

**Univerzita Palackého v Olomouci**

**Filosofická fakulta**

Katedra filosofie

**Svoboda vůle v rané renesanci**

Freedom of Will in the Early Renaissance

Bakalářská diplomová práce

**Vypracoval:** Jakub Hudák

**Vedoucí práce:** PhDr. Jozef Matula, Ph.D.

**Olomouc 2013**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl všechny použité zdroje.

V Olomouci 22. 4. 2013

Podpis: .....

Za inspirativní postřehy, mnohé rady a za pomoc při získávání podkladů děkuji PhDr. Jozefu Matulovi, Ph.D.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Kreativní síla duše</b> .....	<b>8</b>
1.1 Potence duše v renesanci .....	8
1.2 Posuny disciplín.....	9
1.3 Budoucnost v minulosti.....	10
1.4 Duše jako médium .....	11
1.5 Kruh tvorby .....	13
<b>2. Svoboda interpretace</b> .....	<b>16</b>
2.1 Zdroje nových výkladů .....	16
2.2 Nové způsoby interpretací.....	17
2.3 Média a předměty interpretace.....	19
2.4 Posouvání hranic interpretací .....	20
2.5 Limity interpretace.....	22
<b>3. Pozemské a nadpozemské</b> .....	<b>25</b>
3.1 Renesance podle Sorokina .....	25
3.2 Prostřední postavení duše .....	26
3.3 Degradace posvátného .....	28
3.4 Povznesení pozemského .....	30
<b>4. Konstrukce prostoru</b> .....	<b>32</b>
4.1 Univerzalita prostoru .....	32
4.2 Perspektiva v malířství .....	33
4.3 Perspektiva v hudbě.....	35
4.4 Perspektiva v myšlení.....	37
<b>Závěr</b> .....	<b>39</b>
<b>Bibliografie</b> .....	<b>41</b>
<b>Anotace</b> .....	<b>43</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>44</b>

## Úvod

Cílem této práce je vytvořit obraz toho, co lze vyčíst z rozmanité tvorby renesančních myslitelů, umělců a hudebníků o svobodě lidské vůle v rané renesanci. Při sledování různých zdrojů se ukazuje, že umění i věda ve zkoumaném období procházely určitým vývojem, který, ač není nutně zcela shodný ve všech disciplínách, vykazuje známky podobností v zásadních bodech, podle kterých je práce členěna na čtyři kapitoly a jejich příslušné oddíly. Zvláštní pozornost věnuji hudbě, neboť mě k tomu navedl povzdech Edwarda Lowinského, že nemůže v rozsahu své práce věnovat dostatek prostoru velmi zajímavému propojení mezi renesanční polyharmonickou skladbou a zákony malířské perspektivy.<sup>1</sup> Zájem, který ve mně tak vzbudil, vedl k četbě dalších článků, zabývajících se renesanční hudbou, a k nalezení významných analogií s ostatními disciplínami.

Z chronologického hlediska postupuji od díla Francesca Petrarky přes Lorenza Vallu, Marsilia Ficina a Pica della Mirandolu až po Erasma Rotterdamského, jejichž myšlenky se snažím ukazovat v logických souvislostech a vzájemných návaznostech. Pohybuji se tak v časovém rozmezí druhé poloviny 14. století a počátku století 16.

V první kapitole se zabývám problémem schopností lidské duše ve vztahu ke konkrétním výtvorům, jichž je schopná dosáhnout. Z celku probrané literatury se zdá anachronistické v tomto ohledu mluvit o lidské vůli, proto ji nahrazuji lépe padnoucím pojmem duše. Snažím se obhájit tezi, že renesančním intelektuálním snahám dominovala představa, podle níž žádný výtvor lidské duše ani nezačíná ani nekončí pouze na zemi či v profánním světě. Pokračující partikularizace rozdílných oblastí lidských činností, jak ji naznačuji v oddíle o posunech disciplín, si vyžádala nalezení nového smyslu tvorby. S novým smyslem přichází i nové hodnocení starších anebo dříve neznámých zdrojů – zejména těch antických, jak demonstruji například na ptolemaiovském původu lineární perspektivy, objevu pokládaném za výdobytek renesance. V závěru kapitoly se snažím ukázat úlohu duše a její tvůrčí činnosti jako roli prostředníka, který dává smysl lidským snahám díky své schopnosti zapojit se do něčeho, co nazývám tvůrčím kruhem renesance. Ten spočívá v propojení Boha, člověka a lidských kreací v jednotný systém smysluplné tvorby.

---

<sup>1</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 547.

V další kapitole představuji různé způsoby, jakými byly v průběhu renesance interpretovány rozmanité jevy. Zásadní otázkou zde je, jaké zdroje, metody a předměty výkladu byly považovány za přípustné. Nezabývám se tedy příliš interpretacemi teologickými ani kosmologickými, ale spíš možnostmi interpretace obecně. Jsem přesvědčen (a snažím se dokázat), že jednou z potřeb společných pro hudbu, umění i filosofii byla potřeba nalézt v pradávne minulosti zdroj inspirace pro nový vývoj a nové možnosti tvůrčího projevu. Tyto zdroje, ať už se jednalo o apokryfní texty, Platónovy dialogy anebo posvátné židovské spisy, umožnili tvůrcům nový přístup k jejich médiu a také způsob, jak se vymezit vůči svým předchůdcům. Skeptičtější přístup k možnostem interpretace představují díla Lorenza Vally a Erasma Rotterdamského.

Předposlední kapitola je inspirovaná historicko-filosofickým uvažováním Pitrima Sorokina, který vytvořil určitý myšlenkový třídící mechanismus, podle něhož analyzoval veškeré dobové ideje i hospodářský stav společnosti. Aniž bych přistupoval na jeho metodu historické analýzy, přebírám z jeho díla určitou základní optiku, podle níž by lidská svoboda měla být v renesanci chápána jako potenciál překračovat z pozemské, profánní oblasti do světa božského, nadzemského. Tuto představu podporuje Ficinovo pojetí kosmologické pozice duše i v první kapitole rozebíraný tvůrčí kruh. Už ze samotné podstaty křesťanského učení vyplývá, jak připomíná Valla, že na našich skutcích v jednom světě závisí náš osud ve světě následujícím. V tom samém schématu se pohybovala také soudobá kritika některých tendencí vývoje hudby, poezie a malby, jak nám ukazují některé výroky Petrarky a později Savonaroly, jež jsou v podstatě lamentací nad ztrátou divinity. Přímými protiklady k těmto názorům jsou v závěru představované ukázky toho, jak probíhalo postupné pozvedávání původně profánních jevů nad čistě světskou úroveň.

V závěrečné kapitole o konstrukci prostoru pracuji s myšlenkou, že některé aspekty lineární perspektivy lze nalézt také mimo malířství, architekturu anebo sochařství. Rozborem jevů, které jsou spjaty se zákony perspektivy, ukazují důsledky, jež jsou spjaty s takto přísně matematizovaným chápáním prostoru, ale zároveň se snažím neignorovat estetický rys, který je s perspektivou nerozlučně spjatý. Kromě perspektivy malířské mluvím také o určité formě prostoru, který vzniká v renesanční polyharmonické skladbě jako výsledek teoreticky ukotvených vztahů mezi jednotlivými vrstvami skladby. Uvažování v harmoniích má své důsledky i v zde tematizovaných změnách chápání kompozice jako takové. V závěru poslední

kapitoly rozebírám perspektivní vzdálenost od celku zkoumaných jevů jako základ pro vznik relativistických epistemologických stanovisek.

# 1. Kreativní síla duše

## 1.1 Potence duše v renesanci

*„... z pozorování všeho vytváříš v sobě absolutní krásu, sbíraje ve své duši, skrze reprezentaci jediného obrazu, absolutní krásu lidského druhu, jež se nachází rozdělena mezi množstvím těl.“<sup>2</sup>*

Duše jako pojem zastávala v renesančním intelektuálním diskursu jiné místo než dnes. Zatímco v současnosti o duši mluvíme spíše ve chvíli, kdy chceme pojmenovat něco na člověku, s čím si nevíme rady, a co je pokládáno za v podstatě jen nadbytečnou hypotézu, která nám však pomáhá se v běžné řeči dorozumět, tak pro renesančního myslitele byla duše něčím skutečným, co má své relevantní postavení ve světě. Zásadní otázkou nebylo, jestli duše existuje anebo ne, ale jaké jsou vlastnosti duše: jak je to s její smrtelností v rámci křesťanské tradice? odkud duše pochází? jaká je její pozice v kosmologické taxonomii světa? co může duše dělat? (stěžejní otázka této práce) a samozřejmě otázka, která je pro tuto kapitolu nejdůležitější, tedy co může duše vytvářet?

Na začátku oddílu stojí citát z Ficinova Komentáře k Platónově Symposionu. Co nám říká? Ficino zde vysvětluje, jak je možné, aby vznikaly obecné pojmy, konkrétně měl na mysli slovo krásu. Popisuje, jak z pozorování věcí kolem sebe, vytváříme už sami v sobě představu krásy ve své totalitě, která je reprezentací jediného skutečného ideálu specificky lidské krásy, již nacházíme rozdělenou mezi mnoho různých těl. Tento platónský popis emancipuje lidskou duši do té míry, že může z pouhého pozorování a poznávání věcí na tomto světě dosahovat skutečností, jež patří mimo tento svět, respektive mimo svět vnímatelný smysly.

Ficino nám zde ukazuje něco, co jsem začal pokládat za typické pro renesanční uvažování o kreativních výkonech duše: vztahování na první pohled světských a pozemských výtvorů k ideálům posvátným a nadpozemským. Jak by jinak bylo možné tvrdit například, že Josquin Despréz (skladatel první poloviny

---

<sup>2</sup> Orig. „... de l'observation de tous tu fabriqueras en toi une beauté totale, rassemblant dans ton âme par la representation d'une seule image la beauté absolue du genre humain, qui se trouve disséminée dans la multitude des corps.“ In: FICIN, Marsile. *Commentaire sur Le Banquet de Platon, de L'Amour*. Les Belles Lettres: Lonrai, 2002. s. 198.



patnáctého století) zobrazoval svými tóny tvář Vykupitelovu?<sup>3</sup> Stáváme se svědky zásadního posunu ve vnímání uměleckých a intelektuálních plodů duše.

## 1.2 Posuny disciplín

Zatímco ve středověku patřilo muzikologické vzdělání do quadrivia a stalo se doménou matematiků,<sup>4</sup> kteří v hudbě viděli vyjádření matematických vztahů inherentních samotné podstatě skutečnosti, což vedlo k nutnosti izorytmického skládání v preexistujících melodiích a podle pevně stanovených formálních vzorců,<sup>5</sup> tak v renesanci nacházíme mnohotvarou snahu o opuštění čistě matematického pojetí hudební skladby ve jménu autentického hudebního projevu.

Mezi mohutností duše nově přibyla schopnost rozeznávat duši a intelektem skryté vlastnosti skladby, v nichž se právě zračila genialita umělce. Johannes Tinctoris (skladatel druhé poloviny 14. století) považoval rozeznání kvality hudební produkce i interních kompozičních vlastností za schopnost náležející duši, ke které nestačí jen rozeznat matematické vztahy mezi výškami tónů.<sup>6</sup> Zvláštností s důsledky, jež v hudbě pocítujeme dodnes, a k nimž se ještě na jiném místě vrátím, je renesanční obrat v pojetí konsonance. Konsonance se stává věcí smyslů, čímž uniká zajetí matematických ideálů a umožňuje skladateli svobodnější hudební interpretaci.<sup>7</sup>

Srovnajme tyto zvláštnosti s Petrarcovým fatalistickým povzdechem, upomínajícím na delfskou výzvu:

*„Nic nedbám, když mi zůstane odepřeno prozkoumat tyto záhady přírody, mně postačí úplně, když poznám sebe sama.“<sup>8</sup>*

Zdá se, že k podobnému introspektivnímu kroku dospěly i jiné duševní snahy člověka – Donatellova socha už si hledí jen sebe a ne stavebního kamene, Lorenzo

---

<sup>3</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby, 1. díl*. Votobia Praha: Praha, 2002. s. 92

<sup>4</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 543.

<sup>5</sup> *Tamtéž*. s. 529.

<sup>6</sup> WEGMAN, Rob C. 'Musical Understanding' in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 51.

