

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Tatiana Nováková

**Vliv antického umění na renesanční
sochařství v Itálii
(ve 2. pol. 15. stol. - 1. pol. 16. stol.)**

Bakalářská práce

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

Praha 2019

Prohlášení

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

V Praze dne 10. 6. 2019

Tatiana Nováková

Bibliografická citace

Vliv antického umění na renesanční sochařství v Itálii ve 2. pol. 15. stol. - 1. pol. 16. stol.: Bakalářská práce / Tatiana Nováková; Vedoucí práce: PhDr. Markéta Jarošová, Ph.D. – Praha, 2019 – 80 s.

Anotace

Bakalářská práce nesoucí název Vliv antického umění na renesanční sochařství v Itálii ve 2. pol. 15. stol. - 1. pol. 16. stol. se zaměřuje na srovnání antických děl s renesančními díly v uvedeném období. Má za cíl porovnat možné náměty antických figur, které v té době sochaři mohli použít jako předlohu pro svou tvorbu. Ústřední pozornost bude věnována těmto sochařům: Donatello, Tullio Lombardo, Michelangelo Buonarroti, Pierino da Vinci a Benvenuto Cellini. V práci je rovněž nahlíženo na mytologické náměty z hlediska konfrontace se sochou. Dalším cílem je úvod historického a politického kontextu, který měl na vývoj umělecké scény nezanedbatelný vliv.

Klíčová slova

Itálie – sochařství – renesance – kontrapost – antika – manýrismus

Abstract

The Bachelor thesis called The influence of the ancient art on Renaissance sculptors in the 2nd half of 15th – 1st half of 16th century focuses on the comparison of ancient works with renaissance works in that period. It aims to compare possible themes and ideas of ancient figures that sculptors at that time could use as patterns for their work. Central attention will be given to these sculptors: Donatello, Tullio Lombardo, Michelangelo Buonarroti, Pierino da Vinci and Benvenuto Cellini. In my work, we also look at mythological scenes from a viewpoint of confrontation with the statue. The next aim is the introduction into historical and political context, that had a significant impact on the evolution of the art scene.

Keywords

Italy – Sculpture – Renaissance – Contrapposto - Antiquity – Mannerism

Počet znaků (včetně mezer): 86 614

Poděkování

V první řadě bych chtěla velice poděkovat PhDr. Markétě Jarošové, Ph.D., za odborné vedení mé práce, také za ochotu a vstřícný přístup a cenné rady po celou dobu vzniku textu.

Dále bych chtěla poděkovat za podporu své sestře, jenž je pro mě vzorem píle a snažení ve studiu.

Děkuji také svému příteli za neutuchající důvěru ve mně i ve vznik této práce.

Obsah

Úvod.....	6
1. Přehled dosavadního bádání	9
2. Vliv Itálie, jako opatrovnice antického odkazu	11
2.1. K novému slohu	11
2.2. Florencie centrem umění.....	13
2.3. Florencie 1430–1494.....	13
2.4. Benátské umění	14
2.5. Humanismus v Itálii	15
3. Sběratelství a vznik galerií v Itálii	18
3.1. Kapitolská muzea v Římě	19
3.2. Galerie Uffizi	19
3.3. Vatikánské muzeum.....	20
4. Italské školy v období renesance	21
5. Vrcholná renesance a manýrismus	23
6. Renesanční sochaři a jejich díla.....	26
6.1. Donatello (Florencie 1386–1466).....	27
6.1.1. Judita a Holofernés (1456–1457).....	29
6.2. Tullio Lombardo (1455 Carony – 1532 Benátky)	31
6.2.1. Adam (1490)	32
6.3. Michelangelo Buonarroti (1475 Caprese –1564 Řím).....	33
6.3.1. Mojžíš (1514–1516).....	35
6.4. Pierino da Vinci (1530 Vinci – 1553 Pisa)	36
6.4.1. Samson zabíjí Filištína (1550–1551)	38
6.5. Benvenuto Cellini (Florencie 1500–1571).....	39
6.5.1. Perseus s hlavou Medúzy (1545–1554)	40
7. Historie antiky a antického sochařství	43
7.1. Periodizace	43
7.2. Humanismus.....	43
7.3. Klasické a helenistické sochařství.....	44
7.4. Antické kopie a spisy	46
Závěr	48
Seznam použitých zkratk	51
Seznam literatury	52
Obrazová Příloha	55

Úvod

Tato práce se zabývá dvěma nesmírně důležitými obdobími pro historii umění, které definitivně ovlivnily jeho podobu, a jedno z druhého obsáhle čerpalo. Práce popisuje, kdy a jakým způsobem začali renesanční umělci pracovat s antickými prvky. Zároveň zasazuje toto období do historického kontextu.

Období popisované v textu je zajímavou historickou etapou, ve které se snaží renesanční kultura sjednotit s kulturou Řeckou a Římskou. Antika byla uznávaná nejen umělci jako zlatý věk lidstva a cesta k rozvoji moderního světa, ale i humanistickými papeži a církevními hodnostáři. Příchod antiky nijak nenarušil tehdejší vývoj křesťanství, sochařská díla se tvořila formou křesťanské ikonografie s dodanými antickými prvky.

I přes nespornou důležitost popisovaného období, doposud neexistuje literární dílo v českém jazyce, které by se souhrnně věnovalo celým dějinám italského renesančního sochařství a zahrnulo by do svého obsahu i širší umělecké, historické a náboženské souvislosti. Tato práce se pokouší představit kontext doby a pohnutky umělců. Práce se detailněji zabývá problematikou literárních zdrojů v první kapitole.

Ve druhé kapitole se práce věnuje tomu, jak začala Itálie, a především Florencie, jako nové středisko umění, proměňovat dobový ideál. Tato kapitola se snaží o stručné vylíčení historických událostí, které měly vliv na znovuzrození antické kultury. Vzrůstající prosperita obyvatelstva v mnoha městech ve střední a severní Itálii od 12. Století byla způsobena především rozvojem námořního obchodu s Orientem (Pisa, Benátky, Janov), později bankovníctvím (Florencie, Siena) a řemeslnou výrobou (Florencie, Luca). Tyto všechny faktory měly na formování oblasti vliv. Obchodování mělo za následek, že v severní Itálii vznikaly městské státy, vedené příslušníky nejbohatších a nejvlivnějších vrstev tehdejší společnosti. Florencie se v 15. století dostala do popředí politických a kulturních dějin. Důležitou roli v té době hraje rod Medici. Jakožto bankéřský rod měli rozhodující moc a také byli významnými mecenáši umění. Florencie stála o pozici vedoucího centra humanistických studií a vzdělanosti. Provozovala úspěšnou univerzitu, kde se studovala řečtina a latina. Kolem Medicejských rostl okruh vzdělavců a učenců, nazýván jako Platónská akademie, věnována studiu Platóna a jeho následovníků. Pro

humanisty bylo důležité studium antických spisů. Velcí vzdělanci pak produkovali podobné spisy. Nejednalo se tedy o dějiny doby, nýbrž o dějiny umělce.

Třetí kapitola rozvádí zálibu sběratelství u církevních hodnostářů, knížat a učenců, kteří si pořizovali, dle svého vkusu a uvážení, antické sochařské fragmenty. Začaly vznikat první galerie, významné pro renesanční sochařství. Umělci díky nim mohli čerpat inspiraci z antických děl. Největší množství antických fragmentů se přitom nacházelo v Římě. Bohatá sbírka Říma je ještě pozoruhodnější, když uvážíme, že většina velkých evropských muzeí vlastní exponáty právě z něj.

Čtvrtá kapitola představuje Italské umělecké školy, ve kterých se umělci zaučovali ve své tvorbě. Nejdůležitější je tu přestavení myšlení florentské školy, ve které měla vliv na umělecký vývoj antická kultura, ale i Donatellův *Padovský oltář*. Malba se inspiruje sochou, aby dosáhla stejné plastičnosti. Avšak neméně důležitá škola byla v Benátkách. Jako jediné italské město, kromě Florencie, se vyznačovalo historickou kontinuitou vynikající umělecké tvorby v průběhu celé epochy.

Následující kapitola se věnuje vybranému období v Itálii 2. pol. 15. stol a 1. pol. 16. stol., kde představí historický vývoj doby. Věnuje se *vrcholné renesanci* a pozdnímu *manýrismu*. Představí sochařské umělce té doby a jejich roli v historii. Centrum umění se přesouvá do Říma a Florencie se stává republikou. Navíc ve stejném období dochází ke zlepšení postavení umělců. Umělec je vnímán jako intelektuál ve společnosti. To vede k sebevědomé chlubitosti, kdy umělci sepisují vlastní autobiografie.

Šestá, obsáhlá, kapitola se věnuje vybraným sochařům a jejich dílům v období 2. pol. 15. stol a 1. pol. 16. stol. V ní se představí jejich život a následně okolnosti vzniku vybraných děl. Jako první svou tvorbou ovlivnil sochařství Donatello. Byl prvním sochařem od dob antiky, který vytvořil samostatný akt v měřítku lidského těla. Toužil po tom osamostatnit sochu od budov – učinit ji samovolně stojící, nikoliv jako součást architektury, jak bývalo zvykem. Dalším významným krokem se stává vystavení jeho sochařského díla *Judity a Holoferna* jako symbol „*spásy města*“ v roce 1494, po vyhnání rodu Medici.

Text se dále zaměřuje na Tullia Lombarda, který byl významným sochařem v Benátkách. Přestože se o něm zmiňuje malé množství literatury, jeho socha Adama

spojuje dokonalý antický klasický styl s křesťanským námětem. Uvádí se, že byl seznámen s díly Praxitela. V tomto kontextu se nabízí umělec Michelangelo Buonaroti, k němuž je znalost Praxitela též připisována v jeho díle Bakchus. Michelangelo byl průkopníkem své doby. Zasáhl převratným způsobem do všech druhů umění, avšak na prvním místě u něj zaujímalo sochařství. Jeho socha Davida byla později ta, která nahradila dílo Donatellovo, a byla vystavena před Palazzo Vecchio, jako symbol hrdých obyvatel Florencie. Dílo vzniklo v kontextu polických změn, když se Florencie stala republikou. Umělecká reakce na politické změny a společenské převrstvení, vedla k novému slohovému období, které nazýváme manýrismus. V tomto období lze též za hlavního představitele považovat Michelangela. Přestavení děl sochařů Pietra da Vinciho a Benvenuto Celliniho má za cíl popsat manýristickou tvorbu, kde je klasický styl nahrazen vědomou disharmonií a přehnaností a vyznačuje se protáhlými sochami v serpentinových pohybech. Umělci tvořili sochy dle námětu antické mytologie i antického formátu.

Poslední kapitola vylicí historickou a uměleckou dobu starověkého Řecka a Říma. Představí antické sochaře, o kterých se nám dochovaly zmínky už od doby renesance. U vybraných děl bude vylicená jejich antická mytologie.

Cílem této práce je poskytnout přehled o tom, jakým způsobem a za jakých okolností se začalo proměňovat italské renesanční sochařství vlivem antického umění a zasadit tyto události do širšího historického kontextu. U některých děl budou rozebrány mytologické náměty z hlediska konfrontace se sochou.

1. Přehled dosavadního bádání

Samotnému zpracování textu předcházela heuristická činnost k zajištění relevantní literatury. Přesto, že existuje mnoho děl o období renesance, většina se zabývá především malířstvím a architekturou. Neexistuje novodobé monografické dílo, které by obsáhlo celou historii sochařství, především pak klíčové období 2. pol. 15. stol. vrcholné renesance a období manýrismu.

V rámci zpracování tématu historie příchodu slohového období renesance, se ukázaly být klíčové především dva obsáhlé svazky Reného Hyugeho *Encyklopedie*¹; *Umění renesance a baroka* z roku 1970 a *Člověk a renesance* od Andrewa Martindaleho z roku 1971.² Přestože díla nabízí spíše zastaralé datace u sochařských děl, jsou výbornou pomůckou k uvedení historického kontextu příchodu antiky jako „zlatého věku“. Uvádí období, kdy je Florencie na vrcholu, jako středisko umění, tak i její pád v roce 1494, kdy do města přijíždí francouzský král Karel VIII. a rod Medici je vyhnán z města. Do kontextu uvádí i zrod nového centra umění v letech 1500 a 1520 v Římě a jeho drancování v roce 1527 Karlem V. Do kontextu období zasazuje pohnutky umělců a jejich tvorbu.

Literatura věnující se sochařství obsáhleji zmiňuje pouze některé umělce. Především vyhrazuje prostor sochařům jako je Donatello, inovátoru své doby, a Michelangelo, průkopníkovi své doby. Michelangelo měl věhlas už během života. V první polovině 16. století začala vznikat díla pojednávající o životě umělců. Touto dobovou literaturou je například dílo *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* od Vasariho³, který jím demonstruje dobový ideál a výtvarnou kritiku, protože si pro své dílo vybral jen ty nejlepší umělce.

Problém u zpracování literatury se naskytl při shromažďování informací o sochařích Tulliu Lombardovi a Pierinovi da Vinci. Druhý ze jmenovaných se dožil pouze 24 let, přesto zůstává faktem, že je synovcem slavného Leonarda da Vinciho a jeho mistrovský talent stojí za zmínění. Ohledně jeho se ve svém díle krátce zmiňuje Vasari, pro práci však bylo důležité dohledat obsáhlejší životopisné informace. Klíčovým zdrojem se tak

¹ HYUGE 1970.

² MARTINDALE 1971.

³ VASARI 1998.

stává *Fine Art* od Benjamin Prousta.⁴ O Tulliu Lombardovi se zmiňují obsáhlé svazky od Hyugeho z roku 1970, Martindaleho z roku 1971 a Tomana z roku 1996 v kontextu rodinné spolupráce na sochařských zakázkách.⁵ Literatura líčí, že tvorba rodiny Lombardů nebyla příliš rozlišovaná, přesto byl věhlas Tullia větší než jeho bratra. O životě a tvorbě Tullia poskytly obsáhlé informace stránky *The Metropolitan Museum of Art*, kde je jeho socha Adama vystavená, a také zevrubně popsána.⁶

Limitem v práci jsou datace. Shromážděné množství literatury se lišilo datacemi děl, proto jsem zvolila postup dohledání nejnovějšího literárního díla a určila dataci podle něj. Příkladem může být datace Donatellova Davida, u starší literatury od Štecha (1960)⁷ a Pijoana (1984)⁸ se uváděl rok 1430, avšak novější literatura z roku 2002 od Capretti uvádí dataci po roce 1443, kdy se Donatello navrácí nazpět do Florencie po svém pobytu v Římě (1430–1432)⁹, kde byl seznámen s antickými díly. Tyto datové nesrovnalosti se vyskytují i u dalších děl. Ačkoli výše zmíněný autor Štech uvádí neaktuální datace, jeho dílo *Italská renesanční plastika* z roku 1960¹⁰, je nedílnou součástí inspirace pro formální analýzu děl. Stejně tak dílo od Maxe Dvořáka: *Italské umění od renesance k baroku* z roku 1946.¹¹

Poslední kapitola práce, věnující se Antice, zaznamenává antická literární díla, která se četla už v době renesance. Dle nich je možné uvést antické umělce a antická díla, kterými se sochaři v období renesance mohli inspirovat pro svou tvorbu.

Vzhledem k velkému množství použité literatury, je zde uvedená jen její menší část, která byla pro dané téma nejbohatší svým obsahem. Další literatura sloužila především k doplnění informací, správné dataci a ke konkrétní problematice a je uvedena v závěrečném obsahu.

⁴ VASARI 1912; PROUST 2017.

⁵ HYUGE 1970; MARTINDALE 1971; TOMAN 1996.

⁶ SYSON/ CAFÀ 2014. https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2014/journal49_syson_cafa_pp008-031.pdf. Vyhledáno 15.5.2019

⁷ ŠTECH 1960.

⁸ PIJOAN 1984.

⁹ CAPRETTI 2002.

¹⁰ ŠTECH 1960.

¹¹ DVOŘÁK 1946.

2. Vliv Itálie, jako opatrovnice antického odkazu

V této kapitole nastíním, jak důležitou úlohu hrála Itálie v kontextu dějin umění. Představím významná období, oblasti a osobnosti.

