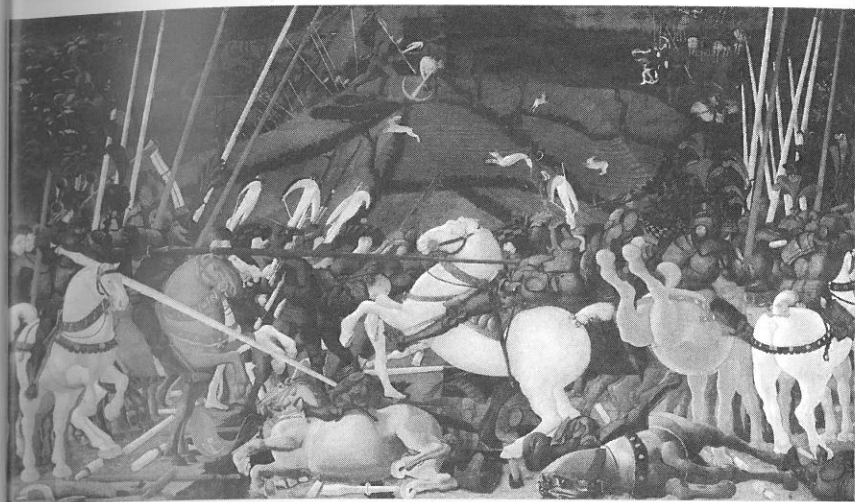




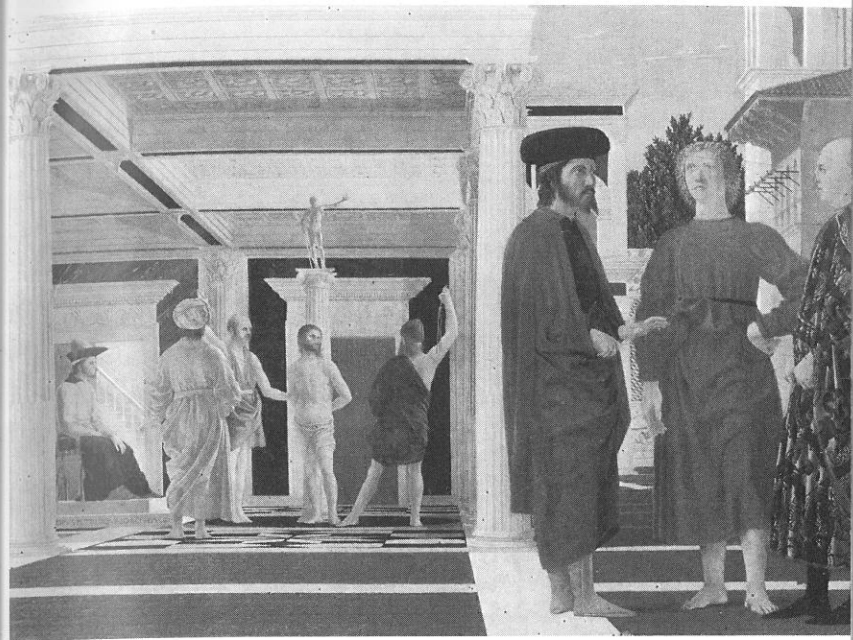
Lorenzo Ghiberti: *Josef a bratři jeho*,  
zlacený bronz, 1425 - 1452, Florencie, baptisterium



Paolo Uccello: *Bitva u San Romano*,  
tempera na dřevě, 1440 - 1450, Florencie, Uffizi



Paolo Uccello: Jezdecký pomník Johna Hawkwooda,  
freska, 1436, Florencie, dóm



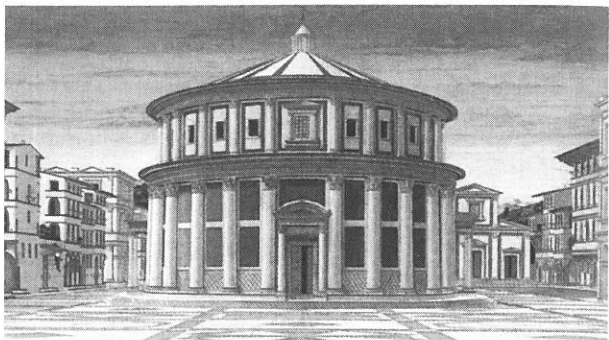
Piero della Francesca: Bičování Krista,  
tempera na dřevě, kolem 1460, Urbino



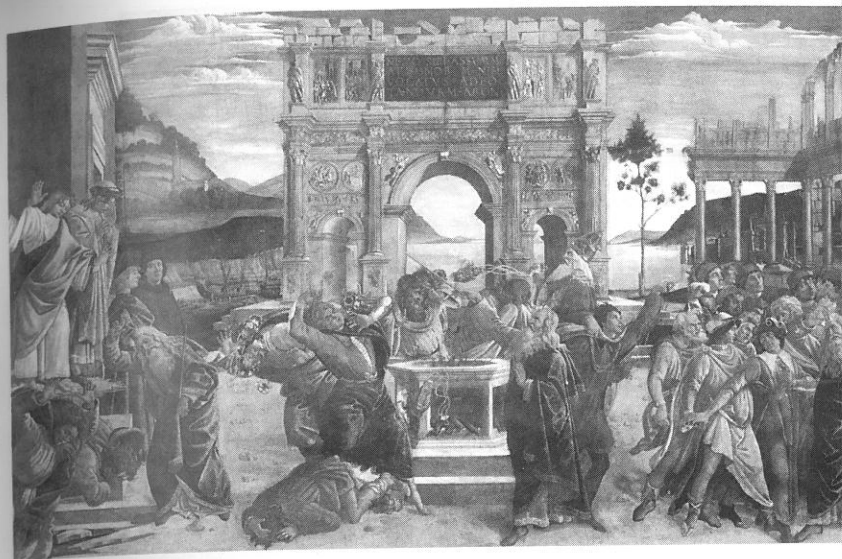
Piero della Francesca: *Battista Sforzová*,  
olej na dřevě, po 1472, Florencie, Uffizi



Piero della Francesca: *Federigo da Montefeltro*,  
olej na dřevě, po 1472, Florencie, Uffizi



Anonym: *Ideální město* (výřez),  
tempera na dřevě, kolem 1470, Urbino



Sandro Botticelli: *Vzbouření proti Mojžíšovu zákonu*,  
freska, 1481 - 1482, Řím, Sixtinská kaple



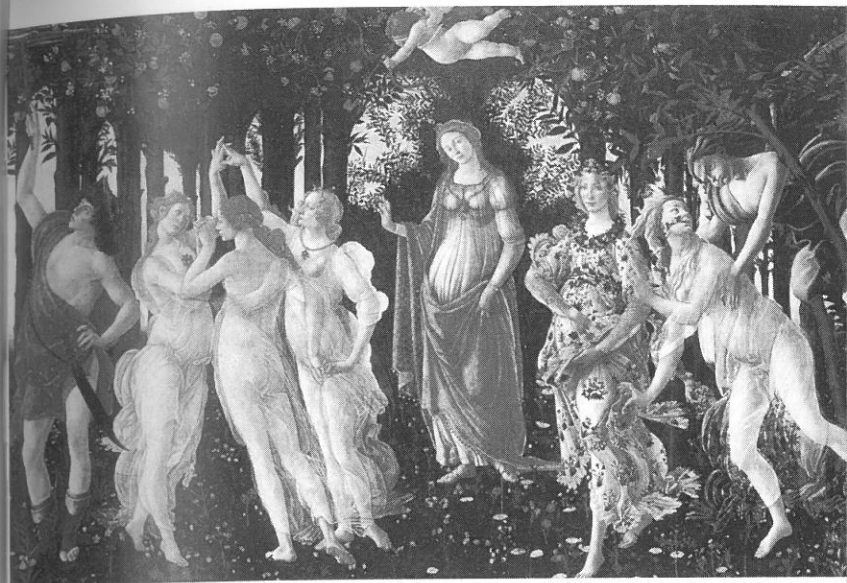
Pietro Perugino: Odevzdání klíčů Petrovi,  
freska, 1481–1482, Řím, Sixtinská kaple



Sandro Botticelli: Camilla a kentaur,  
tempera na plátně, kolem 1482, Florencie, Uffizi



Leonardo da Vinci: *Klanění tří králů*,  
nedokončeno (podmalba na dřevě), 1482, Florencie, Uffizi



Sandro Botticelli: *Primavera*,  
tempera na dřevě, kolem 1482, Florencie, Uffizi



Andrea Mantegna: Parnas,  
olej na plátně, 1497, Paříž, Louvre

my přetížená Botticelliho Venuše dosti věrně odpovídá antickému typu *Venus pudica* a Mantegnův Parnas byl pro změnu jistě nositelem dalších vrstev sdělení, k nimž dnes již neznáme klíč), a dominuje-li v konkrétním uměleckém díle zřetelně jeden nebo druhý přístup, je to spíše výjimka než pravidlo. Klasickým případem prolínání obou tendencí je slavná Tizianova *Láska nebeská a pozemská* z doby kolem roku 1515, která se dnes nachází v *Gallerii Borghese* v Římě.

Dokonce i v rámci renesančních a manýristických alegorických kompozic s mytologickými náměty nacházíme jen málo děl, jejichž filozofickému výkladu by byla věnována větší pozornost než pokusům o duchovní interpretaci tohoto Tizianova značně rozměrného plátna. Teprve z roku 1613 je doložen nejstarší známý název tohoto obrazu: *Kráska ozdobená a neozdobená*. Tento název odkazuje kupodivu docela přesně k původní antické anekdotě, která zřejmě vedla objednavatele obrazu k zadání tohoto zvláštního motivu. Nejde o popis antického díla, ale o „nastavení“ hodnotové stupnice úsměvnou historkou, doloženou v třicáté šesté knize Pliniovy *Historie naturalis*, vyprávějící o dvou téměř shodných sochách Venuše: „... nejznamenitější dílo, a to nejen Praxitelovo, nýbrž na celém okrsku zemském je Venuše na ostrově Knidu, kam se mnozí plavili jen za tím účelem, aby ji spatřili. Praxitelés vytvořil dvě a současně je prodával: jednu z nich zahalenou, a té dali přednost Kójsťi, kteří dostali právo volby mezi nimi. Koupili ji za velikou sumu; považovali tu koupi za doklad svých přísných a počestných mravů. Tu odmítnutou pak koupili Knidští a mezi oběma díly byl pak veliký rozdíl v pověsti. Tu druhou chtěl později koupit král Nikomédés a nabízel zato zaplatit za obec knidskou všechny dluhy – a ty nebyly malé. Ale Knidští chtěli raději vše trpět, jen aby nepozbyli sochy, kterou Praxitelés ostrov proslavil. Chrámek je tak umístěn, aby odevšad bylo na sochu Venušinu vidět. Podle pověsti sama

bohyně při práci vedla ruku Praxitelovu. Je ze všech stran krásná a obdivuhodná.“ Na první pohled je zřejmé, že Pliniem uchovaná anekdota nebyla bezprostředním motivem ke vzniku díla, ale obraz cílevědomě staví každého svého diváka před volbu Kójských, a to ne nahodile.

Jak poznamenává Zygmunt Ważbiński, „příběh dvou Praxitelových soch Venuše se stal základem novoplatónské teorie mravní krásy“. Marsilio Ficino ve svém komentáři k Platónovu *Symposiu* pokládá nahotu *Venuše knídké*, zosobňující *Venuši nebeskou*, za symbol „filosofické dokonalosti“, tedy *Humanitas*, kdežto druhá, *Venuše pozemská*, zůstává pouhou *Venere volgare*. V duchu původní Pliniovy anekdoty tedy zůstává nahá dívka, jíž pouze volně přehozený pruh bílé látky zakrývá klín a purpurový plášť část levé paže, personifikací „lásky nebeské“ (tj. ideální a *de facto* nedostupné), kdežto bohatě oděná Benátčanka pouze „lásku pozemskou“; renesanční učenec dává přirozeně přednost nebešťance. Důmyslná myšlenková konstrukce je nenápadně podpořena také odlišným pozadím, na němž jsou obě figury vyobrazeny: za Benátčankou se rozkládá divoká kopcovitá krajina s hradem a lesní zvěří, snad kraj kolem Tizianova rodného Pieve di Cadore, kdežto za nahou bohyní vidíme úrodnou rovinu s pastevcem a stádem, rozloženou kolem tiché a klidné hladiny jezera, jakousi miniaturní Arkádií. Mezi oběma ženami vidíme Amora, který cosi – snad lístky růží – rukou loví v protáhlé kamenné obdélníkové nádržce, na jejímž širokém okraji nebešťanka i pozemšťanka sedí. Přední stěna mramorové nádržky je zdobena klasickým vysokým reliéfem, z něhož poněkud neústrojně trčí bronzová roura, z níž prýští voda, zalévající keř v popředí.

Každý z detailů, o nichž jsem se zmínil, jistě měl symbolický význam; některé jsou zřejmé. Záměrně jsem blíže nedefinoval původní účel oné mramorové nádržky,

ale nemůže o něm být pochyb: je to antický sarkofág. Bezpečně můžeme vyloučit okolnost, že by Tizian zobrazil sarkofág z čistě estetických důvodů neznaje jeho účel, a právě tak můžeme spolehlivě říci, že jej nepoužil náhodou, jen jako jakousi bezobsažnou dekoraci. Obraz, určený pro *studiolo*, měl podněcovat k rozjímání; tomu odpovídá také předpoklad, že dvojice bohů, s níž se tu setkáváme, je trochu jiná, než by se mohlo na první pohled zdát. Zamlčeným a přesto přítomným je zde totiž vedle Eróta také Thanatos, bůh smrti. Platónova dvojí a dvojediná Afrodité – Uranie a Pandemie – se tu ocitá ve společnosti té, která jak známo pobývá i v Arkádií... Škála významů, kterou tento obraz Tizian obdařil, nebude nikdy beze zbytku objasněna; to však není z našeho hlediska podstatné. Důležité je, že snad nikdo z jeho vykladačů nepochybuje o tom, že v *Lásce nebeské a pozemské* je obsažena složitá významová struktura, zakořeněná v duchovním klimatu Benátek kolem roku 1515, a že jde o alegorii ve velmi sofistikovaném mytologickém hávu.

Současně však Tizian na tomto obraze na základě přímých nebo zprostředkovaných znalostí velmi věrohodně „rekonstruoval“ helénistický sarkofág; o kompozici samotné potom mohou autoři monografií oprávněně tvrdit, že je „inspirována příkladem antických reliéfů“. Tizian málokdy sledoval zřetel, který bychom dnes nazvali *archeologickým*, ale pracoval-li na podobném obraze, naplněném symboly, k nimž si vzdělaný divák počátku 16. století měl automaticky přiřadit pojmy novoplatónské filozofie, musel se přizpůsobit komunikačnímu kódu a dodat svému dílu punc autenticity – a také „návod“ k interpretaci – formou odkazu, jímž v tomto případě byl antický reliéf na boční straně sarkofágu. Odkaz na klasickou předlohu tedy mohl nabývat dvojí podoby: buď velmi věrné, a tedy pro humanisticky vzdělaného diváka rozeznatelné ilustrace dochovaného literárního popisu některého ze slavných děl starověku, nebo díla, které si



ce neodpovídá žádnému konkrétnímu textu, ale svými atributy se k literárním předlohám odvolává a zároveň naznačuje, že bez jejich znalosti není dešifrovatelné. Za to, že se stalo součástí široce užívaného komunikačního kódu, však antické dědictví zaplatilo velkou daň: kolem roku 1515 ztrácí svou původní legitimující roli, kterou sehrávalo od dvacátých let *quattrocenta*, a s ní také svou jedinečnost. Vřazuje se do zásobárny běžných ikonografických motivů, používaných literáty a výtvarníky *ad hoc* podle potřeby; nemá už svůj apelativní účinek, s nímž jej do intelektuálního světa pozdního středověku vnášeli Francesco Petrarca, Cola di Rienzi, Coluccio Salutati nebo Leonardo Bruni a do rané renesance Brunelleschi, Ghiberti, Alberti nebo Donatello.

Tuto ztrátu legitimující role antického exempla ukazuje názorně další umělecké zápolení, které bývá tradičně interpretováno jako konec objevitelské fáze renesance a počátek barokních tendencí v umění: střetnutí Leonarda da Vinci a Michelangela Buonarrotiho při výzdobě síně Velké rady v Palazzo Vecchio ve Florencii v letech 1504–1505. Ani jedna z obou maleb nebyla dokončena; jejich podobu známe jen z pozdějších kopií. Přesto se jednalo o díla nesmírně vlivná, která skutečně předurčila trendy následujícího vývoje italského malířství; obě svým významem výrazně přesáhla hranice florentského politického a ekonomického vlivu. V samotné skutečnosti, že k tomuto soupeření došlo, však můžeme sledovat obrovský posun v dobové mentalitě a v postavení umělce ve společnosti. Když chtěli Florentinové o sto let dříve vyzdobit dveře Baptisteria, vyzvali k soutěži celou plejádu sochařů, rozhodovali se nepochybně také podle technologických a ekonomických ukazatelů, podmínky zadání formulovali zcela přesně; o ikonografickém programu děl objednaných z veřejných prostředků pak ještě nejméně dvě až tři desetiletí rozhodovali teologové a humanisté. Na počátku *cinquecenta* však už situace vypadala zcela odlišně.

„Dík jedinečnosti svých děl se Leonardo stal do té míry slavným, že si všichni milovníci umění, ba celá Florencie přála, aby jí tento božský umělec po sobě zanechal nějakou památku; všude se mluvilo o tom, že by se mu měla zadat nějaká velká a významná práce, aby byla obec ozdobena a poctěna vším nadáním, půvabem a vkusem, jimiž se vyznačují jeho díla. A protože se právě znovu stavěla velká radniční síň ... gonfalonieri a význační měšťané se dohodli, a jakmile byla stavba s velkým spěchem dokončena, veřejným výnosem stanovili, že jí má Leonardo vyzdobit nějakým pěkným obrazem,“ píše Giorgio Vasari o Leonardově účasti. O Michelangelovi pak na jiném místě dodává: „V době, kdy ve Velké síni Rady maloval jedinečný malíř Leonardo da Vinci ... zadal tehdejší gonfalonier Piero Soderini další část síně Michelangelovi; poznal totiž jeho velké nadání, a tak se stalo, že Michelangelo začal pracovat na druhé straně...“ Oba tedy dostali navzdory generačnímu předělu zakázku, protože byli známými tvůrci (Michelangelo jako autor právě dokončeného monumentálního *Davida*), jejichž díla získat bylo v zájmu obce. Tato změna v hodnocení významu umělců, k níž nepochybně přispěla i giottovská legenda, pro ně znamenala velký společenský vzestup. Již nebyli v roli specializovaných řemeslníků-dodavatelů, mezi nimiž si investor vybírá podle nejvýhodnějšího poměru mezi cenou, množstvím a kvalitou práce, ale stali se váženými členy společnosti, které je třeba si předcházet. S tím také vzrůstala úloha jejich *invenzione*.

Není zcela zřejmé, nakolik byla sama volba námětů věcí Leonardovou a Michelangelovou, jisté však je, že jejich pojetí a zpracování už bylo zcela v rukou obou tvůrců. Leonardo si vybral epizodu jezdeckého souboje z bitvy u Anghiari, kde v červnu 1440 florentské vojsko pod velením Pierogiampaula Orsiniho odrazilo útok slavného kondotiéra Niccolò Piccinina, bojujícího ve službách milánského vévody Filippa Marii Viscontiho. Nebyla to ve

skutečnosti ani bitva v našem slova smyslu (zahynul jen jeden muž, a ten byl ušlapán koňmi ve vzniklé skrumáži poté, co spadl ze sedla), ale tato konfrontace ukončila pro Florencii velmi nebezpečné Piccininovo tažení do Toskány: milánský vojevůdce krátce předtím dokonce překročil Arno a plenil kraj ve vzdálenosti pouhých tří mil od florentských hradeb. Proto šlo z hlediska Florentanů o mimořádně pamětihodnou událost. Dramatický výjev opravdu předjímal baroko, pokud můžeme brát známou Rubensovu kresbu, vzniklou podle Leonardova kartónu, jako relativně věrnou duchu předlohy. Nástěnnou malbu, započatou v pátek 6. června 1505 v jednu hodinu po poledni, jak víme z umělcova záznamu, Leonardo nikdy nedokončil; odstraněna byla roku 1557 při přestavbě sálu. Nezachoval se ani kartón, zůstalo ovšem několik Leonardových přípravných studií.

Michelangelo zvolil ještě starší událost: drobnou historku z bitvy u Casciny, kdy bylo koncem července 1364 za války Florencie s Pisou florentské vojsko pod velením Galeotta Malatestiho překvapeno Pisánskými při koupeli a poledním odpočinku. Jeho obraz dostal aktuální význam, neboť v létě 1504, kdy mu byla zakázka zadána, znovu vzplály boje mezi Florencií a Pisou. Michelangelo vůbec nezachytil boj, ale moment, v němž se nazí vojáci, vylézající z vody, snaží co nejrychleji navléci oděv a zbroj, aby mohli nastoupit do bitvy. Tento vhodně zvolený okamžik pak Michelangelovi poskytl skvělou příležitost ke studiu mužského aktu v nejrozmanitějších polohách. Ani jeho kartón se nedochoval; do podoby fresky jej Michelangelo nikdy ani nezkusil přenést. Jenom na okraj: právě vítězstvím v bitvě u Casciny se ve florentských službách vyznamenal kondotiér John Hawkwood, o jehož malovaném pomníku od Paola Uccella v chrámu Santa Maria del Fiore již byla řeč. Rozdíl mezi Uccellovým vyobrazením pomníku slavného vojevůdce, zachycujícím (neexistující) monumentální antickou jezdeckou sochu,

a mezi Michelangelovými nahými vojáky, pracně se namáhajícími natáhnout si punčochy na mokré nohy nebo ve zmatku shánějícími pohozené zbraně, je velmi výmluvným symptomem proměny doby.

