

Šrámková, Karin

Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.

Sacra. 2003, vol. 1, iss. 0, pp. 36-51

ISSN 1214-5351 (print); ISSN 2336-4483 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118338>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

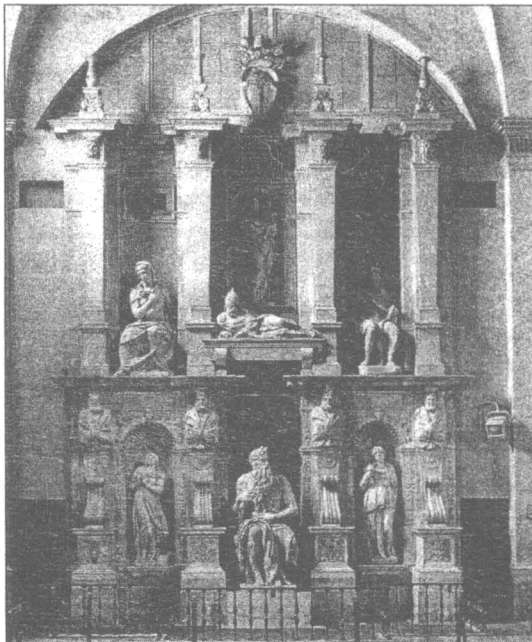
Vliv novoplatonismu na renesanční křesťanství: náhrobek Julia II.

Karin Šrámková

Úvod

Práce chce zachytit některé aspekty antické filosofie, konkrétně novoplatonismu, a poukázat na jeho konfluenci s křesťanskou kulturou renesance. Výchozím bodem bádání ovšem není dílo filosofické nebo teologické, nýbrž dílo umělecké, jež v sobě zvláštním způsobem spojuje obě myšlenkové oblasti a stává se tak jedním z živoucích dokladů renesanční religiozity. Jedná se o náhrobek papeže Julia II. (pontifikát 1503–1513), jehož návrh z roku 1505 (a později pozměněná realizace) vzešel z rukou Michelangela Buonarrotiho (1475–1564).

Práce se zabývá historickými daty a proměnami konceptu náhrobku v průběhu čtyřiceti let, během kterých byl několikrát přepracován. Tento handicap nutí k přihlídnutí nejen k formálním umělecko-historickým znakům náhrobku, ale i k mnohem širším souvislostem, jež mohou a musí doplnit skrovnou faktografickou úroveň pramenů. Teprve na základě zahrnutí jednotlivých fenoménů v Michelangelově životě je možné pokusit se dostat záměru práce a nalézt v co nejkonkrétnější podobě vliv neoplatonismu na Michelangela a zachytit jeho prvky v daném uměleckém díle.



Formální umělecko-historické souvislosti

Ikografie náhrobku se opírá o dílo samotné, o zachované skicy, smlouvy či příležitostné zmínky v autorově korespondenci, dále o dobové literární prameny, ale pro úplnost bude přihlédnuto také k teoriím nastiněným moderními historiky umění.

Prvotní koncepce z roku 1505¹ se zcela vymykala tradičnímu pojetí papežských náhrobků quattrocenta, koncipovaných jako přístěnné obdoby vítězných oblouků se zasle-

¹ Viz rekonstrukce na obr. 3, 4.

² Byla řazena mezi sedm divů antického světa; na vysoké hranolové podstavě stála hrobka obklopená iónským sloupovým řádem, zastřešená stupňovitou pyramidou, na jejímž vrcholu bylo umístěno čtyřspřeží s vozem a v něm královská dvojice. Viz obr. 12.

penými otvory využitými jako niky pro sochy, inspirované římskou architekturou. Michelangelo přejal sice jejich základní členění do horizontálních úrovní, avšak aplikoval jej na monumentální, samostatně stojící architekturu, jíž byla vzorem jiná starověká forma – panovnické mauzoleum.

Vznik tohoto typu monumentální hrobky na centrálním půdoryse spadá do 4. stol. př. n. l. – Artemisia, manželka karského krále Mauzola (+350 př. n. l.) mu ji dala zbudovat řeckými umělci v Halikarnasu v Malé Asii.² Typ mauzolea byl přejat římskými císaři a také se uplatnil v kultu heroů – nešlo tedy pouze o funkci hrobky, ale obecně o sakrální poutní místo. Toto pojetí bylo převzato i prvním křesťanským vládcem: Konstantin Veliký (306–337) si dal zbudovat mauzoleum ve středu chrámu sv. Apoštolů v Konstantinopoli. Další uplatnění našel tento architektonický typ v kultu křesťanských „heroů“ – mučedníků, jejichž svatyně neboli *martyria* se rychle rozšířila po zrovnoprávnění křesťanství, stejně jako méně monumentální, ale typově shodná *baptisteria*.

Michelangelův návrh náhrobku současně sledoval pyramidální formu, podtrhující úrovnňové členění, jež Michelangelo převzal z tradice již zmíněných papežských náhrobků quattrocenta, u nichž bylo obvyklé rozvržení hmot a námětů do několika výškových úrovní. Jednotlivé zóny Juliova náhrobku měly být odděleny profilovanými římsami inspirovanými, jako mnoho dalších architektonických detailů, renesancí oblíbeným ilustrovaným pojednáním římského teoretika architektury Vitruvia³ nebo přímo antickými stavbami.

Spodní část byla charakteristická svou „pozemskou povahou“: uvnitř monumentu sarkofág s tělesnými ostatky papeže a zvenčí sochy, popisované životopisci jako sochy *Vítězství* a *Otroci* či *Zajatci*, související s historickými událostmi v životě papeže.

Vnitřní hrobka měla elipsovitý tvar, což je architektonický koncept typický až pro období manýrismu⁴ – zřejmě ne nadarmo je Michelangelo mnohými pokládán za prvního manýristu, ačkoli v tomto případě nešlo podle mého mínění o záměrnou inovaci (oproti kruhovým či čtvercovým půdorysům typickým pro renesanci), ale spíše o přizpůsobení motu požadavkům prostoru, do něhož měl být náhrobek umístěn.⁵ Odtud pak odvození podélného půdorysu mauzolea a logicky i hrobky uvnitř něj.

Sochy, či vlastně sousoší *Vítězství*, měly být umístěny v nikách orámovaných pilastry s hermami podpírajícími průběžnou římsu; není však zcela jisté, zda *Vítězství* bylo skutečně zahrnuto do prvního návrhu.

Pilastry rámuující výklenky se sochami měly být dekorovány tzv. hermami či hermovkami, jež byly formálně převzaty z antického stavitelství. Název těchto svislých podporovacích článků je odvozen od řeckého boha *Herma*, jehož Řekové uctívali již od nejstarších dob⁶ a asi v 5. stol. př. n. l. jeho kult převzali i Římané a ztotožnili jej se svým božstvem obchodu a zisku *Mercuriem*. Původně byl *Hermés* v podobě starého bradatého muže ochranným bohem stád, a právě tato z jeho podob byla používána u hermovek, čtverhranných pilířů s jeho hlavou nebo poprsím na vrcholu, které se vztýčovaly na posvátných místech jako například na křižovatkách cest, kde také udávaly směr. V římském období se staly hermovky oblíbenou formou pro podobizny slavných

3 Marcus Vitruvius Pollio, *spis De Architectura libri X*, čes. Deset knih o architektuře, Praha 1953.

4 Obecně bývá počátek období manýrismu datován kolem roku 1520.

5 Papež Julius v té době nechal budovat nový podlouhlý chór architektem Rossellinem a pravděpodobně právě zde měl zamýšlený pomník stát.

6 Jeho kult je doložen v lineárním písmu B ze 13.–14. stol. př. n. l. v Knóssu.

7 Conditi, *Podoba živé tváře*, s. 272.

8 *Životy...*, s. 255.

osobností historie a víceméně pozbyly své původní funkce. Již jako doplňkové architektonické články budov přežily do renesance, a to díky vzorům na zachovaných stavbách a Vitruviově *Architektuře*.