<sup>7</sup> *Tamtéž*. s. 51-52.

<sup>8</sup> PETRARCA, Francesco. *Listy velkým i malým tohoto světa*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1974. s. 41.

Valla chce, aby si teologové hleděli teologie a neohlíželi se na filosofii,<sup>9</sup> dokonce i malba jako fyzický předmět, který lze libovolně umisťovat do prostoru, takto získala sama sebe až po roce 1400.<sup>10</sup> Není to však důsledek nějakého totálního rozpadu dominujících vyprávění o světě, který by partikularizoval produkty lidského myšlení a kultury v mozaiku navzájem nekomunikujících střípků, jako spíš nezvratná síla nových objevů a nových konceptů, které byly napůl světskými a napůl divinitními kreacemi renesanční duše. Jinými slovy: stalo se toho tolik, že se každý obor lidské činnosti musel začít vzpamatovávat sám. Od malby přes hudbu, kartografii, teologii až po filosofické myšlení.

### 1.3 Budoucnost v minulosti

Nemůžeme však mluvit o snaze vynalézat něco absolutně nového, tak zřejmě renesanční vzdělanec neuvažoval – naopak, ještě u Giorgia Vasariho se setkáváme s představou, že výtvořiny lidské duše jsou o to lepší, vznešenější a obdivuhodnější, oč mají ony duše blíže svému počátku, božskému stvoření.<sup>11</sup> K problematice hledání prastaré moudrosti jako zdroje pro nové interpretace se ještě vrátím v jiném oddílu, zatím stačí, když pochopíme, že renesanční duše objevuje zejména v minulosti.

Podívejme se například na jeden z největších a nejvýznamnějších intelektuálních počinů renesance: objevení lineární perspektivy. Při srovnávání gotických obrazů rozdělených do prostorových plánů a třeba Masacciovy fresky Svaté Trojice se může zdát, že lineární perspektiva je náhlý a převratný objev, jaký malířství do té doby nezažilo. Pravda je ale taková, že když Brunelleschi vytvářel matematický model lineární perspektivy pro architekturu, který po něm převzal Alberti a modifikoval jej pro účely malířství, byl zřejmě výrazně ovlivněn Ptolemaiem.<sup>12</sup> Ptolemaiov spis, v němž se pojednává o systému kartografické projekce prostoru v ploše, byl přeložen ve Florencii roku 1406; u Brunelleschiho ještě není zcela jasné, zda na něj navazoval, ale v případě Albertiho o tom není

---

<sup>9</sup> VALLA, Lorenzo. On Free Will to Garsia, Bishop of Lerida. In: CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press: Chicago, 1956. s. 155.

<sup>10</sup> STERLING, Charles. *Les peintres primitifs*. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949. s. 8.

<sup>11</sup> VASARI, Giorgio. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1976. s. 68.

<sup>12</sup> REES, Ronald. Historical links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 1980, vol. 70, no. 1. s. 67.

pochyb.<sup>13</sup> Albertiho teorie zakreslování map z ptačí perspektivy byla výrazně ptolemaiovskou matematickou abstrakcí, jež později inspirovala Da Vinciho ke kartografickému záznamu Imoly a povodí řeky Arno.<sup>14</sup>

Význam objevu lineární perspektivy se tím nikterak nesnižuje, důležitý je charakter tohoto objevu, který byl umožněn zájmem o antiku a archeologii. Italský archeolog z patnáctého století, Ciriaco de' Pizziccolli, se jednou nechal slyšet, že svým archeologickým dílem oživuje zesnulé.<sup>15</sup> Představa, že antika je nám celkem neznámá, a že nejsme skutečnými nositeli dědictví Říma, byla v Ciriacově době celkem zažitá: už Petrarca byl přesvědčen o tom, že antika je ideál, který musí být teprve pochopen, aby mohl být věrně napodobován.<sup>16</sup> Je známo, že v generaci umělců předcházející Petrarcovi, bylo běžné chválit umělce přirovnáváním k antickým mistrům, ale antikizující reminiscence nemizí ani v patnáctém století, jak v dílech humanistů, tak u florentských platoniků.

Ve chvíli, kdy Lorenzo Valla vysvětluje nepochopitelně schizofrenní situaci Boha, nesahá po biblických metaforách a neodkazuje se na slova světců, používá místo toho přirovnání k antickým bohům.<sup>17</sup> Obnovení zájmu o antickou kulturu může souviset kromě jiného i s povoláním byzantského učence Manuela Chrysolorase do Florencie, kde od roku 1396 vyučoval řečtinu.<sup>18</sup> Nelze ale tvrdit, že by kreativita renesančního myslitele byla zcela obrácena k obnovování starších znalostí, existuje minimálně jedna optika, která mířila do budoucnosti a tou byl zájem o vlastní smrt.

#### 1.4 Duše jako médium

*„Přirozenosti jsi podroben stejně jako já a jako kterýkoliv jiný z lidí. Čas letí a nevrací se, štěstí je nestálé, život je krátký, hodina smrti nejistá – jedinou pomocí je*

---

<sup>13</sup> REES, Ronald. Historical links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 1980, vol. 70, no. 1. s. 67.

<sup>14</sup> *Tamtéž.* s. 70-71.

<sup>15</sup> ROWE, John Howland. The Renaissance Foundations of Anthropology. *American Anthropologist*, 1965, vol. 67, no. 1. s. 10.

<sup>16</sup> *Tamtéž.* s. 9.

<sup>17</sup> VALLA, Lorenzo. On Free Will to Garsia, Bishop of Lerida. In: CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press: Chicago, 1956. s. 170-171.

<sup>18</sup> ROWE, John Howland. The Renaissance Foundations of Anthropology. *American Anthropologist*, 1965, vol. 67, no. 1. s. 10.

*tu šetřiti časem, nespoléhat se na štěstí, život naplnit činností a tělem i duchem být vždy připraven na smrt...*<sup>19</sup>

Připravenost na smrt byla pro Petrarca (zřejmě v návaznosti na jeho oblíbeného sv. Augustina) velmi významné téma. Prodlužovat si stáří považoval za marnivost, za snahu žít déle než je třeba.<sup>20</sup> Otázka, která nás může v souvislosti s výše uvedeným citátem napadnout, je, jakou činností lze naplnit svůj život, abychom byli tělem i duchem připraveni na smrt, jak Petrarca požaduje.

Ficino naznačuje určité řešení, které spočívá v jeho pojetí lidské duše. Způsob, jakým lidská duše interaguje s vnějším světem, je sice problém jiné kapitoly, ale pro potřeby lidské kreativity si můžeme alespoň část nastínit, aniž bychom prozrazovali příliš. V rámci udržení tématické uměřenosti pomáhá, že i zde se vracíme k renesančnímu chápání hudby.

Ficino ukazuje, v čem mimo jiné spočívá rozdíl mezi duší a tělem: zatímco tělo má hrubou, tělesnou povahu, a může proto být léčeno prostředky medicíny, tak duše k takovým prostředkům nemá přístup. Ficino zde představuje duši jako vzdušný výpar unikající z krve, jenž pro svou vzdušnou povahu nemůže být léčen ani vyživován ničím jiným než vůní, zvukem a písní.<sup>21</sup>

V textech židovských autorů se Ficino dočetl, že Bůh vše uspořádal podle matematických proporcí a považuje tedy za rozumné usoudit, že lidskou duši dovede ovládnout harmonie proporcí obsažená například v hudební skladbě,<sup>22</sup> které je složená z tónů a (proporčních) vztahů mezi nimi. Analogii můžeme vidět i v renesančním obraze, kde jsou proporce jednotlivých objektů dány do vztahu strukturou lineární perspektivy. Zde již ale opět narážíme na téma, k němuž se teprve dostaneme v jiné kapitole, jež se bude zabývat konstrukcí prostoru.

Hudební struktura s duší komunikuje díky tomu, že má počátek v rozmyslu rozumu, který ji dává matematicky správnou podobu; v impulzu fantasmie, jejíž role je nejspíš natolik samozřejmá, že Ficino nepovažoval za nutné její vliv vysvětlit; a

---

<sup>19</sup> PETRARCA, Francesco. *Listy velkým i malým tohoto světa*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1974. s. 276.

<sup>20</sup> *Tamtéž*. s. 149.

<sup>21</sup> FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 5. vyd. Fellowship of the School of Economic Science: London, 1975. s. 40

<sup>22</sup> *Tamtéž*. s. 143.

v touze srdce – pomocí toho všeho hudebník rozrušuje vzduch, dává mu míru a rozechvívá vzdušnou duši, komunikační článek mezi tělem a duchem.<sup>23</sup>

Důležitý prvek, který v tomto aktu kreace stojí za povšimnutí, je princip lásky, jak lze také chápat vyjádření o touze srdce.

### 1.5 Kruh tvorby

„*Milovat Boha' píše Pico Angelovi Politianovi, „spíše můžeme než bud' Ho znát nebo řečí Ho vyjádřit. A přece byli by lidé raději nikdy nenalezli věděním to, co bez lásky bylo by se také marně nalezlo'.*“<sup>24</sup>

Jaká je vlastně úloha lásky v duševních výtvorech renesančního člověka? Láska zde má kognitivní funkci, o níž ještě bude řeč, ale Pico della Mirandola nám klade výraznou podmínku pro samotnou možnost poznání Boha – nalézt Boha bez lásky k němu, není k ničemu. Je to snad projev touhy po smyslu, po významu, podobně jako když Uccello shledává výjev příliš chudým ve své přirozenosti, a tak ve svých malbách obnovuje přírodu s poezií, jež v ní dříve absentovala.<sup>25</sup> Stejně tak i nalézt přirozenost boží jako by postrádalo smysl bez hlubšího vnitřního prožitku, který Mirandola nazývá láskou. Tento platónský způsob uvažování měl zřejmě veliký vliv i mimo filosofii, jak naznačuje připodobňování hudebních akademií k Ficinově Platónské akademii, se kterým se setkáme například u Lowinského.<sup>26</sup> Těžko však říct, nakolik můžeme takové příměry uznat, jelikož Ficinova akademie zřejmě nefungovala jako akademická instituce, kterou bychom si představili dnes, ale spíš jako volné uskupení diskutujících přátel.<sup>27</sup>

Musíme však uznat, že v souvislosti s rozsáhlou migrací mezi Holandskem a Itálií proběhla široká reorganizace hudebních institucí,<sup>28</sup> kterou nelze připsat snaze o obrodu podle antického modelu, jako u mnoha jiných změn v renesanci, neboť

---

<sup>23</sup> FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 5. vyd. Fellowship of the School of Economic Science: London, 1975. s. 142.

<sup>24</sup> PATER, Walter. *Renaissance, studie o výtvarném umění a poezii*. 2. vyd. Votobia: Olomouc, 1996. s. 54.

<sup>25</sup> STERLING, Charles. *Les peintres primitifs*. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949. s. 33.

<sup>26</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 515-516.

<sup>27</sup> KRISTELLER, Paul Oskar. *Osm filosofů italské renesance*. 1. vyd. Vyšehrad: Praha, 2007. s. 50.

<sup>28</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 550.

znalosti o povaze například starořecké hudby pocházely zejména z Platóna, který poukázal na spojitost hudby a poezie, z čehož se jen tápavě usuzovalo na rytmus i melodii starořecké hudby.<sup>29</sup>

Snaha nacházet hlubší smysl se netýkala jen lásky, a ačkoliv toto je již spíš téma pro svobodu interpretace, kterou se v této kapitole nechci příliš zabývat, zmíním alespoň v renesanci vzrůstající představu o intrinsické kvalitě hudební práce samotné, již může v díle rozeznat jen další znalec, a jež laikovi uniká.<sup>30</sup> Takovéto uvažování, dnes již celkem běžné, nás totiž vede k úvaze o tom, co je to renesanční génius, a pokud se chceme dozvědět, čeho se zdála být schopna duše renesančního člověka, musíme odhalit kapacity génia.

