

Petr Wittlich

Literatura k dějinám umění

Vývojový přehled

Literatura k dějinám umění
Vývojový přehled

prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Recenzent:
prof. PhDr. Lubomír Konečný

Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum
Redakce Milada Motlová
Grafická úprava Zdeněk Ziegler
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Třetí vydání

© Univerzita Karlova v Praze, 2015
© Petr Wittlich, 2015

ISBN 978-80-246-3007-6
ISBN 978-80-246-3028-1 (online : pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2015

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

- 1. Počátky literatury o umění /7**
- 2. Vznik teorie umění a životopisy umělců /13**
- 3. Klasicismus a vznik dějin umění /31**
- 4. Rozvoj výtvarné kritiky a osamostatnění dějin umění /48**
- 5. Moderní dějiny umění /67**
- 6. Současné přístupy /87**
- 7. Český dějepis umění /99**

Výběr z literatury - doporučená četba /110

Jmenný rejstřík /113

1. Počátky literatury o umění

První lidské výtvoř, které dnes pokládáme za umělecká díla, vznikly již v paleolitu, dávno před tím, než vzniklo písmo. Obrazový znak byl tedy vývojově primárním způsobem grafického záznamu lidských představ. Toto „umění“ bylo již asi specializovanou činností, která však byla plně zahrnuta do primitivního náboženství, takže samotný pojem umění ještě neexistoval. Teprve pokročilá diferenciacie starověké společnosti vedla ke konkrétnímu hodnocení lidských dovedností a psaná řeč se stala univerzálním prostředkem kritického vědomí. Tak se utvořil základní předpoklad k tomu, aby vznikla také literatura o umění. Jejím hlavním posláním je vyznačovat místo výtvarné umělecké činnosti v celku lidské duchovní, kulturní a civilizační aktivity.

Počátky této literatury, jak se rozvíjela ve starověkém Řecku, nám téměř unikají, protože z nich známe jen jména některých autorů a několik zlomků, které zaznamenali pozdější latinští spisovatelé. Z nich vysvítá, že o umění začali psát sami výtvarníci a architekti, a to hlavně z toho důvodu, aby zaznamenali technický pokrok uskutečňovaný jednotlivými uměleckými osobnostmi v myšlenkovém rámci pojetí umění jakožto techné a mimesis. Ve středu pozornosti těchto řeckých a helénistických autorů byla hlavně nauka o proporci, jak figurální, tak architektonické. Typickou ukázkou je zlomek **Polykleitova Kanon** (Pravidla), zachovaný u Galena: „Chrysispos ... se domnívá, že krása záleží na souměrnosti částí lidského těla: na poměru prstu k prstu, všech prstů k dlani a zápěstí, těch k předloktí, předloktí k záloktí a všeho toho ke všemu, jak je to napsáno v Polykleitově Pravidlu, neboť on nás naučil v onom spise všem poměrům těla a upevnil svůj výklad činem, ježto vytvořil sochu podle předpisů svého výkladu a nazval jak samu sochu, tak i spis Pravidlem.“ (Překlad K. Svobody)

I tento nepatrný zlomek však stačí, aby kupříkladu ve srovnání se schematickými proporčními kánony starých Egyptanů prokázal podstatně odlišný a záměrně nový charakter řeckého umění, spojený s rozvojem umělecké individuality. Další stupeň v této literatuře, vyrůstající přímo z umělecké praxe, zaznamenal **Xenokrates z Athén**, sochař Lysippovy

školy, který již srovnával rozličné typy nových proporcí a sledoval vývojově, jak se pravidlo konkretizuje v umělci: Myron předstihl Polykleita v rozličnosti, ale nedovedl dělat vlasy, Lysippos dovedl již dokonale dělat vlasy a je delikátní proti zavalitosti Polykleitových figur. Pythagoras první odkryl vztah mezi symetrií a rytmem, a tak našel správné proporce pro vyjádření pohybu.

Xenokrates a další z helénistických autorů, **Duris ze Samu**, peripatetik a žák Theofrastův, zaznamenávají anekdoty o slavných umělcích, poskytli materiál **Gaiu Pliniovi mladšímu** (zemřel r. 79), který ve svém spise *Historia Naturalis*, synkretické encyklopedii starověkého vědění o světě a přírodě, pojednal v kapitolách 35. a 36. také o vývoji malířství a sochařství.

