



GIORGIO VASARI

ŽIVOTY
NEJVÝZNAČNĚJŠÍCH
MALÍŘŮ, SOCHAŘŮ
A ARCHITEKTŮ

(I)

ODEON

VÍM velmi dobře – Vasari rozdělil své *Životy* ve tři díly, jež odpovídají jeho členění nového italského umění: první díl obsahuje životopisy Giottových předchůdců, Giotta a jeho současníků a žáků, druhý díl životopisy velké generace Brunelleschiho, Donatella a Masaccia s jejich souputníky a žáky a třetí díl konečně životopisy umělců, v nichž podle Vasariho celý vývoj obrození, renesance, vrcholí, tj. životopisy Michelangelových současníků a Michelangela samého. Každá tato část má svou předmluvu; nejrozsáhlejší je předmluva uvádějící první část *Životů* a představující jakýsi stručný přehled dějin umění od jejich počátků až po Cimabua, jímž začínají vlastní *Životy*.

Úvahy o počátcích umění a náčrt jeho nejstarších dějin najdeme už v proslulých *Záznamech (Commentarii)* sochaře Lorenza Ghibertiho, který byl Vasariho častým pramenem. Z pozdějších autorů se touto otázkou zabýval např. také Leon Battista Alberti, kterého Vasari ostatně v dalším cituje (*Della pittura, Della statua*), Pomponius Gauricus (*De sculptura*), Benedetto Varchi (*Disputa sulla nobiltà*

VÍM velmi dobře, že skoro všichni autoři se s naprostou jistotou shodují v názoru, že sochařství společně s malířstvím objevily zcela přirozeně jako první národy Egypta, a právě tak vím, že někteří další zas připisují první hrubě přitěsané mramory a reliéfy Chaldejům, podobně jako přiznávají objev štetce a malby barvami Řekům. Přesto bych však rád připomněl, že kresba, která je podstatou těchto umění, ba co víc jejich duší, jež v sobě plodí a živí všechny složky každého tvůrčího ducha, se vyznačovala naprostou dokonalostí už na počátku všech věcí, když nejvyšší Bůh, jakmile stvořil veliké tělo světa a vyzdobil nebesa nadevšecko jasnými světly, sestoupil svým duchem níž, až k průzračnému vzduchu a pevné zemi, a stvořil člověka, čímž objevil zároveň se všemi krásnými věcmi, jež vynalezl, i první podobu sochařství a malířství. Podle tohoto prvního člověka (neboť sotva lze tvrdit opak) vznikly potom postupně jako podle pravého vzoru veškeré sochy a ostatní sochařské práce i s jejich složitými postoji a obrysy, podobně jako veškeré první malby, ať už byly jakékoli, i s jejich vláčností, sjednoceností a harmonií kontrastů, kterou vytvářejí světla a stíny. A tak byl tedy první model, z něhož vzešel první obraz člověka, pouhým kusem hlíny; a ne bez příčiny, neboť božský stavitel času a přírody chtěl ve své dokonalosti ukázat na tomto nedokonalém materiálu možnost práce pomocí ubírání a přidávání, tak jak to obvykle dělají dobří sochaři a malíři, kteří při práci na svých modelech tak dlouho přidávají nebo ubírají, až své nedokonalé skici dovedou k žádoucímu konci a k dokonalosti. Nadto mu

della scultura e della pittura) atd. Důležitým pramenem *Úvodu k Životům* byli i různí antičtí autoři, zejména Diodóros Sicilský a Plinius, jež mohl Vasari poznat v soudobých překladech, i když je možné a dosti pravděpodobné, že použil spíše výpisků svých učených přátel, především svého stálého rádce Vincenza Borghiniho.

Vasariho *Úvod k Životům*, dosti dlouhý už v 1. vydání, byl různými dodatky v 2. vydání rozšířen takřka na dvojnásobek původního rozsahu.

první podoba sochařství a malířství – s Bohem jako prvním tvůrcem, prvním sochařem, se setkáváme už u Danta (*Peklo*, zpěv 10, v. 31 a d.).

práce pomocí ubírání a přidávání – takřka týmiž slovy hovoří o podstatě sochařství a malířství Michelangelo (*Podoba živé tváře*, 201–202).

dal nadmíru živou barvu pleti, a proto se také potom začaly získávat z útroh země tytéž barvy k zobrazování všeho, co se vyskytuje v malířství.

Je ovšem pravda, že nelze s jistotou říci, co vlastně lidé dělali před Potopou po vzoru tohoto krásného díla, i když lze mít za pravděpodobné, že se zabývali sochařstvím a malbou všeho druhu; Bél, syn pyšného Nimroda, dal totiž asi dvě stě let po Potopě zhotovit sochu, což vedlo ke zrodu modlářství, a jeho proslulá snacha Semiramis, královna Babylónu, dala toto své město při stavbě vyzdobit nejenom nejrůznějšími druhy zvířat, zpodobněných v barvách podle přírody, ale také svou vlastní podobiznou a obrazem svého manžela Nina, jakož i bronzovými sochami svého tchána, tchyně a švagrové, jak vypravuje Diodóros, který je všechny označuje řeckými jmény Jupiter, Juno a Ops, ačkoli Řekové tehdy ještě neexistovali. Podle nich se pak shodou okolností naučili zpodobovat své bohy zase Chaldejové, jak o tom otevřeně hovoří Genesis, když líčí, jak o sto padesát let později Ráchel ukradla svému otci Lábanovi jeho bůžky, když prchala se svým mužem Jákobem z Mezopotámie.

Sochy a obrazy ovšem nedělali jen Chaldejové, ale také Egypťané, kteří se věnovali těmto uměním s neobyčejným úsilím, jak ukazuje podivuhodný náhrobek pradávného krále Simandía, jež široce popisuje Diodóros, a jak dokládá Mojžíšovo přísné přikázání, jež vydal při odchodu z Egypta a jež zakazovalo pod trestem smrti zhotovovat jakýkoli obraz Hospodinův. A když pak sestoupil s hory a shledal, že si jeho lid učinil zlaté tele, aby se mu klaněl, rozhněval se velmi při pohledu na to, jak vzdávají božské pocty obrazu zvířete, a nejenže ho rozbil a rozdrtil na prach, nýbrž také poručil Levitům, aby za trest za tu velikou vinu zabili tisíce bezbožných synů Izraele, kteří se dopustili tohoto modloslužebnictví. Protože však bezbožností a hříchem nebylo vytváření soch, nýbrž jejich uctívání, čteme v Exodu, že umění kreslit a provádět sochařské práce nejen z mramoru, ale i ze všech možných kovů, bylo ústy Hospodinovými dáno Bezeleelovi z pokolení Judova a Aholiabovi z pokolení Dan, a právě ti pak zhotovili dva zlaté cheruby, svícny, oponu, třepení kněžských rouch a množství dalších odlé-

Jak vypravuje Diodóros – v 9. kap. 2. knihy *Historické knihovny*. Tato rozsáhlá encyklopedie Diodóra Sicílského (1. stol. př. n. l.) byla pro renesanci mj. také důležitým zdrojem informací o antickém umění; Vasari sám řecky neuměl, *Knihovnu* mohl znát jen v částečném italském překladu Poggiové z r. 1472.

Jupiter, Juno a Ops – nejde o jména řecká, ale římská.

Jak o tom otevřeně hovoří Genesis – I. kniha Mojžíšova, kap. 31, v. 19 a 30.

Náhrobek pradávného krále Simandía – nejspíš Sesoosise (Sesostrise), jehož vítězný pomník Diodóros popisuje v 55. kap. 2. knihy své *Knihovny*.

Mojžíšovo přísné přikázání – II. kniha Mojžíšova, kap. 20, v. 4, 20; o zlatém teletu je řeč v kap. 32, v. 1–11, o uměleckých pracích pro svatostánek v kap. 31, v. 1–10.

vaných prací na svatostánek, ale jen proto, aby přiměli lid na něj hledět a uctívat jej.

Podle věcí z dob před Potopou odvodili pak lidé ve své pyšce způsob, jak dělat sochy těch, jimž chtěli na světě zachovat nesmrtelné jméno. Řekové však soudí o počátcích umění jinak a říkají, že první sochy (podle Diodóra) vynašeli Etiopové, od nich je pak převzali Egypťané a od těch sami Řekové; v dobách Homérových už dosáhlo sochařství a malířství dokonalosti, jak je vidět z toho, co tento božský básník říká o Achillově štítu, ježž nám předvádí s veskerým jeho uměním spíš vymodelovaný a namalovaný než popsáný. Lactantius Firmianus přepisuje zas ve svých bájích objev umění Prométheovi, který podobně jako Hospodin vytvořil lidskou podobu z hlíny a z toho pak, jak tvrdí, vzešlo sochařské umění. Ale podle toho, co píše Plinius, vzniklo umění v Egyptě zásluhou lidského Gýga, který se jednou u ohně díval na svůj stín a s uhlem v ruce obkreslil na zdi svůj obrys; od té doby se nějaký čas, jak tvrdí též Plinius, užívalo čar bez jakýchkoli barev. Touž věc pak objevili podobným způsobem a s větší námahou Egypťan Filoklés, Korintán Aridikés a Kleantés a Sikyónan Tělefanés.

První, kdo z Řeků maloval barvami, byl Korintán Kleofantos a první, kdo objevil štětec, byl Apollodóros. Po nich následovali Polygnótos z Thasu, Zeuxis, Tímagorás z Chalkidy, Pýthios a Alaufon, vesměs umělci neobyčejně proslulosti, a posléze přeslavný Apellés, kterého měl pro jeho umění ve velké úctě a vážnosti i sám Alexandr Veliký. Apellés se neobyčejně důmyslně zabýval Pomluvou a Přiznání, jak dokládá Lúkiános; podobně je tomu ostatně u všech vynikajících malířů a sochařů, jež nebe velmi často zdobí nejen darem poezie, jak to vidíme u Pacuvia, ale také filozofie, jak ukazuje Métrodóros, který se vyznal právě tak dobře ve filozofii jako v malířství, a když ho Athéňané poslali k Aemiliově Paullovi, aby zdobil jeho triumf, zůstal nakonec u něho a přednášel jeho synům filozofii. Ve velké míře se pak v Řecku provozovalo sochařství, jímž se zabývalo množství významných umělců, mezi jinými takoví vynikající mistři jako Athéňané Feidiás a Práxitelés nebo Polykleitos; v řezu do hloubky vynikli podobně Lýsippos a Pyrgotelés a ve zpracování slonoviny Pygmalión, o němž báje

o *Achillově štítu* – jeho popis čteme v *Iliadě*, zpěv 18, v. 478 a d.

Lactantius – latinský církevní spisovatel Lucius Caecilius Firmianus Lactantius (zemřel r. 326); Vasari má na mysli 17. kap. 2. knihy jeho spisu *Divinae institutiones*, kde je řeč o zpodobování a uctívání pohanských božstev.

Co píše Plinius – v 205. kap. 7. knihy své *Naturalis historia*; tato rozsáhlá encyklopedie Gaia Plinia Secunda Staršího (23–79 n. l.) byla pro renesanci významným pramenem zpráv o antických umělcích. Rozsáhlé výňatky z ní uvádí ve svých *Záznamech* už Lorenzo Ghiberti. Vasari mohl Plinia znát z italského překladu Cristofora Landina z r. 1473. Zmínka o Gýgovi jako vynálezci malířství vznikla zřejmě chybným čtením původního textu.

