

## Obsah

Předznamenání	9
Několik starých, ale dosud nezodpovězených otázek aneb Od Burckhardta k Burkeovi	13
I. Antické <i>exemplum</i> jako zdroj politické legitimacy aneb Čtenáři Tita Livia	25
II. „... teprve on je zbavil figur budících smích...“ aneb Obdivovatelé Giottovi	67
III. „... kterak přicházejí obrazy v oko...“ aneb Pokračovatelé Vitruviovii	131
Renesance jako měřítko věcí	175
Přehled základních pramenů a literatury	191
Ediční poznámka	195
Jmenný rejstřík	197

### Předznamenání

Někdy kolem roku 1330 zaznamenal Juan Ruiz, arcikněz z Hity v Kastilii, kouzelnou anekdotu o komunikaci, interpretaci a antickém dědictví. Vypráví v ní o učené disputaci, kterou museli vést Římané s Řeky, aby od nich získali právní předpisy: Když o ně šli žádat, řekli jim Řekové, že „*nejsou na ně zralí, neboť s malým vzděláním by práva nechápali. Dodali pak na omluvu, jak to slušnost velí, že kdyby se přece jenom právy řídit chtěli, ať dokáží v disputaci s jejich učiteli, zda by si je zasloužili a jim rozuměli.*“ Byl tu ovšem jeden problém: „*Římané hned souhlasili a ve velkém nadšení oznámili Řekům datum učeného sezení; řecky prý však neumějí, takže se to zkoušení neobejde bez prstů a bez učených znamení.*“ Střetli se v něm velmi rozdílní protivníci. O Římanech říká Juan Ruiz, že „*vybrali hlupáka a hrubce k pohledání*“, kdežto Řek byl „*učenec to pravý, mezi Řeky vyvolený, mudrc velké slávy*“. Navzdory tomu přiznal řecký filozof a teolog vítězství svému soupeři a Římané zákony získali. Klíčem budiž popis oné disputace. Začíná Řek:

*„Beze spěchu, klidně povstal, rozvázně si vedl,  
místo první otázky jen ukazovák zvedl,  
a kde seděl, nežli povstal, tam si zase sedl.  
Jeho soupeř vyskočil a zlostí celý zbledl.*

*Ukázal mu tři své prsty, jednak palec, jednak ty,  
které s palcem sousedí, a oba, hlupák sršatý,  
ohnul proti doktorovi jako orel pařáty;  
pak si sedl, dávaje si velký pozor na šaty.*

*Povstal Řek a odpověděl otevřenou dlaní;  
sedl si pak na židli a klidně čekal na ní.  
Chrapouna však chytil fantas, a tak bez váhání  
vyskočil a trásl pěští, drže až Bůh brání.*

*Řecký mudrc obrátil se poté na krajany:  
„Vidím, že jsou práva vhodná také pro Římany.“*

Rozuzlení spočívá – jak jinak – v diametrálně odlišné interpretaci gest. Juan Ruiz plně využívá komický účinek, který mu pointa umožňuje:

*„Když se potom ptali Řeka, nač se tázal při zkoušení,  
podal jim k té posunčině takovéto vysvětlení:  
,Řekl jsem, že Bůh je jeden; na to Říman prsty třemi  
řekl, že je trojjediný, v třech osobách obsažený.*

*Řekl jsem, že všechno všudy v božích rukou leží;  
nato správně ukázal, že Bůh to pevně střeží.  
Vida, že jim známo je, oč v náboženství běží,  
usoudil jsem, že jim práva přináleží.*

*Zeptali chrapouna, co dověděl se od soka:  
,Ukázal mi ukazovák, že mě píchne do oka!  
Jářku, to si mám dát líbit? Od tohohle otroka?  
Hrozně jsem se rozčílil a šel jsem na něj zdívoka.*

*Řekl jsem, že dvěma prsty vyrazím mu oči  
a zároveň palcem zuby: jen ať mi sem vkročí!  
On mi na to odpověděl, že jak na mě skočí,  
dá mi facku, až se mi z ní hlava pootočí.*

*Já jsem řekl, že mu za to vrazím jednu pěstí,  
takovou, že přivedu ho třeba do neštěstí.  
Vida, že by nepochodil jen tak bez bolesti,  
raději si přestal troufat, kde by neměl štěstí.*“

Text, který vznikl na počátku doby, o níž je tato kniha, a který pojednává o dvou z jejích tří hlavních témat, totiž o antice a o komunikaci slovem a gestem, ukazuje přinejmenším to, že na sklonku středověku bylo antické dědictví záležitostí živého zájmu a četných interpretací, z dnešního hlediska často velmi svérázných. Budilo zájem a stálo jako výzva před nejlepšími intelektuály oné doby. Inspirativní úloha, kterou plnilo, byla jedním z rozhodujících momentů vzniku mentality moderního evropského člověka.

Každý z nás se občas dostává do situace, kdy mu hrozí, že se stane Řekem nebo Římanem v duchu výše citované anekdoty. I když takový proces často probíhá v soukromí,

při četbě nějaké knihy, a uvědomujeme si jej, teprve když svou zkušenost z její četby konfrontujeme se zážitkem jiného jejího čtenáře, zanechává v nás nepříjemnou pachut' blamáže. Proto – a abych předešel alespoň některým z mylných interpretací následujících kapitol – cítím povinnost předeslat několik slov na vysvětlenou.

To, co se v písemné či jiné podobě zachovalo z antické kultury a bylo objeováno v průběhu *trecenta* a *quattrocenta*, nepochybně sehrálo v renesanci celou řadu nesporně významných rolí. V rámci prvního tématu se vědomě zabývám jenom jedním (a to ještě velmi úzkým) aspektem vlivu tohoto s nadšením objeováno dědictví na renesanční literáty, dějepisce, politiky a umělce. Pohled, který nabízím, je tedy nezbytně jenom dílčí a pouze doplňuje celou škálu odlišných názorů, s mnohými z nichž není v rozporu. Druhou oblastí mého zájmu byla zejména legitimizace nových postupů ve výtvarném umění 15. století prostřednictvím hledání jejich předobrazu v antické literatuře. V rámci třetího – výtvarného – tématu nechci absolutizovat význam geometrické perspektivy a jejích aplikací v renesanční malbě a sochařství, ač se domnívám, že jej lze jen stěží přecenit. Jde opět pouze o jeden – byť podstatný – rys nového chápání výtvarného umění, prosazujícího se velmi intenzivně od poloviny dvacátých let *quattrocenta* a plně vítězího přibližně o šedesát až sedmdesát let později.

V Praze 20. února 1998

N. S.

**Několik starých, ale dosud nezodpovězených otázek**

**aneb**

**Od Burckhardta k Burkeovi**

*Málo čteme o historii, a když už čteme,  
pak často nepochopíme pravý smysl jejich dějů.  
(Niccolò Machiavelli, Rozpravy o prvních deseti  
knihách Tita Livie)*

Když roku 1860 vydal Jacob Burckhardt svou slavnou knihu *Die Kultur der Renaissance in Italien*, považovanou za zakladatelské dílo dějin kultury, učinil z italské renesance v očích historiků a milovníků umění rozhodující epochu ve vývoji evropské civilizace. Oslavil italský městský stát kolem poloviny *quattrocenta* jako „vědomý, na reflexi závislý, na přesně vypočtených viditelných základech zbudovaný výtvar“. Prohlásil jej za základní podmínku pro zrod moderního individualismu, a tím také moderního člověka. Vliv, který politické situaci v Itálii 15. století připisoval, byl rozhodující: „*V* *uzpůsobení těchto států spočívá ne sice jediný, ale nejmocnější důvod brzkého vypěstění italského člověka v člověka moderního. To, že se musel stát prvorozeným mezi syny dnešní Evropy, závisí na tomto bodě. Ve středověku obě stránky vědomí - ta, jež je obrácena k světu, i ta, jež se obrací k nitru člověka samého - ležely jako pod společným závojem snu nebo polobdění; závoj byl utkán z víry, dětské zaujatosti a bludů; tímto závojem jeví se svět i dějiny podivuhodně zabarveny, ale člověk se poznával jen jako kmenová závislost, národ, strana, korporace nebo nějaká jiná forma všeobecná. V Itálii se poprvé tento závoj pozvedá; procítá objektivní pozorování státu a veškerých věcí tohoto světa vůbec; vedle toho se však vši mocí vzchopuje i subjektivno; člověk se stává duchovním individuem a poznává se jako duchovní individuum.“ Touto*

velmi často citovanou pasáží posunul moderní uvažování o italské renesanci do nové roviny a postavil je na mimořádně důležité místo v rámci evropské historiografie. O italské politice, životě a umění od 14. do 16. století psali významní literáti a historici nepřetržitě od dob Coluccia Salutatiho, Leonarda Bruniho a Lorenza Ghibertiho, ale Burckhardtovi se podařilo cosi výjimečného: povýšit bádání o italské renesanci na klíčovou otázku evropských kulturních i politických dějin.

Zhruba o čtyřicet let později psal Burckhardtův žák Heinrich Wölfflin předmluvu k druhému vydání své proslulé knihy *Die klassische Kunst*. V době, jejíž umění se vymklo možnosti být posuzováno podle tradičních kritérií, hledal prostřednictvím analýzy pravidel, která chtěl odhalit v dílech vrcholné fáze italského renesančního malířství, metodu, jež by umělecké kritice vrátila objektivně platná měřítka hodnocení uměleckých děl a zároveň odhalila podstatu krize výtvarného umění, kterou intuitivně rozpoznal. Wölfflin, který při konstituování a postupné emancipaci dějin umění sehrál obdobnou roli, jakou měl Jacob Burckhardt při zrození dějin kultury jako samostatné humanitní disciplíny, tehdy zdůraznil, že se „*dějiny umění musí již konečně rozpomenouti na svoje tvarové problémy, jež nemohou býti rozřešeny rozlišením různých ideálů krásy*“. V této souvislosti mimo jiné podotkl: „*Tyto formální problémy počínají již daleko dříve: u samého pojmu zobrazení. Na tomto poli zbývá ještě mnoho práce. Bude třeba podnikati souvislé badání o vývoji kresby, osvětlení a stínu, o perspektivě a znázornění prostoru atd., chtějí-li býti dějiny umění nejenom ilustrací kulturních dějin, nýbrž také samostatnou vědou. Zatím mají všechny tyto pokusy ještě dojem planosti, ale neklamou-li příznaky, blíží se okamžik, kdy budou podniknuty tyto důležité doplňující práce jako příspěvky k všeobecným ‚dějinám uměleckého vidění‘.*“ Od té doby uplynulo bezmála sto let. Dějiny umění se v průběhu to-

hoto století plně emancipovaly jako rovnoprávný obor společenských věd a dějiny kultury naopak na čas ztratily mnoho ze své prestiže. Zároveň vzniklo těžko zmapovatelné množství vynikajících i průměrných studií toho typu, který požadoval Heinrich Wölfflin.

V letech 1932–1938 psal v Anglii svou neobyčejně ambiciózní knihu *Florentine Painting and its Social Background* sociologicky uvažující historik maďarského původu a Wölfflinův žák Frederick Antal. Vydát ji mohl až po druhé světové válce, v roce 1947. Antalovým ideálem bylo interdisciplinární zkoumání florentského malířství *trecenta* a raného *quattrocenta*, založené na poznání jeho společenských předpokladů zcela v duchu Karla Mannheima. Když požadoval důkladné zkoumání oblasti, kterou dnes nazýváme „*dějiny mentalit*“, podotkl k tomu: „*Vážná literatura o náboženském citu nebo o dějinách politických idejí v každodenním životě je dosud v plenkách; a třebaže základy již byly položeny, jsou dosud nesčetné mezery i v literatuře o sociálních dějinách a někdy musí místo, faktu nastoupit dohad nebo dedukce. K tomu všemu je spolupráce mezi různými větvemi historické vědy dosud v rudimentárním stádiu: počet knih o psychologii různých sociálních tříd, a především takových knih, které berou opravdově v úvahu historický vývoj, je velice malý.*“ Přezívající pozitivistickou důvěru marxisticky orientovaného historika v možnost objektivního a jedině platného výkladu dějin nedokázal Antal zapřít o několik řádek níže, když za omluvu, v níž připouštěl, že se ve výkladu mohl případně dopustit některých omylů, připojil následující vyznání: „*Přijde nepochybně čas, kdy bude čistě věcná základna právě tak jako metoda sociologického výkladu stanovena mnohem přesněji, než je tomu dnes, a kdy bude mít každý detail své vlastní místo a svůj správný výklad.*“ Přesto Antalovo *Florentské malířství* zůstalo i po padesáti letech velmi užitečným fundamentálním dílem, zhodno-

cujícím neobyčejně rozsáhlou a všestrannou erudici svého autora.

Práci Erwina Panofského *Renaissance and Rescences in the Western Art*, vydanou poprvé ve Stockholmu roku 1960, dělí od Burckhardtovy *Kultury doby renesanční v Itálii* rovných sto let, od Wölfflinova *Klasického umění* sedesát dva roky a od vydání Antalova *Florentského malířství* pouhých třináct let. Dříve obvyklé postesky nad nedostatkem specializovaných monografií však v jejím úvodu nahradil Panofského postřeh týkající se neustále narůstajícího objemu bibliografie, který dobře charakterizuje změnu poměrů: „Nikdo nemůže v daném čase přičíst, co sto jiných může napsat, a nakonec jsem dospěl k názoru, že co se týče renesance, stalo se nemožným být znalým všeho nebo originálním: Nejen vše mylné, ale i vše správné bylo již řečeno. Jediné, o co se ještě možno pokusit, je v nejlepším případě omezit nezměrné panorama na malý, hrubý náčrt, který si může osobovat jen tu zásluhu, že jeho ohniskem je stanovisko jednoho pozorovatele; a na druhé straně, že zasadí drobné detaily do správné osnovy, rozvržené jinými.“ Pavel Preiss k tomu o dalších čtrnáct let později připojil v úvodu k *Panoramě manýrismu* skeptickou glosu: „Publikační exploze ve všech oborech věde až k pomezí rezignace.“ Panofského řešení je klíčové i pro přístup mnohých badatelů, jejichž přínos pro soudobé pochopení problematiky italské renesance je nepopiratelný – navzdory tomu, že se nezabývali dosud neznámými prameny, ale novou interpretací pramenů obecně známých a jejich objevením uváděním do nových souvislostí. Tento přístup by se však poměrně brzy vyčerpával, kdyby s sebou vývoj komunikačních a informačních technologií nepřinesl nové otázky, které vývoji italského umění a uměleckých teorií *quattrocenta* a raného *cinquecenta* dodaly aktuální význam.

Byl to patrně Peter Burke, kdo v souvislosti s italským renesančním uměním použil poprvé slovo, které je v dneš-

ní době, posedlé médii a nejnověji internetem, klíčové: komunikace. Podmínky k pohledu na italské renesanční umění z tohoto hlediska ovšem vytvořil o několik let dříve Pierre Francastel, když v roce 1965 publikoval *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, a především o dva roky později v díle *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*. V šesté kapitole druhé ze zmíněných prací, příznačně nazvané *Tři úrovně chápání obrazu*, upozornil na důležitost hierarchicky strukturovaného přístupu k interpretaci uměleckých děl, když napsal: „Většina nepřekonatelných obtíží, na něž narážejí dnes strukturalističtí badatelé, pramení z toho, že nerozlišují mezi řády (druhy) a strukturami. Řády jsou vzhledem ke strukturám tím, čím jsou struktury vzhledem k izolovaným prvkům zobrazení, které se více či méně podílejí na iluzi. Řády ve figurativní oblasti je také možno přirovnat k tomu, čím jsou v matematické funkci nebo množině. Sdělovací systém, ať už jakýkoli, můžeme analyzovat jen tehdy, jestliže vymezíme trojí úroveň chápání: první z nich tvoří znaky, jež materializují záměrný výběr jednoduchých prvků rekonstituujících viditelnou realitu; druhou tvoří struktury, jimiž je určeno uspořádání těchto prvků na obrazové ploše...; a konečně třetí úroveň reprezentují řetězy myšlenkových představ, to znamená řády, příčina, jíž jsou determinovány obecné principy, podle nichž se vážou a kombinují výběrové znaky a asociační a stabilizační struktury zkušenosti.“ Francastel byl nucen vyjadřovat se velice komplikovaně, aby byl pochopen; o třicet let později je jeho čtenář s největší pravděpodobností vybaven praktickou zkušeností s prací na osobním počítači a propracovaná představa trojvrstvé hierarchicky členěné významové struktury pro něj není náročnou abstrakcí, ale nutným nástrojem ke zvládnutí běžných pracovních úkonů. Paradoxně tu vzniká jiné nebezpečí: vnímáme-li Francastelovu často brilantní analýzu konkrétních uměleckých děl, musíme mít neustále



na paměti, že její ideální trojvrstvá struktura je jen rafinovaným konstruktem, jedním z mnoha důmyslně vytvořených nástrojů poznání, a nikoli univerzálním klíčem k interpretaci obrazů italského *quattrocenta*.

Když Heinrich Wölfflin před sto lety *de facto* legalizoval náročný formální přístup k významným uměleckým památkám *cinquecenta*, učinil první velice potřebný krok ke strukturální analýze konkrétních obrazů a plastik italské renesance. Sám ovšem pojmu *struktura* v této souvislosti nikdy nepoužil. Snažil se však najít adekvátní nástroje popisu odlišností jednotlivých historických slohů a jejich vnitřních vývojových etap a pojmový aparát, který k tomuto účelu použil, později získal mnohem obecnější platnost. Právě Wölfflinem (pomineme-li čistě znalecké a starožitnické popisy) začíná důležitý proces emancipace, který otevřel dveře „internistickému“ výkladu dějin umění. Byl to důležitý krok, který umožnil obrátit pozornost k obrazu samotnému jako k nositeli sdělení, ke struktuře, kterou je nutno analyzovat samostatně a neredukovat ji pouze na didaktickou ilustraci kulturněhistorického výkladu.

Právě díky uměleckohistorickým analýzám se však paradoxně vynořily otázky úzce související s hodnotou uměleckých děl jako historických pramenů. Nové formální postupy a posléze strukturální analýza ukázaly umělecká díla jako velmi složité komplexy sdělení, v nichž se prolíná mnoho významových rovin, vázaných z hlediska tvůrce, zadavatele i dobového diváka na konkrétní politický a náboženský kontext, proměnlivé hodnotové stupnice, konvencí daný způsob pohledu na svět, zvyklosti a rituály. Nelze pominout ani stoupající a především stále více cennou technickou dovednost a současně literární erudici tvůrců. Radikální proměnu těchto podmínek, k níž došlo v průběhu *quattrocenta*, pak můžeme popsat také jako *změnu kódu*, která již na sklonku 15. a počátku 16. století znemožňovala tehdejšími divákům (včetně skutečných

znalců) plnohodnotnou interpretaci děl *duocenta*, *trecenta* a raného *quattrocenta*. Právě ve dvacátých a třicátých letech 15. století se totiž začínaly rodit a během následujících desetiletí se velmi rychle ujaly jako všeobecně přijímané konvence některé z těch struktur schematizace obrazu světa, které dnes rutinně používáme a považujeme – ne zcela právem – za naprosto samozřejmé.

Jedním z charakteristických rysů, který s sebou florenský renesanční humanismus přinesl, bylo hluboké nepochopení výsledků středověké vědy a umění; mnoha následujícím generacím vnukl dokonce pohrdání jimi a celou tradiční scholastickou vzdělaností. Zřetelným signálem o tom jsou proslulé Vasariho *Životopisy slavných malířů, sochařů a architektů*, vydané poprvé roku 1550 a podruhé v definitivní podobě roku 1568. Aniž by to zřetelně formuloval, přijímá Vasariho Pliniův vývojový koncept dějin malířství jako součást antického dědictví, a tedy také jako kritérium pro posuzování přínosu jednotlivých malířů, sochařů a architektů ve svém monumentálním literárním díle. Vnáší jej do vývojové linie literatury o výtvarném umění, od té doby již prakticky nepřerušené. Aby vysvětlil onen ostrý zvrát, k němuž dochází někdy ve dvacátých a třicátých letech 15. století a který je završen před rokem 1520, začíná používat jednoduchého, ale od dob Ghibertiho *Commentarii (Záznamů)* z doby kolem roku 1450 vžitého modelu diskontinuity uměleckého vývoje. V antice dosáhlo výtvarné umění velké dokonalosti, jak dokládají Vitruvius a Plinius. Během *intermezza*, temna, pro něž Vasari používá termín *le tenebre*, převládly způsoby malby, jakým je řecký (tedy byzantský) sloh, *maniera greca*, nebo barbarický a necivilizovaný (německý) sloh bez smyslu pro řád a proporce, tedy *maniera tedesca*. Pak přichází obroda, *znovuzrození*, *rinascimento* (které ovšem Ghiberti narozdíl od Vasariho počítá od doby kolem roku 1300), během něhož je znovu nastolena *antica e buona maniera moderna*.

Pokud Lorenzo Ghiberti přešel Vasariho v ocenění Giotta, užíval chronologické členění, které v jeho době ještě neztrácelo logiku a především kontinuitu. Důvody, pro něž si o sto let později cení Giottova díla Vasari, jsou však jiného rádu – Giottoův mýtus byl v roce 1550 nevykonalitelný, i když vyžadoval od ctitele umění mnohem sofistikovanější přístup. Vasari našel cestu, jak respektovat odstup: stanovil totiž zvláštní, historicky podmíněné hledisko pro posuzování děl vzniklých před oním přelomem, který lze patrně spojit s Masacciovým dílem. Toto rafinované pojetí, předjímající relativistické dějiny umění, však jen dále prohlubovalo propast nepochopení, která se všeobecným přijetím humanistických a renesančních kritérií rozevřela mezi myšlením a tvorbou *trecenta a cinquecenta*.

Uplatnění idealizované představy o antickém umění jako kritéria pro posuzování dokonalosti soudobého umění však bylo jen jednou z příčin nepochopení a odsouzení středověkého umění Ghibertim a později Vasarim. Od Brunelleschiho k Albrechtu Dürerovi se táhne linie matematizujících malířů a architektů, nalézajících stále dokonalejší nástroje ke konstruování iluze trojrozměrného prostoru v ploše. Přesvědčivost iluzivního zobrazení trojrozměrného prostoru a proporčně správné rozmístění figur v něm se staly dalšími měřítky zručnosti malíře a kvality jeho díla. Ve dvacátých a třicátých letech 14. století tento koncept poněkud neústrojně pronikl prostřednictvím Ghibertiho, Donatellových a Brunelleschiho nízkých reliéfů dokonce i do plastiky. Rutinní a svrchované dokonalé užívání této metody, pracující s matematickou formalizací zobrazení trojrozměrného prostoru v ploše a později i matematickou formalizací figur v perspektivních zkratkách, bylo chápáno jako kritérium „správnosti“ zobrazení, jako znak zvládnutí základních zákonů výtvarného umění. Kolem roku 1520 bylo už natolik vžitou konvencí, že vyprovokovalo elegantní revoltu mladé-

ho Parmigianina, která se okamžitě stala předmětem obdivu znalců; ztrácela by však smysl i výjimečnost, kdyby ji malíř neuplatnil právě v kontextu tohoto konvenčního vidění a zobrazování světa.

Ne vždy si uvědomujeme, jaký význam měl způsob myšlení, který v malbě poprvé aplikoval Filippo Brunelleschi a k dokonalosti dovedl Paolo Uccello, pro vznik technických prostředků zobrazování, *camerou obscurou* počínaje a složitým programovým vybavením, umožňujícím současným počítačům vytváření trojrozměrných modelů prostoru a předmětů v něm, konče. Právě tato mentalita, vědomě využívající možnosti matematické formalizace obrazu světa, se stala oním rozcestím, které posléze přivedlo technologii evropské civilizace k možnosti propojit svět sítí komunikací. Praktická řešení problémů souvisejících nejprve s možností úspěšné námořní navigace mimo dohled známých břehů a později s možností věrohodného zobrazení trojrozměrného prostoru v ploše a umístění figur v něm jsou klíčová pro vývoj tohoto druhu schematizace a zobrazování světa, který se v průběhu století stal natolik všeobecně přijímanou konvencí, že se znepokojivou otázkou jejího původu zabýváme až tehdy, když ji někdo (například příslušníci uměleckých avantgard kolem roku 1890 a později) vědomě poruší.

Nové a objevené využití antického literárního, historiografického i přírodovědeckého odkazu, principiálně odlišné od přístupu středověkých vzdělanců k dědictví antického Řecka a Říma, patří spolu s matematickou formalizací obrazu světa k těm významným „komunikačním kódům“ zavedeným italskou renesancí, které jsou dodnes nedílnou součástí struktur naší komunikace. Stojí proto za to zabývat se jimi. To, co jsem výše označil jako „propast nepochopení“, lze možná lépe popsat jako *vědomou změnu kódu*. Proč k ní došlo, z jakých zdrojů pramenila a nakolik nám dnes brání v lepším pochopení dějů, které ji předcházely?



Četné indicie naznačují, že změna zásad, na nichž bylo založeno vnímání vizuální informace, tato „proměna kódu“, k níž dochází od dvacátých do sedmdesátých let 15. století a která od konce 15. století na dlouhou dobu znehodnotila v očích znalců umění předcházející epochy, byla záměrná. Spolu s obdobnou změnou, k níž došlo v oblasti oficiální verbální komunikace, kde se stalo společensky nezbytným odvolávat se i v naprosto nevhodných souvislostech na antické příklady (stačí vzpomenout na Machiavelliho traktát *L'Arte della guerra*, nabízející kolem roku 1520 římské legie jako vzor pro organizaci soudobé armády) totiž změna způsobů argumentace poskytovala také v oblasti jazyka legitimitu novému uspořádání společnosti, nemajícímu oporu ve středověkém právním a mocenském systému.

Zavedení tohoto nového komunikačního kódu ve vědomí mocenských a intelektuálních elit (v té době často splývaly...) *de facto* legalizovalo změny společenských struktur, k nimž v severní Itálii od 13. do 15. století došlo. Ospravedlnilo nejen jednání, ale především samu existenci nové šlechty a dvořanstva, jehož rodokmen ve skutečnosti sahal nanejvýš k rodinám zámožných měšťanů, kteří získávali své výjimečné postavení nejdříve od devadesátých let 15. století, většinou však k těm, kteří zbohatli až po pádu velkých bankovních domů v letech 1342–1346 a především po moru let 1347–1348. Alespoň v ideální rovině byl nyní tento rodokmen rodin a jednotlivců usilujících o politickou moc prodloužen až do antického Říma, neboť díky deklarované návaznosti na jeho zásady a ideály mohli se tito měšťané Toskány, Benátska či Lombardie cítit legitimními dědici dávných Římanů. To jim však nebránilo (jakmile k tomu nastala vhodná situace) alespoň formálně napodobovat středověkou mocenskou hierarchii a usilovat kdejakou dostupnou cestou o nobilitaci v rámci původně feudálních struktur: kariéra Medicejských toho budiž příkladem. Nových hodnotových

stupnic a s nimi spojených komunikačních kódů se však vzdát nemohli, neboť právě o jejich přijetí a obecné uznání byla do velké míry opřena legitimita jejich původní moci.

