

# Vznik florentských renesančních památek z pohledu práva

Terezie Pilarová

*Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci  
Kontaktní e-mail: terezie.pilarova@upol.cz*

## The Origin of Florentine Renaissance Artworks from a Legal Perspective

### Abstract:

This paper deals with the legal side of the genesis of Florentine Renaissance artworks from the 14th to 16th centuries. The content falls into three blocks. Firstly, attention is focused on the legal nature of renaissance contracts which were essential for the origin of artworks, and the basic principles of these contracts. The second part describes the workings of the renaissance artistic competition, focusing on the congruency of some of its aspects with modern tendering processes. The pivotal third part examines the contracts themselves, their form and content. The analysis is determined by its legal focus, endeavouring, in the first place, to disprove the usual mistaken interpretation of these contracts as one-sided and provide a firmer structure to avoid the common haphazard manner of describing their content.

**Keywords:** Renaissance; law; legal history; *locatio conductio*; Florence; work of art; artistic competition

**Klíčová slova:** renesance; právo; právní dějiny; *locatio conductio*; Florencie; umělecké dílo; umělecká soutěž

**DOI:** 10.14712/2464689X.2021.16

**Financování:** Studie vznikla v rámci grantu ESF OPVK Konfesijní kultura mezi středověkem a moderní dobou – Posílení mezinárodního výzkumu na Katedře historie FF UP, reg.č.: CZ.1.07/2.3.00/20.0192.

K 16. srpnu 1501 je datována smlouva, kterou konzulové vlnařského cechu a zástupci hutě pověřují sochaře Michelangela Buonarrotiho zakázkou na sochu *David*a představujícího biblického krále a symbolizujícího odvahu a svobodu Florencie.<sup>1</sup> Mistrovskému dílu vzniklému na základě této dohody se dostalo takového uznání, že jeho původní symbolika byla zastíněna významem překračujícím hranice Florencie. Socha se stala jedním ze symbolů renesančního období. A právě tato skutečnost odůvodňuje spor mezi italskou vládou a Florencií o její vlastnictví. Pro právní argumentaci se ve sporu staly klíčovými staré dokumenty, mezi nimi i smlouva o dílo.<sup>2</sup> Právní aspekt renesančních děl v sobě totiž skrývá množství významných informací, které z díla samotného nelze vyčíst. Následující článek je tak věnován právní stránce florentských renesančních děl v rozmezí od 14. až do druhé poloviny 16. století.

Problematika je obsahově rozčleněna do tří tematických celků. Jako první je pozornost zaměřena na právní podstatu renesančních smluv, které byly pro vznik uměleckých děl určující, a charakteristiku jejich základních principů. Dále s ohledem na skutečnost, že jednou z možností výběru umělce pro realizaci patronovy zakázky bylo konání umělecké soutěže, přičemž nejslavnější z renesančních soutěží se odehrály právě ve Florencii, je ve druhé části článku popsán jejich průběh. Pozornost je přitom soustředěna na shodnost některých prvků s moderními soutěžemi. Stejně jako třetí část je věnována samotným smlouvám, jejich formě a obsahu. Rozbor této problematiky je determinován právním hlediskem snažícím se především vyvrátit mnohdy mylně interpretovanou jednostrannost smluv a poskytnout pevnější strukturu pro často nahodilý popis jejich obsahu.

Z dobových dokumentů byly při psaní tohoto článku využity především smlouvy o dílo obsažené buď v samostatných publikacích nebo v přílohách knih věnovaných jednotlivým umělcům. Pro popis průběhu nejslavnějších uměleckých soutěží a získání dalších cenných informací o životě umělců a jejich zakázkách byly stěžejní *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*<sup>3</sup> Giorgia Vasariho. Publikací věnujících se dané problematice, nebo alespoň jejím částem, není mnoho. K obsahově nejpřínosnějším patří kniha Hannelore Glasser *Artists' contracts of the early Renaissance*,<sup>4</sup> která se zabývá smlouvami s umělci na území celé Itálie zejména v 15. století.

Florentské statutární právo, právní normy římského a langobardského práva a právo kanonické vytvářely v pozdně středověké Florencii specifický právní řád.<sup>5</sup> Smlouvy uzavírané v souvislosti se vznikem renesančních děl byly odvozeny z římského konsenzuálního souboru smluv *locatio conductio*. Podobu těchto smluv dále ovlivnilo zejména langobardské právo, a to svým důrazem na formalismus.<sup>6</sup> Soubor smluv *locatio conductio*

<sup>1</sup> VLADISLAV, J. (ed.). *Michelangelo – podoba živé tváře*. Praha: Stát. nakl. krásné lit., hudby a umění, 1964, s. 15.

<sup>2</sup> Zpráva ze 14. srpna 2010 v la Repubblica: Firenze. It: “*Il David è di Firenze*”, “*No è dello Stato*” *Si infiamma la disputa sull'opera*. [online]. Dostupné na: [http://firenze.repubblica.it/cronaca/2010/08/14/news/stsfgs\\_fg\\_dasasdasd\\_dfgsdffg\\_df\\_dfssdfsdff-6289994/](http://firenze.repubblica.it/cronaca/2010/08/14/news/stsfgs_fg_dasasdasd_dfgsdffg_df_dfssdfsdff-6289994/). [cit. 04. 03. 2021].

<sup>3</sup> VASARI, G. *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha: Odeon, 1976; VASARI, G. *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha: Odeon, 1977.

<sup>4</sup> GLASSER, H. *Artists' contracts of the early Renaissance*. Ann Arbor: University Microfilm International, 1968.

<sup>5</sup> Blíže k této problematice například: PETRONIO, U. *La lotta per la codificazione*. Torino: G. Giappichelli, 2002, s. 147–156.

<sup>6</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 6–8.

byl později německou pandektistikou rozdělen do tří složek. Pro rozebírané téma jsou podstatné dvě z nich, a to *locatio conductio operis* (smlouva o dílo) a *locatio conductio operarum* (pracovní smlouva).<sup>7</sup>

Předmětem *locatio conductio operis* nebyla samotná práce, ale její výsledek (*opus*), za který zhotovitel nesl odpovědnost. Zakázka tak nevyžadovala vlastnoruční provedení.<sup>8</sup> V období renesance bylo běžnou praxí, že objednaná díla vznikala v umělcově dílně (*bottega*), kde je vytvářeli tovaryši a učni pod vedením mistra. Ten zadával práci a opravoval její nedostatky, mohl i sám část zakázky vytvořit, nicméně zpravidla nebyval jejím výhradním autorem. Jako příklad lze uvést řadu prací vzniklých ve Verrocchiově dílně,<sup>9</sup> z nichž lze vyčíst rukopis Leonarda da Vinci, který zde prožil svá učednická léta.<sup>10</sup>

V justiniánských Digestech je uvedeno, že pokud umělec použil vlastní materiál pro vytvoření díla, jednalo se o *emptio venditio* (kupní smlouvu), nikoli *locatio conductio operis*.<sup>11</sup> Aby tak nedošlo k chybné klasifikaci, je nutné si uvědomit, že ve smlouvách s umělci byla zpravidla cena materiálu, pokud si objednatel rovnou nedodal vlastní, součástí celkové sumy zaplacené za zhotovení díla. Za pořízení vhodného materiálu a jeho kvalitu vyhovující nárokům předmětu objednávky nesl odpovědnost umělec, nebyl ale jeho vlastníkem.<sup>12</sup>

Druhým typem ze souboru smluv *locatio conductio*, který je vzhledem k tématu nutné zmínit, je *locatio conductio operarum*. Jedná se o smlouvu pracovní, která se vztahovala ovšem pouze na práci manuální, nikoli duševní (jako povolání lékařů nebo advokátů). Tato smlouva je významná především ve vztahu k architektuře.<sup>13</sup> V antickém Římě byla zpočátku kontrola veřejných staveb svěřena do rukou úředníků zastupujících orgán veřejné moci. S rostoucí stavební aktivitou už ale nebylo možné zajistit potřebný dozor prostřednictvím úředníků, a tak začaly být zaměstnávány osoby, které dohlížely na vedení stavby. Tyto osoby samy nepracovaly přímo na stavbě, ale zodpovídaly za dohled a organizaci práce na ní.<sup>14</sup> Jaká asi byla náplň práce takové osoby v období renesance, je možné si domyslet

<sup>7</sup> Třetí složkou je pak *locatio conductio rei* (nájemní smlouva), která ovšem vzhledem k vymezenému tématu nehraje významnou roli, ačkoli jak je výše zmíněno, v období renesance toto dělení ještě neexistovalo, čímž není možné zcela vyloučit ani pod ní řazené fragmenty. DAJCZAK, W. – GIARO, T. – LONGCHAMPS DE BÉRIER, F. České vydání DOSTALÍK, P. *Právo římské. Základy soukromého práva*. Olomouc: Iuridicum Olomoucense, o.p.s., 2013, s. 339.

