP podává Talbert, Richard: *Appendix: Reproductions of the map since 1753*. In: Talbert, R. – Brodersen, K. (eds.): *c. d.,* s. 132–141.

[116] http://cambridge.org/us/talbert/index.html [cit. 3. 2. 2013].

[117] Elliot, T.: *c. d.*, s. 104.

[118] Talbertova práce na TP byla úzce propojena i s projektem zakončeným vydáním Talbert, Richard (ed.): *The Barrington Atlas of the Greek and Roman World*. Princeton – Oxford 2000. Tento jedinečný atlas ve svém základním svazku obsahuje 102 barevných map pokrývajících období od doby okolo roku 1000 př. n. l. do 640 n. l. Mapy představují antický svět od Britských ostrovů a Azorů na západě po Afghanistán a západní Čínu na východě.

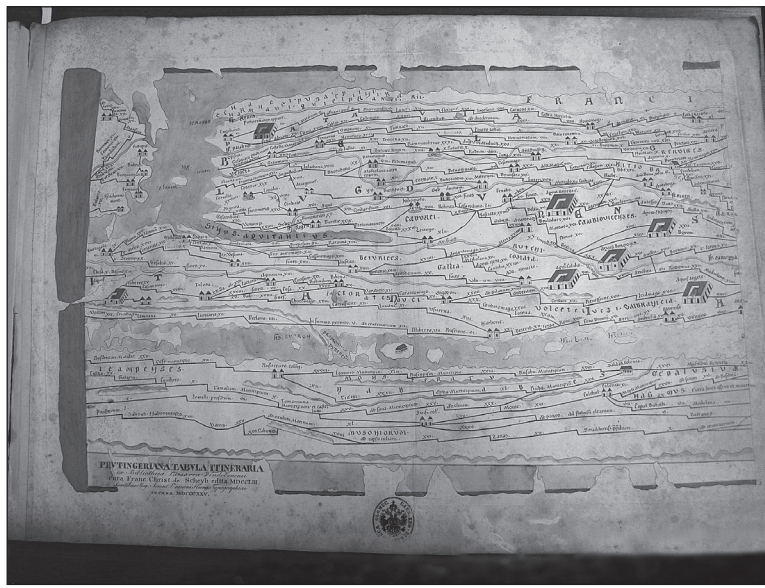
[119] Salway, B.: *Nature and Genesis*, s. 122.

Středověká kopie je na základě především paleografických rozborů datována většinou do doby okolo roku 1200 a byla patrně zhotovena ve středověké oblasti Švábska a Alamanie, tj. dnešního jihozápadního Německa a německy mluvícího Švýcarska.

Poté, co se TP dostala do vlastnictví nejprve Konrada Celtise a v roce 1508 pak Konrada Peutingera, začala být využívána pro studium dějin Germánů. Cílem těchto německých humanistů, k nimž můžeme připojit i Beata Rhenana, bylo poukázat na starobylost germánských kmenů a oslavit jejich dávnou minulost. Tento záměr korespondoval s chápáním map v době renesance jako prostředku vizuální paměti a s jejich využíváním pro vědecké a propagandistické účely. Z tohoto důvodu se další humanisté snažili TP vydat a zpřístupnit ji tak širšímu okruhu badatelů.

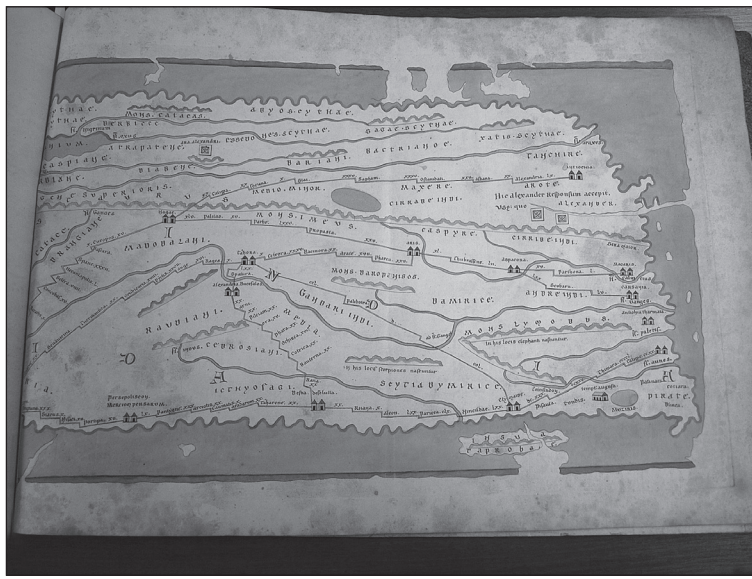
Jejich úsilí se ale naplnilo až na konci 16. století nejprve Welserovým vydáním dvou uměleckých náčrtů (1591) a posléze úplnou reprodukcí mapy v Moretově edici (1598). Poté, co se TP dostala do Vídně, vznikla edice Scheybova. Z ní vycházel, ale s určitými korekcemi, první novodobý vědec zabývající se TP, Konrad Miller, jehož edice z roku 1916 je ještě stále využívána. Z dalších vydání Tabula je třeba zmínit práce K. Webera (1976) a A. a M. Levi (1978). Postupující digitalizace pak umožnila připravovat od konce 20. století nejnovější edici obsahu mapy R. J. A. Talbertem a jeho spolupracovníky.

Obr. 1



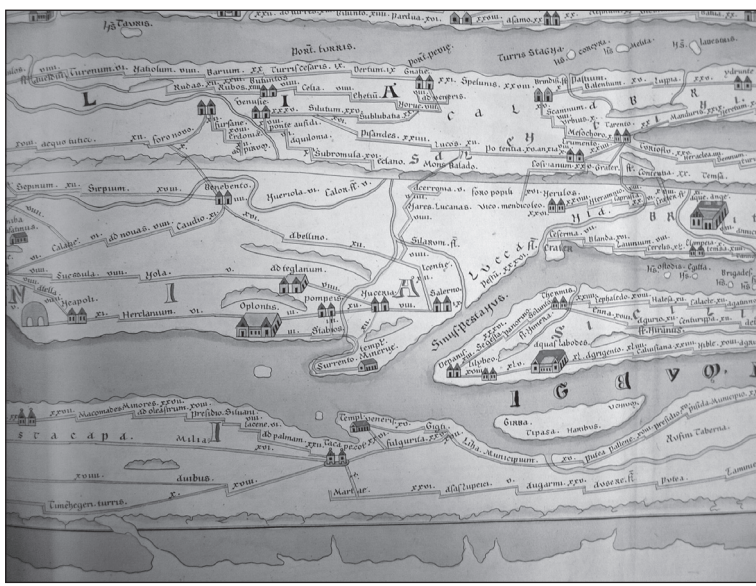
Nejzazší segment TP vlevo.
In: *Peutingeriana tabula itineraria ex Bibliotheca Caesarea Vindobonensi cura Franc. Christ. De Scheyb edita MDCCLIII* (dále jen *Peutingeriana tabula itineraria)*. Sumptibus Reg. Scient. Univers. Hung. Typographiae rescusa MDCCCXXV. Viennae: Sumptibus. Reg. Scient. Univers. Hung. Typographiae 1825. Vědecká knihovna Olomouc (dále jen VKOL), sign. IV. 19.611.

Obr. 2



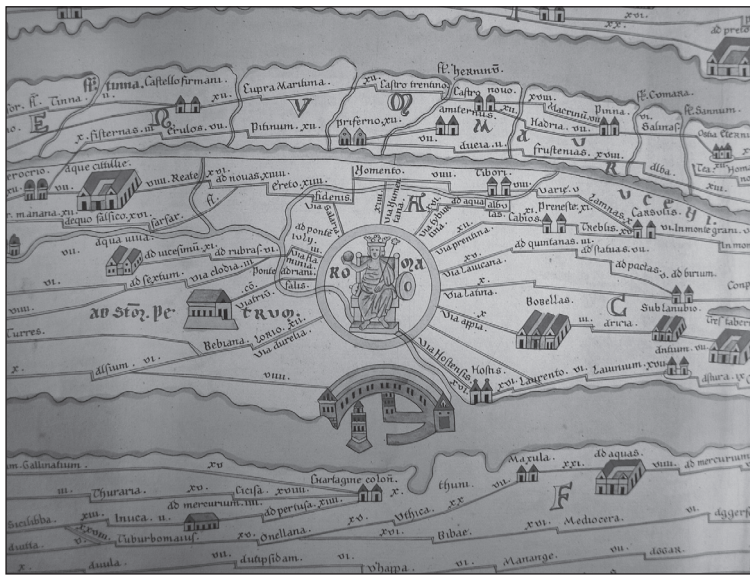
Nejzazší segment TP vpravo. In: tamtéž.

Obr. 3



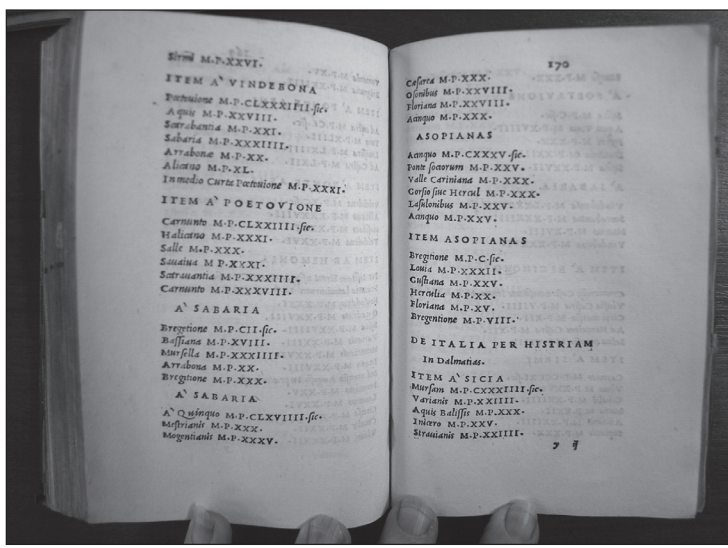
Segment TP s crypta Neapolitana. In: tamtéž.

Obr. 4



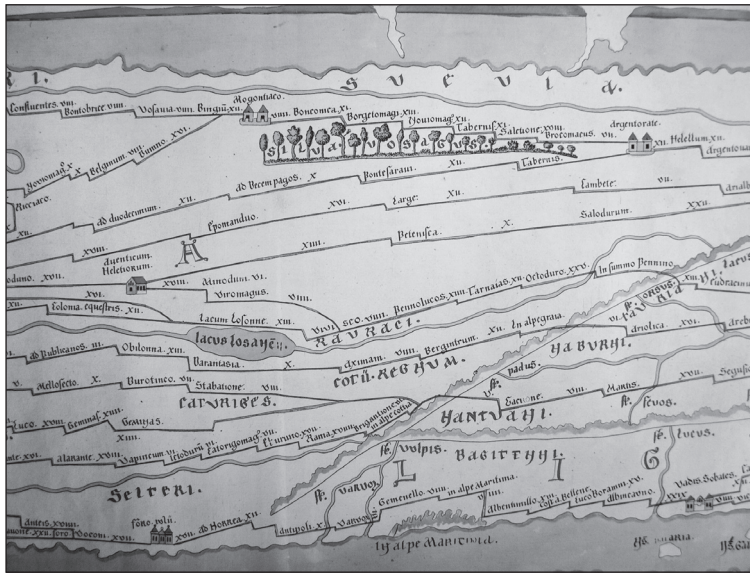
Segment TP s personifikací bohyně Romy. In: tamtéž.

Obr. 5



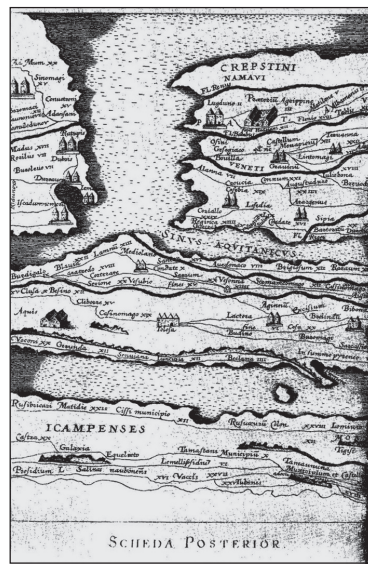
Ukázka textu *Itinerarium Antonini*. Venetiis: In aedibus Aldi et Andreae soceri, 1518. VKOL, sign. 60.096.

Obr. 6



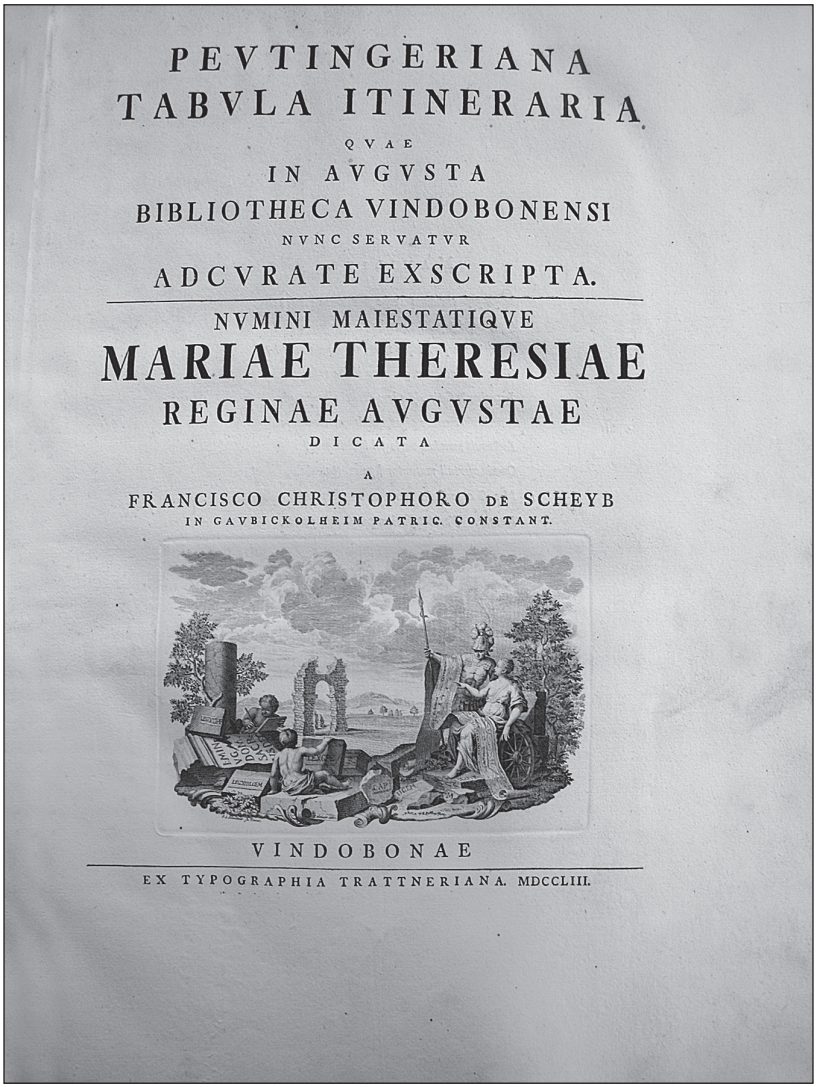
Segment TP s názvy Francia, Suevia, Alemannia. In: *Peutingeriana tabula itineraria.*

Obr. 7



Scheda posterior. In: tamtéž.

Obr. 8



Titulní strana spisu *Peutingeriana Tabula Itineraria Quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi Nunc Servatur Adcurate Exscripta*. Numini Majestatique Mariae Theresiae reginae Augustae dieta a Francisco Christophoro de Scheyb. Vindobonae: Ex typographia Trattneriana, 1753. VKOL, sign. IV. 88.718.

Resumé

Tabula Peutingeriana a její osudy od antiky po současnost

Unikátní mapa světa, Tabula Peutingeriana, dostala své pojmenování podle německého humanisty Konrada Peutingera, do jehož vlastnictví se dostala v roce 1508. Článek se nejprve věnuje základní charakteristice mapy a době vzniku a příčinám zhotovení jejího antického originálu. Podle odlišných názorů jednotlivých badatelů (O. A. W. Dilke, R. J. A. Talbert, B. Salway, E. Weber) vznikl v rozmezí 4.–5. století buď z praktických důvodů jako pomůcka pro cestující (O. A. W. Dilke, K. Brodersen), nebo byl veřejně vystaven a sloužil k propandistickým cílům Říma (R. J. A. Talbert). Přesnější období vzniku mapy nelze stanovit, neboť se na ní objevují chronologicky od sebe vzdálené údaje.

Následující část příspěvku se zabývá středověkou kopií antické předlohy, která je zpravidla datována na základě paleografických rozborů Tabula Peutingeriana do doby okolo roku 1200. Zabývají se jí především R. J. A. Talbert, P. Gautier-Dalché a E. Albu. Protože se na ní objevují názvy středověkých regionů Francia, Suevia a Alemannia a také pojmenování lesa *silua Marciana*, byla zhotovena nejspíše v regionu dnešního jihozápadního Německa a německy mluvícího Švýcarska. R. J. A. Talbert a P. Gautier-Dalché předpokládají ještě karolínskou fázi v transmisi původního antického originálu, zatímco E. Albu se domnívá, že předloha Tabula Peutingeriana vůbec nevznikla v antice, ale až v době karolinské renesance. Jako nejpravděpodobnější kandidát pro zkopírování či transmisi mapy se jeví skriptorium kláštera v Reichenau.

Další část článku se věnuje osudům mapy poté, co se jejím prvním doloženým vlastníkem stal na začátku 16. století Konrad Celtis, který ji ve své závěti odkázal Konradu Peutingerovi. Oba tito významní němečtí humanisté se stejně jako Beatus Rhenanus snažili mapu využít především ke studiu slavné minulosti Germánů. I z tohoto důvodu ji bylo třeba vydat a zároveň ji tak zpřístupnit širšímu okruhu badatelů. O první celkové vydání mapy se zasloužil v roce 1598 Marcus Welser. Prvním novodobým vědcem kriticky studujícím Tabula Peutingerina se stal Konrad Miller, jehož edice z roku 1916 je stále ceněna. Vydání digitálního obsahu mapy připravoval od konce 20. století R. J. A. Talbert.

Od roku 1738 je mapa součástí dvorské knihovny, dnešní Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Ve sbírce tamních rukopisů je katalogizovaná jako *Codex Vindobonensis 324*. V roce 1863 byla pro lepší uchování rozdě-

lena do 11 segmentů. Původně jich však měla 12, neboť v době kopírování ve středověku již neexistovala první sekce na jejím levém konci.

Klíčová slova: Tabula Peutingeriana, mapy, geografie

Summary

Tabula Peutingeriana and its History from Antiquity to the Present

A unique map of the world, Tabula Peutingeriana, is called after the German humanist Konrad Peutinger, who became its owner in 1508. The article firstly focuses on basic characteristics of the map, a date of its origin and causes of making the Ancient original. According to different views of various scholars (O. A. W. Dilke, R. J. A. Talbert, B. Salway, E. Weber), it came into existence in the period of the 4th–5th century either from practical reasons such as a tool for travellers (O. A. W. Dilke, K. Brodersen) or it was publicly displayed and served for propagandistic goals of Rome (R. J. A. Talbert). It is impossible to trace more accurate time of its creation because chronologically distinct dates appear there.

The following part of the study deals with a medieval copy of the Ancient original, which is usually dated around the year 1200 on the basis of paleographic analysis of Tabula Peutingeriana. Especially R. J. A. Talbert, P. Gautier-Dalché and E. Albu concern themselves with it. As names of medieval regions Francia, Suevia and Alemannia and also a name of forrest *silua Marciana* are present there, it was probably made in the area of today south-western Germany and German speaking Switzerland. Moreover, R. J. A. Talbert and P. Gautier-Dalché suppose a Carolingian stage in the transmission of the Ancient original, nevertheless E. Albu assumes that the original of Tabula Peutingeriana did not come from Antiquity at all, but later from the Carolingian Renaissance. The most likely candidate for copying or the transmission of the map appears to be a scriptorium of the monastery in Reichenau.

Furthermore, the article focuses on history of the map after Konrad Celtis, who later bequeathed it to Konrad Peutinger in his will, became its first known owner at the beginning of the 16th century. Both these prominent German humanists tried to utilize the map primarily for studying famous past of the Germanic people as well as Beatus Rhenanus. Also for that reason, it was necessary to publish it and at the same time to make it available

for a larger group of researchers. The first complete publication of the map is attributed to Markus Welser in 1598. The first modern scholar, who critically studied Tabula Peutingerina, became Konrad Miller, whose edition, coming from 1916, has been appreciated to the present. A digital publication of the map's content has been prepared by R. J. A. Talbert since the end of the 20th century.

Since 1738, the map has been a part of the court library, later the Austrian National Library in Vienna. It is catalogued there in a collection of manuscripts such as *Codex Vindobonensis 324.* In 1863 it was divided into 11 segments for better preservation. Originally, there were 12 of them because in times of copying in the Middle Ages, the first section at its left side did not exist.

Keywords: Tabula Peutingeriana, maps, geography

Translated by Mgr. Hana Ferencová

PhDr. Ivana Koucká
Katedra historie
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Na Hradě 5
771 80 Olomouc
e-mail: ivana.koucka@upol.cz

Lope De Rueda: *Las aceitunas*

Adriána Koželová

Vyjadriť priamu kritiku, nesúhlas alebo protest nie je vždy jednoduché ani žiaduce. Literatúra svojimi výrazovými prostriedkami ponúka jedinečnú formu, akou objekt kritiky (konkrétnu osobu, udalosť, postoj, jednanie) verejne pranierovať a nedezignovať vinníka. Výrazové prostriedky literatúry umožňujú využiť zaujímavú kombináciu kritiky a alegórie. Uvedená kombinácia sa premieta do bájky, vcelku koncízneho, no výpovedného literárneho útvaru. Zväčša krátke a vtipne orientované rozprávanie možno dekódovať ako didaktický útvar, ktorý odhaľuje a poukazuje na isté paradigmatické ľudské charaktery.

Stručný, miestami o estetický účinok ochudobnený text, ponúka obrazy sveta najčastejšie prostredníctvom ríše zvierat. Zviera možno klasifikovať ako *alter ego* ľudského hrdinu, ktorého vlastnosti výraznejšie vyniknú v personifikovanej podobe. Hlavnou doménou textu bájky je výskyt zvieracej metafory. Zoomorfné motívy badateľnejšie akcentujú príznačné kritizované nedostatky, nie sú však definitívne. V mnohých bájkach sú protagonistami ľudské indivíduá.

Bájka svoj pôvod nachádza v ľudovej slovesnosti. Preto nie je ničím výnimočným, že ju zaznamenávame v mnohých literatúrach a kultúrach. Avšak jej finálna podoba a špecifiká závisia od toho, akým vývojom prešla v jednotlivých literatúrach. Jej geografický rozmach je skutočne rozsiahly, jej prítomnosť je doložená už v sumerských a babylonských klinopisných textoch.[1]

Okrem Blízkeho východu možno spomenúť aj americký kontinent. Transformovanú formu bájky je možné identifikovať napr. v latinskoamerickom prostredí, kde mýty a legendy z ríše zvierat a rastlín sprostredkúvajú obdobné situácie, s akými sa stretávame v klasických bájkach. Indická bájka (v našom prostredí známa napr. z prekladu Františka Jíleka *Pančatantram (Patero naučných oddílů)*, Praha 1968) spolu s gréckou či rímskou bájkou z obdobia antiky predstavujú bohatý materiál, ktorý je aj v súčasnosti podrobovaný výskumu.

Vznik bájky sa datuje až na prelom 7.–6. storočia pr. Kr., čo je všeobecne prijatý názor, nie však exaktný údaj.[2] V písanej podobe je bájka registrovaná

[1] Bartoňková, Dagmar: *Bajka v antice*. In: Svět ezopských bajek. Praha 1976, s. 10.

[2] Canfora, Luciano: *Dějiny řecké literatury*. Praha 2001, s. 10.

až neskôr, v 4. stor. pr. Kr. v diele Démetria Falérskeho (350–282 pr. Kr.).[3] Bájka sa postupne vyvíjala a formovala v súvislosti s inými literárnymi druhmi. Základy jej dala didaktická epika Hésioda (7. stor. pr. Kr.). „Bájku" v jeho diele nachádzame napr. v básni *Práce a dni*, kde v jednom jej úseku vysvetľuje princíp silnejšieho na príklade jastraba a slávika. Prvky bájky a jej prvotné formy nachádzame u Hérodota (okolo 484–430 pr. Kr.), Aischyla (525–456 pr. Kr.) či Sofokla (497/6–405/6 pr. Kr.). Aj v rímskom prostredí nachádzame bájku v prvotných zmienkach autorov ako Ennius, Lucilius alebo Horatius.

Bájku ako samostatný literárny druh však prezentuje predovšetkým tvorba rímskeho básnika Phaedra (15 pr. Kr.–50 po Kr.). Bájku uviedol do rímskej literatúry ako osobitý literárny žáner a navyše mu dodal svojráznu podobu, pretože v tvorbe sa zameral na jej básnické prevedenie. Phaedrus je autorom 93 bájok,[4] ktoré sú zorganizované do piatich kníh. Nie všetky považujú literárni vedci za kompletné, pretože jednotlivé knihy nie sú proporčne vyvážené, čo dáva priestor predpokladu o chýbajúcich častiach. Z neskorších autorov nemožno nespomenúť svetoznámych bájkarov, francúzskeho básnika z obdobia klasicizmu Jeana de La Fontaina (1621–1695) alebo Rusa Ivana Andrejeviča Krylova (1769–1844).

V kontexte nášho príspevku je zaujímavé upozorniť predovšetkým na skutočnosť, že bájka sa stala jedným z inšpiračných zdrojov najslávnejšieho autora antickej komédie Aristofana (445–388 pr. Kr.). Vo svojich dielach využíva viacerých protagonistov zo zvieracej ríše – žaby, osy, dudok.

Tradícia bájky sa najčastejšie spája s osobnosťou Ezopa (Aisópos, asi 6. stor. pr. Kr.), ktorému je pripisované autorstvo viac než 300 bájok. Ich spisba sa uskutočnila až neskôr. O jeho skutočnej existencii sa pochybuje, je možné, že ani nebol historickou postavou[5] a keďže už v staroveku na margo jeho osoby vznikali legendy, dodnes nie je celkom jasné, čo všetko zo zachovaných údajov zodpovedá realite. Z *Dejín gréckej literatúry* sa dozvedáme, že Ezop bol otrokom tráckeho pôvodu. O Ezopovom pôvode sa zmieňuje Aristotelés. Jeho dielo sa stalo zdrojom informácií pre Démetria Falérskeho, ktorý Ezopovo dielo spísal. Staršie zdroje uvádzajú ako možný pôvod aj Frýgiu. Nejasnosť pôvodu neuberá na význame súboru bájok, ktorý autor zanechal. Ide o bájky písané v próze, ktoré nespochybniteľne ovplyvnili nielen ďalších bájkarov. Spomenúť možno Phaedra, ale vplyv bájky možno badať aj v ďalších literárnych žánroch. Už spomenuté komédie Aristofana svedčia o bájke ako o inšpiračnom zdroji bez ohľadu na žáner.

[3] Canfora, L.: *c. d.*, s. 76 an.

[4] Šubrt, Jiří: *Římská literatura*. Praha 2005, s. 292.

[5] Bartoňková, D.: *c. d.*, s. 11 an.

Sociálny status Ezopa, otroka, a spôsob vyjadrenia názorov na spoločenské dianie i na postavenie otroka formou bájky nie je náhodné. Autorovi poskytuje priestor vyjadriť sa, kritizovať otrocký stav a priblížiť ho seberovným. „[…] Schematické [vyjadrovanie] vyhovuje publiku s jednoduchou nebo také s ‚nulovou' kulturou."[6]

Bájka „patří k prastarým folklórním útvarům, jehož zvířecí převlek bývá spojován s totemismem primitivních národů."[7] Folklórny charakter možno dať do súvisu s ústnym tradovaním. Práve týmto spôsobom sa bájka v prvotných fázach existencie šírila. Typickou, najčastejšou a všeobecne poznanou charakteristikou bájky je prítomnosť satiry a morality. Jestvujú dve formy: prozaická a veršovaná. O veršovanú podobu bájky sa v rímskej tradícii zaslúžil už spomínaný Phaedrus, ktorý, vychádzajúc z Ezopovej literárnej výpovede, ju považoval za kultivovanejšiu. Produkt nižšej kultúry je označenie, ktorý si bájka vyslúžila v komparácii s lyrikou. Oproti emotívnemu náboju a individuálnemu rázu vtedajšej lyrickej tvorby bola bájka triviálnou tvorbou, ktorá navyše nemala autora, ale putovala za recipientom v podaní anonymných rozprávačov. Preto až do čias Démetria Falérskeho nemali jednotlivé príbehy zjednotenú podobu. Dôležitý bol samotný krátky príbeh, pointa, poučenie.

Kombinácia elementov pobavenia a poučenia robí z bájky osobitý žáner, ktorý svoj inštruktívny charakter nijako nezakrýva, autor svoj zámer, odkaz, nekóduje implicitne a recipient ho nemusí dekódovať odkrývaním ďalších a ďalších vrstiev textu. Naopak, bájka obsahom i formou apeluje na čitateľa a komunikácia prebieha priamo. Jadro textu tvorí príbeh, ktorého protagonistami zvyčajne bývajú zvieratá. Symbolizujú ľudské vlastnosti, napr. líška je prefíkaná, lev pyšný, vlk zákerný. Ak sú protagonistami ľudia, zvyknú predstavovať archetypálne vzory, napr. matka, chlapec, kupec. Na konci príbehu obvykle autor pripája krátke mravné ponaučenie, moralitu, ktorá podáva vysvetlenie k príbehu.

V dnešnej literárnovednej terminológii by bolo možné uvažovať o prezencii funkcie implicitného čitateľa podľa Wolfganga Isera. Literárny text nie je výlučným produktom autora bez toho, aby v ňom nezanechal viac či menej viditeľné alebo zámerné stopy vlastnej osobnosti. To isté možno vzťahovať aj na čitateľa: „V každom texte by teda malo byť autorom vytvorené miesto pre implicitného autora a vedľa neho miesto pre čitateľa, ktoré čitateľ podľa svojej slobodnej vôle môže alebo nemusí obsadiť."[8] Iser dôrazne upozorňuje,

[6] Canfora, L.: *c. d*., s. 76 an.

[7] Šubrt, J.: *c. d*., s. 293 an.

[8] Compagnon, Antoine: *Démon teórie*. Bratislava 2006, s. 164.

že implicitný čitateľ nie je totožný s reálnym čitateľom, keďže „[…] v sebe obsahuje všetky potrebné predispozície, aby mohlo mať literárne dielo účinok – a tieto predispozície nevytvára vonkajšia empirická skutočnosť, ale sám text. V dôsledku toho sú základy implicitného čitateľa ako pojmu pevne zakotvené v štruktúre textu; je to konštrukcia a implicitného čitateľa nemožno stotožňovať s nijakým reálnym čitateľom."[9] Implicitný čitateľ má v texte dôležitú úlohu: vedie reálneho čitateľa k pochopeniu textu, vytvárajúc štruktúry, ktoré ho usmerňujú v jeho čítaní. Výsledkom tejto „spolupráce oboch čitateľov" je zaplnenie textu, vytvorenie diela. Moralita na konci každej bájky sa javí ako implicitný čitateľ a pomerne jasne udáva spôsob, ako text interpretovať. Tým možno vysvetliť znížený estetický účinok bájky – jej poetickosť nie je exponovaná.

Okrem jasnej a cielenej štruktúry je pre bájku príznačná inotaj. Tento prvok nie je náhodný a ani on nesúvisí s možnou estetickou radiáciou. Inotaj je prirodzeným prostriedkom, ktorý umožňuje vyjadriť názor a zároveň zostať v bezpečí anonymity v zmysle nemožnosti identifikovať konkrétne osoby z verejného a politického života, ktoré sú do bájky projektované. Tie sa totiž v bájke ukazujú ako charaktery najčastejšie v podobe zvieracích postáv. Dej bájky je krátky a stručný. Autor zobrazuje len esenciálne a najpodstatnejšie, pretože v obšírnom a rozvláčnom texte by kondenzovane podaná kardinálna myšlienka mohla sublimovať. Morálne nedostatky jednotlivých postáv majú vyniknúť a ostro kontrastovať s exemplárne morálnymi typmi.

Vplyv antickej kultúry alebo konkrétne literatúry a jej reflexia v ďalších literárnohistorických obdobiach je viac či menej výrazný u nejedného literáta. Každý literárny druh sa vyvíja, mení, zaznamenáva lineárny či cyklický pohyb, v závislosti od historického, spoločenského a kultúrneho kontextu. V literatúre nie je výnimkou ani skutočnosť, že literárne druhy sa ovplyvňujú vzájomne. Nemusí pritom ísť o intenčné pokusy autorov o hybridizáciu, narušenie konvencií, úsilie o novátorské prístupy. Dominantná antická kultúra stojí na pozadí evolúcie mnohých inonárodných literatúr. Ukotvenie vplyvu antickej literatúry v odlišnom kultúrnom kontexte treba chápať ako prirodzený dôsledok komplexného vnímania literatúry, alebo v širšom zmysle umenia ako takého, s ohľadom na časopriestor.

Takýto prirodzený vplyv zaznamenala aj španielska literatúra. Vtedajšia Hispánia, označenie Pyrenejského polostrova od staroveku až po stredovek, bola dlhodobo súčasťou rímskeho správneho členenia. Aj v španielskej literárnej produkcii preto nachádzame stopy antického vplyvu a inšpirácie. In-

[9] Wolfgang Iser a jeho základné tézy sú pre potreby tejto štúdie spracované podľa zdroja: Compagnon, A.: *c. d.*, s. 165 an.

terpretačne zaujímavé sú diela, v ktorých zaznamenávame presah odlišného žánru. Uvedený fenomén možno identifikovať v jednoaktovke španielskeho renesančného tvorcu divadelných hier, zakladateľa samostatnej divadelnej skupiny, herca a podľa niektorých literárnych teoretikov i predchodcu Zlatého veku španielskej literatúry na poli divadelnej hry, Lopeho de Ruedu.

Španielsky dramatik Lope de Rueda sa narodil v meste Sevilla v roku 1500 a zomrel v Córdobe v roku 1565. Pôvodným povolaním bol zlatotepec, no po čase túto profesiu zanechal. Založil vlastnú divadelnú skupinu a začal sa naplno venovať divadlu. Členovia tejto skupiny vystupovali vo viacerých španielskych mestách a žali veľké úspechy. Ako dramatik sa venoval písaniu komédií, pastorále, písal aj jednoaktovky a hry s biblickými námetmi. Pre jeho dielo je príznačný štýl talianskej komédie *Commedia dell' Arte*, čo mu zaručilo úspech vo svete vtedajšieho španielskeho divadla.

Prvé komédie písal v próze. V dielach ako *Eufemia* (*Eufémia*), *Armelina*, *Los engañados* (*Oklamaní*) a *Medora* badať vplyv Giovanniho Boccaccia, Plauta a Ruedových talianskych súčasníkov. Tri komédie sú veršované. Autor v nich v krátkych scénach predstavuje značné množstvo typov postáv: *Comedia llamada Discordia* (*Komédia zvaná nesvár*), *Cuestión de amor* (*Otázka lásky*) a *La farsa del sordo* (*Fraška o hluchom*).

Veľkú časť tvorby predstavujú jednoaktovky, ktoré sa hrávali v prestávke medzi komédiami pre zábavu publiku. Zápletka bývala jednoduchá a rozuzlenie rýchle. Pôvab jednoaktoviek spočíval v komickosti situácií a postáv, ktoré sa vyjadrovali živým a hovorovým jazykom. Niektoré z nich boli publikované osobitne. Spomedzi všetkých vynikajú *Las aceitunas* (*Olivy*), *La carátula* (*Maska*), *El convidado* (*Hosť*), *Cornudo y contento* (*Spokojný paroháč*) a *Pagar y no pagar* (*Platiť a neplatiť*). Lope de Rueda v nich predstavuje verne zobrazené archetypy postáv ako černošská slúžka, cigánka alebo ťuťmák.

Jednoaktovka *Las aceitunas* predstavuje život jednej trojčlennej rodiny. Otec Toruvio, matka Águeda a dcéra Mencigüela žijú v relatívne skromných pomeroch. Raz popoludní prichádza Toruvio domov a s veľkým hurhajom všetkým oznamuje, že zasadil olivovník. Matka Águeda bezprostredne začne počítať, aký bude o pár rokov výnos a obaja manželia začnú debatovať, či lepšie povedané hádať sa o veľkosti a cene úrody olív. Hádka sa vyostruje, keď sa manželia nezhodnú v názore na predajnú cenu a prizvú si dcéru Mencigüelu. Dcéra je rukojemníčkou v nikam nevedúcej a nezmyselnej debate. Každý z rodičov si ju chce nakloniť na vlastnú stranu. Zrazu sa zjaví sused Aloja a usiluje sa všetkých upokojiť. Manželia mu vysvetľujú, že sa nevedia dohodnúť na predajnej cene olív a každý háji svoju pravdu. Otec Toruvio nástojí na nižšej cene, ale matka Águeda nemieni ustúpiť a stále trvá na vy-

sokej cene. Sused, v dobrej viere a snahe pomôcť sa dožaduje olív a núka sa susedovcom, že ich odkúpi. V závere však vysvitne, že olív niet. V sade je len čerstvo zasadený olivovník, ktorému potrvá minimálne sedem rokov,[10] kým prvý raz zarodí, a kvalitnú úrodu možno čakať až od obdobia, keď dosiahne zrelosť – 35 rokov. Sused Aloja pochopí absurdnosť situácie a celú nezmyselnú situáciu uzatvára moralitou.

Jednoduchý dej, rýchle a jednoznačné rozuzlenie je typickou charakteristikou jednoaktoviek. Tieto komédie určené pre pobavenie publika tematicky rámcujú signifikantné problémy vtedajšej spoločnosti. Semiotický čitateľ si nemôže nevšimnúť, že Ruedova jednoaktovka nie je len prvoplánovo organizovanou kritikou spoločnosti, ktorá s výsmechom odsudzuje nemorálnosť indivídua. Divadelná hra Lopeho de Ruedu totiž recipientovi núka premyslene kódovanú bájku, transformovanú do podoby krátkej a dynamickej jednoaktovky. Situáciu v rodine pripomína krátka Ezopova bájka *Dlužník*: „V Aténách jednou jeden dlužník upomínaný věřitelem, aby zaplatil dluh, prosil, aby mu ještě posečkal, protože nemá peníze. Když se mu nepodařilo věřitele přemluvit, přivedl svini, jedinou, kterou měl, a před ním ji prodával. Přišel kupec a ptal se, zda je dobrá k chovu; majitel mu řekl, že ano, a dokonce podivuhodným způsobem: o mystériích vrhne sviňky, o Panathénajích kanečky. Kupec nad tou řečí užasl, a tu věřitel dodal: „Jen se tomu nediv, ta ti o Dionýsiích dá navíc ještě kůzlata. Bajka ukazuje, že se mnozí lidé nerozpakují kvůli vlastnímu zisku křivě dosvědčit i nemožné.“[11]

V nasledujúcej časti štúdie sa pokúsime poukázať na paralely medzi Ezopovou bájkou *Dlužník* a jednoaktovkou Lopeho de Ruedu *Las aceitunas*. Literárne zdroje explicitne neuvádzajú inšpiráciu Lopeho de Ruedu v Ezopovej tvorbe. F. Pedraza Jiménez tvrdí, že Ruedovo divadlo nemožno označiť za „intelektuálne“[12] a v jeho tvorbe nenachádza inšpiráciu v antickom divadle. Uvedené východiská môžu slúžiť ako hypotéza o možných paralelách medzi bájkou a Ruedovou jednoaktovkou. Štruktúra a zápletka ezopskej bájky je jednoduchá, aby vyhovovala publiku s nulovou kultúrou. Špecifický je aj jazyk. Detailnejšia analýza zdôrazní analogické aspekty oboch literárnych útvarov.

Štruktúra. Ako prvé zaujme štruktúra. Odhliadnuc od skutočnosti, že Ruedovo dielo je komediálnou divadelnou hrou s výstupmi jednotlivých

[10] Dostupné on-line na: http://www.esenciadeolivo.es/cultura-del-olivo/cultivo/el-olivo-olea-europea/ [cit. 24. 06. 2013].

[11] Bahník, Václav a kol.: *Svět ezopských bajek*. Praha 1976. Kompletné znenie Ezopovej bájky Dlužník.

[12] Pedraza Jiménez, Felipe B.: *Manual de la literatura española*. Navarra 1980, s. 299.

protagonistov, obidva texty najskôr predstavujú príbeh i jeho rozuzlenie. Na konci Ezopovej bájky stojí moralita, mravné ponaučenie. Nič prekvapivé, naopak, v bájke samozrejmé a očakávané. Lope de Rueda svoju jednoaktovku taktiež završuje morálnym ponaučením, ktoré celkom na záver vyslovuje jeden z aktérov, sused Aloja. V živote celkom zbytočne obdivujeme márne veci. Olivy ešte nestihli narásť a my už predávame úrodu: „Ora, por cierto, ¡qué cosas vemos en esta vida que ponen espanto! Las aceitunas no están plantadas, y ya las hemos visto reñidas. Razón será que de fin a mi embajada.“ [13]

Prípadnú pochybnosť, či možno záver divadelnej hry interpretovať ako moralitu, vyvracia fakt, že autor ju nechá vysloviť tej postave, ktorá ako jediná reprezentuje racionálny postoj k realite a poľahky zisťuje, že práve on u ostatných aktérov absentuje. Sused Aloja upokojuje rodinu, ktorá sa kvôli chimére rozháda a nezmyselne uráža.

Téma. Zaujímavé je tak isto porovnanie témy. „V Ruedových jednoaktovkách nachádzame zaujímavé úvahy o ľudskom správaní. Hlupáci zvyknú padnúť do pasce, ktorú im nastavujú prešibanci, a tí slabší zlyhávajú pri pokusoch naplniť si vysnívané ambície. Naopak, darebáci zo všetkého vyviaznu ako víťazi, pretože si vždy vedia nájsť nejakých ťuťmákov, ktorých prefíkane okabátia. Rueda vyzdvihol malebné charaktery, aby vyvolal u publika smiech, ale vedel tiež, ako vytvoriť vtipné dialógy, v ktorých využil jednoduchosť jedných a hrubé vyjadrovanie druhých.“[14] Témou oboch literárnych útvarov je ľudská chamtivosť. V oboch textoch zohrávajú primárnu úlohu peniaze. V oboch textoch peniaze chýbajú a ich nedostatok deformuje ľudský charakter. Kým v Ezopovej bájke sa dlžník uchyľuje ku klamstvu a snaží sa podviesť nevinného človeka, u Ruedu nejestvujúce peniaze strhávajú vášnivú rodinnú hádku. Peniaze a ich nedostatok u oboch autorov vedú k patologickým zmenám osobností. V bájke dlžník pôsobí priam smiešne, keď nádejnému kupcovi sľubuje, že svinka vrhne minimálne trikrát do roka. V jednoaktovke ani niet, o čo by sa rodina hádala. Olivovník je len čerstvo zasadený na dvore, no jeho výnos je už prepočítaný na roky vopred.

