

Ernst Hans Gombrich  
O RENESANCI

1

Norma a forma

Symbolické obrazy

Přeložil Martin Pokorný

ARGO

## II. SYMBOLICKÉ OBRAZY



## PŘEDMLUVA

V předmluvě ke své knize *Norma a forma*, která je věnována otázkám stylu, patronace a vkusu v době italské renesance, jsem se zmínil, že připravuji druhý svazek věnovaný renesanční symbolice. Nakonec si dokončení tohoto pokračování vyžádalo více času, než jsem předpokládal, protože jsem se rozhodl opustit princip, kterým jsem se řídil v předešlém svazku i v *Meditations on a Hobby Horse*. Obě tyto knihy jsou soubory již otištěných studií, ale více než třetina tohoto svazku je nová. Cítil jsem potřebu, aby má kniha byla aktuální, čímž nemyslím doplnění bibliografických odkazů (které nemohou být nikdy úplné), ale snahu vyjasnit současnou situaci v tomto důležitém odvětví bádání o renesanci.

Devatenácté století považovalo renesanci za hnutí usilující o osvobození od mnišského středověkého dogmatismu; svou znovuobjevenou radost ze smyslných potěšení mělo vyjadřovat uměleckou oslavou tělesné krásy. I tak vynikající historikové renesanční malby jako Berenson či Wölfflin jsou doposud pod vlivem této interpretace, která zájem o symboliku zavrhuje jako nepodstatné puntičkářství. Jedním z prvních badatelů, kteří se ostře postavili proti takovému estetství, charakteristickému pro *fin de siècle*, byl Aby Warburg, zakladatel Warburg Institute, s nímž jsem byl spjat po většinu své akademické dráhy. V jeho intelektuální biografii, kterou jsem nedávno vydal, jsem ukázal, jak nesnadno se i on zbavoval tohoto ahistorického hlediska, aby nás mohl upozornit na to, jaký význam patroni i umělci tohoto období přikládali námětům, které nelze objasnit bez toho, že bychom čerpali ze zapomenuté tajné tradice.

Právě z této potřeby vzešlo systematické zkoumání renesanční symboliky, zkoumání, které bylo často a velmi jednostranně ztotožňováno s činností Warburg Institute. Svého nejvlivnějšího představitele našlo ve skvělém Erwinovi Panofském, který toto nové, bujně se rozrůstající odvětví bádání proslavil pod názvem ikonologie. Tento nový přístup nevyhnutelně změnil i povahu kunsthistorické literatury. Zatímco dřívější mistři tohoto žánru mohli analyzovat formální harmonie mistrovských děl renesančního umění na volně plynoucích stránkách jasně srozumitelného textu, ikonologické studie jsou nutně zatíženy množstvím poznámek pod čarou, v nichž se citují a interpretují obtížně srozumitelné texty. Tato detektivní práce je samozřejmě po svém vlastním způsobu vzrušující a já jen doufám, že mé dlouhé a kontroverzní pojednání o *Botticelliho Mytologiích* zprostředkuje čtenáři něco z onoho rozechvění, které jsem cítil, když jsem se k tomuto typu bádání vrátil po šesti letech válečného úsilí.

Už tehdy jsem však cítil a napsal, že relativní snadnost, s níž lze novoplatónské texty využít jako klíče k mytologickým renesančním malbám, před nás staví problém metody. Jak v každém konkrétním případě poznáme, zda smíme tohoto klíče použít, a kterou z mnoha možností, jež se před námi otevírají, bychom měli zvolit? Tato otázka byla obzvlášť naléhavá, když různí badatelé předložili řadu disparátních



interpretací, podložených bohatou erudicí. Nových návazností mezi obrazy a texty, které by se snad daly předložit u soudu jako důkazy, bylo bohužel velmi málo. Běh času a frekvence, s níž byla tato metoda využívána bez náležité obezřetnosti, tyto pochybnosti jen posílily. Sám Erwin Panofsky vyjádřil své vlastní rozpaky se svou spolehlivou uhlazeností a vtipem v poznámce, kterou jsem si zvolil jako motto úvodu k tomuto svazku. Toto nové uvedení studie *Cíle a limity ikonologie* je v zásadě adresováno kolegům badatelům, kteří se zabývají touto technikou, bez níž se historikové umění nadále neobejdou. Estetický problém, jenž bude milovníka umění možná zajímat ještě víc, rozebírám v dosud nepublikované přednášce o Raffaelově díle *Stanza della Segnatura*, nejvýznamnějším symbolickém cyklu renesance.

Tato přednáška je možná neúplná, ale i tak doufám ukazuje, že nesouhlas, s nímž se ikonologie tak často setkává kvůli tomu, že se údajně soustředí na intelektuální aspekty umění na úkor aspektů formálních, spočívá na nedorozumění. Nemůžeme psát dějiny umění, aniž bychom zaznamenali proměny funkcí, jež jsou vizuálnímu obrazu přičítány v různých společnostech a různých kulturách. V předmluvě k *Normě a formě* jsem tvrdil, že umělecká tvořivost se může rozvinout jen v určité atmosféře a ta že má na výsledná umělecká díla podobný vliv jako geografická poloha na formu a charakter vegetace. Zde bych mohl dodat, že funkce, již má umělecké dílo sloužit, může řídit proces výběru a tříbení ve stejné míře jako v zahradnictví a zemědělství. Obraz, který má odhalit vyšší náboženskou či filosofickou skutečnost, na sebe bere jinou formu než dílo, jehož cílem je nápodoba viděného. A právě ikonologie nás naučila, nakolik se úkol umění odrážet neviditelný svět spirituálních entit bere jako samozřejmost nejen v náboženském umění, ale i v mnoha odvětvích umění sekulárního.

To je tedy tématem mé studie *Icones Symbolicae*, po níž je tento svazek pojmenován. Je nejdlejší a obávám se že i nejodbornější z pojednání, jež jsou zde shromážděna. Původně se zabývala výhradně novoplatónským pojetím obrazu jakožto nástroje mystického zjevení. Zde jsem ji podstatně rozšířil, aby vzala v potaz i stejně vlivné učení aristotelské filosofie, která vizuální obraz spojuje s didaktickými nástroji středověkých škol a rétorickou teorií metafory. Rozšířil jsem i časový záběr svého přehledu, abych ukázal, že tyto teorie přežily až do romantismu i v teoriích symbolu, jak je rozpracovali Freud a Jung.

Věřím, že právě tím je ospravedlněna skutečnost, že takto specializované studie předkládám širšímu publiku. Tradice, jimiž se zabývají, nejsou pouhou zálibou staromilců. Ovlivní způsob, jak mluvíme a přemýšlíme o umění naší vlastní doby. Při práci na tomto svazku jsem obdržel pozvánku na výstavu jednoho umělce v Royal College of Art, na které byla otištěna citace z katalogu (od Petera Birda): „Obraz čehosi, co nás přesahuje, poukazující k neviděnému světu citů a imaginace.“ V konvenčním chvalozpěvu na enigmatické symboly vytvořené soudobými umělci se přesto ozývají prastaré metafyzické představy, o které mi tu jde. Budeme-li vědět, co takovým tvrzením předcházelo a co z nich vyplývá, budeme se moci lépe rozhodnout, zda je přijmout či odmítnout.

Na závěr bych chtěl poděkovat redaktorům časopisů, v nichž tyto eseje poprvé vyšly, zejména kolegům z redakční rady *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,



za to, že mi umožnili vydat je znovu. Pan David Thomason a slečna Hilary Smithová laskavě pomáhali při přípravě rukopisu a dr. I. Grafe z Phaidon Press jako obvykle neúnavně a pozorně pomáhal radou i skutkem.

Londýn, červen 1971

E. H. G.

# CÍLE A HRANICE IKONOLOGIE

Je zde, připouštím, jisté nebezpečí, že si ikonologie nebude počítat tak jako etnologie vůči etnografii, nýbrž tak jako astrologie vůči astronomii.

Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění* (1955)<sup>1</sup>

## Unikavost smyslu

Na náměstí Piccadilly Circus v samém centru Londýna stojí socha bůžka Eróta (obr. 187), oblíbené místo srazů a ústřední památník ve čtvrti metropolitní zábavy. Slavnosti, které roku 1947 – po vynětí z bezpečného úložiště, kam byl památník uschován na začátku války – přivítaly návrat bůžka lásky coby vůdce bujarosti a zábavy, dokazují, jak velký význam Londýňané tomuto symbolu přičítají.<sup>2</sup> Přitom se ví, že postava okřídleného mladíka, který z vršku vodotrysku míří neviditelnými šípy, neměla zachycovat boha pozemské lásky. Fontána byla vybudována v rozmezí let 1886–1893 na památku sedmého hraběte ze Shaftesbury, velkého filantropa a podporovatele sociální legislativy, jenž se díky svým aktivitám – jak to slovy vytesanými na památníku vyjádřil premiér Gladstone – stal „příkladem svému stavu, požehnáním svému národu a jménem, jež lid provždy uchová ve vděčné vzpomínce“. V prohlášení vydaném Komisí pro památníky se uvádí, že vodotrysk Alberta Gilberta je „ryze symbolický a zpodobňuje křesťanskou *charitas*“. Podle vlastních slov, zaznamenaných v rozhovoru s odstupem deseti let, bylo skutečně Gilbertovým úmyslem symbolicky zachytit dílo a působení lorda Shaftesburyho: „Láska se zavazává očima, jež naslepo, leč cíleně vysílá střelu laskavosti, vždy s rychlostí ptačích křídel a vždy bez kritické výtky či soudu, vždy jedině stoupajíc vzhůru bez ohledu na vlastní rizika a nebezpečství.“

S odstupem dalších osmi let následovalo jiné vyjádření, jež dokládá, že se autor začal zvolna posouvat k interpretaci zastávané širokou veřejností. „Hraběti leželo na srdci povznesení mas,“ napsal Gilbert v roce 1911, „a spolehlivě vím, že se hluboce zamýšlel nad situací žen a jejich zaměstnáním. Sloučiv tuto znalost s povědomím o zvyklostech na kontinentu, pojal jsem proto fontánu tak, aby v neradostném Londýně mohlo dojít k jisté nápodobě radosti panující za hranicemi.“ Možná je tedy Erós nakonec přece jen Erótem?