2.1. K novému slohu

Prvopočátkem renesančního sochařství je rok 1401, kdy byla vypsaná soutěž o návrh „obětování Izáka“ na druhé dveře florentského baptisteria. Do finále se dostali dva sochaři: Lorenzo Ghiberti a Filippo Brunelleschi, kteří během jednoho roku vytvořili bronzový odlitek ve stejné velikosti, jaký byl u předchozích dveří od Andrey Pisana. Soutěž o druhé dveře baptisteria vyhrál Ghiberti, díky harmonii kompozice, která je v souladu s předem určeným orámováním. Od dob antiky je toto první uskutečněná soutěž mezi umělci a bedlivé posouzení jejich kvality provedeného díla. Oba umělci do svých děl vnesli antické prvky. Brunelleschi v díle zobrazil sedícího chlapce, který si vyndává trn z paty, když v Ghibertio díle spatřujeme propracované tělo Izáka, jenž je prakticky návratem k antice.¹² [1] [2]

V renesanční tvorbě nezůstává přebírání antické tradice pouze u soutěže a posouzení nejlepšího díla. Sochařství přebírá antickou tradici: zobrazovat volně stojící akt v měřítku lidského těla, aniž by se socha vázala na architekturu, jak tomu bývalo zvykem. S tímto pokrokem přišel jako první Donatello, se svou sochou bronzového Davida, po roce 1443. Renesance nadále aplikovala důkladněji antické prvky v sochařství. Začínají se poprvé od dob antiky vytvářet jezdecké pomníky, postavy se formují do atletických postav a umělci úspěšně vyjadřují dramatickosti scény expresivním zobrazením emocí v obličejích, gesty či organicky rozvinutou drapérií.¹³

Antika je považována za zlatý věk lidské vzdělanosti, oproti středověku, kde na ni bylo nahlíženo jako na pouhé skladiště jednotlivých poznatků. Cílem pro dokonalé umění bylo vžít se do slavného odkazu antiky a tvořit v jejím duchu.¹⁴ Současníky bylo prohlašováno,

¹² HOLLINGSWORTH 2003, 222; PIJOAN 1979, 135–140. Brunelleschi ke své tvorbě návrhu *obětování Izáka* použil římskou repliku sochy – chlapce vyndávající si trn z paty, zvaného *Spinario*.

¹³ TOUŠL 2010, 28; DEBICKI/FAVRE/GRÜNEWALD/PIMENTEL 1998, 128–129.

¹⁴ MRÁZ 2008, 9.

že napodobují starověk a rozcházející se s nedávnou minulostí, avšak v praxi si umělci vypůjčili z obou tradic a žádnou nenásledovali přesně. Nové bylo připojováno ke starému, spíše, než aby staré bylo nahrazováno. Antičtí bohové a bohyně tedy neměli vyřadit z italského umění středověké světce, ale měli existovat vedle sebe a vzájemně se ovlivňovat.¹⁵

Příchod antiky nijak nenarušil dosavadní vývoj křesťanství. Neměla jej překonávat, pouze sjednotit křesťanství s kulturou Římanů a Řeků. Náboženská byla dlouho základem, antika se zasloužila o nový úhel pohledu v době, která jí užívala jako prostředek k poznání člověka. Renesance je hlavně pojmem pro výtvarné umění. Jednalo se především o vyhrazení určitého směru a odůvodnění tvůrčí praxe a její nové spojení s dobovou společností.¹⁶

Středověká kultura 15. století byla soustředěná ve Francii a nadále se zde prosazoval gotický styl, zatímco renesanční styl se začíná prosazovat v nových centrech, především v Itálii. Itálie byla opatrovnící antického odkazu a stala se vůdkyní etapy směřující za novým ideálem krásy.¹⁷ Itálie v 15. století byla rozdrobená do řady městských států, z nichž nejvýznamnější byly republika florentská, sienská, benátská, vévodství milánské, ferrarské, a papežský stát s Římem. Rozhodující roli pro vznik renesančního umění sehrála Florencie, díky svému neuvěřitelnému bohatství. Florencie byla velkým městem s mnoha manufakturami na výrobu sukna, s bankovními domy a především s významnými rodinami, které finančně podporovaly umění. Mezi nimi vynikali Medici.¹⁸

¹⁵ BURKE 1996, 25. Například Michelangelo vytvářel svého Krista v Posledním soudu podle vzoru klasického Apollóna.

¹⁶ ŠTECH 1960, 11-12.

¹⁷ HYUGE 1970, 99.

¹⁸ ČERNÁ 2008, 75.

2.2. Florencie centrem umění

Florencie se stala kolébkou nového směru vývoje umění, který byl v očích historiků umění 19. století, obzvláště Jakoba Buckhardta (1818–1897), srovnatelný jen s tvůrčím vzepětím Atén v 5. století př. n. l.¹⁹

Znovuobjevení témat člověka a přírody v renesančním umění, mělo za následek, že se člověk opět stává sebevědomou a svéprávnou bytostí jako tomu bylo v antice. Umělecká díla se stávají realistická, jsou tvořena v měřítku běžného lidského těla. Renesance rozvíjí *individualismus* a *hédonismus*, oceňuje schopnosti a nadání jednotlivců. Obnovení řecké *kalokagathie*, jakož to harmonie mezi tělem a duší, podnítilo rozkvět přírodních věd. Mezi tyto přírodní vědy patřily astronomie, matematika, fyzika, mechanika, optika, perspektiva a anatomie. Ty působily na vývoj renesančního umění.²⁰

Italské prvky renesance se dostávají do všech evropských zemí od konce 15. století, avšak různé momenty vzájemného ovlivňování pozorujeme už v malířství mnohem dříve. Především to bylo umožněno studijními cestami severských mistrů do Itálie.²¹ Italská renesance se šíří Evropou od 1. poloviny 16. století, díky vlášským kameníkům, zedníkům a malířům, kteří cestovali do různých zemí západní Evropy.²²

2.3. Florencie 1430–1494

Ani ve 2. pol. 15. století Florencie nepolevila v soustředování uměleckého ducha. V této době byl u vlády bankéřský rod Medici. Cosimo Medici začal budovat své impérium roku 1434. Nechával stavět veřejné budovy, zaměstnával a podporoval ve tvorbě umělce. Lorenzo I. Medici jako jeho nástupce od roku 1469 pokračoval v rodinné tradici.

Florencie stála o to být vedoucím centrem humanistických studií a vzdělanosti. Provozovala úspěšnou univerzitu, kde se studovala řečtina a latina. Kolem Medicejských

¹⁹ WUNDRAM 2008, 7-9.

²⁰ MRÁZ 2008, 13.

²¹ TUŠL 2008, 65.

²² TUŠL 2010, 57.

rostl okruh vzdělanců a učenců, nazýván jako Platónská akademie, věnována studiu Platóna a jeho následovníků.²³

Úpadek rodu nastal po Lorenzově smrti roku 1494. Lorenzův syn Piero Medicejský musel roku 1494 uprchnout společně se svou manželkou, dvěma dětmi a bratrem Giuliem z Florencie před vojsky francouzského krále Karla VIII. Vydali se přes Bolognu do Benátek. Odvezli s sebou rodinné sbírky, které stačili pobrat. Král Karel VIII. vstoupil do Florencie 17. listopadu 1469 branou San Frediano. Jako hrdý dobyvatel měl na sobě zlacené brnění, pozlacený plášť, v ruce kopí a korunu.²⁴

2.4. Benátské umění

Kromě Florencie byly Benátky jediným italským městem, které se vyznačovalo historickou kontinuitou vynikající umělecké tvorby v průběhu celé epochy.²⁵ V 15. století bylo benátské umění soustředěno spíše na malířství oproti plastice.²⁶ Malba byla založená na zářivé, teplé barevnosti a umění dokonale napodobit materiály (lesk zlata a drahokamů, povrch sametu).²⁷ Oligarchická vláda podporovala kontinuitu. Základem hospodářského vzrůstu byl obchod, Benátky obchodovaly s celým světem. To vedlo k životní rozmanitosti obyvatelstva, která umělcům zajišťovala bohatou smyslovou zkušenost, ale i jistotu možné vysoké finanční odměny za práci. Stát, školy i náboženská bratrstva byla příznivci a podporovali umění.²⁸ Benátské umění bylo ovlivněno Západem i Východem. Netypická poloha města na lagunách ovlivnila i styl benátské školy.²⁹

Teprve v první polovině 16. století přijaly Benátky ideál renesance a jejich tvorba získala antický klasický charakter. Rodina Lombardů, která se usadila v Benátkách od 2. poloviny 15. století, již tento klasický charakter do Benátek přinášela. Otec a dva synové tvořili gigantická díla se znalostí antického umění.³⁰

²³ MARTINDALE 1971, 43.

²⁴ HIBBERT 1997, 190–192.

²⁵ MARTINDALE 1971, 145.

²⁶ HYUGE 1970, 134.

²⁷ ČERNÁ 2008, 86.

²⁸ MARTINDALE 1971, 146.

²⁹ ČERNÁ 2008, 86.

³⁰ MARTINDALE 1971, 146.

V pozdějším období na ně zapůsobil vliv manýrismu, kde fantazie umělce nabyla převahy, a klasické pojetí bylo rázem odmítáno.³¹

2.5. Humanismus v Itálii

Poprvé v dějinách si člověk uvědomoval, že se nachází ve zvláštním, proměnlivém historickém období, které se naprosto rozchází se středověkem. „*Humanisté*“ bylo označení pro vzdělance hlásající víru k velikosti člověka. Příčiněním Petrarky se literární hnutí zrozené ve Florencii na počátku 14. století navrácí k latině, řečtině a k původním textům v neporušené podobě. Studium literatury, historie a filozofie antiky, která se zasvěceným zdála jako nejplodnější období, v němž člověk dosáhl vrcholu svých tvůrčích schopností, zastánci humanismu vědomě oživovali minulost, kterou hodnotili jako skutečný vrchol civilizace, a podíleli se na obrodě všech umění a věd, které vzkvétaly a antickém světě. Nové myšlení zasahuje i do politického uspořádání, v němž se proti feudálním vztahům začínají prosazovat práva občana. Myšlenky se šíří od jednotlivce k jednotlivci, od dílny ke dvoru velmože, od města k městu.³² Šíření humanistického hnutí neprobíhalo na univerzitách, tam dominovala scholastika a její šíření probíhalo v soukromých kroužcích vzdělavců. Některé z nich se označovaly za akademii. Vyhledávaly a četly se především rukopisy antických spisovatelů. Po pádu Cařihradu (1453), uteklo do Itálie mnoho řeckých učenců. To mělo za následek učení latinské filologie a rozvinulo se studium řeckého jazyka.³³

Z dochovaných literárních pramenů starověku lze usuzovat, že se umělci té doby opírali zejména o naukově a technologicky koncipované spisy. Přesto, že nemáme dochována autentická díla řeckého starověku, zachovaly se alespoň prostřednictvím zmínek v pozdější římské literatuře o jednotlivých druzích výtvarného umění. Vitruvius ve svém spisu *Deset knih o architektuře* uvádí proporce řeckých staveb (Silenos: *O dórské symetrii*, Filón: *O symetrii posvátných chrámů*, aj.). Rovněž literární práce *Naturalis*

³¹ HYUGE 1970, 134.

³² DEBICKI, FAVRE, GRÜNEWALD, PIMENTEL 1998, 113. Francesco Petrarka byl francouzský učenec ve 13. stol. Hledal Evropou texty psané texty starověkými řeckými a římskými učenými. Vyzval další učence aby studovali z jeho knihovny.

³³ MRÁZ 2008, 10.

historia od Pliniuse st. zmiňuje řecké umělce (Polykleitos, Eufanor, Pasiteles, Parrhasios, aj.). Pliniova nauková literatura se zabývala především řemeslným základem práce. Rozvíjel se v nich technický postup pojmů, např.: kánon, symetrie, odlišení geometrických a organických forem od sebe. Cílem bylo předat dílenské, řemeslné znalosti a ustanovení určitých pravidel, důležitých pro udržení daného řemeslného oboru. Ke zlomu v oceňování umění došlo na počátku helénistického období starověku, kde Aristoteles dodal estetice novou systematiku a objasnil nové pojmy. Tyto pojmy byly důležitým východiskem nejen pro antickou kulturu, ale i pro středověk a renesanční humanismus. Aristoteles rozdělil pojem umění „*τεχνη*“ na dvě skupiny „*svobodná umění*“ (intelektuální) a „*nesvobodná, mechanická umění*“ (řemeslná, rukodělná činnost).³⁴ Do této doby byl umělec pokládán za řemeslníka, avšak nyní poprvé byly oceněny jeho schopnosti ve smyslu „*intelektuála*“.

Ve spisu humanisty Cennino Cenniniho (14. stol.) je jeho malířská estetika shrnuta do slov „*Natura, fantasia e intelletto dell'artista cundocono alla professione dell'arte, alla maniera mediante il „disegno*“ v překladu „Příroda, fantazie a umělcův intelekt vedou ke zdokonalení umění, v manýře založené na znalosti „disegna“. Intelektuální schopnosti umělce jsou nyní vyzvednuty do humanistického prostředí (příroda, fantazie, intelekt). Humanisté osvětlovali nově starověké klasické pojmy a nadále hloubali nad Pliniovými příběhy o antických umělcích. Jedním z humanistů, který navázal na Pliniovu tradici a sepsal životopisy slavných malířů v Itálii, byl Giorgio Vasari.³⁵ Vasari ve svém díle píše „... *A jelikož Nejvyšší viděl, že v podobných činnostech, především však v tak jedinečných uměních, jako jsou malířství, sochařství a architektura, stáli nadaní toskánské duchové vždy vysoko nad ostatními, poněvadž si hleděli víc než kdo jiný v Itálii práce a studia všech oborů, rozhodl se dát tomuto duchu za domov nejdůstojnější ze všech měst, Florencii...*“³⁶

Už Vasari chápal dobu umění jako dobu znovu nalezeného či vzkříšeného.³⁷ Giorgio Vasari známý jako Michelangelův obdivovatel, manýristicky malíř a architekt, také jeden

³⁴ KROUPA 2010, 25.

³⁵ KROUPA 2010, 43.

³⁶ VASARI 1998, 207.

³⁷ ŠTECH 1960, 11-12.

ze sběratelů uměleckých děl, napsal životopisy slavných italských umělců. Podařilo se mu spojit teorii umění s nástinem jeho historické koncepce, tedy to, o co usilovali humanisté předchozího quattrocenta. Jedná se tedy o první monumentální vyličení dějin umění jako dějin umělců.³⁸ Materiál ke své práci začal shromažďovat okolo roku 1540, první vydání životopisů obsahovalo zejména životy zemřelých florentských umělců. Sepsal však také životopis ještě stále žijícího Michelangela. Velmi brzy byla jeho práce sledována s velikým očekáváním zejména v humanistických kruzích v Itálii.³⁹

Humanismus neznamenal negaci církevní autority, a tak mezi humanisty patřili i papežové (Mikuláš V., Pius II., Sixtus IV.) a církevní hodnostáři.⁴⁰ Díky rozvoji knihtisku (1447/1448) bylo umožněno šíření knih a rytin, do dalších zemí Evropy. Ty sloužily k poznání děl italských mistrů. V Evropě si renesanční kultura podmaňuje půdu a prosazuje se v každé zemi v jiném měřítku, tak jak dovoluje dozrívající gotika.⁴¹

³⁸ KROUPA 2010, 58.

³⁹ KROUPA 2010, 60.

⁴⁰ MRÁZ 2008, 10.

⁴¹ DEBICKI, FAVRE, GRÜNEWALD, PIMENTEL 1998, 124.

3. Sběratelství a vznik galerií v Itálii

Po roce 1500 se středisko umění přesouvá do Říma, kde se kolem papežova dvora soustředily nejvlivnější rody.⁴² První polovina 15. století byla významná díky rozvinutému sběratelství antických soch nebo jejich torz. Téměř v každém italském městě se zachovaly pozůstatky, zvláště reliéfy a sochy. Tyto sbírky antických památek byly nesmírně důležité pro sochařskou tvorbu v renesanci. Umělci měli možnost se inspirovat ke své tvorbě ze seskupených sbírek a studovat antické prvky figury, drapérie, kontrastu, aj. Především církevní hodnostáři, knížata a učenci si pořizovali, dle svého vkusu a uvážení, antické sochařské fragmenty. Sběratelé byli posedlí myšlenkou získat poznatky o světě a o jeho vnitřních i vnějších souvislostech. Sběratele si pro své sbírky zřizovali v palácích a domech zvláštní místnosti, označované jako „*studiolo*“. Toto označení se váže k původnímu antickému obnovení názoru, že vědecké bádání je možné provozovat jen v místnostech, které jsou tomu zasvěceny, a to v nočních hodinách při záři svící.⁴³

Ohromné bohatství Říma v rámci antických sochařských sbírek je pozoruhodnější, když uvážíme, že všechna velká evropská muzea vlastní většinu svých exponátů právě z Říma. Britské muzeum je převážně tvořené ze sbírek, které pocházely z Říma. Patří k nim *Amor*, *Dionýsos*, *Diskobolos* a *Klýtie*. Muzeum Louvre obsahuje většinu svých děl ze staré sbírky Borghese, kterou odkoupil Napoleon I. Neapolské muzeum (s výjimkou soch z Pompejí a Herculaneum) je kompletně složené ze sbírek Farnese z Říma. Mezi nejlepší exponáty patří *Herkules* a *Flora*. Mezi dalšími galeriemi, které sbírky nashromáždily především z Říma, jsou Galerie v Drážďanech, Mnichově a Madridu. Galerie ve Florencii vděčí především Medicejským za své sbírky.⁴⁴

⁴² ČERNÁ 2008, 82.

⁴³ TOMAN 1996, 212.

⁴⁴ PARKER 1877, 90.