Okrem chamtivosti obaja autori núkajú recipientovi defilé ľudskej hlúposti. V Ezopovom prípade nie je hlupákom naivný kupec, ktorý sa živo

[13] Maire Bobes, Jesús: *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid 2003, s. 125.

[14] Maire Bobes, J.: *c. d*., s. 105 an: „En sus pasos encontramos interesantes reflexiones sobre la conducta humana: los necios suelen caer en las trampas que les tienden los bribones, y los débiles fracasan cuando intentan satisfacer sus ilusas pretensiones. Por el contrario, las granujas salen triunfantes porque siempre encuentran algún bobo al que embaucan con sus argucias y ardides. Rueda subió a sujetos pintorescos para lograr la risa de su auditorio, pero también supo crear diálogos jocosos que sabían explotar tanto la simplicidad de unos como la tosca manera de hablar de otros.“

zaujíma o „výhodnú“ kúpu svinky, ale dlžník, ktorý v slepej snahe predať svinku za každú cenu presvedčivo klame, až recipient nadobúda dojem, že uveril vlastným slovám. V Ruedovej hre sú hlupákmi všetci traja členovia rodiny. Hoci sa na prvý pohľad zdá, že najhlúpejšou, najchamtivejšou a najhašterivejšou je matka, za povšimnutie stojí otec rodiny. Keby nebol hlúpy, nedal by sa do podobnej hádky zatiahnuť. Sporiť sa z chamtivosti je nelichotivou výpoveďou o charaktere, no sporiť sa o neexistujúci výnos je komické a zosmiešňujúce.

Postavy. U Ezopa predstavuje kupec a dlžník dvojicu postáv, ktoré zmýšľaním korešpondujú s Ruedovou manželskou dvojicou Toruvio a Águeda. Obe dvojice sú v prvom rade chamtivé a zároveň hlúpe. Dlžník, ktorý predáva svinku, vykladá, že „podivuhodným způsobem: o mystériích vrhne sviňky, o Panathénajích kanečky.“[15, 16, 17] Je ťažké rozhodnúť, či táto falošná návnada zabrala skôr na kupcovu lakomosť a vidinu možného zisku, alebo na jeho neracionálnosť. V každom prípade u kupca vidieť ochotu uveriť dlžníkovej fabulácii. Ak ich porovnáme vzájomne, potvrdzuje sa schematickosť konštrukcie bájky a simplicitný dej, t.j. nekomplikované vzťahy, jasné relácie a postoj protagonistov. V jednoaktovke Ruedu badať snahu o komplikovanejší portrét Toruvia. Prvoplánovo ho možno vnímať ako múdrejšieho, ba dokonca srdečnejšieho, pretože nástojí na tom, aby manželka upustila z vysokej predajnej ceny olív. Hovorí dokonca o zlom svedomí.[18] Je to nepravý obraz, pretože len ťuťmák sa môže hádať o neexistujúcej komodite.

Veriteľ v bájke a sused Aloja sú postavy takmer identického charakteru. Reprezentujú rozvahu a vnášajú do chaosu poriadok. Veriteľ v bájke o dlžníkovi si neodpustí ironickú poznámku a snahu o podvodný predaj svinky uvádza na pravú mieru: „Jen se tomu nediv, ta ti o Dionýsiích dá navíc ještě kůzlata.“[19] Nástrojom jeho zásahu a ukončenia nevydarenej transakcie dlžníka je irónia. Používa totožný spôsob jednania ako dlžník a pomocou hyperboly celú situáciu uzatvára. Sused Aloja postupuje obdobne, avšak s tým

[15] Mystériá sa slávili dvakrát do roka, boli to tzv. veľké a malé mystériá. Dostupné on-line na http://www.abcviry.cz/index.php/njab/6-nabdr/48-n10-naboenstvi-v-antickem-recku?start=7 [cit. 27. 06. 2013].

[16] Panathénaje, aténsky sviatok na počesť bohyne Atény, sa konali každoročne a trvali dva dni. Boli to tzv. malé Panathénaje. Okrem toho sa slávili aj veľké Panathénaje, raz za štyri roky, vždy v treťom roku Olympiády. Trvali štyri dni. Dostupné on-line na http://archeologieuk.blog.cz/0811/svatky-a-slavnosti [cit. 27. 06. 2013].

[17] Bahník, V. a kol.: *c. d.*, s. 115 an.

[18] „Cargo de conciencia“, citované podľa Maire Bobes, J.: *c. d.*, s. 123 an.

[19] Bahník, V. a kol.: *c. d.*, s. 115 an.

rozdielom, že vyzdvihuje vlastnú misiu a upozorňuje na zmierlivé ukončenie sporu vďaka zásahu vlastnej osobnosti.[20]

Jazyk. Podobnosť jazyka vyplýva z povahy žánru. Ezopské bájky boli napísané v próze, v hovorovej gréčtine z obdobia 1. a 2. stor. D. Bartoňková to považuje za zaujímavosť, pretože literárny jazyk v tej dobe podliehal archaizujúcim prvkom a odlišoval sa od hovorového jazyka. Jazyková zreteľnosť a zrozumiteľnosť bola smerodajná, pretože autori mali jasnú predstavu o tom, akému publiku je ich dielo určené.[21] Jazyk Ruedovej jednoaktovky je rovnako živý, expresívny, taký je pre komédie príznačný. Autor využíva prvky hovorovosti a jeho postavy hovoria živou, každodennou rečou vtedajšej spoločnosti. Je to živelný jazyk, verejný a vonkoncom nie knižný ani literárny.[22] Lope de Rueda navyše využíva postup, ktorý Z. Malinovská označuje ako štylistické hyperbolizovanie,[23] čím akcentuje komické až groteskné elementy správania sa jednotlivých postáv, ktoré sa projektuje do ich reči.

Paralely medzi Ezopovou bájkou *Dlužník* a jednoaktovkou Lopeho de Ruedu *Las aceitunas* otvárajú recipientovi interpretačné prístupy k literatúre. Elementárne pozorovania oboch analyzovaných literárnych textov nám nebránia všimnúť si isté spoločné črty. Žánrové charakteristiky oboch diel, aj keď sú v niektorých aspektoch variantné a rozdiel medzi nimi je už v samotnej výrazovej forme, umožňujú zamyslieť sa nad bájkou ako možným inšpiračným zdrojom španielskeho dramatika Lopeho de Ruedu. Je zaujímavé pozorovať tieto paralely pri zachovaní žánrovej normy a invariantných prvkov. Načrtli sme ich len v základných kontúrach, no výskum ďalších diel oboch autorov by pravdepodobne odhalil i ďalší výskyt analogických elementov.

[20] Razón será que de fin a mi embajada.“ Citované podľa Maire Bobes, J.: *c. d.*, s. 125 an.

[21] Bartoňková, D.: *c. d.,* s. 13 an.

[22] Villamil-Acera, Rakhel: *La construcción del diálogo teatral en el teatro cómico español (1898–1936)*. Michigan 2011, s. 39.

[23] Malinovská, Zuzana: *Démesure, trait intrinsèque des histoires québécoises contemporaines de famille*. Prešov 2013, s. 34: „Mais c'est avant tout l'hyperbolisation stylistique dans l'hypertexte qui attire l'attention.“

Resumé

Lope De Rueda: Las aceitunas

Vplyv antickej kultúry je badateľný v rozličných etapách španielskej literatúry. Zaujímavé sú predovšetkým tie, ktoré sú žánrovo na prvý pohľad takmer inkompatibilné. Jedným z príkladov je dielo španielskeho dramatika Lopeho de Ruedu *Las aceitunas*, čo je krátka jednoaktovka s prvkami humoru, irónie a zároveň odkazujúca isté morálne posolstvo. Umelecká výpoveď autora púta pozornosť tým, že v istom zmysle odkazuje na bájku. Podobné dielo, vo svojej čistej forme, nachádzame u Ezopa. V bájke *Dlžník* typickým spôsobom, vlastným autorovi i žánru, poukazuje na nežiaduce ľudské charakterové vlastnosti, pričom aktérmi, ako býva zvykom, nie sú zvieratá. Tento zoomorfný aspekt chýba, čo je zároveň ďalšia viditeľná paralela medzi dielami. Tie nachádzame v rovine jazykovej, štylistickej, výrazovej.

Kľúčové slová: bájka, Ezop, jednoaktovka, Lope de Rueda, paralely

Summary

Lope De Rueda: Las aceitunas

The influence of Ancient culture is evident in various periods of Spanish literature. Interesting writings are primarily those ones, which are incompatible in a genre at the first sight. One of the examples is a piece of work of the Spanish dramatist Lope de Rueda *Las Aceitunas*, which is a one-act play with traces of humour and irony and in the same time they refer to a certain moral message. The artistic account of the author captivates the attention by the fact that it makes reference to a fable in a certain manner. A similar publication in its pure form may be found at Aesop. In a fable called *The Athenian Debtor*, he points out human vices in a typical way, as regards the author as well as the genre, however main protagonists are not animals as it has become a custom. This zoomorphic aspect is omitted, which is another apparent parallel of both writings. These examples might be found at a linguistic, stylistic and expressional level.

Keywords: fable, Aesop, one-act play, Lope de Rueda, parallels

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. et Mgr. Adriána Koželová, Ph.D.
Inštitút romanistiky
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
e-mail: adriana.kozelova@unipo.sk

Ovidiovy Metamorfózy v renesančním umění v Čechách a na Moravě

Radka Miltová

Ovidiovy *Metamorfózy* coby jeden z nejvlivnějších ikonografických zdrojů pro výtvarné umění výrazně zapůsobily na podobu značného procenta profánních uměleckých realizací raného novověku, Čechy a Moravu nevyjímaje. Jedním z hlavních znaků našeho renesančního umění, na něž bylo v minulosti mnohokrát poukazováno, se stala jistá formální receptivnost ve smyslu kopírování a parafrázování soudobých módních grafických zdrojů. Tento, veskrze eklektický, charakter uměleckých zakázek však není možné jakkoli považovat za negativní projev absence umělecké invence, nýbrž standardní postup, k němuž se ve své době obracela většina umělců i objednavatelů. Nejinak tomu bylo v případě uměleckých děl, která se svými náměty opírala o text Ovidiových *Metamorfóz*.

Určujícím faktorem pro vizuální podobu českého a moravského renesančního umění se staly většinou ilustrace Ovidiových *Metamorfóz*, které byly s textovou složkou ovidiovských bájí od počátku spjaty. Ovidiovská ikonografická tradice byla formována dlouhou dobu a její raně novověká vizuální podoba v mnoha ohledech navazovala na středověké kořeny, zejména na quattrocentní iluminace rukopisů *Ovide moralisé*.[1] S příchodem tištěné knihy začaly být *Metamorfózy* hojně vydávány v překladech do národních jazyků a brzy doprovázeny rozsáhlejšími cykly ilustrací. První ilustrovanou edici *Metamorfóz* publikoval Colard Mansion v Bruggách roku 1484[2] a do roku 1800 pak celkový počet vydání *Metamorfóz* (ilustrovaných i neilustrovaných) přesahoval úctyhodných 400 tisků.[3] S ohledem na uvedené

[1] Text *Ovide moralisé* byl kopírován a iluminován v několika edicích: srov. Lord, Carla: *Three Manuscripts of the Ovide moralisé*. The Art Bulletin, 57, 1975, Iss. 2, s. 161–175. K dalším středověkým iluminacím Ovidiových textů: Roob, Helmut: *Unvollendete Miniaturen in einer Ovid-Handschrift der Gothaer Bibliothek*. Forschungen und Fortschritte, 38, 1964, Heft 6, s. 174–177; Mattia, Eleonora: *L´illustrazione delle „Metamorfosi" di Ovidio nel codice panciatichi 63 della Bibliotheca Nazionale di Firenze*. Rivista di storia della Miniatura, 1–2, 1996–1997, s. 45–54; Panofsky, Erwin: *Hercules am Schweidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlin 1997, s. 18–19, 181.

[2] Jednalo se o textově francouzskou edici *Metamorfóz* doprovozenou 34 dřevořezy: Pollard, Alfred W.: *Early Illustrated Books. A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries*. London 1917, s. 197.

[3] Uvedený celkový počet pravděpodobně nepředstavuje finální číslo, ale i přesto existovalo v raném novověku podstatně více vydání, než je dosud uváděno. Celkový počet byl sesta-

množství publikovaných edic se Ovidius řadil například v průběhu 16. století k těm vůbec nejpopulárnějším latinským básníkům.[4]

Které konkrétní edice Ovidiových *Metamorfóz* ze zmíněné spleti tedy hrály určující roli pro české a moravské prostředí a co lze z podrobné komparace vysledovat? Již v minulosti se podobnými otázkami intenzivně zabývala Milada Lejsková-Matyášová, která poprvé upozornila na jedinečný vliv ilustrací Virgila Solise a dokumentovala jej na mnoha příkladech. Cílem tohoto příspěvku bude drobná revize a rozvinutí tohoto tvrzení, prohloubení poznání vlivu ovidiovské grafiky na renesanční umění u nás a z toho plynoucí konsekvence.

Kruciální místo bylo právem přiřčeno 178 dřevořezům Virgila Solise (1514–1562), jejichž soubor však nepřinášel v rámci ovidiovských grafik invenčně nové ztvárnění, naopak v jemnějším provedení, větším měřítku a stranovém obrácení opakoval publikované kompozice Bernarda Salomona, zvaného „Petit Bernard", které se prvně objevily v lyonském vydání *Metamorfóz* Jeana de Tournes z roku 1557.[5] Solisův grafický cyklus vznikl pro dva frankfurtské tisky z roku 1563 a jejich obrovský dopad umocnila sku-

ven na základě soupisu autorky, z údajů dříve publikovaných soupisů a následujících knihovních fondů: Herzog August Bibliothek ve Wolfenbüttelu, Národní knihovna v Praze, Moravská zemská knihovna v Brně, Vědecká knihovna v Olomouci a Strahovská knihovna řádu premonstrátů v Praze. Rozsáhlejší soupisy vydání *Metamorfóz* přinášejí: Schweiger, F. L. A.: *Handbuch der classischen Bibliographie.* Band II. Leipzig 1834; Duplessis, Georges: *Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XVe et XVIe siècles*. Paris 1889; Henkel, Max Dittmar: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen in XV., XVI. und XVII. Jahrhundert.* Vorträge der Bibliothek Warburg, VI, 1926/1927, Leipzig – Berlin 1930; Huber-Rebenich, Gerlinde – Lütkemeyer, Sabine – Walter, Hermann: *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik*. Band II. – Sammeldarstellungen. Berlin 2004. V české literatuře přinesl přehled vydání: Svoboda, Karel: *České zpracování Ovidiových „Proměn" z XVIII. století.* Universitas Carolina. Philosophica, 1957, sv. 3, č. 2, s. 27–28 (s odkazem na Schweigerův soupis). Souhrnně k recepci Ovidiových Metamorfóz v českém a moravském barokním umění: Miltová, Radka: *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě.* Brno 2009.

[4] Lamarque, Henri: *L'edition des oeuvres d'Ovide dans la renaissance française*. In: Ovide en France dans la Renaissance. Toulouse 1981, s. 14. K ilustracím Henkel, M. D.: *c. d.*, s. 149–150; Panofsky, E.: *c. d.*, s. 18, 39, 184.

[5] Henkel, M. D.: *c. d.*, s. 87–90; O'Dell-Franke, Ilse: *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis.* Wiesbaden 1977, s. 41, 88–98; *Ovidius Herschapen. Geillustreerde uitgaven van de Metamorphosen in de Nederlanden uit de zestiende zeventiende en achttiende eeuw* (kat.). Haag 1980, s. 10–12; Stahlberg, Karl: *Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid. Marginalien*. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie, 95, 1984, s. 29–35; Peters, Jane S.: *German Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts.* (The Illustrated Bartsch 19, Part 1). New York 1987, s. 471–516; Hexter, Ralph: *Ovid's Metamorphoses Metamorphosed*. Bancroftiana, 113, 1998, s. 4; Huber-

tečnost, že byly využity zároveň v rozdílných okruzích textových zpracování *Metamorfóz*. Jednak v latinské verzi básníka Jacoba Micylla (1503–1558), dále v latinsko-německém moralistním učení tzv. *Tetrastich* lékaře a básníka Johanna Posthia z Germersheimu (1537–1597), představujících takřka „obrázkovou" knihu, a v neposlední řadě v alegorizující verzi latinských distich augsburského notáře Johanna Sprengia (1524–1601). Posledně zmíněné Sprengiovo vydání, které se o rok později objevilo rovněž v německé mutaci, obsahovalo dedikaci dvěma nejstarším synům císaře Maxmiliána II., arcivévodům Rudolfu a Arnoštovi.[6]

Typ salomonsko-solisovské ovidiovské ilustrace se v mírných obměnách udržel po celou druhou polovinu 16. století a v menší míře až do poloviny 17. století a dřevořezy Virgila Solise se u nás skutečně dočkaly nebývalé odezvy v umění druhé poloviny 16. století a na přelomu 16. a 17. století. Milada Lejsková-Matyášová upozornila na přesné paralely se Solisovými ilustracemi v případě reliéfní výzdoby arkýře domu Haunschildů z Fürstenfeldu na olomouckém Dolním náměstí (dnes č. p. 38) z konce 16. století, nástropní výmalby kazetového stropu tanečního sálu valdštejnského zámku v Dobrovici z let 1578–1581 (přenesené do zasedací síně dobrovické radnice) či maleb kazetového stropu na zámku v Častolovicích z doby kolem roku 1600.[7] Stejně přesvědčivě byl ukázán ohlas Solisových dřevořezů v malbách na průčelí tzv. Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově.[8] Na druhé straně zůstával v případě některých uměleckých děl vliv Solisových předloh nereflektován, i když se tato formální komparace s ohledem na její známost nabízela.[9]

Rebenich, Gerlinde: *Metamorphosen der „Metamorphosen". Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*. Rudolstadt – Jena 1999, s. 22–23.

[6] Henkel, M. D.: *c. d.*, s. 87–90; Stahlberg, K.: *c. d.*, s. 29–35; Peters, J. S.: *c. d.*, s. 471–516; Hexter, R.: *c. d.*, s. 4; Huber-Rebenich, G.: *c. d.*, s. 22–23. Jacobus Micyllus patřil k nejvýznamnějším klasickým filologům své doby, vyučoval ve Frankfurtu a Heidelbergu, je autorem komentářů mnohých dalších edic klasických autorů: Lukiana, Livia, Tacita, Homéra, Hyginia. Srov. Huber-Rebenich, G.: *c. d.*, s. 23–24. Proto se komentáře Jacoba Micylla, často doprovozené Solisovými dřevořezy, těšily velké popularitě a dočkaly dalších reedic: viz například edice z Frankfurtu z roku 1571.

[7] Lejsková-Matyášová, Milada: *Virgil Solis a nástropní desky ve stát. zámku v Častolovicích*. Zprávy památkové péče (dále jen ZPP), 12, 1952, s. 311–314; Táž: *Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství*. In: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora dra Josefa Cibulky. Praha 1956, s. 96–104; Táž: *Ještě k předlohám Virgila Solise*. Umění, 7, 1959, s. 66–68; Táž: *Reliéfní výzdoba renesančního arkýře Haunschildovského domu v Olomouci*. Umění, IX, 1961, s. 391–394.

[8] Pavelec, Petr: *Nástěnné malby na průčelí Nového purkrabství zámku v Českém Krumlově*. Zprávy památkové péče (dále jen ZPP), 65, 2005, č. 6, s. 473–482.

[9] V případě štukového reliéfu Pýrama a Thisbé z interiérové dekorace zámku v Telči by Solisovy předlohy poskytly přesnou formální oporu, díky níž by byl reliéf patrně jinak interpretován.

V dalších uměleckých realizacích 16. století byl Solisův vzor kombinován s jinými grafickými zdroji, jak ukazuje výzdoba Schwarzenberského paláce v Praze, datovaná do osmdesátých let 16. století. Poměrně rozsáhlá výzdoba paláce, čítající malované kazetové stropy a nástěnnou malbu, využívá přímé citace Solisových vzorů, a to v polích kazetových stropů. Nejvýrazněji se o solisovské předlohy opírají výjevy z mýtu o Faethónovi (Faethónova matka posílá Faethóna za jeho otcem Apollónem, Faethón žádá otce o zapůjčení slunečního vozu, Faethón řídí sluneční vůz, Faethónův pád a proměna sester Hélioven v topoly). Malba na stropě bývalé hodovní síně paláce, představující Orfea hrajícího zvířatům,[10] pak svou kompozicí a zejména některými detaily upomene na variantní zdroje. O znalosti Solisova dřevořezu by mohl napovídat motiv lišky pod Orfeovýma nohama, nicméně hlavní odlišnost oproti tomuto ovidiovskému cyklu představuje odlišný hudební nástroj, který má Orfeus v rukou. Na malbě bylo využito liry da braccio, která se tradičně objevuje v italských grafických doprovodech. Blízký dřevořez Orfeovy hry lze nalézt například ve vlivném vydání Ovidiových *Metamorfóz* s komentářem Giovanniho de Bonsignori, vydaném v Benátkách roku 1497. Edice, publikovaná péčí nakladatele Lucantonia Giunta a tiskaře Giovanniho Rossa, byla doplněna dvaapadesáti ilustracemi anonymního tvůrce a tento grafický cyklus se posléze stal předmětem dalšího kopírování a transformací pro následné tisky (Lyon 1510, Lyon 1512, Milano 1510, Milano 1520, Lyon 1532, Benátky 1513, Benátky 1517, Benátky 1521, Benátky 1522).[11]

Na reliéfu je vedle ústředních postav Pýrama a Thisbé zobrazena kašna s močícím chlapečkem a na nebi srpek měsíce a devět hvězd. Tyto motivy byly interpretovány jako: „…Devět hvězd s měsícem a chlapecká postava sochy by snad mohly v těchto souvislostech naznačovat přání majitelů přivést na svět mužského potomka." Křížová, Květa: *K dalším částem výzdoby renesančních interiérů zámku v Telči*. ZPP, 66, 2006, č. 4, s. 340, pozn. 2. Štukový výjev zjednodušeně, nicméně poměrně věrně a ve všech detailech, kopíruje Solisovu rytinu, a je proto nanejvýš pravděpodobné, že neobsahuje žádné vlastní skryté významy.

[10] Preiss, Pavel: *Kořeny a letorosty výtvarné kultury v Čechách*. Praha 2008, s. 51–52; Mádl, Martin: *Malířská výzdoba barokních šlechtických rezidencí v Čechách*. In: Fejtová, Olga – Ledvinka, Václav – Pešek, Jiří: Život pražských palácù. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby. Documenta Pragensia XXVIII. Praha 2010, s. 247; Havlíková, Dorota – Skarolková, Eva: *Odkryv a restaurování nejdochovanějších původních renesančních maleb v bývalé hodovní síni Schwarzenberského paláce*. ZPP, 71, 2011, č. 6, s. 423–427.

[11] K ilustracím tohoto vydání Metamorfóz viz: Krause, Erich: *Die Mythen-Darstellungen in der venezianischen Ovidausgabe von 1497. (Beiträge zur Ikonographie mythologischer Gestalten im Quattrocento)*. Würzburg 1926; Blattner, Evamarie: *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545*. München 1998. Celkově se benátskému tisku věnoval Bodo Guthmüller, který poukázal na spory benátského patriarchy s vydavateli ohledně kontroverzních ilustrací: Guthmüller, Bodo: *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der*

Stanovování konkrétního grafického vzoru však může provázet jistá nejednoznačnost a obtížnost, což dobře ukazuje právě široká inspirační základna salomonsko-solisovských kompozic. Z jejich invence těžila řada významných a dnes známých mladších ilustrovaných cyklů, jmenovitě Pietera van der Borchta, Antonia Tempesty, Crispijna de Passe a dalších,[12] ale také dnes méně zmiňovaných grafických sérií. Druhý takový příklad představují například ilustrace lipského vydání z roku 1582, za jejichž realizací stojí monogramista CM, který vytvořil svébytné variace na salomonsko-solisovské téma.[13] Dřevořezy monogramisty CM byly v minulosti spolu s dalšími předlohami zmíněny jako zdroj pro malby kazetového stropu, pocházejícího z domu č. 66–67 z Dolních Dunajovic na Mikulovsku, které nechal vytvořit Wolf Port z Arlsperka roku 1605.[14] Detailnější komparace s ilustracemi lipského vydání však odkrývají řadu odchylek, které byly autorem textu vysvětlovány jako přebírání mnoha vzorů a větší míra malířovy invence.[15] Malby dolnodunajovického kazetového stropu ve skutečnosti nenesou stopu oné kompilace mnoha vzorů, ale naopak velmi věrně a doslovně kopírují jiný grafický cyklus, a to Crispijna de Passe, který se v tisku objevil v roce 1602 v Kolíně nad Rýnem a který rovněž „parafrázoval" salomonsko-solisovské

italienischen Renaissance. Boppard am Rhein 1981, s. 184; Týž: *Ein Beispiel von Bildzensur im italienischen Buchdruck der Renaissance (Der Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venedig 1497)*. In: Jankovics, József – Németh, S. Katalin: Freiheitsstufen der Literaturverbreitung. Zensurfragen, verbotene und verfolgte Bücher. Wiesbaden 1998, s. 11–36; Cieri Via, Claudia: *L´arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*. Roma 2003, s. 74. Ke genezi dalšího využití ilustrací viz Huber-Rebenich, Gerlinde: *Kontinuität und Wandel in der frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni dei Bonsignoris Ovidio metamorphoseos vulgare*. In: Marek, Heidi – Newschäfer, Anne – Tichy, Susanne (eds.): Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag. Wiesbaden 2002, s. 63–77.
Rytina Orfea z benátského vydání publikována též v: Semmelrath, Hannelore: *Der Orpheus--Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance. Eine Studie zur Interpretationsgeschichte und zur Ikonologie*. Inaugural-Dissertation zur Erlagung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Köln 1994, obr. 10.

[12] Henkel, M. D.: *c. d.*, s. 79.

[13] *Pub. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV. ex postrema Iacobi Micylli recognitione, et recensione nova Gregorii Bersmani, cum eiusdem notationibus: et singularum fabularum argumentis, partim veteribus, partis recentibus*. Lipsiae Anno M D XIIXC. Lipská edice obsahuje komentář Gregoria Bersmanna, který byl koncentrován zejména na osvětlení slovní zásoby, gramatiky či rétorických termínů *Metamorfóz*: Moss, Ann: *Latin Commentaries on Ovid from the Renaissance*. Signal Mountain 1998, s. 135.

[14] Šmrha, Karel: *Kazetový strop z Dolních Dunajovic na Mikulovsku*. Umění, 8, 1960, s. 74–80.

[15] Tamtéž.

kompozice.[16] Z důvodů velké míry podobnosti jednotlivých sérií ovidiovských ilustrací se proto mohou dané výjevy tak často a snadno zaměnit. Přesné určení předlohového materiálu však smysl nepostrádá a nelze jej chápat jen jako prostředek čistě formálních komparací, ale může představovat například cenný nástroj pro datování jednotlivých uměleckých realizací.

Příklad vhodné komparace, která napomáhá datovat malířský celek, představuje výzdoba rožmberské vily v Kratochvíli. V rámci rozsáhlých dekorací interiérů, provedených patrně Georgem Widmanem, se objevují grisaillové medailony okenních záklenků s ovidiovskou tematikou, která, stejně jako jiné scény, nese zřetelné stopy grafické inspirace.[17] Přesnou předlohou se pro ovidiovské motivy na Kratochvíli staly rytiny Hendrika Goltzia. Jeho haarlemská dílna vytvořila nedokončený cyklus výjimečných ovidiovských ilustrací postupně ve třech etapách a tato série byla patrně nejambicióznějším podnikem v dějinách ovidiovských cyklů vůbec. Roku 1589 bylo publikováno dvacet listů, roku 1590 dalších dvacet a dvanáct výjevů pak roku 1615. Celkový počet dvaapadesáti mědirytin pokrýval text Ovidiových *Metamorfóz* pouze do počátku IV. knihy, což indikuje pravděpodobný původní záměr zhotovit přibližně 300 grafických listů, tedy nerealizovaný projekt nejrozsáhlejšího ilustrovaného cyklu Ovidia.[18] Roky vzniku Goltziova cyklu jasně naznačily směr datování maleb v Kratochvíli, kdy potvrdily, že tamní stávající výzdoba mohla být dokončována či dotvářena v několika etapách, v tomto případě později za Petra Voka z Rožmberka.[19]

Grafická série Hendrika Goltzia je také provázána s výše jmenovanými ilustracemi Crispijna de Passe, který navázal nejen na salomonsko-solisovskou invenci, ale výrazně také právě na Goltzia. Prolínání a blízkost jednotlivých kompozic je příznačným jevem celé raněnovověké produkce ovidiovských ilustrací, přičemž nejblíže k sobě samozřejmě mají časově blízké edice. Vliv salomonsko-solisovských schémat měl však poměrně dlouhého trvání a nechal se jimi inspirovat také o více než čtyřicet let mladší cyklus 150 rytin Antonia Tempesty. Na podobnost grafik Antonia Tempesty se Solisovým vzorem upozornil Lubomír Konečný, a to v souvislosti s formálním srovnáním s malířským cyklem Valdštejnského paláce v Praze, kde předchozí

[16] K edici Crispijna de Passe (předlohy pro dunajovické malby) např.: Veldman, Ilja M.: *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*. Rotterdam 2001, s. 327, obr. 134; s. 332, obr. 145; s. 333, obr. 147; s. 335, obr. 150; s. 353, obr. 187; s. 361, obr. 203; s. 365, obr. 210; s. 366, obr. 212.

[17] Bůžek, Václav – Jakubec, Ondřej: *Kratochvíle posledních Rožmberků.* Praha 2012, s. 86–88.

[18] Sluijter, Eric Jan: *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age.* Zwolle 2000, s. 27–29.

[19] Bůžek, V. – Jakubec, O.: *c. d.*, s. 88.

studie spatřovaly vliv Solisových dřevořezů.[20] Malby tzv. mytologické chodby a audienční síně Valdštejnského paláce, které provedl na objednávku Albrechta z Valdštejna florentský malíř Domenico Pugliani kolem roku 1627, skutečně až na drobné a marginální rozdíly věrně reprodukují Tempestovy rytiny. Pouze v několika polích se s grafickou předlohou mírně rozchází, a to tak, že ve dvou případech je motiv stranově obrácen. Daná „nekoncepční" disproporce byla vysvětlována specifickým uměleckým přístupem, neboť bylo předpokládáno, že od roku 1606 do poloviny dvacátých let 17. století nebyly vytvořeny žádné jiné ilustrace k *Metamorfózám*. Nicméně i v tomto případě můžeme ono tvrzení revidovat, protože roku 1619 bylo nákladem vdovy Langelier publikováno pařížské vydání, přinášející stranové kopie Tempestových rytin. Je tedy možné, že stranově obrácené výjevy Valdštejnského paláce mohou souviset s kombinací francouzských grafických listů a rytin Tempestových.[21]

S výzdobou Valdštejnského paláce v Praze se dostáváme k raně barokním uměleckým realizacím a výčet by mohl chronologicky pokračovat. Nicméně příspěvek si pochopitelně nekladl za cíl postihnout veškerou šíři renesančního ovidiovského umění v Čechách a na Moravě. Snažil se na uvedeném omezeném vzorku ukázat, že přesné formální komparace s grafickými cykly,

[20] Konečný, Lubomír: *Časně do baroka: Baccio del Bianco v Praze*. In: Kozieł, Andrzej – Lejman, Beata (eds.): Willmann i ini. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku. Wrocław 2002, s. 102–113; Konečný, Lubomír: *Baccio del Bianco v Praze*. In: Daniel, Ladislav (ed.): Florenťané. Umění z doby medicejských velkovévodů. Praha 2002, s. 27–34. (Zde zmíněno, že jedinou Biancovou inspirací Virgilem Solisem se stalo pole s výjevem Diany a Akteona); Karner, Herbert: *Pod Martovou hvězdou. Obrazová výzdoba Valdštejnského paláce mezi programem a pragmatismem*. In: Fučíková, Eliška – Čepička, Ladislav (eds.): Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae? (kat.). Praha 2007, s. 132–136; Konečný, Lubomír: *Malířská výzdoba Valdštejnského paláce: Pokus o (předčasnou) syntézu*. In: tamtéž, s. 144–148. Blízká malba Faëthónova pádu, jaká se nalézá v mytologické chodbě Valdštejnského paláce, se nachází ve výzdobě sala terreny pražského paláce Losyů z Losinthalu: Mádl, Martin: *Der Torso des Prager Palais' des Francesco della Chiesa: Ein Beitrag zur Geschichte der Waldsteinischen Architektur*. Studia Rudolphina, 7, 2007, s. 135–143.

[21] Malby takřka všech prostor Valdštejnského paláce byly v minulosti spojovány s malířem Bacciem del Biancem, recentně však autorství maleb prošlo revizí: srov. Klipcová, Barbora – Uličný, Petr: *Domenico Pugliani. A new face in the history of Wallenstein Palace in Prague*. Umění, 61, 2013, č. 3, s. 206–220. Stranově obráceny jsou ve Valdštejnském paláci výjevy Merkura a Arga a Aeneovy apoteózy: *Les Metamorphoses d'Ovide Traduites en Prose Francoise, et de nouueau soigneusement reueuës corrigees en infines endroits, en enrichies de figures a chaucune Fable. Avec XV. Discours Contenans l'Explication Morale et Historique. De plus Outre le Judgement de Paris, augmentees de la Metamorphose des Fabelles, traduite de Virgile, de quelques Epistres d'Ovide, et autres diuers traitez. 1619*, A Paris, chez la veuve Langelier, au premier pilier de la grande Salle du Pallais, s. 28 (Argus, Mercure, Io, Iupiter), s. 422 (Enée immortalisé).

které mohou na první pohled vyvolávat otázku po efektivnosti tohoto přístupu, mají opodstatnění. Teprve stanovení přesného vzoru může posouvat k dalším otázkám: Nejen ke stanovení obliby jednotlivých grafických cyklů, ale také může být nápomocné při datování uměleckých děl či díky posouzení změn a posunů vůči předloze případným odrazem specifického přání objednavatele. Takové otázky vyvstávají například v souvislosti s výzdobou Valdštejnského paláce, kde se v příbězích Kallistó a Diany a Akteona umělec odklání od Tempestových grafik a využívá starších a „cudnějších" dřevořezů Solisových, přinášejících také odlišné dějové momenty uvedených příběhů, což může svědčit o jisté záměrné „moralizující" tendenci uvedené výzdoby.

Resumé

Ovidiovy Metamorfózy v renesančním umění v Čechách a na Moravě

Příspěvek se zabývá problematikou ovidiovské ikonografie v renesančním umění v Čechách a na Moravě. Na několika příkladech ukazuje vliv jednotlivých ilustrovaných vydání Ovidiových *Metamorfóz* (Virgila Solise, Henrika Goltzia, Crispijna de Passe, Antonia Tempesty a dalších). Na základě těchto komparací se snažil na uvedeném omezeném vzorku ukázat, že přesné formální komparace s grafickými cykly, které mohou na první pohled vyvolávat otázku po efektivnosti tohoto přístupu, mají opodstatnění. Teprve stanovení přesného vzoru může posouvat k dalším otázkám: Nejen ke stanovení obliby jednotlivých grafických cyklů, ale také může být nápomocné při datování uměleckých děl či díky posouzení změn a posunů vůči předloze případným odrazem přání objednavatele.

Klíčová slova: Ovidius, Metamorfózy, renesanční umění, Čechy, Morava

Summary

Ovid's Metamorphoses in Renaissance Art in Bohemia and Moravia

The paper deals with Ovid's iconography in Renaissance art in Bohemia and Moravia. On several examples, it demonstrates the influence of various illustrated editions of Ovid's *Metamorphoses* (Virgil Solis, Henrik Goltzius, Crispijn de Passe, Antonio Tempesta and the others). On the basis of these comparisons, the study tries to show on the limited sample that precise formal comparisons with graphic cycles, which may arouse the question of effectiveness of such an attitude, have a reason. However, only after determining the accurate sample it may push forward the other inquiries: It can be useful not only for specifying the popularity of individual graphic cycles, but also for dating pieces of art or for a possible reflection of a patron's wish by considering changes and shifts as regards the original model.

Keywords: Ovid, Metamorphoses, Renaissance art, Bohemia, Moravia

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Radka Miltová, Ph.D.
Seminář dějin umění
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arne Nováka 1
602 00 Brno
e-mail: miltova@phil.muni.cz

Domus Aurea a renesanční grotesky[1]

Barbara Pokorná

1 Neronův „marnotratný" Domus Aurea

„V ničem však neutratil více peněz, než ve stavebnictví. Svůj dům prodloužil z Palatinu až na Esquilin a nazval jej zprvu „průchozím", později, když jej obnovil po požáru, „zlatým". O jeho rozlehlosti a vybavenosti postačí snad tyto údaje: předsíň byla tak prostorná, že v ní mohla stát kolosální socha, zobrazující Nerona, vysoká sto dvacet stop; dům byl tak rozsáhlý, že měl trojnásobná sloupořadí v délce jedné míle; rovněž vodní nádrž jako moře, obklopenou takřka celými městy budov; nadto venkovské okolí, rozrůzněné poli, vinicemi, pastvinami a háji, s množstvím dobytka a divoké zvěře všeho druhu. V jistých částech bylo všechno pozlaceno a vykládáno drahými kameny i mušlemi perel. Jídelny měly strop z desek ze slonoviny, které se daly otáčet a měly v sobě rourky, aby se mohly shora dílem sypat květy, dílem rozprašovat voňavky. Hlavní jídelna byla okrouhlá a neustále se ve dne v noci otáčela jako svět. V lázních protékala voda mořská anebo albulská. Když oslavoval dokončení tak mohutného domu, tak si jej liboval, že prohlásil: ‚Konečně začínám bydlet jako člověk'."[2]

Tato známá pasáž ze Suetonia podává zevrubné informace o Neronově Zlatém domě, Domus Aurea, který byl vybudován v krátkém období mezi velkým požárem Říma v roce 64 a Neronovou sebevraždou v roce 68. Názory badatelů se liší v odhadu rozlohy tohoto unikátního komplexu, který mohl zaujímat plochu mezi 100 až 300 akry, protože zdaleka ne vše již bylo odkryto. Suetonius popisuje stavbu jako „zhoubně marnotratnou" a jistě ne-

[1] Příspěvek je přepracovanou verzí referátu předneseného na konferenci *Antické tradice v renesanční kultuře*, která se konala ve dnech 19.–20. února 2013 v Olomouci.

[2] Suetonius Tranquillus, Gaius: *Nero*, 31 (přeložil B. Ryba): „Non in alia re tamen damnosior quam in aedificando domum a Palatio Esquilias usque fecit, quam primo transitoriam, mox incendio absumptam restitutamque auream nominauit. de cuius spatio atque cultu suffecerit haec rettulisse. uestibulum eius fuit, in quo colossus CXX pedum staret ipsius effigie; tanta laxitas, ut porticus triplices miliarias haberet; item stagnum maris instar, circumsaeptum aedificiis ad urbium speciem; rura insuper aruis atque uinetis et pascuis siluisque uaria, cum multitudine omnis generis pecudum ac ferarum. in ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant; cenationes laqueatae tabulis eburneis uersatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur; praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus uice mundi circumageretur; balineae marinis et albulis fluentes aquis. eius modi domum cum absolutam dedicaret, hactenus comprobauit, ut se diceret ‚quasi hominem tandem habitare coepisse'."

měl na mysli jen její velikost. Součástí komplexu byly rozlehlé háje, pastviny, vinice i umělá jezera, což vytvářelo iluzi venkova ve městě, rus in urbe. Interiér paláce byl plný výstředních dekorací pokrytých zlatem, štukové stropy zdobily polodrahokamy a slonovinové desky a tematicky ucelené soubory fresek byly nalezeny ve většině odkrytých místností. Mozaiky, dříve vymezené pouze pro podlahy, byly vsazeny do stropních kleneb. Architekti Severus a Celerus, inspirovaní přímořskými vilami v Kampánii, stvořili gigantickou venkovskou vilu v srdci imperiálního Říma se všemi náležitými atributy: panoramatickými výhledy, terasami, portiky a zahradami.[3]

Tento unikátní komplex však přežil jen několik let po Neronově smrti. Budovy jeho paláce byly zasypány a na nich byly vystavěny Titovy lázně, Kolosseum, Trajánovy lázně nebo chrám Venuše a Romy. Dnes je obvykle Domus Aurea identifikován pouze s pavilonem na Colle Oppio,[4] který byl roku 104 zničen požárem. Apollodorus z Damašku ho pak začlenil do stavby Trajánových lázní postavených nad ním a otevřených v roce 109. Během dalšího půl století byl zázračný Domus Aurea zcela vymazán z povědomí Římanů, pohřben pod novými stavbami, což paradoxně, jako kouzlo nechtěného, ochránilo skvělé nástěnné malby před vlhkem a dalšími nepříznivými vlivy.[5]

S doklady o bohatých interiérových dekoracích Zlatého domu, zlatých obkladech, gemách nebo slonovinových částech stropů se můžeme seznámit už jen v literárních pramenech. Z těchto textů také víme, že předtím, než byl pavilon zasypán, Traján nechal všechny cenné materiály, včetně mramorových desek, odvézt. Přesto jsme schopni rekonstruovat dekorativní schéma stěn na základě zkoumání stop po mramorových obkladech. Mramory všech možných barev pocházely z různých částí Řecka, z Malé Asie i Afriky a byly používány na dekoraci stěn, podlah, obklady koupelen i vodních skluzavek, často s použitím techniky „opus sectile". V některých místnostech se zachovalo i několik podlahových černobílých mozaik s geometrickými motivy. Cenným dokumentačním materiálem jsou kopie pořízené např. por-

[3] Segala, Elisabetta – Sciortino, Ida: *Domus Aurea*. Electa 2005, s. 13.

[4] Podle Varrona je pahorek tvořící část Mons Esquilinus nazván podle muže jménem Opiter Oppius, který byl poslán do Říma k posílení obrany v době, kdy třetí římský král Tullus Hostilius obléhal Veie.