Přetrvává však další hádanka. Vytrvale se šířící zvěsti přisuzovaly tvůrci úmysl poukázat náznakem na samo jméno „Shaftesbury“: střelec míří lukem dolů, jako by hrot šípu (*shaft*) končil pohřbený (*bury*) pod zemí. Nejméně jeden svědek tvrdil, že uvedené vysvětlení slyšel roku 1947 před odhalením památníku přímo ze sochařových



úst. V prohlášení z roku 1903 však Gilbert bohužel tuto „hloupou slovní hříčku“, vymyšlenou „kdovíjakým důvtipným Solónem“, počítal ke dlouhé řadě ponížení, jež musel kvůli fontáně – kterou nemohl realizovat podle původního plánu – strpět. Jeho původní myšlenkou byla fontána, z níž se dá pít, a v tomto kontextu též připustil, že řetězy, jimiž jsou uchycené pohárky, navrhl s ohledem na Shaftesburyho iniciály. Tento nápad očividně považoval za mnohem důvtipnější než ten, který musel vyvracet.

Přestože se celá historie odehrála nedávno – Gilbert zemřel v roce 1934 –, svědomitý autor svazku *Survey of London*, z jehož výzkumů výše podaný přehled čerpá, připouští, že zde panuje určitá míra nejistoty. Do jaké míry autor ve svém díle sledoval určitý vyhraněný význam? Víme, že byl v oblasti památníků odpůrcem „školy kalhot a svrchníků“ a odhodlaně Komisi přemlouval k přijetí odlišně pojatého památníku. Jméno si získal coby sochař mytologické tematiky, například „Ikara“, a očividně ho fascinovaly umělecké možnosti toho, že by památníkem ztělesnil další takovou postavu, jejíž zpodobnění vyžaduje tvůrčí lehkost: jeho Erós, vzepjatý na špičkách, je variantou proslulého sochařského problému, jehož vynikající ukázkou je *Merkur* Giovanniniho da Bologna (obr. 188). Není na místě prohlásit, že *toto* je význam, na němž umělci záleželo, zcela bez ohledu na symbolickou vazbu nebo slovní aluze, na něž se zaměřuje pozornost ikonologa?

Ať už však Gilbert při výběru tématu sledoval libovolný zájem, musel o něm též přesvědčit Komisi, což znamená, že své tužby musel přizpůsobit určitému složení výboru a určité situaci. Sporem o to, zda „skutečný“ význam sochy stanovovala Komise, nebo výtvarník, se nikam nedostaneme. Výsledkem podobné diskuse by nejspíš bylo, že „význam“ je obtížně zachytitelný termín, zvláště pokud jej nevztahujeme k výroky, ale k obrazům. Ikonolog, pamětliv tohoto závěru, může teskně pohlédnout na výše citovaný Gladstonův nápis, o jehož významu nemá nikdo žádné pochybnosti. Pár kolemjdoucích jistě může hledat přesnější výklad formulace, podle níž byl Shaftesbury „příkladem svému stavu“, ale nikdo by nepochyboval, že nápis má vyhraněný význam a lze se na něm dohodnout.

Obrazy podle všeho zaujímají zvláštní střední místo mezi jazykovými výroky, jež mají sdělovat význam, a přírodními objekty, kterým můžeme význam jediné přičíst. Při odhalování vodotrysku na Piccadilly jej jeden řečník označil za „pozoruhodně příhodný památník lorda Shaftesburyho, jelikož neustále skýtá vodu bohatým i chudým“. Je to povrchní či přímo banální přirovnání a nikdo by z něj nevyvozoval, že tento vodotrysk znamená filantropii – nehledě na to, že dávání směřované k bohatým pod pojem filantropie nespadá.

Jak je to ale s významem uměleckých děl? Zdá se zcela věrohodné mluvit tu o různých „významových rovinách“ a například konstatovat, že Gilbertem vytvořená postava má jistý *reprezentační* čili *zpodobňovací* význam, totiž okřídleného mladíka, že toto zpodobnění lze vztáhnout k jednomu konkrétnímu mladíkovi, tedy bohu Erótovi, čímž se postava mění v *ilustraci* určitého mýtu, a že tu je Erós využit coby *symbol* křesťanské *charitas*.<sup>3</sup> Při pečlivějším ohledání se však toto přiblížení k významu díla začne drolit – a to na všech úrovních. Jakmile si začneme klást nepříjemné otázky, zdánlivá banalita zpodobňovacího významu mizí a my



jsme v pokušení zpochybnit onu permanentní potřebu, jež nám velí spojit tvar, který umělec vytvořil, s nějakým imaginárním významem. Některé vzniklé tvary lze samozřejmě klasifikovat a označit za chodidlo, křídlo nebo luk, avšak další se takovému klasifikačnímu rastru vymykají. Ornamentální monstra kolem podstavce (obr. 189) jsou nepochybně zčásti míněna jako zpodobnění mořských zvířat, ale kde v podobné kompozici končí význam a začíná dekorativní vzor? Při interpretaci zpodobňovacích konvencí zdaleka nevstupuje do hry pouze to, co „máme před očima“. Výtvarník je oproti spisovateli mnohem více závislý na tom, co jsem v knize *Umění a iluze* nazval „podíl diváka“. Je charakteristickým rysem zpodobňování, že jeho interpretace nemůže sestoupit pod určitou nutnou míru zobecnění. Kromě toho, že socha abstrahuje od barvy a textury, může také znamenat jakoukoli velikost mimo tu, kterou sama má. V Gilbertově představě mohl Erós být chlapcem i obrem, a dnes už se to nedá rozeznat.

Tato obrazová omezení se mohou interpretovi, jenž lační po celkovém smyslu, jevit vcelku nepodstatná. Následující rovina – rovina ilustrace – však s sebou nese ještě vážnější problémy. Určité aspekty figury mají očividně usnadňovat identifikaci: okřídlený mladík-lučičník (obr. 329) evokuje na Západě v mysli vzdělanějšího člověka jedinou postavu, Cupida – a to platí naprosto stejně o obrazech i o textech. Zásadní rozdíl tkví ovšem v tom, že jazykový popis nikdy nebude zabíhat do takových podrobností, jako to je nutné u obrazu, a každý text proto poskytuje široké pole výtvarnickově imaginaci – jeden a týž text je možné ilustrovat bezpočtem způsobů. Proto z výtvarného díla nikdy nelze zpětně rekonstruovat ilustrovaný text. Spolehlivě můžeme vědět jedině: text jistě nestanovoval všechny rysy díla. Které rysy stanovil a které ne, to lze zjistit jedině poté, co byl text nalezen jinými metodami.

O třetím interpretačním úkolu, tedy vytyčení symbolických referencí, bylo v daném případě řečeno dost na to, abychom chápali, jak se pojem významu vymyká uchopení. Pro hýřící Londýňany znamenal Erós jednu věc, pro Komisi pro památníky jinou. Slovní hříčka se slovy *shaft* a *bury* odpovídá okolnostem mimořádně trefně a dalo by se tvrdit, že to nemůže být náhodou. Jenže – proč ne? Vždyť využívat podobných náhod a nacházet význam na nezamýšlených místech je podstatou vtípu.

Ale záleží na tom? Opravdu se ikonologovi jedná především o vystižení původního záměru? Stalo se módou tvrdit opak, zvláště od té doby, co objev nevědomí a jeho role v umělecké tvorbě zdánlivě podkopal přímočaré chápání intence. Mým názorem však je, že pokud bychom se pojmu zamýšleného významu skutečně vzdali, přestaly by fungovat jak trestní soudy, tak tribunály umělecké kritiky.

Příslušnou argumentaci naštěstí velmi obratně zformuloval D. E. Hirsch v knize *Platnost interpretace*, věnované literární kritice.<sup>4</sup> Hlavním cílem tohoto ostře kritického spisu je obhájit a znovu prosadit osvědčený postoj zdravého rozumu: že totiž dílo znamená to, co jím chtěl mínit autor, a tento záměr se musí interpret snažit co nejpřesněji odhalit. Aby mohl Hirsch toto terminologické zúžení prosadit, zavádí vedle termínu „význam“ (*meaning*) dva další výrazy, jichž může interpret chtít v jistých kontextech využívat, totiž „signifikace“ (*significance*) a „implikace“ (*implication*). Kupříkladu jsme již viděli, že signifikace figury Eróta se za dobu, co



socha stojí, k nepoznání změnila. Právě s ohledem na podobné situace ale Hirsch odmítá povrchní názor, že dílo prostě znamená to, co znamená pro nás. Významem sochy je význam zamýšlený, tedy snaha symbolicky zachytit *charitas* lorda Shaftesburyho. Samozřejmě lze současně prohlásit, že figura Eróta měla jisté *implikace*, jimiž se vysvětluje jak její význam, tak následná změna signifikace. I když ale interpretace významu může vyústit v jednoduché prohlášení toho druhu, jaké vydala Komise pro památníky, otázka implikací zůstává provždy otevřená. Uvedli jsme, že Gilbert byl oponentem „školy kalhot a svrchníků“ a chtěl svou volbou figury uvést do zatuchlé atmosféry viktoriánské Anglie tón cizokrajné radosti. Pokud bychom tuto intenci měli věrně popsat a interpretovat, vyžadovalo by to celou knihu, i ta by se dotkla jen povrchu, ať už by pojednávala o puritánském dědictví nebo o představě „cizokrajné radosti“, jak dominovala v poslední dekádě 19. století. Ovšem nevyčerpatelnost interpretačních implikací rozhodně není jen vlastností uměleckých děl. Je to vlastnost všech historicky ukotvených promluv. Jak si jistě pamatujeme, Gladstone v nápise na památníku označuje lorda Shaftesburyho za „příklad svému stavu“. Současný čtenář nemusí význam této formulace ihned chápat, jelikož už nejsme zvyklí uvažovat o šlechtě jako o stavu. I zde však je zjevné, že význam, který hledáme, je ten, který Gladstone hodlal sdělit. Chtěl lorda Shaftesburyho oslavit coby člověka, jehož vzorem se ostatní aristokraté mohou a mají řídit.

