

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Markéta Hloušková

**Zobrazování Venuše v renesančním
umění pod vlivem antického umění**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 30. 4. 2019

Markéta Hloušková

Bibliografická citace

Zobrazování Venuše v renesančním umění pod vlivem antického umění: Bakalářská práce / Markéta Hloušková; vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D. -- Praha, 2019. – 103 s.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na vyobrazování mytologické bohyně Venuše v italském renesančním umění. V úvodu je rozebráno antické umění a jeho vliv na umění renesanční. Dále je vysvětlen význam řecké a římské mytologie a počátek vzniku mýtu o bohyni Venuši. Klíčovým bodem je mistrovské malířské dílo vytvořené Sandrem Botticellim - „Zrození Venuše“, které je zde historicky a formalisticky rozebráno. Cílem této práce je zmapování renesančních uměleckých děl, ve kterých se odráží tato tematika.

Klíčová slova

Antické umění, Itálie, Mytologie, Neoplatonismus, Renaissance, Renesanční umění, Sandro Botticelli, Venuše, Zrození Venuše, Ženský ideál

Abstract

The bachelor thesis focuses on the various representations of the mythological Goddess Venus in the Italian Renaissance art. In the introduction of the work, the ancient art and its influence on the Renaissance art will be analyzed. Further, the importance of Greek and Roman mythology and the origin of the myth of the Goddess Venus would be explained. The key point of the work is the masterpiece by Sandro Botticelli - "The Birth of Venus", which will be analyzed from historical and formal perspective. The aim of this thesis is to map out Renaissance artworks in which this subject is reflected.

Keywords

Ancient art, Italy, Mythology, Neoplatonism, Renaissance, Renaissance art, Sandro Botticelli, Venus, The Birth of Venus, The ideal of Woman

Počet znaků (včetně mezer): 116 837

Poděkování

Především bych ráda poděkovala vedoucí mé práce paní PhDr. Markétě Jarošové, Ph.D. za nasměrování k volbě tématu, cenné rady, ochotu, podporu a veškerý věnovaný čas. Také bych ráda poděkovala své rodině a blízkým za podporu během studia a psaní této bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	7
1. Zhodnocení literatury	9
2. Zrození Venuše od Sandra Botticelliho	13
2.1. Afrodita, bohyně lásky a krásy	19
2.2. Kult Afrodity	22
2.3. Atributy	27
2.4. Formální a ikonografická analýza díla	28
3. Vliv antického umění na renesanční umění	42
4. Zobrazování Venuše v italském renesančním malířství.....	44
Závěr	61
Seznam zkratk	63
Seznam literatury	64
Obrazová příloha.....	71
Seznam vyobrazení	99

Úvod

Tato bakalářská práce je zaměřena na zobrazování pohanské bohyně Venuše v italském renesančním malířství a zkoumá antický vliv na tvorbu vybraných italských umělců. Zobrazování postavy Venuše ve výtvarném umění představuje široké spektrum uměleckých děl, která nelze obsáhnout v jedné bakalářské práci. Z toho důvodu jsem se zaměřila pouze na několik klíčových děl, která z mého pohledu ovlivnila vývoj výtvarného umění a zobrazování ženy jako takové. Práce je blíže zaměřena na díla s mytologickými a alegorickými náměty v tvorbě italského malíře z období Quattrocenta Sandra Botticelliho (1444–1510). Klíčovým tématem je Botticelliho dílo – *Zrození Venuše* (1485). Text je systematicky rozdělen do několika rozsáhlejších okruhů, které jsou dále podrobněji rozvíjeny v několika podkapitolách.

V první kapitole je věnován prostor veškeré použité bibliografii literárních a elektronických zdrojů, ze kterých jsem čerpala všechny potřebné informace pro tento výzkum. Tuto kapitolu považuji za jednu z klíčových, poněvadž bez dostupných zdrojů by tato práce nemohla vzniknout. Zároveň je zde podáno kritické zhodnocení klíčových zdrojů, ze kterých jsem vycházela, a stav bádání, pro které byl jednoznačně důležitý historik umění Aby M. Warburg. Druhá kapitola slouží jako nosná kostra této práce, na kterou všechno ostatní navazuje a zastupuje klíčovou funkci. Podrobně jsem se zaměřila na zobrazování pohanské bohyně lásky a krásy Venuše v díle italského umělce Sandra Botticelliho. V úvodu kapitoly je uveden stručný nástin života Botticelliho. Text plynule směřuje ke klíčové události v umělcově životě, a to k navázání spolupráce s rodinou Medici (1475), která svým způsobem hraje významnou roli i v tomto výzkumu. Od tohoto důležitého mezníku je pozornost přivedena k Botticelliho tvorbě mytologických a alegorických děl, vytvořených kolem roku 1485 se zaměřením na ústřední dílo *Zrození Venuše* (1485).

V této části podrobně popisují náležité body představující rozsáhlý charakter Botticelliho díla s cílem vytvoření komplexního obsahového celku. Rozbor díla je rozčleněn do několika odvětví podle různých hledisek. Primárně se věnuji kulturně-historickému kontextu, kde vysvětluji vznik a původ díla a pro koho toto dílo vzniklo. V italském Quattrocentu zpočátku nebylo tak často běžné objednávat si díla s náměty čerpající z antické mytologie. Objednávka i charakter díla do určité míry zrcadlily vkus a myšlení objednavatele a od tohoto se odráží i zvolený námět Botticelliho *Zrození Venuše*.

Námět *Zrození Venuše* do jisté míry formoval dobový filosofický vliv humanistů a novoplatonských vzdělanců vzniklý v prostředí kulturně vzdělané Florencie, k čemuž se podrobně vyjadřuji později v následovném textu. Humanisté a novoplatonici považovali bohyni Venuši jako *Humanitas* za ztělesňující ideál veškeré krásy a vzdělanosti. Postava Venuše v této práci i v Botticelliho díle *Zrození Venuše* prezentuje hlavní úlohu, proto pokládám za vhodné blíže tuto bohyni představit a seznámit se s podstatou ztělesňující bohyni lásky a krásy. V tomto okruhu popisují její zastoupení v antickém světě, zmiňují typické rysy a charakter bohyně, poté objasňují vznik a šíření jejího kultu, a nakonec se zabývám ikonografickými symboly pojícími se k její osobě. Navazující část je plně orientována na formální a ikonografickou analýzu a rozbor díla *Zrození Venuše*. V první řadě se zaměřuji na stanovení inspiračních zdrojů, které měly vliv na Botticelliho dílo. Předchází formální a ikonografická analýza celé scény, kde se seznámíme s mytologickým příběhem a vystupujícími postavami.

Ve třetí kapitole objasňuji vztah a vliv mezi antickým a renesančním uměním. V textu je rozebírán počátek renesanční epochy a příčiny kulturní změny v myšlení společnosti. Ve čtvrté a zároveň poslední kapitole jsou analyzovány příklady zobrazení bohyně Venuše ve vybraných malířských dílech italských renesančních umělců. Je zde vysvětleno vnímání a postavení Venuše a pojetí ženského těla v podobě aktu ve výtvarném umění. V úvodu je nastíněna problematika zobrazování aktu v dílech a stručně vysvětlen vliv antické kultury. V další části je rozebíráno převzetí postavy bohyně Venuše do tvorby vybraných umělců. Osnova je postavena opět na Botticelliho odkazu a jeho dílech, ve kterých zobrazuje svým typickým stylem tuto bohyni lásky a krásy. Navazují další umělci seřazení podle oblasti: Řím (Raffael), Florencie (Angelo Bronzino), Benátky (Giorgione, Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese), jejichž díla jsou analogicky srovnávána s díly Botticelliho. Tato poslední kapitola komplexně uzavírá tuto bakalářskou práci a dotváří celek výzkumu.

1. Zhodnocení literatury

V této kapitole je vymezen prostor ke zhodnocení literárních zdrojů, ze kterých jsem čerpala veškeré dostupné informace, které byly klíčové pro tuto bakalářskou práci. V první řadě bych ráda představila literární dílo *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, 1998*¹ napsané italským malířem, architektem a prvně nazývaným historikem umění Giorgiem Vasarim (1511–1574). Vasari ve svých spisech popisuje životy významných italských umělců, kde věnoval pozornost i Sandru Botticellimu (1444–1510). Vasariho dobový pohled mi pomohl utvořit si prvotní představu o Botticelliho osobnosti. Tento zdroj mi posloužil jako podpěrná kostra, ze které jsem vycházela a dále ji rozvíjela informacemi čerpanými z jiných monografií o Botticellim. Ráda bych zmínila tyto tři monografie zaměřené na životopis Sandra Botticelliho a jeho tvorbu, které pro mne představovaly zásadní literární zdroje provázející tímto celým výzkumem. Autorka Barbara Deimling sepsala monografickou publikaci *Botticelli 2004*² věnující se životu Sandra Botticelliho. Vydala několik dalších knih o italské renesanční malbě. Monografie je chronologicky strukturována a doprovázena kvalitní fotografickou přílohou. Text je psán kvalitně a srozumitelně, na konci knihy je podle časové osy přehledné shrnutí Botticelliho života v krátkých bodech. Čtenář se proto může v předešlém textu velmi snadno orientovat. Dále bych zmínila monografii *Sandro Botticelli 1994*³ napsanou českým historikem umění – Milanem Tognerem (1938–2011), zakladatelem a vedoucím Katedry dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Kniha prezentuje nástin historicko-dobového kontextu Botticelliho života, autor velmi barvitě představuje umělcův život, který je prokládán významnými mezníky v Botticelliho životě. Text je doprovázen kvalitní fotoreprodukcí podobně jako v monografii Barbary Deimling. Oba tyto zdroje jsou si charakterově velmi podobné, a to jak ve struktuře, tak v obrazové příloze. Rozchází se jen v některých detailech ve zpracovaném textu. Vzhledem k časové mezeře mezi těmito zdroji musíme brát v potaz určitý vývoj a změny v daném bádání.

Bettina Wadiová je další autorkou, která sepsala monografii *Botticelli 1971*⁴ strukturovanou do kritické studie posuzující Botticelliho tvorbu. Po úvodu následuje stručný heslovitý životopisný přehled s výběrem z názorů na Botticelliho osobnost.

1 VASARI ED. VLADISLAV 1988.

2 DEIMLING 2004.

3 TOGNER 1994.

4 WADIOVÁ 1971.

Literární dílo je obohaceno obrazovou přílohou složenou z šesti černobílých a padesáti barevných reprodukcí umělcových děl. Velmi užitečným zdrojem bylo literární *Zrození Venuše 1984*,⁵ dílo německých autorů Ruth a Maxe Seydewitzových. Autoři se ve své publikaci zaměřují na výklad slavných obrazů z drážďanského Zwingeru a z jiných významných světových galerií. V jednotlivých kapitolách se podrobně zaměřují na díla, jejichž hlavním tématem je láska. Vývoj je zpracován od renesanční epochy po etapu umění socialistického. Pro svoji práci jsem čerpala informace především z kapitoly věnující se Sandru Botticellimu a jeho obrazům *Primavera* (1482) a *Zrození Venuše* (1485). Dále byla v publikaci podrobně rozebrána vybraná díla Raffaella, Giorgioneho a Tiziana, z nichž jsem informačně vycházela ve třetí kapitole této práce *Zobrazování bohyně Venuše v italském renesančním umění*.

K utvoření představy o historicko-dobovém kontextu vázající se k dílu *Zrození Venuše* (1485) jsem vycházela primárně z literárního díla *Dějiny Renesance 2004*.⁶ Autorem je britský římskokatolický historik a novinář Paul Johnson, ve své historické esejí se věnuje životu a tvorbě významných osobností renesanční literatury, architektury, sochařství a malířství. Zastával tvrzení, že nejtypičtějším rysem renesanční epochy je individualismus. Kulturní průvodce dějinami a památkami města Florencie: město umělců, velmožů, světců a tyranů 2009⁷ vytvořený kolektivem autorů Vítém Vlnasem, Petrem Příbylem a Tomášem Hladíkem, byl přínosný pro utvoření historického průřezu dějinami se zaměřením na vládu rodiny Medici a jejich přínos kulturnímu rozkvětu města.

Dále byla pro mne přínosná dvě literární díla zaměřující se na filosofickou problematiku, z nichž jsem čerpala informace k vysvětlení vlivu humanismus a novoplatonismu na Botticelliho tvorbu a zastoupení filosofického vzdělání v prostředí rodu Medici. První publikací je *Filosofie mezi mýtem a vědou. Od Homéra po Descarta 2010*,⁸ kterou napsal český filosof doc. Zdeněk Kratochvíl, Ph.D. zaměřený na dějiny filosofie a na filosofii vědy.

Tato publikace je orientována na dějiny filosofie od archaického Řecka do konce evropské renesance v dobovém kontextu dějin vědy, kultury, náboženství. V druhé řadě bych ráda zmínila publikaci *Renesanční a novověká filosofie 2009*⁹ napsanou doc. PhDr.

5 SEYDEWITZOVÍ 1984.

6 JOHNSON 2004.

7 VLANS/PŘIBYL/HLADÍK 2009.

8 KRATOCHVÍL 2010.

9 ŠPELDA 2009.

Danielem Špeldou, Ph.D., která mi poskytla dostatečné informace k tématu renesanční platonismus a k jeho zakladateli Marsiliovi Ficinovi působícímu ve Florentské novoplatonské akademii.

Část textu v této práci se zabývá vysvětlením postavení bohyně Afrodity v mytologickém světě a dále je sledován vznik tohoto kultu. Docent Dr. Igor Lisový, vědec a univerzitní pedagog na filozofických fakultách v Ostravě a Českých Budějovicích, zaměřující se na antickou kulturu, sepsal publikaci *Průvodce antickou mytologií s přihlédnutím k náboženstvím starověku 2013*¹⁰ nabízející základy antické mytologie. Tato publikace má charakter heslovitého slovníku, poskytujícího veškeré informace týkající se charakteristiky postavy a šíření kultu bohyně Afrodity. Vznik kultu bohyně lásky sahá až k mytologii kultu naší bohyně lásky a vychází ze sumerské bohyně Ištar a ze syrské bohyně Aštar. K této tématice jsem čerpala z religionistické publikace *Starověká náboženství: Náboženské systémy starého Egypta, Mezopotámie a Kenaanu 2010*¹¹ napsanou panem prof. ThDr. Janem Hellerem (1925–2008). Také bych ráda zmínila dva výkladové slovníky, ve kterých se autoři věnovali charakteristice bohyně Afrodity/Venuše – Jan Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník 2010*¹² a James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění 2008*.¹³

Kapitola formální a ikonografická analýza Botticelliho obrazu *Zrození Venuše* (1485) by nemohla vzniknout bez odkazu, který nám přenechal německý historik umění Aby M. Warburg (1866–1926), jehož jsem nemohla v tomto textu opomenout. Warburg v roce 1893 publikoval dizertační práci, ve které se věnoval Sandru Botticellimu a jeho obrazům *Zrození Venuše* a *Primaveře* (1482). Aby Warburg je zakladatelem kritické ikonologie. Zajímal se o jednotlivost každého díla a ve svém výzkumu se soustředil na kulturně-společenský význam obrazů. Zkoumal politické, psychologické a náboženské funkce jednolitého díla.¹⁴ Jeho postup se velmi odlišoval od metody formální analýzy, která fungovala na principu určení přesné chronologie uměleckého díla.

Warburgova práce byla přednostně založena na všeobecném rozboru detailu v uměleckém díle a sledování paralel v historickém a sociálně-psychologickém kontextu.

Snažil se dílo pochopit jako jev obsahující stopu kulturního a historického projevu. Soustředil se na funkci, kterou dílo v sociální oblasti představovalo z hlediska sociálního

10 LISOVÝ 2013.

11 HELLER 2010.

12 BALEKA 2010.

13 HALL 2008.

14 KROUPA 2010, 236.

a psychologického pohledu.¹⁵ Velmi významná je jeho teorie sociální paměti, která je založena na sledování přežívajících pohanských prvků a antiky v umění a také používání antických motivů v uměleckých dílech rané renesance.¹⁶ Ve své práci se dále zabýval patetickými formami tzv. „Pathos formula“. Zkoumal různé typy, stereotypy a obrazové prvky převládající v antickém umění a náboženských rituálech, které byly transformovány do moderních obrazů „jako prostředek zvýšené expresivity a emotivních hnutí mysli“. ¹⁷ Vrcholem jeho práce byl projekt nazývaný Atlas Mnemosyné.¹⁸ Toto dílo představuje vizuální mapu formulí patosu. Warburg se zaměřil na pohyb dějin a vizualizoval je na 79 tabulích připomínajících koláže. Atlas Mnemosyné se dá číst různými způsoby, ikonologicky.¹⁹ Výborná bakalářská práce, z které jsem vycházela, je *Aby M. Warburg a pojem patosu v kontextu jeho myšlení 2017*²⁰ zabývající se přínosem tohoto historika umění. Práci publikovala Eva Skopalová, studentka Filosofické fakulty Karlovy Univerzity v Praze.

Kontext kapitoly týkající se vlivu antického umění na renesanční umění jsem čerpala z těchto dvou publikací od René Huyghe, *Encyklopedie renesančního a barokního umění 1971*.²¹ Jedná se o monumentální dílo ze čtyř svazků zasvěcené studii vývoji umění čtyř století na území Evropy. V úvodu jsou nejprve vymezené dějiny fázovány do souhrnné kapitoly „Umění, život a ideje“, po ní následuje řada příspěvků od světových odborníků. Další z nich je Andrew Martindale, *Člověk a Renesance 1971*.²² Monografická práce je zaměřena na renesanční výtvarné umění v Evropě v 15. a 16. století. V knize jsou objasněny historické souvislosti, které vedly k rozvoji převážně v italských městech.

Poslední kapitola se orientuje na zobrazování bohyně Venuše v italském renesančním umění. Primárně jsem vycházela z těchto publikací: Wundram Ed. Walther *Renesance 2007*²³ a Rolf Toman, *Italské renesanční umění 2000*.²⁴

15 KROUPA 2010, 236.

16 KROUPA 2010, 237.

17 KROUPA 2010, 237.

18 KROUPA 2010, 238.

19 SKOPALOVÁ 2017, 43.

20 SKOPALOVÁ 2017.

21 HUYGHE 1971.

22 MARTINDALE 1971.

23 WUNDRAM ED. WALTHER 2007.

24 TOMAN 2000.

2. Zrození Venuše od Sandra Botticelliho

Sandro Botticelli [1] patřil k nejpoblárnějším umělcům renesančního umění 15. století. Narodil se roku 1444 ve Florencii v místě, které dnes známe jako Borgo Ognissanti č. 28, kde také ve věku 65 či 66 let roku 1510 zemřel. Oficiálně se umělec jmenoval Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi.²⁵ Sandro Botticelli se nejprve vyučil zlatnickému umění (1459–1460) jako mnoho jiných malířů.²⁶ V polovině 15. století bylo zlatnické umění velmi váženou profesí.²⁷ Mezi léty 1461–1462 se rozhodl změnit směr své kariéry a vstoupil jako osmnáctiletý mladík do malířského učení k Filippu Lippimu (1406–1469) v Pratu, kde působil jako jeho pomocník.²⁸ Pod jeho vedením vznikají Botticelliho první díla. Umění Lippiho je charakteristické spojením jemné gotické formy s prvky renesančními.²⁹ V roce 1470 si Botticelli založil vlastní malířskou dílnu v domě svého otce na Via della Porcellana. Přerušil přímé spojení s Fillipem Lippim a začal přijímat nové umělecké vlivy.³⁰ Inspirací mu byli umělci: Piero (1441–1496) a Antonio (1431–1498) Pollaiulové, Andrea del Verrochio (1435–1488), jenž byl učitelem Leonarda da Vinci (1452–1519').³¹ Významným se pro něj stal rok 1475, kdy navázal první kontakt se slavnou florentskou rodinou Medici a vznikla tím tak dlouholetá spolupráce skoro na třicet let.³²

Sandro Botticelli kolem roku 1485 vytvořil jedno ze svých nejslavnějších děl s mytologickou tematikou – nazývané jako *Zrození Venuše* [2].³³ Název díla *Zrození Venuše* byl určen podle chybné interpretace, ve které se jedná o „*Venus Anadyomené*“ jako Venuši „nořící se z mořských vln“. ³⁴ Obraz byl pravděpodobně na počátku 16. století majetkem rodiny Medicejských.³⁵ Tato hypotéza je vysvětlena spojitostí mezi rodinným erbem [3] a zobrazením pomerančového stromu v díle, a to z důvodu asonace mezi jménem Medici a názvem pomerančovníků, který se v té době nazýval „mala medica“. ³⁶

25 VASARI ED. VLADISLAV 1998, 361.

26 TOGNER 1994, 277.

27 TOGNER, 1994, 277.

28 RICKETTS 2005, 63.

29 DEIMLING 2004, 11.

30 TOGNER 1994, 277.

31 DEIMLING 2004, 11.

32 WADIOVÁ 1968, 9.

33 GOMBRICH 1997, 263.

34 GINANNESCHIOVÁ 2005, 75.

35 DEIMLING 2004, 52.

36 „Tato hypotéza se zdá být vytvořena na základě oranžových stromů na obraze, které jsou považovány za znak medicejské dynastie na základě asonace rodinného jména a jména pomerančovníků, jenž se v té době nazýval ‘mala medica’. <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus> vyhledáno 7.3. 2019.

Botticelli s touto slavnou florentskou rodinou úzce spolupracoval od roku 1475³⁷ a pracoval pro tuto rodinu skoro třicet let.³⁸ Původně byl za objednavatele *Zrození Venuše* považován Lorenzo de Medici (1449–1492), neboli Lorenzo Nádherný.³⁹ Pozdější zdroje ve většině případů uvádějí za objednavatele Lorenza di Pierfrancesca de Medici (1463–1503).⁴⁰ Názory na jeho patronaci se v mnoha zdrojích různí. Podle Barbary Deimling, *Botticelli 2004*⁴¹ je tato hypotéza jen pravděpodobná. V knize *Florence, město umělců, velmožů, světců a tyranů z roku 2009*⁴² je objednávka díla přidělena Lorenzu de Pierfrancescu de Medici (1463–1503). Galerie Uffizi se na svých oficiálních webových stránkách přiklání k možnosti, že obraz byl objednan pouze někým z rodiny Medici. Lorenzo di Pierfrancesco byl bratrancem Lorenza de Medici z mladší větve rodu Medici, u kterého po smrti svého otce vyrůstal.⁴³ Ten si měl obraz objednat do svého venkovského sídla v Castellu.⁴⁴ Ve vile měl původně obraz viset spolu s obrazem *Primavera* (1482) [4]. Z toho důvodu se původně tradovalo, že oba obrazy sloužily jako protějšky a objednal je Lorenzo de Medici, zvaný Nádherný.⁴⁵

Rozšifrovat tuto otázku pomohl nalezený inventář soupisu majetku v Pucciho paláci datovaný k roku 1499, ve kterém je zmíněno, že *Primavera* byla protějškem k obrazu *Pallas a kentaur* (1482) [5], společně původně visely v městském paláci Lorenza di Pierfrancesca de Medici. Přesto není stále jisté, kdo přesně z členů rodiny Medicejských obraz objednal a kde původně visel.⁴⁶ V katalogu galerie Uffizi z roku 1969 se nachází zmínka o tom, že Botticelli obraz namaloval na přání poručníků synů Pierfrancesca de Medici.⁴⁷ Z technického a obsahového hlediska můžeme předpokládat, že obraz byl určen do nějakého venkovského sídla. Usuzujeme z výběru podkladového materiálu, jímž je plátno. V tehdejší době byla cena plátna mnohem nižší než dřevěný podklad, proto se malba na plátně více používala v prostorech venkovských sídel nežli v městských palácích, kde byla potřeba více společenské reprezentace a okázalosti. Venkovská sídla sloužila pro odpočinek a relax, podle toho bylo uzpůsobeno vybavení a výzdoba prostoru.

37 DEMLING 2004, 92.

38 WADIOVÁ 1968, 9.

39 SEYDEWITZOVÍ 1980, 16.

40 VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009, 32.

41 DEIMLING 2004.

42 VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009, 32.

43 DEIMLING 2004, 39.

44 CHÂTELET/GROSLIER 2004, 355.

45 DEIMLING 2004, 52.

46 DEIMLING 2004, 52.

47 SEYDEWITZOVÍ 1980, 16.

Při dekorování místností se dávala přednost idylickým námětům radostného charakteru.⁴⁸ Rodina Medicejských dávala přednost dílům s pohanskou tematikou.⁴⁹ Zvoleným námětem obrazu je Zrození Venuše, bohyně lásky a krásy. Mytologické dílo v sobě ukrývá bohatou obsahovou mnohvrstevnatost a tajuplné významy s rozmanitou symbolikou. Interpretace a správný výklad mytologických témat podle novoplatonského vůdčího myslitele Marsilia Ficina (1433–1499) vždy souvisí s přesným určením kontextu.⁵⁰ Odpověď na otázku, co Botticelliho inspirovalo a vedlo k vytvoření tohoto mytologického díla, není jednoduchá. Zdroje většinou uvádějí tři základní podněty, které pravděpodobně mohly Botticelliho ovlivnit. Prvním je klasická antická mytologie a antické literární spisy, především Ovidiova literární zpracování a Homérův chvalozpěv na Venuši.⁵¹ Za druhé dobová literatura a filosofie novoplatoniků – Marsilia Ficina, Pica della Mirandola a Agnola Poliziana. Po formální stránce mu byl nápomocný teoretický spis určený jako pomůcka pro malíře napsaný Leonem Battistou Albertim (1404–1472) a také inspirace antickým sochařstvím.⁵² Antické mytologické mýty se v této době staly velmi oblíbenými, především pro vzdělané laiky.