Proces změny komunikačního kódu a vzniku deklarované diskontinuity životního stylu stejně jako všech oblastí umění a kultury nebyl přímočarý; měl mnoho rovin a zajímavých dobově podmíněných aspektů. Jeho výsledkem však byla pozvolná, ale o to hlubší změna *paradigmatu*, k níž došlo v průběhu 15. století a která rozhodujícím způsobem zasáhla do formování mentality moderního člověka. Nejnovější poznatky totiž (navzdory ojedinelým hlasům některých skeptiků) poněkud nečekaně potvrzují geniální domněnku Jacoba Burckhardta, že se renesanční Ital „*musil stát prvorozeným mezi syny dnešní Evropy*“. Příčiny tohoto jevu se však na sklonku 20. století mohou jevit poněkud jinak než v roce 1864. Velmi překvapivé může být i zjištění, za co všechno a v jakém rozsahu vděčí dnešní informacemi posedlá technická civilizace svým humanistickým a renesančním předchůdcům. Nástup moderních komunikačních technologií a s ním spojené změny mentality jejich uživatelů ukazují totiž až nyní, nakolik jsme v dobrém i ve zlém, byť často nevědomky, skutečnými intelektuálními dědici sebevědomých občanů italských renesančních měst.

**Antické exemplum jako zdroj politické legitimacy**  
**aneb**  
**Čtenáři Tita Livia**

Pomník humanisty Leonarda Bruniho patří k největším dílům svého druhu vůbec. Jeho architektonický rámec je přes sedm metrů vysoký, sloh klasický, střídový, ale výpravový, monumentální účín dokonalý. Vybudoval jej v letech 1448–1450 Bernardo Rossellino a postavil jím pomník nejen Leonardu Brunimu, ale také své sochařské a architektonické dovednosti. Zároveň tímto dílem vytvořil jeden z prototypů florentských renesančních náhrobků. Pro proměny času a vkusu je ovšem typické, že se tento monument nachází v pravé boční lodi františkánského kostela Santa Croce ve Florencii, jedné z nejkrásnějších ukávek florentské gotiky. Středověký charakter stavby, připisované tradičně Arnolfovi di Cambio, ještě zdůraznila novogotická přestavba průčelí v letech 1857–1863. V tomto gotickém kostele je pochována, nebo alespoň připomenuta řada vynikajících mužů italských dějin. Nachází se zde ostatně i známý náhrobek Michelangela Buonarrotiho, navržený roku 1564 Giorgiem Vasarim. Pomník Leonarda Bruniho však má v této řadě památníků klíčové místo. Nápis na tumbě říká:

*POSTQUAM LEONARDUS EVITA MIGRAVIT  
 HISTORIA LUGET ELOQUENTIA MUTA EST  
 FERTURQUE MUSAS TUM GRAECAS TUM  
 LATINAS LACRIMAS TENERE NON POTUISSE*

Dokonale vybroušený text se vzpírá doslovnému překladu. Neprohřešíme se však snad příliš proti jeho smyslu, pokud jej přeložíme takto: „*Historie truchlí a výmluvnost zmlkla poté, co Leonardo odešel ze života věčně*“

*Múzami jak řeckými, tak latinskými; slzy nelze zadržet.*“ Epitaf, napsaný patrně těsně po Brunioho smrti v březnu 1444, je výmluvným dokladem ducha humanistické kultury Florencie čtyřicátých let *quattrocenta* a dobového důrazu na klasické vzdělání. Potud na něm není nic překvapivého. Zajímavější ovšem je, že jde o náhrobní nápis muže, který byl deset let sekretářem papežské kurie a sedmnáct let florentským kancléřem, tedy jedním z nejvyšších úředníků republiky. Nic z toho však návštěvník kostela Santa Croce z nápisu na Brunioho náhrobku nezjistí. Prestiž vzdělaného humanisty-historika převážila nad deklarací zbožnosti muže, který podnikl mnoho pro překonání rozkolu mezi východní a západní církví, pověst výmluvného znalce latiny a řečtiny zvítězila nad výctem mimořádně důležitých úřadů, které Brunio za svého dlouhého života vykonával. Brunioho epitaf svědčí především o důležitosti, kterou klasickému vzdělání a schopnosti jeho obratného použití kancléřovi současníci přikládali. Vysvětlení je zřejmé: právě toto vzdělání Leonarda Brunioho k výkonu vysokých úředních funkcí v očích současníků formálně legitimovalo. Brunim ve skutečnosti tato tendence kulminuje - a zároveň v plnohodnotné politické praxi končí.

Abychom si v plném rozsahu uvědomili důležitost, jakou měla pro právníky a politiky italských měst 13. a 14. století argumentace antickým příkladem, musíme si uvědomit, že právní řád všech těchto měst vycházel prakticky z římského práva, zejména z Iustinianovy kodifikace z let 529-534 n. l. Navzdory tomu, že byl *Codex Iustinianus* (respektive *Corpus iuris civilis* jako celek) užíván původně především ve východořímské říši, byl z tradičních důvodů psán a později citován v latině, což velmi usnadnilo jeho recepci v italské právní teorii 12. a 13. století. Přitom se aplikace římského práva objevuje v městských statutech severoitalských měst téměř bez výjimky nejvýrazněji v oblasti správní. V právní praxi sklonku

13. a počátku 14. století velmi vzrůstá význam glos k původním ustanovením římského práva a s nimi také význam glosátorů. Psaná městská statuta, nad jejichž dodržováním bděli nejvyšší městští úředníci - *podestové* (z latinského *potestas* - moc), se stala základem jakéhokoliv právního jednání a vyžadovala kvalifikované interprety.

Už roku 1228 si Veronští stanovili, že laik sice může být účastníkem vyšetřování, ale nesmí vést soudní jednání; statuta Sieny později laiky ze soudního procesu vylučují a boloňská statuta z roku 1250 stanovují, že soudcem nesmí být nikdo, kdo nejméně pět let nestudoval práva. Odtud pramení také dobový význam univerzity v Boloni, jejíž právníci byli proslulí. Znamením profesionalizace této klíčové oblasti správy je i to, že mezi sedmi tzv. *většími cechy*, jejichž příslušníci florentskými statuty získali roku 1266 formální rovnoprávnost se šlechtici, byl i samostatný cech soudců a notářů. Přitom, jak podotýká Jaroslav Kudrna, „glosátoři nevedou přísnou hranici mezi státem ve smyslu římského impéria a jemu podřízenými korporacemi. Tak vlastně přiznávají a zobecňují status quo a přirknou veřejnoprávní moc i městským komunám.“ Pokud první glosátoři - kvalifikovaní interpreti římského práva, jejichž výklad byl mnohdy chápán jako závazný a stával se součástí právních řádů jednotlivých měst - přirkli městským komunám „pouze“ práva římských municipií, pak zároveň tvrdili, že jim jejich práva byla propůjčena navždy.

Protože uplatňování císařské moci bylo kolem roku 1300 z hlediska praxe často velmi problematické, prohlašuje jeden z pozdních glosátorů, Lucas de Penna, že tam, kde dochází k rozporu mezi městským státem a impériem, je nutné dát přednost městskému státu. Zaručit svým úředníkům obecně uznávanou roli kvalifikovaných interpretů římského práva, obsaženého v městských statutech, bylo tedy existenční otázkou severoitalských městských států. Boj, který vedli později humanisté -

státní úředníci, jimiž byli např. Coluccio Salutati nebo Leonardo Bruni, proti podle jejich mínění nepřesné a zavádějící interpretaci děl starověkých filozofů na tradičních univerzitách v Boloni a Padově, nabývá z tohoto hlediska zcela jiný význam: nebyl to jenom odborný spor učenců reprezentujících odlišné generační přístupy, ale také konflikt, jehož předmětem se stala legitimita právních a politických postojů elity těch států, v čele jejichž administrativy humanisté stáli.

Prvním, kdo si uvědomil možnosti, jaké argumentace starověkými vzory nabízela v politické praxi, byl v polovině čtyřicátých let 14. století syn krémáře z římské čtvrti Regola, tribun římský Cola di Rienzo, muž, který se dvakrát nakrátko chopil moci v Římě právě na základě pokusu probudit tradice Říma antického. Nevíme, kde si Nicolao Laurentii Gabrini, jak zněla latinizovaná podoba celého jeho jména, osvojil základy klasického vzdělání, protože v pramenech se s ním poprvé setkáváme na podzim roku 1342; tehdy mu bylo přibližně třicet let. Sám vzpomíná na četbu děl sv. Augustina a Řehoře Velikého, ale nejvíce jej podle shodných svědectví současníků okouzlovalo dílo Tita Livia, které si vyžádal i v avignonském vězení. Klíčový vliv na něj však mělo jeho zřejmě první setkání s Franceskem Petrarkou na přelomu let 1342–1343 v papežském sídle v Avignonu. Samotářský básník, který rád dával najevo svou touhu po kontemplaci (vzpomeňme jen na spis *De vita solitaria* z let 1346–1356), ale zároveň se rád objevoval u dvorů mocných, našel v Rienzim muže praxe, schopného jeho politické představy uskutečnit; Cola di Rienzo pro změnu našel v Petrarkovi teoretika, proti němuž byl se vším svým tolik opěvaným vzděláním pouhým provinciálním nadšencem.

Petrarca, předobraz pozdějších humanistů, byl první, kdo vedl cílený útok na obsah soudobé univerzitní učenosti. „Mám rád filosofii,“ tvrdí, „ale ne onu tlacha-

*vou, scholastickou, prázdnou, kterou se tak směšně pyšní naši učenci, ale opravdovou, jež nepřebývá jen v knihách, ale v myslích, a spočívá v činech, a nikoli ve slovech.*“ Tímto vyznáním a především celým slavným traktátem *De sui ipsius et multorum ignorantia*, tedy *O své vlastní nevědomosti a nevědomosti mnohých*, byl patrně inspirován Petrarkův žák Coluccio Salutati, když v jednom ze svých dopisů chválil jeho zběhlost ve filozofii, „nikoli však v té, jejíž nadutá povznesenost a prázdná, nestydatá tlachavost vzbuzuje nadšení ve školách u nejnovějších sofistů, ale v té, která pečuje o duše, rozvíjí ctnosti, očišťuje od bahna neřestí a odhazujíc vytríbené slovíčkaření, odhaluje pravdu ve všech věcech.“ Ve skutečnosti měly pozdější útoky italských humanistů působících ve vysokých státních funkcích proti středověké filozofické a právní tradici v mnohém velmi prakticky politický význam. *Dekády* Tita Livia budou po Petrarkovi a Rienzim studovat a komentovat z těch nejslavnějších například Coluccio Salutati, Leonardo Bruni nebo Niccolò Machiavelli. Také Petrarca však viděl smysl svého působení v bezprostředním ovlivňování stávající politické praxe. Přátelství s Rienzim mu poprvé poskytlo naději na uskutečnění velkého snu: Řím se měl navrátit k hodnotám své antické *virtù*, ctnosti a mužnosti dávných Římanů.

V souvislosti s často velmi patetickou frazeologií Petrarkových dopisů a Rienziho manifestů si však musíme uvědomit, že demonstrativní návrat k antickým zvyklostem byl záležitostí mnohem obecnější, než by se z dnešního pohledu mohlo zdát. Již na počátku 14. století byla například obnovena slavná tradice, která Římanům velela každých pět let uspořádat na Kapitolu básnickou soutěž, jejíž vítěz přebíral z rukou císaře vavřínový věnec a o jejímž konání v antice máme poslední zprávy z dob vlády císaře Domitiana (81–96 n. l.). Roku 1311 vložil po mnohasetleté přestávce opět senátor vavřínový věnec na

hlavu básníka; stal se jím tehdy Albertino Mussato. Jeho korunovace sice proběhla v Padově, ale stala se vzorem pro podobné obřady i v jiných městech a Dante v *Božské komedii* vyjádřil touhu být korunován vavřínovým věncem ve Florencii. Podle Franceska De Sanctis proslul Mussato „nadáním, vzděláním i vlastenectvím“. Z hlediska dalšího vývoje italského humanismu je velmi zajímavá jeho fascinace dílem Tita Livia: jak podotýká Václav Černý, právě podle Liviova vzoru rozvrhl a napsal Mussato svá tři významná historická díla, *De gestis Henrici septimi* (O činech Jindřicha VII.), známé také pod názvem *Historia Augusta*, *De gestis Italicorum post mortem Henrici septimi* (O italských událostech po smrti Jindřicha VII.), a zprávu o občanských svárech v Padově. Básník, historik, humanista a posléze vyhnanec Mussato zemřel roku 1329 v Chioggie. Jeho příklad poskytl Petrarkovi inspiraci k triumfální cestě do Říma roku 1341.

V létě 1340 bylo zjevné, že jediným důstojným kandidátem na titul *poeta laureatus* je pro nejbližší dobu Francesco Petrarca, o němž De Sanctis jedovatě podotýká: „jmenoval se Petracco a dal si říkat Petrarca...“, rodnák z Arezza a potomek vyhnanců z Florencie, který se po studiích v Carpentras, Montpellieru a Boloni a četných cestách ve svých třiatřiceti letech usadil roku 1337 v půvabném údolí Vaucluse sotva dvacet pět kilometrů od Avignonu, kde mohl žít v ústraní a zároveň na dosah od centra dění. Cílevědomou snahou a nemalou diplomatickou obratností tehdy básník dosáhl toho, že mu korunovací vavřínovým věncem nabídla současně pařížská univerzita, neapolský král Robert z Anjou – a město Řím. Bylo jen logické, že Petrarca, který od roku 1333 opěval bývalou velikost a slávu Věčného města (a navíc byl chráněncem jednoho z nejmocnějších římských šlechtických rodů, Colonnů), přijme nabídku Římanů. Pojistil se ovšem svrchovaně rafinovaným způsobem: dopisem z 1. září 1340 požádal svého přítele kardinála Giovanni-

ho Colonna o radu: „Dnešního dne okolo třetí hodiny mi byl doručen dopis senátu, kterým jsem velice naléhavě a s mnohým přemlouváním zván do Říma, abych přijal básnický vavřín. A téhož dne, asi okolo desáté hodiny, přišel ke mně posel s dopisem od vynikajícího muže, Roberta, kancléře pařížské university, mého krajana a velkého příznivce mé osoby i mých prací; vybízí mě, abych se za týmž účelem odebral do Paříže, a uvádí zvlášť významné důvody.“ O deset dnů později pak píše svému příznivci: „Tvě radě se nejen podrobuji, nýbrž celým srdcem ji vítám“, a když se v únoru 1341 vydává na cestu z Avignonu, sděluje listem svému ochránci Giacomu Colonnovi, biskupu v Lombrez: „Mne, nepatrného člověka, k sobě volala obě největší města, Řím a Paříž, ten jako hlava světa a královna měst, ona co zdroj učenosti naší doby, rozhodl jsem se nakonec po mnohých dávných básníků a v jejich sídle; mimo jiné mi to radil a důtklivě doporučoval tvůj bratr.“ O Velikonocích 1341, tedy na velkolepé slavnosti, přednesl svůj sonet na motiv z Vergilia a pak kleče přijal z rukou vládnoucího senátora Orso dell'Anguilara na Kapitulu vavřínový věnec (a s ním právo římského občana). Svůj projev tehdy Petrarca zakončil slovy: „Ať žije římský lid a senátor! Bůh uchovej jeho svobodu!“

Okázalá slavnost mu byla určitou náplastí na zklamání, které prožíval, když se do Říma dostal roku 1337 poprvé: „Nevím toliko, zda zločiny lidí či zákony božské, zda hra osudu či jaká síla hvězd vyhnala z těchto zemí mír a pokoj do vyhnanství,“ psal tehdy. „Pastýř v lesích hlídá se zbrani ne proto, že by se bál vlků, nýbrž lupičů. Oráč v brnění, třímaje v rukou oštěp na způsob biče, pohání jím vzpurné spřežení. Ptáčník kryje své síť štítem. Rybář nabodává rybu ulovenou udicí na vztyčenou dýku. A jakkoliv se Ti to zdá k smíchu, poutník, dříve než se sehne ke studánce, aby se napil, musí sejmout z hlavy zre-

živělou přilbici. *A tak nic tu nelze dělat beze zbraní... Mezi obyvateli tohoto kraje nevidíš nic bezpečného, nic klidného, ani nic lidského... Jsi svědkem jen a jen války a nenávisti a podobných ďábelských věcí.*“ Podle shodných svědectví mnoha pramenů nebyla krátce před polovinou 14. století římská Campagna skutečně místem utěšeným a vzkvétajícím. Když se tedy v Avignonu objevil Cola di Rienzo, svítla Petrarkovi reálná naděje na změnu tohoto neutěšeného stavu.

Formální správa Říma jako hlavního města papežského státu byla tehdy v rukou dvou sice volených, ale ve funkci papežem potvrzovaných římských senátorů. Jejich funkční období bylo (jako u všech městských úřadů v Itálii 13. a 14. století) velmi krátké: byli voleni na půl roku. Odchod papeže do Avignonu zkomplikoval situaci. Nově zvolení senátoři Bertholdus Orsini a Stephan Colonna museli po smrti Benedikta XII. žádat o souhlas nového papeže Klimenta VI. Proto Římané vyslali v listopadu 1342 do Avignonu osmnáctičlenné poselstvo pověřené vyžádat si souhlas Svatého otce. Cola di Rienzo však nepřišel s oficiálním poselstvem, dostavil se z pověření, které mu dala vláda třinácti dobrých mužů (*buonomini*), zástupců třinácti městských obvodů a cechů. Nebyl to v oněch letech první pokus: již roku 1339 došlo v Římě k povstání představitelů měšťanstva a cechů, kteří místo senátorů hodlali zřídit úřady známé z toskánských měst, tedy *gonfaloniere de giustizia* (praporečníka spravedlnosti) a *capitano del popolo* (hejtmana lidu). Zároveň si povstali římstí měšťané vyžádali z Florencie opis slavných *Ordinamenti di Giustizia*, tedy ústavy z roku 1293, která zbavila florentské aristokraty posledních zbytků formální moci. Tito římstí „*cehovní konšelé a jiní popoláni*“, kteří se v posledních měsících roku 1342 znovu pokusili chopit moci, potřebovali pro ospravedlnění svého činu před papežem obratného a přesvědčivého advokáta a v osobě Coly di Rienzo jej také získali.

V Avignonu se podle svědectví soudobého anonymního Colova životopisce poprvé uplatnilo notářovo proslulé klasické vzdělání, které mělo hluboce zapůsobit na hlavu církve: „*Velmi se papež podívoval krásnému stylu.*“ Můžeme se o něm přesvědčit i my: koncem ledna 1343 posílá Rienzi do Říma písemnou zprávu o tom, že Svatý otec vyhlásí na rok 1350 milostivé léto. Styl dokumentu svědčí o vytříbené latině budoucího tribuna římského. Ani ten ho však neuchránil před nepřijemnostmi, neboť na jaře 1343 zůstal Rienzi v Avignonu téměř bez prostředků a jen těsně se vyhnul uvěznění. Kliment VI. však pokládal za užitečné mít proti vyslancům významných římských rodin *plebejskou* protiváhu, a proto se ho v srpnu 1343 zastal proti oficiálnímu poselstvu a na jaře 1344 jej jmenoval písařem římské komory (tj. finančním úředníkem) s platem pěti florénů měsíčně. Jak měla ukázat nejbližší léta, nebyl to prozíravý čin; roku 1344 však těžko mohl někdo tušit, jakou cestou se Rienzi hodlá ubírat dál.

Nejméně dva roky se Cola di Rienzo metodicky připravoval na převzetí moci v Římě. Dosvědčuje to i Petrarca, který roku 1347 píše: „*Jsem sám svědkem toho, že co se nyní zrodilo, dlouho v srdci připravoval, leč vyčkával vhodný čas.*“ Potřeboval oslovit davy; použil přitom takových nástrojů komunikace, jaké se mu naskýtal. Jedno z nejzajímavějších svědectví hovoří o nástěnných malbách, jichž hojně užíval. Roku 1345 nechal na zeď paláce na Kapitolu namalovat velkou fresku, na níž byl Řím zobrazen jako potápějící se loď bez plachet a bez kormidla, zmítaná bouří. Na její palubě stála žena - vdova v černém šatu. Pod tímto zobrazením Říma ležely na dně mořském čtyři jiné vraky, doprovázené ženskými postavami. Také je identifikovaly nápisy: Babylón, Kartágo, Trója a Jeruzalém. Od úst ponořených žen se vinula páska s nápisem:

„Byls kdysi, Říme, nade všemi vyvýšený,  
nyní čekáme, že budeš poníženy.“

Kolem tohoto ponurého výjevu byly namalovány tři ostrovy, z nichž na prvním stála stydlivá žena Itálie a volala na vdovu Řím:

„Vzala sis vládu nad celičkou zemí  
a jen mne jsi považovala za sestru...“

Na dalších dvou ostrůvcích byly zobrazeny čtyři hlavní ctnosti a osamocená Víra obávající se o svůj osud, padne-li Řím. Nahoře byli jako původci bouře zpodobeni ve čtyřech řadách netvoři od lvů, vlků a medvědů („*Toto jsou mocní šlechtici, zlí vladaři*“) až po zajíce, kocoury, kozly a opice („*Toto jsou falešní úředníci, soudci a písaři*“). Nad celou scénou pak v nebeské modři trůnil Bůh se sv. Petrem a sv. Pavlem po boku.

Pro ikonografický vzor nemusíme chodit daleko. Jedním z nejproslulejších uměleckých děl v Římě počátku 14. století se stala rozměrná Giottova mozaika *Navicella*, umístěná původně v šíři čtyř oblouků nad portikem staré baziliky San Pietro. Doba jejího vzniku není přesně známa, ale mezní data leží patrně mezi lety 1310 a 1313. Giottovo autorství dokládá nekrolog kardinála Jacopa Stefaneschiho z roku 1343; jako o Giottově díle o ní píše také Lorenzo Ghiberti. Toto monumentální dílo se sice dochovalo dodnes (v předsíni chrámu sv. Petra), ale jeho podoba je natolik pozměněna restauracemi ze 16. a 17. století, že se pro lepší představu o jeho původním vzhledu musíme opírat spíše o kresby, které podle něj pořídili v 15. století Parri Spinelli a Pisanello. Postupnými úpravami zmizely konkrétní detaily, např. kladky a podstatná část lanoví, které vidíme ještě na Spinelliho kresbě. Kasací pruhy na plachtě se nepochopením generací restaurátorů v průběhu století proměnily v dekorativní bohatě zdobené pásy, zbavené jakékoliv funkce. Také

aktuální politický význam díla – a je nepochybné, že jej rovněž mělo, i když se o něm a o jeho souvislostech kvůli nedostatku písemných pramenů můžeme jenom dohadovat – byl v průběhu století zapomenut. Nespornou skutečností však zůstává, že jedno z největších a nejvýznamnějších děl soudobého umění, které bylo na očích všem, představovalo Krista, jak zachraňuje loď s apoštoly, tedy Církev – „*bárku Petrovu*“ – tonoucí v bouři.

Původní Giottova freska, převedená patrně z důvodu trvanlivosti po několika letech do mozaiky, byla původně nepochybně mnohem realističtější, než by napovídala její dnešní nasládlá a zdobná podoba. Giottovo dílo mělo nepochybně zcela praktický politický význam; má-li pravdu F. Bologna, který je klade do druhé poloviny roku 1312 nebo na počátek roku následujícího, chtěl jeho prostřednictvím kardinál Stefaneschi potvrdit v očích veřejnosti privilegované postavení Říma a pontifikální moci jako zdroje legitimacy veškeré (tedy i císařské) moci po vynucené korunovaci Jindřicha VII. Lucemburského římským císařem, která se uskutečnila v Římě 29. června 1312. Byla-li skutečně Giottova *Navicella* takto vnímána – a zdá se to pravděpodobné –, bylo by ještě snazší chápat ji jako předobraz díla neznámých malířů na zdech paláce na Kapitulu z roku 1345. Je tu však zřejmý významový posun. Pokud na Giottově fresce Kristus zachraňoval loď Církve, na malbě zhotovené na Rienziho objednávku již nebyla ohrožená loď symbolem církve, ale samotného města Říma. Historický kontext a váhu dějinného příkladu jako argumentu zdůrazňují čtyři vraky lodí – měst, které svou ikonografickou předlohu na Giottově *Navicelle* postrádají. *Víře* přisoudil Rienzi v této kompozici sice důležitou, ale pouze pasivní a druhotnou úlohu: první místo zaujal Řím ve své historické roli i dějinném kontextu. Argumentace starověkými příklady tu zjevně dominovala. Nástěnná malba se tak dostávala do služeb agitace, jejímž cílem bylo zvrátit mocenské poměry v Římě ve jmé-

nu jeho návratu k někdejší slávě, velikosti a politickému významu. Ti, jejichž dílčí zájmy podle mínění Coly di Rienzo stály proti tomuto cíli, tu byli označeni jako šelmy a škůdci ne proto, že by se protivili církvi a víře, ale kvůli tomu, že bránili ambicióznímu plánu na obnovu mocenských poměrů pozdního antického římského císařství, jak si je on sám na základě kusých informací představoval. To je důležité, neboť Rienzi díky právní tradici vnímal císařský Řím způsobem odlišným od moderních historiků: vzhledem k formálně přetrvávajícím republikánským institucím jej vnímal jako skutečnou republiku, podobnou sice italským městským státům jeho doby, leč mnohem silnější a obdařenou mocí, kterou propůjčovala císařům.

Důležitým mezníkem v tomto chápání byl také nález bronzové tabulky tzv. *Lex Regia*, kde se Cola di Rienzo osvědčil jako zdatný paleograf, i když jeho interpretace ceremoniálního textu byla velmi vzdálená pohledu moderního historika. Jednalo se o text, jímž římský lid prostřednictvím senátu odevzdával císaři Vespasianovi (69–79 n. l.) pravomoc stanovovat zákony, uzavírat zahraniční smlouvy a pozměňovat hranice Města. V jedné drobnosti se sice dopustil chyby, neboť výraz *post moenia*, tedy označení území ležícího za hradbami Říma, ale stále ještě v městském obvodu, četl jako *pomerium*, zahrada, jímž se rozuměla „římská zahrada“, tedy Itálie. Tento formální text, jímž kdysi senát symbolicky potvrzoval fakticky existující stav, který nebyl schopen změnit, však Rienzi vzal doslova a náležitě jej agitačně využil. Na zvláštní přednášce, kterou okázale konal v kostele sv. Jana v Lateráně k objevení této desky, před publikem, v němž nechyběli ani nejvýznamnější římsští šlechtici, pateticky volal: „*Pohledte jen, jaká byla moc senátu. Dával dokonce svou autoritu císaři.*“ Současný stav pak shrnul výmluvně: „*Pánové, vizte, takový byl majestát římského lidu, takovou autoritu postupoval císaři. Nyní však jsme ji ztratili, majestátu jsme pozbyli k naší veliké*

*škodě a hanbě.*“ Návrat k antice měl v Rienziho projektech a argumentech zcela praktický ráz. Dodával historické oprávnění jeho postojům a činům a v širším slova smyslu byl také základem legitimacy politické emancipace italských měst. Nebyl to postoj nový, ale nyní dostával dosud netušený význam.