O implikacích citovaného nápisu však lze spekulovat obsírněji. Jestliže Gladstone hraběte označil za „příklad svému stavu“, obsahovalo to přidech politické polemiky? Chtěl dát Gladstone najevo, že ostatní příslušníci šlechtického stavu se zajímají o sociální legislativu nedostatečně? Průzkum a formulace těchto implikací by nás opět vedly do nekonečna.

Bezpochyby bychom přitom učinili mnohá fascinující zjištění, pokud jde o premiéra Gladstona a tehdejší situaci v Anglii, avšak naznačený úkol by neskonalě přesahoval význam Gladstonova nápisu. Hirsch – jehož tématem je literatura, nikoli výtvarné umění – dospívá k závěru, že o zamýšleném významu určitého díla lze rozhodnout jedině poté, co stanovíme, k jaké literární kategorii či literárnímu žánru mělo dle autorské intence příslušet. Pokud si nevyjasníme předem, zda bylo dané dílo míněno jako vážná tragédie, nebo jako parodie, dá se čekat, že podaná interpretace sejde zcela na scestí. Důraz na takovýto úvodní krok a jeho význam může napřed být zarážející, avšak Hirsch přesvědčivě ukazuje, jak těžké je pro interpreta – jakmile se jednou dostane na scestí – odhalit, kde se stala chyba. Jsou známy případy, kdy se lidé tragédiím smáli, protože je považovali za parodie.<sup>5</sup>

Tradice a funkce výtvarných umění se sice od literárních tradic a funkcí značně liší, nicméně relevance kategorií a žánrů pro interpretační počínání je v obou oblastech shodná. Jakmile jednou víme, že Erós patří k tradici či instituci památníků v podobě vodotrysku, není pravděpodobné, že bychom se v interpretaci zásadním způsobem zmýlili. Pokud jej budeme považovat za reklamu na divadelní čtvrt, může se pro nás zamýšlený význam stát zcela neproniknutelným.



## Ikonografie a ikonologie

Je možné namítnout, že závěry odvozené z příkladu pozdně viktoriánského umění nebudou aplikovatelné na naprosto odlišnou situaci renesančního umění, jež je hlavním tématem následujících studií. Historikovi však vždy prospěje, když postupuje od známého k neznámému, a objev unikavosti významu, jemuž čelí interpret renesančního umění, pro něj bude menším překvapením, jestliže analogický problém spatřil přímo před sebou.

Navíc Hirschem vytyčené metodologické principy, zvláště (smím-li jej tak nazvat) princip primátu žánrů, platí pro renesanční umění ještě daleko závazněji než pro umění 19. století. Nebýt existence žánrů v tradici západního umění, byla by práce ikonologa zcela marná. Kdyby renesanční obraz mohl ilustrovat naprosto libovolný text, kdyby se o ženě s dítětem v náručí nedalo předpokládat, že je zpodobněním Panny Marie s Jezulátkem, ale že by se mohlo jednat o ilustraci jakéhokoli vyprávění, ve kterém se narodí dítě, nebo třeba i příručky, jak pečovat o malé děti, nebylo by obrazy vůbec možné interpretovat. Identifikace námětů je možná výhradně díky existenci žánrů, jako je oltářní malba, a námětových repertoárů, jako jsou legendy, mytologie a alegorické skladby. A i zde, stejně jako v literární oblasti, svede počáteční omyl ohledně kategorie, do níž dílo patří, nebo dokonce naprostá nevědomost ohledně kategorií, do nichž by patřit mohlo, i toho nejdůvtipnějšího interpreta na scesti. Vzpomínám si na jednoho nadaného studenta, jenž se nadšením pro ikonologii nechal strhnout až k tomu, že svatou Kateřinu, držící kolo, vyložil coby zobrazení Štěstěny. A jelikož se světice nacházela na křídle oltáře zobrazujícího Zjevení Páně, pobídlo ho to k úvahám o roli osudu v příběhu spásy. Kdyby na počáteční omyl nebyl včas upozorněn, snadno mohl dospět až k tvrzení, že tu máme doklad o existenci kacírské sekty.

Identifikace textů ilustrovaných daným náboženským či světským zobrazením je zpravidla považována za součást ikonografie. Stejně jako veškerá historická detektivní práce, vyžaduje i řešení ikonografických hádanek vedle zásoby poznatků také dávku štěstí. Když se ale štěstí dostaví, mohou ikonografické výsledky úspěšně dostat i těm nejnáročnějším důkazním kritériím. Jestliže se komplexní ilustraci podaří sdružit s textem, který vysvětluje všechny jeho hlavní rysy, pak můžeme úvahu ikonografa označit za plně přesvědčivou. A pokud máme celou sekvenci ilustrací, která odpovídá podobné sekvenci v textu, je možnost, že by tato shoda byla plodem náhody, takřka vyloučená. Myslím, že v tomto svazku uvedenému měřítku vyhovují tři případy: prvním je identifikace astrologického textu či textů, jež ilustruje Sala dei Venti v Palazzo del Te (obr. 295–304), druhým je objasnění příběhu Venuše a Marta ve verzi z téhož paláce (obr. 294) a třetím je provázání Poussinova Oriona s textem, který příslušný příběh nejenom vypráví, ale i vysvětluje – a Poussin příslušné vysvětlení do své ilustrace zabudoval (obr. 305–308).

Další stati se zabývají výrazněji spekulativními interpretacemi, ale zároveň nutno dodat, že si kladou ikonologické, nikoli ikonografické otázky. Rozdíl mezi oběma disciplínami sice není snadno pochopitelný a není ani důležité učinit jej zcela zřejmým,



nicméně obecně vzato **ikonologií** míníme (počínaje Panofského průkopnickými rozbory) rekonstrukci programu, nikoli identifikaci konkrétního textu.

Příslušnou proceduru musíme objasnit jen do té míry, aby vyšel najevo její přínos i její rizika. V italském renesančním umění nacházíme mnoho obrazů a cyklů, které není možné vysvětlit jakožto přímočarou ilustraci nějakého dochovaného textu. Navíc víme, že si objednavatelé občas náměty ke zpodobnění buď sami vymysleli, nebo požádali nějakého učence, aby výtvarníkovi (jak bychom řekli dnes) dodal „program“. Zda byla tato zvyklost – především v 15. století – opravdu tak běžná, jak se z moderních analýz zdá, je těžké posoudit, nicméně velké množství různých „libret“ tohoto druhu se rozhodně dochovalo od druhé poloviny 16. století. Kdyby se ale tyto programy skládaly z volných výmyslů či fantazií, byl by úkol rekonstruovat z dochovaného obrazu ztracený text opět vcelku beznadějný. Není tomu tak. Žánr programů spočíval na jistých konvencích, jež byly pevně ukotvené v renesanční úctě k náboženským a starověkým kanonickým textům. Na základě znalosti těchto textů a znalosti obrazu přistupuje ikonolog z jedné i druhé strany k výstavbě mostu, jenž má překlenout průrvu mezi obrazem a námětem. Interpretace se tak stává rekonstrukcí ztraceného dokladu. A tento rekonstruovaný doklad nemá pouze napomoci ikonologovi při určování, který příběh je obrazem ilustrován. Ikonolog se chce dobrat významu daného příběhu v konkrétním kontextu: řečeno s pomocí úvodního příkladu, chce zjistit, čeho znakem má být Erós na vodotrysku. Sotva se mu to podaří, pokud nemá vypěstovaný smysl pro to, jaký druh programu asi tak mohla viktoriánská Komise pro památníky autorovi stanovit. Když totiž vezmeme dílo jako takové, lze do něj výkladem vložit zcela libovolný význam. Tvory kolem vodotrysku, jež připomínají ryby, jsme označili za ornament; proč by ale nemohly poukazovat k rybě coby symbolu Krista – a proč by naopak nemohly být míněny jako obludy, nad nimiž Erós-Charitas vítězí?

Jedna stať v tomto svazku se zabývá problematikou, která z uvedené metodické nejistoty vyvstává, a klade si otázku, zda Raffaelově Stanza della Segnatura není interpretacemi přičítáno příliš mnoho. Není sice pravděpodobné, že by mé konkrétní návrhy došly všeobecného souhlasu, nicméně otázku hranic interpretace nelze v knize, jež se zabývá symbolikou v renesančním umění, jen tak přejít. Veškerý ikonologický výzkum závisí na předběžném přesvědčení, co vlastně má smysl hledat: jinak řečeno, na citu pro to, co v daném období a daném prostředí je a není možné.