Před pilastry měly být na předsazených podstavcích připoutány další sochy jako Otroci, kteří představovali svobodná umění (jako Malířství, Sochařství a Architekturu, každé se svými odznaky, aby se dalo rozeznat, o které jde). Michelangelo tím naznačil, že zároveň s papežem Juliem se stala otroky smrti i všechna umění, protože už nikdy nenajdou nikoho, kdo by je tolik chránil a podporoval jako on.⁷

Vasari v Michelangelově životopise podává poněkud odlišný ikonografický výklad *Zajatců*; v prvním vydání z roku 1550 hovoří o *Zajatcích* symbolizujících Juliem podmaněné provincie, avšak ve vydání druhém (1568) přejal a navíc rozšířil popis Condiviho:

*Zajatci představovali všechny provincie, které papež podrobil a podřídil apoštolské církvi; a různé další postavy, rovněž spoutané, zobrazovaly zas všechna důmyslná umění a řemesla.*⁸

Papežovy vojenské úspěchy měly spíše než *Otroci* symbolizovat sochy *Vítězství*, jak také předpokládá jeden ze současných významných badatelů, Horst Bredekamp.⁹ Tentýž předkládá i výsledky svého bádání ohledně dvaceti *Otroků*. Podle něj *Zajatci* symbolizovali Ctnosti a Svobodná umění, jejichž počet byl odvozen z náhrobku Juliova strýce papeže Sixta IV.: na bočních stranách znázornil autor díla Antonio Pollaiuolo (1432–1498) v bronzových reliéfech *Šedm svobodných umění*, k nimž připojil *Teologii, Filosofii a Perspektivu*. Podle Bredekampa Michelangelo k těmto deseti námětům přidal ještě sedm *Ctností* a tři tvůrčí umění, která uvádí Condivi: *Malířství, Sochařství a Architekturu*. Toto, stejně jako všechny ostatní badatelé předložené teorie, je řešení možné, nikoli však doložené prameny. Bredekampem provedená srovnávací analýza obou náhrobků může nicméně být při analýze ikonografické významným vodítkem.

Artes liberales ve výtvarném umění tradičně znázorňovala témata světského vzdělání a byla převzatá středověkem již z pozdní antiky. Těchto sedm bylo původně odlišeno na jedné straně od filosofie, „matky všech“ umění, na straně druhé od umění mechanických, kam spadala například architektura, zemědělství nebo řemesla. *Artes liberales* byla dělena do dvou skupin, tzv. *trivía* (gramatika, logika a rétorika) a *quadrivía* (geometrie, aritmetika, astronomie a hudba). V 5. stol. n. l. byl formulován i jejich vzhled: byla ztělesněna ženskými postavami s atributy, doprovázenými historickými postavami jako jejich představiteli (například Cicero, Aristoteles, Pythagoras,...). Toto uspořádání bylo používáno po celý středověk a někdy bylo doplňováno do dvojic se zobrazením sedmi *Ctností*. V italském umění počínaje 14. stoletím se *Umění* vyskytovala v sochařské výzdobě náhrobků a kazatelen, jakož i na freskách a ostatních malířských dílech, avšak jejich ikonografický kodex již nemusel natolik sledovat středověkou rigorozitu.

Virtutes, ctnosti, byly s oblibou personifikovány již v antickém starověku. Obvykle byly zobrazovány jako ženské postavy s příslušnými atributy a také prvotní církev záhy použila toto ztělesnění abstraktních pojmů k morálnímu poučování křesťanů. Kánon hlavních křesťanských ctností byl ve středověku ustálen na tři teologické ctnosti (víra, naděje a láska – podle novozákonní první knihy Korintským¹⁰) a čtyři kardinální ctnosti (spravedlnost, obezřetnost, statečnost a mírnost – formulovány Platonem v jeho *Ústavě*¹¹ a potvrzené církevními otci raného křesťanství).

Michelangelo se zjevně nedržel zobrazovací tradice, což ovšem mělo své opodstatnění,

9 Bredekamp 2000, s. 260.

10 1K 13:13

11 *Ústava*, IV, s. 427n.

pakliže jeho programové pojetí bylo totožné s výkladem Condiviho.

Nad římsou oddělující spodní a půdorysně menší střední patro měly být na rozích umístěny čtyři monumentální sedící sochy. Condivi z nich jmenuje pouze realizovaného Mojžíše, Vasari hovoří o sochách symbolizujících *Život činný*, *Život přemítavý*, o soše sv. Pavla a Mojžíše. Figury biblických postav Pavla a Mojžíše měly zřejmě symbolizovat Starý a Nový zákon a dvojice *Vita activa* a *Vita contemplativa* ztělesňovala ideální souhru rozvahy a činů; můžeme tedy předpokládat, že Michelangelo chtěl touto čtveřicí naznačit základnu, v níž mají být ukotveny etické hodnoty ideálního lidského života, a ze které mají vyrůstat.

Mojžíš jako význačný vůdce židovského národa, zákonodárce, zakladatel institucionálního starozákonního náboženství a předobraz Krista, byl v ikonografii velmi oblíben a zaujímal v ní významné místo. Obvykle byl zobrazován s bílým vousem a delšími vlnitými vlasy v patriarchálním stylu s knihou (deskami zákona) nebo holí. Po stranách hlavy mu vyrazely podle biblického popisu světelné paprsky, avšak od dvanáctého století byl běžně zobrazován s rohy. Tato tradice byla zřejmě odvozena z užití slova „*cornatum esse*“ (orožený, –á, –é) ve Vulgátě, jež bylo chybným překladem hebrejského označení výrazu Mojžíšovy tváře, když sestoupil z hory Sinaj s deskami zákona. Církevní otec Jeroným (347/8–420), překladatel bible z originálních jazyků, přeložil hebrejské slovo pro záři, obdobné slovu „*geren*“ (roh) jako:

Videbant faciem Moysi esse cornatum.

*Viděli, že tvář Mojžíšova je orožená.*¹²

Apoštol Pavel, i když ne jeden z původních dvanácti, byl v umění ikonografickým symbolem Nového zákona. Býval zobrazován jako muž menší postavy, často holohlavý, s plnovousem. Jeho obvyklými atributy byly meč, jímž byl podle tradice štát, a kniha nebo svitek. Jeho zvláštním posláním bylo hlásat evangelium „pohanům“, tedy nežidovským národům. Spolu s apoštolem Petrem představoval zakladatele křesťanské věrouky a obecné církve, přičemž Petr v ní vyjadřoval původní židovský element, zatímco Pavel prvek „pohanský“.

Vita activa a *Vita contemplativa*, život činný a přemítavý, bývaly ztělesňovány buď sestrami Martou a Marií z Lukášova evangelia,¹³ nebo také starozákonními sestrami Leou a Ráchel.¹⁴ Lea a Marta ztělesňovaly typ aktivní, zatímco Ráchel a Marie zosobňovaly typ rozjímavý. Starozákonní sestry byly tradičně považovány za předobraz dvojice žen novozákonních.

Na dekorativním stupňovitém podstavci, zvedajícím se v centru plošiny, měla být umístěna archa se sochou papeže nesená dvěma postavami. Podle Condiviho to měli být dva *Andělé*, jeden z nich jako by se usmíval radostí nad tím, že papežova duše byla přijata mezi blahoslavené, druhý jako by plakal žalem, že byl svět oloupen o takového člověka.¹⁵

Vasari tyto dva papežovy mramorové průvodce nazývá *Nebem* a bohyně země *Kybelou*,¹⁶ a ačkoli jsou postavy každým z životopisců nazývány v rámci jiných ikonografických tematických celků (křesťanství versus starověk), u obou panuje shoda jejich vztahu vzhledem k oblastem bytí – pozemská sféra (plačící *Anděl* a *Kybelé*) a sféra transcendentní (radostný *Anděl* a *Nebe*).

Třetí zóna měla být tedy rovinnou transcendence, završením papežova života a jeho

¹² *Er* 34:35.

¹³ *L* 10:38-42.

¹⁴ *Gn* 29-33 *passim*.

¹⁵ *Podoba živé tváře*, s. 272.

¹⁶ *Životy...*, s. 255.

obrazným vstupem do „společnosti s Bohem“.