<sup>8</sup> SOMMER, O. *Učebnice soukromého práva římského. Díl II. Právo majetkové*. Praha: nákladem vlastním, 1935, s. 66, 68–70.

<sup>9</sup> Andrea del Verrocchio (cca 1435–1488) byl italský renesanční zlatník, sochař a malíř.

<sup>10</sup> Doložena je jeho práce například na Verrocchiově obrazech *Zvěstování* nebo *Křest Krista*. NICHOLL, Ch. *Leonardo da Vinci: vzlety mysli: životopis*. Praha: BB/art, 2006, s. 93–98, 121–127.

<sup>11</sup> D. 19, 2, 2, 1 (Gai 2 rer. cott.): *Adeo autem familiaritatem aliquam habere videntur emptio et venditio, item locatio et conductio, ut in quibusdam quaeri solet, utrum emptio et venditio sit an locatio et conductio. Ut ecce si cum aurifice mihi convenerit, ut is ex auro suo anulos mihi faceret certi ponderis certaeque formae et acceperit verbi gratia trecenta, utrum emptio et venditio sit an locatio et conductio? Sed placet unum esse negotium et magis emptionem et venditionem esse. Quod si ego aurum dedero mercede pro opera constituta, dubium non est, quin locatio et conductio sit.*

<sup>12</sup> D. 19, 2, 22, 2 (Paul. 34 ad ed.): *Cum insulam aedificandam loco, ut sua impensa conductor omnia faciat, proprietatem quidem eorum ad me transfert et tamen locatio est: locat enim artifex operam suam, id est faciendi necessitatem.*

<sup>13</sup> BARTOŠEK, M. *Dějiny římského práva: Ve třech fázích jeho vývoje*. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1995, s. 211–213.

<sup>14</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 7.

například z Vasariho popisu stavby kupole florentského Dómu. Zde je mimo jiné líčen incident spočívající ve vzbouření se zedníků proti nízkým platům, na který bylo Brunelleschim jakožto stavbyvedoucím reagováno jejich propuštěním a zaměstnáním Lombardů. Z toho je možné usuzovat, že renesanční stavbyvedoucí měli pravomoc rozhodovat o výběru a propuštění dělníků.<sup>15</sup>

Skutečnost, že předmětem této smlouvy byla manuální práce, odůvodňuje podstatu ustanovení o povinnosti stavbyvedoucích florentského Dómu, jako byl Giovanni di Lapo Ghini, aby se „hlásili“ každý pracovní den jako kterýkoli jiný kameník.<sup>16</sup> Ve snaze zabránit časté nepřítomnosti stavbyvedoucích na stavbě jim byly stanovovány pokuty jako v ujednání z roku 1357, kde bylo uvedeno, že stavbyvedoucí florentské katedrály Santa Maria del Fiore Francesco Talenti bude platit pokutu 20 soldů za každý kámen upevněný v jeho nepřítomnosti.<sup>17</sup> Podobnou formulaci týkající se nutnosti pracovat každý den a povinného zápisu své nepřítomnosti do knihy k tomu určené lze nalézt i ve smlouvě s Lorenzem Ghibertim na severní dveře florentského Baptisteria.<sup>18</sup> V tomto případě se ovšem jednalo o smlouvu o dílo, pouze doplněnou o ustanovení svou povahou běžnější pro pracovní smlouvy. Naproti tomu existovaly případy, kdy docházelo ke splnutí několika povolání v jedné osobě. Kupříkladu Brunelleschi byl zároveň projektantem a stavbyvedoucím kupole Dómu.<sup>19</sup> V takovémto případě pak jedna listina obsahovala oba uvedené typy smluv, neboť jako projektant odpovídal za výsledek, za sklenutí kupole, na druhé straně jako stavbyvedoucí odpovídal za dohled na stavbě, a tedy provádění stanovených prací.

Základním rozhodnutím pro budoucí uzavření smlouvy byl vhodný výběr umělce. Ten se patronovi mohl nabídnout sám, případně prostřednictvím jiné osoby, pokud se o uvažované zakázce dověděl. Běžnějším způsobem byla ovšem volba umělce samotným patronem, a to s ohledem na řadu nejrůznějších faktorů jako například jeho pověst, cenu a zamýšlené provedení díla.<sup>20</sup> U významných florentských památek se lze v renesančním období setkat s pořádáním uměleckých soutěží. Jednou z hlavních příčin četnosti konání architektonických a sochařských soutěží v tomto historickém období byla nebývale velká koncentrace schopných umělců. Tuto skutečnost konstatuje už Vasari, který v Ghibertioho životopise u popisu vyhlášení soutěže z roku 1401 píše: „v té době se sochařství mohlo vykázat výtečnými sochaři jak cizími, tak florentskými.“<sup>21</sup>

Kořeny architektonických a sochařských soutěží sahají až do starověku.<sup>22</sup> Pro období renesance jsou neznámějšími: sochařská soutěž na vytvoření severních dveří Baptisteria

<sup>15</sup> VASARI, *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*, s. 296–297.

<sup>16</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 78.

<sup>17</sup> JACKSON, T. G. *The Renaissance of Roman Architecture*. Volume 1. Cambridge: The University press, 1921, s. 31.

<sup>18</sup> Druhá smlouva s Ghibertim na severní dveře Baptisteria uvádí, že musí pracovat všechny dny vlastníma rukama jako jakýkoli jiný dělník a že jeho absence má být uvedena v knize vedené za tímto účelem. KRAUTHEIMER, R. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: Princeton University Press, 1956, s. 369.

<sup>19</sup> Filippo Brunelleschi nebyl architektem této stavby, neboť o podobě kupole bylo rozhodnuto již v roce 1376. Ve smlouvách je pak uváděn jako „vynálezce a správce kupole“. JOHNSON, P. *Dějiny renesance*. Brno: Barrister & Principal, 2004, s. 71.

<sup>20</sup> BURKE, P. *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 113–115.

<sup>21</sup> VASARI, *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*, s. 248.

<sup>22</sup> Například Pliniem zmiňovaná soutěž o nejlepší sochu raně Amazonky pořádaná městem Efesos, kterou vyhrál Polykleitos, nebo soutěž na vyhotovení akroterií pro Díův chrám v Olympii, jejímž vítězem byl Paionios z Mendé. Plinius Maior, *Historia naturalis*, 34, 53. [online]. Dostupné na:

San Giovanni v roce 1401 a architektonická soutěž na kupoli chrámu Santa Maria del Fiore v roce 1418. Uměleckých soutěží se v renesanční Florencii uskutečnila celá řada. Mezi dalšími je možné uvést architektonickou soutěž z roku 1436 na lucernu kupole Santa Maria del Fiore, kterou vyhrál Brunelleschiho model,<sup>23</sup> či soutěž na náhrobek kardinála Forteguerrioho v roce 1477, kterou vyhrál Verrocchio.<sup>24</sup> Roku 1491 byla pořádána soutěž na průčelí katedrály Santa Maria del Fiore, kdy v porotě seděl Lorenzo Magnifico. Zde ale nakonec nebylo rozhodnuto ve prospěch žádného kandidáta.<sup>25</sup> Jako další lze uvést architektonickou soutěž z roku 1516 na průčelí kostela San Lorenzo, jehož vytvořením byl Lvem X. pověřen Michelangelo Buonarroti a které nebylo nakonec realizováno.<sup>26</sup>