[5] Ruiny Zlatého domu byly navštěvovány až do konce 16. století. Systematické vykopávky na Colle Oppio začaly v polovině 18. století, kdy bylo třeba zbavit místnosti enormního množství zeminy. Byl zde odkryt komplex asi 150 místností. V novodobé historii byl palác zpřístupněn v roce 1999, v roce 2005 ho však úřady uzavřely. Krátce byl znovu otevřen v únoru 2007, ale kvůli bezpečnosti opět uzavřen v září 2008. V roce 2009 italští archeologové odkryli na Palatinu zbytky kruhovité místnosti z prvního století našeho letopočtu, která byla patrně pověstnou otočnou jídelnou římského císaře Nerona. V březnu 2010 se zřítila část klenby v místě, kde si později postavil lázně císař Traján.

tugalským humanistou a malířem Franciscem de Holanda,[6] stejně jako rytiny Ludovica Mirriho z poloviny 18. století. Rafinovanost je příznačná i pro malovanou výzdobu, velmi často doplněnou štukem, která pokrývala horní část stěn a klenby. Byla vytvářena technikou fresky a obvykle je označována jako počáteční fáze čtvrtého, fantaskního stylu, avšak kontaminovaná relikty antinaturalistického stylu třetího.[7] Na stěnách Zlatého domu vidíme hybridní a mytologické postavy a také podivuhodná zvířata a rostliny, které se zde potkávají s reálnými objekty, jako jsou např. sovy, lyry, labutě atd.

Plinius ve své *Naturalis Historia* zmiňuje jednoho z hlavních malířů, Fabulla[8] (podle jiných pramenů Famula či Amulia), který pracoval jen několik hodin denně, pokud bylo příznivé světlo. Za pomoci svých asistentů pokryl stěny paláce obrovským množstvím fresek. „Velmi nedávno žil Amulius, vážený a seriozní muž,[9] ale malíř okázalého stylu. Vytvořil zde také sochu Minervy, která odevšad hleděla na pozorovatele, ať už se na ni pohlíželo odkudkoli. Maloval jen několik hodin denně, ale to s takovou vážností, že při tom vždy nosil tógu, a to dokonce i uprostřed svého malířského náčiní. Neronův Zlatý dům byl pro jeho umění jakoby vězením, proto jen málo z něj lze spatřit jinde.“[10]

Je zřejmé, že na dekoracích interiéru se podílely dvě výtvarné dílny reprezentující dva rozdílné umělecké směry, jejichž aktivity byly víceméně rozděleny do západního a východního křídla, a je jen otázkou, zda zde působily současně, či s mírným časovým odstupem. Zatímco někteří badatelé vidí lo-

[6] Francisco de Holanda, autor rozsáhlého díla *Da Pintura Antiga* z roku 1548. De Holanda, Francisco: *Da Pintura Antiga.* Lisabon 1548.

[7] Pompejské styly popsal německý archeolog August Mau a rozdělil je do čtyř základních kategorií podle období vývoje, motivů a použitých malířských technik. První, takzvaný inkrustační, druhý architektonický, třetí ornamentální a čtvrtý fantaskní. Viz Mau, August: *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeii*. Berlin 1882.

[8] Segala, E. – Sciortino, I.: *c. d.,* s. 31.

[9] První dva termíny, které Plinius uvádí, gravis ac severus, odkazují k osobnosti malíře, který měl aristokratického ducha symbolizovaného oblékáním v tógu a také výběrem vznešených mytologických témat. Další dvě adjektiva, floridis tumidus, pravděpodobně charakterizují techniku jeho malby. Termín floridis označuje typ malíře, který používá drahé okázalé barvy, floridi, a nikoli austeri. Výraz tumidus zůstává trochu nejasný, mohl by označovat lehkost a plynulost Fabulovy techniky, nebo také nabubřelost jeho stylu. Viz Dacos, Nicole: *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques à la Renaissance* (dále jen *La Découverte*). Leiden 1969, s. 8.

[10] Plinius Secundus Maior, Gaius: *Naturalis Historia* 35.37, 35.120 (přeložila B. Pokorná):„fuit et nuper gravis ac severus idemque floridis tumidus pictor famulus. huius erat minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur. paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quod semper togatus, quamquam in machinis. carcer eius artis domus aurea fuit, et ideo non extant exempla alia magnopere.“

gický vývoj od malby třetího pompejského stylu v západní části k čtvrtému ve východní, jiní zastávají zcela opačné mínění. Podle nich jsou architektonické motivy v západním křídle rozpracováním těch ve východním. Jisté je, že zde tyto dvě dílny pracovaly téměř ve stejnou dobu a obě charakterizoval smysl pro miniaturní detaily.

Zatímco dekorativní schémata jsou jasně čitelná, mnohem těžší je analyzovat tematickou malbu, která jistě musela tvořit ideologický základ výzdoby Zlatého domu. Ta ze západního křídla již nenávratně zmizela, ale byla známá v renesanci a částečně ji máme zdokumentovanou na kopiích z 18. století. Ve východním křídle se objevují témata z trójského cyklu, který je přímo propojen s Neronovou ideologií: císař na ruinách zničených ohněm vystaví novou Tróju. Je však velmi obtížné dnes přesně určit, která část výmalby pochází přímo od Fabulla. Plinius se o něm zmiňuje jako o malíři, nikoli jako o autorovi dekorativních schémat, a z toho důvodu mu badatelé přisuzují většinu velkých fresek.[11]

2 Znovuobjevení Zlatého domu

V polovině 6. století, když Ostrogóti zničili akvadukt a Trajánovy lázně byly definitivně opuštěny, oblast Colle Oppio prošla rozsáhlou transformací a po celý středověk ji zabíraly zahrady a vinice. Zlatý dům byl po staletí zapomenut až do konce 15. století, kdy prý nějaký mladý Říman spadl do jámy na Esquilinu a náhodně objevil okázalou nádheru Zlatého domu. Domus Aurea se tak podruhé narodil a příznačně propojil antiku s renesancí. Mladík se domníval, že se propadl do nějaké jeskyně, grotty, vymalované zvláštními bizarními postavami. Toskánští a umbrijští umělci, kteří byli právě v té době kolem roku 1480 povoláváni do Věčného města papežem Sixtem IV., aby vymalovali Sixtinskou kapli, se na lanech spouštěli do objevené grotty a byli fascinováni tím, co spatřili. Fresky, nazvané grottesche, se sice zpočátku jevily jako nezřetelné skvrny, ale jejich skutečná podoba se velmi brzy ukázala. Víme, že exkurze do Zlatého domu nebyly žádným seriózním archeologickým objevováním, jak ho chápeme dnes, ale že byly mnohem uvolněnější a vedeny spíše zvědavostí než vědeckým zájmem.

Jejich cíl byl bizarnější než grotesky samy (più bizzari alle grottesche), jak píše anonymní autor básně napsané mezi léty 1496–1498 a ilustruje tak

[11] Segala, E. – Sciortino, I.: *c. d.*, s. 36–37.

atmosféru, která provázela tento skvělý objev.[12] „Ve všech ročních obdobích jsou plné malířů, / zde se léto zdá chladnější než zima / …My se plazíme po zemi po břiše, / vyzbrojeni chlebem, šunkou, ovocem a vínem, / vypadáme bizarněji než grotesky…, připomínáme kominíky, / a náš průvodce… nám ukazuje ropuchy, žáby, sovy, / kočky a netopýry, / zatímco my si lámeme páteř na kolenou.“[13] Exkurze rozhodně nebyly zcela bezpečné, protože další text varuje: „Jestliže máš čas, dopřej si grotesky v podzemí a uvidíš velkolepost antiky, ale nechoď tam bez doprovodu.“[14]

I když není snadné přesně určit rok, kdy do Neronova paláce vstoupili první návštěvníci, zcela jistě můžeme říct, že malby byly odhaleny v pravý čas a na pravém místě. V Římě byla v té době přímo koncentrace talentovaných umělců, kteří byli schopni ocenit a rozvinout tento nový dekorativní žánr. Ghirlandaio, Pinturicchio, Perugino, Filippino Lippi, Raffael, Michelangelo a řada dalších se plazili pod zemí s pochodněmi, aby mohli na vlastní oči spatřit toto zjevení antického světa. Byli zvláště okouzleni dekorativními motivy, které obdivovali pro jejich svobodomyslnost a fantazii. G. Vasari píše: „Grotesky jsou velmi prostopášný a humorný typ malby, vytvořený ‚starými‘ ke zdobení místností… a ten, kdo vytvořil nejzvláštnější vzor, byl považován za nejlepšího.“[15]

Již od poloviny 15. století tato záliba v nestvůrných bytostech živila zájem o fantaskní motivy kopírované ze stěn Zlatého domu a vytvářela živnou půdu pro nekonečné variace. Úspěch grotesek byl podporován dvěma základními kulturními proudy, které měly vliv na jejich vznik: byl to humanismus a s ním spojený návrat k antice a také středověké dědictví. N. Dacos[16] zdůrazňuje, že současníci se nepokoušeli zcela zapudit bájný svět středověku, naopak se ho snažili zachovat. Jednak transformací klasických motivů tak, aby byly blízké středověkým démonům, a také uvedením takových motivů do renesančního malířství, které byly odvozeny ze středověkého repertoáru. Kombinace těch-

[12] Zamperini, Alessandra: *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Noveau.* Thames and Hudson 2008, s. 95; Dacos, Nicole: *The Loggia of Raphael. A Vatican Art Treasure* (dále jen *The Loggia of Raphael*). New York – London 2008, s. 23.

[13] *Antiquarie prospetiche romane composte per prospectivo Melanese depictore* „…D'ogni stagio son piene di pintori / più la state per chel verno infresce /…Andian per terra con nostre ventresche, / con pane noc presutto, poma e vino, / per esser più bizzari alle grottesche… parendo in ver ciascum spaza camino; / Et facci traveder botte, ranochi, / civette e barbaianni e nottoline, / rompedoci la schiena co'ginochi.“ Citováno dle Dacos, N.: *La Découverte*, s. 9.

[14] Dacos, N.: *The Loggia of Raphael*, s. 23.

[15] Vasari, Giorgio: *Lives. Preface. On Painting,* ch. XVII.

[16] Dacos, N.: *La Découverte*, s. 57.

to dvou, v mnoha ohledech protichůdných zdrojů, obohatila grotesky o nový obsah a z architrávů, oblouků a sloupů je přenesla na celé stěny a stropy.

Množství podpisů[17] vyškrabaných na malbách a kolekce kreseb dekorativních motivů, které byly dobře známé v 15. století, nám pomáhají identifikovat, které z místností byly v renesanci navštíveny. Pinturicchiův podpis je např. vyrytý na malbě v Místnosti se žlutou klenbou a je zjevné, že kopíroval i motivy z Klenby se sovami. Také některé archeologické kresby Filippina Lippiho ukazují na Neronův palác. Ghirlandaio vyryl svůj podpis v Místnosti Hektora a Andromaché a je zřejmě také autorem série skic obsahujících motivy kopírované ve Zlatém domě a datované rokem 1494, nazvaném později *Codex Escurialensis*.[18] Brzy vznikají dílny, které se na grotesky přímo specializují, např. Pinturicchiova, i když on sám se ne vždy důsledně držel antického repertoáru. Hlavní podnět pro šíření neronovských motivů pochází bezpochyby od Raffaela (jeho podpis je v kryptoportiku 92), i když jeho samotného zpočátku nový ornamentální systém příliš nepřitahoval a nacházel k němu cestu postupně. To jeho žák Giovanni da Udine byl přesvědčen o výjimečnosti grotesek již od počátku a pečlivě je studoval, kopíroval a kreslil a stal se z něj uznávaný expert na tento žánr. U Vasariho najdeme zmínku, že Giovanni se naučil malovat zvířata, zejména ptáky, v Udine, když chodil s otcem na lov. Jakmile přišel do Říma, stal se předním specialistou na „všechny přírodní objekty, zvířata, draperie, hudební nástroje, vázy, krajinky, budovy a zeleň."[19]

3 Grotesky ze Zlatého domu v renesančních lodžiích

První místnost, celá pokryta dekoracemi převzatými z antických předloh, byla Stufetta ve Vatikánských komnatách kardinála Bibbieny, dokončená podle písemných pramenů v roce 1516. Raffael bezpochyby vytvořil celou koncepci, ale zhotovení dekorací svěřil svým žákům, mezi nimiž byl i Giovanni da Udine. Ačkoli ne všechny prvky ze Zlatého domu byly věrně přeneseny na stěny Stuffety, není pochyb, že malíři prokázali při vytváření těchto

[17] Vedle již zmíněných renesančních mistrů zde najdeme podpisová graffiti např. Casanovy, Markýze de Sade, Martina van Heemskercka a dalších. Dacos, N.: *La Découverte*, s. 139.

[18] *Codex Escuriaelensis*, nazvaný tak podle Escorialu, kde byla sbírka uchovávána. Byla sestavená Rafaelem v roce 1508 a doplněná kresbami přisuzovanými právě Raffaelovi. Základ kolekce tvoří skici Ghirlandaiovy, které pořídil ve Zlatém domě pravděpodobně kolem r. 1480, i když zde se badatelé rozcházejí, některé zdroje uvádění dokončení sbírky v roce 1494. Viz Dacos, N.: *La Découverte*, s. 61.

[19] Dacos, N.: *The Loggia of Raphael*, s. 35.

doslova fantazmagorických dekorací své mistrovství, protože pochopili, že není bezpodmínečně nutné produkovat pouze faksimile antického repertoáru. Raffael si zde vypůjčil kompoziční schéma z Místnosti se zlatou klenbou v Neronově domě.[20]

Mnohem věrnější interpretací Neronových groteskových ornamentů se zdá být Loggetta (1519)[21] kardinála Bibbieny, kterou vyzdobili Giovanni da Udine a Perin del Vaga, opět podle Raffaelova plánu. Centrum klenby reflektuje kobercovou dekoraci z kryptoportiku 92,[22] i když ve zjednodušené verzi. Malby v Loggettě jako celku ukazují téměř puntičkářskou imitaci antických předloh, ale zpracování rostlinných i zvířecích motivů má v sobě naturalismus, který u starověkých maleb nenalézáme. Giovanni da Udine se nechal téměř přesně inspirovat kompozicí středové dekorace s architektonickými motivy ve spodní části stěny a s bílým pozadím zaplněným groteskami. Raffael zde mistrně kombinuje architekturu s dekorací a vyznává se z obdivu k antickým památkám; klenby pokrývá skutečnými i zcela smyšlenými živočichy a rostlinami, sloupy malých chrámků oplétá vegetací a podivná stvoření a monstra na nás shlížejí se stěn.

Vrcholem Raffaelovy práce je bezesporu dekorace Loggie,[23] někdy zvané La loggia bella,[24] vytvořené mezi léty 1517–1519, na které pracoval spolu s Giovannim da Udinem, Perinem del Vagou, Guiliem Romanem a dalšími. Je inspirována bezpochyby kompozicí Místnosti se zlatou klenbou, i když zvířata, rostlinné motivy i další objekty, začleněné do Udineho groteskové dekorace, přímo nenásledují neronovské vzory. Raffaelova koncepce vychází také z Peruzziho projektu Loggia di Amore e Psiche ve vile Farnesině,[25] kde jsou výpravné fresky umístěny do středu klenby. Malby Loggie imitují dekor kazetového stropu Pantheonu, architektonické články jsou pokryty groteskami, které přecházejí ze stěn na pilastry a špalety oken, přičemž se vše symetricky opakuje. Repertoár motivů je neuvěřitelně pestrý, tradiční groteskový rejstřík doplňují realisticky propracované trofeje, zbraně a hudební nástroje.

[20] Tamtéž, s. 24.

[21] Loggetta je součásti Logge di Raffaello, situované do třetího patra papežského paláce.

[22] Segala, E. – Sciortino, I.: *c. d.*, s. 51.

[23] Když zemřel Bramante, Raffael pokračoval v jeho práci ve třetím patře (Loggetta) a přitom dohlížel na dekorace Loggie v patře druhém. Tato skutečnost vedla později k užívání plurálu „Logge di Raffaelo".

[24] Dacos, N.: *The Loggia of Raphael*, s. pref.

[25] Vilu Farnesinu v Římě vystavěl známý architekt Baldassare Peruzzi pro sienského bankéře Agostina Chigi v letech 1506–1510.

V přibližně stejné době (1517) byla dokončená Loggia di Amore e Psiche, která byla dekorována také Raffaelovým týmem, kde se objevují jména jako Guilio Romano, Lucca Penni, Raffaelino del Colle a opět Giovanni da Udine, speciálně povolán pro malbu festonů a grotesek.[26] Na povrchu fresek nalézáme podpisy umělců, podílejících se na tomto díle.

Zdá se, že dekorativní groteskové schéma je jakoby šité na míru renesančním lodžiím a galeriím, „…v místnosti, která reprezentuje hranici mezi vnitřkem a venkem […] není snadné rozpoznat, kde končí rám a začíná hlavní dílo."[27] Klenba Loggie Mattei (1519–1520) na Palatinu je také dekorována rozmanitými groteskami a celek oživují vavřínové girlandy, které zároveň rámují panely představující mytologické scény. Do klenebních polí jsou vsazena znamení zvěrokruhu a v lunetách se odvíjejí příběhy Venušiny. Rafinované schéma odkazuje opět k výzdobě kryptoportiku 92 ve Zlatém domě. Pokud jde o autorství fresek, badatelé nejsou zcela jednotní, ale shodují se na Peruzzim, kterého Cellini nazývá „monstrem, protože umí spojit lidskou bytost se zvířetem a dokonce i s rostlinou." Je tedy zřejmé, že kryptoportikus 92 byl bezpochyby v renesanci navštíven a ornamentální motivy pocházející odtud našly výraznou odezvu v Raffaelově škole.

3 Groteska – ornament, nebo obraz?

Ve smyslu klasické definice znamená groteska bizarní nástěnnou malbu kombinující reálné prvky s imaginárními nestvůrami pocházejícími ze zvířecího i rostlinného světa. Tyto obrazy jsou vzájemně kombinovány, aniž by mezi nimi byla jakákoli narativní nebo prostorová spojitost. Květiny, rostliny, zvířata nebo mytologické bytosti jako sirény, gryfové a kentauři jsou malovány na jednotném pozadí a podrobují se rozličným druhům transmutací. Snad nejvýstižněji definoval komplikovanost fenoménu grotesek samotný Michelangelo: „Avšak aby se lépe přizpůsobil době a místu, rozhoduje se malíř v grotesce, jež by jinak byla bez grácie a pravdivosti, vyměnit některé údy a části jednotlivých figur a nahradit je jinými, vzatými a vypůjčenými od jiného druhu, jemuž náleží. Tuto záměnu, jakkoli se může zdát falešná, nelze než prohlásit za správně vytvořenou v řádu monster (genere monstruoso). A když malíř vytvoří dílo tohoto druhu pro odpočinek a rozptýlení smyslů stejně jako pro potěšení očí smrtelníků, kteří přece často chtějí uzřít, co nikdy neviděli, a věří v imaginární jev (fatto imaginario), pak je hodné úcty pro

[26] Zamperini, A.: *c. d.*, s. 124.

[27] Hansen, Maria Fabricius: *Maniera and the Grotesque.* Tübingen 2000, s. 250.

ducha, kterého tím projevil, i když je skutečná postava lidská obdivuhodnější než zvířecí."[28]

Jejich kořeny můžeme vystopovat již v helénismu a orientálních kulturách, např. egyptské, perské či maloasijské, ale v plné síle se zjevují až s Neronovým Zlatým domem. Již současníci, např. Vitruvius, si byli vědomi záludnosti interpretace těchto nástěnných dekorací, vykazujících rafinovanou dvojznačnost. Středověk neměl šanci se rozpoznáváním neronovských fantazií vůbec zabývat, renesance je bezmezně obdivovala, manýrismu byly zcela vlastní, baroko je kritizovalo, ale nezavrhovalo, klasicismus je rehabilitoval a 19. století je revitalizovalo a začlenilo do pantheonu západoevropského ornamentu.[29] Vitruvius je popisuje takto: „…místo sloupů se totiž vytváří vroubkovaný rákos s nakroucenými listy a závitky, místo štítů jakési našpičatělosti, dále kandelábry, podpírající tvar chrámků, nad jejich štíty pak něžné květy, které svými závitnicemi vyrůstají z kořenů a nesou na sobě figurky, posazené na ně beze všeho smyslu, ba i stonky s polosoškami jednak s lidskými, jednak se zvířecími hlavami."[30]

Tato ikonograficky komplikovaná směs antické ornamentiky a orientálních motivů se v rukou renesančních mistrů stává neuchopitelným nástrojem umělecké fantazie, přičemž jejich řád spočívá právě v tom, že žádný nemají. Definice grotesek a názory na ně odedávna zajímaly literáty, umělce i filozofy a vděčným tématem zůstávají do dneška. Rémi Astruc[31] uvádí, že i přes ohromné množství variací, motivů a tvarů, mají grotesky tři výrazné společné rysy: dvojakost, hybridnost a schopnost metamorfózy. Zároveň jsou velmi nevázané a skrývají v sobě humor, který byl v antice nedílnou součástí vážného, i když jeho místo bylo spíše na okraji a ve výtvarném projevu tvořilo ornamentální rám závažných témat. „Neboť bez směšného není možné poznat vážné a vůbec bez všeho opačného opačné…".[32]

---

[28] De Holanda, Francisco: *Vier Gespräche über die Malereai gehalten in Rom 1538.* Quellenschriften für Kunstgeschichte, 1899, s. 105–107. Citováno dle Preiss, Pavel: *Panoráma manýrismu*. Praha 1974, s. 278.

[29] Zamperini, A.: *c. d.*, s. 7.

[30] Vitruvius Pollio, Marcus: *De Architectura*, VII, 5, 3 (přeložil A. Otoupalík): „pro columnis enim struuntur calami striati cum crispis foliis et volutis, pro fastigiis appagineculi, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum volutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus."

[31] Astruc, Remi: *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire.* Paris 2010.

[32] Plat. *leg* 816d-e (překlad F. Novotný).

Pro pochopení jejich významu je důležité porozumět také termínu grotto, od kterého byly odvozeny. Ten asociuje plodnost a lůno, stejně jako smrt a hrob, je to jeskyně, která zve do jiného světa, světa monster, kde se mísí humor a děs.[33] Genialita grotesky spočívá v její schopnosti otevírat již známé novým možnostem. Renesanční umělci, kteří nebyli otroky archeologické přesnosti, užívali římský design, kontaminovaný středověkými drolly a ďábly a také novým zájmem o přírodu, svým osobitým způsobem. Ve vatikánských lodžiích kombinují Raffael a da Udine oplzlé drolly a exotické nestvůry např. s egyptskými motivy, nalezenými v kryptoportiku 92 Zlatého domu. Horatius se o groteskách vyjadřuje jako o rozpustilé podmnožině ornamentu a jeho *Ars poetica* zůstává stále jedním z nejvlivnějších textů o tomto fenoménu. V krátkých pasážích nastoluje témata, která dominovala tehdejším estetickým debatám. Báseň začíná slovy:

„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 bloudícím zdá a postrádá hlavu
i patu . – Jenomže malířský stav a stejně tak básník
se vždycky těšili z práv a možností experimentu!“[34]

V textu varuje před přebujelými groteskami, které mají svou povahou tendenci divoce rozvíjet představivost a narušovat řád obrazu i přírody až na samou hranici. Podobný názor sdílí také Vitruvius: „Tyto realistické předlohy však zkažená móda odmítá. Neboť na omítkách se malují spíše nepři-

[33] Connelly, Frances S.: *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image and Play.* Cambridge 2012, s. 1.

[34] Horatius, Quintus Flaccus: *De Arte Poetica* 1–9 (přeložila D. Svobodová).
„Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas,
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?
credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. Pictoribus atque poetis
Quodlibet audendi semper fuit aera potestas.“

rozené nestvůry než věrné obrazy konkrétních předmětů:…“[35] A pokračuje: „Nic takového však ani neexistuje ani existovati nemůže a nikdy ani neexistovalo. Jakpak může totiž rákos doopravdy držeti střechu nebo jak kandelábry výzdobu štítu nebo jak může na sobě držeti tak tenounký a poddajný stonek figurku nebo jak může z kořenů a stonků vyrůstati něco, co je zčásti květem a napolo soškou?“[36]

Jak v antice, tak v renesanci byly grotesky ztotožňovány s monstry, nepřirozenými kombinacemi přirozených věcí, jejichž síla a moc je založena na lidské fantazii a schopnosti vytvářet iluzi. B. Cellini a řada dalších autorů se při etymologickém výkladu termínu grottesche spíše přiklání k výstižnějšímu termínu mostri (monstra), který je definován jako něco, co vzniklo „proti přírodě“, jako „omyl přírody“.[37] Ve filozofických tezích a uměleckých teoriích se vztah přírody a umění objevuje od samotných počátků, stejně jako téma „imitatio“ (napodobování) přírody. Umění vstupuje do hry tam, kde příroda vyčerpala své možnosti. Cicero poznamenává, že nicméně prý žádné umění nemůže dosáhnout obratnosti přírody.[38] Naopak jiní, např. italský malíř Francesco Francia (1450–1517), se vyslovuje o Raffaelovi jako o „malíři malířů“, který svým uměním zvítězí nad přírodou. Také podle Vasariho Raffael triumfoval nad přírodou a dosaženou dokonalost přirovnává k Apellovi a Zeuxidovi, o Michelangelovi pak prohlásil, že převýšil „nejen ony novodobé mistry, kteří překonali přírodu, nýbrž dokonce i nejslavnější staré.“[39]

Víme, že výtvarné umění o své místo v hierarchii uměleckých oborů muselo bojovat nejdříve s Muzikou a pak s Poezií. Výroky klasických autorů, Platóna, že „básník je jako malíř“, nebo Horatia „ut pictura poesis“ (poezie je jako malířství), potvrzují, že vztah právě těchto dvou uměleckých druhů byl velmi těsný. Také Cicero hovoří v této souvislosti o pokrevním příbuzenství.[40] Horatius, který považuje poezii a malířství za rodné bratry, rozvíjí také úvahy o definování jejich limitů. Vzhledem k jeho oboru, k jazyku, nehodlá připus-

[35] Vitruvius Pollio, Marcus: *c. d.*, VII, 5, 3: „Sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus inprobantur. nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae:…“

[36] Tamtéž, VII, 5, 4: „Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrûm ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari?“

[37] Stevenson, W. E.: *The Pathological Grotesque Representation in Greek and Roman Art*. Oxford 1975 (nepublikovaná dizertační práce).

[38] Cicero, Marcus Tulius: *De natura deorum* I, 32, 81.

[39] Preiss, P.: *c. d.*, s. 108.

[40] Cicero, Marcus Tullius: *Pro Archia poeta* I, 2.

tit, že obraz může být výmluvný mimo svět psaného slova. V tomto světle je zvláště příznačné, že grotesky považuje pouze za výjimku z pravidla „ut pictura poesis". Naopak Leonardo da Vinci je autorem výroku, že „malířství slouží mnohem důstojněji než poezie a podává přírodní tvary a barvy pravdivěji než básník", a v dialozích Francisca de Holanda se všichni účastníci shodují v tom, že malířství stojí nad básnictvím. Smířlivěji nahlíží na hašteřivé příbuzné básník Simónidés, jemuž je připisován výrok, že „malba je němým básnictvím a poezie mluvícím malířstvím". V padovském vydání Iconologie Cesara Ripy (1618) se objevuje pasáž, vyjadřující shodný názor: „Druhé (tj. malířství) mlčí v prvém (tj. poezii); a prvé mluví v druhém, takže se stává, že si jedno s druhým vyměňuje vlastnosti, o poezii se říká, že maluje, a o malířství, že popisuje. Obojí spěje k témuž cíli, totiž příjemně živit lidského ducha a utěšovat ho nejvyšší radostí. Není mezi nimi rozdílu, než že jedno napodobuje v barvách a druhé slovy; že jedno napodobuje hlavně vnější, tj. tvary těla, kdežto druhé vnitřní, duševní hnutí (afekty). Jedno prostředkuje poznání smysly, druhé rozumem."[41]

Výše uvedené pokusy o definice ukazují, že groteska je rozhodně velmi svérázným projevem malířství a z její genetiky vyplývá tendence k překračování hranic, k dvoustranné orientaci a k tomu, že, jak uvádí F. Piel, „již není ornamentem a ještě ne obrazem."[42] Efekt objevu grotesek byl trvalý a hluboký a zasáhl nejen několik generací renesančních umělců, ale periodicky se opakoval i v následujících stoletích. Z objektivně neznámého Fabulla to činí jednoho z nejvlivnějších malířů v dějinách evropského umění.

Resumé

Domus Aurea a renesanční grotesky

Zlatý dům byl zapomenut až do konce 15. století, kdy jeho náhodný objev příznačně propojil antiku s renesancí. Fresky, nazvané grottesche, se staly fenoménem ovlivňujícím nejen renesanční umělce, ale celé další generace malířů, sochařů, filozofů a literátů. Zejména Raffaelovi současníci byli z pochopitelných důvodů groteskami natolik okouzleni, že vytvořili řadu unikátních děl, zejména renesančních lodžií, jakými jsou např. Logge di Raffaello, Loggia di Amore e Psiche nebo Loggia Mattei, jejichž prostřednictvím můžeme sledovat přejímání vzorů nástěnných maleb pocházejících z Neronovy

[41] Preiss, Pavel: *c. d.*, 112–113.

[42] Piel, Friedrich: *Die Ornament-Groteske.* Berlin 1962.

doby. Původ grotesek vede až k orientálním kulturám, ale v plné síle se zjevují teprve se Zlatým domem. Již ve starověku zaujaly tyto malby teoretiky umění i filozofy, kteří se stejně jako jejich renesanční následovníci pokoušeli odhalit jejich tajemnou bizarní krásu.

Klíčová slova: Domus Aurea, nástěnná malba, Fabullus, groteska, ornament, monstra, lodžie, Raffael

Summary

Domus Aurea and Renaissance Grotesques

The Golden House was forgotten until the end of the 15th century when its accidental discovery typically interconnected Antiquity with the Renaissance period. Frescoes, called grottesche, became a phenomenon that influenced not only Renaissance artists, but also other generations of painters, sculptors, philosophers and writers. Primarily Raphael's contemporaries, were so charmed by grotesques from comprehensible reasons that they made a range of unique pieces of art, especially Renaissance loggias, such as Logge di Raffaello, Loggia di Amore e Psiche or Loggia Mattei, through which it may be seen adopting new patterns of wall paintings coming from Nero's period. The origin of grotesques is related to oriental cultures, however at full strength they appear with the Golden House only. These paintings already captured theorists of art and philosophers in Ancient times when they tried to reveal their mysterious beauty as well as their Renaissance followers.

Keywords: Domus Aurea, wall painting, Fabullus, grotesque, ornament, monster, loggia, Raphael

Translated by Mgr. Hana Ferencová

PhDr. Barbara Pokorná, Ph.D.
Katedra klasické filologie
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Na Hradě 5
771 80 Olomouc
e-mail: barbara.pokorna@upol.cz

Médeia na prahu novověku – dvě případové studie[1]

Irena Radová

„Nemůže tedy člověk pokládat něco za prospěšné a nevolit to?“ Nemůže. Ale jak to, že Médeia říká: Ač dobře chápu, jakou špatnost zamýšlím, / je mocnější má vášeň než má rozvaha? Protože právě toto – hovět své vášni a pomstit se svému muži – považuje za prospěšnější než ušetřit svých dětí. Ano, ale klame se.“ Jasně jí ukaž, že se klame a neudělá to; ale dokud jí to neukážeš, čím jiným se má řídit než tím, co se jí zdá? Ničím jiným. Proč jí tedy máš za zlé, že se ubožačka mýlí v nejdůležitějších věcech a že najednou je hadem místo člověkem? Nepolituješ spíše, ačli možno, tyto lidi, kteří jsou zaslepeni a pokulhávají ve svých vůdčích schopnostech, právě tak, jako litujeme slepé a kulhavé?[2]

(Epikt. 1.28.8–9) (Přel. R. Kuthan)[3]

Kdo, Kolchiďanko, jež nectíš zákony, vdechl vášeň tvému obrazu?
Kdo vytvořil byť jen podobiznu barbarky?
Vždyť ty budeš věčně toužit po vraždě svých ratolestí. Nebo je nějaký další Iásón,
či zase jiná Glauké tvou výmluvou?
Pryč s tebou, ty která zabíjíš své děti i na voskové destičce.
Též štětec cítí nemírnou touhu tvých přání.

(APl 137)[4] (Přel. I. Radová)

Oba v záhlaví studie uvedené citáty velkou měrou ilustrují polaritu pocitů, kterou postava Médeie, dávné bohyně, královské dcery, hrdé vládkyně,

[1] Tento článek vznikl v rámci projektu specifického výzkumu (MUNI/A/0805/2012) *Interdisciplinární výzkum starých indoevropských jazyků, jejich literatur a příslušných kultur*.

[2] Schenkl, Heinrich (ed.): *Epicteti dissertationes ab Arriano digestae*. Leipzig 1916. Pro rozbor pasáže ve vztahu k Eurípidovi viz Gutzwiller, Kathryn: *Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram*. The American Journal of Philology, 125, 2004, s. 358 an.

[3] Epiktétos: *Rukojeť rozpravy*. Praha 1972.

[4] Gow, Andrew Sydenham Farrar – Page, Denys L.: *The Greek Anthology*. Cambridge 1965, s. 137. Pro interpretaci básně viz Gurd, Sean Alexander: *Four Epigrams on Timomachus's Unfinished „Medea“*. Transactions of the American Philological Association, 137, 2007, s. 322 an.

matky, kouzelnice par excellence i divoké barbarky,[5] vyvolávala ve starověku. Na jedné straně soucit s pomýlenou a také podvedenou hrdinkou, na straně druhé neochota a neschopnost vyrovnat se s tím, že matka vztáhla ruku na vlastní potomky (a nejen na ně). První úryvek pochází z Epiktétových úvah o hněvu a byl součástí filozofické debaty o vzájemném působení rozumu a citů, jež si jako paradigma brala Médein monolog ze stejnojmenné Eurípidovy tragédie (*Med.* 1019–1080). Ona pomyslná diskuse se započala se stoikem Chrýsippem a byla vedena s mnohým zaujetím po několik staletí.[6] Druhý citát pak patří mezi ekfrastické epigramy *Anthologie Palatinské* z pera Filippa z Thessaloníky. Epigram se zřejmě vztahuje k některé z kopií slavné nedokončené kresby Médeie od Tímomacha Byzantského. Tento obraz představoval známou Kolchiďanku v okamžiku, kdy se rozhoduje, zda zabít či nezabít vlastní děti.

Boj rozumu s vášní je jedním z nejdůležitějších momentů většiny literárních zpracování Médeina příběhu v antice.[7] Poprvé jej nacházíme v okamžiku zrodu dívčiny lásky k Iásonovi, podruhé se dostává Médein rozum do konfliktu s city, když Kolchiďanka přemýšlí o pomstě vůči svému nevěrnému muži. Mezi další konstitutivní prvky mýtu o Médeii, které antičtí literáti větší či menší měrou reflektovali, patřil pak hrdinčin podíl na Iásonových nebezpečích – pomoc při orbě s býky chrlícími oheň, při boji se zrozenci Země, při získání zlatého rouna – a poukaz na mimořádnou Médeinu čarodějnickou moc – ta se demonstrovala nejen v Kolchidě při krocení býků a draka, ale i po návratu do Řecka prostřednictvím řady omlazení (Iásóna, Aisóna,

[5] K těmto a dalším tvářím, které Médeia ve starověku měla, viz např. Kepetzis, Ekaterini: *Medea in der bildenden Kunst vom Mittelalter zur Neuzeit*. Frankfurt am Main 1997, s. 19–38; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae***.** Zürich – München – Düsseldorf 1981–1999; Schleiser, Renate: *Medeas Verwandlungen*. In: Kämmerer, Annette – Schuchard, Margaret – Speck, Agnes (eds.): *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*. Heidelberg 1998, s. 1–11; Simon, Erika: *Medea in der antiken Kunst. Magierin – Mutter – Göttin*. In: tamtéž, s. 13–53.

[6] Gutzwiller, K.: *c. d.*, s. 356.

[7] Mezi nejdůležitější dochovaná literární zpracování Médeina příběhu v antice patří: Pindaros (*Pythika* 4); Eurípidés (tragédie *Médeia*); Apollónios Rhodský (epos *Argonautika*); Ovidius (*Metamorphoses*, VII, 1–424; *Heroides* 12); Seneca (tragédie *Medea*); Valerius Flaccus (epos *Argonautica*). Pro další přehled antických děl zabývajících se Médeiou viz především encyklopedická díla: Wissowa, Georg a kol. (ed.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart 1894–1980, s. v. Medeia; Cancik, Hubert – Schneider, Helmuth (eds.): *Der Neue Pauly.* Stuttgart, s. v. Medea. Z řady studií věnujících se vývoji Médeina příběhu v obou antických literaturách podrobněji jmenuji např. Glaser, Horst Albert: *Medea. Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation.* Frankfurt am Main 2001, s. 9–72; Morse, Ruth: *The medieval Medea.* Cambridge 1996, s. 19–58; Schubert, Werner: *Medea in der lateinischen Literatur der Antike.* In: Kämmerer, A .– Schuchard, M. – Speck, A. (eds.): *c. d.*, s. 55–91.

Dionýsových chův a beránka). Konečně činila Médeiu v antické literatuře Médeiou neochvějnost její mysli, kterou projevila zejména při útěku z Kolchidy, kdy se podílela na smrti vlastního bratra Apsyrta, stejně jako v Iólku, kde lstí přiměla dcery krále Pelia k zabití vlastního otce. Vrcholným plodem této Médeiny zatvrzelosti byla právě vražda dětí, již pro následující staletí konstituoval Eurípidés. I před ním sice existovaly v mýtu o Médeie momenty dávající do souvislosti smrt Médeiných dětí a jejich matku, jednalo se však buď o nešťastnou souhru událostí či o výsledek křivého naříčení.[8]

To jsou hlavní motivy, které se standardně objevovaly v Médeiných literárních portrétech v antice. Ve svém příspěvku nyní hodlám představit dvě podoby starověkého mýtu na prahu moderní doby. S první se setkáváme u humanisty Giovanniho Boccaccia (1313–1375) ve spise *De claris mulieribus*, který Pamela J. Benson[9] označila za „zakládající text renesančního profeminismu". Boccaccio začal na svém díle pracovat někdy mezi lety 1361–1362, poprvé byl spis vydán v roce 1374. Autor jej však revidoval až do své smrti. Médeia se zde objevuje ve společnosti dalších sto pěti slavných („clarae") žen. Ono slůvko „slavné" však může být poněkud zavádějící, pokud s ním budeme spojovat pouze proslulost v pozitivním významu. Boccaccio[10] sice v dedikaci svého díla říká, že je sepsal „k výjimečné chvále ženského rodu a potěšení přátel,"[11] adresátku díla, Andreu Acciaiuoli, hraběnku z Altavilly, však vyzývá, aby se nenechala odradit od další četby, pokud zde nalezne „směs lascivního a ctihodného,"[12] ale aby „vyhledávala chvályhodné a zavrhovala obscénní."[13] Z přečteného jí pak prý vyplyne povznesení vlastní osoby a možnost nalézat příklady hodné imitace.

Z následujícího úvodu spisu můžeme vyčíst rovněž motivaci k jeho sepsání ještě jednou. Boccaccio říká, že zatímco velkým mužům se dostalo u dřívějších spisovatelů dostatek prostoru pro chválu jejich činů, ženy byly v tomto smyslu dosud opomíjeny. Přitom zdůrazňuje, že „ženy, které jsou téměř všechny od přírody v různých ohledech změkčilé, jejichž tělo je slabé a duch pomalý,"[14] je třeba tím spíše oslavit, dosáhnou-li něčeho pozoruhodného. Sám dále poukazuje na jistou nesrovnalost ve výběru svých hrdinek

[8] Srov. Wissowa, G. a kol.: *c. d.*, s. v. Medeia.

[9] Benson, Pamel Joseph: *The Invention of the Renaissance Woman*. Pennsylvania 1992, s. 9.

[10] Pro účely této studie jsem pracovala s textem: Boccaccio, Giovanni: *Famous Women.* Ed. et transl. Virginia Brown. Cambridge 2001.

[11] „in eximiam mulieribus sexus laudem ac amicorum solatium" (*dedicatio*, 1)

[12] „lasciva immixta sacris" (*dedicatio,* 9)

[13] „…obscenis sepositis, collige laudanda." (*ibid*.)

[14] „…mulieres, quibus fere omnibus a natura rerum mollities insita et corpus debile ac tardum ingenium datum est." (*praefatio*, 4)

a žádá čtenáře, aby „nepovažoval za nesoulad, pokud nalezne vedle sebe Pénelopu, Lucretii nebo Sulpicii, nejctnostnější matróny, spolu s Médeiou, Flórou, Sempronií a podobnými, jejichž duch byl sice veliký, ale zhoubný."[15] Boccaccio tedy nehodlal, jak bylo naznačeno výše, pojem „clara" omezit pouze na ty ženy, které jsou spojovány s ctností, ale zahrnul pod něj i ty, „které díky jakémukoliv činu získaly obecnou pozornost."[16] Aby však Boccacciovo dílo hanebností některých protagonistek neztratilo na „důstojnosti", rozhodl se autor dle vlastních slov příležitostně „povzbuzovat k ctnosti a naopak odrazovat od zlého."[17]

Coby příkladný humanista představuje Boccaccio v úvodu spisu také zvolenou metodu. Tu lze shrnout stručně takto: primárním byl výběr ze spolehlivých pramenů, přičemž spisovatel omezil vzorek traktovaných žen téměř výhradně na starověké pohanky. Vždyť biblické ženy a křesťanky byly již dle Boccaccia oslaveny zbožnými muži – zřejmě měl na mysli životopisy světic. Boccaccio tak znovu opakuje, že se pouští do díla, které před ním nemá obdoby, totiž do soustavné oslavy vynikajících žen.

Po tomto stručném úvodu do spisu se konečně můžeme zaměřit na postavu Médeie. Ta kromě své samostatné kapitoly byla zmíněna již v úvodu díla, kde slouží spolu s Flórou a Sempronií coby příklad „mimořádného, leč zhoubného ducha." Je tu postavena do protikladu proti „cudným matrónám" Pénelopě, Lucretii a Sulpicii. Čtenář je tedy již předem upozorněn na to, že Médeia bude patřit k těm ženám, jejichž sláva se nezakládá na ctihodných skutcích a které nemají být napodobovány. A očekávání s tímto spojena nejsou rozhodně zklamána. Úvodní slova Médeina životopisu znějí: „Médeia, nejkrutější doklad věrolomnosti ze starých dob."[18] Po tomto kriticky naladěném entrée naznačujícím temný tón dalších řádků se Boccaccio víceméně střízlivě ujímá schématu, jaký použil u ostatních vyprávění. Nejprve je představen původ dotčené hrdinky, následují její životní osudy.