## Teorie *decora*

Znovu se tak dostáváme k výše postulovanému „primátu žánrů“. Zde očividně není vhodné místo na to, abychom se pokoušeli o přehled všech uměleckých kategorií a funkcí výtvarného umění, jež lze pro renesanci zdokumentovat. Tím nemyslím, že by byl podobný přehled neproveditelný. Emile Mâle<sup>6</sup> doložil, podle jakých principů by bylo možné se o něj pokusit pro oblast náboženského umění, Andor Pigler<sup>7</sup> a Raymond van Marle<sup>8</sup> provedli přinejmenším první krok pro světské náměty. To však jsou soupisy možných námětů, jež slouží hlavně ikonografovi, nikoli ikonologovi.



Naštěstí renesanční autoři nesetrvávají v naprostém mlčení, pokud jde o zásady, podle nichž se těchto námětů v různých kontextech užívalo. Je očividné, že se přitom opírají o klíčový pojem celé klasické tradice, takzvané *decorum*. Dříve měl tento výraz širší užití než v dnešních evropských jazycích: minilo se jím to, co „se patří“. Za určité situace se patří, abychom se chovali tak a tak, za určitých okolností se patří mluvit určitým stylem a v určitých kontextech se též samozřejmě patří volit určité náměty.

Lomazzo v šesté knize svého *Pojednání o malířském umění*<sup>9</sup> formuluje možnosti pro rozmanitá místa a kupodivu začíná u hřbitovů; jako vhodné pro ně uvádí množství biblických epizod, jež nějak souvisejí se smrtí, jako je smrt Panny Marie, Lazarova smrt, snímání z kříže, Sářin pohřeb, umírající a prorokující Jákob, Josefův pohřeb a další „takovéto truchlivé příběhy, jichž máme v Písmu četné příklady“ (XXII. kap.). Pro poradní síně, využívané „světskými knížaty a pány“, naopak doporučuje Cicerona promlouvajícího v senátu o Catilinovi, poradu Řeků před vyplutím do Tróje, boje vojevůdců a mudrců, jako byli Lykúrgos, Platón a Démostenés u Řeků a Brutus, Cato, Pompeius a císařové u Římanů nebo spor o Achillovu zbroj mezi Aiantem a Odysseem. Následuje ještě delší soupis biblických a starověkých námětů pro budovy soudu a oslnivých vojenských úspěchů pro paláce, zatímco vodotrysky a zahrady si žádají „milostné příběhy mezi božstvy, v nichž hraje roli voda, stromy a další veselé a potěšující věci“, jako je příběh Diany a Aktaiona, Pegasa, jak kopytem vydupává Kastalský pramen, Grácií, jak se oplachují u pramene, Narkissa u tůně a tak dále.

Tyto a podobné příběhy byly v renesanční mentalitě očividně utříděny tak, že člověk dokázal snadno vyjmenovat například biblické příběhy, v nichž se objevuje oheň, nebo příběhy z Ovidia, v nichž se objevuje voda. A princip *decora* nebyl mrtvou literou. Z mnoha přesvědčivých příkladů působení uvedeného principu lze uvést Montorsoliho Orionovu fontánu v Messině (obr. 190–2), jejíž dekorativní mramorové reliéfy popsal Vasari:<sup>10</sup> předvádějí dvacet mytologických epizod, v nichž hraje roli voda, například Európiovo přeplutí moře, Ikarův pád do moře, proměnu Aretúsy v pramen, Iásónovo přeplutí moře a tak dále (obr. 192), nemluvě o rozmanitých nymfách, říčních božstvech a mořských obludách, jež dekoraci v souladu s pravidly *decora* doplňují.

Uvedené příklady tak naznačují jednoduchý a snadno rozeznatelný princip výběru. Můžeme mluvit o principu průsečíku – s poukazem k písmenům a číslicím seřazeným na okrajích šachovnice nebo mapy, které společně vymezují určitý segment. Renesanční výtvarník nebo rádce výtvarníka si v hlavě nosil mnoho takových map, zahrnujících například příběhy z Ovidia na jedné straně a typické životní činnosti na druhé. Podobně jako písmeno B na mapě nevyznačuje jediné políčko, nýbrž pás, který se zmenší jedině tím, že se podíváme i na číslici, nemá ani kupříkladu Ikarův příběh jeden jediný význam, nýbrž pásmo významů, jež pak je blíže určováno kontextem. Lomazzo uvedeného tématu využil, protože souvisí s vodou, zatímco humanista, jenž radil s výzdobou amsterdamské radnice, týž námět zvolil pro dlužní soud (obr. 193) jako varování před rozmachem ctižádosti – a Arion zachráněný delfínem tu nesymbolizuje vodu, nýbrž pojistku proti ztroskotání (obr. 194).



Samo protnutí dvou požadavků ovšem nemuselo nároky renesančního patrona na skutečně patřičný obraz uspokojit. Zdobená krbová římsa od Benedetta da Rovezzano (obr. 195) je příkladem ještě bohatší interakce. Námět zahrnující oheň byl při výzdobě krbu očividně zcela nezbytný a nejkonvenčnější volbu představovala Vulkanova kovářská dílna (obr. 196). Zde však příběh Kroisa a Kýra u hranice splňuje jeden požadavek patřičného námětu a příběh Solónova varování „pamatovat na svůj konec“ splňuje stejně důležitý požadavek morálního naučení.

V potaz bylo nutno brát i další podmínky, v neposlední řadě záliby a schopnosti zúčastněných umělců. Mnohdy bývá vyvoláván dojem, že renesanční program nebral na autorovy tvůrčí sklony vůbec ohled; to však není nutně pravda. Repertoár, z něhož bylo možné volit, byl tak obsahově bohatý a rozmanitý, že definitivní volbu bylo možné snadno přizpůsobit jak požadavkům patřičnosti, tak preferencím výtvarníka. A opět není snadné rozhodnout, kam u těchto průsečíků klást prioritu. Když Vasari popisuje Aretinovi své fresky s výjevy z Caesarova života, zmiňuje se nejprve o tom, jakou zálibu měl v tomto hrdinovi jeho patron; proto celý palác zaplnil příběhy z Caesarova života. Začal Caesarovým útekem před Ptolemaiem, když se – pronásledován vojskem – musel zachránit plaváním. „Jak vidíte, vytvořil jsem tu shluk bojujících nahých těl: za prvé, abych předvedl umělecké mistrovství, a za druhé v souladu s příběhem.“<sup>11</sup>

Možná byl Vasari v tomto konkrétním případě vlastním pánem a mohl jednat podle libosti; víme však, že se umělci ne vždy úslužně podrobovali každému výmyslu, jenž po nich byl vyžadován. V tomto i v řadě dalších ohledů je na místě prostudovat coby paradigmatický případ ony programy, jež sestavil Annibale Caro pro dekorace Taddea Zuccara v Palazzo Caprarola. Program ložnice – s mytologickými postavami souvisejícími s nocí a spánkem – je snadno dostupný ve Vasariho životopise Taddea Zuccara.<sup>12</sup> A z hlediska důsledku pro ikonologa má možná ještě větší hodnotu program druhý, určený pro knížecí pracovnu.<sup>13</sup> Naneštěstí tito učení humanisté měli spousty volného času a rádi stavěli svou erudici na odív. Jejich texty proto mnohdy napínají trpělivost moderního čtenáře. Můžeme se ale podívat na několik vybraných pasáží, abychom si udělali představu o zvoleném postupu:

Náměty, jež budou vymalovány v pracovně přeslavného pana Farnese, musí být buď uzpůsobeny malířovu založení, nebo musí malíř své založení uzpůsobit vašemu námětu. Jelikož je zjevné, že se nechtěl přizpůsobit vám, musíme se my přizpůsobit jemu, aby nedošlo k nepořádku a zmatkům. Oba náměty se vztahují k námětům patřičným pro samotou. Klenbu rozdělí na dva hlavní díly, totiž na pole pro zpodobnění příběhů a na okolní ozdoby.

Následně Caro pro prostřední pole navrhuje „nejvyšší a nejvíce chvályhodný druh samoty, samotou naší víry, odlišnou od samoty pohanů, neboť naši vyšli ze samoty kvůli poučení lidu, dále pohané se od lidu stáhli do samoty“. Střed proto bude zaujímat Kristus; dále sv. Pavel, sv. Jan Křtitel, sv. Jeroným a – když na ně bude místo – další světci (obr. 197). Pokud jde o pohany stahující se do samoty, navrhuje Caro platoniky, kteří si vypíchali oči, aby je zrak neodtrhával od filosofie, Timóna, který



na lid házel kamení, a další, kteří lidu předali své spisy, ale vystříhali se osobního styku (obr. 198). Na dvou polích má být předveden zákon stanovený v osamění, totiž Numa v Egeriině údolí a Mínós vycházející ze sluje. Kouty mají zaplňovat čtyři skupiny poustevníků, totiž indiští gymnosofisté uctívající slunce (obr. 199), hyperborejci s pytlí zásob (obr. 201), druidové v „dubových lesích, jež uctívali, (...) [a] nechť jsou oděni, jak je malíři libo, ale všichni stejně“ (obr. 200) a eséni, „židovská sekta oddaná výhradně kontemplaci věcí božských a mravných, (...) jež lze předvést se zásobou oděvů, o které se dělí“ (obr. 197).