Rienziho pokus o obnovení slávy starověkého Říma vyvrcholil spiknutím koncem května 1347, kdy se mu podařilo skutečně se chopit moci. Spolu s papežským vikářem, biskupem Raimundem z Orvieta, se pak 20. května 1347 nechal zvolit „*tribunem míru, spravedlnosti a svobody a osvoboditelem svatě římské republiky*“. Jedním z těch, kteří uvítali jeho vládu v Římě, byl samozřejmě Petrarca. O váze, kterou oba přikládali historické argumentaci (ve spojení s moderně chápanou rolí agitace mimo území vlastního města Říma) svědčí básníkův dopis novopečenému tribunovi, napsaný zřejmě v červenci 1347. Petrarca se jím hlásí do Colových služeb a o podobě své účasti na obnově staré slávy Říma a vytváření obrazu jejího obnovitele má zcela konkrétní představu. Je i praktickým Rienziho rádcem v diplomatické sféře:

„*Viděl jsem mnohé, kteří při čtení žaslí, jak v tvých listech se střídá skromnost se sebedůvěrou, takže zůstávají v rovnováze a vítězství je nerozhodné a na bojišti nepřevládá ani zbabělý strach, ani zpupná pýcha. Viděl jsem, jak byli na rozpacích, zda mají více obdivovat tvé činy nebo tvá slova, a jak neváhali říkat, že jako dobrodinec svobody jsi Brutem a výmluvností Ciceronem, kterého Catullus veronský oslovuje: ‚Nejvýmluvnější...‘*

*Jednej tedy tak, jak jsi začal. Piš, tak, jako by všechny tvé listy měly být viděny, a nejen viděny, nýbrž ode všech břehů posílány a do všech zemí rozesílány. Vybudoval jsi mohutné základy z pravdy, míru, práva a svobody a na nich buduj. Neboť cokoliv vybuduješ, vše bude pevné, a zhroutí se každý, kdo na to zaútočí. Kdo by se odvážil jít proti pravdě, bude lhář, kdo povstane proti míru, bu-*



*de rozbrojník, kdo proti právu, bude zlosyn, kdo proti svobodě, bude domýšlivý tyran.*

*Chválím i to, že u tebe zůstává po jednom vyhotovení všech listů, ať je posíláš do kterýchkoliv končin světa, aby to, co má být vysloveno, bylo v souladu s tím, co již bylo řečeno, a abys, kdyby toho bylo třeba, měl možnost porovnat cizí slova s tvými. Že se to skutečně dělá, mi potvrzuje i označení tvých dopisů. To pak, že je tak hrdě podepisuješ: „V prvním roce od osvobození republiky“, budí dojem, že máš v úmyslu začít nové dějiny. Jsou to slova, jež dodávají odvahy, utěšují a budí radost. A protože ty jsi plně zaměstnán svou činností, slibuji ti, že pokud nenajdeš muže, jehož schopnosti budou hodny těchto událostí, já ti podle svých sil v tom přispěji svým nevelkým nadáním a tímto perem, aby podle Liviových slov se památce vládců světa v myslích lidí dostalo opory...“*

Skutečnost však byla poněkud komplikovanější, než si Petrarca představoval. Tribunův švagr Conte Mancini na veřejném shromáždění 20. května 1347 dosáhl předání širokých pravomocí oběma tribunům (získali právo jménem lidu trestat, udělovat trest smrti, promíjet tresty, vydávat nařízení a zákony, uzavírat smlouvy a určovat hranice města Říma). V průběhu několika dnů se před tribunem pokořili představitelé všech významných římských šlechtických rodů s výjimkou Francesca Savelliho, někdejšího Rienziho pána, ale stav zásobování města potravinami, který Rienzimu převrat usnadnil, se jaksi nelepšil. Rienzi jako někdejší finanční úředník sice odňal šlechticům právo vybírat dávky, daně z krbu, soli, mýtné i pokuty, ale přesto Řím zůstával v tíživé ekonomické situaci. Symptomatické bylo, že již 7. června 1347 požádal Rienzi florentskou republiku o vyslání mincmistrů; snad doufal, že se mu s jejich pomocí podaří dát Římu stejně kvalitní a stabilní měnu, jakou byl proslulý zlatý florén. K tomu ovšem bylo zapotřebí něčeho více než jenom mistrů znalých umění ražby mincí.

Cola di Rienzo se obklopoval symbolikou Ducha svatého a pod nápisem *Duch svatý* také ve svátek sv. Petra a Pavla v pátek 29. června 1347 kráčel v procesí do basiliky sv. Petra. Nejvelkolepější slavnosti tribunátu však Řím teprve čekaly. V jejich průběhu se večer 31. července 1347 Cola di Rienzo slavnostně vykoupal v kapli sv. Jana Křtitele na Lateránu v porfyrové antické vaně, v níž údajně papež Silvestr I. pokřtil Konstantina Velikého, a oděn v bílém rouchu neofytů strávil noc v kapli o samotě. Následujícího dne byl pasován na rytíře a z loggie přečetl snad nejdůležitější dokument své politické kariéry, dekret o římském občanství pro všechny obyvatele Itálie. Je to listina, která má klíčový význam pro pochopení právního a politického myšlení italské renesance, a proto její podstatná část stojí za doslovnou citací:

*„My rytíř Ducha svatého oděný bílou tógou, Mikuláš, přísný a Milostivý, osvoboditel Říma, horlitel pro Itálii, milovník světa a Tribun Augustus, chtějící a toužící, aby byl přijat a rozmnožen dar Ducha svatého jak v Římě, tak po celé Itálii, a následovat smýšlení, dobrotivost a šlechtnost dávných římských císařů, pokud nám to Bůh dovolí, oznamujeme všem, že dříve, poté, co jsme přijali úřad tribuna, římský lid na radu všech soudců, moudrých mužů a zástupců Říma i jednoho každého z nich opět poznal, že má dosud onu plnou moc, vládu a pravomoc v celém světě, jež měl na počátku a v době nejvyššího rozmachu zmíněného Říma, a výslovně odvolal všechny výsady uskutečněné na újmu práva, plné moci, vlády a pravomoci.*

*A tak, aby se nezdálo jak římskému lidu, tak výše zmíněným národům svaté Itálie, že jsme v důsledku plné moci, vlády, starobylé pravomoci a rozhodující úřední moci, jež nám postoupil římský lid na veřejném sněmu a nedávno také náš pan papež, jak je zjevné z jeho obecné apoštolské buly, jakkolivěk nevděční za milost a dar Ducha svatého nebo nenasytní, a abychom nedbalostí nedo-*

pustili více zánik práv a pravomocí římského lidu, z plné moci a milosti Boha, Ducha svatého i svatého lidu římského a všemi způsoby, právem a výrazem, jak jen nejlépe můžeme a musíme, ustanovujeme, osvědčujeme a prohlašujeme, že samo svaté město Řím, hlavní město světa i základ křesťanské víry, a všechna města Itálie a každé z nich jsou svobodná, že jsme je dali a dáváme plně svobodě do opatrování a že všechny národy celé svaté Itálie a každý z nich považujeme za svobodné. A od nynějška všechny zmíněné národy a občany italských měst činíme, označujeme a prohlašujeme římskými občany a chceme, aby se napříště těšili z výsady římské svobody.

Rovněž z téže plné moci a milosti Boha, Ducha svatého a výše zmíněného lidu římského stanovíme, vyznáváme a také prohlašujeme, že volba římské vrchované moci, pravomoc a jedinouvláda nad celou svatou říší náleží samému životodárnému Římu, jeho lidu a celé svaté Itálii, že právě na ně je převedena z mnoha rozumových důvodů a příčin, jež za vhodné příležitosti a ve vhodné době vysvětlíme, dávající a předem stanovíce v tomto listě všem i jednotlivým prelátům, zvoleným císařům i volitelům, králům, knížatům, vévodům, markrabím, národům, obcím a kterýmkoli jiným, zvláště i obecně, ať vynikají jakoukoli znamenitostí, stavem a povoláním, kteří chtějí klást odpor nebo se jakýmkoli způsobem dovolávají plně moci a práva při zmíněné volbě a při výkonu samotné vrchované moci, lhůtu od nynějška do nejbližší následujícího velikonočního svátku letnic (tj. do 8. června 1348), že se mají během řečené lhůty dostavit v samém životodárném Římě, v nejsvětějším chrámě lateránském před nás a jiné úředníky našeho pana papeže a římského lidu se svými právními nároky. Jinak bude po uplynutí řečené lhůty jednat podle toho, co bude oprávněné a co poskytne milost Ducha svatého.

Nicméně dáváme obelst ke všem zmíněným jednáním zvláště jasná nížeřpsaná knížata: pana Ludvíka, vévodu

bavorského, a pana Karla, krále českého, kteří se prohlašují za římské císaře či již za zvolené do hodnosti císařské, pana vévodu bavorského, pana vévodu saského, pana markraběte braniborského, pana arcibiskupa mohučského, pana arcibiskupa trevírského, pana arcibiskupa kolínského, že se mají dostavit osobně v řečeném městě na určeném místě během svrchu řečené lhůty před nás a jiné úředníky našeho pana papeže a římského lidu. Jinak se bude jednat jen před námi, jak se praví výše, aniž bude na překážku jejich nepřítomnost a vzdorovitost.“

Po vyhlášení tohoto manifestu se římský lid čtrnáct dnů radoval a slavil; fontána před Lateránem chrllila víno, a dokonce i z nozder koně slavné antické jezdecké sochy Marka Aurelia prý teklo víno proudem. Dosah Rienziho prohlášení většině oslavujících nepochybně nebyl zřejmý. Změna konceptu politického myšlení, byť skrytá Rienziho rétorikou, přeplněnou odkazy na Ducha svatého, však byla velmi radikální. Pro srovnání manifestu tribuna římského, vyzývajícího císaře a kurfiřty, aby se dostavili před jeho soud, s názory obecněji přijímanými (alespoň teoreticky) v první polovině 14. století může názorně posloužit výrok Danta Alighieriho, vyjádřený někdy mezi lety 1307–1310 v jeho základním politickém traktátu *De monarchia (O jediné vládě)*. Legitimita panovníka je odvozena od Boha; o právu lidu římského, ale *de facto* ani o právech volitelů rozhodovat se podle vlastní vůle tu nemůže být ani slovo:

„... toliko opadnou-li vzduť vlny svůdné žádostivosti, může pokolení lidské svobodně odpočinouti v klidu a míru. Proto jest starosta světa, jímž je římský císař, povinen co nejvíce směřovati k onomu znamení, aby se totiž na tom dvořišti lidském svobodně žilo v míru. A poněvadž se uspořádání tohoto světa řídí řádem, jenž je vlastní otáčivým nebesům, proto nezbytně, aby mohly býti užitečné poučky svobody a míru od onoho starosty vhodně přikládány na jednotlivá místa i doby, musí vycházeti rozho-

dování od toho, který osobně shlíží na celkové uspořádání nebes. To však je jedině Ten, který ono uspořádání předem zřídil, aby skrze ně sám pečuje o své řády všechno spojoval. Je-li tomu tak, jedině Bůh císaře volí, jedině On poturzuje, poněvadž nemá nad sebou vyššího. Odtud se může míti za jisté, že by neměli býti nazýváni „voliteli“ ani ti, kteří nyní, ani jiní, kteříkoli tak byli nazýváni: spíše by měli býti pokládáni za ohlašovatele prozřetelnosti boží. Tím se stává, že někdy dochází k roztržce mezi těmi, jimž byla poshována důstojnost ohlašovatelů, buď že všichni, anebo že někteří z nich, zaslepeni jsouce mlhou žádostivosti, nerozeznávají tvářnost rozhodnutí božího.

Tak je tedy zřejmé, že oprávnění k časné moci monarchově sestupuje na něho bez jakéhokoli prostředníka přímo z pramene oprávnění k moci všeobecné. A tento pramen, na výsosti své absolutnosti jednotný, roztéká se mnohonásobnými řečišti z nekonečně bohaté dobroty boží.“

Rienzi geniálním způsobem využil historických tradic Říma, ale nebyl sám, kdo jimi chtěl operovat. Navíc jeho postoj nutně vyvolával nedůvěru mezi sebevědomými občany jiných měst, zejména mezi Florentány, kteří se považovali za oprávněné dědice římské moci a slávy. Příznačný je z tohoto hlediska incident, k němuž došlo při jedné z Rienziho oblíbených velkolepých slavností: 2. srpna 1347 chtěl na Kapitolu odevzdat delegátům italských měst tři praporece jako symbol obnovy a opětovného sjednocení Itálie pod vedením Říma. Byla to vlajka Říma a tribunova, vlajka Svobody a vlajka císařské moci. Jenom jedině italské město bylo na praporci Svobody zastoupeno vedle Říma, symbolizovaného starou ženou, a personifikované Víry: byla to Florencie v podobě mladé ženy. Přesto právě florentští vyslanci odmítli vlajky převzít s odůvodněním, že k tomu nedostali mandát. Jistě nechtěli své město zavázat k všestranné politické pomoci Rienzimu, ale zcela určitě také nechtěli ani symbolickým aktem

uznat prioritu římské moci, a stanovit tak nebezpečný precedens omezující ambice Florentánů a florentské republiky, která byla navzdory všem vnitřním rozbrojům nesrovnatelně stabilnější než novopečená moc římského tribunátu.

V souvislosti s Rienziho vládou v Římě nacházíme také jednu z nejstarších stop ikonografického motivu, který v poslední době budí zájem historiků. V roce 1440 namaloval Andrea del Castagno na průčelí věznice ve Florencii podobizny rebelů pověšených za nohy, za což se mu dostalo přezdívky „Ondřej Provaz“ (Andrea degli Impiccati). V roce 1478 namaloval obdobné obrazy na tomtéž místě Botticelli, v letech 1529–1530 zase Andrea del Sarto na téže budově podobizny zběhlých velitelů. Dodnes se dochovala kresba Andrey del Sarto *Dvojice mužů pověšených za nohy*, na níž vidíme odsouzence k této ponižující smrti oděné ve zdobných kalhotách a kabátcích typických pro vojáky. Peter Burke k tomu podotýká: „Nicméně nejpravděpodobnější důvod vzniku těchto maleb je asi ten, že měly zdůraznit význam cti a hanby v systému hodnot tehdejší společnosti a přispět k zhanobení provinilců a jejich rodin, k jejich společenskému znemožnění a potupě.“ Zdá se však, že k prvním dokladům podobných maleb patří svědectví o počínání Coly di Rienzo: na konci září a začátku října 1347 marně obléhal hrad Marino, v němž se opevnili Orsiniové a z něhož plenili okolí Říma. Podle svědectví kronikáře se na kapitolské zdi objevili „oba páni namalovaní nohama vzhůru a s výsměšnými nápisy“, neboť se prý tribun domníval, že pozdvihne srdce měšťanů, dá-li rod Orsini potupit. Není třeba příliš pochybovat, že slovy „nohama vzhůru“ vyjádřil anonymní kronikář skutečnost, že oba Orsiniové byli namalováni pověšeni za nohy; jde tedy o tradiční zobrazení, jehož kořeny sahají před polovinu *trecenta*.

Dvacátého listopadu 1347 opustil Petrarca Avignon, aby se setkal s Colou di Rienzo v Římě. Rozhodl se však

pozdě; když dorazil do Janova, zastihla jej zpráva o pádu tribunátu. V srpnu 1352, tedy po bezmála pěti letech, v době, kdy Karel IV. postoupil svého prominentního vězně papeži Klimentu VI. a poslal jej z Prahy do Avignonu, komentoval to básník v dopise svému příteli, převoru Franceskovi Nellimu: „K papežskému dvoru se nedávno dostavil, či vlastně nedostavil, nýbrž byl přiveden jako zajatec Cola di Rienzo, před časem daleko široko obávaný tribun města Říma, nyní však člověk ze všech nejnešťastnější; vrcholem neštěstí je, že nevím, zda ač bídný, není nehoden politování – vždyť mohl zemřít slavně na Kapitolu, a přece se sobě i římskému národu k nesmírně hanbě podrobil věznění v Čechách a pak v Ženevě. Je známo, snad více, než mi je milé, jak velice ho mé pero chválilo i napomínalo.“ Konfrontován s mocenskou realitou, která byla vzdálena jeho snu, pokračuje Petrarca o několik odstavců dál: „Ten, který všechny zlé po celém světě roztrásl a vyděsil a který dobré naplnil radostnou nadějí a očekáváním, předstoupil před papežskou kurii pokorěný a opovržený; on, který býval dříve doprovázen veškerým římským lidem a předními muži italských měst, šel nyní sem a tam postrkován dvěma strážci, nešťastný, středem čekajícího davu, jenž dychtil zhlédnout tvář toho, jehož slavné jméno znal posud toliko z vyprávění. Římský král jej poslal k římskému papeži. Jak podivně to jedná!“

Svou zásadní představu o významu Říma a naplnění jeho antického odkazu však Petrarca vyjádřil v tomtéž dlouhém listu ještě pregnantněji, když zdůrazňoval své postavení zneuznaného poradce: „Kdyby mi byl uvěřil, bylo by postavení republiky jiné, Řím by dnes nebyl otrokem a on sám by nebyl zajatcem. Rozhodně nevím, čím by mohl být omluven za to, či ono, co následuje: Zprvu se ujal ochrany lidí dobrých a odstranění zlých, ale po krátké době změnil náhle své názory i chování a začal k velké škodě a zděšení dobrých nadržovat zlým a jen jim pl-

*ně důvěřovat... Vytkl jsem mu to v dopise, který jsem mu napsal, když se republika sice ještě nezhroutil, ale začínala se již naklánět.*“ Petrarkův dopis byl míněn jako důmyslný a vybroušený traktát, určený širšímu okruhu čtenářů. Využíval mnoha figur latinské rétoriky a ironie, zesilující účinek slov, v něm dostala místo právě tam, kde šlo o slávu Říma: „Nevytýká se mu nic z těch činů, které dobří lidé neschvalují; je obžalován ne za svůj konec, nýbrž pro své první činy. Nevytýká se mu, že se spojil se zlými, že zradil svobodu, že uprel z Kapitolu, ač jinde nemohl s větší ctí žít a slavněji zemřít. Co tedy? To jediné se mu klade za vinu (...): že se totiž odvážil pomyslet na to, aby republika byla bezpečná a svobodná a aby o římské říši a o římských panovnicích se rozhodovalo v Římě. Takový zločin si věru zaslouží ukřižování a zobáky supů! To, že římského občana bolelo, když viděl svou vlast, po právu vládkyni všech, co otrokyni největších hanebníků – to je jistě vrchol zločinnosti! Za to má být potrestán!“

Tribunova první vláda sice netrvala dlouho, neboť se Rienzi svého úřadu 15. prosince 1347 ve zmatku a strachu vzdal (a o atmosféře, kterou svou vládou dokázal vytvořit, svědčí i fakt, že se jeho političtí odpůrci celé tři dny po jeho útěku z Říma obávali vyjít ze svých domů z obavy před nějakou tribunovou léčkou), ale oněch sedm měsíců přesto významným způsobem pozměnilo nazírání současníků na praktickou využitelnost návaznosti na antické tradice v politické praxi. Ukázalo se, že to, co bylo v ústech právníků a teologů prázdnou frází, může za jistých okolností nabýt váhu neobyčejně pádného argumentu. Od Rienziho tribunátu můžeme pozorovat zjevný boj za legitimitu nejrůznějších politických reprezentací italských měst prostřednictvím autoritativní interpretace antického odkazu; proto nabyla humanistická učenost koncem 14. a v průběhu 15. století takové důležitosti v diplomatické korespondenci – a proto také

pozdější držitelé moci vystupovali zejména v 15. století často jako znalci antiky a její kvalifikovaní vykladači.

Rienzimu bylo dopřáno, aby se stal nositelem ještě jednoho titulu z dob antického Říma, neboť osud si s lidmi občas podivně zahrává. Po smrti Klimenta VI. a nástupu Inocence VI. na papežský stolec byl Cola di Rienzo v září 1353 propuštěn z avignonského vězení a vybaven značným finančním obnosem. Spolu s vojenskou výpravou dorazil do Itálie a 1. srpna 1354 vstoupil do Říma tentokrát jako vládnoucí senátor, jmenovaný na obvyklých šest měsíců. Jeho obnovená vláda však v římském lidu velké sympatie nevbudila; tím, že nechal oběsit svého bývalého přítele a někdejšího úspěšného vyslance ve Florencii, mezi lidmi populárního Pandolfuccia di Guido dei Franci, vyprovokoval lidové povstání. Když se 8. října 1354 pokusil v přestrojení za chudáka uprchnout z Kapitolu obleženého davem, vzal s sebou zlaté prsteny a náramky a ty ho prozradily. Byl poznán a ubit davem a „jeho tělo bylo zakrátko plno děr jako řešeto“, jak poznamenal kronikář. Poté jej odvěkli ke kostelu sv. Marcella, kde jej za nohy pověsili na podloubí k veřejnému posměchu a hanbě – sedm let poté, co takto nechal vymalovat své nepřátele. Tento poněkud morbidní detail však ukazuje také doložené počátky této italské tradice pohanění tyranů či zrádce, která skončila podobně inscenovaným posmrtným zostuzením Benita Mussoliniho.

Jeden z dalších pečlivých čtenářů Tita Livie neopomněl hned v první knize své *Istorie fiorentine* pokus o obnovu dávného řádu věci popsat v třicáté první kapitole, nazvané příznačně *Cola da Rienzo, římský tribun, se pokouší obnovit starodávnou republiku*. Roku 1523 psal tedy Machiavelli, zjevně inspirován Petrarkovými názory: „*V oněch dobách se přihodila v Římě paměťhodná událost. Jakýsi Niccolò di Lorenzo, kancléř na Kapitole, vyhnal z Říma senátory a sám sebe učinil hlavou římské republiky s titulem tribuna. Přivedl ji s takovým*

*věhlasem spravedlnosti a šlechtnosti do její starodávné formy, že nejen blízká města, ale všechny italské státy poslaly k němu své vyslance. Když bývalé provincie viděly toto znovuzrození Říma, počaly zvedat hlavu a prokazovaly mu čest, jedny ze strachu, druhé z naděje. Avšak Niccolò vzdor této pověsti opustil hned v začátcích sama sebe, a váhaje pod takovým břemenem, tajně prchl, aniž byl k tomu nucen.*“

To, co bývalo neškodnou formalitou, dodávající lesku a zdání starobylosti některým ceremoniím, proměnil Rienzi ve vysoce brizantní způsob argumentace v praktické politice. Jeho zásluhou se z přesvědčivé interpretace starověkých písemných pramenů právní povahy (ale také historických textů) stalo politikum prvního řádu. Tuto skutečnost si velmi rychle uvědomili jeho současníci. Spor mezi tribunem a florentskými vyslanci, odmítajícími přijmout Rienzim nabízené vlajky, měl hlubší kořeny (stejně jako vyobrazení mladé ženy, symbolu Florencie, na Rienziho vlajce Svobody). Byli to totiž právě Florentinové, kteří se na přelomu 13. a 14. století začali prohlašovat za pravé dědice odkazu antického Říma. Když Dino Compagni zahajoval někdy po roce 1312 první knihu své *Kroniky*, psal: „*Vzpomínky na dávné příběhy dlouho pudily mou mysl k tomu, abych vypsál nebezpečné a neblahé události, kterými trpělo naše vznešené město, dcera Říma, po mnoho let a zejména v jubilejním roce 1300.*“ Další z významných florentských kronikářů Giovanni Villani, odvozoval původ Florencie od Římanů ještě mnohem důkladněji a podrobněji. Svou kroniku začal psát patrně někdy po roce 1308. Za zakladatele svého města nepokládal nikoho menšího než samotného Caesara. V třicáté osmé kapitole první knihy své kroniky o tom píše: „*Když bylo pobořeno město Fiesole, Caesar se svým vojskem postoupil do roviny při břehu řeky Arna, kde byl Florinus se svým lidem porubán Fiesolany, a na tom místě dal rozkaz začít s budováním města, aby se*

Fiesole už nikdy neobnovilo. (...) Na to, vytýčiv stavební rozsah města ... chtěl je nazvat svým jménem Caesarea. Římský senát však, dostav o tom zprávu, nestrpěl, aby Caesar pojmenoval město svým jménem, ale vydal dekret a nařídil, že významnější páni, kteří se zúčastnili války proti Fiesole a obležení tohoto města, mají se tam odebrat a zúčastnit se výstavby města společně s Caesarem a město zalidnit; a kdokoli z nich bude s prací dříve hotov, to jest postaví si tu dříve obydlí, aby městiště nazval svým jménem nebo tak, jak by se mu líbilo.“ Villani používal jako pramenů Homéra, Vergilia, Tita Livia a Salustia, ale tam, kde se dostává k samotnému vzniku města, pro nějž nemá v pramenech žádnou oporu, začíná podle Kalisty „vlastní lokální, římská pověst“ florentská. Vyplňuje více méně volnou fantazií prostor, pro nějž kronikář jinak žádných autentických zpráv neměl.“

Stojí za podrobnější zjištění, jakým myšlenkovým pochodem Villani odvodil právo Florentánů na římské dědictví. Učinil to důmyslně – nepochybně v návaznosti na starší místní ústní tradici, zřejmě všeobecně respektovanou. Až komickou příchuť však dostává jeho hledání historických příčin vnitřní nesvornosti florentských měšťanů 13. a 14. století: „Shora dotčení římsí velmoži se snažili s velkým spěchem, aby jedna stavba byla hotova dříve než druhá, ale byly skončeny všechny současně, takže nikdo z nich nezískal povolení pojmenovat město podle své vůle. Mnozí mu tedy z počátku říkali Malý Řím. Jiní je nazývali Floria, protože tu zemřel Florinus, který byl prvním budovatelem toho města a byl květem umění válečnického a rytířského, a protože v tom místě a na polích okolo ... se stále rodily květy a zejména lilie. Později se většina obyvatel dohodla na tom, že mu budou říkat Floria, jelikož prý bylo vybudováno v květech, to jest za zvláště příznivých okolností. A opravdu tomu tak bylo, neboť město bylo zabydleno nejlepšími a nejschopnějšími lidmi z Říma, vyslanými senátory poměrným dí-

lem z každé římské čtvrti, jak na koho padl los, aby tu bydlili; a mezi ně přijali ony Fiesolany, kteří tu chtěli zůstat a obývat. Později se však dlouhým návykem vrstev lidových dostalo městu jména Florencie, což se vykládá jako „kvetoucí meč“. (...) I je jasno, proč Florentané mají mezi sebou stále boje a sváry; nelze se tomu věru divit, neboť vzešli a zrodili se ze dvou národů tak protivných a nepřátelských a tak různých mravů, jako byli vznešení a ctní Římané a tvrdí a drsní válečníci Fiesolané.“ Jak upozorňuje Kalista, odvození původu Florencie od starověkých Římanů „je vlastním cílem úvodních kapitol Villaniovy kroniky a má prokázat jakousi legitimitu tíživých nároků bohaté městské republiky na světovládu. Nebyla však jen duševním majetkem Villaniho, nýbrž vyvíjela se patrně už dlouho před ním v kronikářských pracích dnes namnoze ztracených.“ Nebylo divu, že potomci „nejlepších a nejschopnějších lidí z Říma“ odmítli přijmout prapory od samozvaného tribuna římského, i když byli ochotni jej za určitých okolností podporovat; vždyť skutečnými dědici antických Římanů se cítili být oni sami – a tento jejich pocit byl navíc – přes právě probíhající krizi významných florentských bank – v roce 1347 podporován také ekonomickou silou města na Arnu.