Již v dobách Philippa de Vitry, v první polovině 14. století, se vyskytl výraz „*ars nova*“, což je snad poprvé v dějinách západní hudby, kdy o svém díle skladatel mluví jako o moderním umění.<sup>31</sup> Ještě v polovině 15. století bylo běžné hodnotit „líbeznot“ skladby bez identifikace autora kompozice a úloha hudby byla viděna hlavně ve schopnosti adekvátně podkreslovat konkrétní situaci (slavnost, ceremonii, mši, atd.).<sup>32</sup> Změna přichází ve chvíli, kdy se u skladatele začíná mluvit o tom, že dostal „*ingenium*“ od Boha – tím hudební dílo vytváří kruh, v němž skladatelův výjimečný talent pochází od Boha a skrze skládání církevních a devočních písní se k Bohu opět navrácí.<sup>33</sup> Podobný sentiment nalezneme i ve Ficinových dopisech: „*A od této chvíle, příteli, žádám tě, abys zapomněl na smrtelníky a jelikož tvá píseň byla inspirována Bohem, abys zpíval o Bohu.*“<sup>34</sup>

U díla je důležitý kontext – jistě, skladba anebo literární dílo existují samy o sobě, ale se dvěma zvláštnostmi. Zaprvé jsou součástí sdíleného kulturního oběhu v něčem, co bychom mohli nazvat intelektuální ekonomii daru, kdy dílo bylo iniciováno (vydáno) darováním donátorovi,<sup>35</sup> a jeho udržení v oběhu mezi vzdělanci a primárně humanisty, se stalo etickou normou, jak ukazuje například studie

---

<sup>29</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 552.

<sup>30</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Understanding in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 49.

<sup>31</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 510.

<sup>32</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Understanding in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 49.

<sup>33</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Offerings in the Renaissance. *Early Music*, 2005, vol. 33, no. 3. s. 431.

<sup>34</sup> Orig. „And from now on, my friend, I beg you to forget mortal men and, since your song is God-inspired, to sing of God.“ In: FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 5. vyd. Fellowship of the School of Economic Science: London, 1975. s. 198.

<sup>35</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Offerings in the Renaissance. *Early Music*, 2005, vol. 33, no. 3. s. 425

vzájemného vypůjčování, přepisování a doplňování antických textů Sexta Empirica v Itálii 15. století<sup>36</sup> Zadruhé, dílo renesančního člověka nepatřilo zcela jen jemu. Jak ukazují poslední výše uvedené citace, výtvary renesanční duše získávají hodnotu právě tím, že náleží Bohu i člověku zároveň. Jinak totiž hrozí, že by tvorba vyznívala do prázdna.

---

<sup>36</sup> CAO, Gian Mario. The Prehistory of Modern Scepticism: Sextus Empiricus in Fifteenth-Century Italy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 2001, vol. 64. s. 240.

## 2. Svoboda interpretace

### 2.1 Zdroje nových výkladů

*„Proto bylo nezbytné ponořit se pod povrch a vynést domnělý druhý nebo ještě vzdálenější význam – onen zadržovaný božský dvojsmysl, (...) skrytý v nějakém náhodném rčení Homérově nebo řečnickém obrazu Mojžíšově.“<sup>37</sup>*

Interpretace zahrnuje široké pole činností. Pokud ji spojíme s renesancí, nejspíš nás jako první napadne interpretace ve smyslu exegeze svatých a náboženských textů, anebo nové a odvážnější výklady děl starých filosofů. To vše pochopitelně platí, alespoň do nějaké míry, ale kromě interpretace textu bych se rád zaměřil ještě na jedno chápání interpretace, tedy jako výkladu a vysvětlování světa. Renesance je samozřejmě bohatá na kosmologie od Kusánského přes Ficina, Mirandolu až po Bruna, ale kosmologiemi jako takovými se příliš zabývat nechci, neboť tématem této práce je stále svoboda – proto chci poukázat na ty momenty myšlenkového vývoje renesance, kde došlo k výraznému posunu ve smyslu samotné možnosti výkladu. Jednoduše nás zajímá, jaké různé podoby a obsahy výkladu považoval renesanční myslitel za legitimní a (v rámci lidských schopností) možné.

Uveďme si na začátek ještě jednu citaci Waltera Patera:

*„Nám je renesance jménem mnohostranného, leč přece jednotného hnutí, v němž se stává citelnou láska k věcem života duchovního a života obrazotvornosti kvůli nim samým, touha po volnějším a půvabnějším pojímání života, pohánějící všechny ty, kdo jsou jí uchváteni, k postupnému vypátrání prostředků duchovního nebo obrazotvorného požitku, a vedoucí je nejen k odkrývání starých a zapomenutých pramenů tohoto požitku, nýbrž odtud k objevení čerstvých pramenů...“<sup>38</sup>*

Pokud odhlédneme od romantismu, který prostupuje Paterovo vyjadřování, zbývá nám, myslím si, celkem trefná identifikace přístupu k vědě (a výkladu) renesančního myslitele. Za to, co je zde nazýváno odkrýváním starých a

---

<sup>37</sup> PATER, Walter. *Renesance, studie o výtvarném umění a poezii*. 2. vyd. Votobia: Olomouc, 1996. s. 49.

<sup>38</sup> *Tamtéž*. s. 28.



zapomenutých pramenů, si můžeme dosadit počátky renesanční archeologie, historicko-lingvistické analýzy a překlady starověkých textů, ale i snahu najít nejstarší moudrost na světě, jež měla pocházet od prvního člověka samého. Mezi to nové potom můžeme vložit zmiňovanou lineární perspektivu, úpravy Nového zákona podle starších řeckých prepisů, obnovení zájmu o Platóna, návrat konceptu umělecké soutěže a podobně. Vidíme, že obě úrovně jsou spjaty: bez historicko-lingvistické analýzy by nemohly existovat návrhy na úpravu latinského Nového zákona, objevení matematických principů lineární perspektivy bylo také zřejmě závislé na obnoveném zájmu o starověké texty, jak jsem demonstroval v předešlé kapitole, a ani architektonické pokroky by se nebývaly obešly bez archeologického studia římských památek.

## 2.2 Nové způsoby interpretací

Hledání v prastaré moudrosti se týkalo i renesančních skladatelů. Představy starých Řeků o zázračných vlastnostech hudby, nelézané v mýtech o Orfeovi a Amphionovi anebo v příbězích, které se vyprávěly o Pythagorovi, či dokonce v Platónových úvahách o povznášejícím i deformujícím působení hudby,<sup>39</sup> to vše bylo součástí širokého zájmu o vyzvedávání starých vědomostí z hlubin vlastních dějin, o jejich interpretaci a obrodu současného stavu. Zároveň si však nemůžeme představovat, že by intelektuálové renesance k antickým myslitelům přistupovali zcela dogmaticky – to můžeme vyvrátit příkladem španělského hudebního teoretika Bartholomea Ramise. Ramis studoval v Salamance a většinu svého života strávil vyučováním v Bologni a v Římě. V roce 1482 publikoval dílo, kterým připravoval vývoj západní hudby na odloučení se od pythagorejské hudební teorie, jež byla nejvýznamnější ve středověku. Ramisův myšlenkový posun se na první pohled nezdá tak veliký – v zásadě jen tvrdil, že sexty a tercie, v pythagorejské teorii považované za disonantní, jsou ve skutečnosti konsonantní intervaly<sup>40</sup> – význam však shledáváme v tom, že odmítl pythagorejské teze o intervalech, jež vznikly na základě čistě matematických příčin, aby je nahradil novou interpretací, založenou na soudobém

---

<sup>39</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 522.

<sup>40</sup> *Tamtéž*. s. 530.

vývoji hudební teorie i jiných odvětví lidského uvažování. Nehledě na to, že tak umožnil skladatelům využívat nových harmonických technik.

Jedním z nejzajímavějších zdrojů renesančních interpretací je pro nás dílo Pica della Mirandoly a zároveň je to v jistém ohledu i dílo nejradikálnější, což mu zajistilo slávu v jeho době, po smrti a také v současnosti. Mirandolovou osobností byl uchvácen například i Thomas Moore, za což do značné míry vděčí popularizační činnosti Picova synovce Gianfrancesca, díky kterému se mohl seznámit s Picovým životopisem.

Přestože je Pico v Gianfrancescově životopise vyobrazen jako dobrý křesťan s asketickým uvažováním, najdeme v jeho myšlení i chvíle, které vyznívaly ve své době až hereticky. Charakter jeho myšlenek vycházel z toho, čeho chtěly dosáhnout: Picových 900 tezí byly ukázkou tak silné touhy smířit platonismus s aristotelismem a křesťanstvím, že výsledek nebylo možné považovat za křesťanský.<sup>41</sup>

Nemusíme ale analyzovat všech 900 tezí, abychom poznali Mirandolův fantastický cit pro konkordanci. Stačí otevřít prvních pár stran jeho slavného *Oratia* a odhalí se nám celá plejáda autorů a myslitelů, kteří jako by byli dáni do jedné roviny, jako kdyby říkali všichni tutéž věc. Hned v prvním odstavci používá vedle sebe slova muslimského filosofa a Herma Trismegista, dále k sobě staví Ficina, Aristotela, Augustina, Chaldejské věštby i biblického Davida.<sup>42</sup> O několik stran později zase naznačuje možné vztahy mezi řeckou filosofií, řeckou mytologií, kabalou, pythagoreismem, atd.<sup>43</sup> Otázka je, proč připadal Mirandolovi takový eklekticismus možný?

Při četbě Mirandoly se zdá, jako by naprosto ignoroval zeměpisné i chronologické vzdálenosti mezi jednotlivými autory, ze kterých cituje. Vhodnou ukázkou je zde věta: „...necht' nám filosof Empedoklés vyloží slova theologa Jóba.“<sup>44</sup> Tuto možnost mu dává známý fenomén renesanční filosofie, charakteristický představou o společném prastarém zdroji veškerého vědění. Díky tomu bylo možné tvrdit, že koncepce, které si na první pohled zdánlivě odporují, spolu v jádru souhlasí a povrchový nesoulad je tak jen projevem různého nahlížení téhož, proto může Mirandola popisovat různá učení skoro jako rozdílné ctnosti jedné

---

<sup>41</sup> LEHMBERG, Stanford E. Sir Thomas Moore's Life of Pico della Mirandola. *Studies in the Renaissance*, 1956, vol. 3. s. 62.

<sup>42</sup> MIRANDOLA, Pico della. *O důstojnosti člověka*. OIKOYMENH: Praha, 2005. s. 53.

<sup>43</sup> *Tamtéž*. s. 59.

<sup>44</sup> *Tamtéž*. s. 69.

a té samé povahy – ve snaze o nalezení konkordance viděl v odlišnostech různých filosofických přístupů rozdíly spíše v povaze projevu než v obsahu.<sup>45</sup> Studium náboženských textů používal jako nástroj, díky kterému bylo možné smířit jednotlivé víry: například zkoumáním kabalistického učení chtěl dosáhnout vyrovnání křesťanství se židovstvím.<sup>46</sup>

Opusťme ale na chvíli Mirandolu; svoboda interpretace neexistuje jen ve způsobu svého provedení, ale také v médiu a v předmětu.

### 2.3 Média a předměty interpretace

Chci se nyní krátce dotknout tématu svobody interpretace v malířství a v hudbě, kde v renesanci došlo k zásadním objevům, jež umožnily významné posuny v chápání role umění, umělce a toho, co zobrazují (některé jsme zmínili už v předešlé kapitole).

Vypůjčím si pro začátek slova Ladislava Pokorného:

*„Umění [renesanční] je jedním z prostředků, jak šířit nadvládu člověka. Zachycuje jevy a podřizuje je pravidlům lidského myšlení.“<sup>47</sup>*

Toto je velmi silný výrok, který bude nutné podložit komplikovanější argumentací, již chci představit v kapitole o konstrukci prostoru, proto se zde zaměříme na jinou myšlenku, která je však v této citaci také skryta, a kterou se zde chci zabývat přednostně. Mám na mysli tvrzení, že se renesanční umělec emancipuje jakožto interpret světa.

V časech italského malíře Pierra della Francesca se většina velkých florentských malířů zabývala problémy postavy a perspektivy, ovšem jemu samotnému šlo o něco jiného – chtěl se odpoutat od technických problémů malby, aby mohl zachytit vizi celistvého a přesvědčivého univerza, i s jeho zvláštní skrytou dramaturgií spirituální tenze.<sup>48</sup> V okolním světě bylo něco, co bylo třeba vypreparovat a v jednotlivosti (ať už malby anebo skladby) vynést na povrch domnělý

---

<sup>45</sup> MIRANDOLA, Pico della. *O důstojnosti člověka*. OIKOYMENH: Praha, 2005. s. 95.