3.1. Kapitolská muzea v Římě

Kapitolská muzea v Římě, je soustava čtyř uměleckých galerií (Palazzo dei Conservatori, Palazzo Nuovo, Palazzo Senatorio a Palazzo Caffarelli-Clementino) v palácích na náměstí Piazza del Campidoglio, na pahorku Kapitol. Tato soustava galerií je považována za nejstarší muzeum světa. V roce 1471 daroval Římu papež a humanista Sixtus IV. svou sbírku řeckých a římských soch. Mezi exponáty byla například slavná Kapitolská vlčice, která se stala symbolem Říma. Na nádvoří Palazzo dei Conservatori se nachází obrovské fragmenty hlavy, chodidla a ruky. V Palazzo Nuovo se nacházejí smyslná *Kapitolská Venuše* (římská kopie řeckého originálu z 2. století př. n. l.), *Umírající Gal* a *mramorový faun*.⁴⁵ [3]

3.2. Galerie Uffizi

Rod Medici (viz předchozí text) ve Florencii vlastnil velkou sbírku antických římských soch. Cosimo I. de' Medici rozhodl roku 1561, že sloučí rozptýlené soudní a administrativní florentské úřady pod jednou střechou v blízkosti Palazzo Vecchio. Měly zde být umístěny kanceláře florentských úřadů, odtud název Uffizi. Pro stavbu si vybral slavného architekta Giorgia Vasariho. Cosimo pro stavbu zvolil „bezpečný a pevný“ styl budovy s dórskými sloupy. Budova odkazuje na mýtus o Herkulovi, který byl rodu Medicejů a Florencii velmi blízký. Předpokládal také, že v nikách budou zvěčněni významní Florentané, kteří se vyznamenali v boji, literatuře a civilní správě. Ale teprve později, v 19. století, byly niky vyplněny sochami slavných umělců.⁴⁶ Z původních Medicejských sbírek se v Uffizi nachází: *manželský Sarkofág*, *Zápasníci*, *Kanec* a *Léda*.⁴⁷

[4]

⁴⁵ Pro veřejnost byla muzea otevřena až v roce 1734 za papeže Klementa XII., <https://books.google.cz/books?id=M6xtBAAAQBAJ&pg=PT139&dq=LINGEA+S.R.O+i%C3%ADm&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjS0tTel87iAhUsyKYKHYYUCYgQ6AEIKTAA#v=onepage&q=Kapitolská&f=false>, vyhledáno 25. 5. 2019

⁴⁶ GINANNESCHIOVÁ 2006, 7.

⁴⁷ <https://www.uffizi.it/en/the-uffizi/sculpture>, vyhledáno 2.6.2019

3.3. Vatikánské muzeum

Papež Julius II. po svém pontifikátu v lednu 1503 soustředil v zahradním prostranství „Cortile delle Statue del Belvedere“ ve Vatikánu svou antickou sbírku. Ta měla vliv na rozšíření sběratelství, ale i na tehdejší uměleckou produkci. Sbíрка byla výjimečnou zejména tím, že se dostala na nejprestižnější dvůr křesťanského světa do Vatikánu. Vnímání antiky a jejích uměleckých výtvorů dospěla v italské renesanci ke svému vrcholu. Současně tato sbírka obrátila pozornost k antickým sochám, jelikož zde byla shromažďována především původní řecká díla a římské kopie podle řeckých vzorů.⁴⁸ Díky oblibě archeologie v té době byl nalezen proslulý *Apollón Belvedéřský* (130–140 př. n. l.) a *sousoší Láokoóna* (1. stol. př. n. l.), jenž bylo nalezeno 14. ledna 1506. [5] [6] Papež Julius se postaral o to, aby byly veškeré tyto vykopávky zaznamenávány a požadoval zhotovit plán, náčrt a průřez, jak se archeologická práce vyvíjela.⁴⁹ V Římě byla zde soustředěná vynikající kvalita exponátů a její sláva se brzy rozšířila po celém západním světě.⁵⁰

⁴⁸ TOMAN 1996, 212–213.

⁴⁹ BUCKHARDT 2013, 140.

⁵⁰ TOMAN 1996, 212–213.

4. Italské školy v období renesance

Tehdejší společnost cítila potřebu šířit starověké ideje a nechat je proniknout i do vzdělání, o to se postarali humanisté, kteří vyučovali latinu a řečtinu. Vznikající školy kolem 14. a 15. stol. s výukou latiny a řečtiny existovaly ve všech významnějších městech. Základem těchto škol byla nezávislost na církvi, ale na městské správě.⁵¹ Díky školám, které šířily tento starověký ideál, byla společnost připravená na umělecký projev sochařů, tvořících v antickém stylu. Vznikající díla v duchu antiky byly tedy v rámci doby více než vítané. Na jejich vzniku se podílelo i vzdělání a vkus společnosti.

V rámci sochařské tvorby hraje důležitou roli pro dějiny sochařství založení školy Niccoly Pisana (1220–1284). Vytvořil syntézu antického sochařství s francouzskou gotikou. Pisano spolupracoval při své tvorbě dveří florentského baptisteria ve Florencii s Giottem. Význam Andrey Pisana pro sochařství spočívá především v tom, že aplikoval principy Giotta, tedy přenesení principů monumentální malby do sochařství, a tím dal rozhodující impuls k rozvoji od gotické stylizace figur zakrytých draperií k hmotnosti renesančních postav s organicky rozvinutou draperií. Škola Andrey Pisana v Toskánsku působila do konce 14. století. Florentské sochařství koncem 14. století obnovilo svůj vztah k antice a na začátku 15. století vytvořilo první díla umění renesančního.⁵²

Florentská škola působila od 14. století do 16. století. Na její vznik výrazně působily příznivé politické podmínky, hospodářsky prosperující městský stát a vládnoucí, podporující rod Medici. Právě ve Florencii, především v díle Giotta, přišel zrod italského malířství a vznik renesance, jejíž logický vývoj reprezentuje právě florentská škola. Vliv na umělecký vývoj měla antika, ale i Donatellův *padovský oltář*. Florentská škola se vyznačuje především zájmem o lidské tělo, především v aktu, který je předáván v plné plastičnosti a objemu. Na malbu silně působí sochařství a architektura. Začíná zde vědecký zájem o anatomii člověka a perspektivu. Hlavními představiteli florentské školy byli slavní malíři (Giotto, Masaccio, F. Lippi, P. Ucello, L. da Vinci, S. Botticelli aj.), přesto zde najdeme představitele, kteří významně ovlivnili renesanční sochařství (A. del

⁵¹ BUCKHARDT 2013, 156.

⁵² MRÁZ 2009, 129.

Verrocchio, Michelangelo).⁵³ Ostatní školy kromě Sienské se podřizovaly vedení Florencie, ačkoli vnášely do svých děl osobité rysy.⁵⁴ V 15. století je výuka antického ideálu na florentské škole velice populární, její posluchárny se nadmíru plní.⁵⁵

Další školou byla Sienská škola, založená ve 14. století. Ta byla více věrná minulosti oproti nedaleké florentské škole. Škola byla pod vedením Stefana di Giovanni (1392–1451) a Giovanni di Paola (1399–1482).⁵⁶ Vyznačovala se smyslem pro duševní a citové hodnoty, užíváním půvabných linií a nádherných barev. V renesanci nehrála Siena žádnou významnější roli.⁵⁷

Neméně důležitou školou byla Benátská, která vzniká až v 15. století, kdy do Benátek přichází Florentin G. da Fabriana a Veroňan Pisanello, kteří byli povoláni roku 1410 k výzdobě Dóžecího paláce. Jejich malbou byl ovlivněn J. Bellini (1430–1516), otec slavné benátské malířské rodiny. Povaha benátské školy je značně ovlivněná polohou města na lagunách: vlhké ovzduší nesvědčilo fresce, a proto se benátské malířství rozvinulo především v závěsných obrazech. Umělci se snažili dosáhnout plastičnosti obrazů pomocí modelace bílou a šedou barvou a nanesení průsvitné barevné lazury.⁵⁸

Důraz na plastičnost v malbě benátské školy měl vliv na Ferrarskou školu, která vzniká podporou vévodů d'Este ve druhé polovině 15. století. Malíři kladou důraz na plastičnost tvarů a vyžívají se se ve složitých postojích a antických archeologických detailech.⁵⁹

Ačkoli se zmíněná kapitola nevěnuje přímo sochařství, je klíčová pro nastínění povahy tehdejší doby, která projevovala zájem o antické umění.

⁵³ MRÁZ/ MRÁZOVÁ 1988, 179–180

⁵⁴ HYUGE 1970, 116.

⁵⁵ BUCKHARDT 2013, 155.

⁵⁶ HYUGE 1970, 116.

⁵⁷ MRÁZ/ MRÁZOVÁ 1988, 538. V malbě přetrvává ještě byzantský smysl pro krásu drahých materiálů. Siena, přestože nebyla značně důležitá v období renesance, poskytla příležitost pro některé malíře z jiných škol.

⁵⁸ MRÁZ/ MRÁZOVÁ 1988, 117.

⁵⁹ MRÁZ/ MRÁZOVÁ 1988, 177.

5. Vrcholná renesance a manýrismus

Vrcholná renesance je období datované v rozmezí let 1506 a 1600, kdy se hlavním střediskem umění stává opět Řím, po přestávce od 13. století. Vlivem této přestávky docházelo ke změnám. Patroni střežili své chráněnce a byli na ně žárliví. Cestování jim bylo umožněné pod podmínkou, že se k patronům vrátí. Umělci byli zvyklí se připoutat k jednomu dvoru, k jednomu objednavateli anebo stavebníkovi. Umělci, kteří by se rozhodli zůstat v Římě, byli ohroženi vidinou nejisté budoucnosti, neboť záměry jednoho papeže se mohly za příštího pontifikátu snadno změnit. Změna situace nastala na počátku 16. století, po zvolení papeže Julia II. roku 1503. Patřil mezi nejmocnější a nejbojovnější papeže všech dob. Florencie v té době byla politicky oslabená, revoluční hnutí roku 1494 vedlo k vyhnání Medicejů i s jejich podpůrci. Florencie se stala republikou. Slabost vůdců tehdejší republiky postavit se na odpor papeži Juliovi, měla za následek odchod velkých umělců včetně Michelangela do Říma. Po Juliovi II. byli zvoleni na papežský stolec Lev X. (1513–1521) a Klement VII. (1523–1534) z rodu Medici. Oba papeži byli dychtiví mecenáši umění. Řím se během jejich pontifikátu postavil do čela veškerého uměleckého snažení.⁶⁰

V roce 1527 nastává plenění Říma, kdy přichází do Bologne Karel V., kde jej na schodech velké baziliky San Petronio očekával papež Klement, aby ho uvítal. Papež byl zajat a vězněn na Andělském hradě. Netrvalo dlouho a byly opět obnoveny přátelské vztahy, když byl na celém poloostrově obnoven mír, cítil se Karel oprávněn pokleknout před papežem, aby přijal císařskou korunu. Před korunovačním dnem, který se stanovil na 24. února 1530, se císař a papež navzájem domluvili o budoucnosti Itálie.⁶¹ Klement VII. byl během drancování Říma chráněn umělcem Benvenuto Cellinim, jenž zabil žoldnéře, který papeže ohrožoval. Byl zadržen pro vraždu konkurenčního zlatníka. Jakožto Klementův oblíbenec a chráněnc, byla Cellinimu udělena milost od Klementova následovníka Pavla III.⁶² Přes jeho zadržení v kobkách papežské věznice, Cellini

⁶⁰ MARTINDALE 1971, 76–77.

⁶¹ CHASTEL 2003, 34–45.

⁶² CAPRETTI 2002, 306.

nepřestal vytvářet svá dekorativní díla.⁶³ Roku 1540 odjel do Francie, kde pracoval ve službách Františka I.⁶⁴ Během svého pobytu ve Francii se Cellini seznámil se prací fontainebleuské školy. Inspirovala ho štuková výzdoba Primaticciova a Rossova, která odrážela nový manýristický kánon novoplatónské krásy. V duchu fontainebleuské školy Cellini vytvořil proslulou slánku pro Františka I. i sochu Persea, kterou umělec vytvořil po návratu do Florencie v roce 1545.⁶⁵

Florence prohlášena republikou roku 1494, dala prostor pro vznik výrazného politického charakteru v některých uměleckých dílech pro republiku, jako byl Michelangelův *David* (1501–1504). David je politickým symbolem Florentské republiky, stejně jako sousoší Judity a Holoferna od Donatella. Spojenectví mezi Medicejskými, Habsburky a Španěly zapříčinilo pád republiky roku 1512. Pod záštitou Karla V. byl restaurován rod Medici a panovník roku 1530 povýšil obec na vévodství.⁶⁶ Umělecká reakce na politické změny a společenské převrstvení vedla k novému slohovému období, které nazýváme manýrismus (1520–1620). Zlepšení postavení umělců ve společnosti vede k sebevědomé chlubitosti, kdy umělci sepisují vlastní autobiografie.⁶⁷ Nejvýznamnějším je dílo B. Celliniho, díky němuž máme možnost sledovat dobové chování manýristických umělců. Dalším zdrojem představujícím první vážné pojednání o dějinách západoevropského umění jsou Vasariho *Životopisy*. Vážnost, kterou přinášely v té době historické antické spisy Plinia a Vitruvia, povznesly výtvarné umění do říše vzdělavců a dodala mu na vážnosti, jakou předtím nikdy nemělo.⁶⁸ Manýrismus byl odvozený od slova „*maniera*“ čili „způsob“ či „styl“.⁶⁹ Hlavní byla svobodná umělecká vynalézavost. Ve vrcholné renesanci se uplatňoval styl klasického ideálu, pro umění manýrismu byly tyto principy považovány za příliš strnulé. Klasický styl nahradila vědomá disharmonie a přehnanost.⁷⁰ Vyznačuje se protáhlými sochami v serpentinových pohybech. Někdy je manýrismus charakterizován jako druh hnutí „*mladých*

⁶³ MARTINDALE 1971, 42.

⁶⁴ CAPRETTI 2002, 306.

⁶⁵ HYUGE 1970, 206.

⁶⁶ MARTINDALE 1971, 103.

⁶⁷ TOMAN 1996, 447.

⁶⁸ MARTINDALE 1971, 109.

⁶⁹ HODGE 2018, 21.

⁷⁰ TOMAN 1996, 447.

rozhněvaných mužů“ nebo jako životní názor „*neúnosnost každodenního, všedního názoru na věci a na okolní svět*“.⁷¹

⁷¹ MARTINDALE 1971, 108.

6. Renesanční sochaři a jejich díla

Donatello, jakožto největší průkopník v renesančním italském sochařství, vytvořil první volně stojící sochu Davida v období florentské renesance. Návrat k antice v jeho případě tedy spočívá k opětovné realizaci volně stojícího aktu v životní velikosti a kladení důrazu na naturalistické provedení. Významnou roli v jeho tvorbě má i bronzové sousoší Judity a Holoferna (1456–1457), jelikož dílo bylo symbolem republikánské komunity po vyhnání Medicejů z Florencie 1494. Dílo bylo o rok později umístěno před Palazzo Vecchio. Stejně jako v antice se v díle odráží duchovní síla okamžiku a naturalistické zpracování.⁷²

„V posledním desetiletí 15. století se ukazuje, že florentští sochaři se bezvýhradně připojili k hnutí za obnovu klasických forem. Medicejský sochař Bertoldo využil v jedné své práci (Bitevní scéna, 1485) kompozici poškozeného antického reliéfu, jehož chybějící části ve svém díle dotvořil. Ve stejné době mladý Michelangelo vytesal spícího Amora, kterého tehdejší znalci omylem považovali za antickou památku a jeho mramorový Bacchus (1497–1501) prokazuje, do jaké míry byl z antické plastiky převzat nejen námět, ale i styl. Michelangelova socha Baccha je výmluvným dokladem charakteru vývoje ve Florencii, jelikož vzor (pravděpodobně Praxitelův Bacchus) z něhož čerpal poučení, byl jistě podobný vzoru téměř současné sochy Adama (1490), díla Tullia Lombarda. Z toho vyplývá, že každý umělec odvodil a zdůraznil jiné rysy a vlastnosti své antické předlohy. Tullio se soustředil na důraz a způsob opracování povrchu dle Praxitela a Michelangelo vystihl kvalitu ochablosti povrchu těla i dramatické řešení námětu.“⁷³ Autorova citace explicitně dokazuje, že se umělci přímo inspirovali antickým sochařem, což umožnilo v dlouhodobějším časovém horizontu sledovat jejich vývoj a další tvorbu. Především je znát vliv znalosti tvorby Praxitela a jeho znázorňování nahého ženského těla v dílech Tullia Lombarda, například v případě dvojportrétů s vyobrazením nahého ženského hrudníku.

⁷² TOMAN 1996, 196–197.

⁷³ MARTINDALE 1971, 78.