Deset dekoračních obdélníkových polí chce Caro zaplnit ležícími postavami filosofů a světců, vždy s náležitým mottem, a sedm nevelkých vzpřímených polí je určeno pro historické postavy, jež se stáhly do samoty, mimo jiné papeže Celestýna, Karla V. (obr. 197) a Diogena (obr. 201).

Zbývá dvanáct drobných polí, a jelikož lidské postavy by se na ně nevešly, umístil bych na ně zvířata coby grotesky i symboly tématu samoty. [Rohy obsadí Pegasos (obr. 199), glyf, slon běžící k měsíci (obr. 199) a orel unášející Ganymeda]; ti nechť značí povznesení ducha při nazírání; do drobných protilehlých čtverců (...) kladu osamělého orla, kterak hledí na slunce – v této podobě označuje hloubavost a i sám tvor je samotářský: z trojice potomků vychovává jen jednoho a dva odvrhne. Do druhého kladu fénixe, též obráceného ke slunci, jež bude vyznačovat vznešenost a vybroušenost pojmů a také samotu, protože je jeden jediný.

Ze zbývajících šesti drobných polí má jedno obsadit had, jež projevuje chytrost, horlivost a rozumnost v nazírání, a proto byl přiřčen Minervě (obr. 197), další pak osamělý vrabec, další opět nějaký Minervin pták, například sova, a čtvrté pole *erithacus*, taktéž pták, o němž se má za to, že vyhledává samotu a nesnese družnost. „Nezjistil jsem zatím, jak vypadá, ale ponechávám na malíři, aby učinil, jak má za vhodné. Pátý nechť je pelikán (obr. 197), k němuž se ve své samotě po útěku od Saula přirovnává sám David; a nechť to je pták bílý a útlý, jelikož vysává vlastní krev, aby nakrmil své mladé. (...) Konečně pak zajíc, ježto stojí psáno, že toto zvíře je tak samotářské, že nikdy nespočine, pokud není samo.

Zbývají ornamenty, jež ponechávám na malířově představivosti; je však záhodno mu připomenout, aby se, nakolik může, přizpůsobil dílu a za grotesky vybral nástroje osamělých a bádavých lidí, například glóby, astroláby, armilární sféry, kvadranty, sextanty, (...) vavříny, myrty a (...) podobné okrasy.

Až na tento bod malíř Carovy pokyny následoval; Caro ovšem nejspíš následně doplnil další nápisy a exempla, což si vynutilo jisté změny celkového plánu.

Když čteme program tohoto druhu a porovnáváme ho s hotovým obrazem, napadnou nás dvě související otázky. Za první, zda bychom význam obrazů mohli odhalit i bez pomoci textu, tj. zda by se nám program podařilo zrekonstruovat výhradně z obrazů. Pokud odpověď zní záporně, a já mám za to, že to tak je, stává se o to naléhavějším úkolem prozkoumat, proč by takovéto počínání skončilo v tomto



konkrétním případě neúspěchem a na jaké překážky obecně vzato podobná snaha o zpětný překlad obrazu v program naráží.

Některé obtíže jsou sice nahodilé, ale symptomatické. Caro netvrdí, že ví, jak mají být oděni druidové, a ponechává to na malířově fantazii. Kdo neumí číst myšlenky, sotva by poznal, že tito kněží jsou druidové. Podobně je to s ptákem zvaným *erithacus*: Caro se o něm dočetl u Plinia, jenž popisuje náklonnost tvora k samotářství. Dodnes nevíme, jakého ptáka – pokud se vůbec jedná o informaci s reálným základem – Plinius myslel, a Caro proto malíři opět dává povolení řídit se představivostí. Toto bychom ze samotného obrazu nikdy nemohli zjistit a prokázat.

V dalších případech Carův program vyžaduje značně kuriózní výjevy a pro malíře bylo těžké je srozumitelně reprodukovat. Dokázali bychom uhádnout, že jeden ze zobrazených platoniků si vypichuje oči nebo že deska vysouvaná z lesa má svého majitele uchránit před sebemenším stykem s lidmi? Vybavil by si sebevíc erudovaný ikonolog tyto historky a jejich souvislost s filosofickou školou platoniků?

Rozhodně si je nedokázal vybavit Vasari. Přestože byl o Palazzo Caprarola mimořádně dobře informován a s Annibalem Carem se přátelil, přestože věděl, že hlavním námětem celého cyklu je samota, správně zaznamenal mnoho nápisů v sále a identifikoval Sulejmana (obr. 198), část dění zachyceného na tomto poli určil mylně: tvrdí, že obraz zachycuje „četné postavy, jež přebývají v lesích, aby unikly před rozhovorem, zatímco jiní se je snaží vyrušit házením kamenů a někteří si vypichují oči, aby neviděli“.<sup>14</sup>

I kdyby však obtíže s identifikací příběhů a symbolů byly méně náročné než v uvedeném případě, mohli bychom být u mnoha jednotlivých symbolů na vázkách, pokud by se Carův text nedochoval a nepoučil nás.

I když zde jsou totiž seskupeny pro svou souvislost s osaměním, vyvolávají skoro všechny i jiné asociace. Slona uctívajícího měsíc (obr. 199) užívá sám Caro v sousední ložnici kvůli asociaci s nocí,<sup>15</sup> zatímco Pegasos, jak jsme viděli, může zdobit vodotrysk pro svou souvislost s Kastalským pramenem – a je zbytečné dodávat, že též má souvislost s poezií nebo ctností. Fénix zpravidla zastupuje nesmrtelnost a pelikán nesobeckou lásku. Nebýt Carova výkladu, působil by výklad těchto symbolů jako znaků samoty velmi násilně.

## Slovníkový blud

Carův program potvrzuje domněnku, od níž jsme vyšli: v izolaci a vytrženém z kontextu, do něhož jsou začleněny, by tyto obrazy nebylo možné správně interpretovat. To ovšem není překvapivé zjištění. I o slovech nápisu koneckonců platí, že získávají význam teprve ve struktuře věty. Zmínili jsme, že je jasné, co měl Gladstone na mysli, když lorda Shaftesburyho označil za „příklad svému stavu“, avšak slovo „stav“ získává jasně vymezený význam pouze z kontextu. V izolaci by mohlo označovat momentální situaci, tkalcovský nástroj nebo i příkaz ke stavbě. Lidé, kteří se učí jazyku, žijí v iluzi, že „význam“ libovolného slova lze najít ve slovníku. Málodky



si uvědomí, že i zde platí princip průsečíku, jak jsem o něm mluvil výše: jazyk jim předestírá široké spektrum možných významů, z nichž volí ten, jež si podle všeho žádá význam okolního textu. Kdyby byl lord Shaftesbury mnich, nemínil by se slovy *his order* jeho stav, nýbrž jeho řád.

Ze studia obrazů ve specifických kontextech vyplývá, že u studia symbolů je toto množství významů ještě relevantnějším jevem než v běžném jazyce. Ikono-  
logové své interpretace někdy prezentují způsobem, který tuto klíčovou skutečnost zastírá. Dokumentace uváděná v člancích a v poznámkách pod čarou udává – jak je zcela přirozené – přesnou referenci pro možný význam příslušného symbolu, tedy význam, který ladí s nabízenou interpretací. Stejně jako u učení jazyka, i zde ti méně obezřetní propadli dojmu, že symboly představují svého druhu kód, v němž mezi znakem a významem panuje korespondence jedna ku jedné. Tento dojem je ještě posilován povědomím o existenci mnoha středověkých a renesančních textů, jež se věnují výkladu symbolů a odborníci z nich někdy citují na způsob slovníku.

Nejčastěji užívaným slovníkem tohoto druhu je spis *Iconologia* Cesara Ripy z roku 1593. V abecedním pořadí tu jsou uvedeny personifikace různých pojmů a symbolické atributy, pomocí nichž je lze charakterizovat.<sup>16</sup> Autoři, kteří Ripovo pojednání používají na způsob slovníku, namísto aby si přečetli jeho úvod a podané výklady – a dlužno uznat, že světové písemnictví obsahuje i zábavnější spisy –, snadno získají pocit, že jim Ripa předkládá jakýsi piktoGRAFICKÝ kód ke čtení obrazů. Kdyby však s knihou strávili o něco víc času, pochopili by, že autorův záměr byl odlišný. Ukázalo by se, že pro Ripovu symbolizační techniku platí stejný „princip průsečíku“, jaký jsme vyhlásili v souvislosti s programy podobnými Carovu textu. Ripa naštěstí ve svém soupisu uvádí i samotou a jeho popis připomíná resumé Carovy mnohem obsírnější charakteristiky: alegorie má být zpodobněna jako „žena oděná v bílém, s jedním vrabcem na hlavě, se zajícem pod pravou paží a s knihou v levé ruce“. Zajíc i vrabec figurují mezi Carovými symboly, a přestože my bychom dnes vrabce za samotářského tvora asi neoznačili, Ripa cituje 103. žalm, v němž stojí: „Jsem jako vrabec, jenž na střeše osaměl“ (*Factus sum sicut passer solitarius in tecto*). Pokud by to ale někoho navnadilo interpretovat všechny zajíce a vrabce na renesančních malbách jako znaky osamělosti, hluboce by se mýlil.

Ripa zcela výslovně upozorňuje, že symboly, jichž užívá jako atributů, jsou ilustracemi metafor. Metafory nefungují obousměrně. Zajíce a vrabce je v určitém kontextu možné využít ve spojení se samotou, ale oba tvorové mají i jiné vlastnosti a například zajíc může být spojen se zbabělostí. Ripa měl také zcela jasno v tom, že navržená metoda je funkční jedině tehdy, pokud se opírá o jazyk. „Pokud neznáme jména, není možné proniknout k poznání významu, vyjma triviálních zobrazování, která díky obecnému užívání dokáže rozeznat každý.“ Když si tedy položíme otázku, proč se Ripa zabíral vymyšlením tak těžko rozpoznatelných personifikací, je nutno odpověď hledat ve všeobecné teorii užívání symbolů, jež se neomezuje na jejich luštění coby první nutný úkol.