Zmíněné dvě nejslavnější soutěže popisuje hned několik písemných pramenů.<sup>27</sup> Ze získaných informací se tedy dá vyvozovat průběh takové renesanční umělecké soutěže. Základní princip, tedy veřejné vyhlášení soutěže o nejlepší zpracování zadaného úkolu, se do dnešních dní nezměnil. Průběh uvedených soutěží se v hlavních rysech shoduje a jejich rozdílnost je dána především podstatou zakázky. Zatímco soutěž na kupoli florentského Dómu lze bez výhrad zařadit mezi architektonické soutěže, u severních dveří Baptisteria se jednalo spíše o soutěž sochařskou. U soutěže na dveře Baptisteria<sup>28</sup> konzulové cechu *Arte di Calimala* (Cech soukeníků/obchodníků) vybrali sedm umělců,<sup>29</sup> kterým zadali zpracovat výjev, na němž Abrahám obětuje svého syna Izáka. Stanovení velikosti zobrazení vycházelo z již existujícího vzoru prvních dveří Baptisteria.<sup>30</sup> Materiál na bronzový model, který měl být vytvořen ve lhůtě jednoho roku, byl poskytnut samotným cechem, stejně jako plat na dobu práce.<sup>31</sup> V zadání soutěže na kupoli Dómu vyhlášené roku 1418 byla stanovena odměna dvě stě florénů pro vítěze nejlepšího modelu a s tím souvisejícího technického řešení sklenutí kupole.<sup>32</sup>

Nezávislé hodnocení předložených návrhů tvoří další ze základních principů soutěží. V případě hodnocení modelových výjevů na severní dveře Baptisteria se prameny shodují v počtu čtyřiatřiceti porotců rozličných profesí včetně Giovannioho di Bicci de' Medici (1360–1429).<sup>33</sup> Účast člena rodu Medici není s ohledem na politický vliv rodiny, spolu s jejich známou pověstí mecenášů kultury, překvapením. Mezi porotci v soutěži na lucernu Dómu seděl Cosimo de' Medici a, jak již bylo zmíněno výše, Lorenzo de' Medici byl

---

[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html). [cit. 18. 03. 2015]. WALSTON, Ch. *Alcmenes and the Establishment of the Classical Type in Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1926, s. 78.

<sup>23</sup> CAPRETTI, E. *Brunelleschi*. Firenze: Giunti, 2005, s. 52.

<sup>24</sup> BURKE, *op. cit.*, s. 115.

<sup>25</sup> SETTICELLI, L. *Sguardo storico sulla facciata del duomo di Firenze e considerazioni relative ai concorsi e giudizi emessi sui progetti presentati negli anni 1863, 1864, 1867*. Firenze: Tip. Economica, 1872, s. 5.

<sup>26</sup> VLADISLAV, *op. cit.*, s. 75–77.

<sup>27</sup> GHIBERTI, L. *I commentarii*. Firenze: Giunti, 1998. MANETTI, A. *Vita di Filippo Brunelleschi*. Roma: Salerno, 1992. VASARI, *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Život malíře Lorenza Ghibertioho, Život sochaře a architekta Filippa Brunelleschiho.

<sup>28</sup> Soutěž byla vyhlášena v roce 1401 florentskou Signorií společně s *Arte di Calimala*.

<sup>29</sup> K účasti byli podle Ghibertioho vybráni kromě něj, také Filippo Brunelleschi, Simone di Colle, Niccolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrina a Niccolò Lamberti. GHIBERTI, *op. cit.*, s. 93.

<sup>30</sup> První dveře Baptisteria vytvořil v letech 1330–1338 Andrea Pisano.

<sup>31</sup> VASARI, *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*, s. 249.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>33</sup> CAPRETTI, *op. cit.*, s. 15.

porotcem v soutěži z roku 1491. Informace o výsledném rozhodnutí určujícím vítěze se v pramenech liší. Ghiberti sám se chváří jednohlasným vítězstvím.<sup>34</sup> V *Životopise Filippa Brunelleschiho*, kde je Ghiberti spíše kritizován za své chování během soutěže, za získávání informací o pracích svých soupeřů a konzultace svého díla s okolím se snahou přizpůsobit jej co nejlépe veřejnému mínění doby, je vítězství připisováno jak Ghibertimu, tak Brunelleschimu.<sup>35</sup> V souladu s *Životopisem* tak porota přisoudila vítězství oběma umělcům, ale Brunelleschi se jej vzdal dobrovolně, čemuž by odpovídala i Vasariho verze. V případě soutěže na kupoli nedošlo po zhodnocení předložených návrhů k vyplacení odměny, ale bylo rozhodnuto o vytvoření dalšího, tentokrát společného, modelu Ghibertim a Brunelleschim.<sup>36</sup> Konečné rozhodnutí z 16. dubna 1420 pověřovalo dohledem nad stavbou Brunelleschiho, Ghibertiho a Battistu d'Antonia, všechny s platem tří florénů měsíčně.<sup>37</sup> Postavení tří jmenovaných se zpočátku jeví jako rovnocenné, nicméně z dalších dokumentů lze vyčíst, že nejvýznamnější pozici měl Brunelleschi, který je v dokumentu z 27. srpna 1423 uveden jako *inventori et ghubernatori maioris cupule* („vynálezce a správce velké kupole“).<sup>38</sup> V roce 1426 jsou pak jako správci kupole uvedeni Brunelleschi a Ghiberti.<sup>39</sup> Ti stavbu vedou a určují její další postup. Antoniova funkce se zdá být pouze pomocná. Vasari jej v souvislosti se stavbou kupole nezmiňuje vůbec.

Vítězem umělecké soutěže se měl stát autor nejlepšího návrhu, modelu či řešení. Velkou míru nezávislosti při volbě vítězného návrhu lze spatřovat u soutěže z roku 1491, kdy se s vlastním návrhem účastnil Lorenzo Medici, a i přes to, že sám seděl i v porotě, nebyl nakonec žádný návrh vybrán.<sup>40</sup> Stejně tomu bylo v případě dveří Baptisteria, kde byl výběr umělce určen kvalitou výjevu, neboť ať už to s údajným vítězstvím bylo jakkoli, smlouva byla nakonec podepsána s Ghibertim – umělcem poměrně mladým a doposud v podstatě neznámým. Právě tato skutečnost objasňuje, proč byl spolukontrahentem<sup>41</sup> smlouvy z 23. listopadu 1403 jeho nevlastní otec.<sup>42</sup> Ten se jako člen *Arte della Seta* (Cech obchodníků s hedvábím) a vlastník dílny musel jevit jako vhodný ručitel za práci neznámého mladého umělce. Na druhou stranu, prvním jmenovaným ve smlouvě byl Lorenzo Ghiberti, což odráží skutečnost, že i přes jeho omezenou odpovědnost byla tíha závazku nesena především jím.<sup>43</sup> U soutěže na kupoli Dómu naopak Ghibertiho jméno již nedává

<sup>34</sup> Ghiberti, *op. cit.*, s. 93.

<sup>35</sup> Manetti, *op. cit.*, s. 60–63.

<sup>36</sup> Vasari, *Životopisy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I.*, s. 287.

<sup>37</sup> Krautheimer, *op. cit.*, s. 406.

<sup>38</sup> Archivio Digitale delle Fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore – Dokument z 27. srpna 1423. [online]. Dostupné na: <http://archivio.operaduomo.fi.it/cupola/ENG/HTML/S017/C027/T008/TBLOCK00.HTM>. [cit. 14. 01. 2015].

<sup>39</sup> Archivio Digitale delle Fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore – Dokument ze 4. února 1426. [online]. Dostupné na: <http://archivio.operaduomo.fi.it/cupola/ENG/HTML/S021/C324/T001/TBLOCK00.HTM>. [cit. 14. 01. 2015].

<sup>40</sup> Settice, *op. cit.*, s. 5.

<sup>41</sup> Glasser mezi příklady na podporu svého tvrzení, že se umělci v renesanci mohli samostatně smluvně zavazovat od věku jednadvaceti let, uvádí mladého Ghibertiho (\*1378). Zde nejspíš vychází právě ze smlouvy na severní dveře florentského Baptisteria, nicméně v roce 1403, kdy byla smlouva podepsána, bylo již umělci pětadvacet let. In: Glasser, *op. cit.*, s. 89.