Touž věc pak objevili – Plinius, *Naturalis historia*, kn. 35, kap. 15 a 16.

První, kdo objevil štětec – Plinius, *Naturalis historia*, kn. 35, kap. 58, 60. Vasari cituje nepřesně; Pýthios vznikl chybným čtením latinského textu, v němž je řeč o pýthijských hrách, Alaufon je chybné čtení správného Aglaofón.

Jak dokládá Lúkiános – Vasari necituje ovšem Lúkiána, ale svého současníka L. B. Albertiho, který uvádí Lúkiánův popis Apellova ztraceného obrazu *Pomlva* na počátku 3. knihy svého pojednání *Della pittura*; v důsledku chybného čtení tohoto textu hovoří Vasari o „pomluvě a přiznání“ (favore),

zatímco Alberti píše o „pomluvě a zášti“ (livore).

Lúkianův popis Apellova díla inspiroval S. Botticelliho k obrazu Pomluva.

O malířích básnikovi Pacuviovi a malířích filosofovi Métrodórovi se Vasari dočetl jak u Plinia (*Naturalis historia*, kn. 35, kap. 19 a 135), tak u Albertiho (*Della pittura*, kn. 2).

V Římě rozkvétalo toto umění – obdobně Plinius (*Naturalis historia*, kn. 35, kap. 19); výklad jména Fabius Pictor je ovšem legendární.

za dobývání Syrákús – r. 212 př. n. l., kdy bylo město dobyto a vyplněno; tehdy zahynul Archimédés.

oloupili skoro celý svět – o množství uměleckých památek, jež Římané ukořistili a svezli do Říma, a o vysokých cenách, jež se za umělecká díla platily, se Vasari dočetl rovněž u Plinia (*Naturalis historia*, kn. 7, kap. 125–126, kn. 34, kap. 36, 48, kn. 35, kap. 24, kn. 36, kap. 21).

Nikomédés, král lykijský – správně král bithýnský (kolem r. 280–255 př. n. l.).

vypravuje, že svými modlitbami oživil sochu dívky, kterou vytvořil. Právě tak oceňovali staří Řekové a Římané i malířství, a ty, kteří se zasloužili o to, že vzbuzovalo podiv, odměňovali udělováním občanství a nejvyšších hodností.

V Římě rozkvétalo toto umění takovým způsobem, že Fabius dal podle něho jméno svému rodu a že se na věcech, jež namaloval takovým krásným způsobem v chrámu Blaha, podepsal jménem Fabius Pictor. Otrokům bylo provozování tohoto umění v městě veřejným výnosem zakázáno; a lidé vzdávali umění a umělcům neustále tak velkou úctu, že se do Říma posílala k triumfům s kořistí jako divy vzácná umělecká díla a že stát propouštěl vynikající umělce z otroctví a projevoval jim uznání čestnými odměnami. Římané sami chovali k umění takovou úctu, že za dobývání Syrákús nejen dbali na to, aby při ničení města ušetřili jednoho tamějšího slavného umělce, jak si to přál Marcellus, ale taky hleděli, aby nezapálili čtvrť, kde byl jeden jeho překrásný obraz, který pak byl s velikou slávou přinesen v triumfu do Říma. Tak během času oloupili skoro celý svět a svezli jak umělce, tak jejich vynikající díla do Říma, který tím nesmírně získal na krásě; spíše než vlastní a domácí sochy byly jeho velkou ozdobou především práce z cizích zemí, když uvážíme, že v takovém nevelkém ostrovním městě jako Rhodos bylo napočteno tři tisíce bronzových i mramorových soch; neméně jich měly Athény a ještě víc jich bylo v Olympii a Delfách, nemluvě o nesčetných sochách v Korintu; a všechny tyto sochy byly nesmírně krásné a nesmírně cenné. Cožpak není známo, že Nikomédés, král lykijský, dychtil po jedné Venusi z Práxitelovy ruky tak, že za ni utratil skoro celé bohatství své země? Cožpak neudělal totéž i Attalos, který neváhal dát přes šest tisíc sestertii za obraz Bakcha, jež namaloval Aristeidés a jež pak Lucius Mummius s velikou slávou uložil k ozdobě Říma v Cereřině chrámu?

Přes veškeru tuto urozenost a přes úctu, které se umění těšilo, není však stále ještě jisté, kde je jeho počátek, neboť, jak o tom byla řeč, shledáváme se s ním už v nejstarších dobách u Chaldejů. Někteří přičítají jeho objev Etiopům a Řekové jej připsávají sami sobě. A možná že není neoprávněná ani myšlenka, že vzniklo ještě

dříve u Toskánců, jak dokládá náš Leon Battista Alberti a jak o tom svědčí zcela jasně podivuhodná hrobka Porsennova v Chiusi, kde bylo také před nedávnem nalezeno pod zemí ve zdích labyrintu několik cihel z pálené hlíny s různými postavami v polovičním reliéfu, provedenými tak vynikajícím způsobem a v tak krásném stylu, že je jasně vidět, že umění nemohlo v té době teprve vzniknout, ale naopak že už mělo vzhledem k dokonalosti těchto prací mnohem blíže ke svému vrcholu než počátku. Podobně to může kdykoli doložit i množství červených a černých aretinských váz, jež vznikly, jak se soudí, zhruba v téže době a jsou plně nadmíru půvabných řezeb, postav a výjevů v nízkém reliéfu a vypouklých masek, jemně provedených tehdejšími umělci, kteří byli v tomto oboru – jak ukazují výsledky – nadmíru zkušení a zdatní. Právě tak dosáhlo v Toskánsku vážnosti a nemalé dokonalosti i sochařství, jak je vidět podle soch nalezených ve Viterbu počátkem pontifikátu Alexandra VI.; i když není přesně známo, v které době vznikly, přece jen lze jak podle stylu postav a rázu náhrobků a staveb, tak podle nápisů v toskánském písmu s jistotou pravděpodobnosti usuzovat, že jsou neobyčejně staré a vznikly v dobách, kdy už zde bylo všechno v dobrém a vyspělém stavu. Co může být jasnějším důkazem než bronzová socha Bellerofontovy Chimairy, nalezená za našich dnů, tj. r. 1554, při stavbě příkopů, opevnění a hradeb v Arezzu? Na této soše je vidět, jaké dokonalosti dosáhlo toto umění ve starých dobách u starověkých Toskánců, na něž ukazuje jak etruský styl, tak především písmena vyrytá do jedné tlapy; ale protože je jich tak málo a etruštině dnes nikdo nerozumí, lze se jen dohadovat, že by mohla znamenat buď jméno umělce, nebo název sochy samé, případně i vročení podle tehdejších zvyklostí. Dnes dal pan vévoda Cosimo sochu vzhledem k její krásě a starobylosti umístit v nových komnatách svého paláce, a to v síni, kterou jsem vyzdobil výjevy ze života papeže Lva X. Kromě toho byla na témže místě nalezena ještě řada dalších bronzových figurek v témže stylu, které má rovněž pan vévoda.

Protože však stáří všech řeckých, egyptských, etiopských a chaldejských prací je právě tak nejisté, ba možná ještě nejistější než našich, a navíc se musí soudit o takových věcech opírat o dohady,

dříve u Toskánců – o starém toskánském, tj. etruském umění, zejména pak o hrobce etruského krále Porsenny z Clusia (koncem 6. stol. př. n. l.), se zmiňuje Plinius (*Naturalis historia*, kn. 34, kap. 34, kn. 35, kap. 17–18 a kn. 36, kap. 91) a podle něho i L. B. Alberti na počátku 2. knihy pojednání *Della pittura*.

Památky, jež Vasari popisuje, pocházejí podle všeho z 6.–5. stol. př. n. l. O nálezech ve Viterbu není známo nic bližšího.

Chimairy – etruská práce z počátku 4. stol. př. n. l., dnes ve florentském Museo archeologico; podle etruského nápisu bylo dílo věnováno bohu Tiniovi (Jovovi). O objevu sochy píše ve své autobiografii i Benvenuto Cellini, kterého vévoda Cosimo I. pověřoval čištěním a opravováním podobných nálezů (*Ulastni životopis*, 317 ad.). Celá pasáž o nálezů a umístění sochy byla doplněna v 2. vydání *Životů*.

kteří nejsou sice tak nepodložené, aby se naprosto nijely cílem, ale přece jen nejsou zcela spolehlivé, mám za to, že jsem se příliš neodchýlil od pravdy, a domnívám se, že každý, kdo tuto věc obezřele uváží, dospěje k tomu, co jsem už řekl, totiž že počátkem umění byla sama příroda, jeho předlohou nebo modelem nade vše krásná stavba světa a učitelem ono božské světlo, jež bylo do nás vloženo zvláštní milostí a jež nás učinilo nejen nadřazenými ostatním živým tvorům, ale také, smím-li to tak říci, podobnými Bohu. A jestliže jsme v naší době, jak to myslím budu moci dokázat dále na řadě příkladů, byli svědky toho, jak prostí chlapci, drsně vychovaní v lesích, začali, puze svým živým duchem, kreslit sami od sebe, pouze podle příkladu těchto krásných obrazů a soch přírody, jak nemáme tím spíš pokládat za pravděpodobné, že první lidé, kteří byli o to dokonalejší a o to vyššího ducha, oě měli blíž ke svému počátku a božskému stvoření, a kteří měli za vůdce přírodu, za učitele nejčistší rozum a za vzor překrásnou předlohu přírody, nepoložili sami od sebe základy těchto nadmíru ušlechtilých umění, aby je posléze od malých počátků postupným zlepšováním přivedli až k dokonalosti? Nechci tvrdit, že s tím někdo nezačal jako první, protože vím velmi dobře, že je zapotřebí, aby jednou někdo položil základ; ani nechci popírat možnost, že jeden pomáhal druhému, učil ho a otvíral mu cestu ke kresbě, malbě a plastice, neboť vím, že veškeré naše umění je především napodobováním přírody, a pro toho, kdo sám od sebe nemůže dosáhnout takové výše, také napodobováním věcí, jež provedli mistři, které pokládá za lepší, než je sám; říkám však, že taková rozhodná tvrzení, že to byl ten nebo onen, jsou velice nebezpečná a možná i přamálo užitečná, pokud známe pravý kořen a počátek, z něhož umění roste. Životem a slávou umělců jsou totiž jejich díla, a protože čas, který ničí vše, zničil nejen ta první, ale i mnohá další, a v té době nebyl nikdo, kdo by o nich psal, nemohla je následující pokolení poznat byt jen tímto způsobem, a tak se už neví nic ani o umělcích, kteří je vytvořili; a když pak začali spisovatelé psát o tom, co bylo před nimi, nemohli pochopitelně mluvit o těch, o kterých neměli žádné zprávy, a tak byli pro ně prvními tí, kteří vymizeli z paměti poslední. Je to asi tak jako s Homérem, který se podle obecného

mínění označuje za prvního básníka ne proto, že by před ním nebyli žádní básníci, neboť jistě nějací byli, třebaže ne tak význační, ale proto, že o těchto prvních básnících, ať byli jakkoli, se už přede dvěma tisíci roky zholo nic nevědělo. Z toho důvodu nechme už tyto věci, vzhledem k jejich stáří tak nejisté, za sebou a přistupme k věcem, které jsou jasnější a týkají se zdokonalování, úpadku a obrody, nebo lépe řečeno obrození umění, protože o tom můžeme hovořit na daleko lepším podkladě.