Plinius použil všechny mýty a legendy o slavných malířích tak, že vytvořily představu o vývoji umění od primitivních začátků k dokonalosti. Ví se, že o začátcích malířství je nejistota, že však všichni autoři jsou zajedno v tom, že vzniklo, když byla kolem stínu člověka vedena čára. První malířství bylo monochromní. Teprve postupně zaváděli malíři čáry i uvnitř nakreslené postavy. Zprvu šlo o nástěnné malby v chrámech, později byly vytvářeny i přenosné obrazy a vystavovány na římském Foru. Plinius zaznamenává vznik a vývoj enkaustiky. Dále píše: „Konečně umění samo vytvořilo rozdíly a nalezlo světlo a stíny, když střídání barev samo o sobě vyvolávalo rozmanitost. O něco později pak byl přidán lesk, což je něco jiného než světlo. Co jest mezi těmito a stíny, nazvali tonon, spojování pak barev a přechody z jedné do druhé harmoge.“ [V, 29]. Na tomto technickém základu podávali antičtí malíři své vrcholné výkony: Zeuxis, který namaloval obraz Junony pro Agrigentské tak, že tělo bohyně sestavil podle pěti nejkrásnějších panen, „aby na obraze napodobil to, co u každé by zasloužilo nejvíce chvály“. Tento aristotelský princip výběru (electio) se v novověku stal jedním z hlavních principů klasicistické estetiky.

Zeuxis neúspěšně soutěžil s Parrhasiem o dokonalost malířské iluze, když sám sice namaloval hrozny, na něž se slétali ptáci, ale Parrhasia požádal, aby ze svého obrazu sňal roušku, která však byla jen namalovaná. Také tato anekdota, jejíž historicitu nelze nijak ověřit, se později stala autoritativním argumentem pro vyznačení charakteru a poslání malířství. Jiná legendární soutěž, zaznamenaná Pliniem, mezi nejslavnějším malířem antiky Apellem a rhodským Protogenem v lehkosti nakreslené čáry, vydala obraz, který „neobsahoval nic než čáry unikající zraku, jsa podo-

ben mezi znamenitými pracemi mnohých umělců prázdnému, ale právě tím lákaje a vynikaje nad každé jiné dílo“. O tomto obrazu píše Plinius, že ho sám viděl, byl však zničen požárem císařského paláce. Tímto příběhem poskytl Plinius svým pozdějším čtenářům mýtus neznámého arcidíla.

Všechny historiky ze života slavných umělců, které působí při četbě Plinia zábavně, byly nebo se staly důležitými příklady pro posuzování správného charakteru umění a hodnocení umělce. Typickou okolností je také to, že Plinius byl laik píšící o umění již nikoli pro umělce samotné, ale pro širší publikum. Literaturu technického rázu tak začala, zvláště ve starověkém Římě, doplňovat literatura zabývající se ohlasem výtvarného umění u soudobých vzdělanců i na široké veřejnosti. Je tedy zajímavá z psychologického i sociologického hlediska. Sem patří volné popisy obrazů a soch, které lze najít u Lukiana a **Quintiliana**, obou **Filostratů** a **Kallistrata**, ale též anonymní epigramy, vážící se často k nějakému slavnému uměleckému objektu (kupříkladu epigramy o Myronově Krávě).

Kromě tohoto živého ohlasu výtvarných děl u rétorů a básníků lidových, užívajících své předlohy hlavně k vlastním výrazovým účelům, stupňovala se v pozdní antice také snaha zmapovat a přehledně zpřístupnit nahromaděné umělecké bohatství. V tom směru se rozvinula literatura topografického charakteru, jejímž nejlépe zachovaným příkladem je **Pausaniova Cesta po Řecku**. Autor pocházel z Malé Asie a byl zaníceným vyznavačem panhelénského kultu, který byl také jistým projevem historismu, obracejícího se i moralisticky proti soudobému úpadku mravů. Tato nota byla živá už v Pliniovi, který horlil proti nádherymilovnosti Římanů, zvláště proti jejich zálibě v mramoru. U Pausania však dostává mravokárné rozhorlení jiný charakter, když se mění v uctívání klasického období řecké kultury. Tím je také pozměněn dosavadní pohled na vývoj umění, protože ten už není určován jen stálým vzestupem napodobovací techniky, ale spíše představou jisté esteticko-mravní hodnoty, jistého ideálu, k němuž by se mělo současné umění spíše vrátit.

Pausaniovo dílo vzniklo nejspíše v sedmdesátých letech 2. století a prakticky bylo sepsáno jako průvodce pro bohaté římské turisty cestující po Řecku. Pausanias se kromě památek architektonických a výtvarných zabývá také mytologií a historickými příběhy vážícími se k navštěvovaným místům. Pro klasickou archeologii a dějepis starověkého umění se hodnota Pausaniovy práce stupňuje zjištěním, že většinou také sám navštívil města a místa, o nichž píše, a že jeho popisy tamějších

uměleckých památek jsou věrohodné. Zvláště v případech zničených nebo ztracených slavných uměleckých děl (kupř. Feidiovy Pallas Athény z Parthenonu) jsou Pausaniový zprávy neocenitelným kulturněhistorickým pramenem a pomáhají utvářet reálnou představu o jejich ikonografii, zpracování a umístění. Zajímavé jsou i jeho informace o původu a stáří umělců a o existenci rozličných řeckých uměleckých „škol“.