V souvislosti s Médeinými čarodějnými schopnostmi je zdůrazněn především fakt, že se „mimořádně vyznala v bylinkách."[19] Následující katalog dovedností čarodějnice je představen bez jakéhokoliv komentáře. Čtenář se nemůže ubránit dojmu, že se zde jedná pouze o locus communis vyprávění

[15] „Nec volo legenti videatur incongruum si Penelopi, Lucretie Sulpitieve, pudicissimis matronis, immixtas Medeam, Floram Semproniamque compererint, vel conformes eisdem, quibus pergrande sed pernitiosum forte fuit ingenium." (*praefatio*, 5)

[16] „quas qocunque ex facinore orbi vulgato sermone notissimas" (*praefatio*, 6)

[17] „inserere nonnulla lepida blandimenta virtutis et in fugam atque detestationem scelerum aculeos addere" (*praefatio*, 7)

[18] „Medea, sevissimum veteris perfidie documentum" (XVII, 1)

[19] „…adeo herbarum vires familiares habuit, ut nemo melius." (XVII, 2)

o Médeii, o dědictví vyčtené z antických knih. Co však Boccaccio považuje při líčení Médeina života za důležité, a dokonce za horší, než to, že byla kouzelnice, je Médeina povaha, která odpovídala jejímu umění (totiž znalosti kouzel): „Kdykoliv jí totiž nepomohly čáry, sáhla snadno po meči."[20]

Po úvodní základní charakteristice Kolchiďanky následuje krátké nezaujaté vylíčení toho, proč se Iásón dostal do Kolchidy, jak Médeia vyvolala ve své zemi povstání, aby snadněji mohla získat náklonnost thessalského hrdiny, a jak s ním posléze uprchla. Boccaccio dále uvádí důležité události plavby do Řecka i Médeiny osudy v Řecku. Racionalisticky při tom posuzuje vše, co by se mohlo vzpírat zdravému úsudku – ostatně už zlaté rouno je ve vyprávění sice zmíněno, ale je vysvětleno jako součást Peliovy zástěrky na odstranění zdatného Iásona a zlatou kůži nakonec nahrazují prostě poklady, které Médeia svému otci před útěkem údajně uloupila. Podobně racionálně se Boccaccio vypořádává i s dalšími nadpřirozenými činy spojenými s Médeiou: Aisónova nově nabytá mladost měla vzejít z velké radosti z návratu syna, z vítězství, kořisti a ze skvělého sňatku; mezi Peliovnami a jejich otcem prý Médeia zasela bylinu nesváru, takže dívky samy vztáhly ruku na otce, a Kreúsu a její palác prostě jako zhrzená manželka zapálila. Médeia-čarodějnice je tak zobrazena spíše ve shodě s racionalistickou interpretací, které se událostem spojeným s jejím životem dostalo již ve starověku.[21] Coby důkladný historiograf sleduje Boccaccio Médeiny stopy pokud možno nejdále, nakonec však musí konstatovat, že o jejích posledních chvílích neví nic ani z četby, ani z doslechu.

Věcné vědecké vyprávění životopisu je v několika místech přerušeno delším komentářem. Kromě zmíněného upozornění na Médeinu povahu to je zejména podiv, který Boccaccio vyjádřil při líčení událostí v Kolchidě: „Kdo rozumný by uvěřil, že jediný pohled může mít za následek zhoubu tak mocného krále?"[22] To, že Médeia pohlédla na Iásona, rozuměj a zamilovala se do něj, bylo dle Boccaccia příčinou následujícího pádu krále Aiéta. Médeiny činy proti otci jsou označeny za „zločin" (scelus), ještě horší je pak dle vypravěče následující výplod Médeiny „hrozné mysli" (trucis animi), a sice

[20] „…deficientibus eis [scil. artibus], ferro uti arbitrabatur levissimum." (XVII, 3)

[21] Např. Palaifatos, 43 (In: Festa, Nicola (ed.): *Mythographi Graeci*. Bd. 3,2. Leipzig 1902) činí z Médeie kosmetičku a lázeňskou, která lidi omlazovala jednak barvením vlasů, jednak aplikací koupele v parní lázni. Luc Brisson přináší další příklad starověké exegese Médeina mýtu, a sice alegorickou interpretaci kynika Diogena, podle něhož byla zase spíše dietetička, omlazující za pomocí vědy. (Brisson, Luc: *How Philosophers Saved Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology*. Chicago 2004, s. 38). Tato interpretace je však velmi podobná Palaifatovu racionalistickému vysvětlení.

[22] „Quis hoc etiam sensatus arbitr<ar>etur homo, quod ex uno oculorum intuitu opulentissimi regis exterminium sequeretur?" (XVII, 5)

rozčtvrcení malého bratra, kterého předhodila zoufalému otci, aby jej zdržela od dalšího pronásledování Argonautů. Všechny zbylé události již Boccaccio za hodny komentáře neuznal.

Nakonec se nicméně ještě vrátil k Médeinu fatálnímu spočinutí zrakem na vůdci Argonautů, a sice v moralizujícím výkladu o očích. Ty jsou prý sice příjemcem krásy, současně však vpouštějí dovnitř i závist, jsou s to posoudit jen povrch věcí, a tak dokážou svést k nepravdivému mínění. Boccaccio svůj exkurz o úskalích, do kterých mohou člověka přivést oči, uzavírá domněnkou, že „kdyby mocná Médeia oči zavřela nebo odvrátila, místo aby je dychtivě upírala na Iásona, trvala by déle moc jejího otce i život jejího bratra a čest jejího panenství by byla nedotčena; jejich nestoudností ovšem toto vše zašlo."[23] Z této poslední věty lze vyvozovat, že Médeino hlavní provinění spočívá pro Boccaccia v tom, že se nechala svést láskou, aby své mimořádné znalosti a svého velkého ducha propůjčila mimo jiné k politickému převratu ve vlastní zemi. Vzhledem k tomu, že Aiétův pád zdůrazňuje Boccaccio ve dvou výrazných autorských komentářích v rámci Médeina životopisu, získává právě tento moment z Kolchiďančina osudu na důležitosti, a lze předpokládat, že Médeia byla pro Boccaccia především strůjkyní politických nepokojů.

V závěru díla (Conclusio) Boccaccio vyzývá čtenáře k doplnění spisu a ke korekcím. Je si prý vědom toho, že některé ženy opominul, u některých že se nechal svést „přílišným zaujetím pro svou práci."[24] Hozenou rukavici zvedla v následujících dobách řada[25] nově se vynořivších obhájců žen a mezi nimi i Christine de Pizan se spisem *Le Livre de la Cité des Dames*[26] (1405).[27] Rámec tohoto rozsáhlého díla tvoří rozhovor spisovatelky se třemi alegorickými bytostmi, s Rozumem, Čestností a Spravedlností,[28] s nimiž ve snu konverzuje o různých stránkách ženské podstaty. K tomuto rozhovoru Christine podnítily výpady proti ženám, s nimiž se téměř neustále setkávala při své

[23] „Eos [scil. oculos] quippe si potens clausisset Medea, aut aliorsum flexisset, dum erexit avida in Iasonem, stetisset diutius potentia patris, vita fratris et sue virginitatis decus infractum: que omnia horum inpudicitia periere." (XVII, 11)

[24] „…circa opus suum nimia laborantis affectio." (*conclusio,* 3)

[25] Boccaccio, Giovanni: *Famous Women*. London 2003, s. XX an.

[26] Pro tuto studii jsem používala anglický překlad *The Book of the City of Ladies* v překladu Erl Jeffrey Richardse (New York 1982).

[27] Ke vztahu obou traktovaných děl viz např. Kolsky, Stephen D.: *The genealogy of women: studies in Boccaccio's De mulieribus claris.* New York – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt/M. – Oxford – Wien 2003, s. 7 an.

[28] Lady Reason, Lady Rectitude a Lady Justice.

četbě (zejména je to Matthaeus Bononiensis *Liber lamentationum Matheoluli* a *Roman de la Rose* autorů Guillaume de Lorris a Jean de Meung).[29]

Zmíněné tři bytosti slíbí (I, 3) Christine pomoci se stavbou města, které bude obydleno velkými ženami. Nejprve se do díla pustí Rozum a při budování základů se jej Christine mimo jiné ptá (I, 27), „zda Bůh někdy poctil ženské pohlaví privilegiem hluboké inteligence a velké učenosti a zda vůbec ženy byly někdy dostatečně inteligentní pro tyto věci?“[30] Rozum blahosklonně Christine uklidňuje (I, 27), přičemž uvádí argumenty pro to, že ženy jsou schopny stejných intelektuálních výkonů jako muži, ne-li větších. Jednou z hlavních příčin, proč ženy běžně neprokazují tuto svou rovnocennost s muži, je podle Rozumu fakt, že především zůstávají doma a starají se o chod domácnosti. Tato činnost pak není natolik podnětná, aby ženy přiměla k vyššímu duchovnímu vzepjetí. Kdyby však dcery byly posílány do škol jako synové, zvládaly by látku stejně jako oni. Na podporu svých argumentů posléze Rozum uvádí řadu dam „velké učenosti a nezměrné inteligence.“[31] Po Cornificii (I, 28), Probě (I, 29), Sapfě (I, 30) a Mantě (I, 31) tak čteme i kapitolu o Médeii (I, 32, 1) a Kirce (I, 32, 2). Médeia podle Rozumu „zastiňovala rozsahem svých znalostí všechny ostatní ženy.“[32] Její učenost se projevovala „zběhlostí v bylinkách a v přípravě rozličných lektvarů a v ovládání kouzel a všech umění, kterým se lze naučit.“[33] Rozum také uvádí podobný seznam důkazů Médeina kouzelnictví jako Boccaccio a jako před ním mnoho antických literátů, jeho prezentace však spíše pasuje Médeiu na tu, která dokáže dokonale využívat přírodu, než na nějakou „arcičarodějnici“.

Ve druhé části díla pomáhá Christine se stavbou Čestnost, které se Christine také zeptá (II, 54), zda je pravdivé tvrzení četných mužů, že ženy nejsou věrné, pokud jde o lásku. Čestnost vyvrací i tuto mužskou pomluvu a jako důkaz uvádí příklady žen věrných svým milým až za hrob. Jednou z těchto hrdinek je opět Médeia. Čestnost vypráví (II, 56) tentokrát o tom, jak Iásón dorazil do Kolchidy, hnán touhou zvětšit svůj věhlas získáním zlatého rouna.

---

[29] Jak *Le Livre de la Cité des Dames*, tak další spisy Christine de Pizan se v minulém století dočkaly velkého zájmu a byly studovány zejména jako „feministické příručky“. Tato omezující interpretace je rozumně podrobena revizi v knize Brown-Grant, Rosalind: *Christine de Pizan & the Moral Defence of Women: Reading Beyond Gender.* Port Chester 2000.

[30] „…whether it has ever pleased this God, …, to honor the feminie sex with the privilege of the virtue of high understanding and great learning, and whether women ever have a clever enough mind for this.“

[31] „…women who have possessed great learning and profound understanding…“

[32] „In learning, however, she surpassed and exceeded all women…“

[33] „…she knew the powers of every herb and all the potions which could be concocted, and she was ignorant of no art which can be known.“

Médeia prý pocítila nezměrnou a pevnou lásku k hrdinovi a rozhodla se jej zachránit, za což jí Iásón slíbil věčnou lásku a manželství. Tento slib pak porušil, poté co získal předmět své touhy. Čestnost končí své vyprávění takto: „Médeia však, která by se raději nechala mučit, než se k němu zachovat jako on k ní, byla natolik zoufalá, že její srdce od této chvíle nepoznalo ani štěstí, ani potěšení."[34] Ani slovo o mrtvém bratrovi, ani zmínka o zavražděném Peliovi, ani stopa po uhořelé Glauce či Kreúse.[35] Médeia je zkrátka věrně milující zrazená žena a tím i jeden z argumentů proti těm, kdo pomlouvají ženskou věrnost. Tento přístup k dané látce je tím pozoruhodnější, že Christine psala v době, kdy matky byly za zabití dítěte trestány poměrně krutou smrtí[36] a kdy procesy za čarodějnictví patřily k více než častým „představením".[37]

Médeia se objevila v první a druhé fázi stavby města, které vytvořila Christine de Pizan spolu se svými pomocnicemi. První část byla přitom zaměřena na založení základů a hradeb, druhá pak přímo na vztyčení budov. Médeia tak spolu s ostatními ctihodnými ženami posloužila jako jeden ze stavebních kamenů všech těchto zařízení. Z Boccacciova exempla věrolomnosti vůči otci a vlasti, tedy ničitelky domácího státu, příslušnice druhé skupiny lascivních a obscénních žen, jejichž příklad měl podle úvodu spisu ženy odrazovat, se Médeia u Christine de Pizan stala jedním z fundamentů nového města, a tak i součástí skvělé historie ženského pohlaví, kterou začala renesance pro následující doby objevovat.

Resumé

Médeia na prahu novověku – dvě případové studie

Médein příběh rezonoval v evropských literaturách především díky popularitě Ovidiova epického a Senekova dramatického díla ve všech dobách, přičemž ani díla raných humanistů nebyla výjimkou. Článek představuje dva různé dobové přístupy ke zmíněné starověké látce –Médeiu ze spisů *De claris mulieribus* Giovanna Boccaccia a *Le Livre de la Cité des Dames* od Christine de Pizan. Třebaže se jedná o díla blízká časově a Christine de Pizan se svým

[34] „… Medea, who would rather have destroyed herself than do anything of this kind to him, turned despondent, nor did her heart ever again feel goodness or joy."

[35] Christine de Pizan nechala Médeiu vystoupit i v dalších svých dílech (viz Morse, Ruth: *c. d.*, s. 94 an), znala tedy dobře i další příhody z jejího života.

[36] Kingová, Margaret L.: *Žena renesance.* In: Garin, Eugenio (ed.): Renesanční člověk a jeho svět. Praha 2003, s. 214.

[37] Tamtéž, s. 230 an.

italským předchůdcem nechává přímo inspirovat, jejich ztvárnění osudů kolchidské princezny je diametrálně odlišné.

Klíčová slova: Médeia, Giovanni Boccaccio, De claris mulieribus, Christine de Pizan, Le Livre de la Cité des Dames

Summary

Medea on the Threshold of Modern Times – Two Case Studies

Medea's story has been resonating in European literature primarily thanks to the popularity of the Ovid's epic and Seneca's dramatic work in all ages, nevertheless writings of early Humanists have not been the exception. The article deals with two different period attitudes towards the mentioned Ancient matter – Medea in works *De claris mulieribus* by Giovanni Boccaccio and *Le Livre de la Cité des Dames* by Christine de Pizan. Although works close in terms of time are concerned and Christine de Pizan is directly inspired by her Italian predecessor, their depicting of a Colchian princess diametrically differs.

Keywords: Medea, Giovanni Boccaccio, De claris mulieribus, Christine de Pizan, Le Livre de la Cité des Dames

Translated by Mgr. Hana Ferencová

doc. Mgr. Irena Radová, Ph.D.
Ústav klasických studií
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita
Arne Nováka 1
602 00 Brno
e-mail: radova@phil.muni.cz

Matthaeus Collinus a jeho *Specimen studii ac laborum* (1557). *Excerptové a moralizující čtení antických textů v literárním poli pražské univerzity*[1]

Lucie Storchová

1 Úvod

Cílem studie je představit na konkrétním příkladu Collinových univerzitních čtení specifický způsob nakládání s antickými texty, který byl typický pro literární pole pražské univerzity od padesátých let 16. století do prvních dvou dekád století následujícího. Jak už jsem ukázala jinde,[2] v literárním poli pražské univerzity se v tomto období praktikovala specifická forma ciceronianismu navazující na melanchthonské univerzitní kurikulum, která byla typická patrně i pro další středoevropská území zasažená Melanchthonovou školní reformou. Tento typ psaní si osvojila skupina českých humanistů během studií na saských univerzitách, uplatnil se v učenecké komunikaci a etabloval se postupně na pražské univerzitě a na partikulárních školách spravovaných univerzitou; v poměrně rigidní formě pak přetrval až do doby, kdy se univerzitní literární pole ve dvacátých letech 17. století začalo rozpadat. Univerzitní básníci se k tomuto typu psaní explicitně hlásili; k řídkým debatám o stylu začalo docházet až přibližně v polovině druhé dekády 17. století, nestačily se však rozvinout. Teprve v tomto období se také objevily první snahy vymknout se a psát jiným způsobem, než žádalo univerzitní kurikulum (Fradelius, Jizbický, Matyáš ze Sudetu atd). Určitá statičnost melanchthonského ciceronianismu v českých zemích ovlivnila mimo jiné homogenitu a uzavřenost zdejších učeneckých struktur, poněvadž vedla sice k obrovské básnické

[1] Studie je pozměněnou verzí mého textu *„Durchschnittliche" Gelehrtenpraxis im Humanismus nördlich der Alpen? Der Umgang mit Homers und Vergils Epen in den Prager Universitätsvorlesungen des Matthaeus Collinus im Jahr 1557*. Sborník Národního muzea, Acta Musei Nationalis Pragae, series C, Historia Litterarum, sv. 57, 2012, č. 3, s. 41–54. Tato studie je výstupem projektu Centra excelence GA ČR 14-37038G, Mezi renesancí a barokem: Filosofie a vědění v českých zemích a jejich širší evropský kontext.

[2] Srov. Storchová, Lucie: *Paupertate styloque connecti. Utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích*. Praha 2011.

produkci, ale jen poměrně malý počet humanistů se dokázal prosadit v zahraničních učeneckých sítích a projektech.[3]

Jak ještě uvidíme, práce s antickými texty se v rámci českého univerzitního humanismu po polovině století tedy vyznačovala spíše „neelitními" či přímo „průměrnými" učeneckými praxemi a přístupy k antickým textům. Fragmenty a literární postupy vytržené z celku antických textů se zde chápaly jako jakési stavební kameny pro další humanistické psaní, často se předávaly přímo v procesu výuky, nezřídka také zcela mimo celek původních antických děl. Prakticistní nakládání s antickými texty charakterizuje i rukopis univerzitních přednášek Mathaea Collina (1516–1566)[4], patrně nejvýznamnějšího proponenta melanchthonského ciceronianismu v českých zemích, který na pražské univerzitě přednášel v letech 1541–1558. Collinovy univerzitní přednášky měly studentům zprostředkovat textové fragmenty a pravidla jejich spojování využitelná v dalším psaní, na rozdíl od ostatních spisů vzniklých v rámci literárního pole pražské univerzity se však vyznačují rovněž důrazem na četbu antického textu prizmatem morální filozofie. Dříve než se soustředím na tuto rovinu Collinova výkladu, popíšu alespoň stručně model excerptového čtení a kombinatorního psaní, který lze považovat za široce sdílenou učeneckou praxi mezi středoevropskými humanisty.

2 Excerpování, memorování, imitace – opomíjené intelektuální praktiky českého univerzitního humanismu?

Latinsky píšící humanisté (především autoři příležitostné poezie), kteří byli aktivní v rámci pole pražské univerzity, se shodovali daleko spíše na literárních technikách a pretextech než na obsahu svých textů. Tento typ humanistického psaní se zakládal na „nekreativním" skládání nových textů ze starších textových fragmentů, přičemž díla klasiků (zde především z období zlaté latinity) se používala jako zdroj obratů a citátů i pravidel pro další textovou produkci.[5] Antický text byl v průběhu výuky i dalšího psaní „redu-

[3] Obecně platí, že do širších učeneckých sítí byli většinou zapojeni ti humanisté z českých zemí, kteří měli i další kompetence než „pouze" ovládnutí sdílených humanistických literárních praxí – např. lékaři či astronomové jako Tadeáš Hájek z Hájku.

[4] Hejnic, Josef – Martínek, Jan: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě/ Enchiridion renatae poesis*. Sv. 1. Praha 1966, s. 416–451.

[5] Byl tedy zdrojem materiálních i systémových (generických) intertextů ve smyslu, jak toto dělení zavedl H. Plett. Plett, Heinrich F.: *The Poetics of Quotation*. Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Linguistica, XVII, 1986, s. 294; Týž: *Intertextualities*. In: Plett, Heinrich F. (ed.): Intertextuality. Berlin – New York

kován“ na rezervoár textových fragmentů opatřených autorským jménem, jež bylo možné vydat i samostatně, např. v rámci nejrůznější florilegií či školních edic. V českém univerzitním humanismu se navíc příliš nerozvinula „polyhistorická a univerzálně učenecká mnohostrannost“,[6] která byla typická pro reformované říšské univerzity. Týká se to především dialektiky a rétoriky, které byly v původním melanchthonském modelu pojímány jako komplementární části pragmatické teorie argumentace (považované rovněž za základní metodu textové analýzy).[7] Místo toho, aby se výuka na humanistických českých školách soustředila na způsoby, jak utvářet hodnotné a přesvědčivé argumenty a jak popsat věci v jejich „přirozené podobě“, šlo zde především o předávání zjednodušené podoby tzv. genus atticum dicendi – tedy psaní založeného na pretextech ze „zlatého období“ římské literatury. Obdobné nakládání s antickými texty a ediční praxe pro školskou potřebu se přitom nejspíš rozvíjely na všech územích, kde se vyučovala humanistická latina; v dosavadním bádání však stojí spíše stranou zájmu, jako by „zanikají“ na pozadí velkých edičních podniků humanistických intelektuálních hvězd. Literární pole pražské univerzity v tomto ohledu nabízí nečekaný analytický potenciál – jednalo se ve srovnání s jinými evropskými zeměmi o poměrně uzavřenou učeneckou komunikační strukturu, v jejímž rámci působilo několik set většinou „průměrných“ latinských básníků, kteří spíše než stylistickým inovacím či sporům věnovali pozornost „přízemnímu“ literárnímu provozu a především v příležitostných básních upevňovali již existující literární postupy.

Model excerptového čtení vychází především z dobového pojetí latiny jako sekundárního jazyka („non-natural, specialised, secondary language“,

1991, s. 7 an; Týž: *Gattungspoetik in der Renaissance*. In: Plett, Heinrich F. (ed.): Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics. Berlin – New York 1994, s. 146.

[6] Asche, Matthias: *Philipp Melanchthon als christlicher Schulhumanist und Bildungsreformer – Wittenberg und der Export des humanistischen Bildungsprogramm*. In: Schweitzer, Friedrich – Lorenz, Sönke – Seidl, Ernst (eds.): Philipp Melanchthon. Seine Bedeutung für Kirche und Theologie, Bildung und Wissenschaft. Neukirchen 2010, s. 80.

[7] K Melanchthonově dialektice srov. Wels, Volkhard*: Melanchthon's Textbook on Dialectic and Rhetoric as Complementary Parts of a Theory of Argumentation.* In: Campi, Emidio – De Angelis, Simone – Goeing, Anja-Silvia – Grafton, Anthony T. (eds.): Scholarly Knowledge. Textbooks in Early Modern Europe. Genève 2008, s. 139–156; Traninger, Anita: *Techniken des Agon. Zur Inszenierung, Funktion und Folgen der Konkurrenz von Rhetorik und Dialektik in der frühen Neuzeit*. In: Jaumann, Herbert (ed.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der frühen Neuzeit: Ein Handbuch. Berlin etc. 2011, s. 655 an.; Töpfer, Thomas: *Philipp Melanchthons Loci communes. Systematisieirung, Vermittlung und Rezeption gelehrten Wissens zwischen Humansimus, Reformation und Konfessionspolitik (1521–1590)*. In: Huber-Rebenich, Gerlinde (ed.): Lehren und Lernen im Zeitalter der Reformation. Methoden und Funktionen. Tübingen 2012, s. 127–147.

pokud bychom citovali L. Nautu),[8] jehož správné používání se považovalo za umění – obzvláště skládání básní, neboť intuitivní chápání metra vymizelo již v pozdní antice.[9] Znalost pretextů i pravidel textualizace (v próze i poezii) bylo možné si osvojit pouze na základě dlouhotrvajícího cvičení, v průběhu školní výuky a posléze celoživotním stylistickým zdokonalováním.[10] Učební postupy se většinou nesnažily vést ke kreativitě či originalitě. Lisa Jardine a Anthony Grafton shrnuli principy humanistické výuky založené na drilu a memorování jako „regimented notetaking, rote-learning, repetition and imitation."[11] Pokud se přidržíme dělení R. Witta,[12] mainstreamově se humanistické vzdělání v zaalpském prostoru zaměřovalo především na studium gramatiky a literární rétoriku a pouze doplňkově na oratorickou rétoriku (napojenou na dobové politické aktivity, tedy typ humanismu, který část badatelů spojuje se společenskou angažovaností humanistických učenců).[13] V celém středoevropském prostoru se přitom obdobné výukové techniky týkaly primárně latiny; řečtina se i na univerzitách (natož na nižších školách) prosazovala pomalu celou první polovinu 16. století.

Na nejobecnější rovině lze vzdělávací proces v zaalpských oblastech rozdělit na dvě fáze, které odpovídají i výukovému modelu, který se uplatnil v českém univerzitním humanismu. V první se na základě antických textů vyučovalo čtení a psaní, v druhé se pak korpus učebních textů rozšiřoval a používal se k vyučování gramatiky, syntaxe, lexika, řečnických figur, metriky či mytologických a geografických reálií. V procesu internalizace antických pretextů se v erasmovském modelu kladl menší důraz na výuku pravidel,

[8] Nauta, Lodi: *Linguistic Relativity and the Humanist Imitation of Classical Latin*. In: Nauta, Lodi (ed.): Language and Cultural Change. Aspects of the Study and Use of Language in the Later Middle Ages and the Renaissance. Leuven – Paris – Dudley 2006, s. 183.

[9] Stevenson, Jane: *Women Latin Poets. Language, Gender, and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century*. Oxford 2005, s. 4. Jane Stevenson označuje vymizení intuitivního chápání metra velmi trefně za „one of the mysteroius aesthetic turns of European culture." Humanistické časoměrné básnictví definuje jako „alearned, highly specialized skill, entirely independent of the ability to comperehend or translate Latin texts."

[10] Jensen, Kristian: *The Humanist Reform of Latin and Latin Teaching*. In: Kraye, Jill (ed.): The Cambridge Companion to Renaissance Humanism. Cambridge 1996, s. 67.

[11] Jardine, Lisa – Grafton, Anthony: *From Humanism to Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-century Europe*. London 1986, s. 22.

[12] Witt, Ronald G.: *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Leiden – Boston – Köln 2000, s. 7n.

[13] Hirschi, Caspar: *Wettkampf der Nationen. Konstruktion einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelater zur Neuzeit*. Göttingen 2005, s. 72n; Týž: *The Origins of Nationalism. An Alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany.* Cambridge 2012, s. 123 n.

jazykovou jistotu měli žáci získat především konverzací a čtením.[14] Reformované školství se ve druhé fázi výuky soustřeďovalo na „exercitatio stili", kdy se ústně nebo písemně napodobovala předloha (často Ciceronovy texty), přičemž se jednotlivé výrazy a idiomy směly ponechat, ale předloha nesměla být zpracována zcela otrocky. V závěrečné fázi se kladl důraz již na „samostatnou" básnickou i rétorickou tvorbu, u níž se uplatňoval obdobný postup.[15] Memorování, přepis a parafráze ovšem plně prostupovaly i „mimoškolní" literární praktiky.[16]

Humanistické nakládání s antickým textem mělo za následek fragmentarizaci, rozpad na stavební kameny pro další produkci; s těmito fragmenty se však částečně přenášela i gramatická, syntaktická či metrická pravidla pro jejich sestavování, která si měl humanista v procesu četby fixovat. Je otázkou, zda bychom tento typ textové produkce mohli nazvat čistě „kombinatorním psaním", poněvadž humanistická recyklace pretextů v sobě měla vždy obsahovat prvek rozdílnosti (similitudo non identitas).[17] Ovládnout humanistické psaní každopádně nebylo možné bez „zpracování" většího množství děl (multarum rerum lectio), přičemž se nečetlo systematicky, ale pokud možno extenzivně.[18] Texty se patrně ani nečetly vždy jako „celky", ale pozornost se často soustředila jen na vybrané pasáže, stanovené např. školním kurikulem.[19] Podle Anthonyho Graftona se humanistická četba odehrávala

[14] Fuhrmann, Manfred: *Latein und Europa. Geschichte des gelehrten Unterrichts in Deutschland von Karl dem Grossen bis Wilhelm II*. Köln 2001, s. 40. Zde se uvádí rovněž výběr autorů, kteří byli považováni za relevantní pro každou vzdělávací fázi.

[15] Tamtéž, s. 57 an.

[16] Jensen, K.: *c. d*., s. 77; Grafton, Anthony: *Commerce with the Classics. Ancient Books and Renaissance Readers*. Ann Arbor 1997, s. 6; Ludwig, Walther: *Latein im Leben: Funktionen der lateinischen Sprache in der Frühen Neuzeit*. In: Kessler, Eckhard – Kuhn, Heinrich C. (eds.): Germania latina – Latinitas teutonica. Politik, Wissenschaft, humanistische Kultur vom späten Mittelalter bis in unsere Zeit. 2. Bd. München 2003, s. 80; Kühlmann, Wilhelm: *Lyrik im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*. In: Týž: Vom Humanismus zur Spätaufklärung. Ästhetische und kulturgeschichtliche Dimensionen der frühneuzeitlichen Lyrik und Verspublizistik in Deutschland. Tübingen 2006, s. 5.

[17] Grafton, Anthony: *Defenders of the Text. The Tradition of Scholarship in an Age of Science, 1450–1800*. Cambridge (Mass.) – London 1994, s. 29; Kinney, Arthur F.: *Literary Humanism in the Renaissance*. In: Mazzocco, Angelo (ed.): Interpretations of Renaissance Humanism. Leiden – Boston 2006, s. 206.

[18] K nesystematickému extenzivnímu čtení srov. Puff, Helmut: *Leselust. Darstellung und Praxis des Lebens bei Thomas Platter (1499–1582)*. Archiv für Kulturgeschichte, 84, 2002, s. 162; Kessler, Eckhard: *Renaissance Humanism: The Rhetorical Turn*. In: Mazzocco, Angelo (ed.): *c. d.*, s. 186 an.

[19] Crane, Mary Thomas: *Framing Authority. Sayings, Self, and Society in Sixteenth-Century England*. Princeton 1992, s. 79.

spíše na rovině akustické než vizuální. Humanisté si texty často osvojovali a opakovali hlasitým čtením a orientovali se v nich podle metra, aliterací, zvlášť nápadných zvukových kombinací apod.[20] Specifickou pozornost pak věnovali zaalpští humanisté kromě postupů excerpování také třídění textových fragmentů.[21]

Latinský humanismus v tomto pojetí nepředstavuje ani tak soubor kulturních praxí či hodnot (novou filosofii člověka), ale spíše specifický typ textové produkce, který stál v pozadí humanistické „jazykové" komunity a o němž panoval v této komunitě více či méně reflektovaný konsensus. Jednalo se o svého druhu „communauté discursive" – společenství nejen produkující diskursy, ale také spravující a redefinující pravidla jejich produkce prostřednictvím teoretických diskusí i samotného psaní.[22] Většina středoevropských humanistů sdílela především citáty, stavební kameny, formální pravidla a mechanismy pro jejich seskupování do širších řečových útvarů. Korpus humanistických intertextů přitom nemusel být vždy stejně stabilní jako v případě melachthonského ciceronianismu v českých zemích – většinou sice zahrnoval určité stálé fragmenty a autorská jména, ale mohl být doplněn jak o další antické texty (např. prostřednictvím samotné ediční práce), tak o všechna jejich zpracování přenášená v dalších humanistických textech. Jiné mohly z aktivní intertextové paměti vypadnout nebo se stát předmětem učeneckých sporů. Collinovo nakládání s antickými texty jasně ukazuje, že zájem o excerptové čtení byl zásadní i v rámci univerzitní výuky a že materiální i generické intertexty[23] právě z těchto dvou eposů (tj. Iliady a Aeneidy) se v učeneckém společenství považovaly za významné. Collinova univerzitní čtení se však neomezila pouze na tuto rovinu.

[20] Grafton, Anthony: *Der Humanist als Leser*. In: Chartier, Roger – Cavallo, Guglielmo (eds.): Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm. Frankfurt am Main – New York – Paris 1999, s. 291.

[21] Ze základní literatury srov. Moss, Ann: *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford 1996, s. 88 an; Blair, Ann M.: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*. New Haven – London 2010, s. 69 an. O osvojení fragmentů ve výuce srov. Crane, M. T.: *c. d.,* s. 53 an.

[22] Maingueneau, Dominique: *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris 2004, s. 53.

[23] Srov. pozn. č. 5.

3 Triviální melanchthonismus? Excerptové čtení a etika v Collinových univerzitních čteních

Podle některých autorů (např. Ann Moss) se zaalpský humanismus obecně vyznačuje propojením humanistického jazykového modelu se scholastickou logikou a křesťanskou morální filosofií (pietas litterata).[24] Především Melanchthonův učební program deklaroval, že cílem výuky a latinské vzdělanosti je zbožnost a že se ze studovaných textů nemají čerpat pouze obraty či rétorické figury, ale také kategorie typu pietas (z Bible) či humanitas a civitas (z antických klasiků). Na předchozích stránkách jsem se pokusila představit nakládání s antickým textem jako rezervoárem obratů, citátů a literárních postupů, které bylo typické pro český univerzitní humanismus a zdaleka se nepřibližovalo melanchthonskému dialektickému rozboru textu. Bylo však obvyklé při tomto typu čtení reflektovat také etický rozměr studovaných antických děl? S odkazy na morální poučení spojené s četbou se setkáváme ve většině humanistických předmluv, staly se takřka dobovým topos. Pokud se však soustředíme na spisy, v nichž skutečně přišla ke slovu četba prizmatem etiky či „morální filosofie", je v případě literárního pole pražské univerzity nepřekvapivě opět spojena především se sbíráním a šířením excerpt a se strategiemi pohybu v literárním poli (citáty klasiků o morálce fungovaly jako sbírky příležitostné poezie, např. sentence o správném vedení obce s krátkými veršovanými parafrázemi byly dedikovány nově jmenované městské radě apod.).[25] Zdrojem textových fragmentů sestavených za účelem morálního poučení se přitom mohly stát jak antické knihy, tak spisy současníků (Juan Vives, Justus Lipsius).

Výmluvným příkladem za všechny je sbírka Caspara Ambrosia *Constantia Lipsii monostichis effigiata* z roku 1607, která obsahuje excerpta ze slavného novostoického Lipsiova spisu *De constantia*. Zpracování z pera českého humanisty ovšem ukazuje, jak se v procesu výuky (Ambrosius v té době učil v novoměstské škole u sv. Jindřicha) nakládalo s textem chápaným jako zásobárna citátů, bez ohledu na Lipsiovu sofistikovanou argumentaci. Starší

[24] Moss, Ann: *Renaissance Truth and the Latin Language Turn*. New York – Oxford 2003, s. 63, 150f.

[25] Srov. Gelenius, Venceslaus: *Distichorum moralium centuria I. et III*. Pragae 1602; Carolides, Georgius: *Satellitium animi Iohannis Ludovici Vivis…* Pragae 1593; Týž: *Farrago symbolica sententiosa…* Pragae 1597; Týž: *Sententiae LVI … ex Phoedri Augusti*. Pragae 1597. Bez zohlednění excerptového čtení a psaní je pro moderní čtenáře obtížné podobné sbírky vůbec uchopit, což je patrně také důvod, proč zůstaly stranou staršího badatelského zájmu. Výběrově se zmínil o některých sbírkách morálních výroků pouze J. Martínek v souvislosti s typologizací drobných básnických útvarů. Martínek, Jan: *Drobné literární útvary za humanismu*. Zprávy Jednoty klasických filologů, 7, 1965, s. 13–14.

literatura sice tvrdila, že Ambrosius „básnickým zpracováním tohoto díla uvedl k nám jako jeden z prvních systematické pojednání ze stoické filosofie, která měla později velký význam pro ideologii protihabsburského odboje,“[26] Ambrosiův spis však nanejvýš přináší názvy kapitol obou knih zmíněného Lipsiova spisu, jejichž námět (nikoliv obsah) je pak shrnut ve cvičném školském monostichu.

S propracovanější etickou argumentací se v českých zemích ve druhé polovině 16. století setkáváme jen v několika jejich humanistických výkladech či edicích.[27] I ty však nakonec vždy přihlížejí k „využitelnosti“ antických textů při „skládání“ dalších humanistických děl. Nejrozsáhlejší z ucelenějších morálních reflexí je právě přepis univerzitních čtení M. Collina známý pod názvem *Specimen studii ac laborum*.[28] Rukopis o rozsahu 240 folií, který je dnes uložen ve vídeňské Österreichische Nationalbibliothek, vznikl podle Bohumila Ryby v průběhu roku 1557, tedy krátce před tím, než byl Collinus v dubnu 1558 sesazen z univerzitního lektorátu. Collinus byl patrně obviněn z šíření luteránských myšlenek na univerzitě. V květnu 1558 humanista osobně intervenoval u vídeňského dvora a žádal Ferdinanda I., aby mu i nadále ponechal lektorát, který v té době zastával již osmnáct let. Přepis univerzitních čtení, který pro tuto příležitost zhotovili tři neznámí studenti a Collinus jej po nich zkontroloval, měl vlastně prokázat myšlenkovou nezávadnost Collinových přednášek (představuje ho jako „corpus integrum laboris atque diligentiae meae“).[29]

---

[26] Hejnic, J. – Martínek, J.: *c. d.*, s. 83. K indiferentní recepci Lispia v českých zemích před vypuknutím třicetileté války srov. Mout, Nicolette: *Die politische Theorie in der Bildung der Eliten: Die Lipsius-Rezeption in Böhmen und in Ungarn*. In: Bahlcke, Joachim – Bömelburg, Hans-Jürgen – Kersken, Norbert (eds.): Ständefreiheit und Staatsgestaltung in Ostmitteleuropa. Übernationale Gemeinsamkeit in der politischen Kultur vom 16.–18. Jahrhundert. Leipzig 1996, s. 243–264.

[27] V záplavě humanistických edic antických textů pro školní potřebu, které vznikly v letech 1550–1610 v literárním poli pražské univerzity, reflektují problematiku morální interpretace antických textů už jen dvě: *Antigone Tragoedia Sophoclis* Petra Codicilla (1583) a edice Ambrožova spisu *De officiis ministrorum* nazvaná *Ethica christiana*, kterou vydal Troianus Nigellus z Oskořína roku 1597.

[28] *Specimen studii ac laborum … exhaustorum circa enarrationem Graecae Iliados Homeri, et aliorum Latinorum etiam autorum à M. Matthaeo Collino* (dále jen *Specimen studii ac laborum*). ÖNB Cod. 9910 (budu se řídit sekundárním číslováním v pravém horním rohu rukopisu, které se vztahuje vždy na aperturu). Přehled staršího bádání k tomuto rukopisu srov. Hejnic, J. – Martínek, J.: *c. d.*, s. 429; srov. také Ryba, Bohumil: *Matouš Collinus a jeho vergiliovské universitní čtení*. In: Jiráni, Otakar – Novotný, František – Ryba, Bohumil (eds.): Pio Vati. Sborník prací českých filologů k uctění dvoutisícího výročí narození Vergiliova. Praha 1930, s. 95–111.

[29] *Specimen studii ac laborum*, fol. 2a.

Collinova univerzitní čtení souvisela s pohybem v dobových literárních polích a učeneckou sebeprezentací. Zaprvé Collinus do rukopisu vtělil i vlastní příležitostné básně, které jsou zaměřeny na literární pole vídeňského dvora a na získávání podpory u panovníka a dvorských úředníků.[30] V úvodní básni žádající Collinus sebevědomě prezentuje nejen sám sebe, ale i učeneckou komunitu v českých zemích. S odkazem na Bohuslava Hasištejnského pojmenovává skupinu nových „českých básníků" (vates Boemae nationis).[31] Collinus za přednášky nechal přepsat rovněž básně spojené s fungováním pražské univerzity, které ilustrují nejen jeho osobní pozici a působení, ale i úroveň výuky a soubor autorů, z nichž se přednášelo (Homér, Terentius, Erasmovy příručky atd.).[32]

Již B. Ryba poukázal na to, že Collinův výklad *Iliady* i *Aeneidy* je ukázkou „moralizujícího" čtení, které je podle něj „nepůvodní", protože napodobuje říšské vzory.[33] Pokud ovšem rezignujeme na kategorii individuální kreativity (zde navíc nacionálně konotovanou), jež není v případě humanistického kombinatorního psaní analyticky příliš nosná, je zásadní se zeptat, z jakých předloh Collinus vycházel. Celou úvodní část přednášek o *Iliadě* poskládal ze Servia; morálně filozofický výklad prvních šesti zpěvů o dobrém a zbožném vladaři a dalších šesti o vladařském válečném umění je patrně přepracovanou verzí Melanchthonova výkladu *Praefatio in Homerum* z roku 1538, který byl připraven pro wittenberskou univerzitu. Podle Ryby platí to samé i pro výklad *Aeneidy*, kterou Melanchthon označoval za sbírku příkladů chování (exempla morum).[34] Ryba ovšem nedocenil druhou – o nic méně melanchtonskou[35] – rovinu Collinových přednášek, totiž „roztrhání" klasických

[30] *Specimen studii ac laborum*, fol. 232a–240b.

[31] Odkazy na Hasištejnského byly v textech českých humanistů tohoto období poměrně časté. S propracovanějším reprezentací Hasištejnského jako ideálního učence se setkáváme především v paratextech Mitisových edic Hasištejnského spisů z padesátých let. Lze je interpretovat také jako výraz „agonálního" diskurzu národa (C. Hirschi), kdy se čeští humanističtí básníci prostřednictvím odkazů na Hasištejnského prezentovali jako skupina schopná obstát v „soutěži" s humanisty z regionů bližších antické tradici, především z Itálie. Srov. Hirschi, C.: *c. d.*; Storchová, Lucie: *Musarum et patriae fulgida stella suae. Inscenace Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic a sebeidentifikační praktiky českých humanistů poloviny 16. století*. Sborník Národního muzea, Acta Musei Nationalis Pragae, series C, Historia Litterarum, vol. 52, 2007, č. 1–4, s. 9–18.

[32] *Specimen studii ac laborum*, fol. 210a–231b.

[33] Ryba, B.: *c. d.*, s. 105.

[34] Tamtéž, s. 109. Ryba zde odkazuje na *Corpus reformatorum* XIX, 1853, kol. 313.