Musím ovšem říci po pravdě, že v Římě začalo umění pozdě, byla-li jednou z prvních sochařských prací, jak se pravi, votivní socha Cerery, zhotovená z kovu nákladem Spuria Cassia, kterého pak zabil beze všech ohledů vlastní otec, protože se chtěl pomoci piklů stát králem; a i když malířství a sochařství pokračovalo až do konce vlády dvanácti císařů, nebylo už nadále tak dobré a dokonalé jako předtím. Na stavbách, jež podnikali títo císařové, jak šli jeden za druhým, je totiž znát, jak tato umění upadají a pozvolna ztrácejí veškerou dokonalost kresby. Jasně svědectví o tom mohou podat sochařské a architektonické práce provedené v Římě za Konstantina, zejména vítězný oblouk, který mu postavil římský lid u Kolosea a na kterém je vidět, že při tom z nedostatku dobrých mistrů použili nejen mramorových výjevů vzniklých v době Traianové, ale také zlomků svezonych do Říma z nejrůznějších míst. A kdo pozná, jak výtečně jsou udělané poloviční reliéfy kruhových výplní, zajatci, velké výjevy, sloupy, římsy a ostatní ozdoby, provedené dříve a pocházející z různých trosek, pozná také, jak nesmírně těžkopádné jsou práce provedené jako doplňky tehdejšími sochaři, jako třeba některé drobné výjevy s malými figurami pod kruhovými výplněmi, dále podezdívka s několika Vítězstvími a postranní oblouky s několika říčními bohy, kteří jsou tak neohrabaní a špatně udělaní, že člověk dospívá k přesvědčení, že tou dobou začalo sochařské umění ztrácet svou úroveň; a to ještě nepřišli Gótové a další barbarské národy, které zničily Itálii a s ní i všechno lepší umění. Je ovšem pravda, že architektura utrpěla v té době menší újmu než ostatní výtvarné umění; je to vidět na lázních, jež dal Konstantin postavit v Lateranu, a to nejen na vstupu do hlavního portiku se všemi jeho porfyrovými sloupy,

votivní socha Cerery – chrám bohyně Cerery byl založen r. 493 př. n. l. za konzulátu Spuria Cassia Vecellina, později odsouzeného k smrti a svezoného s Tarpejské skály pro údajné úsilí nastolit v Římě tyranii.

Jasně svědectví – celá následující pasáž o umění v době Konstantina Velkého až po odstavce začínající slovy „Protože však Štěstěna...“ byla doplněna v 2. vydání *Životů*.

vítězný oblouk – Konstantinův oblouk, postavený r. 315 n. l., byl sestaven ve značné míře ze součástí starších staveb; k doplnkům provedeným přímo pro tuto stavbu patří zejména čtyři reliéfy s výjevy z císařova života.

na lázních, jež dal Konstantin postavit – o stavbě těchto lázní se hovoří v legendě, podle níž se v nich císař chtěl léčit krví nevinných dětí; nakonec jej však pokřtil a vyléčil papež Sylvestr I., který také založil kostel SS. Silvestro e Martino ai Monti, k jehož stavbě přispěl věnováním domu a zahrady kněz Aequilius, o němž je zmínka v dalším.

mramorovými hlavicemi a překrásně tesanými dvojitými patkami, přivezenými odjinud, ale také na velmi dobrém celkovém pojetí stavby. Naproti tomu štukatura, mozaiky a některé části vykládaných zdí, provedené tehdejšími mistry, zůstávají za těmi, jež dal Konstantin do lázni přenést odjinud, většinou z chrámů pohanských bohů. Totéž udělal Konstantin, jak se praví, i s Aequitiovou zahradou, když tam stavěl chrám, který pak obdaril a věnoval křesťanským kněžím. Podobně je dokladem toho, v jakém úpadku bylo sochařství v jeho době, i nádherný chrám San Giovanni in Laterano, jež dal císař postavit; stříbrné sochy Spasitele a dvanácti apoštolů, jež tam dal udělat, byly provedeny velmi uboze, bez umění a s nedostatečnou kresbou. Kromě toho každý, kdo si pozorně prohlédne Konstantinovy medaile a jeho sochu i další práce tehdejších sochařů, které jsou dnes na Kapitolu, vidí jasně, jak mají daleko k dokonalosti medailí a soch jiných císařů. To všechno ukazuje, že sochařství bylo ve značném úpadku už dávno před tím, než přišli do Itálie Gótové.

Architektura, jak už o tom byla řeč, se udržela, i když ne tak dokonalá, přece jen lepším způsobem; a není to žádný div, neboť velké budovy se stavěly skoro celé z trosek, a tak bylo pro architektky snadné napodobovat při stavbě nových budov staré, jež měli neustále před očima; zato sochaři už nemohli ani zdaleka tak lehce napodobovat dobré figury starověkých umělců, protože se jim nedostávalo umění. Že to je pravda, dokládá zřetelně chrám Knížete apoštolů ve Vatikáně, jehož bohatou výzdobu tvoří sloupy, patky, hlavice, architrávy, římsy, portály a různé obklady a ozdoby, vesměs přenesené z dřívějších staveb, provedených s velkou nádhrou na různých místech. Totéž lze říci i o chrámu Santa Croce in Gerusalemme, který dal Konstantin postavit na prosbu své matky Heleny, o kostele San Lorenzo za hradbami a o kostele Sant'Agnes, jež dal císař postavit na žádost své dcery Konstancie. A kdo by nevěděl, že baptisterium, v němž byla pokřtěna ona i jedna její sestra, bylo vyzdobeno vesměs daleko staršími pracemi, zejména porfyrovým náhrobkem s překrásně tesanými figurami, několika mramorovými svícny a několika opravdu krásnými putty v nízkém reliéfu? Krátce, z těchto i z mnoha dalších důvodů je

chrám San Giovanni in Laterano – Basilica Constantiniana; byl založen papežem Melchiadem (311–314) na pozemcích, jež k tomu účelu věnoval císař Konstantin; chrám byl několikrát zničen a znovu postaven, dnešní podoba z let 1646–1649 je dílem Francesca Borrominiho.

Stříbrný oltář s Kristem a apoštoly, o němž je zde řeč, už v době Vasariho neexistoval.

Santa Croce in Gerusalemme – jak tento kostel, tak oba následující byly už v době Vasariho podstatně pozměněny postupnými přestavbami.

vidět, jak hluboce kleslo už v době Konstantinově sochařství a s ním i veškerá ostatní lepší umění. A jestli snad ještě něco chybělo k jejich konečné zkáze, nastalo to v plné míře, když Konstantin odešel z Říma a přenesl hlavní město císařství do Byzance, protože tím převedl do Řecka nejen všechny nejlepší sochaře a ostatní umělce té doby, ať už byli jakkoli, ale také nekonečné množství překrásných soch a ostatních sochařských prací.

Císařové, jež Konstantin po svém odchodu zanechal v Itálii, stavěli bez ustání jak v Římě, tak jinde, a snažili se dělat, co bylo v jejich silách, ale přesto, jak je vidět, to šlo jak se sochařstvím, tak s malířstvím a architekturou od desíti k pěti; snad to bylo tím, že jakmile jednou začnou lidské věci upadat, upadají tak dlouho, až se už dál zhoršovat nemohou. Něco podobného je vidět i na chrámu Santa Maria Maggiore, postaveném za papeže Liberiusa; i když se tehdejší architekti snažili vytvořit něco velkého, přece jen se jim to ne vždy zcela podařilo. Třebaže byl chrám rovněž větším dílem postaven z trosek a má docela slušné proporce, nelze popřít, že kromě různých jiných věcí se například zdobné členění ze štuku a maleb, probíhající kolem dokola nad sloupy, vyznačuje opravdu bídnou kresbou a také mnoho dalších věcí, jež lze v tomto velkém chrámu spatřit, dokládá nedokonalost tehdejšího umění. O řadu let později, když byli křesťané za Juliána Apostaty pronásledováni, byl na pahorku Caeliu postaven chrám ke cti sv. mučedníku Jana a Pavla, jehož styl je o tolik horší než styl předchozích staveb, že je jasně vidět, že umění bylo v té době takřka úplně ztraceno. V plné míře to dosvědčují i stavby provedené v té době v Toskánsku; a o nic lepší architekturu nemá – nemluvě o řadě dalších – ani kostel postavený za hradbami Arezza ke cti tamějšího biskupa sv. Donáta, který byl umučen za Juliána Apostaty společně s mnichem Hilarianem. Nebylo by však správné si myslit, že to bylo způsobeno něčím jiným než tím, že v té době nebyli lepší architekti, neboť, jak jsme se mohli přesvědčit ještě za našich dnů, zmíněný osmiboký kostel, postavený z trosek divadla, kolosea a dalších budov, jež stály v Arezzu, než bylo obráceno na křesťanství, byl zbudován s nesmírnými náklady, aniž se čimkoli šetřilo, a vyzdoben sloupy z žuly, porfyru a žilkovaného mramoru, které pocházely

když Konstantin odešel z Říma – r. 330 n. l.

Santa Maria Maggiore – chrám založil papež Liberius (352–366). Značné ho rozšířil papež Sixtus III. (432–440).

chrám ke cti sv. mučedníků Jana a Pavla – kostel SS. Giovanni e Paolo byl postaven ve 4. stol. n. l. na základech paláce, v němž byli oba vznešení Římané umučeni a pohřbeni.

kostel postavený za hradbami Arezza – San Donato in Gremona, založený až v 11. stol., byl zbořen za Vasariho života r. 1561 při stavbě opevnění, které dal zřídit vévoda Cosimo.

z uvedených starověkých staveb. Co se mne týče, jsem si jist, že vzhledem k nákladům, jež zřejmě na kostel vynaložili, by byli Aretinci se zdatnějšími architekty dokázali postavit cosi opravdu podivuhodného, neboť na tom, co udělali, je vidět, že neopomněli nic, co by mohlo přispět k většímu bohatství a dobrému uspořádání stavby. A protože, jak už jsme tolikrát připomněli, architektura ztratila na své dokonalosti méně než ostatní umění, bylo na této stavbě i leccos dobrého. V téže době byl rozšířen také kostel Santa Maria in Gradi, a to na počest připomenutého Hilariána, který tam dlouho žil, než dosáhl společně s Donátem palmy mučednictví.

Protože však Štěstěna velmi často nejdřív někoho vynese na vrchol kola a pak jej zase buď z žertu, nebo z vrtkavosti srazi dolů, povstaly po tom všem proti Římanům v různých končinách světa takřka všechny barbarské národy a to přivodilo zanedlouho nejen pokoření celé té veliké říše, ale i zkázu všeho, zejména pak samého Říma, což znamenalo naprostou záhubu také pro všechny nejvýznamnější umělce, sochaře, malíře a architekty, a tak zůstalo umění – a oni sami s ním – pohřbeno a zasuto v bédných troskách a zříceninách tohoto překrásného města. Nejdříve propadlo zkáze malířství a sochařství, sloužící spíše k potěše nežli k čemukoli jinému; architektura, nezbytná a užitečná pro blaho těla, trvala dál, i když ne v tak dobré a dokonalé podobě. A nebýt toho, že sochy a malby představovaly pro stále se rodící pokolení ty, k jejichž počtě vznikly a jimž měly dát trvalý život, byla by vzpomínka na obě tato umění brzy vymizela; takto se však přece jen uchovala, ať už v podobě děl, nebo nápisů na soukromých i veřejných budovách, to znamená amfiteátrech, divadlech, lázních, akvaduktech, chrámech, obeliscích, koloseích, pyramidách, obloucích, zásobárnách, státních pokladnách a konečně i náhrobcích, i když byly z velké části zničeny sveřepými barbary, kteří neměli z člověka nic než podobu a jméno. Kromě jiných k nim patřili Vizigótové, kteří vtrhli pod vedením Alaricha, jež si zvolili za krále, do Itálie a dvakrát beze všech ohledů vyplnili Řím. Totéž udělali potom i Vandalové, kteří pítáhli se svým králem Genserichem z Afriky; Genserich, jemuž nestačily věci, jež ukořistil, a krutosti, jež na-

Santa Maria in Gradi – kostel byl přestavěn r. 1592 podle návrhu Bartolomea Ammannatiho.