<sup>42</sup> Ve smlouvě je uveden: „Zlatník Lorenzo di Bartolo a Bartolo di Michele, jeho otec“. Prvním jmenovaným je Lorenzo Ghiberti, celým jménem Lorenzo di Cione Ghiberti, zvaný také Lorenzo di Bartoluccio.

<sup>43</sup> Glasser, *op. cit.*, s. 105.

tak pevnou záruku nestrannosti, jako tomu bylo v předešlém případě. V roce 1420 se už nejedná o neznámého umělce, ale jak uvádí Vasari: „Lorenzo Ghiberti, který prokázal svůj důmysl na dveřích pro kostel San Giovanni a který si získal oblibu jistých lidí s velkým vlivem ve vládě“, se již těšil velké oblibě.<sup>44</sup> Ghibertioho účast na stavbě kupole, jak vyplývá i z dokumentace, nebyla nijak zásadní. V roce 1426 byla Brunelleschimu navýšena mzda na sto florénů, naopak Ghibertioho povinností bylo se za stávající plat věnovat stavbě hodinu denně.<sup>45</sup> Otázkou tedy zůstává, proč byl vůbec Ghiberti správou stavby pověřen.

Vzniku každé renesanční památky předcházela nutně umělecká soutěž, ale všem uměleckým dílům je společný smluvní základ. Pokud byla smlouva na umělecké dílo sepsána, pak se tak stalo jedním ze tří způsobů. První z možností bylo vypracování smlouvy zúčastněnou stranou nebo vzájemnou spoluprací obou stran. Druhou možností bylo sepsání smlouvy třetí nezúčastněnou stranou na přání kontrahentů. A třetím, nejčastěji voleným způsobem, bylo sepsání smlouvy notářem. Kontrahenti většinou neuměli psát, a tak právě podpis notáře, ke kterému později přibyl jeho znak, byly tím, co smlouvu činilo platnou. S ohledem na četnost volby třetího způsobu vyhotovení smlouvy nepřekvapí skutečnost, že většina dodnes dochovaných smluv s umělci pochází z rukou notářů.<sup>46</sup>

V italských středověkých komunách byli *notai* (notáři) přímými pokračovateli antických a zejména pozdně antických *tabelliones* (profesionální písaři). Notářství z období pozdní Římské říše přetrvalo v nástupnických státech Západořímské říše, a to především ve středověké Itálii (Ostrogótské království, Langobardské království). Od 12. století se pak oficiálně ustanovení notáři objevují v italských středověkých městech.<sup>47</sup> První písemná zmínka o *Arte dei Giudici e Notai* (Cech právníků a notářů) ve Florencii pochází z roku 1212.<sup>48</sup>

Notáři při sepisování dokumentů vycházeli z knih vzorů, na základě nichž dodržovali přísně stanovené formální náležitosti. S postupem času se stalo dostačujícím mít notářem provedený zápis o kontraktu vyhotovený ve zkrácené formě (*imbreviatura*). Z tohoto zestručněného zápisu mohla být následně vypracována smlouva se všemi potřebnými náležitostmi. V praxi, s ohledem na vytíženost soudců, se tak dělo pouze, pokud byla smlouva potřebná k prokázání práv jejích stran, například v případě soudního sporu. Notář o kontraktu rovněž provedl zápis do svého *rubrica*, chronologického seznamu všech notářem vypracovaných dokumentů.<sup>49</sup>

Při vyhledávání notářských smluv v archivních fondech je nutné si uvědomit, že organizace jako cechy, kláštery nebo signorie měly vlastní notáře a jejich právní listiny tak budou

<sup>44</sup> Tyto informace se shodují s názorem uvedeným v *Životopise Filippa Brunelleschiho*, ze kterého Vasari pravděpodobně čerpal. VASARI, *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.*, s. 292.

<sup>45</sup> ARCHIVIO DIGITALE DELLE FONTI DELL'OPERA DI SANTA MARIA DEL FIORE – Dokument ze 4. února 1426. [online]. Dostupné na: <http://archivio.operaduomo.fi.it/cupola/ENG/HTML/S021/C324/T001/TBLOCK00.HTM>. [cit. 14. 01. 2015].

<sup>46</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 12–13, 50–53.

<sup>47</sup> Nastínění dějiny notářů a notářství jsou blíže rozebrány v: SKŘEJPEK, M. Notáři a notářství v antickém Římě I. *AD NOTAM. Časopis českého notářství*, 2009, roč. 15, č. 6, s. 228–229, a SKŘEJPEK, M. Notáři a notářství v antickém Římě II. *AD NOTAM. Časopis českého notářství*, 2010, roč. 16, č. 1, s. 36–39.

<sup>48</sup> Podrobněji o Cechu právníků a notářů například: GIULIANI, M. *Le Arti Fiorentine*. Firenze: Scramasax, 2006, s. 20–25.

<sup>49</sup> O'MALLEY, M. *The Business of Art: Contracts and Commissioning Process in Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press, 2005, s. 3–4.

uloženy mezi materiály daného společenství. U florentské Signorie to bude například kniha *Deliberazioni dei Signori e Colleghi*, kde lze v záznamech z let 1503–1504 nalézt zápisy o přidělení zakázky Leonardu da Vinci na fresku *Bitvy u Anghiari* a s ní spojené pokyny Signorie.<sup>50</sup>

Existence samotného díla je sama o sobě cenným pramenem umožňujícím porovnání smluvních ujednání se skutečností. Další významné informace sloužící ke správnému pochopení obsahu smluv či případnému dovysvětlení některých ustanovení obsahují dokumenty soukromé nebo veřejné povahy. Údaje o financování zakázky se mohou nacházet v knihách podvojného účetnictví (*Debitori e Creditori*) nebo v knihách výdajů (*Entrata e Uscita, Libro di Cassa, Libro di Spese*). Kostely, kláštery nebo cechy vepisovaly mnohé záznamy, včetně výdajů, do knih označovaných jako *Richordi, Richordanze* nebo *Giornale*. Měla-li být zakázka po dokončení posouzena ustanovenými osobami, mohou existovat záznamy o této skutečnosti. V případech sporů lze hledat informace v rozhodcích nálezech nebo soudních rozhodnutích, kdy během řízení bývaly i citovány konkrétní pasáže smluv nebo shrnut jejich obsah. Ve Florencii byl nejvýznamnějším soudem pro tyto spory *Tribunale della Mercanzia*. Cennými zdroji informací o zakázkách bývají i listiny osobní povahy, zpravidla dopisy nebo testamenty.<sup>51</sup>

Nyní již bude pozornost plně soustředěna na podobu a obsah samotných smluv. Smlouvy byly strukturovány do tří částí, a to do úvodních ustanovení, vlastního obsahu smlouvy a závěrečné části. V záhlaví smlouvy po dataci následovala s malými obměnami formulace: „Ať je známo každému, kdo si tuto smlouvu přečte, že (jméno patrona) pověřuje zakázkou (jméno umělce) následující (ujednání o obsahu smlouvy).“<sup>52</sup> Závěrečná část pak obsahovala jména přítomných a jejich podpisy, a to obvykle ve znění: „Já (jméno) výše jmenovaný souhlasím a slibuji, že dodržím, co bylo výše uvedeno, a s pravou vírou podepisuji vlastní rukou v toto (datum)“,<sup>53</sup> nebo jeho variantě. V případě, že byla smlouva sepsána notářem, nebyly její nezbytnou součástí podpisy stran. Stačilo pouze uvedení jejich jmen a titulů (povolání) a znak notáře.<sup>54</sup> Místo, kde byla smlouva sepsána, bylo uváděno v úvodu nebo závěru smlouvy. Mezi nejtypičtější můžeme zařadit kostely, notářské kanceláře, domy patronů a výjimečně *bottega* umělce. Některé z uvedených formalit jako úvodní formulace, místo sepsání smlouvy a notářská značka mohly být v případě zjednodušení vynechány.<sup>55</sup>

Na příkladu smlouvy z 24. dubna 1503 uzavřené s Michelangelem Buonarrotim je možné ukázat typické prvky pro specifikaci strany umělce, kdy je Michelangelo označen jako *Michelangelo Lodovici de Bonarrotis sculptori et civi florentino*.<sup>56</sup> Jméno umělce bylo uváděno s přídomkem otce, výjimečně děda. Za ním následovalo povolání (např. malíř,

<sup>50</sup> VILLATA, E. (ed.). *Leonardo da Vinci: I documenti e le testimonianze contemporanee*. Milano: Ente raccolta vinciana, 1999, s. 162, 164–165, 166–169.