<sup>46</sup> *Tamtéž*. s. 107-113.

<sup>47</sup> POKORNÝ, Ladislav. *Stručný přehled vývoje sakrálního umění*. Cyrilometodějská bohoslovecká fakulta v Praze: Litoměřice, 1973. s. 68.

<sup>48</sup> STERLING, Charles. *Les peintres primitifs*. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949. s. 34.

druhý nebo ještě vzdálenější význam celku, jak píše Walter Pater v citaci na začátku této kapitoly. V tomto ohledu je zajímavá úvaha Charlese Sterlinga, týkající se holandských a italských renesančních portrétů.<sup>49</sup> Zabývá se rozdílem mezi tzv. tříčtvrťovým portrétem a portrétem z profilu z hlediska odlišných racionalizací, jež za oběma pozicemi stojí. Vysvětluje, že portrét z profilu je projevem snahy o zachycení nejvýraznějších rysů tváře pomocí řezu napříč celou osobností, díky čemuž může i částečný aspekt získat punc permanence, zatímco portrét tříčtvrťový chce poskytnout celistvý, globální pohled bez zvláštního výběru specifických nuancí.

Vztah celku a části, představy o makrokosmu a mikrokosmu, to jsou stálíce našeho bádání o renesanci a deklarace snahy o nalezení celku v části nám může pomoci v porozumění mnoha renesančním koncepcím, nesmíme ale ztrácet ze zřetele, v čem se tyto zvláštnosti renesančního myšlení reálně projevovaly. Z hlediska interpretace nás potom zajímá, které části celku mohly jednotlivosti zobrazovat; například o Donatellovi víme, že chtěl dát morálce estetickou podobu,<sup>50</sup> tedy vyjevit postavu tak, aby její podoba ukazovala i její morální rozměr – ne však pomocí alegorických symbolů, což by bylo běžné, ale přirozenou podobou bez metaestetických pomůcek.

## 2.4 Posouvání hranic interpretací

V rámci interpretace nesmíme zapomenout na překonávání překážek – příběhy velkých mistrů a myslitelů renesance jsou příběhy boje a překonávání, celé patnácté století je dlážděno boji s intelektuálními nedostatky (ať už vlastními nebo cizími) a chybějícími nástroji a zdroji. Simultánní koncepce skladby namísto aditivní,<sup>51</sup> lineární perspektiva, otevření „*brány mystického chrámu*“<sup>52</sup> Ficinovými překlady Platóna, vynález knihtisku a další, to vše umožňovalo nový intelektuální rozmach, ale zároveň předkládalo i nové výzvy. Jeden z interpretačních problémů, který však zůstal do 16. století a přežil tak vynálezy století 15., nám připomíná

---

<sup>49</sup> STERLING, Charles. *Les peintres primitifs*. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949. s. 35.

<sup>50</sup> POKORNÝ, Ladislav. *Stručný přehled vývoje sakrálního umění*. Cyrilometodějská bohoslovecká fakulta v Praze: Litoměřice, 1973. s. 69.

<sup>51</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby II., Renesancia*. 1. vyd. Ikar: Banská Bystrica, 2004. s. 26

<sup>52</sup> PATER, Walter. *Renesance, studie o výtvarném umění a poezii*. 2. vyd. Votobia: Olomouc, 1996. s. 50

Erasmus Rotterdamský větou: „*V Písmu svatém jsou totiž některá těžko srozumitelná místa, do nichž nám Bůh nechtěl dát hlouběji proniknout...*“<sup>53</sup>

Avšak interpretační těžkosti se netýkaly jen textů svatých. Nového vhledu bylo potřeba dosáhnout i v jiných odvětvích, což dobře demonstruje měnící se vztah textu a hudby. Posun oproti středověkému pojmání textů určených ke zpěvu budeme již tradičně demonstrovat na příkladu Josquina Despreze.

„*Nejcennější u Josquina je zcela novátorský přístup k textu. Jeho hudba vychází z obsahu textu, umocňuje tento obsah, inspiruje se básnickovými slovy i myšlenkami. (...) Všechny tyto novoty odlišují umění Josquinovo od jeho předchůdců, pro které byl text pouze jakýmsi lešením...*“<sup>54</sup>

Oproti tomu ve středověku není text hudbou interpretován, spíše hudbě podléhá a pro potřeby struktury skladby může být i roztrhán mimo hranice své přirozené prozodie, aby skladbě lépe odpovídal.<sup>55</sup> Vidíme zde změnu ve skladatelově vztahu k textu, která je podle Lowinského zapříčiněna působením humanistů a obrodou klasických básníků ve staré latině.<sup>56</sup> Současně s vzrůstající volností interpretace rostlo i množství takových interpretací, kterým samotným bylo nesnadné porozumět a myslitelé píšící o hudbě si tak v 15. století vypůjčili ze slovníku teologů adjektiva původně poukazující na nesrozumitelnost a nepochopitelnost článků křesťanské víry. Co se dříve týkalo svaté Trojice, svátostí a transsubstanciace, platilo nyní i pro hudbu.<sup>57</sup>

Není těžké vidět, v čem se hudba stávala nepochopitelnou. Italští skladatelé opouštějí středověký cantus firmus a vytvářejí výrazné a samostatné melodie, do nichž pronikají motivy lidové hudby (to se týká zejména madrigalu) „...*prodchnuté italským duchem.*“<sup>58</sup> Některé žánry hudební kompozice vznikaly ve středověku jako monodické a během renesance se staly polyfonickými.<sup>59</sup> Celkově jsou opouštěny

<sup>53</sup> ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *O svobodné vůli*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2006. s. 113.

<sup>54</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby, 1. díl*. Votobia Praha: Praha, 2002. s. 93.

<sup>55</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 536.

<sup>56</sup> *Tamtéž*. s. 547.

<sup>57</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Understanding in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 53.

<sup>58</sup> HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. 1. vyd. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění: Praha, 1958. s. 211.

<sup>59</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 518.

preexistující melodie, rytmy a formy, z díla se stává pečlivě harmonicky organizovaný celek spíše než řada navazujících melodií,<sup>60</sup> začátek 16. století je potom určitou hranicí, za níž je opuštěn striktně pythagorejský hudební systém.<sup>61</sup> Renaissance se stala svědkem vzniku rozsáhlé řady nových notových znaků, vynuceného vzrůstající rytmickou pestrostí polyfonní hudby.<sup>62</sup> Zároveň se mluví o touze skladatele vyjevovat hudebními prostředky vnější svět přírody i vnitřní situaci člověka.<sup>63</sup> Podle Lowinského je právě toto příčinou vzniku nových výrazových prostředků v hudbě, oproti tomu bych řekl, že není tak snadné určit, jestli touha předcházela prostředkům anebo prostředky touze.

## 2.5 Limity interpretace

Nebylo by ale správné vyvolat dojem, že možnosti výkladů světa i lidského díla byly v renesanci obecně přijímány za takřka neomezené. Celou renesancí se táhne také linie výrazně skeptického myšlení a antirelativistických postojů, což lze vidět již u Petrarkey.

*„...popravdě nelze tak bídné jednání odůvodnit, i když si snad výmluvný člověk dokáže o tom něco vymyslet.“<sup>64</sup>*

Zde se sice nemluví o filosofickém či uměleckém díle, ale jak jsme viděli, i morálka je věc k interpretaci. Petrarca nám touto větou říká, že ani pečlivý a přesvědčivý výklad nemůže změnit skutečnou povahu věci. Podobně odmítavě se staví Valla k některým filosofickým výkladům Písma, když trvá na tom, že hereze v časech apoštolů byly zaviněny nesprávnými interpretacemi ze strany filosofů, aby dokázal újmu víře, jíž v jeho očích způsobila přemíra filosofického uvažování v teologii.<sup>65</sup> Filosofii připodobňuje lékaři, který na nemocných místo časem

---

<sup>60</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 529.

<sup>61</sup> *Tamtéž.* s. 540.

<sup>62</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby, 1. díl*. Votobia Praha: Praha, 2002. s. 96.

<sup>63</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 552.

<sup>64</sup> PETRARCA, Francesco. *Listy velkým i malým tohoto světa*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1974. s. 133.

<sup>65</sup> VALLA, Lorenzo. On Free Will to Garsia, Bishop of Lerida. In: CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press: Chicago, 1956. s. 155.

prověřených postupů testuje experimentální zákroky anebo mořeplavci, který se vydává po neznámých a nezmapovaných cestách namísto zaručených a bezpečných.<sup>66</sup> Nadmíra svobody ve výkladu je tak v podstatě známkou bezohlednosti a zlovůle. Varuje dokonce, že pokud se budeme chovat jako filosofové a upřednostňovat vždy nové před starým, dopadneme jako Boëthius, tj. na pohanských březích.<sup>67</sup> Může nám to trochu připomínat Erasma, který odrazuje lidi od snahy definovat „...*cosi, nač lidský rozum nestačí...*“<sup>68</sup> a radí nechat takové úvahy až na dobu, kdy se lidská duše ocitne při Bohu.

Zato Ficino se nezvyklým interpretacím nevyhýbá, například když se pokouší rozřešit problém nutnosti, a jestli Bůh vůbec nějaké nutnosti podléhá. Jeho řešení je takové, že boží láska předcházela stvoření všeho (i nutnosti) a díky ní nebylo potřeba na Bohu páchat žádné násilí, jež by nutnost představovala.<sup>69</sup>

Touha po novém a správnějším výkladu v renesanci samozřejmě nevznikla jen tak z ničeho. Jednou z možných příčin představuje počátek renesanční archeologie a historicko-lingvistické analýzy, neboť obojí odhalilo kontrast mezi tím, co bylo vnímáno jako součást vlastní historické identity a tím, jakou skutečnost tyto nové disciplíny odhalovaly, když v reflexi těchto dějin objevily kulturu, která měla být renesančnímu člověku vlastní, ale jejíž myšlení mu bylo ve skutečnosti cizí.<sup>70</sup> Příkladem může být Biondo Flavio, který se zabýval mluveným jazykem antického Říma a ve své studii z roku 1435 obhajoval proti Leonardu Brunimu, který za původní římský jazyk považoval určitou obdobu italštiny, tezi, že latina nebyla původně pouze literárním jazykem.<sup>71</sup> Podobně můžeme uvést i dílo Lorenza Vally a jeho dokazování (podložené lingvistickou analýzou), že latina od své původní podoby prošla výraznou proměnou. Nejslavnější je samozřejmě jeho důkaz z roku 1440 o nepravosti Konstantinovy donace, na základě které byla legitimizována

---

<sup>66</sup> VALLA, Lorenzo. On Free Will to Garsia, Bishop of Lerida. In: CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press: Chicago, 1956. s. 156.

<sup>67</sup> *Tamtéž*. s. 179.

<sup>68</sup> ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *O svobodné vůli*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2006. s. 115.

<sup>69</sup> FICIN, Marsile. *Commentaire sur Le Banquet de Platon, de L'Amour*. Les Belles Lettres: Lonrai, 2002. s. 118.

<sup>70</sup> ROWE, John Howland. The Renaissance Foundations of Anthropology. *American Anthropologist*, 1965, vol. 67, no. 1. s. 8.

<sup>71</sup> *Tamtéž*. s. 11.

světská moc papeže, a jež měla původně pocházet z dob Karla Velikého.<sup>72</sup> Může nás překvapit, že se Valla nakonec stal papežovým tajemníkem.

Na závěr této kapitoly bych chtěl zmínit jeden citát od Ficina, v němž se zabývá sněním a pomůže nám provést krok od interpretací k otázkám svatého a světského, nebeského a profánního nebo nadzemského a pozemského, jimiž se budeme zabývat v následující kapitole. Píše v něm, že lidé čistého ducha se mohou ve spánku dotýkat mnoha posvátných věcí, neboť mají v tomto stavu oddělení od tělesného světa také na čas nadzemskou povahu, a tuto zkušenost si sebou přináší zpátky po probuzení: „...*duše mužů, které jsou takřka odděleny od jejich těl díky mírnému rozpoložení a čistému životu, mohou v abstrakci spánku snít o mnohých posvátných věcech, neboť sama jejich povaha je posvátná; a kdykoliv se navrátí samy k sobě, uvědomí si tuto posvátnost.*“<sup>73</sup> Kromě vysvětlení původu některých nepochopitelných vnuknutí, jež ovlivňují způsob, jakým vykládáme svět, dotýká se zde i problému lidské svobody ve vztahu k nadzemským, posvátným skutečnostem, čímž se budeme zabývat dále.