Touto zmínkou končí pasáž o umění v době Konstantina Velikého, doplněná v 2. vydání *Životů*.

pod vedením Alaricha – Alarich dobyl Řím r. 410 n. l.; Vandalové jej napadli a vyplnili r. 455; císař Valentinianus III. byl zavražděn r. 458.

páchal, přitom odvedl do otroctví řadu lidí, kterým tak způsobil nesmírné utrpení. Byla mezi nimi i Eudoxie, vdova po císaři Valentinianovi, jež krátce předtím zavraždili jeho vlastní vojáci, kteří už ztratili skoro úplně starou římskou statečnost, neboť nejlepší z nich vesměs dávno předtím odešli s císařem Konstantinem do Byzance, a proto postrádali jakékoli dobré mravy a způsoby. Tak se v jedné a téže době vytratilí praví lidé i veškerý um a změnily se zákony, kroj, jména a jazyky, a to všechno dohromady i jednotlivě způsobilo, že každá ušlechtilá duše a urozený duch upadly do nejhlubší všednosti a hrubosti.

Co však způsobilo uvedeným povoláním nekonečně větší ztráty a škody než všechny tyto věci, byla přílišná horlivost nového křesťanského náboženství, které po dlouhém, krvavém zápase konečně za pomoci hojných zázraků i upírných skutků porazilo a zničilo starou víru pohanů. Když totiž začalo s velikým zápallem a veškerou pílí odevšad odstraňovat a vymyčovat všechno, z čeho by mohl vzejít hřích, zničilo nebo strhlo nejen všechny podivuhodné sochy, malby a ozdoby nepravých božstev pohanů, ale také pomníky význačných osobností, jimž dal nade vše ctnostný starověk za jejich zásluhy postavit na veřejnosti sochy a jiné památníky. Kromě toho nejenže zničilo nejuctívanější chrámy pohanských božstev, aby mohlo postavit kostely sloužící křesťanům, nýbrž také oloupilo o kamenné sloupy Hadriánovo mauzoleum, jemuž se dnes říká Andělský hrad, a řadu dalších staveb, jen aby bez ohledu na výzdobu, kterou měl od počátku, ještě zvýšilo krásu a vznešenost chrámu San Pietro. A třebaže to křesťanské náboženství nedělalo z nenávisťi vůči umění, nýbrž jen aby potupilo a ponížilo pohanské bohy, měla tato nadměru zanícená horlivost přece jen za následek takovou zkázu těchto úctyhodných povolání, že naprosto vymizela. Celé velké neštěstí pak dovršil Totila, který ve svém hněvu zbořil hradby Říma, zničil ohněm a mečem všechny jeho nejpodivuhodnější a nejdůstojnější stavby a nakonec jej se vším vsudy spálil. Když z něho vyhnal všechno živé, ponechal jej na pospas ohni a plamenům a celých osmnáct dní do něho nevkročila živá duše. Takovým způsobem strhl a zničil tolik podivuhodných soch, maleb, mozaik a štukatur, že tím Řím ztratil nejen

Co však způsobilo – Vasariho líčení osudu pohanských chrámů a soch je značně jednostranné, náboženská nesnášlivost, kterou má na mysli, se dostala ke slovu až mnohem později (koncem 6. stol.). Antických zlomků se ovšem používalo ke stavbě křesťanských kostelů už od dob Konstantinových; použití sloupů z Hadriánova mauzolea k výzdobě původního chrámu San Pietro není doloženo a není pravděpodobné.

Celé velké město pak dovršil – Ostrogótové obsadili a vyplnili Řím dvakrát, koncem r. 546 a začátkem r. 549; podobně jako v předešlé formulaci je i toto Vasariho líčení značně přehnané a poplatné dobové tradici i pramenům, kterých užil.

snad svou velkolepost, ale i podobu a samu podstatu. A protože trosky shora zavalily přizemní místnosti paláců či jiných budov i se všemi jejich štuky, malbami a sochařskými pracemi, jimiž byly tehdy zdobeny, byla všechna ta krása znovu objevena až zase za našich dnů. Lidé, kteří přišli po nich, to však pokládali všechno za zbořeníště a založili tam vinice, takže zmíněné místnosti zůstaly pod zemí, a proto se jim v moderní době říká jeskyně, grotte, a malbám, které tam nalézáme, grotesky.

Po Ostrogótech, kteří sídlili jakžtakž ubohým způsobem v troskách Říma a které vyhladil Narsés, přitáhl o sto let později z Konstantinopolu císař Constantius II. Římský lid ho přivítal s láskou, císař však zpusťoval, uloupil a odvezl všechno, co ještě v ubohém Římě zůstalo spíš náhodou než z dobré vůle těch, kteří jej vyvrátili. Nutno ovšem říci, že se této kořisti dlouho netěšil, protože ho bouře na moři zahнала na Sicílii, kde ho po právu zabili vlastní lidé, a tak padlo všechno, co měl, kořist, království i život, v plen osudu. Ten však nebyl stále ještě spokojen se škodami, jež Řím utrpěl, a aby se tam uloupené věci už nikdy nemohly vrátit, poslal na Sicílii ke škodě celého ostrova armádu Saracénů, kteří odvezli do Alexandrie jak lup ze Sicílie, tak kořist z Říma, k velké hanbě a škodě Itálie i křesťanství. A tak všechno, co nezničili papežové, především sv. Řehoř, který dal, jak se praví, do klatby všechny zbývající sochy a trosky budov, nakonec propadlo zkáze rukou onoho bezbožného Reka. To způsobilo, že se už nezachovala ani stopa či náznak jakékoli dobré práce a lidé následujících pokolení, kteří byli opět hrubí a těžkopádní, zejména v sochařství a malířství, začali působením své přirozenosti a zjemňujícího podněbí opět pracovat, i když ne podle pravidel uvedených umění, protože žádná neměli, nýbrž pouze podle možností vlastního ducha.

Takový byl tedy stav, k němuž dospělo výtvarné umění v dobách před vládou Langobardů, za ní i po ní; a třebaže se přece jen leccos dělalo, zhoršoval se pozvolna dál takovým způsobem, že se těžkopádněji a s horší kresbou už ani pracovat nemohlo. Dokladem toho je kromě mnoha jiných věcí několik postav v portiku nade dveřmi chrámu San Pietro v Římě, provedených v řeckém stylu na paměť několika svatých otců, kteří se na koncích zastali Církve

grotesky – dekorativní nástěnné malby, objevené v té době v podzemí římských zřícenin, měly skutečně značný význam pro renesanční dekorativní malbu; inspirovaly např. Raffaela a jeho dílnu při výzdobě vatikánských ložnic.

císař Constantius II. – (641–668) vtáhl do Říma v červenci r. 663.

především sv. Řehoř – papež Řehoř I. Velký (590–604) nebyl ani zdaleka takovým nepřítelem antického umění, jak jej líčí Vasari, zřejmě podle informací, jejichž pramen není znám.

nade dveřmi chrámu San Pietro – mozaiky, o nichž Vasari hovoří, se nedochovaly, byly zničeny při přestavbě přední části chrámu počátkem 17. stol.

Celá tato rozsáhlá pasáž o umění za vlády Langobardů až po odstavce, v němž je řeč o stavbě pisánského domu, byla doplněna v 2. vydání *Životů*.

svatě. Podobně o tom svědčí i řada prací v témže stylu, jež lze spatřit v Ravenně a v celém tamějším exarchátu, zejména ty, které jsou v kostele Santa Maria Rotonda za hradbami Ravenny, provedené krátce poté, co byli Langobardi vyhnáni z Itálie. Nemohu se však nezmínit o jedné nadmíru pozoruhodné a podivuhodné věci, kterou lze v tomto kostele spatřit, a to o klenbě neboli kupoli, která jej překrývá. I když má průměr deset loktů a kryje celou stavbu jako střecha, je z jediného kusu, tak obrovitého, že se zdá nemožné, aby byl takový kámen, vážící přes dvě stě tisíc liber, vyzdvížen do takové výše.

Ale abychom se vrátili k věci, právě z rukou umělců této doby vyšli různí ti panáci a ostatní těžkopádnosti, jež vidáme dodnes na starých pracích. A právě tak tomu bylo i s architekturou; bylo totiž přece jen nutno stavět, ale dobrý způsob a tvar se už naprosto ztratily, neboť staří umělci byli mrtví a jejich práce stržené a zničené, a tak ti, kteří se té činnosti věnovali, nepostavili nic, co by mělo svým řádem nebo proporcemi jakýkoli půvab či rozvrh nebo smysl. Tak se stalo, že se objevili noví architekti barbarského původu, kteří začali stavět po způsobu svých národů stylem, jemuž dnes říkáme německý, a kteří provedli několik věcí, jež jsou spíš nám moderním k smíchu než jim ke cti. Nakonec však někteří lepší umělci přišli na lepší formu, poněkud podobnou dobré antické formě, jak je vidět na nejstarších, ne však antických chrámech, jež postavili po celé Itálii. Patří k nim i paláce italského krále Theodoricha v Ravenně, Pavii a Modeně, které byly postaveny vesměs v barbarském stylu a vyznačovaly se spíš nádherou a velikostí než dobrým pojetím nebo architekturou. Totéž lze tvrdit i o kostele Santo Stefano v Rimině, o kostele San Martino v Ravenně a o chrámu San Giovanni Evangelista, jež postavila v témže městě kolem L. P. 438 Galla Placidia, dále o kostele San Vitale, který byl postaven r. 547, a o klášterním kostele v Classe, jakož i o řadě dalších klášterů a chrámů, postavených po Langobardech. Všechny tyto stavby, jak už jsme řekli, jsou velké a nádherné, ale jejich architektura je nadmíru těžkopádná; patří k nim také mnoho klášterů sv. Benedikta ve Francii, ale také kostel a klášter Monte Cassino, dóm v Monze, zasvěcený sv. Janu Křtiteli a postavený

Santa Maria Rotonda – mauzoleum, které si dal postavit r. 520 ostrogótský král Theodorich Velký; stavba navazuje svým rázem na antickou architekturu, její původní výzdoba se nezachovala.

Vasari znal umělecké památky Ravenny z vlastní zkušenosti, navštívil město několikrát, poprvé zřejmě r. 1548, kdy se tam zdržel delší čas, ale údaje o nich doplnil až v 2. vydání *Životů*.

paláce italského krále Theodoricha – zřícenina z těchto staveb se nedochovala; o paláci v Modeně dobové prameny nevědí.

Kostel Santo Stefano v Rimině byl zbořen už ve středověku; ravennský kostel San Martino, založený Theodorichem a už ve středověku zasvěcený sv. Apolináři, nese dnes jméno San Apollinare Nuovo, na rozdíl od baziliky San Apollinare in Classe, kterou Vasari uvádí jako „klášterní kostel v Classe“.

klášter Monte Cassino – klášter, založený r. 529 sv. Benediktem, byl několikrát zničen a znovu postaven, naposled za 2. světové války.