Renesanční vzdělanci obdivovali antické spisovatele a jejich díla, byli přesvědčení o moudrosti ukryté uvnitř těchto klasických příběhů.⁵³ Vliv humanismu a novoplatonské filozofie formoval charakter uměleckých děl, umělci častěji vybírali pro svou tvorbu náměty z mytologických příběhů.⁵⁴ Spolu s malíři spolupracovali přední humanisté, kteří pro umělce podrobně připravovali jednotlivé koncepce a programy obrazů. O této vzájemné spolupráci píše Leon Battista Alberti ve svém spisu *De Pictura*.⁵⁵ Doporučuje malířům, aby navazovali dobré vztahy se vzdělanci různých odvětví a pravidelně se s nimi setkávali z důvodu drahocenné pomoci při komponování děl.⁵⁶ Vkládali do nich dědictví antického bohatství s novoplatónskou filozofií podmíněnou dobovým kontextem. Vznikla touha vzkřísit a znovudobýt někdejší slávu císařského Říma.⁵⁷

48 DEIMLING 2004, 52.

49 JOHNSON 2004, 107.

50 TOGNER 1994, 41.

51 DEIMLING 2004, 52.

52 TOGNER 1994, 41.

53 GOMBRICH 1994, 264.

54 SEYDEWITZOVÍ, 1984, 14.

55 TOGNER 1994, 50.

56 L.B. Alberti: „A proto radím snaživému malíři, aby se stýkal, jak jen může s poety, rétory a ostatními odborníky literárními a aby se s nimi důvěřivě seznámil a žil s nimi v dobré vůli. Protože od takovýchto oduševnělých, důmyslných mužů získá i nejlepší ozdoby i opravdovou pomoc při komponování takovýchto invencí, za než nemalé chvály dojde.“ In: TOGNER 1994, 50

57 JOHNSON 2004, 33

Antický starověk sloužil jako inspirační zdroj a stal se předmětem napodobování.⁵⁸ Studenti soukromé římské akademie Pomponia Leta (1428–1498) studovali antické starověké dějiny, pořádali diskuse tzv. „alla romagna“, oslavovali římské svátky a také nosili římský oděv. V Medicejské Florencii znovuoobjevování antického starověku přijali téměř za princip vládního systému.⁵⁹ Pod vládou Cosima de Medici (1389–1464) se Florencie stala skutečným kulturním centrem nového slohu.⁶⁰

V případě díla Zrození Venuše volba námětu úzce souvisela se zájmem a myšlením objednavatele. Charakter díla především vypovídal o orientaci a vkusu toho, kdo dílo objednal. Botticelli by si sám pravděpodobně nezvolil tento mytologický námět, kdyby nebylo objednavatele zaměřeného na tuto tematiku.⁶¹ Pokud budeme brát na vědomí domněnku, že obraz byl vytvořen pro někoho z rodiny Medicejských, musíme vzít v úvahu dobový kontext, který je pro toto bádání velmi důležitou součástí. Významnou událostí v Botticelliho životě představovala dlouhodobá spolupráce s touto rodinou. Začátek Botticelliho činnosti pro dvůr Medicejských odkazuje k roku 1470.⁶² V květnu téhož roku Botticelli obdržel první významnější zakázku dvou obrazů *Ctností* [6] pro florentské sdružení *Arte della Mecanici*. Původně byla zakázka zadána Pieru Pollaiuovi, rozhodnutí však změnil nový konzul pro uměleckou činnost Tomasso Soderini (1452–1522) dosazený Lorenzem de Medici (1449–1492), vládcem tehdejší Florencie. Soderini nicméně prosadil, aby se na zakázce podílel rovněž Botticelli. Za tímto prvním malířovým výraznějším úspěchem pravděpodobně stál v pozadí Lorenzo de Medici. Od této události se datuje dlouhá pracovní činnost pro tuto rodinu.⁶³ Vytvořil pro ně nespočet uměleckých děl. S Lorenzem de Medici měl Botticelli velmi kladný vztah, mohl se těšit jeho vznešené přízni a podpoře.⁶⁴ Mezi jeho největší příznivce především patřil již zmiňovaný Lorenzo di Pierfrancesco de Medici. Pocházel z mladší větve rodiny Medicejských.⁶⁵ O jeho osobě se nám nezachovalo příliš informací. Vcelku to byl historicky bezvýznamný, ale přesto velmi zámožný muž.⁶⁶ Botticelli se stal jeho oblíbencem a uvedl ho do společnosti akademie ve vile Medici di Careggi, kde se

58 WUNDRAM, ED. WALTHER 2007, 7.

59 JOHNSON 2004, 33.

60 VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009, 29.

61 WADIOVÁ 1968, 10.

62 TOGNER 1994, 26.

63 TOGNER 1994, 26.

64 SEYDEWITZOWI 1984, 14.

65 DEIMLING 2004, 39.

66 VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009, 32.

seznámil se světem filozofie a humanismu.⁶⁷ Humanisté zastupovali mnohá významná místa ve florentské vládě.⁶⁸ Vila byla darována Cosimem de Medici významnému představiteli humanismu Marsiliovu Ficinovi (1433–1499).⁶⁹ Florentská akademie se skládala z úzkého kruhu vzdělaných mužů různých intelektuálních zájmů. Zastupovala neoficiální společnost, která se považovala za „*pokračovatelku athénské společnosti*“.⁷⁰ Akademie byla především literární a intelektuální společností, do níž patřili básníci, diplomati, filosofové, filologové, obchodníci a teologové. Umělci mezi nimi nebyli, i přesto, že někteří členové patřili k příznivcům umění.⁷¹ V podstatě tvořili bratrstvo, navzájem si vypomáhali a zaopatřovali se. Jejich vliv se šířil prostřednictvím šlechtických dvorů a za podpory bohatých a mocných patronů.⁷² Vznik akademie je propojen s vládou Cosima de Medici. Zajímal se o antické umění a myšlení, zejména o platonismus. V 15. století dochází k obnovení novoplatonské filozofie. Vznikla tím tak nová renesanční vývojová etapa novoplatonismu.⁷³ Renesanční platonismus se šířil z Byzance na Západ, tím zároveň byzantští novoplatonici přinesli rozšíření kompletních řeckých Platónových a novoplatonských textů. Řecké knihy se začaly překládat do latinského jazyka. Renesanční platonici výrazně nerozlišovali mezi Platónem a novoplatoniky.⁷⁴ Renesanční platonismus byl silně ovlivněn tzv. Hermetismem.⁷⁵ V zájmu Cosima de Medici bylo přivést řecké učence na území Florencie.

Marsilio Ficino představoval jednoho z nejvýznamnějších renesančních novoplatoniků.⁷⁶ Byl synem lékaře Cosima de Medici, který si ho velice oblíbil. Štědře mu umožnil klasické vzdělání.⁷⁷ Studoval medicínu na florentské univerzitě⁷⁸ a také se dále věnoval studiu scholastické filosofie a teologie.⁷⁹ Rovněž se zajímal o studium řeckého jazyka a o texty řeckého filosofa Platóna.⁸⁰ Nicméně nikdy nezískal akademický titul.

67 CHÂTELET/GROSLIER 2004, 355.

68 JOHNSON 2004, 32.

69 WADIOVÁ 1968, 10.

70 KRATOCHVÍL 2010, 411.

71 WADIOVÁ 1968, 10.

72 JOHNSON 2004, 32.

73 KRATOCHVÍL 2010, 409.

74 KRATOCHVÍL 2010, 410.

75 *Hemertismus* je označení v řecky psaných spisech vzniklé pravděpodobně v Egyptě v 1.–3. století n.l. Jedná se filosofické, mystické, náboženské a filosofické texty obsahující prastarou egyptskou moudrost spojenou s řeckou filosofií a blízkovýchodními představami. In: ŠPELDA 2009, 39.

76 KRATOCHVÍL 2010, 410.

77 WADIOVÁ 1968, 10.

78 ŠPELDA 2009, 44.

79 KRATOCHVÍL 2010, 412.

80 KRATOCHVÍL 2010, 411.

Později přijal nižší kněžské svěcení a stal se kanovníkem florentské katedrály a poté knězem (1473).⁸¹ Skupinka učenců se scházela ve Ficinově vile a společně diskutovali nad rozmanitými tématy z filozofie, poezie, klasické a orientální filologie a z etiky. Společně je sjednocovala Ficinova novoplatonská filosofie.⁸² Vůdčími osobami v kruhu byli dva významní filosofové, básník Angelo Poliziano (1454–1494)⁸³ a učenec Cristoforo Landino (1424–1498). Cosimo de Medici trávil ve společnosti Ficina a jeho přátel mnoho času.⁸⁴ Cosimo si u něj objednal a zaplatil překlad Platónových spisů do latiny.⁸⁵ Vydaný překlad byl považován za jeden z nejkrásnějších rukopisů v celém renesančním období.⁸⁶ Ficinovou zásluhou se novoplatonismus rozšířil na západě prostřednictvím jeho překladů Platónových a novoplatonských spisů.⁸⁷

Marsilio Ficino své učení založil na Plótínově novoplatonismu v rozsahu křesťanské doktríny, doplněné o klasickou mytologii a astrologii. Ve své nauce hlásal, že se duše má ponořit sama do sebe, odpoutat se od vnějšího světa a hledat, co je v ní božského.⁸⁸ Na podstatu lásky nahlížel jako na dualitu pozemské a duchovní touhy mezi tělesnou žádostivostí a duchovní koncentrací směřující k Bohu. Vnímá je vzájemně jako polaritu ve formě střetu rozumu a smyslů, ducha a hmoty. Ve své filosofii dokonale vystihl ideální životní cestu člověka jako úsilí oprostit se od smyslové dychtivosti a dosáhnout naplnění duševní radosti prostřednictvím moudrosti v Bohu.⁸⁹ Humanistický názor v sobě obsahoval jak „*ciceronskou uhlazenost a vzdělanost*“, tak také lidskou solidaritu skrz vzájemnou úctu mezi lidmi. Novoplatonská představa kladla důraz na správný život po duchovní i světské stránce. Otázkou je, jak podrobně byl Botticelli seznámen s novoplatónskými názory. Najít přesnou odpověď na tuto otázku nelze. Společnost florentské akademie a vliv jejího novoplatónského humanismu do jisté míry ovlivnil malířův intelekt.⁹⁰ Botticelli svou výtvarnou intuicí transformuje myšlenky, které se

81 ŠPELDA 2009, 44.

82 WADIOVÁ 1968, 9.

83 Poliziano se později stal také vychovatel dětí rodiny Medicejů. In: JOHNSON 2004, 31.

84 WADIOVÁ 1968, 9.

85 Marsilio Ficino na překladů Platónových dialogů pracoval do konce šedesátých let, nato roku 1484 vyšel tisk s překladem „*Platonis opera omnia*“. In: ŠPELDA 2009, 44.

86 JOHNSON 2004, 33.

87 ŠPELDA 2009, 44.

88 WADIOVÁ 1968, 10.

89 DEIMLING 2004, 45.

90 WADIOVÁ 1968, 10.

humanističtí filosofové snažili vystihnout prostřednictvím rozumové konstrukce.⁹¹ Charakter i atmosféra jeho maleb se shoduje s novoplatonskými myšlenkami.⁹²

Tehdejší filosofové a básníci, kteří se pokoušeli sloučit antické a křesťanské ideály, našli v Botticellim svého jednoznačného interpreta.⁹³ Sandro Botticelli se stal skrze své obrazy tlumočnickem novoplatonského ducha.⁹⁴ Humanistické názory ztělesňovala postava mytologické Venuše.⁹⁵ Její podstata nespočívá v pouhé personifikaci lásky, nýbrž ve smyslu novoplatonské filosofie je znakem „*Humanitas*“, představující ideál vzdělanosti a kultury.⁹⁶ Typ Venuše – *Humanitas* Botticelli znázornil v již rozebíraném díle Zrození Venuše a také v obraze *Primavera*.⁹⁷ Marsilio Ficino bohyni charakterizuje a objasňuje její roli v jednom dopise určeném pro Lorenza di Pierfrancesca de Medici.⁹⁸ Podle něj se Venuše – *Humanitas* znázorňující krásnou nymfu dobré úrody zrodila z nebe. Duše a mysl reprezentují milosrdenství a lásku, ruce vystihují krásu a smířlivost, chodidla zastupují skromnost a důstojnost.⁹⁹ Společně tvoří ctnostný, uměřený a okázalý celek.¹⁰⁰ Lorenzovi doporučuje, aby po celý život v sobě choval Venušiny ctnosti (lásku, soucit, svobodomyšlnost, spanilost, skromnost, štedrost, ušlechtilost, velkodušnost, velkolepost a půvab) a nechal se jimi po celý život provázet.¹⁰¹

2.1. Afrodita, bohyně lásky a krásy

Afrodita, [7] řecká bohyně lásky a krásy, byla podle antického mýtu jedna z nejkrásnějších a nejmocnějších bohyň na Olympu.¹⁰² Ovládala různá kouzla, ale především měla moc nad láskou. Svou tvořivou silou si podmanila smrtelníky i samotné bohy. Její kráse a půvabu nedokázaly odolat žádné bytosti.¹⁰³ Jejím úkolem bylo nabádat, hájit, oslavovat fyzickou lásku a tělesné spojení.¹⁰⁴ Ten, kdo ji prokazoval úctu, si mohl získat její přízeň a náklonnost. Když bylo zapotřebí, své stoupence chránila a bránila.¹⁰⁵

91 TOGNER 1994, 41.

92 WADIOVÁ 1968, 9.

93 TOGNER 1994, 41.

94 WADIOVÁ 1968, 9.

95 WADIOVÁ 1968, 10.

96 TOGNER 1994, 43–44.

97 WADIOVÁ 1968, 10.

98 Marsilio Ficino byl vychovatelem Lorenza di Pierfrancesca de Medici. In: TOGNER 1994, 44.

99 WADIOVÁ 1968, 10.

100 TOGNER 1994, 44.

101 „Jaká krása, jen pohlédni můj drahý Lorenzo, nymfa tak velké šlechtnosti byla určena pro Tebe. Jestli si zavážeš slibem a uznáš ji za svojí, osladí Ti všechna Tvoje léta“. In: TOGNER 1994, 44.

102 ZAMAROVSKÝ 1965, 15.

103 ZAMAROVSKÝ 1965, 16.

104 LISOVÝ 2013, 28.

105 ZAMAROVSKÝ 1965, 16.

Lidi na zemi obdarovávala láskou a štěstím.¹⁰⁶ Charakterem byla velmi štedrá, ale přesto uměla i nenávidět.

Těm, kteří se vůči ní něčím provinili, se nebála odhalit svou druhou temnější tvář. Věděla, co znamená pomsta a nenávisť.¹⁰⁷ Zeus jí za manžela určil svého nepříteli pohledného syna boha ohně a kovářství Héfaista. Héfaistos je podle řecké mytologie bůh ohně, kovářství, hrnčářství, řemesel používajících oheň a kovolitectví. Jeho rodiči byli nejvyšší bůh Zeus a manželka bohyně Héra. Narodil se jako chromý, a proto ho Héra svrhla z Olympu, ale nic se mu nestalo. Později se vyučil kovářskému řemeslu a z pomsty vytvořil úchvatný zlatý trůn pro svou matku, ze kterého se vymrštila pouta, když na něj usedla, a nedovolila jí vstát. Héfaistos byl povolán na Olymp, tam zapomněl na příkoří a Héro osvobodil.¹⁰⁸ Trvale zůstal v sídle bohů a oženil se s nejkrásnější bohyní Afroditou. (Podle jiné verze si vzal za manželku Charitku Aglaiu.) Manželství nebylo příliš šťastné a Afrodita hledala útěchu jinde.¹⁰⁹ Mezi její milence se řadí jak bohové, tak i smrtelníci. S bohem války Arem měla celkem pět dětí (Anterota, Érota, Deima, Foba a Harmonii), Dionýsovi, bohu vína, porodila Priápa, a spolu s Hermem, bohem posluš, měla Hermafrodita. Afrodita zasahovala do osudů spousty lidí a nezůstávala jen u smrtelníků, svým jednáním ovlivnila i existenciální záležitosti bohů.¹¹⁰

Afrodita byla nazývána několika způsoby a spojována s různými přívlastky, pomáhajícími nám poznat různorodou povahu této bohyně. Charakter přívlastka formulovaly různé faktory jako například místo, kde byla bohyně uctívána, a také jeho obyvatelstvo. Původ jména Afrodita nebo také Afrodíta¹¹¹, též Afrodíté, je odvozen od řeckého slova „afros“, v českém překladu – „pěna“, „zrozena z pěny“.¹¹² V našem jazyce slovo „afrodíté“ nabylo významu jako „milostná rozkoš“.¹¹³ Mezi další názvy charakterizující její božský půvab patří: „Chryseie“ (zlatá), toto slovo se vyskytovalo u starých básníků a také se pojilo s bohyní Urania.¹¹⁴ Sókratés i Platón se zmiňují o tzv. dvouduální existenci Afrodity. Rozlišovala se na pozemskou (Afrodita „Pandémós“)

106 LISOVÝ 2013, 29.

107 ZAMAROVSKÝ 1965, 16.

108 ZAMAROVSKÝ 1965, 151.

109 ZAMAROVSKÝ 1965, 151.

110 LISOVÝ 2013, 29.

111 ZAMAROVSKÝ 1965, 15.

112 BALEKA 2010, 12.

113 KERÉNYI, 1996, 65.

114 Urania byla orientální bohyně nebe, uctívaná na Kypru a nazývanou též jako „Eleémon“ (soucitná.), „Filomeidés“ (usměvavá), „Eustefanos“ (krásně ověncená). In: LISOVÝ 2013, 26.

a nebeskou (Afrodita „Urania“).¹¹⁵ Afrodita „Pandemos“ původně zastupovala smyslnou lásku¹¹⁶ zatímco „Úrania“ vzbuzovala lásku vznešenou.¹¹⁷

Jméno Úrania odkazuje na její orientální původ.¹¹⁸ Dále se k tomu vyjadřuje historik Xenofón ve svém spise Hostina (8). Uvažuje, jestli existuje jen jedna Afrodita nebo dvě. Popisuje mezi nimi rozdíly, každé z nich byly zasvěceny různé svatyně a oltáře, lišily se v druhu obětovaných darů a obě zastupovaly jiný charakter lásky.¹¹⁹ Mircea Eliade zmiňuje dokonce tři kosmické úrovně Afroditina vlivu, je nebeská, pozemská, ale také mořská („Anadyomedé“).¹²⁰ Slovo „Anadyomedé“ je překládáno jako „vynořující se z moře“ pojící se k jejímu zrození.¹²¹ Tato dvě přízviska se dále pojí ke třetímu názvu – „Apostrofia“ (odvracející se) používanému ve starověkém kultu v Thébách.¹²² S mořem ji pojilo i přízvisko Afrodita „Pelagia“ (mořská).¹²³ Řečtí mořeplavci ji uctívali jako Afroditu „Euploia“ (bohyně šťastné platby).¹²⁴ Uctívaly ji i hetéry jako Afroditu „Hetairu“ či „Porné“.¹²⁵ Podle svého hlavního sídla na ostrově Kypr se nazývala „Kypris“ nebo „Kypria“.¹²⁶ Ve Spartě ji ženy nazývaly Afrodita „Héra“ tedy „Vládkyně“, přičemž toto oslovení bylo považováno za titul Diovy manželky. Dále byla uctívána dvěma přízvisky: ozbrojená Afrodita „Enoplios“ (Ta, která má podobu) a spoutaná Afrodita „Morfó“ (Měnicí podoby). Jmenovala se také Afrodita „Ambologéra“ (Odsouvající stáří). Na území mysu Kólias zastupovala ochrannou bohyni při porodech jako „Venus Genetrix“, z toho důvodu ji bylo připsáno přízvisko Genetyllis.¹²⁷ Měla velmi blízko k bohyni Hekaté,¹²⁸ jelikož stejně jako jí, byli Afroditě tzv. Zérynthii na thráckém pobřeží obětováni psi. V Athénách Afroditu uctívali

115 LISOVÝ, 2013, 27.

116 BALEKA, 2010, 12.

117 LISOVÝ, 2013, 27.

118 KERÉNYI, 1996, 57.

119 Xenofón, Hostina 8, „Zda existuje jediná Afrodité, nebo dvě, Nebeská a Pozemská, to já nevím, vždyť i samotný Zeus, považovaný za stále téhož, má mnohem jmen. Vím ovšem, že každá má své vlastní oltáře a svatyně, že oběti pro Pozemskou Afroditu jsou rozpustilejší, pro Nebeskou úctyhodnější. A podobně je to i s láskou: Pozemská Afrodité posílá na lidi tělesnou, Nebeská lásku k duši, k přátelství a ke krásným dílům.“ In: LISOVÝ 2013, 27.

120 LISOVÝ, 2013, 28.

121 BALEKA 2010, 12.

122 KERÉNYI, 1996, 57.

123 BALEKA 2010, 12.

124 HOŠEK 2004, 60.

125 KERÉNYI 1996, 65.

126 BAHNÍK 1974, 15.

127 KERÉNYI 1996, 65.

128 „Bohyně maloasijského původu, zpodobňující podsvětní, měsíční a mořskou sílu. Uctívána j jako bohyně kouzel. Podle antických příběhu v noci putuje s dušemi mrtvých, na trojcestích v doprovodu psů.“ In: LISOVÝ 2013, 217.

jako nejstarší Moiru.¹²⁹ Zasvětili ji zahradu nazývanou „Afrodité en képois“.¹³⁰ Lidé vnímali bohyni i z jiné perspektivy, a to jako bohyni smrti.¹³¹

Kdysi dávno pravděpodobně existovala vyprávění, ve kterých bohyně lásky splývala s bohyní smrti, podobně jako to bylo u římské bohyně Venuše Libitina. Často může být zobrazována v doprovodu Erinye, bohyně pomsty a kletby. Oslavována je také jako královna podsvětí – „Persefaessa“ (Do daleka svítící), čímž se pojí s bohyní měsíce. Afroditinu temnější tvář nejlépe charakterizují přídomek „Melaina“ či „Melainis“ (Černá) nebo „Skotia“ (Temná). Nebezpečnou silou se projevuje jako Afrodita „Androfonos“ (Vraždicí), „Anosia“ (Bezbožná) a „Tymbórychos“ (Pohřbívací).¹³² Na území Kypru v Amathúntu bohyni uctívali také pod jménem „Afroditos“ v mužském tvaru a vypodobňovali ji jako vousatou.¹³³

2.2. Kult Afrodity

O vzniku kultu bohyně lásky a původu kolují různé domněnky a názory. Moderní bádání přispělo k řadě interpretací, ale nedospělo se k žádnému pevnému závěru. Kult pravděpodobně vznikl na území starověké Syropalestiny.¹³⁴ Další možností je, že kořeny kultu sahají k semitskému původu.¹³⁵ Archetypem se jí stala bohyně sumerského původu Ištar [8] ztotožňovaná se syrskou/ugaritskou bohyní Aštar/Astarte. [9] Mezopotámská bohyně Ištar neboli Inanna, patří mezi triádu tzv. astrálních bohů. Astronomicky se pojí k nebeské planetě Venuši, nazývané jako Dil-bat nebo summersky Ninsianna.¹³⁶ Stala se nejdůležitější ženskou bohyní v celém západoasijském území.¹³⁷ Uctívána byla pod různými přízvisky. Její jméno se obměňovalo, tvar se lišil podle místa uctívání kultu. Akkadsky byla nazývaná Ištar, původně summersky Nin-anna (překládáno jako „Paní nebe“). Základ pravděpodobně pochází ze semitského jazyku Athat-Aštar.¹³⁸ Jejím hlavním znakem je osmi nebo šestnáctícípá hvězda v kruhu.¹³⁹

129 KERÉNYI, 1996, 56.

130 KERÉNYI 1996, 65.

131 LIŠOVÝ 2013, 34.

132 KERÉNYI 1996, 66.

133 KERÉNYI 1996, 66.

134 LIŠOVÝ 2013, 31.

135 PROSECKÝ 2003, 98.

136 HELLER 2010, 157.

137 MC CALLOVÁ, 1998, 33.

138 PROSECKÝ 2003, 97.

139 HELLER 2010, 157.

Ištar zastupuje dva charakterové aspekty, za prvé je nejstarší doloženou bohyní plodnosti a lásky v pohlavním smyslu a za druhé je také bohyní války a boje.¹⁴⁰ Její charakter a vliv je obtížné určit, jelikož v babylonské i sumerské mytologii se objevuje v několika různých podobách.¹⁴¹

Ve starověkém panteonu východního Středomoří můžeme naleznout řadu rysů Ištar u jiných velkých ženských bohyní¹⁴² Lev se pro ni stal posvátným zvířetem.¹⁴³ Některé příběhy o Ištar jsou podobné příběhům, které se vypráví o Afroditě. Podle mýtu se bohyně Ištar zrodila z velikého vejce, které našly ryby v řece Eufrat. Dostrkaly je na břeh, kde ho vyseděla holubice a z něj se zrodila bohyně, kterou lidé pokládali za nejlaskavější a nejmilosrdnější z božstva. Další podobné vyprávění spojované s Afroditou je o milenci Ištar nazývaném Tammuzovi – neboli Adónidovi, pro kterého se bohyně Ištar pravděpodobně stala příčinou jeho smrti z nesmírné lásky. V tomto příběhu můžeme vidět určité analogie spojené s legendou o Afroditě a Adónisovi.¹⁴⁴ Lúkianos se ve svém spisu „O syrské bohyni“ zmiňuje o svatyni v Byblu zasvěcené Afroditě „Byblijské ve které se konaly tajné obřady na počest Adónida.“¹⁴⁵ Ištarin kult byl velmi rozšířen, nejdůležitějším střediskem bylo město Uruk s chrámem nazvaným Éanna (dům Nebes), kam podle pověsti bohyně přichází po návratu z podsvětí.¹⁴⁶ Další významná místa kultu byla v Akkadu, Arbailu a v Kiši.¹⁴⁷

Dalším Afroditiným archetypem byla již zmiňovaná Astarte neboli Aštart, která se analogicky spojovala s bohyní Ištar. Patřila mezi významné bohyně západosemitského panteonu. Je třetí a zároveň poslední z velkých bohyň. Uctívali ji v Syropalestině i v Egyptě od časů Amonhotepa II.. Ve Starém zákoně je zmiňována společně s Baalem. Aštartin kult šířili Fénicičané. Zobrazována byla jako nahá žena s kravskou hlavou, podobně jakou měla egyptská bohyně Hathor, se zdůrazněnými ženskými křivkami, ozdobena různými způsoby. Aštartin profil časem prodělával změny, z toho důvodu jej nemůžeme plně charakterizovat.¹⁴⁸ Astarte splývala s bohyní Dione, která byla posléze ztotožněna i s Afroditou.¹⁴⁹

140 HELLER 2010, 156–157.

141 PROSECKÝ 2003, 98.

142 PROSECKÝ 2003, 97.

143 MC CALLOVÁ, 1998, 33.

144 KERENYI 1996, 56.

145 LISOVÝ 2013, 31.

146 HELLER 2010, 157.

147 MC CALLOVÁ, 1998, 33.

148 HELLER 2010, 324–325.

149 HELLER 2010, 326.

Semitský původ bohyně Afrodity prozrazují typické prvky pro semitské náboženství, jako je vztah k nebesům (Afrodité Urania), který u řeckých bohů nenajdeme. Dále na to poukazuje chrámová prostituce, známá z Orientu, která byla rozšířená v Afroditiných chrámech v řeckých přístavních městech.¹⁵⁰

V Korintu byl uctíván kult „asyrské Mylitty“ – Afrodity, podobně tomu bylo na Kytheře. Na Kypru se dodržoval zvyk, podle kterého se místní dívky oddávaly před svatbou cizím mužům v posvátných chrámech, což většina Řeků považovala za nemravné.¹⁵¹ Hérodotos tento zvyk pokládá za jeden z nejohavnějších babylónských obyčejů. Popisuje, že každá žena musí jednou za život podstoupit tento zvyk. V těchto chrámech ženy usednou do posvátného Afroditina kruhu, přičemž musí mít na hlavách věnce ze šňůr. Nemohou odejít dříve, než si je některý z cizinců vybere. Cizinci chodí mezi ženami, a když si někoho vyberou, hodí jim do klína posvátný peníz, a přitom musí pronést „*Vzývám bohyni Mylittu. Mylitta říkájí Asyřené Afrodité.*“¹⁵² Poté se s ním musí spojit mimo posvátný kruh. Některé ženy odcházely dříve a některé tam zůstávaly i několik let.¹⁵³ U Afrodity nacházíme i prvky maloasijské, „*např. v karském městě Afrodisiadě, kde má hlavní božstvo charakter Velké Matky.*“¹⁵⁴ Typické pro tento maloasijský okruh je spojení bohyně s člověkem, v Afroditině případě s trojským Anchisem.