Díky literárně založeným florentským kancléřům, jejichž řadu zahájil roku 1375 Coluccio Salutati, předchůdce slavnějších následovníků Leonarda Bruniho a Poggia Braccioliniho, se historiografie stala důležitým prostředkem hledání zdrojů a obhajoby legitimacy současného politického uspořádání italských městských států. Salutati, který při vědomí limitů vlastního vzdělání (neměl příležitost naučit se řecky) nechal roku 1397 do Florencie povolat byzantského učenca Manuela Chrysolora a založil první pravidelný kurz řeckého jazyka, proslul jako autor mnoha plamenných dopisů, v nichž Florentány v duchu starší tradice, dokumentované Dantem, Compagnim

i Villanim, prohlásil za dědice a ochránce římských občanských svobod. V autoritativním nástinu florentských kulturních dějin se o něm můžeme dočíst, že „proměnil svou elegantní latinu ve vášnivou zbraň, která nadělala ambicím Giangaleazza Viscontiho větší škody než nespočetlivá žoldnéřská vojska“. Léta 1395 až 1402, kdy Giangaleazzo Visconti, vévoda milánský, postupně dobyl Veronu, Vicenzu, Padovu, Pisu, Perugia, Sienu a Boloňu, byla pro Florentány skutečně kritická. Coluccio Salutati tehdy dokázal ze svých proslulých dopisů učinit důležitý propagandistický nástroj, postavený na představě, že právě Florentané jsou nositeli a obhájci tradičních římských svobod, které interpretoval jako politická práva. Jeho pokračovatelé se však cítili být rovněž historiografy, kteří kodifikací dějin obce posilují její politickou stabilitu i vážnost navenek. Ne nadarmo prohlašuje Josef Macek Leonarda Bruniho za zakladatele moderního historického myšlení: „Bruni sbírá, srovnává a prověřuje prameny a kriticky je zkoumá. Teprve pak hledá vztahy událostí, příčiny a následky. ... též učil současníky dívat se na minulost historicky, to jest jako na minulost, do níž je nepřipustné vnášet soudobá hlediska.“ Jeho dílo *Historiarum Florentini populi libri XII* skutečně znamenalo kvalitativně novou kapitolu, odlišnou od kronik Compagniho nebo Villaniů, ve své podstatě ještě středověkých. V této tradici pokračoval také Poggio Bracciolini (sám se podepisoval Iohannes Franciscus Poggius) svým dílem *Historia Florentina*. Legitimující charakter jejich děl ovšem nechtě rozeznal ve své kritice další z velkých florentských dějepisců, politik a teoretik státu Niccolò Machiavelli. Přičítal však jejich zdrženlivosti při popisu vnitřních sporů Florentánů poněkud jiné příčiny, než měla ve skutečnosti, protože žil v odlišné historické situaci a konstitutivní roli jejich spisů již nevnímal jako aktuální. Kritika, obsažená v úvodu k jeho *Florentským letopisům*, je sice zdvořilá, ale zdrcující:

„Když jsem se rozhodl popsat vnitřní a vnější děje florentského lidu, zamýšlel jsem původně začít své vyprávění rokem 1434 křesťanského letopočtu, kdy rod Medicejských zásluhou Cosima a jeho otce Giovanniho nabyl více vážnosti než kterýkoliv jiný rod ve Florencii. Domníval jsem se totiž, že messer Leonardo z Arezza a messer Poggio, oba znamenití dějepisci, vyličili podrobně všechny události, které se zběhly před zmíněnou dobou. Když jsem potom důkladně přečetl jejich spisy, abych seznal, podle jakých pravidel a jakým způsobem při práci postupovali, a aby moje dějiny, držíce se jich jako vzoru, snáze došly u čtenářů přijetí, shledal jsem, že v podání válek Florentánů s cizími panovníky a národy byli sice velmi důkladní, že však o domácích svárech a jejich následcích buď zcela pomlčeli, nebo se o nich zmínili tak krátce, že nemohou přinést čtenářům ani užitek, ani potěšení. Mám za to, že tak učinili buď proto, že se jim tyto děje zdály příliš podřadné, než aby je považovali za hodny písemné památky, nebo že se obávali, aby neurazili potomky těch, jež by ve svém vyprávění musili hanit. Oba tyto důvody – budiž řečeno bez zlé vůle – se mi nezdaří hodným velkých mužů.“

Dějepisectví Bruniho a Poggia Braccioliniho, které sice vycházelo z tradice florentských kronikářů 14. století, ale přineslo zcela nový přístup k pramenům a jejich kritice, však svým tvůrcům dodávalo také nové sebevědomí. Pramenná kritika, aplikovaná nejen na špatné latinské překlady řeckých filozofů, ale také na historické prameny týkající se italských dějin, jim dávala pocit objektivního poznání historických procesů zcela v duchu slavného Tacitova požadavku na zkoumání dějin *sine ira et studio*; z tohoto pocitu potom vyplývala také nová závažnost, kterou humanisté historiografii přikládali. Vynikajícím dokladem může být např. text listu, který Giacomovi, synu Poggia Braccioliniho, adresoval filozof Marsilio Ficino: „Historie je nezbytná nejen proto, že zpříjemňuje život,

ale také proto, že mu dává morální význam. To, co je samo o sobě smrtelné, stane se skrze historii nesmrtelným; stane se, co není; co je staré, omládne, a mladík se znalostí brzy vyrovná muži starému. Je-li sedmdesátiletý stařec pro své zkušenosti pokládán za moudrého, oč moudřejší musí být ten, jehož život přešle tisíciletí? Vskutku lze říci, že člověk žil tolik tisíciletí, kolik jich objal svou znalostí historie.“ K podobnému chápání významu znalosti dějin však musíme být přesvědčeni o spolehlivosti a objektivitě nástrojů, jichž k poznání historie užíváme. Kritický aparát, který svými překlady řeckých autorů, postavenými už na zásadách předcházejících moderní textologii, vytvářel Leonardo Bruni, převzal a zdokonalil Poggio Bracciolini a k významným praktickým aplikacím jej už roku 1440 dovedl Lorenzo Valla. Vallovým vyvrácením pravosti tzv. *Konstantinovy donace*, které bylo postupně akceptováno i nejvyššími církevními kruhy, prokázala humanistická studia svou praktickou účinnost. Společenskou prestiž získala právě díky prokazatelné efektivitě ve sféře značně vzdálené dnešní představě o roli působnosti humanitních věd obecně a bádání o antice zvláště.

Na počátku 16. století se již tento smysl s novou a stabilizující se strukturou společnosti vytrácel. Mezi lety 1434–1494 Florencie formálně ani na okamžik nepřestala být republikou – navzdory první etapě vlády Cosima, Piera a Lorenza Medicejských. Proto také humanistická studia neztratila svůj význam. Medicejští je dokázali velmi vhodně využít ve svůj prospěch a pokládali za užitečné být s bádáním humanistů spojováni. V kapitole příznačně nazvané *Chvála Cosima Mediciho*, zařazené k roku 1464, kdy Cosimo zemřel, Machiavelli píše: „Cosimo byl také příznivcem a ochráncem literátů. Povolal do Florencie Argyropula, věhlasného řeckého učence své doby, aby vyučoval florentskou mládež řečtině a jiným vědám. Vydržoval také ve svém domě Marsilia Ficina, dru-

hého otce platónské filosofie, jehož si velmi oblíbil. Aby se Ficino mohl nerušeněji věnovat studiu věd a aby se s ním Cosimo mohl snáze stýkat, daroval mu usedlost poblíže svého venkovského sídla v Careggi.“ Svě Florentské letopisy pak končí rokem 1492, tj. smrtí Lorenza de' Medici a jeho chválou, která se opět týká také vztahu k humanistům: „Byl náruživý milovník umění a příznivec věd, což mohou spolehlivě dosvědčit messer Agnolo z Montepulciana, messer Cristofano Landini a Řek messer Demetrios. Proto se také hrabě Giovanni della Mirandola, člověk takřka božský, zřekl všech míst v Evropě, která processoval, a přilákan výřečností Lorenzovou, usadil se ve Florencii. (...) Aby dal (Lorenzo – pozn. aut.) florentské mládeži možnost k studiu věd, založil v Pise akademii, na kterou povolal tehdy nejslavnější italské učence.“

Tato podpora učenců a filozofů, kterou začal Coluccio Salutati a v níž pokračovali Medicejští, časem nabyla velmi vyhraněných a kuriózních podob. Vyvrcholením byl platónský kult, pěstovaný Ficinovou *Accademií*, působící pod záštitou Lorenza de' Medici. Tak se stalo, že 7. listopadu 1474 byl obnoven zvyk antických platoniků uctívat svého mistra ve výroční den jeho narození a úmrtí. Organizátorem hostiny, která měla napodobovat platónské *symposion*, byl Francesco Bandii, jehož úkolem bylo vybrat spolustolovníky. Pro tento úkol přijal titul *tiasarca* neboli *architriclina*. Účastníků bylo devět (počet pozvaných na hostinu měl podle antických znalců začínat třemi, tj. počtem Grácií, bohů půvabu, a nepřekročit devět, tj. počet Múz): biskup z Fiesole Antonio degli Agli, lékař Diotifeci z Figline, básník Cristoforo Landino, řečník Bernardo Nuzi, Tommaso Benci, Giovanni Cavalcauti, Cristoforo a Carlo Marsuppini a sám Ficino. Když bylo sklizeno ze stolů, které dal Lorenzo de' Medici bohatě prostřít ve své vile v Careggi, kde se celá slavnost odehrávala, začal Nuzi předčítat Platónovo *Symposion*. Potom požádal každého ze spolustolovníků, aby vyložil jed-



nu z částí dialogu. Ve skutečnosti do popisu této události vložil Ficino, předstíraje, že informuje o rozhovorech, které se uskutečnily týž den, svůj vlastní ucelený komentář k Platónovu dílu, ale je pravděpodobné, že průběh celé události jeho popisu zhruba odpovídal: hodovníci společně četli Platónův text a pokoušeli se jej komentovat.

Odkazů na antický Řím, jeho právní systém a zvyklosti, na svobody a práva jeho občanů, užívalo původně především měšťanstvo jako nástroj k ospravedlnění svých postojů a emancipačních snah. Je to období pozdních gloriátorů, z nichž v polovině 14. století vynikl zejména právník a teoretik státu Bartolo da Sassoferrato, který přes uznání legitimacy nároku římských císařů národa německého na svrchovanou moc konstatoval, že „*města nadřazenou moc neuznávají a sama sobě vladaři*“ jsou. Později se k němu začali hlásit také příslušníci čerstvě nobilitovaných měšťanských rodů, usilujících o moc ve svých obcích. S tím, jak se od počátku 15. století zásluhou humanistů rozšiřovalo poznání antické literatury, především filozofie, teorie státu a dějepisectví, získávali i vladaři možnost nalézat v něm předobraz svých vlastních činů a postojů a ospravedlňovat je jeho prostřednictvím. Platónova představa ideálního státu řízeného filozofy jistě učarovala nejen Marsiliu Ficinovi, ale také Lorenzovi de' Medici. Legitimující úlohu antického exempla pro renesanční vladaře, ale i jejich vrahy, popsal podrobně už Jacob Burckhardt: „*Pokud se pak starověku týká ... byli sami panovníci příkladem, neboť stavěli si často výslovně ve státní myšlence i v chování za vzor staré římské imperium. Právě tak jejich odpůrci, pokud si dílo své theoreticky uvědomovali, připjali se na vzor vrahů tyranů. Bylo by těžko dokazovati, že v hlavní věci, v odhodlání k činu, byli podníceni tímto vzorem, přece však dovolávání se starověku nebylo pouhou frází a slohovým obratem.*“ Kupodivu nešlo vždy jen o příklady ideální a morálně ospravedlnitelné. Burckhardt své tvrzení vzápětí dokládá

příkladem slavné vraždy milánského vévody Galeazza Sforzy v kostele sv. Štěpána v Miláně 26. prosince 1476: „*Nechť byly úmysly jakkoliv ideálními, přece proniká ze způsobu spiknutí obraz spiknutí naprosto neblahého, nemajícího nic společného se svobodou, totiž spiknutí Catininova. Letopisy sienské výslovně praví, že spiklenci studovali Sallusta, a z vlastního přiznání Olgiatova to ne přímo vyznívá. Také jindy setkáme se s tímto hrozivým jménem. Pro tajné spiknutí nebylo lákavějšího vzoru, odmyslíme-li si účel.*“ Florentané na tom byli s historickými příklady poněkud lépe: bylo jim podle Burckhardta „*kdykoliv se Mediceův zbavovali neb zbaviti chtěli, usmrčení tyranů ideálem otevřeně přiznaným*“. Právě na občanech florentských Burckhardt ukazuje vývoj, spojený s důkladnějším poznáním starověkých dějin i s proměnou hodnotové stupnice: „*Zvláště však teď dovolávali se Bruta mladšího, jež ještě Dante s Cassiem a Jidášem Iškariotským strkal do nejnižšího pekla, poněvadž zradil imperium. Pietro Paolo Boscoli, jehož spiknutí proti Giulianovi, Giovannimu a Giuliovi Medici (1513) se nezdařilo, byl nadšen pro Bruta a osměloval se ho napodobiti, jestliže by našel Cassia; jako Cassius přidružil se pak k němu Agostino Caponi. Jeho poslední řeči v žaláři, důležitý doklad pro tehdejší stav náboženství, ukazují, jak namahavě se opět odlučoval od svých římských fantasií, aby křesťansky zemřel.*“ Renesanční humanismus poskytoval zdání legitimacy i činům typu politické vraždy.

Nelze hovořit pouze o zneužití myšlenek humanistů: do vraždy Giangaleazza Sforzy byl přímo zapleten humanista a učitel rétoriky Cola de Montani, do spiknutí Pazziů o necelé dva roky později zase Iacopo Bracciolini, syn Poggia Braccioliniho, podle Machiavelliho „*vzdělaný mladý muž, avšak ctižádostivý a toužící po novotách*“. Při krveprolití, k němuž došlo 26. dubna 1478 v katedrále Santa Maria del Fiore, byl Giuliano de' Medici

ci zabit, jeho bratr Lorenzo se však jen lehce zraněn ukryl v sakristii. Když se potom arcibiskup Salviati s Iacopem Bracciolinim pokusili obsadit sídlo signorie v Palazzo Vecchio, poznal gonfalonier Cesare Petrucci z arcibiskupovy nervozity, že došlo ke zločinu a „*náhle s křikem vyběhl z místnosti, a srazil se s Iacopem Bracciolinim, uchopil jej za vlasy a odevzdal strážníkům*“. Arcibiskup Salviati, dva jeho příbuzní a Iacopo, syn Poggia Braccioliniho, byli prvními popravenými: sami členové signorie se chopili zbraní, arcibiskupův doprovod rozprášili a čtyři první dopadené účastníky oběsili na okenních sloupcích Palazzo Vecchio. Nezávaditelný konec humanisty odhodlaného obnovit florentskou politickou svobodu za cenu života Lorenza Il Magnifica, proslulého ochránce filozofů. Cynický Machiavelli popsal také osudy ostatních účastníků spiknutí a ohlížeje se za ideály Coluccia Salutatiho a Leonarda Bruniho, podotkl o pokusu jednoho z nejstarších účastníků děje, messeru Iacopovi Pazzim, že se stovkou ozbrojenců „*spěchal na náměstí před palác, volaje na svou pomoc lid a svobodu. Poněvadž ale první štěstím a štědrostí Medicejských ohluchl a druhá již nebyla ve Florencii známa, nedostalo se mu odnikud odpočívání*“. Poslední z významných humanistů, který se dvacet let poté stal na čas kancléřem znovuzrozené republiky, aby po návratu Medicejských krutě vystrážlivěl ze svého opojení, nemohl proměnu florentských poměrů ve druhé polovině 15. století popsat lépe.

Vztah mocných k humanistické vzdělanosti se v průběhu 15. století výrazně změnil. Její prvotní úloha obhájit legitimitu konkrétních činů a postojů poukazem na antický vzor pominula; znalost antiky a schopnost vést učenné diskuse na libovolné téma s pomocí odkazů na příklady ze starověku se staly neodmyslitelnými atributy renesančního vladaře. Jeden z prvních významných kroků v tomto směru podnikl Cosimo de' Medici, který si u Vespasiana da Bisticci objednal knihovnu o dvou stech svaz-

cích a požadoval, aby toto na svou dobu gigantické opisovačské dílo bylo dokončeno do dvou let. Ale Vespasiano považoval za vrchol své činnosti budování knihovny jiného muže, Cosimova o třiatřicet let mladšího současníka, urbinského vévody Federiga da Montefeltro. Pustil se do této práce podle vlastních slov „*vyzbrojen katalogy všech italských knihoven, počínaje knihovnou papežovou, knihovnou San Marca ve Florencii a knihovnou pavijskou, poslal jsem dokonce do Anglie pro katalog oxfordské university, a všechny jsem pak srovnával s knihovnou vévodovou*“. Ze způsobu, jímž Vespasiano da Bisticci popisuje vznik urbinské knihovny, je zřejmé, že se pro vévodu bibliotéka stávala prvořadým prostředkem společenské reprezentace. To ostatně potvrzuje i uznání, kterého se Federigově knihovně dostalo od Baldassara Castigliona; když autor *Dvořana* píše o vévodových sbírkách antických bronzů a mramorů, vzácných maleb a hudebních nástrojů, neopomene se zmínit také o knihovně: „*Vedle toho zde shromáždil za drahé peníze drahocenné knihy v řečtině, latině a hebrejštině, všechny je dal vyzdobit zlatem a stříbrem a vážil si jich jako největší pozoruhodnosti svého paláce*.“ Vzhledem k tomu, že toto uznání vyslovil Castiglione nejméně čtvrt století po vévodově smrti, je zřejmé, jak mocným nástrojem pro získání a udržení prestiže pro vladaře pozdního *quattrocenta* dokonalá knihovna byla.

Vespasiano líčí jejího budovatele a výsledek jeho snahy nadšenými slovy, vyjadřujícími uznání dílu, na němž se sám podílel: „*... chceme se zabývat velkou úctou, kterou vévoda choval ke všem řeckým i latinským spisovatelům, a to jak náboženským, tak světským. On jediný dokázal to, co se po tisíc let, ba i za dobu ještě delší, nepovedlo nikomu: vytvořit nejskvělejší knihovnu od dob starověku. Nešetřil ani vydáním, ani námahou, a když se dověděl o nějaké krásné knize, ať už byla v Itálii nebo jinde, poslal pro ni. S budováním své knihovny začal před čtrná-*

ti nebo více lety. Po celou tu dobu zaměstnával v Urbinu, ve Florencii i jinde třicet až čtyřicet písařů... Jsou tam nescíslně řecké knihy od nejrůznějších autorů; když je nemohl získat jinak, poslal pro ně, a přál si jen, aby mu nechybělo v žádném jazyce nic, co bylo k sehnání.“ Rozepisuje se také o kvalitě vazeb a ke svazkům samotným dodává: „Knihy v této knihovně jsou všechny nanejvýš krásné, všechny psané perem, ani jediná není tištěná, aby to nesnižovalo jejich hodnotu; všechny jsou vkusně ilustrovány a nenajde se žádná, která by nebyla psaná na kůzlečině. Tato knihovna je svým způsobem jedinečná, neboť všichni autoři ... jsou úplní; nechybí jediná stránka jejich díla, pokud ovšem se v úplnosti zachovali. To se o ostatních knihovnách nedá říci, protože každá z nich má pouze část díla toho kterého spisovatele, nikoli však všechno; je to veliká vzácnost mít tak dokonalou knihovnu.“ Vespasiano měl knihtisk v hlubokém opovržení a poté, co se tento vynález prosadil v širším měřítku, uchýlil se na svůj venkovský statek, kde se oddával vzpomínkám na skvělou minulost.

*Stationarii*, knihkupci, kteří na konci 14. a počátku 15. století učinili z produkce rukopisů standardní obchodní činnost, byli od poloviny šedesátých let 15. století postupně nahrazováni knihtiskaři. Vývoj šel od prvních tištěných knih napodobujících rukopisy včetně malovaných iniciál velmi rychle kupředu ke knize, na jakou jsme zvyklí, opatřené titulním listem, údajem o autorovi, nakladateli, roku a místě vydání. Tato úprava se objevuje kolem roku 1510. Rozmach nejprve řemeslného opisování knih a později knihtisku znamenal také větší příležitost k uplatnění pro příslušníky intelektuální elity: stávali se knihovníky mocných. Tento osud potkal např. gramatika Giovanniho Tortelliho, prvního správce Vatikánské knihovny, básníka a humanistu Angela Poliziana, který se stal knihovníkem Medicejských, nebo slavného benátského básníka a historika Andreu Navagera, pečujícího

o Knihovnu sv. Marka. Knihy přestaly být výhradním majetkem klášterů, boháčů a učenců a staly se obecněji dostupnými. S tím souvisely také vzrůstající požadavky na vzdělání: znalost antiky přestávala být výlučným atributem humanistů a osvěcených vladařů a šířila se mezi ostatní příslušníky společenské elity. Na místo vzdělaného a sebevědomého měšťana 14. a počátku 15. století, Villaniho, Salutatiho nebo Mattea Palmieriho nastupuje výše citovaný Dvořan Baldassara Castigliona: „Přál bych si, aby byl v literatuře vzdělán víc než průměrně, přinejmenším v tom oboru, kterému říkáme humanistická studia, aby ovládal nejen latinu, ale i řečtinu, v kterémžto jazyku bylo napsáno mnoho výtečných knih. Aby znal básníky a právě tak řečníky a dějepisce a byl sběhlý v psaní veršem i prózou, především v našem lidovém jazyce; vedle potěšení, které poskytne sám sobě, osvojí si tímto způsobem i umění bavit se příjemně s dámami, které obvykle takové hovory milují.“ Castiglione k tomu dodává, chvále literární tvorbu ideálního dvořana, byť natolik nekvalitní, že si nezaslouží být zveřejněna, jako důležitý nástroj k plnému pochopení děl antických autorů: „... kdo nikdy sám nepsal, i kdyby byl nevimjak vzdělaný, nikdy plně neporozumí úsilí a důvtipu spisovatelů a nevyhutná slohovou vybroušenost a kouzlo, ani skrytou duchaplnost, s níž se často setkáváme u starověkých autorů.“ Před polovinou 16. století se díky požadavku nakladatelů a knihkupců objevuje také profesionální spisovatel, označovaný tehdy slovem *poligraf*. Nejslavnějším z nich se tehdy stal Brunioho krajan z Arezza Pietro Aretino, ale v Benátkách i jinde v Itálii se rychle šířila skupina lidí, jejichž hlavním zdrojem obživy byla literární činnost ne už pro urozené mecenáše, ale pro nakladatele a knižní trh. Z klasického vzdělání, někdejší výsady humanistů a politiků, se stávala nezbytná intelektuální výbava dvořanů; proměnilo se také ve zdroj obživy profesionálních literátů.

Výrazným rozšířením okruhu humanitně vzdělaných lidí v prvních letech 16. století (Castiglionem popsané diskuse o povaze a vlastnostech ideálního dvořana a dvorní dámy se údajně měly odehrát v Urbinu roku 1507, dílo samo bylo psáno v letech 1508–1518 a tiskem je vydal Aldo Manuzio roku 1528) paradoxně poklesl praktický význam humanismu a během 16. století se postupně zcela vytratil. Definitivně nobilitovaní vladaři již nepotřebovali antické exemplum jako nástroj posílení vlastní legitimacy; nová situace je však zavazovala vystupovat jako ochránci klasické vzdělanosti v akademickém slova smyslu. Ač Machiavelli sám byl jedním z posledních významných politiků a teoretiků, kteří humanitnímu vzdělání přikládali zcela přímočaře praktický význam, sám svými *Florentskými letopisy* dokládá ztrátu legitimující role historiografie pro Florencii jako svobodný a sebevědomý městský stát. Vzpomeňme akcentu, který údajně římskému původu Florentanů dodal na počátku 14. století Dino Compagni; Giovanni Villani hrdě odvozoval původ obyvatel Florencie dokonce od těch nejlepších občanů z každé římské čtvrti – datum údajného založení města „roku 682 po založení Říma a 70 let před narozením Pána našeho Ježíš Krista“ je pro něj datem úhelným. Po pramenné kritice Leonarda Brunioho a Poggia Braccioliniho byla pochopitelně tato florentská legenda o založení města v původní podobě neudržitelná. Machiavelliho však ani zvlášť nezajímala. Rozdíl tónu *Florentských letopisů* v této věci např. proti Villanimu je zřetelný. Založení města je sice zastřeno tajemstvím, ale není až tak podstatné; původ jeho názvu je pak nepřilíživě podstatnou otázkou pro filology. Citovaná část je druhou kapitolou druhé knihy *Letopisů*; příznačné je, že první kapitola nese název *Užitečný zvyk starých států zakládat kolonie*. Pro Machiavelliho byl původ Florencie podružnou věcí; ani ne tak důvodem k hrdosti a důkazem legitimacy postoje měšťana a bývalého úředníka re-

publiky, jako předmětem dosti povrchného akademického zkoumání a povinného literárního a filologického cvičení:

„Kolonisty do Fiesole vyslali nejdříve Sulla a potom oni tři římscí občané, kteří pomstili Caesara a rozdělili si říši, přistěhovalci si pak všichni nebo jejich část postavili svá obydlí v rovině těsně u započatého města. Tímto přírůstkem se toto místo tak zaplnilo budovami, lidmi a vším, co k obci patří, že se mohlo počítat mezi italská města.

Odkud však pochází jméno Florencie, o tom se názory rozcházejí. Někteří míní, že pochází od Fiorina, jednoho z náčelníků kolonie. Jiní tvrdí, že se původně nejmenovalo Florentia, nýbrž Fluentia, protože leží na řece Arnu, a jako doklad uvádějí Plinia, který praví: „Fluentané sídlí u toku Arna.“ Tento názor může být nesprávný, neboť Plinius ve svém textu ukazuje, kde Florentané sídlili, nikoliv jak se nazývali. Spíše je třeba výraz Fluentané považovat za zkomolený, protože Frontius a Cornelius Tacitus, kteří psali téměř za dob Plinia, říkají Florentia a Florentini. Za dob Tiberia se již město spravovalo po způsobu ostatních italských měst a Cornelius vypravuje, že se k císaři dostavili florentští poslové s prosbou, aby vody Chiany nebyly sváděny na jejich území. Nelze též rozumně připustit, že město mělo současně dvě jména. Myslím tudíž, že se vždy jmenovalo Florencie, ať již je původ tohoto jména jakýkoliv. A ať město vzniklo z jakéhokoliv důvodu, je jisto, že vzniklo za římského panství a že se poprvé o něm zmíní spisovatelé z dob prvních císařů.“

Přes svou víru ve význam znalostí historie a zkoumání názorů starověkých spisovatelů byl Machiavelli spíše zastáncem starořímských nebo spartánských ctností než humanismu samotného. V závěru svého traktátu *L'Arte della guerra*, tedy *Umění válečné*, dokonce tvrdě kritizoval humanismus jako životní model vládců italských

měst: „*Naši italští vladaři se domnívali předtím, než je postihly rány cizích válek, že vladaři stačí, aby si v písárně dovedl vymyslet pádnou odpověď, aby dovedl napsat krásný dopis, aby ukázal, že umí pěkně diskutovat, že umí rozeznat padělek, zdobit se drahokamy a zlatem, spát a jíst s větší nádherou než jiní... Neuvědomovali si ti tupci, že se připravují k tomu, aby se stali kořistí prvního útočníka.*“ Nevysloveným terčem jeho kritiky byl patrně Lorenzo de' Medici, ale stejně dobře jím mohl být např. výše zmíněný Federigo da Montefeltro. Právě ve změkčivosti italských vladařů před rokem 1494, kterou do jisté míry přičítal také humanismu, viděl Machiavelli jednu z hlavních příčin porážek italských vojsk na přelomu 15. a 16. století. Traktát *O umění válečném* psal patrně v letech 1516–1520, tedy v době prosazujícího se dělostřelectva a nebývalého rozvoje významu palných zbraní, a především ve společenských podmínkách naprosto nesrovnatelných s antickým Římem na sklonku republiky, tedy s dobou, kterou nejvíce obdivoval. Machiavelli pokládal za ideální vzor uspořádání armády 16. století římské legie a požadoval, aby se italští vojáci skromností požadavků, bojovou morálkou a disciplínou vyrovnali starověkým římským legionářům – ovšem v idealizované podobě, kterou znal z děl antických historiků. To však se změnou komunikačního kódu, tj. s formálním zdůvodňováním řady procesů a činů poukazem na jejich anticické vzory, nemělo nic společného.