Nejznámějším a nejslavnějším spisem o výtvarném umění, který se dochoval z antického písemnictví, je však **Vitruviových** *Deset knih o architektuře*. Autor, nezaručeně spojovaný s příjmením Pollio, žil v době Caesara a Augusta, v jejichž vojsku působil jako inženýr. Dostalo se mu rozsáhlého vzdělání, a protože jako samostatný architekt se zřejmě neuplatnil, věnoval se v pozdním věku, na přelomu třicátých a dvacátých let před n. l., teoretické práci.

Na počátku VII. knihy uvádí Vitruvius jména asi pětadvaceti řeckých a tří latinských autorů, kteří psali o architektuře a proporcích. Z tohoto literárního bohatství se kromě Vitruviových zmínek nic nedochovalo. O této literatuře si však můžeme utvořit určitou celkovou představu podle toho, že sám Vitruvius zdůrazňuje, že jeho práce je na rozdíl od ní systematická. Zatímco dřívější pisatelé psali jen o určitých stavbách, většinou architekti o svých dílech, Vitruvius jako typický představitel římského racionalismu chce podat soustavně jednotné základy stavitelské vědy. Tím u něho dochází k výraznému normování předchozí rozmanité praxe a dosavadní zprávy o výrazných dílech se mění na vyhlášení obecných pravidel. V tom Vitruvius konvenoval jak mentalitě svých soukmenovců v době císařství, tak i pozdějším svým ctitelům na novověkých akademiích.

Vitruvius jako praktický Říman podává mnoho informací týkajících se materiálu a řemeslně stavebních postupů. Připojuje i části o vojenských obléhacích strojích a o gnómice. Právě tyto stránky zřejmě zajistily, že se jeho dílo vůbec zachovalo a bylo používáno i ve středověku (je známo přes 50 opisů z tohoto období). Jeho hlavní zájem však směřuje k architektovi a jeho kvalifikaci. Na stavbě se podle Vitruvia hodnotí tři věci: řemeslná dokonalost, která je záležitostí stavbyvedoucího, bohatá výpravnost, kterou vládne stavebník, a pak hlavně souladnost proporčních vztahů, jíž se může proslavit jedině architekt. Architekt v tom směru předbíhá stavebníka a stavbyvedoucího svou vyhraněnou představou budoucího díla. Aby si mohl vytvořit takovou správnou a jasnou ideu díla, musí architekt umět spojit praxi (*fabrica*) s teorií (*rationatio*) a být „znalý

čtení a psaní, zkušený s kreslicím rydlem, vzdělaný v geometrii, nevědomý v optice, poučený aritmetikou, mít značné vědomosti z dějepisu, bedlivě poslouchat filozofy, vyznat se v hudbě, nebýt neznalý v lékařství, seznámit se s rozhodnutími právníků a osvojit si vědomosti o hvězdářství a zákonech nebeských“. [I, I, 3] Tyto požadavky, které Vitruvius podrobněji zdůvodňuje, našly později živý ohlas v renesanci a založily představu o potřebě „učeního umělce“. Jádrem architektova umění je ovšem znalost proporcí, které i v architektuře jsou odvozeny z řádu lidského těla. „Symmetria“, poměrový „soulad stavby“, je založena na proporciálnosti (analogiá), jejímž základem je přijatá výchozí část (modulus). Tak jako správně rostlé lidské tělo lze vkreslit do kruhu a čtverce, byly i v architektuře zavedeny řády, určující geometricky přesný rozměrový soulad jednotlivých částí stavby v poměru ke vzhledu celku. Ve III. knize popisuje Vitruvius řád ionský, ve IV. řád korintský a řád dórský. Původ řádů vykládá legendárně mytologicky a růstem ušlechtilosti a jemnosti v řeckém nazírání. Výrazové rozdělení na řád mužský (dórský), ženský (ionský) a panenský (korintský), odpovídá obsahovým potřebám v zasvěcení chrámů rozličným božstvům. Vytvořilo základní stupnici ladnosti (decor), jejíž zásady patřily k nejpůsobivějším Vitruviovým myšlenkám. Z hlediska pozdějšího ohlasu Vitruviiova díla je důležitá rovněž jeho sedmá kapitola, kde pojednává o nástěnných malbách a hodnotí jejich rozličné styly. Přitom ostře kritizuje soudobý úpadek tohoto umění, zvláště fantastický styl nahrazující dřívější realistické předlohy groteskami, ignorujícími všechny zákony statiky: „Nic takového však ani neexistuje, ani existovat nemůže a nikdy ani neexistovalo... Tam to tedy dopracovala nová móda, že špatní kritikové usvědčují z neumělosti dokonalé umění; chatrnými úsudky zatemnělá mysl pak nemá dosti síly, aby za dobré uznala to, co je jediné slučitelné s důstojností a podstatou krásna“ [VII, V, 4]. Je zajímavé, že stejný citát byl později použit jak Vasarim ke kritice gotiky, tak klasicisty ke kritice baroka.