Obě díla v nejreprezentativnějším interiéru Florencie, v síni Velké rady v Palazzo Vecchio, byla přímo předurčena k tomu, aby sehrávala podstatnou legitimující úlohu. Jde o natolik zřejmý fakt, že někdy bývá silně přeceněn; vévoda Giuliano de' Medici s největší pravděpodobností nenechal tato díla ani jejich přípravné kartóny zničit, jak je mu někdy vyčítáno. Neměl k tomu žádný závažný důvod, protože malby neměly žádný zjevně protimedicejský obsah: k bitvě u Casciny došlo více než padesát let před mocenským vzestupem Medicejských a bitvu u Anghiari vybojovali Florentané v době, kdy městu prakticky vládl Cosimo de' Medici. Peter Burke však přesto v souvislosti s Leonardovým a Michelangelovým dílem tvrdí, že „*když se v roce 1513 Medicejští vrátili, dali tyto malby zničit, což naznačuje, že současníci přisuzovali politickému využití umění velkou důležitost*“. S jeho závěrem lze souhlasit, premisa je falešná: Leonardova malba byla odstraněna po více než padesáti letech a Michelangelova nikdy nevznikla. U zrodu této pověsti mohl být dodnes nejasný osud již tehdy slavného Michelangelova kartónu. Zpravidla dobře informovaný Vasari o něm ve svém *Životopise Michelangela Buonarrotoho* píše: „... protože se kartón stal předmětem uměleckého studia, byl přenesen do horního sálu Medicejského paláce, a tak byl vydán až příliš na milost umělcům; za nemoci vévody Giuliana, kdy se o to nikdo nestaral, byl totiž ... nakonec rozdělen na řadu dílů a rozptýlen do mnoha míst, jak ukazuje několik kusů, jež lze spatřit u mantovského šlechtice pana Uberta Strozziho, který je chová s velikou úctou ve svém domě.“ Na jiném místě přičítá Vasari tento barbarský čin sochaři Baccio Bandinellimu buď pro jeho ziskuchtivost, nebo pro jeho nenávisť vůči Michelangelovi. Obě

Vasariho vysvětlení jsou pravděpodobnější než představa Giuliana de' Medici nechávajícího z politických důvodů zničit monumentální malby dvou nejproslulejších žijících florentských umělců.

Nechat odstranit významná umělecká díla jen proto, že poškozují jeho pověst, by nebyl čin slučitelný s chováním cti své dbalého vladaře. Navíc existovalo také antické *exemplum*, které dávalo příklad, jak se zachovat i v případě, že by tyto malby byly pro nového pána města skutečně hanlivé. Plinius popsal, jak se malíř Ktesikles proslavil „*potupnou malbou královny Stratoniky*“, a poskytl model pro jednání monarchy konfrontovaného s dílem, které jej uráží. Ktesikles totiž nebyl Stratonikou „*přiját s žádou poctou, a namaloval proto královnu, jak se válí s rybářem, o němž se říkalo, že ho královna miluje; ten obraz vystavil v přístavu efském a sám na lodi spěchal pryč. Královna zakázala obraz odstranit, ač podoba obou byla obdivuhodně vyjádřena.*“ Ničení maleb, zejména od vynikajících malířů, nebylo v souladu s obrazem, který o sobě chtěli vytvářet příslušníci kteréhokoli italského vládnoucího rodu počátku 16. století; i proto je představa, že by to učinili vracející se Medicejští, málo pravděpodobná.

Na Leonardově *Bitvě u Anghiari* a Michelangelově *Bitvě u Casciny* je však mnohem zajímavější jiný aspekt: místo příkladů z dějin starověkého Říma tu příslušníkům florentského zákonodárního sboru měla být na očích díla připomínající slavné okamžiky dějin jejich vlastní obce. Je to týž moment, který můžeme pozorovat i v Machiavelliho *Florentských letopisech*: ani on už antické *exemplum* ve skutečnosti příliš nepotřebuje a používá je víceméně jenom jako atribut, jímž dává najevo svou vzdělanost, ale už nikoliv jako nástroj k umocnění apelu na spoluobčany. Čtvrt tisíciletí slavných dějin Florencie jako sebevědomé a mocné republiky (a formálně nebyla Florencie do roku 1537 ničím jiným) už stačilo legitimovat moc jejich vládců. Moderní florentské dějiny mohly

kolem roku 1500 ve většině případů převzít legitimující roli odvolávek politiků na starověký Řím. Sto čtyřicet let mrtví Florentané převzali v této argumentaci úlohu dávých římských hrdinů.

Již z doby mezi lety 1440–1450 však známe ikonografický předobraz Leonardova pojetí bitvy u Anghiari: tři rozměrné deskové malby od Paola Uccella, oslavující vítězství Florentanů pod velením Niccolò da Tolentino v bitvě u San Romana; jednalo se o epizodu z války s Luccou v letech 1429–1433, která byla pro Florencii záležitostí jinak dost katastrofální; v tomto střetnutí však Niccolò da Tolentino dokázal roku 1432 porazit spojené vojsko Luccy, Sieny a Milána. Uccellova *Bitva u San Romana*, jejíž střední deska vysoká téměř dva metry a široká tři a čtvrt metru zachycuje samo střetnutí jezdeckva obou stran, však nebyla určena pro oficiální státní prostory: celý volný triptych nechal pořídit Cosimo de' Medici pro tehdy nový *Palazzo Medici* jako připomínku svého vlastnictví: byla to právě jeho podpora, která tehdy umožnila Florentským zvítězit. Jednalo se tedy o obraz s aktuálním politickým významem, vzniklý sotva po deseti nebo patnácti letech od oné události, který však neměl legitimující charakter ve smyslu zjevné podpory státní moci; šlo o dílo pořízené na zakázku soukromníka, byt občana nesmírně vlivného a *de facto* vládce Florencie. V případě *Bitvy u San Romana* nebylo možné použít jakýchkoliv antických atributů: jednalo se o událost, která ještě byla v relativně živé paměti. Paolo Uccello tedy musel své dílo přizpůsobit zkušenostem diváků. Vzhledem k tomu, že florentské monumentální malířství před polovinou *quattrocenta* před obdobným úkolem dosud nestálo, bylo na Uccellovi, aby našel příležitou formu. Dosáhl jí objemným uspořádáním prostoru, o němž bude řeč v následující kapitole.

Nic takového se netýkalo Leonardovy *Bitvy u Anghiari* nebo Michelangelovy *Bitvy u Casciny*: účastníkoví první

z nich by muselo být hodně pře osmdesát let, aby se dožil vzniku Leonardova díla, a od druhé uplynulo v roce slavného zápolení obou malířů právě sto čtyřicet let. Ani jeden z nich však nevyužil některého ze známých *topoi* v zobrazování hrdinských činů; oba se spolehli na svou *invenzione* a velmi odvážně a osobitě řešili formální problémy malířství. Estetický zřetel v jejich díle výrazně převládá nad politickým posláním; podle okolností zakázky soudě, je však pravděpodobné, že s touto skutečností předem počítal i objednavatel. Poznenáhlu se měnil účel podobných výtvorů: stvrzením legitimacy moci jejich mecenášů se postupně stával nikoliv obsah děl, ale samotná jejich existence; zárukou tady byla slavná jména tvůrců, která dokládala moc a vliv zadavatelů těchto monumentálních realizací. Literární, mytologický nebo historický podtext malby či plastiky sice zůstával důkazem erudice objednavatele a důmyslu umělce, ale stával se podružným. Rozhodující byla jména a pověst jich obou, nikoliv komplikovaný a těžko vyložitelný nebo naopak všeobecně známý a snadno rozeznatelný námět. Společenské klima severní a střední Itálie na počátku *cinquecenta* již ctilo význam tvůrčí individuality.

Prvotní úloha antického *exempla*, která způsobila, že se na postu kancléřů a sekretářů *Signorie* střídali jeden za druhým vynikající humanisté od Coluccia Salutatiho přes Leonarda Bruniho a Poggia Braccioliniho až po Niccolò Machiavelliho, byla u konce. Zároveň se však systémem odkazů na příklady z dějin a mytologie starověku pevně uhnízdil v komunikačním kódu užívaném intelektuální i mocenskou elitou zhruba od poloviny *quattrocenta* a zůstal v něm zakotven prakticky až do sklonku 19. století. Leonardovo ani Michelangelovo dílo určené pro síň Velké rady v Palazzo Vecchio však již v sobě neneslo – pokud to lze posoudit – ani formální nápodobu tehdy známých antických staveb nebo jiných uměleckých děl. Příběh vybraný z nedávných florentských dějin

a hrající roli *exempla* nahradil v síni Velké rady Palazzo Vecchio dosud žádoucí odkaz na vhodně vybraný příběh z dějin starověkého Říma, který dříve legitimoval počínání sebevědomých Florentinů. Florentské dějiny samy nyní převzaly úlohu pramene, na nějž se bylo možno odvolávat, kdykoliv v občanském a politickém životě některý z aktérů tehdejších událostí potřeboval najít pro své jednání vhodný precedens.

Přesto pochází nejrozměrnější, nejvýznamnější a nejproslulejší využití antických motivů v jejich renesančním chápání až z let 1509–1510 a je spojeno se jménem papeže Julia II. Když Giuliano della Rovere nastoupil na papežský stolec, rozhodně odmítl veškeré politické a duchovní dědictví svého smutně proslulého předchůdce Alexandra VI., někdejšího kardinála Rodriga Borgii. Podle zprávy Paola Giovia papež Julius II. „*non volebat videre omni hora ... figuram Alexandri praedecessoris sui, inimici sui, quem marranum et judeum appellabat et circumcisum*“, tedy „*nechtěl vidět v každém okamžiku ... podobu svého předchůdce Alexandra, svého nepřítele, kterého nazýval marranem, Židem a omezcem*“. Vedle obstojně zásoby latinských invektiv, svědčící o tom, že největší z renesančních papežů nebyl přehnaně úzkostlivý při volbě slov, však měl Julius II. také představu o velkolepém cyklu fresek, jímž hodlal nechat vyzdobit vatikánské komnaty. Ve *Stanza della Segnatura* jim vévodí slavná Raffaelova *Athénská škola*, luneta se základnou sedm a tři čtvrtě metru. Je velkolepou malovanou antologií antické filozofie, respektive veškeré vědy. Je pozoruhodně uceleným komplexem, který v sobě sjednocuje literární a filozoficko-historické hledisko zadavatele s „*archeologickým*“ a matematickým přístupem malířovým.

„*Raffael, kterého papež Julius přijal hned po příchodu velice laskavě, začal tedy v síni, zvané Camera della Segnatura malovat výjev zobrazující teology, jak se sna-*

ží uvést filozofii a astrologii v soulad s teologií; na obraze jsou zachyceni všichni mudrcové světa, jak nejrůznějším způsobem mezi sebou diskutují,“ začíná Vasari svůj popis *Athénské školy*. Dopustil se sice omylu a propojil témata dvou fresek (přidal do svého výkladu některé postavy z protější lunety *Disputace o svátosti*), ale neuvěřitelně přímočarým způsobem popsal mnohokrát obcházené dilema humanistů-křesťanů a současně zasvěcených znalců antické filozofie a mytologie. Už tím, že začíná popis celého širšího cyklu právě *Athénskou školou*, naznačuje Vasari roku 1550, že i jeho současníci vnímali tuto nástěnnou malbu jako nejdůležitější ze všech čtyř v téže místnosti. Jde o nejdůmyslněji komponované dílo z celé čtveřice: již Heinrich Wölfflin si v roce 1898 povšiml, jak světelná režie obrazu podporuje významovou hierarchii postav: „Že ještě mohou působiti postavy Platona a Aristotela ve velikém množství vzadu stojících osob jako hlavní, je zajisté podivuhodné a dvojnásob nepochopitelné, uvědomujeme-li si měřítko, které podle ideálního výpočtu na zad příliš rychle se menší: Diogenes na schodišti má náhle zcela jiné poměry než sousední postavy v popředí. Div je možno vysvětliti způsobem, jakým užívá Raffael architektury: disputující filosofové stojí právě ve světlosti posledního oblouku. Bez této svatozáře, která v soustředěných liniích mocně vyznívá, byli by tito lidé ztraceni. (...) Odstraň architektonickou kostru a celá kompozice se shroutí.“ Dokonalým scénickým pojetím dokázal Raffael upoutat pozornost diváka právě na ty osobnosti, na něž upoutána být měla.

Ve středu kompozice dominují postavy Platóna (s dialogem *Timaios* v ruce) a Aristotela, jemuž se tu atributem stala jeho *Etika*. Platónovi dal Raffael podobu Leonarda da Vinci, ale v maskách filozofů a matematiků se tu ocitají i další malíři, sochaři a architekti: Michelangelo je zpodoběn jako Hérakleitos, který se ležerně opírá o kamenný kvádr v popředí, podpírá si hlavu levou rukou

a cosi sepisuje na volných listech papíru položených na kameni; architekt Donato Bramante se proměnil v Eukleida, rýsujícího s pomocí kružidla složitý geometrický obrazec, a sám Raffael se zobrazil (spolu se svým přítelem Giovannim Antoniem Bazzim, řečeným Sodoma) těsně u pravého okraje fresky, jak zvědavě pohlíží na diváka. Nacházíme tu však i jiné postavy, jejichž soudobé Raffaelovy modely důvtipní vykladači neobjevili, ale které jsme schopni identifikovat.

Ponecháme-li stranou celou plejádu filozofů, vyskytují se v ikonografickém programu fresky také muži, které bychom za myslitele a filozofy pokládali jenom stěží: Alexandr Makedonský nebo Alkibiadés. Objevuje se tu (se zemským glóblem v ruce a korunou na hlavě) také Klaudios Ptolemaios, pokračovatel Eratostenův, matematik, fyzik a geograf ze 2. století n. l., v renesanci omylem ztotožňovaný s Ptolemaiem I. Sótérem, jedním z diadochů a zakladatelem egyptské královské dynastie, žijícím o více než čtyři století dříve. Je zajímavé, že autor programu – podle svědectví Paola Giovia sám papež Julius II. – zařadil tohoto astronoma a geografa do výběru nejslavnějších mužů z dějin předkřesťanské vzdělanosti. Právě Klaudios Ptolemaios totiž patří k těm, na jejichž příklad se mohli odvolávat před polovinou *quattrocenta* malíři a sochaři, kteří zaváděli do praxe matematicky konstruovanou sbíhavou perspektivu. V *Athénské škole* se však nepochybně ocitl z jiných důvodů, především jako autor teorie epicyklů, jedné z nejdůmyslnějších matematických konstrukcí lidských dějin, která umožnila uvést v soulad geocentrickou teorii s pozorováním pohybu nebeských těles.

*Athénská škola*, představující starověké filozofy v „antické“ architektonické kulise, inspirované pravděpodobně původním Bramantovým projektem chrámu sv. Petra v Římě, však byla jen jednou součástí širšího programu; z hlediska objednavatele byla nepochybně důležitější

protějšší luneta zhruba stejných rozměrů, nazývaná tradičně, byť zřejmě nepřesně *Disputace o svátosti*. Nad jedním oknem je potom *Parnas*, staré literární téma. Na této fresce nacházíme devět básníků starověkých a devět moderních, k nim devět múz a ve středu obrazu Apollóna. Lze identifikovat Homéra, Vergilia a Danta, a také jedinou básnířku zastoupenou na obraze, Sapfó, která je pro jistotu označena tak, že v levé ruce třímá napolo rozvinutý svitek, na němž můžeme číst její jméno. K atributům básníků na obraze zachycených podotýká Blažiček, že tato „*humanistická představa*“ byla (vedle trojího opakování číslice devět) zatížena „*také archeologickými poznatky – tvář Homérova obměňuje hlavu právě nalezeného Laokoonta, hudební nástroje byly studovány na antických náhrobcích*“. Většina moderních popisů však pomíjí čtvrtou malbu ve slavné *Camera della Segnatura*, trojdílnou fresku, jejímž námětem byla *Spravedlnost*. Možná proto, jak jedovatě konstatuje Wölfflin, že „*úkol malovati shromáždění právníků byl Raffael ušetřen*“.

Stojíme na konci příběhu znovuzrození antické vzdělanosti: když chtěl Julius II. ve své knihovně (jíž *Stanza della Segnatura* v jeho době byla) mít naznačeno kompletní *speculum doctrinale* své doby, musel na jejích stěnách rozmístit *Teologii, Filosofii, Poezii* – a také *Spravedlnost*. Právě tato freska s alegorií *Spravedlnosti*, rozložená kolem okna vedoucího k Belvederu, bývá nejméně často reprodukována, a z ní navíc většinou jen luneta nad oknem se *Silou, Rozvážností a Mírností*. Výjevy po stranách okna bývají publikovány jen vzácně, možná i proto, že „*obě tyto malby jsou ve špatném stavu a provedli je z valné části Raffaelovi pomocníci*“. Na jednom z těchto obrazů odevzdává Tribonius Iustinianovi *Pandektae*, na druhém Řehoř IX. schvaluje dekretály. Světský a církevní zákonodárce tak dotvářejí program nejúplnějšiho malovaného přehledu humanistické vzdělanosti, který na po-

čátku *cinquecenta* vznikl. Ti, z jejichž snahy obnovit právní řád založený na antických normách celé humanistické hledání a *rinascimento* z velké části vzešlo, tedy právníci-glosátoři z nejstarších italských univerzit, však byli opomenuti. Renesance si začala vytvářet obraz sebe samé a do něho původní moment hledání právní a politické legitimity v antickém *exemplu* nezapadal.

Antická předloha, ať už literární nebo v podobě zachované stavby či plastiky, získávala od třicátých let *quattrocenta* velmi silnou legitimující úlohu. Jejím příkladem se zaštiťovali tvůrci hned v několika směrech: při odvážných formálních experimentech, při zpracovávání antických námětů nebo kompozic operujících s postavami z antické mytologie i při obhajobě své společenské prestiže, kterou srovnávali s postavením helénistických malířů, jejichž osudy líčili Plinius a Lúkiános. Jako *exemplum* pojímané anekdoty z Plinia nechybějí u Albertiho, Ghibertiho, ani v díle Giorgia Vasariho, abych jmenoval jenom ty nejslavnější. Aby však mohli lépe legitimovat své vlastní konání a postavení, potřebovali umělci přelomu 15. a 16. najít obdobný vzor také na počátku *rinascimento*. Museli tedy najít literární obraz univerzálního tvůrce, ctěného spisovatele jeho doby a stojícího na počátku linie, na jejímž konci se cítili být oni sami.

Malba, plastika i architektura sklonku 15. a počátku 16. století měla s Giottovým dílem méně společného než s antikou, kterou soustavně zkoumala a podle svých možností napodobovala. Již Panofsky ukázal, že se Vasari musel uchýlit k relativizaci dokonalosti uměleckého díla a k odvolávce na historické okolnosti jeho vzniku, aby mohl vysoce ocenit kresbu připisovanou Cimabuovi a celé dílo Giotta di Bondone. Podobně si ostatně Vasari počínal i při popisu nejstarších bronzových vrat Baptisteria od Andrey Pisana, jejichž návrh rovněž připisal Giottovi. Také ve výtvarném umění samotném nahradil dřívější odkazy na příklad řeckých malířů, o nichž psal Plinius,

nový instrument: od poloviny 15. století si malíři a sochaři vytvářeli vlastní obraz geneze renesančního umění, počínající Giottem jako předobrazem ctěného *uomo universale*, na jehož příklad se mohli odvolávat ve svých nárocích na společenské uznání.

Proč tedy právě Giotto? Nejen proto, že jeho malířskou dovednost opěval Dante Alighieri, Giovanni Villani, Giovanni Boccaccio nebo Francesco Petrarca. Klíčovou formuli patrně poprvé zaznamenal Cennino Cennini, „žák Agnola Gaddiho, který někdy v devadesátých letech čtrnáctého století napsal pojednání o malířství, sestávající prostě z řemeslných formulí a předpisů“, který ještě měl o postavení malířství jako umění představy „velmi úzce spjaté s názorem scholastických encyklopedií“, ale zařazoval je díky nezbytné obraznosti již těsně za vědy (tedy do soustavy *artes liberales*). Cennini totiž o Giottovi napsal, že „malířské umění odvrátil od řeckého způsobu latinskému a zavedl způsob novodobý“, a tím jej postavil na počátek vývojové linie renesančního umění; jeho formulace se později přidržel všichni renesanční autoři, kteří se o Giottovi zmiňovali. Jeden podstatný rys získal patrně až postupem času: tvůrčí všestrannost, vlastnost renesančními teoretiky vysoce ceněnou. Teprve tradice, doložená poprvé v letech 1395–1400, mu připisuje autorství kampanily florentského dómu – katedrály Santa Maria del Fiore; o jeho podílu na návrzích plastik pak hovoří teprve v polovině 16. století Vasari. Tím se kruh uzavírá: vzniká obraz obnovitele antického umění, malíře, architekta a sochaře, tedy vize opravdového *uomo universale*. Giotto se stal součástí legitimujícího vyprávění, ocitl se na počátku řady velkých tvůrců, kteří vědomě proměnili jazyk výtvarného umění a stanovili standardy respektované v evropském umění vlastně až do sklonku 19. století.