Vše napovídá tomu, že kult Afrodity se šířil z Malé Asie do Řecka už v době mykénské. Orientálnímu původu naznačují i antické písemné tradice jako například: Hésidos I., Pausanías I. 14,7 také Hómer ve své Iliadě zmiňuje Afroditu jako ochranitelku Trójanů, s analogickými rysy, jaké měla bohyně Ištar.¹⁵⁵ Fénicií mořeplavci rozšířili kult bohyně Astarte směrem na západ do svých osad ve Středomoří. Jedna z osad byla na ostrově Kythera.¹⁵⁶ S tímto územím se pojí jedna verze mýtu o zrození Afrodity, která se měla původně vynořit u pobřeží Kythery. Ostrov byl důležitým obchodním střediskem mezi Krétou a Peloponésem. Odtud se pravděpodobně kult Afrodity rozšířil skrze krétský obchod do Řecka.¹⁵⁷ Byl zde Féničany vybudován její první chrám.¹⁵⁸ V Mykénské kultuře se s Afroditou v písmu přímo nesetkáváme, ale podle nálezů zlatých přívěšků

150 HOŠEK 2004, 54.

151 LISOVÝ 2013, 31.

152 LISOVÝ 2013, 32.

153 LISOVÝ 2013, 32.

154 HOŠEK 2004, 59.

155 LISOVÝ 2013, 32.

156 HELLER 2010, 24.

157 GRAVES 1960, 48.

158 BAHNÍK 1974, 15.

s nahou postavou ženy obletovanou ptáky můžeme soudit, že se jedná o vyobrazení ženy odpovídající pozdější Afroditě.¹⁵⁹ Nejvýznamnějším a nejstarším místem Afroditina kultu je považován ostrov Kypros, který si podle mýtu vybrala za svoje hlavní sídlo.¹⁶⁰ Před osidlováním Řeky byla na ostrově uctívána předchůdkyně Afrodity Uranie, ugaritská bohyně Astarte. Afroditě zde zasvětili chrámy v Amathus a Palaipafos s jejichž datací si nejsme jistí.¹⁶¹ Hérodotos uvádí jednak, že kyperský chrám Afrodity Úranie (Nebeské) je odvozen od jejího chrámu v judském Askalónu.¹⁶² Lidé jí vystavěli nespočet velkolepých chrámů na různých místech, většinou byly postaveny na ostrovech v bezprostřední blízkosti moře.¹⁶³ Můžeme zmínit chrámy v Alabandě, Knidu, Korintu, Knóssu, na Kóu a další.¹⁶⁴ Kult bohyně lásky byl v Řecku rozšířen již v archaickém období. Popularita tohoto kultu nezanikla ani v pozdějších dobách.¹⁶⁵ V Athénách zavedl uctívání kultu Aigeus. Pausanius zmiňuje, že zde stálo sochařské dílo z parského mramoru od slavného Feidia.¹⁶⁶ Obyvatelé v Knidu Afroditu ctili ve velké oblibě. Podle Pausania (I.1.) zde stálo několik jejích chrámů, první a nejstarší Afrodity „Dórské“, druhý Afrodity „Ochránkyně“ hradu a třetí nejmladší Afrodity „Knidské“ nazývané jako „Euploia“ (Dárkyně šťastné platby).

Pausanis se dále zmiňuje o dalších místech uctívání jejího kultu. V Thébách se nacházely starobylé dřevěné sochy této bohyně, které byly považovány jako votivní dary Harmonie, vyhotovené podle mýtu z dřevěných zbraní Kadmových lodí. Sochy byly tři a každá z nich měla svůj název: první „Urania“ (Nebeská), „Pandemos“ (Obecná) a třetí „Apostrofia“ (Odvracející).¹⁶⁷ Ve Spartě Afroditě vybudovali chrám stojící na pahorku s dřevěnou sochou Afrodity oděnou ve zbroji. Dalším kultovním místem byla svatyně „Morfó“ (Dárkyně postavy), toto příjmení také náleželo Afroditě. Ve svatyni se nacházela její socha s pouty kolem nohou a zahalena rouškou. *„Ta pouta prý jí dal vložit Tyndareos jako symbol pout, jimiž mají být ženy připoutány ke svým manželům“.*¹⁶⁸ V přímořském městě Aigeira Afroditu uctívali jako „Uranii“ (Nebeskou), byl zde chrám, do kterého byl omezen přístup, vstoupit se mohlo pouze v určité dny a po

159 HOŠEK 2004, 58.

160 GRAVES 1960, 47.

161 HOŠEK 2004, 59.

162 HOŠEK 2004, 58.

163 TRENCSENYI-WALDAPFEL 1967, 128.

164 ZAMAROVSKÝ 1965, 17.

165 LIŠOVÝ 2013, 32.

166 LIŠOVÝ 2013, 27.

167 LIŠOVÝ 2013, 33.

168 LIŠOVÝ 2013, 34.

absolvování očistných obřadů a po půstu.¹⁶⁹ Řekové Afroditu také ztotožňovali s Egyptskou bohyní Hathor. Byla pokládána za bohyni lásky, hudby a tance, ochránkyně bohů i lidí.¹⁷⁰

Nejčastěji byla zpodobňována s lidským tělem s kravskou hlavou nebo s kravskými rohy se slunečným kotoučem a s kravskými ušima.¹⁷¹ Někdy ji zobrazovali ve zvířecí podobě krávy či lvice, nebo s kravskou hlavou, ale také v podobě sloupu.¹⁷² Po první punské válce pravděpodobně Afroditu převzali Římané a ztotožnili se svojí římskou bohyní Venuší. V překladu Venuše znamená krása, vděk, půvab, vnada. Původně byla Venuše staroitalskou bohyní vegetace, zahrad, jara a probouzející se přírody.¹⁷³ Jiné zdroje zmiňují, že byla především bohyní zemědělství.¹⁷⁴ Pod vlivem řeckého Afroditina kultu na území jižní Itálie a na Sicílii se proměnila v bohyni lásky a krásy.¹⁷⁵ Byl jí zasvěcen měsíc duben, se kterým se pojí svátek začínajícího jara na první dubnový den, který slavily římské ženy k počtě této bohyně. Venušin kult byl pravděpodobně převzat z území Latia. Nejvíce byl tento kult rozšířen v Římě. Venuše byla považována za matku mytického zakladatele Říma Aineia.¹⁷⁶ Rod Juliů považoval Venuši za svou pramáteř, podle kterých zakladatel rodu Iulus Ascanius, syn Aeneův, byl jejím vnukem.¹⁷⁷

Byla také uctívána jako Venuše „Očistitelka“. Podle Apuleiuse existovaly dvě bohyně Venuše, z nichž každá zastupovala různou vládu a jiný druh lásky. Jedna Venuše tzv. obecná vzbuzuje obyčejnou lásku a rozkoš nejen u lidí, ale i u zvířat, nezkroutnou silou poutá k sobě zotročené oběti. Druhá Venuše tzv. nebeská zastupuje opačný charakter, je ušlechtilá a prostá. Podněcuje v lidech ušlechtilou lásku a krásu mravného jednání. Největšího rozkvětu dosáhl Venušin kult za Caesara a za císaře Augusta.¹⁷⁸ Venuši byly přiřazeny různé přívlastky jako například Conciliatrix, Genetrix, Mimnermia nebo Vericoridia. Lidé ji také často nazývali jako Venuši Lubentia, odvozené od slova „libet“ (líbit se) což ji označovalo jako bohyni lásky. Dále ji nazývali podle místa uctívání jejího kultu například „Amathusia“, „Cythera“, „Erycina“,

169 LISOVÝ 2013, 34.

170 LISOVÝ 2013, 37.

171 HELLER 2010, 54.

172 LISOVÝ 2013, 37.

173 BAHNÍK 1974, 651.

174 COTTERELL 2000, 86.

175 ZAMAROVSKÝ 1965, 409.

176 LISOVÝ 2013, 512.

177 BAHNÍK 1974, 651.

178 LISOVÝ 2013, 512.

„Idalia“, „Murcia“ atd.¹⁷⁹ V Římě jí bylo zasvěceno několik chrámů, mezi největší a nej-honosnější patří: chrám Venuše „Roditelky“ na Caesarově Fóru a chrám Venuše a Romy u Svaté cesty k římskému Fóru.¹⁸⁰

„Další chrám této bohyně v Římě stál za Velkým cirkem, vedle něhož se, jak hlásá tradice, scházely prodejné ženy.“¹⁸¹ Kult bohyně lásky a krásy zanikl až v křesťanské době.¹⁸²

2.3. Atributy

Afroditu můžeme rozpoznat podle nespočetných atributů, které jí byly zasvěceny. Z rostlinné říše to byly: Růže, Myrta, Jablko, Mák a Lípa. Pro její krásu a omamnou vůni je především bohyně spojována s červenou růží.¹⁸³ V renesanci přirovnávali píchání jejich trnů k ranám lásky.¹⁸⁴ Atribut, který symbolizoval manželskou věrnost a trvalou lásku byl spojován se stále zelenající se Myrtou.¹⁸⁵ Jablko ve starověku považovali za symbol plodnosti a svým tvarem (koule) vypoodobňovalo nekonečnou věčnost přírodního cyklu.¹⁸⁶ Je často spojováno s mytologickým příběhem o Paridově soudu. Dalším méně zmiňovaným atributem je mák,¹⁸⁷ který byl znám už v Antice svými uspávacími účinky.¹⁸⁸ Jan Baleka ve svém výkladovém slovníku O výtvarném umění zmiňuje strom lípy,¹⁸⁹ protože se lípovým lýkem svazovaly slavnostní věnce uctívané Afroditě.¹⁹⁰

Z fauny jí byli zasvěceni delfin, holubice a labuť. Mezi méně zmiňované patří vrabec, vlaštovka a zajíc. Afrodita je často vyobrazována ve dvoukolovém voze taženém párem holubic nebo labutí.¹⁹¹ Holubice symbolizuje od antického starověku mír, lásku, nevinnost a stálost.¹⁹² Stala se atributem mnoha ženských božstev, některé z nich byly i bohyně ztotožňující se s Afroditou – Ištar a Astarte.¹⁹³ Labuť se stala jejím atributem

179 LISOVÝ 2013, 513.

180 ZAMAROVSKÝ 1965, 17.

181 LISOVÝ 2013, 512.

182 BALEKA 2010, 12.

183 HALL 2008, 475.

184 HALL 2008, 391.

185 HALL 2008, 289.

186 BALEKA 2010, 153.

187 BALEKA 2010, 12.

188 Mák je také atributem boha spánku Hypna. In: HALL 2005, 256.

189 BALEKA 2010, 12.

190 LISOVÝ 2013, 34.

191 HALL 2008, 475.

192 HALL 2008, 163.

193 BALEKA 2010, 134.

pro svou něžnou krásu.¹⁹⁴ Labuti je podle antických autorů připisována láska k hudbě, říká se, že při umírání půvabně zpívá.¹⁹⁵ Symboly připomínající její zrození z mořské pěny zastupují delfín a mořská lastura.¹⁹⁶

Delfín je považován za symbol ochrany a záchrany.¹⁹⁷ Někdy je Afrodita zobrazována, jak pluje na delfínu podobně jako Arión. (mladík s lyrou).¹⁹⁸ Dalším symbolem je mořská lastura jako symbol ženského principu, plodnosti a lásky. Afrodita je zobrazována někdy, jak se vznáší na lastuře, jindy ji drží v ruce.¹⁹⁹ Robert Graves dále zmiňuje, že bývá doprovázena kromě holubicemi také vrabci.²⁰⁰ Vrabec značí nevázanost nebo určitou stránku žádostivosti.²⁰¹ S žádostivostí a plodností se pojí i již zmiňovaný symbol zajíce.²⁰² Mezi další atributy patří planoucí pochodeň, planoucí srdce a kouzelný pás.²⁰³ Pochodeň pro Řeky zpodobňovala symbol života. U Afrodity je spojována s žářem lásky.²⁰⁴ Srdce je obecně symbolem lásky. Planoucí srdce znázorňuje nejzazší horoucnost a v renesanci značí personifikaci Venuše.²⁰⁵ Pás v antice zpodobňoval symbol manželské věrnosti. Afroditin Kouzelný pás „*měl moc propůjčovat jeho nositeli milostný půvab a přitažlivost. Poskytla ho Hěře, aby mohla okouzlit svého manžela Dia.*“²⁰⁶

2.4. Formální a ikonografická analýza díla

Základní vizuální inspirací k tvorbě kompozice a obsahového scénáře Zrození Venuše posloužila tehdy módní báseň oslavující bohy z dávných časů, nazývaná²⁰⁷ jako „*Stanze per la Giostra*“ od již zmiňovaného humanisty a básníka Agnola Polliziana. Ta byla v roce 1478 dne 28. ledna ve Florencii předvedena prostřednictvím hry. Poliziano zde popisuje po vzoru antické ekfrasis, imaginární reliéfní dekorativní výzdobu Venušiny brány do jejího paláce, vytvořenou bohem ohně a kovářství – Vulkánem.²⁰⁸

194 HALL 2008, 245.

195 HALL 2008, 244.

196 HALL 2008, 475.

197 BALEKA 2010, 78.

198 HALL 2008, 112.

199 HALL 2008, 287.

200 GRAVES 1960, 47.

201 HALL 2008, 489.

202 HALL 2008, 496.

203 HALL 2008, 475.

204 HALL 2008, 359.

205 HALL 2008, 425.

206 HALL 2008, 340.

207 SEYDEWITZOVÍ 1984, 15.

208 TOGNER 1994, 51.

Charakteristika jednoho reliéfu je shodná s kompozicí Zrození Venuše, odlišuje se pouze v počtu Hór.²⁰⁹ Poliziano ve své básni popisuje, že Venuši očekávaly tři bohyně.

Botticelli zobrazil v obraze pouze jednu Hóru. Botticelli se při formálním ztvárnění pravděpodobně řídil doporučením Leona Battista Albertiho, který prostřednictvím spisu *De pictura*, esteticky ovlivnil malířské pojetí a program kompozice.²¹⁰ Velmi pravděpodobná je také úvaha, že Botticelli se při volbě a ztvárnění námětu inspiroval jedním z nejproslulejších umělců antického světa – Apellem. Spekuluje se, že se Botticelli pokusil o rekonstrukci Apellova nejslavnějšího obrazu „Afrodité Anadyomené“ – Venuše „vynořující se z moře“, ačkoliv originál je nenávratně ztracen.²¹¹ Dalším důležitým zdrojem je Homérův chvalozpěv na Afroditu. „*Kyperská paní, Múso, mi vypravuj milostná díla zlaté Afrodity, jež sladkou vzbudila touhu v bozích a ovládla mocně i plémě smrtelných lidí, ptáky, již létají vzduchem, a všechna zvířata vesměs, co jich kde suchá země a co jen moře jich živí – všechněm na srdci leží, a to kythérské bohyně dílo.*“²¹²

Abraham (Aby) Warburg v roce 1893 publikoval dizertační práci, ve které se věnoval Sandru Botticellimu a jeho obrazům *Zrození Venuše* a *Primaveře*.²¹³ Svou dizertační práci systematicky rozdělil do tří kapitol, v prvních dvou kapitolách se věnuje čtení temporálních textů a dále jejich antických vzorů.²¹⁴ Ve svém výzkumu (i v jeho dizertační práci) uplatňoval teorii sociální paměti a zkoumal dva hlavní klíčové motivy: drapérii a rozevláté vlasy.²¹⁵ Warburg svým výzkumem rozpoznal tematické spojení mezi obrazy *Zrození Venuše* a *Primavera* a na základě tohoto zjištění rozluštil jejich význam. Warburg usuzuje, že Botticelli vyšel z Hómerových hymnů a jako analogii poukazuje na verše Angela Poliziana, které mají podobný charakter.²¹⁶ Podle předního francouzského historika umění Georgese Didi-Hubermana byla tato práce počátkem zrodu Warburgových úvah o „*Nymfě*“.²¹⁷ Nymfa představuje personifikaci krásy a idealizovaný typ ženské figury v pohybu, tvořící antický element v obrazech.²¹⁸ Lze ji specifikovat

209 „...Venuše na krásně utvářené lastuře, provázena mladými bohy větrů přes mírně zčeřené moře, přistává na ostrově... tři Hóry, bohyně ročních období, ji přijímají na kvetoucím pobřeží a vzdávají jí hold jako vládkyni světa...“. In: TOGNER 1994, 52.

210 TOGNER 1994, 52.

211 TOGNER 1995, 52.

212 SMRČKA 1959, 80.

213 Warburg svou dizertační práci obhájil až v roce 1891. SKOPALOVÁ 2017, 13.

214 SKOPALOVÁ 2017, 13.

215 KROUPA 2010, 236.

216 SKOPALOVÁ 2017, 13.

217 SKOPALOVÁ 2017, 14.

218 KROUPA 2010, 236.

jako ženskou postavu, bez sebemenší zmínky zájmu o vnější okolí, drapérie i vlasy jí povlávají ve větru a krouží se do různých záhybů a zákrutů.²¹⁹ Z jejího nitra vyzařuje převládající vášeň a afektivní síla, gestická vzrušivost a nadpozemský půvab.²²⁰

Její vlasy se otáčejí sedmi různými pohyby, vlní se ve víru jako plameny, krouží se a zaplétají jako hadi.²²¹ Z antického světa tento typ „Nymfy“ umělci přenesli do řady uměleckých děl představujících florentskou renesanci. „*Je to často vědomou antitezí nizozemských, realistických projevů v italské malbě.*“²²² Botticelli tuto krásnou, lhostejnou antickou bohyni přenesl do své Venuše pomocí doplňků v pohybu drapérie a vlasů vlajících ve větru.²²³

Sandro Botticelli na vytvoření díla Zrození Venuše zvolil temperové barvy a pro podklad vybral klasické plátno. Botticelli se snažil ve svém díle vypočítat jedinečnou atmosféru mytologického příběhu zrození krásné bohyně lásky a přenést ji k divákovi. Formát obrazu svým ořezem navozuje dojem pomyslného okna, za kterým se odehrává mytologický příběh. Obraz je rozdělen horizontálně na tři plány. Přesto můžeme mít dojem, že obraz tvoří pouze dva plány, první s hlavní scénou a druhý s mořskou scénou a krajinou. Kompozice díla je poměrně jednoduchá a přehledná. Botticelli ve svých dílech kladl velký důraz na kresbu, což není výjimkou ani u Zrození Venuše. Svým charakterem se podobá středověké ornamentální zdobné tapisérii. Důležitým vyjadřovacím prostředkem je práce s barvou. Botticelli používal jasné a pestré barvy. Celková scénérie působí svěže a prosvětleně. Modelace objektů je založena jak na výběru barev, tak také na práci se světlem a stínem. Botticelli v popředí využil tmavších, teplejších odstínů a dále směrem k obloze je zesvětloval. Zpočátku na nás obraz může působit plošným dojmem, když se na něj však zadíváme podrobněji, vtáhne nás do děje mořská hladina a pohyb postav. Botticelli se v první řadě soustředil na vyobrazení figur, prostředí je oproti tomu skromnější, přesto se snažil vytvořit iluzivní prostor. Dojem hloubkového prostoru nám může navodit i plastické zpracování figur, vystupujících ze svého prostoru ven mimo obraz, čehož Botticelli docílil obtažením postav černou kresebnou linkou.

Scéna je zasazena do prostředí klidné krajiny s mořem, která je kontrastem k dynamičtějšímu ději odehrávající se v prvním plánu. První plán je klíčovým prostorem, ve kterém je zachycen ústřední motiv příběhu, jemuž dominuje postava nahé Venuše.

219 SKOPALOVÁ 2017, 19.

220 DIDI-HUBERMAN, 2009, 12–13.

221 WARBURG 1999, 96.

222 KROUPA 2010, 236.

223 SKOPALOVÁ 2017, 15.

Ve druhém plánu Botticelli zachytil mořskou scenérii s pobřežím ostrova Kythera. Pobřeží je lemováno zelenající se flórou s různými druhy rostlin.

V přední části jsou zasazeny stromy pomerančovníku s bohatě rozvětvenou korunou stahující se symbolicky k Afroditě.²²⁴ Pomerančovník pochází z jihovýchodní Asie a v 11. století se dostal z Persie do Itálie a do jižní Evropy. Podle řecké mytologie první strom se „zlatými jablky“, zjevně pomerančovník, darovala bohyně Gaia svému synovi Diovi a jeho manželce Héře jako svatební dar. Strom byl zasazen do zahrady Hesperidek, kde ho střežil had Ládón. „Zlatá jablka“ sehrála důležitou úlohu v několika významných antických bájích např. v příběhu o Atalanté a Hippomenovi nebo v Paridově soudu. Ve Středomoří se bělostnými květy pomerančovníku zdobily nevěsty. Ve Středomoří květy pomerančovníku symbolizovaly čistotu a nevinnost. Z toho důvodu se jimi zdobily nevěsty před sňatkem.²²⁵ Koruny jsou posety drobnými bílými kvítky. Kmeny stromů vymodeloval okrově zelenou barvou, objem zdůraznil pomocí zlatavé kontury. Stejný způsob použil ke zvýraznění tmavých listů. Vznikl tím výrazný kontrast mezi světlem a stínem.

Pod nohama bohyně Hóry se rozkládá travnatá louka s jednou bělostně kvetoucí sasankou jako symbolem odkazujícím k příběhu o Adónisovi. Květ sasanky je ve starověké mytologii spojen s bájným Adónisem.²²⁶ Adónis je syrského původu, spojen s božstvem jarní vegetace.²²⁷ Podle mytologie je synem Smyrny a jejího otce asyrského krále Kinyra.²²⁸ Tuto incestní lásku v dívce probudila Afrodita. Král Kinyras se o spáchaném činu dozvěděl a chtěl dceru zabít, hnal ji z paláce s mečem ke srázu. Všem u zabránila Afrodita a dívku proměnila v myrhový strom, když kmen pukl, vypadl z něj Adónis.²²⁹ Afrodita se do něj neúmyslně zamilovala, když zavadila o Érotův šíp. Stala se jeho milenkou a provázela ho po jeho cestách, do té doby, než se stala nešťastná událost. Adónise při lovu zabil divoký kanec. Afrodita mu přispěchala na pomoc, ale bylo už pozdě²³⁰ „...nektarem vonným z kropila vylitou krev. Jak dotkly se krůpěje krve, zduřela tak jak průsvitná bublina, která zdvíhá, vzrůstajíc na žlutém bahně. Než

224 FIFKOVÁ 2010, 58.

225 FIFKOVÁ 2010, 58.

226 FIFKOVÁ 2010, 16.

227 LIŠOVÝ 2013, 22.

228 LIŠOVÝ 2013, 23.

229 LIŠOVÝ 2013, 30.

230 LIŠOVÝ 2013, 23.

minula hodina plná, vznikl z té krve květ, jenž s krví stejné byl barvy, jak vypadá půnský strom, jehož jablka tají pod hrubou korou jádra. ²³¹

Podle mýtu zmíněné květy byly údajně sasanky. V renesanci tento příběh o proměně mladíka v květinu představoval pomíjivost lidského života a všeho pozemského.²³² V popředí u levého rohu se tyčí dlouhé stvoly orobince. Travnatý ostrov se rozkládá po kopcovitém povrchu, pobřeží je modelováno mořskou hladinou do několika obloukových zátok. Postupně ustupuje do pozadí a tím vytváří dojem iluzivního prostoru. V pravé přední části je objem pevniny ostře osekán a zvýrazněn plastickým odkrytím části půdy. Mořský povrch má charakter hladké plochy, kterou tvoří široká škála odstínů modré barvy až po tyrkysové tóny. Plošná hladina je postupně stylizována do mořských vln, připomínajících svým tvarem písmeno V. Křivky vln umělec obtáhl bílou konturou tak, aby více vynikly na modrém pozadí. Postupně nabývají objemu a rozutíkávají se různými směry. V okolí lastury jsou vlny nejvíce rozvířené a poté se ztrácejí v dáli u obzoru. Z technického hlediska se toto vyobrazení moře liší od realistického, avšak je zde patrná umělcova snaha o vytvoření mořské plochy svým jedinečným způsobem a navození té správné atmosféry. V pozadí za horizontem se rozkládá jasná obloha. Botticelli zvolil světlé odstíny blankytné barvy. Místy použil jemně šedou a bílou barvu. Obloha nepůsobí nijak rušivě vůči ostatním prvkům. Nestrhává na sebe pozornost, pouze má za úkol podtrhnout celkový dojem ze scenérie.

Zaměříme-li se na Botticelliho specifické vyobrazování postav, můžeme v nich najít několik charakteristických rysů. Je zřejmé, že se umělec zajímal o lidské tělo a o jeho anatomii. Své poznatky se snažil transformovat do svých obrazů. Můžeme si všimnout, že nějaké části nemají správné anatomické proporce. Jeho hlavním záměrem nebylo realistické zobrazení, spíše svou tvorbou směřoval k vytvoření idealizovaného typu. Z toho důvodu můžeme mít dojem, že jedno tělo je poskládáno z několika rozdílných částí z jiných těl. Podobné uvažování bylo specifické u umělců v antickém období. Dbal na zdůraznění stavby kostry, na kterou navazovalo svalstvo a objem hmoty. Těla jsou hladce modelovaná pomocí barvy a jemných přestupů mezi světlem a stínem. Svou mramorově bělostnou pokožkou se namalované postavy podobají sochařským dílům. Do vyobrazování ženských postav umělec vtiskl něco zvláštního, dá se říct až mystického, svou ladností a postojem připomínají lesní nymfy. Podařilo se

231 FIFKOVÁ 2010, 17.

232 FIFKOVÁ 2010, 18.

mu vytvořit ženskou figuru, ve které se proplétá cudnost s vášní, krása s tajemstvím a půvab s neohrožeností. Jeho postavy mají dlouhé, pěstěné ruce s úzkými prsty.