Když Michelangelo dokončil roku 1504 svého Davida, byla socha přesunuta na Palazzo Vecchio jako nový symbol hrdých obyvatel Florencie. Michelangelo *Davida* zhotovil na počest florentské republiky jako silného muže oproti popisu v bibli, kde je popsán jako hubený mladík v kontrastu se svým nepřítelem Goliášem. Michelangelův David překypuje silou jako impozantní hrdina.⁷⁴

Vliv na tvorbu mladého Michelangela měla jeho přítomnost na místě nálezů mramorového sousoší *Láokoóna* v roce 1506. Objev byl učiněn na jedné z římských vinic v uzavřeném sklípku. Sousoší *Láokoóna* mělo od začátku symbolický význam. Bylo objeveno v době, kdy Řím právě reflexí antiky a velikostí vlastních dějin získal v jakémsi znovuzrození nový smysl.⁷⁵ V sousoší *Láokoóna* se snoubí bolestivé emoce, agrese, dynamika pohybu, ústup ústřední postavy z podstavce. Stejně prvky převezmou manýrističtí sochaři v 16. stol., kteří budou klást velký důraz na duchovní obsah.

6.1. Donatello (Florencie 1386–1466)

Donatello, vlastním jménem Donato di Niccolò di Betto di Bardi, byl jedním z hlavních zástupců florentské renesance, společně s architektem Brunelleschim a malířem Masacciem. Přes svůj nízký původ se stal jedním z nejproslulejších umělců Florencie. Jakožto přítel Brunelleschiho, Paola Uccela, Masaccia i intelektuála, jakým byl Leon Battista Alberti, se stal vzorem pro následující generace, srovnatelným s antickými umělci. Byl žákem Lorenza Ghibertiho a díky němu se mohl účastnit význačných prací v náboženském srdci města Florencie. V roce 1416 vytvořil sochu sv. Jiří do niky na fasádě florentské modlitebny Orsanmichele. Objednavatelem byl cech zbrojířů a mečířů. Socha vytesaná z mramoru představuje důležité rozcestí mezi sochařstvím gotickým a sochařstvím rané renesance. Donatello převážně tvořil ve Florencii, až do roku 1430, kdy spolupracoval se sochařem a architektem Michelozzem v Římě. V Římě strávil dva roky (1430–1432). Právě tam měl Donatello možnost studovat pozdní antické, rané křesťanské a románské umění. Do Florencie se vrátil opět

⁷⁴ CAPRETTI 2002, 229.

⁷⁵ TOMAN 1996, 212.

v roce 1433, kdy začal pracovat na zakázce *Zpěvácké tribuny* neboli Cantorii (1433–1438). Tribuna byla pojata originální stavbou, ikonografií i technikou. Donatello zde využil své znalosti helénistky, pozdní antiky a raných křesťanských a románských předloh během svého pobytu v Římě. Za důležité období v rámci Donatellova života lze považovat léta 1434 až 1437, kdy se stal Cosimo de Medici starší jeho přítelem a věrným objednavatelem. Právě pro něj vytvořil štukové reliéfy pro Starou sakristii kostela San Lorenzo, postavenou Filipem Brunelleschim. Donatello se v roce 1443 přestěhoval do Padovy, zde zůstal jedenáct let. Tento pobyt umožnil, aby umělec představil styl florentské renesance za hranicemi Toskánska, nejen v benátské oblasti, ale i v dalších městech na severu, kde dostal zakázky, například v Mantově, Modeně a Ferrare. Po pobytu v Padově se opět vrátil do rodné Florencie roku 1454. Nadále se věnoval sochařství, přestože už byl postarší a zesláblý. Úmrtí Donatella se datuje k roku 1466, kdy byl pohřben v kostele Mediceů, San Loenzu, blízko hrobky Cosima staršího, který umírá o dva roky později.⁷⁶

Převratným dílem v Donatellově tvorbě je věhlasná socha Davida. Ačkoli se jí zaobírá velké množství literatury, přesné datum zhotovení není známo, většinou se datuje okolo roku 1430. Například ve svém díle z roku 1960 se Štech o soše zmiňuje jako o uzavřené a zjednodušené modelaci a datuje ji k roku 1430. Oproti tomu v knize od Caprettiho z roku 2002 je socha datována před rokem 1443, jako dílo vytvořené před Donatellovým odjezdem do Padovy. V rámci uvedené citace od Caprettiho o Donatellově pobytu v Římě (1430–32), je zřejmé, že socha vykazuje načerpané znalosti antické formy.⁷⁷ Od dob antiky se jedná o první nahou bronzovou sochu v životní velikosti (1,65m). David dozajista není klasickým dílem v přísně římském duchu, nepřipomíná řecké sochy mužů jako vyzrálých atletů, kterými se později inspiroval Michelangelo, avšak socha v životní velikosti znázorňuje florentský humanismus, utvářený půvabem a elegancí. Donatello zde dokázal bohatě čerpat z antické inspirace a znalostí kontrapostu, aniž by se úplně oprostil od veškerých gotických prvků. Podařilo se mu dokonale spojit svět křesťanský s pohanským.⁷⁸ Návratem k antice lze považovat opětovnou realizaci volně stojícího aktu

⁷⁶ CAPRETTI 2002, 84–86

⁷⁷ ŠTECH 1960; CAPRETTI 2002.

⁷⁸ DEBICKI/FAVRE/GRÜNEWALD/PIMENTEL 1998, 128–129.

v životní velikosti. Donatellovo dlouhodobé úsilí osvobodit plastiku od vazby k architektuře bylo dovršeno touto sochou. Podle Vasariho lze sochu řadit mezi odlitky provedené podle živého těla, o soše pronesl: „*Tato postava má tolik přirozenosti, života a měkkosti, že umělci mají dojem, že musela být formována podle skutečného těla.*“ Vasari navíc v soše viděl nadčasovost, se kterou se setkáváme až v pozdní renesanci.⁷⁹

[7] [8]

Vasari dílo popisuje jako nadčasové, avšak je třeba si uvědomit, že Donatello, ačkoli čerpal prvky z antiky (například kontrapost), nemohl utvořit sochu pouze podle svého subjektivního uvážení, ale stále byl zavazován biblickou představou o podobě Davida. Donatello přirozenost a měkkost těla přizpůsobil biblické ikonografii mladého Davida v rozpuku sil.

6.1.1. Judita a Holofernés (1456–1457)

Donatello kromě bronzového Davida, první volně stojící sochy, která byla vytvořená v období florentské renesance, zhotovil po svém návratu z Padovy mezi lety 1456 až 1457 ke svým hlavním dílům bronzové sousoší Judity a Holoferna. Sousoší je tvořeno z jedenácti samostatně odlitých dílů. Jedná se o mimořádný naturalismus, sousoší dokonce vedlo k domněnce, zda polštář či Holofernovy nohy nebyly vytvořeny podle skutečnosti.⁸⁰ [9]

Podobně jako v antice se tu pojí mohutná duchovní síla s mistrovským naturalismem. Původně bylo toto téma oblíbeno ve florentském malířství.⁸¹ Námětové téma bylo čerpáno z knihy Júdit, jedná se o jednu z knih z deuterokanonických knih Starého zákona. Judita ztělesňuje vítězství pokory nad pýchou. Když bylo město Betulie pod vedením Holoferna obklíčeno, vyšla z něj zbožná Judita se svou služebnou, nechaly se zajmout, Judita oklamala Holoferna a usekla mu hlavu. Poté se vrátila zpět do Betulie.⁸²

Donatellův záměr zobrazit téma v podobě sousoší je více než zajímavý. Tvrdí se, že Donatellovi šlo o spojení dvou těl v jednu skupinu, k němuž dospěla řecká skulptura až

⁷⁹ DEBICKI/FAVRE/GRÜNEWALD/PIMENTEL 1998, 195.

⁸⁰ TOMAN 1996, 196.

⁸¹ DVOŘÁK 1946, 64.

⁸² NOVOTNÝ 1956, 32.

na samém konci svého vývoje. Donatellovo propracování sousoší, aby ze čtyř rohů podušky prýštila voda, bylo záměrem, aby divák při pohledu z kterékoli strany našel něco zajímavého a pozoruhodného. Původní umístění skupiny bylo zamýšleno pro kašnu na nádvoří Palazzo Riccardi, avšak v roce 1495 byla přesunutá před radnici na Piazza della Signoria, k hlavním dveřím Palazzo Vecchio jakožto vzor spásy obce, po vyhnání Mediceů z Florencie.

Skupina je z technických důvodů centrálně řešená. Její zvýšení třínožkou podstavce, překrytého čtvercovým polštářem, bylo zamýšleno hlavně kvůli přívodu a odvodu vody v rozích. Je vysoká 1,83m a původně byla pozlacená.⁸³

Podstavec, na kterém se sousoší nachází, je bohatě zdoben reliéfy a ornamenty. V sousoší bychom těžko hledali krásný antický ideál, zde mužské tělo není zobrazené v kráse atleta, nýbrž jako podobizna ochablého tučného těla opilce. Judita stojí vzpřímeně, prsa má nadmutá a heroický postoj vykazuje její převahu nad tělem Holoferna zkáceného k jejím nohám. **[10]** Pravou nohou stojí na Holofernovi, přímo na jeho levém stehnu. Svou levou nohou Judita stojí na jeho pravé ruce. Levou rukou držíc jeho hlavu, Judita vstupuje do nepřítelova bezvládného těla. Heroická žena zdvihá divoce za vlasy bezvládné tělo opilce z podušky k sobě. Pravou ruku s mečem vztyčuje vzhůru a nechává jí vést Boží spravedlností k poslednímu máchnutí, aby utála nepříteli hlavu. Její výraz ve tváři je bez milosrdenství, oči jsou hluboko položené a tváře propadlé. **[11]** Judita je oděná do bohatě řaseného roucha, oproti ní je Holofernes pouze v bederní roušce a s nádhernou gemou na krku. Roucho Judity je mistrovským dílem věčné přírodní věrnosti. Hlava Judity je zahalená do šátku a její hmota je tak zesílená. Holofernova hlava opakuje mrtvého Krista z padovského Krucifixu, ústa pootevřená, vlasy dlouhé a vlnité padající na bezvládné tělo.⁸⁴ Donatello tedy sousoší ztvárnil, jako rozhodující svedený boj, kde vítěz, hrdina, stojí nad poraženým zlem. Kompozice hrdiny v boji se bude v období renesance ještě značně měnit.

⁸³ ŠTECH 1960, 176–177.

⁸⁴ ŠTECH 1960; DVOŘÁK 1946.

6.2. Tullio Lombardo (1455 Carony – 1532 Benátky)

Tullio Lombardo byl benátský sochař, který tvořil ve druhé polovině 15. století a první polovině 16. století.⁸⁵ Tullio a jeho mladší bratr Antonio společně s jejich otcem Pietrem sdíleli nadšení pro klasický antický styl. Oba vyrůstali v dílně svého otce Pietra Lombarda. Ačkoli rodina pocházela z Carony (v severní Lombardii), od roku 1464 se usadila v Benátkách.⁸⁶

Přes úzkou spolupráci rodiny byl Tullioův věhlas trvalejší než sláva jeho bratra. Je vychvalován Pomponiusem Gauricusem jako největší sochař všech dob, který ve svém díle vzkřísil antiku.⁸⁷ Jedním z hlavních děl umělce je náhrobek dóžete Andrey Vendramina (kolem 1490), který byl navržen v mnohem větším měřítku než tehdejší benátské přístěnné náhrobky. Náhrobek nese architektonický tvar triumfálního oblouku, dokonce počítá s hloubkou, takže střední oblouk znatelně vystupuje z členité stěny náhrobku. Jednotlivé sochy náhrobku se vyznačují vysokou kvalitou, prokazují znalosti zásad antických forem a techniky opracování kamene. Tulliova socha Adama vytesaná z mramoru vykazuje neobvyklé pochopení plastičnosti, kterou se vyznačoval Praxiteles.⁸⁸

Mezi lety 1490 až 1510 Tullio zhotovil vysoké reliéfy jako dvojportréty, které znázorňují mladý pár. [12] Provedení je blízké dvojportrétům na antických náhrobcích, provedení podle *all'antica*, které se vyznačuje ve formálním pojetí byst, tak i v jejich obnaženosti, svým způsobem vztahuje pár do antické mytologie.⁸⁹ Pokud se zaměříme na již zmíněnou informaci, že Tullio nejspíše znal práci Praxitela, je možné, že se nahotou inspiroval právě u něj, jelikož právě Praxiteles byl první kdo zobrazil nahou bohyni *Afrodité Knidskou*. [13]

⁸⁵ TOMAN 1996, 228.

⁸⁶ MARTINDALE 1971, 146–147.

⁸⁷ TOMAN 1996, 228.

⁸⁸ MARTINDALE 1971, 146–147.

⁸⁹ TOMAN 1996, 228. *all'antica*, (it. podle antiky), soustava uměleckých forem a ikonografických motivů napodobující antiku.

6.2.1. Adam (1490)

Tullio byl vyzván roku 1490, aby zhotovil mramorovou sochu Adama, jako součást náhrobku benátskému dóžeti Andreu Vendraminovi (1393–1478) v benátském chrámu Santi Giovanni e Paolo. Stvoření Adama bylo velice náročné. Jedná se o jednu z největších úvah o božské a umělecké tvorbě, lidské kráse a křehkosti, pokušení, hříchu a vykoupení, kterou zrealizoval. Adam měl být o velikosti člověka a zhotoven, dle zmínek v Genesis, a později v apokryfech, dle samotného božího obrazu. Tullio cítil potřebu obnovit tento dokonalý vzor, a to v době, kdy filosofové a teoretici umění věnovali množství úsilí rozmyšlení nad tím, jak dokonalá krása může být vnímaná, představována a fyzicky přítomná. Jediným řešením bylo věnovat pozornost sochařskému umění z dob antiky a studovat jej. Ovšem stejně jako mnozí další, Tullio také pozoroval atributy mužské krásy v reálném prostředí. Nejde tedy o sochařské dílo ignorující skutečnou krásu lidského těla.⁹⁰ [14]

Tulliov Adam je koncipován velmi odlišně. Každý umělec přistupuje k pojetí díla jiným způsobem. Jak se pozorovatel přibližuje, Adam se zdá být přístupným a nevinným. Při pohledu zepředu vidíme Tulliova mladíka stojícího v klasické kontrapostní pozici, váhu těla má přenesenou na pravou nohu, a levou pokrčenou, opřenou. Jak bylo běžné, jsou jednotlivé tělesné partie v rovnováze. Tullio sochu podepsal svým jménem (TVLLII.LOMBARDI.O) na dolním podstavci, socha díky tomu není připisovaná jinému z rodiny Lombardů. Levá končetina jen lehce směřuje směrem vzad kvůli mělkosti podstavce, na němž je umístěná. Čelo má orámované hustými kudrlinkami, které jsou pečlivě uspořádané. [15] Jeho obličej je souměrný, oči jsou silně orámované a vzhlížejí nahoru. Nos je protáhlý, ústa měkká a lehce pootevřená, odhalují jeho horní zuby. Tělem i tváří se zdá být v klidu a vyrovnaný, lehce zasněný. Jeho pravá ruka se jemně dotýká větvičky, která roste z kmene, který obklopuje břečťan a táhnoucí se had. Další malý had vystupuje z dutiny u paty stromu. Ve druhé ruce drží kouli – chápala bych to jako plod ovoce. List na jeho genitáliích je dokonalý trik sochaře: je známo, že Adam byl přikryt

⁹⁰ SYSON/ CAFÀ 2014, 9–11. https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2014/journal49_syson_cafa_pp008-031.pdf. Vyhledáno 15.5.2019

listem od fikovníku, tady se ale sochař snaží vyhnout nejkřehčímu prvku u každého mramoru. Proto je úd zahalen pod listem.⁹¹ [16]

6.3. Michelangelo Buonarroti (1475 Caprese –1564 Řím)

Michelangelův otec jej nejdříve přihlásil ke klasickým studiím, avšak po krátké době, roku 1488, ho neochotně poslal studovat malbu k Domeniku Ghirlandaiovi. Michelangelo velmi často docházel do zahrady Piazza San Marco, aby tam studoval antické archeologické nálezy ze sbírek Medicejů. Michelangelo vynikal ve všech oborech umění, ale za své skutečné povolání považoval sochařství. Na konci 15. století v Itálii probíhá ve velkém sběratelství antického materiálu. V tomto období jsou oblíbené mezi sběratelstvem i sochy, provedené současnými umělci, stylem *all'antica*. Mistrovské provedení podle antických vzorů nesla právě socha *Amora* (1490), kterou v té době považovali za autentické antické dílo. Do druhé poloviny 15. století spadá i socha Bakchuse (1496–1497). [17] Michelangelo byl pozván do Říma, kde ho kardinál Raffaele Riario provedl svými sbírkami. Se sochou Bakchuse nebyl spokojen a nechtěl za dílo zaplatit, nakonec se tedy přesunulo k humanistovi Jacopovi Gallimu. Michelangelovi se v tomto díle podařilo vystihnout ochablost těla a dramatickosti děje, ve kterém je znázorněn i malý satyr. Bůh vína pozdvihá číši, zdá se být už lehce opilý a při jediném kroku vpřed by mohl upadnout.⁹²

Jako protiklad Bakchovi vyzývané pohanské smyslnosti následuje smutek a duchovní pokora u *Piety* z let 1498–1499. Toto dílo vypovídá o změně, k níž došlo v plastice. Sjednocení dvou těl, mrtvého a živého, zobrazování dle skutečnosti přestalo být pro umělce překážkou. Tvář Panny Marie působí velice mladě, potlačuje smutek nad mrtvým synem, avšak její vnitřní rozrušení je umocněné v dramatických záhybech drapérie. Tělo Krista je dokonale anatomicky ztvárněno, do nejmenších detailů.⁹³

⁹¹ SYSON/ CAFÀ 2014, 24–26. https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2014/journal49_syson_cafa_pp008-031.pdf. Vyhledáno 15.5.2019

⁹² TOMAN 1996, 218–219.