Tato okolnost dobře ukazuje, že Vitruvius (a rovněž Plinius) byl po svém „znovuobjevení“ renesančními humanisty používán jako nezvratná autorita. V tom směru i to málo, co se zachovalo z antické literatury, ovlivnilo evropské myšlení o umění velice pronikavě. To, že shodou okolností nešlo o původní řecké autory, ale o pozdní latinská díla, zahrnující rozhorlení nad soudobým úpadkem mravů téměř povinně jako rétorskou figuru, vyvolalo pak i přes propast staletí řadu analogických reakcí a přispělo k posílení názoru o vývoji umění v opakujících se cyklech.

1. Počátky literatury o umění

Zároveň je charakteristické, že zmíněné tři dochované spisy (Vitruvius, Plinius, Pausanias) byly dostatečně reprezentativní, aby pokryly a založily základní strukturu tematických druhů předvědecké literatury o umění v typech technického traktátu, historiografické zprávy a topografického popisu. Ačkoliv statisticky představují jen nepatrnou část původního literárního bohatství, jsou to prototypy platné víceméně až dodnes.

2. Vznik teorie umění a životopisy umělců

Moralistické výpady proti umělecké fantazii, smyslovosti a nádheře, které najdeme už u latinských autorů poznamenaných stoicismem, našly své ještě výraznější pokračování u moralistů začínajícího středověku. Jestliže středověká církev odmítla antickou smyslovost, podržela si však druhou podstatnou vlastnost antického ducha, jeho intelektualismus. Preferování čisté teorie („vědy“) před rukodělným řemeslem vedlo k rozpačitému hodnocení umělce už v antice, u **Galena**. V systematické scholastické encyklopedii, kde sedmi „svobodným uměním“ vědy odpovídalo symetricky sedm „mechanických umění“ vytvářejících hmotné věci, se do těchto dostala jenom armatura – stavitelství. Názorné zobrazení, imago, bylo však zhodnoceno z pragmatických a ideologických důvodů. Oficiální názor církve na účel obrazu byl později shrnut **Tomášem Akvinským** v komentáři k výročkám Petra Lombarda [III, 9, 2, 3]: „Jsou tři důvody k uvedení obrazu do Církve. První spočívá v tom instruovat negramotné, protože obrazy lze instruovat jako jakýmiisi knihami. Druhý lépe připomíná mysterium vtělení a příklady svatých, abychom je měli každý den před očima. Třetí živit city uctívání, protože viditelné předměty podněcují víc než slyšené.“

Pro tuto službu obrazů náboženství byly vypracovávány jejich literární programy krátkými „tituly“. Už **Paulinus z Noly** (353–431) tak nahradil dřívější antický epigram ve svém dopise galskému příteli poetickými tituly pro obrazy. Tato nová tradice spojení slova a obrazu byla závazná pro celý středověk a uplatňovala se hlavně při projektování cyklů nástěnných maleb nebo vitráží v chrámech. Teprve v italském trecentu začala být nahrazována opět volnějším spojením obrazů s básnickými sonety nebo kanzonami jako samostatnými literárními útvary.

Přísná hierarchie hodnot, příznačná pro středověké myšlení, byla založena na polaritě ducha a hmoty. „Mechanická“ umění, vytvářející z hmoty zase jen hmotné věci, potřebují podle tohoto názoru „exemplum“, konkrétní příklad, vzor, aby se mohla podílet i na vyšších stupních bytí. Takovou námětovou „ideu“ právě dávalo obrazu slovo v „titulu“,