V této souvislosti je zajímavé sledovat, jak o něm na úsvitu renesance (a shodou okolností téměř přesně sto

let po jeho smrti) referuje muž, který skutečně stál na počátku oněch radikálních změn: Leon Battista Alberti. Giotto je jediným neantickým malířem, jehož ve svém traktátu *O malbě* (s výjimkou dedikace) zmiňuje. Neví však nic o jeho obnovení „latinského“ způsobu malby a oceňuje pouze rozmanitost postavů a tváří figur na slavné *Navicelle*, když píše: „Chválí se i loď v Římě, na které náš toskánský malíř Giotto vyjádřil oněch jedenáct učedníků udivených a vyděšených tím, že jeden z jejich druhů krácel na vlnách mořských, kdež každý odchýlně dával najevo vzrušení své duše postojem těla a výrazem, takže každý rozličně tu vyjadřoval příznaky údesu, který zakouší.“ Posudek strážlivého odborníka, který roku 1435 uznává Giottovu velikost, ale nevytváří ještě idealizovaný obraz pro potřeby legitimující legendy, dobře vyjadřuje to, čeho si první velká generace malířů *quattrocenta* na svém předchůdci skutečně vážila a co z jeho odkazu byla schopna a ochotna rozvíjet. Ghiberti však již začíná vytvářet mýtus univerzálního tvůrce, který umnou myšlenkovou konstrukcí završí Vasari. Toto pojetí Giotta mělo dlouhou řadu následovníků a kuriózních pokračovatelů, mezi nimiž čestné místo zaujímá i rakouský důstojník a český vlastenec Milota Zdirad Polák, který, vzpomínaje na svůj pobyt v Itálii o několik let dříve, někdy kolem roku 1820 píše: „Giotto, syn sprostého rolníka z Colle de Vespignano blíž Florenci rodem, na pastvišti mezi stádem svým po zemi když čáry dělal, náhodou od Cimabue zpytován jsa, za učedníka vyvolen byl a v krátkém čase ku všeobecnému podivení znamenitost přirozených schopností svých dokázal. On první hlavám živost a laskavý pohled dával, v obličejích hněv, bázeň, naději vyjadřiti a výtvorům svým takovou ohybnost přivlastniti uměl, o které jeho vážný mistr a přednější malíři nic nevěděli. Jeho první pokus pozůstával v vymalování mouchy na obraze mistra svého, který jda okolo, mouchu dolů sháněl; což se k příběhům zázračných malířů Parrha-

sia a Zeuzis přirovnati může. Básníři florentinští o něm s pochvalou všelikou mluví. Boccaccio praví, že tvorná přirozenost ničeho vyvésti nemůže, co by štětička Giotto-va po ní nedovedla.“ Dlouhá byla řada obdivovatelů Giottových, přilákaných legendou, kterou vytvořili píšící malíři, sochaři a architekti *quattrocenta*, a kterou k dokonalosti dovedl Giorgio Vasari.

## III.

„... kterak přicházejí obrazy v oko...“

aneb

Pokračovatelé Vitruvioví

„... vzdávám bezmezně díky všem spisovatelům, že oplývajíce vysokými, po celé věky shromažďovanými vědomostmi ducha, připravili každý ve svém oboru materiál, z něhož můžeme čerpat jako vodu ze zřídela a jež můžeme převádět do vlastních plánů, majíce tak bohatší a přístupnější možnosti spisovatelské, a že opření o tak veliké autority se můžeme vůbec odvážit znovu tyto předpisy uspořádat,“ napsal v úvodu sedmé knihy svého slavného díla Vitruvius. Stejně jako dílo Pliniovo je i jeho *Deset knih o architektuře* kompilací, ale jiného řádu: nejde o spis encyklopedického dosahu, sloužící vzdělavcům, ale o praktickou příručku, která má obsáhnout vědomosti jednoho předem stanoveného oboru. Jeho spis si ce nikdy neupadl v zapomenutí, ale klíčového významu dosáhl opět až po bezmála patnácti stoletích: v prvních desetiletích *quattrocenta*. Čerpali z něj samozřejmě především architekti a teoretici architektury, ale sehrál také důležitou legitimující roli v procesu hledání nového řádu zobrazení, který do evropského malířství ve dvacátých a třicátých letech 15. století vnesli italští malíři, sochaři a architekti.

Velcí antičtí kompilátoři, jimiž byl Plinius i Vitruvius, mají pro své čtenáře v pozdějších stoletích velkou výhodu: uchovali totiž informace o spisech, které četli a používali, ale které se nedochovaly. Zmínky v jejich dílech jsou jedinými stopami po originálních dílech starověkých odborných spisovatelů; z rodu těchto druhotných zpráv je i zmínka o Agatharchovi ze Samu u Vitruvia, která působila v italském *quattrocentu* nesmírně inspirativním



způsobem. Navazuje na pasáž, citovanou na počátku této kapitoly, a začíná jí výčet literárních pramenů, které Vitruvius použil k popisu matematicky definovaných architektonických řádů: „*První takovou prací bylo pojednání zanechané Agatharchem o jeho dekorační výzdobě jevištního pozadí (scaena), již vytvořil, když Aischylos nacvičoval v Athénách svou tragédii. Z toho popudu psali o téměř námětu Démokritos a Anaxagorás, totiž jak je nutno vzhledem k zrakové činnosti očí a k rozbíhavosti světelných paprsků vést přirozeným způsobem z daného ústředního bodu linie, aby reprodukce konkrétních předmětů ve scénických malbách vyvolávaly skutečně dojem tohoto konkrétního předmětu a aby se zdálo, že věci nakreslené na rovném a plošném průčelí scény jednak ustupují do pozadí, jednak že vystupují do popředí.*“

Na základě tohoto textu bychom se mohli domnívat, že starověcí Řekové a Římané znali zásady sbíhavé perspektivy; nelze vyloučit, že teoreticky tomu tak bylo, ale žádná dochovaná malba nenavědčuje tomu, že by této znalosti Římané v prvním století (nebo jejich helénističtí předchůdci) užívali k vytvoření homogenní iluze trojrozměrného prostoru. Vitruviův text však ubezpečil renesanční malíře, řešící problém, před nímž jejich středověcí předchůdci nestáli, že antičtí malíři princip sbíhavé perspektivy znali a užívali (nezapomínejme, že v 15. století nebyly známy žádné antické malby s výjimkou pozdně římských miniatur) a že o něm také psali teoretická díla. Od středověku známé antické *exemplum* bylo na úsvitu renesance pochopeno zcela novým způsobem a stálo nyní jako vzor před Albertim, Ghibertim, Pierem della Francesca, Leonardem da Vinci nebo Albrechtem Dürerem a dalšími písíci malíři, sochaři a architekty; z hlediska mentality člověka 15. století jejich výtvarné i literární aktivity legitimovalo.

Ještě Wölfflin se o perspektivě (aniž by toto slovo použil) zmiňuje víceméně okrajově v souvislosti s Masac-

ciem; pokládá ji však pouze za technickou dovednost v realistickém zobrazení prostoru, která Masacciiovým předchůdcům scházela. Roli perspektivy nejen jako instrumentu pro navození iluze trojrozměrného prostoru, ale také jako výrazu nové doby a prostředku k vyjádření nových vztahů člověka k *universu* rozeznal a zdůraznil objevným způsobem již roku 1927 Erwin Panofsky. Vzhledem k modernímu technicistnímu přístupu k dějinám umění a k opojnému účinku modelování trojrozměrného prostoru elektronickou cestou však dnes hrozí jiné nebezpečí: přecenění významu perspektivy na úkor jiných aspektů malířství *quattrocenta*. Ve své analýze figurativních systémů v italském malířství 15. století a jejich významu pro interpretaci konkrétních renesančních obrazů v jejich společenských souvislostech na to ostatně již roku 1967 upozornil Pierre Francastel. Proti „přirozené“ (a z Francastelova hlediska záměrům umělců odpovídající) Vasariho tradici výkladu uměleckého díla primárně jako výtvarného umělcovy obrazotvornosti, jemuž dodává tvar kresba, došlo později v 19. století pod vlivem vynálezu fotografie k posunu na úkor správného chápání umění: „*Tím, že bylo přisouzeno téměř výlučně postavení perspektivním poučkám, staly se záměry umělců quattrocenta zcela nepochopitelnými. Naštěstí o nich svědčí díla, alespoň pokud se snažíme číst je nezávisle na běžných klišé.*“ Francastel má pravdu potud, pokud jde o výklad obsahu, souvislosti vzniku a dobového významu konkrétních maleb a plastik. Ony „*perspektivní poučky*“ však byly výrazem velké změny mentality, k níž docházelo na pomezí *trecenta* a *quattrocenta* a která se projevila mimo jiné právě v konvenčním zavedení sbíhavé perspektivy jako principu nového řádu zobrazování. Nešlo přitom o obecný princip aplikace matematických formulí v malířství; ten se stal už klíčem k pravidlům malířské kompozice předchozí epochy.

Ve středověkém umění byl prostorový řád důsledně podřízen matematice. Ne nadarmo si před čtvrtstoletím

Karel Stejskal, když psal stat' *Středověké výtvarné umění*, vybral jako motto výrok sv. Augustina *Pulchritudo est aequalitas numerosa*, tedy *Krása spočívá v početních poměrech*. Velmi přesně tehdy definoval úlohu matematiky, respektive geometrie v myšlení středověkého tvůrce, který „neusiloval o vyjádření ‚výseku viděné skutečnosti‘. Nikoli, šlo mu o to, aby v podání lidské postavy a všech detailů postihl univerzální řád, který vtiskl světu Stvořitel, řád, zjevující se geometrickým tvarem, číslem, proporcí. Jestliže Bůh byl ve středověku chápán jako demiurgos, faber, hrnčír, dovedný stavitel, jako geometr, který stanovil všem věcem jejich míru, počet a váhu, potom ani umění nemohlo mít jiný cíl než nápodobu stvořitelského aktu.“ Tuto skutečnost nelze podceňovat, neboť právě ona umožnila převratné využití matematiky a geometrie v renesančním výtvarném umění. Malíř monumentálního oltářního triptychu kolem poloviny 13. století však s číslem a pravidly geometrie zacházel podle diametrálně odlišných priorit než o sto let později Paolo Uccello: vycházel z předpokladu, že čísla, jejichž prostřednictvím bylo vykonáno dílo Stvoření, jsou známá nebo poznatelná (do jisté míry) prostřednictvím znalosti a správné četby textů, a jeho dílo tedy musí respektovat ona *a priori* daná čísla a reprodukovat strukturu jimi vymezenou. Jinými slovy: číslo mělo svou nezaměnitelnou magickou hodnotu samo o sobě, ne jako prostředek k popisu viděného výseku světa. Gotický obraz je také jen v detailech (roucha, předměty denní potřeby, fragmenty interiérů) odvozen prostřednictvím *mimesis* od toho, co mohl malíř spatřit ve svém okolí; jeho základní významová struktura, respektující v mnohém předem dané matematické formule, byla diktována zcela jiným posláním než napodobovat jeden konkrétní okamžik z legendy toho či onoho světce, výjev, situovaný do reálné existujícího místa a odehrávající se v historicky chápaném čase. Ani vedlejším účelem obrazu nebylo tehdy ještě vytváření homogenní iluze troj-

rozměrného prostoru, takové zadání by ostatně malíř *trecenta* v plném rozsahu ani nepochopil.

Renesance ovšem matematice, kterou rovněž akceptovala jako jeden z klíčových nástrojů malíře, sochaře či architekta, přiřkla zcela odlišnou úlohu – roli základní struktury, s jejíž pomocí je možno nejprve popsat viděný svět a potom jej věrohodně reprodukovat. Postavila geometrii do služeb vytváření iluze, protože skrytý řád věcí již nehledala v operacích s vyčtenými a tradovanými magickými čísly, ale ve stvořených věcech samotných. Užitečnost popisu světa matematickými pojmy prokázala praxe nové námořní navigace, neobyčejně zdokonalené v průběhu 15. století. Teprve deskripce světa prostřednictvím souřadnicové sítě a použití kvalitních astronomických úhломěrných přístrojů, mezi nimiž získal již během 14. století klíčové místo astroláb, umožnily v součinnosti s kompasem plavcům vzdálit se od břehů a plavit se napříč oceány. Není nahodilé, že se nejvýznamnější námořní objevy učiněné Evropany (často Italy ve španělských nebo portugalských službách) časově shodují s vrcholící italskou renesancí. Právě v rozvoji matematických metod popisu světa můžeme hledat společného jmenovatele těchto souběžně probíhajících procesů.

Pro aplikaci matematických metod v kartografii (a poztažmo při námořní navigaci) stejně jako pro jejich užití v architektuře, sochařství a malířství hledali renesanční teoretici zdroj inspirace i legitimacy rovněž v antické vědě. V tomto konkrétním případě se však nemuseli opírat jenom o druhotné znalosti, ale mohli úspěšně přejmout velice dokonalý systém, který vytvořili starověcí astronomové a geometři a který došel plného uznání právě až v renesanci. Jeho základem bylo dílo proslulého správce alexandrijské knihovny Eratosthena z Kýrény (asi 275–195 př. n. l.). Kdyby byl tento helénistický učenec italským humanistům lépe znám, mohl se stát vynikajícím předobrazem renesančního *uomo universale*: sám se jako žák

Kallimachův označoval slovem *filologos* a působil také jako gramatik a literární historik. Pro budoucnost však měl největší význam jako matematik, astronom a geograf: rozdělil zemský povrch rovnoběžkami a poledníky a pokusil se také změřit zemský obvod podle rozdílné délky stínu stejné vysokých sloupů ve stejném okamžiku v různých zeměpisných šířkách; proti moderním měřením se zmyšlil asi jen o deset procent. Na jeho dílo a práce jeho následovníků navázal po více než třech stoletích jiný Alexandrijec: Klaudios Ptolemaios (asi 100–178 n. l.), ve středověku i v renesanci mnohem známější.

Vynikající matematik, fyzik a astronom Ptolemaios proslul velmi komplikovanou, leč funkční matematickou konstrukcí teorie *epicyklů*, jejichž prostřednictvím se mu podařilo popsat a předvídat pohyb planet na obloze. Jeho elegantní systém dokázal zdánlivě uvést v soulad geocentrickou teorii – předpokládající navíc pohyb nebeských těles po kruhových a nikoliv eliptických drahách – s výsledky pozorování; teprve Johannes Kepler dokázal vytvořit jednodušší a fyzikálně mnohem věrohodnější model sluneční soustavy. Ptolemaios se proto po zásluze stal pro středověké i renesanční malíře personifikací *Astronomie* jako jednoho ze *Septem artes liberales*, byť si v této roli na středověkých miniaturách (ale také v Raffaelově *Athénské škole*, jak jsme viděli v předchozí kapitole) přivlastnil korunu stejnojmenných příslušníků o dvě století dříve vládnoucí dynastie. Jeho dílo se do Evropy vrcholného a pozdního středověku dostalo většinou prostřednictvím Arabů: již v 9. století je doložen arabský překlad jeho díla *Mathématiké syntaxis*, známější jako *Almagest*. Velký význam mělo také dílo *Optiké prágmateiá*, z něhož známe druhou až pátou knihu, ale rozhodujícím pro zrození moderní kartografie se stal spis *Geógrafiké hysfégesis* s udáním zeměpisných souřadnic téměř osmi tisíců míst, doplněný neznámo kdy souborem dvaceti sedmi map zhotovených Agathodaimonem z Alexandrie.

Středověká Evropa se s Ptolemaiovým základním zeměpisným dílem seznámila zásluhou učeného byzantského mnicha Planuda, který *Geographii* na přelomu 13. a 14. století v Konstantinopoli hledal a našel; nechal pro ni také pořídit nový soubor map. Do Florencie ji přinesl jako dar známý byzantský filozof Manuel Chrysoloras, jehož povolal do Florencie roku 1397 Coluccio Salutati; Chrysoloras zde vyučoval v letech 1397–1401 řečtinu a řeckou filozofii. Planudem doplněnou Ptolemaiovu *Geographii* přeložil roku 1406 do latiny jeden z Chrysolorasových žáků, Jacopo d'Angelo, který ji věnoval papeži Řehoři XII. Tzv. *Ptolemaiova mapa světa*, známá a reprodukována nejčastěji z výpravného ilustrovaného vydání *Geographie* v Ulmu roku 1482, však pochází ve svém základním konceptu již z roku 1466, kdy ji v Ptolemaiem navržené upravené lichoběžníkové projekci nakreslil Nicolas Germanus, benediktýn z Reichenbachu působící v šedesátých a sedmdesátých letech 15. století v Itálii. D'Angelův překlad Ptolemaia byl bez ilustrací vydán tiskem už roku 1475; s mapami vyšel poprvé v Boloni v roce 1477 a o rok později v Římě. Do konce *quattrocenta* se proslavilo ještě další římské vydání Ptolemaiovy *Cosmographie* (další užívaný název pro *Geographii*) z roku 1490, lišící se od předchozích vydání především užitím latinského zeměpisného názvosloví.

Navzdory více než jednomu a čtvrt tisíciletí, které dělily původní Ptolemaiovo dílo od Nicolasem Germanem rekonstruované podoby jeho obrazu světa, je základní struktura „Ptolemaiových“ map ze druhé poloviny 15. století nepochybně velmi blízká antické předloze; vycházela totiž z téhož seznamu osmi tisíc míst, matematicky definovaných prostřednictvím zeměpisných souřadnic. Tato *digitalizace záznamu*, díky níž byl možný přenos základních rysů obrazu prostorem a časem, aniž by musela kontinuálně existovat grafická podoba příslušné mapy, byla fascinujícím dědictvím antické geografie a astrono-

mie. Souřadnicový systém měl zároveň další nespornou výhodu: údaje bylo možno upřesňovat a jejich počet nekonečně rozšiřovat, aniž by to vyžadovalo změnu rastru a narušovalo jednotný řád zobrazení. Aplikace souřadnicové sítě na popis zemského povrchu zcela změnila roli čísla: z magického prostředku, založeného na předstávách pythagorejců a jejich následovníků mezi křesťanskými teology, se stal účinný nástroj deskripce světa.

Ptolemaiova *Geographie* byla v Itálii známa od posledních let *trecenta* a v latinském překladu byla k dispozici od počátku *quattrocenta*. Z množství jejích italských renesančních vydání lze soudit na to, že vzbuzovala velký zájem potenciálních čtenářů; v každém případě se stala výchozím bodem vývoje moderní evropské kartografie. S tím souvisí i další aspekt, na nějž poukázala praxe: pokud určení severní šířky kteréhokoliv místa v Evropě nebo severní Africe nebylo v 15. století problémem, pak snadná a prakticky použitelná metoda určení zeměpisné délky byla závislá na zcela jiném principu: vyžadovala přesné měření času. Definitivní řešení, použitelné i k námořní navigaci, přinesly až dokonalé anglické chronometry ve druhé polovině 18. století, ale možnost určení zeměpisné délky porovnáním časového posunu mezi poledníkem protínajícím místo, jehož souřadnice určujeme, a výchozím poledníkem byla portugalským astronomům a mořeplavcům prokazatelně známa již roku 1416.

Pro astronomii a kartografii se přesné měření času stávalo alfou a omegou veškerých pozorování; hodnota času, respektive přesně určeného okamžiku vzrůstala. Platí to i o výtvarném umění: pokud gotický malíř zachycoval postavy a výjevy až na vzácné výjimky v jakémsi bezčase, pak okolo roku 1500 se v italském malířství stává zobrazení jediného, přesně odlišeného okamžiku pravidlem zejména u těch motivů, které jsou vázány na jednu konkrétní událost. Velmi dobře to lze dokumentovat na vývoji zobrazení bitevní scény: pokud má Uccellova *Bitva u San*

*Romana* navzdory tomu, že vznikla poměrně krátce po skutečné události, charakter symbolického zobrazení, v němž jeho tvůrce sice řešil mnohé problémy prostoru, ale vycházel ještě z tradičního středověkého zobrazení jezddeckých bitev v knižní malbě, pak Leonardova *Bitva u Anghiari* zachycuje jeden konkrétní a časově vymezený výjev v souboji jezdců (aniž by zcela ztratila svou symbolickou hodnotu), kdežto Michelangelova *Bitva u Casciny* už líčí naprosto jedinečný a nezaměnitelný okamžik v průběhu jedné konkrétní události a nemá žádnou oporu v obvyklém typu zobrazení bitvy. Protože jsme dnes již více než sto padesát let zvyklí na fotografii, která zpravidla zachycuje jedinečný a velmi krátký okamžik, a protože klasický fotoaparát navazuje logikou své konstrukce na díla renesančních teoretiků perspektivy, nevnímáme už s potřebnou intenzitou skutečnost, že vedle iluze trojrozměrného prostoru vstoupila na konci *quattrocenta* do italského malířství také iluze času. Definování konkrétního okamžiku děje prostřednictvím malby či plastiky pokládáme za cosi zcela samozřejmého, ale byl to objev stejného významu jako praktické užití sbíhavé perspektivy.

Vývoj praktických aplikací iluzivní sbíhavé perspektivy nelze v jeho počátcích zcela přesně rozeznat. O původu prvního prakticky použitelného návodu k jejímu využití se vedou spory již od poloviny 16. století: Vasari tento nálezh připisuje současně malíři Paolu Uccellovi a architektu Filippo Brunelleschimu. Když však píše o Masacciovi, popisuje jeho fresku v kostele Santa Maria Novella, namalovanou v letech 1426–1428, na níž je „*překrásná, perspektivně provedená valená klenba, rozdělená v kazyty s rozetami, které zmenšují a zkracují tak dobře, že se zdá, jako by ta zeď byla proražena*“. Je to nejstarší dochovaný příklad aplikace sbíhavé perspektivy v monumentální malbě. Barbara Deimlingová k tomu dodává, že „*poznatky o matematické perspektivní konstrukci zís-*

kal Masaccio pravděpodobně od architekta Filippa Brunelleschiho“. Zabývá se také otázkou, jak Masaccio vyřešil komplikace s přenosem matematicky vypočtené sítě na fresku o rozměrech 667 x 317 centimetrů, a líčí malířův komplikovaný postup včetně geniálně jednoduchého principu, s jehož pomocí Masaccio zachoval jednotu perspektivního zobrazení: „Aby si zajistil přesné přenesení úběžných linií z předkresby na vápennou omítku, zatloukl v místě úběžného bodu hřebík, od něž napjal provazy a vtláčil je do mokré omítky anebo je vyryl pomocí rydla a pravítka.“ Masacciova komplikovaná kompozice neustále přitahuje pozornost badatelů. Zajímavou třípohledovou geometrickou rekonstrukci „prostoru“ jeho *Svaté Trojice* nabízí např. József Takács, který také konstatuje, že „formální pojetí postav donátorů o stejných rozměrech, jako je postava Boha, stejně jako anatomicky věrné vyobrazení kostry jsou prvky použité v dějinách malířství poprvé. Na základě těchto formálních inovací můžeme učinit závěr, že také problémy teologického obsahu tu byly pojaté rozdílným způsobem než dosud.“ Nová stupnice hodnot se v tomto díle prosazovala nejen novým prostorovým konceptem, ale také reminiscencí na antickou architekturu a porušením hierarchie velikosti postav, závazné pro každého malíře *duocenta a trecenta* takřka bez výjimky.