[35] Podle A. Bucka lze doložit u Melanchthona i tyto metody výkladu: Buck, August: *Einführung*. In: Buck, August – Herding, Otto (eds.): Der Kommentar in der Renaissance. Boppard 1975, s. 13, 17.

textů na excerpta a citáty (loci memorabiles), a jejich chápání jako ilustrace pravidel a technik pro další psaní.[36]

Souběh excerptového a etického čtení antických textů samozřejmě nebyl nijak neobvyklý. Nejenže *Aeneida* a další Vergiliovy texty platily pro řadu zaalpských humanistů za alegorii prefigurující Kristovo působení (pia munera Christi) a křesťanskou mravouku,[37] současně však byly humanisty prezentovány také jako encyklopedické pokladnice vědění a sumy rétorických postupů a autoritativních jazykových figur.[38] *Iliada* a *Aeneida* se rovněž často chápaly jako „analogické" texty – „nesoucí" nejen stejný význam, ale také podobnou stylistickou autoritu.[39] Humanistické interpretace obou eposů samozřejmě mohly být i zcela odlišné, např. v duchu neostoické filozofie.[40]

Nejde však pouze o to, že klasické texty bylo možné číst na několika rovinách,[41] z nichž je citátovost modernímu čtenáři nejméně zřejmá. Humanistický komentář – a Collinovy univerzitní přednášky jsou svého druhu

[36] K výsostné pozici *Aeneidy* a dalších Vergiliových básnických děl při humanistickém kombinatorním psaní srov. Vogt-Spira, Gregor: *Imitatio als Paradigma der Textproduktion. Problemfelder der Nachahmung in Julius Caesar Scaligers „Poetik"*. In: Grenzmann, Ludger – Grubmüller, Klaus – Rädle, Fidel – Staehelin, Martin (eds.): Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelater zur Frühen Neuzeit. Göttingen 2004, s. 270. Jak ukázal G. W. Pigman, Vergilius byl současně chápán jako předchůdce humanistického psaní založeného na citátovosti, jako „největší imitátor" (Pigman, G. W.: *Neo-Latin Imitation of the Latin Classics*. In: Godman, Peter – Murray, Oswyn (eds.): Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature. Oxford 1990, s. 200).

[37] Verweyen, Theodor – Witting, Gunther: *The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody*. In: Plett, Heinrich F. (ed.): Intertextuality. Berlin – New York 1991, s. 171; Ernst, Ulrich: *Intertextualität in der barocken Kasuallyrik*. In: Kühlmann, Wilhelm – Neuber, Wolfgang (eds.): Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Frankfurt am Main 1994, s. 334–335; Quillen, Carol Everhart: *Rereading the Renaissance. Petrarch, Augustine, and the Language of Humanism*. Ann Arbor 1998, s. 30.

[38] Cave, Terence: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford 1979, s. 174; Klecker, Elisabeth: *Dichtung über Dichtung. Homer und Vergil in lateinischen Gedichten italienischer Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts*. Wien 1994, s. 64, 105, 133 an.

[39] O pojetí Vergilia jako „římského Homéra" srov. tamtéž, s. 29.

[40] Srov. Nellen, Henk J. M. – Surdèl, Steven: *„Barbaric and uneducated"? Modesty unveiled in the vernacular editions by Cornelis van Ghistele and Dirck Coornhert*. Sborník Národního muzea, Acta Musei Nationalis Pragae, series C, Historia Litterarum, sv. 57, 2012, č. 3, s. 27–32.

[41] Rainer Stillers například v Polizianových komentářích Vergilia rozlišuje pět rovin čtení (textová kritika, jazyková rovina, vysvětlení věcí, rétorická rovina, poetická a poetologická), mezi nimiž pak převažují přístupy soustředěné na další psaní. Stillers, Rainer: *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*. Düsseldorf 1988, s. 71, 99.

komentářem – je útvarem, který tím, že hledá „pravdu" původního textu, vytváří nové diskurzy a současně aktualizuje komentovaný text pro další re-citování a umožňuje komentátorovi pohyb v literárním poli.[42] Rovněž *Specimen studii* lze takto interpretovat – kromě morálního výkladu jednotlivých pasáží v něm Collinus označil obraty a citáty vhodné pro další tvorbu, a to v latině, ale v případě Homérových eposů částečně také v řečtině, což bylo v českém univerzitním humanismu zcela ojedinělé. Collinův výklad je strukturován podle jednotlivých knih, začíná vždy shrnutím obsahu a pokračuje zbásněným argumentum a dvěma rovnocennými kapitolami – loci memorabiles (soubor excerpt použitelných při další textové produkci, zahrnující někdy i stručná doporučení pozdějších teoretiků rétoriky) a loci communes (etické interpretace konkrétních zápletek, situací atd.). Obě roviny Collinus zdůrazňoval i při interpretaci jiných děl, např. když zval studenty na univerzitní čtení z Terentia, které mělo poučit „de moribus civilibus", ale také „de sermone … qui purus, elegans, apertus, proprius." Jak doslova píše Colllinus, také Terentiovy texty jsou plné užitečných citátů, vhodných k dalšímu textovému zpracování.[43]

Konkrétním textovým fragmentům, na něž Collinus oba texty rozložil, se dále nebudeme věnovat, poněvadž do značné míry korespondují s výše nastíněným modelem excerptového čtení, a soustředíme se na etickou interpretaci obou eposů inspirovanou „trivializovaným melanchthonismem".[44] *Iliada* a *Aeneida* mají být podle Collina čteny jako soubor poučení pro správce obcí. Homérovým záměrem mělo být v *Iliadě* oslavit Řeky, pohanit barbary a popsat ctnosti dobrého vojevůdce (proponere singulare exemplum parum virtutum, quibus praestans bellator in armis tempore belli praeditus esse debeat); v *Odysseji* pak usiloval zobrazit moudrého vládce v době míru (imaginem gubernatoris prudentis, qui tempore pacis cum laude aliqua Rempublicam domi gubernare sciat). Homérovy knihy mají obsahovat veškerou moudrost a filozofické nauky svého věku a poskytovat obraz všech situací

[42] O něco méně nosný se mi jeví přístup aplikovaný v rozsáhlé Stillersově monografii o italských renesančních komentářích, které interpretuje jako doklad „rostoucího vědomí" humanistů o jejich intelektuální roli interpretů antiky. Tamtéž, s. 18.

[43] *Specimen studii ac laborum*, fol. 231a–231b.

[44] Melanchthonova přírodní filozofie a antropologie vycházela z představy o provázanosti a analogické struktuře jednotlivých prvků stvoření či jejich skupin, které se z moderního hlediska jeví jako zcela nesouvisející – astrologie, historie, etiky, medicíny, sociálního či pohlavního „řádu". K pojetí jednotlivých oblastí u Melanchthona srov. Bauer, Barbara: *Gott, Welt, Mensch und Sterne in Melanchthons Initia doctrinae physicae*. In: Leonhardt, Jürgen (ed.): Melanchthon und das Lehrbuch des 16. Jahrhunderts. Rostock 1997, s. 149–172; Caroti, Stefano: *Melanchthon's Astrology*. In: Zambelli, Paolla (ed.): „Astrologi hallucinati". Stars and the end of the world in Luther's Time. Berlin – New York 1986, s. 109–121.

veřejného života (speculum quoddam omnium negociorum civilium) a návodů, jak se chovat (regimen morum). Vergiliovou intencí pak mělo být kromě oslavy Augusta opět vytvořit obraz silného vládce – Aenea, který v sobě obsáhne ctnosti ideálního římského vojevůdce i panovníka v období míru a vyniká tělesnou silou, velikostí ducha, moudrostí, spravedlností a dalšími občanskými ctnostmi, které antickým Římanům umožnily ovládnout celý tehdy známý svět („Ita Vergilius in Aeneide sua proponere voluit imaginem Principis utrisque actibus pollentis, hoc est, qui et domi bene administrare Rempublicam: et foris fortiter res gerere sciret." Nebo: „Maluit igitur Poeta proponere imaginem Principis Romani, qui fortitudine corporis, atque animi magnitudine pariter, pariterque iustitia ac prudentia, et aliis civilibus virtutibus praeditus orbi terrarum gubernando sufficeret, quales fuerunt Iulius et Augustus Caesares.").[45]

Již v předmluvě k výkladu *Iliady* zmiňuje Collinus některé z navzájem propojených interpretačních rastrů ovlivněných zjednodušeným melanchthonismem, které pak na oba eposy „přikládá" – první představuje výklad prizmatem boží prozřetelnosti a božího trestu (locum communis theologicum), druhý prizmatem individuálních afektů a jejich překonávání etickou prací na sobě samém. Ve výkladu se k nim přidává poslední interpretační rovina – prizmatem společenského řádu, jeho fungování, nositelů a institucí.

(I.) Interpretační rastr boží prozřetelnosti a trestu vychází ze základní Melanchthonovy premisy o všemohoucím Bohu a jeho absolutní vůli determinující běh dějin a lidských osudů.[46] V komentáři se na několika místech setkáme s tvrzením, že Bůh bezprostředně „dává" ctnost a pouze v závislosti na božím rozhodnutí v lidech ctnost narůstá či se zmenšuje (virtus arbitrio Dei vel augeatur, vel minuatur in hominibus). Collinus však odmítá „stoické" tvrzení, že by Bůh ve své všemohoucnosti byl také původcem hanebných činů (autorem turpium etiam actionum humanarum).

Jinak je ovšem Bůh přímým původcem všech zdarů i nezdarů, všech válečných vítězství, tělesné zdatnosti, samotného života a vůbec všech darů, které rozděluje lidem jen podle vlastní vůle. Jedním z předpokladů fungování lidského společenství je uznání a chvála božích darů v ostatních lidech

[45] *Specimen studii ac laborum*, fol. 138a–138b.

[46] Bauer, Barbara: *Die göttliche Ordnung in der Natur und Gesellschaft im Chronicon Carionis*. In: Leonhardt, Jürgen (ed.): Melanchthon und das Lehrbuch des 16. Jahrhunderts. Rostock 1997, s. 217–229; Pohlig, Matthias: *Zwischen Gelehrsamkeit und konfessioneller Identitätsstiftung. Lutherische Kirchen- und Universalgeschichtsschreibung 1546–1617*. Tübingen 2007, s. 67n. a 175 an; Neddermeyer, Uwe: *Kaspar Peucer (1525–1602). Melanchthons Universalgeschichtsschreibung*. In: Scheible, Heinz (ed.): Melanchthon in seine Schülern. Wiesbaden 1997, s. 74 an; Scheible, Heinz: *Melanchthon. Eine Biographie*. München 1997, s. 251f.

(agnoscendas esse unius cuiusque dotes, et suam cuique laudem esse tribuendam). Předním mužům Hospodin rozdává dary, aby trestali a zničili lidi nebezpečné celému společenství (ad puniendos ac tollendos homines malos, molles, ac communi hominum societati perniciosos). Vrtkavost štěstí a lidská trápení, připomínaná např. v Achillově řeči k Priamovi, pak souvisejí s dědičným hříchem. Boží vůli nelze vzdorovat, výklady lemmat pojednávajících o bojích ukazují, že nelze úspěšně bojovat ani s tím, jehož Bůh podporuje (contra voluntatem Dei pugnat, cum homine, cui Deus favet). Oba eposy (např. výklad scén, v nichž vystupují duše zemřelých) mají podle Collina také vypovídat o nesmrtelnosti lidské duše, což je opět poměrně dost zjednodušená melanchthonská aluze.[47]

Naprosto specifickou a patrně nejrozsáhlejší oblast mravních naučení má představovat sféra všudypřítomných božích trestů – jako boží trest Collinus vykládá veškeré zvraty v zápletkách obou eposů. „Deus irascens" trestá křivopřísežníky, tyrany pro jejich pýchu, lidi opovrhující náboženstvím, právem a ctnostmi ostatních, jedince porušující řád, lakomce, smilníky, ukrutníky atd. Boží vůli a tresty lze částečně předvídat z astrologických znamení (constellatio planetarum, prodigia coelitus), křesťané ovšem musí zavrhnout věštby a spolehnout se spíše na autoritu božích příslibů (ita multo magis Christiani debent contemnere ariolationes, et omnes praestigias magicas, et anteferre omnibus Sathanae illusionibus Verbum et promissiones Dei).[48]

(II.) Co se týká oblasti afektů, Collinus s nimi spojuje celou škálu výpovědí o lidských vlastnostech a exemplárních osudech hrdinů obou eposů. Na jednání konkrétních postav obou eposů Collinus ilustruje poměrně vágní katalog ctností, jakými jsou milosrdenství proti nepřátelům, pohostinnost, stařecká moudrost, výmluvnost a stálost v rozhodnutích, či několikrát povaha pravého přátelství (k věrnosti srov. např. Exemplum singularis fidei in

[47] Podle Simone de Angelis spočíval „antropologický obrat" v raném novověku právě v nových konceptualizacích vztahu těla a duše. „Antropologické formy vědění a pojmové struktury", jak se etablovaly během diskuzí o pojmu duše na wittenberské univerzitě, spojovaly novou interpretaci Aristotelova spisu *De anima* s galénskou psychologií a reformovanou teologií. Vytvořily nauku o psychofyzicky-afektivní a morální povaze člověka, která byla vykládána v rámci melanchthonské přírodní filozofie jako součást stvořeného přirozeného řádu. de Angelis, Simone: *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer „Wissenschaft von Menschen" in der Frühen Neuzeit*. Berlin – New York 2010; Bauer, Barbara: *Naturphilosophie, Astronomie, Astrologie*. In: Bauer, Barbara (ed.): Melanchthon und die Marburger Professoren (1527–1627). Bd. 1. Marburg 1999, s. 348.

[48] O transmisi trivializovaného melanchthonismu v české eschatologii srov. Storchová, Lucie: *Fatal Periods: Routinisation of an Eschatological Concept within Bohemian University Humanism (c. 1550–1621)*.Vychází ve sborníku vydávaném Howardem Hotsonem a Vladimírem Urbánkem v nakladatelství Ashgate v roce 2014.

amicitia colenda propositum in Diomede, qui Nestori in acie soli relicto, ac summo in discrimine constituto, solus cum ingenti suae vitae periculo succurrit). Největší prostor je však věnován výkladům o afektech a způsobech jejich překonávání, tedy tématu, jehož se Collinus dotknul i při jiných příležitostech.[49] Collinus na nejobecnější rovině chápe afekty jako tělesné touhy (appetitiones) či příliš silné, nezkrocené city.[50] Za afekty se v komentářích označují přílišná smělost (superba temeritas), vzpurnost, prudkost, neoblomnost, hněv (inhumana et diabolica ira, která podle Achilla chutná sladčeji než med a zachvátí i mysli moudrých mužů), zničující touha po slávě (cupiditas gloriae), touha vyvolávat spory, nelidská krutost a přehnaný smutek (dolor inutilis). Ve všech případech stojí v pozadí afektů patologie přemíry. Asi nejpodrobněji Collinus v komentáři pojednává o povaze a účincích přílišné lásky, jimž je věnován výklad velké části čtvrté knihy Aeneidy. Afekt přílišné lásky je genderován – přisuzují se mu femininní konotace a způsobuje ho „ženská přirozenost". Příběh Aenea a Didony ukazuje pět důsledků nepřiměřené lásky, mezi něž patří nestoudnost, neklid duše, nedbalost, pohrdání dobrou pověstí a podezřívavost. Přílišná láska ústí v posedlost, která pak v příběhu končí tragickou smrtí (furor seu insania, quam consequi solet mors aliqua tragica).

K problematice afektů se komentář neustále vrací, je propojena také s oběma dalšími rovinami etických výpovědí – chování vyvěrající z nezvládnutých afektů totiž přivolává Boží trest a současně přímo ohrožuje společenský řád, protože narušuje svornost. Charakterizuje také tyranskou vládu, zatímco vyrovnaný „princeps bonus" své afekty ovládá. Osoby podléhající afektům upadají podle komentáře do duševní „neschopnosti" (impotentia animi affectibus subiacentis). Delší pojednání o afektech je spojeno se čtením 18. zpěvu *Iliady*, kdy podle Collina Homér připsal afekty nejen Achillovi (příklad nezvládnutí vlastních afektů), ale i samotným bohům, a s výkladem čtvrté knihy Aeneidy, kdy Aeneas zápasí s afekty. Právě Aeneas je reprezentován jako bojovník s afekty, který v protikladu k poměrně nejasně definované „stoické apatii" dokáže afektům nepodlehnout (Exemplum fortis viri luctantis cum affectibus, eosque domantis, ac postponentis voluntati Dei, propositum in Aenea repugnante amori ad mandatum Iovis. Idem locus quoque facit contra ἀπάθειαν Stoicam. Sunt enim affectus in viris etiam fortibus, sed quibus illi non succumbunt).

[49] Napsal o nich např. doprovodnou báseň ke Aerichalkovu spisu *Descriptiones affectuum* (s. l., 1546).

[50] K problematice afektů v Melanchthonově přírodní filozofie srov. DE ANGELIS, S.: *c. d.*, s. 50.

(III.) Přes oblast afektů se dostáváme ke třetí a poslední rovině etických výpovědí, které se týkají fungování společenského řádu. Důsledkem afektů je narušení společenského řádu – např. války začínají kvůli přílišným žádostem poddaných či panovnickým choutkám (Bella saepe moveri à Principibus propter privatas aliquas cupiditates…). V čele fungujícího společenského řádu stojí vyrovnaný panovník, který by měl být pouze jeden, poněvadž mezi větším počtem vladařů vzniká nesvornost (discordia), což je kategorie nejvíce ohrožující společenský řád (Multitudinem imperantium perniciosam esse Reipublicae, ideo unicum tantum debere esse Regem Ulyses monet). Povinnosti panovníka Collinus pojmenovává několikrát (v komentářích jako „De officiis boni Principis"); ve výkladu jsou legitimizovány odkazy na moc svěřenou Bohem a opět operují s patologií přemíry – dobrý panovník musí být moudrý a vyrovnaný, nesmí dát přednost soukromým záležitostem a afektům před obecným blahem, musí prospívat poddaným (aniž by však byl příliš shovívavý), musí dbát na jejich spásu, nechat si poradit od starších i níže postavených. Ovládnutí vlastních afektů je podmínkou pro vládu nad ostatními. Na rozdíl od Odyssea je Aeneas představen jako vzor panovnických ctností v době míru – hlavním úkolem vladaře je na základě zákonů ochraňovat veřejný klid, odvrátit poddané od hanebné zahálky (turpis otio) a přimět je k vyrovnané aktivitě (ad honesta exercitia seu labores). Aeneovo jednání Collinus v komentáři interpretuje jako příklad ctností dobrého vladaře: zbožnosti, úcty k rodičům, úcty k přátelům, spravedlnosti, moudrosti, lidskosti a náklonnosti ke všem ostatním, moudrosti, lehkosti úsudku a v neposlední řadě také tělesné síly.

Jako protiklad k obrazu dobrého panovníka se pak v komentářích na několika místech zmiňuje exemplární tyran, v přednášce o *Iliadě* je tak vykládána postava Agamemnóna se všemi jeho nectnostmi – nestoudností, zbabělostí, nenasytností, opilectvím, divokostí atd. (Pictura Tyranni: Tribuit autem ei ebrietatem, impudentiam, timiditatem, ac ignaviam, rapacitatem et ferociam). Všechny tyto negativní vlastnosti přitom souvisejí opět s patologií přemíry. Agamemnón se také spojuje s přílišnou smělostí a pohrdáním náboženstvím, Pygmalion spáchá vraždu v chrámu z touhy po bohatství, kyklop věznící Odyssea a jeho druhy je příkladem tyranské krutosti k poddaným apod.

Analogicky k příkladu dobrého panovníka a jeho role ve společenském řádu se v komentáři zmiňují povinnosti a dobré vlastnosti úředníků, jimž je také pravomoc svěřena od Boha, a proto musí být ctěni (à Deo autoritatem accipiant, et ob id esse honorandos). Právě nesváry mezi správci obce vedou k narušení společenské rovnováhy a vzniku válek. Povinností dobrých

úředníků je zachovávat svornost ve společenství – neubližovat poníženým a potírat vzpurné, jak píše Collinus s přímým odkazem na Aeneidu (Parcere subiectis et debellare superbos, hoc est, esse honori bonis, et terrori malis, sicut docet S. Paulus Rom. 13).

V komentářích se objevují také fragmentární výpovědi o samotném společenství (societas), které spravují úřady a v jehož čele stojí panovník. Společenství Collinus vztahuje především ke sdílení práce a vzájemným radám. Společenský řád a imaginaci sociální svornosti Collinus často vykládá na příkladu pohlavního řádu a manželské lásky, která se liší od afektu přílišné lásky, chlípnosti, vášně či posedlosti. Funkční společenství předpokládá kategorii „concordia"; harmonie ve společenství se přímo vztahuje k boží všemohoucnosti, spočívá totiž na uznání ostatních členů společenství kvůli jejich vlastnostem, které jsou také božími dary (Quibus rebus alatur et conservetur concordia inter magistratus: alitur autem honorifica aliorum de aliis opinione, nimirum quoties alii aliorum dotes agnoscunt, et ob id eos habent in precio, suumque ipsis deferunt honorem…). Dobrý panovník musí především podporovat svornost členů společenství, aby odvrátil nebezpečí rozvratu a nekontrolovaných afektů.

V tomto bodě se v Collinových komentářích propojují všechny roviny etického čtení ovlivněného triviálním melanchthonismem – naprostá zakotvenost v Boží vůli a prozřetelnosti, boží trest, boj s afekty pramenícími z patologie přemíry a „řádné" fungování společenství. Jako exemplární případ porušení společenské rovnováhy v komentářích funguje válka, ačkoliv ne všem konfliktům se lze vyhnout. Za původce válek a narušení společenské svornosti je označen explicitně ďábel (est igitur origo bellorum ex Diabolo discordiarum et coedium patre), lidské původce nadbytečných válek (bella non necessaria) pak ďábel poštívá. Samotná válka je na abstraktní rovině vlastně také interpretována jako případ afektuálního chování založeného na patologii přemíry, protože současně pramení z afektů a v jednotlivcích rovněž budí zběsilost a šílené potěšení (imago furialium ingeniorum ex dissidiis ac bellis delectationem captantium), kterému je zapotřebí stejně jako v případě ostatních afektů odolat.

4 Závěr

Způsob, jak Collinus ve svých univerzitních přednáškách zacházel s antickými eposy, vede k úvahám o konceptu přenosu kulturní tradice, který byl jednotícím prvkem celé konference. Collinovy přednášky jsou ukázkou toho,

jaký význam pro historický výzkum mohou do budoucna mít vedle pojmů typu „antické tradice" právě soustředění na zcela konkrétně situované a kontextualizované případy reinterpretací a přepisování antických textů – a to ve vztahu k tak odlišným badatelským kategoriím, jako je např. formování kánonu, intertextualita či aktérské jednání. Collinova univerzitní čtení jsou pak skvělou ilustrací poněkud zjednodušené podoby mealanchthonismu, jak se prosadila v literárním poli pražské univerzity, a to na různých rovinách nakládání s antickými texty. Navzdory ojediněle propracovanému (jakkoliv stále poměrně vágnímu) etickému výkladu, excerptové čtení představuje stále základní linii Collinova přístupu k antickým textům. Collinovy univerzitní přednášky se ovšem soustředily primárně na výklad. Edice antických textů pro školní potřebu, které vznikaly od padesátých let v univerzitním literárním poli, už melanchthonskou etiku či antropologii spíše jen implicitně předpokládaly. Základní rovinu edičních praxí představovala i nadále snaha zprostředkovat studentům osvědčené textové fragmenty, které by mohly být recyklovány v další humanistické tvorbě a byly předpokladem humanistické učenecké komunikace a dalších kulturních praxí.

S trochou nadsázky bychom mohli humanistické učence působící v rámci literárního pole pražské univerzity označit s Ianem Greenem za „second-class citizens and „denizens" of the republic of letters".[51] Nebyla však drtivá většina těch, kteří v 16. století absolvovali humanistické školství a produkovali novolatinské texty jakožto „kalkulované kulturní produkty" (W. Kühlmann), právě takovými „občany druhého řádu"? Případ univerzitního humanismu v českých zemích však právě kvůli své (samozřejmě relativní) „neelitnosti" a „praktické" orientaci nabízí nosný výkladový model pro analýzu humanistických učeneckých praxí i v jiných regionech. Nejde pouze o to, že i v jiných oblastech patrně často docházelo k transmisi antických textů orientované „pouze" na vštípení a trénování učeneckých literárních a komunikačních kompetencí (např. v regionech se silným vlivem jezuitského školství, a to především v obdobích jeho prosazování). Podobné nakládání s antickými texty patrně probíhalo rovněž v pozadí edičních a literárních výkonů humanistických intelektuálních ikon a představovalo nedílnou součást i jejich kariér předtím, než se těmito ikonami stali.

[51] Green, Ian: *Humanism and Protestantism in Early Modern English Education*. Aldershot 2009, s. 25.

Resumé

Matthaeus Collinus a jeho Specimen studii ac laborum (1557). Excerptové a moralizující čtení antických textů v literárním poli pražské univerzity

Studie diskutuje způsoby, jak nakládali s antickými texty humanističtí učenci působící v literárním poli pražské univerzity ve druhé polovině 16. a na počátku 17. století. V úvodní části autorka stručně představuje některé z těchto způsobů typických pro český univerzitní humanismus, např. tzv. excerptové čtení, kombinatorní psaní a ediční praxe pro školskou potřebu. V následující části se soustředí na to, jak pracoval s antickými texty Matthaeus Collinus v ojediněle dochovaném rukopisu *Specimen studii ac laborum* (1557), který se kromě excerptového čtení vyznačuje rovněž etickým výkladem v duchu triviálního melanchthonismu. Již v předmluvě k výkladu *Iliady* zmiňuje Collinus některé z navzájem propojených interpretačních rastrů ovlivněných zjednodušeným melanchthonismem, které pak na oba eposy „přikládá" – první představuje výklad prizmatem boží prozřetelnosti a božího trestu (locum communis theologicum), druhý prizmatem individuálních afektů a jejich překonávání etickou prací na sobě samém. Ve výkladu se k nim přidává poslední interpretační rovina – prizmatem společenského řádu, jeho fungování a institucí. Collinova univerzitní čtení ukazují, že spíše než samotná kategorie „antické tradice" je pro výzkum latinského humanismu přínosné zaměřit se na konkrétní a specificky situované reinterpretace antických pretextů.

Klíčová slova: renesanční humanismus, novolatinská literatura, české země, intertextualita, morální filosofie, Philipp Melanchthon, Homér, Vergilius

Summary

Matthaeus Collinus and his Specimen studii ac laborum (1557). Excerpt and Moralistic Reading of Ancient Texts in the Literary Field of the Prague University

The paper diversely discusses how humanistic scholars, who worked in the literary field of the Prague University in the second half of the 16th and at the beginning of the 17th century, treated Ancient texts. In the opening part, the author briefly introduces some of these methods typical for Czech university Humanism, e. g. so-called excerpt reading, combinatorial writing and editorial practise for school requirements. Then, she focuses on how Matthaeus Collinus worked with Ancient texts in his uniquely preserved manuscript *Specimen studii ac laborum* (1557) that is outstanding except for excerpt reading also because of the ethical explanation in a spirit of simplified melanchthonism. In a preface to the explanation of *Iliad*, he already mentions some of mutually connected interpretative ways influenced by simplified melanchthonism, which he shows in a relation to both epic poems. The first one is presented from the point of view of the divine providence and punishment (locum communis theologicum) and the second one is related to individual passions and their overcoming by the ethical work on oneself. Furthermore, the paper provides another interpretation – according to social order, its working and institutions. Collinus' university reading demonstrates that rather than a category of "Ancient traditions" itself, it is useful to aim to concrete and specifically situated reinterpretations of Ancient pre-texts for the research of Latin Humanism.

Keywords: Renaissance humanism, Neo-Latin literature, Czech Lands, intertextuality, moral philosophy, Philipp Melanchthon, Homer, Vergil

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Lucie Storchová, Ph.D.
Filosofický ústav
Akademie věd České republiky
Jilská 1
110 00 Praha 1
e-mail: storchova_lucie@yahoo.com

Lúkiános a italská literatura 15.–16. století

Jiří Špička

Jednou z největších zásluh italského humanismu 14. století je jeho zásadní role při zprostředkování klasické řecké literatury evropskému Západu. Přestože vztahy Západu s Byzancí byly napjaté zejména kvůli rozkolu ve věrouce a středověké prameny italské provenience nešetří vůči soudobým Řekům pohrdáním, klasická řecká vzdělanost byla vnímána jako něco rajského, leč nedosažitelného a stále intenzivnější recepce klasické literatury ukázala již prvním generacím humanistů ve 14. století, že neznalost klasické řečtiny představuje zeď v jejich rozhledu. Není náhodou, že dva ze tří největších literátů tohoto století, Petrarca a Boccaccio, se pokoušeli řecky učit, nechávali si dovážet řecké kodexy a posledně jmenovaný měl podíl na tom, že ve Florencii po čtyři semestry (1360–1362) vyučoval klasickou řečtinu kalábrijský mnich Leontios Pilatos.[1]

Mnohem trvalejší stopu však ve Florencii zanechal až Manuel Chrysoloras, který zde vyučoval řečtinu v letech 1397–1400, tentokrát na pozvání kancléře a humanisty Coluccia Salutatiho. Pro výuku používal Chrysoloras mimo jiné Lúkiánovy texty, které se mu svou relativní jednoduchostí a attickou řečnickou elegancí zdály didakticky vhodné. Hmatatelným dokumentem Chrysolorova snažení je rukopis Vat. gr. 87 (Biblioteca Apostolica Vaticana), který používal při výuce a který byl zřejmě vůbec prvním rukopisem s Lúkiánovými texty dovezeným do západní Evropy.[2]

V Chrysolorově působení je třeba vidět počátek Lúkiánova úspěchu na celém Západě. První překlady Lúkiánových textů vznikaly zřejmě jako cvičení a jako učební pomůcky. Činnost Chrysolorových žáků je dokumentována dalším významným rukopisem: v roce 1403 Tedaldo della Casa, vzdělaný písař, který měl v rukou řadu autografů zásadních pro italskou literaturu,

[1] Tento článek vznikl v rámci projektu ESF OP VK CZ.1.07/2.3.00/20.0026 „Centrum pro práci s renesančními texty", řešeného na Filozofické fakultě UP v Olomouci. O počátcích studia řečtiny na Západě viz Martin, Marcel: *Počátky rozkvětu řeckých studií v kontextu italského raného humanismu: Barlaam ze Seminary, Francesco Petrarca, Leontios Pilatos, Giovanni Boccaccio*. Historica Olomucensia, 43, 2012, Sborník prací historických, XXXI, s. 9–27. Dále Mattioli, Emilio: *Luciano e l'umanesimo*. Napoli 1980, s. 39–70. Obecněji zejm. Wilson, Nigel Guy: *From Byzantium to Italy: Greek Studies in the Italian Renaissance*. London 1992.

[2] O kodexu viz Berti, Ernesto: *Alla scuola di Manuele Crisolora. Lettura e commento di Luciano*. Rinascimento, 27, 1987, s. 3–73.

vytvořil v rukopisu Laur. Plut. 25 sin., 9 (Biblioteca Laurenziana ve Florencii) opis nejstarších známých překladů Lúkiána, a sice dialogu *Tímón* (v překladu blíže neznámého Bertholda) a anonymního překladu dialogu *Charon sive Contemplantes* (*Chárón aneb Diváci*).

Znalost Lúkiána a jeho obliba rostla, jak se šířila výuka a znalost řečtiny na evropském Západě a zvyšoval se jak okruh čtenářů schopných číst Lúkiána v originále, tak počet překladů dostupných širšímu publiku. Z 15. a 16. století máme dochováno 390 rukopisů s Lúkiánovými díly, 29 inkunábulí a 56 tisků z 16. století.[3] Je však třeba dodat, že ne vše, co se vydávalo pod Lúkiánovým jménem, bylo opravdu jeho. Jednak některé překlady byly značně volné, jednak do lúkiánovských výborů pronikla i nová díla psaná v lúkiánovském duchu.[4]

K Lúkiánově recepci píše krátce a výstižně Mattioli: „Povaha jeho vlivu přesahuje pouhou literární módu. V jeho případě se nejedná o obecný vliv působící spolu s tím, jak humanisté obdivovali klasické spisovatele. Jedná se o hlubokou asimilaci myšlenek, idejí, stylistických a expresivních postupů".[5] Technika či dokonce ideologie „imitatio antiquorum" je jev prostupující celou humanisticko-renesanční kulturou a nalezneme ji ve stylistickém, tematickém i filozofickém plánu na různých kvalitativních úrovních. Lúkiánův vliv patří k těm nejsilnějším nejen díky jeho přítomnosti ve výuce, a tudíž i v překladatelských cvičeních a školních nápodobách, ale zejména proto, že

[3] *Editio princeps* Lúkiánových děl byla připravena ve Florencii u Lorenza de Alopa, péčí Řeka Jana Laskaria. Bývá datována do let 1494–1496. Statistika překladů viz De Faveri, Lorena: *Le traduzioni di Luciano in Italia nel XV e XVI sec*. Amsterdam 2002 (autorka uvádí též další statistiky podle jednotlivých děl, překladatelů, míst vydání atd.). Přehled tisků je uveden také v Lauvergnat-Gagnière, Christiane: *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle. Athéisme et polémique*. Genève 1988, s. 341–421. Speciálně Itálii věnoval svoji studii Sidwell, který uvádí, že do roku 1459 je známo 13 překladatelů Lúkiána, 25 přeložených děl a šest jednotlivých podsvětních hovorů. Po roce 1459 nalezl jen pět dalších překladů, viz Sidwell, Keith: *Manoscritti umanistici di Luciano in Italia nel Quattrocento*. Res publica litterarum, 9, 1986, s. 241–253. Z další literatury věnované tématu viz Caccia, Natale: *Luciano nel Quattrocento in Italia. Le rappresentazioni e le raffigurazioni*. Firenze 1907; Marsh, David: *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*. Ann Arbor 1988; Panizza, Letizia: *La ricezione di Luciano da Samosata nel Rinascimento italiano: coripheus atheorum o filosofo morale?* In: Foucault, Didier – Cavaillé, Jean-Pierre (eds.): Sources antiques de l'irréligion moderne: le relais italien, XVe–XVIIe siècles. Toulouse 2001, s. 119–137.

[4] Sidwell, K.: *c. d.*, poukazuje např. na velký úspěch volné adaptace dvanáctého *Podsvětního hovoru* od Giovanniho Aurispy v porovnání s věrným překladem Bartolomea Landiho, nebo Albertiho dialogu *Virtus*, považovaného za Lúkiánův. *Palinurus* Maffea Vegia (viz dále) úspěšně koloval pod Lúkiánovým jménem ještě v 17. století.

[5] Mattioli, E.: *c. d.*, s. 72.

je možné jeho obraznost odhalit v původních dílech renesančních autorů, které svět a tón Lúkiánových dialogů okouzlil.

Lúkiánovy překlady, adaptace a ohlasy v moderních evropských literaturách jsou velmi komplexní a již dosti zevrubně probádanou otázkou. Tento příspěvek se omezí na to, že zmíní italské autory nezanedbatelného významu, v jejichž původních dílech lze vyčíst Lúkiánovy stopy. Jsou to: Leon Battista Alberti, Maffeo Vegio, Girolamo Rorario, Giorgio Valagussa, Pandolfo Collenuccio, Giovanni Pontano, Matteo Maria Boiardo.[6]

Nejvýznamnější postavou v italské lúkiánovské tradici je bezesporu Leon Battista Alberti (1404–1472), zároveň jeden z nejoriginálnějších a nejuniverzálnějších tvůrců italské renesance, ať již v roli umělce, architekta, urbanisty, spisovatele či estetika. Jeho otevřenost nejrůznějším vjemům, skepticismus a nelehké životní zkušenosti z něj učinily ideálního pokračovatele Lúkiánova odkazu. Alberti se možná seznámil s Lúkiánem již během svých studií u Gasparina Barzizzy a pak zcela jistě na univerzitě v Bologni pod vedením Giovanniho Aurispy. Plodný překladatel Lapo da Castiglionchio mu v této době věnoval překlad Lúkiánova dialogu *De sacrificiis* (*O obětech*), což samo o sobě ukazuje na Albertiho zájem o tohoto autora. Vittorio Rossi vyjádřil přesvědčení, že v době těsně po ukončení studií, kdy byl po smrti otce jako jeho nevlastní syn vyloučen z rodiny a postaven před těžké existenční problémy, Alberti asimiloval Lúkiánův pohled na svět a životní pocit.[7]

Nejzajímavějším dokladem setkání Albertiho-spisovatele s Lúkiánem je rozsáhlý soubor krátkých dialogů, který nese název *Intercenales* (*Čtení k večeři*).[8] Další vlivy ale nacházíme i v traktátu *Momus* nebo v drobných dílkách

[6] Kromě toho je možné nalézt Lúkiánovy vlivy u mnoha dalších italských autorů, ať již se jedná o použití dialogu, některá témata, cynismus, sžíravou satiru. Zejména se uplatnil v polemické literatuře, která byla oblíbeným žánrem humanistů (např. Enea Silvio Piccolomini, *De miseriis curialium*; Poggio Bracciolini, *Contra hypocritas*; Galateo, *Heremita*), v různých akademických cvičeních (Lauro Quirini, *Dialogus de gymnasiis florentinis*), i v pozdně renesančních konverzacích (Niccolò Franco, *Dialoghi piacevoli*). Nejpodrobněji o italské recepci Mattioli, E.: *c. d*.

[7] Viz Rossi, Vittorio: *Il Quattrocento*. Milano 1938, s. 139.

[8] Jednotlivé texty *Intercenales* kolovaly v rukopisné podobě mezi italskými humanisty, ale později se jejich znalost vytratila. Některé neznámé kusy nalezl Garin ještě v šedesátých letech 20. století a soubor možná stále ještě není kompletní. K dispozici je výborně zpracovaná edice dosud známých textů Alberti, Leon Battista: *Intercenales*. Bologna 2003. O lúkiánovských zdrojích v *Intercenales* Acocella, Mariantonietta: *Appunti sulla presenza di Luciano nelle Intercenales*. In: Cardini, Roberto – Regoliosi, Mariangela (eds.): Alberti e la tradizione. 1. díl. Firenze 2007, s. 81–139; Bacchelli, Franco – D'Ascia, Luca: *„Delusione" e „invenzione" nelle „Intercenali" di Leon Battista Alberti*. In: Alberti, L. B.: *c. d*., s. XXIII–XCIX; Robinson, Christopher: *Lucian and His Influence in Europe*. London 1979, s. 86–90; Mattioli, E.: *c. d*., s. 74–100.

Canis (*Pes*) a *Musca* (*Moucha*, napsaném na námět Lúkiánovy *Mouchy*, jejíž překlad Albertimu věnoval Guarino Veronese).[9]

Ačkoli se Alberti Lúkiánovi značně přiblížil, přesto postrádá jeho hravost a cynický pohled na svět očima jakoby zcela nezúčastněného pozorovatele. Nedokáže se oprostit od toho, aby lúkiánovské motivy nezasadil do diskursu, který je ve svém základu moralistický, a jeho satira je tedy spíše smutná než sžíravá, neboť, na rozdíl od Lúkiána, je zřejmé, že Alberti se trápí tím, co kolem sebe vidí, a má ambice moralistů otevřít čtenářům oči a zjednat nápravu. Lúkiános však Albertiho naučil odvaze nezastavit se před žádným tématem. Nejnápadnější je jeho vztah k náboženství. Někteří badatelé neváhají vidět v Albertim předchůdce Erasma a reformace, jiní dokonce nevylučují možnost, že byl Alberti ateista či alespoň agnostik ve vztahu k existujícím náboženstvím. Ilustrativní jsou v tomto smyslu nejrůznější komická líčení života nebešťanů, která nezesměšňují pouze antickou mytologii, jak by se mohlo zdát, ale obecně jakékoli božstvo a vztah lidí k bohům, institucionalizaci víry a náboženské rituály. Například v dialogu *Religio* (*Náboženství*) Alberti po vzoru Lúkiánova *Íkaromenippa* (*Cesta nad oblaka*) ukazuje nesmyslnost či dokonce morální závadnost modlení. Povídka *Nummus* (*Peníze*) má zase pointu v tom, že když má orákulum říci, který bůh je nejvíce hodný úcty, odpovídá, že jsou to peníze.

Sbírka *Intercenales* představuje kromě náboženské satiry skeptické přehodnocení často traktovaných témat humanistické kultury. Opakovaně je to zejména fenomenologie ctnosti, která byla ještě ve 14. století prohlašována za štít před ranami Fortuny, zatímco u Albertiho je v dialogu *Virtus* zobrazena jako ponížená a zbitá vyhnankyně. Vypráví Merkurovi, jak dlela v Elysejských polích se svými ctiteli, antickými filozofy, když tu se tam přihrnula arogantní Štěstěna se svou družinou hrubiánů a začala ji urážet. Filozofové začali přednášet o Ctnosti a Štěstěně, ale když Marcus Antonius srazil Cicerona pěstí k zemi, rozprchli se a Ctnost dostala od výtržníků co proto.[10] Na její stížnosti Jupiter nereaguje a Merkur jí vysvětlí, že ani nebude, neboť olympští bohové Štěstěně za mnoho vděčí. Nezbývá jí tedy než nuzně bloudit svě-

[9] O paradoxních chválách *Canis* a *Musca* Robinson, C.: *c. d.*, s. 90–92; Mattioli, E.: *c. d.*, s. 88–91.

[10] O zpupnosti Štěstěny Alberti obšírně vypráví zejména v alegorické komedii *Philodoxeos fabula*, kde Štěstěnu představuje Fortunius. Naopak v alegorické vizi *Fatum et Fortuna* je moc Štěstěny omezena jak Osudem, tak individuálními vlastnostmi. Český překlad Fusková, Petra: http://www.iliteratura.cz/Clanek/16711; komentář Špička, Jiří: http://www.iliteratura.cz/Clanek/16713/alberti-leon-battista-osud-a-stestena, oboje publikováno 23. 12. 2004. Samotný Lúkiános upozorňoval na neomezenou moc Sudiček, které vládnou i Bohům, viz např. *Iuppiter tragoedus* (*Tragický Zeus*) nebo *Iuppiter confutatus* (*Přehádaný Zeus*).

tem a skrývat se. Velmi pesimistické vyznění dialogu ukazuje možná pravou podstatu humanistického smýšlení o ctnosti. Zatímco na papíře ji florentští humanisté vynášeli jako jediný zdroj štěstí a lidských kvalit – nepochybně proto, aby vládnoucí patriciát, na kterém záviseli, a později Medicejové mohli vztáhnout ctnost na sebe – jejich opravdové životní zkušenosti neshrnuje nic tak přesvědčivě, jako Albertiho *Virtus*. U Albertiho, s jeho pestrými životními zkušenostmi, to platí dvojnásob. Ač je tento jeho hořký sarkasmus na hony vzdálen pobaveným Lúkiánovým satirám, stal se součástí mnoha vydání Lúkiánových spisů.[11]

Lúkiánovi vděčí *Intercenales* i celá renesance za námět podsvětního rozhovoru, který v literatuře překryl tradici středověkých vizí pekla a očistce. Duchové v podsvětí spolu vedou filozofické rozhovory o pošetilosti pozemšťanů a o pravé hodnotě statků, požitků a slávy, za nimiž se pachtí. Nejzávažnějším textem s touto tematikou je dialog *Defunctus* (*Nebožtík*), zároveň nejrozsáhlejší text *Intercenales*, v němž spolu hovoří nedávno zemřelý Neophronus, znechucený náhlým poznáním, jak byl po celou svou pozemskou existenci jen obelháván, zatímco „zkušený" nebožtík Polytropus se domnívá, že úsilí o pravdu a ctnost má smysl, ačkoli vede za cenu velkých obětí pouze k dílčím úspěchům.[12] Mnohem uvolněnější je poněkud bizarní dialog *Cynicus* (*Kýnik*), kde jsou podle vzoru Lúkiánova *Menippa* zemřelí hříšníci trestáni proměnou v různé druhy živočichů a posláni zpět na zem. Opět *Menippos*, ale také *Vera historia* (*Pravdivý příběh*), prosvítá v dialogu *Sen* (*Somnium*), odehrávajícím se v zemi snů, kde pozemské hodnoty existují v podobě předmětů ukazujících jejich pravou podobu. Tímto dialogem se inspiroval Ludovico Ariosto při líčení Astolfovy cesty na Měsíc, jedné z nejslavnějších epizod *Zuřivého Rolanda*.[13]

Vliv Lúkiána nalézáme také v Albertiho rozsáhlém a stěží definovatelném díle *Momus*, snad eposu v próze či pikareskním románu ante literam – díle,

[11] O povídce *Virtus* v *Intercoenales* viz Marsh, D.: *c. d.*, s. 83–114.