Když se zaměříme na chodidla, je zajímavé, že používal jeden typ chodidel, který je charakteristický jedním delším prstem, nežli je palec. Co nás může nejvíce uchvátit, je to, s jakou jemností Botticelli přistupoval k práci s lidskou tváří. Je to jeden z hlavních charakteristických rysů, podle kterého můžeme rozpoznat jeho díla od jiných umělců. Nejvíce je to viditelné u ženských postav. Určitými prvky vytvořil nový ideál ženské krásy. Jeho tváře v sobě skrývají tajemný půvab. Jeho obličej je charakteristické výraznými lícními kostmi, silnou linií čelisti, vysokým čelem, malým jemným nosem a daleko posazenýma očima. Pohledy upírají kamsi do prázdna, jsou zasněné a zamyšlené, jako by duchem byly mimo svou realitu. Je z nich cítit melancholie a zvláštní smutek. Ženský půvab upevňují nádherné, kudrnaté kadeře, kterým se Botticelli obzvlášť věnoval. Svě postavy ozdobil složitě propracovanými účesy podle tehdejší módy. Zákruty vlasů nechal svobodně rozevlát větrem do všech směrů. Toto se netýkalo pouze ženských postav, i muži se mohli pyšnit bujnou, hustou hřívou. V jeho postavách je zachycen život a pohyb; soustředil se na správné vyjadřování emocí pomocí gest a změn v mimice. Umělec si dával záležet, do jakého šatstva své postavy oblékal. Pod jeho rukama s jeho smyslem pro detail vznikaly dech beroucí honosné zdobené róby. Často jeho šatstvo bylo poseto krásnými květy, které se symbolicky vztahovaly k určitému tématu. Z jeho postav je cítit nadšení, s jakým je Botticelli tvořil. Pomocí štětců a barev svým výtvorům vdechoval život, čímž pokaždé vzniklo něco mimořádného.

Když se vrátíme zpátky k námětu Zrození Venuše, měli bychom si popsat, co se v obraze odehrává a jaké postavy se v příběhu nacházejí. Klíčovým bodem obrazu je vypočtení zrození bohyně lásky, která se podle antického mýtu vynořila z mořské pěny. O původu zrození bohyně lásky existují různá tvrzení. Podle Hesiodota povstal nejstarší bůh po zrození Eróta z Chaosu. Uranos neboli Saturnus (římská mytologie) „podle Homéra byl první vládce bohů“²³³ podle nejrozšířenější verze povstal spolu s Gaiou po zrození Erota z Chaosu.²³⁴ Po ovládnutí světa se s Gaiou spojil v manželství.²³⁵ Nejdříve zplodili storuké obry Hekatoncheiry, Kyklopy²³⁶,

233 BAHNÍK 1974, 638.

234 BALEKA 2010, 376.

235 ZAMAROVSKÝ 1965, 407.

236 BAHNÍK 1974, 638.

a poté dvanáct Titánů.²³⁷ Uranos Kyklopy a Hekatoncheiry pro jejich ohavnost svrhl do propasti Tartaros.²³⁸ Gaia zuřila a rozhodla se s pomocí Titánů zbavit Urana moci.

Pomsty se ujal nejmladší syn Kronos. Matka ho vyzbrojila zlatým srpem²³⁹ a s její pomocí Urana přepadli a zbavili mužských genitálií a moci.²⁴⁰ Z krve, jež skapala na zem, se zrodili Giganti,²⁴¹ a „*podle starších mýtu bohyně Erínye*“.²⁴² Jako poslední potomek se zrodila samotná Afrodita z mořské pěny, po dopadu Uranových genitálií do moře.²⁴³

Vojtěch Zamarovský ve své knize popisuje jinou možnou verzi. Afrodita se údajně zrodila z krve, jež z Urana kapala do moře, a poté povstala z mořské pěny.²⁴⁴ Další mýtus vypráví, že se nahá zrodila ve vlnách z mořské pěny, které se Zeus dotkl svým bleskem.²⁴⁵ Proto se také nazývala „Anadyomené“ – Vynořující se.²⁴⁶ Imre Trencsényi–Waldapfel k tomuto mýtu dodává zajímavou poznámku: „*Stále se opakujícím přírodním obrazem zrození Afrodity, je obdivuhodný vznik perly. Řecká přírodověda to vysvětluje tím, že se za bouře lastura otevře, přijme do sebe oplodňující blesk a setkání moře s nebeským ohněm vytváří v nitru ulity perlu, odrážející jemný lesk rosy, protkaný paprsky slunce, měsíce a hvězd.*“²⁴⁷

Homér popisuje zrození Afrodity bohyně lásky a krásy, jiným způsobem.²⁴⁸ Podle něj Afroditu zplodil Zeus s bohyní Dióné, když se jí zmocnil v její věštině v Dódóně.²⁴⁹ Dioné byla bohyně deště a pramenů,²⁵⁰ ale také „*bohyní dubu, na kterém hnízdila holubice*“²⁵¹ jako symbol lásky.²⁵² Afrodita se vynořila nahá na lastuře a nejprve doplula na ostrov Kythéra. Ostrov byl důležitým obchodním střediskem mezi Krétou a Peloponésem.²⁵³ Odtud se pravděpodobně uctívání Afrodity skrze krétský obchod dostalo do Řecka.²⁵⁴ Byl zde vybudován její první chrám. Afroditě se ostrov

237 BALEKA 2010, 376.

238 ZAMAROVSKÝ 1965, 407.

239 BALEKA 2010, 376.

240 ZAMAROVSKÝ 1965, 408.

241 BALEKA 2010, 376.

242 ZAMAROVSKÝ 1965, 408.

243 BALEKA 2010, 376.

244 ZAMAROVSKÝ 1965, 408.

245 LIŠOVÝ 2013, 27.

246 BAHNÍK 1974, 15.

247 LIŠOVÝ 2013, 27.

248 ZAMAROVSKÝ 1965, 15.

249 GRAVES 1960, 47–48.

250 ZAMAROVSKÝ 1965, 101.

251 GRAVES 1960, 48.

252 Dionin původ je nejistý, podle některých zdrojů byla dcerou mořské nymfy Théthydy a Titána Ókeana. Další zdroje uvádí, že otcem byl bůh moře Poseidon, nebo Atlant. Také je zmiňován bůh věčného světla Aither. In: ZAMAROVSKÝ 1965, 101.

253 GRAVES 1960, 48.

254 GRAVES 1960, 48.

zdál malý, z toho důvodu pokračovala dál k Peloponésu a doplula na ostrov Kypr. Zvolila si ho za své sídlo. Podle něho získala i své příjmení „Kypris“.²⁵⁵

Usadila se na pobřežním městě Pafos. Toto území je dosud považováno za hlavní místo jejího kultu.²⁵⁶ Často je zobrazována v doprovodu „Tří Grácií“ (Charitky), „Erota“ (bůh lásky) a také s „Hórami“ (bytosti ročních období). Některé zdroje uvádí další postavy, boha sňatku Hyména, boha vášnivé touhy Himera, boha milostné touhy Potha a bohyni lichotivého přemlouvání Peithó.²⁵⁷

Venuše [10] stojí nahá s rozevlátými vlasy na perleťovo-zlaté lastuře, plující po mořských vlnách na břeh, která svými rozměry slouží jako bezpečná loďka. Lastura je považována za symbol ženského principu, plodnosti a lásky. Ženami byla mušle ať přírodní nebo uměle vytvořená pokládána za amulet zajišťující plodnost. Podle starověkého myšlení mušle a perla ztvárňují ženský a mužský princip. Ženský princip představuje temné hlubiny mořských vod, které podle mýtu po otevření do sebe absorbují měsíční prach nebo nebeský, ohnivý blesk zpodobňující mužský princip. Perla je také ztotožňována s lidskou duší nebo je přímo považována za praduši.²⁵⁸ Botticelli lasturu detailně vymodeloval pastelovými barvami bílých a šedých odstínů. Jemnými světelnými přechody vytvořil potřebné prohlubně, které navíc obtáhl zlatou konturou, čehož využil i u jiných předmětů ve scéně k nápadnějšímu zvýraznění.

Venuše připomíná svým bělostným, ostře vymodelovaným tělem sochu. Postojem spolu s gesty rukou odpovídá antickému typu „Venus Pudica“ – cudná Venuše. Jedná se o název postoje, kdy si žena rukama zakrývá své intimní partie. Botticelli při svém pobytu v Římě měl možnost se seznámit a studovat značné množství antických památek, což upevnilo jeho vztah k antickému světu.²⁵⁹ Postava Venuše se velmi podobá jedné římské soše Venuše Kapitolské [11] zastupující zmíněný typ *Venus Pudica*. Tato socha pochází z římského období a je kopií řecké sochy z poloviny 4. století př. n. l. a vyrobena z drahého mramoru. Originál sochy vytvořil významný řecký umělec Praxiteles (395 př. n. l. – 330 př. n. l.), který byl proslulý svou vybraností a vytríbeností. Svůj smysl pro jemnost dokázal transformovat do svých mimořádných sochařských děl. Ženská krása v období 5. století nebyla příliš opěvovaná, i přesto sochaři postupně při zpodobňování

255 BAHNÍK 1974, 15.

256 GRAVES 1960, 47.

257 ZAMAROVSKÝ 1965, 16.

258 BALEKA 2010, 198.

259 TOGNER 1994, 38.

ženských postav nechávají poodhalovat z drapérie nahé tělo. Praxiteles patřil mezi hlavní novátory a od jeho doby je ženský akt považován v umění za hlavní námět.²⁶⁰

Přesto, že je socha typově shodná s Venuší z obrazu, není možné, aby se Botticelli touto sochou přímo inspiroval, poněvadž byla nalezena až mezi léty 1667–1670²⁶¹ v Římě poblíž baziliky San Vitale.²⁶² Stavba těla naší Venuše ve Zrození není namalována anatomicky správně, přesto působí harmonicky a ladně. Figura je zachycena v tzv. kontrapostu, jímž se Botticelli inspiroval u antických soch. Levá noha je lehce pokrčena, opticky je většina váhy vedena do pravé nohy, která je natažena. Přenesením váhy horní části těla na nataženou nohu se osa ramen sklápí k pravé straně a osa pánve směrem opačným. Figura je esovitě prohnutá. Ruce jsou opticky delší, než je anatomicky správně. Také si můžeme všimnout precizního zpracování dlaní s dlouhými prsty. Svou levou rukou si cudně zakrývá dlouhými zlatými vlasy klín a pravicí svá ňadra, což mělo být chápáno jako gesto cudnosti.²⁶³ Šije je opticky protažena. Hlava je mandlovitého tvaru a je lehce nakloněna doleva. **[12]** Líce má lehce narůžovělá a jemné rty sevřené. Jedna z věcí, kolem které vzniklo několik otázek a která nás může nejvíce uchvátit, je to, jakým způsobem Botticelli zpodobnil Venušiny oči. Jsou posazeny daleko od sebe, mají v sobě něco, co se nedá přímo slovy popsat. Skrývá se v nich nekonečný prostor zasněnosti i smutku, jako by maskovaly nějaké tajemství. Svůj zamyšlený zrak odvrací od diváka a upírá jej někam do prázdného prostoru.²⁶⁴ Může na nás působit záhadným až melancholickým dojmem. Pokud bychom chtěli z její tváře vyčíst nějaké emoce, stěží by se nám to mohlo podařit. Co asi schovává uvnitř svého nitra? Obličej lemují dlouhé kudrnaté, zlaté vlasy sahající až po kolena. Jednu jejich část má svázanou a staženou stuhou do ohonu a zbytek je ponechán volně vlající ve větru. Vzbuzuje to dojem, jako by vlasy žily svým životem. Zákruty pramenů jsou rozevláté do všech sedmi směrů.

Zde se Botticelli pravděpodobně řídí doporučením Leona Battisty Albertiho, který ve své knize „Tři knihy o malbě a pojednání o soše“ popisuje toto: „*Protože pohyby vlasů a hřív, větvic a haluzek i rouch vyjádřené na malbě také působí lahodně, rozhodně požadují, aby ty vlasy napodobovaly oněch sedmero pohybů zmíněných prve. A tož tedy nechť se stočí v zákruty, zauzlují se, nechť se rozevlávají ve*

260 STRONG 1970, 73.

261 STRONG 1970, 73.

262 http://www.museicapitolini.org/en/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/gabinetto_della_ve_nere/statua_della_venere_capitolina vyhledáno 2.4. 2019.

263 SEIDEWITZOVÍ, 15.

264 SCHNEIDER 2008, 58.

*vzduchu napodobující plameny, necht' se klikatí mezi ostatními vlasy, vznášejíce se jednou v tu stranu, jednou v onu.*²⁶⁵

Existuje zde zajímavá hypotéza o tom, že Botticelli do podobizny Venuše promítl rysy krásné dívky Simonetty Vespucci (1453–1476). Simonetta byla tzv. „rytířskou láskou“²⁶⁶ mladého Guliana, bratra Lorenza Mediciho.²⁶⁷ Tento rytířský turnaj v roce 1475 uspořádali Piero de Medici (1416–1469) a jeho manželka Lucrezia Tornabuoni (1444–1469)²⁶⁸ na počest jejich mladého syna Guliana.²⁶⁹ Florencie byla vyhlášena těmito velkolepými rytířskými slavnostmi, které se konaly v duchu středověkých soubojů.²⁷⁰ Guliano v turnaji zvítězil a podle tehdejších zvyklostí si krásnou Simonettu zvolil za svou dámu.²⁷¹ „*To znamená, že ji – jako ve věku rytířství – zbožňoval čistou láskou, která nemohla být nikdy naplněna.*“²⁷² Simonetta byla manželkou Marca Vespucciho, který pocházel z významné florentské rodiny.²⁷³ Krásná Simonetta zanedlouho v roce 1476 ve věku osmnácti let zemřela, nato o dva roky později byl Guliano zavražděn spiklenci z rodiny Pazziů během mše ve florentské katedrále.²⁷⁴ Od této nešťastné události na medicejském dvoře, jak se traduje – „*vznikl skutečný kult obou milenců a jejich lásce je také věnován Botticelliho obraz Primavera*“.²⁷⁵

Přesto nikdy nebylo někým z vrstevníků vyraženo, kdo Botticellimu skutečně stál modelem při ztvárnění jeho mytologických figur. Spojitost mezi Simonettou a Venuší je těžko doložitelná, jelikož nemáme jediný portrét této půvabné dámy,²⁷⁶ dochoval se pouze jeden obraz pojmenovaný jako „Simonetta Januensis Vespuccia“ (1480) [13].²⁷⁷ Vasari tento obraz charakterizoval jako portrét krásné Kleopatry se zmijí kolem krku.²⁷⁸ Obraz vytvořil umělec Pierro di Cosimo, bylo ale zjištěno, že nápis byl později přimalován cizí rukou, pravděpodobně v čase, kdy portrét získala do svého vlastnictví rodina Vespucci. Tento čin lze vysvětlit záměrem rodinných příslušníků uchovat a zvěčnit

265 ALBERTI IN. ŽIKEŠ 1947,82–83.

266 DEIMLING 2004, 24.

267 SEYDWITZOVÍ 1984, 15.

268 WADIOVÁ 1968, 16.

269 DEIMLING 2004, 24.

270 WADIOVÁ 1968, 16.

271 SEYDEWITZOVÍ 1984, 15.

272 DEIMLING 2004, 24.

273 WADIOVÁ 1968, 16.

274 DEIMLING 2004, 24.

275 SEYDEWITZOVÍ 1984, 15.

276 WADIOVÁ 1968, 16.

277 TOMAN 2000, 35.

278 Vasari obraz popisuje: „Znázorňuje profil mladé dámy, výrazně odrážející od temného mraku v pozadí. Pletence účesu má bohatě ozdobeny perlami a přehoz, jenž jí sklouzl z ramen a prsou, obráží pozornost na hada ovinutého kolem zlatého náhrdelníku.“ IN: TOMAN 2000, 35.

Simonettinu památku.²⁷⁹ Z těchto důvodů nelze propůjčení Simonettiny podobizny pro Botticelliho Venuši potvrdit a zůstává pouze krásnou domněnkou bez podložených důkazů.

V levé polovině obrazu letí bůh větrů Zefyros v objetí s Aurorou, bohyní jitra. [14] Zefyros byl považován za boha západního větru a syna Titána Astraia a již zmíněné bohyně Aurory. Jeho jménem se nenazýval pouze západní vítr, ale také Západ coby světová strana. V Římě ho nazývali latinským jménem Favonius. Lidé ho považovali za patrona rostlin, jelikož přinášel vlahu a ze všech větrů byl nejmírnější a nejlaskavější.²⁸⁰ Za manželku si zvolil nymfu Chlóris, které se násilím zmocnil. Později svého činu litoval a nymfu Chlóris proměnil v bohyni kvetoucí přírody nazývanou jako Flóra.²⁸¹ Aurora, neboli v řecké mytologii nazývaná jako Éós, byla bohyní jitra a svítání.²⁸² Narodila se Titánovi Hyperionovi a bohyni ranních červánků Theie.²⁸³ Měla dva sourozence bratra slunečního boha Helia a sestru bohyni měsíce Selene.²⁸⁴ Každé ráno uváděla boha Héliu na nebeskou klenbu.²⁸⁵ Podle Řeků bohyně Éós byla představována jako krásná žena oděna do šafránového roucha, která každý den v ranní dobu vycházela z Ókeanu, aby přinášela lidem jas nového dne.²⁸⁶ Aurora byla rovněž matkou bohů větrů – Argesta, Borea, Nota a Zefyra.²⁸⁷ Bohyni nazývali různými přídomek například „krásnovlasá“, dále „ránorodá“²⁸⁸ anebo Homérem často nazývaná jako „růžovoprstá“.²⁸⁹ Zobrazovali ji s rozměrnými křídly ve dvojkolovém voze taženém čtyřmi okřídlenými bílými anebo růžovými koni.²⁹⁰ Po své cestě rozhazuje květiny. Někdy je zobrazována, jak letí s pochodní v ruce před dvoukolovým vozem slunečního boha Héliu.²⁹¹

Na obraze se Zéfýros s Aurorou vznáší ve vzduchu a doprovází je dešť se vznášejícími se narůžovělými květy růží. Růže představuje pradávný symbol ztělesňující nebeské i pozemské principy. Stala se symbolem mnoha významných ženských božstev, např. egyptské Isis, řecké Afrodity, římské Venuše a Panny Marie. Symbolizuje krásu, lásku, plodnost pro svou čistotu i panenskost. Pro svou pomíjivost květ růže představuje smrt,

279 TOMAN 2000, 35.

280 ZAMAROVSKÝ 1965, 414.

281 DEIMLING 2004, 41.

282 HALL 2008, 67.

283 ZAMAROVSKÝ 1965, 112.

284 BALEKA 2010, 94.

285 HALL 2008, 67.

286 ZAMAROVSKÝ 1965, 112.

287 BAHNÍK 1974, 185.

288 ZAMAROVSKÝ 1965, 112.

289 HALL 2008, 67.

290 ZAMAROVSKÝ 1965, 112.

291 HALL 2008, 67.

její trny jsou metaforou bolesti a krve. Podle řecké mytologie měla růže původně pouze bělostné květenství. Její vznik je spojen se zrozením Afrodity. Vznikla ze skapávající mořské pěny, která stékala z těla bohyně, když se vynořila z moře u ostrova Kythera.

Pro její krásu a omamnou vůni je především bohyně spojována s červenou růží.²⁹² Červenou barvu získala až podle jedné pověsti, když Venuše spěchala na pomoc Adónisovi a přitom si zapíchla do nohy trn. Krev potřísnila bílé plátky růží a zbarvila je do červena.²⁹³ Později byla bílá růže spojována s Pannou Marií (nazývanou „růže bez trnů“) jako symbol cudnosti.²⁹⁴ V renesanci přirovnávali píchání jejích trnů k ranám lásky.²⁹⁵ Zkoumání krásy Botticelliho Venuše a Flóry. Okřídlené postavy Zefyry a Chloris jsou ozdobeny mohutnými černo-hnědými křídly se zlatými pírkami, která jejich těla povznášejí ve vzduchu. Nejsou zobrazeny celé, jelikož jsou oříznuty v horní části obrazu. Propletené figury Zefyry a Aurory jsou pravděpodobně odvozené z výzdoby kameje *Tazza Farnese*. [15]²⁹⁶ Jedná se o pohár či mísu zdobenou reliéfními řezbami s postavami z antické mytologie.²⁹⁷ Botticelli ho velmi dobře znal, poněvadž v době vzniku *Zrození Venuše* byl pohár součástí sbírky Lorenza de Medici. Dnes je uložen ve sbírkách Archeologického muzea v Neapoli.²⁹⁸

V obraze *Zrození Venuše* jsou postavy Zefyry a Aurory oděny do skromných, měkce skládaných drapérií vlajících kolem jejich těl, zakrývajících jejich intimní partie. Záhyby drapérie jsou dekoračně modelovány pomocí světla a stínu do obloukových tvarů. Alberti ve svém spisu *O malbě* doporučoval malířům, aby se při malování rouch soustředili na přirozenost a ladnost.²⁹⁹ Pokud chceme, aby roucha vypadala ladně, musíme se soustředit na správné formování záhybů. Pokud umělec chtěl vytvořit drapérii v pohybu, musel si představit někde v rohu jakýsi větřík a nechat ji po směru proudu rozevlát.

292 HALL 2008, 475.

293 HALL 2008, 477.

294 FIFKOVÁ 2010, 21.

295 HALL 2008, 391.

296 „The Etesian winds of the *Farnese Cup* are famously borrowed for Sandro Botticelli“s (1445- 1510) masterpiece, *The Birth of Venus*...“ IN: WINTER S. D., 3.

297 WINTER S. D., 3.

298 GINANNESCHIOVÁ 2005, 74.

299 TOPINKA 1947, 83.

Těla z té strany se budou jevit téměř jako nahá, poněvadž z jedné strany roucho bude přilnuto k tělu a z druhé bude tvořit ve větru krásné záhyby.³⁰⁰

Pohyb postav působí oproti klidně stojící Venuši výrazně dynamičtěji. Zéfýros má mohutnou statnou postavu, typickou pro staré antické umění. Rysy tváře jsou ostře řezané, jeho přísný pohled upevňují vrásky mezi očima. Pohled upírá směrem k Venuši. Aurora se podobá svými rysy ve tváři Venuši. Na tomto příkladu můžeme vidět, jak Botticelli pracoval s jedním typem tváře. V závanu větru jí kolem hlavy vlají zlaté husté kudrny. Tělo má těsně obtočené kolem Zéfýra a pevně se ho přidržuje nohama a pažemi. Zéfýr ji přidržuje levou rukou, oba se soustředí na úkol, tváře se jim nafukují vzduchem, při výdechu vypustí silný proud a spojením jejich sil se snaží dofouknout lasturu s Venuší po vlnách ke břehu.

Na pevnině jí očekává s květinovým pláštěm jedna z bohyň ročních období. [16] Tyto bohyně byly nazývány Hóry, dcery boha Dia a bohyně Themid byly považovány za bohyně ročních období. Společně udržovaly pořádek v přírodě a zabezpečovaly pravidelné střídání ročních období. Lidé je rovněž považovali za ochránkyně mládeže a lidského života.³⁰¹ V mytologii neznáme jejich přesný počet, v mnoha zdrojích se názor různí. Podle Homéra bohyně ochraňovaly brány Olympu, ani on však jejich počet detailněji nezmiňuje. Podle Hésioda byly bohyně tři, které zosobňovaly etické pojmy: Eiréné – bohyně míru, Eunomia – bohyně zákonnosti a Diké – bohyně spravedlnosti.³⁰² Zpočátku byly uctívány pouze dvě bohyně, Thálio, bohyně květů představující jaro a bohyně plodů Karmo zosobňující podzim. Později k nim byla připojena bohyně růstu Auxo zpodobňující léto. Vojtěch Zamarovský uvádí u těchto tří bohyň jiná jména a jim zasvěcené úkoly. Bohyně jara byla Anatolé, bohyně léta Thalló a bohyně podzimu Karpó. Žily spolu s bohy na Olympu. Většinou jsou zobrazovány s motýlími křídly, oděny do různě barevného šatstva. Od renesančního období jsou zobrazovány v roli průvodkyně jiných bohů.³⁰³

300 „A tože se vyskytuje u ohybů rouch, na nichž z jednoho záhybu se rodí různé jiné, jako z kmene stromu vznikají v různých částech větve. A na nich se vidí všechny takového pohyby, takže není záhybu roucha, na kterém by nevyskytovaly tyto pohyby. Leč buď též tyto ohyby, což často připomínám, umírněné a ladné a nechť jeví spíše půvabnost nežli vymyšlenou podivnost. Leč kdyžte roucha jsou přirozeně těžká a neustále klesají, visí k zemi i vzpírají se ohýbání, a my chceme, aby se měla ke třepetání, bude dobře, když se na malbě znázorní jakýsi větérek nebo jižní vítr, který by byl na výjevu patrný kdesi v mracích, jimž by byla veškerá roucha pužena tím směrem. Ze kteréhož uspořádání vyplyne ještě i ten půvab, že těla z té strany, se které naráží vítr, se budou jevití skorem jako nahá pod závojem roucha, protože roucha budou větrem přitištěna k tělům. A z druhé strany (naopak) roucha, vlající ve větru budou dělati překrásné záhyby.“ In: TOPINKA 1947, 83.

301 ZAMAROVSKÝ 1965, 179.

302 ZAMAROVSKÝ 1965, 179.

303 BALEKA 2010, 135.

Bohyně je zobrazena z profilu v pohybu, jako by právě běžela naproti k Venuši. Mírně našlapuje na špičky a ladně přiskakuje k bohyni lásky a z rukou jí podává červený plášť, posetý různorodými květinami, aby se do něj mohla zahalit. Plášť je kromě květin ozdoben dekorovaným ornamentálním zlatým lemem. Zřasená drapérie divoce vlaje ve větru, když by jej Hóra nedržela v rukou, jistě by uletěl.

Zajímavé je, jakou barvu Botticelli zvolil pro tento plášť. Barevnost obrazu je složena z kombinací poměrně studených odstínů modré, zelené, bílé a žluté. V obraze v podstatě chybí odstíny doplňkových barev. Scenérie na nás může působit až monochromatickým dojmem. Tento dojem rozbíjí sytě červená barva drapérie. Zároveň použitím červené barvy vytvořil doplňkovou barvu k barvě zelené, čímž docílil potřebného kontrastu. Červená barva zde slouží jako výrazový prvek, dodávající obrazu pestrost a dynamiku. Bohyně Hóra je oděna do bohaté róby jako jediná z postav v obraze. Bělostné šaty jsou ozdobeny drobnými modrými květy chrpy. Chrpa pochází z Asie, odkud se v mladší době kamenné rozšířila s obilnými zrnky na území Evropy. Podle řecké mytologie je Chrpa pojmenována podle kentaura Chiróna, který si pomocí této rostliny vyléčil zranění na noze, způsobené Héraklovým šípem namočeným v jedu z lernské hydry. Pravděpodobně z tohoto důvodu byla považována za účinný léčivý prostředek proti uštknutí hada. V křesťanské symbolice had představuje zpodobnění d'ábla, proto je květina znamením Krista. Svoji nebeskou barvou je též symbolem ráje.³⁰⁴ Zřasení je modelováno do stylizovaných smyček za pomoci světla a stínu. Rozevlátá drapérie zvýrazňuje svými měkkými záhyby pohyb těla. Látka svým lesklým povrchem připomíná bílý satén. Rukávy jsou navrstveny o další průhlednou látku a jsou obepnuté zlatou stuhou. Horní díl v partiích pasu a krku je zvýrazněn pomocí obrostlých větviček s květy z růžového keře, odkazujícími symbolicky k Venuši. Dekorace s květy umocňuje mystický charakter róby. Tvář je zachycena z profilu, což zvýrazňuje jemné rysy s vysokým čelem. Hnědé vlasy má upravené do složitého účesu charakteristického pro tehdejší dobu. Botticelli jej propracoval do posledního detailu. Z jedné části vlasů je utvořena z úzkého copánku čelenka, druhá část pramene je spletena do dlouhého ohonu a další části jsou ponechány rozevláté ve větru jako u Venuše.