⁹³ ŠTECH 1960, 279; CAPRETTI 2002.

Michelangelo uzavírá velmi rychle svou etapu mládí a je povýšen na první místo umělce mezi italskými současníky po vytvoření sochy Davida. Jeho sláva přichází, když se mu pod ruce dostane špatně opracovaný mramorový balvan, který pokazil Agostino di Duccio v roce 1463. Kus mramoru ležel dlouho nevyužitý, až do roku 1501, kdy se ho Michelangelo rozhodne opracovat v sochu Davida.⁹⁴ Když byla socha v roce 1504 hotová, usnesla se městská rada, že ji vystaví před Palazzo Vecchio, jako symbol města a jako svědectví pevné vůle hájit město proti všem nepřátelům. [18] [19] Následné odhalení sochy bylo velkou událostí a veřejně byla socha považována za tu, která předčila všechna díla starověku. V jeho pojetí dílu nemohla konkurovat ani socha Davida od Donatella, která již před Michelangelem byla mistrovským dílem. Důležité je si uvědomit, že přestože na Donatella silně působilo klasické umění, byl přeci jen závislý na starém biblickém a křesťanském zobrazení. Pojetí Davida jako mladého jinocha v mládeneckých křivkách souzní s biblickým pojetím Davida, přesto se nemohl rovnat atletické postavě, hrdému postoji a vítěznému gestu ve tváři Michelangelova díla.⁹⁵

V roce 1508 odjel Michelangelo do Říma, kde ho už o dva roky dříve požádal papež Julius o vytvoření návrhu jeho hrobky. Její realizace byla pozastavená a pokračovala až roku 1513, po papežově smrti. Pomník byl dokončen společně se sochami (včetně Mojžíše) v roce 1545. Mezi tím žil ve Florencii, kde se zhostil dalších mnoho zakázek pro Lorenza Velkolepého, nástupce Julia (papeže Lva X.), a později i pro jeho bratrance Giulia de Medici, zvoleného roku 1523 pod jménem Klement VII. Po roce 1534 pouští Michelangelo Florencii navždy. Od roku 1535 pracuje pro papeže Pavla III., který ho jmenoval malířem, sochařem a architektem vatikánských paláců. Michelangelo zemřel 18. února 1564 ve Foro Traiano.⁹⁶

Po Michelangelově smrti byly jeho ostatky převezeny dne 9. března 1564 nazpět do Florencie. Vasari se ve svém prvním vydání *Životopisů* zmiňuje i o samotném pohřbu, kde popisuje hojnou účast umělců v kostele Santa Croce. „*Však se tam také sešli všichni umělci, kterých bylo ve Florencii vždy nesmírně mnoho, a protože tam všechna umění vždy rozkvétala takovým způsobem, že se myslím bez urážky ostatních měst dá říci, že*

⁹⁴ CIUCCETTI 2004, 5–8.

⁹⁵ DVOŘÁK 1946, 132–133.

⁹⁶ CAPRETTI 2002, 224.

pravenou a hlavní kolébkou a domovem umění je Florencie, tak jako byly kolébkou a domovem věd Athény.“

Michelangelovi byl přiznán obdiv už za jeho života. Giorgio Vasari ho považoval za vrcholného umělce od dob Giotta, proto mu věnuje největší část ve svém prvním vydání *Životopisů*.⁹⁷

6.3.1 Mojžíš (1514–1516)

V roce 1505 Michelangelo vycestoval do Říma, aby se ujal vytvoření náhrobku pro papeže Julia II. Byl velice nadšený, že zakázka připadla právě jemu a pustil se okamžitě do tvorby díla. Podle pokynů papeže měla hrobka připomínat mausoleum v antickém duchu, třípatrové a osm metrů vysoké, zdobené čtyřiceti sochami v životní velikosti. Pozornost kladená náhrobku byla upozaděna přestavbou chámu svého Petra ve Vatikánu, to vedlo k prudké hádce mezi umělcem a papežem. Michelangelo musel z města odjet. To způsobilo zvrát událostí, které sám Michelangelo nazval jako „tragédií náhrobku“, kdy musel během čtyřiceti let nejméně pětkrát změnit původní vzhled náhrobku. Po papežově smrti roku 1513 obnovili dědicové smlouvu, ale původní návrh drasticky omezili. Dílo bylo dokončeno roku 1545 s původní sochou Mojžíše z roku 1513.⁹⁸ Mojžíš je jediná socha vytvořená Michelangelem a umístěná do centra celého monumentu.⁹⁹ [20]

Podle biblického výkladu pobyl Mojžíš čtyřicet dní a nocí na hoře Sinai, aby od Boha přijal zákony pro svůj vyvolený lid. Když se vrátil, uslyšel huk a spatřil tanec kolem zlatého telete, ten pohled ho vyděsil a odehrávající se situace dala najevo, že jeho úsilí bylo marné. Usedl jakoby omráčen a desky se zákony upustil. V soše vrcholí vzpoura proti duchu křesťanství.¹⁰⁰ Mojžíš je v soše ztvárněn, jak potlačuje svůj hněv těsně před zničením desek se zákony a kdy mu Hospodin sděluje, že zaslíbenou zemi nikdy neužítí. [21] Prorocství se stává ztroskotáním jeho životního cíle. Toto dílo je narážkou na Michelangelovo zklamání v tomto díle, které považoval za svou životní úlohu. Sochy

⁹⁷ VASARI 1998, 296–297.

⁹⁸ CAPRETTI 2002, 234.

⁹⁹ GUBERN 2007, 35.

¹⁰⁰ DVOŘÁK 1946, 146–147.

Otroků, které vytvořil pro tento náhrobek, musel věnovat některému ze svých dřívějších mecenášů.¹⁰¹

Michelangelo sochu Mojžíše ztvárnil už v roce 1513, kdy náhrobek měl mít původní vzhled jako antické mauzoleum.¹⁰² Socha proto nese prvky jak biblické, tak antické. Mojžíš má na sobě roucho, které mu odhaluje paže a sandály na nohou podle antického vzoru. Pod impozantní dramatickou drapérii, do níž je zahalen, se rýsuje celé nahé tělo, takže roucho neubírá údům na kráse. Tělo je propracováno do detailů, odhalené roucho umožňuje vyniknout tvarovanému svalstvu a žilám na nohou a pažích. Nad samým čelem se mu vztyčují dva rohy, jako symbol síly a moci. Do samotné tváře se v mezích projevují rysy podoby papeže Julia a samotného Michelangela.¹⁰³

6.4. Pierino da Vinci (1530 Vinci – 1553 Pisa)

Pierino da Vinci byl synem Bartolomea da Vinciho, Leonardova mladšího bratra. Pierina jeho rodina viděla jako dědice talentu, jako měl jeho strýc Leonardo da Vinci. Rodina si natolik přála vzkřísit ducha talentu, který měl Leonardo, že syna chtěli zprvu takto pojmenovat, avšak ctili tradice a oživili ve svém synu jméno otce Bartolomea a Leonarda.¹⁰⁴

Pierino byl nejdříve dán svým otcem ve dvanácti letech do učení Baccio Bandinellimu. V té době byl Bandinelli nejvýznamnějším sochařem působícím ve Florencii. Vasari uvádí, že se mu ale příliš nevěnoval, proto otec přesměroval Pierina do dílny sochaře Niccoly Triboly.¹⁰⁵ Zde se mu dostalo zaslouženému vzdělání, a když Tribolo poznal, že je Pierino připraven, dal mu na zpracování malý kus mramoru, který měl opracovat do tvaru nádoby na vodu. Pierino se úkolu zhostil bravurně: nejdříve vzal hlínu a připravil si

¹⁰¹ TOMAN 1996, 223. Sochy Otroků se nyní nachází v Louvru v Paříži a také v Galerii Academie ve Florencii.

¹⁰² CAPRETTI 2002, 234.

¹⁰³ BLAŽÍČEK 1975, 43.

¹⁰⁴ VASARI 1912 <https://ebooks.adelaide.edu.au/v/vasari/giorgio/lives/part3.52.html>, vyhledáno dne 31.5.2019

¹⁰⁵ PROUST 2017, 8. https://benjaminproust.com/?media_dl=1278, vyhledáno 20.5.2019

návrh, dle kterého precizně do detailu opracoval mramor. Zde se Tribolo přesvědčil, že je Pierino připraven.¹⁰⁶

V tomto období na sklonku renesance byla zřetelná touha po individuálním vývoji, kterou umělci pociťovali, a kterou hlásal vlivný teoretik umění Giorgio Vasari, který vyžadoval „manýru“ jako individuality jak v kompozici, tak i v provedení díla. Proto byla Pierinova tvorba ovlivněná dobou manýrismu.¹⁰⁷ Umělec byl aktivním sochařem ve Florencii a svůj talent prokazoval ve velice mladém věku.¹⁰⁸ V roce 1546 Tribola představil Pierina da Vinciho, muže, který se stal ústřední postavou pro jeho tvorbu, Luca Martinimu. Luca Martini obdivoval preciznost provedení tvorby Pierina během svého pracovního působení ve Florencii.¹⁰⁹

Pierino byl předán do péče florentského bankéře Francesca Bandiniho, který přivedl mladého sochaře do Říma, kde strávil rok, dokonce ho představil velkému Michelangelovi. Pierino vytvořil několik děl inspirovaných antikou a Michelangelovou plastikou. Velký vliv na něj mělo konkrétně dílo *Mojžíš*, dle sochy vytvořil malou plastiku z vosku a poslal jako dárek Martinimu. Mezitím co byl mladý Pierino v Římě, Luca Martini byl jmenován jako vévoda v roce 1547 v Pise. Dostal na starost inženýrské práce ohledně přístavů, kanalizačních kanálů a močály. Zeptal se Pierina zda by se k němu nechtěl připojit, když Pierino souhlasil, Martini mu obstaral vlastní bydlení v Pise. Stal se tak pro Pierina důležitým mecenášem, který mu nejen dával mnoho zakázek ale i poskytoval materiál, dokonce zajistil, aby se jeho díla dostaly do sbírek rodiny Medici. V roce 1548 mu zadal vytvořit mramorovou sochu v životní velikosti *Mladého boha řeky se třemi putti*, socha vykazuje provedenou hodnotu nejúspěšnějších sochařů. [22] Socha byla představená vévodkyni Eleonor z Toleda, manželce Cosimo I de Medici. Avšak později jí darovala svému bratrovi Donu García, do jeho zahrady Chiaia v Neapoli. Během stejné doby Pierino vytvořil reliéf *Smrt hraběte Ugolino della Gherardesca a jeho synů* (1548–1549). Také vytvořil pro Palazzo Vecchio mramorové sousoší *Samson zabíjí*

¹⁰⁶ VASARI 1912. <https://ebooks.adelaide.edu.au/v/vasari/giorgio/lives/part3.52.html>, vyhledáno dne 31.5.2019

¹⁰⁷ STADLER 1996, 137.

¹⁰⁸ ROSI 2000, 23.

¹⁰⁹ VASARI 1912. <https://ebooks.adelaide.edu.au/v/vasari/giorgio/lives/part3.52.html>, vyhledáno dne 31.5.2019

Filištína 1550–1551.¹¹⁰ Pierino umřel ve svých třidvaceti letech v Pise, byla to pro všechny v jeho okolí velké neštěstí, čekali že bude jedním z předních mistrů své doby. V rámci jeho pohřbu mu jeho přítel Messer Benedetto Varchi složil sonet, na památku jeho slávy.¹¹¹

6.4.1. Samson zabíjí Filištína (1550–1551)

Benjamin Proust dílo datuje kolem let 1550–1551¹¹², tedy tři roky před Pierinovým úmrtím. Vasari ve svém díle neuvádí datum jeho narození, avšak zmiňuje jeho úmrtí ve věku třidvaceti, a tak sousoší *Samson zabíjí Filištína* spadá mezi poslední díla v jeho tvorbě.¹¹³

V rámci biblické zmínky byl Samson ještě před narozením předurčen Hospodinem, že vysvobodí Izrael z rukou Filištínských. Anděl Hospodinův předpověděl jeho narození a od té doby jeho matka nesměla pít víno a ani jiný opojný nápoj. Samson si na znamení zasvěcení Bohu nesměl stříhat vlasy, ve kterých se navíc ukrývala i jeho neskutečná síla. Samson velice často podléhal ženám, to zapříčinilo jeho zkázu. Prozradil totiž tajemství své síly při zápletce s Dalilou. Když mu Filištíni oholili jeho hlavu, Samson neoplýval silou, bylo tak možné ho připravit o obě oči. V Gáze ve vězení mu bylo umožněno aspoň částečné zachování nazarejského slibu, při čemž se mu na hlavě objevily dorosty. Slepého Samsona vodilo pachole, které jej dovedlo ke chrámu na posměch obyvatelům. U chrámu požádal Boha, aby ho naposledy obdařil silou, aby mohl nepřátelům oplatit to, co mu provedli. Strhl tak sloupy chrámu a pochoval tím více než 3 000 Filištínských.¹¹⁴

Postava Samsona je svým předurčením záchrany lidu přirovnatelná k postavě Judity. Avšak v rámci díla od Donatella, již svedeného boje Judity s Holofernem, je formou provedení boje od Pierina da Vinciho, ještě stále aktivně sváděný boj. Pierinovo dílo již nese zdatně provedené manýristické prvky. Dílo má silný duchovní obsah, dynamiku a

¹¹⁰ PROUST 2017, 10. https://benjaminproust.com/?media_dl=1278, vyhledáno 20.5.2019

¹¹¹ VASARI 1912 <https://ebooks.adelaide.edu.au/v/vasari/giorgio/lives/part3.52.html>, vyhledáno dne 31.5.2019

¹¹² PROUST 2017. https://benjaminproust.com/?media_dl=1278, vyhledáno 20.5.2019

¹¹³ VASARI 1912. <https://ebooks.adelaide.edu.au/v/vasari/giorgio/lives/part3.52.html>, vyhledáno dne 31.5.2019

¹¹⁴ NOVOTNÝ 1956, 850.

emoce. Postava Samsona již nespočívá jako vítěz na podstavci, ale je ve stále sehrávaném boji. Přidrží protivníka celou svou váhou těla, prakticky svou váhu přenáší do těla protivníka, a ten teprve spočívá na celém podstavci v pokleknuté pozici. Samsonova pravá noha spočívá na bedrech protivníka, celé jeho tělo je pokryté vyrýsovaným svalstvem, levá noha se pouze prsty přidrží podstavce. V levé ruce Samson svírá zbraň a pravou rukou, spočívající na hlavě protivníka, naznačuje setnutí hlavy. Filištín je zobrazen v expresivní pozici pokleknutím a esovitě stočeným tělem. V poslední chvíli, před zasazením rány do jeho šíje, se snaží uchopit Samsona za jeho pravou svou levou rukou. Jeho levá ruka ho přidrží od země, na kterou se Samson snaží dostat. [23] Pierino Samsona ztvárnil s vlasy a vousy, ne příliš dlouhými ani krátkými. Avšak zamračený pohled a úzké štěrbiny místo otevřených očí mohou znamenat, že Samson je již oslepen. [24] Celé dílo má dynamickou kompozicí a je subjektivním projevem sochaře.

Pierinova návštěva Říma a setkání s Michelangelem, jistě do tohoto díla vneslo jistou inspiraci. Samson, stejně jako *Mojžíš*, své emoce hněvu ventiluje skrze vystouplé, vyrýsované svalstvo a zamračené čelo.

6.5. Benvenuto Cellini (Florence 1500–1571)

Umělec byl synem Giovanniho d'Andrey, piště Lorenza Velkolepého a později republikové vlády. Ačkoli z něj chtěl otec vychovat hudebníka, Cellini si vybral učení u zlatníka. Jeho charakter byl vzpurný, vedl bouřlivý život a jeho silná vůle ho zavedla do nejrůznějších částí Itálie od Benátek po Neapol. Po dovršení plnoletosti se usadil v Římě a stal se oblíbeným umělcem papeže Klementa VII., pro kterého pracoval jako zlatník, minciř, rytec medailí a pečetidel. Při plenění Říma v roce 1527 pomáhal chránit město a samotného papeže. Kvůli vraždě muže, který ohrožoval papeže, se dostal do vězení. Díky udělení milosti od papeže Pavla III. nebyl dále stíhán pro vraždu.¹¹⁵

V roce 1540 odjel do Francie, zde pobýval až do roku 1545 ve službách krále Františka I. Právě pro něj vytvořil slavnou *Slánku* ze zlata a smaltu dokončenou roku 1543.