Dóm v Monze je gotická stavba z 13.–14. stol. s interiérem přestavěným v 17. a 18. stol.; kaple královny Theodolindy je vyzdobena freskami s výjevy z jejího života, pocházejícími z 15. stol.

královnou Gótú Theodolindou, pro niž napsal papež sv. Řehoř své Dialogy. Královna si tam dala vymalovat také dějiny Langobardů a na těchto malbách bylo vidět, že si Langobardi vzadu vyholovali hlavu, zatímco vpředu nosili dlouhou kšticí, a že se až po bradu malovali; nosili jako Anglové a Sasové široké kusy plátna pod pláští pestrých barev a boty otevřené až k prstům a nahoře sešněrované řemínky. Uvedeným chrámům se podobaly i pavíjské kostely San Giovanni, postavený Theodolindinou dcerou Gundipergou, San Salvatore, zbudovaný královniným bratrem Aribertem, který nastoupil po Gundiperžině manželovi Rodoaldovi, a San Ambrogio, postavený langobardským králem Grimoaldem, který zbavil trůnu Aribertova syna Perterita. Perterit, jenž se po Grimoaldově smrti stal znovu králem, postavil rovněž v Pavii ženský klášter ke cti Panny Marie a sv. Agáty, zvaný Monastero Nuovo, a královna zřídila za hradbami města další takový klášter, zvaný Santa Maria in Pertica. Perteritův syn Konpert postavil podobně v témže stylu klášter a kostel San Giorgio di Coronata, a to v místech, kde dosáhl velkého vítězství nad Alahy. V podobném stylu byl i chrám San Pietro in Ciel d'Oro, jež dal v Pavii postavit langobardský král Luitprand, který vládl za časů krále Pipina, otce Karla Velikého, právě tak jako kostel San Pietro v Civate v milánské diecézi, jež zbudoval Astolfův nástupce Desiderius, a jako kláštery San Vincenzo v Miláně a Santa Giulia v Brescii; všechny byly totiž postaveny s nadměru velkými náklady, ale v nadměru ošklivém a zmateném stylu.

Z dob, kdy se už architektura o něco zlepšila, pocházel ve Florencii kostel San Apostolo, jež postavil Karel Veliký a který se přes své malé rozměry vyznačoval nadměru krásným stylem. Jak dřívky sloupů, jež mají značný půvab a krásné proporce, i když jsou z několika kusů, tak především jejich hlavice a oblouky vedené pod klenbičkami obou malých lodí ukazují, že v Toskánsku přece jen zůstalo nebo se znovu objevilo několik dobrých umělců. Krátce a dobře architektura tohoto kostela je taková, že jí Filippo Brunelleschi neváhal použít jako vzoru, když stavěl v téže Florencii kostely Santo Spirito a San Lorenzo. Totéž lze vidět (pomineme-li kostel San Giorgio Maggiore, postavený za Giovanniho Moro-

pavíjské kostely – pokud se vůbec zachovaly, jde vesměs o stavby pozdějšího data; kostel San Pietro in Ciel d'Oro byl např. v dnešní podobě postaven kolem r. 1132.

Ve Vasariho údajích je řada nepřesností vzniklých chybným čtením nebo přepisováním excerpt V. Borghiniho, o něž se Vasari v těchto pasážích značně opíral. Tak místo chybného Konpert nutno číst Kunibert, místo Alahové Alarich atp.

Kostel San Pietro al Monte v Civate je významné dílo románské architektury z 9.—11. stol., v milánské San Vincenzo in Prato jsou zachovány zbytky z poloviny 9. stol., bazilika S. Salvatore (Santa Giulia) v Brescii je významná památka lombardského umění z 8. stol.

kostel San Apostolo – správně SS. Apostoli. I nápis, jež uvádí dále Vasari, mluví o kostele sv. Apoštolů. O jeho založení se Vasari dočetl u kronikáře Giovanniho Villaniho, který patří k jeho důležitým pramenům. Villani udává, že Karel Veliký navštívil Florencii na jaře r. 805. Ve skutečnosti spadá Karlův florentský pobyt do r. 786 (*Florentské kroniky*, 155).

Celý tento odstavec o nejstarších stavbách ve Florencii a v Benátských byl doplněn v 2. vydání *Životů*.

sinio r. 978) i na benátském chrámu San Marco, s jehož stavbou se začalo za dožat Giustiniana a Giovanniho Partecipazziů poblíž kostela San Teodosio, když byly do Benátek dovezeny z Alexandrie ostatky evangelisty sv. Marka. Po mnoha požárech, které způsobily velké škody jak na Dóžecím paláci, tak na chrámu samém, byl San Marco posléze s nesmírnými náklady a s pomocí mnoha architektů postaven na původních základech znovu v řeckém stylu tak, jak jej vidíme dnes, a to L. P. 973 za dožate Domenica Selva, který dal přivést sloupy odevšad, kde je dostal. Tak se postupovalo podle návrhů řady mistrů, vesměs Řeků, jak už o tom byla řeč, až do r. 1140, kdy byl dožetem pan Pietro Polani. V témže řeckém stylu a v téže době vzniklo i sedm klášterů, které dal v Toskánsku postavit hrabě Ugo, markrabí braniborský, jak ukazuje Badia ve Florencii, Badia v Settimu a ostatní. Všechny tyto stavby i pozůstatky těch, které už nestojí, svědčí o tom, že se architektura ještě jakžtakž držela při životě, i když silně pokažená a značně odlišná od dobrého antického stylu. To může dosvědčit i množství starých paláců postavených po zničení Fiesole ve Florencii dílem Toskánců, ale v barbarském stylu, pokud jde o proporce příliš protáhlých dveří a oken a o tvary lomených oblouků po způsobu cizích architektů té doby. Roku 1013 se umění poněkud vzbudilo, když se za pana Alibranda, florentského měšťana a biskupa, znovu stavěl překrásný kostel San Miniato al Monte. Nehledě na mramorovou výzdobu jak vnitřku, tak vnějšku, je totiž na jeho průčelí vidět, že se toskánská architekti snažili v portálech, oknech, sloupech, obloucích a římsách co možno nejvíce napodobit dobrý antický řád, s kterým se zčásti seznámili na prastarém florentském kostele San Giovanni. Současně se poněkud vzpamatovalo i malířství, které už skoro úplně vymřelo; dokazuje to mozaika, jež byla provedena v apsidě připomenutého kostela San Miniato.

Z takového základu se tedy začala v Toskánsku pozvolna rozvíjet a zlepšovat kresba a veškeré umění, jak o tom svědčí to, že r. 1016 zahájili Pisánští stavbu svého dómu, protože v té době to byla velká věc, pustit se do takového velikého chrámu o pěti lodích, provedeného zevnitř i zvenčí skoro úplně z mramoru. Chrám byl postaven pod vedením a podle návrhu jednoho z nej-

San Marco – chrám byl založen po převezení ostatků sv. Marka r. 828. Vysvěcen byl r. 832, ale r. 976 byl zničen požárem. Obnovený chrám byl znovu vysvěcen r. 978; stavba třetího, rozlehlého chrámu byla ukončena r. 1071 za dožate Domenica Selva a vysvěcena r. 1094 za dožate Vitala Faliera. Na vnější i vnitřní výzdobě, zejména na mozaikách, se pracovalo ještě řadu dalších staletí. Vasariho údaje jsou nepřesné, Domenico Selvo byl dožetem v r. 1071.

San Teodosio – jde zřejmě o kostel San Teodoro.

v řeckém stylu – míněn jako vždy sloh byzantský.

sedm klášterů – podle Giovanniho Villaniho založil Ugo, markrabí toskánský, z pokání sedm klášterů, mj. také Badii ve Florencii a Badii v Settimu (*Florentské kroniky*, 158).

Badii ve Florencii založila ve skutečnosti Ugova matka Willa (r. 978), Ugo byl pouze v kostele (r. 1104 pochován. Badia di San Salvatore v Settimu byla od r. 908 klášterem benediktinským a od r. 1236 cisterciáckým. Vasari znal obě stavby v jejich pozdější podobě; přestavbu florentské Badie připisuje Arnolfovi.

San Miniato al Monte – stavba se klade do 11.—13. stol. Mozaika žehnajícího Krista s Pannou Marií a sv. Miniatem je z r. 1297.

r. 1016 – stavba dómu byla zahájena r. 1065 a v podstatě dokončena v 12. stol.; průčelí je z 13. stol. Podle

dokladů stál Busketus v čele stavební hutě ještě v letech 1100—1105; ze čtrnáctiřádkového latinského nápisu na jeho náhrobku cituje Vasari (nepřesně) pouze poslední čtyři verše.

Popis stavby pisánského dómu byl doplněn v 2. vydání *Životů*; 1. vydání se omezuje jen na stručnou zprávu o jeho založení podle Busketova návrhu a na citování posledních čtyř veršů jeho náhrobního nápisu

protože jsme se před chvílí zmínili – Vasari cituje (ne zcela přesně a úplně) latinský nápis, který je nepochybně pozdějšího data a závisí na údajích, jež uvádí o založení kostela G. Villani.

Citát byl podobně jako zpráva o založení kostela doplněn v 2. vydání *Životů*.

se stavbou kostela San Paolo – pistojský chrám San Paolo, založený r. 748 biskupem Theodosiem, byl r. 1143 za biskupa Atta rozšířen a přestavěn; smlouva, kterou Vasari cituje, se týkala koupě potčebných pozemků a je z r. 1136.

vzácnějších architektů té doby, Řeka Busketa z Dulichia; ke stavbě a výzdobě chrámu přivezli Pisánští, kteří byli tehdy na vrcholu své moci, po moři z různých, často velmi dalekých končin nekonečné množství ukořistěných zlomků, jak ukazují sloupy, patky, hlavice, římsy a různé další stavební články z kamene, které tam lze spatřit. A protože všechny tyto věci byly různé velikosti, některé malé, jiné velké a další zas prostřední, musil Busketus pracovat s velkou rozvahou a uměním, aby je přizpůsobil a začlenil do celé té stavby, velmi dobře navržené jak zevnitř, tak zvenčí. Kromě jiného využil velmi důmyslně množství sloupů k tomu, aby se průčelí nahoře sbíhalo, a zároveň je vyzdobil dalšími rozmanitě tesanými sloupy a sochami ze starověku; podobně vyzdobil hlavní portály průčelí, mezi nimiž, to znamená u takzvané Porta del Carroccio, později Busketovi zřídili důstojný náhrobek se třemi epitafy, z nichž jeden, který je v latinských verších, podobných jiným takovým věcem z té doby, praví:

BŘÍMĚ, KTERÝM BY POHNULO STĚŽÍ NA TISÍC VOLŮ
A KTERÉ PŘEVEZLA STĚŽÍ PŘES MOŘE VELIKÁ LOĎ,
NA POUHÝ BUSKETŮV POKYN, A BYL TO PŘEKRÁSNÝ POHLED,
ZÁSTUP DESÍTI DÍVEK ZVEDL JAKO BY NIC.