Zvyk legitimovat původ poukazem na římské předky zcela ve stylu kronikářů poloviny *trecenta* však kouzelným způsobem použil kolem roku 1558 literát – amatér, jehož *Vlastní životopis* mu zaručil slávu mnohem spolehlivěji než vynikající plastiky a zlatnické výtvoř, jejichž byl autorem. Benvenuto Cellini nejprve uvede zdroj („*je zaznamenáno v kronikách sepsaných našimi starými věrohodnými Florentány, a píše o tom též Giovanni Villani, že město Florencie bylo postaveno tak, aby napo-*

dobovalo krásné město Řím“), zmíní se o Caesarově zakladatelském činu a vzápětí píše:

„*Julius Caesar měl statečného setníka, který se jmenoval Fiorino z Cellina, což je hrad vzdálený asi dvě míle od Monte Fiascone. Tenhle Fiorino se utábořil pod Fiesole, kde nyní stojí Florencie, aby měl blízko k řece Arno pro pohodlí vojska, a všichni vojáci a jiní lidé, kteří vyhledávali toho setníka, říkali: jdeme do Fiorenzie, jednak protože v okolí jeho sídla rostlo přehojně květin, po latinsku flores řečených, pro které zde byla půda velmi příznivá.*

*A tak hned po založení města Julius Caesar, jemuž se to náhodně vzniklé jméno zdálo krásné a případné, také protože květiny přinášejí štěstí, nazval řečené město jménem Fiorinovým. Chtěl tím zároveň projevit vděčnost svému udatnému setníkovi; měl ho tím raději, že ho k sobě povzněl z poměrů velmi chudobných a že se pod jeho vedením Fiorino tak osvědčil. Někteří učenci, kteří s příliš bujnou obrazotvorností pátrají po vzniku místních jmen, tvrdí, že se město nazývalo nejprve Fluens, což po latinsku znamená tekoucí, protože jím protéká Arno. Ale to myslím neobstojí, Římem protéká Tibera, Ferrarou Pád, Lyonem Saona, Paříží Sekvana, a přece mají jména rozdílná a odvozená od jiného kmene. My se proto domníváme a věříme, že to jméno povstalo od výše jmenovaného znamenitého muže. Dále nacházíme rod Cellini v Raveně, nejstarším městě italském...“*

Intuice Cellinimu ukázala, jak legitimující pověst použít; nepříliš akademicky uvažující sochař postupoval zcela v duchu kronikářů *trecenta*. Ve druhé polovině 16. století však už jeho zkratkovitě odvozování původu vlastního rodu od zakořeněné pověsti o původu města muselo u vzdělaných humanistů vzbudit spíše úsměv. Legitimující úloha znalosti antiky a schopnosti poukázat na souvislost mezi vlastním původem, názory a postoji a dílem toho či onoho římského moralisty nebo filozofa

končila. Humanistické bádání se stávalo vědní disciplínou v moderním slova smyslu, zakotvenou v akademickém provozu a hlásící se k němu. Využití tradice, která měla za Coluccia Salutatiho mobilizující význam, stejným způsobem, jaký volil o více než dvě století dříve Villani, působí v kontextu italského intelektuálního života přelomu padesátých a šedesátých let 16. století komicky. Výtvarníkovi navíc nepřislušel tento způsob argumentace; přelom ve vývoji výtvarného umění, který vrcholil ve druhé třetině *quattrocenta*, měl zcela jiné rysy. Odkazy na antiku, formálně zjevné v architektuře a plastice a provázené důležitým rozšířením ikonografického rejstříku v malířství, byly jen součástí této změny, byť velmi podstatnou. Legitimita Celliniho tvorby v očích jeho současníků spočívala na zcela jiných základech než na krkolomném odvozování jeho původu od fiktivního římského *centuriona*.

Od poloviny 13. do poloviny 14. století si humanisté legitimující úlohu antického *exempla* jasně uvědomovali a systematicky jí využívali ve prospěch svých chlebodárců. Se změnou společenských poměrů však odkaz na antické vzory ztratil svůj původní význam a stal se spíše povinnou formalitou, některými spisovateli – např. Pietrem Aretinem – vysmívanou. Přes všechnu svou bystrost si Machiavelli tuto skutečnost neuvědomoval a přičítal svým antikou obdivujícím současníkům povrchnost a plytkost. Poslední z velkých renesančních čtenářů Tita Livia si na ně stěžoval: „*Nepřestávám žasnout, když vidím, jakou úctu prokazujeme slovy starověku, jak si lidé kupují za veliké peníze úlomky z antických soch a vystavují je ve svých domech, stavěných v antickém stylu. Jsem smutný, když vidím, jak pouze zvnějšku obdivujeme, co vykonaly staré říše a republiky, králové, vévodové a zákonodárci, ale poučit se z jejich skutků nedokážeme.*“ Těžko najít výstižnější popis situace a méně pochopení pro podstatu této deklarované úcty a zároveň přehlížení antických pří-

kladů jako případných vzorců praktického jednání. Také z tohoto Machiavelliho výroku, který mimochodem pochází z úvodu k jeho spisu *Rozpravy o prvních deseti knihách Tita Livia*, vyplývá, že pro skutečné držitele moci – ať jimi na konci *trecenta* a počátku *quattrocenta* byli příslušníci elit městských republik, nebo se jimi později stali vladaři, vzešli z nově nobilitovaných měšťanských rodin – byla znalost římského práva a později antického dějepisceví a filozofie především prostředkem k obhajobě legitimacy vlastních mocenských nároků.

Politici městských států se museli stát uznávanými znalci antiky, aby zjevně předčili předchozí respektované vykladače římského práva a antické filozofie, tedy příslušníky středověkých univerzit, a prolomili jejich monopol. Řídit se antickými příklady v tom smyslu, v jakém to měl na mysli např. Machiavelli, však neměli v úmyslu a patrně by to pokládali za pošetilé. Poslední z velkých florentských renesančních dějepisců Francesco Guicciardini, o čtrnáct let mladší než Machiavelli, to ve svých slavných *Ricordi (Poznámkách)*, psaných mezi *sacco di Roma* v květnu 1527 a dobytím Florencie vojsky Karla V. v srpnu 1530, výmluvně shrnul: „*Jak se mýlí ti, kdo se při každém slově odvolávají na Římany. Bylo by zapotřebí žít v takovém městě, jako byl Řím, a ve stejných podmínkách, a pak by teprve bylo možné řídit se tímto příkladem; při rozdílnosti podmínek je to počínání stejně nemístné, jako kdybychom chtěli od osla, aby běhal jako kůň.*“

Sekularizace vzdělání s akcentem na humanitní disciplíny byla v tomto smyslu součástí boje za politickou emancipaci měšťanstva a jeho účastníci chápali, že se jedná o proces, který dnes můžeme označit jako *změnu komunikačního kódu*. Ve své většině si velmi dobře uvědomovali, že výroky starověkých autorů pro ně nemohou být návodem k praktickému jednání; na druhou stranu však potřebovali dát najevo svou sounáležitost s nimi, de-

klarovat, že jsou pokračovateli na tisíc let přerušené tradice a nositeli práv z ní vyplývajících. Museli si osvojit přinejmenším stejné znalosti antické literatury, jaké měli středověcí učenci – a pokud možno ještě lepší. Svou příslušnost k antické tradici pak museli manifestovat také zjevně: architekturou veřejných staveb, plastikami a reprezentativními malbami ve veřejných prostorách. Proto tuto změnu stylu politické argumentace provázela současně také obdobná proměna ve výtvarném umění.

## II.

**„... teprve on je zbavil figur budících smích...“**

**aneb**

**Obdivovatelé Giottovi**

Citát v názvu této kapitoly pochází ze slavné knihy Mattea Palmieriho *Della vita civile* z doby kolem roku 1440 a vztahuje se k Giottovi di Bondone. V celém kontextu zní: „*Vidíme tudíž, že před Giottem bylo malířské umění mrtvé; teprve on je zbavil figur budících smích a jeho žáci v tom pokračovali, takže dnes se toto umění dočkalo u mnohých znamenitého rozkvětu.*“ Přibližně o deset let později vzdal Giottovi poctu také sochař Lorenzo Ghiberti, když o něm ve svých *Záznamech* napsal: „*Giotto viděl v umění to, co jiným unikalo. Přinesl umění přirozené a s ním ušlechtilost, nepřekročiv přitom míru. Byl největší znalec ve všem malířském umění, byl vynálezce a objevitel oné nauky, jež byla už nějakých 600 let pohřbena.*“ Giottova proslulost, mezi jejímiž zakladateli figurují Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, Filippo Villani i Cennino Cennini, přinesla v polovině 16. století jistý problém Vasarimu, neboť už Ghiberti postavil Giotta na počátek fiktivní vývojové linie malířství *rinascimento* – ale bez přímých nástupců ve druhé polovině *trecenta*. Z písemných pramenů by se mohlo zdát, jako by po smrti Narda di Cione a Taddea Gaddiho roku 1366 a Andrey Orcagna o dva roky později zaznamenalo florentské malířství bezmála půl století hlubokého úpadku.

Příčiny této situace nově a zajímavě analyzoval Alexander Perrig. Poukázal na prudký úpadek společenské prestiže florentských malířů a sochařů po roce 1368, který dokládá tím, že např. ve druhém svazku slavné knihy Filippa Villaniho *De origine civitatis Florentinae et eiusdem*

*famosis civilibus*, napsané zřejmě v letech 1381–1382, není o současných malířích ani zmínka. Zapomněli na ně i následovníci: když trumpetista Michelangelo di Cristofano roku 1487 napsal báseň na počest maleb na písařském Santo Campo, jmenoval kromě svého současníka Benozza Gozzolihho jenom malíře, kteří tu působili v první polovině 14. století – Stefana, Taddea Gaddiho a Buffalmacca. Přitom převážná část tamních fresek vznikla v letech 1370–1392. Perrig shrnuje: „*Společenský propad umělců měl ovšem důvody politické a byl spíše příčinou než důsledkem nízké umělecké úrovně. Ve skutečnosti totiž umělci dělali vždy to, co se od nich vyžadovalo. To, co jim koncem osmdesátých let scházelo nejvíce, byla opora v učencích, kteří inspirovali a usměrňovali tvůrčí potenciál jejich předchůdců.*“ Vasari se sice snažil mlčením pramenů pro druhou polovinu *trecenta* proniknout, ale ani jemu se nepodařilo to, co čekalo teprve na moderní badatele přelomu 19. a 20. století.

Obdiv prvních humanistů k Giottovu dílu (který později pod jejich vlivem převzali i Ghiberti a Vasari) však poněkud paradoxně ztížil všem následujícím generacím rozpoznání skutečných počátků renesančního umění, tedy tvorby neodmyslitelně spjaté se záměrnou změnou nazírání na svět, k níž došlo v prvních desetiletích 15. století. Zajímavé je, že se do tohoto proudu Giottoových obdivovatelů zapojil i Lorenzo Ghiberti, který na procesu vzniku renesančního umění (a také kritérií k jeho posuzování, na to nezapomínejme) měl spolu s Donatellem, Masolinem, Masacciem a Brunelleschim svůj významný podíl.

V zimě 1400–1401 vypsali Arte dei Mercatanti di Calimala, cech, jemuž náležela péče o jeden z nejproslulejších chrámů města, soutěž na výzdobu bronzových dveří chrámu San Giovanni, slavného florentského Baptisteria. Předem byly stanoveny nejen rozměry, ale také rastrorem daný počet dvaceti osmi výjevů a zasazení každého

z nich do komplikovaného gotického rámce v podobě čtyřlístu. Měřítkem tu totiž byly jižní dveře Baptisteria, které v letech 1330–1338 navrhl Andrea da Pontedera řečený Andrea Pisano a do bronzu odlil benátský zvonář Leonardo d'Avanzo. Jejich dílo znamenalo velkou událost všeobecného významu již v době svého vzniku; o výtvarném umění jinak nepřilíš sdílný Giovanni Villani o něm v desáté knize své kroniky píše: „*Téhož roku 1331 bylo započato se zhotovováním kovových vrat pro Santo Giovanni, díla to podivuhodného a vzácného. Byla zhotovena nejprve z vosku, načež mistr Andrea Pisano dovtoril a vyzlatil figury a vrata byla benátskými mistry uvržena do ohně v píccce. Já, autor této kroniky, byl jsem za cech obchodníků sukrem Calimala, kteří měli na starosti dílnu v San Giovanni, zvolen, abych měl dozor nad prací na této huti.*“ Zakladatelský význam Andreovy práce tkvěl také v tom, že byla první velkou technologicky náročnou realizací svého druhu ve Florencii. Vasari po více než dvou stoletích neopomněl tento aspekt, když v obdivu nad dokonalou prací kovoličů o Pisanovi konstatuje: „*Osud mu byl při tomto odlévání – protože tehdy ještě nebyla známa tajemství, jež známe dnes – tak příznivý, že je během dvaadvaceti let dovedl k dokonalosti, kterou se vyznačují dodnes.*“ Ve skutečnosti trvalo odlévání Andreových dveří pouhých sedm let, od roku 1332 do roku 1338. Tomu však mohl Vasari stěžii uvěřit, neboť Ghiberti své první dveře ve stejném rastro zhotovoval jedenadvacet let a druhé – s deseti výjevy, které Michelangelo nazval rajskými – dokonce osmadvacet let.

Je příznačné, že Vasari ve svém *Životě sochaře a architekta Andrey Pisana* návrh na tyto nejstarší z trojice bronzových dveří Baptisteria nejprve připisuje Giottovi, když píše: „*Protože tři roky předtím ke své velké chvále (Andrea Pisano – pozn. aut.) dokázal, že se velmi dobře vyzná v odlévání ... bylo mu zadáno odlít bronzových dveří pro kostel San Giovanni podle překrásného návr-*



hu, jež kdysi dělal Giotto; dokončení těchto dveří mu bylo svěřeno, jak říkám, proto, že byl uznán za nejschopnějšího, nejzkušenějšího a nejdůmyslnějšího mistra ze všech, kteří kdy pracovali nejen v Toskánsku, nýbrž v celé Itálii.“ Jak k tomu podotýká Jan Vladislav, „*Giottova spoluúčast, kterou Vasari vyzdvihuje v obou vydáních, není doložena a není ani pravděpodobná*“. Nejde ovšem o omyl samoúčelný, ale ani o vědomou lež; Vasari patrně zaznamenal starší tradici. Sama pověst o tom, že byly realizovány podle Giottova návrhu, totiž dodávala dveřím postavení mimořádného uměleckého díla, o jehož kvalitách se nediskutuje – bez ohledu na jejich zjevnou slohovou odlišnost od mnohem pokročilejších děl Ghibertioho, s nimiž byly pochopitelně srovnávány. Tomu napovídá i další Vasariho postup: životopisec nejprve omlouvá Andreova chrámová vrata před svými současníky, ale vzápětí je zařazuje do vývojové linie a dodává: „*Zmíněné bronzové dveře jsou vyzdobeny výjevy ze života sv. Jana Křtitele ..., provedenými se zdarem a velikou péčí. A i když se mnohým zdá, že se výjevy nevyznačují ani krásnou kresbou, ani velkým uměním, jež se vkládá do volných soch, zasluhuje Andrea přesto největší chválu, protože byl první, kdo dokázal provést dokonale dílo, jež přimělo další, kteří přišli po něm, vložit do zbývajících dvou dveří a vnější výzdoby kostela všechno to krásné, obtížné a dobré, co tam lze spatřit ještě dnes*.“ Vasari vnesl do dějin umění důležitý prvek: pochopil a uznal dobovou podmíněnost kvalit uměleckého díla a vnesl do nich nezbytný relativismus, který umožňuje hodnotit konkrétní výtvor vždy v kontextu doby jeho vzniku.

Vasariho dílo je dokladem toho, nakolik se antika renesančním teoretikům umění stala měřítkem dokonalosti uměleckého díla. Jejím vlivem musel objasnit i velikost umění, které s ní nemělo podle jeho kritérií mnoho společného. Místy jeho vysvětlení působí krkolomně, jindy je dokázal organicky zapojit do svého výkladu s bravu-

rou moderních historiků umění. Neobyčejně instruktivní je v tomto směru poměrně dlouhá pasáž o vlivech antiky právě na Andreu Pisana; má také tu výhodu, že v ní Vasari objasňuje své vlastní třídění antického a středověkého umění velmi hutně a na malé ploše: „*V jedné věci pomohlo ovšem Andreovým snahám štěstí; v důsledku mnoha vítězství, jichž Pisánští dosáhli na moři, bylo totiž do Pisy dovezeno ... množství starověkých památek a sarkofágů, které jsou dodnes rozestaveny kolem dómu a na Camposanto, a tyto práce mu způsobily tolik potěšení a přinesly tolik světla, kolik se ho nedostalo ani Giottovi, neboť starověkých maleb se nezachoval takový počet jako prací sochařských. I když byly sochy často zničeny požáry či zkázami a hrůzami válek, pohřbeny a odvezeny na různá místa, přece jen každý, kdo tomu rozumí, rozpozná rozdíl ve stylech různých zemí; egyptský se například vyznačuje štíhlostí a protáhlostí figur, řecký vybroušeností, velkou péčí věnovanou aktům a takřka stále stejným výrazem hlav a nejstarší toskánský těžkopádností v provedení vlasů a jistou hrubostí, zatímco styl Římanů (Římany myslím hlavně ty, kteří po podmanění Řecka odešli do Říma, kam bylo svezeno všechno, co bylo ve světě dobrého a krásného), styl římský ... je tak krásný výrazy, postojí, pohyby, akty a drapériemi, že se dá říci, že Římané převzali ze všech končin to nejkrásnější a shromáždili to v jediném stylu, aby byl co nejlepší, nebo dokonce nejbožštější, což také je. Všechny tyto krásné styly byly však v Andreově době mrtvé, uplatňoval se jedině ten, jež do Toskánska přinesli Gótové a těžkopádní Řekové. A tak si Andrea vzal poučení z Giottovy nové kresby a z těch několika málo starověkých památek, jež znal, a zmírnil tak z vlastní úvahy do značné míry hrubost tohoto tak neblahého stylu takovým způsobem, že začal pracovat lépe a dávat svým věcem mnohem více krásy než kdokoli, kdo se do jeho doby zabýval uměním*.“ Jinými slovy: za dokonalost svého výtvoru (byť dobově podmí-

něnou) vděčil podle Vasariho Andrea Pisano Giottovým kresbám a antickým předlohám.

Zakázka, o níž na počátku roku 1401 zápolila celá plejáda vesměs velmi mladých sochařů a zlatníků, z nichž jménem známe sedm, byla nesmírně prestižní: měřítkem tu zůstávalo obdivované dílo Andrey Pisana, které bylo třeba překonat. Jacopo della Quercia, Simone di Cole Val d'Elsa, Niccolò di Pietro Lamberti a Francesco di Valambrino vystupují z anonymity středověké praxe uměleckých dílen díky Ghibertioho *Záznamům*. Ale starší cechu vybrali jen dva, jejichž modely měly být odlity do bronzu: Lorenza Ghibertioho a Filippa Brunelleschiho. Vlastně jen přičiněním náhody známe dnes oba reliéfy jako samostatně existující umělecká díla: mezi vyhlášením soutěže a uzavřením definitivní smlouvy bylo rozhodnuto o změně místa určení nových vrat, která nyní měla zdobit pohledově exponovanější stranu Baptisteria, a tak starozákonní výjevy už nepadaly v úvahu. Pokud se Brunelleschiho i Ghibertioho *Obětování Izáka* dochovaly, mohou za to okolnosti velmi odlišné. Brunelleschi ani přes výzvu členů poroty nehodlal na dveřích spolupracovat s Ghibertim, neboť „*byl už takový, že chtěl být raději první v jediném oboru než se dělit nebo být druhý při takovéto práci*“. Věnoval tedy svůj reliéf Cosimovi de' Medici, který jej dal po čase zasadit na zadní stranu oltáře ve staré sakristii kostela San Lorenzo. Ale ani vítěz soutěže Ghiberti z výše zmíněných důvodů nemohl použít svůj reliéf jako součást výzdoby dveří; jeho návrh pak zdobil zasedací místnosti cechu Calimala, kde jej ještě po sto padesáti letech viděl Giorgio Vasari. Uchováním obou soutěžních reliéfů získali historici umění naprosto unikátní možnost srovnávat dvě díla nejvýznamnějších tvůrců své doby, vzniklá ve stejném roce na stejný námět a ve stejném rámci. Není tedy nic divného na tom, že slavná historie obou zlacených bronzů láká moderní vykladače hledat právě mezi nimi dělící čáru mezi gotickým a renesančním sochařstvím.

Názor, který svědčí o nezaujatém pohledu a dones neztratil svou hodnotu, vyslovil ve svých přednáškách o italském *quattrocentu* nazvaných *Otcové renesance* v roce 1920 Max Dvořák. V kapitole věnované Brunelleschimu totiž říká: „*Toto užití antiky nebylo sice nic nového, nabývá však v této souvislosti zvláštního významu. Jako byla středověká latina živou řečí, tak bylo i klasické umění po celý středověk podstatnou součástí vývojovou, ať se tento vývoj svého východiska vzdaloval, anebo zase přibližoval. Středověk měl skoro naivní vztah ke klasickému umění, a kde sahali umělci ke starým vzorům, dalo se to téměř jedině s hlediska středověkého uměleckého vývoje, aniž se dospělo k poznání, že mezi klasickým a středověkým uměním je nejen rozdíl, ale i příkrý rozpor, který vedl posléze k tomu, že umění bylo zcela nově vybudováno na nových duchovních základech. Ještě Ghibertioho mohli bychom uvést jako důkaz: v jednotlivých figurách, jako je Isák v jeho soutěžní práci, dovedl podivuhodně napodobiti antický vzor, ale základní umělecký princip, z něhož tento vzor vychází, byl mu – alespoň v mládí – právě tak cizí jako jeho středověkým předchůdcům. Jinak Brunelleschi. Základní rozdíl mezi klasickými díly a tehdejšími uměním vedl u něho z důvodů, o nichž ještě promluvíme, k novým vztahům k antice. Antika byla proň něčím, co bylo ztraceno, dobou, k níž se umění musí znovu vrátiti. Brunelleschi nesnažil se napodobiti z antiky to, co odpovídalo dosaženému vývoji, nýbrž antické sochy byly proň ztělesněním uměleckého principu, který byl v rozporu s tímto vývojem, ale přesto byl znovu do plastiky uváděn jako ztělesnění vlastních úloh a zákonů uměleckého tvoření...*“

Dvořák rozeznal rozdíl ve formě, který interpretoval jako předěl mezi středověkým a renesančním uměním. Brunelleschiho archeologické nadšení a zároveň hluboké porozumění potřebě formalizovaného řádu jistě vedlo k hlubšímu pochopení některých zásad antiky. Základní

odlišnosti obou reliéfů však tkvěly v něčem jiném: souvislosti jsou formální i technologické. Navíc, jak upozorňuje Uwe Geese, rozhodování třicetičtyřčlenné poroty bylo v létě, kdy padl konečný verdikt, ovlivňováno i jinými než jenom uměleckými momenty: Ghibertiho návrh byl odlit kromě drobností vcelku a byl o sedm kilogramů lehčí než Brunelleschiho. Celkovou úsporu bronzu při zadání realizace Ghibertimu tedy mohli florentští měšťané odhadnout v přepočtu na více než sto kilogramů bronzu. Rozdílná technologie se však také promítla do obou děl zásadnějším způsobem, než jsme obvykle ochotni si připustit. Pokud bývá v syntetických a popularizujících dílech Ghibertiho návrh označován jako „jemnější než Brunelleschiho“ a „dramatické prvky“ v něm jsou prý „pečlivě tlumené“, pak Brunelleschi prý „věnoval velmi malou pozornost kráse jednotlivých částí kompozice“ a „vyvolal dramatický účinek, který Ghibertiho reliéfu chybí“. Základní rozdíl spočívá ovšem v tom, že v *Obětování Izáka* Ghiberti plně uplatnil kompoziční výtvarné prvky tzv. krásného slohu (*international gothic style*) a dokázal scénu velmi organicky propojit, k čemuž jej nutila také snaha odlít co největší část reliéfu v jednom kuse, kdežto Brunelleschi na snahu po podobné jednotě rezignoval a figurám nebo jejich skupinám ponechal větší míru autonomie, což vede k dojmu menšího kompozičního propojení mezi jednotlivými figurami, respektive jejich skupinkami v rámci výjevu. Dvořákův postřeh je tu velmi případný: Ghibertiho vazba na jeho „středověké předchůdce“ byla ještě kolem roku 1401 velmi úzká, ale ve skutečnosti spolu s tímto dědictvím přijímal Ghiberti také plodné a tvůrčí rozvíjení antického odkazu, které bylo italským sochařům *trecenta* vlastní.

Brunelleschi však programově hledal cosi jiného než antiku starožitníka a sběratele; nešlo mu o dílčí a bezprostředně přejímané antické vzory. S Thomasem S. Kuhnem řečeno, byla jeho snahou *změna paradigmatu* – a také jí

spolu se svými nejbystřejšími vrstevníky dosáhl. Lze ji charakterizovat také jako *změnu komunikačního kódu*, tentokrát ovšem v komunikaci prostřednictvím architektury, plastiky a malířství. Pro hlubokou proměnu, k níž mělo ve dvacátých a třicátých letech *quattrocenta* dojít, byl deklarovaný vztah k antice jenom vnějším znakem, z něhož se stal především jeden z nástrojů k obhájení legitimity konkrétních způsobů tvorby a životního stylu umělců. Brunelleschi si však uvědomoval, že komplexní znalosti antické architektury mu mohou poskytnout jistou obdobu toho, co získal studiem matematiky, totiž znalost řádu, který, bude-li obnoven, stanoví pravidla a učiní sám sebe měřítkem všeho, co bude dále vytvářeno. Pochopil, že znalost zásad starořímského stavitelství je nyní znalostí doslova strategického významu, a chtěl být prvním, kdo se jí zmocní. Neúspěch v soutěži o zakázku na bronzové dveře Baptisteria zřejmě jen urychlil jeho rozhodnutí prostudovat veškeré dostupné památky co nejdříve.

„Jakmile byla práce zadána Lorenzovi Ghibertimu, sešli se Filippo a Donato a rozhodli se odejít z Florencie a zůstat nějaký rok v Římě, kde se Filippo chtěl věnovat architektuře a Donato sochařství,“ píše Vasari. Nezapomíná také na cenu, kterou za získání náskoku musel Brunelleschi zaplatit: „Filippo to dělal proto, že chtěl předstihnout jak Lorenza, tak Donata, a to o tolik, oč je architektura pro lidi užitečnější a nezbytnější nežli sochařství nebo malířství. Prodal tedy stateček, který měl v Settignanu, a pak se vydali do Říma, před jehož velkolepými stavbami a dokonalými chrámy zůstával Filippo stát takřka jako u vytržení. A hned také poroučel vyměřovat jejich římsy a dělat jejich půdorysy, a tak se s Donatem neustále činili, aniž promarnili jedinou chvíliku neb jediný zlaták; a nebylo jediné místo, ať už v Římě nebo v jeho okolí, kde by se nebyli podívat a kde by si nezměřili, co mohli a co za to stálo.“ Donatellův podíl na

tomto dobrodružství a hledání není prokazatelný; Vasari bez přesného časového údaje ostatně uvádí, že se brzy vrátil do Florencie. Brunelleschi však zkoumal antické památky se zcela přesným záměrem, jemuž také přízřivě sobil způsob svého bádání.