ale v tom směru lze pochopit existenci a potřebu slovní instruktáže i v oblasti řemeslné dovednosti ruky výtvarníka, která se také, i když na nízkém stupni, podílí na zhodnocování hmoty „formou“. Proto se pro praxi raně středověkých klášterních dílen, kde se hlavně provozovala umělecká činnost, jevílo jako vhodné zaznamenávat tradiční zkušenosti technického charakteru, přejímané z antického dědictví. Kromě opisů Vitruvia se z této literatury zachoval tzv. **Heraclius: *De coloribus et artibus Romanorum***, jehož první dvě knihy byly napsány v hexametrech v 10. století někde v Itálii. Typické je, že se zde nepojednává o technikách monumentálního umění, ale o knižní malbě, výrobě skla a keramiky. Pozdějším takovým traktátem je Lessingem znovuobjevená, ale ještě v 16. století známá *Schedula diversarum artium* (správněji *De diversis artibus*) od **Theophila Presbytera**. To je klášterní jméno řeckého původu, oblíbené již v karolinsko-otonské době. Skutečný autor se asi jmenoval Rogkerus z Helmershausen a žil v 1. polovině 13. století. Tři knihy napsané v dobrém literárním stylu začínají biblickým úvodem o prvotním hříchu a nezbytnosti práce – což zřejmě sloužilo autorům těchto spisů, aby ideově zaštitili užitečnost svého díla. Pojednávají o knižní a nástěnné malbě, o přípravě skla a malbě na něm, o odlévání a pracích v kovu, práci ve slonovině a řezání drahých kamenů, společně se zajímavými ikonografickými poznámkami. Narážky na Byzanc, které se najdou v obou spisech, upozorňují na existenci významné kulturní oblasti, která si osobitě přisvojila antické dědictví a působila i na západní umění. Z technologické literatury se zde zachovala tzv. *Malířská příručka z hory Athos*, která, i když je známá až z opisů 18. století, zachycuje, zvláště v pasážích o proporcích, původní středověký systém, založený na pevné základní jednotce, „modulu“ (tím je délka nosu), a budující hlavu pomocí schématu tří kružnic a figuru konstantním nanášením devíti modulů. Tato „maniera greca“ a její překonávání se pak stala výchozím bodem i pro italské umělce, kteří otevírali cestu k renesanci.

Z výtvarných druhů středověkého umění měla od počátku zvláštní postavení architektura, která už od 12. století unikala z vládnoucí umělecké anonymity. Gotické stavební hutě byly pozoruhodnými institucemi, kde se však velké zkušenosti a geometrické dovednosti předávaly spíše prakticky a dokonce jako jistá výrobní tajemství, jak tomu naznačují zprávy o rituálech provázejících příchod vandrovního tovaryše do huti a složité způsoby geometrické konstrukce individuálních kamenických značek, zahrnujících i znakový „kořen“ té které huti. Mimořádnou příle-

žítost nahlédnout do dílny gotického architekta nabízí *Livre de portraiture* francouzského architekta 13. století **Villarda de Honnecourt**. Je to individuálně vzniklý vzorník, který kromě kreseb podle některých identifikovaných děl, dokumentujících itinerář putujícího umělce, zahrnuje hlavně jeho vlastní invence, respektive ilustrace metody jak „rychle“ kreslit hlavy, figury, skupiny i zvířata na principu volného překrývání jednoduchého geometrického planimetrického obrazce (trojúhelníku, čtverce, pentagramu apod.) s konkrétním a individuálním tvarem. Stylový princip gotiky, spojující idealismus s naturalismem, je tak demonstrován způsobem, který lze označit za technicky konstruktivní. Literárně však byly bohaté technické a stylové zkušenosti gotických hutí publikovány jen částečně a značně pozdě (kupříkladu **Matthes Röricher**: *Von der Fialen Gerechtigkeit*, Regensburg 1486), kdy už nic nemohlo zadržet vítězný nástup italské renesanční architektonické teorie, založené ovšem na zcela jiných, klasicistických základech.

Pro dějepis umění má velký význam i středověká historiografie umění, zahrnující inventáře chrámových a klášterních pokladů (kupříkladu pro Řím je to *Liber pontificalis Romanus*, redigovaná už od 7. století), a zprávy o památkách, jejich vzhledu a stavu (*Liber pontificalis Agnella z Ravenny*, chápající památky jako historické prameny a zakládající tradici místních antikvářů, v níž až do 17. století bude převládat hagiografické hledisko). Také topografická a poutnická literatura obsahuje mnohá cenná svědectví o uměleckých památkách (*Mirabilia urbis Romae*, rozšiřovaná od 12. století). Nejzajímavější však jsou zprávy fundátorů a patronů, zvláště slavný pamětní spis **opata Sugera** o jeho přestavbě kostela ve St. Denis, který je nejen památkou vzniku gotického stavebního stylu a kromě popisu stavby a jejího zařízení obsahuje i řadu dobových technických termínů, ale navíc manifestuje i celou novou estetiku, založenou na christianizované novoplatonské tradici (na autoritě spisů Pseudo-Dionýsia Areopagity, tlumočených Janem Scotem), otevírající v novém ocenění vztahu smyslovosti a duchovnosti netušené perspektivy i pro vzestup výtvarného umění v obecné hierarchii hodnot.