A protože jsme se před chvílí zmínili o florentském kostele San Apostolo, nemohu nepřipomenout, že tam jsou po jedné straně hlavního oltáře v mramoru vytesána slova:

ŠESTÉHO DUBNA 805, V DEN VZKŘÍŠENÍ PÁNĚ, KAREL, KRÁL
FRANKŮ, VRACEJE SE Z ŘÍMA VSTOUPIL DO FLORENCIE A PŘIVÍTÁN
VELIKOU RADOSTÍ A JÁSÁNÍM OBČANŮ OZDOBIL ZÁSTUPY ZLATÝMI
ŘETĚZY A ZALOŽIL O LETNICÍCH KOSTEL SVATÝCH APOŠTOLŮ.
V OLTÁŘI JE ULOŽENA OLOVĚNÁ DESTIČKA, NA KTERÉ STOJÍ
VYPSÁNO UVEDENÉ ZALOŽENÍ A VYSVĚCENÍ, JEŽ PROVEDL
ARCIBISKUP TURPINUS ZA PŘÍTOMNOSTI ROLANDA A OLIVIERA.

Stavba dómu v Pise, která povzbudila v celé Itálii, a především v Toskánsku, mnoho lidí k významným podnikům, způsobila, že r. 1032 se v městě Pistoji začalo za přítomnosti tamějšího biskupa bl. Atta se stavbou kostela San Paolo, jak čteme v jedné smlouvě

uzavřené v této době, ale také řady dalších budov, jež by bylo příliš zdlouhavé zde vyjmenovávat. Nemohu však nepřipomenout, že postupem doby byl pak r. 1060 v Pise postaven naproti dómu a na téměř náměstí okrouhlý chrám San Giovanni. Podivuhodné a takřka naprosto neuvěřitelné je ovšem to, že podle záznamu v jedné knize stavební hutě dómu byly sloupy, pilíře a klenby tohoto kostela postaveny za pouhých patnáct dnů. V téže knize, do níž může kdokoli nahlédnout, se také čte, že na krytí této stavby byla vypsána daň jednoho denáru na každé ohniště, ale neříká se, zda ve zlatě, nebo v drobných; v té době čítala Pisa, jak vysvítá z této knihy, celkem čtyřiatřicet tisíc ohnišť. Byla to nepochybně veliká, nákladná a obtížná stavba, zejména co se týče klenby nad tribunou, sklenuté ve tvaru hrušky a pokryté shora olovem. Vnější strana je plná sloupů, řezeb a výjevů a na vlysu prostředního portálu je Ježíš Kristus s dvanácti apoštolý, provedený polovičním reliéfem v řeckém stylu.

Lukčané jako soupeři Pisánských začali v téže době, to znamená r. 1061, stavět v Lucce chrám San Martino podle návrhu některých Busketových žáků, protože jiní architekti tehdy v Toskánsku nebyli. Před průčelím tohoto kostela je mramorový portikus s množstvím ozdob a řezb na paměť papeže Alexandra II., který byl krátce před svým nastoupením na papežský stolec tamějším biskupem; o stavbě i o Alexandrovi hovoří zevrubně devět latinských veršů. Totéž říká i další nápis, vytesaný starobylým písmem do mramoru mezi dvěma portály v portiku. Na průčelí je několik postav a v portiku je řada polovičních reliéfů v řeckém stylu s výjevů ze života sv. Martina; ty nejlepší, které jsou nad jedním portálem, provedl však o sto šedesát let později Nicola Pisano, který je dokončil r. 1233, jak o tom ještě bude řeč na příslušném místě. Při zahájení této práce byli správci stavební hutě Abellenato a Aliprando, jak je jasně vidět z nápisu, který je tam vytesán do mramoru; a právě tyto postavy z ruky Nicolý Pisana ukazují, do jaké míry přispěl Nicola k pokroku sochařského umění.

Podobné byly větším dílem, ne-li úplně, i všechny další stavby provedené v Itálii od uvedené doby až do r. 1250, protože za celá ta dlouhá léta nedošlo v architektuře k žádnému většímu pokroku

chrám San Giovanni – pisánské baptisterium bylo podle dochovaného nápisu založeno r. 1153; nápis uvádí i jméno prvního architekta Diotisalviho; v 13. stol. pokračovali ve stavbě Nicola a Giovanni Pisanové. Vasariho pramenem o stavbě baptisteria byla ovšem spíše jedna z dobových kronik než záznamy stavební hutě; tomu odpovídá i legendární údaj o rychlosti, s níž stavba pokračovala – na rozdíl od historické skutečnosti. S touto skutečností však souhlasí zpráva o daní a počtu obyvatelstva Pisy, kterou má Vasari z téhož zdroje.

chrám San Martino – lucký dóm založil biskup Frediano (560—588); pozdější románská bazilika, vysvěcená r. 1070 biskupem Anselmem, pozdějším papežem Alexandrem II., byla v 14.—15. stol. uvnitř přestavěna v gotickém stylu.

Práce na sochařské výzdobě průčelí byly podle dochovaného nápisu zahájeny r. 1233; Vasari toto datum mylně vztahuje k pracím Nicolý Pisana, které jsou o něco mladší.

nebo k zlepšení, pokud vůbec k nějakému došlo. Zůstala nadále v těžce mezích a pokračovala dál v onom těžkopádném stylu, v němž je zde možno dodnes vidět řadu věcí, o kterých se teď nebudu zmiňovat, protože o nich bude řeč později, jakmile se k tomu naskytne příležitost.

Potud tedy, co jsem pokládal za vhodné uvést o počátcích sochařství a malířství; a jestli jsem snad byl shodou okolností obšírnější, než bylo na tomto místě třeba, udělal jsem to ani ne tak z lásky k umění, jako z ohledu na společný prospěch a užitek našich umělců. Když totiž uvidí, jakým způsobem umění dospělo od malých začátků k nejvyšším vrcholům a jak se z takové vznesené výše zase zřítilo do nejhorší zkázy, krátce, jak se svou povahou podobá ostatním uměním, jež procházejí jako lidská těla zrozením, růstem, stárnutím a smrtí, budou moci snáze rozpoznat pokrok jeho obrody a dokonalost, které dosáhlo za našich dnů. A byl tu ještě jeden důvod; kdyby se nedejž Bůh někdy stalo, že by umění, ať už z nedbalosti lidí, či zloby věků, nebo prostě úradku nebes, jež nechtějí ponechávat pozemské záležitosti dlouho v jednom stavu, znovu upadlo do téhož zákazonosného zmatku, pak by je toto mé úsilí, ať už je jakékoli – pokud se ovšem ukáže hodno laskavějšího losu –, mohlo vším tím, co bylo řečeno a o čem bude řeč v dalším, udržet při životě, nebo by aspoň mohlo podnítit vznešenější duchy, aby mu zajistili lepší podporu, takže by se díky mé dobré vůli a jejich zásluhám konečně těšilo hojně podpoře a přízni, kterých se mu, smím-li mluvit svobodně podle pravdy, až doposud nedostávalo.

*

Je však už čas přistoupit k Životu Giovanniho Cimabua, který zahájil nový způsob kreslení a malby, a proto je spravedlivé a vhodné, aby zahájil i tyto Životy, v nichž se budu snažit dodržovat pokud možno spíš posloupnost stylů než času. Při popisování podoby a rysů jednotlivých umělců budu stručný, protože jejich podobizny, které jsem shromáždil s právě tak velkou péčí, jako s výlohami a námahou, ukáží jejich vzezření lépe než jakékoli líčení; pokud pak u některých podobizna chybí, není to

podobizny, které jsem shromáždil – důležitou složku 2. vydání Životů tvoří podobizny umělců, jimiž byly jednotlivé životopisy uvedeny.

mojí vinou, ale tím, že se nedala nikde opatřit. A jestliže se někomu bude zdát, že tyto podobizny shodou okolností neodpovídají dalším, pokud existují, rád bych připomněl, že podobizna člověka v osmnácti nebo dvaceti letech se nebude nikdy podobat podobizně provedené o patnáct nebo dvacet let později; k tomu přistupuje skutečnost, že portréty provedené v kresbě nejsou nikdy tak věrné jako v barvách, nehledě na to, že rytci, kteří neovládají kresbu, nemohou nebo nedovedou podat právě ty podrobnosti, jež činí podobizny dobrými a věrnými, a tak je vždy připravují o onu dokonalost, která se u portrétů rytých do dřeva vyskytuje tak vzácně, pokud se vůbec někdy vyskytne. Co námahy, výloh a píle jsem na to vynaložil, pochopí zkrátka jen ti, kteří si při čtení povšimnou, kde jsem je všude získával, jak to nejlépe šlo.

Konec úvodu k Životům

ŽIVOT
FLORENTSKÉHO MALÍŘE
SANDRA
BOTTICELLIHO

411

V DOBÁCH velkolepého Lorenza – v 1. vydání Životů předestal Vasari tomuto životopisu krátkou úvahu o rozporu mezi umělcovým velkým nadáním a malým smyslem pro praktickou stránku uměleckého podnikání. V 2. vydání tento úvod potlačil, aniž tím na vyznění životopisu cokoli změnil.

Sandro (Alessandro) Botticelli se narodil r. 1444 nebo 1445 jako syn koželuha Mariana Filipepiho; je možné, že jako řada dalších významných renesančních umělců začínal i on v dílně zlatníka, v soudobých dokladech se však o zlatnickém mistru jménem Botticello (Soudek) nemluví. Zato byl pod tímto přídomkem znám Sandrův bratr Giovanni, povoláním makléř, který ho zřejmě vchoval.

obraz Statečnosti – z řady sedmi Ctností, jež florentský cech Arte della Mercanzia zadal Pieru Pollaiolovi, byly dva obrazy svěřeny pětadvacetiletému Botticellimu; Botticelli však po Pierových protestech provedl r. 1479 pouze Statečnost, která je dnes ve florentských Uffizích.

V DOBÁCH velkolepého Lorenza de'Medici staršího, jež byly pro lidi ducha opravdu zlatým věkem, žil také Alessandro neboli Sandro, kterému se říkalo Botticelli z důvodů, o nichž bude za chvíli řeč. Sandro byl synem florentského občana Mariana Filipepiho, který ho pečlivě vchoval a dal učit všemu, čemu se učivají chlapi jeho stáří, než vstoupí do některé dílny. Ale i když se Sandro snadno učil všemu, co chtěl, neměl nikde stání a žádné učení, čtení, psaní ani počítání mu nebylo po chuti. Otec, rozmrzelý tímto jeho podivinstvím, ho pokládal za ztracený případ a dal ho na zlatnictví ke svému kmotroví Botticellimu, docela zdatnému mistru tohoto umění. V té době však byli zlatníci v nesmírně úzkém a takřka trvalém styku s malíři, a tak se stalo, že si Sandro, jinak velmi šikovný a zcela oddaný kreslení, zamiloval malířství do té míry, že se mu rozhodl věnovat. Rekl tedy o svém záměru otevřeně otci a ten, jakmile poznal synovy sklony, jej zavedl ke karmelitánovi Fra Filippovi, jednomu z nejvýznačnějších mistrů té doby, a dohodl s ním, že bude Sandra učít, jak si to hoch přál. Sandro se tedy cele oddal malířství, v němž následoval a napodoboval svého učitele takovým způsobem, že si ho Fra Filippo zamiloval a že ho brzy přivedl na takovou výši, jakou věru nikdo nečekal.

Už jako jinoch namaloval Sandro ve florentské Mercanzii obraz Statečnosti v řadě Ctností, jež provedli Antonio a Piero del Pollaiolo. Ve florentském kostele Santo Spirito je z jeho ruky deskový

obraz pro kapli Bardii – obraz, vytvořený až v letech 1484–1485, představuje Madonu se sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou; dnes v berlínských Staatliche Museen.

obraz pro klášter kajicnie – buď Madona se svěťci (1470–1472), dnes v Uffizích, nebo Sv. Trojice s Janem Křtitelem, Maří Magdálénou, Tobiášem a archandělem Rafaelem, dnes v londýnské sbírce Lee of Farham.

freska se sv. Augustinem – freska, vzniklá r. 1480 a přenesená r. 1564, je v kostele Ognissanti. Zmínka o jejím přemístění byla doplněna v 2. vydání Životů.