Brunelleschiho podíl na řešení sbíhavé perspektivy obrazu i na jeho antikizujícím malovaném architektonickém rámci je velmi pravděpodobný. Složitější je otázka pramenů objevu perspektivního zobrazení prostoru. Jeden z nejvšestrannějších italských humanistů Leon Battista Alberti byl Brunelleschiho blízkým přítelem; právě „Pippovi“ věnoval své tři knihy *O malbě*. V dedikaci je také charakterizuje, tu první jako „*zcela matematickou, ukazující, která ze přirozených kořenů roste toto něžné umění*“. V úvodu první knihy to dále upřesňuje: „*Leč upozorňuji, že ve všech svých úvahách budu promlouva-*

*ti ne jako matematik, nýbrž jako malíř, ježto matematické pojímají pouhým duchem druhý a tvary věcí úplně takřka odhmotněné. Ježto já však se snažím, aby věc byla postavena před oči, budu užívati výrazů a pojmů hmatatelnějších*“ proto, aby jí porozuměli malíři, jimž je jeho dílo určeno především. Vzápětí dodává, že o této látce – pokud zjistil – „*nikdo dosud nepsal*“. Středověké receptáře včetně Cennina Cenniniho tedy Alberti buď neznal, nebo nepokládal za směrodatné a použitelné. Vzhledem k tomu, že sám malířem nebyl a profesionální dílenskou přípravu nepotřeboval ani nezískal, patrně se s nimi nikdy nesetkal. V tomto smyslu je tedy jeho tvrzení nepochybně pravdivé.

Nepochybně však znal některé pozdně antické a středověké arabské spisy o optice, tedy především Ptolemaiovu *Optiku* a Alhazenův *Thesaurus opticae*, známý také jako *De optica* nebo *Opticae Thesaurus*, přeložený do latiny někdy ve 12. století, patrně Gerardem z Cremony. Díky svým znalostem stěžejních děl antické a středověké geometrické optiky mohl vůbec první knihu triády *O malbě* napsat. Tím se však neposouváme o mnoho blíže k řešení otázky, zda při nástupu sbíhavé perspektivy do malířství počátku 15. století sehrála důležitější roli zkušenost, nebo abstraktní matematický model. Albertiho spis však pochází z roku 1435, kdežto Masacciova freska vznikala bezmála o deset let dříve, v době, kdy žádná teoretická studie o matematické perspektivě ještě nebyla napsána. Současně se vznikem Masolinových a Masacciových děl ve Florencii však ve Flandrech malovali Robert Campin (patrně totožný s Mistrem z Flémalle) nebo Jan van Eyck. Na střední desce triptychu z Mérode, ve scéně *Zvěstování*, namalované kolem roku 1425 Robertem Campinem, stejně jako na *Madoně kancléře Rolina*, vytvořené Janem van Eyckem asi o deset let později, můžeme vidět užítí relativně konzistentní sbíhavé perspektivy. Při podrobnějším pohledu na tato

díla ovšem zjistíme, že k ní oba tvůrci dospěli nikoliv na základě geometrické konstrukce, sestavené na základě předem daného teoretického konceptu, ale díky zkušenosti. Jejich empirický přístup, podložený také blízkou návazností na předchozí mezinárodní gotický sloh, jim umožňoval vytvářet iluzivní malby, aniž by se nutně museli seznamovat s nejnovějšími závěry renesančních teoretiků perspektivy.

Prioritu empirie a instinktivního hledání proti aplikaci předem stanoveného konceptu hájí také Pierre Francastel: „Když se postupem času začalo malířství provozovat v širokém měřítku, špatní malíři a netrpěliví objednavatelé toužili zbavit své podnikání rizika nejistoty. Tak jako za dob Platónových se tehdy umění znovu střetlo s ‚technes‘ a rozumní lidé - intelektuálové - byli tak jako Platón pro technes proti empirismu umělců, v němž viděli nahodilost. Quattrocento tíhlo ostatně ve všech oblastech k doktríně - k doktríně kodifikovaných jistot. A jestliže kolem roku 1435 začali Alberti a Manetti oslavovat ve svých spisech Florentány, činili tak nikoli ve chvíli, kdy se tato doktrína v uměleckých dílech utvářela, ale kdy se uzákoňovala.“ Ve skutečnosti však je toto tvrzení snad až příliš zjednodušující. Kdy se „malířství začalo provozovat v širokém měřítku“? Z kontextu vyplývá, že by to mělo být někdy těsně před polovinou quattrocenta, ale ve skutečnosti v této době k žádnému zřetelnému, statisticky měřitelnému nárůstu počtu malířských dílen ve Florencii nedochází. Jací „špatní malíři“ toužili svou tvorbu zbavit rizika nejistoty? Albertiho poučkami se - různým způsobem - řídili i ti nejslavnější, Piera della Francesca, Sandra Botticelliho a Leonarda da Vinci nevyjímaje. Opravdu dodával Alberti jen zpětně legitimitu postupu objevenému empiricky?

Na poslední otázku může dát odpověď druhý ze zmíněných literátů. Unikátní svědectví o experimentu, který prověřil matematicky podloženou hypotézu, pro budouc-

nost zachoval anonymní životopisec Filippa Brunelleschiho, ztotožňovaný obvykle s architektem Antoniem di Tuccio Manetti: „A první případ perspektivy, který prokázal, byl na nevelikém obraze asi půl lokte do čtverce, na němž zpodobil malbou vnějšek kostela sv. Jana ve Florencii, a je z toho kostela vykresleno tolik, kolik se ho vidí zvnějška (najednou). A je patrné, že se postavil, když jej kreslil, pod střední portál chrámu Panny Marie Květů, asi na tři lokte, a je to uděláno tak pečlivě a roztomile a tak podrobně co do barvitosti bílých a černých mramorů, že by to ani malíř miniatur neudělal lépe; znázorňuje se tam ona část náměstí, kolik oko pojme na té straně, co jsou Milosrdní až po klenbu a roh ulice de Pecori a zase na straně zázračného sloupu sv. Zenobia až po roh U slámy. A to, co je v dálce, kolik se na tom jevílo oblohy, totiž tam, kde roh budovy přecházel v nebe, to všecko bylo leskle postříbřeno, tak aby se v tom vzduch a obloha zrcadlily; a také mraky, které se v tom stříbřeném poli vidí jakoby hnané větrem, když táhne. Ve kterémžto obraze - poněvadž nutně malíř musí předpokládati jediné místo, odkud se má nazíratí na jeho malbu ... tak, aby se nemohlo pochybiti při vnímání obrazu, jenž z každého jiného místa nežli tohoto mění jev v oku pozorovatele - udělal díрку v obrazové desce, na které tato malba byla, která byla právě na onom místě na obraze chrámu sv. Jana, na něž by přímo padlo oko (paprsek) diváka patřícího ze stanoviště pod předním portálem Panny Marie Květů, na něž se postavil, když to maloval; kteráž direčka byla malá jen jako čočka na líci malby a na rubu desky se rozšiřovala kuželovitě jako dámský slaměný klobouk, takže byla zvící dukátu nebo o něco větší. A chtěl tím to, aby se oko umístilo na rubu, kde dířka byla sešířena a aby divák jednou rukou desku přiblížil k oku a ve druhé aby držel rovinné zrcadlo proti obrazu tak, aby se v něm malba zrcadlila; a vzdálenost zrcadla ve druhé ruce byla asi na menší loket ... jevílo se to jako pravá skutečnost;

a mívál jsem to v ruce a hledíval na to druhdy a mohu to dosvědčiti.“ Brunelleschiho dílka se bohužel nedochovala, ale nezvratně svědčí o tom, že Brunelleschi dospěl ke svému pokusu na základě velmi propracované teoretické úvahy. Kdyby totiž znal z empirie ošidnost lidského oka, věděl by velmi dobře, že ani relativně velký odklon od optické osy nikterak nenarušuje iluzivní charakter sbíhavé perspektivy – o tom se přesvědčujeme pokaždé, když sledujeme promítání filmů nebo diapozitivů. Velká péče, kterou Brunelleschi věnoval tomu, aby vyloučil jakýkoliv úhel pohledu diváka mimo optickou osu, neklamně svědčí o tom, že vycházel z teorie neprověřené praxí, a ne ze zkušenosti. Ostatně i stopa po hřebíku v místě úběžného bodu na Masacciově fresce je (deset let před vznikem textů Manettiho a Albertiho) výmluvným dokladem priority matematického konceptu před empirií.

Existuje však ještě jeden pádnější důkaz. Když se Ghiberti ve svých *Záznamech* rozhodl objasnit, jak postupoval při vytváření svého nejslavnějšího díla, dnes známého jako *Rajské dveře* kostela San Giovanni, proslulého florentského Baptisteria, napsal: „*Vynasnažil jsem se pozorovat všechny míry a napodobit přírodu tolik, jak mně bylo jen možno, se všemi obrisy, které jsem mohl představit a ve výtečném uspořádání, s četnými postavami. V některých historiích umístil jsem jistě na sto postav, v mnohých méně, v jiných více. (...) Bylo to celkem deset výjevů, a v tom všechna stavení tak, jak se představují zraku a tak životně, že když se pozorují z náležité vzdálenosti, objevují se jako oble tělesné. Jsou dělány ve velmi ploché, polovypouklé práci, a postavy, které se vidí v blízkých vrstvách, připadají větší, vzdálenější menší, tak jak odpovídá pravdě.*“ Použití takto chápané perspektivy Ghibertim nebo Donatellem není plastice právě vlastní. Aby to vůbec bylo možné, museli tito tvůrci vynalézt velmi neobvyklou techniku, *rilievo schiacciato*, stlačený neboli plochý reliéf. Je to aplikace ve své podstatě malířského

způsobu vzbuzování iluze prostoru, jemuž se plastika vzpouzí – ne nadarmo psal Vasari *Život malíře Lorenza Ghibertiho*. Přesto se na dobu dvou nebo tří desetiletí ujal velmi úspěšně, což svědčí o síle okouzlení, které s sebou přinesla nově objevená sbíhavá perspektiva.

Právě na vývoji *rilievo schiacciato* lze dobře pozorovat, jak matematická konstrukce sbíhavé perspektivy přišla malířům a sochařům vhod právě ve chvíli, kdy se pokoušeli dosáhnout iluzivního účinku svých děl. V letech 1417–1418 vznikala Donatellova *Madonna degli Pazzi*, provedená v mramoru. Píše-li o ní Uwe Geese, že se nachází „*v perspektivně pojatém rámování*“, dopouští se malé, ale důležité nepřesnosti. Donatellovým cílem nepochybně bylo navodit iluzi prostoru, ale chyběla mu k tomu znalost principu sbíhavé perspektivy. Rámec tedy není jednotný, a přestože je symetrický podle svislé osy, vztahují se jeho jednotlivé horizontální roviny ke třem, nebo dokonce čtyřem úběžným bodům. Nevěnujeme-li pozornost spodní partii reliéfu, může to chvíli unikat naší pozornosti, ale jakmile se zadíváme pozorněji, iluze ztrácí účinek. V době, kdy pracoval na *Madoně Pazziů*, postupoval tedy Donatello obdobně jako Robert Campin nebo Jan van Eyck a vycházel z empirie. O sedm nebo osm let později však již využíval znalostí, které jasně hovoří o tom, že se důkladně seznámil s nejnovějšími poznatky soudobých teoretiků perspektivy.

*Herodova hostina* vznikla jako bronzový reliéf pro výzdobu křtitelnice baptisteria katedrály v Sieně. Sienská *Opera del Duomo* jednala o této zakázce v roce 1415. Poradce Sienských byl Ghiberti; roku 1417 získali objednávku vždy na dva reliéfy Jacopo della Quercia, Giovanni Turino di Sano a Lorenzo Ghiberti. S Donatellem objednavatelé původně nepočítali, ale když Jacopo della Quercia stále neplnil dohodnuté termíny, získal zakázku na jeden reliéf také on. Donatello dokončil *Herodovu hostinu* někdy v letech 1425–1427; účetní doklad z 8. říj-

na 1427 k tomu říká: „720 lir pro Donatella za reliéf, který zhotovil pro nejsvětější křtitelnicí a předal stanoveného dne, je to ta scéna, v níž je hlava Jana Křtitele přinesena na králův stůl. Reliéf je jeden ze dvou, které byly zadány mistru Giacomovi (della Quercia).“ V kontextu celých dějin sochařství je to dílo zcela ojedinělé: nabízí pohled do hloubky prostřednictvím tří propracovaných prostorových plánů, oddělených dokonce zdmi. Představuje velmi dokonalou a rafinovanou aplikaci sbíhavé perspektivy a pracuje spíše s prostředky geometra, malíře a architekta než sochaře.

Donatellovi však nestačí jenom trojí arkády navzájem se kulisovitě překrývající, které vzbuzují dojem prostoru. Podlahu sálu, v němž se výjev odehrává, navíc tvoří (zcela v duchu mnoha malířských kompozic raného *quattrocenta*) také do odlitého reliéfu dodatečně ryté čtvercové dlaždice, které svým rastrem prostorový účín umocňují. Svrchovanou bravuru znalce perspektivy pak dokládají v rámci kompozice snadno postradatelná, ale neobyčejně efektní zakončení čtyř „trámů“, vyčnívající v polovině výšky pilířů do „prostoru“ směrem k divákovi. Navzdory drobným chybičkám, daným možná vynucenými úpravami technicky ne zcela dokonalého odlitku, se tu Donatello projevil jako mistr v použití homogenní sbíhavé perspektivy; v tomto případě nepochybně aplikoval teoretické poučky blízké těm, které o dalších deset let později zapsal Alberti. Mimořádně skvostná skupina hlavních postav výjevu v prvním plánu, dokonale vyjadřující širokou škálu emocí všech přítomných, ke své působivosti perspektivně konstruované pozadí nijak nepotřebuje a zůstala by vizitkou mimořádného sochařského umění i bez něj.

„Použití nových poznatků o optice centrální perspektivy, jež byla objevena Brunelleschím, doznává tímto reliéfem nejvýznamnější změny v celém období renesance,“ prohlašuje o *Herodově hostině* Uwe Geese. Není nutno

pochybovat o jejím významu, ale přesto jde snad až o příliš striktní formulaci, neboť ve skutečnosti také ona zapadala do vývojových tendencí, které na přechodnou dobu nesmírně pozvedly význam *rilievo schiacciato* jako techniky mimořádně vyhovující intelektuálním ambicím italských umělců od dvacátých do čtyřicátých let 15. století. Lze to přesvědčivě doložit hned na téže křtitelnicí: pokud reliéf Giovanniho Turina di Sano *Narození Jana Křtitele* zachovává ještě zcela kompoziční schéma známé z malířství mezinárodního gotického slohu, pak v *Zatčení Jana Křtitele* od Lorenza Ghibertiho a jeho pomocníka Giuliana di Ser Andrea je i podle V. V. Štecha „sepětí částí přesvědčivé“, čemuž napomáhá umístění Heroda „na podiu ve sloupovém sále s naznačenou perspektivou“. Tento reliéf dodal Brunelleschi roku 1427 (respektive za něj toho roku dostal zapláceno), z čehož můžeme soudit, že vznikal současně s *Hostinou Herodovou* nebo ještě dříve. Architektura sálu v pozadí je na *Zatčení Jana Křtitele* mnohem subtilnější než těžké kvádrové zdívo v *Hostině Herodově*, ale perspektivu tu Ghiberti zvládl neméně bravurně a propojení postav s architektonickým rámcem je mnohem organičtější než u Donatella.

Zajímavý je z tohoto hlediska také další reliéf ze zmíněné křtitelnice – *Vyhnání Zachariáše z chrámu andělem* od Jacopa della Quercia. Pokud o něm Štech míní, že bylo „vypracované zřejmě až po Donatellovi“, není patrně daleko od pravdy. Quercia tu totiž „vystavěl do podrobnosti cihlovou architekturu, sloupy a oltář chrámu po způsobu Hostiny“, ale mnohé detaily, především rytím vyznačené kvádry oblouků nebo postavení oltářního stolu, neomylně vypovídají o tom, že Jacopo della Quercia napodoboval mistrovské Donatellovo dílo co do pojetí prostoru, ale neznal matematický aparát, s jehož pomocí Ghiberti a Donatello svůj prostor konstruovali. Ani velmi pečlivé pozorování a napodobení mu totiž nepomohlo odhalit princip,



na jehož základě koherentní iluzi prostoru jeho kolegové a soupeři při práci na reliéfech křtitelnice vytvářeli. Pokud byl schopen na základě empirie pojmuti celek jako relativně věrohodný (při bližším pohledu ovšem zjistíme, že hrany pódia, na němž stojí oltář, a s nimi v praxi zákonitě rovnoběžné římsy nad kněžištěm směřují ke zcela jiným bodům), pak v detailech, jakým je výše zmíněné členění oblouků na jednotlivé kvádry, se už dopouštěl zcela školáckých chyb.

Architektonický rámec se vymyká z kontextu ostatních Querciových děl; lze proto soudit, že uplatnění matematicky chápané perspektivy nebo alespoň její napodobení se stalo nutností, jíž se nemohl vyhnout ani sochař, který by patrně za jiných okolností dal přednost náznakovému řešení prostoru před jeho „konstrukcí“. Donatellovo, Ghibertiho i Querciovo dílo vycházejí z téhož intelektuálního klimatu, v němž je uplatnění „přirozené“ struktury členění prostoru v uměleckém díle příkazem doby a pramení z obecnějších představ o uspořádání světa. Pokud byl tento princip přibližně od poloviny dvacátých let 15. století používán nejen v malířství, ale také v plastice, která se mu celou svou podstatnou bytostně vzdírá, svědčí to o síle myšlenky a přitažlivosti iluze, kterou s jeho pomocí bylo možno vzbuzovat.

Nejslavnějším dílem, na němž byla centrální perspektiva použita v *rilievo schiacciato*, jsou vedle *Hostiny Herodovy* od Donatella slavné Ghibertiho druhé dveře florentského Baptisteria s deseti reliéfy na starozákonní motivy. Data jejich vzniku známe přesně: objednávku na ně obdržel Lorenzo Ghiberti 2. ledna 1424, dokončeny, pozlaceny a zavěšeny byly roku 1452. Když je Vasari popisuje, zdůrazňuje na třech místech použití sbíhavé perspektivy, vždy spojené s uznáním Ghibertiho mistrovství. Poprvé u výjevu pátého, *Jakub a Ezau*, kde říká, že „v tomto díle Lorenzo prokázal, že pokročil i v zobrazování budov“, potom u výjevu šestého, *Josef a bratři jeho*,

u něhož dodává, že „v tomto poli udělal Lorenzo perspektivně velice obtížný okrouhlý chrám s rozmanitými postavami“, a posléze konstatuje, že „poslední možnost ukázat všechno, co umí, měl Lorenzo v desátém poli, v němž královna ze Sáby přichází s velkým průvodem navštívit Šalomouna; výjev se vyznačuje velmi krásnou, perspektivně provedenou budovou a množstvím postav...“ Vasari zmiňuje všechny výjevy, v nichž Ghiberti centrální perspektivu užil; zajímavé a nepochybně záměrné je, že dva z nich vytvářejí střední, tedy pohledově nejexponovanější pás dveří. Nejvyššího uznání se Ghibertimu dostalo od Michelangela Buonarrotiho, který prý na dotaz, co těmto dveřím říká, odpověděl: „*Jsou tak krásné, že by se hodily do brány ráje*“, k čemuž Vasari dodává, že to „byla chvála opravdu patřičná a z úst člověka, který tomu rozuměl“.

Michelangelovo uznání svědčí o respektu, který sochař zcela odlišného založení a jiné epochy choval k mistrovskému Ghibertiho dílu. Autor proslulých *Záznamů* shrnul v deseti výjevech *Rajských dveří* své celoživotní poznání a dosáhl naprosté dokonalosti také ve zvládnutí centrální perspektivy: jak si povšiml Vasari, ve scéně *Josef a bratři jeho* je iluzivně a z hlediska centrální perspektivy bezchybně zobrazeno zdvojené kruhové sloupopřadí, tedy jedno z těles, která by působila problémy i kreslíři s velkou praktickou zkušeností z oblasti deskriptivní geometrie. Na *Rajských dveřích* však není nakresleno či namalováno, ale provedeno v bronzu ve stlačeném reliéfu! Vnutit plastice tento způsob deskripce světa znamenalo připravit ji o celou škálu jiných výrazových prostředků, a proto se další vývoj ubíral jiným směrem; *rilievo schiacciato* poměrně rychle ztrácí význam, který získal v polovině dvacátých let *quattrocenta*. Sama okolnost, že se stlačený reliéf na krátkou dobu ocitl na výsluní, když si jeho tvůrci přivlastnili *de facto* malířský přístup k vytváření iluze prostoru, však vypovídá o fasci-

nující přitažlivosti tohoto nově objeveného způsobu zobrazování trojrozměrného prostoru, který experimentátoři typu Brunelleschiho, Ghibertiho nebo Masaccia vnesli kolem roku 1425 do umělecké praxe. Je svým způsobem symbolické, že Vasari napsal *Život malíře Lorenza Ghibertiho*, ačkoliv se Ghiberti proslavil jako sochař.

Součástí komunikačního kódu, jehož užívání se stává nezbytným, chce-li tvůrce dosáhnout přijetí, pochopení a uznání svého díla, se však sbíhá perspektiva stává v malířství. Francastel varuje před absolutizací tohoto jevu, když píše: „*Je třeba zavrhnout názor, že quattrocentu dal jeho skutečnou podobu jen malý kroužek florentských a padovských zasvěcenců*“, aby vzápětí dodal: „*A přeče...*“ Konstatuje, že „*bez Masaccia a bez Andrey del Castagno by byla měla renaissance, alespoň do nástupu Benátčanů, patrně výlučně intelektuální charakter a byla by se zaměřila buď na racionalizaci prostoru, anebo na využití formálního poučení z antiky. Zbytečně bychom se pokoušeli vyzdvihnout jednu či druhou z těchto tendencí.*“ Obě tyto tendence však spolu úzce souvisely a byly spojeny ještě dalším fenoménem, který vytvářel společnou základnu pro malířství a sochařství - navzdory sporu, který mezi sebou malíři a sochaři vedli - zůstávají obě tato umění „*dcerami disegna*“, tedy disciplínami odvozenými od kresby. Emancipace volné kresby, k níž dochází kolem poloviny dvacátých let 15. století, byla nejen průvodním znakem vývoje renesančního umění, ale také jeho důležitou podmínkou.