Skutečná realizace této historické změny však proběhla v Itálii na tradičně i společensky příznivějších základech. Ještě ve středověkých italských městských státech se vytvořilo příznivé klima pro nové ohodnocení kulturního přínosu ze strany výtvarných umělců. Už 12. a 13. století poznalo v Itálii rozvoj uplatnění signatury zvláště u architektů a sochařů, zachycující jak vynikající jedince, tvůrce veřejných staveb, tak práci dílen

a rodin. Malíři přitahují pozornost v trecentu, kdy se začíná utvářet povědomí nové umělecké tradice, jak tomu svědčí i slavná tercina z Dantovy Božské komedie:

„Že pole ovládl v malbě, Cimabue měl za to, dnes však Giotta všichni slaví a věhlas tohoto se zatemňuje.“

(Očistec, XI, 94–96 překlad O. F. Bablera)

Mluvcími těchto nových zájmů se stávali básníci a literáti. **Petrarca** napsal sonety na svého přítele Simona Martiniho, **Boccaccio** a **Sacchetti** opět psali o Giottovi a rovněž o svých současnicích, dohadujících se, kdo je jeho nástupcem. Shrnutí stupňujícího se veřejného zájmu o výtvarné umění a jeho představitele podal florentský kronikář **Filippo Villani**: *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (1351–1352). Villanim se začíná nová životopisná literatura o umělcích, která najde v 16. století svého klasika ve Vasarim.

O tom, jak umělci sami reflektovali tyto změny, svědčí technický traktát **Cennina Cenniniho**, žáka Agnola Gaddiho, jehož jméno je doloženo k roku 1398 v Padově. Je to pozoruhodný záznam vybavení a tradic trecenteskni italské malířské dílny. V úvodu začíná Cennini podobně jako Theophil Presbyter prvotním hříchem a nezbytností práce, z níž povstala i taková umění jako malba. Vedle rukodílné dovednosti však malířství podle Cenniniho vyžaduje fantazii, protože znázorňuje i věci, které neexistují. Podobá se tedy poezii a spolu s ní má zaujmout místo v hierarchii artes hned pod vědou (scienza). Cennini se už opírá o antickou autoritu, o Horatiovu Poetiku, jejíž slavné srovnání malíře a básníka („ut pictura poesis eris“) posloužilo pak významně renesanční teorii v jejím tažení za nobilitaci výtvarných umění.

V dalším výkladu technik a pracovních postupů Cennini charakteristicky mísí některé nové termíny a poznatky s ještě středověkým základem tradice. Giottův styl označuje výslovně za „moderní“ a „přírodu“ za nejistéjší vůdkyni umělce. Těmto pojmům ovšem rozumí ještě v tradicích středověkého exempla – doporučuje kupříkladu pro malování krajinných partií mít v dílně velké kameny jako exempla pro znázorňování terénu. V pravidlech proporce přejímá z Vitruvia, aby figura, vysoká osm délek obličjeje, děleného zase na tři části podle délky nosu, byla vepsána do kruhu. Nezná však anatomii – muž má o žebro méně než žena, jak to odpovídá učení Bible. Žena se nemůže stát podkladem proporce, což je

ovšem původně antická myšlenka. Zajímavá je také pasáž, kde Cennini píše o starověkých nahých sochách, které podle něho vznikly přímým odléváním živých těl do vosku. Z pojmů, které měly být nadále důležité pro teorii umění, se u Cenniniho objevuje „disegno“, chápané nejenom jako pouhé kreslení, ale jako základ umění, utvářející teoreticky odůvodněnou formu. Dále „rilievo“, vyjadřující snahu o větší plastičnost tvaru, „l'ignudo“ - akt, „maniera“ - styl a další. V praxi je však Cennini připraven malovat praporce, truhly nebo i líčit dámy. O nějakém oddělení „krásného umění“ od „řemesla“ se zde ještě vůbec ani neuvažuje.

Cenniniho traktát stojí na rozmezí dvou velkých kulturních epoch, ale zároveň vyjadřuje jejich kontinuitu, která zvláště v otázce nového sebeurčení umělců se nadále vyvíjela téměř překotným tempem. **Lorenzo Ghiberti**, autor slavných bronzových vrat florentského Baptisteria, vyrůstal ještě v takové dílně, jakou vylíčil Cennini. Jeho vlastní tři *Commentarii*, napsané ovšem až na konci života, po jeho římském pobytu, který se udál v roce 1447, představují už osobnost plně renesančního typu, vědomou si historické odlišnosti své doby. V prvním Komentáři se Ghiberti, který byl jedním z prvních sběratelů antických soch, zabývá antickým uměním a využívá k tomu podle svých možností Plinia i jiných starověkých spisovatelů. Druhý Komentář, zabývající se vývojem italského umění, je naopak založen na jeho vlastních zkušenostech a znalostech, takže je vzácným pramenem pro dějiny umělců trecenta. Ghiberti opomíná populární anekdoty a soustřeďuje se na postižení přímého vztahu mezi životy umělců a jejich dílem. K nim připojuje svou vlastní autobiografii, která je tak prvním dokumentem tohoto důležitého literárního žánru v evropské literatuře o umění. Ghiberti zde zhodnocuje nově starší tradici tzv. „ricordi“, řemeslnických záznamů a domácích kronik, jako chronologii paměťihodností vlastního života. Třetí, zřejmě již nedopsaný Komentář měl podat teoretické základy nového umění. Ghiberti zde studuje především optiku, přičemž vychází z arabské příručky Alhazena, z Ptolemaia a Vitella, jež srovnává a s nimiž i polemizuje na základě své praxe. Připojen je ještě fragment o proporcích, v němž kritizuje Vitruvia a vedle něho uvádí i tzv. Varrův kánon a jiné postupy pocházející z ateliérové praxe. Tři hlavní body Ghibertiho Komentářů, uvědomění si historické dimenze vývoje, vlastní sebevědomí a snaha o „vědecké“ zajištění technických základů umění, budou tvořit nadále strukturu renesančního uměleckého názoru.