Ve spodní části Michelangelo počítal s osazením šesti tabernáklů, do jejichž nik chtěl umístit šest soch *Vítězství*, opět s postavami ležícími jim u nohou, a dvanáct *Otroků* u pilastrů po stranách výklenků. Na kresbě badatelé identifikovali také figuru *Mojžíše* sedícího na pravém předním nároží horní plošiny a lze předpokládat, že autor nadále počítal se třemi dalšími postavami z prvního návrhu. U ikonografii dvou nově plánovaných sedících figur se však můžeme pouze dohadovat, zajisté však ikonograficky souvisely se svými čtyřmi protějšky. Skica také podává sochařovu představu o rozvrhu skupiny postav u sarkofágu a vzhled kapličky tyčící se za ním. V jejím centru v elipsovitém výklenku je načrtnuta socha *Panny Marie s dítětem* a po stranách dvě postavy pro čelní pohled. Další dvě plánované sochy měly být zřejmě umístěny ve výklencích v bočních částech. Ze skicy není zřetelné, zda figury doprovázející Pannu Marii měly být světci, ale vzhledem k tomu, že Michelangelo tuto část architektury nazval právě „kapličkou“, je toto řešení pravděpodobné. Můžeme předpokládat, že i tato skupina měla přesný ikonografický program, sdělující určitou myšlenku; o jeho obsahu bohužel však není nic známo. Mohl souviset například s rodovými patrony papeže nebo nějakým jiným způsobem doplňovat již daný program.

V této fázi začal Michelangelo na náhrobku konečně pracovat – již v roce 1513 začal tesat skulptury dvou *Zajatců*, poté *Mojžíše*, a dále do roku 1516 hrubě přitesal čelní stěnu náhrobku. Vzniklá díla byla podrobena nesčetným ikonografickým badáním, z nichž alespoň některé výsledky budou nyní nastíněny.

Dva *Zajatci*¹⁷ jsou běžně nazýváni jako *Umírající* (někdy též *Usínající*) a *Vzpurný* či *Spoutaný otrok*. Formální pojetí těchto 229 cm vysokých figur nepochybně souvisí s helenistickým sousoším *Laokoonta se syny*, které bylo nalezeno v lednu roku 1506 na pahorku Esquilinu poblíž zřícenin Titových therem v Římě. Michelangelo se tehdy dokonce podílel spolu se svým přítelem Giulianem da Sangallem na jeho vyproštění. Expresivita zápasících těl má vskutku náboj vystopovatelný i u *Otroků*. Badatelé ovšem předložili množství dalších interpretujících teorií, většinou odvozovaných od literárních pramenných informací Condiviho a Vasariho. S Condiviho teorií o *Otrocích* jakožto personifikovaných *Svobodných uměních* spolu s Bredekampem zcela souhlasí například Kriegbaum¹⁸ nebo H. W. Janson.¹⁹ Tito považují *Umírajícího otroka* za symbol malířství a *Spoutaného* za symbol architektury (Kriegbaum) nebo sochařství (Janson). Ti, kteří souhlasí spíše s Vasariho pojetím, mají blíže k náhledu v neoplatonském duchu, jako například Tolnay, spatřující v náhrobku *vyjádření triumfu apoštolské církve, avšak překonávající protiklad mezi křesťanským a pohanským [...] Otroci se proměňují z pouhé památky na symboly zoufalého zápasu lidské duše proti poutům těla*.²⁰

Dále se objevily například teorie o tom, že skulptury zpodobují vlastní autorovy psy-

17 Oba *Otroci* jsou dnes uloženi ve sbírkách Louvru. Michelangelo je počátkem roku 1546 daroval Robertu Strozziovi, který byl tehdy vypovězen z Florencie a uchýlil se do Francie. Ten věnoval sochy francouzskému králi, který však zemřel dříve než mohl sochy spatřit. Byly převezeny na zámek v Ecouenu ke konštáblu Henriému de Montmorency, který je v roce své smrti 1632 daroval kardinálu Richelieuovi. Z jeho zámku se v osmnáctém století *Otroci* dostali do zahrad domu maršála de Richelieu v Paříži a zásluhou Lencoirovou byly sochy roku 1793 zachovány pro Francii.

18 Kriegbaum 1940, s. 11, 36.

19 Janson 1952, s. 295nn.

20 Tolnay 1954, cit. in: *The Complete Work*, s. 114.

21 Autoři těchto teorií uvedeni in: *The Complete Work*, s. 114–115.

22 Burckhardt 1885, s. 634.

23 Tolnay chápe vlasy jako plameny, vousy jako vodu a tělo jako zemi, které podle něj Michelangelo znázornil v souladu se starověkými názory na osobnost. Tolnay 1951, s. 114.

24 Kriegbaum 1940, s. 12.

chické pohnutky, vtělení univerzální bolesti, titánskou moc stvoření, pravý zákon života nebo myšlenky platonismu.²¹

Socha *Mojžíše*, vytvořená mezi lety 1513–1516 a vysoká 235 cm, je jedinou skulpturou, která byla zahrnuta do každého z návrhů náhrobku a byla použita i v konečném projektu. Její určení se ovšem radikálně proměnilo; původně pouze jako jedna z částí většího ikonografického celku se stala ústřední dominantou finálního, avšak již programově narušeného návrhu. Tento fakt je třeba akceptovat při analýze sochy *Mojžíše* a vyhnout se tak možným interpretačním omylům. V době svého vzniku byl *Mojžíš*, tak jako v prvním projektu, součástí skupiny (tentokrát ovšem šesti) sedících figur na plošině, které měly obklopotvat sarkofág se sochou papeže – je tedy pravděpodobné, že skulptura měla i nadále představovat tutéž myšlenku jako u prvního návrhu. V tomto kontextu *Mojžíše* vidí většina badatelů: je zachycen ve chvíli, kdy sestoupil po čtyřiceti dnech z hory Sinaj, na níž obdržel desatero;²² a jako ten, kdo hovoří s Bohem, je pro některé novoplatonským ztělesněním kosmického bytí.²³ Naopak celkem nejistá je například hypotéza F. Kriegbaumta, který viděl v *Mojžíši* idealizovaný portrét papeže Julia, a to právě vzhledem k tomu, že podle druhého návrhu měl být pouze jednou ze šesti soch na plošině.²⁴ Formálně je *Mojžíš* srovnáván s postavami *Trajánova sloupu*, se zpodobeními starověkých vodních božstev nebo se sochou *Jana Evangelisty* od Donatella (Opera del Duomo, Florencie).²⁵

Michelangelovi se přes veškeré potíže podařilo v rámci daných okolností v letech 1517 až 1520 během několika pobytů ve Florencii přece jen na náhrobku pracovat. Tehdy pravděpodobně začaly vznikat právě sochy dalších *Zajatců* a snad i jedno sousoší *Vítězství*, na nichž zřejmě Michelangelo pracoval i později, současně se sakristií pro Mediceje (1520–1534). Datace jednotlivých skulptur je nejistá, jak však napovídá pozdější smlouva z roku 1532,²⁶ do doby jejího sepsání byly rozpracovány (kromě dřívějšího *Mojžíše* a dvou *Zajatců*) další tři sochy.

Torza *Zajatců*, dodatečně pojmenovaných jako *Mladý* (256 cm), *Vousatý* (263 cm), *Atlas* (277 cm) a *Procítající* (267 cm), byla vytvořena v Michelangelově florentské dílně na Via Mozza, kde zůstala až do roku 1564. Jako *Atlas* je v architektuře označován svslý podporovací článek v podobě mohutné mužské postavy nesoucí balkony, kladí, arkýře apod. Spolu se zobrazeními *Atlanta* ve vázovém malířství a sochařství byly v architektuře používány již od dob antického Řecka a velkou oblibu získaly během renesance a v baroku. V řecké mytologii je Atlas jeden z Titánů, bratr Prométheův, který na západním konci světa držel na svých plecích sloupy, na nichž spočívala nebeská klenba; zpodobován však býval spíše tak, že na zádech nesl ne sloupy ale kouli, znázorňující buď zemi nebo nebesa.

Mramorové sousoší *Vítězství* (výška 261 cm) bylo uvedeno u Vasariho v souvislosti s prvním návrhem, což však (jak bylo zmíněno výše) není informace věrohodná. Diskutabilní je dokonce otázka, zda vůbec bylo toto sousoší plánováno pro náhrobek, neboť na zachované skice ke druhému návrhu jsou sochy *Vítězství* načrtnuty v klasizujícím rouchu a nikoli nahé, jak bylo sousoší skutečně vytvořeno. Není však vyloučeno, že Michelangelo mohl svůj záměr během let změnit; umělecko–historické hypotézy nebyly dodnes sjednoceny.²⁷ Formálně sousoší může podle badatelů souviset například se vzorem klasického sousoší *Herkules a Hydra*²⁷ nebo také s obdobným biblickým tématem přemožitele a přemoženého – *David a Goliáš*.²⁸ Snad mělo toto sousoší symbolizovat po-

25 *Autoři těchto teorií uvedeni in: The Complete Work*^o, s. 118.