Několik kreseb Paola Uccella úspěšně vzdoruje jakémukoli slohovému rozboru. Kdyby je zhotovil anonymní geometr, nikdo by je patrně ani neoznačil za umělecká díla - posloužily by ve zcela jiných souvislostech jako doklad vyspělého myšlení matematiků kolem poloviny *quattrocenta* (z výše zmíněného důvodu je nelze přesně datovat). V populárních i detailnějších přehledech dějin umění a kultury bývají reprodukovány jen díky svému au-

torovi. Je zajímavé, že Vasari, malíř, zaujatý zcela jinými problémy zobrazování než Paolo Uccello, popsal roku 1568 tyto jeho pokusy ve druhém vydání svých *Životů* v půvabné anekdotě mnohem živěji a přesněji než moderní historici: „*Paolo se tedy zabýval bez chvilky oddechu těmi nejobtížnějšími otázkami umění, a tak přivedl k dokonalosti způsob, jak dělat ... pomocí protínajících se přímk perspektivní pohledy tak, aby se sbíhaly a zmenšovaly k úběžníku, přičemž si nejdřív stanovil, jak chtěl vysoko nebo nízko, hlavní bod; zkrátka a dobře zabýval se všemi těmito problémy tak, že objevil cestu, způsob a pravidla, jak umísťovat postavy v rovinách, na nichž spočívají nohama a na nichž se zkracují a zmenšují úměrně s tím, jak se vzdalují, což se dříve dělalo zkusmo. (...) Šlo sice o obtížné a krásné věci, ale kdyby byl ten čas strávil studiem figur, i když je kreslil docela dobře, byl by je přivedl k naprosté dokonalosti; jelikož však trávil čas takovými vrtochy, byl celý život spíš chudý než slavný. Proto také když Paolo ukazoval ty své mazzocchi s hranami a plochami kreslenými perspektivně z různých pohledů nebo mnohostěny o dvaasmdesáti fasetách s ostrými hranami ... případně další takové podobnosti, jimiž trávil a marnil čas, když je tedy ukazoval svému příteli Donatellovi, Donato mu říkal: „Paolo, ty pro tu svou perspektivu opouštíš jistě pro nejisté; tyhle věci se hodí leda tak pro ty, kdo vyrábějí intarzie...“*

Pro posun v hodnotových stupnicích mezi 15. a 16. stoletím je příznačná závěrečná pasáž citátu. Jak upozorňuje Pavel Preiss, je velmi nepravděpodobné, že by Donatello kritizoval Uccellovy experimenty podobným způsobem; sám totiž podobné pokusy činil a nebyl mu ještě vlastní prezíravý postoj k řemeslníkům, který si o sto let později ve zcela jiné situaci osvojil Vasari. Kuriózní na tomto Vasariho hodnocení je skutečnost, že se postavení umělců ve společnosti za sto let od Uccella k němu změ-

nilo právě díky tomu, že Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Piero della Francesca nebo Leonardo da Vinci systematicky zkoumali zákonitosti lidského vidění a na druhé straně znovu objevovali pravidla a zákonitosti, jimiž se řídilo antické umění od helénismu k římskému císařství. Tím, že dodali někdejšímu řemeslům rozměr intelektuální činnosti, emancipovali výtvarné umění a přiřadili je ke svobodným uměním; prosadili své právo na *invenzione*, díky němuž dosáhli jejich pokračovatelé v očích svých mecenášů, sběratelů a obdivovatelů prestiže a postavení srovnatelného s pozicí slavných humanistů.

Ve skutečnosti se od dvacátých let *quattrocenta* malíři, sochaři a architekti stále více stávali spolutvůrci nového komunikačního kódu obsaženého v dílech výtvarného umění, kódu, o němž lze s mírnou nadsázkou říci, že uspořádání prostoru bylo jeho gramatikou a motivy slovníkem. Tuto roli v obdobném rozsahu výkonní umělci nikdy dříve neplnili – a nikdy před přelomem *trecenta* a *quattrocenta* tato úloha „tvůrce kódu“ nevyžadovala takové množství specializovaných teoretických znalostí jako po prosazení centrální perspektivy jako principu zobrazování a po rozšíření škály námětů o „rekonstrukce“ starověkých uměleckých děl podle popisu literátů. Albertiho spis *Della pittura* znamená počátek nové éry v požadavcích na intelektuální průpravu malíře, a tím také stanovuje nové standardy, které výtvarné umělce vynesou mnohem výše na společenském žebříčku. Na konci 15. století tento trend vyúsťuje ve zcela zvláštní situaci: objednavatelé a tvůrci uměleckých děl zcela záměrně pěstují stav, v němž zasvěcenými znalci a uživateli tohoto komunikačního kódu jsou jen oni sami nebo okruh jim nejbližších. Z tohoto důvodu je věrohodná interpretace alegorických kompozic vrcholné renesance a manýrismu velmi obtížná, ne-li nemožná, protože podstatná část klíčů k jejich pochopení v dobovém kontextu je nenávratně ztracena.

Z tohoto velmi komplikovaného kódu s celou škálou nejrůznějších významových odstínů a místních modifikací, vznikajících u jednotlivých dvorů, se ukázala být životaschopnou ta složka, která byla relativně snadno a přesně definovatelná a ocitla se v nejrůznějších souborech psaných pravidel. Jednu složku těchto pravidel představovaly nejrůznější příručky antické mytologie a historie, jimiž jsme se zabývali v předchozí kapitole, druhou potom představovaly příručky o perspektivě. Alberti spojil obě: v první knize svého díla *O malbě* řeší otázky perspektivy, v převážné části druhé knihy pak píše (vedle pojednání o původu a významu kresby) o námětech, přebíraných téměř bez výjimky z klasické řecké a římské mytologie. Třetí knihu pak zahajuje velmi věcnou a „moderní“ definicí malby a pokračuje zdůrazněním významu matematicky chápané formalizace prostoru pro malíře: „*Opravdu si přeji, aby malíř byl vzdělaný co nejvíce ve všech svobodných uměních, hlavně však bych rád, aby ovládal geometrii. Líbí se mi, co proslovil prastarý Panfilo, znamenitý malíř, od něž vznešení mladíci praprvně se učili malířství; a ten pravil, že nikdo nemůže být dobrým malířem, kdo by neovládal geometrii. Skutečně naše první poučky, ze kterých se odvozuje veškeré úplně a dokonale malířství, pochopí snadně geometr. O tom pak, kdo o ní nemá povědomosti, nemohu věřit, že by pochopil naše poučování, aniž postačitelně jakákoli pravidla malířská.*“ Chce-li Alberti dodat svému názoru váhu, používá odkaz na antické *exemplum*, i když se jedná o látku, která ve skutečnosti žádnou oporu v jemu známých antických pramenech nemá.

Vitruviiova poznámka o Agatharchovi stejně jako Pliniova zmínka o Panfilovi jsou velmi kusé; pokud navíc o prvním ze zmíněných malířů můžeme alespoň soudit, že se zabýval zákonitostmi perspektivy, pak o druhém nevíme ani to. Alberti tedy nevyužívá znalostí, o nichž by věděl, že pocházejí ze starověku, ale význam výsledků

svého vlastního zkoumání (a poznatků získaných patrně od Brunelleschiho) zvyšuje poukazem na to, že se antičtí malíři geometrií rovněž zabývali. Tím dodává malířům formální oprávnění vytvářet iluzi trojrozměrného prostoru využitím centrální perspektivy na matematickém, respektive geometrickém základě. Je zajímavé pozorovat, jak tvůrci tohoto nového vizuálního kódu, příznačného pro *quattrocento*, obhajují legitimitu jedné složky použitím druhé a jakého významu argument antickým příkladem i ve sféře výtvarného umění nabyl už v roce 1435, tedy relativně velmi brzy.

Nejpřirozenější a také nejdůležitější složkou vizuální komunikace, jejímž prostřednictvím politická elita oslovovala nejširší veřejnost, byla vždy architektura veřejných budov. Nový řád nastolil Brunelleschi poprvé stavbou lodžie florentského Nalezince, *Ospedale degli Innocenti*. Tuto stavbu zahájil na objednávku cechu hedvábníků v srpnu 1419 a pokračoval v ní sedm let, do roku 1426, kdy ji opustil, aby se mohl cele věnovat svému nejslavnějšímu dílu, kopuli chrámu Santa Maria del Fiore. Alick McLean konstatuje, že „*Brunelleschi vynaložil při stavbě nalezince všechnu svou genialitu, aby tu uplatnil systematickou slohovou soustavu prvků all'antica*“. Tento výraz, který bychom mohli nejlépe opsat slovy „*na antický způsob*“, však se skutečnou starověkou architekturou bezprostředně nijak nesouvisel. Jak v parafrázi G. C. Argana podotýká José Pijoan, Řekové ani Římané podobných prvků, jakými jsou nezaměnitelné oblouky na velmi štíhlých sloupech, prakticky nepoužívali; výjimku tvoří až velmi pozdní Diocletianův palác ve Splitu. Pro konkrétní inspiraci však Brunelleschi nemusel chodit daleko: obdobné řešení měli v oblíbené florentské stavitelé v 11. a 12. století; dochovalo se např. na kostele San Miniato al Monte. Jde tedy o návrat k oblíbenému místnímu architektonickému tvarosloví; diametrální rozdíl mezi románskou a renesanční aplikací tétož principu však spočívá v proporcích stavby.

„*Vnitřní oblouky, nesoucí půlkruhové klenby s pendetivy, člení lodžii v řadu polí, jež mají ... tvar krychlí, protože přepona oblouků je shodná s výškou sloupů a vzdáleností mezi nimi. Sled těchto ‚prostorových krychlí‘ podél osy je dokonalou ilustrací ‚zorné pyramidy‘ teoretické perspektivy, která ... předpokládá, že pozorovatel stojí uprostřed základny pyramidy, jejíž vrchol je tzv. ‚úběžník‘, k němuž se sbíhají všechny přímky zobrazovaného prostoru. Výsledkem je, že každý příčný oblouk lodžie představuje průsečnici, kterou prochází rovina kolmá na optickou osu zorné pyramidy. Tyto roviny, jež vymezují sled ‚prostorových krychlí‘, umožnily Brunelleschimu dokázat, že prostorovou hloubku lze redukovat v plochu,“* tvrdí Pijoan. Téměř se zdá, že tuto slavnou lodžii navrhl Brunelleschi pouze jako ilustraci k příručce o perspektivě; ač to zní absurdně, v určitém smyslu tomu tak je. Jde totiž o první architektonické dílo od starověku, které lze poměrně snadno popsat v geometrických pojmech a jejich prostřednictvím je také rekonstruovat. Vyjadřuje právě tak nový názor na svět, jako novou cestu k hledání matematicky formulované harmonie; klíč je nyní obsažen nikoli jen v počtu článků a rytmu jejich opakování jako ve středověku, ale v prostředku sloužícího k popisu světa stala také velmi bezprostředním nástrojem k jeho dotváření.

Spojení mezi malířskou aplikací perspektivy a architekturou není ani násilné a nahodilé, ani vázané na osobu Brunelleschiho, jak by se mohlo zdát. Jednu z nejkrásnějších staveb italské renesance, postavenou na zakázku nám již dobře známého Federiga da Montefeltro, *Palazzo Ducale* v Urbinu, navrhli kolem roku 1454 Luciano Laurana a Francesco di Giorgio. Byl skutečně Luciano Laurana, pocházející z Dalmácie, oním Slovincem, o němž se zmiňuje Vasari jako o žáku Brunelleschiho? To není rozhodující; důležité je, že navzdory zdánli-

vě „středověkému“ vzhledu paláce zvnějšku, ovlivněnému zejména válcovitými věžemi shlížejícími na město, je nádvoří s dokonale zakomponovanými korintskými sloupy, tvořícími důležitý prvek neobyčejně elegantní arkády, nad níž se vypínají co do proporcí i stavebních prvků klasicky členěné fasády, jednou z nejcistších ukázek antikizující architektury krátce po polovině *quattrocenta*.

Federigo da Montefeltro, přítel Albertiho a ctitel jeho estetických zásad, dal v reprezentančních prostorách svého sídla najevo zcela mimořádný cit pro uměřenost a čistotu stylu. Nelze pochybovat ani o jeho osobním podílu na stavbě, který patrně přesáhl rámec pouhé kvalifikované oponentury. Vespasiano da Bisticci, Florentian, zvyklý na špičková díla vynikajících architektů, o něm píše: „*Co se týká architektury, může se směle tvrdit, že nikdo z jeho současníků, ať byl rodu nízkého nebo urozeného, se v ní nevyznal tak dokonale. Na stavbách, které dal postavit, vidíme velkorysý styl, patřičné a úměrné proporce; to platí zvláště o jeho paláci, jemuž se nevyrovná žádná současná stavba; ani jedna není tak dobře promyšlena, ani tak plna krásných předmětů. Ač měl po ruce architektky, přece sám první navrhoval dispozici a pak vysvětlil proporce i všechno ostatní; kdyby ho byl někdo přítom poslouchal, snadno by se mohl domnívat, že se zabývá především tímto uměním – tak dobře uměl vyložit i uskutečnit jeho principy.*“ Není divu, že na jeho dvoře došel uznání Luciano Laurana, a není také nic překvapivého na tom, že právě ve sbírkách *Palazzo Ducale* v Urbinu se dochoval jeden z nejpozoruhodnějších příkladů obrazu ideálního města, jaký zřejmě během *quattrocenta* vznikl.

Malovaný prospekt *Ideálního města* pochází zřejmě ze třetí čtvrtiny 15. století. Jde o malbu na dřevě s poměrem výšky k šířce přibližně 1:4, z čehož lze soudit, že původně tvořila výplň přední stěny *cassone*. V pečlivě prove-

dené centrální perspektivě je tu zachycena *piazza* ideálního antického města podle představ italského renesančního tvůrce. Kruhový chrám stojící v jejím středu neklamně svědčí o tom, že autor znal Vitruvia, který pro stavby tohoto typu používal označení *peripteroi*. Žádný antický stavitel si však patrně nedovedl představit takový chrám jako patrový, jak jej namaloval autor tohoto prospektu, který tím ovšem dokazoval svou svrchovanou technickou bravuru. Po obou stranách náměstí se nacházejí okázalé paláce s lodžie (mimochodem, nikde se tu nesetkáme s Brunelleschiho „nedopařením“, totiž s oblouky nad sloupořadím), vpravo v pozadí vidíme elegantní klasické průčelí dalšího chrámu členěné pilastry; snadno by je mohl navrhnout Giuliano da Sangallo. Sama *piazza*, o jejíž rozlehlosti a hloubce nás informují dvě symetricky umístěné osmiboké studny v popředí, leží v ideální rovině, ale průhledem mezi ustupujícími paláci vidíme idylickou kopcovitou krajinu. Okna a terasy paláců místy zdobí vegetace, ale na celém obraze není jediná figura; náměstí je liduprázdné a pootevřené dveře chrámů a paláců, za nimiž je temnota, jen prohlubují magický dojem tajemství, který tato malba v soustředěném divákovi vzbuzuje.

Hlavním námětem této malby a jí podobné výzdoby jiných *cassoni* s liduprázdnými náměstími je perspektiva sama o sobě. Na žádných jiných obrazech *quattrocenta* nenajdeme okouzlení jejími možnostmi v kombinaci s využitím tvarosloví antické architektury v tak čisté podobě. Byl to nepochybně trend táhnoucí se od Uccellových experimentů, o nichž se pohrdavě zmínil ústy Donatellovými Giorgio Vasari. Nikoliv uplatněním v několika málo špičkových dílech, ale právě prostřednictvím maleb a intarzií na truhlicích nebo na dveřích reprezentančních prostor vstupovala tato nová norma do všeobecného povědomí a její používání se pro malíře a sochaře stávalo nevyhnutelným. Nový rámec vizuálního komuni-

kačního kódu se projevoval nejen v užitém umění, na malovaných a vykládaných výplních *cassoni* nebo na iluzivních dekorativních nástěnných malbách, ale od poloviny 15. století stanovoval také základní pravidla uspořádání prostoru v sakrálním i profánním malířství s vyššími aspiracemi.

Nadčasový charakter matematické konstrukce prostoru viděného prizmatem centrální perspektivy, spojené se zobrazením antické nebo antikizující architektury, s sebou přináší problém datování, který se nevyhnul ani proslulému *Bičování Krista* od Piera della Francesca. V. V. Štech je dává do souvislosti se smrtí Federigova bratra Odantonia da Montefeltro během povstání rodiny Serafini v Urbinu roku 1444. V tom případě by prostovlasý a bosý muž v jednoduchém červeném oděvu, stojící uprostřed záhadné trojice v pravé části obrazu a nepřítomně pohlížející kamsi do dálov, byl sám Odantonio da Montefeltro a oba muži v bohatých pláštích by byli zrádní ministři Manfredo del Pio a Tomaso del Angelo. Piero della Francesca by pak dílo zhotovoval jako Federigovo *ex voto*, dané urbinskému chrámu krátce po osudných událostech; obraz by pak musel vzniknout ve druhé polovině čtyřicátých let.

Toto datování není příliš pravděpodobné. Neobyčejně rafinované osvětlení, dokonale vystižená architektura *praetoria*, v němž se výjev bičování odehrává, a celkový ráz scény nasvědčují pozdějšímu vzniku tohoto nevelkého deskového obrazu. Vilmos Tátrai jej ovšem bez bližšího vysvětlení datuje až kolem roku 1470, kdežto Barbara Deimlingová naopak poměrně podrobně vyloženou hypotézou zdůvodňuje dobu jeho vzniku kolem roku 1460. Datování díla kolísá v rozmezí čtvrt století a jeho kompozice zůstává záhadou, jež poskytuje široký prostor dalším a dalším vykladačům. Velkým otazníkem zůstává také rozdělení obrazu na dva zdánlivě nesouvisející výjevy: bičování Krista v levé části kompozice a disputaci tří mužů

v pravé, kteří jakoby nevnímali to, co se odehrává za jejich zády. Protože posledně zmiňovaná práce shrnuje nejnovější výsledky bádání, stojí za podrobnější citaci: „*Dichotomie obou vyobrazení přestává platit, jestliže chápeme bičování Krista jako symbol. Dva muži stojící v popředí proti sobě jsou podle ošacení Byzantince (vlevo) a západoevropský kníže (vpravo). ... obraz je třeba chápat jako výzvu ke křížovému tažení. Gestikulující Řek žádá knížete o pomoc proti Turkům bičujícím křesťanskou církev. Byzantský císař, podaný v podobě Piláta, je poznatelný podle špičatého klobouku a purpurových bot. Přihlíží bezmocně počínání barbarských pohaniů. Ruce mu bezvládně spočívají v klíně.*“ Podle této interpretace je bosá postava v červeném oděvu a s bohatými zlatými kadeřemi, nezúčastněně hledící do dáli, anděl – snad anděl strážný nebohé Konstantinopole, dobyté roku 1453 Turky.

Hned z několika hledisek je vysvětlení, které v souladu s většinovým míněním současných badatelů vyslovuje Barbara Deimlingová, věrohodnější než většina předchozích. Odstraňuje totiž mnohé rozpory, které v sobě obsahovaly předchozí hypotézy. Verze, k níž se přikláněl V. V. Štech, nevysvětluje prakticky vůbec ikonografii obrazu. Ničím nezdůvodňuje volbu námětu (proč zrovna *Bičování Krista*, když by se dal i z pašijových výjevů nalézt k danému účelu vhodnější, především samo *Ukřižování?*), která je i psychologicky nevěrohodná: proč by zrádci měli být vyobrazeni jako muži úctyhodní a moudří a proč by vévoda jako jediný mezi nimi byl zobrazen bos a v oděvu, který by znemožňoval jeho identifikaci pomocí jakéhokoliv atributu? Ač by pro kterýkoliv obraz s mytologickým námětem byla velmi pravděpodobná, nelze v tomto případě přijmout ani domněnku Tátraiovu, který má za jisté, že tu „*biblická scéna posloužila jako paralela nějaké důležité události ze života urbinského dvora*“. Musela by to být opravdu velmi vážná událost,

kteřá by byla uznána za hodnou zachycení na votivním nebo jiném sakrálním obraze, protože ani nejsvobodomyšlnější duchové italského *quattrocenta* rozhodně na důležitých a nadčasových reprezentativních dílech, jakým je navzdory svým nevelkým rozměrům i *Bičování Krista* od Piero della Francesca, biblickými paralelami neplývali. Je tedy velmi nepravděpodobné, že bychom ji nemohli jednoznačně identifikovat a že narážky na ni by byly skryty tak důmyslně, aby obraz zavdával příčinu k dnes již více než stoletým sporům o interpretaci. Vysvětlení navržené Barbarou Deimlingovou však podobné slabiny neobsahuje.

Když 14. ledna 1460 vyhlásil papež Pius II., slavný renesanční humanista Aeneas Silvius Piccolomini, svatou válku, jejímž cílem mělo být nejprve osvobození Konstantinopole a později znovudobytí Svaté země, neodpovídal tento jeho čin reálné politické konstelaci. Otevřená válka s Turky na Peloponésu by vážně poškodila obchodní zájmy Florentinů a Benátčanů. Císař Fridrich III. válčil s Turky v Uhrách, Francouzům a Angličanům chyběl přesvědčivý motiv k tomu, aby se angažovali ve vzdáleném východním Středomoří, a italská knížata nepřeceňovala své síly natolik, aby byla ochotna je měřit se Istivým a neobyčejně úspěšným sultánem Mohamedem II. Přesto našel Pius II. posluchače: při návštěvě Urbina ve Federigovi da Montefeltro. Bavili se sice spolu o zbraních, jichž se užívalo v trojské válce, ale nepochybně také o záležitostech podstatně aktuálnějších. V říjnu 1463 vyhlásil Pius II. bulou *Ezechielis* své odhodlání postavit se osobně do čela křížové výpravy; v té chvíli mu zbývalo pouhých deset měsíců života. Poslední dějství jeho tragédie se odehrálo v Anconě, kde čekal na dóžete Cristofora Mora, jehož loďstvo mělo přepravit expediční sbor na Peloponés. Cynický Machiavelli to komentuje slovy: „*Po příjezdu papeže sjelo se do Ancony takové množství lidí, že za několik dní vyjeli celé město a okolí, takže tam za-*

*vládl všeobecný hlad. Kromě toho se nedostávalo pro všechny peněz i výzbroje. Ani král Matyáš, ani vévoda Karel se nedostavili a Benátčané poslali jen několik galejí, spíše aby se pochlubili svou nádherou a dostali slibu, než že by snad chtěli vážně nalodit vojsko.*“ Když dóže připlul, papež umíral. Jeho smrtí výprava skončila („*K tomu všemu ještě papež, jsa již stár a churav, uprostřed těchto starostí a zmatků zemřel a po jeho smrti se všechno zase rozešlo domů,*“ dodává Machiavelli) – *de facto* dříve, než začala. Osud Konstantinopole byl na další čtyři staletí rozhodnut.