Empiricko-racionální zájem, který byl příznačným rysem nového uměleckého postoje, vyznačoval silnou generaci florentských umělců, která

na počátku 15. století určila hlavní směr vývoje. Hlavou této skupiny byl architekt **Filippo Brunellesco**, o jehož demonstraci nového perspektivního zobrazování prostoru, provedenou před florentským Dómem s maketami, pořízenými k tomuto účelu, jsme zpraveni z jeho životopisu, připisanému **Antoniu Manettimu**, který byl sám významným matematikem. Dobovou vášeň pro studium perspektivy, jež se stala nejpříznačnejším znakem nového malířského umění, však po teoretické stránce nejplněji vyjádřil o něco mladší příslušník této zakladatelské generace, **Leon Battista Alberti**.

Alberti přišel do Florencie zřejmě roku 1428, když byla jeho rodina zproštěna trestu vyhnanství. Vzdělání získal v severní Itálii, hlavně v Boloni, kde vystudoval práva. Od roku 1432 do roku 1464 byl papežským sekretářem. Alberti byl typický raný humanista, renesanční uomo universale. Jeho literární činnost byla široká. Psal pojednání nebo pamflety o etice, lásce, náboženství, právu, matematice a přírodě, ale i vlastní verše a jedna jeho literární práce byla zprvu považována za objevené dílo antického autora. Uměním se zabýval i prakticky, ale největší význam získala jeho tři teoretická díla: *De pictura* (z roku 1436), které bylo vlastně prvním teoretickým pojednáním quattrocenta, *Libri de re aedificatoria*, začaté kolem roku 1450, a *De statua*, napsané asi krátce před rokem 1464.

Traktát o malířství má tři knihy. V první se probírá geometrie a perspektiva z hlediska potřeb malíře. Obraz je charakterizován jako rovina proložená pyramidou vidění, jejíž vrchol je v oku malíře. Jsou zde podány praktické zásady lineární perspektivy matematickou cestou. V druhé knize jde o systematiku malířství jako jednotu tří částí: lineárního obrysu (*circonscriptione*), sestavení ploch (*compositione*) a modelace těles barevným světlem (*receptione di lumi*). Hlavní důraz je kladen na ostrou plastickou modelaci (*rilievo*). Třetí kniha je věnována otázkám výchovy a životního stylu malíře.

Deset knih o architektuře je hlavním dílem Albertiho na poli výtvarné teorie. Autor vychází v podstatě z Vitruvia, kterého znal ještě jen ze zkreslených rukopisných opisů, avšak v zásadě postupuje kriticky a originálně. Sám měřil římské antické stavby a tyto poznatky učinil základem svého výkladu. Typické pro Albertiho teoretické zaměření i pro jeho občanského ducha je to, že při výkladu architektury vychází z představy ideálního města jako základního architektonického celku, kterému jsou podřízeny jednotlivosti. Plánující architekt, kterého odlišuje od pouhého stavitele, má mít na mysli především účelnost svého díla, stavby mají vyhovovat

potřebám života a přinášet potěšení. Albertiho hlediska jsou funkční a strukturální. Jeho výklad pěti sloupových řádů zakládá podstatnou kapitolu dalšího renesančního praktického a teoretického zájmu o principy decora.

Pojednání *O soše* obsahuje hlavně návrh nové teorie proporcí. Alberti vyšel z Vitruviova zjištění, že délka chodidla se rovná jedné šestině celkové výšky těla. Proto rozdělil celkovou výšku na šest stop (pedes), šedesát palců (unceolae) a šest set minut. Toto podrobné dělení umožňovalo přesnou orientaci na živém modelu, a protože jde vlastně o desetinné zlomky, mohly být také zjištěné míry rychle přenášeny na sochu. Její měřítko se přitom dalo libovolně celkově zvětšit nebo zmenšit. Pro sochařskou praxi měla tato „exempeda“ spíše jen teoretický význam, nicméně prokazovala typickou snahu renesančních umělců překonat dosavadní schémata a opřít se o studium skutečnosti.