[12] O tomto zásadním dialogu a Albertiho dialozích z podsvětí Garin, Eugenio: *Leon Battista Alberti e il mondo dei morti*. Giornale critico della filosofia italiana, 52, 1973, s. 179–189; Cardini, Roberto: *Alberti o della nascita dell'umorismo moderno.* I. Schede umanistiche, 1, 1993, s. 79–85; Cannarsa, Maria Luisa: *Le Intercenales albertiane: una „ura di verità"*. In: Furlan, Francesco (ed): Leon Battista Alberti. Actes du Congrès International de Paris. Torino – Paris 2000, s. 513–517; Špička, Jiří: *L'humanitas alla luce delle tenebre: gli Inferi di Alberti e Pontano*. In: Secchi Tarugi, Luisa (ed.): Feritas, Humanitas et Divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento. Firenze 2012, s. 155–162.

[13] Viz Ariosto, Ludovico: *Zuřivý Roland ve vyprávění a výběru Itala Calvina*. Praha 1974, s. 254–268. O vztahu obou textů nejpodrobněji Segre, Cesare: *Nel mondo della luna ovvero L. B. Alberti e L. Ariosto*. In: Paratore, Ettore (ed.): Studi in onore di A. Schiaffini. Sv. 2. Roma 1965, s. 1025–1033.

které je pro svou rozvláčnost, ne příliš organickou strukturu a ne příliš srozumitelnou alegoričnost čteno jen mezi literárními vědci.[14] Je však zajímavé pro svoji ideologickou polohu. Alberti v něm uplatňuje Lúkiánův cynismus ve vztahu k dění na tomto světě a jako hlavní postavu si vybírá obojakého, proradného a zlomyslného Moma, který rozvrací zavedené pořádky. Jeho antagonistou je starý, tápající Zeus a rozhádaný olympský establishment. Momus se volně pohybuje mezi nebešťany a pozemšťany, střídavě popichuje jedny proti druhým, provokuje nebeskou hierarchii a dělá si blázny ze samotného Jova, který se v běhu světa neorientuje a hledá radu tu u pozemských filozofů, tu v tom, co mu nakuká Momus. Vyprávění je plné zvratů a absurdních situací, např. když Momus, sám bůh, chodí mezi lidmi a přesvědčuje je, že bohové neexistují. Motiv božských sněmů a Momova role provokatéra na těchto shromážděních opět odkazují na Lúkiána,[15] ačkoli jak sněm bohů, tak postava Moma se objevují i u jiných antických autorů. O konečném významu díla se spekuluje, stejně tak o tom, zda Zeus a Momus jsou obrazem konkrétních historických postav.[16] V každém případě traktát ukazuje, že na světě nelze hledat nic dobrého, neřídí-li ho skupina ctnostných a schopných, nýbrž vladaři tak dezorientovaní a závislí na radách intrikářů, jako je Zeus.

Velký tvůrce, kterým Alberti bezesporu byl, se neomezil jen na imitaci Lúkiána. Využil sice množství jeho dialogických postupů, motivů, situací i postav, ale vytvořil nová originální díla, která jsou výsledkem životního pocitu z aktuálního světa a rezonují s myšlením 15. století vlastně lépe než autentický Lúkiános. Albertiho lúkiánovská díla lze z pohledu uměleckých kvalit a myšlenkové hloubky považovat za vrchol Lúkiánovy recepce v původní italské literatuře (míněna je samozřejmě i literatura v latinském jazyce) a Albertiho za autora, jehož vliv působil souběžně s Lúkiánem. Většina autorů, o nichž zde bude vzápětí řeč, je totiž více či méně Albertiho epigony.

[14] Marsh nazývá *Moma* „politickým románem", Marsh, D.: *c. d.*, s. 128; Robinson „olympskou burleskou", Robinson, C.: *c. d.*, s. 92. Překlad *Moma* do španělštiny ovlivnil vznik španělského pikareskního románu.

[15] Zejména *Deorum concilium* (*Sněm bohů*), *Tragický Zeus*, *Cesta nad oblaka*. Blíže o Lúkiánově vlivu na *Moma* Marsh, D.: *c. d.*, s. 114–129; Mattioli, E.: *c. d.*, s. 91–100; Blanchard, W. Scott: *Scholar's Bedlam. Menippean Satire in the Renaissance*. Lewisburg – London – Toronto 1995, s. 67–71.

[16] Dle anotace v rukopise MS lat. VI 107, vol. II (Biblioteca Marciana v Benátkách) se v postavě Jova skrývá papež Evžen IV. a v postavě Moma janovský humanista Bartolomeo Fazio, viz Marsh, D.: *c. d.*, s. 126, celkově jsou však badatelé k tomuto rozluštění skeptičtí. Blanchard, W. S.: *c. d.*, s. 68, vidí Moma jako protipól Herkula, hlavní postavu v alegorizujícím mytologickém traktátu *De laboribus Herculis* Coluccia Salutatiho, zosobňující lidské úsilí o přetvoření světa, zatímco Momus naopak demaskuje smysl a sráží hodnotu lidského snažení a myšlení.

Maffeo Vegio (1407–1458), původem z Lodi, se proslavil především jako autor pokračování Vergiliovy *Aeneidy*, které sepsal jako svoji prvotinu ještě jako student práv na pavijské univerzitě, kde se stýkal s Vallou a Panormitou. Většinu života působil na papežském dvoře jako abreviátor a datář. Je autorem dlouhé řady drobnějších děl (ceněné jsou zejména sbírky epigramů věnovaných Brunimu a Marsuppinimu), z nichž některá nesou Lúkiánovy stopy, či spíše stopy Lúkiána filtrovaného skrze Albertiho dialogy.[17] Od Lúkiána a Albertiho Vegio převzal žánr žertovného chvalozpěvu, který uplatnil v *Declamatio, seu Disputatio inter Solem, Terram et Aurum* (*Deklamace čili Rozprava mezi Sluncem, Zemí a Zlatem*), v němž nad mocí a vlivem prvních dvou postav vítězí Zlato. Po vzoru Albertiho dialogu *Virtus* Vegio napsal *Dialogus Veritatis et Philaletis*, v němž se Philaletes potkává s Pravdou, která mu vypráví o tom, jak ji její otec Jupiter poslal na zem, aby šířila pravdu, ale byla vysmívána, urážena všemi vrstvami lidu a vyhnána za hradby všanc divokým zvířatům, která ji přijala lépe než lidé. Teprve na cestě do podsvětí byla uctěna několika ctnostnými zemřelými. Po několika dnech, které stráví jako host v Philaletově domě, se hodlá vrátit zpět na Olymp.

Nejvýznamnějším Vegiovým lúkiánovských dílem, i co do rozšíření, je dialog *Palinurus sive De felicitate et miseria*. Titulní hrdina, Vergiliův rek Palinurus, který zcela nehrdinsky utonul v moři, přemožen zákeřným Spánkem, přichází do podsvětí, kde dlouze rozmlouvá s Chárónem s komplicitou toho, kdo si na obživu rovněž vydělával na lodi.[18] Palinurus hraje v rozhovoru roli naivního člověka, který nic neví o životě, zatímco Chárón jako věčný pozorovatel lidských osudů o něm ví vše. Palinurovy stesky na těžký život námořníka ponouknou Cháróna k sáhodlouhému pojednání o všech možných druzích bídy lidského života (jak avizuje podtitul dialogu) a o tom, že se přesto nic nevyrovná mukám, které na hříšníky čekají v podsvětí. Chárón dokonce znehodnocuje i zdánlivě nesporný étos hrdinských činů podobných těm Palinurovým, které podle něj nepřispívají dobru ani ctnosti, ale jsou jen nástroji, jimiž tyrani zvětšují svoji moc. Štěstí je nutné hledat jedině v ctnosti. Palinurus, takto poučen a stále ještě plný bojového zápalu, želí toho, že se nemůže vrátit na svět a bojovat tam za ctnost.[19]

[17] K Vegiovi existuje minimum odborné literatury, navíc většinou staršího data: Minoia, Francesco: *La vita di Maffeo Vegio umanista lodigiano*. Lodi 1896; Raffaele, Luigi: *Maffeo Vegio. Elenco delle opere, scritti indediti*. Bologna 1909, o Palinurovi s. 112–119. Některá dílka byla nedávno vydána ve svazku Vegio, Matteo: *Short Epics*. Cambridge (USA) – London 2004, *Palinurus* existuje bohužel jen ve starých tiscích. O Vegiových lúkiánovských dílech Mattioli, E.: *c. d*., s. 148–157; Marsh, D.: *c. d.*, s. 67–71, 162–167, 110–114.

[18] Viz Vergilius: *Aeneis*, 5.833–871.

[19] Toto rozdělení rolí připomíná Albertiho *Nebožtíka* (Chárón = Polytropus, Palinurus = Neophronus).

Již v tomto dialogu, spolu s Albertiho *Intercenales* jednom z prvních dokumentů lúkiánovské inspirace v italské literatuře, je možné si povšimnout rysů, které budou převažovat v renesanční recepci přinejmenším v Itálii: Chárón, v antické tradici drsný a neurvalý převozník, se jakožto dlouholetý průvodce nedávno zemřelých a pozorovatel marných lidských snah, stává hlubokým a moudrým znalcem pozemského života. Posun od satiry k filozofování zasahuje i styl dialogu, který je méně dynamický a spíše reflexivní než satirický. Lúkiánovi zůstává nejblíže samotné umístění děje do podsvětní scény a její aranžmá. I to však stačilo na to, aby byl tento dialog po další dvě staletí omylem vydáván za Lúkiánovo dílo. Spolu s autentickým Lúkiánovým dialogem Terpsióna s Plútónem (*Hovory podsvětní*, 6) přeložil *Palinura* v roce 1507 i Mikuláš Konáč z Hodištkova pod titulem *O najbiednějším stavu velikých pánuov*.[20]

Na Albertiho dílo navazuje také furlánský klerik a humanista Girolamo Rorario (1485–1556), jeden z nejvýznamnějších italských diplomatů své doby, působící zprvu ve službách císaře Maxmiliána Habsburského a pak, za Hadriána VI., Klementa VII. a Pavla III., převážně jako papežský nuncius. Rorario napsal dialogy v letech 1513 až 1520 na vídeňském dvoře, kde byla latinská humanistická tvorba vítaná, ale později v nich ještě činil úpravy. Celkem vzniklo deset dialogů, v nichž se v určité míře odráží politické události Rorariova života nahlížené z jeho filo-habsburské a protibenátské pozice, z největší části se ovšem jedná o tepání tradičních lidských nešvarů. V jeho dialozích je možné vysledovat živost a bizarnost Lúkiánových dialogů, ale zdá se, že hlavním zdrojem této poetiky mu byly Albertiho *Intercenales*, jejichž vliv sám ostatně přiznává.[21]

---

[20] Arne Novák komentuje tento Konáčův výběr takto: „Proto Konáč, uvědomělý měšťan a přesvědčený utrakvista, volí si záměrně k překladu dílo, které vyjadřuje úpadek společenský a mravní (zejména v prostředí panstva) a které je doprovázeno silným akcentem sociálním, neboť ukazuje, jak bohatí vykořisťují nemajetné.“ Viz Novák, Arne: *Lukianovy ohlasy v literatuře české*. Listy filologické, 37, 1910, s. 445. Konáč dále přeložil v Evropě velmi populární Lúkiánův dialog, kde před Mínóse předstupují Alexandr, Hannibal a Scipio (*Hovory podsvětní*, 12). O české recepci především u Konáče blíže Kopecký, Milan: *Literární dílo Mikuláše Konáče z Hodiškova. Příspěvky k poznání české literatury v období renesance*. Praha 1962, s. 43–61. Další Lúkiánovi překladatelé a napodobovatelé jsou Oldřich Velenský z Mnichova, Jan Straněnský (jehož texty se nedochovaly), okrajově Daniel Adam z Veleslavína, který v *Politica historica* (1584) čerpá z Lúkiánova díla *Sen neboli Kohout*. Čeští humanisté četli Lúkiána v latinských překladech, většinou Erasmových, jak uvádí Novák.

[21] Viz kritické komentované vydání Scala, Aidée: *Girolamo Rorario. Un umanista diplomatico del Cinquecento e i suoi Dialoghi*. Firenze 2004, text dialogů na s. 169–283. Blíže o inspiraci Albertim Táž: *Le intercenali di Alberti e i Dialoghi di G. Rorario: geometrie parallele*. Albertiana, 8, 2005, s. 199–225.

Na tomto místě není možné shrnout témata všech dialogů a jejich lúkiánovské motivy. Omezím se tedy na několik ukázek. Dialog *Cupido* svým schématem připomíná spíše středověká hádání – Chárón jako soudce vyslechne Kupida a Zdrženlivost, kteří se již dlouho hádají o to, kdo z nich je prospěšnější. Vítězí Kupido jako láska, která je hnací silou svornosti, umění a principem světa, tak jak to hlásal renesanční platonismus. Dialog *Democritus* je přehlídkou lidských typů při příchodu do podsvětí (lakomec, marnivá žena, gramatik, aritmetik, starý milovník, tyran), kde smějící se Démokritos kopíruje smějícího se Menippa u Lúkiána nebo Kýnika v Albertiho stejnojmenném dialogu či toskánského filozofa v Pontanově *Chárónovi*. Dialog *Cuculus* zachycuje hádku Vulkána a Venuše: ona nešťastná v manželství se špinavým, zpoceným a kulhavým chlapem, on musí dřít, aby uspokojil marnivost příliš krásné a mladé ženy, které je navíc nevěrná. Poučením je vybírat si ženu dle svých možností.

Velmi svéráznou ukázkou lúkiánovské módy je dialog *Deorum dialogus* (*Rozhovor bohů*), jehož autorem je mladý milánský vzdělanec, žák Guarina z Verony, Giorgio Valagussa (1428–1464).[22] Valagussa napsal tento dialog někdy v září–říjnu roku 1458 pro Eneu Silvia Piccolominiho, když byl 19. srpna 1458 zvolen papežem jako Pius II. Jako mnoho jiných literátů očekával od tohoto plodného spisovatele kolegiální pomoc a doufal v jeho přímluvu u milánského knížete Francesca Sforzy, o jehož přízeň se dlouho a marně ucházel. Bohužel ani po mnoha urgencích se nedočkal odpovědi a zemřel v chudobě o několik let později. Ve zmíněném dialogu, inspirovaném Lúkiánovým žánrem sněmu bohů, líčí, jak se bohové scházejí na Olympu a prosí Dia, aby vnukl kardinálům při konkláve jméno takového kandidáta, který by zavedl pořádek a důvěru v církev a zmobilizoval křesťanstvo proti Turkům. Tím pravým je samozřejmě Piccolomini. Valagussův dialog nemá nic z Lúkiánova vtipu, používá jen jeho kulisy, které vyprazdňuje, a účel Lúkiánových satir obrací naruby: místo výsměchu autoritám, boháčům a hlouposti používá jeho motivy ke vlichocení se mocným. Myšlenková plochost textu je dále umocněna autorovým světonázorovým chaosem, v němž se mísí olympská božstva s křesťanským náboženstvím.

Pandolfo Collenuccio (1444–1504), původem z Pesara, ve své době uznávaný, ale později zapomenutý učenec, je autorem souboru čtyř dialogů *Apologi quatuor* (sic!), které věnoval ferrarskému knížeti Herkulovi II. Z pověření ferrarského dvora vykonával Collenuccio soudní a diplomatické úkoly, později získal funkce i v rodném Pesaru a také ve Florencii díky přízni Lorenza

[22] Viz krátce Mattioli, E.: *c. d*., s. 157–159; podrobně Resta, Gianvito: *Giorgio Valagussa Umanista del Quattrocento*. Padova 1964, kde je na s. 99–119 vydán i text dialogu.

Medicejského. Bohužel doplatil na nepřátelství a zákeřnost Francesca Sforzy, levobočka slavné rodiny, kterému se podařilo zmocnit se vlády v Pesaru, zlákal Collenuccia k návratu a nechal ho popravit.[23]

První Collenucciův dialog nese jméno *Agenoria* a pojednává o svatbě mezi bohyní lenosti Inertií a bohem práce Laborem. Jejich svazek dlouho nevydrží a Lenost se vydává mezi lidi, kde jim s pomocí Pokrytectví, Lsti a Zahálky slibuje bezpracné štěstí a pomlouvá lživé filozofy. Labor se znovu ožení s Agenorií, bohyní činorodosti, a zplodí mnoho dcer – alegorií různých ctností. V bitvě, v níž se Lenost se svými pomocnicemi pokusí dobýt Agenořin hrad, zasáhne Jupiter a ctnostem pomůže. Collenuccio při využití Lúkiánových motivů, a zřejmě i motivů z Albertiho *Moma*, není nijak originální, jeho specifickým vkladem je spíše pesimistické a providencialistické vyznění dialogu, který sice končí vítězstvím Agenorie, ovšem jen za cenu přímého Diova zásahu ex machina. Bez něj, zdá se, by u lidí Lenost, Pokrytectví, Lest a Zahálka zcela zvítězily. Pro Collenuccia je také charakteristické, že nevkládá lidské vlastnosti do postav, které jsou v Lúkiánově světě kodifikované, ale vytváří pro každou vlastnost zvláštní alegorickou postavu.

Další jeho apologie spíše než k Lúkiánovi odkazují na středověké moralizující hádání, konkrétně mezi moudrostí a penězi (*Misopenes*), pravdou a pomíjivostí (*Alithia*), v příběhu o kanónu *Bombarda* pojednává o moudrosti a zakladatelském úsilí Herkula II. Lúkiános se objevuje jako inspirace i jako postava ve dvou italsky psaných dialozích. *Filotimo* je hříčka, v níž Beretto (Čapka) a Testa (Hlava) hovoří o nejrůznějších tématech. Začínají stížnostmi Čapky na to, jak je s ní zacházeno, jak je nevhodně smekána, z čehož se vyvine rozhovor o módě a vzezření, o důstojnosti a ctnosti, až vše moudrými slovy rozhodne přišedší Ercole (kníže Herkules II.) svým poučením o tom, že nejcennější je na člověku spojení intelektuálních a morálních ctností. *Specchio d'Esopo* (*Ezopovo zrcadlo*) je příběhem o tom, jak se Ezop (v němž se skrývá sám Collenuccio) snaží dostat na královský dvůr. Asistují mu další postavy, mimo jiné i Lúkiános, až se mu to nakonec podaří a rozpráví s králem o svých apologiích, které má král studovat a ostatní „leštit", aby v nich jako v zrcadle viděli dvě V – Virtù a Verità (ctnost a pravdu).

Albertim poznamenané lúkiánovské linii se vymyká tvorba neapolského humanisty a státníka Giovanniho Pontana (1429–1503). Pontano patří k nejzajímavějším italským renesančním autorům, ale skutečnost, že psal vý-

[23] O Collenucciově životě viz Varese, Claudio: *Storia e politica nella prosa del Quattrocento*. Torino 1961, s. 149–286. Text apologií v Collenuccio, Pandolfo: *Operette morali, poesie latine e volgari*. Bari 1929, s. 3–52. O Lúkiánově vlivu blíže Mattioli, E.: *c. d.*, s. 113–126; Marsh, D.: *c. d.*, s. 143–147 (pouze o *Agenorii*).

hradně v latině a mimo severní renesanční centra, ho téměř diskvalifikovala z italského literárního kánonu.

Mezi pěti Pontanovými dialogy stojí za pozornost především *Chárón* (cca 1470), v němž se nejen Chárón jako postava, ale i námět hovorů, tj. úžas nad pošetilostí lidí, výsměch konkrétním lidským nectnostem, stesky na nedostatek zemřelých, atd., podobá stejnojmennému Lúkiánovu dialogu.[24] Nalezneme zde i další postavy lúkiánovských podsvětních hovorů, jako jsou Merkur, Mínós a Aiakos. Jednou z klíčových postav dialogu je Diogenés (stejně jako v Lúkiánově jedenáctém *Hovoru podsvětním*), jehož pohrdání všemi statky a slastmi je vyzdviženo jako příkladné a kladeno do kontrastu s chováním boháče Krata, hledajícím své ztracené zlato. Postava smějícího se Menippa, která prochází několika *Hovory podsvětními* a hovoří z pozic Diogenovy filozofie, je u Pontana zastoupena nejmenovaným Toskáncem.

Dialog je sledem kratších scén, v nichž vystupují zástupci různých stavů a svými řečmi ukazují na konkrétní typ pošetilosti či zkaženosti, která je s danou skupinou tradičně spojena. Na Chárónovi Pontano ukazuje, jakého pokroku je lidská mysl schopna dosáhnout, pokud naslouchá hovorům moudrých mužů. Chárón se díky tomu stal z prostého převozníka amatérským filozofem, ze kterého si sice praví mudrci Aiakos a Mínós občas tropí legraci, ale jeho intelektuální pokrok nezpochybňují. Pontanova trefná, dynamicky podaná satira, teatrálnost a pestrost scén vede vcelku přesvědčivě k Lúkiánovi, ačkoli je možné, že na něj zároveň působila i karnevalová tradice, založená na strhávání masek, zesměšňování autorit a obscenitách.[25] Ze všech italských autorů se Pontano nejvíce přiblížil Lúkiánovi právě v rozpustilosti a teatrálnosti dialogu a rovněž v tom, že význam *Cháróna* je sice v důsledku moralizující, ale není zatížen školometskými výklady o ctnostech a zcela v něm absentuje alegorie, k níž se utíkají méně invenční autoři a nevyhýbá se jí ani Alberti. Připomeňme ještě, že Pontanova *Cháróna* přeložil do češtiny pilný překladatel evropských humanistů Řehoř Hrubý z Jelení.[26]

[24] O Pontanovi obecně Kidwell, Carol: *Pontano: Poet & Prime Minister*. London 1991. O Pontanově *Chárónovi* a jeho lúkiánovských motivech viz zejména Tateo, Francesco: *La "nuova sapienza" nei dialoghi di Giovanni Pontano (Charon-Antonius)*. Studi mediolatini e volgari, 9, 1961, s. 187–225; Marsh, D.: *c. d.*, s. 129–143; Tanteri, Vito: *Giovanni Pontano e i suoi Dialoghi*. Ferrara 1931, s. 117–128; Mattioli, E.: *c. d.*, s. 101–112. Text *Cháróna* v Pontano, Giovanni: *I dialoghi*. Firenze 1943, s. 3–45.

[25] Viz Blanchard, W. S.: *c. d.*, s. 73.

[26] Emil Pražák udává, že Hrubý přeložil *Cháróna* na základě úspěchu, který měl Konáč s překlady Lúkiána a Vegia, a oceňuje Konáčovu odvahu vydat tuto ostrou satiru v utrakvistickém prostředí „ovládaném oficiálním úzkoprsým mravním rigorismem", viz Pražák, Emil: *Řehoř Hrubý z Jelení*. Praha 1964, s. 42. Tamtéž na s. 106–107 otištěn Hrubého úvod k překladu *Cháróna*.

Významný renesanční spisovatel Matteo Maria Boiardo (1441–1494), hrabě ze Scandiana a člen ferrarského dvora, zřejmě navštěvoval hodiny významného humanisty Guarina z Verony, Lúkiánova překladatele, který garantoval vysokou úroveň humanistických studií ve Ferraře. Boiardo je znám především jako autor prvního italského rytířského románu *Orlando innamorato* (*Zamilovaný Roland*), na něhož navazuje Ariosto, a je také spolu s Polizianem nejvýznamnějším lyrickým básníkem 15. století.

Boiardo je mimo jiné autorem hry *Tímón*, vyznačující se dvěma význačnými posuny v Lúkiánově recepci: je to přenesení stejnojmenného Lúkiánova dialogu do dramatické podoby, skutek, který se vzhledem k dramatickému potenciálu Lúkiánových dialogů přímo nabízel, avšak zůstal poměrně vzácný.[27] Druhým posunem je přenesení Lúkiánovy látky do italštiny, což jsme zatím mohli pozorovat pouze u Pandolfa Collenuccia.[28]

Boiardo vyšel z překladu Lúkiánova *Tímóna* od blíže neznámého Bertholda a vcelku věrně zdramatizoval původní předlohu, která vypráví příběh bohatého Tímóna, jenž rozdává štědře peníze na všechny strany, až zůstane na mizině. Když potřebuje pomoci, všichni ti, které obdaroval, se od něj odvrátí. Stěžuje si bohům na svůj osud, a ti se vzhledem k tučným obětem, které jim dříve poskytoval, nad ním smilují a učiní ho znovu bohatým. Jakmile se k němu navrátí všichni přátelé, Tímón je přetáhne motykou a vyžene je. Ke čtyřem aktům, zpracovávajícím Lúkiánův příběh, připojil Boiardo páté dějství, v němž se objevuje Tímónův alter ego, Filocoros, který díky své štědrosti skončil ve vězení pro dlužníky, ale otec mu zanechal poklad, jenž má být podle závěti otevřen právě teď, deset let po jeho smrti. Vykonavatelé jej vyzvednou a předají Filocorovi, který teď již nakládá s majetkem rozumně. Zároveň v hrobce objeví skrýš, do níž ukryl svůj nový poklad Tímón, odnesou jej také a Tímón se stává opět prostým rolníkem. Tento dodatek mění vyznění Lúkiánova příběhu – satiru o lidské chtivosti a nevděčnosti – na poučení o tom, že bohatství je třeba užívat s rozumem a odměňovat pouze ty, kteří si to zaslouží. Rovnováha mezi lakomstvím a marnotratností byla v italské společnosti velmi aktuální a intenzivně se jí v *Dekameronu* věnoval již

[27] Kromě Boiardova *Tímóna* máme ještě zprávy o dramatizaci dvanáctého z *Hovorů podsvětních* a dialogu *Vitarum Auctio* (*Dražba životů*), texty se ovšem nedochovaly. Blíže Mattioli, E.: *c. d.*, s. 177–178. Lúkiánův originál byl inscenován v českých zemích v jáchymovské škole, dokonce v řeckém originále, jak uvádí Scherl, Adolf: *Antické tradice v českém renesančním a barokním divadle*. In: Varcl, Ladislav (ed.): Antika a česká kultura. Praha 1978, s. 278. Na motivy *Tímóna* napsal stejnojmennou komedii Shakespeare.

[28] O Boiardově *Timónovi* viz Mattioli, E.: *c. d.*, s. 168–177; Serra, Luciano: *Introduzione*. In: Boiardo, Matteo Maria: Timone. Reggio Emilia 1994, s. 11–20.

Boccaccio.[29] Boiardův přídavek ukazuje, že tato otázka byla sledována nejen v prostředí městského patriciátu, ale i mezi vzdělanou starou šlechtou.

Z ukázek Lúkiánovy recepce u zmíněných autorů lze vyvodit obecnější závěry platné v italské humanistické a renesanční literatuře. Lúkiános byl přijat jako zásadní obohacení doposud známé literární tradice z důvodu žánrových, stylových i myšlenkových. V oblasti žánrové se stal vítaným vzorem pro satiru, která po několik staletí čerpala stále a znova z Juvenála, Persia, Terentia, Plauta a Horatia a nové podněty, zvláště natolik odvážné jako dialogy Lúkiánovy, jí citelně chyběly. Lúkiánova forma žertovného paradoxního chvalozpěvu navíc obohatila polemickou literaturu.[30] Zásadní vliv měl Lúkiános na humanistický a renesanční dialog. Nebyla v něm sice zpochybněna nadvláda Ciceronova stylu, ale byla Lúkiánem kontaminována a kromě toho vznikly početné dialogy nepokrytě imitující Lúkiánovy hovory. Především byl obnoven žánr podsvětních dialogů, který zůstal v oblibě až do 19. století jako příležitost k tomu, nastavit z pozice věčné pravdy zrcadlo pozemskému pachtění.

Plnému pochopení Lúkiánových dílek sice bránila neznalost dobových reálií, přesto chytlavý Lúkiánův humor, bujná imaginace, burlesknost a komediální struktura hovorů, sestávajících z drobných výstupů a dílčích point, zasáhly nejen satiru, ale i další žánry, a to ve spojení s tradicí karnevalové kultury a vrcholně středověkou zálibou v alegoričnosti, která je Lúkiánovi naprosto cizí, ale renesanční autoři (právě nyní by se hodilo říci pozdně-středověcí autoři, neboť právě tento fenomén by mohl být argumentem pro pojem „dlouhého středověku") prostě nejsou s to pochopit Lúkiánovu fantastickou literaturu v její samoúčelnosti a oprostit se od přesvědčení, že co je fantastické, musí být nutně alegorické. Domnívám se však, že to byla právě přetrvávající záliba v alegoričnosti, co determinovalo Lúkiánovu popularitu, neboť Lúkiános modernizoval středověké alegorické modely, svým repertoárem postav vyšel vstříc renesančnímu nadšení pro mytologii a dovolil pokračování alegorické tradice, ačkoli s ní sám neměl nic společného.

Rovněž Lúkiánova schopnost odhalit podstatu světa i lidí bez iluzí a idealismu slavily v humanistické kultuře úspěch, neboť i ona se ubírala od počátečního entusiasmu, pokoušejícího se projektovat lepší lidskou společnost, ke stále silnější skepsi a deziluzi. Nemusíme čekat až na Machiavelliho či Ariosta. Známky skepse se objevují, jak jsme viděli, již u tak reprezentativ-

[29] Srov. Špička, Jiří – Bolpagni, Marcello – Kováčová, Lenka: *Boccaccio 2013. Poetika Dekameronu a dva způsoby, jak být člověkem*. Olomouc 2013, s. 47–50, 77–87, 95–96.

[30] O tomto žánru blíže Blanchard, W. S.: *c. d.*, s. 46–66; Marsh, D.: *c. d.*, s. 148–180; se širším záběrem Mattioli, E.: *c. d.*, s. 127–139.

ního autora ascendentní fáze italského humanismu, jakým je Leon Battista Alberti.

V morální interpretaci Lúkiánových textů ovšem leží i hranice jejich recepce. Zatímco Lúkiános se nepokrytě baví pošetilostí, která vládne světu, a zajímá ho nejvíce, jak ji ve svých dílkách dovést k nejkřiklavějším kouskům a nejabsurdnějším závěrům, renesanční autoři tak daleko nejsou schopní jít a jejich Lúkiános je „Lúkiános moralizatus", kýnická varianta křesťanské trpělivosti a stoické autarkie. Jasnou známkou tohoto způsobu interpretace jsou i nově napsané moralizující lúkiánovské dialogy, které se se svými humanistickými alegorickými nánosy snadno dostávají jako apokryfy do korpusu Lúkiánových děl právě proto, že renesanční čtenáři čtou v pseudo-Lúkiánech explicitně to, co si u Lúkiána pouze představují a co v jejich vidění světa vytváří harmonický celek.

Lúkiánovo úspěšné tažení se samozřejmě neomezuje na 15. a 16. století ani na Itálii, i když právě Itálie byla v tomto období první základnou, kterou řecký satirik trvale dobyl a z níž pak mohl vytáhnout do celé Evropy. Lúkiános dokázal přilákat pozornost publika v nejrůznějších kulturních kontextech. Ještě v renesanci zkřížil cestu velkým duchům, jako byli Erasmus Rotterdamský a Thomas More,[31] čerpal z něj François Rabelais,[32] četné ohlasy jeho podsvětních hovorů nalezneme ve francouzské literatuře 18. století a u Voltaira, v 19. století pak u Giacoma Leopardiho a Maurice Jolyho.[33]

[31] Blíže Sanetrník, David: *Erasmus jako klasický filolog* (příspěvek na konferenci Erasmovo dílo v minulosti a současnosti evropského myšlení, FF UP v Olomouci, 1.–3. 6. 2011, sborník v přípravě), který uvádí, že výsledkem překladatelské spolupráce byly čtyři překlady Moorovy a pět Erasmových, společně publikované v roce 1506 v Paříži jako *Luciani opuscula*. Viz také Caccia, Natale: *Note sulla fortuna di Luciano nel Rinascimento: Le versioni e i dialoghi satirici di Erasmo da Rotterdam e di Ulrico Hutten*. Milano s. d. [1914].

[32] O lúkiánovských motivech v Rabelaisovi Blanchard, W. S.: *c. d.*, s. 91–107; Marsh, D.: *c. d.*, s. 71–75; Lauvergnat-Gagnière, C.: *c. d.*, s. 235–261. O Erasmovi tamtéž, s. 197–234.

[33] K Leopardimu viz Mattioli, Emilio: *Leopardi e Luciano*. In: *Leopardi e il mondo antico*. Firenze 1982, s. 75–98. Lúkiános prosvítá zejm. ve skvělém a u nás bohužel pramálo známém souboru *Operette morali*, česky Leopardi, Giacomo: *Morální dílka*. Kutná Hora 2003.

Resumé

Lúkiános a italská literatura 15.–16. století

Článek pojednává o vlivu Lúkiána na tvorbu italských autorů v období humanismu a renesance (15.–16. století). Jakmile se díky výuce řečtiny v Itálii začala šířit znalost Lúkiánových dialogů, spisovatelé významní (Alberti, Pontano, Boiardo), i méně významní (Vegio, Rorario, Collenuccio, Valagussa) začali používat Lúkiánovy formy a motivy ve svých dílech. Od Lúkiána přebírali ve formální rovině zejm. formu živého, bezprostředního, polodramatického dialogu, skečovitý děj, umístění do fantastických krajů (podsvětí, Olymp), míšení lidských a božských postav, v rovině obsahové a stylové se pokusili napodobit sžíravou satiru vedenou z pozic definovatelných jako kýnické, stoické či asketické, a vyrovnali se Lúkiánově odvaze dotknout se do značné míry tabuizovaných témat, což je vidno především na bezskrupulózní kritice církevních nešvarů a náboženských rituálů u Albertiho a Pontana. Přesto má naprostá většina nově vzniklých děl jiného ducha než Lúkiánovy dialogy, neboť přidává k Lúkiánově poetice moralizování a alegorické postupy.

Klíčová slova: Lúkiános, humanismus, Alberti, Pontano, Vegio, Rorario, Valagussa, Collenuccio, Boiardo

Summary

Lucian and Italian Literature in the 15th and 16th Century

The article deals with the influence of Lucian on works of Italian authors in the period of Humanism and Renaissance (15th–16th century). As soon as the knowledge of Lucian's dialogues began to spread in Italy thanks to teaching of the Greek language, known (Alberti, Pontano, Boiardo) and less known writers (Vegio, Rorario, Collenuccio, Valagussa) started to use Lucian's forms and motifs in their works. As regards formal aspects, they adopted especially a form of a vivid, natural and semi-dramatic dialogue, a sketch story, a setting in imaginary regions (the underworld and Olympus), mixing of human and divine figures from Lucian; and as for a content and a style, they tried to imitate a biting satire reversed from positions which can be defined as Cynic, stoic or ascetic, and they kept pace with Lucian's courage

to touch somewhat taboo issues that may be apparent in the unscrupulous critique of clergy's vices and religious habits at Alberti and Pontano. Despite this, the majority of newly written works has a different spirit than Lucian's dialogues because it supplements Lucian's poetics by moralising and allegorical approach.

Keywords: Lucian, Humanism, Alberti, Pontano, Vegio, Rorario, Valagussa, Collenuccio, Boiardo

Translated by Mgr. Hana Ferencová

doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
779 81 Olomouc
e-mail: jiri.spicka@upol.cz

Momenty osudové volby a systémy rovnováhy ve vizuálních programech raného novověku

Pavel Waisser

Vizuální alegorické ikonografické programy raného novověku jsou téměř bez výjimky svázány s převážně antickými literárními a divadelními topoi. Jejich obliba je podmíněna rozvojem výukových programů škol, opírajících se o odkaz klasické antikvity. Výuková struktura humanisticky orientovaných škol v českých zemích v předbělohorském období[1] v rámci tradičních memorativních postupů zahrnovala mimo jiné užití obrazových plakátů (základ mnemotiky a emblematiky) a inscenaci divadelních her v latině.[2]

Vznikaly i didaktické školní texty postavené na konfrontaci s vizuálními starověkými a biblickými exemply dotýkající se rovněž dekorativní složky architektury, jejichž náměty se mnemoticky doplňovaly s obsahem žákovských divadelních výstupů. Jedním z nejznámějších příkladů takového textu jsou *Colloquia familiaria* (1517–1518) Erasma Rotterdamského. Rozhovory se hemží silnými literárně-vizuálními obrazy s odkazy ke Ctnostem ve vztahu k Písmu svatému a starším filozofickým spisům (např. Ciceronova tzv. „*Officia*“).[3] V *Lingue Latinae Exercitatio* Erasmova přítele Ludvíka Vivese žáci zase procházejí renesančním palácem dekorovaným obrazy a skleněnými panely

[1] Školní struktura a řády jsou v předbělohorském období ovlivňovány německým školstvím spočívajícím hlavně na osnovách převzatých od Filipa Melanchtona (1497–1560) a Jana Sturma (1507–1589). Dalšími evropskými osobnostmi (různého vyznání), jejichž texty a názory přispěly k formování humanistických požadavků na vzdělání, byli Ludvík (Louis) Vives (1492–1540), Erasmus Rotterdamský (1467–1536), Valentin Trotzendorf (1490–1556) a Petr Ramus (1515–1576). Jejich oblíbené didaktické školní texty byly studovány a překládány a i českým a moravským pedagogům sloužily jako základní modely. Obecně byly samozřejmě základním východiskem pro všechna tato díla antické spisy. Holinková, Jiřina: *Dvě studie z dějin městské školy na Moravě v předbělohorském období*. Olomouc 2005, s. 43; více např. také Holý, Martin: *Zrození renesančního kavalíra*. Praha 2010.

[2] Žákům sloužily jako deklamační cvičení. Ze spojení slova, obrazu, případně i divadla vycházel ve svých didaktických snahách například i Jan Amos Komenský (obrazová učebnice *Orbis pictus*, soubor scénických her *Schola ludus*). Machová, Eva (ed.): *Školní hry a výchova: 300. výročí úmrtí Jana Amosa Komenského*. Praha 1970, s. 12–34.

[3] Uhle-Wettler, Sigrid: *Kunsttheorie und Fassadenmalerei (1450–1750)*. Weimar 1994, s. 108 a 116–117.

s výjevy z římské historie, Boccacciova *Dekameronu*, ale vyskytnou se i motivy vycházející z lidové tradice.[4]

Proti vizuálním obrazům jako exemplům bez devočního účelu neměl výhrady ani reformátor Martin Luther. Sám totiž doporučoval, aby: „Ja wollt gott, ich kund die heren und die reychen, da hyn bereden, das sie Ganze Bibel ynnwendig und auswendig an der hausern fur ydermans augen malen liessen, das were eyn Christlichen werck…“[5] a „…sondern auch die Gerichtshäuser und Rathäuser gemalet worden.“[6]

Z předchozích odstavců tedy zcela logicky vyplývá, že náměty školních her jsou analogické k ikonografickým konceptům výtvarných realizací v prostředích se silným humanistickým podhoubím (šlechtické dvory, města s latinskými školami vyššího typu apod.). Významný konstrukční prvek příslušných alegorických programů s převážně moralistním podtextem tvoří momenty rovnováhy či osudové volby. Skrze festivní divadelní výstupy následně tyto příběhy pronikají i do lidové kultury a stávají se základem pohádkových mýtů moderní doby.

Žánrovým základem je moralita, konstituující se v prostředí náboženských her konvenujících s obrazovými tradicemi rukopisů *Bible Moralisé*, *Biblia pauperum* a *Speculum humanae salvationis*.[7] Jako samostatný divadelní útvar zaznamenáváme didaktickou moralitu ve 14. století.[8] Daná myšlenková rovina konvenuje i s modlitbou Pater noster (Otčenáš), obsaženou v Matoušově a Lukášově evangeliu (Mt 6,9–13; Lk 11, 1–4), v rámcovém smyslu nepřetržitého zápasu ctností a neřestí o duši člověka. Jde o sedm proseb působících proti sedmi smrtelným hříchům. Každá z nich souvisí s jednou ze sedmi hlavních Ctností.

Zjednodušeně řečeno vychází geneze systému ctností z Platónova díla (427–347 př. n. l.). Odkazy na Spravedlnost (Iustitii), Obezřetnost (také Moudrost, Rozvážnost, Prozíravost –Prudentii), Umírněnost (také Střídmost – Temperantii) a Statečnost (Fortitudo) v některých „sókratovských“ dialozích a *Ústavě* jsou základem pro kodifikaci kardinálních ctností. Další

[4] Morall, Andrew: *The Reformation of the Virtues in Sixteenth-Century German Art and Decoration*. In: Hamling, Tara – Williams, Richard: Art Re-formed: Re-assesing the Impact of the Reformation on the Visual Arts. Cambridge 2007, s. 105–121, zde s. 111.

[5] Schweikhart, Günther – Heckner, Ulrike: *Fassadenmalerei in Deutschland zwischen 1520–1570*. In: Beitrage zur Renaissance zwischen 1520 und 1570. Marburg 1991, s. 245–261, zde s. 245.

[6] Uhle-Wettler, S.: *c. d.*, s. 124 an.

[7] Kombinací s dalšími historickými, mytologickými a alegorickými motivy vzniká sféra „Speculum virtutis“.