<sup>51</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 60–62.

<sup>52</sup> Italský text většinou začínal slovy: „Sia noto e manifesto a qualunque persona chi legera la presenta scritta...“, zatímco latinský: *Pateat omnibus evidenter presens publicum instrumentum inspecturis...*

<sup>53</sup> Italsky: „Io ... (nome) sopradetto sono contento e prometto osservare quanto di sopra si contiene e per fede del vero mi sono sottoscritto di mia propria mano questo di ... (data).“

<sup>54</sup> Znak notáře sestával z obrazového ornamentu vytvořeného dle vlastní iniciativy. Kopie tohoto znaku byla vždy uložena v cechu notářů.

<sup>55</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 21–23.

<sup>56</sup> Smlouva uzavřená na dvanáct soch apoštolů v Dómu. CIULICH, L. B. (ed.). *I contratti di Michelangelo*. Firenze: S.P.E.S., 2005, s. 18–20.



sochař, zlatník, kameník...) a zvykem bylo rovněž uvedení rodného města nebo místa bydliště umělce. Prvek, který v uvedeném příkladu schází, ale byl rovněž častým, je označení umělce jako *Maestro*, případně *Magister*.<sup>57</sup>

Strana patrona mohla být reprezentována jedním mužem jednajícím vlastním jménem a na vlastní zodpovědnost nebo zastupujícím určitou instituci (např. klášter, cech nebo bratrstvo). Spolu se jménem bývá opět uváděno povolání a rodné město. Instituce ovšem mnohem častěji vytvářely komise zodpovědné za vedení a dohled nad zakázkou. Jména členů komise pak bývají uváděna v záhlaví kontraktu. Pro umělecké zakázky 14. a 15. století byly velmi významné florentské cechovní komise (*operai*), které byly tvořeny čtyřmi až dvanácti členy a jejichž ustavení bylo regulováno. Taková komise pak dohlížela na provádění zakázky. Pro ilustraci je možné uvést zakázku na sochu *Svatého Matouše* objednanou *Arte del Cambio* (Cech bankéřů) pro výklenek v Orsanmichele.<sup>58</sup> *Operai* měla čtyři členy, kteří byli zvoleni již před vybráním umělce a kteří dohlíželi na zakázku až do jejího konce. O vliv se dělili se čtyřmi konzuly cechu, kteří byli ve svém úřadu pouze na čtyři měsíce a kteří měli na starosti všechny významné záležitosti cechu během svého funkčního období. Členové *operai* stejně jako čtyři konzulové z daného funkčního období jsou uvedeni na začátku smlouvy.<sup>59</sup>

Florentská Signorie přispívala na budování významných církevních staveb a městských budov velkým množstvím finančních prostředků, jejich správou byly ovšem pověřeny nejvýznamnější cechy. Velmi zřídka zadávala Signorie zakázky přímo. Výjimku tvořila její vlastní budova, Palazzo Vecchio. První samostatnou zakázkou Leonarda da Vinci byla dle smlouvy z 10. ledna 1478 objednávka oltářního obrazu pro kapli sv. Bernarda právě v Palazzo Vecchio objednaná Signorií.<sup>60</sup> Rovněž fresky bitev zdobící stěny sálu *Pěti set* v Palazzo Vecchio objednané od Leonarda da Vinci a Michelangela Buonarrotiho byly zadány přímo Signorií.<sup>61</sup>

Florentská výstavba a dekorace městských církevních staveb byla do takové míry v rukou cechů, že existuje jen málo případů, kdy zakázky zadávala samotná kostelní správa. Jednou z takovýchto zakázek byl oltářní obraz *Klanění tří králů* pro Ospedale degli Innocenti, kdy ačkoli byl sirotčinec pod patronací *Arte della Seta*, zakázku zadal Domenicu Ghirlandaiovi v roce 1485 Francesco di Giovanni Tesori, převor sirotčince.<sup>62</sup> Soukromé zakázky na stavby domů nebo sídel jsou v dochovaných právních materiálech z 15. století vzácné. Téměř výhradně se jedná o zakázky na veřejná místa jako rodinné

<sup>57</sup> Příkladem může být smlouva na sochu *David* z 16. srpna 1501 rovněž s Michelangelem – *magistrum Michelangelum Lodovici Bonarroti civem florentinum*. CIULICH, *op. cit.*, s. 12.

<sup>58</sup> Kostel Orsanmichele byl od roku 1339 využíván ke společným jednáním představitelů dvanácti politicky a ekonomicky nejvlivnějších cechů ve Florencii. Zároveň bylo stanoveno, že cechy na své náklady opatří fasádu sochami svých patronů. Navzdory tomuto ujednání osadily do konce 14. století průčelí kostela sochami jen dva cechy (*Arte della Seta*, *Arte della Lana*). Ostatní niky se soch dočkaly až během první třetiny 15. století po přísném nařízení městské rady roku 1406, která pod pohrůzkou vysokých pokut poručila cechům dodržet staré ustanovení, na jehož splnění dala lhůtu deseti let. In: VLNAS, V. – PŘIBYL, P. – HLADÍK, T. *Florencie: město umělců, velmožů, světců a tyranů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2009, s. 327.

<sup>59</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 26–29.

<sup>60</sup> Dílo jím nebylo nikdy vytvořeno.

<sup>61</sup> NICHOLL, *op. cit.*, s. 157, 417.

<sup>62</sup> RADITSA, B. – BONFANTE-WARREN, A. *The Art of Renaissance Europe: A Resource for Educators*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000, s. 87.

kaple v městských kostelech nebo náhrobní pomníky. Z toho ovšem nelze vyvozovat, že takovéto zakázky nebyly zadávány. Ostatně Vasari se hned na několika místech v životopise florentských architektů Giuliana a Antonia da Sangalla zmiňuje o zaneprázdněnosti řadou veřejných i soukromých zakázek.<sup>63</sup>

Po uvedení stran kontraktu následovalo ujednání o práci samotné. Burke ve své knize obsah smluv s umělci soustřeďuje do šesti bodů.<sup>64</sup> Toto rozdělení ovšem není nejšťastnější. Základním problémem je smísení podstatných a obvyklých náležitostí, kdy splývají ujednání, která smlouva musela obsahovat, jako určení ceny, s ujednáními, která byla dohodnuta pouze v některých případech, například rozměry díla. Navíc určení pouze šesti obsahových bodů je poněkud limitující a může vyvolat řadu spekulací o dalších objevujících se ujednáních, jakými bylo třeba umístění díla.

Renesanční smlouvy o dílo je třeba chápat jako vzájemný vztah patrona a umělce. Právě tato vzájemnost, tedy práva a povinnosti obou stran, se při interpretaci smluv často vytrácí nebo bývá opomíjena<sup>65</sup> a popis smluv pak vyvolává dojem jednostranného seznamu požadavků předaných patronem umělci. Proto je třeba zdůraznit, že smlouvy nebyly pouze výčtem práv patrona a povinností umělce, ale rovněž i povinností patrona a práv umělce.