Celková scenérie obrazu působí harmonickým až mystickým dojmem. Botticellimu se podařilo přenést jedinečnou atmosféru příběhu až k divákovi a přiblížit mu tím antický svět v jednom přítomném okamžiku.

304 FIFKOVÁ 2010, 36.

3. Vliv antického umění na renesanční umění

Renesance je název používaný pro označení uměleckého slohu definovaného pro časové rozmezí 14. až 16. století. Slovo renesance pochází z francouzského „*la renaissance*“ a italského „*rinascimento*“ vykládaného jako znovuzrození, obroda nebo obrození.³⁰⁵ Renesance označovala směr humanistického hnutí italského trecenta, probouzejícího se už od doby Giottovy (1267?–1337).³⁰⁶ Pojem znovuzrození byl italskými humanisty chápán jako kompletní obroda a znovuožití klasické antické kultury a umění (především římského).³⁰⁷ Toto obrozenecké hnutí bylo zprvu do značné míry omezeno pouze na vzdělance, kteří čerpali z pohanských pramenů. Kolébkou humanistické filosofie se v prvopočátku stala Florencie, později se rozšířila i do dalších italských měst. Florencie představovala významné kulturní centrum, kde prosperoval obchod, řemeslo a umění vzkvétalo.³⁰⁸ Utvářela se nová střední třída ve společenském světě.³⁰⁹ Humanistické myšlení a vliv později formoval i charakter výtvarného umění. Oživení antické kultury podnítilo objevení klasické literatury, filosofie a studium řeckého a latinského jazyka. Upřesňovalo se samotné postavení učenců po vzoru staré byzantské kultury.³¹⁰ Akademičtí vzdělanci měli ve společnosti velký význam i mocenský vliv.³¹¹ Florencie jako vedoucí centrum humanistické vzdělanosti založila univerzitu pro studium řeckého a latinského jazyka a v roce 1430 byla Medicejskými vládci založena Platónská akademie věnující se studiu antické filozofie a literatury.³¹² Společnost svou pozornost obracela k antické kultuře a postupně se probouzel obdiv k dochovaným památkám hojného počtu této slavné minulosti. Zájem o kulturní dědictví podněcoval k archeologickým nálezům antických památek (*Apollón Belvederský* [17]) a podmětově směřovalo ke sběratelství.³¹³ Nejednalo se pouze o novou obměnu antické kultury, nýbrž vztah k této kultuře vysvětlovalo soudobé myšlení, antické podněty byly přijímány už v dřívější době v prostředí středověkého umění.³¹⁴ Ve společnosti probíhaly změny, a to jak ve světě duchovním, tak také ve světském.

305 BALEKA 2010, 306.

306 GOMRICH 2001, 223.

307 BALEKA 2010, 306.

308 GOMRICH 2001, 224.

309 HUYGHE 1971, 94.

310 HUYGHE 1971, 96.

311 MARTINDALE, 1971, 10.

312 MARTINDALE 1971, 43.

313 Církev nalezené antické sochy renesančními archeology prohlašovala za demony. IN: BALEKA 2010, 307.

314 BALEKA 2010, 307.

Základ společnosti se od kořene proměňoval, nová vzdělanost vedla k uvolnění kreativní síly ve společnosti i v jedinci.³¹⁵ Stejně jako v antickém světě se zájem zaměřil na člověka jako jedince a jeho moc čím dál více rostla, stával se sebevědomou a svéprávnou bytostí, rozvíjel se individualismus.³¹⁶ Náзор na umění se změnil a tím i umělcovo postavení ve společnosti. Umělecké dílo se zbavovalo své anonymity. Umělci tvořili neanonymně, působili převážně v dílnách, ať už ve svých vlastních nebo v rodinných. Došlo k obrovskému uměleckému rozmachu díky zájmu nových objednavatelů a patronů z řad církve, spolků, měst, rodin i jednotlivců. Vládnoucí vrstvy svým bohatstvím podpořily společenský rozvoj v odvětví kultury, filozofie, umění a pomohlo ke kultivaci prostředí.³¹⁷ Vše se odráželo v dobovém výtvarném umění. Díla nabyla lidského měřítka a vyjadřovala duši svých tvůrců.³¹⁸ Renesanční doba se oprostila od středověkého chápání antiky. Církve na tento nový světový názor reagovala různými způsoby. Renesance směřovala k přímému vztahu ke skutečnosti a k pochopení přírody, stejně jako umění antické. Tento směr zasáhl i náboženský svět, který se podle těchto tendencí také transformoval. Náboženské pojetí světa se přiblížilo více skutečnosti. Víra byla více vnímána jako osobní zbožnost.

Umělec dosáhl nového ocenění, nesloužil jako pouhý prostředník, naopak byl pokládán po Bohu za druhého tvůrce. Tvůrčí proces odrážel nový realistický postoj k poznávání vnějšího světa, objektů i osobního myšlení. Základní hodnotou se stal život v přítomnosti.³¹⁹ Změnil se charakter výtvarného umění a díla jako takového. Převládala snaha o ovládnutí formy, což bylo základním znakem klasického řeckého myšlení. Smysl antického dědictví spočíval v navrácení konkrétnosti věcí prostřednictvím hmoty a formy. Antické řecké a římské umění vynikalo v zobrazování objemu a iluzi věcí.

315 BALEKA 2010, 307.

316 HUYGHE 1971, 98.

317 BALEKA 201, 307.

318 HUYGHE 1971, 98.

319 BALEKA 2010, 307.

4. Zobrazování Venuše v italském renesančním malířství

Venuše je často považována za pouhé synonymum pro ženský akt v uměleckém odvětví.³²⁰ [18] Ve výtvarném vývoji je zobrazení lidského nahého aktu formováno ideologickými, kulturními a náboženskými oblastmi, etickými a estetickými názory společnosti a uměleckým směrem. Zobrazovaný model podléhá dobovému názoru, který odráží ideologické a společenské požadavky. Akt může být idealizován nebo zachycen naturalističtější způsobem s ohledem na individuální rysy zobrazovaného. Ve středověkém umění bylo zobrazování aktu možné jen v určitých námětech, například při zobrazování Adama a Evy. [19] Od konce 14. století v renesanční epoše se lidé začali zabývat anatomii a konstrukcí lidského těla. Umělci si před přípravou díla tvořili studie aktů, nejprve podle mužských modelů a později i ženských. [20] Tento vývoj zapříčinil kritické přehodnocení antiky a antické umění (převážně sochařské) se stalo jedním z hlavních inspiračních zdrojů. Ustálilo se nové pojetí lidského těla a akt se zařadil do velkých témat v umění, především prostřednictvím mytologických nebo alegorických výjevů.³²¹

Postava Venuše v umění zaujímala čestnou pozici, umělci si její krásu propůjčovali do svých mytologických nebo alegorických děl s oblibou. Ztělesňovali ji různými a rozdílnými způsoby. V některých dílech se k Venuši odkazovali symbolickými atributy, které byly s bohyní spojovány (zrcadlo, holubice nebo růže). Zobrazení tohoto charakteru někdy vykazují podobu manželky či milenky umělce nebo jeho mecenáše. Umělci Venuši zobrazovali nejčastěji v pozici vestoje nebo vleže.³²² Mytologická Venuše nepředstavovala pouze personifikaci lásky, ale také ztělesňovala některé filosofické myšlenky (novoplatonismus) a humanistické názory.³²³ Zastupovala ideál dobové kultury a vzdělanosti.³²⁴ Italské quattrocento je často vykládáno jako období panenského jara. Florencie patnáctého století je spojována s jemnou krásou dívek z Botticelliho obrazů.³²⁵

320 HALL 2008, 475.

321 BALEKA, 2010, 14.

322 HALL 2008, 475.

323 WADIOVÁ 1968, 10.

324 TOGNER 1994, 44.

325 MIKŠ 2014, 233.

Sandro Botticelli v roce 1482 poté, co se vrátil z pobytu z Říma, během deseti let namaloval jedny ze svých nejvýznamnějších děl s mytologickou tematikou.³²⁶ V několika dílech se objevuje tajuplná postava bohyně Venuše typická pro Botticelliho tvorbu. Umělec tvořil mytologické náměty podle dobového vkusu jeho objednavatelů, kteří se zabývali těmito tématy.³²⁷ Ve svých dílech se zaměřil na ženskou figuru, jejíž proporce jsou stylisticky spíše gotické. Antická kultura byla jedním z hlavních inspiračních zdrojů, ale přesto pro něj nebyla tak důležitá. Antický vliv v jeho mytologických námětech je spíše z pohledu literárního nežli uměleckého.³²⁸ Botticelliho mýtické Venuše působí klidně, jsou v podstatě zbaveny pohybu. Jsou izolované a osamocené od vnějšího světa, jako by si ho ani neuvědomovaly.³²⁹ Svým charakterem se podobají tajemným nymfám s rozevlátými vlasy. Botticellimu se podařilo vytvořit nádherné bytosti s jemnými rukama, které se ničeho nedotýkají, s těly antických soch.

Osobitým rysem pro jeho styl je dekorativnost.³³⁰ Ženské figury jsou oděny do honosných šatů nebo průsvitných rozevlátých drapérií podobajících se takovým, které na sobě měly menády z helénistických reliéfů [21].³³¹ V antickém umění se uplatňoval motiv průhledné tzv. mokré tuniky, přecházející do dlouhých záhybů, podtrhující křivky těla a tvar siluety [22].³³² Botticelli své postavy zdobil krásnými květy, které vyjadřovaly skrytou symboliku. Jsou zahaleny do jemných barevných tónů, zvýrazněné černou ostrou konturou. Pro Botticelliho bohyně jsou typické dlouhé vlnité rozevláté vlasy nebo složitě zaplétané účesy, melancholické pohledy a oči posazené daleko od sebe. Postavu Venuše můžeme spatřit v těchto dílech: *Primavera* (1482), kde je tato bohyně Botticellim poprvé zobrazena, dále v díle zachycujícím odpočívající božský pár *Venuše a Mars* (1483), v dalším již probíraném díle *Zrození Venuše* (1485) a také na freskách v sídle Lemniů (1486).³³³

326 WADIOVÁ 1971, 10.

327 WADIOVÁ 1971, 10.

328 WADIOVÁ 1971, 21.

329 WADIOVÁ 1971, 13.

330 WADIOVÁ 1971, 12.

331 WADIOVÁ 1971, 21.

332 Tento princip představoval snahu o novou definici vztahu oděvu k tělu, nejde o jeho zakrytí nýbrž o strukturování látky pomocí záhybu tak, aby tělo bylo obepnuto látkou a tím zvýrazněn tvar ženského těla. Tato senzualita předznamenává vývoj ženského aktu v antickém umění 4. stol. př.n.l. Jedná se o významnou fázi ve výtvarném vývoji zaměřenou na oslavu ženského těla v protikladu ideálu atletického. V 5. století př.n.l. je dovršeno celkové oddělení oděvu od těla. Šaty se transformovaly do pouhého průhledného závoje, jehož záhyby tvoří kaligrafickou ornamentální formu. In: CHATELET/ GROSLIER 2004, 114–115.

333 TOGNER 1994, 41.

Obraz *Primavera* byl vytvořen asi kolem roku 1482, jeho význam zůstává dodnes nejasný. Označení *Primavera* je používáno od 16. století. Je to první dílo, ve kterém Botticelli zobrazil pohanskou bohyni lásky a krásy – Venuši [23]. Původně měl být obraz namalován pro Lorenza de Medici, ale podle nalezeného inventáře z roku 1499 byl jeho majitelem Lorenzo di Pierfrancesco stejně jako v případě u *Zrození Venuše* (1485). Obraz zjevně sloužil jako připomínka svatby Pierfrancesca se Semiramis d'Appiano (19.7. 1482), lze ho i označit jako „*novoplatonskou dialektiku lásky*“.³³⁴ Zrcadlí myšlenky a představy o lásce, jaké pocíťoval Marsilio Ficino, který vytvořil nový názor na svět podle novoplatonského vzoru.³³⁵ Původně měl být umístěn v paláci na Via Larga, poté se dostal do medicejské vily v Castelu.³³⁶ Zde jej poprvé spatřil Giorgio Vasari a popsal jej těmito slovy: „...*Venuši představující Jaro, jež zdobí květinami Grácie*...“.³³⁷ Obraz pravděpodobně visel v bílém rámu v ložnici a zdobil záda opěradla pohovky, z čehož vyplývají podélné rozměry díla a ostře stoupající perspektiva námětu.³³⁸ *Primavera* zpodobňuje oslavu a příchod jarního času.

Botticelli v obraze zachytil kouzelnou atmosféru s mytologickými postavami v čele s bohyní lásky Venuší. Angelo Poliziano (dvorní básník rodiny Medicejských) tento svět vystihl ve svých verších jako „*místo věčného jara a míru*“.³³⁹ Jeho básně sloužily Botticellimu jako inspirační zdroj k malování.³⁴⁰ Botticellimu se podařilo vytvořit prostor, v němž se zastavil čas, je to jako by někdo luskl prsty a veškerý život a pohyb v něm zamrzl. V díle vystupuje bohyně Venuše se svojí družinou, která se skládá ze tří Grácií,³⁴¹ jejího syna Amora, boha Merkura, bohyně květeny Flóry, nymfy Chlórís a boha západního větru Zéfyra. Vysvětlení tohoto společného zobrazení mytologických postav nelze dohledat v žádném písemném zdroji z antické doby ani z dobových pramenů za Botticelliho života.³⁴² Vytvoření jednotlivých postav vychází z několika různých písemných zdrojů, které společně posloužily jako předlohy nebo objasňují jejich vztahy k bohyni lásky.

334 TOGNER 1994, 41.

335 DEIMLING 2004, 43.

336 TOGNER 1994, 41.

337 TOGNER 1994, 41.

338 DEIMLING 2004, 39.

339 DEIMLING 2004, 39.

340 DEIMLING 2004, 39–40.

341 První Grácie je nazývána jako *Voluptas* – Rozkoš, druhá *Castitas* – Čistota a poslední *Pulchritudo* – Krása. V malířství ve florentském prostředí se často využívalo zobrazování tří Grácií, doporučoval to i Leon Battista Alberti. In: TOGNER 1994, 44.

342 DEIMLING 2004, 43.

Jedním z hlavních zdrojů, který Botticellimu posloužil jako inspirace, je báseň římského básníka Lucretia Caruse *De Retrum Natura*, v níž jsou popsány všechny postavy v obraze.³⁴³ Družina je rozdělena do několika menších skupin. Ačkoliv všechny postavy jsou součástí jednoho výjevu, mohou na nás působit dojmem, že každá z nich žije pouze svůj příběh v izolované bublině bez jakýkoliv vzájemných vztahů s okolím. Děj se odehrává v pomerančovém háji uprostřed zelenající se louky poseté jarními květinami. Postavy působí dynamicky, číší z nich život, zároveň jejich postoje a pohyb korespondují s okolní krajinou.

Ve středu kompozice stromy pomerančovníku tvoří pomyslnou slavobránu, ve které stojí bohyně Venuše a nad její hlavou se vznáší Amor vystřelující šípy lásky. Bohyně lásky a krásy je ústřední postavou námětu, ale přesto je zobrazena v zadní části obrazu, stojí opodál od své družiny, která o ni nejeví velký zájem. Nalevo od Venuše jsou zachyceny tančící tři Grácie v rozevlátých průsvitných šatech.³⁴⁴ V levém kraji stojí bůh poslů – Merkur [24]. Vpravo od Venuše je zachycena bohyně květeny Flóra, které se dotýká nymfa Chloris [25] a bůh západního větru – Zefýr [26].³⁴⁵ Venušin postoj je klidný a harmonický. Figura je mírně esovitě prohnutá, levou nohu má lehce pokrčenou, hlavu má nakloněnou do pravé strany. Oči má posazené daleko od sebe. Oční kontakt s pozorovatelem navazuje pouze Venuše a bohyně jara Flóra, ostatní postavy se soustřeďují na svoji činnost. Venuše hledí nesměle přímo na pozorovatele, oproti tomu Flóra [27] upírá svůj zrak jiným směrem. Pravá ruka je zdvižena v gestu podobném gestu žehnajícího. Pokud srovnáme zobrazenou bohyni v *Primaveře* s bohyní v pozdějším díle *Zrození Venuše* (1485), můžeme mezi nimi najít rozdíl v oděni a v zakryté nahotě. Zobrazená bohyně ve *Zrození Venuše*, ačkoliv působí cudně, uvědomuje si své přednosti a svou nahou krásu.

V *Primaveře* je zatím Venuše zobrazena jako cudná dívka, která je oděna do bělostně honosných šatů s červeným pláštěm, oproti tančícím třem Gráciím, které zdobí jen lehká, průsvitná drapérie. Možná nám může naše Venuše z *Primavery* spíše připomínat bohyni ročního období Hóru, nežli bohyni krásy ve *Zrození Venuše* (1485). Působí

343 DEIMLING 2004, 43.

344 Námět tančících tří Grácií nachází svůj původ v řecké a římské literatuře, tento motiv byl často převzat renesančním uměním. Můžeme ho najít jak v malířském, tak sochařském umění i na medailích. In: WADIOVÁ 1971, 12.

345 Skupina tří postav skládající se s Flóry, Chlórís a Zefýra ilustruje příběh přeměny nymfy Chlórís v bohyni květeny Flóry po únosu Zefýrem. Botticelli se inspiroval Ovídiem a popisem v jeho kalendáři (Ovid. *Fasti*, V, 193–214): „Z jara po louce běžím, mě uvidí Zefyr, já prchám, on mě stíhá, já prchám, konečně dohoní mě.“ – Togner 1994, 44) „V novoplatonském pojetí je tato scéna vykládána jako zrození krásy ze „shodné neshody“ – „discordia concors“ – do čistoty „castitas“. In: TOGNER 1994, 44.

melancholickým až apatickým dojmem, vyzařuje z ní zvláštní smutek. Můžeme jen sami sobě pokládat otázky: Co ji asi tak může trápit? Nad čím přemýšlí? Co je důvodem jejího prázdného pohledu? Zobrazená Venuše svými prvky představuje charakteristický typ ženské figury v Botticelliho tvorbě.

Postava krásné bohyně Venuše vystupuje v dalším Botticelliho díle nazývaném jako *Venuše a Mars* [28]. Obraz byl dokončen kolem roku 1483.³⁴⁶ Objednavatel byl pravděpodobně některý z příslušníků rodiny Vespucci, což naznačují vyobrazené vosy bzučící nad hlavou Marta, boha války. Hlavním tématem/námětem malby je láska, obraz pravděpodobně sloužil jako svatební dar.³⁴⁷ Dílo na topolové desce bylo zřejmě určeno k výzdobě stěny renesančních truhlic nazývaných jako *cassoni*, které sloužily pro uschování výbavy nevěsty.³⁴⁸ Ústředními postavami jsou Venuše a Mars.³⁴⁹ Pár leží tváří v tvář naproti sobě, společně vytváří symetrický tvar statické a sevřené kompozice zasazené do podélné plochy obrazu.³⁵⁰ Botticelli se zřejmě inspiroval dekorativními motivy na helénistických sarkofázích, čemuž napovídá šířkový formát kompozice i charakter plastické malby, ve které se objevuje výrazná kresebnost s vymezenými tvary s kombinací modelovaného objemu zdůrazňujícího reliéfnost díla. Jeden z takových sarkofágů je vystaven ve sbírkách Louvru s podobným motivem ležících figur Baccha a Ariadny [29], který je takřka shodný s obrazem *Venuše a Marta* (1483).³⁵¹ Kolem je obklopují myrtové stromy a satyrové. Myrta je symbolicky zasvěcena bohyni Venuši. Bohyně klidně leží a pozorně hledí na spícího Marta, nevzbudí ho ani hrající si satyrové.³⁵²

V kompozici převládají horizontální linie navozující zvláštní klid a napětí zároveň. Mezi zobrazenou Venuší v *Primaveře* (1482) a Venuší v tomto obraze není značný rozdíl. Postávající osamocená Venuše z pomerančového háje se pouze přesunula do myrtové jeskyně a ulehla k odpočinku. Bohyně je podobně oděna jako v *Primaveře* (1482), vlasy má spletené do drdolu typického pro Botticelliho. Venuše [30] působí klidně, leč starostlivě, opírá se o podušku a svou levou ruku má lehce položenou na své noze. Můžeme si všimnout, s jakou jemností a pečlivostí Botticelli přistupoval k modelaci rukou.

346 DEIMLING 2004, 46.

347 DEIMLING 2004, 49.

348 TOGNER 1994, 47.

349 DEIMLING 2004, 46.

350 WADIOVÁ 1971, 12.

351 TOGNER 1994, 47.

352 DEIMLING 2004, 46.

Umělec se zaměřil na podrobnější skladbu drapérie jejího šatu, ze kterého je poodhalena jen část její nohy. Obsahový význam kompozice s pozornou Venuší a odpočívajícím Martem není jednoznačný. V podstatě je zde znázorněn protiklad Venuše Humanitas, prezentující lásku a pochopení k Martovi [31], symbolizujícímu boje a válku.³⁵³ Mars je ztělesněním násilné touhy a chťiče, symbolicky k tomu odkazují hrající si satyrové.³⁵⁴ Satyrové byli považováni v řecké mytologii za zosobnění plodnosti a symbol chťiče.³⁵⁵ Martova postava je téměř nahá, pouze intimní partie má zahalené skládanou drapérií. Opakem je Venuše, jelikož ona svou smyslnou touhu překonala.³⁵⁶ Botticelli bohyni oblékl do bílého šatu s dekorovaným zlatým lemováním, nad prsy spojeným zdobnou broží z perel, symbolizující cudnost a ženskost.³⁵⁷ Motiv scény představuje překonání smyslné a milostné touhy pomocí osvícené lásky k bohu. Dílo zobrazuje Venušino vítězství nad Martem, bohem války, jehož odvrátila od jeho agresivní touhy.³⁵⁸ „Přesvědčení novoplatoniků o lásce a svornosti, která vítězí nad válkou a nenávisť, dokumentuje E. H. Gombrich citátem z *Marsilia Ficina*: „Venuše ovládá a uklidňuje Marta, ale Mars nikdy nevládne Venuši.“³⁵⁹

Typ Venuše – Humanitas je hlavní postavou dvou rozměrných fresek ve vile Lemmi poblíž Florencie.³⁶⁰ Majitelem vily byl strýc Lorenza de Medicejského a vedoucí římské pobočky banky rodiny Medici – Giovanni Tornabuoni (1428–1497).³⁶¹ Fresky byly realizovány v roce 1486 při radostné příležitosti svatby Giovanniho syna Lorenza Tornabuoniniho s dívkou z vážené rodiny – Giovannou degli Albizzi.³⁶² Obě fresky jsou původně fragmenty z většího celku výzdoby.³⁶³ V programu maleb jsou zobrazeni mladí snoubenci v kruhu alegorických a mytologických postav.³⁶⁴ V první malbě přivádí bohyně Venuše Lorenza Tornabuoni do společnosti protagonistek sedmera svobodných umění [32] – Aritmetiku, Astronomii, Dialektiku, Geometrii, Gramatiku, Hudbu a Rétoriku.³⁶⁵ Postava bohyně lásky a krásy má zde úplně jiný charakter nežli v dílech *Primavera* (1482) nebo ve *Zrození Venuše* (1485).

353 TOGNER 1994, 47.

354 DEIMLING 2004, 48.

355 BALEKA 2010, 325.

356 DEIMLING 2004, 48.

357 BALEKA 2010, 198.

358 DEIMLING 2004, 48.

359 TOGNER 1994, 47.

360 TOGNER 1994, 52.

361 DEIMLING 2004, 49.

362 DEIMLING 2004, 54.

363 „V roce 1873 byly sejmuty a prodány do pařížského Louvre.“ In: TOGNER 1994, 52.

364 DEIMLING 2004, 54.

365 TOGNER 1994, 52.

Je oděna do skromných bílých šatů s červeným pláštěm, vlasy jí nepoletují ve větru, neboť jsou skoro celé schované pod drapérií. Stojí v kontrastu s rukou položenou na bok. Na druhé malbě je zobrazena Venuše s mladou nevěstou Giovannou, která je uváděna mezi tři Grácie [33]. Nevěsta v rukou přidržuje bílý ubrus, na který Venuše klade dary pro nevěstu – růže jako symbol lásky a krásy.³⁶⁶ V této scéně se opět objevují Botticelliho charakteristické ženské postavy s půvabnými rysy ve tváři, oděné do zřasených šatů.³⁶⁷ Venuše v této malbě ve srovnání s první malbou je oděna do bílé tuniky s vrchní antickou červenou tógou. Můžeme si všimnout, jak Botticelli pracoval s objemem a pohybem zřasené drapérie, čehož dosáhl pomocí světelných přechodů a barevné modelace. Přesto v Botticelliho tvorbě stále převládá ostrá linie jako typický výrazový prostředek. Stylem, jakým Botticelli zobrazil postavy Venuše s nevěstou a s třemi Gráciemi, se malba svým charakterem podobá helénistickým freskám. (Obrázek Dívka trhající květiny)

Často je také poukazováno na to, že se Botticelliho bohyně lásky značně podobají jeho madonám, které se vyznačovaly jemnými, malebnými a líbeznými tvářemi. Zvláštní podobnost můžeme zpozorovat mezi obrazy *Zrození Venuše* (1485) a *Madona della Melagrana* (1487) [34], kde Venuše i Panna Marie mají stejně nakloněné tváře se shodnými charakteristickými rysy, liší se pouze stranou naklonění. Zvláště v obraze *Primavera* (1482) zaznívají křesťanské tóny, Venušino gesto její pravé ruky je podobné u Panny Marie v obraze *Zvěstování Cestello* (1489) [35].³⁶⁸

Toto duální splynutí křesťanského světa s pohanskou mytologií bylo typické pro florentský novoplatonismus, ve kterém se propojoval duchovní svět s pozemským. Podobné uvažování bylo charakteristické i pro středověkou milostnou poezii, „v níž byla žena opěvována básníkem nebo rytířem jako něco božského.“³⁶⁹ Botticelliho Venuše v sobě nesou tajemný půvab, který nikdy nevymizí. Svým následovníkům odkázal jejich ladné křivky těla zvýrazněné ve splývavých zřasených drapériích, s jemnými tvářemi, se smutnými očima a s dlouhými rozevlátými kadeřemi. V jeho bohyních se propojuje gotická tradice s antickou duší. To, co Botticelli ve své tvorbě započal, dovrší umělci v následujícím období.