## Filosofické koncepce symboliky

Přesně tomuto problému se věnuji v hlavní stati tohoto svazku, nazvané *Icones symbolicae*. Rozlišuji tam dvě tradice symbolického významu, přičemž ale jedna ani druhá symbol nechápe jako konvenční kód. Aristotelská tradice (jak ji pojmám já), k níž patří Caro i Ripa, se opírá o teorii metafory a s její pomocí se takřkajíc snaží dospět k metodice vizuální definice. Poznání samoty dosahujeme tak, že zkoumáme její asociativní vazby. Druhá tradice výkladu symbolů, již označuji za novoplatonickou či mystickou, odmítá představu konvenčního znakového jazyka ještě ostřeji. V této tradici význam znaku nevyplývá ze shody, nýbrž je ve znaku skryt pro ty, kdo umějí hledat. V tomto pojetí, jež v poslední instanci vychází z náboženství a nikoli z lidské komunikace, je symbol chápán jako tajuplný jazyk božského. Augur, jenž podává výklad znamení, mystagog, jenž vysvětluje rituál nařízený božstvem, kněz, jenž objasňuje obraz v chrámu, a židovský či křesťanský učitel, jenž hloubá nad významem Božího slova, mají společné přinejmenším to, že symbol chápou jako tajemství, jež lze odhalit pouze zčásti.

Toto pojetí božského jazyka je dále rozvíjeno v tradici biblické exegeze. Její nejrationálnější výklad poskytuje v jedné slavné pasáži Tomáš Akvinský:<sup>17</sup>

Zjevení či vyjádření jakékoli pravdy o čemkoli se může dít buď věcmi, nebo slovy; slova totiž označují věci a jedna věc může být figurou jiné. Autor věcí je s to nejenom uzpůsobit slova jakémukoli významu, ale také zařídit věc tak, aby byla figurou jiné. V Písmu svatém se takto zjevuje pravda dvěma způsoby: jednak tím, že jsou věci označovány slovy, a v tom spočívá doslovný smysl, jednak tím, že věci jsou figurami jiných věcí, a v tom spočívá smysl duchovní.

Poukazuje se tu k věcem zmíněným v biblickém vyprávění, jež jsou chápány jako znaky či předzvěsti věcí nadcházejících. Když Písmo říká, že Áronova hůl „vypučela, vyrazilo poupě, rozkvetl květ a dozrály mandle“ (*Nu 17,23*), lze to vyložit jako předzvěst kříže, kdy je symbolem i samotná mandle: její skořápka je hořká jako utrpení, ale její jádro sladké jako vítězné vykoupení.

Akvinský nás však varuje, že tuto techniku nemáme považovat za metodu, jak jednoznačná znamení přeložit do slov. U věcí – na rozdíl od slov – neexistuje žádný autoritativní slovník významů a podle Tomášova mínění ani existovat nemůže:<sup>18</sup>

Jestliže z duchovního smyslu není možné vyvodit účinný argument, není to vinou nějakého nedostatku autority, nýbrž tkví to v samé přirozenosti podobnosti, na níž je duchovní smysl založen. Jedna věc se totiž může podobat mnohým, a proto není od žádné věci, jež je v Písmu zmíněna, možné jednoznačně přejít k jiné. Například lev díky jakési podobnosti označuje jak Krista, tak ďábla.

Jak je snad patrné, Tomáš Akvinský tuto absenci závazného významu „věcí“ opět spojuje s naukou o metafoře. Jestliže se však u metafor předpokládá, že pocházejí



od Boha, pak se tato mnohoznačnost stává problémem pro čtenáře Božího slova, neboť má pocit, že lidský rozum nemůže význam či významy, jež jsou v Božím jazyku uloženy, nikdy vyčerpát. Každý takový symbol manifestuje takřikajíc plnou mnohost významů, kterou je možné hloubáním a studiem odhalit jedině zčásti. Je na místě připomenout si, jak velkou roli kdysi takovéto rozjímání a studium hrálo v životě učence. Mnich měl ve své cele po ruce jen několik málo textů, jež opakovaně pročítal, hloubal nad nimi a hledal jejich smysl, a hledání významů bylo jednou z nejspokojivějších činností, jimiž tyto hodiny studia zaplnil. A nejednalo se jen o zábavu lidí, kteří hledali, jak zaměstnat svůj jinak nevyužitý důvtip. Jakmile bylo jednou přijato jako dané, že zjevení k člověku promlouvá v hádankách, žádaly si tyto hádanky – obsažené v Písmu a také v pohanských mýtech – opakovanou dešifraci s cílem najít odpovědi na problémy přírody a dějin. Technika hledání významů mohla pomoci knězi, jenž si den za dnem připravoval kázání na stanovené texty, které bylo nutné vztáhnout k proměnlivým událostem v obci, mohlo zaštitit čtení pohanských básníků, kteří by byli jinak z klášterních knihoven vypovězeni, a mohlo prohloubit význam kostelní výzdoby a provádění svátostných obřadů.

Kdokoli někdy nahlédl do středověkých a renesančních pojednání o symbolice, nutně pocítí současně nával nadšení i deprese nad tím, kolik učnosti a důvtipu bylo vynaloženo na aplikaci exegetických technik na ohromné rozpětí textů, obrazů a událostí. Na ikonologa doléhá velké pokušení napodobit uvedenou techniku a vztáhnout ji k uměleckým dílům minulosti.

## Významové úrovně?

Než však tomuto lákadlu podlehneme, měli bychom si položit otázku, zda je to při interpretaci obrazů a výtvarných děl minulosti vhodné. Dejme tomu, že tyto obrazy (řečeno s Hirschem) měly nést nejrůznější implikace; měly však mít víc než jeden význam? Byly (jak se někdy tvrdí) zamýšleny tak, aby vykazovaly onu čtveřici významů, které exegetika přisuzovala Písmu a které chtěl Dante vztáhnout ke čtení vlastní básně?

Nevím o jediném středověkém či renesančním textu, jenž by zmíněnou nauku uplatňoval na výtvarná díla. Argument *ex silentio* sice nikdy není nezvratný, naznačuje však, že si problém zasluhuje hlubší zkoumání. To by nejspíš mělo vyjít od výše uvedené distinkce Tomáše Akvinského mezi tím, jak značí slova, a tím, jak značí věci. Novější ikonologické publikace věnovaly velkou a oprávněnou pozornost symbolickému potenciálu předmětů zpodobněných na náboženských obrazech, zvláště z pozdního středověku.

Význam „zastřené symboliky“ pro rané nizozemské umění zdůraznil především Erwin Panofsky.<sup>19</sup> „Věci“ zachycené na určitých náboženských obrazech podpírají jejich význam nebo jej dále rozvádějí. Světlo, jež na Friedsamově *Zvěstování* (obr. 202) dopadá skrze okno kostela, je metaforou panenského početí, dvojí styl stavby zas je metaforou Starého a Nového zákona. Badatel sice může hledat další doklady pro



to, že tyto symboly a metafory byly součástí *objednávky obrazu*, avšak není pochyb, že náboženské obrazy často zachycují předměty symbolicky. Jistě není náhodou, když Botticelliho Jezulátko žehná hroznům a obilí, symbolům eucharistie (obr. 203); a o zamýšlené symbolice stromů v pozadí berlínské madony (obr. 204) svědčí svitky s citáty z Písma:<sup>20</sup>

Vyrostla jsem jako cedr na Libanónu a jako cypřiš na svazích Chermónu. Vyrostla jsem jako palma v Ěn-gedí a jako keře růží v Jerichu, jako spanilá oliva v údolí a jako platan nasazený u vody.

(Sír 24,13–14)

Možnost zajistit „věcem“ význam neunikla Leonardovi, když Ježíška nechává hrát si s vřetenem (obr. 205), jehož tvar připomíná kříž.<sup>21</sup> Do jaké míry však jsou tyto a podobné příklady uplatněním principu mnohosti významů? Obraz zachycuje událost a věci, jež v události figurují, rezonují s jejím významem a rozšiřují jej. Tato symbolika je však funkční jedině tehdy, pokud posiluje dominantní, zamýšlený či hlavní význam obrazu. Kdyby obraz nezachycoval zvěstování, nemohla by okna sama o sobě žádný význam nést, a kdyby se klasy a hrozny nenacházely na obraze madony a neobracelo se k nim požehnání, neproměnily by se ani v symbol eucharistie. Symbol vždy funguje jen jako metafora, jež získává specifický význam v daném kontextu. Obraz nemá vícero významů; má jen jeden.