O *Bičování Krista* od Piero della Francesca není znám žádný písemný záznam až do 18. století, kdy je poprvé zmiňován jako součást výzdoby urbinského dómu. Není zřejmé, kdo byl jeho objednavatelem, ani místo, kam byl původně určen. Vzhledem ke vztahu malíře k vévodovi a k tomu, že se Piero della Francesca vrací do Urbina po svém pobytu v Římě v letech 1458–1459 právě na rozhraní let 1459–1460, lze si docela dobře představit, že si Federigo da Montefeltro, jemuž Pius II. roku 1462 světil ochranu církevního státu (a jehož Piův nástupce na Petrově stolci Pavel II. jmenoval roku 1465 *gonfalonierem* církevních vojsk), mohl někdy mezi lety 1459–1463 obdobný obraz objednat pro svou soukromou kapli nebo *studiolo*. Tomu by odpovídal meditativní charakter kompozice a její relativně malé rozměry (59 x 81,5 cm). Z písemných pramenů navíc víme, že na okraji obrazu původně stál biblický citát „*Convenerunt in unum*“, který lze snadno vztáhnout na výsledky společného koncilu římskokatolické a řecké ortodoxní církve, který se uskutečnil ve Ferrare a Florencii v letech 1438–1439. Na závěr na něm byla mezi papežem Evženem IV. a posledním byzantským císařem Janem Paleologem v červenci 1439 podepsána dohoda o opětovném spojení obou církví, předpokládající obnovení částečné svrchovanosti papeže i nad řeckým duchovenstvem. Smlouva sice nikdy

nebyla naplněna, ale kolem roku 1460 byla stále ještě formálně platná; tvořila důležitý předpoklad legitimacy křížové výpravy na Peloponés.

Hypotéza, k níž se přiklání Barbara Deimlingová, nabízí zajímavé možnosti: přijmeme-li ji, můžeme přesněji identifikovat některé další aktéry výjevu. Muž v turbanu, obrácený k divákům zády a zjevně rozkazující oběma biřicům, by pak mohl být Mohamedem II. a Pilát Pontský nikoli nešťastným Janem Paleologem, zavražděným při dobytí Konstantinopole, ale jeho bratrem, vyhnaným a k nečinnosti donuceným Tomasem Paleologem – navzdory tomu, že zřejmým ikonografickým vzorem pro Pilátovu postavu byly skutečně podobizny Jana VIII. Paleologa, jak ukazuje portrétní medaile od Andrey Pisana z roku 1438 a Pisanovi rovněž připisovaná císařova busta z Louvru. Snad ještě zajímavější než pravděpodobná identifikace osob je však interpretace samotného prostředí, v němž se výjev odehrává. Architektura vytvářející rámec scény bičování má svůj symbolický význam, bez jehož pochopení je každý pokus o výklad odsouzen k neúspěchu.

„Složitý útvar znamená vývojově pokrok od florentského představování hloubky perspektivou. Spojuje malbu s matematickým myšlením liniemi a úhly, úběžnicemi, tvořenými distancemi rovnoběžných spár pásů a dlaždic, dělených poměrně a vzájemně si odpovídajících směry, objemy, zkratkami i barevnými tóny a odstupňovanou modelací,“ charakterizoval jeden důležitý aspekt uspořádání prostoru na tomto slavném obraze V. V. Štech. Piero della Francesca skutečně překročil rámec pouhého experimentu s perspektivou, jaký představovaly některé Uccellovy kompozice. Nešlo však jen o formálními důvody podmíněný pokrok ve vývoji nástrojů na věrohodné zobrazení trojrozměrného prostoru – naopak, složitost obrazu tkví mimo jiné v tom, že Piero della Francesca stále důmyslněji zapojoval matematické struk-

tury do komunikačního kódu a dodal jejich prostřednictvím svému dílu další významové roviny. Žádná součást jeho konstrukcí není samoúčelná.

Kolonádu, která zaplňuje levou část obrazu a jejíž sloup v popředí odděluje oba výjevy, sestavil malíř z kanelovaných sloupů s jakýmsi „korintskými“ hlavicemi, ovšem s osmi volutami. Kazetový strop mu dal příležitost rozehrát nesmírně důmyslnou hru světla: pole nad sloupkem, u něhož stojí bičovaný Kristus, ostře kontrastuje s dalšími pěti viditelnými poli a je ozářeno světlem, jehož zdroj můžeme určit jenom přibližně. Stíny, které na strop vrhají trámy oddělující jednotlivá pole, nepomáhají určit střed, z něhož by paprsky vycházely; je však jasné, že světlo proudí odněkud z blízkosti vrcholu sloupku, který je umístěn přesně pod středem ozářeného pole stropu. Na sloupku stojí bronzová pozlacená soška Apollónova; sloupek zároveň slouží jako pranýř, k němuž je připoután Kristus. Celá tato část scény včetně ostění obou dveří, prolamujících stěnu uzavírající vzadu prostor sloupořadí, je důsledně „archeologicky“ řešena v antikizujícím duchu. Matematicky propočítaná konstrukce, založená na znalosti děl Vitruvia a Albertiho, pracující s modulem, z jehož násobků jsou odvozeny všechny míry jednotlivých architektonických článků zpoila uzavřeného a zpola otevřeného prostoru *praetoria*, je jakousi malovanou sumou znalostí a schopností vynikajícího znalce teorie architektury, jímž Piero della Francesca podle dobových měřítek zjevně byl. Nejde však jen o vymezení prostoru: stavební styl stejně jako roucha akterů děje určují zároveň epochu, v níž se výjev odehrál.

Toto určení času má velmi důležitou roli: stavby v pravé části obrazu mají naopak k antice daleko. Neobyčejně důmyslným způsobem (oba rozmlouvající muži a mladík mezi nimi zakrývají veškeré přímé linie a řady, z nichž by bylo možno usuzovat na rozměry a vzdálenost budov při pravém okraji obrazu) znemožnil Piero della Fran-



cesca divákovi, aby si architekturu rámuující výjev vpravo mohl zasadit do téhož souřadnicového systému, v němž je konstruována kolonáda se scénou bičování Krista. Městský palác a za ním v zákrytu stojící *kampanila* nesou žádné antikizující prvky a jsou typickými budovami *quattrocenta*; mohly stát právě tak ve Florencii, v Římě, v Urbinu nebo v malířově rodném Borgu San Sepolcro. Upozorňují, že disputace, jejíž rámec vytvářejí, se odehrává v jiném čase než bičování Krista, totiž současně se vznikem obrazu nebo alespoň ve stejné epoše. Muž, jehož Barbara Deimlingová označuje jako Byzantince, stojí na rozhraní obou prostorů a tím i obou epoch: to by podporovalo hypotézu, kterou autorka zastává. Byzanc totiž skutečně byla italskými učenici 15. století vnímána jako jediná nepřerušovaná spojnice s antickým světem a jeho učeností, kterou měli k dispozici. Byzantinc, vystupující ze světa antiky a zrození křesťanství a vstupující do kontaktu s reprezentantem mocenské elity soudobé Itálie, by byl velmi dobrým symbolem toho, co se od konce *trecenta* v Itálii odehrávalo.

Levá část obrazu se však na antické dědictví (a na křesťanskou tradici jako jeho legitimní dědičku) odvolává ještě jedním neobyčejně důležitým detailem: soškou na vrcholku sloupku, u něhož je připoután Kristus. Je to zvláštní zobrazení Apollóna s málo obvyklými atributy, totiž s holí a koulí. Jeho postoj velmi připomíná Apollóna Belvederského; kdyby tato slavné dílo nebylo objeveno až kolem roku 1496, mohli bychom spekulovat o jeho případném vlivu na zobrazení antické sochy ve scéně *Bičování Krista*. Apollón Belvederský však zmiňované atributy nemá a nikdy ani neměl.

V souvislosti s *Bičováním Krista* nutně vyvstávají dvě otázky: proč je na sloupku právě Apollón a proč s tak neobvyklými atributy? Na první z nich dává stručnou a přitom vyčerpávající odpověď Wažbiňski: „*Apollón byl výrazem renesanční rekonstrukce antického umění - ztě-*

*lesněním konstruktivního, experimentálního chápání aktu, charakteristického pro raný italský klasicismus.*“ Apollón vyhovoval lépe renesanční představě o estetickém ideálu antiky než např. Jupiter Kapitolský, který by byl z moderního hlediska v kontextu daného tématu logičtější. S atributy je to o něco složitější: ve skutečnosti nejde o Apollóna, ale o širěji chápaného slunečního boha *Hélia Pantokratora*, kterého císař Aurelianus těsně po roce 270 n. l. prohlásil nejvyšším božstvem římské říše a nazval „*Nepřemožitelným Sluncem*“ - *Sol Invictus*. Na římských mincích císařského období v levé ruce třímá solární sféru a v pravé žezlo, podobné ovšem holi a nikoliv složitějšímu předmětu, který jako odznak své moci užívali středověcí panovníci; s holi-žezlem v pravici a křišťálovou sférou v levé ruce jej zachytil také Piero della Francesca. Ikonograficky shodné zobrazení Apollóna můžeme najít na známé Dürerově kresbě *Sol-Apollo a Diana* ze sbírek Britského muzea v Londýně; její existence dokládá, že tento typ zobrazení patřil na přelomu 15. a 16. k ikonografické výbavě intelektuálně orientovaných malířů. Piero della Francesca však též vzor užil o několik desetiletí dříve, objevil jej patrně na antických mincích, které se během *quattrocenta* staly předmětem sběratelského zájmu humanistů i jejich ochránců. Předlohu asi nevyhledával sám, mezi vzdělanými humanisty jistě nalezl své rádce, dokázal ji však zhodnotit naprosto dokonalým způsobem.

Na přelomu 4. a 5. století musel svatý Augustin varovat věřící před ztotožňováním Krista se *Solem Invictem* a prohlásit hledání podobných analogií za kacířství; uplynulo však tisíc let a *Hélios Pantokrator* byl - tentokrát významnými učenici a humanisty - znovu dosazen jako předobraz panování Kristova a zároveň prostředek, jak v rámci křesťanství legitimovat dědictví starověkých civilizací, především antického Řecka a Říma. V této roli jej bezpochyby nacházíme také na *Bičování Krista*. Jde-li na tomto obra-

ze o osud křesťanství, jde podle záměru malíře a zřejmě i objednavatele také o osud klasického umění a vzdělanosti, tedy kořenů evropské kultury jako takové. Piero della Francesca v matematické struktuře svého obrazu zašifroval obdiv k antické architektuře, jak ji popisuje Vitruvius, a pravidlům, jimiž se podle jeho představ řídila. Do takto získané konstrukce potom dosadil odpozorované prvky antických staveb i vlastní představy o jejich podobě; tím dosáhl neobyčejně dokonalého iluzivního účinku svého díla. Ikonografickým odkazem na tradici, známou pouze velmi úzkému okruhu zasvěcených diváků, pak obraz posunul do ještě vyšší roviny a poskytl jeho učeným vykladačům příležitost k dalším složitým interpretacím.

Když se v úvodu ke knize *Figura a místo* Pierre Franca Castel sugestivně ptal: „Domnívá se snad někdo, že v renesanci lidé spontánně chápali všechny ty alegorie, jež dovolují dnešním badatelům vypracovávat důmyslné, vědecky podložené, a přece si odporující komentáře? Existuje správný výklad Uccellových bitev, Botticelliho Primavery či jeho Pomluvy? A konečně, je snad dílo vzniklé v quattrocentu méně krásné a méně bohaté proto, že nám jeho tvůrce stejně jako jeho původní smysl unikají?“, mělo jeho varování velký praktický smysl a neztratilo jej dodnes. Brilantní znalec italské malby *quattrocenta* nás varuje, že každý výklad figurativního obrazu je nutně omezený a nikdy nemůže být dokonale výstižný nebo konečný. Něco však přesto lze říci: v dílech druhé poloviny 15. století se konstitoval vizuální komunikační kód, který byl až do 19. století v Evropě přijímán jako obecně platný a nemající alternativu. Nebyl pochopitelně přijímán v celé složitosti, v níž se zrodil: vznik příruček a prakticky použitelných návodů jej již během 16. století zjednodušil a učinil mnohem dostupnějším pro široký okruh často druhořadých uživatelů. Zároveň s tím se z něj ovšem ztratilo mnohé z toho, co jej činilo pro jeho tvůrce tak fascinujícím a umožnilo jeho zrození.

Teoretici Manetti a Alberti, kteří stojí na počátku řady tvůrců příruček použitelných k výuce znalosti a aplikací centrální perspektivy, ještě nepotřebují složitě obhajovat její používání: Alberti se odvolá na jednu větu z Plinia a Manetti nečiní dokonce ani to. Oba však považují tento objev za nesmírně důležitý a klíčový pro veškeré další malířství. Je příznačné, že právě v Urbinu psal Baldassare Castiglione *Dvořana*, v jehož dedikaci mimoděk doložil, jaký význam přikládali malíři a znalci umění kolem roku 1508 schopnosti aplikovat sbíhavou perspektivu: „... posílám Vám ... tuto knihu jako obraz urbínského dvora, jež ovšem nevytvořil ani Rafael ani Michel Angelo, ale ubohý malíř, který snad umí načrtnout hlavní linii, ale nedovede ... vzbudit uměním perspektivy zdání dokonalé skutečnosti.“ Současně s tímto doceněním významu perspektivy vznikají také legendy, které dodávají jejímu objevu pikantní příchuť: slavná Vasariho historka o tom, jak prostý a naivní Paolo Uccello, který trávil celé noci nad problémy perspektivy, odpovídal manželce na výzvu, aby už šel spát: „Když ta perspektiva je tak sladká!“, nebo prokazatelně nepravdivé vyprávění o tom, jak se významný matematik Fra Luca Pacioli pokoušel zmíčit pověst Piero della Francesca a odcizit mu výsledky jeho studií o perspektivě. Větší praktický význam však měly příručky psané samotnými malíři, jejichž linii zahajuje právě Piero della Francesca. Je velmi pravděpodobné, že se mu popudem k napsání teoretického díla stal příklad Agatharchův, známý z Vitruvia; není však zřejmé, zda jej znal z vlastní četby nebo na něj byl upozorněn někým z humanistů Federigova dvora.

Svůj traktát *De prospettiva pingendi* věnoval malíř kolem roku 1480 Federigovi da Montefeltro; jeho původní rukopis se dnes nachází v Parmě a latinský překlad s původními Pierovými kresbami v milánské *Biblioteca Ambrosiana*. Lze v něm nalézt teoretické zdůvodnění prostorového konceptu, který Piero della Francesca použil

v levé části *Bičování Krista* a objevit i takové shodné detaily, jakými jsou jinak neobvyklé hlavice sloupů s osmi volutami. Na přelomu 15. a 16. století můžeme pozorovat nárůst počtu podobných traktátů věnovaných perspektivě. Roku 1505 vychází dvojjazyčně (latinsky a francouzsky) pojednání kanovníka Jeana Pélerina (Viatora) *De artificiali perspectiva* a roku 1525 snad nejslavnější renesanční příručka svého druhu, totiž Dürerův *Underweysung der messung mit zirkel und richtscheyd*. První osmerkové vydání Albertiho traktátu *O malbě* bylo vytištěno v Basileji 1540 pod názvem *De pictura praestantissima et unquam satis laudata arte libri tres...*, italský překlad, který pořídil Lodovico Domenichi, následoval tiskem roku 1547 v Benátkách. Nejsou to však v první řadě tato průkopnická díla, ale jejich deriváty, které během 16. století vytvářejí podmínky pro všeobecné akceptování sbíhavé perspektivy jako závazné součásti všeobecně srozumitelného kódu vizuální komunikace. Typická je třeba příručka Heinricha Lautensacka *Des Cirkels und Richtsheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweysung*, vydaná v Norimberku roku 1564, nebo jiné knihy o lidských proporcích, vycházející z dalšího Dürerova zakladatelského díla, čtyřsvazkové a od roku 1528 posmrtně vydávané práce *Vier Bücher von menschlicher Proportion*; jejich příkladem může být důmyslná pomůcka Erharda Schöna *Underweysung der Proporzion und Stellung der Possen* z roku 1538, která se svého vydání dočkala v Norimberku roku 1542.

Ernst Hans Gombrich sice po stručném přehledu těchto příruček konstatuje: „... lze říci, že v 16. století chyběla učebnicím kreslení, zdůrazňujícím projektivní geometrii, jednoduchost, které bylo třeba pro výuku začátečníků“, ale vzápětí dodává, že roku 1608 vychází v Benátkách první příručka nového typu, od Odoarda Fialettiho. Aplikace pravidel objevených tvůrci *quattro-*

*centa* však již kolem roku 1500 byla pro dvě nebo tři desítky špičkových malířů naprostou samozřejmostí a zprvu opisovanými a později tištěnými příručkami o centrální perspektivě a lidských proporcích se šířila mezi stále širší okruh tvůrců. Mimořádně důležitou roli ve všeobecném přijetí zásad vizuálního komunikačního kódu stanovených italskými malíři a sochaři 15. století sehrála také reprodukční grafika, která se po roce 1500 začala bouřlivě rozvíjet a o šedesát let později byla asi nejrozšířenější nositelkou nových standardů ve výtvarném umění; tuto roli si ostatně podržela až do sklonku 19. století.

Snad ještě důležitější roli však tištěné knihy sehrály v jiné oblasti výtvarného umění, totiž v architektuře. Rozhodujícím mezníkem tu byla první tištěná vydání Vitruviových *Deseti knih o architektuře* v latině roku 1486 a Albertiho deseti knih *De re aedificatoria*, napsaných patrně v letech 1442–1452, dokonce ještě o rok dříve. Ve velmi zajímavé, leč bohužel důsledně anonymní předmluvě k ruskému vydání z roku 1936 byl Vitruviův vliv shrnut velmi lapidárně: „V roce 1531 je v Římě založena vitruviánská akademie (*Accademia Vitruviana*), každý jen trochu vzdělaný humanista se považuje za vitruviánce, nadšení Vitruviem dosahuje fanatismu a vitruviánská scholastika se nezřídka mísí s architektonickou praxí.“ K výčtu komentovaných vydání Vitruvia pocházejících ze 16. století pak autor předmluvy s jistou nadsázkou dodal: „Sem je možno také směle zařadit i největší architektonické traktáty této doby (Serlio 1540, Vignola 1562, Palladio 1570 a Scamozzi 1615), které jsou v podstatě tvůrčími komentáři k Vitruviu.“ Zejména vůči Andreovi Palladiovi, jehož vliv se neomezoval jen na slavný spis *I quattro libri dell'Architettura* z roku 1570, ale působil také prostřednictvím realizovaných staveb, to nebyl postoj příliš uznalý, ačkoliv také vynikající znalkyně jeho díla konstatuje, že „kořeny palladianismu nejlépe odkrývá Palladiovo ústřední literární dílo ... ja-

kožto nauku o klasických sloupových rádech, založenou na ideologii Vitruviově“. Obrovský rozmach tištěných a vesměs velmi dokonale ilustrovaných architektonických traktátů znamenal velkou změnu ve stavební praxi a mimořádně rychlé prosazení společensky závazných formálních standardů, předurčujících vzhled významných staveb po celé Evropě.

Tento standard se všeobecně rozšířil a překročil i konfesijní hranice, o čemž svědčí dokonce i dějiny anglické architektury. Malíř John Shute, který pravděpodobně sám stavby nenavrhoval, ale jako architekta sám sebe označoval, vydal v roce 1563 po studijní cestě do Itálie bohatě ilustrovanou knihu *The First and Chief Groundes of Architecture*, zjevně napodobující italské vzory. Prokazatelně znal díla Vitruvia, Albertiho a Sebastiana Serlia. Když o několik let později, roku 1577, chtěl William Harrison ve svém *A Description of England* zdůraznit soudobý rozvoj architektury, charakterizoval jej slovy: „Jestliže kdy v Anglii kvetlo pozoruhodné stavitelství, pak je to za našich dnů, kdy naši pracovníci vynikají a ve způsobu (tj. v aplikaci slohu) se v dovednosti rovnají dávnému Vitruviovi i Serliovi.“ Přitom ve skutečnosti bylo v Anglii na sklonku 16. století klasičky cítěných renesančních staveb velmi málo a Michael Kitson upozorňuje, že první stavbou v klasickém stylu se stala až královna na vila (*Queen's House*) v Greenwichi, kterou v letech 1616–1618 postavil Inigo Jones.

Když se o sto let později začala hlásit o slovo další vlna anglického klasicismu, probudil ji Colin Campbell roku 1715 příznačným způsobem: vydal stovku rytin významných a klasicismem ovlivněných staveb v Británii a nazval ji *Vitruvius Britannicus*. Téhož roku začal vycházet nový anglický překlad Palladiových *Čtyř knih o architektuře*; je příznačné, že se o anglické architektuře počátku 18. století hovoří jako o *anglickém palladianismu*. S obdobným pronikáním italské renesanční architektury se

setkáváme všude v Evropě od poloviny 16. století. Je to zřejmý důsledek toho, že v architektonických traktátech a především v jejich ilustracích získali stavebníci antickým *exemplum* legitimizovanou a matematicky formalizovanou předlohu, kterou mohli užívat jako inspiraci i jako korektiv pro posuzování práce umělců a řemeslníků, které si najímali. Diktát pokračovatelů Vitruviových by bez tohoto účinného a snadno šířitelného nástroje standardizace forem v architektuře nebyl myslitelný.