---

<sup>72</sup> ROWE, John Howland. The Renaissance Foundations of Anthropology. *American Anthropologist*, 1965, vol. 67, no. 1. s. 10.

<sup>73</sup> Orig. „...the souls of men which are almost separated from their bodies because of a temperate disposition and a pure life may in the abstraction of sleep divine many things, for they are divine by nature; and whenever they return to themselves, they realise this divinity.“ In: FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 5. vyd. Fellowship of the School of Economic Science: London, 1975. s. 50.



### 3. Pozemské a nadpozemské

#### 3.1 Renesance podle Sorokina

*„Postavil jsem před tebe ryby a drůbež z mých zásob, i víno z příměstských kopců. Ambrózii a nektar bys měl žádat po Apollónovi a Jupiterovi.“<sup>74</sup>*

Tato kapitola by se přeneseně mohla jmenovat i „božské a lidské“ anebo „profánní a světské“, důležité však je, aby bylo jasné, v jaké dichotomii se zde budeme pohybovat. Z toho důvodu jsem oddíl uvedl slovy Lorenza Vally, jimiž metaforicky staví do protikladu poznatky a vědomosti lidské (přirovnávané k lidovému, obyčejnému jídlu) s věděním božským, které je mimo lidský dosah (reprezentované ambrózií a nektarem). Dává tak najevo představu o dvou různých oblastech světa, z níž do jedné patří lidé s jejich omezenými poznávacími schopnostmi, zatímco druhá před nimi skrývá vyšší skutečnosti. Do tohoto chápání světa zde chci vstoupit, ale s cílením na otázku, jakou roli mezi těmito dvěma světy hraje v renesanci člověk.

Vycházím částečně z práce Pitrima Sorokina, jak ji představuje jeho kniha *Krise našeho věku*. Přestože je to dílo výrazně ovlivněné hegelíánským přístupem k filosofii historie a k dialektickým triádám, čímž v současnosti z historiografického hlediska poněkud ztrácí na relevanci, poskytuje zajímavou základní optiku nahlížení na různá období dějin, podpořenou na první pohled přesvědčivou sociologickou prací.

Pro Sorokina je historie střídáním tří dějinných fází: fáze ideační, idealistická a sensitivní. Ideační myšlení chápe jako myšlení závislé na zjevení a na mystickém zážitku,<sup>75</sup> v němž je naprosto nemožné, aby měl lidský rozum přístup ke skutečným božskému světu, což do značné míry připomíná Vallovu úvahu na začátku kapitoly. Jako protiklad k ideační fázi staví Sorokin fázi sensitivní,

---

<sup>74</sup> Orig. „I have put my fish and fowl from my preserves and wine from a suburban hill before you. You should demand ambrosia and nectar from Apollo and Jupiter themselves.“ In: VALLA, Lorenzo. On Free Will to Garsia, Bishop of Lerida. In: CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press: Chicago, 1956. s. 175.

<sup>75</sup> SOROKIN, Pitrim A. *Krise našeho věku*. Tiskařské a vydavatelské družstvo československého obchodnictva: Praha, 1948. s. 63.

charakterizovanou popíráním možnosti nadsmyslové zkušenosti<sup>76</sup> a kladným vztahem jak k determinismu,<sup>77</sup> tak k materialismu.<sup>78</sup> Mezi nimi jako zakončení dialektické triády stojí fáze idealistická, pod níž spadá právě období renesance, jež by tak mělo být „...*napolovic náboženské a napolovic empirické*.“<sup>79</sup> Pro renesanci by měla být typická snaha odhalovat v lidském (světském, pozemském) světě ojedinělé manifestace ideality (božského, nadpozemského).

### 3.2 Prostřední postavení duše

Samotný význam svobody vůle v renesanci nespočívá jen v lidské touze po tom, aby naše rozhodnutí a činy nesly hodnotu přesahující kauzální řetězec náhod – svoboda vůle zde má přenášet váhu lidských skutků z našeho světa do světa božského: „*Svobodným rozhodováním na tomto místě rozumíme sílu lidské vůle, jejímž prostřednictvím se člověk může klonit k tomu, co vede k věčné spáse, anebo se od toho odvracet*.“<sup>80</sup> V zásadě tak spolu Valla a Erasmus souhlasí v tom, jak důležité je dokázat odpovědět na otázku možnosti svobody lidské vůle. Pokud bychom odstranili možnost svým jednáním dosáhnout spásy, ztrácí čin na morální podstatě a etická hodnota jakéhokoliv skutku se pro absenci absolutního měřítka stává ambivalentní.

„*Kterýpak slaboch bude pak ještě podstupovat vytrvalý lopotný boj se svým vlastním tělem? Kterýpak bídák se bude snažit žít lépe?*“<sup>81</sup>

Ve Ficinově antropologickém a kosmologickém konceptu je člověk k takovému úkolu přímo předurčen, neboť jeho duše, jež je naprosto nedělitelná, dlí nad strukturou světa a drží pohromadě různé úrovně skutečnosti, je tak vlastně pojítkem mezi pozemským a nadzemským – ovšem blaženosti dosahuje teprve v „*lůně posvátného*“.<sup>82</sup> Nemusíme se ale domáhat jen těchto v podstatě

---

<sup>76</sup> SOROKIN, Pitrim A. *Krise našeho věku*. Tiskařské a vydavatelské družstvo československého obchodnictva: Praha, 1948. s. 67.

<sup>77</sup> *Tamtéž*. s. 68.

<sup>78</sup> *Tamtéž*. s. 71.

<sup>79</sup> *Tamtéž*. s. 27.

<sup>80</sup> ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *O svobodné vůli*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2006. s. 135.

<sup>81</sup> *Tamtéž*. s. 121.

<sup>82</sup> FICINO, Marsilio. *Platonic Theology, Volume I, Books I-IV*. 2. vyd. Harvard University Press: 2011. s. 17.

novoplatónských úvah, abychom našli svědectví o vztahu „dvou světů“. Když Valla připomíná, že na činech vykonaných na tomto světě závisí náš život po smrti,<sup>83</sup> ukazuje tím schopnost svobodné vůle překlenout limity jednoho světa. Píše, že na svobodě vůle závisí nejen všechno lidské konání a dobro a zlo, ale i odměna či trest, ať už v pozemském či posmrtném životě.

V předchozích kapitolách jsem zmínil epistemologickou hodnotu lásky, jak ji chápou Mirandola i Ficino – božská láska je to, čemu duše vděčí za schopnost během pozemského života (byť omezeně) poznávat věci ideality.<sup>84</sup> Podle Mirandoly je tato specificky lidská schopnost překlenovat dva světy dána zvláštností a výjimečností lidského postavení v kosmu, jak mu bylo přisouzeno Bohem, neboť dostal při stvoření semena a zárodky všech forem života,<sup>85</sup> díky čemuž má podíl na všem, co náleží každému stvoření zvláště.<sup>86</sup> Už Petrarca považuje výjimečnost člověka mezi zbytkem stvoření za samozřejmost, kterou používá spíš jako frázi, aby si vytvořil prostor pro další vyprávění.<sup>87</sup> Jak říká Bůh u Mirandoly Adamovi při jeho stvoření: „...*postavil jsem tě do jeho středu.*“<sup>88</sup> Ovšem střed není konečné postavení člověka – obsahuje sice zárodky všeho, ale záleží na jeho svobodné vůli, jestli bude klesat směrem k vegetativním článkům stvoření, anebo se naopak povznese až k Pánu.<sup>89</sup> Mirandola varuje: „...*kdo se odchýlí od božského zákona, stane se zvířetem...*“<sup>90</sup> Je potřeba očišťovat smyslové části duše morální filosofií, aby mohla opustit své prostřední postavení a vystoupat mimo obyčejný svět stvoření.<sup>91</sup> Proto přichází rada připomínající Nietzscheho deklamativní projev: „*Kéž se nás zmocní jakási posvátná ctižádost, abychom se nespokojili s prostředností, nýbrž dychtili po tom nejvyšším...*“<sup>92</sup>

Ve chvíli, kdy Bůh neměl žádný prostor, který by mohl náležet výhradně jen člověku, bylo by na místě se zeptat, proč chtěl Bůh člověka vůbec stvořit. Mirandola na toto odpovídá krátkým podobenstvím, v němž vysvětluje, že Bůh chtěl v rámci

---

<sup>83</sup> VALLA, Lorenzo. On Free Will to Garsia, Bishop of Lerida. In: CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press: Chicago, 1956. s. 158.

<sup>84</sup> PATER, Walter. *Renesance, studie o výtvarném umění a poezii*. 2. vyd. Votobia: Olomouc, 1996. s. 54.

<sup>85</sup> MIRANDOLA, Pico della. *O důstojnosti člověka*. OIKOYMENH: Praha, 2005. s. 59.

<sup>86</sup> *Tamtéž*. s. 57.

<sup>87</sup> PETRARCA, Francesco. *Listy velkým i malým tohoto světa*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1974. s. 74

<sup>88</sup> MIRANDOLA, Pico della. *O důstojnosti člověka*. OIKOYMENH: Praha, 2005. s. 57.

<sup>89</sup> *Tamtéž*. s. 57.

<sup>90</sup> *Tamtéž*. s. 61.

<sup>91</sup> *Tamtéž*. s. 69.

<sup>92</sup> *Tamtéž*. s. 63.

stvoření vytvořit i takovou bytost, která by byla schopna ocenit jeho práci,<sup>93</sup> je tedy vlastně lidským úkolem, aby dešifroval inherentní strukturu světa, aby ji poznal a dovedl ji správně vyjádřit.

### 3.3 Degradace posvátného

*„A jestliže jsme v naší době, jak to myslím budu moci dokázat dále na řadě příkladů, byli svědky toho, jak prostí chlapi, drsně vychovaní v lesích, začali, puzení svým živým duchem, kreslit sami od sebe, pouze podle příkladu těchto krásných obrazů a soch přírody, jak nemáme tím spíš pokládat za pravděpodobné, že první lidé, kteří byli o to dokonalejší a o to vyššího ducha, oč měli bliž ke svému počátku a božskému stvoření, a kteří měli za vůdce přírodu, za učitele nejčistší rozum a za vzor překrásnou předlohu přírody, nepoložili sami od sebe základy těchto nadmíru ušlechtilých umění, aby je posléze od malých počátků postupným zlepšováním přivedli až k dokonalosti?“<sup>94</sup>*

Giorgio Vasari, který si dal za úkol zmapovat vývoj italského malířství, sochařství i architektury až do jeho současnosti, vykresluje idylickou představu šlechetných a talentovaných malířů, kteří se v nejranější historii lidstva věnovali velmi bohubilé činnosti: podle nejčistšího rozumu a předlohy přírody zobrazovali svět. Významná je zde myšlenka, že příroda je sice nejdokonalejší předloha, jakou může malíř mít, ale je nutné ji zobrazovat pod vedením „učitele“, tedy rozumu, který je schopný poznat, co a jak má být zobrazeno.

Tváří v tvář takto mytizovanému pojetí počátku všech umění lze snáze pochopit Sorokinův komentář o „...umění čisté jeptišky, jež poprvé si povšimla krásy světa smyslové zkušenosti...“<sup>95</sup> Že se umění pokouší komunikovat mezi pozemským a nadpozemským světem si všiml také Savonarola, když kritizoval soudobý vývoj hudby. Během karnevalové sezóny let 1497 a 1498 se svými následovníky v tažení proti „suoni et canti“ páčil na jedné hromadě loutny, svazky hudebních zápisů,

---

<sup>93</sup> MIRANDOLA, Pico della. *O důstojnosti člověka*. OIKOYMENH: Praha, 2005. s. 53.

<sup>94</sup> VASARI, Giorgio. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1976. s. 68.