[8] Gross Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*. Praha 2008, s. 133–134.

ctnosti připojil Aristotelés v *Nikomachově Etice* a rozdělil je na etické (hlavní) a teoretické.[9] Ctnost podle něj spočívá v udržování středu mezi dvěma příslušnými špatnostmi jakožto extrémy.[10] Rané křesťanství přineslo i „pavlovský" (*List sv. Pavla korintským* 13, 13) koncept triády třech teologických ctností Fides (Víra), Spes (Naděje) a Caritas (Láska). Poprvé se spojení obou systémů ctností (kardinálních a teologických) objevuje u Petra Lombardského (1095–1160) v *Libri Quattuor Sententiarum* (třetí kniha). Zenón z Kitia (cca. 332–262 př. n. l.) a další představitelé stoy navázali na Platóna a povýšili poprvé schéma čtyř kardinálních ctností na základní součást etického učení. Na stoiky navazuje Marcus Tullius Cicero (106–43 př. n. l.), jehož pohled na čtyři hlavní ctnosti měl významný vliv na křesťanskou etiku, křesťanství totiž učení o čtyřech kardinálních ctnostech přejalo. V *De officis ministrorum* svatý Ambrož (cca. 340–397) ostentativně vychází z Ciceronova hlavního díla pojednávajícího o osobních ctnostech (*De officiis)*.[11] V svém hlavním díle *De civitate Dei* potom svatý Augustin (354–430) odvozuje všechny kardinální ctnosti z Božské lásky a definuje její paradigma vůči lásce tělesné.[12]

Výše zmiňovaná Stoa také podstatně přispěla k rozvinutí konceptu neřestí. V souvislosti se starověkými etickými myšlenkovými proudy (zejména řeckými, římskými, židovskými, egyptskými a syrskými), z nichž se kodifikovaly i systémy smrtelných a kardinálních hříchů, synonym neřestí, se raně a vrcholně středověcí myslitelé snaží postulovat teologické systémy ctností a neřestí (Evagrius z Pontu, Nilus ze Sinaje, Řehoř I. Veliký, Sv. Augustin, Sv. Ambrož, Jan Cassianus, Alcuin z Yorku, Tomáš Akvinský, Bonaventura, Bernard z Clairvaux, Hugo ze Sv. Viktora, Isidor ze Sevilly, Petr Lombardský aj.).[13]

Hlavním raně středověkým textem popisujícím konflikt mezi ctnostmi a neřestmi uvnitř lidské duše je *Psychomachia* Aurelia Clementa Prudentia (348–410). Před ním se ale podobnými vztahy zaobírali už Filón Alexandrijský (cca. 20/10 př. n. l.–40/50 n. l.) a Tertullianus (cca. 160–220/30).[14] Pru-

[9] Bautz, Michaela: *VIRTVTES, Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*. Berlin 1999, s. 11.

[10] Berka, Karel: *Aristoteles*. Praha 1966, s. 141–142.

[11] Bautz, M.: *c. d.*, s. 11–13 an.

[12] Mezger, Werner: *Narrenidee und Fastnachtbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*. Konstanz 1991, s. 133–135.

[13] Více viz Grollová, Jana – Rywiková, Daniela: *Militia est vita hominis. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku*. Ostrava 2013, s. 12–66.

[14] Bautz, M.: *c. d.*, s. 15 a 37 an.

dentius v textu rozděleném na epizody vyjma alegorií ctností a neřestí užívá i dalších metafor a exempel, s ctnostmi kupříkladu spojuje starozákonní postavy Abraháma, Juditu, Joba a Davida.[15] Na psychomatickém principu potom různá schémata ctností a neřestí rozvíjela ve 12. a 13. století scholastika (metafora výstupu po žebříku,[16] stromy neřestí, Etymachia atd.).

Z daných předpokladů vychází tzv. „morální filozofie" zažívající široký rozmach v 15. a 16. století. Jedním z jejích základních předstupňů jsou spisy Franceska Petrarky (1304–1374) z padesátých a šedesátých let 14. století.[17] V 16. století se ve středoevropském prostoru těšil oblibě hlavně Petrarkův spis *De remediis utrisque fortunae* (1366), v češtině *Knihy dvoje o lékařství proti štěstí a neštěstí* (překlad Řehoř Hrubý z Jelení, 1501),[18] v němčině *Von der Artzney beyder Glück*, neboli *Glücksbuch* (překlad Peter Sathel a Georg Palatinus, 1532).[19] Emoce zde Petrarka vnímá jako choroby duše a jeho pojednání je návodem, jak je léčit. Náš úděl bychom měli přijímat s duševní stálostí a silou. V dalším průběhu 16. století se někteří učenci snažili obrušovat hrany pohanských východisek a stoické názory sblížit se zásadami křesťanství, tak se například Justu Lipsiovi v pojednání *De Constantia Libri Duo, Qui alloquium praecipue continent in Publicis malis* (1584) podařilo deklamovat soucit téměř jako stoickou ctnost.[20] Pro danou snahu harmonizovat platónskou linii myšlení s křesťanstvím je pro raný novověk samozřejmě pilotním dílem stěžejní autorské dílo Marsilia Ficina (1433–1499) *Theologia Platonica*

[15] Tamtéž, s. 5, 36 a 47.

[16] Vzestup či sestup na jednotlivých příčkách žebříku je niterným bojem. S ctnostmi tuto metaforu poprvé spojil Plotínos (205–270) a po něm Makrobius. Benedikt z Nursie (480–547) a Klimakos (cca. 579–649) v této souvislosti používají obraz Jákobova žebříku. Tamtéž, s. 21.

[17] *De vita solitaria* (1356), *De secreto conflictu curarum mearum* (před rokem 1358), *De remediis utrisque fortunae* (1366) a *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1367). Kristeller, Paul Oskar: *Osm filozofů italské renesance*. Praha 2007, s. 19, 20–30.

[18] 54.B.7; Národní knihovna České republiky; Praha.

[19] Německé vydání ilustrovaly grafiky Hanse Weiditze (*Petrarkameister*). Čtyři štočky použité k ilustraci Petrarkova textu následně spolu s dalšími kompozicemi od Hanse Schäufeleina a Hanse Burgmaira posloužily již o rok dříve vydavateli Henrichovi Steynerovi jako obrazový doprovod k německému překladu Ciceronových „*Officií*". Knappe, Joachim: *Mnemonik, Bildbuch und Emblematik im Zeitalter Sebastian Brants (Brant, Schwarzenberg, Alciati)*. In: Bies, Werner – Jung, Hermann: Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag. Baden-Baden 1988, s. 133–178, zde s. 148–149. O tři roky později (1534) doplnily stejné ilustrace svazek obsahující „*Officia*" a spis *Büchle Memorial der Tugent* právníka a humanisty Johanna von Schwarzenberga. Kniha dostala souborný název *Teutsch Cicero*. Tipton, Susan: *Res publica bene ordinata, Regentspiegel und Binder vom guten Regiment, Rathausdekoration in der Frühen Neuzeit*. Hildesheim 1996, s. 467.

[20] Kraye, Jill: *Renesance helénistických filosofií*. In: Hankins, James: Renesanční filosofie. Praha 2011, s. 135–149, zde s. 139 a 142.

de immortalitate animae (1482). Podle Ficina každé lidské hledání rozumu inspiroval Bůh, univerzální otec. Pohanští myslitelé mají místo v církvi, protože božské skryté pravdy je vždy zahrnovaly, aniž by si to oni sami uvědomovali.[21]

Ze stručně nastíněného myšlenkového prostoru vycházejí alegorické dekorativní a divadelní obrazy systémů a momentů rovnováhy raného novověku, neuralgické momenty narativních celků a lidských osudů. Jejich ideové struktury oscilují mezi základy křesťanské teologie a pohanské antické filozofie.

Jako jeden ze základních symbolických paradigmat se nabízí princip rozcestí, vyjádřený písmenem Y. Už pythagorejci vnímali rozvětvená ramena tohoto písmena jako cesty ctnosti a hříchu.[22] Recentně interpretoval Jiří Sobek iniciálu Y na foliu 191r rukopisu *Mater verborum* (kolem roku 1240) právě jako pythagorejskou metaforu životních cest. Jako pevná opora mu posloužil text následující tuto iluminovanou iniciálu doplněnou mladým mužem v bederní rousce a opicí sedící na úponcích vinné révy. Mladík symbolizuje křesťana, jenž si zvolil správnou životní cestu, opice ďábla.[23]

Přibližně stejný význam má pasáž o dvou cestách v Matoušově evangeliu (Mt 7, 14–14): „Vejděte těsnou branou; prostorná je brána a široká cesta, která vede do záhuby; a mnoho je těch, kdo tudy vcházejí. Těsná je brána a úzká cesta, která vede k životu, a málokdo ji nalézá." Další metaforou životních cest je tzv. *Tabula cebetis.* Původní text na kamenné destičce z 1. století n. l. byl literárním alegorickým obrazem (dochoval se pouze v mladších přepisech). Otázka autorství není zcela jasná, i když se název alegorie odvozuje od pythagorejského filozofa jménem Cébes z Théb, vystupujícího v Platónově dialogu *Faidón*. Druhotně se přepis textu znovu objevil v 15. století v Itálii. Záhy jej Willibald Pirckheimer přeložil do němčiny, přičemž byl adjustován do formy obrazového plakátu s mluvícími páskami k účelům školní výuky. Matrici

[21] Ficino systematizoval množství informací vstřebaných překladatelskou praxí do koherentního a životného systému. Opíral se i o Vergilia, Cicerona, sv. Augustina a Danta, klasickou mytologii, fyziku, astrologii, medicínu atd. Platón byl pro něj Mojžíšem mluvícím antickým jazykem. Plotinos měl zase pomocí božského světla křesťanů interpretovat „božského" Platóna. Ficino se také ptá: „Čím více byl Kristus než žijící knihou morální a božské filozofie. Byl poslán z nebe, aby demonstroval božskou ideu ctností lidským očím?" Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance* (dále jen *Studies in Iconology*). New York 1939, s. 130–132.

[22] Baleka, Jan: *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*. Praha 2005, s. 140–141.

[23] Sobek, Jiří: *Bakchus, nebo vinař? Ikonografie iniciály s polonahým mužem v Mater verborum*. Umění, 61, 2013, č. 5, s. 444–446.

grafického listu z roku 1525 zhotovil Hans Holbein. Do poloviny 16. století existovalo nejméně padesát grafických převodů do obrazové podoby.[24]

Alegorie vychází z dialogu starého muže se skupinou mladých návštěvníků Kronovy svatyně, kteří stojí v úžasu nad malbou s architekturou v krajině, sestavenou ze tří soustředných ohrad, v nichž se pohybují postavy. Každou ohradu proráží průchod, nad třetí z nich se zvedá akropole dosažitelná pouze strmou stezkou. Starý muž odpovídá na otázky, čímž obraz vysvětluje. U jednotlivých bran poutníky vítají alegorické postavy. Spodní branou dovnitř vstupují malé děti, kterým se ihned na prahu dospělosti nabízí cesta potěšení a neřestí uvozená alegorií Fortuny, nebo obtížná cesta ctnosti, na níž jedinec zdolává překážky a útrapy, ale na jejím konci na vyvýšeném místě, za poslední branou, přijme poutníka krásná a skromně oděná žena – Blaženost (v duchovním slova smyslu).[25]

Architektura této alegorie může mít podobu fortifikace s vyvýšeným místem uprostřed.[26] Ve výtvarném umění se motiv jakési centralizované citadely v souvislosti s *Tabula cebetis* rozvinul na základě verze Lamberta Lombarda z poloviny 16. století. Díky kompozicím Franse Florise (převod do média rytiny – Philips Galle) a zejména Hendricka Goltzia a médiu mědirytiny se příslušné verze staly v závěru 16. století a na počátku 17. století velmi populárními.[27] V souvislosti s dalšími významovými elementy, jež budou dále rozebírány v této studii, stojí za pozornost hlavní atribut postavy oponující Fortuně balancující na kouli v Goltziově kompozici. Alegorie Vědění (Rozumu) při třetí bráně spočívá nohama na kvádru symbolizujícím stabilitu. Stejné postamenty mají Fortuna a Moudrost na titulním listě pařížského vydání Petrarkových *Remedií* z roku 1523. Symbolika stability kvádru vychází z Platónova *Timaia*.[28]

V daném ohledu se nabízí asociace s dřevorytem *Trpělivost, Satan a hřích* od Cornelise Anthonisze z roku 1540. Zachycuje ženskou alegorickou postavu stojící na kvádru vystupujícím z vody. Jde o Trpělivost, nejlépe vyzbroje-

[24] Dwyer, Eugene (rec.): *Reinhart Schleier, Tabula Cebetis, oder „Spiegel des menschlichen Leben darin Tugent und untugent abgemalet ist"*. The Art Bulletin, 1976, sv. 58, č. 2, s. 295–297.

[25] Tamtéž.

[26] Gross Brockett, O.: *c. d.*, s. 134 an.

[27] Viz Dwyer, E.: *c. d.*, s 296 an. Metaforu hradu jako cesty člověka od zrození ke smrti (a Poslednímu soudu) předestírá již například dochované inscenační schéma a scénář hry z anglického prostředí *The Castle of Perseverance* (*Hrad vytrvalosti*) z doby kolem roku 1425. Tamtéž, s. 125 a 134.

[28] Stejnou interpretační bázi má graisaillová freska *Alegorie Příležitosti* z konce 15. století z Academia Virgiliana v Mantově (okruh Andrey Mantegny). Wittkower, Rudolf : *Allegory and the Migration of Symbols*. Westview Press, Boulder 1977, s. 103–104.

nou ctnost pro zápas s Fortunou. Trpělivost je atakována ďáblem a smrtí, ale zůstává stoicky nezdolná.[29]

Tabula cebetis byla jedním z inspiračních zdrojů v nedochované fresce v Neues Schlosss v Baden Badenu od Tobiase Stimmera. Stěnu měla zdobit alegorie života dvou jedinců od narození do smrti, jeden z nich si vybral cestu ctnosti, druhý cestu potěšení. Jak vyplývá ze Stimmerových poznámek, při komponování vycházel ještě z mýtu o Herkulovi na rozcestí a Pythagorejského symbolu Y.[30]

V rámci produkce olomouckého jezuitského školního divadla zaznamenáváme, že v roce 1573 „hráli Herkula" a představení přihlíželi Vratislav z Pernštejna a Vilém z Rožmberka.[31] O dvacet dva let později je zpráva o „herkulovské" divadelní hře konkrétnější, inscenován byl bez jakýchkoliv pochyb *Herkules na rozcestí* (*Hercules in bivio*).[32] Mýtus popisující Herkulovo dilema při výběru životní cesty vychází z antických textů. V Xenofóntových *Memorabiliích* v rozhovoru s Aristippem Sókratés podobenství vysvětluje, přičemž se odvolává na sofistu Prodika.[33] V renesanci je příběh oživen Gemistem Plethonem (1355–1452) a Marsiliem Ficinem.[34]

Před Herkulem se objevily dvě ženy, jedna byla krásná od přírody a měla bílé roucho, druhá ve vyzývavějším oděvu byla nalíčená. Ta chtěla Herkula oslovit první, aby mu předložila nabídku nejpříjemnější a nejschůdnější cesty. Herkules se jí zeptal, jak se jmenuje, ona mu odpověděla, že jí přátelé říkají Blaženost a ti, co ji nenávidí, Neřest. Když dorazila i druhá žena – Ctnost, nabídla mu cestu, při níž bude muset vynaložit mnohem větší úsilí, protože z toho, co je dobré a krásné, nedali bohové lidem nic bez námahy a starosti, a Herkules si vybral právě tuto obtížnější cestu.[35]

[29] Kvádr je také symbolem její stabilnosti v Kristu.

[30] Viz Dwyer, E.: *c. d.*, s. 297 an.

[31] Menčík, Ferdinand: *Příspěvky k dějinám českého divadla*. Praha 1895, s. 60.

[32] Tamtéž, s 68. Podobná obrazová formule se objevila v díle *Occasio, arrepta, neglecta…* jezuitského teologa Jeana Davida de Courtrai z roku 1605. Úvodní pasáž představuje Čas a Příležitost. Následně je skupinka mladých lidí vyzývána k následování ďáblem a andělem. Čas a příležitost stojí na straně anděla. Ti, kteří se rozhodli správně, následují Příležitost, ostatní Ďábla, pozdě si uvědomí své promarněné možnosti, Čas odlétá k nebi. Paralelně je námět zpracován i do divadelního scénáře. Wittkower, R.: *c. d.*, s. 98 an.

[33] Xenofón: *Vzpomínky na Sokrata*. Praha 1972, s. 61–65.

[34] Stěžejní studií na toto téma je studie Erwina Panofského z roku 1930 *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Panofsky, Erwin: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig 1930.

[35] Joseph Schlippe ve stručném pojednání *Herkules am Scheidweg* (1971) považuje za derivaci herkulovské křižovatky i zlidovělou loveckou baladu převzatou z tradice lidové slovesnosti v 18. století Gottfriedem Bürgerem: Lovec vyrazil v neděli na štvanici, aniž by pomyslel

Herkules je prototypem mytologického hrdiny stoicky překonávajícího překážky osudu, zosobnění ctnosti – virtus generalis. V divadelní hře (*Hercules Furens*) jej takto prezentuje již například Seneca mladší (4 př. n l.–65 n. l.), jeden z nejznámějších stoiků antického Říma.[36] Do popředí zájmu se postava Herkula dostává logicky opět v souvislosti s humanistickými tendencemi 15. století. Herkulovské cykly se často objevují na fasádách domů, jsou většinou jakýmsi duševním portrétem objednavatele. V Olomouci nechal tímto způsobem fasádu svého domu vyzdobit humanista evropského formátu Augustin Käsenbrot (po roce 1511).[37]

Motiv Herkula a jeho rozcestí obsahuje mimo jiné moralistně-satirická sbírka *Loď bláznů* (1497) Sebastina Branta. Spícímu Herkulovi se zde opět nabízejí dvě stezky, nahá mladá žena na skále vlevo ponouká k potěšení, následování ctnosti nabízí stařena s vřetenem (atribut ctnosti) vpravo.[38] Cesta ctnosti odebírá moc Fortuně „s úsměvem děvky".[39] Ze zlidovělého herkulovského mýtu čerpaly inspiraci i dvě Brantovy verze divadelní hry s názvem *Tugendspiel* (I. a II.). Prolog *Tugendspiel II*, hry vydané dlouho po Brantově smrti ve Štrasburku (1554), se odvolává k inscenaci v textové podobě nedochované *Tugendspiel I*,[40] jejíž děj se evidentně dotýkal mýtu Herkula na rozcestí. Vyvrcholením hry je Herkulovo správné rozhodnutí a nalezení ctností

na nedělní bohoslužbu. Na rozcestí se mu zjevili dva jezdci na koních, napravo anděl, nalevo ďábel. Anděl seděl na stříbřitém oři, ďábel sedlal ohnivého. Lovec se ďáblem nechal zlákat k pokračování honitby a hnal svou smečku do pekelného ohně. Schlippe, Joseph: *Hercules am Scheidweg*. In: Allemannisches Jahrbuch 1970: Festschrift zum 65. Geburtstag von Professor Dr. Wolfgang Miller. Bühl–Baden 1971, s. 123–132; Podobně bychom tedy mohli nazírat i rozhodnutí mezi špatným a dobrým andělem v divadelní hře *Doctor Faustus* Christophera Marlowa (1604). Viz Reichert, Klaus: *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*. Frankfurt am Main 1985, s. 44.

[36] Gaschallová, Natália: *Prvky stocizmu v Senecových tragédiách Medea a Hercules Furens*. Brno 2010, s. 10–16 (nepublikovaná bakalářská diplomová práce).

[37] Hlobil, Ivo: *Humanismus a raná renesance na Moravě*. Praha 1992, s. 121.

[38] Zimmerman, Heiner: *Macbeth a Herkules*. Renaissance Studies, 20, 2006, č. 3, s. 356–378, zde s. 366, obr. 4.

[39] Cristoforo Landino (1424–1498) v *Disputationes Camaldulenses* (1475) Herkula označuje jako „Vir Sapiens", který s pomocí „lumen rationis" potírá pozemské tužby svého těla. Kern, Margit: *Tugend versus Gnade, Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm*. Berlin 2003, s. 326.

[40] „Lieben Freund, ihr haben von manchen Tagen./ Von den Tugend Spiel hören sagen,/ Wie sie mit Frau Wollust hat disputiert,/Auf die Zeit Herkules auch ein geführt. /Und ein Urteil geben zwischen beiden. /Damit die verlorene Richter all/ Wieder kommen inder Tugend stall…" Euttke, Dieter: *Zu den Tugendspielen Sebastian Brants*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 97, 1968, sešit 3, s. 235–240.

„svých ztracených sester…“,[41] stejně jako se v novozákonním podobenství z Lukášova evangelia (Lk 15, 11–32) s pokáním domů vrací marnotratný syn.[42]

Výše zmíněná ilustrace *Lodi bláznů* prezentuje Herkula jako spícího válečníka ve zbroji.[43] V obdobné poloze spí pancířem oděný muž na Raffaelově obraze *Sen rytíře* (National Gallery London, 1504). Obraz si objednal Scipione Borghese, a jak je zřejmé i z literárního pandánu *Punica* (kniha 15) Silia Italica, jeho ikonografie se rovněž zakládá na principu herkulovské křižovatky.[44] Symbolika zbroje zároveň odkazuje k aspektu militia christi, odvozujícího se primárně od pasáže listu sv. Pavla Efezským (Ef 6, 10–17), kde jsou “zbraně ducha“ přirovnávány k antické římské zbroji.[45]

Somaticky obdobně mohou být ale znázorňována i exempla negativní. Symbolickou formu odpočívajícího (ležícího či sedícího) vojáka má často trojský princ Paris (např. dřevořez Lucase Cranacha st. z roku 1508; fragment sgrafita na nádvorní fasádě Lobkovického/Pernštejnského paláce v Praze na Hradčanech z roku 1576), rozhodující se mezi třemi bohyněmi, Junonou,

[41] Podobně schematicky vystavěnou hru s názvem *Tragico actio de pugna virtutis cum voluptate* (*Tragická hra o boji ctnosti s rozkoší*) v roce 1571 hráli žáci na náměstí v Lounech. Cesnaková Michalcová, Milena: *Humanistické a reformační divadlo v období znovuupevnění feudalismu*. In: Černý, František – Scherl, Adolf (eds.): Dějiny Českého divadla 1. Praha 1968, s. 99–152, zde s. 112.

[42] *Moralita o Marnotratném synovi* bývala jednou z nejoblíbenějších „biblických“ divadelních her (např. přepracování Jörga Wickrama či Tobiáše Mouřenína z Litomyšle). Dobové grafiky zachycují nejčastěji marnotratného syna v nevěstinci ve společnosti dalších zhýralců a kurtizán, postavy mohou být nápisovými páskami v obraze identifikovány jako alegorie neřestí. Díky pokání po návratu domů najde nakonec ztracený syn správnou cestu, stejně jako se v Brantově hře *Tugendspiel* Herkules nakonec vydá po stezce ctnosti.

[43] Obdobnou pozici zaujímají podobizny Zikmunda I. a Zikmunda II. v kyrysech spořívající na jejich tumbách v tzv. Zikmundově kapli při katedrále Wawelu. Jejich „novoplatonské“ pozadí podrobněji rozebrala Karolina Tagosz. Tagosz, Karolina: *The Sigismund Chapel as a Neo-Platonic Model of the Universe.* In: Polish Art Studies III. Wroclaw 1987, s. 13–30.

[44] Silius vycházel z Ciceronova spisu *Somnium Scipionis*. Viz Cicero, Marcus Tullius: *Scipionův sen*. Srní 2008.

[45] Renesanční obraz křesťanského rytíře dotváří i personifikace chrabrých vojáků z římských antických dějin (Marcus Curtius, Horatius Cocles, Titus Manlius Torquatus, Mutius Scaevola, Publius Horatius, Marcus Valerius Corvus, Marcus Calphurnius). Další historické předobrazy pro křesťanského rytíře nalezneme v kanonické sestavě tzv. „křesťanských hrdinů“ ustálené v 15. století. Zahrnuje Judu Makabejského, Jozueho, krále Davida, Hektora, Alexandra Velikého, Iulia Caesara, krále Artuše, Karla Velikého a Gottfrieda z Bouillonu. Melion, Walter: *Memorabilia aliquot Romanae strenuitatis exempla. The Thematics of artisanal Virtue in Hendrich Goltzius´s Roman Heroes*. Modern Language Notes, 1995, č. 5, s. 1090–1134; Wang, Andreas: *Der Miles Christianus im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelatterliche Tradition.* Frankfurt am Main 1975, s. 158–163.

Athénou a Venuší, jež mohou být vnímány jako alegorie trojího přístupu k životu – činorodost, kontemplace, požitek. Parida jak známo přesvědčí Venuše, nevědomě se tak vydá na cestu zkázy.[46] Paralelní k výtvarné kultuře je opět produkce divadelní. Uveďme třeba *Spectaculum de Judicio Paridis* (*Hru o Paridově soudu*) Jacoba Lochera z roku 1502.

Příběhy hrdinů trójské války hrají důležitou úlohu v rytířské etice, ve středověké Evropě byly dobře známé a hojně přepracovávané ve verších i próze (*Roman de Troie* od Benoita de Saint-More, česky psaná *Kronika Trojánská* atd.). Části vztahující se k trójské válce najdeme též v souboru *Gesta Romanorum*, sloužícímu kazatelům pro demonstraci exempel křesťanských ctností nebo potrestaných neřestí. Paris je tak synonymem ďábla, Helena lidství apod.[47]

Ženskou „triádu" (podobně jako u Paridova soudu) tvoří i starořímské sudičky – parky (Parcae, řecké Moiry).[48] Jejich archetyp se odráží v Shakespearově hře *Macbeth*, konkrétně v okamžiku setkání Macbetha a Banqua se třemi vědmami na vřesovišti, jak podotknul Heiner Zimmermann v článku *Macbeth and Hercules* (2006), jehož název napovídá, že se autor opět opírá o „herkulovské" paradigma. V případě Macbetha je motiv jednoznačným vyjádřením špatné osudové volby.[49]

K Parkám bývá někdy přiřazována i Jupiterova dcera Fortuna,[50] jako bohyně věštby bývala ve starověkém Římě vzývána při porodech. Většinu svých funkcí převzala od řecké Tyché, bohyně náhody, štěstí a osudu. Různé formy kultu Fortuny generují nespočet přívlastků – Annonaria, Primigenia, Virilix, Redux, Victrix, Augusta, Virgo, Romana, Publica, Privata, Muliebris, Balnearis, Equestris, Volubilis aj. Vrcholně tyto kulty kulminují (co se týče staro-

[46] V mnohafigurové scéně na olejomalbě *Věčné lidské dilema* – volba mezi ctnostmi a neřestmi od Franse Franckena (II.) z roku 1635 jsou ústředními subjekty etické oscilace člověka právě Paris a Herkules řešící svá dilemata. V dalších partiích plátna jsou naznačeny důsledky jejich rozhodnutí. Herkulova cesta vede mezi Bohy a muzicírující Múzy, Paridova, za doprovodu křepčících satyrů a Bakchantek, k Bráně pekel.

[47] Swan, Charles: *Gesta Romanorum, Or, Entertaining Moral Stories*. London 1824, s. 310; Šimek, František (ed.): *Příběhy římské. Staročeská Gesta Romanorum*. Praha 1967.

[48] Krejčí, Vilém: *Parky.* In: Bahník, Václav (ed.): Slovník antické kultury. Praha 1974, s. 453; Týž: *Moiry.* In: tamtéž, s. 392.

[49] Zimmerman, H.: *c. d.*, s. 356–378 an. Nabízí se tedy asociace na motivy sudiček předoucích nit osudu z pohádek vycházejících z tradic lidové slovesnosti.

[50] Někdy je však identifikována jako dcera Okeana a Tethys. „Mořský" původ ve významových konotacích někdy vyúsťuje k prolínání z ikonografií Afrodíty/Venuše. Někdy se také prostupují kulty Fortuny a Isis či Nemesis. Arya, Darius Andre: *The Goddess Fortuna in Imperial Rome. Cult, Art, Text*. Austin 2002, s. 54 a 85–87 (nepublikovaná dizertační práce).

věku) v Augustově období (císařem 27 př. n. l.–14. n. l.).[51] Vyznění Fortuny je tedy značně ambivalentní. Vůči její proměnlivosti se vymezovali stoikové a tyto tendence zaznamenáváme i v rámci neostoických tendencí raného novověku. Jejími hlavními atributy, jež se různě kombinovaly, jsou roh hojnosti, patera (kovová nádoba), koruna zdiva, kormidlo, kolo, koule či globus. Posledně jmenované atributy s kruhovým obrysem symbolizují cyklus života.[52] Na grafikách 16. století je frekventovaným atributem Fortuny plachta, skrze nestabilní poryvy větru je tak volně unášena po vodní hladině.[53] V některých antických vyobrazeních měly podobnou funkci okřídlené sandály, nebo okřídlená koule,[54] na níž Fortuna stojí. Andrea Alciati v *Emblematum liber* (první vydání 1531) u hesla „*Occasione*" odkazuje k Fortuně sochaře Lyssipa s okřídlenými sandály. Fortuna balancující na kouli má patrně svůj původ také v Lyssipově díle. Vytvořil údajně sochu Kaira, boha příležitosti, jako okřídleného chlapce na kouli.[55]

V pojetí některých představitelů patristiky (sv. Augustin, Boëthius) je Fortuna podřízena všemocnému Bohu a tudíž existují sféry (duchovní), nad kterými nemá moc. Jiní Fortunu vnímali jako „ďábelskou" pohanskou modlu (sv. Jeroným, Lactantius) s odvoláním na pasáž z Izaiášova proroctví (Iz 65,11): „Ale vás, kdo jste Hospodina opustili, vás, kdo jste zapomněli na horu mé svatosti, vás, kdo jste štěstěně stůl prostírali, kdo jste Osudu číše plnili…" Patrně nejvýznamnější myslitel scholastické tradice Tomáš Akvinský (1225–1274) Fortunu v návaznosti na aristotelské „causa per accidens"

[51] Více například Krejčí, Vilém: *Fortuna.* In: Bahník, Václav (ed.): *c. d.,* s. 223; Týž: *Tyché*. In: tamtéž, s. 635.

[52] Pindaros (522–446 př. n. l.) a Aischylos (525–465 př. n. l.) poprvé zmínili Tyché v souvislosti s řízením lidského života a jeho cykličností, což dobře vystihuje kolo jako její atribut. Ostentativní poukazy na Fortunu s kolem ale pocházejí až z 1. století n. l. (např. Cicero v *Ad pisonem*). Ve vile Dobrého štěstí v Olynthu je kolo zachyceno v mozaice s popiskem „Agathe Tyche" – téma reflektuje výzdoba celé vily. Arya, D. A.: *c. d*., s. 68–89, zejména s. 77, 84–85 an.

[53] Srovnejme s příslovím: „Kam vítr, tam plášť." Variací je tzv. Glückschiff (ekvivalent Narrenschiff – lodi bláznů), kdy je Fortuna přímo „stěžněm" plachetnice. Proměnlivost a nevypočitatelnost života symbolizuje i ztroskotání lodi. Reichert, K.: *c. d*., s. 25–27 a 79 an.

[54] Reference o Fortuně stojící na kouli se vyskytují od 3. století př. n. l., zcela běžný je tento motiv v Augustově době (např. Ovidiova reflexe) a samozřejmě později ve středověku a raném novověku. Canter, Howard Vernon: *Fortuna in latin poetry.* Studies in Philology, 1922, sv. 19, č. 1, s. 64–82, zde s. 77 a 82.

[55] Alciati, Andrea: *Emblemtum liber*. Frankfurt am Main 1531, fol 8r; Arya, D. A.: *c. d*., s. 82 an.

determinoval vnitřními příčinami světa v širších souvislostech, jež se nám ve výsledku jeví jako náhoda.[56]

Každopádně pro vizuální a literární alegorické obrazy principu Fortuny se ve vrcholném středověku ustálil motiv rotujícího kola, vyjadřujícího explicitně nestabilnost, ale také lidský osud a koloběh života.[57] Přiřazeny mohou být i zodiakální symboly a další astrologické a přírodní elementy mající na pohyb kola vliv (křídla, čtyři větry aj). V tomto smyslu je Fortuna často připodobňována k neustále se proměňující Luně. Tak je tomu například i v básni *O Fortuna* z rukopisného souboru her a básní *Carmina burana* ze 13. století, objeveném v klášteře Benediktbeuern.[58]

V podání Danta Alighieriho (*Božská komedie*, Inferno VII, 66–96) je Fortuna nevyzpytatelnou silou podléhající Božské podstatě. Proti její bezstarostné hře s koulí se však nelze ubránit rozumem.[59]

Strukturálně se *Božskou komedií* inspiroval Aeneas Silvius Piccolomini v pojednání *Somnium de Fortuna* (*Epistola ad Procopium de Rabenstein,* 1444)**,** v české parafrázované verzi Mikuláše Konáče z Hodiškova nese dílo název *Štěstí i divný i užitečný sen*. Aeneas doprovázený básníkem Vegiem vstupuje do hedonistické říše Štěstěny (hostiny, radovánky). Na druhý pohled ukazuje místo i druhou tvář. Stranou sedí postavy alegorizující Chudobu, Křivdu, Hanbu, Starost, Posměch a další aspekty symbolizující odklon Štěstěny.[60]

Fortuna je jedním z hlavních subjektů také v Konáčově *Hře pěknejch připovídek*, v níž se zase nechal inspirovat úvodní pasáží Bocacciova *De casibus virorum illustrium* (kompletní vydání 1374). Jádrem hry je spor Štěstí

[56] Rollin Patch, Howard: *The Goddess Fortuna in the „Divine Comedy"*. Annual Reports of the Dante Society, 1914, č. 33, s. 13–28, zejména s. 18–25.

[57] Ve vztahu k českému středověkému umění více Pavelec, Petr: *Nástěnná malba Štěstěny v komnatě strakonického hradu*. Umění, 47, 1999, č. 3, s. 169–174.

[58] Gross Brockett, O.: *c. d*., s. 107–108 an.

[59] „…vysvětli mi, kdo je/ Ta Štěstěna, již jmenoval jsi právě, že v moci má všech světských statků zdroje?"… / Ten, jehož moudrost se vším hospodaří, nebe i ony stvořil, již je řídí, / Že každou stranu osvítí svou září, / A světla nebes rozdílí a třídí: / Tak určil také vůdkyni a paní, / Jež rozvrhuje lesk i v říši lidí, / By statky občas v náhlém vystřídání / Přenesla z rodu na rod k nové správě, / Ať jakkoli se tomu člověk brání. / Ten národ úpí, druhý vládne v slávě, / Vše podle vůle té, jak tuší mnozí, / Jež ukryta je jako zmije v trávě. / Váš rozum její plány neohrozí, / neb soudí, kuje pikle své a vládne / svou říší sama jako jiní bozi. / Rozvahy v díle nezdrží ji žádné, / Vždy nutností je k spěchu dále štvána / A dojde proto rychle k změně zrádné. / Toť ona, jež je často křižována / Tím, jenž ji kárá, chváliti ji maje: / Od něho stihne nejspíš ji hana. / Však ona nedá nic, neb blažena je / A ostatních všech prvých tvorů v čele / Si bezstarostně se svou koulí hraje." Alighieri, Dante: *Božská komedie*. Praha 1988, s. 49.

[60] Horáková, Jana: *Alegorická postava Fortuny ve vybraných památkách starší české literatury.* Brno 2010, s. 26–28 (nepublikovaná magisterská diplomová práce).

(Fortuna) a Chudoby (Paupertas). Chudoba sedí na rozcestí (sic!), kde se potká s Fortunou. Fortuna v zápase s Chudobou (Paupertas) prohraje a je jí odňata polovina moci („paupertas fortunae victrix").[61] Humanisté chudobu vnímají jako jednu ze stoických ctností, „přeprat" nástrahy osudu pomohla i Herkulovi.[62] U Konáče jsou družkami Chudoby Trpělivost, Pokora, Střídmost a Spravedlnost, tedy vlastnosti náležející sféře vita contemplativa. Příslušné alegorie odpovídají Petrarkově pojetí nezahrnujícího věci duchovní pod správu Štěstěny.

Ale ani v humanistickém náhledu nemusí být ctnosti vůči Fortuně vysloveně opozitní. Erasmus například v *Adagiích* užívá Ciceronovu devízu „Duce virtute comite Fortuna", jejíž obrazovou verzí je medaile Aurelia dall' Acqua od Giulia della Torre z konce 15. století. Ctnost na ní provází Božská prozřetelnost následovaná Fortunou, což ostatně odpovídá i náhledu Marsilia Ficina, podle něhož si může prozíravý muž Fortunu „ochočit", pokud naslouchá slovům moudrých. V obrazovém jazyku se tak mediátorem často stává bohyně moudrosti Minerva (Athéna), jak ukazuje příklad stropního medailonu Giuseppe Porty v Bibliotece Marcianě v Benátkách. Athéna uprostřed kompozice se obrací ke Statečnosti doprovázené Prozřetelností, nalevo sedí Fortuna na kouli.[63]

Fortuna může rovněž stát zároveň na kouli a mušli, přebírá tak navíc vlastnosti Venuše. S dvojí povahou Venuše operuje Platón v *Symposionu*. V komentáři tohoto dialogu s názvem *De Amore* nauku o dvojí Venuši rozvinul Marsilio Ficino.[64] Téma následně s různými významovými nuancemi zpracovává i výtvarné umění. Jako flagrantní příklad poslouží nepochybně Tizianův obraz *Láska Nebeská a Láska pozemská*, jehož interpretaci postavenou na protikladných vlastnostech dvou Venuší sedících na antickém sarkofágu rozvinul Erwin Panofsky.[65] Levá Venuše je bohatě oděná, pravou

[61] Za trest je jedna část Fortuny (Neštěstí) přikována ke sloupu. Může následovat jenom kolemjdoucího, který ji sám odváže. Tamtéž, s. 28–31.

[62] Jeho zápas s Fortunou byl námětem teatra inscenovaného pro Lucrezii Borgia v roce 1502. Jako alegorii vztahující se k vlastní osobě použil zápas s Fortunou například Giorgio Vasari v dekoracích svého vlastního domu v Arezzu (Alegorie Ctnosti má v ruce Herkulův kyj). Wittkower, R.: *c. d.*, s. 105–106 an. V návaznosti na 25. kapitolu Machiavelliho *Vladaře* se zápas s Fortunou stal častým elementem ikonografických programů oslavujících panovníky a vládce. Viz např. Machiavelli, Niccolo: *Vladař*. Praha 2007, s. 165–169.

[63] Wittkower, R.: *c. d.*, s. 101–102 an.

[64] Více viz Karfík, Filip: *Duplex Venus*. In: Nechutová, Jana (ed.): Druhý život antického mýtu. Brno 2003, s. 163–177.

[65] Panofsky, E.: *Studies in Iconology*, s. 148–160.

halí pouze jednoduché roucho.[66] Nauka o dvojí povaze Caritas samozřejmě reflektuje i Augustinovo stěžejní dílo *De civitate dei*. Kompozice je však symetricky komponovaná a sféry obou hlavních postav (krajina, části sarkofágu aj.) se harmonicky doplňují. Protiklady vytvářejí jednotu v makrokosmu či výše zmiňované Božské podstatě. Podobnou kompoziční a významovou harmonii protikladů v jednotě (platónské a aristotelské filozofie) deklamoval také Raffael se svým ciceroniánským rádcem Fedrou Inghiramim na fresce *Aténská škola* (Alegorie filozofie) ve Stanza della Segnatura papežského paláce ve Vatikánu. Ta je v místnosti doplněna protějškovou *Disputací o nejsvětější svátosti* (alegorie Teologie) a dalšími vůči sobě protilehlými vícefigurovými alegoriemi poezie (*Parnas*) a spravedlnosti (skládá se ze tří motivů lemujících okenní výklenek). Vzájemná vyváženost tedy prostupuje celým kubickým prostorem místnosti (včetně dekorace stropu). I v obecnější rovině lze konstatovat, že mezi filozofií, teologií, poezií a spravedlností leží základní síly rovnováhy či nerovnováhy, jak je vnímal humanistický učenec v 16. století.

Ve světské sféře měla výsadní postavení spravedlnost, mající jako řídící princip klíčovou pozici už v Platónově první knize *Ústavy.* V rámci výtvarného konceptu s humanistickým pozadím je centrální ctností poprvé na nástěnných malbách sněmovního sálu radnice v Sieně z let 1337–1340 zahrnující alegorické obrazy *Dobré* a *Špatné vlády nad městem* a krajinné veduty demonstrující důsledky těchto vlád od bratrů Lorenzettiů.[67] Spravedlnost byla klíčovou ctností i pro reformátora Filipa Melanchtona, jehož spisy měly zásadní vliv hlavně na majoritně protestantské „communae" v 16. století. Melanchtonovým doktrínám odpovídá norimberská *Fontána ctností* u kostela sv. Vavřince (1585–1589), která je završena Spravedlností.[68]

Motivy světské i Boží spravedlnosti jsou oblíbené zvláště v rámci ikonografických konceptů radnic. Vymýšleli je vzdělaní radní, písaři, právníci, jak máme i v moravském prostředí pramenně doloženo na příkladu nedochované fasády jihlavské radnice z roku 1558.[69] Figurální výzdobu mívaly i radniční kaple přiléhající většinou k zasedacímu sálu. Dominujícím tématem výzdoby jsou eschatologické obrazy Posledního soudu s ústředním motivem Krista soudce (např. radnice v Olomouci), ale tento motiv, nacházející široké uplatnění již ve středověku, není hlavním subjektem této studie, i když v něm opět

[66] Obdobně jako v Xenofontově popisu Herkulova dilematu na rozcestí.

[67] Bautz, M.: *c. d.*, s. 67–68; Tipton, S.: *c. d.*, s. 21 an. Motivy prosperujícího a zpustošeného města se v 16. století často objevují v alegorických kompozicích s ústřední postavou Fortuny.

[68] Morall, A.: *c. d.*, s. 110 an.

[69] Program nedochované výzdoby fasády jihlavské radnice (1558) vymysleli radní Martin Winterberger a Hans Leupold a písaři Leonhart Trenkher a Vavřinec Reidler. Löwenthal, Martin Leopold von: *Chronik der königlichen Stadt Iglau, 1402–1607*. Brünn 1861, s. 114.

registrujeme ozvuk archetypu rozcestí či spíše důsledků volby životních cest. Stejně tak lze vnímat i některé alegorické obrazy novozákonních podobenství: oddělení ovcí od kozlů (Mt 25, 32–33), o pannách moudrých a pannách pošetilých (Mt 25, 1–13),[70] o rozsévači (Lk 8, 4–8; Mt 13, 1–9; Mk 4, 1–9).