Podstatnou náležitostí ze strany umělce byl závazek zhotovit objednané dílo. Smlouvy se od sebe v obsáhlosti popisu zakázky lišily. Při složitém a detailním popisu přecházel jazyk i jinak latinské smlouvy do italštiny, která umožňovala výstižnější vyjádření vůle stran nespádající pod ustálené právní formule. Některé smlouvy o díle ovšem uváděly jen stručnou zmínku, jako v případě Ghibertiho *Svatého Matouše*: „la figura di San Macteo d'octone fine“ („bronzovou sochu Svatého Matouše“).<sup>66</sup> Jiné popis díla ani neobsahovaly, jako smlouva s Leonardem da Vinci na fresku *Bitvy u Anghiari* uvádějící, že se umělec zavázal k „dipignere uno quadro“ („namalovat jeden obraz“).<sup>67</sup> V některých smlouvách bylo uváděno, že: „dílo má být provedeno způsobem a ve formě...“, kdy následovalo uvedení již existujícího díla, které sloužilo jako předloha, a tak již nebylo třeba bližšího popisu předmětu smlouvy. Takto odkazoval *Arte di Calimala* na skutečnost, že socha *Svatého Matouše* má být stejně velká nebo větší než je socha *Svatého Jana Křtitele*.<sup>68</sup>

Slovní popis konečné podoby díla, uváděný ještě na začátku 15. století, byl v jeho průběhu stále častěji nahrazován přípravou předběžných nákresů nebo plastických modelů (*disegno, modello*).<sup>69</sup> Těmto přípravným studiím byla ve smlouvě postupem času věnována pozornost stejně velká, ne-li větší než samotnému dílu. Jednou z takovýchto smluv, v níž ujednání o přípravném kartonu dalece přesahovala prostor věnovaný samotné fresce, byla smlouva na nástěnnou malbu *Bitvy u Anghiari*.<sup>70</sup> Poté, co patron schválil tento před-

<sup>63</sup> VASARI, *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II.*, s. 75–86.

<sup>64</sup> BURKE, *op. cit.*, s. 116.

<sup>65</sup> Například: BURKE, *op. cit.*, s. 113–123.; GARIN, E. (ed.). *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 188–190.

<sup>66</sup> KRAUTHEIMER, *op. cit.*, s. 405–406.

<sup>67</sup> VILLATA, *op. cit.*, s. 167.

<sup>68</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 43.

<sup>69</sup> Uvedené termíny byly často zaměňovány, jejich přesný význam je tak možné zjistit pouze z kontextu. Při určitém zobecnění býval pojem *disegno* (latinsky: *designum*) používán pro plánování práce, projekty, lze se s ním ale setkat i ve významu kresba nebo nákres. Dále bylo používáno slovo *exemplum* (italsky: *esempio*) pro model, který ovšem mohl být označován i jako *modello* (italsky: *modo*).

<sup>70</sup> VILLATA, *op. cit.*, s. 166–169.

běžný návrh, byl umělec povinen vykonat zakázku přesně podle něj. Model nebo nákres v podstatě vyjadřoval vizuální podobu závazku a jako takový se stával součástí smlouvy. To bylo i důvodem pro jejich úschovy u notářů, případně jejich podepisování. Plastické modely významných zakázek bývaly vystavovány na veřejných místech, jako v případě Brunelleschiho modelu kupole Dómu, který byl na náměstí Piazza del Duomo umístěn až do roku 1431.<sup>71</sup> Veřejnosti to umožňovalo porovnávat shodu realizace s modelem. Existovaly i případy, kdy umělec vytvořil model nebo nákres, ale jeho realizace byla ponechána na jiném umělci, jako v případě Domenica Ghirlandaia, který namaloval kartón *Nanebevzetí Panny Marie se sv. Tomášem*, ale realizaci obrazu přenechal svému žákovi Bastianovi dal Domenico.<sup>72</sup> Pokud se umělec odchýlil od modelu a dílo neprovedl odpovídajícím způsobem, pak mohl být stížen pokutou. V krajním případě mohl být jeho dílo odmítnuto.<sup>73</sup>

Dílny si většinou nemohly dovolit včasné nedokončení zakázky,<sup>74</sup> nicméně u nejvýznamnějších umělců renesančního období bylo vcelku běžné, že smluvně ujednané lhůty nedodrželi. Například ve smlouvě z 16. srpna 1501 byla Michelangelovi dána na dokončení sochy *Davida* lhůta dvou let.<sup>75</sup> Dokončen byl ovšem s ročním zpožděním. Ghiberti lhůtu na sochu *Svatého Matouše* promeškal o devět měsíců a termín deseti let na severní dveře florentského Baptisteria protáhl dokonce o jedenáct let.<sup>76</sup>

Významnými informacemi pro umělce ovlivňujícími tvorbu a konečnou podobu díla byla specifikace materiálu, umístění a velikost díla. Důraz na velikost: *quemdam hominem vocato gignte, abozatum, bracciorum novem ex marmore* („přisekaná mramorová socha muže zvaná obr, vysoká devět loktů“)<sup>77</sup> napovídá, že se jedná o slavnou sochu *Davida* vytvořenou Michelangelem. Smlouva zpravidla určovala materiál, z něž mělo být dílo vytvořeno, stejně jako dohodu o tom, která ze stran je povinna jej obstarat. Největší odpovědnost za vhodný materiál nesli sochaři, kteří zajišťovali, aby jimi vybraný kámen nebo kov byl bez vad. Odpovídali také za vytvoření celé sochy ze stejného materiálu a využití co možná nejmenšího počtu kusů daného materiálu. Ghiberti dle smlouvy na bronzovou sochu *Svatého Matouše* nesměl použít víc než dva kusy bronzu. Vasari při popisu sochy *Madony s dítětem a sv. Annou* od Francesca Da Sangalla zdůrazňuje především skutečnost, že šlo o sochu z jediného kusu mramoru.<sup>78</sup>

Patron měl odpovědnost dostát svým závazkům tak, jak byly uvedeny ve smlouvě, přičemž základní povinností bylo zaplatit za objednané dílo, jakmile bylo dokončeno k jeho spokojenosti. Platba u *locatio conductio* označovaná jako *merces* musela být určena v penězích. V opačném případě, jako například u odměny Leonarda da Vinci za oltářní

<sup>71</sup> CAPRETTI, *op. cit.*, s. 38.

<sup>72</sup> VASARI, *Životopisy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I.*, s. 406–407.

<sup>73</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 115–149.

<sup>74</sup> GARIN, *op. cit.*, s. 189.

<sup>75</sup> CIULICH, *op. cit.*, s. 12.

<sup>76</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 79–81.

<sup>77</sup> CIULICH, *op. cit.*, s. 12.

<sup>78</sup> VASARI, *Životopisy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů II.*, s. 85.

obraz pro augustiniánský klášter San Donato ve Scopetu,<sup>79</sup> kterou měla být „jedna třetina usedlosti ve Val d’Elsa“,<sup>80</sup> se již nejednalo o *locatio conductio*, ale o smlouvu inominátní.<sup>81</sup>

Všechny smlouvy obsahují formu stanovení konečné výše ceny a ujednání o režimu plateb. Konečná suma mohla být určena pěti způsoby. Za prvé mohla být cena pevně stanovena již ve smlouvě, jako u fresek v Santa Maria Novella malovaných Domenicem Ghirlandaiem. Dále mohla být cena stanovena až po dokončení díla jeho zhodnocením, což bylo časté u sochařských zakázek. Jak se můžeme dočíst ve smlouvě na bronzovou sochu Michelangelova *Davida*, odměna měla být stanovena po dokončení sochy dvěma „společnými přáteli“, z nichž jednoho měli zvolit priorové, kteří budou v úřadě, a druhého Michelangelo.<sup>82</sup> Třetím způsobem určení ceny ve smlouvě mohlo být stanovení maximální výše ceny s možností jejího snížení při posouzení díla po jeho dokončení s ohledem na jeho kvalitu. Smlouva na obraz *Klanění tří králů* určuje maximální sumu sto patnáct florénů, která může být nižší po posouzení díla.<sup>83</sup> Nebo mohl nastat opačný případ, kdy byla stanovena minimální cena s možností jejího navýšení při konečném posouzení. Tak tomu bylo například u Michelangelovy nejslavnější florentské sochy *Davida*.<sup>84</sup> Poslední možností pak bylo stanovení horní i dolní hranice ceny, kdy byla cena po posouzení určena v rámci těchto limitů.<sup>85</sup>