26 *Citována na s. 11–12.*

27 Kriegbaum 1940, s. 35.

28 *Tolnay* 1954, s. 59.

drobení některé z italských provincií Římu, jak o tom hovoří Vasari, snad byl do figur vtělen hlubší smysl...

Konečná podoba náhrobku je výsledkem mnohaletých úprav a kompromisů, které zcela proměnily původní koncept, zejména po stránce formální. Přese všechny obtíže se Michelangelo snažil v rámci možností uchovat alespoň ikonografický program, i když se stále většími omezeními.

Alespoň spodní patro, vzešlé víceméně z rukou Michelangela, je dokončeno včetně dekorativních reliéfů z rozvilinovými motivy a maskarony, inspirovanými dekorem studny na klášterním dvoře při kostele San Pietro in Vincoli.

Ikonografie dvou soch ženských postav v nikách po stranách *Mojžíše* je díky pramenům zcela jistá. *Život činný* a *Život přemítavý* jsou podle životopisců symbolizovány postavami z Dantova básnického díla. Jak dosvědčuje Condivi, Dantova *La Divina Commedia* byla skutečně Michelangelovou oblíbenou četbou a obě postavy jsou v tomto díle zmíněny:

[...] *snem krásná paní zjevna mi byla,*
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 očí hledět si je mílo,
jak mně zas rukou vínek chystat skrání:
ji hledění a mne zas těši dílo!²⁹

Condivi ovšem hovoří o jiné části díla, ve které se básník setkává s jistou Mateldou, snad skutečnou historickou postavou, kterou znal:

A tam se zjevila mi, jak se stává,
že věc se zjeví, která náhle zcela
myšlení všechno k sobě připoutává,
zpívajíc v chůzi paní osamělá,
jež v květech kvítí trhala, jímž její cesta
se v nivách na všech stranách skvěla.³⁰

Condiviho výklad je však zřejmě mylný, neboť ve zpěvu o Mateldě se, mimo to, že trhala květiny, nesetkáváme s atributy, kterými Michelangelo obdařil svou sochu, zatímco Vasariho ikonografie zcela přesně poukazuje na citované verše o dvou biblických sestřích *Lea* a *Ráchel*, dcerách Lámana.

Lea a *Ráchel* spolu s *Mojžíšem* ve spodní zóně náhrobku jsou tedy jediným pozůstatkem původního ikonografického programu náhrobku papeže Julia, jehož idea vznikla v roce 1505.

Ikonologická analýza

Ikonologická analýza se zabývá hlubšími a širšími souvislostmi Michelangelova života a jejich vlivem na dílo. Protože však není možné postihnout všechny aspekty, které mohly hrát jistou roli v jeho myšlení a konkrétně se odrazit na ikonografii náhrobku pa-

29 *Božská komedie, Očistec XXVII, 97-108.*

30 *Božská komedie, Očistec XXVIII, 37-42.*

31 *Ibidem, s. 256.*

peže Julia II., bude v této kapitole přihlédnuto pouze k dílčím prvkům a událostem zasahujícím do sochařova života. Za rámec rozsahu zvolila jsem období Michelangelova života od raného dětství přibližně do doby dokončení Juliova náhrobku s tematickými a časovými přesahy, jež logicky vyplývají z dané problematiky.

Michelangelo se narodil 6. března 1475 v Caprese, blíže se o Michelangelově osobnosti můžeme dozvědět z díla Ascania Condiviho (1525–1574), který byl Michelangelovým žákem, a jemuž bylo dáno – podle vlastních slov – „hovořit a úzce se stýkat s jediným malířem a sochařem“.³¹ Condivi byl o padesát let mladší než Michelangelo, a to znamená, že většinu informací pro životopis, vydaný roku 1553, získal prostřednictvím vzpomínek a názorů svého Mistra, než přímým svědectvím. Dalším Michelangelovým životopiscem, žákem a obdivovatelem je Giorgio Vasari (1511–1574).

Podle Condiviho byl dán chlapec do školy, kde se učil gramatice. Zde se snad naučil alespoň částečně latinsky, neboť zlomy latinských vět na některých kresbách naznačují, že základy latiny znal; avšak překlady všech latinských smluv ukazují, že tyto znalosti zřejmě nesaahaly daleko a Michelangelo raději dodatky smluv s popisy náhrobku psal toskánskou italštinou. Michelangela však více než vzdělání lákalo umění a jeho talent³² ho ještě jako mladíka kolem roku 1489 přivedl na dvůr Mediceů, kde se poprvé setkal s antikou – Lorenzo Magnifico (1454–1492) roku 1480 zakoupil zahradu u florentského kláštera San Marco, kam shromáždil množství antických památek, a po roce 1488 zde zřídil uměleckou školu, vedenou sochařem Bertoldem di Giovanni (1410–1491), žákem Donatellovým. Škola v medicejských zahradách zanikla Bertoldovou smrtí; poté tam pracoval již jen Michelangelo, a to do smrti svého mecenáše.³³

Jak tehdy bylo zvykem, po přijetí do umělecké školy Lorenza Magnifica dostal Michelangelo v jeho domě pokoj a místo u tabule, kde vždycky jídal se svými syny a dalšími váženými a urozenými lidmi, jež měl u sebe, což byla pro Michelangela čest.³⁴

Nejen u tabule, nýbrž i při jiných příležitostech se mladý sochař stýkal s osobnostmi Lorenzova dvora, jež nepochybně měly vliv na jeho myšlení a vývoj. To dokládají také oba životopisci notickou pojiací se k jedné ze sochařských prvotin Michelangela, k mramorovému reliéfu *Bitva s Kentaury*, jež formálně vycházel z římských sarkofágů. S obsahovou stránkou námětu Michelangela seznámil

Poliziano, neobyčejně učený a pronikavý muž, jak každý ví a jak to dosvědčují jasně i jeho spisy. Jakmile Poliziano poznal Michelangela a jeho neobyčejně vznešeného ducha, velice si ho zamiloval, a ač to nebylo třeba, bez přestání ho pobízel ke studiu tím, že mu stále něco vysvětloval a dával náměty k práci. Jednoho dne mu mezi jinými navrhl únos Deianeiry a boj Kentaurů a dopodrobna mu vysvětlil celý příběh.³⁵

Angelo Poliziano, vlastním jménem Angiolo Ambrogiini (1454–1494), byl jedním ze vzdělané elity florentského dvora, která se sdružovala v tzv. Platonské akademii.

Počátky této humanistické Akademie spadají do let 1439–1442, kdy se ve Florencii konal 17. ekumenický církevní koncil, jehož hlavním úkolem mělo být sjednocení východní a západní církve. Mezi jeho účastníky patřil také řecký císař Jan VIII. Paleolog (1425–1448) se sedmisetčlennou delegací, v níž byli mezi jinými Basilius Bessarion

32 Podle Condiviho nikoli talent, ale "nebe a příroda, kterým lze těžko odporovat, ho táhly [?] k malířství, že se nemohl ubránit". *Podoba živé tváře*, s. 259.

33 *Medicejské sbírky byly rozptýleny po vyhnání Mediceů z Florencie roku 1494.*

34 *Životy...*, s. 244.

35 *Condivi, Podoba živé tváře*, s. 263; srov. též *Životy...*, s. 244.

36 *Ve středověku byl znám pouze Platónův Timaos a snad spisy Faidón a Menón.*

37 *Apud: Gorfunkel 1987*, s. 76.

z Trapetuntu (1403–1472, je mu připisováno zprostředkování Platónových děl Itálii³⁹) nebo významný pravoslavný duchovní Georgios Gemisthos Plethon (1360–1452).