¹¹⁵ CAPRETTI 2002, 306.

Zhotovené dvě téměř ležící figury Země a Oceánu zdánlivě připomínají svými křivkami Michelangelův styl, jímž se Cellini inspiroval. Také pro krále vytvořil jeho první velkou sochu *Nymfy* pro palác ve Fontainebleau.¹¹⁶

Cellini byl jedním z nejslavnějších sochařů v období manýrismu. Poté, co se vrátil v roce 1745 do Florencie, ho pověřil vévoda Cosimo I. zhotovením sochy *Persea* pro lodžii na Piazza della Signoria. Socha sklídila při odhalení úspěch. Poslední roky svého života Cellini trávil sepsáním monografií o sochařství a zlatnictví (vydány roku 1568) a vlastního životopisu dokončeného roku 1566 (publikován až v roce 1728).¹¹⁷ Ve svém životopisu mimo jiné popisuje vznik díla *Persea* a jeho provedení. Díky sepsaným poznatkům v jeho díle víme, že ve stejné době, kdy vznikalo sousoší *Persea a Medúzy*, vytvářel také sochu *Narcise* z mramoru. Dílo se nám nedochovalo především kvůli nekvalitě mramoru. Cellini ve svém životopisu sepsal problematiku navlhlého, lámajícího se mramoru se dvěma dírami. Přes veškeré komplikace sochu vytvářel s velikou opatrností. Sochu *Narcise* umístil na dřevěný podstavec, ze kterého byla kvůli povodni v jeho dílně nadzvednutá a svržená. Dílo bylo v komplikovaném stavu a přes jakékoli nápravy musel na sochu zanevřít kvůli zakázce *Persea*.¹¹⁸ Zemřel v roce 1571 ve Florencii, kde byl pohřben s velkou pompou v kostele Santissima Annunziata.¹¹⁹

6.5.1. Perseus s hlavou Medúzy (1545–1554)

Cellini na tomto díle pracoval v letech 1545–1554, tedy vytvoření sochy mu trvalo celých devět let. Komplikace při tvorbě byly způsobeny především nelehkými vztahy s vévodou a dále nedostatečným financováním a technickými potížemi spojenými s výrobou sochy vysoké 519 cm. Odlití bronzu pro takto masivní dílo bylo nelehkým úkolem. Hlavu Medusy odlil v létě 1548, zatímco *Persea* v prosinci následujícího roku. Jelikož se dílo mělo vystavit na Piazza della Signoria, mezi ostatní gigantické sochy, rozměry sochy značně zvětšil oproti původním plánům. *Perseus* byl umístěn na vysokém

¹¹⁶ PIJOAN 1979, 66.

¹¹⁷ CAPRETTI 2002, 306.

¹¹⁸ CELLINI 1976, 326.

¹¹⁹ CAPRETTI 2002, 306.

kvadratickém bohatě zdobeném mramorovém pilíři s nikami, do nichž zasadil drobné bronzы. Sochu řešil pro vnímání ze všech stran.¹²⁰ [25]

Perseus, řecký hrdina, byl podle Ovidiových bájí synem Danaé a Jupitera. Pomocí bohů dokázal utnout hlavu Medúze Gorgoně, která měla schopnost proměnit pohledem všechno na kámen. Medúza byla jedna ze tří sester Gorgon, žijících na hoře Atlás. Medúza nebyla zhrzeného vzhledu od narození, dle Ovidia ji proměnila bohyně Athéna: „*Když však ji ve chrámě Athénině bůh Neptúnus svedl, Athéna Panna tvář cudně si před smilstvem zakryla štítem, jež aby ztrestáno bylo, vlas dívčin, to nejhezčí na ní, změnila ve hnusné hady a dívka se příšerou stala. Obraz té příšerné hlavy má doposud Athéna Panna na svém pancíři vpředu, by nepřítel každý se zděsil.*“¹²¹

Cellini ve svém díle spojuje středověkou tradici – hrdiny stojícího vítězně na těle protivníka a antické gesto vítězného zdvižení „trofeje“. Socha vyjadřuje okamžik, kdy Perseus přemohl Medúzu, svědčí o tom bezvládné tělo pod ním, ze kterého se line proud krve, stejně tak i z Medúziny hlavy. Bezvládné, zkroucené a nahé tělo Medúzy leží na podušce, přikryté jakousi jemnou látkou. Její jemnost nasvědčuje, že se prakticky rozplývá po podušce, pod vahou její a Persea. Perseus zobrazen v postoji kontrapostu je obut do okřídlených sandálů, při čemž svou levou nohou spočívá na horní části těla Medúzy a jeho pravá noha pevně nese váhu celého jeho těla. Ve své pravé ruce Perseus svírá meč a v levé ruce Medúzinu hlavu, jeho nadmuté, svalnaté tělo svědčí o jeho přesvědčení, že zvítězil v souboji nad protivníkem. [26] Přes celé nahé tělo Persea vyniká pouze opasek, na který se Benvenuto Cellini výrazně podepsal, to svědčí o autorově hrdosti k tomuto dílu. Provedení sochy, která stojí na vyvýšeném podstavci, je tedy přizpůsobeno diváku k pohledu ze zdola, při čemž se diváku naskytne výjimečný pohled do Perseovy klidné tváře. Jeho tvář se orámována hustými kudrlinkami, na kterých spočívá jeho okřídlená přilba. [27]

Poté, co Medicejové porazili republiku, stala se Loggia dei Lanzi (Piazza della Signoria) jakousi galerií pod širým nebem. Socha Persea vítězí nad Medúzou symbolizuje vítězství rodu Medicejských nad Florentskou republikou. Vznikla jako

¹²⁰ TOMAN 1996, 236; CAPRETTI 2002, 308.

¹²¹ OVIDIUS/ BUREŠ 1935, 135–136.

protiklad k Michelangelovému Davidovi, který představoval vítězství lidu nad mocným rodem.¹²²

¹²² CAPRETTI 2002, 306. na Piazza della Signoria se původně nacházely originály sochy Judity a Holoferna Donatella a David od Michelangela, dnes jsou nahrazeny kopiemi. Originál sochy Perseuse se stále nachází na Loggia dei Lanzi, avšak mramorový podstavec nebyl schopen nadále snášet nepříznivé přírodní podmínky. Dnes je umístěn v Musea dell Bergello, kam byly přemístěny i bronzové sochy z nik (Jupiter, Danaé se synem Perseem, Minerva a Merkur) a reliéf Osvobození Andromedy.

7. Historie antiky a antického sochařství

V této kapitole se budu věnovat především původnímu řeckému umění, uvedu periodizaci antiky, poprvé užitý pojem humanismu, a také představím sochaře a jejich díla v této době.

Důvodem nezahrnutí římského umění do této kapitoly je fakt, že když se Řecko připojilo k říši římské, začaly vznikat kopie podle řeckých originálů. Zvýšil se dovoz uloupených soch z Řecka a podle nich sochaři (většinou Řekové) vytvářeli kopie. Díky tomuto procesu se dochovaly napodobeniny řeckých sochy, které byly důležité pro vývoj renesančního umění. Avšak v rámci této práce je důležité rozvést dobu Řecka, jako kolébky realistického zobrazování děl.¹²³

7.1. Periodizace

Historie antického umění se člení do čtyř období: *prehistorické* (10. až 9. stol. př. n. l.), *archaické* (8.–6. stol. př. n. l.), *klasické* (5.–4. stol. př. n. l.) a *helenistické* (3.–1. př. n. l.). Pro vývoj renesančního sochařství byly především klíčové období *klasické* a *helenistické*, kterým se práce věnuje ve třetí podkapitole kapitoly 7.¹²⁴

7.2. Humanismus

Poprvé v Řeckém umění se stal ideálem člověk jako rozumná bytost, která usiluje o poznání přírody a jedná dle zákona přirozeného rozumu. Díky tomu v Řecku mohla vzniknout filozofie a základy věd, které byly nezávislé na náboženství. Měřítkem všeho byl člověk a jeho schopnosti, které řecká literatura, divadlo a umění oslavovaly. Řecké umění přejalo do určité míry podněty z Východu (Egypt, Mezopotámie, Malá Asie a Kréta), ale vycházelo především z vyšší názorové i formální úrovně a umělecké svobody. Přední dobový filozof Sokrates již nebádal nad vznikem světa, ale soustředil se na zkoumání člověka, jeho nitra a cest vedoucí k jeho blaženosti. Je nutno ještě zmínit

¹²³ STRONG 1970, 137.

¹²⁴ MRÁZ 2009, 44.

řečníka Ciceroa který jako první použil slovo „*huminitas*“ (lidství) ve smyslu „*humanismus*“.¹²⁵

7.3. Klasické a helenistické sochařství

Ve starověku se řeční filozofové vyjadřovali k výtvarnému umění spíše okrajově. Platón rozlišoval umění múzická a napodobivá, k výtvarnému umění a o umělcích se nevyjadřoval příliš kladně. Vnímá výtvar, který napodoboval skutečnost, jako „*kopii kopie*“.¹²⁶

V rámci klasického období v Řecku (5.–4. stol. př. n. l.) je nejvýznamnějším uměleckým odkazem právě sochařství. Dochovalo se pouze málo originálů, přesto je možné si představit podobu děl díky římským kopiím. Athény po perských válkách zůstaly v troskách. Zbyly poničené pomníky a vypálené chrámy. Naštěstí záhy nastal nový rozkvět řeckého světa a Athény získaly opět rozhodující postavení. Nový klasický sloh se projevil teprve ve velké národní svatyni, v Diově chrámu v Olympii. Zde byla zachována vynikající díla tehdejší sochařské generace. Z chrámu Olympie se dochovaly originály řeckých soch: socha Apollóna z období kolem 460 př. n. l., Metopa Hérakla podírajícího světovou klenbu namísto Atlanta, který mu mezi tím donesl jablka Hesperidek. Dále se zachovala bronzová socha *Dia* z lodního vraku poblíž Artemision.¹²⁷

[28]

V 1. pol. 5. stol. převládal *přísný styl*, který jako poslední zobrazoval sochy typu *kúros* a *koré*. Až ve 2. pol. 5. stol. vznikají díla připisována velkým sochařským osobnostem. Význačné je například dílo bronzáře Myróna z Eleuthery, autora slavného *Diskobola* (450 př. n. l.), atleta zachyceného ve šroubovitém pohybu při vrhu disku.¹²⁸ [29] Přestože se socha našla až v roce 1781, byl tento šroubovitý pohyb v období 16. stol. v Itálii obzvlášť oblíbený manýristickými sochaři. Socha *Diskobola* byla přesto známa díky antickému spisu od Lúkianose ze Samosaty, který byl oblíbený především u renesančních

¹²⁵ BAHNÍK/ BĚLSKÝ/ BRUSINSKÁ/KREJČÍ/ KUCHARSKÝ/ VRÁNEK 1974, 274.

¹²⁶ KROUPA 2010, 25.

¹²⁷ BOARDMAN 1975, 108–112.

¹²⁸ STRONG 1970, 62.

humanistů, kvůli svým cestopisům z Řecka a Říma.¹²⁹ V období manýrismu se sochaři odprošťovali od klasického stylu a snažili se předčít antiku ve složitosti pohybů a nápaditosti kompozice.

Dále do tohoto období patří bronzař Polykleitos z Argasu, který vynalezl *kontrapost* (přenesení váhy na jednu nohu, druhá noha je pokrčená, ramena a paže jsou uvedeny do odpovídajícího pohybu, hlava je mírně nakloněná). Také vytvořil *kánon*, neboli proporční zákonitosti těla (poměr hlavy k tělu 7:1), znalost proporce definuje na soše *Doryforos* (440. př. n. l.).¹³⁰ [30] Polykleitovy proporční zákonitosti byly dále rozvíjeny v období renesance. Přestože se v renesanci znovu užívá *kontrapost* u soch, snaží se renesanční sochaři zdokonalovat techniku zobrazování těla dle skutečnosti, například Leonardo da Vinci v díle *Vitruviova figura* nebo Michelangelo ve svém díle *David*, které kromě kontrapostu obohacuje o emoce ve tváři.

Feidiás z Athén byl nejvýznamnějším sochařem v 5. stol. př. n. l. Jeho tvorba se vyznačovala dokonalým prolnutím idealismu s realismem. Nejvýznamnějším sochařským dílem Feidia byla socha *Athény Parthenos* a návrh a částečně i realizace chrámu v Parthenónu. V Olympii vytvořil *chrýselefantínovou sochu Dia* (vysokou 12,5 m), považovanou za sedmý div světa.¹³¹ Podél vnější strany chrámu Parthenónu, se dochovala původní metopa z jižní strany, které zobrazuje *Kentaura zápasícího s lapithským mužem* (445. př. n. l.).¹³² Metopy patří mezi nejstarší projev sochařství, pomocí metop se zdobila architektura v dórsském řádu. Tento zvyk se opět vrátil v renesančním sochařství, kde se zdobily především monumentální stavby reliéfy.

Čtvrté století př. n. l. se vyznačuje rostoucím vlivem *realismu*, zájmu o lidské emoce a vášně. Změna nastala také v zobrazování lidského ideálu. Namísto mužského atletického těla začalo být zobrazováno krásné *nahé ženské tělo*. Sochař Praxiteles vyjádřil ve svém díle *Hermés s Dionýsem* (340 př. n. l.) nový estetický ideál doby. A byl to právě Praxiteles, který poprvé zobrazil ve svém díle *Afrodité Knidská* bohyni nahou.

¹²⁹ MARSH 1998, 10–12.

¹³⁰ STRONG 1970, 67.

¹³¹ STADLER 1996, 40–42. „*chrýselefantína*“ (z řec. slova „chrýsos – zlato a „elefas“ – slonovina) je to technika kombinace zlata a slonoviny, používala se při tvorbě velkých kultovních soch v Řecku.

¹³² BOARDMAN 1975, 119–120.

¹³³ Znalosti Praxitelovy tvorby jsou připisovány k dílu *Adam* od Tullia Lombarda a dílu *Bakchus* od Michelangela.

Na počátku helenistického období (3.–1. př. n. l.) došlo k obratu v oceňování umění. Aristoteles dodal estetice novou systematiku a ujasnil pojmy. Umění chápal jako jakoukoliv lidskou činnost založenou na znalostech pravidel, zručnosti a přirozené schopnosti. Umělec musí disponovat fantazií, ale současně práci tvoří dle všeobecných pravidel. Také rozlišil pojem umění „*τεχνη*“ na dvě skupiny „*svobodná umění*“ (intelektuální) a „*nesvobodná, mechanická umění*“ (řemeslná, rukodělná činnost).¹³⁴

V helenistickém období převládá zobrazování výrazu takřka do extrému. Nejslavnějšími díly v tomto období jsou: *Nike Samothrácká*, *Afrodité Mélská* sousoší *Farnéského býka* a sousoší *Láokoóna a jeho synů*.¹³⁵ Nalezení *Láokoóna* v roce 1506 a *Farnéského býka* v roce 1545, mělo zásadní vliv na změnu manýristické sochařské tvorby v 16. století. [31] Kromě užití šroubovitě stočeného pohybu „*figura serpentinata*“ ve figuře, dodávají renesanční sochaři sochám i emoce, dynamiku a přehnaná gesta. Pierino da Vinci dokonce ve svém díle *Samson zabíjí Filištína*, nechává ústřední postavu Samsona unést se bojem natolik, že se socha Samsona se nohami odprošťuje od podstavce a většinu své váhy přenáší na protivníkovu bedra. V díle se zrcadlí divadelní hravost nasycená emocemi a dynamikou, stejně jako je tomu v díle *Láokoóna*.

7.4. Antické kopie a spisy

V období antiky působily přední umělecké osobnosti (Feidias, Polykleitos, Praxiteles, Myrón), které stanovily měřítko pro současníky. Díky spisům učenců, encyklopedistů i cestovatelů z římského období vznikly popisy nejvýznamnějších děl.¹³⁶ Tyto spisy byly stěžejní pro vývoj renesančního umění. Mezi nejčtenější v té době patřily především Pliniova encyklopedie koncepce dějin uměleckých inovací a z Quintillanovy rétoriky

¹³³ BOARDMAN 1975, 132–134.

¹³⁴ KROUPA 2010, 25.

¹³⁵ STADLER 1996, 46.

¹³⁶ BOARDMAN 1975, 141.

myšlenka o modálních původu stylů. V roce 1473 pak Alamano Rinuccini, florentský humanista, vydal překlad Filostratova *Životopisu Apollonia z Tyany*.

Kroupa (2010) cituje: „*Italští humanisté a umělci přijímali především ze starověké literatury historickou koncepci dějinného cyklu: v dějinách se opakuje přirozený cyklus – narození, dospívání, zralý věk.*“¹³⁷

¹³⁷ KROUPA 2010, 58.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se snažila podat co nejucelenější pohled na dobový kontext návratu antického umění reflektujícího se v renesančním sochařství v Itálii. Pokusila jsem se o vytvoření souhrnné monografie a přehledu odkazů do dalších zdrojů, které by čtenáři představily výrazné vnější vlivy na uměleckou sochařskou tvorbu v době italské renesance.