Již na konci *quattrocenta* však někteří tvůrci přistupovali k systému zobrazování prostoru na bázi centrální perspektivy velmi utilitárně. Nejproslulejším a současně nejzřetelnějším příkladem je bezesporu Leonardovo nedokončené *Klanění tři králů* z let 1481–1482, rozměrný obraz (bezmála 2,5 x 2,5 metru) na dřevě; objednavatelem byl klášter San Donato a Scopeto a rozpracované dílo se dnes nachází v galerii Uffizi ve Florencii. Nabízí vzácný pohled „pod povrch“ obrazu a ukazuje jej ve stavu zrodu jako podivuhodný konglomerát nejrůznějších, velmi nesořodých prvků. Leonardo da Vinci zavrhl tradiční schéma *Klanění*, kde přicházející králové a pastýři jsou rozmístěni v horizontálních řadách, a seskupil ústřední skupinu aktérů děje kolem Madony sedící s Ježíškem na klíně uprostřed. Jak podotýká Barbara Deimlingová, „zdánlivou svévůli tohoto rozmístění vyrovnává přesně trojúhelníkové uspořádání zahrnující hlavní postavy. Chaotické hemžení ovládající obrazovou plochu jako by uprostřed krystalizovalo do přehledných forem.“

Ani ne třicetiletý Leonardo za obraz vyúčtoval tři sta florentů, nedokončil jej a odešel do Milána k Lodovicovi Morovi. Díky tomu můžeme zkoumat postup, který zvolil. Ale ani z podmalby dochované na dřevěné desce si nemůžeme učinit odpovídající představu o tom, jak složitým způsobem aplikoval matematickou perspektivu: zdálo by se, že ji využil jen jako mimoděk pro zobrazení římských ruin v levé horní čtvrti kompozice. Jen dvě schodiště svěd-

čí při detailním zkoumání o tom, že konstrukce, na jejímž základě vznikla, musela být značně komplikovaná, aby umožnila tak věrohodnou a homogenní aplikaci geometrických pouček. Dochovala se však také skica, na níž zůstala zachována velmi jemně narysovaná síť souřadnic, která Leonardovi obdobně složitou konstrukci umožnila. Pomocný aparát geometrické struktury tu jasně vymezuje umístění každého detailu. Leonardo si pomohl oblíbeným prostředkem malířů *quattrocenta* a naznačil tu v přípravné studii pravidelné „dláždění“, které již na desce nenalézáme. Směrem k definitivnímu dílu stop po původní geometrické konstrukci ubývá; malíř je postupně zakrývá a maskoval prostředky, jichž použil k dosažení velmi dokonalé iluze prostoru.

Leonardo da Vinci geniálním způsobem předjímal postupy tvůrců následující epochy. Pokud na obrazech Paola Uccella nebo Piera della Francesca můžeme geometrické struktury sledovat od prvního okamžiku, pak od konce prvního desetiletí *cinquecenta* budou malíři aplikaci geometrické kostry na svých obrazech stále důmyslněji maskovat, až původní struktura konstrukce prostoru docela zanikne pod stále dokonalejšími kulisami malby. Zůstane však přítomna jako prvek, který jejich výtvořům dává jednotící hledisko a umožňuje vytvářet z hlediska Evropana – akceptujícího tento vizuální komunikační kód – dokonalou iluzi prostoru. V *Klanění tří králů* Leonardo ve chvíli, kdy Piero della Francesca dokončoval svůj traktát, naznačil, že napříště bude perspektiva v dílech velkých mistrů přítomna skrytě a nepozorovatelně, ne jako zjevný důkaz malířovy erudice a zručnosti, ale jako důmyslný a nepoučenému divákovi tajený prostředek uspořádání jednotlivých prvků kompozice. Centrální perspektiva ztratila svou původní roli, legitimující nové kompoziční postupy *quattrocenta*, a stala se samozřejmou, a právě proto v mistrovských dílech nepostřehnutelnou součástí komunikačního kódu. Pokud na sklon-

ku 16. nebo počátku 17. století zejména v průměrných obrazech ideálních architektur tuto konstrukci postřehneme, je to jen svědectvím neobratnosti jejich tvůrců, kteří ji nedokázali dostatečně zakrýt před zkoumavými zraky.

„Byl to rozhodně systém umělý a v mnohém přeintelektualizovaný. V patnáctém století začalo několik malířů znázorňovat prostorové vztahy s téměř naivní snahou o přesnost: jejich perspektiva je tak násilná, že připadá skoro libovolná; ustupování prostoru nepřesvědčuje, spíše překvapuje; zkratky mají přehnanou odvážnost, jako mnoho jiných násilností renesanční logiky,“ konstatoval Wilie Sypher poté, co napsal, že „matematická perspektiva vlastně převedla systém pravouhlých souřadnic v estetické dimenze“. Popsal však ve skutečnosti jen důsledek první fáze procesu zavedení centrální perspektivy do obecně přijímaného vizuálního komunikačního kódu. Sbíhavá perspektiva byla dokonalým řešením problému, před nímž stáli na přelomu *trecenta* a *quattrocenta* ti nejlepší malíři a sochaři: najít závazný systém uspořádání obrazu (respektive reliéfu), vyhovující nové stupnici hodnot, kterou přinášeli humanisté jako nezbytný prostředek k politické emancipaci měst a pro potřeby reprezentace sebevědomé politiky postavené na občanských principech. V obecné rovině bylo třeba najít takový prostředek vytváření obrazu světa, který by odpovídal novému postavení člověka v něm. Geometrie a antropometrie poskytly klíč, jehož se důvtipní čtenáři Vitruvia a pozorní posluchači Brunelleschiho chopili. Jak dodává s odvoláním na Pierre Francastela Jacques Le Goff, „objev nového architektonického a plastického prostoru v době Brunelleschiho a Manettiho, Uccella a Piera della Francesca je spíše než systém geometrické projekce, založený na přijetí jednotného hlediska, „symptomem širší proměny duchů“, neboť „implikuje neustálou analýzu postavení člověka, vzprímeného na zemi a sestupujícího

do fluidní atmosféry“). Principy formalizace obrazu světa, které objevili mistři italského *quattrocenta*, se staly základem struktur, jejichž prostřednictvím do velké míry vnímáme svět i my.

„Nikdo z lidí žijících ve středověku nemohl v antické civilizaci vidět svěbytný fenomén, historicky odloučený od soudobého světa. Pokud je mi známo, tak středověká latina neměla žádný výraz, který by odpovídal humanistickým pojmům *antiquitas* a *sacrosancta vetustas*. Tak jako bylo ve středověku nemožné vypracovat perspektivní systém založený na vědomí pevné vzdálenosti oka od předmětu, bylo v té době nemožné přijít s myšlenkou historických disciplín, protože ty musejí vycházet z vědomí pevné vzdálenosti mezi přítomností a klasickou minulostí,“ napsal roku 1940 v poznámce ke studii *Dějiny umění jako humanitní disciplína* jeden z nejvýznamnějších znalců renesančního umění Erwin Panofsky. Jasně a zřetelně definoval to, co lze označit jako vědomí *diskontinuity* a co se navenek projevilo jako významná změna komunikačních kódů. Upozornil na to, že autonomní pojetí klasického starověku, které se zrodilo v renesanci, je změnou stejného řádu jako objevení perspektivy a že přichází současně s ním. Stejný jev ostatně již mnohem dříve – byť ne tak pregnantně, pouze pro dějiny umění a v intencích proměny slohu – popsali mnozí jiní, mezi nimi i Max Dvořák. Logicky pak vzniká otázka, zda tato změna nastala jako vedlejší produkt jiných procesů, nebo byla vědomě připravována těmi, jejichž díla tuto změnu završila.

Pokusil jsem se ukázat, že byla poměrně pozdním výsledkem vědomé snahy politické elity italských městských států nalézt takovou argumentaci, která by zbavila legitimacy strukturu, jejíž členové odvozovali svůj nárok na moc z langobardského práva, o němž se již tzv. *glosátoři* vyjadřovali ve 13. století jen sporadicky a opovržlivě. Kolem poloviny 13. století byla městská statuta postavena na principech Iustinianovy kodifikace římského prá-

va; tehdy se patrně formují také legitimující legendy o původu měst, z nichž nejpropracovanější je nepochybně florentská, která zůstala živá – byť v pokleslé podobě – až do poloviny 16. století. Strategie odvolávání se na antický právní řád se ukázala být úspěšnou, ale její nositelé – soudcové a notáři vyšli ze středověkých univerzit – si dokonce i v přijatých kodifikacích městských práv osobovali právo zůstat nadále jejich výhradními nositeli, tedy kvalifikovanými interprety římského práva. Proti nim zaměřená revolta prvních humanistů proto musela mít základní cíl: zpochybnit jejich *pouvoir* k výkladu římských dějin, bez něhož řád, o nějž se opírali, zůstal prázdným abstraktem bez historické opory.

Když roku 1787 dopisoval Edward Gibbon poslední kapitoly sedmé knihy svého slavného díla *The Decline and Fall of the Roman Empire*, chronologicky uzavřeného pádem Konstantinopole roku 1453, neopomněl se zmínit poměrně podrobně o působení Manuela Chrysolorase v západní Evropě kolem roku 1400. „... *načež se mu dostalo pozvání, aby působil jako profesor; a Florencii připadla také čest tohoto druhého pozvání. Dík znalosti nejen řečtiny, ale i latiny si Chrysoloras zasloužil svůj plat a překonal očekávání republiky; do jeho školy docházeli žáci ze všech vrstev a každého stáří; jeden z nich vylíčil v prostém příběhu, jaké měl pohnutky a úspěchy,*“ konstatoval Gibbon a pro vystižení jeho významu pro italskou renesanci pokračoval rozsáhlou autobiografickou citací Leonarda Bruniho: „*V té době jsem studoval občanské právo, ale v mé duši plála láska k literatuře; trochu jsem pěstoval i logiku a rétoriku. Po Manuelově příchodu jsem váhal, zda mám zanechat práv, nebo si dát ujít tuto drahocennou příležitost. A tak jsem se v zápalu mládí ptal sám sebe: ‚Chceš obětovat sebe i své štěstí? Odmítáš hovořit v jejich vlastní řeči s Homérem, Platónem a Démostenem, s básníky, filozofy a řečníky, o nichž se vyprávějí divy, velebenými ve všech dobách ja-*

*ko velcí mistři lidského vědění? Profesorů a znalců občanského práva se na našich univerzitách nalezne vždycky dost a dost, ale necháš-li odejít učitele řečtiny tak slavného, už nikdy podobného nenajdeš.* Přesvědčen těmito důvody jsem se oddal Chrysolorovi a má vašeň byla tak silná, že o přednáškách, jimž jsem lačně naslouchal ve dne, se mi noc co noc zdálo.“ Gibbon dále upozornil, že „*v téže době a tamtéž přednášel o latinských klasicích Giovanni da Ravenna, domorodý žák Petrarkův; z těchto dvou škol vycházeli Italové, kteří proslavili svůj věk a zem, a Florencie se stala zdárným seminářem řecké a římské vzdělanosti.*“ Gibbon pochopil legitimující smysl antického *exempla* pro renesanční politickou praxi, a protože sám byl zaujatým čtenářem Tita Livia, rozšířil tento princip na renesanční humanisty samotné. Tím, že se přihlásil k jejich odkazu a přidělil antickému příkladu obdobnou roli ve svém uvažování, prohlásil se *de facto* za jejich pokračovatele. Připsal jim podobnou úlohu, jakou oni sami přikládali starověkým historikům a spisovatelům. Tento moment nelze pominout, neboť Gibbon byl během následujícího století – až do všeobecného uznání pozitivismu – pokládán za nejvýznamnějšího moderního historiografa vůbec.

Přesvědčivě prokázat znalost řeckých a římských dějin (a posléze i filozofie, literatury atd.) jako zdroje principů legitimujících nárok občanů na individuální občanskou a politickou svobodu, uplatňovanou prostřednictvím demokratických institucí, bylo pro vedoucí představitele severoitalských městských států zejména ve chvíli střetu s milánskými Viscontii *conditio sine qua non*. Coluccio Salutati spolu se svými následovníky tuto podmínku splňoval. Proto mohli být a byli Leonardo Bruni a Poggio Bracciolini úspěšnými florentskými kancléři a proto se mohl ve službách obnovené republiky uplatnit i Niccolò Machiavelli; počátek tohoto trendu je však možné hledat už u Petrarky a Coly di Rienzo. Humanisté se zpočátku

ocitali ve vysokých státních funkcích především díky tomu, že byli schopni dodat činům politických reprezentací Florencie i dalších měst zdání legitimních kroků k obnově dávných a všeobecně respektovaných právních i mravních norem, na nichž spočívaly svoboda a práva občanů starověkého Říma v dobách republiky. Byla to samozřejmě iluze, ale od konce 14. do počátku 16. století v severní a střední Itálii iluze velmi svůdná.

Na počátku *quattrocenta* to však byli především představitelé cechů, kteří drželi výkonnou moc ve městech. Uvědomovali si význam antického *exempla* jako mocného argumentu ve verbální rovině, ale potřebovali také vnějškově manifestovat své sepětí s legitimující antickou tradicí. Tomuto požadavku vyhověli umělci s vyhraněnými archeologickými zájmy, k nimž patřili např. Brunelleschi, Alberti, Donatello, ale i Michelangelo, a můžeme-li věřit jeho *Vlastnímu životopisu*, tak i Benvenuto Cellini. Na objednávku cechu *Calimala* se odehrála slavná soutěž, jejímiž finalisty se stali Ghiberti a Brunelleschi a která bývá (ne zcela právem a tak trochu dílem náhody) pokládána za startovní čáru italské renesance.

• Změna *vizuálního kódu*, k níž došlo v prvních desetiletích 15. století, byla součástí širší změny komunikačních kódů a nebylo jen jejím vedlejším účinkem, že v očích následujících generací znehodnotila umění, které jí samé předcházelo. Ghiberti a Vasari dokládají, že sami umělci tuto proměnu pokládali za pozitivní moment, který po dlouhém *intermezzu*, během něhož se výtvarné umění muselo obejít bez standardů a měřítek a hluboce upadalo, nastoluje opět kvalitní umění, odpovídající objektivně formulovatelným kritériím. Prostřednictvím nově přístupných textů antických autorů, především Plinia a Vitruvia, našli renesanční teoretici a praktici klíč k vývojově chápaným dějinám umění, ale také k matematicky formulovaným teoriím proporcí, jimiž se ne-

chali okouzlit. Sbírká antických anekdot o malířích, shromážděná Pliniem, jim pak v mnohém posloužila i jako inspirace pro malířskou a sochařskou praxi. Literáti jako Leon Battista Alberti nebo Pietro Aretino a pišící umělci jako Lorenzo Ghiberti a sto let po něm Vasari pak začali, opět podle osvědčených starověkých vzorů, vytvářet anekdoty o velikosti a slávě svých současníků nebo bezprostředních předchůdců z řad malířů, sochařů a architektů.

Emancipační proces, který postavil malířství, sochařství a architekturu, tedy umění *disegna*, po bok *artes liberales*, v podstatě vyvrcholil v první třetině 16. století. Uctívání schopností velkých mistrů nabývalo velmi přehnaného rázu. Pietro Aretino psal Michelangelovi roku 1537: „*Ve vašich rukou je skryta idea nové přírody (...)* Je velkým zázrakem, že příroda, jež nemůže pozdvihnout nic tak vysoko, abyste toho nedosáhl svou pilí, nebyla schopna vtisknout svým dílům onu majestátnost, již jste dosáhl nesmírnou mocí svého stylu a svého dláta. Proto kdo vás vidí, již nelituje, že nespatriil Feidia, Apella a Vitruvia, jejichž myšlenky byly jen odleskem myšlenek vašich. Tak když malujete nyní konec světa, jak právě činíte, chcete překonat, čeho jste dosáhl ve svých malbách od počátku světa, a tak chcete triumfovat sám nad sebou.“ Ani Vasari nešetřil chválou na adresu svých předchůdců a současníků a významným způsobem přispěl k jejich společenské prestiži, i když se neuchyloval až k formulacím stejně exaltovaným, jako byla Aretinova chvála Michelangela.

Také díky úsilí literátů a pišících umělců se italská renesance sama stala obdobným měřítkem pro klasicizující umění sklonku 18. a počátku 19. století, jakým pro ni samotnou byla antika. Charakteristickým příkladem mohou být objemné Vasariho *Životy*, které do jisté míry převzaly tutéž roli, jakou měly pro renesanční tvůrce poznámky o malířích a sochařích obsažené v Pliniově *Historii natu-*



ralis. Renaissance sklonku *quattrocenta* a počátku *cinquecenta*, o níž Vasari vypovídá především, se pro normativní estetiku sklonku 18. a počátku 19. století a později pro nazarény a prerafaelisty stala tím, čím byla pro tvůrce 15. století antika. V Itálii, odkud tento trend pronikl do ostatních evropských zemí, byla ovšem chápána téměř výlučně jako renesance florentská nebo benátská; jen vzácně, zejména v architektuře, přicházela jako předloha především díky proslulým vilám počátků 16. století ke slovu také renesance římská. Archeologizující aspekty italské renesance ocenili zejména klasicisté 18. století.

Zcela mimořádného uznání, z hlediska pisatelova cíle vlastně nežádoucího, se renesančním malířům dostalo od velkého teoretika klasicismu Johanna Joachima Winckelmanna v jeho prvotně *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, vydané roku 1755 v nákladu pouhých padesáti výtisků, a přesto nesmírně vlivné. V této poněkud obskurní knížce, prodchnuté obdivem k dílům starověkého sochařství a poněkud nesourodě také k Raffaelovi a Michelangelovi, se Winckelmann nevyhnul konstatování, že „*tyto stránky umění, jež přiznáváme starým malířům, neubírají novějším malířům řadu zásluh o umění. V perspektivě jim nesporně patří prvenství a i při sebeučenější obraně starých musí být tato znalost přičena umělcům novějším. Zákony kompozice a uspořádání znali staří jen částečně a nedokonale (...) Zdá se, že i co do koloritu rozhodují zprávy ve starověkých spisech i pozůstatky starého umění ve prospěch novějších umělců.*“ V jiné stati o čtyři roky mladší pak stanovil měřítko krásy, která přetrvala prakticky až do poslední třetiny 19. století, a za názorný příklad si zvolil kontrast mezi výtvy klasicizující vrcholné renesance a manýrismu: „*Platon na Raffaelově Škole Athénské jediným pohybem prstu říká mnoho. Zuccariho postavy se všelijak kroutí a svíjejí, ale říkají málo.*“

Winckelmann posílil normotvornou a legitimující roli děl tvůrců sklonku *quattrocenta* a počátků *cinquecenta*, úlohu, která jim v rámci akademické tradice vydržela až do počátku 20. století. Přířkl jejich výtvořům roli, kterou oni sami připisovali dochovaným památkám a popisům děl starověkých malířů, sochařů a architektů. Po sto dvaceti letech se mu za to dostalo odměny, kterou by jistě ocenil: roku 1873 zařadil Walter Pater monografickou črtu o něm na závěr své knihy *The Renaissance* a v její předmluvě to zdůvodnil takto: „*Připojil jsem esej o Winckelmannovi, protože nikoli nepřiměřeně se přimyká k předchozím studiím; neboť Winckelmann, dítě osmnáctého století, náleží duchem vskutku době starší. Nadšením pro věci pohledu a obrazotvornosti kvůli nim samým, helénismem, doživotním zápolením o dosažení ducha řeckého stýká se s humanisty předešlé doby. Je posledním plodem renesance a zjevuje nám ještě jednou světovou jasnost její pohnutky a cíle.*“ Pocta, kterou Winckelmannovi Pater prokázal, měla své opodstatnění: Winckelmannův přístup k antickému umění (obohačený ovšem o podobné ocenění Raffaela a některých dalších tvůrců přelomu 15. a 16. století) se natolik podobal postojům renesančních teoretiků, že jej k nim jeho následovník mohl oprávněně přiřadit jako jejich legitimního pokračovatele.

Úspěch Winckelmannova pokusu využít bádání o antice a o umění obecně jako cesty k osobní svobodě, nezávislosti a sociálnímu vzestupu svědčí o účinnosti nabývání legitimacy prostřednictvím odvolávání se k humanistickým tradicím. Nebyla to přitom cesta nikterak abstraktní, která přivedla syna chudého pruského ševce ze Stendalu přes Berlín, Halle a Drážďany (a přes konverzi ke katolicismu) do Říma a z bídy ke slušnému finančnímu zajištění. Ne všichni, kdo vytvářeli moderní obraz Itálie a italské kultury, však podobný postoj k umění *quattrocenta* sdíleli. Snad právě tento snadno zneužitelný legitimující

aspekt, na nějž mnozí literáti od dob Vasariho kladli důraz, vzbudil nelibost jiného velkého Winckelmannova čtenáře. Johann Wolfgang Goethe ve své *Italské cestě* roku 1786 píše o nejslavnějších památkách Florencie (dříve ani později žádné jiné město takto neodbyl) takto: „*Rychle jsem proběhl městem, k dómu a k Baptistériu. Zde se otevírá opět docela nový svět, mně neznámý, u něhož se nechci zdržovat.*“ Je velkou Goethovou zásluhou, že dokázal vnímat a chápat italskou kulturu jinak než prizmatem obdivovatelů antického dědictví a potažmo jeho renesančních objevitelů. Teprve 20. století docenilo v plném rozsahu jeho pozorovatelský talent a nepředpojatost, díky níž se vymkl z nebezpečných pout stereotypů, které pomáhal vytvářet třeba právě Winckelmann.