Postup, který podle tradice Brunelleschi zvolil, byl až do ohromujících detailů podoben metodě moderního archeologa. Když totiž zůstal v Římě sám, „věnoval se ještě s větším úsilím a zaujetím studiu římských zřícenin. Nepolevil, dokud si nezakreslil stavby všeho druhu, různé chrámy, okrouhlé, pravoúhlé, osmiboké, akvadukty, lázně, oblouky, kolosea, amfiteátry, jakož i veškeré chrámy z cihel; všiml si jejich vazeb, výztuží a provádění kleneb, zaznamenal si všechna možná spojení kamenných kvádrů pomocí čepů a ozubů, a když objevil uprostřed velkých kvádrů šikmý otvor, zjistil, že sloužil k nasazení takzvané krepny, nástroje na zvedání kamenů, a tak jej znovu sestrojil a pak uvedl do života. Filippo také rozlišil jednotlivé slohy, dórský, iónský a korintský, a jeho studium bylo tak důkladné, že si nakonec dokázal naprosto přesně představit v duchu Řím, tak, jak vypadal, dokud ještě nebyl v troskách.“ Žádné kresby z Brunelleschiho římského pobytu se bohužel nedochovaly, a tak si o jeho přístupu můžeme udělat představu pouze z Vasariho suggestivního popisu. Filippovo pozdější architektonické dílo však svědčí o tom, že alespoň v hrubých rysech skutečně jeho římský pobyt, který zřejmě ze zdravotních důvodů musel ukončit roku 1407, probíhal tak, jak jej Vasari líčí. Jednalo se o nesmírnou a dodnes nedoceňovanou změnu mentality, kterou Brunelleschi vnutil své době a svým následovníkům; ostře se lišila od recepce odkazu starověku jeho bezprostředními předchůdci. Motiv jeho výzkumu vidí Vasari jednoznačně: Brunelleschi chtěl „probudit znovu k životu dobrou architekturu, protože se domníval, že kdyby ji znovu objevil, zanechal by po sobě právě takovou památku jako Cimabue a Giotto“.

Umělci italského *duocenta* a *trecenta* (a jejich vrstevníci ve Francii) navazovali na antickou tradici dvojím velmi rozdílných způsobem. Formální poučení antickým uměním není v jejich dílech žádnou zvláštností: Niccolò Pisano zhodnotil v *Klanění tří králů* v postavě Panny Marie s Ježíškem zkušenost, kterou mu poskytl sarkofág s Faidrou na písánském Campo Santo, a snad dokonce těžil i ze znalosti výzdoby etruských hrodek. Pokud měl středověký iluminátor vyzdobit antický literární text, neváhal dát hrdinům starověkých mýtů podobu svých současníků. Měl-li ilustrovat Láokoóntův příběh, říká o něm Erwin Panofsky, „stal se z Láokoónta divoký holohlavý stařec v soudobém kostýmu, který na obětního býka utočil něčím, co by snad mohla být sekera, zatímco dva malí chlapeci na dolním okraji obrazu plavou kolem ... Aeneas a Dídó jsou ukázáni jako módní středověký pár hrající šachy...“ Panofsky velmi přesně a přitom barvitě popsal tuto zdvojenou linii přijímání antického dědictví ve středověku v objevené studii *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*, v níž zároveň objasnil základní moment jejího rozdělení: „Když se ptáme na příčiny tohoto kuriózního dělení na klasické motivy s neklasickým významem a klasická témata vyjádřená neklasickými figurami v neklasickém prostředí, odpověď se zdá spočívat v rozdílu mezi výtvarnou a literární tradicí. Umělci, kteří použili motiv Herkula pro obraz Krista nebo motiv Atlanta pro obrazy Evangelistů, učinili tak pod vlivem výtvarného modelu, který měli před svými očima, ať již přímo kopírovali antickou památku, nebo imitovali novější dílo odvozené z klasického prototypu sérií zprostředkujících transformací. Umělci, kteří znázornili Médeiu jako středověkou kněžnu nebo Jupitera jako středověkého soudce, přeložili do obrazů pouze popis, který našli v literárním pramenu.“ Pro malíře, sochaře a iluminátory *trecenta* však tento dvojí přístup k antickému dědictví nepředstavoval žádný intelektuální

problém a nebyli ho schopni jako vnitřně rozporný chápat. Chybělo jim totiž vědomí předělu, vlastní renesančním tvůrcům. Teprve formující se výtvarný názor umělců *quattrocenta*, generace Ghibertiho, Brunelleschiho a Donatella, Masolina, Masaccia a Paola Uccella, který vrcholil v dílech umělců druhé poloviny 15. století, byl založen na *vědomí diskontinuity* mezi antickým a středověkým uměním (a tedy také mezi uměním středověku a renesance), nebo přesněji: na deklarování této diskontinuity.

Odkaz na antický vzor jako na zdroj legitimacy určitého postoje nebo činu nabýval někdy pozoruhodně přímočaré podoby. Správa florentského dómu zadala koncem května 1436 Paolu Uccellovi neobyčejně zajímavou zakázku: měl vytvořit monumentální jezdecký pomník anglického kondotiéra Johna Hawkwooda, který osmnáct let věrně bojoval ve florentských službách. Z dnešního hlediska poněkud kuriózní zůstává okolnost, že se mělo jednat o pomník *malovaný*. Zadání přímo obsahovalo podmínku, že malíř své dílo provede monochromně, v různých odstínech „*terra verde*“, aby působilo dojmem bronzu. Během tří měsíců namaloval Uccello více než osm metrů vysokou a přes pět metrů širokou fresku, zachycující *neexistující* bronzovou jezdeckou sochu slavného vojevůdce. Jejím základním ikonografickým vzorem byla jediná dochovaná monumentální antická jezdecká socha, považovaná ve středověku za vyobrazení Konstantina Velikého, během renesance prohlašovaná postupně za portrét císařů Commoda, Antonia Pia, Septima Severa a Hadriana a teprve na počátku 16. století rozeznána jako podobizna Marka Aurelia.

Během 15. a 16. století byla jezdecká socha Marka Aurelia hojně reprodukována v drobných bronzových replikách, z nichž nejstarší dochovaná a necelých čtyřicet centimetrů vysoká je dílem Antonia Averlina, známého jako Filarete, z roku 1465. Tyto malé bronzky se postupně

velmi zdokonalovaly: pokud je Filaretova soška značně vzdálena původní předloze a ukazuje, že se lítec potýkal s řadou technických problémů (na druhou stranu však zase představuje osobité dílko), pak kolem roku 1600 již vznikaly reprodukce velmi věrné, které ovšem sloužily spíše jako suvenýry. V roce 1436, kdy Uccello svého Johna Hawkwooda maloval, však bylo odlišné monumentální jezdecké sochy pokládáno za nesmírně nákladné, obtížné a velmi riskantní; do vzniku Donatellova padovského *Gattamelaty*, tedy téměř tři a půl metru vysokého jezdeckého pomníku benátského kondotiéra Erasma del Narni, rovněž inspirovaného Markem Aureliem, chybělo ještě nejméně jedenáct let. Ještě i Gattamelatův kůň musel ostatně mít pozdviženou přední nohu podepřenu umně zakomponovanou dělovou koulí, aby plastika, kterou odlil Benátčan Andrea Calderaro, vůbec stála.

Uccello se statickými problémy své jezdecké „sochy“ trápit nemusel. Na své fresce tedy zachytil ideální představy Florentánů první třetiny 15. století o tom, jak vypadal antický bronzový jezdecký pomník vojevůdce z dob římské republiky. Tato datace není náhodná: víme přesně, kdo byl historickým vzorem Uccellova Johna Hawkwooda: konzul Quintus Fabius Maximus Verrucosus, řečený Cunctator - zachránce římské republiky před Hannibalem. Spodní řádek nápisu na Hawkwoodově „sarkofágu“ je totiž citací latinského hymnu na Fabia Maxima, nalezeného na kamenné desce, uchovávané dnes ve florentském Archeologickém muzeu. Paralela mezi Hawkwoodem, ochráncem florentské republiky, a Fabiem Maximem byla nasnadě. Díky Uccellovi si Florentáné mohli připadat jako antičtí Římané, stavějící svým vojevůdcům bronzové pomníky, aniž by hradili náklady a nesli rizika s jejich skutečným odléváním spojená.

K témuž postupu se florentská Opera del Duomo uchýlila ještě jednou v době, kdy už bylo zjevné, že skutečný monumentální bronzový jezdecký pomník soudobí

sochaři úspěšně zhotovit mohou: roku 1456 namaloval protějškovou fresku zhruba stejných rozměrů k Uccellovu Johnu Hawkwoodovi Andrea del Castagno. Ve shodném dekorativním rámci se tak v katedrále ocitl *Jezdecký pomník Niccolò da Tolentino*, shodou okolností muže, který v bitvě u Imoly, kde bylo spojené vojsko Benátčanů a Florentánů v létě 1434 poraženo armádou milánského vévody Filippa Maria Viscontiho, velel po boku Gattamelatově. Oba vojevůdci se dočkali pomníků, jejichž funkce i podoba byly zcela zjevně legitimovány obecně známými antickými vzory. Je to ovšem poměrně vzácný případ, kdy je tento vztah viditelný na první pohled. Většinou bývají vazby na antické literární či archeologicky doložené předlohy mnohem komplikovanější.

Panofského dělení vlivu antiky na malíře a sochaře 13. a 14. století do dvou hlavních proudů je základní a užitečné, ale musíme si uvědomit že recepce motivů často nabývala velmi umně skrytých podob. Ve změně přístupu malířů a sochařů raného *quattrocenta* k antice se hrála mimořádnou roli humanistická vzdělanost se svým důrazem na písemné prameny. Velmi výrazným momentem, formujícím především přístup Florentánů k antickému dědictví, byl také jeho politický význam. Peter Burke podotýká, že v roce 1402, kdy pominula bezprostřední hrozba útoku milánského vévody Gian Galeazza Viscontiho na město, prožívali umělci, kteří byli původci změn, „*citlivé období*“ a vypočítává, že tehdy bylo Brunelleschimu dvacet pět, Ghibertimu dvacet čtyři, Masolinovi devatenáct a Donatellovi pravděpodobně šestnáct let. Byli tedy svědky toho, jak Florencie vyvázla z války, v níž stárnoucí kancléř Coluccio Salutati proměnil humanismus v efektivní nástroj propagandy a dokázal jeho prostřednictvím čelit agresivní politice muže, jehož snem bylo obklopit Milán takovým zázemím (*retroterra*), které by z něj učinilo mocný a stabilní stát, úspěšně konkurující dvěma starým a tradičním měst-

ským republikám: Florencii a Benátkám, které obě vážně ohrozil. Systematické pátrání po starých rukopisech, jemuž se věnoval např. Poggio Bracciolini, tedy nebylo jen odtážitou zálibou běžnému životu vzdálených intelektuálů, ale také posilováním výzbroje, která od poloviny 14. století mnohokrát prokázala svou sílu.

Dlouho známá i nově objevovaná díla antických autorů obsahovala vedle schematických popisů dějin umění (zejména malířství a architektury) také praktické technologické návody, které stálo za to vyzkoušet. Objevené antické texty o malířství a sochařství, provázené nově zrozeným zájmem o klasičtí archeologii, ovšem nabízele také cestu k pronikavé změně sociálního postavení umělců – a ti si to počínaje Ghibertim začali zřetelně uvědomovat. Antika jako legitimující princip pronikala do výtvarného umění mnohem hlouběji, než byli historici ještě v prvních desetiletích 20. století ochotni připustit. Před šedesáti lety podotkl jeden z moderních pokračovatelů renesanční linie písčích výtvarníků: „*Antika se stala v quattrocentní Itálii více jen heslem a symbolem než vlastním smyslem uzpůsobujícím vnitřní povahu renesančního výtvarného tvoření. Zdá se přímo neuvěřitelné, jak malá znalost řečtiny a řeckých památek na příklad byla tehda v Itálii obecná. Byla to ponejvíce zevní módní vůle antice se podobati, která opět jen zdánlivě se podobala svým smyslovým zevnějškem renesanci. Tím více ponouká to k myšlence, že určitý proud hlavního tvárného úsilí západoevropské výtvarné kultury dospěl tehdy do takové éry, že jakési vnější zdání podobnosti s antikou mohlo býti proklamováno za bojovné heslo.*“

Emil Filla viděl přesně: proklamovaná návaznost na antické umění měla hned dvojí význam. V první řadě ukazovala své hlasatele jako muže vzdělané a znalce antiky, ve druhém plánu pak legitimovala jejich nárok na společenské postavení, jaké měli podle mínění latinských a řeckých spisovatelů jejich starověcí předchůdci.

V něčem se ovšem naopak jako odchovanec dějin umění pojmávaných pouze jako dějiny slohů a formy nepochybně mýlil: vliv antiky byl neuvěřitelně silný a projevoval se i v dílech, která byla svou formou i obsahem zdánlivě antice velmi vzdálena. Především autoři starověkých kompendií a encyklopedických spisů, kteří poskytovali nepřehledné množství historických anekdot (ale i prakticky využitelných informací), se těšili neobyčejné oblibě a dopad četby jejich děl můžeme objevit často zcela nečekaně. Antické *exemplum* jako legitimační princip bylo mnohem rozšířenější, než si dnes uvědomujeme.

Prvním a nejdůležitějším z antických autorů píšících o umění se v tomto smyslu pro renesanci stal Plinius Starší, jehož dílo *Naturalis historiae libri XXXVII* bylo známo z mnoha středověkých opisů, výtahů a kompendií, jichž se dochovalo více než dvě stě. Když se Ghiberti někdy kolem roku 1450 pustil do psaní svých *Záznamů*, posloužil mu Plinius spolu s Vitruviem jako hlavní pramen pro dějiny antického umění. Kterému z umělců 15. a 16. století by ostatně nelichotilo přirovnání k Apellovi, o jehož vztahu s nejproslulejším panovníkem antického světa, který se ve středověku proměnil v literární postavu slavného křesťanského rytíře, Plinius vypráví: „*Také Alexandr při svých častých návštěvách v Apellově ateliéru jednou něco nezkušeně kritizoval; Apellés jej vlídně poprosil, aby mlčel, že by se mu smáli chlapci, kteří třeli barvy. Alexandr, ač povahou známý prchlivec, dal si říci pro velikou autoritu umělcovu. Prokázal malíři i jinou laskavost: dal mu namalovat jednu ze svých vedlejších milenek, jménem Pankaspu, nahou z obdivu pro její krásu. Když poznal, že se Apellés během práce do ní zamiloval, dal mu ji. Alexandr byl velikým přemožitelským duchem, ale ještě větší tím, že sám sebe dovedl přemáhat. Tímto činem se nestal o nic menším než nějakým vítězstvím. Nedal se pohnout ani Pankaspinou nelibostí, že má být milenkou malířovou,*

*když byla předtím královnou. Někteří by rádi dokázali, že podle sličné Pankaspy byla namalována „Afrodíté vynořující se z moře“, zvaná Anadyomené.“* Umělec tu byl představen v diskusi a zjevně přátelském vztahu s nejmočnějším mužem antického světa; jeho autorita mu dávala právo tohoto mocného dokonce napomínat (byť jen ve věci umění). Další proslulou anekdotou ilustruje Plinius, jak vysoko hodnotil malířství jeden z Alexandrových nástupců: kvůli slavnému Protogenovu obrazu *Ialýsos* (jednalo se o alegorii jednoho z měst na ostrově Rhodu) prý Démétrios Poliorkétés, jehož přízvisko znamená doslova *Dobyvatel měst*, neuspěl při válečném tažení: „*Král Démétrios při dobývání Rhodu zakázal útočit ze strany, kde byl obraz chován, aby neshořel, a proto také města nedobyl.*“

V knize *Art and Illusion* popsal Ernst Hans Gombrich jeden z podstatných rysů Pliniova přístupu k dějinám umění. „*Ve starověku bylo vítězství iluze prostřednictvím umění tak novým jevem, že diskuse o malířství a sochařství se nezbytně soustřeďovaly na napodobování, na mimesis,*“ píše. „*Opravdu lze říci, že pokrok v umění, směřující k tomuto cíli, znamenal pro starověk to, co znamená technický pokrok pro moderní svět: vzor pokroku vůbec. Plinius proto pojímá dějiny sochařství a malířství jako dějiny vynálezů a výrazné úspěchy v zobrazování přírody připisuje jednotlivým umělcům.*“ Plinius skutečně připisuje jednotlivým slavným malířům dílčí pokroky ve věrohodném zobrazování přírody, pro něž jejich dílo cenili znalci; z hlediska umělců *quattrocenta* však činí ještě něco víc: vypráví o tom, jak byli umělci ceniáni ve společnosti, jaké dostávali odměny a jakých požívali výhod. Vázal-li to Plinius na Gombrichem vzpomínanou stupňující se dokonalost v napodobení přírody, bylo jen pochopitelné, že toto měřítko vnesl také mezi renesanční umělce jako jedno ze základních kritérií pro posuzování kvality uměleckých děl. Dokladem toho může

být i způsob, jímž cíle vlastního snažení při práci na tzv. *Rajských dveřích* florentského Baptisteria popisuje Lorenzo Ghiberti. Je to sice poněkud paradoxní, ale i tento moment renesanční malby a plastiky, který se zcela vymyká chápání umělců před rokem 1400 a který zároveň nelze beze zbytku vyložit ze zkušenosti první generace malířů a sochařů *quattrocenta* s tehdy známými díly antického výtvarného umění, byl nepochybně inspirován antikou: ne-li konkrétními výtvy, tedy alespoň jejich starověkými popisy.

Dokladem toho může být také postoj Leonarda da Vinci, známého svým nepřilíš kladným vztahem k antice a naopak zapřísáhlého empirika. Ve svých *Radách malířům* v kapitole nazvané výmluvně *Malíř se má učit od přírody* podává nejhutnější a nejstručnější vylíčení geneze renesančního umění: „... malba nebude výtečná, jestliže malíř bude považovat za autoritu malby druhých, bude-li se však učit z přírodních věcí, vydá dobré plody, jak jsme viděli na malířích po Římanech, kteří stále napodobovali jeden druhého a řečené umění upadalo od století k století. Po těch přišel florentský Giotto, který (nespokojiv se imitováním děl svého Cimabua), narozen v osamělých horách obývaných pouze kozami a podobnými zvířaty, začal kreslit po balvanech postoje koz, jež hlídal, a tak začal dělat všechna zvířata, jež viděl, takže po mnohém studiu předčil nejen mistry svého věku, nýbrž i mnoha minulých staletí. Po něm umění upadalo, protože všichni napodobovali vytvořené malby, a tak ze století do století pokračovalo v upadání, až florentský Tommaso, zvaný Masaccio, ukázal dokonalým dílem, jak se namáhali zbytečně ti, kdo nepovažovali za autoritu přírodu, učitelku mistrů.“ Leonardo přitom sám nevěděl, kolikrát přijímá zprostředkované rady antických autorů – a patrně ani to, že toto jeho kritérium hodnocení malířství se shoduje s měřítkem, které užíval Plinius. Zároveň se zařadil mezi obdivovatele Giottovy a osobitě roz-

vinul legendu o jeho původu a cestě k umění, kterou poprvé zaznamenal Ghiberti a k dokonalosti dovedl Vasari. Leonardovi se *giottovská* legenda hodila jako vynikající argument proti tradičnímu dílenskému způsobu výuky malířů; jde ovšem o literární fikci, která pravděpodobně neměla s Giottovou skutečnou profesní přípravou mnoho společného.

S Pliniem (respektive se zkreslenou interpretací jedné jeho anekdoty, jak se donesla k jeho sluchu) ovšem Leonardo také nevědomky polemizoval. Z jeho *Úvah o malířství* pochází také proslulá *Rada, jak se státi všestranným malířem*, zaměřená na obhajobu studia krajinomalby: „Náš Botticelli řekl, že takové studium je zbytečné, protože pouhým hozením houby napojené rozličnými barvami na nějakou zeď se docílí na té zdi skvrn, z nichž se dá vy pozorovati krajina. Je pravda, že se dají vyčistiti různé nahodilé podoby, když to chceme najíti, např. hlavy různých zvířat, hlavy lidí, bitvy, útesy, moře, mraky, podoby hájů a lesů a jiné věci... Ale třebaže by tyto barvitě skvrny podávaly jisté invence, přece tě nepoučí, jak zdolati jednotlivosti...“ Botticelli by se nám z tohoto líčení mohl jevit jako předchůdce moderního umění, kdyby... Kdyby nebylo velmi pravděpodobné, že Botticelli znal a po svém interpretoval slavnou starověkou historku o výše zmíněném obraze *Ialýsos*. Plinius líčí, jak „se *Próto- genes* trápil, že nemůže dobře vystihnout pěnu u tlamy udýchaného psa; jeho zásadou byla totiž pravdivost, ne jen pouhý náznak. Když ono místo několikrát marně předělal, seškrabal barvu a ve zlosti tam mrštíil houbou. A hle, ta nahradila barvy a zpodobnila pěnu podle přání umělce. Jeho příkladu následoval záměrně Nealkés, když maloval štolbu zadržujícího pár koní. Tak ukázal *Próto- genes* význam náhody jako šťastné intuice při malbě.“ Antické příklady, zprostředkované malířům literáty a humanisty, postupovaly místy skrytě a ovlivňovaly i úvahy těch, kteří se proti jejich používání vzpouzeli. Ve druhé



polovině *quattrocenta* byla již ve všech oblastech intelektuální činnosti a ve vazbě na ni také ve věcech malířství, sochařství a architektury argumentace příklady vyčtenými z děl starověkých spisovatelů natolik běžnou součástí obecně přijímaného komunikačního kódu, že se jí ani tvůrce označovaný ve své době posměšně za nevzdělaného („*omo senza lettere*“) nemohl vyhnout.

Ve skutečnosti si dnes často ani neuvědomujeme dosah vlivu znalosti antických autorů pro uměleckou praxi Itálie 15. století. Klasickým a dosud nepovšimnutým příkladem toho může být jeden z takřka erbovních obrazů italské renesance, podobizna Federiga da Montefeltro od Piera della Francesca. Vespasiano da Bisticci o portretovaném napsal: „*Abychom se vrátili k literatuře, urbínský vévoda v ní byl výborně zběhlý, a to nejenom v dějinách a v náboženské literatuře, ale i ve filosofii... O něm se opravdu dá říci, že byl prvním ze signorů, kteří se zabývali filosofii a vyznali se v ní. Vždy pečoval především o svůj intelekt a o svou čest a snažil se denně naučit něčemu novému.*“ Když o vévodovi hovoří jako o mecenáši a stavebníkovi, dodává: „*Ač měl po ruce architektu, 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.*“ Vévoda Federigo, jeden z nejvzdělanějších velmožů své doby, kdy o erudované státníky nebyla nouze, jistě diskutoval stejně zasvěceně i se svými malíři. Můžeme také pokládat za víc než pravděpodobné, že dobře znal i Pliniovu *Historii naturalis*. Jedna z Pliniových historek o malířích a jejich mecenáších mu zřejmě přišla vhod v letech 1472-1474, kdy Piero della Francesca na jeho zakázku maloval diptych s podobiznami urbínského vévodského páru.

Krátce poté, co se ujal vlády v Urbínu, utrpěl Federigo da Montefeltro v rytířském turnaji vážné zranění: přišel

o pravé oko a měl nenapravitelně zdeformovaný kořen nosu. Pierre Francastel to v podrobné a jemné analýze jeho podobizny z tohoto diptychu komentuje: „*Poněvadž se při turnaji zranil na pravé tváři, dbá na to, aby byl zpodoběn z levé strany. Touží po majestátnosti, ne po násilí.*“ Je-li tomu skutečně tak, proč na rubu téže nevelké dřevěné desky (47 x 33 cm) nacházíme ikonograficky složitý obraz *Triumf Federiga da Montefeltro*, na němž vidíme vévodu v plátové zbroji zobrazeného z pravé strany? Rozdíl patrně spočívá v rolích, které na sebe portretovaný v obou případech bral: jednou moudrého vladaře, podruhé triumfátora. Pro první měl zajímavou inspiraci. O Apellovi totiž Plinius vypráví v třicáté páté knize své *Historie naturalis* zajímavou podrobnost týkající se jednoho z nejslavnějších dědiců Alexandra Velikého: „*Když Apellés maloval krále Antigona na jedno oko slepého, kreslil ho ze strany tak, že vada byla přičtena spíš malbě než tělu, zvláště když zdravé části byly znamenitě prokresleny.*“ Šlo o Antigona Monofthalma, nejmocnějšího z diadochů, který roku 306 př. n. l. přijal jako první z Alexandrových dědiců královský diadém a stal se zakladatelem dynastie. Renesanční teoretici tuto anekdotu dobře znali a odvolávali se na ni: už roku 1455 Leon Battista Alberti podotýká, že „*Apelles maloval jenom tu část tváře Antigona, na které nebylo viděti vadu oka*“.

Lze důvodně předpokládat, že podobnost s osudem Antigona Jednookého musela Federigovi da Montefeltro v jeho neštěstí připadat lichotivá. Pierovi della Francesca pak srovnání s Apellem jistě také nebylo proti mysli. Dokonce i v tomto nesmírně proslulém obraze můžeme bez obtíží najít vliv antického *exempla* - a ne ledajakého, i když bychom jej v něm pro jeho zdánlivý dobový realismus na první pohled nehledali. Nebude již možné zjistit, zda byla anekdota z Plinia prvotní inspirací malíře a jeho modelu, nebo zda posloužila jen jako důvtipné ospravedlnění Federigovy marnivosti, ale nelze pochybovat

o tom, že okruh intelektuálů u urbinského dvora tuto podobiznu vnímal také prizmatem helénistické historky, známé z Pliniova podání.

Jak antické zvyklosti, kříšené na základě literárních znalostí, ovlivňovaly i tvorbu s antikou obvykle přímo nespojovanou, o tom se můžeme přesvědčit rovněž na párovém portrétu zmiňovaného diptycha, podobizně Battisty Sforzové, manželky vévody Federiga, která zemřela v roce 1472. Francastel podotýká, že podle Venturiho „*tvář vévodkyně je obrazem zemřelé*“ a že „*byla namalována podle posmrtné masky z vosku*“. Dál tento aspekt nezdůrazňuje a nezabývá se jím. Jak obraz sám, tak *laudatio* na jeho rubu, psané v minulém čase, nasvědčují, že je tento často vyslovovaný předpoklad věrohodný. Opatrný Vilmos Tátrai se spokojil s konstatováním, že obraz vznikl až po smrti Battisty Sforzové, a podotkl, že především okázalý účes dodává výraz obličejí „*podobajícímu se posmrtné masce a zbavenému života*“. Vyjádřil snad nejlépe dojem, jenž tato jemná, pohádkově laděná a přitom poněkud mrazivě působící podobizna v dnešním dívkovi vyvolává.