Zpočátku bylo cílem vymezení pouze na samotné téma renesančního sochařství v Itálii a popis antických prvků na vybraných dílech od významných umělců (Donatello, Tullio Lombardo, Michelangelo, Pierino da Vinci, Benvenuto Cellini), avšak při hlubším ponořování se do tématu a s přibývajícím množstvím pramenů se začaly objevovat další nesporné vnější vlivy na sochařskou tvorbu. Díky komplexnímu přístupu tak práce získala zcela nový ráz a jasný cíl: představit kromě samotného ovlivňování renesančního sochařství antickými prvky také politický, historický a širší společenský kontext.

Ve výsledku je nutné si uvědomit, že na sochařství bylo zprvu nahlíženo jako nižší uměleckou disciplínu. Až díky renesančním humanistům, kteří studovali antické spisy, začali sochaři (ale i malíři a architekti) nabývat na důležitosti. Proto bylo důležité pro práci objasnit pojem i historický kontext humanismu. Klíčovým zdrojem pro nastínění dobového nahlížení na sochaře byla práce Giorgia Vasariho. V jeho *Životopisech* se dočítáme, že umělec byl brán jako vzdělanec. Stejně jako tomu bylo v antice, kde se tento pojem poprvé objevil u Cicera: „*huminitas*“ (lidství) ve smyslu „*humanismus*“. Čtení antických spisů v renesanci navracelo myšlenku, že měřítkem všeho byl člověk a jeho schopnosti. Vasari tedy ve svém díle uvádí, že to byli právě umělci (malíři, sochaři a architekti), kdo byli v Itálii těmi největšími znalci a tvůrci, jelikož v antických spisech byla uváděna jména konkrétních řeckých umělců a řeckých děl. V tomto období se začal u humanistů, mezi které patřili i papeži a církevní hodnostáři, projevovat zájem o sbírky těchto monumentů. Sběratele si pro své sbírky zřizovali v palácích a domech zvláštní místnosti, označované řeckým pojmem *studiolo*.

Největší seskupení antických monumentů se nacházelo právě v Římě. Zde většina umělců načerpávala znalosti antické formy pro svá sochařská díla, ale i pro předávání znalostí další generaci.

Je zajímavé, že ačkoli Vasari ve svých *Životopisech* opěvuje florentské umělce a samotnou Florencii, bylo středisko umění v 16. století navraceno opět do Říma, po složité politické situaci rodu Medici. V té době byla Florencie prohlášena republikou a rod Medici musel Florencii opustit. Tyto politické situace byly též klíčové pro tvorbu sochařů, kdy se tak antická forma stávala i určitým symbolem vítězství.

Změny, které nastávaly vlivem proměn politické situace ve Florencii, měly vliv i na sochařský ideál formy vítězství. Po vyhnání rodu Medici roku 1494 Karlem VIII., bylo sousoší *Judity a Holoferna* od Donatella v roce 1495 přeneseno před radnici na Piazza della Signoria, u hlavních dveří Palazzo Vecchio, jakožto vzor spásy obce po vyhnání rodu Medici z Florencie. Michelangelův *David*, po dokončení roku 1504, představuje vítězství lidu nad mocným rodem a nahrazuje tak Donatellovo sousoší. Socha *Persea porážejícího Medúzu* od Celliniho je symbolem vítězství rodu Medicejských nad Florentskou republikou. Všechna tato díla se soustřeďovala na Piazza della Signoria.

Renesanční sochaři ve druhé polovině 15. století nejčastěji zobrazovali svá díla dle klasického antického stylu. Toto období (5.–4. stol. př. n. l.) bylo považováno za zlatý věk a vrchol tvorby. Tullio Lombardo do své sochy *Adama* vnesl znalosti antického sochaře Praxitela.

Obliba ve sběratelství a vzrůstající poptávka po sochách klasického antického typu na konci 15. století, měly za následek, že renesanční sochaři začali tvořit díla *all'antica*, zobrazující jak antickou formu, tak i námět. V této tvorbě vynikal renesanční sochař Michelangelo, který dokázal vytvořit věrnou kopii Amora, kterého v té době považovali za antický monument.

Když Donatellova socha *David* osamostatnila sochu od architektury a přičiněním humanistů sochaři nabývali na důležitosti, mohli začít do díla vkládat více ze sebe a nedržet se klasického antického stylu. Byla to právě *maniéra* v jejich tvorbě, kdy začala vznikat díla, která se snažila předčít antiku. Velkou roli hrálo i nalezení antického sousoší *Láokoóna* v roce 1506, zobrazujícího drastické a komplikované pojetí muže a jeho dvou

synů, kteří jsou přemoženi hady. Souhra v díle, kde se mísí bolestivá emoce ve tváři *Láokoóna*, dynamická hravost děje, kde se figura snaží odprosit se od podstavce, dále výrazně působí na manýristické sochaře v Itálii.

Manýrističtí sochaři v první polovině 16. stol. do svých děl vnáší subjektivismus. Jejich postavy vyjadřují emoce jako je tomu v díle *Mojžíš* od Michelangela, kde ze starozákonního proroka vyřazuje agrese a jeho svaly se napínají ke chvilkovému výbuchu hněvu. Déle sochaři uplatňují esovitě prohnuté postavy, dynamismus a velkou váhu přiklánějí duchovnímu obsahu. Pierino da Vinci, jakožto opomíjený manýristický sochař, ke kterému se doposud nenachází monografie v českém jazyce, dokázal mistrovsky pojmut sousoší *Samson zabíjí Filištína*, ztvárněné v pozici boje, stejně jako je tomu u *Láokoóna*. Jiný pohled se naskýtá v díle *Perseus a Medúza* od Benvenuto Celliniho, který hrdinu Persea ztvárnil již po výhře nad protivníkem. Hrudník Persea se dme pýchou, avšak zachovává ledový klid ve své tváři. Expresivní nadsázka v tekoucích proudech krve, které vychází z hrudního koše i z hlavy Medúzy, svědčí o subjektivitě ve tvorbě, kterou v té době sochař měl.

Výsledkem práce je tedy shrnutí dosavadních poznatků ohledně vlivu antického umění na renesanční sochařství a konkrétní sochaře v Itálii. Kromě popisu uměleckých děl a jejich inspirace se věnuji širšímu dobovému kontextu, který je pro dané období a vývoj umělecké scény v něm, zásadní. Téma je obsáhlé a tato práce pojímá pouze část dobové scény, avšak snaží se o široký a ucelený přehled, který může být dále rozvíjen. Cíle práce tak, domnívám se, byly naplněny.

Seznam použitých zkratk

např.
stol.
př. n. l.

například
století
před naším letopočtem

Seznam literatury

- BLAŽÍČEK 1975 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Michelangelo. Praha 1975
- BOARDMAN 1975 — John BOARDMAN: Řecké umění. Praha 1975
- BUCKHARDT 2013 — Jacob BUCKHARDT: Kultura renesance v Itálii. Praha 2013
- BURKE 1996 — Peter BURKE: Italská renesance; Kultura a společnost v Itálii. Praha 1996
- CAPRETTI 2002 — Elena CAPRETTI: Velcí mistři italského výtvarného umění. Frýdek-Místek 2002
- CELLINI 1976 — Benvenuto CELLINI: Vlastní životopis. Praha 1976
- CIUCCETTI 2004 — Laura CIUCCETTI: Great Masterpieces; Michelangelo David. Florence 2004
- DVOŘÁK 1946 — Max DVOŘÁK: Italské umění od renesance k baroku. Praha 1946
- GUBERN 2007 — Elisa Arnau GUBERN: Géniové umění, Michelangelo. Praha 2007
- GINANNESCHIOVÁ 2006 — Elena GINANNESCHIOVÁ: Uffizi Florencie. Praha 2006
- HIBBERT 1997 — Christopher HIBBERT: Vzestup a pád rodu Medici. Praha 1997
- HYUGE 1970 — René HYUGE (ed.): Encyklopedie; Umění renesance a baroku. Praha 1970
- CHASTEL 2003 — André CHASTEL: Vyplenění Říma. Brno 2003
- MARSH 1998 — David MARSH: Lucian and the Latins; Humor and Humanism in the Early Renaissance. University of Michigan Press 1998
- MARTINDALE 1971 — Andrew MARTINDALE: Člověk a renesance. Praha 1971
- OVIDIUS/ BUREŠ 1935 — OVIDIUS/ Ivan BUREŠ: Proměny. Praha 1935
- PIJOAN 1979 — José PIJOAN: Dějiny umění V. Praha 1979
- STADLER 1996 — Wolfgang STADLER: Dějiny sochařství. Praha 1996

STRONG — Donald STRONG: Antické umění. Praha 1970

ŠTECH 1960 — V.V. ŠTECH: Italská renesanční plastika. Praha 1960

TOMAN 1996 — Rolf TOMAN (ed.): Umění italské renesance; architektura, sochařství, malířství, kresba. Praha 1996

STRONG 1970 — Donald E. STRONG: Umění světa, Antické umění. Praha 1970

TUŠL 2010 — Jiří TOUŠL: Nástin evropského umění v období renesance a baroka. Praha 2010

VASARI 1998 — Giorgio VASARI: Životy nevýznačnějších malířů, sochařů a architektů II. Praha 1998

WUNDRAM 2008 — Manfred WUNDRAM: Renesance. Praha 2008

Slovníky a další literatura

BAHNÍK/ BĚLSKÝ/ BRUSINSKÁ/KREJČÍ/ KUCHARSKÝ/ VRÁNEK 1974 — Václav BAHNÍK/ Jaromír BĚLSKÝ/ Helena BRUSINSKÁ/ Vilém KREJČÍ/ Pavel KUCHARSKÝ/ Čestmír VRÁNEK: Slovník antické kultury. Praha 1974

COSTELLO/ MANCA/ BADE 2009 — Joseph MANCA, Sarah COSTELLO, Patrick BADE: 1000 geniálních soch. Praha 2009

ČERNÁ 2008 — Marie ČERNÁ: Dějiny výtvarného umění. Praha 2008

DEBICKI/FAVRE/GRÜNEWALD/PIMENTEL 1998 — Jacek DEBICKI/ Jean-Francois FAVRE/ Dietrich GRÜNEWALD/ Antonio Filipe PIMENTEL: Dějiny umění; malířství, sochařství, architektura. Praha 1998

HODGE 2018 — Susie HODGE: Stručný příběh umění. Praha 2018

KROUPA 2010 — Jiří KROUPA: Školy dějin umění; metodologie dějin umění I. Masarykova univerzita v Praze 2010

MRÁZ/ MRÁZOVÁ 1988 — Bohumír MRÁZ/ Marcela MRÁZOVÁ: Encyklopedie světového malířství. Praha 1988

MRÁZ 2008 — Bohumír MRÁZ: Dějiny výtvarné kultury II. Praha 2008

MRÁZ 2009 — Bohumír MRÁZ: Dějiny výtvarné kultury I. Praha 2009

NOVOTNÝ 1956 — Adolf NOVOTNÝ: Biblický slovník I. Praha 1956

Internetové zdroje

HOLLINGSWORTH 2003 — Mary HOLLINGSWORTH: Art in World History. https://books.google.cz/books?id=O5Jj_FqZYN4C&pg=PA222&dq=Spinario+Brunelleschi&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwi0teClpeniAhUTwsQBHX2fBDgQ6AEIKTAA#v=onepage&q=Spinario%20Brunelleschi&f=false, vyhledáno 10. 5. 2019

PROUST 2017 — Benjamin PROUST: Fine Art Ltd: Pierino da Vinci, Luca Martini. https://benjaminproust.com/?media_dl=1278, vyhledáno 20. 5. 2019

SYSON/ CAFÀ 2014 — Luke SYSON/ Valeria CAFÀ: The Metropolitan Museum of Art; Adam by Tullio Lombardo. https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2014/journal49_syson_cafa_pp008-031.pdf. Vyhledáno 15. 5. 2019

VASARI 1912 — Giorgio VASARI: Lives of the Artists. <https://ebooks.adelaide.edu.au/v/vasari/giorgio/lives/part3.52.html>. vyhledáno dne 31. 5. 2019

Obrazová Příloha



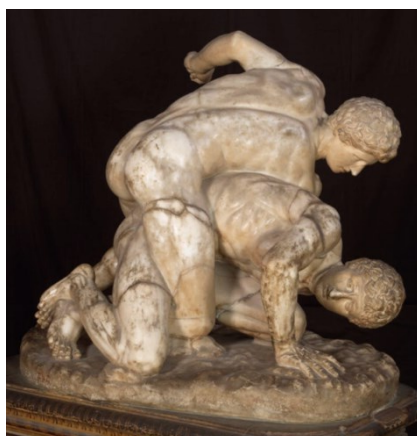
1. **Filippo Brunelleschi:** Obětování Izáka, 1401 zlacený bronz, 44x40 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie.



2. **Lorenzo Ghiberti:** Obětování Izáka, 1401 zlacený bronz, 44x40 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie.



3. **Kapitolská Venuše**, římská replika Praxitelova díla, 4.stol. př. n. l., mramor, Palazzo Nuovo, Řím.



4. **Zápasníci:** římské umění, 1. stol. př. n. l., mramor, 89 cm, Galerie Uffizi, Florencie.



5. **Apollon Belvedéřský:** římské umění, 130–140 př. n. l., mramor, Vatikánské muzeum, Řím.



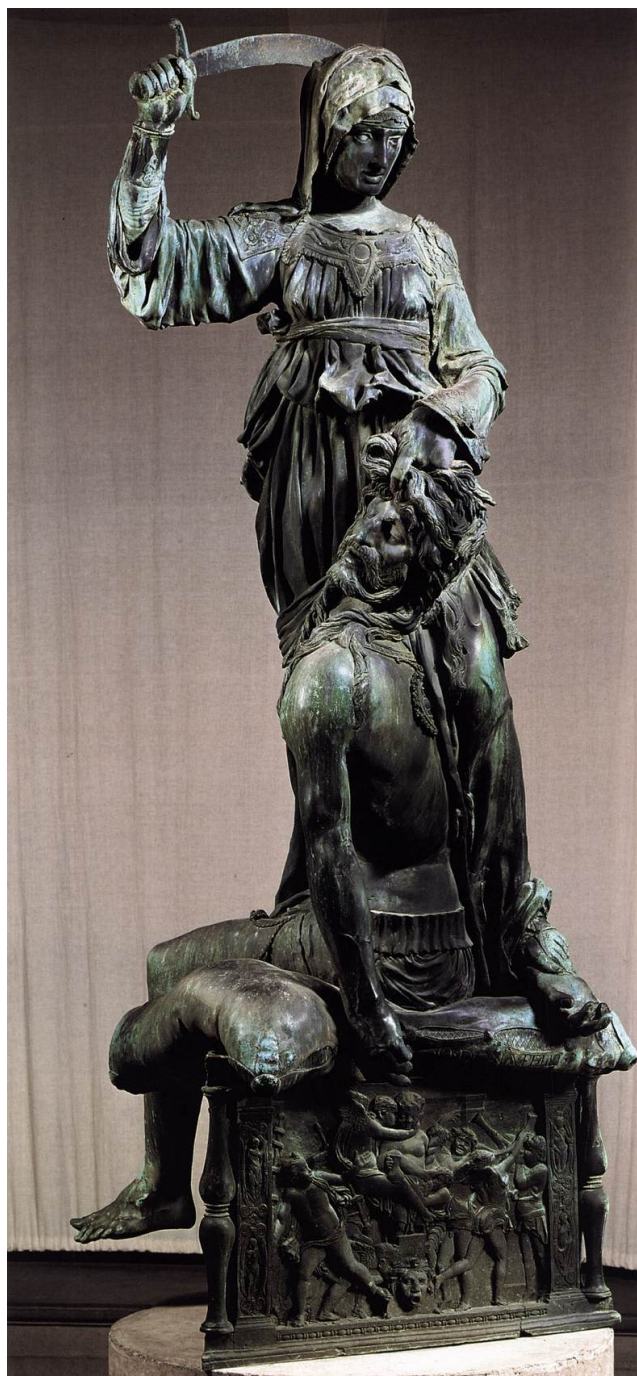
6. **Láokoón:** římské umění, 1. stol. př. n. l., mramor, 242 cm, Vatikánské muzeum, Řím.



7. **Donatello:** David, 1443, bronz, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie.



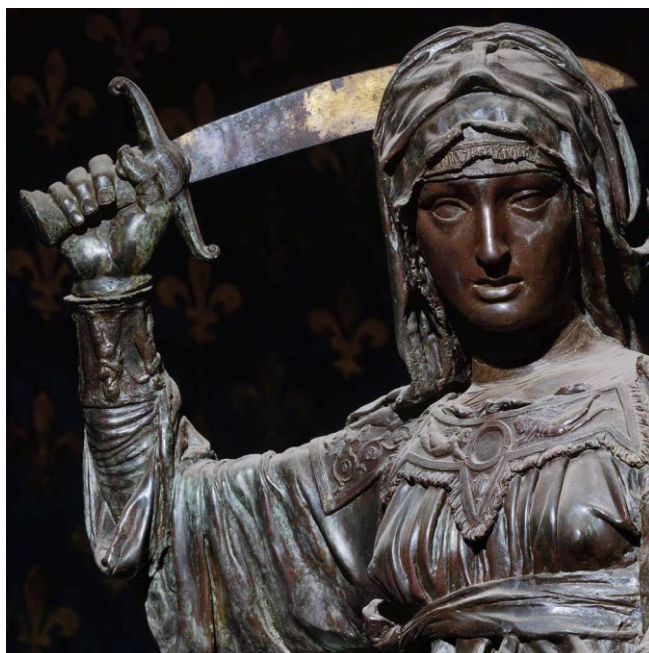
8. **Donatello:** David, detail hlavy Goliáše a Davidova chodidla, 1443, bronz, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie.