Podle mého mínění tomu neprotiřečí ani slavný popis Leonardovy *Sv. Anny* (obr. 206), který podal Fra Pietro da Novellara. Jedná se o nejlépe zdokumentované uplatnění exegeze na renesanční obraz:

Zachycuje Ježíška asi rok starého, jako by měl matce vyklouznout z objetí, přičemž drží beránka a vypadá, že ho objímá. Matka, jako by měla vstát z klína svaté Anny, chytá Ježíška, aby ho odpoutala od beránka, obětního zvířete, jež značí utrpení. Svátá Anna se mírně zdvihá ze sedadla a vypadá, že chce dceři zabránit v odnětí dítěte od beránka: snad to značí církev, jež nechce, aby bylo Kristovu utrpení zabráněno.<sup>22</sup>

Učený řádový bratr, generální delegát karmelitského řádu, byl nejspíš zaujat množstvím pohybu vneseného Leonardem do námětu, jenž býval tradičně zpodobňován jako hieratická skupinka. Možná měl umělec pro ty, kdo chtěli znát vysvětlení, přichystanou odpověď. Když však interakci postav objasníme prizmatem následného dramatu spásy, samo o sobě to ještě nevytyčuje odlišnou významovou rovinu. Ani tradiční uskupení, jak je vidíme například na sienském oltáři ze 14. století (obr. 206a), nebylo pojímáno jako realistické vyobrazení. Po nikom se nechtělo, aby uvěřil, že Panna Marie usedla vlastní matce do klína s Ježíškem v náručí. Děťátko představuje symbolický atribut Panny a Panna je zas atributem sv. Anny. Jde o stejný typ symbolické návaznosti, jakou níže probíráme ve statí o Tobíášovi a andělu (str. 313–317). Nenese skrytou, nýbrž nepokrytou symboliku. Zkusmá identifikace sv. Anny s církví, nad níž Novellara uvažuje, do výkladu ovšem možná vnáší cizí element, jenž byl Leonardově záměru vzdálen.



V tomto směru se Novellarův výklad podstatně liší od interpretace, již pro stejný obraz podává Girolamo Casio. Jeho sonet končí verši:

Svatá Anna, která věděla,  
že Ježíš na se vzal lidskou podobu,  
aby odčinil hřích Adama a Evy,  
říká své dceři se zbožným zanícením:  
střez se toho, že bys mu bránila,  
neb tu oběť nařídila nebesa.<sup>23</sup>

Povšimněme si, že v tomto výkladu není po dvou významech ani stopy; pouze se namáčuje, že svatá Anna měla prorocké nadání a dokázala v danou chvíli zvědět dosah „věcí“. V této interpretační verzi lze tedy Leonardův obraz nadále chápat jako jednoznačnou ilustraci, ne jako alegorii.

## Psychoanalytický přístup

Shodou okolností posloužil námi zvolený příklad též jako paradigma psychoanalytické interpretace uměleckého díla. Sigmund Freud ve slavném eseji o Leonardovi spatřoval v této kompozici vzpomínku na umělcovo dětství: levoboček byl přijat do rodiny a vychovávaly ho „dvě matky“, z nichž jedna možná měla důvody, proč za nuceným úsměvem skrývat hořkost. Lze prokázat, že Freudovo chápání Leonardova dětství bylo výrazně zformováno historickým románem D. Merežkovského,<sup>24</sup> zatímco o ikonografické tradici, z níž Leonardo čerpal, Freud takřka neměl ponětí.<sup>25</sup> Přehnaným zdůrazňováním těchto pramenů bychom ale přehlédli důležitější metodologický postřeh ohledně toho, oč při interpretaci obrazu jde. I kdyby se totiž Freudovo čtení situace opíralo o spolehlivější doklady a i kdyby se na pohovce zjistilo, že Leonardo s tímto obrazem spojuje své dětství, nadále by bylo očividné, že obraz nepoukazuje k Leonardově matce a maceše, nýbrž ke sv. Anně a Panně Marii. Toto je důležité vyjasnit, jelikož psychoanalytické objevy nepochybně posílily zvyk hledat v každém daném díle mnoho „významových rovin“ – jenže při tomto přístupu se zaměňuje příčina a účel. Každé lidské počínání, tvorbu obrazu nevyjímaje, bude výsledkem mnoha, ba nekonečně mnoha dílčích příčin. Psychoanalýza v této souvislosti užívá pojem *Überdeterminierung* (anglicky „overdetermination“, doslova „naddeterminace“, „determinace navíc“), tedy po smyslu „významové převrstvení“, a tento pojem má svůj smysl v tom, že nám připomíná, kolik různých motivací se může překrývat v pohnutce vedoucí ke všemu, co říkáme a děláme nebo o čem sníme. Striktně vzato je však každá jednotlivá událost „naddeterminována“, pokud si dáme tu práci a vysledujeme všechny kauzální řetězce a všechny přírodní zákony, jež se na ní podílejí. Pokud by Leonardova zkušenost z dětství skutečně byla jednou z určujících příčin, proč přijal zakázku na zobrazení svaté Anny a Panny Marie, můžeme spolehlivě předpokládat, že tu byly i jiné tlaky, po jejichž původu by



bylo možné pátrat: možná ho tvůrčí problém zaujal svou obtížností, možná prostě potřeboval peníze.<sup>26</sup> Ať tak či onak, vždy záleží jen na jediném: nesmíme žádný z těch nesčetných kauzálních řetězců, jež na vznik díla nakonec měly vliv, zaměňovat s významem díla. Ikonologa zajímá jen význam – nakolik je zjistitelný. Spletitost a obtížnou uchopitelnost motivací by si měl uvědomovat historik.

Nejlepším únikem z obtíží, před než nás problém záměrnosti či intencionality staví, je možná (oproti Hirschovi) razantnější zdůraznění faktu, že zamýšlený význam vůbec nepředstavuje psychologickou kategorii. Jinak by totiž věta napsaná počítačem vůbec nemohla mít význam. Stejně jako u všech ostatních symbolů a znakových systémů jde nám i zde o kategorie toho, jak jsou přijímány společností. Ty jsou pro ikonologa podstatné – bez ohledu na mlhavý polostín, kterými jsou symboly a znaky třeba i nutně obklopeny.

Tento bod lze doložit na popisu slavné slánky Benvenuto Celliniho (obr. 207), jak jej podává sám Cellini. V popisu se očividně a konvenčně uplatňuje princip *decorum*. Slánka je určena na sůl a pepř, získávané z moře a ze země, a proto ji Cellini vyzdobil postavou Neptuna a zosobněné Země. Při popisu svého mistrovského díla však hodlal zdůraznit, že to není vše: „Zařídil jsem, aby se nohy muže a ženy půvabně a obratně proplétaly, jedna natažená, druhá přitisknutá, což značí hory a roviny země.“<sup>27</sup> Je zbytečné se ptát, zda byla tato významová figura zamýšlena hned od počátku, a také by bylo poněkud nemístné chtít vědět, jestli Neptunova kolena značí mořské vlny. Umělec má nepochybně právo vylepšovat své nápady dopodrobna a vymýšlet si zdůvodnění pro to, co udělal. Podstatné je, že se dílo této významové projekci nevzpírá: interpretace nevyvolává žádný rozpor, rušivý střet. Při pohledu na umělecké dílo si do něj vždy promítáme určité dodatečné významy, které nejsou reálně dány; pokud pro nás má dílo obživnout, dokonce si takto musíme počínat. Mlhavá penumbra, „otevřenost“ symbolu tvoří důležitou složku každého skutečného uměleckého díla a budeme ji probírat ve stati o Raffaelově *Stanza della Segnatura*.<sup>28</sup> Současně by však historik při zacházení s doklady měl zachovávat skromnost. Měl by vědět, že mezi elementy, jež nesou význam, a těmi, jež jej nenesou, není možné vést přesnou dělicí čáru. Umění je vždy přístupné následnému domýšlení, a pokud jsou tyto následné úvahy s dílem v souladu, nedá se už rozhodnout, do jaké míry byly součástí původního záměru. Vzpomeňme si na rozpornost důkazů ohledně slovní hříčky „shafts-bury“, která byla na Gilbertova Eróta buď nepřipadně navěšena, nebo tvořila součást původní intence.

## Kódy a aluze

Shodou okolností lze podobný případ slovní hříčky uvést i z renesance. Vasari znamená, že Vincenzio da San Gimignano provedl podle Raffaelovy kresby malbu na průčelí, na níž Kyklóp kuje Jupiterův blesk a Vulkán vyrábí Cupidovy šípy.<sup>29</sup> Podle Vasariho mělo jít o aluze na jméno majitele oné vily v římské čtvrti Borgo, kterou příslušné malby zdobily: dotýčný se jmenoval Battiferro aneb „Tlučželezo“. Pokud



je historika pravdivá, pak byl námět zvolen způsobem, který se v heraldice nazývá „mluvící znamení“. Sledovat vyprávění o podobných aluzích je pro ikonologa velice poučnou četbou; nutno totiž uznat, že bychom je nikdy nedokázali sami uhádnout.

Vasari například popisuje slavnostní výzdobu, kterou v roce 1539 navrhl Aristotile da San Gallo u příležitosti svatby vévody Cosima de' Medici a Eleonory z Toleda.<sup>30</sup> Obrazy čerpaly z nesmírně širokého historického, heraldického a symbolického repertoáru a ilustrovaly epizody z mocenského vzestupu rodu Medici i vévodovu vlastní životní dráhu. Mezi příběhem Cosimova jmenování vévodou a dobytím Monte Murlo byl vyobrazen příběh z XX. knihy Liviových *Dějin* o trojici zbrklých vyslanců z Kampanie, kteří byli pro nestoudnost svých požadavků vyhnáni z římského senátu. Vasari vysvětluje, že jde o aluzi na trojici kardinálů, kteří si pyšně mysleli, že vévodu Cosima zbaví vlády. Zde se skutečně jedná o „alegorické“ čtení historie: „alegorie“ přece doslova znamená „říkat něco jiného“. Kdyby se obraz dochoval mimo původní kontext, nikdo by jeho význam nemohl uhádnout. I v tomto extrémním případě by však bylo omylem mluvit o různých významových rovinách. Uvedený příběh poukazuje ke konkrétní události, stejně jako Erós poukazuje k Shaftesburyho nesobecké lásce. V daném kontextu má jen jeden zamýšlený význam, byť je to význam, u něhož se mělo za to, že bude lepší nečinit jej příliš explicitním; nejspíš totiž bylo lepší nestavět kardinály na pranýř.