366 DEIMLING 2004, 54.

367 TOGNER 1994, 52.

368 WADIOVÁ 1971, 12.

369 WADIOVÁ 1971, 12.

V Římě na počátku 16. století došlo k obnově politických sil papežství, což vedlo k oživení starobylého města jako trvalého centra uměleckého dění a mecenášství.³⁷⁰ Umění, které zde vznikalo v období kolem 1520, je označováno jako vrcholná renesance. Objevují se nové zásady, rozvoj a rozmanité řešení v různých uměleckých odvětvích. Odlišná povaha a osobnost umělců se projevila v umělecké tvorbě v rozdílných koncepcích.³⁷¹

Jedním z těchto velikánů je **Raffael Santi** (1430–1520), který je pokládán za jednoho z nejvýznamnějších umělců vrcholné italské renesance.³⁷² Raffael Santi vedle svých obrazů s náboženskou tematikou pracoval i na mnoha dílech s mytologickými náměty [36].³⁷³ V několika jeho obrazech se objevuje mytologická postava bohyně Venuše. Umělec se seznámil s antikou už v prostředí urbinského paláce, kde měl možnost zhlédnout antické sochy, a také ve Florencii prostřednictvím medicejských sbírek. Nejzásadnějším inspirujícím prostředím pro Raffaelovu tvorbu byl Řím.³⁷⁴ Významnou objednávkou byla fresková výzdoba ve ville Farnese v Římě, realizovaná mezi léty 1517–1518 pro bankéře Agostina Chigiho. Raffael v klenuté síni loggie (*Loggia di Amore e Psiche*) vytvořil cyklus fresek s námětem antického příběhu o Amorovi a Psyché [37],³⁷⁵ podle vyprávění římského básníka Lucia Apuleia (2. stol. n. l.).³⁷⁶

Příběh vypráví o krásné smrtelné dívce jménem Psyché, která svým půvabem probudila žárlivost i v samotné bohyni lásky a krásy – Venuši [38].³⁷⁷ Amor, syn Venuše, měl tuto dívku potrestat, což se nestalo, poněvadž se do krásné Psyché zamiloval [39]. Freska je koncipována do několik částí, ve kterých se odehrává průběh příběhu. Ve cviklech se vyvíjí/rozvíjí děj s olympskými bohy, v klenebních kápích ztvárnil amoretty pohrávající si s atributy bohů a dále zobrazil *Přijetí Psyché na Olymp* [40], což je završeno její *Svatbou s Amorem* [41].³⁷⁸

370 MARTINDALE 1971, 76.

371 MARTINDALE 1971, 78.

372 TOMAN 2000, 331.

373 SEYDEWITZOVÍ 1984, 57.

374 BLAŽIČEK 1872, 72.

375 BLAŽIČEK 1982, 72.

376 SEYDEWITZOVÍ 1984, 58.

377 „Renesance dále této pověsti vyprávěné Apuleiem nový význam: Psyché znamená duši a Apuleius chtěl vyjádřit nesmrtelnost lidské duše, v níž věřilo mnoho jeho pohanských současníků. Tato myšlenka renesanci vyhovovala, protože takto ve spojení s předkřesťanskou pověstí se dala křesťanská víra v nesmrtelnost duše vyložit a doložit lépe a srozumitelněji.“ In: SEYDEWITZOVÍ 1984, 58.

378 BLAŽIČEK 1982, 72.

V obraze se opět odráží novoplatonské teorie o lásce³⁷⁹ a také propojení pohanské tematiky s křesťanskou naukou týkající se nesmrtnosti duše.³⁸⁰ Raffael v několika výjevech zvětšil svým osobitým způsobem podobu půvabu bohyně lásky a krásy – Venuše. V jeho Venuši se odráží snaha o nové pojetí člověka, umělec vychází z podrobného studia a vidění skutečnosti jednotlivých lidských těl, ze kterých poté skládá idealizovanou lidskou figuru.³⁸¹ Ke ztvárnění a dosažení dokonalé ženské krásy je podle Raffaella zapotřebí sloučení všech pohledů, aby bylo dosaženo požadovaného ideálu. „*Umělcova slova v dopise Castiglioniu to plně potvrzují: „Abych maloval krásnou ženu, musím vidět mnoho krásných žen.“ Vidění ženské bytosti je tedy podmíněno mnohostí vidění, avšak také rozličností země.*“³⁸² V Raffaelových postavách se prolíná duchovní síla s fyzickou krásou.³⁸³ Bohyně lásky a krásy je na freskách zachycena, jak se obrací na Junonu, manželku Jupitera, a také na Ceres, římskou bohyni polní úrody i na Jupitera samotného.³⁸⁴ Vyobrazení představující *Venuši na voze taženém holubicemi* [42], je bohyně zobrazena nahá, pouze její intimní partie si zakrývá částí rozevláté drapérie, podobně jako si Botticelliho Venuše zakrývala klín svými vlasy. Je zachycena v dynamickém stojném postoji ve voze, který táhnou holubice, symbolicky odkazující k bohyni. Její postoj je neklidný, ale i přesto je vznešený a důstojný, připomíná kamenné sochařské dílo. Celý expresivní dojem podtrhuje drapérie bouřlivě vlající ve větru a Venušino gesto nakročené nohy a napřážené ruce vpřed. V Raffaelově dokonalém malířském projevu je cítit expresivnost a dynamismus oproti dílu Botticelliho *Zrození Venuše* (1482), ve kterém převládá klid a harmonie. Florentský ideál krásy typický svými lineárními a protáhlými postavami je přetransformován v robustnější a plnější tvary,³⁸⁵ čehož Raffaele docílil plastičtější modelací světla a stínu. Postavu Venuše i Psyché pravděpodobně vytvořil podle modelu jeho dlouholeté milenky Margherity.³⁸⁶

Někteří florentští umělci mezi lety 1515–1521 začali svou tvorbou formovat nový výrazový trend, který se vyznačoval zvlněním linií, rozvíjením barevné harmonie a vzrušujícím neklidem v zobrazené kompozici. Jedním z nich byl **Angelo di Cosimo** zvaný **Bronzino** (1503–1572), dvorní malíř Cosima de Medici.³⁸⁷

379 BLAŽIČEK 1982, 72.

380 SEYDEWITZOVÍ 1984, 58.

381 SIBLÍK 1974, 36.

382 SIBLÍK 1974, 36.

383 SIBLÍK 1974, 36.

384 SEYDEWITZOVÍ 1984, 58.

385 SIBLÍK 1974, 36.

386 SEYDEWITZOVÍ 1984, 59.

387 CHATELET/ GROSLIER 1990, 373.

Jeho složité alegorické kompozice jsou charakteristické vzájemně propletenými těly s dlouhými údy, nachází v nich harmonickou rovnováhu mezi výbušnou kompozicí a chladnou smyslností.³⁸⁸ *Alegorie Venuše, Lásky a Času* (1545) [43] je přesným příkladem manýristické formy. Jedná se o dílo se složitým alegorickým programem, vytvořené na dvoře florentského vévody Cosima de Medici, určené jako dar pro francouzského krále.³⁸⁹ Ústřední postavou je Venuše, bohyně lásky a krásy, identifikována atributem zlatého jablka, který jí daroval Paris, její bělostné tělo spirálovitě ovíjí postava Amora. Na pravé straně je Potěšení nebo Pošetilost, zobrazené v podobě rozesmátého dítěte rozsévajícího kolem sebe růže jako symbol lásky. V pozadí scény se objevuje okřídlená postava s přesýpacími hodinami, je interpretována jako Čas. Identifikace u ostatních postav je nejistá.³⁹⁰ Skrčená postava dívky za chlapcem s růžemi je interpretována jako Podvod. Zleva je zobrazena postava interpretována jako Žárlivost či Zoufalství, nebo v nedávné době je tato postava identifikována jako ztělesnění nemoci Syfilis.³⁹¹ Postava v horním rohu představuje Zapomnění.³⁹² Symbolický výklad námětu je pravděpodobně alegorické zobrazení rozkoše a bolesti lásky.³⁹³

Když bychom porovnali tento obraz s Botticelliho obrazem *Primavera* (1482), první, čeho bychom si všimli v obou případech, je charakterově odlišná kompozice. V Botticelliho *Primaveře* (1482) převládá klid a rovnováha, Venuše postává v pozadí a v tichosti pozoruje své okolí, kdežto v Bronzinově alegorii je Venuše ústředním bodem scény. Bronzino ji zachytil ve značně abstraktní a idealizované podobě. Je obrácena směrem k divákovi ve spirálovité poloze, tělo je opticky prodloužené. Ostře nasvícená, bělostná pokožka kontrastuje s ultramarínovou drapérií v pozadí scény. Malba se vyznačuje hladkostí a chladnou barevností, z toho důvodu na nás může Venuše působit jako umělá figurína. Ostatní postavy se sdružují kolem Venuše, v prostředí převládá silné napětí a vzrušení. Tato alegorická Venuše na rozdíl od Venuše z *Primavery* (1482) je aktivně zapojena do celého děje. Bronzino ji zachytil s něhou a půvabem, s dlouhým tělem připomínajícím vznešenou labuť.

388 WUNDRAM, WALTHER 2007, 82.

389 <https://www.wga.hu/index1.html> vyhledáno 19.4. 2019.

390 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid> vyhledáno 19.4. 2019.

391 <https://www.wga.hu/index1.html> vyhledáno 19.4. 2019.

392 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid> vyhledáno 19.4. 2019.

393 WUNDRAM, WALTHER 2007, 82.

Benátské umění cinquecenta je vnímáno jako doba zralých svůdných forem, ztělesněném v postavě Venuši³⁹⁴ v malířském podání několika významných umělců, jako například *Odpočívající/Spící Venuše* (1510) od Giorgiona, nebo smyslná Tizianova *Venuše Urbinská* (1538), či zahanbená Venuše v Tintorettově obrazu *Vulkán překvapující Venuši a Marta* (1555), nebo v případě Veronesovy Venuše zobrazené v pompézních dílech. Benátské umění bylo charakterově bytostně malířské. Ideál renesance Benátky přijaly v první polovině 16. století, pojetí krásy pojaly klasickým stylem ve shodě se skutečností. Později byl tento princip narušen novou estetikou manýrismu, skutečnost nahradila fantazie a vše klasické bylo odmítáno.³⁹⁵

Jedním z těchto vynikajících benátských umělců je malíř přezdívaný jako **Giorgione** (1477/1478–1510).³⁹⁶ Byl žákem Giovanniho Belliniho (1430–1516). Je pokládán za zakladatele benátského malířství cinquecenta. Kolem jeho osoby a jeho tvorby dodnes zůstává mnoho nejasného. Žádné z jeho děl není signováno, pouze u některých jeho obrazů se nepochybuje o autorství. Benátští umělci byli charakterističtí svým zručným zacházením s barvou, pro jejich tvorbu je typická barevná modelace, nebyl pro ně důležitý obrys objektu, nýbrž vzhled věcí.³⁹⁷ Giorgione vynikal v jasné kompozici a používání bohaté barevné škály, čímž ve svých dílech dosáhl značného dynamismu a správného atmosférického účinku.³⁹⁸ V jeho tvorbě se odráží princip měkkého modelování tvarů za pomoci barvy, bez zaměření na linii. V jeho tvorbě linii přetransformovává barevným měkkým modelováním, což u Botticelliho bylo naopak. V Botticelliho dílech převládala linie nad barevnou stopou. Giorgione pravděpodobně pracoval hned zpočátku bez přípravných kolorovaných kreseb.³⁹⁹ Tento postup byl velmi revoluční „a stal se základem senzualismu, z něhož vycházelo benátské pojetí uměleckého tvoření.“⁴⁰⁰ Významné bylo jeho zobrazení pohybujících se postav, viděné ze všech stran a zasazené volně do prostoru scény.⁴⁰¹ Postava pohanské bohyně Venuše se objevuje v Giorgionově malbě nazývané *Spící* nebo *Odpočívající Venuše* (1510) [44]. Tato malba je považována za jednu z nedokonalejších prací renesančního umění.⁴⁰²

394 MIKŠ 2014³ 233.

395 HUYGHE 1970, 134.

396 Giorgione nebo Zorzo se pravděpodobně jmenoval Barbarelli. IN: TOMAN 2000, 388.

397 TOMAN 2000, 388.

398 WUNDRAM, ED. WALTHER 2007, 56.

399 WUNDRAM, ED. WALTHER 2007, 56.

400 TOMAN 2000, 388.

401 WUNDRAM, ED. WALTHER 2007, 56.

402 TOMAN 2000, 388.

Giorgioneho malba je charakterově pojata více realistickým způsobem, ať se jedná o prostor scény nebo samotné zachycení ženského těla. Venuše v tomto obraze prezentuje jiný typ ženské postavy, než nám představil ve svém díle Botticelli. Zobrazil Venuši jako ležící ženský akt, bez jakýkoliv charakteristických atributů vztahujících se k této bohyni. V jeho díle nabývá většího významu ztvárnění krajiny, do které je postava zasazena. Giorgionovým cílem nejen ve *Spící Venuši* (1510) bylo ztvárnění lidské bytosti, její naladění, duši a sny odrážela krajina.⁴⁰³ V pozadí obrazu umělec s pečlivostí ztvárnil klidnou krajinu s architekturou. Celou scénu osvětluje sluneční záře pozdního odpoledne, navozující harmonickou atmosféru. Žena nerušeně spí uprostřed poetické přírody na rozprostřené drapérii, z čehož se můžeme pouze domnívat, jestli se jedná o zřasené prostěradlo nebo o její odložené šatstvo. Botticelliho cudná Venuše se přesunula do reálné krajiny, bohyně ulehla k odpočinku na červený plášť, který jí předtím na pobřeží ostrova Kythera darovala bohyně Hóra, a poté přetransformovala do Giorgionovy klidné spící ženy. Bohyně lásky a krásy už svou nahotu ostýchavě neskrývá pod svými dlouhými vlasy, přesto ale působí nepřístupně a křehce. Svou líbeznou tvář má položenou na ohnuté paži za hlavou, druhou rukou si lehce zakrývá intimní partie. Celý výjev i s určitými gesty (gesto pokrčené paže ohnuté za hlavu) působí lehce erotickým dojmem. Giorgione poskládal záhyby drapérie tak, že jejich linie nenápadně směřují k jejímu klínu. Analogií k tomuto dílu může být obraz vytvořený Sandrem Botticellim – *Venuše a Mars* (1483).

Kompozičně jsou si podobné v horizontálním zobrazení odpočívajících Venuší, které v Giorgionově případě leží a oddává se spánku, v Botticelliho obraze Venuše polosedí a bedlivě pozoruje spícího Marta. Rozdíl je pouze ve stylovém ztvárnění umělců a v rozdílném pojetí prostoru. Obraz *Spící Venuše* (1510) zůstal evidentně nedokončený, neboť umělec před dokončením zemřel.⁴⁰⁴ Přesný obsahový výklad díla nám zůstává dodnes ukryt, jako sám umělcův život. Jeho díla mohou často působit „jako *novelistické přetlumočení antických mýtů*“, ⁴⁰⁵ přesto žádný jeho obraz nedostal definitivní logicky platný výklad.⁴⁰⁶ Umělec nám prostřednictvím své tvorby nechal prostor pro debatu a naše hlubší osobní úvahy. Giorgionova pozice odpočívající Venuše se poté prosadila jako vzor pro další umělce.⁴⁰⁷

403 WUNDRAM, ED. WALTHER 2007, 56.

404 TOMAN 2000, 388.

405 TOMAN 2000, 389.

406 TOMAN 2000, 389.

407 HALL 2008, 475.

Tizian Vecellio (1477–1576) je další benátský umělec, který mnohá svá díla tematicky věnoval bohyni Venuši. Jeho učitelem nejprve byl Sebastián Zuccato a poté bratři Belliniové,⁴⁰⁸ později působil v dílně již zmiňovaného Giorgioneho.⁴⁰⁹ Tizianův styl se vyznačuje měkkostí kontur bez obrysového kreslení, pastózním nanášením barvy jedné vedle druhé, uvolněným rukopisem bez linie vymezující přesný tvar věci. Modelace tělesného objemu umělec dosahoval pouze za pomoci barevných nánosů s absencí znatelných prostorových kresebných hranic.⁴¹⁰ Ve svých dílech často zobrazoval bohyni Venuši, maloval ji v různých pozicích, ať už ležící či stojící, samostatně nebo s doprovodem. Jeho díla mají charakter ženského aktu, většinou jsou jeho postavy zobrazeny nahé. V této době malíři využívali jako model své manželky či milenky, anebo v některých případech si najímali nevěstky.⁴¹¹ V Benátkách dosahoval kult ženy mimořádného významu. V Tizianových ženských postavách je znatelné, že ideál ženské krásy se od času Botticelliho změnil, podlouhlé a štíhlé křivky těla jsou více plnější a oblejší, jejich nahá těla maloval s lehkostí a bez ostychu. Ženské postavy převážně v pojetí Venuše se objevují v mnoha jeho dílech.⁴¹²

Obsahově zajímavým dílem je *Láska nebeská a pozemská* (1514) [45], zobrazující dvouduální pojetí ženské krásy a zároveň oslavu lásky. V díle jsou zachyceny dvě sedící ženské postavy s Amorem uprostřed. Objevil se i návrh k pojmenování obrazu jako „Dvě Venuše“ „s odvoláním na výraz, jehož ve svém komentáři Platónova *Symposia* užil Marsilio Ficino – *Dvojí Venuše*“ božská a pozemská.“⁴¹³ Opětovně se setkáváme s novoplatonismem florentské akademie, který se šířil různě po celé Itálii.⁴¹⁴ V poslední době se objevily podněty k tomu, aby byl obraz vykládán jako alegorie manželské lásky, „která měla oslavovat sňatek Nicolý Aurelia a Laury Baragottové v Padově v květnu 1514.“⁴¹⁵ Zajímavou analogií ztvárnění obrazu Botticelliho *Zrození Venuše* (1485) je dílo Tiziana nazývané jako *Venuše Anadyomené* (1520) [46], uložené ve Scottish National Gallery. Tizian podobně jako Botticelli zobrazil moment mytologického příběhu prezentujícího zrození bohyně lásky a krásy podle antického básníka Hesioda (asi 700 př. n. l.).

408 TOMAN 2000, 392.

409 TOMAN 2000, 393.

410 TOMAN 2000, 396.

411 SCHNEIDER 2008, 76.

412 KROSEK 1976, 34.

413 KROSEK 1976, 34.

414 KROSEK 1976, 34.

415 KENNEDY 2008, 19.

Obraz má poměrně malé rozměry a představuje Tizianovu typickou ženskou postavu. Tizianova Venuše působí oproti Botticeliho Venuši svěštějším dojmem, můžeme mít pocit, jako by se jednalo o obyčejnou koupající se ženu. Obraz měl být vnímán jako vyobrazení ženské krásy.⁴¹⁶ Další dílo prezentující krásu pohanské bohyně je jedno nejvýznamnějších a neznámějších z Tizianovy tvorby – *Venuše Urbinská* (1538) [47].⁴¹⁷ Dílo pravděpodobně objednal Guidobaldo della Rovere, vévoda z Urbina.⁴¹⁸ Původně obraz visel v letním sídle vévody.⁴¹⁹ Námětem obrazu je žena ležící na lůžku, zachycená v intimním pokoji se svými služkami. Dříve převládalo mínění, že se jedná o obraz ženského aktu, kterému stála modelem benátská kurtizána.⁴²⁰ Dnes je dílo pokládáno za alegorii manželské lásky. Tizianova Venuše postrádá své atributy, s nimiž je symbolicky spojována.⁴²¹ Analogií tomuto obrazu je Giorgionova *Spící Venuše* (1510).⁴²²

Tizian nahradil poklidnou podvečerní krajinu za prostor pokoje s intimní atmosférou.⁴²³ Díla Giorgiona a Tiziana se shodují i v zobrazení souhlasné polohy ženských figur.⁴²⁴ Obě mají levou nohu ohnutou v kolenu a přehozenou přes pravou. Venuše Urbinská působí svůdněji a svěštěji než spící Venuše v Giorgionově zasněné krajině, svou nahotu neskrývá, naopak jako by ji vydávala na odiv. Ozdobena je pouze šperky. Její smyslný pohled se ubírá přímo na diváka, hlavu má vábivě nakloněnou k rameni své ohnuté ruky, kterou se opírá o malou podušku. V ruce drží červené květiny připomínající růže nebo pivoňky, druhou rukou se lehce dotýká svého klínu. Vlasy má volně rozpuštěné kolem sebe, už se pod nimi neskrývá jako bohyně ze *Zrození Venuše* (1485). Tizian oproti Giorgionemu a Botticellimu zobrazil bohyni jako světskou ženu, která naopak diváka vyzývá, aby přistoupil k ní blíž, do prostoru celé scény. Z celkové atmosféry prostředí je cítit zvláštní napětí, laděné do tajemného a erotického tónu. Existují údaje dokládající, že obrazy tohoto charakteru měly osvěžovat vzpomínky vznešených zákazníků na milostné zážitky.⁴²⁵

416 <https://www.wga.hu/index1.html> vyhledáno 19.4. 2019

417 TOMAN 2000, 396.

418 KENNEDY 2008, 48.

419 TOMAN 2000, 398.

420 KROSEK 1976, 47.

421 KENNEDY 2008, 48.

422 TOMAN 2000, 396.

423 KROSEK 1976, 47.

424 TOMAN 2000, 396.

425 TOMAN 2000, 398.

Tento ženský akt s námětem pohanské bohyně není zdaleka jediný, který Tizian vytvořil, můžeme zmínit další příklady: *Venuše s varhaníkem a Cupidem* (1548) [48], *Venuše a Cupid* (1550) [49], *Venuše s varhaníkem a malým psem* (1550) [50], *Venuše se zrcadlem* (1555) [51]. Tizianovy Venuše vynikají svým přirozeným půvabem, svoji ženskost se nebojí předvést svému okolí.

Dalším významným umělcem benátské malby 16. století je **Tintoretto** (1518–1594). Tento umělec ve své tvorbě prostřednictvím mytologických a alegorických obrazů zvětšil podobu pohanské bohyně Venuše svým osobitým stylem. Tintoretto byl žákem Tiziana a nějaký čas strávil v jeho dílně, ale brzy poté odešel, zřejmě se stal jeho rivalem. Počáteční Tintorettova tvorba se orientovala na lehčí manýrismus, který přebíral podle vzoru od Parmigianina. Další vliv na něj měla Michelangelova tvorba, se kterou se pravděpodobně seznámil za pobytu v Římě v roce 1547.⁴²⁶ V jeho dílech převládá mohutný dynamismus a světelný kontrast.⁴²⁷ Používal barvu jako prostředek k plastické modelaci a tónování malby.⁴²⁸ Pracoval s prostorem, nebál se expresivní deformace, zkracoval perspektivu, aby dosáhl požadovaného účinku. V díle *Vulkán překvapuje Venuši a Marta* (1551) [52] je výrazný svou dramatičností a vášní.⁴²⁹

V malířství 16. století vztah mezi *Venuši a Martem* (1483) zobrazeným Botticellim v idealizované novoplatonské formě nabyl v tomto období poněkud odlišného směru, vyznačujícího se silným erotickým nábojem. Tintoretto zobrazil nahou bohyni přistiženou při nevěře s Martem, jejím manželem – Vulkánem. V tomto díle se odráží vše, co jsme si výše popsali o Tintorettově tvorbě, ze scény je pocíťován neklid, napětí, který přechází do teatrálnosti. Největší pozornost je věnována provinilé Venuši. Bohyně je zobrazená celá nahá na lůžku, které je pokryto bílým prostěradlem s černě skládanou drapérií. Její postava nese spíše rysy chlapeckého těla nežli ženských křivek.⁴³⁰ Vedle Venuše je symbolicky zachycen Amor. Scéna se podobně jako u Tiziana odehrává v soukromém pokoji. Venuše je pevně zasazena do reálného světského prostoru a plně koresponduje se svým prostředím, v čemž je vidět značný pokrok od Botticelliho díla *Zrození Venuše* (1482), ve kterém není kladen takový důraz na zobrazení prostoru.

Tintoretto také vytvořil alegorické dílo pojmenované jako *Bakchus, Venuše a Ariadna* (1576–1577) [53], které bylo součástí kompaktního programu tvořícího soubor čtyř

426 CHATELET/ GROSlier 1990, 376.

427 WUNDRAM ED. WALTHER 2007, 86.

428 TOMAN 2000, 404.

429 WUNDRAM ED. WALTHER 2007, 86.

430 WUNDRAM ED. WALTHER 2007, 86.

obrazů oslavujících vládu Girolamo Priuli. Dnes je můžeme zhlédnout na stěnách v Palazzo Ducale v Sala dell'Anticollegio. Venuše korunuje hvězdami Ariadnu a Bacchus jí nasazuje prsten, tímto je dívka přijata mezi bohy. Ariadna v tomto námětu alegoricky znázorňuje město Benátky, zrozené na moři a korunované svobodou. Obraz představuje mýtické manželské spojení mezi Benátkami a mořem.⁴³¹ Venuše je zachycena v netradiční poloze, její tělo se vznáší ve vzduchu, nevidíme jí do tváře, poněvadž Tintoretto ji zobrazil zády k divákovi. Je nahá, pouze kolem boků jí vlaje ve větru průsvitná, lehká drapérie. Z prvního pohledu bychom nepoznali, že se jedná o bohyni lásky a krásy, jelikož nám nenapovídají ani atributy spojené s její osobou. Tintorettovo pojetí Venuše v obou případech je prezentováno s živostí, dynamikou a barvitým pohybem postav.

Umělec, který postavu Venuše zasadil do radostně laděných scén, je **Paolo Veronese** (1528–1588). Narodil se ve Veroně, ale převážně působil v benátském prostředí. Veronese byl věhlasný svou jasnou a veselou barevnou paletou, iluzivností a zájmem o zobrazování pompézního světa protikladného realitě.⁴³² Obraz *Mars a Venuše* (1570) [54] představuje brilantní umělcovo dílo, ve kterém zachytil smyslnost ženskosti a sjednocení lásky. Bohyně je zobrazena, jak stojí vedle Marta, o kterého se opírá svou rukou, Mart jí zakrývá částí modré drapérie její intimní partie a hledí na Amorka, který přivazuje Venušinu nohu k Martově. Děj se odehrává uprostřed krajiny se zříceninou podobající se antickému chrámu. Celý výjev je projasněn slunečním světlem. V dalších dílech se objevuje Venuše v doprovodu Adonise nebo Marta, můžeme zmínit tyto příklady: *Mars svlékající Venuši* (1570) [55], *Venuše a Adonis* (1580–1582) [56] a další.⁴³³ Umělec hleděl na zachycení vhodné atmosféry scény, důkladně se soustředil na všechny detaily v obraze, čehož si můžeme všimnout u zobrazení šperků, oděvu, drapérií a celkového vybavení. Často zobrazoval zvířata, což je znatelné i ve zmíněných obrazech s Venuší. Z Veronésových Venuší vyzařují emoce, energický náboj a elán s erotickým podtónem.⁴³⁴

431 https://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/4a/1antico1.html vyhledáno 19.4. 2019.

432 TOMAN 2000, 410.

433 <https://www.wga.hu/index1.html> vyhledáno 19.4. 2019.