Ve smlouvě na *Svatého Matouše* je mimo jiné také uvedena klauzule, v níž je Ghiberti nabádán k neodkazování se na cenu bronzové sochy *Svatého Jana Křtitele* vytvořené před několika lety pro cech *Arte di Calimala* rovněž pro výklenek Orsanmichele. Cech nechtěl být zjevně vázán cenou předešlé zakázky. Neznamenalo to ovšem, že na tuto objednávku nemohl odkázat sám cech, kdy je v popisu díla uvedeno, že socha *Svatého Matouše* má být stejně velká nebo větší, než je socha *Svatého Jana Křtitele*.<sup>86</sup>

Velké umělecké zakázky vznikaly řadu měsíců i let, což vylučovalo možnost uhrazení celé odměny po zhotovení díla. Umělec potřeboval finance na koupi materiálu a dalších pomůcek, stejně jako na pokrytí svých životních nákladů. Proto se ve smlouvě přistupovalo k ujednáním, která buď stanovovala paušální vyplácení konkrétní částky (jak tomu bylo v případě Ghibertiho zakázky na severní dveře Baptisteria, kdy spolu s nevlastním otcem dostával 200 florinů ročně),<sup>87</sup> nebo se ujednané částky vyplácely v závislosti na postupu práce. V těchto případech první platba, označovaná jako *arra*, zpravidla sloužila na koupi materiálu. Po dokončení díla patron již pouze doplatil zbývající částku. Doba její úhrady se nemusela shodovat s dokončením zakázky. Někdy se totiž stávalo, že i když bylo dílo dokončeno (například předčasně), platby postupovaly podle původní domluvy.<sup>88</sup>

<sup>79</sup> Výsledkem této smlouvy bylo nikdy nedokončené *Klanění tří králů*.

<sup>80</sup> VILLATA, *op. cit.*, s. 12–13.

<sup>81</sup> BERGER, A. *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*. Part 2. Philadelphia: American Philosophical Society, 1953, s. 567, 581.

<sup>82</sup> Smlouva ze dne 12. srpna 1502. VLADISLAV, *op. cit.*, s. 16.

<sup>83</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 41–43.

<sup>84</sup> Smlouva ze dne 16. srpna 1501. Odměna činila šest velkých zlatých ve zlatě měsíčně s tím, že jakmile bude práce dokončena, posoudí konzulové, kteří budou v úřadu, zda zasluhuje větší odměnu. VLADISLAV, *op. cit.*, s. 15.

<sup>85</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 41–43.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>87</sup> KRAUTHEIMER, *op. cit.*, s. 369.

<sup>88</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 44–46.

Jak již bylo zmíněno, celková částka obvykle zahrnovala náklady na materiál. Ty měl obstarat umělec, nestanovovala-li smlouva opak, jako u Buonarrotiho *David*<sup>89</sup> nebo Ghibertiho severních dveří.<sup>90</sup> U všech umělců a řemeslníků se předpokládaly vlastní nástroje. Od malířů se očekávalo obstarání barev, a to včetně nejdražší modré, a zlata na pozlacení díla. U sochařských a architektonických zakázek mohl mít umělec na starost obstarání a dodávku materiálu. Dochovala se řada Michelangelových smluv uzavíraných s nejrůznějšími dodavateli mramoru, carrarskými a jinými kameníky a majiteli dopravních bárek.<sup>91</sup> Náklady spojené s dopravou díla v případě, že umělec žil na jiném místě, než na kterém mělo být nakonec umístěno, hradil patron.<sup>92</sup>

Obsah smluv se zpravidla zabývá pouze materiální stránkou díla, tedy ověřitelnými fakty. Nicméně se můžeme setkat i s požadavky jdoucími nad tento rámeček, například v případě požadavků: „aby byla práce umělcem provedena, jak nejlépe dokáže“, či aby „bylo dílo pěkné“. Toto jsou velmi abstraktní, těžko hodnotitelné pojmy. A ačkoli se dnes zdá málo uvěřitelné opírat spor o subjektivní vnímání „krásy díla“,<sup>93</sup> v renesanci se spory o kvalitu zpracování objevovaly. Jedním z nich byl například spor David Ghirlandaio vs. Elisabetta z Rimini, kdy byla Davidovi stržena část odměny za špatné provedení obrazu.<sup>94</sup>

Smlouvy obsahovaly řadu tradičních právních klauzulí, které sloužily jako utvrzení stran v jejich vzájemných právech a povinnostech. Kontrahenti si slibovali jednat v dobré víře, neohrožovat dohodu a dodržovat všechna ujednání bez výjimky. Nechyběla ani ustanovení o vzájemné peněžní sankci, jako v případě smlouvy na *Klanění králů* mezi Ghirlandaioem a převorem Francescem. Ghirlandaio se ve smlouvě zavazoval v případě nedodržení lhůty na vypracování obrazu zaplatit částku patnácti florénů. Naproti tomu, pokud by převor neplatil stanovené měsíční splátky, pak měl uhradit pokutu, jejíž výše závisela na konečné ceně obrazu.<sup>95</sup> Tato ujednání vycházejí z římského práva a v období renesance byla běžně využívána i v jiných typech smluv.

Naproti tomu některá smluvní ujednání byla specificky zaměřena na osobu umělce. Snažila se zabezpečit v co největší míře jeho účast na zakázce, zavázat jej k soustředění se na zadanou práci a zabránění jejím průtahům. Ve smlouvě na severní dveře Baptisteria se Ghiberti zavázal nevykonávat jinou práci bez povolení *Arte di Calimala*.<sup>96</sup> Cíl tohoto ujednání je poměrně jasný. Méně srozumitelnou je často uváděná klauzule *sua mano*, kterou Glasser vysvětluje jako požadavek na vytvoření celé zakázky nebo její konkretizované části výhradně umělcovou vlastní rukou.<sup>97</sup> O'Malley později podrobil toto tvrzení kritice s odůvodněním, že by z doslovnosti vycházející výklad daného požadavku rozvracel v renesanci běžnou dílenskou praxi. Klauzule dle něj znamenala „vytvořit dílo

<sup>89</sup> Smlouva ze dne 16. srpna 1501 na mramorovou sochu *David*: „Cokoli by potřeboval, co se týče práce, huť se zavazuje dát a poskytnout mu jak lidi, tak dříví a všechno ostatní, čeho by postrádal.“ VLADISLAV, *op. cit.*, s. 15.

<sup>90</sup> KRAUTHEIMER, *op. cit.*, s. 369.

<sup>91</sup> VLADISLAV, *op. cit.*, s. 22.

<sup>92</sup> BURKE, *op. cit.*, s. 116.

<sup>93</sup> Vnímáním krásy v období renesance se zabývá například kniha: ECO, U. (ed.). *Dějiny krásy*. Praha: Agro, 2005.

<sup>94</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 82–83, 197–201.

<sup>95</sup> RADITSA – BONFANTE-WARREN, *op. cit.*, s. 87.

<sup>96</sup> KRAUTHEIMER, *op. cit.*, s. 369.

<sup>97</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 73–75.

ve vlastní dílně“. Jednalo se o právní žargon, který nikdy nepoužívali malíři samotní. A teprve ke konci 15. století začíná tato klauzule odkazovat na práci, kterou měl provést samotný mistr.<sup>98</sup> Klauzule ovšem mohla stejně dobře znamenat důraz na vlastnoruční podíl kontrahenta, ale nevylučovat přitom asistenci při vzniku zakázky. Tato skutečnost je dobře patrná ve smlouvě na severní dveře Baptisteria, kde je uvedeno: „Řečený Lorenzo je povinen pracovat vlastnoručně s voskem a mosazí, a to především u částí, které vyžadují zvláštní pozornost, jako jsou vlasy, obnažené části těla a jiné.“<sup>99</sup> Hned druhým odstavcem je stanovena povinnost: „Deva trova lui i lavoranti.“ („Je povinen najít si pracovníky.“). V tomto kontextu použití slov *sua mano* jasně ukazuje, že umělec neměl pracovat sám, ale osobně se měl věnovat nejnáročnějším částem zakázky. Ve smlouvě s Ghirlandaiem na *Klanění tří králů* je rovněž použito sousloví *sua mano*, tentokrát bez důrazu na některou část obrazu. Dílo namalováno samotným umělcem bez pomoci nebylo, což ovšem nemuselo nutně znamenat porušení smluvních podmínek, neboť Ghirlandaio sám se na jeho vytvoření významnou měrou podílel.<sup>100</sup> Pravda o výkladu této klauzule by tak mohla stát někde mezi výše zmíněnými názory.