Na koncilu právě tento muž vystupoval jako jeden z nejhrolivějších a nejnesmiřitelnějších obhájců pravoslaví proti nárokům papežského Říma a současně florentské veřejnosti během svého pobytu přednášel o Platónově filosofii. Z jeho podnětu založil Cosimo de Medici svou Akademii, v níž řecký učenec až do své smrti šířil také myšlenky svého vlastního filosoficko-teologického systému, který nazýval „helénskou teologií“.⁴⁰ Základní tendencí Plethonovy filosofie je překonání odtrženosti božského a přírodního principu a odmítání kreacionistických představ křesťanství – v jeho pojetí závisí svět na Bohu pouze jako na prvotní příčině bytí, není stvořen, existuje věčně. Přechod od jednoty nejvyššího božského prvopočátku k mnohosti přírody popisuje Plethon pomocí obrozených bohů řeckého panteonu, přičemž jména Olympantů jsou pro něj nejen obrazy kosmických procesů, ale také personifikacemi filosofických kategorií.

Řečtí učenci ovšem nebyli prvními vlašťovkami nově pojmávaného platonismu a neoplatonismu v Itálii; přímá linie italských vzdělanců začíná již Dantem (1265–1321) a Petrarcou (1304–1374), považovaným za otce *studia humanitatis*. Petrarcovým žákem byl kancléř florentské republiky Coluccio Salutati (1331–1406), učitel florentských humanistů první poloviny 15. století, mezi něž patřil například Niccolo Niccoli (1363–1437) nebo Leonardo Bruni (1369–1444), současnici Plethona. Do další generace patří mezi jinými Poggio Bracciolini (1380–1459), Antonio Beccadelli zvaný Panormita (1394–1471), Leon Battista Alberti (1404–1472), Aeneas Silvius Piccolomini (1405–1464, pozdější papež Pius II.) nebo Lorenzo Valla (1405/7–1457).

Následující generace filosofů, básníků a učenců se již přímo dotýká Michelangelova mládí – někteří z nich v době jeho pobytu u Mediceů patřili ke dvoru nebo jej alespoň navštěvovali. Vedle Condivim zmíněného Poliziana mezi tyto muže patřili také Cristoforo Landino (1424–1504) – komentátor Dantovy *Božské komedie* v neoplatonském duchu, Marsilio Ficino (1433–1499) – nejvýznamnější člen Akademie, Matteo Maria Boiardo (asi 1441–1494) – autor slavného *Zamílovaného Rolanda*, Girolamo Benivieni (1453–1542) – ficinovský básník, nebo Pico della Mirandola (1463–1494) – filosof panteismu a neoplatonismu.

Humanisté usilovali o nové navázání k antické tradici, jež bylo provázáno snahou o distanci od středověké scholastické filosofie a jedinečnou strukturaci kultury a myšlení. Tento přechod od středověku k renesanci však nelze vidět jako prudký zlom a totální změnu paradigmatu, jak ostatně ukazují data všech právě uvedených osobností. K posunům, které umožnily tuto proměnu kultury, docházelo zvolna a postupně. K prvním a základním požadavkům nového vnímání antiky patřila obnova ciceronské latiny, studium řečtiny a dalších jazyků. Vedle dosud neznámých autorů byl znovu překládán také Aristotelés, *neboť když jsem viděl, že Aristotelovy knihy, napsané nejvytříbenějším stylem v řeckém jazyce, se vinou špatného překladatele proměňují v směšné nesmyslnosti, a že navíc je mnoho chybného i v samotných věcech, nanejujš důležitých, podjal jsem se úkolu přeložit je znovu*,⁴¹ vysvětluje humanista Leonardo Bruni. Aristotelés byl místo

³⁹ Apud: Gorfunkel 1980, s. 38.

³⁹ Kompilát tzv. hermetických spisů v řečtině, připisovaný legendárnímu Hermu Trismegistovi. Je produktem řecko-orientálního synkretismu z doby římského císařství a zabývá se gnosticko-teosofickými naukami, ale také teologickými a filosofickými otázkami. V neúplné podobě jej pod názvem Pimander z podnětu Cosima Mediccho přeložil do latiny v roce 1463 Marsilio Ficino, který jej ovšem považoval za doklad pravdivé predegyptské moudrosti, snad za dílo samotného Mojžíše.

⁴⁰ Dílo Pseudo-Dionysia Areopagitby, též tzv. areopagitika ze 2. pol. 5 stol., je první syntézou křesťanství a neoplatonismu.

středověkých komentářů opatřen texty starověkých vykladačů jeho děl, ve známost vešla díla epikureismu, stoicismu, skepticismu a dalších směrů antické filosofie. Ale i humanisté komentovali texty, které studovali, byl to však zcela jiný druh komentáře než středověký výklad. Cílem jejich filologického a historického komentáře byla především snaha o kritický přístup k textu a tento „vědecký“ kriticismus měl dalekosáhlé důsledky; předmětem kritiky se dokonce staly i biblické texty. Vedle toho ovšem byla díla renesančních autorů někdy také obrazem nekritického přijímání podnětů a myšlenek antiky, jež někdy ústilo v různé formy eklekticismu a tendenčního nazírání. Například Platónovy spisy byly téměř bez výjimky čteny v neoplatonském duchu a texty jako *Corpus Hermeticum*³⁹ byly přijímány s tímž nedostatkem filologických kritérií, s jakým středověk přijímal *Corpus Dyonisianum*.⁴⁰

Nová filosofie je vyjadřována novou literární formou. Tradiční *summy* a dogmatické komentáře byly nahrazeny literárním žánrem vycházejícím od Platóna a Lúkiana – dialogem. Renesanční dialog je dialogem zvláštního druhu; stanovisko autora v něm nelze ztotožnit s výroky jedné z postav, a to dokonce ani v závěrečné řeči, jejíž úlohou byla spíše syntéza protichůdných názorů vyslovených v dialogu. Humanistický neoplatonismus totiž na rozdíl od středověkého není omezován potřebou obhajovat racionalitu a bezrozpornost božského principu.

S novým vzděláním si razí cestu i nové pojetí vztahu mezi člověkem, Bohem a světem. Jestliže středověk byl epochou teocentrismu, pak humanismus má nepochybně antropocentrickou povahu. To neznamená, že by snad člověk nahradil Boha, ale že člověk je chápán jako centrum aktivity, jako účastník náboženského dramatu, jako prostředník mezi Bohem a světem. Protikladem hierarchické představy o kosmu, která ovládala středověkou scholastiku, je v humanistické filosofii kontinuální model světa, v němž se vzájemně proniká pozemský, přírodní a božský princip. Proti strohému systému logických definic stojí obrazné, plastické, umělecké myšlení, proti logické dedukci intuitivní postžení světové harmonie. Nejadekvátnejším způsobem vyjádření myšlenek se stává rétorika, poesie, mytologie. Humanisté se snaží pomocí mytologických obrazů vyložit svět mravních hodnot, nové učení o světě, bohu a člověku, jež nebylo možné vyjádřit v kategoriích scholastické filosofie.

V době, kterou Michelangelo trávil u Mediceů, byly všechny tyto inovace již dalekosáhle rozpracovány, dále rozvíjeny a také aplikovány, a to nejen ve filosofii, nýbrž i v malířství a sochařství, básnictví, architektuře, dokonce i medicíně a dalších oborech, které poskytovaly příležitost pro jejich realizaci. Vlivem nového vidění světa bylo nově pojímáno také umění, jakožto možnost manipulujícího a přetvářejícího zásahu do přírody, umělecké dílo bylo vnímáno jako výsledek transcendence tvůrčího aktu v umělcově mysli. Je vcelku pravděpodobné, že v „medicejských“ letech Michelangelo mnohé z těchto myšlenek vstřebal, ať již během chvil u společného stolu nebo jako tichý svědek rozprav humanistů v zahradě, kde modeloval své první sochy. Zřejmě také tady se seznámil a nalezl zálibení v Dantovi, „kterého vždy pilně čítal“, jak praví Condivi.⁴¹

Humanismus na dvoře Mediceů ovšem nebyl jedinou oblastí, jež měla vliv na Michelangelovo myšlení; zážitkem, který jej hluboce poznamenal, byla kázání a osobnost dominikánského mnicha Savonaroly (1452–1498).⁴² Události spojené s tímto plameným kazatelem odhalují druhou tvář konce *quattrocenta* ve florentské společnosti. Tak jako

41 Citováno výše.

42 *Ostatně, jeho stoupencem se na sklonku života stal také všestranně vzdělaný humanista Pico della Mirandola.*