9. **Donatello:** Judita a Holofernes, 1456–1457, částečně pozlacený bronz, 236 cm, Palazzo Vecchio, Florencie.



10. **Donatello:** Judita a Holofernes, 1456–1457, zadní strana, částečně pozlacený bronz, 236 cm, Palazzo Vecchio, Florencie.



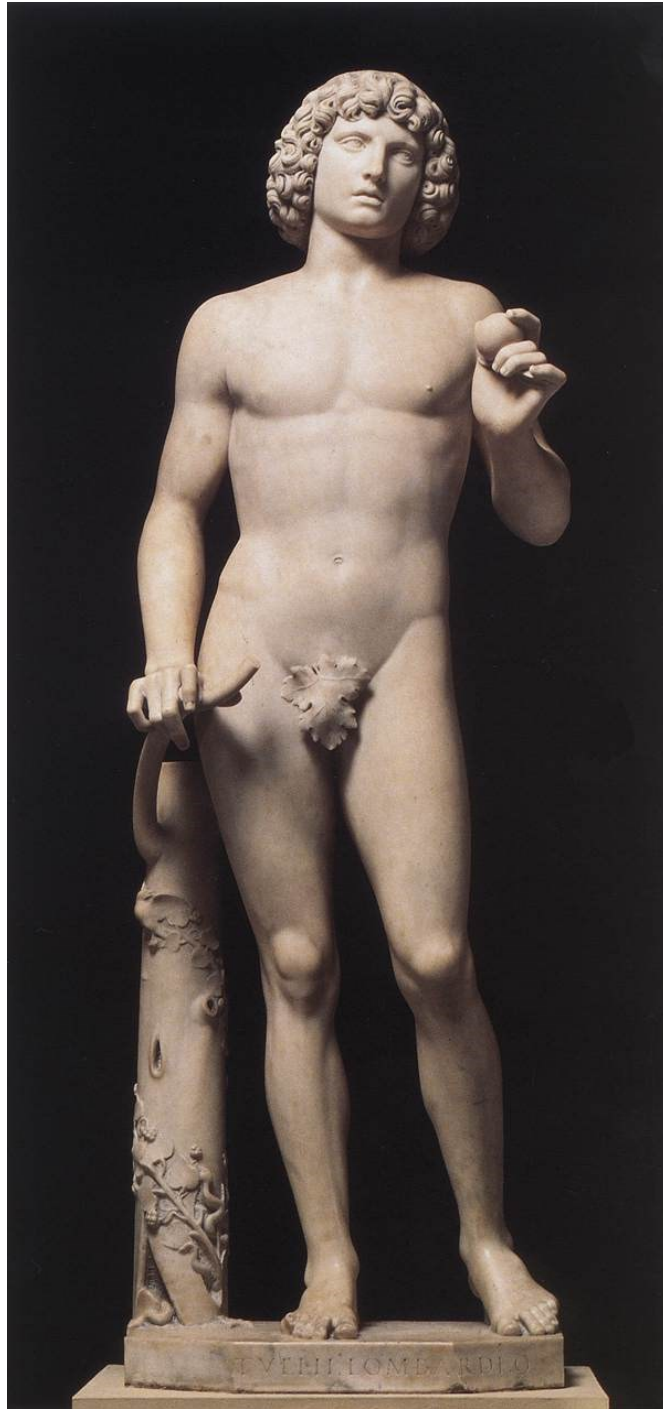
11. **Donatello:** Judita a Holofernes, detail Juditiny tváře, 1456–1457, částečně pozlacený bronz, 236 cm, Palazzo Vecchio, Florencie.



12. **Tullio Lombardo:** Dvojportrét, 1490 –1510, mramor, 47 x 50 cm, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Benátky.



13. **Afrodita Knidská**, římská replika Praxitelova díla, 4.stol. př. n. l., mramor, Vatikánské muzeum, Řím.



14. **Tullio Lombardo:** Adam, 1490, mramor, 193 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



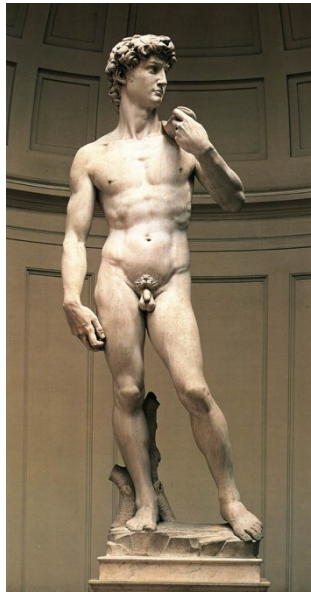
15. **Tullio Lombardo:** Adam, detail tváře a vlasů, 1490, mramor, 193 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



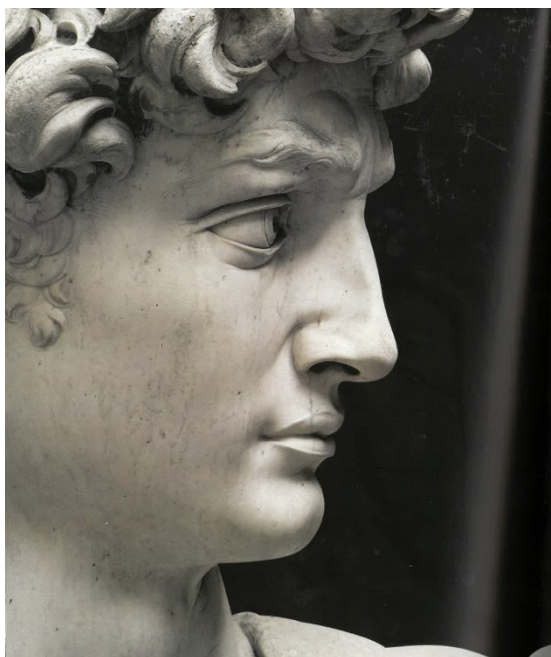
16. **Tullio Lombardo:** Adam, detail údu, 1490, mramor, 193 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



17. **Michelangelo Buonarroti:** Bakchus, 1496–1497, mramor, 203 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie.



18. **Michelangelo Buonarroti:** David, 1504, mramor, 434 cm, Galleria dell'Accademia, Florence.



19. **Michelangelo Buonarroti:** David, 1504, mramor, 434 cm, Galleria dell'Accademia, Florence.



20. **Michelangelo Buonarroti:** Mojžiš, 1513–1515, mramor, 235 cm, San Pietro ve Vincoli, Řím.



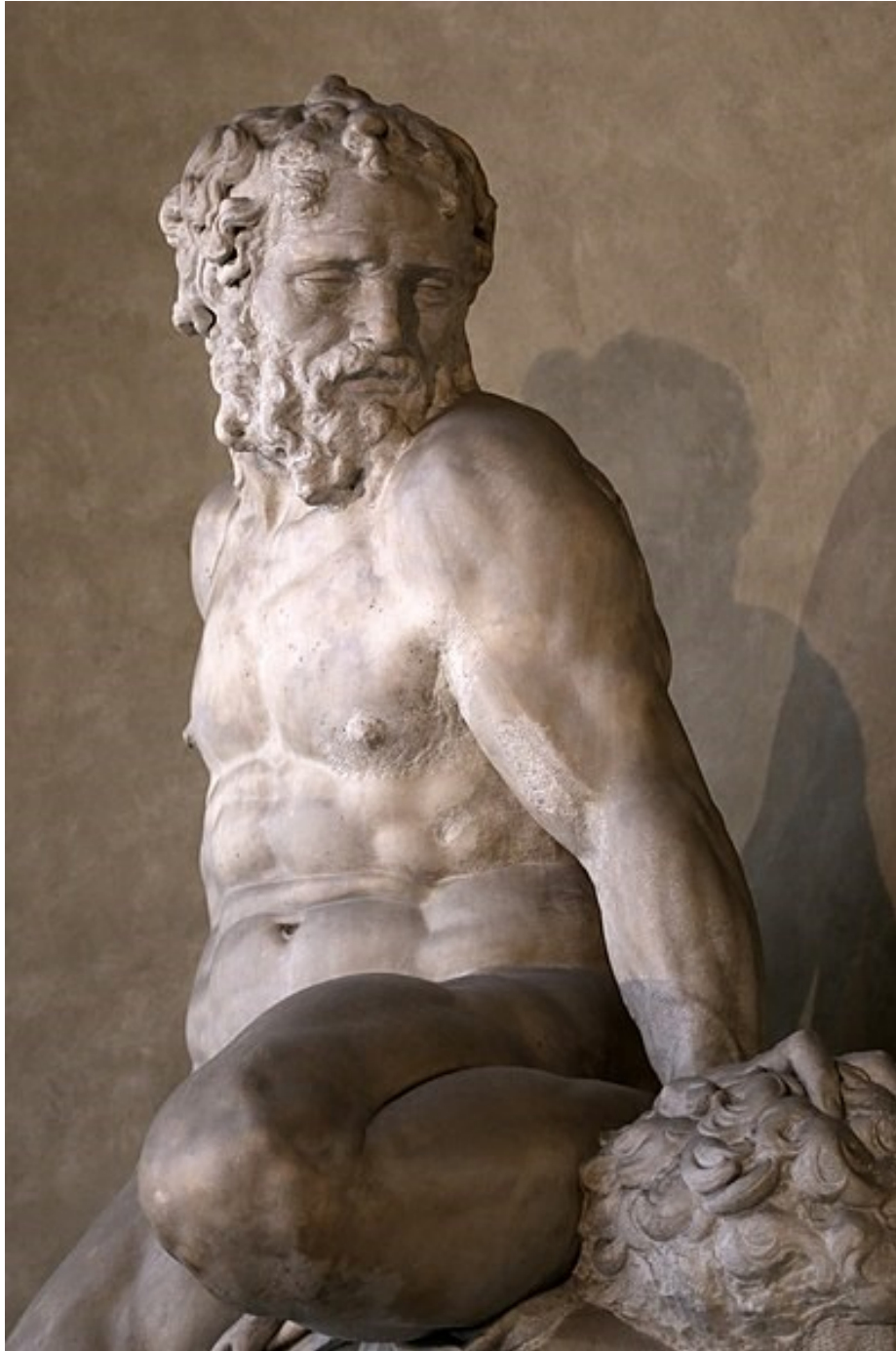
21. **Michelangelo Buonarroti:** Mojžíš, 1513–1515, detail výrazu ve tváři, mramor, 235 cm, San Pietro ve Vincoli, Řím.



22. **Pierino da Vinci**: Mladý buh řeky se třemi putti, 1548, mramor, 235 cm, Musée du Louvre, Paříž.



23. **Pierino da Vinci:** Samson zabíjí Filištína, 1550–1551, mramor, Palazzo Vecchio, Florencie.



24. **Pierino da Vinci:** Samson zabijí Filištína, 1550–1551, detail tváře Samsona, mramor, Palazzo Vecchio, Florencie.



25. **Benvenuto Cellini:** Perseus s hlavou Medúzy, 1545–1554, bronz na mramorovém podstavci, 519 cm, Loggia dei Lanzi, Florencie.



26. **Benvenuto Cellini:** Perseus s hlavou Medúzy, detail hlavy Persea a Medúzy, 1545–1554, bronz, 519 cm, Loggia dei Lanzi, Florencie.



27. **Benvenuto Cellini:** Perseus s hlavou Medúzy, detail zadní strany přilby Persea, 1545–1554, bronz, 519 cm, Loggia dei Lanzi, Florencie.



28. **Zeus**, bronzová socha *Dia* z lodního vraku poblíž Artemision, řecký originál, 460 př. n. l., National Museum, Athény.



29. **Diskobolos**, dvě římské repliky Myronova díla, 450 př. n. l., mramor, Palazzo Vecchio, Florencie.



30. **Doryforos**, římská replika Polykleitova díla, 440. př. n. l., mramor, Palazzo Vecchio, Florencie.



31. **Farneský býk**, římská replika řeckého díla z helenistického období, 3. stol. př. n. l., mramor, Museo Archeologico Nazionale, Neapole.

Seznam vyobrazení

1. **Filippo Brunelleschi**: Obětování Izáka, 1401. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 94.
2. **Lorenzo Ghiberti**: Obětování Izáka, 1401. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 95.
3. **Kapitolská Venuše**, římská replika Praxitelova díla, 4.stol. př. n. l. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capitoline_Venus_garden_MBA_Lyon.jpg, vyhledáno 12. 6. 2019
4. **Zápasníci**: římské umění, 1.stol. př. n. l. Foto: <https://www.uffizi.it/en/artworks/wrestlers>, vyhledáno 12. 6. 2019
5. **Apollon Belvedéřský**: římské umění, 130–140 př. n. l. Reprodukce z: DUBY 2010, 2.
6. **Láokoón**: římské umění, 1. stol. př. n. l. Reprodukce z: DUBY 2010, 4.
7. **Donatello**: bronzový David, 1443. Foto: [https://cs.wikipedia.org/wiki/David_\(Donatello\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/David_(Donatello)), vyhledáno 12. 6. 2019
8. **Donatello**: David a detail Goliášovi hlavy, 1456–1457. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 86.
9. **Donatello**: Judita a Holofernes, 1456–1457. Foto: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 12. 6. 2019
10. **Donatello**: Judita a Holofernes, zadní strana, 1456–1457. Foto: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 12. 6. 2019
11. **Donatello**: Judita a Holofernes, detail Juditiny tváře, 1456–1457. Foto: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 12. 6. 2019
12. **Tullio Lombardo**: Dvojportrét, 1490 –1510. Foto: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 12. 6. 2019
13. **Afrodita Knidská**, římská replika Praxitelova díla, 4.stol. př. n. l. Reprodukce z: DUBY 2010, 66.
14. **Tullio Lombardo**: Adam, 1490. Foto: https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2014/journal49_syson_cafa_pp008-031.pdf, vyhledáno 25. 5. 2019

15. **Tullio Lombardo**: Adam, detail tváře a vlasů, 1490. Foto: https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2014/journal49_syson_cafa_pp008-031.pdf, vyhledáno 25. 5. 2019
16. **Tullio Lombardo**: Adam, detail údu, 1490. Foto: https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2014/journal49_syson_cafa_pp008-031.pdf, vyhledáno 25. 5. 2019
17. **Michelangelo Buonarroti**: Bakchus, 1496–1497. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 225.
18. **Michelangelo Buonarroti**: David, 1504. Foto: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 26. 5. 2019
19. **Michelangelo Buonarroti**: David, 1504. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 228.
20. **Michelangelo Buonarroti**: Mojžíš, 1513–1515. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 231.
21. **Michelangelo Buonarroti**: Mojžíš, 1513–1515, Foto: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 25. 5. 2019
22. **Pierino da Vinci**: Mladý boh řeky se třemi putti, 1548. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Pierino_da_Vinci#/media/File:Young_river_god_Da_Vinci_Louvre_RF1623.jpg, vyhledáno 25. 5. 2019
23. **Pierino da Vinci**: Samson zabíjí Filištína, 1550–1551. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierino_da_vinci_sansone_e_il_filisteo_02.jpg, vyhledáno 25. 5. 2019
24. **Pierino da Vinci**: Samson zabíjí Filištína, 1550–1551. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Pierino_da_vinci%2C_sansone_e_il_filisteo%2C_04.jpg, vyhledáno 25. 5. 2019
25. **Benvenuto Cellini**: Perseus s hlavou Medúzy, 1545–1554. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 307.
26. **Benvenuto Cellini**: Perseus s hlavou Medúzy, detail hlavy Persea a Medúzy, 1545–1554. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 308–309.
27. **Benvenuto Cellini**: Perseus s hlavou Medúzy, detail zadní strany přilby Persea, 1545–1554. Reprodukce z: CAPRETTI 2002, 306.

28. **Zeus**, bronzová socha *Dia* z lodního vraku poblíž Artemision, řecký originál, 460 př. n. l. Reprodukce z: DUBY 2010, 62.

29. **Diskobolos**, dvě římské repliky Myronova díla, 450 př. n. l. Reprodukce z: DUBY 2010, 61.

30. **Doryforos**, římská replika Polykleitova díla, 440. př. n. l. Reprodukce z: DUBY 2010, 64.

31. **Farneský býk**, římská replika řeckého díla z helenistického období, 3. stol. př. n. l., Foto:

https://sk.wikipedia.org/wiki/Dirké#/media/Súbor:Farnese_Bull_MAN_Napoli_Inv6002_n08.jpg, vyhledáno 30. 5. 2019