Mohlo by se zdát, že jde o okrajový jev a o poněkud morbidní podrobnost, která nemá širší dosah. Jan Chlíbec však nedávno ve zcela jiné souvislosti poukázal na to, že jde o metodu užívanou mnohem obecněji a hluboce zakořeněnou v umělecké praxi oné doby. Hovoří o „*neobvyklé popularitě a zájmu o snímání posmrtných masek ve Florencii 15. století*“ a podotýká: „*Svou roli zde zcela jistě sehrálo programové navazování na antiku a snaha vyrovnat se jí ve všech kulturních sférách – a tedy i v tomto specifickém oboru*.“ V souvislosti s tím konstatuje, že zde zapůsobilo „*i zminěné dílo Pliniovo, jehož spisy shromažďoval např. florentský intelektuál Niccolò de'Niccoli, přítel Donatellův, Ghibertiho a Brunelleschiho*...“ Plinius o užívání posmrtných masek píše: „*Jinak tomu bylo u našich předků. V jejich přibytých nestály so-*

*chy cizích umělců ani portréty kovové nebo mramorové, ale v každé rodině se objevovaly na skříňích voskové ob-  
tisky obličejů předků, které potom vyprovázely nebožtíky  
na pohřbu, a tak tam byl přítomen vždy zástup členů ro-  
diny. Spojovací ozdoby a věnce vedly v liniích k jednotli-  
vým portrétům a naznačovaly tak rodokmen.*“ Zná však i jméno sochaře, který podle masek sňatých z tváří lidí začal vytvářet jejich podobizny; zajímavé je, že v tomto počínání vidí základ realismu v sochařství: „*Avšak podobu lidskou sádrovým otiskem samotné tváře vyjádřil první ze všech a počal ji upravovati pomocí vosku, který vлил do této sádrové formy, sikyonský Lysistratos ... Ten začal vytvářeti i skutečné podoby, kdežto před ním byla snaha činiti je co nejkrásnější. Týž vynalezl i tvořiti odlitky soch a ta věc se rozmohla tak velice, že se žádná výtvarná díla nebo sochy nepracovaly bez hlíny.*“ Je zřejmé, že už od prvních desetiletí 15. století byl mezi vzdělanci znám antický text, který podobný postup portrétisty v očích soudobého znalce umění plně legitimoval a umožňoval mu nezastřeně pracovat s posmrtnou maskou portrétovaného. Portrét Battisty Sforzové pořízený podle voskové posmrtné masky je jenom jedním z dokladů vlivu této legitimující role konkrétního Pliniova výroku. Pro dějiny renesanční portrétní plastiky je chápána a zdůrazňována již delší dobu, ale pro malbu dosud obdobným způsobem doceňována není. Přitom právě kolekce posmrtných masek byly užitečným zdrojem poznání nejen pro portrétisty, ale i pro maláře historických výjevů kolem poloviny *cinquecenta*. V té době však již Pliniův text ztrácel svou původní úlohu a stával se pouhou inspirací a technologickým návodem.

Postupný úpadek legitimující role antického exempla dokládá výňatek ze *Života malíře, sochaře a architekta Andrey Verrocchia* od Giorgia Vasariho. Text, napsaný prokazatelně až po roce 1550, protože je obsažen až ve druhém vydání *Životopisů*, působí téměř jako citát z Pli-

nia. Vasari tu přisoudil Lysistratovu roli Andreu Verrocchiov; zároveň zmínil i svou vlastní práci podle posmrtných masek: „*Andrea se rád zabýval odléváním do sádry ... která je tak měkká, že se z ní dá dělat, co kdo chce; potom však zase ztuhne a ztvrdne, takže je z ní dobře možno odlévat celé figury. Andrea si tedy pomocí takových forem odléval různé věci z přírody, jako ruce, nohy, kolena, paže a dřívky, aby je mohl mít kdykoli před očima a podle nich pracovat. Za jeho života se pak také začaly takovým způsobem s malými náklady snímat posmrtné masky; proto lze v každém florentském domě vidět nad krby, vchody, okny a římsami nesmírné množství těchto podobizen, provedených tak dobře a věrně, že vypadají jako živé. Od oné doby tento zvyk stále trvá a byl velice užitečný i pro mne, protože jsem tím způsobem získal podobizny mnoha těch, kteří vystupují ve výjevech v paláci vévody Cosima.*“ Podložit dříve nepřilíš obvyklý technologický postup (včetně takového detailu, jakým je posmrtná maska jako přiznaný model) odkazem na obecně známý příklad z antické literatury nebylo kolem poloviny 16. století, tedy v době, která již v rámci hodnotových stupnic obecně přijímaných patrony a mecenáši plně akceptovala úlohu malířské invence, nijak nutné. Navzdory tomu zůstal antický vzor jako reziduum doby nedávno minulé skrytě přítomen ve Vasariho textu, který v průběhu následujících století paradoxně sám přijal legitimující úlohu.

Reprezentativní dvojportrét, jímž diptych Montefeltrů bezesporu je, však musel být opřen i o jiné nástroje legitimizace postavení obou vyobrazených. Toho si pečlivě všímá Pierre Francastel, který věnuje mimořádnou pozornost rubové straně obou desek. Popisuje velmi pečlivě tři plány, do nichž jsou oba zrcadlově pojaté obrazy triumfu strukturovány, úlohu středního plánu, tj. cesty, po níž oba triumfující vozy jedou, jíž přisuzuje roli jakéhosi *palco scenico*, tady divadelní scény, a rozebírá podrobně

také úlohu obou triumfálních vozů: „... vůz, na němž jedou oba oslavení, je *carroccio*, to jest vozidlo, jež si braly armády s sebou do boje a jež sloužilo k svolávání vojska a svým způsobem i jako prapor; oddíl, kterému je odcizili, byl poražen, a když naopak uniklo do dobytého města, znamenalo to novou nadvládu. Zde jeho přítomnost naznačuje, že kompozice vznikla na paměť triumfálního vstupu obou manželů do jejich panství, na paměť toho, že se skutečně ujali držby kraje...“ O několik řádek výše přitom podotýká, že „triumfální vůz byl ve skutečnosti už v Petrarkově době obvyklou rekvizitou ritu veřejného života, obzvláště ve Florencii“. Francastel má nepochybně pravdu, ale za důležitější než skutečný historický význam těchto vozů pokládám pro interpretaci rubové strany diptychu Montefeltrů jejich obraz, který se formoval v představách dějepisců druhé poloviny *quattrocenta*, neboť právě tato vize byla rozhodující pro použití *carroccia* jako klíčového prvku díla.

Francastel argumentuje mimo jiné rozsáhlou pasáží z novely Mattea Bandella *Hraběnka z Cellantu dá zabít hraběte z Masina a je zkrácena o hlavu*. Bandello psal svou povídku několik desetiletí po vzniku obrazu a ve zcela jiné společenské situaci, v době, kdy původní význam *carroccia* v životě a válkách italských městských států byl už jen těžko pochopitelný. Popisuje ceremoniální vůz, na němž hodnotí především jeho nákladnost a okázalý vzhled: „*Skvělý povoz naveskrz vyřezávaný a pozlacený s brokátovou krumplovanou čabrákou s trásněmi kolem dokola, posetou výšivkami a ozdobami. Tento povoz táhli čtyři komoni bílí jako hermelín a rovněž tito komoni byli nedozírné ceny. Na tomto povoze vstoupila Bianca Maria vítězoslavně do Milána...*“ Francastel potom dovozuje, že Battista Sforzová a Federigo da Montefeltro museli v den svého sňatku roku 1460 vykonat obřad „*ujmutí se držby*“, víceméně shodný s ceremoniálním vstupem vévodkyně do Milána. Vykládat ovšem tento ob-

raz, namalovaný nejméně dvanáct let po sňatku a případném triumfálním vjezdu vévodkyně a vévody do Urbina (a také po smrti vévodovy ženy), jako vzpomínku na tento den a triumf a dávat vzhled obou vozů do přímé souvislosti s podobou případného skutečného *carroccia* vévodského páru je poněkud příliš přímočaré.

Původní smysl *carroccia* vysvětluje velmi zajímavě Niccolò Machiavelli ve *Florentských letopisech*, když popisuje uspořádání města po smrti Fridricha II. roku 1250, návrat guelfů a vznik nejstarší florentské ústavy, tzv. *Constituzione del Popolo Vecchio* v roce 1256. Líčí novou strukturu branné moci svobodné obce florentské a píše: „K větší nádhře svých vojsk, a aby jim dali shromáždění, kde by se v boji rozprášení mohli opět shromáždit a odtud opět nepříteli čelit, zavedli velký vůz, zvaný *carroccio*, tažený párem volů, ozdobených červenými čabakami, a na němž byla vztyčena červenobílá vlajka. Kdykoliv s vojskem vyrukovali, přitáhli vozidlo na Nový trh a obřadně je odevzdávali velitelům.“ Machiavelli vzápětí hovoří o tom, že si Florentané („aby zvýšili důstojnost svých válečných výprav“) současně pořídili také zvon zvaný *Martinella*, jímž měsíc před odchodem vojsk z města vyzváněli, aby poskytli nepříteli čas k přípravě na obranu. Shrnutí tehdejších florentských zvyklostí spojených s válčením pak završil morálním poselstvím: „Tak stateční byli tehdejší lidé a tak ušlechtilé jednali, že neočekávané napadení nepřitele, které je dnes považováno za dovolené a moudré, platilo tehdy za hanebné zákeřnictví.“ V duchu této tradice mělo *carroccio* mnohem praktičtější, ale zároveň také mnohem symboličtější význam než jenom roli triumfálního vozu, symbolizujícího bohatství a okázalost panovnického dvora. Navíc ani cesta, po níž oba vozy projíždějí, není zrovna typickým místem triumfu: skalní lavice s rozeklanými okraji ležící vysoko nad krajem. Zjevně na ni nelze dohlédnout odnikud z půvabné krajiny, která tvoří

pozadí výjevu. Veškeré postavy výjevu jsou pak přítomny na vozech – a mimo hlavní aktéry jsou to pouze alegorické figury. Vzniká tak velice zvláštní obraz: triumf bez publika. Přitom dokonce i na výjevu tak symbolickém, jakým je *Triumf Minervy* na fresce Franceska Cossy v Palazzo Schifanoia ve Ferrare, namalovaný v letech 1467–1470, kde rovněž nacházíme *carroccio*, se baví několik skupinek diváků, mezi nimiž Minervin vůz projíždí.

Musíme vzít v potaz okolnost, že oba výjevy onoho zvláštního triumfu jsou namalovány na rubu portrétů obou aktérů. Nedílnou součástí kompozice obrazů pak tvoří také gramaticky komplikované a dnes již těžko beze zbytku vyložitelné oslavné nápisy, které zaujímají celou spodní třetinu výjevů. Jejich podkladem jsou dokonale napodobené mramorové desky, uzavřené nahoře profilovanou římsou. Písmo je antické a svým vzhledem odpovídá nápisům na triumfálních obloucích – nebo epitafům na tumbách. Antikizující vzhled se tu stával jedním z prostředků, jak překonat propast času a zanechat nadčasové poselství *pro futuro*, jak doplnit zachycení vnější podoby také svědectvím o povaze osobnosti Federiga da Montefeltro a Battisty Sforzové. Tyto intimní obrazy měly promlouvat k zasvěceným a ona „*směsice starých ritu středověké války, ale i představ, jaké měl o triumfu petrarcismus*“, vnímaná však čistě jako „antická“ a neodmyslitelně spojená s pojmy cti muže a ženy, byla podle představ malíře i jeho mecenáše ideálním komunikačním kódem, zvoleným tak, aby překonal veškeré proměny doby. Zkušenost s objevováním antického dědictví byla pro Federiga da Montefeltro nepochybně také zdrojem naděje, že poselství, které chce o sobě a své choti přenechat potomkům, bude vždy jasné a zřetelné a stane se také jistým druhem *exempla*.

Legitimující úlohu odkazu na starověký vzor lze nalézt na mnoha oficiálních malbách. K nejreprezentativ-

nějším příkladům využití této role antického příkladu patří dva cykly maleb, které si v roce 1481 objednal papež Sixtus IV. pro výzdobu kaple, která dnes nese jeho jméno. Na rozměrných freskách, zhruba tři a půl metru vysokých a přes pět a půl metru širokých výjevech, oddělených iluzivně malovanými pilíři, se podíleli Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Pietro di Christoforo Vanucci, řečený Perugino, a Alessandro di Mariano Filipepi, snad nejslavnější z nich, známý ovšem jako Sandro Botticelli. Dnes přitahují pozornost návštěvníků Sixtinské kaple v Římě gigantické malby Michelangela Buonarrotiho na stropě a především jeho *Poslední soud*, freska, která už svým rozměrem 17 x 13,5 metru ruší jakákoliv měřítka a popírá rastr stěn, do něhož byly jednotlivé malby z počátku osmdesátých let *quattrocenta* zasazeny. Pás s díly Michelangelových předchůdců v kapli, postavené v letech 1475–1477 a nazývané tehdy ještě *Capella Magna*, však přesto zasluhuje mimořádnou pozornost.

Ikongrafický program, navržený teology Sixtova dvora, předpokládal na stěnách čtrnáct biblických výjevů – jednak starozákonních, spojených osobou Mojžíšovou, jednak novozákonních se scénami z Kristova života – a symbolické podobizny dvaceti osmi svatých papežů, vždy ve dvou iluzivně malovaných nikách mezi každými dvěma okny. U mříže, rozdělující prostor kaple na dvě části, nacházíme protějškové malby: Sandra Botticelliho *Vzbouření proti Mojžíšovu zákonu* a Pietra Perugina *Odevzdání klíčů Petrovi*. Obě pocházejí z let 1481–1482 a jsou nesporně manifestací legitimacy papežské moci.

Proti útokům na autoritu a jedinečné postavení papeže směřuje Botticelliho freska, jejímž ústředním motivem je potrestání Kórácha a synů Áronových. Zachycuje tři fáze vzpoury od okamžiku, kdy se nespokojení Židé chystají Mojžíše kamenovat za útrapy, které prožili po odchodu z Egypta, přes rozhodnutí Kórácha a Áronových synů obětovat kadidlo, což bylo výsadou velekněze, až po

okamžitý a strašlivý trest, který je za to stihl: země se pod nimi rozevřela a pohltila je. Není ani tak podstatné, že zde Botticelli zobrazil Árona s papežskou tiarou na hlavě; zajímavější je rámeček, v němž se výjev odehrává. Na pozadí jakési fantastní krajiny, prostírající se na mořském pobřeží (možná proto, aby zde mohla být zobrazena rozestavená loď, snad předobraz budoucí církve), stojí uprostřed celého výjevu jako monumentální kulisa objekt, o jehož předobrazu nemůže být pochyb: byl jím Konstantinův oblouk v Římě. Botticelli tuto římskou pozdně antickou stavbu z roku 312 n. l., vzdálenou vzdušnou čarou necelé tři kilometry od Vatikánu, zachytil co do struktury a proporcí velmi přesně, ale naplnil ji zcela jiným obsahem. Důmyslně využil fenoménu, který bychom mohli označit jako „estetiku zřícenin“: nahoře na Konstantinově oblouku vidíme rozpadající se zbytky jakési stěny z kyklopského zdíva, naznačující velké stáří stavby; je snad zbytečné dodávat, že na *skutečném* Konstantinově oblouku nic podobného nikdy nebylo. Další zříceniny, trosky patrové kolonády (snad tehdy ještě stojících zbytků Severova *Septizonia*), pak tuto důmyslnou kulisu uzavírají zprava. Plní dvě funkce zároveň: zdůrazňují konstrukci prostoru prostřednictvím sbíhavé perspektivy a současně symbolicky zasazují scénu jako celek do rámce antických ruin.

Vítězný oblouk poskytuje klíč k pochopení fresky v dobovém kontextu. Latinský nápis na něm hlásá: „*Necht' si nikdo neosvojuje poctu vyjma toho, koho k tomu povolal Bůh, jako Árona.*“ Poselství členům sboru kardinálů bylo velmi zřetelné: papežova supremacie je jedinečná, nezrušitelná a založená na úradku Božím; protivit se jí znamená protivit se Bohu a riskovat trest. Konstantinův oblouk tu zároveň figuroval jako důmyslná připomínka římského císaře, který roku 313 n. l. svým ediktem zrušil statut křesťanství jako *religio illicita*, nepovoleného náboženství, a postavil je na roveň ostatním kultům. Odkaz na

antický Řím Botticelli důmyslně specifikuje: jde o Řím – kolébku křesťanství –, a zároveň se dopouští drobné, ale nepochybně působivé falzifikace dějin, když na památku, která ve skutečnosti neměla s křesťanstvím nic společného, situuje nápis jakoby předjímající koncept svrchované moci papeže nad církví.

Perugino uplatnil na obraze *Odevzdání klíčů Petrovi* Konstantinův oblouk v rámci své symetrické a důsledně geometricky řešené kompozice hned dvakrát – obě zobrazení jsou ovšem výrazně menší než na Botticelliho fresce. Rovněž Perugino strukturu i proporce antického monumentu vystihl velmi přesně, ale kontext, v němž se oba symetricky umístěné oblouky objevují, je tu zcela jiný. Aktéři děje stojí na rozlehlém ideálním náměstí, jehož dlažba prostřednictvím čtvercového rastru navozuje dojem hloubky prostoru. Významový střed obrazu tvoří Šalamounův chrám, který Perugino pojal jako elegantní centrálu na osmiúhlém půdorysu, s kupolí a čtyřmi předsíněmi završenými štíty, tedy jako stavbu, kterou klidně mohli navrhnout Sangallo, Bramante nebo Palladio. Oba antické vítězné oblouky stojí po jeho stranách – dosti vzdáleny vlastní budově chrámu –, ale nenesou stopy zubu času. Naopak: všechny stavby na této malbě vyhlížejí jako právě dokončené a dokonale vyzdobené.

Místo nostalgického půvabu ruin Perugino předkládá svou představu ideální rekonstrukce těchto antických staveb. Tím nám ovšem umožňuje rozeznat také meze svých znalostí zásad a zákonitostí antické architektury. Aby dosáhl stejné skladebné struktury oblouků, jakou zvolil ve svém díle Botticelli, přidal Perugino nahoru ještě jeden pás zdíva (z něhož by musely pocházet ony zvětralé bloky na protější fresce) a pokryl jej v daném kontextu značně nepravděpodobným geometrickým ornamentem. Oba oblouky jsou pak nahoře završeny jakýmsi fantaskními a tektonicky nezdůvodnitelnými „bronzovými“ girlandami. Dokud se malíři drželi vzhledu, strukturu

a proporci dochovaných antických památek, mohli vytvářet přesvědčivou iluzi; jakmile popustili uzdu své fantazii, začínali se od svých předloh velmi vzdalovat – mimo jiné také proto, že dost důkladně neznali zásady, jimiž se jejich starověcí předchůdci řídili. Peruginova konstrukce nerespektuje v antice kodifikovaný systém pravidel, který renesanční architekti dobře znali a rozvíjeli, totiž propracovanou a mnohdy na empirii založenou soustavu, obsaženou ve Vitruviových *De architectura libri decem*. Proto také lze snadno odpovědět na řečnickou otázku, kterou klade Barbara Deimlingová: „Byl Perugino architekt – nebo alespoň znalec antiky?“ Architektem zřejmě nebyl a znalcem antiky rozhodně ne, alespoň ne do té míry, jaké dosahovali jeho mnozí současníci.

Perugino samozřejmě antické památky znal z vlastní zkušenosti, jistě o nich hovořil se svými přáteli, a nepochybně byl víc než zběžně obeznámen s teoretickými problémy, které řešili architekti jeho doby. Patrně se přátelil se stavitelem Sixtinské kaple Giovanninem de' Dolci, jehož portrét (s nezbytným úhelníkem jako atributem profese) umístil na *Odevzdání klíčů Petrovi* v bezprostřední blízkosti své vlastní podobizny. Přesto však nebyl skutečným znalcem antiky v tom smyslu, v jakém jím byl Brunelleschi nebo Leon Battista Alberti. Antické památky v jeho obrazech plnily jinou roli: měly úlohu legitimujících atributů moci, zakořeněné v hluboké a uctívané minulosti a nezpochybnitelné v jeho současnosti. Jeho Šalamounův chrám nebyl ozvěnou antických kruhových chrámů, jak je stručně popsal Vitruvius, který zcela zjevně dával přednost obdélníkové dispozici, ale respektováním teorií renesančních architektů.

Botticelliho vztah k antice byl zřejmě vřelejší a „archeologičtější“, můžeme-li soudit ze srovnání obou protějších fresek, vznikajících zcela jistě ve vzájemné dohodě a na základě společně sdílených principů. Těžko

můžeme přičítat náhodě, že oba malíři použili současně jako symbol velmi přesně zachycený Konstantinův oblouk, a patrně není nahodilý ani jiný moment: ideální vertikální osa obou obrazů probíhá jak u Botticelliho, tak u Perugina středem centrální osmiboké architektury: v případě *Vzbouření proti Mojžíšovu zákonu* je to oltář se zápalnou obětí, kolem něhož se celý výjev odehrává, na protější stěně je to výše zmíněný Šalamounův chrám. „*Přímá konfrontace obou vyobrazení v kapli ozřejmuje jejich obsahovou souvislost. Necht' se nikdo neodváží napadnout papežovu Bohem danou a odevzdáním klíčů Petrovi stvrzenou autoritu. Jinak ho nemine boží trest jako kdysi Kóřacha a jeho přívržence. V promyšleném obrazovém programu vyjádřil Sixtus IV. legitimitu své autority, sahající od Mojžíše přes Krista k Petrovi, jehož svrchovaná moc - propůjčená mu Bohem - přešla na papeže,*“ shrnuje Barbara Deimlingová.

Zbývá dodat, že obě fresky nespojuje pouze předem daný ikonografický program, obdařený zřejmým politickým významem, ale také řada formálních a strukturálních prvků. Výraznou jednotící funkci tu má také velmi konkrétní odkaz na antiku, respektive na starověký původ papežské moci. Legitimující role starořímského *exempli*, v tomto případě snadno identifikovaného Konstantinova oblouku, je tu zřejmá. Pozdně římská stavba tu symbolizuje historické kořeny křesťanství, ale především nezpochybnitelnost papežské moci. Způsob argumentace, který humanisté vnesli do komunikace příslušníků intelektuální mocenské elity Itálie 15. století, se v těchto monumentálních freskách projevil výmluvně: z archeologického hlediska víceméně věrné zobrazení antické stavby (*nota bene* dokladu triumfu římského císaře!) se ve struktuře obou obrazů stalo nezbytným atributem legitimacy moci hlavy křesťanstva.

V osmdesátých letech 15. století však již inspirace antickými vzory vstupuje do literatury i výtvarného umění

v mnohem bohatší škále významů. Není pouze vnějším znakem oprávněnosti něčí moci, ale stává se také vítaným obohacením rejstříku umělců, plnicích náročné zakázky světských objednavatelů, kteří svou moc podobnou cestou legitimovat rozhodně nemohli. Jak znalost antické literatury, zprostředkovaná buď Petrarkou nebo Boccacciem a od počátku *quattrocenta* také neúnavně pátrajícími humanisty, spojená s masovým přepisováním knih pro zámožné zákazníky a později s knihtiskem, vstupovala do stále širšího obecného povědomí, stávaly se žádanějšími také malby s mytologickými náměty. Jsou doloženy nejprve na reprezentativních předmětech, jakými byly např. malované štíty nebo truhlice s nevěstinou svaatební výbavou, zvané *cassone*, a později také závěsné obrazy. Lásku, hrdinství, věrnost i vlastenectví nyní ilustrovaly příklady z antické mytologie a historiografie, známé intelektuální a mocenské elitě sklonku 15. století. Vznikal tak samozřejmě tlak na výtvarníky, aby se sami do jisté míry stali humanisticky orientovanými vzdělanci.

Ještě o šedesát let později pocítil tuto nutnost Benvenuto Cellini, když pracoval pro francouzského krále Františka I. Ukázal panovníkovi model kašny a později vzpomínal: „*Král se mě začal vyptávat, co jsem touto krásnou myšlenkou chtěl vyjádřit. Právil, že velmi dobře porozuměl všemu, co jsem provedl na bráně, aniž se mě na cokoli zeptal, ale postavám na kašně prý vůbec nerozumí, třebaže se mu velmi líbí. Jistě nepracuji jako ležáci hlupáci, kteří sice občas vytvoří půvabná díla, ale bez veškerého významu. Po těch slovech jsem vzal všechn rozum do hrsti, chtěje se zalíbit králi právě tak řečí, jako jsem se mu zalíbil dílem.*“ Cellini dodal ke své kašně banální alegorické vysvětlení postavené na srovnání Františka I. s bohem Martem, ale antická literatura skýtala objednavatelům a umělcům už na sklonku *quattrocenta* podstatně bohatší zásobárnu námětů - a ti z ní také vydatně čerpali.

Mohlo by se zdát, že tam, kde se malíři a objednavatelé opírali o známý antický text a byli přitom vybaveni koncem 15. století již také poměrně slušnou znalostí starořímských reálií, bude interpretace obrazů mnohem jednodušší. Zdaleka ne vždy je to pravda. Jen před několika málo lety došlo k velkému překvapení v případě jednoho notoricky známého Botticelliho díla. Jedná se o poměrně rozměrné plátno, donedávna v katalogích i moderních monografiích uváděné jako *Pallas Athéna a kentaur*, nebo také jako *Minerva a kentaur*, a datované tradičně do let 1482–1493. Pravda, Pallas Athéna obvykle třímá v ruce kopí a ne halapartnu, na hlavě mívá přilbu a na sobě brnění (pouze k Paridovu soudu se dostavila bez výzbroje, můžeme-li věřit renesančním a pozdějším malířům) a nebývá často zobrazována ve společnosti kentaurů, spíše ji doprovází Pégasos. To jsou však jen podružné záležitosti: víme, že si italští malíři *quattrocenta a cinquecenta* na základě důmyslných výroků a textů humanistů přizpůsobovali antické motivy někdy dost svérázně. Křehkou dívku s vavřínovým věncem ve vlasech, oděnou v lehkých šatech zdobených květy, vyzbrojenou halapartnou a na zádech nenápadně nesoucí štít tedy historici umění identifikovali jako Pallas Athénu. Teprve když byl před několika lety objeven inventář florentského paláce Lorenza di Pierfrancesco de' Medici, bratrance slavnějšího Lorenza de' Medici, datovaný rokem 1492, ukázalo se, že skutečným námětem Botticelliho obrazu je *Camilla a kentaur*.

Camilla měla pohnutý osud: byla dcerou krále Volsků Metaba, vyhnaného pro krutost vlastním lidem. Aby Metabus nemluvně zachránil, připevnil je k oštěpu a hodil na druhý břeh rozvodněné řeky Amaseny. Prosil přitom Dianu o dceřinu záchranu. Metabovi se rovněž podařilo uniknout před pronásledovateli a pak dceru vychovával v divokých horách; naučila se prý zacházet se zbraněmi lépe než mnohý proslulý válečník. Byla zasvěcena

Dianě a zůstala pannou. Ve válce proti Aeneovi se spojila s králem Turnem, který proti Trójánům přicházejícím do střední Itálie vzbouřil všechny místní kmeny, a vedla Volsky do boje. Během války vykonala mnoho hrdinských činů, když však pronásledovala Kybelina kněze Chlorea, aby se zmocnila jeho zlaté zbroje, zabil ji oštěpem Arruns, kterého na oplátku nechala šípem nymfy Ópis zastřelit bohyně Diana. Tolik Vergilius ve své *Aeneidě*. Pierre Grimal k tomu dodává, že jde o mýtus, založený na starším vyprávění o podobném osudu bojovné princezny Harpalyké. Italská renesance však její příběh znala spíše prostřednictvím jednoho z latinských spisů Giovanniho Boccaccia *De claris mulieribus*, tedy *O slavných ženách*, napsaného v letech 1360–1365 a definitivně dokončeného roku 1374. O Boccacciově díle hovoří v souvislosti s Botticelliho obrazem také Barbara Deimlingová, když se zmiňuje o tom, že je v něm „*Camilla pro svou cudnost a skromné chování dávána za vzor budoucím nevěstám*“. K tomu dodává, že byla s oblibou zobrazována na svatebních truhlách, v nichž měla nevěsta uschováno věno.