43 *Apud Procacci 1997, s. 103.*

ve středověku i v této době byl konec století úrodnou půdou pro zrod obdoby středověkého chiliasmu a Savonarola byl právě tím, kdo se s touto myšlenkou zcela ztotožnil. V posledních letech vlády Lorenza de Medici (po roce 1482) se ve Florencii usadil a zahájil tu svou dráhu kazatele, na níž si vydobýval stále větších úspěchů. Jeho kázání byla vskutku neobvyklá, ať už svým temperamentem a silou obrazů i jazykového vyjádření nebo smělými tvrzeními. Hlásal kupříkladu, že zkažení je nejen svět, ale i samotná církev, jejíž hodnostáři čtou raději klasiky než evangelium a věnují se pouze poesii a rétorice. Zkažení jsou i učenci, *kteří smyšlenkami a báchorkami odvozují pseudodokmeny těch ničemných vládců od bohů*,⁴³ zkažené jsou zákony i mravy. Savonarola také navrhl podle něj jediné nápravné řešení:

*Ó, Pane náš, tys nás co rozhněvaný otec zapudil. Urychli alespoň svůj trest a sešli na nás pohromu, abychom se brzy k Tobě směli navrátit. Effunde iras tuas in gentes. Nepohoršujte se, bratři, nad těmito slovy, ale naopak, neboť když vidíte, že si dobří lidé žádají pohromy, je to proto, že ti přejí vymýtit zlo a nastolit království požehnaného Ježíše Krista na zemi. A nám dnes nezbyvá než doufat, že meč boží se brzy snese na zemi.*⁴⁴

Toto kázání proběhlo někdy počátkem roku 1493 a netrvalo dlouho a „Bůh jej vyslyšel“: v září 1494 vtrhla do Itálie vojska francouzského krále Karla VIII., Savonarolova „nového Kýra“, a prakticky se tu nesetkala s odporem. V důsledku těchto událostí, jež se zákonitě jevily jako počátek očekávané apokalypsy, nastal rozvrat celé společnosti. Mediceové byli vyhnáni a Florencie prohlášena republikou. Autorita „zmocněnce božicho“ stoupla natolik, že se dokonce stal novým zákonodárcem republiky – sestavil návrh nové ústavy ve prospěch „universální vlády“, jak ji sám (odpůrce renesančního universalismu) nazýval, a samozřejmě v neprospěch zastánců oligarchie. Jeho ambice však sahaly ještě dál:

*A ty, lide florentský, zahájíš taktó reformu v celé Itálii, rozprostřeš svá křídla nad světem, abys reformu přinesl všem národům. Pomni, že Pán nám dal jasná znamení, že chce vše obrodit, a že ty jsi lid vyvolený, který má toto veliké dílo započít, budeš-li se řídit příkazy, které ti sestlal.*⁴⁵

„Lid vyvolený“ svému vůdci bezmezně věřil, avšak jeho pokus o reformu a nastolení republiky přesto skončil neúspěchem. V červenci 1495 vojsko Karla VIII. Itálii opustilo a republika tak ztratila svého ochránce, čehož využili její nepřátelé, tedy Mediceové usilující o návrat do Florencie, a také papež Alexandr VI., který městu nemohl odpustit jeho věrnost Francii a Savonarolovi, jehož nakonec v květnu 1497 uvrhl do klatby. Nicméně i nadále se mnichu po jistou dobu dařilo prosazovat svou autoritu, což dokládá například „pálení marnivosti“ na karnevalu roku 1497, kdy na hranici skončily mnohé obrazy, knihy a luxusní zboží. Nakonec však vlna Savonarolovy obliby vlivem mnoha faktorů opadla; jeho další proročké předpovědi ne a ne se uskutečnit, a tak postupně ztratil důvěru lidu. Marné bylo jeho gesto, jímž chtěl dokázat svou pravdu a znovu získat popularitu – na výzvu nepřátelského řádu františkánů souhlasil se zkouškou ohněm. Dne 7. dubna 1498 na náměstí Signorie se však zkoušce pokusil vyhnout, a to byl jeho konec. Byl zatčen a 22. května oběšen a upálen.

Období Savonarolova vlivu ve Florencii trvalo plných šestnáct let a Michelangelo v něm od svých sedmi let vyrůstal. V sedmácti letech mohl být nablízku debatám humanistů na medicejském dvoře, jež zřejmě předcházely (marnému) pokusu Lorenza Magnifica o smíření se Savonarolou v roce 1492, krátce před mecenášovou smrtí. Na-

⁴⁴ *Ibidem*, s. 103.

⁴⁵ *Apud Procacci 1997*, s. 104.

⁴⁶ *Podoba živé tváře*, s. 266.

stolení „Kristovy republiky“ v roce 1494 se však mladý umělec raději vyhnul a – na základě varovného zjevení u jednoho z členů medicenejského dvora – prchnul z Florencie.

Odešel do Bologne, kde přijal posléze pozvání na dvůr jednoho z tamních šlechticů, Gianfrancesca Aldrovandiho. Podle Condiviho ponechal Aldrovandi Michelangela ve svém domě „něco přes rok“ a *každý večer si od něho dával číst něco z Danta, z Petrarky nebo i někdy z Boccacia, dokud neusnul.*⁴⁶

Poté, přibližně počátkem roku 1495, se Michelangelo vrátil na čas do Florencie, kde se mezitím situace dostatečně uklidnila: Savonarola pod záštitou francouzského vojska spravoval republiku bez obav z odvety vyhnaných Mediceů, a tak mohl Michelangelo nerušeně pracovat na svých sochách a na pitvách, jež mu v rámci studia anatomie umožnil převor augustiniánů při kostele Santo Spirito. V letech 1496–1500 pak pracoval na objednávkách v Římě, avšak o dění doma se živě zajímal, jak vysvítá z dopisu bratru Buonarrotovi:

*[Z Tvého listu] jsem měl převeliké potěšení, zvláště proto, že jsem se dozvěděl, co je s vaším serafickým bratrem Jeronymem, o kterém se hovoří po celém Římě. Říká se, že je to odporný kacíř, a tak by bylo rozhodně třeba, aby přišel trochu prorokovat do Říma, a pak bude kanonisován a všichni jeho následovníci budou spokojeni.*⁴⁷

Dopis naznačuje, i když jen velmi opatrně, že Michelangelo se Savonarolou sympatizoval, což bylo dáno snad i tím, že jeho nejstarší bratr Lionardo (1473–1510) byl také dominikánským mničem – podle všeho Savonarolovým stoupencem.

Přes styky s humanisty holdujícími myšlenkám neoplatonismu bylo Michelangelovo náboženské citění velmi hluboké. To například dokládá Condivi zmínkou o rozhovoru s Michelangelem týkajícím se římské *Piety* z let 1497–1500, již byl některými vytykáán nepoměr mladistvého vzhledu Marie vůči tělu Kristovu. Sochař Condivimu vysvětlil, že *zdrženlivé ženy se uchovávají daleko svěžeji než ostatní. Tím spíš panna, kterou nikdy nenapadla nejmenší smyslná myšlenka, jež by znetvořila její tělo. Kromě toho ti řeknu, že ta svěžest a ten květ mládí se u ní uchoval nejenom takovým přirozeným způsobem, ale také možná přispěním Božím, aby bylo světu dokázáno trvalé panenství a čistota Matky. U Syna toho nebylo třeba, spíš naopak; mělo-li být ukázáno, že Syn Boží přijal, tak jak tomu vsuknutí bylo, na sebe lidskou podobu a že podléhal krom hříchu všemu, čemu je vystaven obyčejný člověk, nebylo třeba potlačovat božstvím jeho lidství a mohl se mu ponechat jeho běh a řád, aby na něm byl vidět jeho věk.*⁴⁸

Condivi toto vysvětlení nazval úvahou „důstojnou každého teologa“ a dodává také, že *Bůh a příroda ho [Michelangela] stvořili, nejen aby pracoval pouhými rukama, ale také aby byl schopen i těch nejzunešenějších představ, jak se může každý přesvědčit nejen v této věci, nýbrž i v jeho nesčetných úvahách a spisech.*⁴⁹

Po dokončení římské *Piety* se Michelangelo vrátil do Florencie, kde potom v letech 1501–1503 pracoval na zakázce monumentální sochy *David*.