Aluzí okamžiku volby je i nahý člověk sedící pod polosuchým a polozeleným stromem mezi Izaiášem a sv. Janem Křtitelem na obrazech *Zákona* a *Milosti* alegorizujících hřích a vykoupení („Zákon skrze Mojžíše dán jest, milost a pravda skrze Ježíše Krista stala se"; J 1, 17), jež jsou zároveň antitezí Starého a Nového zákona.[71] Strom většinou rozděluje kompozici na dvě poloviny, jejichž jednotlivé dílčí motivy jsou vůči sobě typologické (Mojžíš přijímající desky Desatera a Panna Maria v naději, První hřích a sestup Krista do předpeklí, Vztyčení měděného hada na poušti a Ukřižování aj.). K formulaci tohoto obrazového typu výrazně přispěly teologické teze Martina Luthera a Filipa Melanchtona, proto se těší oblibě zejména u protestantů. Avšak základní obecná myšlenková báze pavlovské teologie nedovoluje téma zcela kategoricky označit za protestantské, na což nedávno upozornili Mathias Weniger (2004) a Olga Kotková (2011, 2012),[72] nutno vzít v úvahu i další humanistické myslitele počátku raného novověku, kteří se zabývali také teologickými otázkami. V první řadě Erasma Rotterdamského, jehož myšlenky měly snahu vytyčit jakousi „třetí cestu" s výrazným humanistickým akcentem mezi konzervativním katolictvím a protestantstvím. Stejně jako Luther stavěl Erasmus na „teologii" Písma a Pavlovské tradici, zásadně se ale lišili v pohledu na svobodnou vůli člověka, kterou Luther ve svém náhledu na spásu zavrhuje.

Fragmentárně dochované dekorace interiérů pardubického zámku z první třetiny 16. století v náznacích poukazují k petrarkovsko-erasmiánským myšlenkám. Nejlépe se zachovaly malby dvou reprezentativních tzv. „rytířských sálů". První, Vojtěchův, s výmalbou z roku 1532, obsahuje fragmen-

[70] Pastýř Hermův z 2. století n. l. staví do kontrapozice dvanáct černě oděných žen a dvanáct panen (nesou věž – církev). Grollová, J. – Rywiková, D.: *c. d*., s. 37 an.

[71] Téměř vyčerpávajícím způsobem téma zpracovává dvoudílný korpus zpracovaný Heimem Reinitzerem. Reinitzer, Heimo: *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte.* Hamburg 2006, s. 415.

[72] Weniger, Matthias: „*Durch und durch lutherisch*"*? Neues zum Ursprung der Bider von Gesetz und Gnade*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 55, 2004, s. 115–134; Kotková, Olga: *Lucas Cranach st., Zákon a Milost: Luther, nebo Erasmus?* Studia mediaevalia Bohemica, 3, 2011, č. 2, s. 287–295. Jednota v protikladech táž: *Erasmovy teologické pozice v kontextu polemiky s Lutherem.* In: Nejezchleba, Tomáš – Makovský, Jan (eds.): Erasmovo dílo v minulosti a současnosti evropského myšlení. Brno 2012, s. 168–200, zde zejména s. 173–174.

ty nástěnných obrazů Adama a Evy, Fortuny,[73] Samsona a Dalily, štítonošů a dalších torzálních neidentifikovatelných motivů a dekorativní výmalby. Ve vedlejším tzv. Mázhauzu, se částečně zachovala monumentální nástěnná malba s tématem Zákona a Milosti.[74]

I z dochovaných fragmentů je patrné, že na sebe koncept obou rytířských sálů navazuje v zastřešující myšlence křesťanského rytířství. V klíčovém díle raně novověkého neostoicismu, *Enchiridion Militis Christiani* (*Příručka křesťanského rytíře*, 1503 a 1518), svým současníkům zbraně ducha přiblížil Erasmus Rotterdamský.[75] Pernštejnům aktuální humanistické trendy zase nepochybně zprostředkoval vychovatel bratrů Vojtěcha a Jana z Pernštejna Jan Češka (? – 1551). Jeho jediné známé literární dílo *Příkladné řeči a užitečná naučení, vybraná z kněh hlubokých mudrcův…* se četně odkazuje na Anaxagora, Hérakleita, Démokrita, Pýthagora, Hésioda, Xenofónta, Xenokrata, Platóna, Cicerona, Seneku, Epikúra, Díogena ze Sinopé, Lúkiána, Filipa Makedonského, Iamblicha, Eukleida aj. Češka však tyto myslitele excerpoval spíše sekundárně, prvotním zdrojem jeho inspirace a znalostí o antických filozofech byla spíše Petrarkova *Remedia* (viz výše). V pasáži věnované štěstí (Štěstěně) deklamuje ohrožení stability ctnostného života v důsledku její přízně.[76]

Interpretace motivu Zákona a Milosti a Fortuny byla naznačena, Samson a Dalila s dalšími scénami samsonovského cyklu v druhém plánu kompozice poukazují na konflikt s Filištíny a Samsonův závěrečný triumf nad nepřízní osudu a nepřáteli. Samson je starozákonní hrdina typologicky připodobňovaný k Ježíšovi (typus christi), ve sféře pohanské je mu typově příbuzný Herkules, atribuovaný rovněž lví kůží a peroucí se jako ctnostný válečník trpělivě se svým osudem.[77]

---

[73] Postava Fortuny je v Pardubicích doplněna fragmentárně dochovaným nápisem v humanistické kapitále. Zřetelné je slovní spojení „*FORTVNA VOLVBILIS*" (Štěstěna vrtkavá) a snad i část slova „*VIRTV*". Bohužel nápis je patrně dezinterpretovaný restaurátorskými zásahy v minulosti, proto se jeho literární zdroj dosud odkrýt nepodařilo.

[74] Více o malbách pardubického zámku Vladimír Hrubý v knize *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548* (kapitola Raně renesanční malířství v Pardubicích). Hrubý, Vladimír: *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548*. Pardubice 2003, s. 39–91.

[75] Wang, A.: *c. d.*, s. 158–163 an.

[76] Češka, Jan: *Příkladné řeči a užitečná naučení, vybraná z kněh hlubokých mudrcův…* In: Nedvědová, Milada (ed.): Řeči a naučení hlubokých mudrců. Praha 1982, s. 28–161, zde s. 37.

[77] Vzhledem k výrazné roli svobodné vůle je potřeba erasmiánsky nahlížet i na *Zákon a milost*.

Na základě myšlenkových mantinelů a struktur, které byly v této stati nastíněny, lze interpretovat i další dekorace českých a moravských památek raného novověku, jejichž koncepty nemají v našem prostředí paralely.[78]

Morality, ctnosti, exempla a křesťanský rytíř jsou kupříkladu kostrou pro ikonografický výklad fasády Obecníku ve Velkém Meziříčí ze sedmdesátých let 16. století,[79] modlitba Otčenáš, ctnosti a alegorie Poznání determinují koncept fasády domu čp. 3 v Obrokové ulici ve Znojmě. Člověk stoupající po příčkách žebříku z rozbouřeného moře, a zároveň prchající před zvířaty,[80] jehož zachraňuje ruka Boží vytrčená z oblaku na fasádě domu na nároží ulic Mrštíkovy a Matky Boží v Jihlavě, stoicky za pomoci ctností přemáhá vnitřní slabosti. Stabilnost jeho postoje demonstruje i putto s nápisovou páskou „pax vobis cum" zabodávající meč do terestriálního glóbu, čímž zamezuje jeho rotaci.[81] Neřesti v hodovní síni zámku v Telči, vyvedené podle rytin Heinricha Aldegrevera z roku 1552, čerpají inspiraci z tradičních schémat obrazového doprovodu traktátů *Etymachie*.[82]

V této stati není prostor na to zmíněné koncepty dopodrobna interpretovat. Každý z nich je dostatečně hutný na samostatnou studii. I z daného nástinu se však rýsuje jejich myšlenková struktura, vycházející z prostředí latinských škol a šlechtických rezidenčních dvorů. Nejlepší oporou pro interpretaci jsou dobové literární prameny s grafickými ilustracemi, z nichž jsou jednotlivé kompozice přejímány. Text se propojuje s významem obrazu, „ut pictura poesis". Obojí je převoditelné do dramatického výstupu. Divadlo přeneslo moralistní příběhy do lidového mýtu. Ozvuky antických topoi tak můžeme četně zaznamenat v pohádkách (rozcestí, tři sudičky, princ zápasící s drakem atd.). Pro zajímavost a za všechny případy – známá filmová pohádka *Tři veteráni* (režie: Oldřich Lipský, scénář: Zděněk Svěrák, Oldřich

[78] Příklady viz Waisser, Pavel: *Renesanční figurální sgrafito na průčelích moravských městských domů.* Olomouc 2011 (nepublikovaná dizertační práce).

[79] Jednou z moralit je vzácný motiv spícího podomního obchodníka (podle kompozice Pietera Brueghela st.) s nůší okrádaného opicemi. Poloha jeho těla je podobná jako u dobových obrazů spícího Parida či Herkula.

[80] Hypoteticky může mít vztah k části Izaiášova proroctví o Leviatanovi v moři (Iz 27, 1; podoba hada, draka či jiného mořského netvora) nebo k Danielovu proroctví o šelmách v podobě lva, medvěda, pardála a dalšího nepopsatelného zvířete, vynořujících se z moře za bouře vyvolané čtyřmi nebeskými větry (kniha Danielova, 7, 1–28).

[81] Motiv Boží ruky vysouvající se z oblaku má četné analogie ve sbírce emblemat francouzské básnířky Charlotte de Montenay (*Emblematum christianorum centuria/ Cent emblemes chrestiennes*, 1584). Lejsková-Matyášová, Milada: *Program štukové výzdoby soudnice zámku v Bechyni*. Umění, 21, 1973, s. 1–17, zde s. 7–8.

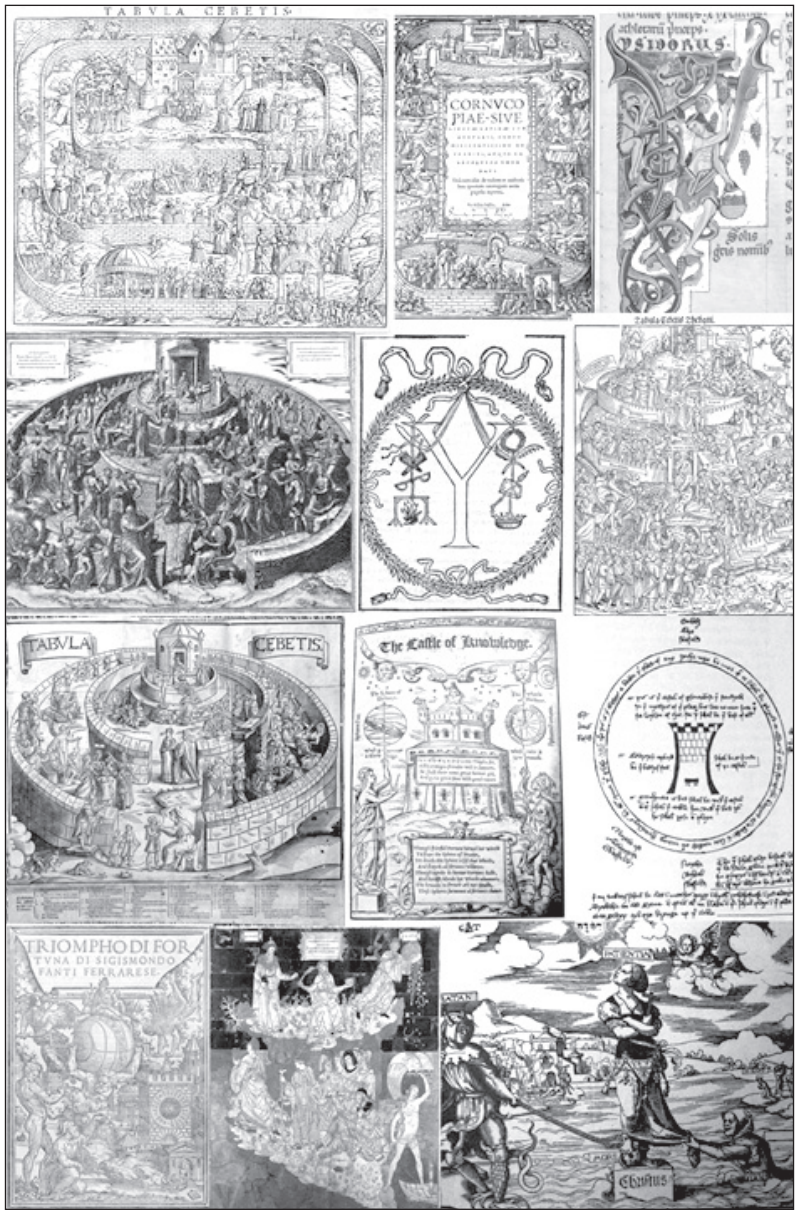
[82] Viz Lejsková-Matyášová, Milada: *K otázce předloh pro sgrafita zámku v Telči*. Umění, 7, 1959, s. 402–403. Paralelní série ctností prezentuje ženské stojící postavy s praporcem.

Lipský) natočená podle literární předlohy Jana Wericha (*Fimfárum*, 1960) má základ v příběhu *O starém Fortunatovi*. Příběh poprvé vyšel v roce 1509 ve Frankfurtu nad Mohanem, v polovině 16. století jej zdramatizoval Hans Sachs, v Anglii získalo velkou popularitu přepracování Thomase Dekkera z roku 1599 (*The Pleasant Comedie of Old Fortunatus*). Fortunatus potkává bohyni Fortunu a dostává možnost volby mezi zdravím, krásou, sílou, moudrostí a dlouhým životem. Vybere si bohatství a dostane měšec, z něhož může kdykoliv vytáhnout zlaťáky. Jednou, když se vydal do světa, navštívil sultána, jenž mu spolu s dalšími vzácnostmi ukázal klobouk umožňující tomu, kdo si jej nasadí, přemístit se na jakékoliv místo na světě. Fortunatus si nasadil klobouk na hlavu a přemístil se domů. Až do své smrti žil spokojeným životem. Dary zdědili jeho dva synové, ti je však užívali nerozumně a tak o ně přišli.[83] Fortuna tedy může být pozitivní, pouze pokud kooperuje s rozumem. Na stejném paradigmatu je postaven i děj pohádky Rozum a Štěstí, kterou z lidové tradice přepracoval Karel Jaromír Erben a Jan Werich ji zařadil právě do Fimfára.

„Že nedostanete vždy, co chcete, je někdy obrovské štěstí."
(Tändzin Gjamccho, 14. dalajláma)

[83] První český překlad pochází z roku 1717. Kotrbová, Lucie: *Fimfárum Jana Wericha a knížky lidového čtení*. České Budějovice 2009, s. 46–47 (nepublikovaná bakalářská diplomová práce); Václavek, Bedřich (ed.): *Historie utěšené a kratochvilné*. Praha 1950, s. 371; Reichert, K.: *c. d.*, s. 44 an.

Obr. 1



Tabula Mnemosyne 1 (koláž: Pavel Waisser).

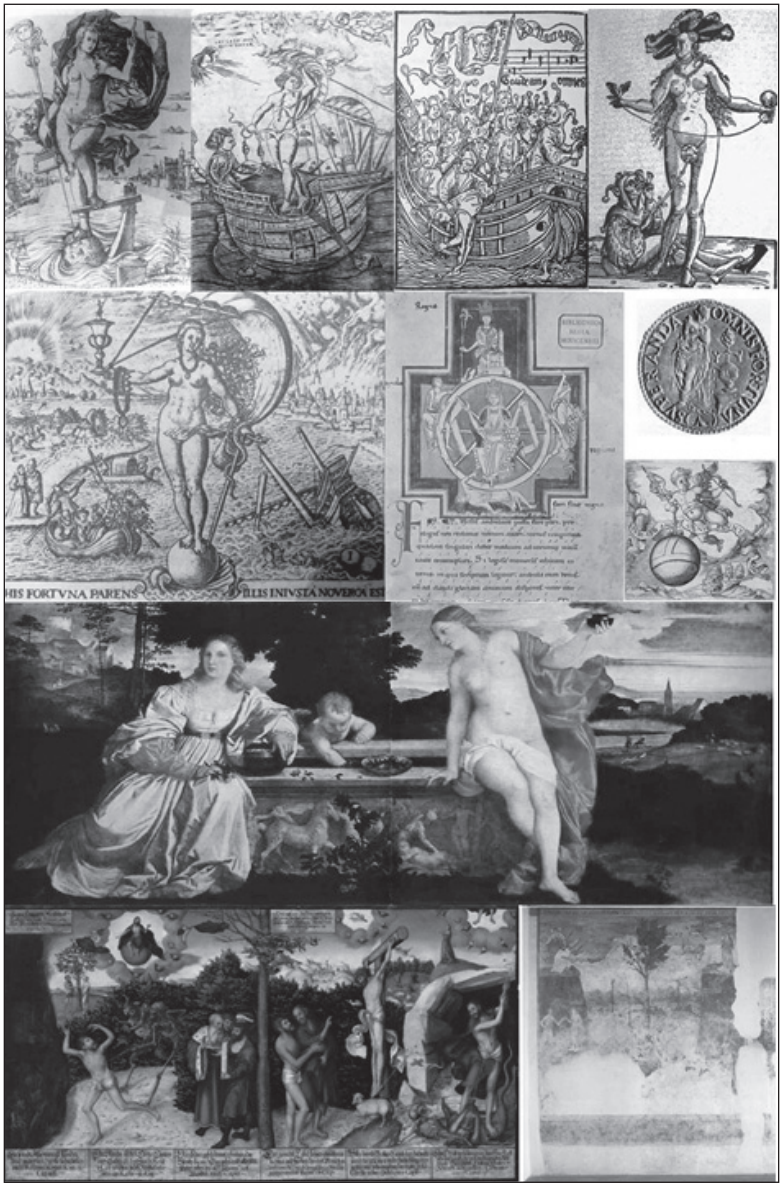
Obr. 2

Tabula Mnemosyne 2 (koláž: Pavel Waisser).

Obr. 3

Tabula Mnemosyne 3 (koláž: Pavel Waisser).

Obr. 4



Tabula Mnemosyne 4 (koláž: Pavel Waisser).

Resumé

Momenty osudové volby a systémy rovnováhy ve vizuálních programech raného novověku

Vizuální alegorické ikonografické programy raného novověku jsou téměř bez výjimky svázány s převážně antickými literárními a divadelními topoi. Jejich vývoj souvisí s vývojem systému ctností a neřestí, s nimiž jsou literární prameny provázány. V raném novověku často konvenují se sférou tzv. morální filozofie, mnemotiky a emblematiky. Již ve 14. století vytyčil tomuto proudu základní mantinely Francesco Petrarca. V 16. století se nabízejí jména jako Erasmus Rotterdamský, Ludvík Vives, Sebastian Brant, ale i osobnosti spjaté s reformací (Martin Luther, Filip Melanchton, Justus Lipsius aj.). Ikonografické programy mají často didaktickou podstatu a souvisí s prostředím humanisticky orientovaných škol a šlechtických dvorů. Jejich důležitým konstrukčním bodem jsou jakési momenty neuralgické volby či rozhodnutí, potažmo aspekty udržení stability či rovnováhy (souvisí s neostoickou filozofií). Jmenujme symbol pythagorejského Y, z něj vycházející alegorii *Hercules in bivio*, alegorii životní cesty zvanou *Tabula cebetis* či teologickou alegorii Zákona a Milosti vystavěnou na principu biblické typologie. Tyto motivy se prostupují s niternou rovinou ideologie křesťanského rytířství, vycházející primárně z listu sv. Pavla Efezským. Ctnostná cesta bývá vždy těžší, ale na jejím konci čeká Blaženost, snazší cesta, často provázená Fortunou, vede k zatracení. Postava Fortuny tudíž vystupuje jako jeden z elementů, s nimiž se ctnosti či osoby zastupující ctnosti potýkají (Herkules jako virtus generalis aj.), v protipólu stojí postavy, jež se nechaly Štěstěnou a potěšením svést na scestí (např. Paris, který podal zlaté jablko Venuši). Příběhy jsou z literárních pramenů přepracovávány do divadelních scénářů. Z pouličních představení se potom jejich základní rysy dostávají do lidové slovesnosti a jsou dodnes rozpoznatelné v pohádkových mýtech. Dešifrovat je ale můžeme i ve výtvarných konceptech, jež se nám do dnešní doby dochovaly, příkladem budiž sgrafita z 16. století v Jihlavě, Telči a Velkém Meziříčí nebo výzdoba rytířských sálů zámku v Pardubicích.

Klíčová slova: ikonografie, koncepty, renesance, humanismus, 16. století, rozcestí, ctnosti, neřesti

Summary

Moments of the Fatal Choice and Systems of Balance in Visual Programmes of Early Modern Period

Almost all visual allegorical iconographical programmes of early modern period are connected with Ancient literary and theatre topoi. Their development is related to the development of systems of virtues and vices that are closely interconnected with literary sources. In early modern period they frequently correspond to the area of so-called moral philosophy, mnemonics and emblematics. As early as in the 14th century Francesco Petrarca specified basic limits of this trend. In the 16th century names such as Erasmus of Rotterdam, Juan Luis Vives and Sebastian Brant are necessary to mention as well as personalities connected with reformation (Martin Luther, Filip Melanchton, Justus Lipsius etc.). Iconographical programmes have often a didactical foundation and are related to humanistically oriented schools and aristocratic courts. The important point of their structure are moments of the neuralgic choice or decision, alternatively aspects necessary to maintain balance (in a relation to neo-stoic philosophy). In this context it may be mentioned the Pythagorean Y and the allegory *Hercules in bivio* that comes out from it, then the allegory of the way of life called *Tabula cebetis* or the theological allegory of the Law and the Grace built on a principle of a biblical typology. These motifs pervade the ideology of Christian knighthood based predominantly on the Epistle to the Ephesians written by Saint Paul. The virtuous way used to be more difficult but is ended by bliss; the easier way, which is often accompanied by Fortune, leads to condemnation. That is why the figure of Fortune performs one of the elements which virtues or figures representing virtues deal with (Hercules such as virtus generalis etc.). The antipole is represented by characters that are led astray by Fortune and pleasure (e. g. Paris, who gave Venus a golden apple). Stories are rewritten from literary sources into theatre scripts. After that, their basic features pass from street performances into oral traditions and may be recognized in fairy tale myths to the present. It is possible to discover them also in concepts of fine art preserved until nowadays, for instance sgraffiti from the 16th century in Jihlava, Telč, Velké Meziříčí or decorations of Knight Halls in Pardubice castle.

Keywords: Iconography, concepts, Renaissance, humanism, 16th century, crossroads, virtues, vices

Translated by Mgr. Hana Ferencová

Mgr. Pavel Waisser, Ph.D.
Katedra dějin umění
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Univerzitní 3
771 80 Olomouc
e-mail: PavelWaisser@seznam.cz

The Authors and Summaries

Mgr. Iva Adámková, Ph.D.

Mgr. Iva Adámková, Ph.D. graduated in Classical Philology, History and History of Art at the Faculty of Arts of Masaryk University where she also studied her doctoral studies. She works as a research assistant in the Centre for Patristic, Medieval and Renaissance Texts of Sts Cyril and Methodius Faculty of Theology, Palacký University in Olomouc and at the Institute for Greek and Latin Studies of the Faculty of Arts, Charles University in Prague (the section Latin Medieval Studies) and lastly, she cooperates with the Department of Art History of Masaryk University in Brno. She is primarily focused on the medieval period (*Suger, Spisy o Saint-Denis,* Praha 2006 – the award of Libellus Primus for the first fruit of young researchers in humanistic and social sciences), encyclopaedic literature (Isidore of Seville) and early Christian Latin literature (early Christian martyr writings).

The Ancient Ekfrasis and Renaissance Art.
About the Relationship between Text and Image

The paper deals with the relationship between Ancient pieces of writing that are connected with ekfrasis description of Ancient works and Renaissance images that were inspired by them. The main attention is aimed at the reflection of the Greek text *Eikones* by Philostratus the Elder.

Prof. PhDr. Jan Bažant, CSc.

The author focuses on Antique traditions in Czech culture. He is the head of the Antique Department of the Institute for Classical studies, at the Institute of Philosophy of the Academy of Sciences of the Czech Republic. He is the external member of the Department of Classical Archaeology and Theatre Studies at the Faculty of Arts of the Charles University. He gives lectures at Collegium Hieronymi Pragensis and the Architectural Institute in Prague.

Dante, Raphael, Michelangelo and Villa Star in Prague

The article deals with the iconography of stucco reliefs on the ceiling of villa Star in Prague in 1556–1562.

Mgr. Erika Brodňanská, Ph.D.

Erika Brodňanská is an assistant professor at the Institute of Romance Philology, at the Faculty of Arts of the University of Presov in Presov. She teaches the Greek and Latin language, especially for archivists, with the focus on the Antique civilisation. She primarily occupies herself with the Greek patristic literature and selected problems of the Antique metrics.

Mythological Elements in the Epic of Valentinus Ecchius Vita divi Pauli Eremitae

The paper aims to reveal the problems of mythological allusions that appear in the short epic *Vita divi Pauli Eremitae* written by the humanistic scholar Valentinus Ecchius. It shows their meaning and function, which they fulfil in the text, despite being considered only the conventional symbols.

Mgr. Petr Čehovský, Ph.D.

Mgr. Petr Čehovský, Ph.D. is an assistant professor at the Department of Art of the Philosophical Faculty of the Palacký University in Olomouc. He teaches courses aimed at history of Czech and Central European art and architecture in the Romanesque period, Gothics and early Renaissance. Scientifically, he specializes in Central European late Gothic architecture and stone sculpture decorations; furthermore, he deals with Central European and Italian architecture.

The Reception of Antique-Style Forms in Early Modern Architectural Sculpture in Moravia

The article is aimed at the analysis of selected architectural sculptures in Moravia in years 1490–1550. The author especially focuses on the importance of a patron for a final form of a piece of art.

On the basis of the analysis of chosen pieces of art, the author demonstrates pluralism of styles in a stone decoration of the architecture; the emphasis is put on political and culturally historical situation in Moravia in the period of early Renaissance.

Prof. dr. Wilken Engelbrecht

Wilken Engelbrecht studied Classical Philology and Medievalistics at the universities of Utrecht and Amsterdam. He defended his Ph.D. on a Latin medieval school commentary on Ovid in Utrecht in 2003, habilitated on the development of medieval school curriculum in Olomouc in 2005 and was named a full professor in Olomouc in 2012. In the nineties of the 20th century he built up Dutch studies at Bratislava and Olomouc, since 2011 he is functioning as external professor also in Polish Lublin. For all his activities and scientific work he was named on 6 September 2012 Officer of the Order of Orange-Nassau by H. M. Queen Beatrix.

Jason or Gedeon as Inspiration for the Golden Fleece?

The Order of the Golden Fleece, established in 1430, has been thematically connected with Jason and the mythical Golden Fleece (the jewel of the order neck chain) as well as with the fleece of the biblical judge Gideon (statutes from 1431). The article gives an insight into how both interpretations came into existence.

Mgr. Michal Habaj, Ph.D.

Michal Habaj is employed as an assistant professor at the Faculty of Arts of the University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava. He gives lectures on Prehistory and Ancient history and focuses on the reflection of Antiquity and its values in European history.

The Question of the Herodotus' Authenticity in Humanistic Europe

This paper examines the question of humanists' approach to the authenticity of Herodotus as a historian. It is focused on the way of his work's acceptance. It also looks at the factors, which played an important role of the acceptance, and the question asking about the necessity of defending this Greek historian against the humanistic critique or just the Ancient tradition.

Mgr. Tomáš Havelka, Ph.D.

Tomáš Havelka is employed as an editor of Czech collected works of Comenius at the Department for Comenius studies at the Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic and leads courses of old Czech literature at the Faculty of Education of Charles University in Prague. He is primarily focused on early modern Czech literature of this period.

Traces of Antiquity in Czech Renaissance Postilography

The article is focused on the approach of authors of Czech 16th century postils of various confessions towards the using of ancient passages. The aim has been to verify how each author reflects recommended process of spreading the Good word of his church. The following postils have been examined: Catholic (Tomáš Bavorovský), Brethren (Jan Kapita, Ondřej Štefan), Lutheran (Martin Philadelph Zámrský; Jan Achilles Berounský). The research has confirmed that brethren preachers and also the Catholic T. Bavorovský omit ancient passages, however Lutheran authors use the ancient inheritance in their writings the most.

Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D.

Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D. is the assistant professor and head of the Department of Art History of the Masaryk University in Brno. He focuses on Renaissance architecture and art in Czech lands, especially in a relation to aspects of confessionalisation.

Livy's Historiae and Ovid's Poesiae in Late Renaissance Decoration of Rosenberg Villa Kratochvíle

The paper deals with the analysis of decorations of the Rosenberg hunting villa Kratochvíle near Netolice. Two main lines may be found in a decorative programme – the poetic one based on natural motifs and especially Ovid's fables; and the historical one, which finds inspiration in biblical and also Livy's stories. Such a composition corresponds to two fundamental iconographical trends of early modern period and at the same time is related to a presentation of a ruler's authority and virtues of the patron William of Rosenberg, but also to expected virtues as well as fertility of his last wife Polyxena of Pernstein.

PhDr. Jan Janoušek, Ph.D.

The author is a classical philologist who deals with the ancient literature. He is employed at the Department of Classical Philology, at the Philosophical Faculty of the Palacký University.

The Renaissance Reception of the Apuleius' Metamorphoses

The article deals with the Renaissance reception of Apuleius' Metamorphoses. The attention is paid to their allegorical interpretation, exegesis, interpretation and paraphrase in literature (Boccaccio).

Mgr. Katarína Karabová, Ph.D.

The author works at the Department of Classical Languages at the Trnava University, where she focuses on teaching of normative Latin, metrics and history of Roman literature. She also leads translation courses of Ancient poets and historiographers. In recent years she concerns herself in her research with patristic literature and neo-Latin writings and especially the production of the Trnava University as well as Baroque literature.

Comitas, Veracitas, Urbanitasque – Three Pillars of Human Communication and their Modification in Neo-Latin Literature

This paper deals with a definition of three homiletic virtues in social communication – comitas, veracitas, urbanitas with intentions how especially Ancient and medieval writers already defined them. It also examines possible shifts in perception of these terms in neo-Latin writings on a concrete example of a school dissertation from 1642 which was presented by Petr Zolnay at the grammar school in Ružomberok.

Mgr. Petr Kindlmann

Mgr. Petr Kindlmann graduated in History at the Institute of History of the Faculty of Philosophy of the University of South Bohemia in České Budějovice. Since 2012 he has been working as an editor at the National

Heritage Institute in Prague. He concerns himself with profane iconography and humanistic writings primarily at the court of last Rosenbergs.

Festivities of Bacchus in Renaissance Culture

A comic god of wine and drunkenness Bacchus poured wine during imperial, aristocratic and city festivities. Bacchus became means of cultural travesty when he contributed to the hierarchical substitution of estates. Low-born played at judicial proceedings of their lords. On the contrary, nobles drank to be able to join Bacchus' followers. The paper outlines processions with Bacchus, which were organized in Třeboň, Jindřichův Hradec and Wassburg. The image of Bacchus is depicted through drinking songs, moralistic sermons and diaries, which are also complemented by paintings on castle walls and decorated cups.

Mgr. Marcel Koman

Marcel Koman is a student of Literature Comparistics at the Masaryk University in Brno. He focuses on art theory, especially drama, axiology and the influence of social and political aspects on literature.

Convergence and Divergence of Ancient Roman and Renaissance Drama

This paper focuses on a comparison of Ancient Roman drama and Renaissance theatre, specifically commedia erudita. The aim of this article will be discussed on the basis of *Aulularia* by Plautus and *La Cassaria* by Ariosto. However, except for drama, another aspects of theatre production, which both writers had to respect, will be taken into account.

PhDr. Klára Komorová, Ph.D.

The author graduated in Latin and German at the Faculty of Arts of the Komenský University in Bratislava. After finishing studies since 1975, she has worked in the Matica Slovenská, respectively since 2000 in the Slovak National Library in Martin. She focuses on old prints, especially prints of the 16th and 17th century. She is a writer and a co-writer of various 16th century print catalogues, which have been preserved in the Slovak area,

then articles about old prints and historical libraries. She is the author of a monograph about a private library of a prominent Polish aristocrat Melchior Krupek (ca. 1490–1580) *Knižnica významného poľského šľachtica a bibliofila Melchiora Krupeka* (Praha 2002) and the bishop of Nitra Zachariáš Mošovský (1542–1587) *Knižnica Zachariáša Mošovského* (Martin 2009). She is also the co-author of a representative publication *Klenoty knižnej kultúry* (Martin 2010).

Ancient Books in the Private Library of the Bishop Zachariáš Mošovský (1542–1587)

Z. Mošovský belonged to prominent humanistic scholars in Hungary in the 16th century where he had important political and ecclesiastical positions. He collected up to 900 titles into his library, where were various codices and prints of the 15th and 16th century. After his death, the inheritance inventory was made and a library's reconstruction has been created on this basis. Books from the library have been scattered into many institutional and private collections. The library included a lot of Ancient literature and this paper concentrates on the evaluation of this part.

PhDr. Ivana Koucká

Tabula Peutingeriana and its History from Antiquity to the Present

The article deals with the unique map, Tabula Peutingeriana, called after the German humanist Konrad Peutinger, who owned it since 1508. After basic characteristics of the map, it focuses on its Ancient original and analyses opinions of modern scholars on causes of its creation and a date of its origin. It ranges around the 4th–5th century. Two main reasons for the origin of the Ancient original are either propagandistic goals or the map might serve such as a practical tool for travellers. A medieval copy of the Ancient original is usually dated by scholars around the year 1200 on the basis of paleographic analysis, because names of places are written in the Carolingian majuscule. The copy of the map was most likely made in a scriptorium of the monastery in Reichenau. In last years, the idea of the Carolingian transmission of the Ancient original or what is more, the view that Tabula Peutingeriana is the copy of the map from the Carolingian Renaissance, is promoted.

The next part concentrates on history of the map in the period of Humanism, when it was utilized by its first owner Konrad Celtis but later also by Konrad Peutinger and Beatus Rhenanus for studying famous past of the Germanic people. It follows the gradual publishing, from the first edition of the whole map by Markus Welser, through the critical modern edition of Konrad Miller, to the digital publication of its content by Richard J. A. Talbert. Since 1738 the map has been in Vienna and in 1863 it was divided into 11 segments for better preservation. Nowadays, the map may be found in the National Library in Vienna where is catalogued in a collection of manuscripts such as *Codex Vindobonensis 324.*

Mgr. et Mgr. Adriána Koželová, Ph.D.

Adriána Koželová is a research assistant at the Institute of Romance Philology at the Faculty of Arts of the Prešov University. She teaches the Spanish language for Romance students and courses aimed at interpretation and translation. She occupies herself with theoretical aspects of an artistic and professional translation as well as a practical translation.

Lope de Rueda: Las Aceitunas

The study focuses on parallels between two pieces of writings of a Spanish dramatist Lope de Rueda and Aesop, which differ in a genre and a period. The author uses elements of a fable in a one-act play and applies them in the same manner that is characteristic for fables. Another similarities may be found at a stylistic level. The interesting fact is a moral message, typical for fables, which is also present in the analysed one-act play.

Mgr. Radka Miltová, Ph.D.

She graduated in the Department of Art History of the Faculty of Arts of the Masaryk University where she currently works such as an assistant professor. She focuses on early modern art history, especially on profane iconography in early modern art.

Ovid's Metamorphoses in Renaissance Art in Bohemia and Moravia

Stories of Ovid's *Metamorphoses* have become one of key sources of early modern profane iconography and also met with a large response in the Czech and Moravian Renaissance art. Painted coffered ceilings, wall paintings and also relief decorations were formally grounded on influential period illustrations of Ovid's prints. Taking into account the most available sources for our art, it is possible to name graphic series of Virgil Solis, Henrik Goltzius, Crispijn de Passe, Antonio Tempesta, which were frequently regarded by artists and patrons. The paper aims not only to introduce these formal relations, but also to emphasise the fact that determining the exact original model may be useful for dating pieces of art or for a possible reflection of a patron's wish by considering changes and shifts as regards the original model.

PhDr. Barbara Pokorná, Ph.D.

The author teaches Latin syntax and history of Ancient art at the Department of Classical Philology at the Philosophical Faculty of the Palacký University in Olomouc. She has been focused on reception of Ancient culture in European art for a long time.

Domus Aurea and Renaissance Grotesques

This paper tries to demonstrate obvious adopting new patterns of wall paintings in the Nero's Golden House by Renaissance artists, who were in Rome in the days of its discovery to participate in decorating the Sistine Chapel. Raphael, Ghirlandaio, Michelangelo, Pinturicchio and the others entered into underground to see paintings of unknown Famulus, who was the main painter of frescoes preserved in the Golden House. Frescoes were called *grotesque* because a place of their discovery genuinely resembled grottos. One of favourite architectural styles, where grotesques were used, were Renaissance loggias, of which the Raphael's *la loggia* is the most prominent one.

The closing part is focused on the explanation of a term grotesque, which has been examined not only by art theorists, but its complexity and bizarreness has also captivated writers and philosophers.

doc. Mgr. Irena Radová, Ph.D.

The author of this article gives lectures on Ancient literature at the Department of Classical Studies of the Faculty of Arts of the Masaryk University. She primarily focuses on these topics: the epic poetry of the Silver Age in the Roman literature and Hellenistic Greek literature; the rationalistic exegesis of myths in Antiquity.

Medea on the Threshold of Modern Times – Two Case Studies

The article presents Medea, a Colchian princess, a witch and a murderer of her children, as it was written about her in works *De claris mulieribus* by Giovanni Boccaccio and *Le Livre de la Cité des Dames* by Christine de Pizan.

Mgr. Lucie Storchová, Ph.D.

Lucie Storchová works such as research assistant at the Institute of Philosophy of the Academy of Sciences of the Czech Republic and gives lectures on anthropological history at the Faculty of Humanities of the Charles University in Prague. She is the author of several books on Renaissance Humanism, early modern literature and the theory and history.

Matthaeus Collinus and his Specimen studii ac laborum (1557). Excerpt and Moralistic Reading of Ancient Texts in the Literary Field of the Prague University

The paper diversely discusses how humanistic scholars, who worked in the literary field of the Prague University in the second half of the 16th century, treated Ancient texts. In the opening part, the author briefly introduces some of them, primarily so-called excerpt reading and combinatorial writing. Then, she focuses on how Matthaeus Collinus worked with a text of Iliad and Odyssey in his manuscript *Specimen studii ac laborum* (1557); except for the emphasis on excerpts, the outstanding feature of Collinus' university reading is a morally philosophical interpretation in a spirit of simplified melanchthonism.

doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.

Jiří Špička gives lectures on Italian literature and is a guarantor of Italian Philology at the Department of Romance Languages at the Philosophical Faculty of the Palacký University. He primarily focuses on Italian literature of the 14th century, especially works of Francesco Petrarca and recently also the Boccaccio's *Decameron* and forms of a medieval dialogue.

Lucian and Italian Literature in the 15th and 16th Century

Teaching of the Greek language at Italian schools and first codices of Lucian's works and translations. L. B. Alberti and his original processing of Lucian's dialogues, influencing of his later reception. Other authors who use Lucian's poetics in their dialogues and proses; Lucian in a theatre; a character of Lucian's reception.

Mgr. Pavel Waisser, Ph.D.

Pavel Waisser studied a Master's programme at the Department of Arts at the Philosophical Faculty of the Palacký University in Olomouc in years 1998–2004 (Master's thesis: Sgraffiti Decorations on Castle Facades in Litomyšl), where he also graduated in a doctoral programme in years 2004–2011 (Doctoral thesis: Renaissance figural Sgraffito on front Facades of the Moravian town houses). Since January 2007, he has participated in the project *Moravia and the World: Art in the open multicultural space* at the Department of Arts at the Philosophical Faculty of the Palacký University in Olomouc, since 2012 he has been employed at the same place such as an assistant professor. Professionally, he especially focuses on Renaissance art and culture in a broader context, his narrow specialization are decorative surfaces of architecture (sgraffito, stucco, wall painting) and graphics with the emphasis on conceptual thinking in early modern period and technical and craft aspects.

Moments of the Fatal Choice and Systems of Balance in Visual Programmes of Early Modern Period

Ancient and theological literary sources are largely reflected in visual allegorical programmes of early modern period. The same may be also applied to fine arts and theatre culture. The core consists of systems of virtues and vices which are usually complemented by corresponding exempla. In their centre there is mostly an individual, who decides between the lure of vices at heart and a way of vices in significant life events. Such a basic paradigm follows a line of stoic and moral philosophy represented the best by mnemonic and emblematic books in early modern period. The paper primarily deals with a principle of the fatal decision or choice determining a human way of life (Pythagorean Y, Hercules at a crossroads, *Tabula cebetis*, Law and Grace) and allegorical elements (positive as well as negative) that accompany the choice (Fortune, Vices).

Translated by Mgr. Hana Ferencová

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Publikace vznikla v rámci projektu Centrum pro práci s renesančními texty-CZ.1.07/2.3.00/20.0026. Projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

HISTORICA OLOMUCENSIA
Supplementum I.

SBORNÍK
PRACÍ HISTORICKÝCH

XXXIV

PhDr. Ivana Koucká, PhDr. Barbara Pokorná, Ph.D., Mgr. Zdeňka Žáčková
(editorky)

Recenzenti Historica Olomucensia, Supplementum I.
Sborník prací historických XXXIV

doc. Michal Babiak, Ph.D., prof. PhDr. Václav Bok, CSc.,
Mgr. Kateřina Čadková, Ph.D., Mgr. Petr Čehovský, Ph.D.,
PhDr. Viliam Čičaj, Ph.D., Mgr. Kateřina Dolejší,
Mgr. Gabriela Elbelová, PhDr. Eva Frimmová, Ph.D., prof. PhDr. Michaela Hasnemi, CSc.,
Mgr. Bc. Šárka Hurbánková, Ph.D., doc. Mgr. Michal Chabada, Ph.D.,
PhDr. Jan Chlíbec, Ph.D., Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D., PhDr. Emanuel Jirkal, Ph.D.,
Mgr. Erika Juríková, Ph.D., Mgr. Katarína Karabová, Ph.D., Mgr. Petr Kindlmann,
prof. PhDr. Lubomír Konečný, CSc., doc. PhDr. Eva Kuťáková, CSc.,
PhDr. Martin Mádl, Ph.D., doc. PhDr. Hana Myslivečková, CSc.,
prof. PhDr. Pavel Oliva, DrSc., doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc.,
Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D., prof. PhDr. Jiří Pešek, CSc.,
Mgr. Katarína Petrovičová, Ph.D., doc. Matúš Porubjak, Ph.D.,
Mgr. Eva Reichwalderová, Ph.D., Mgr. Daniela Rywiková, Ph.D.,
Mgr. Vladislava Říhová, Ph.D., PhDr. Miloš Sládek, Ph.D.,
Mgr. Zuzana Šebelová, Ph.D., prof. PhDr. Daniel Škoviera, Ph.D.,
Mgr. Marta Vaculíková, Ph.D., doc. PhDr. Pavol Valachovič, CSc.,
prof. RNDr. Vít Voženílek, CSc., PhDr. Karla Vymětalová, PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.,
Mgr. Jakub Žytek, M.phil.

Výkonná redaktorka: PhDr. Ivana Koucká
Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová
Technický redaktor: RNDr. Helena Hladišová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
vup@upol.cz

Olomouc 2014

1. vydání

ISSN 1803-9561