<sup>95</sup> SOROKIN, Pitrim A. *Krise našeho věku*. Tiskařské a vydavatelské družstvo československého obchodnictva: Praha, 1948. s. 31.

obrazy i sochy.<sup>96</sup> Současná hudba mu připadala příliš světská. Nepopíral její krásu, ale ta platila jen pro svět lidí – vyjádřil se dokonce v tom smyslu, že polyfonní hudba nám sice připadá krásná, ale Bohu vadí.<sup>97</sup>

Polyfonní hudba musela ve své době působit skutečný rozruch, jak se lze domnívat ze skutečnosti, že na německých hudebních školách ke konci 15. století rušili výuku polyfonie, neboť prý příliš rozptylovala studenty a ti si potom nehleděli svých dalších povinností.<sup>98</sup> Petrarca, o více jak jedno století dříve, napsal, že „*poezie, božský dar udělený jen málo lidem, začala být všední...*“<sup>99</sup> Jak je to možné, aby božský dar zevšedněl? Snad to souvisí se zánikem zvláštních a skutečně ojedinělých lidí – velikánů, kteří by měli být vrcholem našich aspirací, ačkoliv jsou již podle Plauta dávno po smrti a nikdy více nebudou, jak Petrarca sám zmiňuje.<sup>100</sup> Něco podobného však nacházíme i u Erasma, který, když se zabývá tématem nutnosti správného výkladu Písma, poukazuje na ztrácející se vztah k nadsmyslovým skutečnostem: „*Není-li Písmo v ničem temné, k čemu pak byl v apoštolských dobách dar prorocký? Ten byl přece darem Ducha svatého.*“<sup>101</sup>

V první kapitole jsem zmínil pomyslný kruh tvorby díla, který začíná u Boha, pokračuje přes skladatele s jeho skladbou a kulminuje v návratu k Bohu provedením, jež mělo za úkol vzývat Boha. Tento kruh dává dílu smysl, opodstatnění a hodnotu: brání možnosti uzavřít lidské umění v pozemském, profánním světě. Ficino chtěl ukázat, že pokud k něčemu cítíme lásku, ať už jsou to věci tělesné, duše, anebo andělé, pociťujeme ve skutečnosti lásku k tomu, co je v nich přítomno z Boha: ve věcech tělesné povahy jeho pouhý stín, v duši podobnost a v andělech obraz.<sup>102</sup> Takto bylo možné mít i velmi silný vztah k uměleckému dílu, aniž by se jednalo o příliš silné přimknutí k smyslově vnímatelné stránce skutečnosti, jež obklopovala renesančního člověka. Ale co když začne člověk sám strhávat své umění mezi světská díla, bez možnosti přesáhnout za tento svět? Potom zevšední, a co hůř, ztratí hodnotu věčnosti. Některé skutečnosti se totiž týkají jenom člověka, jenom

---

<sup>96</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 528.

<sup>97</sup> WEGMAN, Rob C. 'Musical Understanding' in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 57.

<sup>98</sup> *Tamtéž.* s. 57.

<sup>99</sup> PETRARCA, Francesco. *Listy velkým i malým tohoto světa*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1974. s. 130.

<sup>100</sup> *Tamtéž.* s. 57.

<sup>101</sup> ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *O svobodné vůli*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2006. s. 127.

<sup>102</sup> FICIN, Marsile. *Commentaire sur Le Banquet de Platon, de L'Amour*. Les Belles Lettres: Lonrai, 2002. s. 202.

pozemského, smyslového světa, jako například utrpení, jak naznačuje alegorická postava Pravdy, když se pokouší vyvolat ve sv. Augustinovi soucit se zdánlivě bezdůvodně trpícím Petrarkou: „...i ty jsi podobně jako on vytrpěl mnohé, dokud jsi byl ještě vězněm svého těla.“<sup>103</sup>

### 3.4 Povznesení pozemského

Dříve zmíněná Savonarolova výtka reaguje na vývoj vztahu k hudbě, který se během 15. století výrazně posunul vstříc oceňování smyslové stránky hudebního projevu. Symbolickým vyjádřením tohoto posunu může být bula papeže Jana XXIII. z roku 1410, kterou bylo umožněno najímat zpěváky z řad obyčejných lidí, zatímco do té doby směli do papežského sboru pouze knězi.<sup>104</sup> Finanční situace papežových hudebníků se během 15. století výrazně zlepšovala a byly jim navyšovány odměny,<sup>105</sup> ale ani navzdory vyšším platům a najímání světských hudebníků nelze mluvit o sekularizaci hudby – také zpěváků se týkaly požadavky jisté mravní askeze. Nesměli se například stýkat s prostitutkami ani navštěvovat hospody (a další „*inhonesta loca*“) a museli se prezentovat výhradně ve sborovém úboru a stříhat si vlasy tak, aby jim nesahaly po krk.<sup>106</sup>

Zdá se, jakoby se zde bily dvě různé potřeby. Na jedné straně vidíme touhu slyšet co možná nejkrásnější hudbu, která se projevuje najímáním hudebníků mimo církve a ústí například v založení sboru Capella Giulia na počátku 16. století, charakteristického užíváním varhan.<sup>107</sup> Na druhé straně existovala potřeba uchovávat zpěváky v mravní čistotě, čímž si jejich hudební projev zachovával punc nadpozemskosti a díky tomu i věčnosti.

Ostatně, když Ficino radí Cosimovi Medicejskému, jaké si má povolání učence a umělce, argumentuje také tím, že podpora Angela Poliziana při překladu Homérova díla z řečtiny do latiny bude pro obyvatele jeho domu elevací už na věky, zatímco malby zkrášlují zdi jen po velmi omezenou dobu.<sup>108</sup> V současnosti už (díky digitálním nosičům a možnosti poslechnout si téměř cokoli téměř kdekoli)

<sup>103</sup> PETRARCA, Francesco. *Mé tajemství*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2004. s. 65.

<sup>104</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 511.

<sup>105</sup> *Tamtéž*.

<sup>106</sup> *Tamtéž*.

<sup>107</sup> *Tamtéž*.

<sup>108</sup> FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 5. vyd. Fellowship of the School of Economic Science: London, 1975. s. 56.

problém pomíjivosti hudby tolik nepocítujeme, ale ke konci 15. století to bylo závažné téma. Například známý výrok svatého Isidora ze Sevilly („*soni pereunt*“) býval sice často citován ve středověku, avšak není snadné dokázat, zda-li se jednalo o výraz lítosti.<sup>109</sup> Zato k 16. století začíná být pomíjivost hudby vnímána jako svého druhu tragédie a přílišná láska k hudbě se stává projevem nežádoucího hédonismu,<sup>110</sup> jakožto odstrašující příklad chorobného přimknutí ke smyslovému světu, čehož by se křesťan neměl dopouštět. Toto však může platit pouze ve chvíli, kdy lidé odmítnou onu napůl pozemskou a napůl nadzemskou roli hudby, jíž hrála v průběhu 15. století, jak jsem chtěl naznačit výše.

Konec podobného vnímání hudební tvorby glosoval Leonardo da Vinci, když si všiml skutečnosti, že hudba na rozdíl od malby umírá ve chvíli, kdy se rodí.<sup>111</sup>

Ladislav Pokorný v tomto viděl zápas aristotelismu a platonismu: „*Uniknout naturalismu a pozitivismu umožňovalo učení platoniků, které svou protikladností [k Aristotelismu] umožňovalo ukojit touhu po Bohu a smířit pohanský ideál ryzí krásy s náboženskou citlivostí, neboť krása jim byla prostředkem, jak se přiblížit k Bohu...*“<sup>112</sup> Tato dichotomie mi připadá poněkud zavádějící, protože zjednodušuje aristotelismus na naturalistickou a pozitivistickou antitezi platonismu, která nedovoluje postupovat skrze krásu k čemukoliv vyššímu. Těžko můžu uvěřit, že by vztah aristotelismu a platonismu byl vnímán jako takto jednoduše protikladný, když máme k dispozici evidenci o Mirandolově ohromné snaze uvést Aristotela a Platóna v soulad,<sup>113</sup> což bych nepřipisoval ani tak touze po rozbití dialektických opozic, jako spíš (velkou měrou díky Ficinovi) vzrůstající znalosti Platónova díla jako takového.

Představa platonismu jako mystického učení, které nahrává můzám a umělcově genialitě, by také nebyla v souladu s požadavkem renesančních myslitelů, aby byl držen aristotelský přístup k hudbě: užívat si hudby sice jen uměřeně, v mládí se jí věnovat aktivně a ve stáří ji již jen poslouchat a hodnotit, ale zároveň na rozdíl od Platóna žádnou hudbu nezakazovat.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Offerings in the Renaissance. *Early Music*, 2005, vol. 33, no. 3. s. 434.

<sup>110</sup> *Tamtéž.* s. 435.

<sup>111</sup> *Tamtéž.*

<sup>112</sup> POKORNÝ, Ladislav. *Stručný přehled vývoje sakrálního umění*. Cyrilometodějská bohoslovecká fakulta v Praze: Litoměřice, 1973. s. 67.

<sup>113</sup> MIRANDOLA, Pico della. *O důstojnosti člověka*. OIKOYMENH: Praha, 2005. s. 97-99.

<sup>114</sup> WEGMAN, Rob C. 'Musical Understanding' in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 58.

## 4. Konstrukce prostoru

### 4.1 Univerzalita prostoru

*„Začínají [renesanční malíři] malovat postavy a objekty jakožto uspořádané podle geometrických objemů; uspořádávají prostor podle pravidel lineární perspektivy, jež byly zavedeny teoretiky.“<sup>115</sup>*

Jedním z nejvýznamějších intelektuálních počinů renesance je matematická precizace a rozšíření lineární perspektivy, jak je zmíněno v předešlých kapitolách. Zde se chci zabývat implikacemi, které s sebou tento vynález nese. K lineární perspektivě se váže také racionalizace prostoru a specifický způsob chápání vztahů mezi objekty v racionalizovaném prostoru, jako i zvláštní pojetí pozice jednotlivé věci (či individua) ve vztahu k prostoru samému. Způsob, jakým je prostor definovaný lineární perspektivou chápán, určuje, jaká postavení mohou zastávat objekty a divák, i relace, jež mezi nimi mohou vznikat. Vzhledem k tomu, že analogický vývoj můžeme najít i v hudbě a filosofii (anebo v renesančním intelektuálním diskursu obecně), budu se zabývat i tím, kde můžeme syndromy lineární perspektivy a konstrukce prostoru hledat v rámci těchto disciplín.

Vyjádření Charlese Sterlinga na začátku této kapitoly nám ukazuje zásadní rys práce těch renesančních umělců, kteří již pracovali v rámci vytyčeném konceptem lineární perspektivy, tedy od raných let 15. století – určitým orientačním bodem počátku tohoto jevu pro nás může být dílo Masacciovo. Sterling popisuje malbu v mezích lineární perspektivy jako činnost specifickou kladením těles do geometrických vztahů v prostoru, jehož povaha byla předem teoreticky ustanovena. Takto vytvořené umělecké dílo působí jako iluze, která je neobyčejně vstřícná k divákovi, neboť je to iluze se snahou o všeobecnou pochopitelnost. Prostorové iluzi hloubky musí porozumět každý, kdo je nadán schopností pochopit racionální zákony perspektivy – tedy racionalitou.

---

<sup>115</sup> Orig. „Ils se mettent à peindre les corps et les objets comme agencés en volumes géométriques; ils ordonnent l'espace selon les règles de la perspective linéaire que les théoriciens viennent de fixer.” In: STERLING, Charles. *Les peintres primitifs*. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949. s. 33.



## 4.2 Perspektiva v malířství

Jak bylo napsáno dříve, 15. století se stalo svědkem znovuzrození malby jako fyzického předmětu, s nímž je možno volně manipulovat a umisťovat jej svobodně do prostoru.<sup>116</sup> U zmiňované Masacciovy Svaté Trojice to ještě zcela neplatí, protože se jedná o fresku, k níž patří i externí vyznačení bodu, z něhož je pro diváka iluze prostoru nejpůsobivější. Renesanční malíři tak stáli před stejnou výzvou jako kartografové, kteří se také pokoušeli zobrazovat skutečnost spíše v kontextu než v izolaci: jak reálně reprezentovat předměty v jejich přirozených prostorových relacích?<sup>117</sup> Aby mohl obraz stát samostatně v libovolném prostředí (a nadále si zachoval přesvědčivost iluze hloubky naznačeného prostoru), musela malba vynechat diváka – vypudit jej mimo vnitřní relace objektů uvnitř znázorňovaného prostoru:

*„Dnes, po lekci kubismu, už ovšem víme, že ne všechny prostor lze redukovat v plochu; Brunelleschiho geniální myšlenka platí totiž, jen když pozorovatel není uvnitř prostoru, ale před ním, tak jako divák, který se z hledišť dívá na scénu.“<sup>118</sup>*

Lidská svoboda ve vztahu k obrazu tak vzniká jen pod tou podmínkou, že se jako divák nesmí přímo účastnit na výjevu, který pozoruje. Divákův podíl na působivosti obrazu spočívá zejména v jeho schopnosti dešifrovat pravidelnost, podle které je výjev smontován.