*Nějaký čas byl pak Michelangelo v tomto oboru takřka bez práce, a tak se oddával četbě italských básníků a řečníků a skládání sonetů pro své potěšení, až byl [...] povolán papežem Juliem II. do Říma.*⁵⁰

Tato Condiviho poznámka poukazuje hned na několik skutečností:

Michelangelo se v době bezprostředně před zadáním papežova náhrobku zabýval četbou, jež mohla pomoci formovat jeho uchopení daného námětu; četl v italštině, což pod-

47 *Ibidem*, s. 13-14.

48 *Apud Condivi, Podoba živé tváře*, s. 268.

49 *Ibidem*, s. 269.

50 *Condivi, Podoba živé tváře*, s. 270.

poruje již dříve uvedenou domněnku o jeho nepřilíh hluboké znalosti latiny, jež se převážně používala v nejvyšších vzdělanostních nebo teologických kruzích; spolu s básníky, kterými mohli být vedle Danta, Petrarca a Boccaccia i básníci soudobí, četl také přednášky řečníků, jež zcela jistě byli jeho současníky, neboť právě rétorika je jedním z příznačných rysů období renesance; a konečně, sám také psal poesii, čímž se otvírá další oblast bádání, umožňující nahlédnout hlouběji do umělcovy mysli.

Pravdou ovšem je, že z tohoto raného období se Michelangelovy poesie zachovalo žalostně málo a většina jeho obsáhlé literární produkce spadá do let pozdějších. Za svého života Michelangelo sbírku nevydal a tiskem vyšly jen ojedinělé básně, jako například několik zhudebněných madrigalů a několik dalších básní; nicméně jeho poesie byla ve vzdělaneckých kruzích docela dobře známá.

Právě umělcova poesie byla badateli nesčetněkrát podrobována pečlivým studiím a mnoho z nich se pokusilo ji interpretovat v platonizujícím duchu. Je ovšem třeba předeslat, že jeho básně mají jen málo přímých referencí, které by se k tomuto tématu na rovině filosofické explicitně vztahovaly. Michelangelovy verše jsou povětšinou jakýmsi osobními modlitbami či rozhovory s Bohem nebo jsou to verše milostné. Nicméně některé z nich se dotýkají vztahu k Bohu, pojetí umění, krásy a lásky takovým způsobem, že je možno je v platonském duchu vyložit, čehož si ostatně povšimli již někteří jeho současníci.

Jedním z nich byl florentský kanovník Francesco Berni (+1535), proslulý jako původce veršovaných burlesk. Byl nadšeným obdivovatelem Michelangelova genia, jak dokládá úryvek z básnického listu adresovaného mnichu a slavnému malíři Sebastianu del Piombo (1485–1547), jejich společnému příteli:

*Víte, jak vtělenou je poctivostí
a soudnost, moudrost má, vloh bezpočet
a ví, co pravdou, krásou je a ctností.
Já z jeho básní některé jsem čet...;
sic neznám se v tom, však bych přisahal,
že u Platona není krásších věd.
V něm Apoll, Apelles nám z mrtvých vstal.⁵¹*

Dalším soudobým znalcem a také vykladačem Michelangelovy poesie byl humanista a historik Benedetto Varchi, který ve dnech 6. a 13. března 1547 uspořádal ve florentské Akademii dvě přednášky o Michelangelovi. První pojednávala o Buonarrotim jakožto básníku na základě několika básní a pokusila se poprvé vyložit umělcův vztah k Tommasu Cavalierimu⁵² v platonském či neoplatonském smyslu. Varchi se sice zmínil v adresátu (ve skutečnosti byla báseň věnována básnířce Vittorii Colonně, s níž se Michelangelo seznámil kolem roku 1536 v Římě), nicméně ve verších je vskutku možno nalézt tendence, které lze nazvat platonizujícími:

*Ne, žádný mistr nikdy nevymyslí
tvar, jež by neměl mramor už sám v sobě;
jedině k němu dojde v každé době
dlaň, jež se v práci řídí jasnou myslí.⁵³*

51 Z roku 1533. Cit. in: *Michelangelo. Titan a člověk*, s. 30.

52 S Tommasem Cavalierim, urozeným římským mladíkem, se Michelangelo seznámil roku 1532, když přijel do Říma vyřizovat záležitost náhrobku Julia II. Svědectvím jejich úzkého vztahu, jenž trval až do konce umělcova života, je řada Michelangelových básní a několik dopisů.

53 *Podoba živé tváře*, s. 148.

54 *Dopis Lucovi Martimimu ve Florencii*; v jiném dopise ze stejné doby nazývá své básně "kupou hloupostí" - srov. *Podoba živé tváře*, s. 200 a 201.

Druhá Varchiho přednáška se týkala dobové otázky o přednostech malířství a sochařství; k této otázce uspořádal Varchi anketu mezi významnými umělci a jejich názory pak uveřejnil. Michelangelovi byla otázka rovněž předložena, ale umělec byl v té době právě těžce zasažen smrtí Vittorie Colonna (+25.2.1547) a neměl zvláště hluboký zájem se tímto tématem zabývat. Přesto lze nalézt v jeho korespondenci jisté ohlasy:

Sonet je vskutku ode mne, ale ten komentář je z nebes; je to opravdu podivuhodná věc, nejen snad podle mého mínění, ale i podle lidí na slovo vzatých, především pana Donata Gianottioho, který se ho nemůže dosytit načíst [...] Pokud jde o ten sonet, vím, zač stojí; ale ať je jakýkoli, nemohu se ubránit a nebýt na něj trochu pyšný, když se stal podnětem k takovému krásnému a učenému výkladu. [...] pro jeho autora, jak vyrozumívám z jeho slov a chval, jsem někým, kým nejsem [...] cítím, že nemám valnou cenu, a o kom je dobré mínění, ten nemá pokoušet Štěstěmu; je lepší mlčet než spadnout z vysoka. Jsem starý a smrt mě připravila o myšlenky mládí [...]”⁵⁴

Tolik tedy k uvedenému sonetu; k tématu druhé přednášky se Michelangelo nakonec také vyjádřil a poslal Varchimu, „světlu a jasu Florentské akademie“⁵⁵, dopis, jenž vysvětluje umělcovy postoje – ty původní i ty, které zaujal až po přečtení dotyčné přednášky:

Tvrdím, že malířství má podle mého tím větší cenu, čím víc se blíží k reliéfu, a reliéf tím menší, čím víc se blíží k malbě; a proto jsem si vždycky myslel, že sochařství je lampou malířství a že mezi nimi je stejný rozdíl jako mezi sluncem a měsícem. Ale teď, co jsem četl tu Vaši knížku, kde říkáte, že věci, které mají totožný cíl, jsou filosoficky řečeno jedno a totéž, jsem změnil názor a říkám, že pokud jim nepřidávají na ušlechtilosti větší důvtip a obtížnost, nesnáž a námaha, jsou malířství a sochařství jedno a totéž. [...] Sochařstvím však rozumím to, které se provádí odnímáním; to, které se provádí přidáváním, je podobno malířství. Krátce a dobře, protože obojí pramení z jednoho a téhož nadání, můžeme je dobře smířit a nechat všech těch disputací, poněvadž na to padne víc času, než na dělání soch.⁵⁶

Tyto citace jsou sice rozsáhlé, ale dobře ukazují, že Michelangelo byl již svými současníky chápán také jako básník a filosof, a že on sám se teoretickou rovinou umění vskutku zabýval. Tato rovina je ovšem velmi obecná nejen v tomto úryvku, ale i ve všech ostatních, jež se podobně danými tématy zabývají a nenapoví tak o konkrétním rozsahu a hloubce jeho „filosofie“ a tedy o případném přímém zdroji ikonografických námětů. Navíc, právě uvedený doklad jeho myšlení pochází z umělcova stáří, takže nemůže ukázat o nic více, než co bylo právě řečeno a nelze na jeho základě dovozovat, že umělcovy myšlenkové koncepty byly v jeho mládí tytéž, i když ani to samozřejmě není možné vyloučit.