Koronování Panny Marie – obraz, který cech hedvábníků objednal pro svou kapli sv. Eliáše v San Marco, vznikl kolem r. 1490. Dnes je v Uffizích.

Pallas Athéna – obraz se nedochoval; Botticelli se k tomuto námětu vrátil několikrát.

Sv. Šebestián – obraz vznikl kolem roku 1474; dnes v berlínské Gemäldegalerie.

velmi krásná Pieta – Botticelli namaloval několik obrazů na toto téma, zejména Pietu z milánské sbírky Poldi-Pezzoli a Pietu z mnichovské Alte Pinakothek, obě z let 1490–1500; žádná však neodpovídá Vasariho popisu. Zmínka o tomto díle byla připojena v 2. vydání *Životů*.

dva takové obrazy – Vasari má na mysli Zrození Venuše a Primavera, dnes ve florentských Uffizích. Oba obrazy maloval Botticelli pro Lorenza di Pierfrancesco de' Medici, Primaveru r. 1478, Zrození Venuše asi v letech 1485–1486.

V domě Giovanniho Vespucciho – součástí výzdoby byl podle všeho Příběh Virgínie, dnes v bergamské Accademia Carrara, a Příběh Lukrécie, dnes v bostonském Isabella Gardner Museum; práce vznikly kolem r. 1494.

v domě Puccii – novela o Nastigliovi je osmý příběh pátého dne *Dokameronu*. Obrazy provedla podle Botticelliho kreseb umělcova dílna; tři z nich jsou v madriidském Prado, čtvrtý ve sbírkách Vernona Watneye v Londýně.

Tondo *Klanění tří králů*, první z řady Botticelliho obrazů na tento námět, je z let 1472–1476; dnes v londýnské National Gallery.

Zmínka o pracích pro dům Puccii byla doplněna v 2. vydání *Životů*.

Pro mnichy v Castellu – dnes v Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Na obraze, objednaném u Botticelliho v květnu 1488, možná spolupracovala umělcova dílna; dnes ve florentských Uffizích.

obraz pro kapli Bardiů; na této pečlivě a zdárně dokončené práci je několik oliv a palem, malovaných se svrchovanou láskou. Namaloval také jeden deskový obraz pro klášter kajčnic a další pro řeholnice z kláštera San Barnaba. V kostele Ognissanti namaloval na příčné zdi u dveří na kůr pro rodinu Vespucciů fresku se sv. Augustinem, v němž se snažil s velikým úsilím překonat všechny malíře té doby, zejména však Domenica Ghirlandaia, který udělal na druhé straně Sv. Jeronýma. Sandrova práce sklídila velikou chválu, protože se mu v Augustinově hlavě podařilo vyjádřit hlubokou a nesmírnou pronikavost vlastní lidem neustále zabraným do zkoumání nejobtížnějších a nejněžnějších otázek. Obraz, jak o tom byla řeč v *Životě* Domenica Ghirlandaia, byl letos, roku 1564, přenesen celý bez škody na jiné místo. Protože si Sandro tím vším získal důvěru a jméno, zadal mu cech od brány Panny Marie deskový obraz pro San Marco, představující Korunování Panny Marie s kůrem andělů, jež velmi dobře nakreslil i provedl. Řadu věcí udělal v domě Mediceů pro Lorenza staršího, zejména jednu Pallas Athénu na pozadí z planoucích ostrvů, a právě tak ve florentském dómu Santa Maria del Fiore, kde je jeho Sv. Šebestián a velmi krásná Pieta s malými figurami, umístěná poblíž kaple Panciatichiů. Pro různé domy ve městě namaloval řadu tond a nahých žen; dva takové obrazy jsou dodnes ve vile vévody Cosima v Castellu. Jeden představuje rodič se Venuší a vánky a větry, které ji ženou s bůžky lásky ke břehům země, druhý znázorňuje další Venuši, představující Jaro, jež zdobí květinami Grácie; oba jsou provedeny s velkým půvabem. V domě Giovanniho Vespucciho v ulici Servitù, který dnes patří Pietru Salviatimu, vyzdobil jednu místnost kolem dokola řadou obrazů s množstvím nesmírně živých a krásných postav, rámovaných zdobným obložěním z ořechového dřeva. Podobně provedl Sandro v domě Puccii čtyři velmi půvabné a krásné obrazy s drobnými figurami podle Boccacciovy novely o Nastigliovi degli Onesti a tondo s Klaněním tří králů. Pro mnichy v Castellu namaloval v jedné kapli deskový obraz *Zvěstování*. V kostele San Pier Maggiore je u postranních dveří jeho deskový obraz s nezměrným množstvím postav, jež vytvořil s velikým mistrovstvím a nesmírnou pečlivostí

pro Mattea Palmieriho; obraz představuje Nanebevzetí Panny Marie a nebeské sféry, jak se obvykle líčí, s patriarchy, proroky, apoštoly, evangelisty, mučedníky, zpovědníky, církevními Otcí, pannami a andělskými kůry, vše podle kresby, kterou mu dal sám Matteo, jenž byl učený a zámožný člověk. Je také na obraze zpodoběn vleče i se svou ženou. Ale i když jde o takové překrásné dílo, jež by mělo zvítězit nad každou závistí, našli se zvolní pomlouvači, kteří když na něm nemohli odsoudit nic jiného, tvrdili, že se v něm Matteo a Sandro dopustili vážného kacířství. Nepřísluší mi posuzovat, je-li to pravda nebo ne, dost na tom, že postavy, jež Sandro na obraze namaloval, opravdu zasluhují chválu už pro úsilí, jež vynaložil, aby zobrazil nebeské sféry a rozmístil lidi a anděly viděné z různých stran v různých perspektivních zkratkách, a také pro dobrou kresbu, s níž je to vše provedeno.

V té době byl Sandrovi zadán malý deskový obraz s třičtvrtěloketními postavami, který byl umístěn v kostele Santa Maria Novella na čelní stěně mezi dvěma vchody, a to po levé straně, když se vejde prostředními dveřmi. Obraz představuje Klanění tří králů a v rysech prvního starce, který líbá Ježíškovy nohy a rozplývá se samou něžností, se zračí tolik citu, že je velmi dobře vidět, jak je tento král rád, že dospěl ke konci své předlouhé cesty. Král má podobu Cosima de' Medici staršího a je to jeho nejživější a nejuvěrnější podobizna ze všech, jež se zachovaly. Druhý král s rysy Giuliana de' Medici, otce papeže Klementa VII., se s nesmírnou horlivostí zbožně sklání před Dítětem a odevzdává mu svůj dar. Třetí, opět klečící, jenž jako by mu vzdával dík a poznával pravého Spasitele, je Cosimův syn Giovanni. Nelze ani vypsát všechnu krásu, kterou Sandro vložil do hlav, jež lze na obraze vidět v různých pozicích, některé zpředu, jiné ze strany, další ze tří čtvrtin nebo skloněné či jinak stočené, a všechnu rozmanitost těch mladých i starých tváří, jejichž svérázné rysy dosvědčují jeho dokonalé mistrovství; Sandro totiž rozlišil dvořany všech tří králů takovým způsobem, že lze jasně rozeznat, kdo komu slouží. Je to opravdu nanejvýš podivuhodné dílo, jež se díky své barevnosti, kresbě a kompozici vyznačuje takovou krásou, že nad ním dodnes každý umělec žasne; a v tehdejší době Sandrovi vyneslo jak ve

Nanebevzetí Panny Marie – obraz z let 1474–1476, dnes v londýnské National Gallery, se obecně připsuje malíři Francescu Botticiniimu (1446–1497). Jeho objednavatel Matteo Palmieri (1406–1475), významný florentský politik a spisovatel, byl autorem řady latinských a italských pojednání a také básnické skladby *La città della vita* (Město života) z let 1451–1465, zveřejněné posmrtně a odsouzené církví. Palmieri byl deset let po smrti upálen in effigie jako kacíř.

Klanění tří králů – obraz, dnes ve florentských Uffizích, byl proveden na objednávku Guaspara di Zanobi del Lama kolem r. 1475; obsahuje skutečné podobizny významných Mediceů, Guasparových ochránců, i když v poněkud jiném pořádku, než uvádí Vasari. „Otec vlasti“ Cosima provázející jako králové jeho synové Pietro a Giovanni, zatímco Pietrův syn Giuliano a jeho bratr Lorenzo, pozdější Lorenzo Magnifico, jsou zpodobeni v královské družině.

Sandro zde provedl – r. 1481 povolal papež Sixtus IV. z Florencie řadu umělců, aby vyzdobili velkou kapli, kterou dal postavit ve Vatikánu.

Botticelli namaloval v Sixtinské kapli tři fresky, a to *Výjevy ze života Mojžíšova*, *Kristovo pokušení* a *Očištění malomocného* a *Potrestání Chóra* a jeho druhů.

Ilustroval Peklo – Botticelli pracoval na ilustracích pro chystané vydání *Božské komedie* s komentářem Cristofora Landina, ale odjezd do Říma práci přerušil; kniha vyšla r. 1481 pouze s několika rytinami podle umělcových skic. Později se Botticelli k ilustracím vrátil a nakreslil jich pro *Lorenza di Pierfrancesco řadu stříbrnou tužkou*, ale ani tentokrát dílo nedokončil; většina těchto kreseb je dnes ve sbírkách v Berlíně, menší část ve Vatikánu.

Triumf víry od Fra Girolama Savonaroly – Botticelliho spolupráce na tomto tisku není doložena. Vasari silně zveličuje umělcovy sympatie k Savonarolovu hnutí; Botticelli rozhodně nepatřil k piagnonům jako jeho mladší bratr Simone, který s ním v tu dobu žil. Právě tak přehnané je i Vasariho líčení umělcovy bídy ve stáří, v 2. vydání *Životů* drobnými dodatky ještě zesílené.

ve vile Spedaletta u Volterry – fresková výzdoba Spedaletta je z let 1483–1484. Lorenzo de' Medici nemohl Botticelliho podporovat ve stáří, protože zemřel r. 1492, kdy umělec nebylo ještě ani padesát let; jeho mecenášem byl především Lorenzo Pierfrancesco, který mu zadal řadu nejvýznamnějších prací.

Florencii, tak mimo ni takovou slávu, že ho papež Sixtus IV. postavil do čela všech, kteří měli vyzdobit kapli, již dal postavit v papežském paláci v Římě. Sandro zde provedl vlastní rukou výjevy, jak ďábel pokouší Krista, jak Mojžíš zabíjí Egyptana a dostává pít od deer Jethra Midjánského a konečně jak se při oběti synů Áronových snesl z nebe oheň; kromě toho namaloval ve výklencích nad výjevy několik svatých papežů.