Racionální smysl pro prostor však v žádném případě nezakládá nutnost naturalistického zobrazování, jak dosvědčuje například Sassettův oltářní obraz *Mystický snatek svatého Františka* z kostela Borgo San Sepolcro, který kombinuje gotické prostorové plány s modernějším, racionálním smyslem pro prostor.<sup>119</sup> Proti naturalismu zde mluví skutečnost, že se na témže obraze vyskytují různé časové sekvence, jež vypráví příběh nanebevzetí svatého Františka; na druhou stranu, prostoru v dálce je věnována velmi realistická pozornost: pohled na zobrazovanou horu Amiata odpovídá skutečnému pohledu, jaký by byl možný při pozorování ze Sieny a do barvy vzdálenějších kopců je nápadně přimíchána modrá barva,

---

<sup>116</sup> STERLING, Charles. *Les peintres primitifs*. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949. s. 8.

<sup>117</sup> REES, Ronald. Historical links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 1980, vol. 70, no. 1. s. 60.

<sup>118</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění 5*. 3. vyd. Odeon: Praha 1989. s. 106.

<sup>119</sup> *Tamtéž*. s. 59.

zdůrazňující optický dojem vznikající při pohledu do velké dálky.<sup>120</sup> Myslím si, že lze vysvětlit pohnutky, které umělce vedly k tomu, aby přistupoval jinak k lidským postavám a jinak k přirozenému světu, který je obklopuje, a netýká se to jen Sassetty (tedy první poloviny 15. století), ale například i Botticelliho.

K řešení nás může přivést další část Sterlingova výkladu, v níž odpovídá na otázku postavení lidské bytosti v racionálně rozvrženém prostoru a na její vztah k ostatním objektům, prostoru samotnému i dalším osobám:

*„Každá postava, kterou znázorňují, je dobře ohraničená a celistvá, jako by si měla vystačit sama se sebou, a celek výjevu je mozaika vytvořena z částí, z nichž každá by mohla stat samotná.“<sup>121</sup>*

Lidské postavy jsou na obraze za jiným účelem, než jejich okolí. Sassetův svatý František stejně jako Botticelliho Venuše jsou narozdíl od prostoru kolem nich konstitutivními prvky vyprávění. Každá postava stojí v obraze jako by si vystačila sama se sebou, ale dohromady vytváří kompaktní mozaiku, jež vypráví příběh. Prostor, který není oduševnělý, žádný příběh sám o sobě nevypráví, je prostředím, které události umožňuje, a je zkonstruován způsobem, který jej činí pochopitelným pro všechny. Také Walter Pater, jehož poetické vyjadřování místy zastírá faktickou hodnotu jeho slov, zmiňuje snahu renesančních umělců o co možná nejvšeobecněji pochopitelné sdělení:

*„Jemu [Botticellimu] jako Dantovi jeví se scéna, barva, zevní obraz a posun ve vši výrazné a dotěrné zřetelnosti, ale kromě toho vzbuzuje v něm tajemným zákonem jeho vlastní bytosti náladu, již nevzbuzuje v žádném jiném umělci, již je dvojníkem nebo opakováním a již odívá smyslovým zjevem, aby se jí všichni zúčastnili.“<sup>122</sup>*

---

<sup>120</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění 5*. 3. vyd. Odeon: Praha 1989. s. 59.

<sup>121</sup> Orig. „Chaque corps qu'ils représentent est bien déterminé et compact, comme s'il devait se suffire à lui-même, et l'ensemble de la scène est une mosaïque faite avec des parties dont chacune pourrait être indépendante.“ In: STERLING, Charles. *Les peintres primitifs*. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949. s. 6.

<sup>122</sup> PATER, Walter. *Renaissance, studie o výtvarném umění a poezii*. 2. vyd. Votobia: Olomouc, 1996. s. 63.

Zároveň však platí, že proporce je jak věcí matematiky, tak estetiky a krásy.<sup>123</sup> Jak píše Erasmus: „*Čím je (...) tělu oko, tím je duši právě rozum.*“<sup>124</sup> Byla by chyba vyvolat dojem, že lineární perspektiva sloužila pouze jako kód pro šifrování iluze. Umění i nadále používalo lineární perspektivu s jistou libovůlí, dovovalo si estetizace, které musela například kartografie zahrnout. Kvůli zavedení standardních kartografických nástrojů a technik, které nahradily kartografovo oko, ztratili tvůrci map v průběhu 15. století určitou interpretační svobodu ve prospěch faktické přesnosti.<sup>125</sup> I přesto ale ještě po dlouhou dobu v 15. století vznikaly katastrální nákresy pozemků a staveb, jež z grafického hlediska neodpovídaly skutečnosti, přestože všechny numerické vlastnosti stály zapsány zcela korektně.<sup>126</sup> To znamená, že kreslíři těchto map sice znali správné míry a velikosti, ale rozhodli se je ve své práci ignorovat. Není snadné říct, co to znamená, snad že vizuální podoba zakreslených nemovitostí nehrála příliš významnou roli, a tak poskytovala určité pole působnosti pro kartografovu kreativitu.

Jednou z nejvýznamnějších vlastností, kterou kartografie s malířstvím sdílela i nadále, byla kromě iluze hloubky také schopnost dosadit všechny zobrazované předměty do vzájemných vztahů a vytvořit celkovou relaci s divákem.<sup>127</sup> Vztahy mezi jednotlivými prvky jsou potom zásadní pro vývoj renesanční hudby a budou pro nás oním „symptomem“ perspektivy, který se v renesanční hudbě nachází.

### 4.3 Perspektiva v hudbě

*„První princip vychází z touhy renesančního hudebníka po dosažení muzikálního vyjádření zbaveného všech pout. To znamená opuštění preexistujících melodií, rytmů a forem. Druhý princip vzniká z potřeby renesančního umělce chápat své dílo jako dobře rozvržený a pečlivě organizovaný celek, spíše než jako strukturu několika za sebou vztyčených úrovní. To znamená opuštění techniky sukcesivní kompozice a její nahrazení technikou simultánní koncepce.“<sup>128</sup>*

---

<sup>123</sup> REES, Ronald. Historical links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 1980, vol. 70, no. 1. s. 67.

<sup>124</sup> ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *O svobodné vůli*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2006. s. 139.

<sup>125</sup> REES, Ronald. Historical links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 1980, vol. 70, no. 1. s. 63.

<sup>126</sup> *Tamtéž*. s. 65.

<sup>127</sup> *Tamtéž*. s. 67.

<sup>128</sup> Orig. „The first principle stems from the desire of the Renaissance musician to arrive at a musical expression free from all shackles. This involves abandoning the use of preëxisting melodies, rhythms

Z uvedené citace nás bude zajímat primárně druhý zmíněný princip a jeho důsledky. Uvědomit si spojitost mezi představou organizovaného celku struktury skladby a zákony prostoru lineární perspektivy, vyžaduje specifický myšlenkový výkon, proto se tuto paralelu pokusím demonstrovat na dvou podobných úvahách.

Pokud z polyharmonické skladby „vyřízneme“ jeden moment a podíváme se na jednotlivé tóny, které v onom okamžiku znějí simultánně (pod sebou a nad sebou v notovém zápise), uvidíme, že musí být složeny podle určité vnitřní pravidelnosti. Německý hudební teoretik jménem Lampadius zavedl kolem roku 1480 nový druh notového zápisu, který ukazuje vertikální souhru všech částí skladby,<sup>129</sup> čímž toto uvědomění usnadnil. Porozumět pravidlům, která určují výšky tónů znějících ve stejnou chvíli v harmonii, znamená znát pravidla pro konstrukci harmonie; stejně tak i zákonitosti za ustanovenými relacemi mezi předměty namalovanými na plátně pochopíme jen tehdy, pokud známe matematické a geometrické zákonitosti lineární perspektivy. Stejně jako v malbě platí také to, že matematická organizace struktury hraje dvojí roli: umožňuje skládat příjemně znějící hudbu (estetická role) a zakládá představu o možnosti racionálně analyzovat vztahy mezi prvky skladby.<sup>130</sup>

Prostor ve skladbě tedy neexistuje pouze ve vertikálním průřezu skladbou, ale snad ještě viditelněji se jeví v kompozici brané jako uspořádaný celek. Hudební uvažování v harmoniích vzniklo podle Lowinského v Itálii kolem roku 1480,<sup>131</sup> tedy v době Lampadiovy zaznamenávací inovace, a znamená tak v podstatě schopnost spojovat každou hudební linku a tóny se všemi ostatními.<sup>132</sup> Působí až strukturalisticky, že změna jedné části kompozice by znamenala změnu vlastností kompozice jako celku. Významy všech částí skladby jsou tím pádem rovnocenné alespoň ve smyslu vnitřních vztahů, které mezi nimi vznikají, a efektem, který mohou mít na hudební dílo. Když Adrianus Willaert (v podobné době jako

---

and forms. The second principle derives from the urge of the Renaissance artist to conceive of his work as a well planned and carefully organized whole rather than a structure of several successively erected layers. This involves the abandonment of the successive technique of composition and its replacement by the technique of simultaneous conception.“ In: LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 529.

<sup>129</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 533.

<sup>130</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Understanding in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 51.

<sup>131</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 529.

<sup>132</sup> *Tamtéž.* s. 551.

Magalhãesova výprava obeplula zeměkouli) obešel po kvintovém kruhu všechny tóniny,<sup>133</sup> demonstroval tím i (alespoň teoretickou) rovnocennost mezi transpozicemi. Tento vývoj působí jako pokračování myšlenkové linie, které „...otevřelo cestu Kusánovo dílo, především koncepcí neohraničitelného prostoru a nekonečností vztahů nekonečného počtu věcí v něm.“<sup>134</sup>

Toto ohromující množství vztahů, které mohou mezi jednotlivými tóny vznikat, spolu s existencí závazných pravidel, podle nichž lze dané vztahy utvářet, zakládá v hudebním světě přesvědčení, že schopnost prozumně hudbě je věcí zasvěcenců.<sup>135</sup> To samozřejmě neplatí u estetického působení anebo libozvučnosti, které se v určité míře dotýká všech – ovšem, jak lze vyčíst z již dříve uvedených slov Johanna Tinctorise, hudba přináší méně potěšení tomu, kdo ji vnímá pouze jako zvuk a dotýká se jí tedy jen „externími smysly“.<sup>136</sup> Je možné, že tendence k vyššímu hodnocení zasvěcené a racionální recepce skladby souvisí s narůstajícím přesvědčením o tragičnosti pomíjivé povahy zvuku. Z tohoto pohledu, kdo si libuje ve zvukové stránce hudby, ten hédonisticky obdivuje pomíjivou, smyslovou stránku skutečnosti, zatímco znalec hudební teorie obdivuje vyšší, nepomíjivý aspekt kompozice, a proto je i jeho zalíbení morálně hodnotnější.

#### 4.4 Perspektiva v myšlení

*„Tělesná krása spočívá v kompozici množství částí, je omezena místem a ztrácí se s časem. Krása duše podléhá bezpochyby působení času a obsahuje množství částí, ovšem je zproštěna omezení místem.“<sup>137</sup>*

Také Ficino si všímá, že tělesná krása vyplývá z uspořádání částí a je definovaná prostorem, ve kterém se vyskytuje – v protikladu ke kráse duševní. I Petrarca říká, že duše, které jsou toho schopny, duše velkých mužů, nejsou omezeny

---

<sup>133</sup> LOWINSKI, Edward E. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4. s. 540.

<sup>134</sup> FLOSS, Pavel. *Mikuláš Kusánský: Život a dílo renesančního filosofa, matematika a politika*. 1. vyd. Vyšehrad: Praha, 2001. s. 30.

<sup>135</sup> WEGMAN, Rob C. Musical Understanding in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1. s. 60.

<sup>136</sup> *Tamtéž*. s. 51.