Michelangelova poesie nás však může blíže přivést k pramenům jeho inspirace literární, jež se patrně shodovaly s prameny pro jeho sochařské a malířské náměty. Opět je to Condivi, který přímo dokládá některé z hlavních vlivů na Michelangelovo myšlení:

Právě tak jako ho těšily rozhovory se vzdělanými lidmi, nacházel Michelangelo potěšení i v četbě jak prózy, tak i veršů; obdivoval se zvláště Dantovi, v jehož podivuhodném duchu nacházel potěšení a jež znal skoro celého nazpaměť, třebaže snad stejně si vážil

⁵⁴ Michelangelo takto nazval Varchiho v dopise Giovanfrancescovi Fattuccimu; Varchi byl nejen současníky, ale i moderními badateli dlouho považován za významného „platonistu“, ale ukázalo se, že jeho filosofické postupy byly též aristotelské. Podoba živé tváře, s. 201.

⁵⁶ Benedettu Varchimu ve Florencii, Podoba živé tváře, s. 201-202.

⁵⁷ Ibidem, s. 301-302.

⁵⁸ Michelangelo's Theory of Art, New York 1961.

i Petrarky. [...] Podobně četl Michelangelo s velkým západem a pozorností Písmo svaté, jak Starý, tak Nový zákon, a všechny, kteří se jím zabývali, jako na příklad Savonarolu.⁵⁷

Mnozí badatelé se pokusili co nejpřesněji, ovšem často poněkud předpojatě (samozřejmě ve prospěch neoplatonismu) analyzovat tyto i další možné vlivy. Například Robert J. Clements ve svém rozsáhlém díle⁵⁸ pečlivě vymezil Michelangelův slovník, hledal prameny jeho inspiraci v Platónovi, Aristotelovi, Plótinovi a dalších helénských a alexandrijských autorech, jejichž díla byla během renesance překládána a živě diskutována. V těchto řeckých textech ovšem nenašel důkazy, jež by podporovaly domněnku, že je Michelangelo znal. Vedle nich hledal také v latinských dílech od Horatia, Ovidia a Vitruvia až po Ficina, Poliziana a ostatní latinské a neoplatonské spisovatele, ve kterých jsou jisté reference již patrné. Clements tímto usiloval o stanovení vztahu mezi Michelangelovými teoriemi o umění a kráse a jeho výtvarným dílem, šlo mu o to zjistit, „v jaké míře Michelangelovy teoretické ideje ovlivnily jeho techniku a také výběr námětů“.⁵⁹

Nesca A. Robb⁶⁰ nalezl kulturní podloží Michelangelovy poesie v myšlenkách šířených Ficinem (spis *Convito* a *Sopra lo Amore* v italštině), Picem della Mirandola nebo Bencim (italská verze *Pimandra*), E. Panofsky⁶¹ pak poukázal na Landinovo *Ottimo Commento*, neoplatonský komentář Danta, jenž byl podle něj nejpravděpodobnějším nositelem a šířitelem platonizující kultury. Některé z postřehů těchto badatelů jsou doložitelné Michelangelovými básněmi⁶², přesto však není jednoduché určit, do jaké míry jejich témata patří k obvyklým motivům a běžným stylistickým cvičením hojným v té době a nakolik jsou originálními myšlenkami vyjadřujícími hloubku vlastních zkušeností.

Jedním z nejvýraznějších prvků Michelangelova básnického díla je stále se opakující motiv smrti a pomíjivosti. Díky jemu se Michelangelo projevuje jako člověk hluboce náboženský, až „středověce“ zmítaný vnitřní úzkostí z nevyhnutelnosti smrti a odplaty, a bohatě čerpá nejen z Danta, ale i z biblických motivů.⁶³ Tak jako se mnozí badatelé snažili Michelangelovi vnutit roli ryziho neoplatonika, tak toto téma a jeho pojetí by stejně dobře mohlo posloužit při dokazování Michelangelova peripatetismu a aristotelismu. S jistou nadsázkou lze připomenout, že ačkoli si této zjevné souvislosti povšiml již Landino, přesto Michelangelova představa „Tvůrce“ jakožto prvotního hybatele nikdy nepřivedla žádného z badatelů k závěru, že by Michelangelo snad mohl být nikoli platonikem, nýbrž aristotelikem⁶⁴. Lze však alespoň bez velkých potíží přijmout jako fakt, že pokud byla Michelangelova mysl tak intenzivně zaměstnávána fenoménem smrti, s velkou pravděpodobností se tato skutečnost projevila právě u konceptu Juliova náhrobku.

Dalším významným námětem prolínajícím napříč Michelangelovou poezií je téma lásky a krásy. Condivi dokládá, že:

Rovněž tělesnou krásu Michelangelo miloval, protože ji velice dobře znal [...] Slyšel jsem Michelangela nejednou uvažovat a hovořit o lásce, a potom jsem se dozvěděl od těch, kdo při tom byli, že o ní mluvil zcela tak, jak o ní píše Plato. [...] A že on sám nebyl žádné

⁵⁹ *Ibidem*, s. XX nn.

⁶⁰ *The Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London 1935.

⁶¹ *Studies in Iconology*, New York 1939.

⁶² Viz srovnání témat sochařových sonetů s tématy vyskytujícími se u Danta, *Mirandyly* nebo též v biblických textech; in: *The Complete Work*⁶, s. 524- 525. Zřetelná je také souvztažnost Savonarolových kázání například s básní, již Michelangelo vyjadřuje své zklamání vůči poměrům na papežském dvoře, jež souviselo s již zmíněným konfliktem z roku 1506, který se týkal náhrobku papeže Julia II.; viz *Podoba živé tváře*, s. 25.

⁶³ Např. *Iz* 40:6-7; *Jer* 23:29; *Jak* 1:11.

⁶⁴ *Podoba živé tváře*, s. 302.

⁶⁵ *Dílo je komentářem k Plutónovu Symposiumu*.

*nízke myšlenky schopen, to je vidět z toho, že miloval nejen lidskou krásu, ale také obecně všechno krásné, krásného koně, krásného psa,...*⁶⁴

Michelangelovo pojetí lásky a krásy tedy nespočívá v jejich tělesnosti, nýbrž v jejich „spirituální“ povaze. V tomto konceptu jsou zcela jasně rozpoznatelné ohlasy Ficinova traktátu *Sopra lo amore*⁶⁵: dvojí charakter lásky (symbolizovaný dvěma bohyněmi – *Venus coelestis* a *Venus vulgaris*) a krása, jakožto idea manifestovaná v lidském těle či jakékoli jiné formě (kůň, pes, krajina, předmět^o). Michelangelova inspirace neoplatonskou metafyzikou je zde zřejmá, nutno však podotknout, že tyto teorie měly své pevné místo již ve středověkém myšlení (*pulchrum* a *bonum* jako aspekty veškerého bytí a součásti kosmického řádu). Ficino přejal všechna témata středověké estetiky, ale krásné pro něj – tak jako tomu bylo ve středověku – neznamená „proporční“, tedy uspořádané božskou ideji; krása pozemská je pro něj nástrojem bezprostředního kontaktu s krásou transcendentní.

Ficinova filosofie a zejména teorie krásna byla na přelomu 15. a 16. století ve vyšších kruzích již obecně rozšířena, stále znovu a znovu diskutována a přijímána. Michelangelo se nepochybně účastnil rozprav tohoto druhu a jako umělec tyto myšlenky snadno vstřebal a posléze uplatňoval ve svém literárním i výtvarném díle, ačkoli – jak jeho tvorba ukazuje – je nikdy příliš filosoficky neprohluboval a spíše zůstával na rovině typické dobové produkce vyjádření emocionálního prožitku.

Další shody Michelangelova vnímání světa a Ficinovy filosofie⁶⁶ lze nalézt v pojetí duše, jakožto jiskry božské ideje uvězněné v těle a toužící se osvobodit, v konceptu dvou cest vedoucích k blaženosti – *via activa* a *via contemplativa* a v sochařství pak Michelangelo prakticky aplikoval pojetí tvaru jakožto ideje formy vynořující se z beztvarosti. Ficino je pouze jednou z mnoha renesančních osobností, jejichž filosofie by se dala srovnávat s Michelangelovým myšlením a uměním; byl vzat pouze jako příklad umožňující – ač velmi zkratkovitě – rozpoznání některých aspektů, jež se mohly spolupodílet na (především původním) konceptu vzniku náhrobku papeže Julia.

⁶⁶ Ficino ji shrnul ve svém hlavním díle *Theologica platonica*, dokončeném roku 1474.