434 TOMAN 2000, 413.

Umělci postavu Venuši, bohyni lásky a krásy, zobrazovali s oblibou, od sebe je odlišoval umělcův osobitý styl. Podobu bohyně formovalo několik principů, v první řadě to byl dobový ideál, dobové prostředí, a především umělcův rukopis a povaha, které se otiskly do každého díla rozdílným způsobem. Společně tvoří pestrou mozaiku, podle které můžeme zkoumat nádherné dějiny výtvarného umění i duši umělce, bez které by tu tato díla dnes nebyla.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo představit postavu Venuše, bohyni lásky a krásy zobrazovanou v italském renesančním malířství a poukázat na vliv antické kultury. Práce byla zaměřena na vybraná díla s mytologickou a alegorickou tematikou, ve kterých italští mistři ztělesnili krásu bohyně Venuše. Zároveň byl představen časový vývoj ztvárnění ženského principu v italském renesančním umění prostřednictvím rozdílných umělců, v jejichž dílech se odráželo dobové myšlení a chápání ženské postavy. Text byl strukturovaný do navazujících kapitol, které byly rozvíjené podrobnějšími okruhy zabývajícími se danou tematikou. Práce by nemohla vzniknout bez dostatečných informací čerpaných z různých literárních a elektronických zdrojů, které byly v tomto výzkumu hlavním stavebním kamenem. V prvé řadě byla pozornost věnována tvorbě mytologických děl Sandra Botticelliho (1444–1510) zastupujících italské Quattrocento. Botticelliho mystické dílo *Zrození Venuše* (1485) reprezentující zrození této antické bohyně lásky a krásy bylo zde určeno jako ústřední bod vedeného výzkumu. Byl představen kulturně-historický kontext vztahující se k dílu *Zrození Venuše*, který měl vliv na Botticelliho tvorbu. Představena byla významná italská florentská rodina Medici, se kterou Botticelli po mnoho let spolupracoval a vytvořil pro ně nespočet svých děl. Velmi důležitým uvědoměním bylo zjištění, do jaké míry charakter díla *Zrození Venuše* ovlivnilo humanistické a novoplatonské myšlení a jak tyto ideály představovaly významnou úlohu ve výtvarném umění. Dále jsem pokládala za podstatné uvést bohyni lásky a krásy jako ústřední podnět v této práci a představit její podstatu z detailnějšího úhlu pohledu. V textu bylo objasněno její postavení v antické mytologii. Pozornost byla také zaměřena na historický vznik a šíření jejího kultu do řeckého prostředí a dále byl vytvořen souhrnný seznam charakteristických atributů této bohyně. Z mého pohledu bylo pro mne velmi zajímavé a přínosné bádání po kořenech vzniku kultu a původu této bohyně, které předznamenaly její příchod – orientální bohyně Ištar a Aštart. Dále byl proveden celkový obsahový rozbor Botticelliho *Zrození Venuše*, a to jak z hlediska formalistického, tak ikonografického. Rozbor měl vedoucí úlohu při vytvoření komplexního pohledu na mnohvrstevný charakter díla. Z ikonografického hlediska byl vysvětlen původ starobylého mýtu o Zrození Venuše, dále byly představeny vystupující postavy v ději a prezentován celkový symbolický význam věcí zastoupených ve scéně díla.

Ve třetí části práce byl objasněn přínos a vliv antické kultury na umění renesanční. Pozornost jsem soustředila na vyložení rodících se počátků renesančních tendencí v italském prostředí a na probíhané změny ve společensko-historickém kontextu. V poslední kapitole byla vysvětlena zastupující role bohyně lásky a krásy Venuše ve výtvarném umění a pojetí ženského aktu v italském renesančním prostředí s vlivem antického odkazu. Dále byla podrobně analyzována vybraná díla zobrazující bohyni ve tvorbě několika italských umělců. Text byl strukturován podle různorodého prostředí v odlišném časovém vymezení, ve kterém jednotliví umělci tvořili, z toho důvodu díla nebyla zcela přesně chronologicky seřazena. Pozornost byla především zaměřena na mytologická díla Botticelliho tvorby mezi léty (1482–1485) z florentského prostředí. Tato díla vnímám jako počáteční body na pomyslné ose představující novátorské uchopení Venušiny postavy a ženského aktu ve výtvarném umění. Jeho díla jsou dále porovnávána s tvorbou ostatních umělců z těchto oblastí: Řím (Raffael), Florencie (Angelo Bronzino), Benátky (Giorgione, Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese). V jejich tvorbě jsme mohli vysledovat vývoj a změnu v pojetí ženského těla vyvíjejícího se od cudné Botticelliho Venuše ke smyslné dokonalosti Tizianovy Venuše Urbinské a v tvorbě dalších benátských umělců. Záměrem výzkumu bylo vytvořit ucelený pohled na rozdílné zpracování a uchopení principu, který představovala bohyně Venuše, prezentující ženskou krásu jako takovou. Z mého pohledu by bylo zajímavé práci rozšířit o výzkum sochařského odvětví s touto tematikou v širším časovém rozmezí v italském renesančním prostředí a porovnat je se situací v odlišném území. Odlišné zobrazení této pohanské bohyně vytváří pestrou mozaiku ve výtvarném umění našeho vzácného kulturního dědictví.

Seznam zkratek

Doc. – Docent

Např. – například

N. l. – našeho letopočtu

Ph.D. – Doktor

PhDr. – Doktor filozofie

Prof. – Profesor

Př. n. l. – Před naším letopočtem

Stol. – století

ThDr. – Doktor teologie

Tzv. – takzvaně

Seznam literatury

ALBERTI/ TOPINKA 1947 — Leon Battista ALBERTI/ F. TOPINKA: O malbě a.d. 1435: [Tři knihy]; O soše a.d. 1464. Překlad F. Topinka 1947. Praha 1947

ANTAL 1954 — Frederick ANTAL: Florentské malířství a jeho společenské pozadí: měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de' Medici — 14. století a počátek století 15. Praha 1954

BAHNÍK 1974 — Václav BAHNÍK: Slovník antické kultury. Praha 1974

BALEKA 2010 — Jan BALEKA: Výtvarné umění, výkladový slovník. Praha 2010

BEIERWALTES 1996 — Wener BEIERWALTES: Platonismus a idealismus. Praha 1996

BĚLÍČEK 2009 — Pavel BĚLÍČEK: Dějiny literární estetiky. I, Od antiky až po romantismus. Praha 2009

BLAŽÍČEK/ KROPÁČEK 2003 — Oldřich BLAŽÍČEK/Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Praha 2003

BOARDMAN — John BOARDMAN: Řecké umění. Praha 1975

BOUZEK/KRATOCHVÍL 1995 — Jan BOUZEK/Zdeněk KRATOCHVÍL. Řeč umění a archaické filosofie. Praha 1995

BRIGHELLI 1995 — Jean Paul BRIGHELLI: Renesance a humanismus. Praha 1995

BULFINCH — Thomas BULFINCH: Mytologie antického Řecka a Říma. Bratislava 2001

BURKE 1996 — Peter BURKE: Italská renesance: kultura a společnost v Itálii. Praha 1996

BURCKHARDT 2013 — Jacob Christoph BURCKHARDT: Kultura renesance v Itálii. Praha 2013

CIMRHANZL 1999 — Tomáš CIMRHANZL: Antická mytologie. Praha 1999

COTTERELL 2000 — Arthur COTTERELL: Encyklopedie mytologie: antická, keltská, severská. Čestlice 2000²

CURTIS 2005 — Gregory CURTIS: Disarmed: The story of the Venus de Milo. Sutton 2005

- CUMMING 2008 — Robert CUMMING: Slavné obrazy: [rozbory a výklady nejznámějších obrazů na světě]. Praha 2008
- ČERNÁ 2008 — Marie ČERNÁ: Dějiny výtvarného umění. Praha 2008⁵
- DEIMLING 2004 — Barbara DEIMLING: Sandro Botticelli. Praha 2004
- DVOŘÁK 1946 — Max DVOŘÁK: Italské umění od renesance. Praha 1946
- DURANDO 1997 — Furio DURANDO: Řecko: úsvit západní civilizace. Praha 1997
- ECO — Umberto ECO: Umění a krása ve středověké estetice. Praha²
- FRANCASTEL 2013 — Pierre FRANCASTEL: Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu. Brno 2013 (Dějiny a teorie umění sv. 4)
- FINK 1996 — Gerhard FINK: Encyklopedie antické mytologie. Olomouc 1996
- FINK 2004 — Gerhard FINK: Kdo je kdo v antické mytologii. Frýdek-Místek 2004
- GARIN 2003 — Eugenio GARIN (ed.): Renesanční člověk a jeho svět. Praha 2003
- GAWLIK 2009 — Ladislav GAWLIK: Dějiny výtvarného umění, Od vzniku umění až na práh moderny. Plzeň 2009
- GEBHART 2010 — Emie GEBHART: Sandro Botticelli [online]. New York 2010
<http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10622128>.
- GERLINGS 2008 — Chartotte GERLINGS: 100 největších malířů: cesta od Fra Angelica k Andymu Warholovi: Praha 2008
- GIEBEL 2009 — Marion GIEBEL: Tajemství antických kultů. Liberec 2009
- GINANNESCHI 2005 — Elena GINANNESCHI: Uffizi Florencie. Praha 2005
- GOMBRICH 1997 — Ernest Hans GOMBRICH: Příběh umění. Praha 1997²
- GRANT 2010 — Michael GRANT: Klasické Řecko. Praha 2010³
- HALL 2008 – James HALL: Slovník námětů a symbol ve výtvarném umění. Praha – Litomyšl 2008²
- HAY 2010 — Denys HAY: Evropa pozdního středověku 1300—1500. Praha 2010 (Dějiny Evropy)

- HEČKOVÁ 2015 — Petra HEČKOVÁ: Restaurování antických soch v raně novověkém Římě. Pardubice 2015
- HELLER 2010 — Jan HELLER: Starověká náboženství: náboženské systémy starého Egypta, Mezopotámie a Kenaanu. Neratovice 2010³
- HLAVINKA 2008 — Pavel HLAVINKA: Dějiny filosofie: jasně a stručně. Praha 2008
- HOMÉR 1959 — HOMÉR: Homérské hymny; Válka žab a myši. Překlad Otakar Smrčka 1959. Praha 1959
- HOŠEK 2004 — Radislav HOŠEK: Náboženství antického Řecka. Praha 2004
- HUYGHE 1970 — René HUYGHE (ed.): Encyklopedie umění renesance a baroku. Praha 1970
- HRADEČNÝ 2009 — Pavel HRADEČNÝ: Dějiny Řecka. Praha 2009²
- CHÂTELET 2004 — Albert CHÂTELET a kol.: Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění. Praha 2004²
- CHLÍBEC/ČERNUŠÁK 2008 — Jan CHLÍBEC/Tomáš ČERNUŠÁK: Savonarola a Florencie: jeho působení a estetické názory. Praha 2008
- JOHNSON 2004 — Paul JOHNSON: Dějiny renesance. Brno 2004
- KERÉNYI 1996 — Karl KERÉNYI: Mytologie Řeků I., Příběhy bohů a lidí. Praha 1996
- KERROD 2006 — Robin KERROD: 1000 odpovědí na otázek. Praha 2006
- KESNER 2017 — Ladislav KESNER (ed.): Aby Warburg: porozumět dějinám umění a kulturní historii. Brno 2017
- KRAUSSE 2008 — Anna-Carola KRAUSSE: Dějiny malířství: od renesance po současnost. Praha 2008
- KRATOCHVÍL 2009 — Zdeněk KRATOCHVÍL: Filosofie mezi mýtem a vědou: od Homéra po Descarta. Praha 2009
- KYBALOVÁ 1996 — Ludmila KYBALOVÁ: Renesance: (15. a 16. století). Praha 1996
- LÁNG 1982 — György LÁNG: Primavera: Sandro Botticelli élete. Budapest 1982³
- LEGRAND 2000 — Gérard LEGRAND: Renesance. Larousse Dějiny umění. Praha 2000

- LÖWE/STOLL 2005 — Gerhard LÖWE/ Heinrich Alexander STOLL: ABS antiky: [2 457 hesel: mytologie, dějiny, umění. Praha 2005³
- MÁCHALOVÁ/CHVÁTÍK 2010 — Jana MÁCHALOVÁ/Ivan CHVÁTÍK (ed.): Příběhy slavných italských vil. Praha 2010
- MACEK 1965 — Josef MACEK: Italská renesance. Praha 1965
- MAGGI 2007 — Stefano MAGGI: Řekové: poklady starobyklých civilizací. Praha 2007
- MALIVA 1996 — Josef MALIVA: Doteky s uměním a časem. Přehled evropských dějin umění od pravěku do konce renesance I. Brno 1996
- MANCA/BADE/COSTELLO 2003 — Joseph MANCA/ Patrick BADE, Sarah COSTELLO: 1000 geniálních soch. Praha 2003
- MARTINDALE 1972 — Andrew MARTINDALE: Člověk a renesance. Praha 1972 (Umění světa)
- MIKŠ 2010 — František MIKŠ: Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění. Brno 2010²
- MUSCHLER 1943 — Reinhold CORAD MUSCHLER: Zrození Venuše: Praha 1943
- MUTHER 1927 — Richard MUTHER: Dějiny malířství. sv. I., Itálie až do konce renesance. Praha 1927
- MRÁZ 1997 — Bohumír MRÁZ: Dějiny výtvarné kultury. Praha 1997¹
- NECHUTOVÁ 2004 — Jana NECHUTOVÁ (ed.): Druhý život antického mýtu: sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými středověkými a renesančními texty. Brno 2004
- NESEJT 1995 — František NESEJT: Italská renesance. Hradec Králové 1995
- NEŠKUDLA 2004 — Bořek NEŠKUDLA: Encyklopedie bohů a mýtů starověkého Říma a Apeninského poloostrova. Praha 2004
- PANOFKY 2013 — Erwin PANOFKY: Význam ve výtvarném umění. Praha 2013²
- PATER 1996 — Walter PATER: Renaissance: studie o výtvarném umění a poezie. Olomouc 1996

- PELIKÁN 1971 — Oldřich PELIKÁN: Dějiny antického umění. Praha 1971
- POLI 2003 — Costanza POLI: Toskánsko: místa a historie. Praha 2003
- PROCACCI 2010 — Giuliano PROCACCI: Dějiny Itálie. Praha 2010³
- PROSECKÝ 2003 — Jiří PROSECKÝ: Encyklopedie mytologie starověkého Předního východu. Praha 2003
- PŮTOVÁ/SOUKUP 2010 — Barbora PŮTOVÁ/Václav SOUKUP: Evoluce člověka a pravěké umění. Praha 2010
- PLUMB 1969 — J.H. PLUMB: Renesance. Praha 1969
- RICKETTS 2005 — Melissa RICKETTS: Renesance: mistři světového malířství. Mistři světového malířství. Čestlice 2005
- RUSKOVÁ 2009 — Dagmar RUSKOVÁ: Přehled evropských dějin kultury a umění, Kapitoly o kultuře chování a jednání. Hradec Králové 2009⁴
- SEC 2005 — Ivan SEC: Antické báje a pověsti. Havířov 2005
- SEYDEWITZ/SEYDEWITZ 1984 — Ruth SEYDEWITZ/Maz SEYDEWITZ: Zrození Venuše: vyprávění o obrazech. Praha 1984
- SCHARTEN/THEODORUS 1978 — Carel THEODORUS/ Sharten-ANTINK: Spící Venuše: Život Giorgionův. Praha 1978
- SCHEFOLD/GIULIANI 1992 — Karl SCHEFOLD/Luca GIULIANI: Gods and heroes in late archaic Greek art. Cambridge 1992
- SCHNEIDER 2008 — Rolf SCHNEIDER: Slavní světoví malíři: žena jako inspirace v malířském umění. Čestlice 2008³
- SPENDER 1947 — Stephen SPENDER: Botticelli. Galerie světových mistrů I. Praha 1947
- STRONG 1970 — Donald Emrys STRONG: Antické umění. Praha 1970
- ŠPELDA 2009 — Danie ŠPELDA: Renesanční a novověká filosofie. Plzeň 2009
- ŠIL/KAROLOVÁ 2008 — Přemysl ŠIL/ Jana KAROLOVÁ: Člověk na cestě k moudrosti: filosofie a etika pro střední školy. Olomouc 2008
- TOGNER 1994 — Milan TOGNER: Sandro Botticelli. Brno 1994

TOMAN 2000 — Rolf TOMAN (ed.): Umění italské renesance: architektura, sochařství, malířství, kresba. Praha 2000²

TUŠL — Jiří TUŠL 2008: Nástin dějin evropského umění: výtvarné umění, literatura, divadlo, hudba. Praha 2008

VANĚK 2007 — Jiří VANĚK: Filosofie a kultura v evropských dějinách. Praha 2007

VASARI/ VLADISLAV 1998 — Giorgio VASARI/ Jan VLADISLAV (ed.): Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů. Praha 1998²

VIGUÉ 2011 — Jordi VIGUÉ: Mistři světového malířství. Čestlice 2011³

VLADISLAV 1964 — Jan VLADISLAV: Výpravy bez konce: Čtení o umělcích ital. Renesance. Praha 1964

VLNAS/PŘIBYL/HLADÍK 2009—Vít VLNAS/Petr PŘIBYL/Tomáš HLADÍK: Florencie: město umělců, velmožů, světců a tyranů. Praha 2009

VYKOUPILOV/ANTONÍN/FEJFUŠOVÁ 2008 — Libor VYKOUPILOV/ Robert ANTONÍN/ Marie FEJFUŠOVÁ: Dějepis: vzdělávací oblast Člověk a společnost. Středověk a počátky novověku. Brno 2008

WADIA 1971 — Bettina WADIA: Botticelli. In. Světové umění 44, 36. Praha 1971

Warburg 1999 — Aby M. Warburg: The Renewal of Pagan Antiquity. Londýn 1999.

WINTER S. D. — John WINTER: Allegory of the Nile or The Fertility of Egypt. Londýn s.

d. WUNDRAM/WALTHER 2007 — Manfred WUNDRAM/Ingo WALTHER (ed.): Renesance.

Praha 2007 ZAMAROVSKÝ 2013 — Vojtěch ZAMAROVSKÝ: Bohové a hrdinové antických bájí: encyklopedie. 7. Praha 2013

ZAMAROVSKÝ 2016 — Vojtěch ZAMAROVSKÝ: Řecký zázrak. Praha 2016³

Bakalářské a diplomové práce

HVIŽDOVÁ 2014 — Kristýna HVIŽDOVÁ: Recepce antické mytologie u Botticelliho a Tiziana (diplomová bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2014.

KASTYÁLOVÁ 2014 — Veronika KASTYÁLOVÁ: Antické bohyně a jejich metamorfózy a atributy ze živočišné říše zachycené ve výtvarném umění (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně) Brno 2014. SKOPALOVÁ 2017 — Eva SKOPALOVÁ: Aby M. Warburg a pojem patosu v kontextu jeho myšlení (bakalářská práce na Filosofické fakultě Karlovy Univerzity v Praze). Praha 2014

STRBAČKOVÁ 2013 – Jana STRBAČKOVÁ: Interpretace Botticelliho obrazu „Jaro“ v rámci novoplatonismu (magisterská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2013

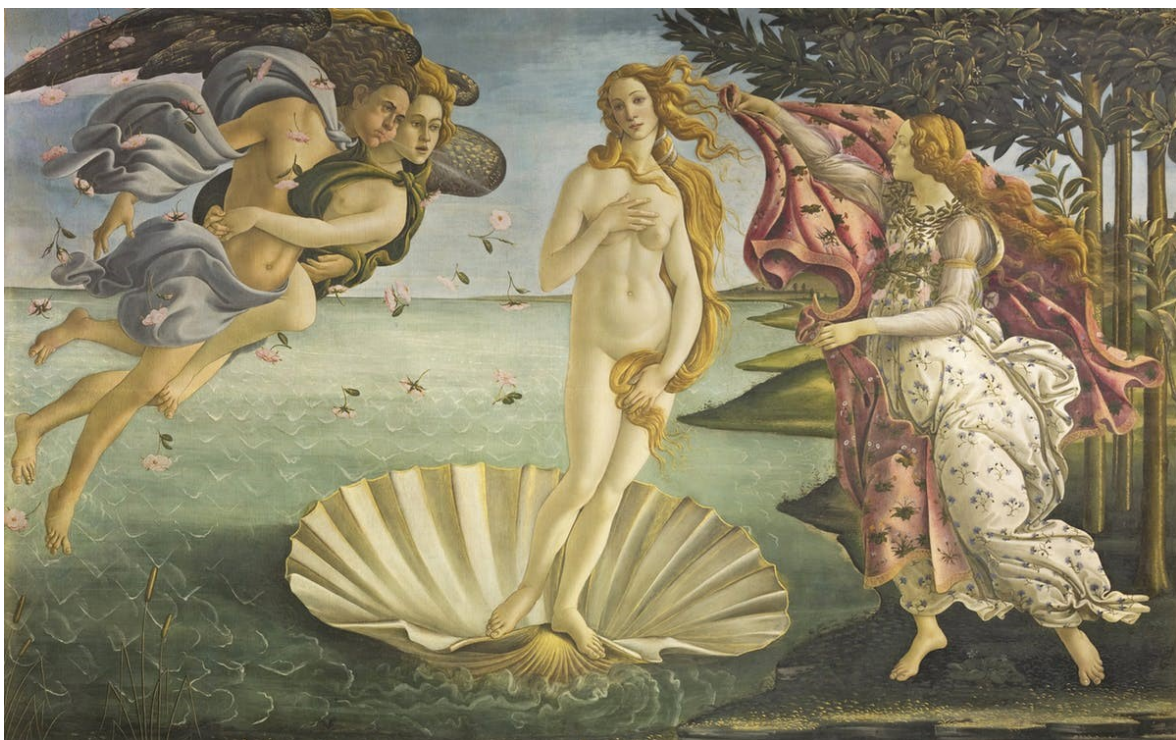
Internetové zdroje

KRÉN/MARX 1966 — Emil KRÉN/Daniel Marx: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu>, vyhledáno 30. 4. 2019

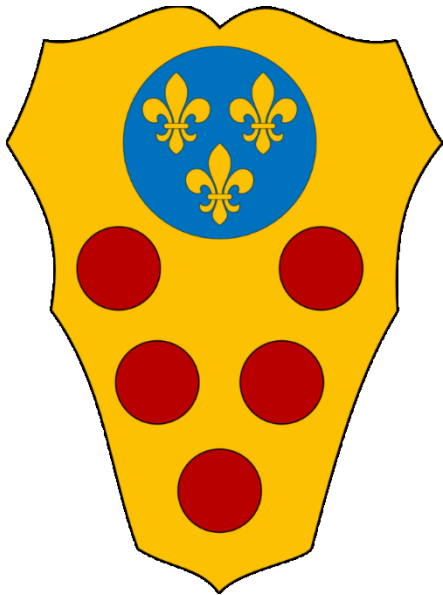
Obrazová příloha



1. **Sandro Botticelli:** Klanění Tří králů, detail autoportrét Botticelliho, 1475, tempera, plátno, 111 x 134 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



2. **Sandro Botticelli:** Zrození Venuše, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



3. Erb rodiny Medici



4. **Sandro Botticelli:** Primavera, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



5. **Sandro Botticelli:** Pallas a Kentaur, 1482, tempera, plátno, 205 x 147, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



6. **Sandro Botticelli:** Statečnost, 1470, tempera, dřevo, 167 x 87 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



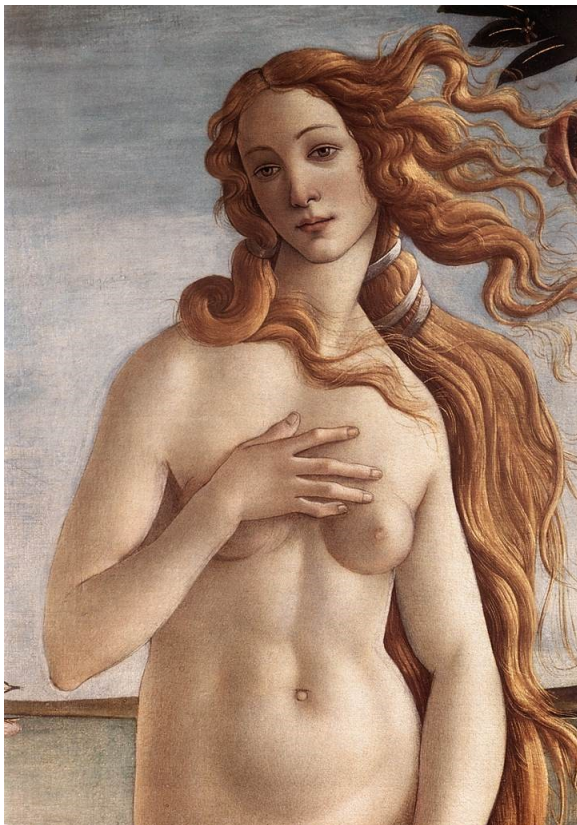
7. **Venuše Melská**, mramor, 130–120 př. n. l., výška 202 cm. Musée de Louvre, Paříž.