Snad již dříve maloval Botticelli obdobný motiv na nějakou nedochovanou  *cassone* – nelze to doložit ani vyvrátit. Pro interpretaci renesančního umění je však podstatné, že Camillu jako heslo nenajdeme v běžných ikonografických slovnících a populárních příručkách antické mytologie. Rejstřík antických námětů byl od druhé poloviny 15. až do počátku 17. století podstatně širší, než si dnes obvykle připouštíme. Tomu odpovídala také v oblasti klasického vzdělání bohatší intelektuální výbava potenciálního diváka – znalce a sběratele umění. Mýlná identifikace podobného obrazu moderními badateli pak nezbytně vyvolává řetězovou reakci, je-li bez uvedení konkrétního příkladu užívána v kompendiích jako pašalizující tvrzení. U Jamese Halla např. nacházíme tento výrok o kentaurech: „*Pro renesanční humanisty ztělesňo-*



vali lidskou nižší, částečně zvířecí stránku povahy a bývali stavěni proti vyšší moudrosti symbolizované Minervou.“ Pokládám za pravděpodobné, že Hallem popsaný ikonografický typ *Minerva a kentaur* vznikl na základě mylné identifikace dívčí postavy na Botticelliho obraze; jakmile byl kodifikován, stal se automaticky východiskem k řadě dalších možných mylných interpretací renesančních obrazů a emblémů. Dokonce i Peter Burke se ještě ptá: „Nemohla například Botticelliho *Pallas Athéna*, jejíž plášť zdobí medicejská *impresa* tří spojených prstenů s diamanty, symbolizovat Lorenza Nádherného a kentaura jeho nepřátele?“

Problém spočívá mimo jiné v tom, že humanisté přelomu *quattrocenta* a *cinquecenta* zahajovali ve velkém očistu antického dědictví od středověkých nánosů. Jejich názor postupně převládl a řada příruček, mezi nimiž bylo i Boccacciovo jiné zakladatelské dílo, věršovaná encyklopedie antické mytologie *De genealogiis deorum gentilium*, tedy *O rodokmenech pohanských bohů* – kterou autor *Dekameronu* v první verzi dokončil již roku 1360, ale doplňoval až do konce svých dnů – byla posléze zavržena. Malíři (a současníci těchto zakladatelů pramenné kritiky) však bez předsudků čerpali ze všech dosažitelných textů, mísíce antické a soudobé nebo jen několik desetiletí staré texty. U řady zdánlivě snadno interpretovatelných kompozic tuto okolnost pomijíme; jiné složitější a ještě proslulejší si ovšem relevantní výklad vynutily již dříve. Právě nesmírná různorodost literárních předloh však dodnes komplikuje věrohodnou interpretaci dokonce i těch nejslavnějších maleb konce 15. století.

Podle téhož inventáře, s jehož pomocí byla odhalena totožnost dívky s halapartnou, zachycené na obraze s kentauřem, viselo v téže místnosti ještě další Botticelliho dílo, *Primavera*, malovaná na rozměrné dřevěné desce. Oba obrazy vznikly patrně v souvislosti se svatbou Semiramis d'Appiano s Lorenzem di Pierfrancesco de'Me-

dici, která se konala 19. července 1482. Giorgio Vasari, který *Primaveru* spatřil ve vile vévody Cosima I. de'Medici v Castellu spolu s další proslulou Botticelliho alegorií, *Zrozením Venuše*, ji popsal jako „další Venuši, představující Jaro, jež zdobí květinami Grácie“, a dodal, že oba obrazy „jsou provedeny s velkým půvabem“. Uprostřed kompozice v pomerančovníkovém háji skutečně stojí Venuše, jediná z postav na obraze v bohatém oděvu a plášti, který si přidržuje levou rukou. Není to však ona, kdo poutá na první pohled pozornost diváka, ale jedna z jejích družek, přes palouk kráčeující dívka v lehkých šatech posetých kvítky, která si v záhybu látky v klíně přidržuje záplavu růží, chystajíc se ji rozhodit po louce kolem sebe. Je to bohyně Flóra. Botticelli v první části své kompozice zachytil proměnu nymfy Chlóridy (původně řecké bohyně květů) v římskou bohyni: Chlóris v průsvitné říze prchá před letícím Zefyrem, personifikovaným západním větrem, který se do ní zamiloval.

Přímou literární inspirací pro scénu se Zefyrem, Chlóris a Flórou byl pravděpodobně text Ovidiova *Kalendáře*:

„Zjara po louce běžím, mě uvidí Zefyr, já prchám,  
on mě stíhá, já prchám, konečně dohoní mě.“

Není to však nezbytně nutné, neboť parafrázi Ovidiova líčení podal na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 15. století florentský humanista Agnolo Poliziano ve svém *Orfeovi*. Tak můžeme na Botticelliho malbě sledovat okřídleného Zefyru, jak chytá prchající Chlóridu, již se z úst řinou růže. Vedle marně unikající nymfy, která se prosebně ohlíží na svého pronásledovatele, však již kráčí sebevědomá Flóra, poselkyně jara. Jde tedy o časově nedůslednou ilustraci zachycující dvě po sobě následující fáze výjevu. To je důležité vodítko: ocitáme se v bežčasi, v rámci věčně se opakujícího děje, jehož cykličnost je součástí neustálého koloběhu života. Toto zadání pak Botticellimu umožňuje v rámci jediného obrazu zapojit

do hry mnoho navzájem jen volně souvisejících motivů a navzájem se prolínajících dějů.

Směsice různých literárních pramenů Botticelliho *Primavery* byla nepochybně velmi pestrá; rozhodně v ní nechyběl Leon Battista Alberti, respektive jeho tři knihy *O malbě (De pictura, Della pittura)*. Ve třetí z nich nacházíme popis, který s velkou pravděpodobností bezprostředně inspiroval skupinku tří Grácií v levé polovině obrazu: „*Také by se nám líbily ony tři sesterské dívky, kterým Hesiod dal jména, nazýváje je Aglaja, Eufrosina a Talia, které byly namalovány, jak se drží za ruce a smějí se ozdobeny průsvitným vlajícím rouchem, a v nichž někteří chtějí viděti Štědrost, neboť jedna rozdává, druhá přijímá a třetí předává dobrodiní; kteréž tři složky (stupně) mají býti v každém zpodobení snášenlivosti.*“ Alberti sice pouze reprodukoval antické popisy neznámějších Apellových obrazů, ale tím, že je zpřístupnil v prakticky zaměřené příručce, posunul tyto texty z oblasti filologického a historického bádání humanistů do sféry námětů, nabídnutých sečtèlejším malířům k použití. Botticelli se zjevně řídil další Albertiho radou, následující jen o pár řádek níže: „*Vidíš, jak velikou chválu získávají mistrovi takto vymyšlené náměty. A proto radím snaživému malíři, aby se stýkal ... s poety, rétory a ostatními odborníky literárními a aby se s nimi důvěrně seznámil a žil s nimi v dobré vůli. Protože od takovýchto oduševnělých, důmyslných mužů získá i nejlepší ozdoby i opravdovou pomoc při komponování takovýchto invencí, za něž nemalé chvály dojde.*“

*Primavera* zachycuje řadu postav antických mýtů: zcela vlevo vidíme Merkura (Herma), zahánějícího *caduceem* oblaka a symbolizujícího snad světlo racionálního poznání; vedle něj tančí na palouku tři Grácie, uprostřed kompozice stojí Venuše, nad jejíž hlavou se vznáší Amor se zavázanýma očima, mířící svým šípem doprostřed skupinky Grácií, v pravé polovině malby pak kráčí

Flóra, prchá Chlória a zcela vpravo vidíme mezi stromy Zefyra s mohutnými perutěmi, který Chlórídu právě polapil. Je to tedy antikizující scéna *par excellence* – ale její logika ve skutečnosti poněkud paradoxně vychází z charakteristického středověkého uvažování o antických motivech a božstvech. Je to proces, při němž byly podle Erwina Panofského „*postavy mytologie interpretovány alegoricky nebo – abychom použili středověký výraz – moralizovány*“<sup>4</sup>. Malíři ani objednavatelé obrazů s antickou tematikou totiž nemohli překročit svůj stín: byli nuceni propojit antický panteon se svou křesťanskou vírou. Nezbylo jim tedy nic jiného než z pohanských božstev v pravém slova smyslu učinit „pouze“ personifikace vlastností, alegorie živelů či modelů chování. Zbavení své božské podstaty, chrámů a úcty vstoupili bohové starověkého Řecka a Říma do renesančního umění jako nepostradatelná *intelektuální stafáž*, naplněná však zcela jiným obsahem, než který vyobrazením božstev přičítali antičtí malíři a sochaři.

Pokud Apellés mohl být zbožným ctitelům Afrodítiným, Botticelli podobnou příležitost neměl. Proto má jeho *Primavera* navzdory vnějšímu zdání mnohem více společného se středověkými ilustracemi k *Románu o Růži* od Guillaumea de Lorris než s díly zdobícími o půl druhého tisíce let dříve Afrodítiny či Flóřiny chrámy. Vyumělkovanou a rafinovanou necudnost elegantních výtvorů francouzských iluminátorů přelomu 14. a 15. století nahradil ovšem Botticelli mimořádným půvabem a jistou „neviností“ postav, jimiž zastřel komplikovanou a poněkud pedantickou intelektuální konstrukci svých přátel humanistů. Pokud René Huyghe uvádí skupinu tří Grácií z *Primavery* do souvislosti se „*zjemnělým a až k manýrismu vyumělkovaným kresebným stylem*“ francouzských iluminátorů, netýká se to pouze formálních aspektů Botticelliho díla, ale také myšlenkových postupů, na nichž byla jeho idea založena. Ani spojitost s manýristy

však není jenom vnější: právě oni budou obdobným alegorickým způsobem zacházet s antickými božstvy až do přelomu 16. a 17. století.

Byla v tom určitá *dottoreria pedantesca* (smím-li si vypůjčit oblíbený výraz Antonfranceska Doniho), když krátce před svatbou, k níž patrně vznikla i *Primavera*, psal Marsilio Ficino mladému Lorenzovi di Pierfrancesco de' Medici: „*Venuše-Humanitas je nymfou dobré úrody, zrozená z nebe a zkrásnělá přes nejvyššího Boha. Její duše a mysl je láska a milosrdenství, její oči jsou dobrotu a velkodušnost, ruce smířlivost a krása, chodidla důstojnost a skromnost, celek je nejvyšší uměřený, důstojný a okázalý. Jaká krása, jen pohlédni, můj drahý Lorenzo, nymfa tak velké šlechtnosti byla určena pro Tebe. Jestli se zavážeš slibem a uznáš ji za svoji, osladi Ti všechna Tvoje léta.*“ Velký učenec byl však také Lorenzovým vychovatelem, a tak mu v tomto případě lze určitou didaktičnost a pedanterii odpustit. Text listu je názorným příkladem myšlenkového postupu humanistů, snažících se skloubit úctu a lásku k antice s křesťanskou vírou. Zároveň však na něm můžeme pozorovat velkou změnu v roli antického *exempla*: stalo se natolik běžnou součástí komunikace mezi příslušníky elity, že je bylo možno používat jako obecně pochopitelné *topos*, konvencí natolik ustálený obraz, že se stal využitelným i jako příklad v rámci návodu k zcela určitému způsobu chování. Jak uvidíme dále, neztratilo ještě zcela svou legitimující úlohu, ale značně se od ní už vzdálilo.

Botticelli nepochybně četl Albertiho tři knihy *O malbě* velmi důkladně. Zřejmě se důsledně řídil také jeho názorem na humanisty, že totiž „*tito literáti, znající hodně věcí*“, malířům „*prospějí výborně při komponování výjevu, jehož veškerá chvála záleží v podstatě v invenci (fabuli)*“. *Kteráz invence má tu moc a sílu, že sama i bez malířství činí potěšení.*“ Kdybychom nevěděli, že Alberti zemřel roku 1472, mohli bychom si myslet, že podal do-

konalý popis Botticelliho *Pomluvy*, kterou malíř vytvořil patrně v letech 1494–1495 a roku 1495 věnoval svému příteli bankéři Antoniovovi Sagna Guidimu: „*Byl na tom obraze člověk, který měl dvě převeliké uši, u nichž stály dvě ženy; Nevědomost a Podezřívavost; s druhé strany přicházela ona Pomluva, která měla podobu hezké dámičky, jež však v obličejí se zdála velmi zlomyslná i mazaná a držíc v jedné ruce rozžatou pochodeň, táhla za vlasy druhou rukou mladíka, jenž zdvihal ruce k nebesům. Průvodcem jejím byl jakýsi hubený, bledý muž, ohavného vzezření a krutého vzhledu, ježž bys připodobnil dobře k tomu, jenž únavou při zápolení zbraněmi byl vyčerpán; ten byl vůdcem Pomluvy a správně jej budeme jmenovati pan Nepřízeň. Byly tam ještě jiné dvě ženy jako družky Pomluvy, kteréž upravovaly přízdobu Pomluvy: Léčka a Lest. Po nich pak šla Kajičnost, zahalena ve tmavý šat velmi špinavý, drásajíc a trhajíc sebe samu, nedaleko pak je sledovala cudná a zahanbená Pravda.*“ Alberti však jenom tlumočil slavné líčení jednoho z proslulých Apellových obrazů, humanistům známé z Lúkiánova spisu *De calumnia*.

Shoda mezi Botticelliho obrazem a Albertiho popisem je taková, že vylučuje jakoukoli pochybnost o malířově inspiraci. Helénistická *ekfrasis* a spolu s ní latinské *descriptio* okázale vstoupily do světa italské malby 15. století. Aby zdůraznil, že jde o antický námět (což by v tomto případě nemuselo být vzhledem k obecně alegorickým postavám jasné na první pohled), zasadil Botticelli celý výjev do jakési „antické“ arkády, jejíž spodní část však tvoří místo očekávaných kanelovaných válcových sloupů zdvojené pilíře čtvercového půdorysu, jejichž stěny jsou bohatě zdobeny sochami v nikách a „bronzovými“ reliéfy, které vyplňují rovněž jednotlivé kazety ve stropě všech tří viditelných oblouků. Architektonická konstrukce také poskytla Botticellimu elegantní záminku k demonstraci geometricky dokonalé konstrukce sbíhavé perspektivy,

kteřou obvykle neužíval zdaleka tak důsledně: zdá se, že její aplikaci pokládal za jeden ze znaků malířského mistrovství, které připisoval slavnému antickému tvůrci, jehož dílo rekonstruoval a s nímž vstupoval do soutěže.

Renesančním malířům se však naskývalo i lákavější pole pro soupeření s Apellem a současně existovala v literární tradici také jiná Venuše než ona cudně oděná ústřední postava *Primavery*. Roku 1557 parafrázoval Lodovico Dolce Ovidia, když ve svém slavném *Dialogo della pittura* napsal: „*Kdyby Apellés nenamaloval Anadyomené, zůstala by navždy pohroužena uprostřed vln.*“ Je to narážka na slavný verš ze třetí knihy *Ars amandi*, z pasáže, v níž básník radí ženám, aby se ukazovaly na veřejnosti:

„*Kdyby Apellés nikdy svou Venuši nenamaloval, stopená do mořských vod byla by skryta i dnes.*“

Nejen kvůli Ovidiovi, ale především díky Pliniovi sugestivnímu popisu Apellova stejnojmenného obrazu zůstávala Afrodité Anadyomené výzvou, která mohla být v plném rozsahu vyslyšena až v 15. století. Botticelli se stal prvním z významných malířů *quattrocenta* a *cinquecenta*, kteří na tuto výzvu odpověděli pokusem o rekonstrukci vzhledu slavného Apellova díla. Konkrétní inspiraci mu pravděpodobně opět zprostředkoval Agnolo Poliziano svou inscenovanou básní *Stanze per la Giostra*, uvedenou ve Florencii při příležitosti slavného medicejského turnaje koncem ledna 1475. Tehdy jedenadvacetiletý básník a humanista v ní popsal reliéf z brány Venušina paláce, vytvořený samotným Vulkánem: „... *Venuše na krásně utvářené lastuře, provázena mladými bohy větrů přes mírně zčeřené moře, přistává na ostrově ... tři Hóry, bohyně ročních období, ji přijímají a vzdávají jí hold jako vládkyni světa...*“ Jeho popisu odpovídá až na počet Hór (malíř se omezil pouze na jednu) Botticelliho rozměrné plátno *Zrození Venuše*, namalované někdy kolem roku 1485.

Ze samotného obrazu je zřejmé, že antický motiv musel k malíři dorazit zprostředkovaně, neboť Botticelli zjevně neznal Pliniův relativně přesný popis. V podobné souvislosti napsal Zygmunt Ważyński o idylických výjevech v dílech Benátčanů přelomu 15. a 16. století, že „*mysl těchto scén je nutno hledat nejen v antické literatuře (Ovidius, Filostratos, Lukianos), hlavním zdroji renesanční ikonografie, ale rovněž v soudobé literatuře.*“ Rozdíl je podstatný: Botticelliho kompozice získává díky složitým výkladům humanistů řadu dalších významů, které nemohla mít její antická (přesněji řečeno helénistická) předloha. Proto se také kompozičně zřejmě velmi jednoduchý Apellův obraz proměnil ve složitou kompozici s mnoha figurami. Proces, který Panofsky nazval podle středověkého termínu „*moralizaci*“ a jehož podstatou byla proměna božstev řeckého a římského panteonu v alegorie živlů, vlastností a jevů, otevřel motivům z antické mytologie prostor k širokému využití od *cassoni* raného *quattrocenta* až po velkolepé alegorie na stropech komnat a sálů barokních paláců. Vyvrcholil však ve složitých a mnohovrstevnatých manýristických kompozicích. Dobře to charakterizuje moderní komentář k literární tvorbě Giovanniho Paola Lomazza, lombardského manýristického malíře, který roku 1571 oslepl a svá díla diktoval: „*Od těchto antických vyprávění o zázracích vede u Lomazza přímá cesta k Leonardovi. Říká to sice jen pro srovnání, avšak v Lomazzově duchovní atmosféře nelze přesně vést hranici mezi literární metaforou a mytickým názorem. V renesanci tak rozšířený názor o „životě“ uměleckého díla ... obsahuje pravděpodobně jádro tohoto zcela metaforického, zcela mytického pojetí.*“

Lomazzo obdivoval *passioni*, doslova vášně, ale v přeneseném slova smyslu astrologicky podmíněné duševní dispozice k tvorbě, které znal z anekdot o starověkých hudebnících, schopných hrou rozněcovat v posluchačích

zuřivost a vztek, lásku, bojovnost nebo třeba vůli k čestnému jednání. Snažil se najít složitý a přitom ucelený astrologicko-psychologický systém vyjadřování, který vycházel z předchozí benátské umělecké teorie. Pokud si přitom vypomáhal – stejně jako mnozí jiní – postavami z antické mytologie, příkládal jim ve svém komunikačním systému zcela jiný a mnohem komplikovanější význam než autoři antičtí. Jako předobraz tohoto postoje manýristických tvůrců k používání motivů ze starověké mytologie můžeme docela dobře chápat sémanticky komplikované a didakticky podbarvené Botticelliho kompozice, ovlivněné Albertim, Polizianem a Marsiliem Ficinem bezpochyby více než autentickými texty starověkých řeckých a římských spisovatelů. Teprve v neobyčejně složitých a mnohovýznamových manýristických malířských kompozicích, obdařených rozsáhlou škálou literárních i alchymistických narážek a odkazů, završila svůj vývoj původně středověká „moralizace“ antických literárních děl, již učinila konec až moderní textová kritika v 18. a především v 19. století, navazující ovšem na vynikající základy položené renesančními badateli. Výpůjčky z antické mytologie tvořily nedílnou součást jejího „slovníku“ a v manýrismu pomáhaly vymezit pojmy a učinit komplikovanou soustavu znaků alespoň trochu srozumitelnou „zasvěceným“ divákům. Nehrály však v její struktuře klíčovou roli a s původní legitimující úlohou antického *exempla* neměly mnoho společného.

Antické dědictví však bylo pro humanisty, ale také pro malíře a sochaře vzrušující i z jiných důvodů. Tak jako byla formální dokonalost textů klasických autorů vzorem pro styl Leonarda Bruniho, Poggia Braccioliniho nebo Lorenza Vallu, inspirovaly dochované antické stavby a plastiky (ale také starověké mince a předměty užitého umění) nejen Filippa Brunelleschiho nebo Lorenza Ghibertiho, ale také celou plejádu dalších tvůrců, mezi jinými Antonia Pollaiuola, Lucu Signorelliho nebo Andrea

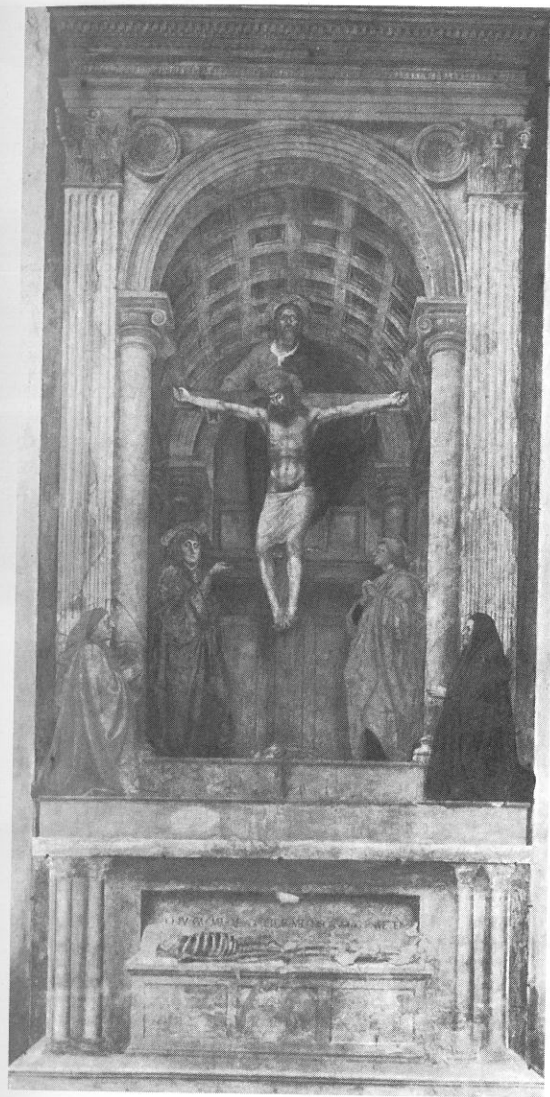
Mantegnu. Byl to právě zlatník a sochař Antonio Pollaiuolo, který svou rytinou *Bitva nahých mužů* z doby kolem roku 1470 vzkřísil snahu po napodobení autentické podoby antického heroického aktu. Skvostný *Pan mezi bohy* Lucy Signorelliho, určený Lorenzovi de' Medici (a tedy vytvořený před rokem 1492), byl bohužel zničen v Berlíně roku 1945, ale Mantegnův *Parnas*, namalovaný v letech 1496–1497 na objednávku Isabelly d'Este, manželky Franceska Gonzagy, pro její soukromé komnaty, můžeme do dnes obdivovat v Louvru.

Ikonograficky jde o poměrně jednoduchou kompozici, v jejímž středu tančí devět Múz podle Apollónovy hry na lyru. Zcela vpravo stojí Merkur, opírající se o šíji Pégasovu. Sám Apollón sedí poněkud skromně při levém spodním okraji rozměrného plátna, jemuž vévodí Mars a Venuše na vrcholu skalního oblouku, pod nímž se rozkládá palouk Múz. Z jeskyně v pozadí vlevo, od kovadliny a výhně, sleduje celý výjev nešťastný Hefajstos, jemuž se posmívá Cupido, stojící u nohou Areových. Zajímavé je i pozadí výjevu na pravé straně: za Merkurem a Pégasem vidíme pohoří Helikón s pramenem Hippokréné, z jehož vody pijí básníci. Mantegnovy Múzy však již netančí v jakýchsi nadčasových průsvitných řízách, jimiž obdařil své Grácie Botticelli, ale v „autentických“ chitónech a peplosech, odpozorovaných zřejmě z římských kopií helénistických plastik. Obraz, jehož koncept nepochybně vznikl „v rámci humanistického programu výzdoby studiola Isabelly d'Este“, má tedy už náležitosti svědčící o archeologickém zájmu autora. V komentáři k monumentálnímu plátnu *Caesarův triumf* ostatně o Mantegnovi dodává Andrew Martindale: „... jeho fundovaná věrnost klasické minulosti by nebyla možná, kdyby se v něm alespoň zčásti neskryval učenec a zčásti archeolog.“ Antické téma se tu – třináct let před slavným Raffaelovým *Parnasem* z vatikánských Stanzí – spojilo se znaleckým archeologickým přístupem k antickým reáliím.

Požadavkem některých erudovaných objednavatelů a mecenášů se však časem zřejmě stala také věrnost děl autentickým antickým popisům a nikoliv jen jejich renesančním parafrázím. Dokladem toho budiž výtvar dalšího ze soupeřů Apellových, Tiziana Vecelliho. Jeho *Venuše vynořující se z vln* (*Anadyomené*) vznikala kolem roku 1520 spolu s jinými mytologickými výjevy pro ferrarského vévodu Alfonse I. d'Este. Tizian se mnohem přesněji přidržel autentického antického popisu slavného Apellova díla; vyhověl tomuto popisu dokonce ještě detailněji než Antonio Lombardo, jehož vysoký reliéf v mramoru *Venuše Anadyomené* vznikl zhruba o deset let dříve. Od Lombardova reliéfu, na němž je Afrodíté vyobrazena celá, se Tizianův obraz liší mimo jiné tím, že jeho Venuše skutečně stojí do půli stehem ve vodě – podobně jako její předchůdkyně z Apellovy dílny (alespoň podle dochovaných starověkých popisů); obě si pak ždímají vlhký vlas, což např. Botticelliho Venuše nečiní.

Samozřejmě zůstává otázkou, odkud získal Tizian onen přesný popis, neboť nebyl považován za příliš vzdělaného, faktem však zůstává, že jeho *Venuše vynořující se z vln* byla v rámci tehdy dosažitelného poznání mnohem přesnější rekonstrukcí nejslavnějšího obrazu antického světa než Botticelliho mytologicko-literární konstrukce na totéž téma. Ukazuje, že paralelně s komplikovaným systémem alegorického výkladu antických literárních památek, kořenícího hluboko ve středověku, se rodil také respektovaný historicko-archeologický komunikační kód, do velké míry oproštěný od vkládání druhotných „moralizovaných“ významů do složitých konstrukcí, které byly antickými mytologickými motivy pouze legitimovány v očích čtenářů a diváků.

Bylo by však příliš jednoduché domnívat se, že mezi oběma trendy, mytologicko-literárním a historicko-archeologickým, vede ostrá dělící linie. Naopak, oba tyto přístupy se neustále prolínají (např. druhotnými význa-



Masaccio: Svatá Trojice,  
freska, kolem 1425, Forence, Santa Maria Novella