Je však charakteristické, že k tomuto využití kódu došlo v kontextu slavnostní výzdoby, jež měla být krátce nato sňata. V uměleckých dílech, jejichž instalace má být trvalá, je pro tajné kódy a aluze tohoto druhu mnohem méně prostoru.

Navíc kódy nelze rozluštit pouhým důvtipem. Nebezpečí pro dešifrátorů naopak spočívá v tom, že uvidí kódy všude.

V těžkých dobách druhé světové války obdržel jeden anglický vědec telegram od slavného dánského fyzika Nielse Bohra, jenž se ptal na „novinky o Maud“.<sup>31</sup> Bohr byl jedním z prvních, kdo psal o možnostech využití jaderného štěpení při výstavbě superbomby, a vědec, jenž telegram přijal, byl proto přesvědčen, že je zpráva šifrovaná. Bohr evidentně chce vědět, co je nového ohledně „vojenského využití rozpadu uranu“, anglicky „military application of uranium disintegration“ aneb M-A-U-D. Byla to natolik příhodná interpretace, že bylo jméno MAUD následně využito i jako tajné označení pro konstrukci atomové bomby. Avšak šlo o omyl. Bohr chtěl vědět, jak se má chůva jménem Maud, na stará kolena usazená v jižní Anglii. Samozřejmě je vždycky možné zajít ještě o krok dál a tvrdit, že Bohr mínil jak svoji chůvu, tak atomovou bombu. Vyvracet podobné interpretace je obtížné. Při ikonologické analýze by ale měly být vyloučeny, pokud se pro ně nenajde prokazatelný doklad.<sup>32</sup>

Nakolik vím, žádný text z 15. ani 16. století, Vasariho nevyjímaje, nikde neuvádí, že by nějaký obraz nebo socha měly mít dva odlišné významy nebo zachycovat pomocí jedné a též skupiny postav dvě různé události. Absence veškerých dokladů v tomto směru mi připadá obzvláště závažná vzhledem k faktu, že Vasari měl podobné subtility ve vlastní tvorbě i v nápadech svých učených přátel očividně v oblibě. Je těžké si představit, jaký účel by podobný dvojí obraz v kontextu daného cyklu či výzdoby mohl plnit. Uplatnění důvtipu, v němž si renesance tak libovala, tkví právě v tom, že přiřkneme význam obrazu, jehož fungování můžeme sledovat v nečekaném světle.



## Žánry

Vracíme se k otázce *decora* a institucionální funkce obrazů ve zkoumaném období. Předvádění víceznačnosti a demonstrace plnosti totiž v renesanční kultuře skutečně měly své místo; patřily ale k jedné zvláštní větvi symboliky, k heraldickému znamení, *impresa*. Spojení obrazu s mottem, jež si šlechtic zvolil, obvykle samo o sobě nebylo vtipné, mohlo však zavdat příčinu k uplatnění (dů)vtipu druhým. Filozofické zázemí této tradice probírám ve stati o *Icones symbolicae*.<sup>33</sup> Neupoutaný symbol či metafora, jíž lze tak snadno a s požitkem přiřknout rozmanité významy, se však strukturou i účelem liší od uměleckého díla, jež na objednávku vytváří mistr. Maximálně se uplatňovaly na příklopech obrazů nebo byly rozvíjeny v cyklech fressek, jejichž centrem takový obraz byl.

I když ale ikonolog musí technice *impresa* a jejím aplikacím věnovat pozornost, nesmí přitom zapomínat na protilehlou mez ve spektru renesančního umění, totiž volnou hru tvarů a grotesku, jež lze do teorie *decora* začlenit také. Oproti jednacím síni nemusela chodba a zvláště třeba zahradní lodžie působit důstojným dojmem. Zábavná groteska se tu mohla vyřádit bez zábran a autorům bylo nejenom povoleno, ale dokonce i (Vasarim a dalšími renesančními autory) přikazováno popustit otěže a předvést na těchto „obrazech bez pravidel“ svou rozvernost a invenčnost.<sup>34</sup> Enigmatická konfigurace grotesky, její obludy a kříženci jsou přiznaným výtvozem nezodpovědné, nespoutané imaginace. Vezměte kterýkoli tento obraz odtrženě, upevněte ho na významné místo ve vznešené budově, a každý by měl právo hledat v něm hluboký symbolický význam. Groteska by se změnila v hieroglyf, jenž si žádá rozluštění (obr. 208). Faktem je, že i v éře renesance si někteří autoři s touto spřízněností grotesky a posvátných symbolů starověkých mysterií pohrávali, avšak činili tak pouze ve snaze hájit druh umění, který teorie *decora* příliš nectila.<sup>35</sup> Oproti seriózním *letterati* si laikové s potěšením užívali hru tvarů a odtud pramenící snovou významovou irelevanci. Zdaleka nejnapadnějším dokumentem, jenž zachycuje oproštěnost od logických omezení, přípustnou v renesančních zahradách, je popis tvarovaných křovin ve Villa di Quaracchi, jak jej podává majitel vily Giovanni Rucellai: bylo tu možné spatřit „lodě, galéry, chrámy, sloupy a pilíře, (...) obry, muže a ženy, heraldická zvířata s korouhví města, opice, draky, kentaury, velbloudy, diamanty, přízraky s luky a šípy, číše, koně, osly, dobytek, psy, jeleny a ptáky, medvědy a kance, delfíny, rytíře při turnaji, lučištníky, harpyje, filozofy, papeže, kardinály, Cicerona a další podobné věci“.<sup>36</sup>

Není potom divu, pokud podle majitelova svědectví žádný návštěvník nedokáže projít kolem a nezastavit se u této podívané alespoň na čtvrthodinku. Přesto je jasné, že kdyby se tento soubor vyobrazení nacházel jinde než v zahradách, bylo by pro důvtip kteréhokoli ikonologa velkou výzvou odhalit v juxtapozici papeže a kardinálů s Ciceronem, filozofy, obry, velbloudy a harpyjemi nějaký význam.

Opět se tu potvrzuje metodologické pravidlo vyhlášené Hirschem: interpretace je postupná a prvním krokem, na němž vše závisí, je rozhodnutí, k jakému žánru dané dílo patří. Historie interpretací je plná nezdarů způsobených jediným počátečním



omylem. Jakmile jednou dospějete k mínění, že vodoznaky v knihách ze 16. století představují šifru tajné sekty, bude se vám čtení vodoznaků ve světle této hypotézy jevit proveditelné a dokonce snadné;<sup>37</sup> je zbytečné poukazovat na reálnější příklady a neměli bychom se podobným selháním posmívat. Kdybychom koneckonců z nezávislého zdroje nevěděli, že cyklus fresek Taddea Zuccariho, pro který byl sepsán Carrův výše citovaný program, vznikl pro konvenční pracovnu (*studiolo*), v níž se kníže mohl skrýt před ruchem dvora, a proto se věnuje tematice samoty, vyložili bychom si příslušnou místnost skoro nepochybně jako svatyni synkretické sekty.

Nutným východiskem ikonologie je studium institucí, nikoli symbolů. Číst nebo psát detektivky je jistě více vzrušující než číst kuchařské knihy, nicméně kuchařka nám prozradí, jaké bývá tradiční pořadí chodů a zda lze *mutatis mutandis* čekat, že se bude dezert někdy servírovat před polévkou. Jistě nelze zcela vyloučit, že se někdy konala bujará hostina, při níž se všechny chody servírovaly v obráceném pořadí, a že v tom tkví rozluštění hádanky, kterou chceme rozlousknout. Pokud ale hodláme takovouto zcela mimořádnou událost postulovat, měli bychom my i čtenáři vědět, co se tím vlastně říká.

Každopádně v této hře luštění hádanek z minulosti výjimečné postavení náleží jednomu metodickému pravidlu: ať už jsou naše dohady sebevíc smělé – a kdo by chtěl odvážlivcům bránit v rozletu? –, nikdy by se jich nemělo využívat jako odrazového můstku k dalším, ještě odvážnějším hypotézám. Měli bychom po ikonologovi chtít, aby se po každém jednotlivém výboji vrátil na základnu a sdělil nám, zda lze programy, jaké s potěšením rekonstruuje, zdokumentovat z primárních pramenů, nebo pouze z analýz kolegů ikonologů. Jinak hrozí, že si vybudujeme mytický slovník symbolů, podobně jako si renesanční lidé utvořili smyšlenou vědu o hieroglyfech, která spočívala na zásadním nepochopení povahy egyptského písma.

Uvedené varování je nutné vztáhnout nejméně k jedné stati v tomto svazku. Interpretace Botticelliho mytologických pláten ve světle filosofie novoplatonismu zůstává vysoce hypotetická a neměli bychom se na ni odvolávat při zdůvodňování jakékoli další novoplatónské interpretace, která není s to stát na vlastních nohou. V krátké úvodní poznámce udávám své důvody, proč i přes vratkost předložené hypotézy tuto studii zařazuji do výboru. Snad nachází jistou další oporu v obecných argumentech, jež předkládám ve stati o *Icones symbolicae*. Naštěstí však závěry této druhé stati nezávisejí na tom, zda přijmete mou interpretaci konkrétního souboru obrazů. I když třeba Maud opravdu označovala Maud, některé válečné telegramy skutečně znamenaly víc, než se v nich říkalo.