8. **Bohyně Ištar**, terakota, 19.– 18. stol. př. n. l., 49,5 x 37 x 4,8 cm. The British museum, Londýn



9. Bohyně Aštart



10. **Sandro Botticelli**: Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



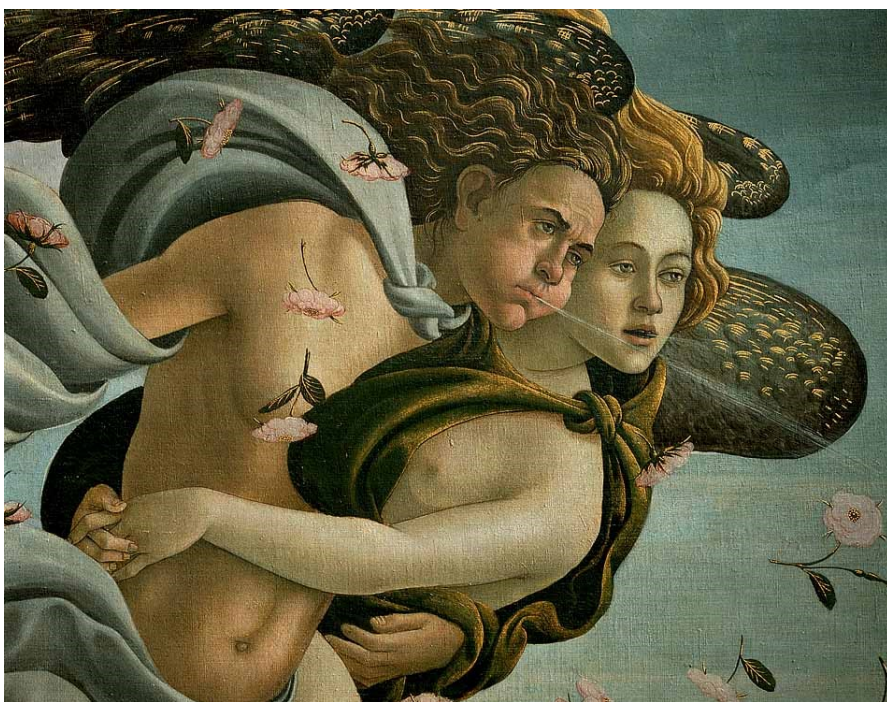
11. **Praxiteles** (originál): Venuše Kapitolská, mramor, 4 stol. př. n. l., výška 193 cm. Musei Capitoliny, Řím



12. **Sandro Botticelli**: Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278,5. Galleria degli Uffizi, Florencie



13. **Piero de Cosimo:** Simonetta Januensis Vespuccia, 1480, tempera, dřevo, 570 x 420 cm. Musée Condé, Paříž



14. **Sandro Botticelli:** Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172,5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



15. **Tazza Farnese**, kamej, 2. stol. př. n. l. Museo Archeologico Nazionale di Napoli



16. **Sandro Botticelli**: Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



17. **Leocháres:** Apollón Belvederský, kolem 330 stol. př. n. l., římská mramorová kopie řeckého bronzového originálu, výška 224 cm. Musei Vaticani



18. **Praxitelés:** Afrodita Knidská, kolem 330 př.n.l., mramorová římská kopie, výška 205 cm. Glyptothek, Mnichov



19. **Masaccio:** Adam a Eva, 1426–1427, freska, 208 x 88 cm. Santa Maria del Carmine, Florencie



20. **Raffael Santi:** Léda s labutí, 1505–07, perokresba, 310 x 192 cm. Royal Collection, Windsor



21. **Kallimachos:** Tančící Menáda, římská kopie řeckého originálu 425–400 př. n. l. připisována Kallimachosovi, 27 př. n. l.– 14 n. l., mramor, výška 143 cm. The Metropolitan museum of Art, New York



22. **Bohyně vítězství zavazující si sandál,** detail vlysu z balustrády chrámu Athény Niké v Athénách, kol. 480 př. n. l., výška 1,06 m. Akropoliske muzeum, Athény



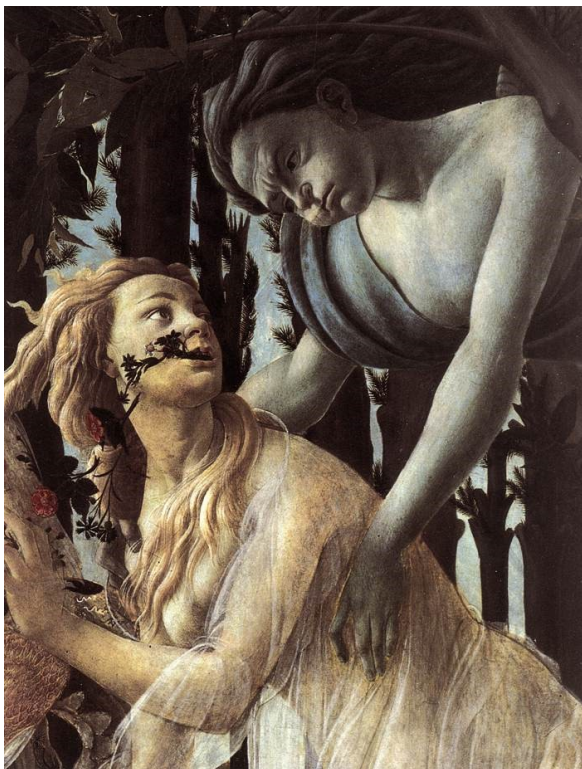
23. **Sandro Botticelli**: Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



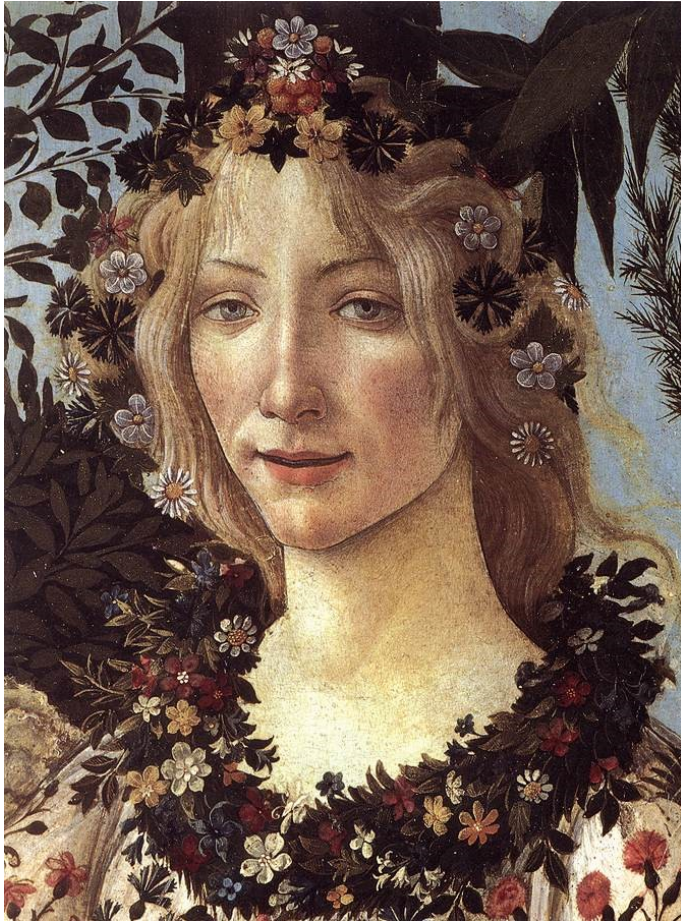
24. **Sandro Botticelli**: Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



25. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



26. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



27. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



28. **Sandro Botticelli:** Venuše a Mars, 1483, tempera, dřevo, 63 x 173,5 cm. National Gallery, Londýn



29. Bacchus a Ariadna, římský sarkofág, 235 n. l., mramor. Musée Louvre, Paříž



30. Sandro Botticelli: Venuše a Mars, detail, 1483, tempera, dřevo, 63 x 173,5 cm. National Gallery, Londýn



31. **Sandro Botticelli**: Venuše a Mars, detail, 1483, tempera, dřevo, 63 x 173,5 cm. National Gallery, Londýn



32. **Sandro Botticelli**: Bohyně Venuše přivádí Lorenza Tornabuoni do společnosti protagonistek sedmera svobodných umění, 1484, freska přenesena na plátno, 238 x 284 cm. Musée Louvre, Paříž



33. **Sandro Botticelli:** Venuše a tři Grácie, předkládající dary mladé nevěstě Giovanně, 1484, freska přenesena na plátno, 211 x 284 cm. Musée Louvre, Paříž



34. **Sandro Botticelli:** Madona della Melagrana, 1487, tempera, dřevo, průměr 143,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



35. **Sandro Botticelli:** Zvěstování Cestello, 1489, tempera, dřevo, 150 x 156 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



36. **Raffaello Santi:** Triumf Galatei, 1511, freska, 295 x 225 cm. Villa Farnesina, Řím



37. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím



38. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím



39. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím



40. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím



41. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím



42. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím



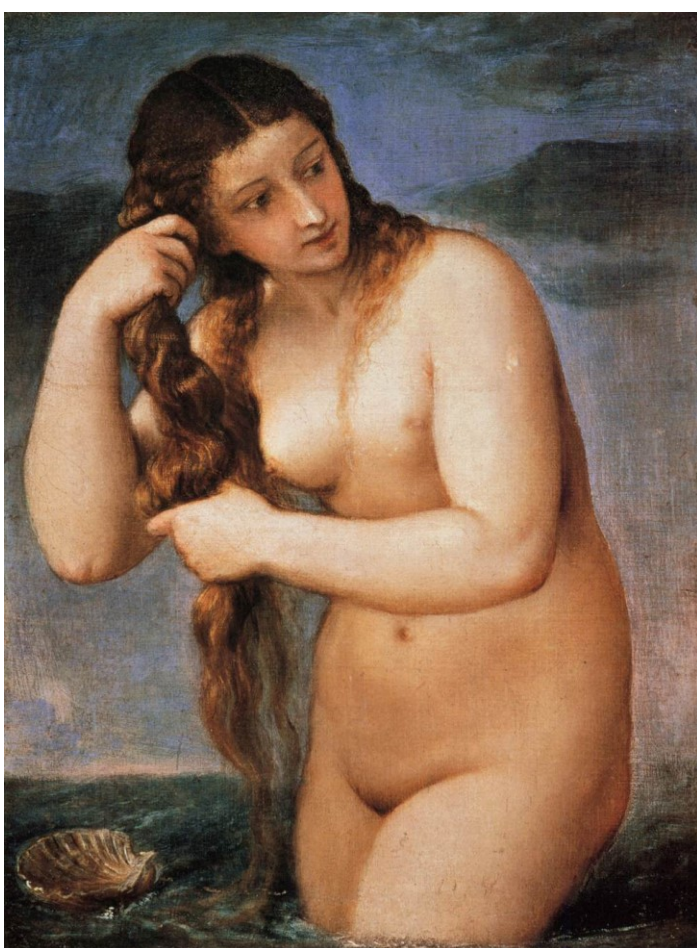
43. **Angelo di Cosimo** zvaný **Bronzino**: Alegorie Venuše, Lásky a Času, 1545, Olej, dřevo, 147 x 117 cm. National Gallery, Londýn



44. **Giorgione**: Odpočívající/Spící Venuše, 1510, olej, Plátno, 108 x 175 cm. Gemäldegalerie, Drážďany



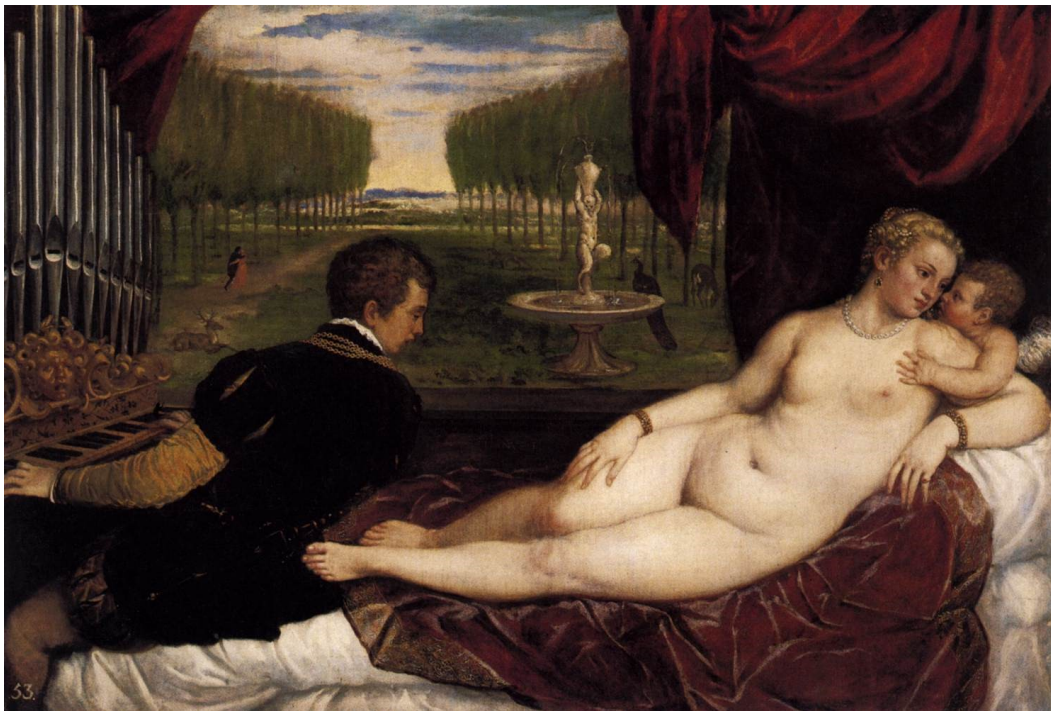
45. **Tizian:** Láska nebeská a pozemská, 1514, olej, plátno, 118 x 279 cm. Galleria Borghese, Řím



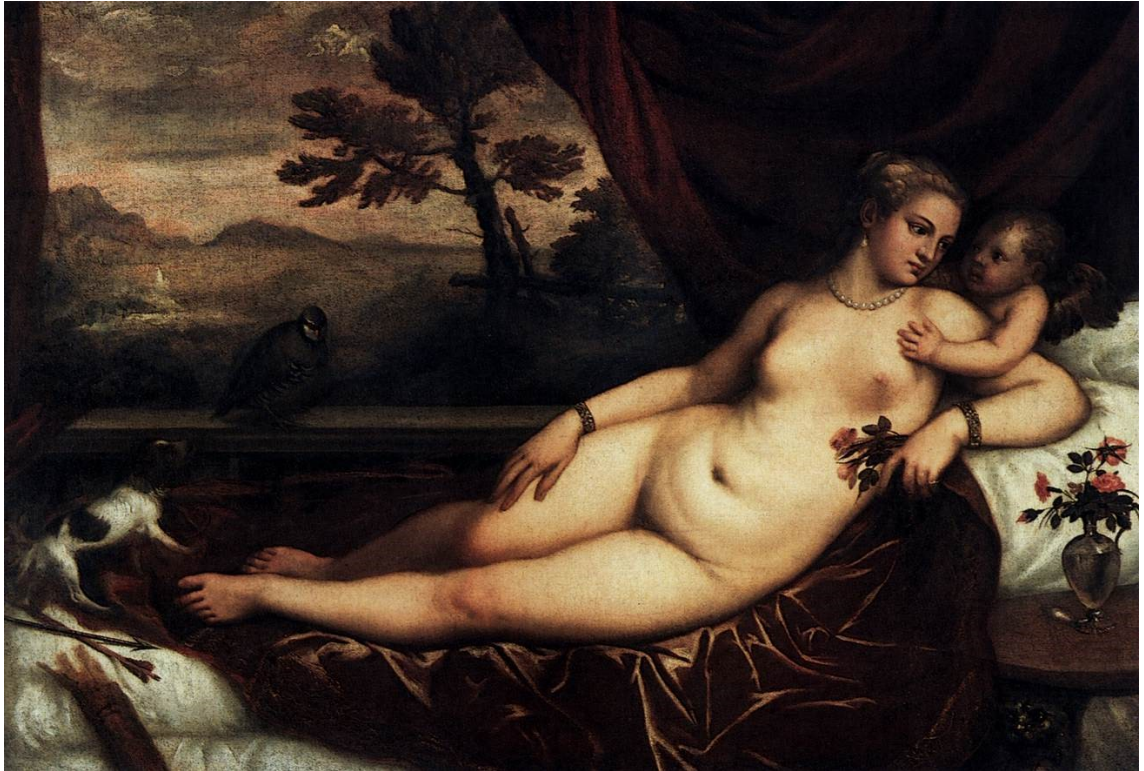
46. **Tizian:** Venus Anadyomené, 1520, olej, plátno, 76 x 57 cm, Scottish National Gallery, Edinburg



47. **Tizian:** Venuše Urbinská, 1538, olej, plátno, 119 x 165 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



48. **Tizian:** Venuše s varhaníkem a Cupidem, 1548, olej, plátno, 148 x 217 cm. Museo del Prado, Madrid



49. **Tizian:** Venuše a Cupid, 1550, olej, plátno, 139 x 195 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie



50. **Tizian:** Venuše s varhaníkem a s malým psem, 1550, olej, plátno, 136 x 220 cm. Museo del Prado, Madrid



51. **Tizian:** Venuše se zrcadlem, 1558, olej, plátno, 115 x 84 cm. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky



52. **Tintoretto:** Vulkán překvapuje Venuši a Marta, 1551, olej, plátno, 138 x 198 cm, Alte Pinakothek, Mnichov



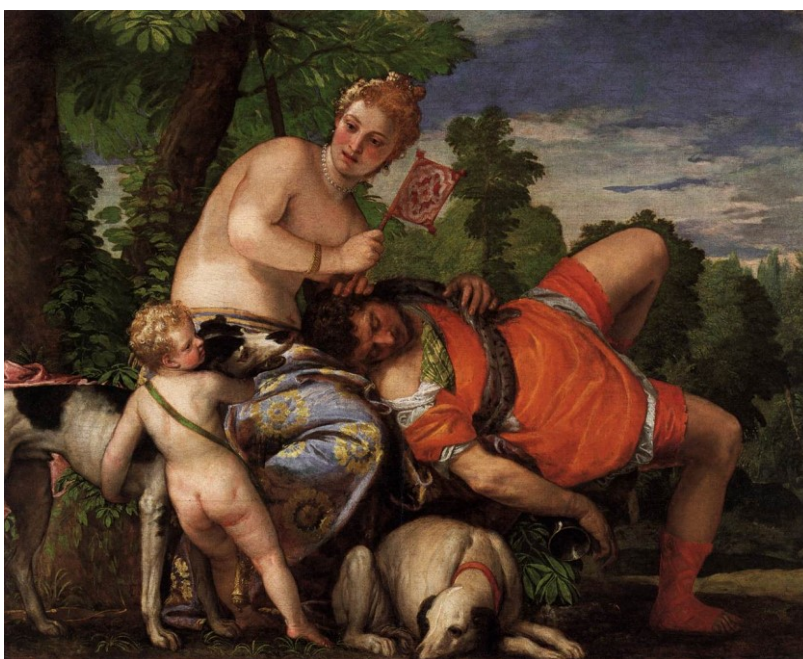
53. **Tintoretto:** Bakchus, Venuše a Ariadna, 1576–1577, olej, plátno, 146 x 167 cm. Palazzo Ducale, Benátky



54. **Paolo Veronese:** Venuše a Mars, 1570, olej, plátno, 205,7 x 161 cm. The Metropolitan museum of Art, New York



55. **Paolo Veronese:** Mars svlékající Venuši, 1570, olej, plátno, 165 x 126 cm. Scottish National Gallery, Edinburg



56. **Paolo Veronese:** Venuše a Adonis, 1580–82, olej, plátno, 212 x 191 cm. Museo del Prado, Madrid

Seznam vyobrazení

1. **Sandro Botticelli:** Klanění Tří králů, detail autoportrét Botticelliho, 1475, tempera, plátno, 111 x 134 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/botticel/index.html> vyhledáno 27.4. 2019
2. **Sandro Botticelli:** Zrození Venuše, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/botticel/index.html> vyhledáno 27.4. 2019
3. **Erb rodiny Medici**
https://cs.wikipedia.org/wiki/Medicejov%C3%A9#/media/File:Stemma_dei_Medici.png vyhledáno 30.4. 2018
4. **Sandro Botticelli:** Primavera, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/index.html vyhledáno 27.4. 2019
5. **Sandro Botticelli:** Pallas a Kentaur, 1482, tempera, plátno, 205 x 147, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. https://www.wga.hu/html_m/b/botticel/index.html vyhledáno 27.4. 2019
6. **Sandro Botticelli:** Statečnost, 1470, tempera, dřevo, 167 x 87 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.uffizi.it/en/artworks/fortitude> vyhledáno 27.4. 2019
7. **Venuše Melská**, mramor, 130–120 př. n. l., výška 202 cm. Musée de Louvre, Paříž. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Front_views_of_the_Venus_de_Milo.jpg vyhledáno 27.4. 2019
8. **Bohyně Ištar**, terakota, 19.–18. stol. př. n. l. 49,5 x 37 x 4,8 cm. The British museum, Londýn. <https://hr.wikipedia.org/wiki/I%C5%A1tar> vyhledáno 27.4. 2019
9. **Bohyně** **Aštart.**
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Astarta_\(A%C5%A1toret\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Astarta_(A%C5%A1toret).jpg) vyhledáno 27.4. 2019
10. **Sandro Botticelli:** Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/botticel/index.html> vyhledáno 27.4. 2019
11. **Praxiteles** (originál): Venuše Kapitolská, mramor, 4 stol. př. n. l., výška 193 cm. Musei Capitolini, Řím. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capitoline_Venus_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016.jpg vyhledáno 27.4. 2019
12. **Sandro Botticelli:** Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/botticel/index.html> vyhledáno 27.4. 2019

13. **Pierro de Cosimo:** Simonetta Januensis Vespuccia, 1480, tempera, dřevo, 570 x 420 cm. Musée Condé, Paříž. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Piero_di_Cosimo_-_Portrait_de_femme_dit_de_Simonetta_Vespucci_-_Google_Art_Project.jpg vyhledáno 27.4. 2019
14. **Sandro Botticelli:** Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 27.4. 2019
15. **Tazza Farnese,** kamej, 2. stol. př. n. l. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Tazza_Farnese.jpg vyhledáno 27.4. 2019 [4]
16. **Sandro Botticelli:** Zrození Venuše, detail, 1485, tempera, plátno, 172, 5 x 278, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 27.4. 2019
17. **Leocháres:** Apollón Belvederský, kolem 330 stol. př. n. l., římská mramorová kopie řeckého bronzového originálu, 224 cm. Musei Vaticani. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_Belvedere_\(15589766656\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_Belvedere_(15589766656).jpg) vyhledáno 27.4. 2019
18. **Praxitelés:** Afrodita Knidská, kolem 330 př. n. l., mramorová římská kopie, výška 205 cm. Glyptothek, Mnichov. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg vyhledáno 27.4. 2019
19. **Masaccio:** Adam a Eva, 1426–1427, freska, 208 x 88 cm. Santa Maria del Carmine, Florencie. https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Masaccio_expulsion-1427.jpg vyhledáno 27.4. 2019
20. **Raffael Santi:** Léda s labutí, 1505–07, perokresba, 310 x 192 cm. Royal Collection, Windsor. https://www.wga.hu/html_m/r/raphael/7drawing/3/06drawin.html vyhledáno 30.4. 2019
21. **Kallimachos:** Tančící Menáda, římská kopie řeckého originálu 425–400 př. n. l. připisována Kallimachosovi, 27 př. n. l.– 14 n. l., mramor, výška 143 cm. The Metropolitan museum of Art, New York. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dancing_Maenad_Met_35.11.3.jpg vyhledáno 30.4. 2019
22. **Bohyně vítězství zavazující si sandál,** detail vlysu z balustrády chrámu Athény Niké v Athénách, kol. 480 př. n. l., výška 1,06 m. Akropoliské muzeum, Athény. <https://17green.wordpress.com/2014/01/11/nike-adjusting-her-sandal-athens-greece-410-bce/> vyhledáno 30.4. 2019
23. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019

24. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
25. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
26. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
27. **Sandro Botticelli:** Primavera, detail, 1482, tempera, dřevo, 203 x 314 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
28. **Sandro Botticelli:** Venuše a Mars, 1483, tempera, dřevo, 63 x 173,5 cm. National Gallery, Londýn. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
29. **Bacchus a Ariadna,** římský sarkofág, 235 n.l., mramor. Musée Louvre, Paříž. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_Ariadne_Louvre_Ma1346.jpg vyhledáno 30.4. 2019
30. **Sandro Botticelli:** Venuše a Mars, detail, 1483, tempera, dřevo, 63 x 173,5 cm. National Gallery, Londýn. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_botticelli,_marte_e_venere,_1485_c.a._02.jpg vyhledáno 30.4. 2019
31. **Sandro Botticelli:** Venuše a Mars, detail, 1483, tempera, dřevo, 63 x 173,5 cm. National Gallery, Londýn. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
32. **Sandro Botticelli:** Bohyně Venuše přivádí Lorenza Tornabuoni do společnosti protagonistek sedmery svobodných umění, 1484, freska přenesena na plátno, 238 x 284 cm. Musée Louvre, Paříž. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
33. **Sandro Botticelli:** Venuše a tři Grácie, předkládající dary mladé nevěstě Giovanně, 1484, freska přenesena na plátno, 211 x 284 cm. Musée Louvre, Paříž. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
34. **Sandro Botticelli:** Madona della Melagrana, 1487, tempera, dřevo, průměr 143,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
35. **Sandro Botticelli:** Zvěstování Cestello, 1489, tempera, dřevo, 150 x 156 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
36. **Raffael Santi:** Triumf Galatei, 1511, freska, 295 x 225 cm. Villa Farnesina, Řím. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Raphaelgalatea.jpg> vyhledáno 30.4. 2019

37. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
38. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
39. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
40. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
41. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
42. **Raffael Santi:** Loggia di Amore e Psiche, detail, 1517–18, fresková výzdoba. Villa Farnesina, Řím. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/index.html> vyhledáno 30.4. 2019
43. **Angelo di Cosimo zvaný Bronzino:** Alegorie Venuše, Lásky a Času, 1545, Olej, dřevo, 147 x 117 cm. National Gallery, Londýn. https://www.wga.hu/html_m/b/bronzino/4/venus_cu.html vyhledáno 30.4. 2019
44. **Giorgione:** Odpočívající/Spící Venuše, 1510, olej, Plátno, 108 x 175 cm. Gemäldegalerie, Drážďany. https://www.wga.hu/html_m/g/giorgion/various/venus.html vyhledáno 30.4. 2019
45. **Tizian:** Láska nebeská a pozemská, 1514, olej, plátno, 118 x 279 cm. Galleria Borghese, Řím. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/08/05sacre.html vyhledáno 30.4. 2019
46. **Tizian:** Venus Anadyomené, 1520, olej, plátno, 76 x 57 cm, Scottish National Gallery, Edinburg. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/08/07anadyo.html vyhledáno 30.4. 2019
47. **Tizian:** Venuše Urbinská, 1538, olej, plátno, 119 x 165 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/08/08urbin.html vyhledáno 30.4. 2019
48. **Tizian:** Venuše s varhaníkem a Cupidem, 1548, olej, plátno, 148 x 217 cm. Museo del Prado, Madrid. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/09/index.html vyhledáno 30.4. 2019
49. **Tizian:** Venuše a Cupid, 1550, olej, plátno, 139 x 195 cm. Galleria degli Uffizi, Florencie. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/09/index.html vyhledáno 30.4. 2019

50. **Tizian:** Venuše s varhaníkem a s malým psem, 1550, olej, plátno, 136 x 220 cm. Museo del Prado, Madrid. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/09/index.html vyhledáno 30.4. 2019
51. **Tizian:** Venuše se zrcadlem, 1558, olej, plátno, 115 x 84 cm. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky. https://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/09/index.html vyhledáno 30.4. 2019
52. **Tintoretto:** Vulkán překvapuje Venuši a Marta, 1551, olej, plátno, 138 x 198 cm, Alte Pinakothek, Mnichov. https://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/7/2vulcan.html vyhledáno 30.4. 2019
53. **Tintoretto:** Bakchus, Venuše a Ariadna, 1576–1577, olej, plátno, 146 x 167 cm. Palazzo Ducale, Benátky. https://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/4a/1antico1.html vyhledáno 30.4. 2019
54. **Paolo Veronese:** Venuše a Mars, 1570, olej, plátno, 205,7 x 161 cm. The Metropolitan museum of Art, New York. https://www.wga.hu/html_m/v/veronese/10/index.html vyhledáno 30.4. 2019
55. **Paolo Veronese:** Mars svlékající Venuši, 1570, olej, plátno, 165 x 126 cm. Scottish National Gallery, Edinburg. https://www.wga.hu/html_m/v/veronese/10/index.html vyhledáno 30.4. 2019
56. **Paolo Veronese:** Venuše a Adonis, 1580–82, olej, plátno, 212 x 191 cm. Museo del Prado, Madrid. https://www.wga.hu/html_m/v/veronese/10/index.html vyhledáno 30.4. 2019