<sup>137</sup> Orig. „La beauté corporelle consiste dans la composition de parties multiples, elle est limitée par un lieu, disparaît avec le temps. La beauté de l'âme subit sans doute les vicissitudes du temps et contient une multitude de parties, mais elle est affranchie des limites d'un lieu.“ In: FICIN, Marsile. *Commentaire sur Le Banquet de Platon, de L'Amour*. Les Belles Lettres: Lonrai, 2002. s. 192.

místem, protože „...velcí mužové jsou všude doma.“<sup>138</sup> Rovnocennost jevů vyskytujících se v tomtéž prostoru můžeme taktéž chápat jako důsledek perspektivního vzdálení se zkoumaným jevům. Tato distance umožňuje jednotlivé skutečnosti zkoumat a porovnávat jako vzájemně souměřitelné, jak dokazuje John Howland Rowe, když vysvětluje, jak byla původně archeologická perspektiva, založená archeology 14. a 15. století, rozšířena na zájem o soudobé kulturní kontrasty renesance.<sup>139</sup> Tvrdí dokonce, že nehodnotící antropologický zájem o rozdílnosti kultur (který dnes náleží disciplíně komparativní antropologie) před renesancí neexistoval.<sup>140</sup>

Ukazuje se nám tak vznik určitého kulturního relativismu z reflexe vlastní minulosti, jež byla nepochopitelným, šokujícím způsobem cizí.<sup>141</sup> V závěru své práce hodnotí Rowe význam renesančního myšlení pro antropologii jako činitele, který způsobil „perspektivní vzdálení“ od antiky i současnějších kultur, díky němuž se z výzkumu cizích (a tím pádem často heretických) kultur stal přijatelný objekt studia.<sup>142</sup> Jako možné pokračování tohoto vývoje můžeme použít příklad Erasma Rotterdamského, podle něhož měli slova apoštola Pavla o zákonu přirozenosti do mysli hluboce vtištěný i Řekové a Skythové.<sup>143</sup>

Pro Ficina se toto vyrovnání hodnot jednotlivostí týká i občanské společnosti, jež funguje nejlépe, pokud se jednotliví občané považují za součásti téhož mechanismu, v němž se všechno týká všech.<sup>144</sup> Důsledná relativizace ovšem také znesnadňuje obecné hodnotící pozice, neboť Ficino nabádá umělce, aby nebyli marniví a nehledali hodnotu svého díla v chvále cizích lidí, ale pouze v díle samotném.<sup>145</sup> Dříve vysvětlený kruh tvorby, který začíná a končí u Boha, v podstatě znemožňuje přikládat příliš velkou váhu hodnocení cizích lidí – plátno prý musíme zkoumat sami, aby k nám obraz promluvil.<sup>146</sup>

---

<sup>138</sup> PETRARCA, Francesco. *Listy velkým i malým tohoto světa*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1974. s. 73.

<sup>139</sup> ROWE, John Howland. The Renaissance Foundations of Anthropology. *American Anthropologist*, 1965, vol. 67, no. 1. s. 1.

<sup>140</sup> *Tamtéž*. s. 1.

<sup>141</sup> *Tamtéž*. s. 8.

<sup>142</sup> *Tamtéž*. s. 14.

<sup>143</sup> ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *O svobodné vůli*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2006. s. 139-140.

<sup>144</sup> FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 5. vyd. Fellowship of the School of Economic Science: London, 1975. s. 124.

<sup>145</sup> *Tamtéž*. s. 57.

<sup>146</sup> *Tamtéž*. s. 57.

## Závěr

Jsem si vědom toho, že práce s tak širokým tématem, jako je svoboda vůle v rané renesanci, by si žádala větší rozsah a více zpracované literatury. Vzhledem k časovým limitům jsem však musel omezit svůj záběr a použít menší množství důkladněji prostudovaných zdrojů, ačkoliv každý z nich svým obsahem vyvolával další otázky a otevíral tak cesty k ještě většímu množství zdrojů poznání o renesanci. Není snadné činit závěry z parciálních poznatků, když jsem si vědom existence celé škály informací a literatury, jež mi stále zbývá prozkoumat.

Navzdory vědomí těchto omezení se však nemohu vyhnout tomu, abych nečinil alespoň částečné závěry, jak ve mně krystalizovaly během sběru dat i počas samotného psaní. Tato zjištění, která mají spíš charakter podkladů pro další výzkum, zde nyní představím a pokusím se ukázat, v čem by mohlo spočívat pokračování bádání.

Za nejvýznamnější tvrzení první kapitoly považuji tezi o představě tvůrčího kruhu. Stojí v opozici k určité koncepci renesance jako myšlenkového hnutí, které by se pokoušelo vymanit lidskou individualitu z okovů křesťansky chápaného světa a sekularizovat intelektuální prostředí. Jsem přesvědčen, že pokud by renesanční myslitel, umělec anebo skladatel ztratil možnost napojit své dílo na řetězec inspirace, kreace a devoce, jenž tak propojuje tvůrce a jeho dílo s Bohem, ztratila by pro něj tvorba smysl. Příklady pro nás mohou být Petrarkovy a později Savonarolovy výtky vůči příliš světským dílům, anebo Ficinovy rady, abychom ve své činnosti nezapomínali na Boha, od něhož pocházelo počáteční vnuknutí. Bylo by přínosné ověřit, zda-li se vědomí tvůrčího kruhu týkalo i dalších autorů a pokusit se o obecnou analýzu způsobu, jakým tento kruh dává váhu a důležitost lidským výtvorům.

Z kapitoly o interpretaci bych chtěl upozornit na specifický přístup k historickým zdrojům, jež měly sloužit jako prameny inspirace a motivace k nápravě anebo vyřešení tehdy současných problémů. Ve chvíli, kdy se Mirandola obrací k (dle jeho mínění) prastarým zdrojům poznání, nečiní tak z touhy po senzaci, ale aby vyřešil tíživé soudobé problémy teologie a filosofie; stejně tak Valla nepoužívá příklady s antickými božstvy jen jako důkaz své filologické sečtěllosti – spíš by se dalo říct, že lépe slouží jeho účelům jako ilustrativní postavy. Jsem přesvědčený, že zde vidíme snahu najít cestu pro vlastní budoucnost v dávné

minulosti. Bohužel ještě nejsem schopen odpovědět na otázku, o jakou krizi se přesně jednalo, jak široký měla dosah a jak rozšířené o ní bylo povědomí, což je podnět pro další bádání.

Pokud bych měl upozornit na něco z mého výkladu o božském a pozemském v renesančním myšlení, byla by to skutečnost, že se nám při pohledu na to, které sociální a kulturní jevy prošly v průběhu renesance v očích různých myslitelů hodnotovou degradací, anebo naopak elevací, ukazuje nový způsob hodnocení a oceňování okolního světa. Kupříkladu hudba, která začala více upozorňovat na svou smyslovou stránku, ztratila punc věčnosti, což ale zároveň vedlo k větší touze po hudebním zážitku. Vztah profánního a posvátného je komplexní problém s množstvím různých projevů, jejichž výzkum bude jen stěží kdy u konce.

Poslední kapitola slouží zejména jako ukázka toho, jak lze v různých odvětvích lidské činnosti hledat latentní vlivy externího intelektuálního konceptu lineární perspektivy. Nemohu si zde činit nárok na úplný výčet implikací, které z matematických zákonů prostoru vycházejí, věřím ale, že můj rozbor může vést k podnětným úvahám, které nebudou limitovány jen na vztahy mezi filosofií a malířstvím, ale povedou také k analýze zaujímání fiktivních perspektiv ve vědě a hudbě.



## Bibliografie

CAO, Gian Mario. The Prehistory of Modern Scepticism: Sextus Empiricus in Fifteenth-Century Italy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 2001, vol. 64.

FICIN, Marsile. *Commentaire sur Le Banquet de Platon, de L'Amour*. Les Belles Lettres: Lonrai, 2002. ISBN 2-251-34459-4.

FICINO, Marsilio. *Platonic Theology, Volume I, Books I-IV*. 2. vyd. Harvard University Press: 2011. ISBN 0-674-00345-4.

FICINO, Marsilio. *The Letters of Marsilio Ficino*. 5. vyd. Fellowship of the School of Economic Science: London, 1975. ISBN 0-85683-010-0.

FLOSS, Pavel. *Mikuláš Kusánský: Život a dílo renesančního filosofa, matematika a politika*. 1. vyd. Vyšehrad: Praha, 2001.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dejiny hudby II., Renesancia*. 1. vyd. Ikar: Banská Bystrica, 2004.

HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. 1. vyd. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění: Praha, 1958.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Osm filosofů italské renesance*. 1. vyd. Vyšehrad: Praha, 2007.

LEHMBERG, Stanford E. *Sir Thomas Moore's Life of Pico della Mirandola*. *Studies in the Renaissance*, 1956, vol. 3.

LOWINSKI, Edward E. *Music in the Culture of the Renaissance*. *Journal of the History of Ideas*, 1954, vol. 15, no. 4.

MIRANDOLA, Pico della. *O důstojnosti člověka*. OIKOYMENH: Praha, 2005.

PATER, Walter. *Renesance, studie o výtvarném umění a poezii*. 2. vyd. Votobia: Olomouc, 1996. ISBN: 80-7198-058-7.

PETRARCA, Francesco. *Listy velkým i malým tohoto světa*. 1. vyd. Odeon: Praha, 1974.

PETRARCA, Francesco. *Mé tajemství*. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2004. ISBN 80-7298-115-3.

PIJOAN, José. *Dějiny umění 5*. 3. vyd. Odeon: Praha 1989.

POKORNÝ, Ladislav. Stručný přehled vývoje sakrálního umění. Cyrilometodějská bohoslovecká fakulta v Praze: Litoměřice, 1973.

REES, Ronald. Historical links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 1980, vol. 70, no. 1.

ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. O svobodné vůli. 1. vyd. OIKOYMENH: Praha, 2006.

ROWE, John Howland. The Renaissance Foundations of Anthropology. *American Anthropologist*, 1965, vol. 67, no. 1.

SOROKIN, Pitrim A. Krise našeho věku. Tiskařské a vydavatelské družstvo československého obchodnictva: Praha, 1948.

STERLING, Charles. Les peintres primitifs. 1. vyd. Fernand Nathan: Cachan, 1949.

ŠAFARŤÍK, Jiří. Dějiny hudby, 1. díl. Votobia Praha: Praha, 2002. ISBN: 80-7220-126-3.

VALLA, Lorenzo. On Free Will to Garsia, Bishop of Lerida. In: CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press: Chicago, 1956.

VASARI, Giorgio. Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I. 1. vyd. Odeon: Praha, 1976.

WEGMAN, Rob C. 'Musical Understanding' in the 15th Century. *Early Music*, 2002, vol. 30, no. 1.

WEGMAN, Rob C. Musical Offerings in the Renaissance. *Early Music*, 2005, vol. 33, no. 3.

## **Anotace**

Tato bakalářská práce se zabývá tématem svobody vůle v rané renesanci. Rozborem myšlenek pěti renesančních autorů na pozadí poznatků teoretiků a historiků umění a hudby dochází k několika preliminárním závěrům, jimiž ukazuje možnosti a perspektivy dalšího výzkumu. Představuje komplexní a rozmanitý obraz svobody lidské vůle v oblasti intelektuálního diskursu rané renesance.

**Autor:** Jakub Hudák

**Katedra filosofie, Filosofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci**

**Název diplomové práce:** Svoboda vůle v rané renesanci

**Vedoucí diplomové práce:** PhDr. Jozef Matula, Ph.D.

**Počet znaků:** 83 043

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 26

**Klíčová slova:** svoboda vůle, duše, renesanční filosofie, hudba, malířství, interpretace

## **Abstract**

This thesis deals with freedom of will in the early Renaissance. Through an analysis of concepts of five different authors of the Renaissance on a background created by theorists and historians of art and music, several preliminary conclusions are made, which show the possibilities and prospects for further research. The work presents a complex and diverse picture of freedom of the human will in regard to the intellectual discourse of the early Renaissance.

**Author:** Jakub Hudák

**Department of Philosophy, Faculty of Philosophy, Palacky University in Olomouc**

**Thesis title:** Svoboda vůle v rané renesanci

**Supervisor:** PhDr. Jozef Matula, Ph.D.

**Number of characters in text:** 83 043

**Number of appendices:** 0

**Number of works cited and used:** 26

**Key words:** freedom of will, the soul, renaissance philosophy, music, painting, interpretation