Tak si Sandro v soutěži s řadou umělců, kteří tam pracovali s ním, ať už byli z Florencie, nebo odjinud, získal velkou slávu a jméno a dostal od papeže pěkné peníze. Protože je však podle svého zvyku žít z ruky do úst všechny utratil a spotřeboval už během svého pobytu v Římě a protože zároveň byla také už dokončena a odhalena ta část výzdoby, která mu byla zadána, vrátil se rychle do Florencie. Tam, poněvadž byl člověk hloubavý, komentoval část Danta a ilustroval *Peklo*, které pak dal vytisknout. To ho všechno stálo mnoho času, a protože jinak nepracoval, nastaly v jeho životě nekonečné strasti. Dal vytisknout ještě řadu svých dalších kreseb, ale dopadly špatně, neboť nebyly dobře provedeny rytiny. Nejlepší jeho prací tohoto druhu je *Triumf víry* od Fra Girolama Savonaroly z Ferrary, k jehož sektě se Sandro hlásil takovým způsobem, že kvůli tomu zanechal malování. A jelikož neměl příjmy, z kterých by žil, upadl do nesmírné nouze. Byl tak tvrdošíjným stoupencem této strany, že se stal piagnonem, plačtivcem, jak se jim tehdy říkalo, a odvrátil se od veškeré práce. Nakonec se jako stařec ocitl v takové chudobě, že kdyby ho byl nepodporoval nejprve Lorenzo de' Medici, dokud žil – Sandro pro něho provedl kromě jiného také řadu věcí ve vile Spedaletto u Volterry a ve volterském Malém špitále –, a později přátelé a řada zámožných lidí, kteří našli zalíbení v jeho umění, byl by málem umřel hladem. Ze Sandrovy ruky je také tondo s *Madonou a několika anděly* v životní velikosti v kostele San Francesco za branou sv. Miniata, pokládán za překrásnou práci.

Sandro byl člověk velice milý a rád si dělal šprýmy ze svých žáků a přátel. Tak se vypravuje, že jeden jeho žák jménem Biagio namaloval jednou na prodej jedno tondo, podobné tomu, o němž byla shora řeč, a Sandro je prodal za šest zlatých florénů jednomu

florentskému měšťanovi. Jakmile pak potkal Biagia, řekl mu: „Konečně jsem prodal ten tvůj obraz, ale musíš ho večer pověsit někam nahoru, aby na něj bylo líp vidět, a ráno zajít za tím člověkem a přivést ho, aby si obraz hezky prohlédl na místě. Pak ti vysází peníze.“ „Ach, mistře, to je od vás moc hezké,“ řekl Biagio a pak šel do dílny, pověsil obraz pěkně nahoru a odešel. Mezitím však Sandro a jeho další žák Jacopo vyrobili z papíru osm kápí, jaké nosili florentští měšťané, a pomocí bílého vosku je nasadili na hlavy andělů, kteří byli na tondu kolem Madony. Ráno se Biagio přihnul s měšťanem, který ten obraz koupil a byl do šprýmu zasvěcen. Když vstoupili do dílny a Biagio zvedl oči ke své Madoně, shledal, že nesedí mezi anděly, ale uprostřed florentské signorie v kápích. Užž spouštěl křik a začal se omlouvat kupujícímu, ale když viděl, že ten nic neříká, a dokonce obraz chválí, byl zticha. Nakonec šel Biagio s tím měšťanem do jeho domu a dostal šest florénů, za něž mistr obraz prodal. Potom se vrátil do dílny, ale Sandro a Jacopo už zase ty papírové kápě sundali, a Biagio shledal, že jeho andělé jsou zase anděly, a ne měšťanosty v kápích. Byl z toho vyveden z míry a nevěděl, co povědět; nakonec se obrátil na Sandra a povídá: „Mistře, nevím, jestli se mi to zdálo, nebo je to pravda, ale když jsem tady byl před chvílí, měli tihle andělé na hlavách červené kápě, a teď je nemají. Jak je to možné?“ „Tobě přiskočilo,“ řekl Sandro, „ty peníze tě připravily o rozum. Kdyby tomu tak bylo, myslíš, že by si ten člověk obraz koupil?“ „To je pravda,“ uznal Biagio, „vůbec se o tom nezmnínal, až mi to připadalo divné.“ Nakonec se kolem něho shlukli všichni učedníci a tak dlouho do něho mluvili, až uvěřil, že měl vřelí mlhu.

Jednou se zas vedle Sandra nastěhoval jakýsi tkadlec a postavil si v domě dobrých osm stavů. Když ty stavy spustily, dělala šlapadla a brda takový rachot, že z toho Sandro div neohluchl. Ještě horší však bylo, že se třásl celý dům, který už neměl zrovna nejpevnější zdi, takže se tam nedalo ani pracovat, ani bydlet. Sandro souseda několikrát prosil, aby s tou mrzutou věcí přestal, ale tkadlec odpověděl, že si ve svém domě může a bude dělat, co se mu zlíbí. Sandra to nesmírně dopálilo, a tak si opatřil velikánský kámen a položil ho v rovnováze na svou zeď, která byla

tondo s Madonou a několika anděly – nejspíš tzv. *Madona Magnificat* z r. 1482, dnes ve florentských Uffizích.

Tak se vypravuje – příběh o prostoduchém učedníkovi, poněkud připomínající historii truhláře Tloušťka ze životopisu Filippa Brunelleschiho, byl doplněn v 2. vydání *Životů*. Příběh by se mohl týkat Botticelliho žáka Biagia di Antonio Tucci (1446–1515). Doplněkem z. vydání je i historička o Botticelliho sousedovi tkalci.

Tak nakonec zemřel – Botticelli zemřel 17. května 1510 ve věku šestašedesáti let, tedy značně mladší a nespí také méně sešlý, než líčí Vasari.

Dvě překrásné ženské hlavy z profilu – ač portréty tvoří významnou složku Botticelliho díla, Vasari uvádí pouze tyto dvě práce, a to až v 2. vydání *Životů*.

S Giulianem de'Medici se obvykle spojovala krásná Simonetta Vespucciiová, za jejíž portrét se proto také pokládala Podobizna mladé ženy z florentské Galleria Pitti, namalovaná kolem r. 1478. Pokud obraz skutečně představuje Giulianovu milenkou, jde spíš o podobiznu Fioretty Goriniiové, která s ním měla syna Giuliana, pozdějšího papeže Klementa VII.

Lucrezia Tornabuoniiová (1425–1482) nebyla ženou, nýbrž matkou Lorenza Magnificia; její portrét se nezachoval. Právě tak se nezachoval ani Bakchus, o němž se Vasari zmiňuje.

Nanebevstoupení Panny Marie – freska už neexistuje; zmínka o ní byla doplněna v 2. vydání *Životů*, podobně jako údaje o všech ostatních pracích tohoto odstavce. Oltářní obraz z Montevarchi se nezachoval; malby ve farním kostele v Empoli jsou nejspíš dílem Francesca Botticiniho; vzal za své i baldachýn z Orsanmichele a týž osud postihl také výšivky na bordurách, o nichž je řeč v následujícím odstavci.

vyšší než souseďova, a ne zrovna nejpevnější. Vypadalo to, že se při nejmenším pohybu zdi ztřítí a zboří souseďovu střechu, stropy, stavy i útky. Soused, celý vyděšený hrozcím nebezpečím, přiběhl k Sandrovi, ale ten mu odpověděl stejně, že si ve svém domě může a bude dělat, co se mu zlíbí. A protože víc z něho nedostal, nezbylo souseďovi než se rozumně dohodnout a žít se Sandrem v dobrém sousedství. Vypravuje se taky, že jednou Sandro žertem obvinil jednoho přítele u víkáře z kacířství. Přítel se dostavil k soudu a ptal se, kdo ho to obvinil a z čeho; jakmile však slyšel, že to byl Sandro a že ho obvinil z epikurejských názorů, podle nichž duše umírá s tělem, žádal, aby se žalobce dostavil před soud, a když se Sandro objevil, řekl: „Je pravda, že si to myslím, ale jen o duši tady toho, protože to je zvíře. Ostatně neždám se vám, že je sám kacíř, když bez toho, že by měl vzdělání, nebo alespoň uměl číst, komentuje Danta a zblůhdarma ho cituje?“ Dále se o Sandrovi říká, jak měl nesmírně rád každého, o kom věděl, že se pilně věnuje umění, a jak vydělal hodně peněz, ale špatným hospodařením a nedbalostí o všechno přišel. Tak nakonec zemřel jako nemocný, sešlý a zbytečný stařec, belhající se o dvou holích, protože se už nemohl narovnat, ve věku osmasedmdesáti let a byl roku 1515 pochován ve florentském kostele Ognissanti.

V kabinetě pana vévody Cosima jsou ze Sandrovy ruky dvě překrásné ženské hlavy z profilu; o jedné se říká, že zpodobuje milenkou Lorenzova bratra Giuliana de'Medici, a druhá je prý Lorenzova žena Lucrezia de'Tornabuoni. V témže kabinetě je od Sandra také velmi půvabný Bakchus zvedající k ústům soudek. V pisánském dómu začal Sandro v kapli Impagliata Nanebevzetí Panny Marie s kúrem andělů, ale pak je nedokončil, protože se mu nelíbilo. V kostele San Francesco v Montevarchi provedl retábl hlavního oltáře a ve farním kostele v Empoli namaloval na téže straně, jako je Rossellinův Sv. Šebestián, dva anděly. Patřil také k těm, kteří vynášeli způsob, jak malovat korouhve a jiné tkaniny takzvaným sesazováním, při němž barvy neblednou a tkanina si uchovává svou barvu po obou stranách. Tak provedl baldachýn v Orsanmichele, plný krásných a rozmanitých Madon. To je důkaz, že tento způsob šetří tkaniny daleko víc než mořidla, která

je rozežirají, takže dlouho nevydrží, i když se dodnes užívá víc mořidel než onoho způsobu, protože to přijde levněji.

Sandro kreslil takovým jedinečným způsobem, že se umělci ještě dlouho po jeho smrti snažili získat jeho kresby; několik takových kreseb, provedených s velikou zkušeností a s rozmyslem, mám ve své knize. Jeho výjevy překypovaly postavami, jak je vidět na kříži, který nosí o procesích mniši ze Santa Maria Novella a jehož bordury byly vyšity podle Sandrova návrhu. Sandro zasluhuje velikou chválu za všechno, co namaloval, protože své obrazy prováděl s péčí a láskou; tak tomu bylo i u zmíněného Klanění tří králů v kostele Santa Maria Novella, které je podivuhodné. Zvláště pěkné je též jeho malé tondo s drobnými, ale velmi půvabnými a dobře uváženými postavami, jež lze spatřit v pokoji převora florentského kláštera Santa Maria degli Angeli. Týchž rozměrů jako zmíněné Klanění je rovněž Sandrův deskový obraz, který je majetkem florentského šlechtice pana Fabia Segniho a zpodobuje co možno nejkrásněji Apellovu Pomluvu. Pod obrazem, jež Sandro věnoval svému velmi blízkému příteli Antoniovu Segnimu, čteme dnes verše, jež složil zmíněný pan Fabio:

TENTO MALÝ OBRAZ ZDE NABÁDÁ KRÁLE VŠECH ZEMÍ,
ABY NEDALI VÍRU FALEŠNÝM SVĚDKŮM A LŽÍM.
PODOBŇÝ OBRAZ VĚNOVAL KDYSI SÁM APELLÉS KRÁLI
EGYPTA, KTERÝ BYL HODEN DOSTAT TAKOVÝ DAR.

Konec Života florentského malíře
Sandra Botticelliho

Sandro kreslil – zmínka o Botticelliho kresbách byla doplněna v 2. vydání *Životů*.

Malé tondo – obraz se nezachoval.

Pomluvu – obraz, rekonstrukce Apellova díla podle různých literárních zpráv, vznikl asi v letech 1494–1495; dnes ve florentských Uffizích.