V Albertiho estetice hraje pojem příroda podstatnou roli. Některé jeho požadavky na malíře vyznívají téměř naturalisticky, ovšem vedle věrnosti požaduje Alberti na uměleckém díle také krásu, zajišťující harmonii (concinnitas), proporčnost a symetrii uměleckého výtvaru. Albertiho estetika odpovídá zásadám Aristotelovy *Poetiky*, z nichž využívá principu výběru (electio) krásné formy z nedokonalých naturálních forem a ve své podstatě je klasicistická. Proto také jeho spisy, zvláště práce o architektuře, zapůsobili plně až mnohem později, kdežto současníci je znali spíše z doslechu. To ovšem nic nemění na tom, že Albertiho můžeme považovat za skutečného zakladatele teorie výtvarného umění, která se lišila od dřívějších receptářů hlavně tím, že nejenom konstatovala, jak se umění dělá, ale systematicky vykládala, jak se má dělat, a tím vytyčovala i jistou jeho ideální normu.

Pro praktické hodnocení umělce a jeho styk s dobovou kulturní společností se však více osvědčovaly metaforické termíny, užívané v rétorice a literatuře. Albertiho přítel **Cristoforo Landino**, filolog florentské univerzity, který přeložil do italštiny Plinia (1473), využil metaforické metody, když ve svém komentáři k Dantově *Božské komedii* (1480) navázal na florentskou tradici chvály vynikajících rodáků jako chlouby města. Landino píše o Masacciovi, Filippu Lippim, Andreovi del Castagno, Fra Angelicovi a používá k jejich odlišení pojmů vzatých spíše z ateliérové praxe, které však byly rozšířeny jako hodnotící pojmy i mezi publikem a objednavateli a v tom směru měly zcela konkrétní význam. Masaccio byl velmi dobrý „imitatore della natura“, s velkým a mohutným „rilievo“,

dobrý „componitore“ a „puro“, bez „ornato“, protože se plně věnoval jen napodobování pravdy a „rilievo“ svých figur. Fra Filippo Lippi byl „gratioso“ a „ornato“ a velmi dovedný. Byl velmi dobrý v „compositione“ a „varietà“, „colorire“ a „rilievo“, dovedl dělat ornamenty všeho druhu. Andrea del Castagno byl velký „designatore“ a v „rilievo“, milovník obtíží a perspektivních zkratk, velmi „prompto“ a „facile“ v práci. Fra Angelico byl „vezzoso“, „divoto“, velmi „ornato“ a nadán největší „facilità“. Toto pojmosloví, které připomene dodnes respektované italské hudební názvosloví, mělo hlubší smysl v kombinacích jednotlivých pojmů, které se sice někdy opakují, ale v kontaminaci s druhými vykreslují docela přesně odlišný charakter jednotlivých malířů. Landino v tom směru může být považován za jednoho z pionýrů výtvarné kritiky.

Ačkoli ve Florencii, která byla skutečným středem renesančního hnutí v 15. století, se projevil vzhlas nové umělecké osobnosti nejdříve a nejplněji, šířilo se toto vysoké ocenění vynikajících výtvarníků rychle i do dalších italských měst a dvorů. Z doby kolem roku 1440 pochází chvála Padovy od **Michela Savonaroly**, dědečka pozdějšího pověstného mravokárce. S lokálně patriotickou hrdostí upozorňuje v kapitole o malířství zprvu na padovské umělce Guarienta a Giusta a pak i na zde působící cizince, v první řadě na Giotta, který zde namaloval slavné nástěnné malby. Před rokem 1457 vznikl v prostředí neapolského dvora spisek **Bartholomea Facia**, *De viribus illustribus*, v němž píše o svých současnicích, také o sochařích (Donatello) a malířích, z nichž kromě Italů Gentile da Fabriana a Pisanella uvádí i Nizozemce Jana van Eycka a Rogiera van der Weydena, jejichž dílo bylo v Itálii vysoko ceněno. Protože Facius píše o dílech vesměs z autopsie a podává zprávy o dnes nezvěstných obrazech, mají jeho informace značnou cenu. V prostředí kulturně vyspělého urbínského dvora vznikla po roce 1482 veršovaná kronika činů vévody Federiga od **Giovanniho Santiho**, otce malíře Raffaela, v níž je obsažena hutná charakteristika dvaceti pěti malířů 15. století, jejichž seznam je reprezentativní i z dnešního hlediska. Většinu jmen v něm tvoří pochopitelně Florentané, ale Santi sem zahrnuje i umělce ze severní Itálie a Benátek, zvláště Andrea Mantegna, kterého nazývá „praporečnickem moderního malířství“, a rovněž Jana van Eycka a jeho žáka Rogiera van der Weydena z Brugg, kteří „v barvě mnohokrát překonali skutečnost“.

Koncept „znovuzrození“ umění, o kterém z výtvarných umělců jako první psal Ghiberti, byl tedy na konci quattrocenta vítězně naplněn plejádou tvůrčích osobností. Ve strategii renesance umění měla přítom