S kontraktem mohly být spjaty i osoby odlišné od stran smlouvy. Mezi ty nejběžnější patřili svědci, „společný přítel“ a ručitel. Svědci bývali zpravidla uváděni dva nebo tři. Někdy si strany v kontraktu ustanovily nezávislou osobu označovanou jako „společný přítel“ (*amicus communis*), který plnil funkci rozhodce v případě problémů nebo hodnotil dílo po jeho dokončení. Nemuselo se ovšem jednat o osobu s uměleckou profesí. Většinou byly tyto osoby dvě, jedna za každou stranu. Stejně jako u jiných typů smluv i zde býval často jmenován ručitel, který v případě umělcova nesplnění zakázky odpovídal za vrácení určité finanční částky.<sup>101</sup>

Po dokončení všech formalit a zaplacení první platby byl umělec povinen podle svých možností dovést zakázku ke zdárnému konci. Pokud zde existoval jakýkoli důvod, který mu bránil ve splnění této povinnosti, musel patronovi vrátit všechny získané finance. Na druhou stranu poskytovala smlouva umělci ochranu před patronovým rozhodnutím zadat práci někomu jinému. U umělců, především těch nejproslavenějších, docházelo často k přesunům do jiných měst. Některé smlouvy tak obsahovaly klauzuli, že pokud by umělec opustil město před dokončením zakázky, může ji patron přidělit někomu jinému.<sup>102</sup>

V případě smrti jedné ze stran kontraktu odpovídali dědicové strany za splnění jejich závazků. Smrt nebyla skutečností rušící vzájemné povinnosti. Pokud zemřel umělec před začátkem zakázky, vrátili pozůstalí patronovi jeho zálohu. V případě smrti v průběhu prací na zakázce mohlo být dílo dokončeno jiným umělcem, jako při smrti Domenica Ghirlandaia, za kterého několik děl dokončili jeho bratři Davide a Benedetto.<sup>103</sup> Jestliže zemřel patron, odpovídali jeho dědicové za splnění jeho závazků a pokračování plateb.<sup>104</sup>

<sup>98</sup> O'MALLEY, *op. cit.*, s. 91–92.

<sup>99</sup> Italsky: „Deva il d.o. Lorenzo lavorare di sua mano in su Cera e Ottone e massimamente in su quelle parti che sono di piu perfezione come Capelli, ignudi, e simili.“

<sup>100</sup> RADITSA – BONFANTE-WARREN, *op. cit.*, s. 87.

<sup>101</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 48–49.

<sup>102</sup> Filippo Lippi přislíbil malbu do září 1460. Pokud svůj slib nesplní, mohl patron zadat práci někomu jinému. BURKE, *op. cit.*, s. 116.

<sup>103</sup> VASARI, *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.*, s. 397.

<sup>104</sup> Inst. Iust. 3, 24, 6: *Mortuo conductore intra tempora conductionis heres eius eodem iure in conductionem succedit.*

Splnění zakázky ke spokojenosti patrona a jím řádné uhrazení ujednané ceny bylo ideálním případem ukončení vzájemné dohody. Mohlo se ovšem stát, že jedna ze stran nedostála svým závazkům. Jestliže nedodržel svůj závazek patron (např. nezaplatil slíbenou částku nebo přestal platit v průběhu zakázky), mohl být ke splnění donucen rozhodčím nálezem nebo rozhodnutím soudu. Stejně tomu bylo, nedostál-li svým závazkům umělec. Zde byly nejčastějšími důvody nedokončení práce nebo vady objednaného díla. V případě nesplnění závazku, u něhož jednou ze stran byla církevní instituce nebo jí pověřená osoba, se objevuje v ustanoveních smlouvy výhrůžka exkomunikace.<sup>105</sup> Ve sporu měly obě strany rovné postavení, jak v možnosti požadovat bezvadné plnění, tak v přístupu k soudu (případně rozhodci). Umělec zde nevystupoval jako pouhý podřízený patrona, ale měl právo na spravedlivé zhodnocení své práce. Mimosoudní, rozhodčí, řízení bylo levnějším řešením sporu než soudní řízení, což dokládá notářský zápis rozhodčího řízení z 13. července 1459 mezi Filippem Lippim a Lorenzem de'Manettim. V případě, kdy rozhodčí řízení nebylo úspěšné, existovala ve Florencii možnost odvolání, nejčastěji k *Tribunale della Mercanzia*.<sup>106</sup>

V úvodu zmíněný spor o vlastnictví sochy *David*, využívající pro argumentaci dobovou právní dokumentaci, je pro budoucnost významný mimo jiné svým vlivem na umístění originálu sochy. Dne 25. ledna 1504 se konala mimořádná schůze stavební hutě florentského Dómu, které se účastnili všichni významní florentští umělci té doby. Jejich úkolem bylo rozhodnout o umístění sochy *David*.<sup>107</sup> Nakonec byla 8. července 1504 socha vystavena před Palazzo Vecchio, kde od 19. století stojí její kopie. Originál je od roku 1873 umístěn v Galleria dell'Accademia ve Florencii, pro kterou je otázka jeho přítomnosti stěžejní. Jedná se totiž o nejvýznamnější muzejní exponát přitahující pozornost mnoha turistů. Právní podstata mistrovského díla využitá při sporu o vlastnictví je tak dobrou ukázkou významu a vlivu na současnost.

Ucelený výklad právně historického tématu článku vyžaduje spojení pohledů a znalostí obou oborů. Mnohdy je ovšem právní pohled využíván jako pouhá záštita a není s ním dostatečně pracováno. V tomto článku tak naopak vytváří výchozí koncept, který určil jeho strukturu stejně jako obsah. Právě tento náhled na řešenou problematiku je inovativní. Umožňuje sjednocení a hlubší pochopení informací, které bývají často uváděny útržkovitě a zjednodušeně.

S řadou uvedených úryvků smluv doplňujících obecný výklad se lze setkat i v jiných pracích. Častým zjednodušováním právní podstaty tématu v literatuře ovšem dochází k uvádění jednotlivých smluvních ujednání jako příkladů využívaných pro doplnění obsahu, nikoli jako námětů na obsah samotný. Důraz na právní pohled determinující strukturu článku tak umožnil interpretaci vycházející z obecnějších právních souvislostí, díky čemuž uváděné příklady, vytržené z celkového smluvního kontextu, dostávají vyšší vypovídací hodnotu.

Pod téma právní podstaty renesančních památek bylo zařazeno pojednání o uměleckých soutěžích. Ty, pokud vůbec, pak bývají v této souvislosti pouze zmíněny. Zpravidla se tak děje výčtem příkladů nebo jako pouhé doplnění k výkladu o existenci díla, kdy nejde ani

<sup>105</sup> V případě, že byl církevní představitel posuzovatelem sporu, jako například v roce 1459 mezi Filippem Lippim a Lorenzem de'Manettim, byla exkomunikace trestem za nedodržení vikářova rozhodnutí. GLASSER, *op. cit.*, s. 191.

<sup>106</sup> GLASSER, *op. cit.*, s. 187–201.

<sup>107</sup> VLADISLAV, *op. cit.*, s. 17–21.

tak o soutěž samotnou jako o její výsledek. Zaměření pozornosti právě na průběh takové soutěže z právního úhlu pohledu a včlenění této tematické oblasti pod probíranou látku vytváří mnohem komplexnější pohled na danou problematiku, který se v literatuře dosud nenabízí.

Téma poskytuje ještě mnoho prostoru pro bádání, a to především v oblasti rozboru konsenzuálního souboru smluv *locatio conductio* a otázky průběhu uměleckých soutěží. Ani další zpřesnění a rozšíření uvedených skutečností by nicméně nemělo opustit nastíněný právní diskurz, který se, s ohledem na výše uvedené, jeví jako nejvhodnější prostředek k zabránění dezinterpretace.