Teprve francouzské osvícenství a především revoluce roku 1789, která přišla s nadčasovým a na historický příklad nevázaným konceptem práv člověka, zbavily zakladatele nových států a ústav nutnosti odvolávat se na římské dějiny a následovat tak příklad italských renesančních humanistů. Antické *exemplum* jako politický argument začalo velmi rychle ztrácet na významu; romantismus pak učinil konec dominanci normativní estetiky, založené na poměrování uměleckých děl antickým uměním, respektive dobovou představou o antice, která často byla velmi vzdálena tomu, co o malířství, sochařství a architektuře starověku víme dnes.

Zákonitě až ve chvíli, kdy poukaz na antický příklad a na jeho renesanční „obnovitele“ ztratil svůj původní emotivní náboj a praktický legitimující účinek (jak ve smyslu politickém, tak estetickém), nadešel čas na kritické a objektivnější zhodnocení významu italské renesance. V tomto kontextu má zakladatelský význam Burckhardtova *Kultura doby renesanční v Itálii*, která jako první poukázala na význam italské renesance pro kultivaci politického myšlení a výstavbu všeobecně akceptovaného kódu politické a právní argumentace ve veřejném životě;

ne nadarmo nese první část jeho knihy podtitul *Stát jakožto dílo umělecké*. Další bádání nesmírně prohloubilo znalosti faktografie dějin italské renesance, jimiž dnes odborná veřejnost disponuje, ale snad nikdo po něm již nedokázal tak dokonale propojit detailní poznání s celistvým viděním této klíčové epochy evropských dějin.

V Itálii samotné však renesanční dědictví a především nekritický vztah k němu přinášely ještě počátkem 19. století četné praktické komplikace. Již od počátku 16. století byla pro Italy obtížně řešitelnou otázkou nalezení jednotného spisovného jazyka. O tři století později popsal tuto situaci Henri Beyle ve známé knize *Řím, Neapol a Florencie v roce 1817*, pozoruhodné mimo jiné tím, že ji jako první vydal pod pseudonymem Stendhal. O rozdílu mezi mluvenou italštinou své doby a spisovným jazykem literátů tvrdil: „*Ve čtrnáctém století řada italských zemí, Benátky, Florencie, Řím, Neapol, Milán, Piemont, mluvily různým jazykem. Země, která měla svobodu, měla též nejkrásnější myšlenky, to je samozřejmé, a její jazyk převládá. Naneštěstí vítěz nezničí své soupeře. V současné Itálii je spisovná řeč současně řečí mluvenou pouze ve Florencii a v Římě. Všude jinde se dodnes hovoří původním místním dialektem, a mluvit v rozhovoru toskánštinou je směšné.*“ Stendhal komentoval italské autory své doby a jazyk, jehož užívali, a odhalil přitom legitimující roli kodifikované renesanční toskánštiny pro italskou literaturu své doby: „*Tři čtvrtiny pozornosti soustřeďuje italský spisovatel na fyzickou stránku jazyka. Jde mu o to, aby nepoužil žádného slova, které není ve slovníku Crusca. Peklo nastává, má-li vyjádřit myšlenky neznámé Florentanům patnáctého století. Tehdy upadá italský spisovatel do krajní směšnosti.*“

Slovník, který má Stendhal na mysli, patří na počátek oné myšlenkové linie, která z italské kultury přelomu 15. a 16. století učinila vrchol evropského umění a nedostizný vzor k napodobování: *Vocabolario degli Accademi-*

*ci della Crusca*, vydaný roku 1612 proslulou *Accademia della Crusca*, založenou roku 1583. Jeden z rozhodujících momentů, který poukázal na neudržitelnost názoru puristů, reprezentovaných zejména Antoniem Cesarim, a vdechl velké italské literární tradici nový život, se nutně musel rovněž odvíjet od této normy: spis Vicenza Montiho *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, tedy *Návrh některých oprav a doplňků Slovníku Crusca*, který shodou okolností vyšel právě v roce, kdy Stendhal psal svůj proslulý cestopis. Legitimující roli renesančního *exempla* uplatňovali italští vzdělanci druhé poloviny 18. a počátků 19. století místy na úkor rozvoje živého jazyka a vlastní moderní kultury. Velké dědictví se z tohoto hlediska ukazovalo být nejen výhodou, ale občas také obtížným poutem tradice, jejíž rigidní dodržování mohlo být spíše na škodu; navzdory tomu se však nakonec italština 15. století základem moderního jazyka úspěšně stala.

Stendhal nedoceňoval integrační úlohu, kterou znamenalo italské úsilí vytvořit z renesanční toskánštiny společnou bázi novodobého spisovného jazyka. Vyhmátl samozřejmě některé komické aspekty tohoto úsilí, ale nepostřehl nevyhnutelnost podobného postupu pro rodící se novodobou italskou kulturní elitu. „*Je třeba dodat, že Benátčan, Bolognan i Piemontec si nesmírně zakládají na tom, že píší správnou toskánštinou. Vrchol směšnosti tkví v to, že vážení spisovatelé studují toskánštinu v Canti carnavaleschi, v Buonarrotiho spisu Tanzia a v jiných knihách, jimiž se bavila nejnížší luza florentské republiky. Je to, jako kdyby si byl Montesquieu vypůjčil žargon pařížských kadeřníků.*“ Trochu zjednodušil situaci: ani Lorenzo de' Medici, ani Michelangelo Buonarroti mladší nebyli příslušníky spodiny; lidový jazyk užívali obratně a zcela záměrně pro jeho bohatství a zvůčnost. Jeden ze strůjců tohoto znovuzrození toskánštiny, Stendhalem vysoce ceněný Vittorio Alfieri, navíc zařadil

florentské politické dějiny *quattrocenta* mezi klasická témata, tedy látky dosud téměř výhradně starověké, když roku 1777 napsal drama *La Congiura dei Pazzi*, proslulé *Spiknutí Pazziů*. V době, kdy Mazziniho *La Giovine Italia* rozvíjela zejména z francouzského území svou činnost, směřující k řadě povstání v severní a střední Itálii, psal pod pseudonymem Anselmo Gualandi svůj historický román livornský advokát Francesco Domenico Guerrazzi – šlo o *Assedio di Firenze*, tedy *Obležení Florencie*, vydané v Paříži roku 1836. Ironií osudu měl jeho autor stát za třináct let v čele revoluční vlády v Toskáně...

Vliv florentské renesance jako státotvorného fenoménu se však projevil dokonce i v politickém myšlení v Čechách. Ve stejné době jako Henri Beyle pobýval v Itálii také Milota Zdirad Polák, z jehož *Cesty do Itálie* stojí za pozornost mimo jiné líčení politického uspořádání Florencie *trecenta* a *quattrocenta*, podané osobitým a bohatým jazykem. Po vylíčení bojů mezi guelfy a ghibelliny a pokračuje: „*Tyto zbrojné nepřiležitosti zatím svobodou, kteréž obyvatelé zouplna užívali a která je nad větší díl italských měst povýšila, hojně vynahrazeny byly. Způsob zemského řízení, aby lid na jednu stranu se vyhlásil, jedné osoby vůli, jako u sousedů, podroben, nebyl; což jim dostatečnou pohnutku k své vzdělanosti zjednálo. I zemanstvo, které vzácný rod předností obdařil, přičinilo se, rozmazanosti se vystříhající, slávu svých předků vážnými činy zachovati a obecní lid a měšťany, kteří vždy více a více u vzdělání pokračovali, předčítí. Pilností byl zveleben obchod, který zponenáhla vysokého stupně dosáhl, a tak republika Florencie uprostřed měšťanských krvavých válek památky pěkných umění věrně nám zachovala. Učenosti zasvěcená místa hubící válce Florencané zpustiti a cititele uměn z svatého zaneprázdnění vytrhovati nedopustili. Stavitelství, řezba a malířství pod ochranou Republiky florentské znovu vykvetly a nej-*

výbornější básníř, kterým Itálie až podnes se honositi může a jehož práce nad posudností pětistoletou zvítězila, zde vychován byl. Filozofie okřála, Florenci všecka svobodná města Itálie pohnula, aby si učenost oblíbila a zamílovala, a vskutku po divokosti století pěkných umění nastoupilo.“ Čtenář časopisu *Dobroslav aneb Rozličné spisy poučujícího a mysl obveselujícího obsahu v řeči vázané i nevázané* měl možnost přečíst si toto hodnocení renesanční Florencie již v roce 1821. Praktický dopad jeho snahy seznámit české čtenáře mimo jiné i s italskou renesancí a s principy, na nichž stály italské městské státy *trecenta* a *quattrocenta*, byl tehdy jistě téměř zanedbatelný. O padesát let později však příklad renesanční Itálie hrál už hlavní roli ve chvíli, kdy český národ chtěl dát okázale najevo svou nově získanou a dosud pracně obhajovanou kulturní a potažmo i politickou suverenitu.

„*Je to první monumentální palác či chrám, který si v Praze vystavěl sám český lid, a nikoli vladaři, biskupové a šlechta. Lid byl nákladník a lidu zákazníkovi dodali umělci své nejlepší...*“ píše o budově Národního divadla v Praze František Žákavec. „*Je to také nejzdařilejší monumentální stavba pražská v 19. století,*“ dodává. Přitom Josef Zítek se všeobecným souhlasem odborníků tuto významnou a na veřejnou objednávku stavěnou budovu navrhl a realizoval ve slohu, který v Čechách nebyl zakoreněn. Národní divadlo v Praze představuje Andreou Palladiem inspirovanou stavbu, imitující styl severoitalského *cinquecenta*. Žákavec se snaží stanovit rozsah působnosti novorenesanční architektury v Praze: „*Nejvýrazněji zavládla však nová renesance v architektuře a souvisejícím s ní uměleckém řemesle, za ideového vedení Semperova... V renesanci různě upravené vystavěl již v Praze Ignác Ullmann v samém okolí budoucího divadla budovu divadla Prozatímního, Českou spořitelnu a Lažanského palác. V novorenesanci, přísně na italské vzory navazující, jest pak vybudováno právě Národní divadlo. Mají*

*pak vynikající umělecké činy zpravidla i svou davovou imitaci: proto po celém Novém městě pražském a po Vinohradech nacházíš dnes na nesčetných průčelích obytných domů ve více méně mdlém odvaru či pusté nekázní všemožné obměny lacinými hmotami prvků sloupkových, obloukových, římsových, ornamentálních a figurálních, sňatých s krásných renesančních vzorů...*“ Emancipující se české měšťanstvo přijalo renesanční architektonické tvarosloví, provázené také stylem mobiliáře, nástěnných maleb, skla i cínového nádobí, za své. Mnohdy pochopitelně sklouzávala tato nápodoba až ke karikatuře

Přelom 19. a 20. století v mnohém zbavil renesanční konstrukci obrazu trojrozměrného prostoru v ploše její původní podmanivosti. Fotoaparát ve skutečnosti dokonale završil a v mnohém zdánlivě potvrdil představy renesančních teoretiků perspektivy. Vycházel z logiky objevů Brunelleschiho, Albertiho, Piera della Francesca a Leonarda da Vinci, ale paradoxně zbavil malíře, kteří více než čtyři století tento princip přijímali v nejrůznějších modifikacích jako jediný možný, legitimacy jejich počínání. Zásluhou vynálezu fotografie se malířství respektující centrální perspektivu jako princip vytváření iluze ocitlo zpět na pomezí prosté *hé techné*, mechanické dovednosti, která nemá své opodstatnění mezi *artes liberales*.

Složitě teoretické školení – množství speciálních znalostí –, které bylo po staletí nezbytné k úspěšnému zvládnutí profesionální průpravy malíře a které do jisté míry legitimovalo jeho společenské postavení, bylo kolem poloviny 19. století znehodnoceno jednoduchou technikou pomůckou, kterou mohl obsluhovat bez větších obtíží téměř kdokoli. Ve chvíli, kdy schopnost používat tuto složku vizuálního komunikačního kódu přestala být vyhrazena jen složitě školeným a zasvěceným profesionálům, ztratilo pro malíře její uplatňování velkou část své

ho někdejšího významu. To je také jeden z důvodů, proč mezi lety 1886–1891 začala a nástupem kubismu byla prakticky završena nejradikálnější změna v přístupu k iluzivním vlastnostem malby, k níž v evropském umění od renesance došlo. Vytváření iluze trojrozměrného geometricky definovatelného prostoru bylo jako cíl malířství definitivně zavrženo, protože už nemohlo sloužit jako nástroj k získání společenské prestiže pro své tvůrce.

Mechanismy posilování legitimacy nově utvářených společenských struktur, které od počátku 14. do sklonku 15. století vytvářeli nejprve právníci-členové italských univerzit a po nich pak kronikáři, humanisté, architekti, malíři a sochaři, ztrácely od druhé poloviny 18. století postupně své opodstatnění. Teprve ve chvíli, kdy byly připraveny o svou primární účinnost, se však mohly stát předmětem seriózního popisu a zkoumání *sine ira et studio*; první krok v tomto směru podnikl objevným a dosud nepřekonaným způsobem Jacob Burckhardt. Po něm následovala plejáda dalších, od Heinricha Wölfflina přes Maxe Dvořáka, Johana Huizingu, Abyho Warburga, Erwina Panofského, Alfreda von Martina, Fredericka Antala, Hanse Barona, Ernsta Hanse Gombricha až po Petera Burkea, abych jmenoval jen ty nejproslulejší; nikdo z nich však již nedokázal obsáhnout problematiku italské renesance ve stejné šíři a hloubce jako Burckhardt. Vývoj nových humanitních disciplín, tedy dějin kultury a dějin umění, který probíhal od šedesátých let 19. století, si snad ani nelze představit bez konstitutivní role studií o italské renesanci, jejichž prostřednictvím se tyto obory emancipovaly.

V kontextu české vědy se bádání o renesanci z historických příčin nikdy nemohlo rozvinout měrou srovnatelnou se zájmem o českou gotiku (a speciálně o gotickou malbu deskovou) a se zkoumáním baroka v Čechách. Přesto nebylo náhodou, že v roce 1912 vyšly v Praze téměř současně Burckhardtova *Kultura doby renesanční*

*v Itálii a Wölfflinovo Klasické umění.* Ani čeští výtvarníci se však nemohli vyhnout skutečnosti, že italské umění pozdního *quattrocenta* a raného *cinquecenta* stanovilo měřítko pro hodnocení všeho, co bylo postaveno, vytesáno, odlito či namalováno (a zejména kresleno) od roku 1500 do roku 1890. Tuto skutečnost si uvědomovali citlivěji a přesněji aktivní umělci než teoretici a historici umění. Malíř, sochař, ale také všestranný sběratel a teoretik Emil Filla to před šedesáti lety formuloval pregnantně: „*Renesanci zvláště my, kteří jsme jí neprošli, musíme si stále nově a nově objevovat a hledat na ní nové a nové pohledy. Jen tak se nám trochu přiblíží, aneb my jí. Schází nám kult nejen renesance, ale i kult románské tvorby, jakož i kult antiky je u nás zanedbán. Bez znovu procitění, bez znovu ožítí a vzkříšení všech těchto nám osudem odmítnutých epoch budeme mítí vždycky určité nebezpečné manko v každém vývoji a tato jednostrannost naší výchovy a života zle se nám může vymstít ve vlastním našem vývinu.*“ Jeho slova dodnes neztratila nic ze své aktuálnosti. Poznání mnoha komunikačních kódů, jimiž naši civilizaci obohatila italská renesance, je totiž současně poznáním mnoha stereotypů, které užíváme, aniž bychom si jejich původ uvědomovali.

*Prameny*

- Alberti, Leon Battista: *O malbě, O soše*, přeložil F. Topinka, Praha 1947.
- Castiglione, Baldassare: *Dvořan*, přeložil Adolf Felix, Praha 1978.
- Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*, přeložili Josef Mach a Adolf Felix, Praha 1976.
- Compagni, Dino a Villani, Giovanni: *Florentské kroniky doby Dantovy*, přeložil Zdeněk Kalista, Praha 1969.
- Dante Alighieri: *Božská komedie*, přeložil O. F. Babler, poznámky Zdeněk Kalista, Praha 1989.
- Dante Alighieri: *O jediné vládě*, přeložil Bohumil Ryba, Praha 1941.
- Dante Alighieri: *To sladké jméno Beatrice*, přeložil a doslov napsal Jan Vladislav, Praha 1998.
- Gibbon, Edward: *Úpadek a pád říše římské*, přeložil Adolf Felix, Praha 1983.
- Leonardo da Vinci: *Úvahy o malířství*, Praha 1994.
- Machiavelli, Niccolò: *Florentské letopisy*, přeložil Štěpán Andreas, Praha 1975.
- Machiavelli, Niccolò: *Úvahy o vládnutí a o vojenství*, přeložil Josef Hajný, Praha 1986.
- Navštívení krásy. Italská renesanční lyrika*, přeložil Jan Vladislav, Praha 1964.
- Ovidius: *Umění milovat*, přeložil Rudolf Mertlík, Praha 1990.
- Petrarca, Francesco: *Listy velkým i malým tohoto světa*, přeložil Antonín Rausch, Praha 1974.
- Plinius Starší: *Kapitoly o přírodě (Naturalis historia)*, přeložil František Němeček, Praha 1974.

- Ruiz, Juan, arcikněz z Hity: *Kniha pravé lásky*, přeložil Antonín Přidal, Praha 1979.
- Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I. a II.*, přeložil Jan Vladislav, úvodní studii napsal Pavel Preiss, Praha 1976 a 1977.
- Vitruvius: *Deset knih o architektuře*, přeložil Alois Otoupalík, Praha 1979.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Dějiny umění starověku, Stati*, přeložil Jiří Stromšík, Praha 1986.

#### Literatura

- Antal, Frederick: *Florentské malířství a jeho společenské pozadí*, Praha 1954.
- Bažant, Jan: *Pražské vily pod křídly Milka, Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*, Praha 1994.
- Berenson, Bernard: *Živopisci italského renesančního období*, Moskva 1965 (přeloženo z vydání: Berenson, Bernard: *The Italian Painters of the Renaissance*, The Phaidon Press, Londýn 1955).
- Burckhardt, Jacob: *Kultura doby renesanční v Itálii*, Praha 1912.
- Burke, Peter: *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*, Praha 1996.
- De Sanctis, Francesco: *Dějiny italské literatury*, s předmlouvou a komentářem Václava Černého, Praha 1959.
- Dvořák, Max: *Umění jako projev ducha*, s předmlouvou Jaromíra Pečírky, Praha 1936.
- Dvořák, Max: *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946.
- Francastel, Pierre: *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století*, Praha 1984.
- Frejková, Olga: *Palladianismus v české renesanci*, Praha 1941.

- Friedlaender, Walter: *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, s předmlouvou Donalda Posnera, New York 1967.
- Gombrich, Ernst Hans: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha 1985.
- Gorfunkel, Alexandr Chaimovič: *Renesanční filozofie*, Praha 1987.
- Graščenkov, Viktor Nikolajevič: *Risunok mastěrov italského renesančního období*, Moskva 1963.
- Hall, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.
- Hibbert, Christopher: *Vzestup a pád rodu Medici*, Praha 1997.
- Hibbert, Christopher: *Florence. Životopis města*, Praha 1997.
- Huyghe, René (ed.): *Umění renesance a baroku*, Praha 1970.
- Chlíbec, Jan: *Italské renesanční bronzy*, Praha 1995.
- Kadeřávek, František, *Geometrie a umění v dobách minulých*, Praha 1994 (reprint vydání z roku 1955).
- Kudrna, Jaroslav: *Stát a společnost na úsvitě italské renesance. Studie k odrazu italského města v politické literatuře na konci 13. a na počátku 14. stol.*, Praha 1964.
- Le Goff, Jacques: *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991.
- Lexikon der Renaissance*, Lipsko 1989.
- Macek, Josef: *Italská renesance*, Praha 1965.
- Murray, Linda: *The High Renaissance and Mannerism. Italy, The North, and Spain 1500-1600*, Londýn 1977.
- Neumann, Jaromír: *Itálie. Z cesty za uměním*, Praha 1959.
- Panofsky, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.
- Plumb, J. H. (ed.): *Renesance*, Praha 1969.

- Preiss, Pavel: *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974.
- Procacci, Giuliano: *Dějiny Itálie*, Praha 1997.
- Skinner, Quentin: *Machiavelli*, Praha 1995.
- Sypher, Wylie: *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400-1700*, Praha 1971.
- Štech, V. V. *Italská renesanční plastika*, Praha 1960.
- Toman, Rolf (ed.); Deimling, Barbara; Geese, Uwe; Jung, Wolfgang; Khol, Jeanette, McLean, Alick; Perrig, Alexander a Rauch, Alexander: *Umění italské renesance. Architektura, sochařství, malířství, kresba*, Praha 1996.
- Ważbiński, Zygmunt: *Renesansowy akt wenecki*, Varšava 1972.
- Wölfflin, Heinrich: *Klassické umění*, Praha 1912.

Pro přípravu autorova textu do tisku jsme přijali následující zásady transkripce a skloňování jmen: podobu a tvary řeckých a latinských jmen přebíráme z *Encyklopedie antiky* (Academia, Praha 1975), pro skloňování italských jmen jsme přijali zásady odpovídající běžnému úzu (proměna hlásek v druhém a dalších pádech, např. Petrarca, Petrarky..., nesklonování přídomků, např. Leonardo da Vinci, Leonarda da Vinci..., nepřechylování přídomků, např. Isabella d'Este). Některá italská jména (např. Niccolò) jsme se na autorovo doporučení rozhodli chápat jako nesklonná.

Názvy literárních děl jsou zpravidla při prvním výskytu uváděny v originálním jazyce, při dalších výskytech v českém překladu. Názvy výtvarných děl jsou uváděny ve tvaru obvyklém v české odborné literatuře.

Výše zmíněné zásady platí však pouze pro vlastní text autora, uváděné citáty jsou ponechány v původním tvaru, včetně podob a skloňování jmen a názvů.

Tato studie byla původně opatřena standardním poznámkovým aparátem. Vzhledem k zásadám dodržovaným v této edici však byly odkazy v textu vypuštěny a nahrazeny přehledem základních pramenů a literatury. Přednost ve výběru dostaly tituly v předchozím textu doslovně citované; z pochopitelných důvodů byly vynechány odkazy na studie obsažené v časopisech a sbornících, které tematicky přímo nesouvisejí s námětem této knihy, a četné dílčí monografie.

M. P.