

GIOVANNI ANTONIO AMADEO, architekt a sochař, kaple Colleoni v Bergamu.
Snímek z The Mansell Collection

Peter Burke
Italská renesance
MF, Praha 1996

2

HISTORICI: OBJEV SOCIÁLNÍCH A KULTURNÍCH DĚJIN

Vysvětlit, jak mohlo dojít k nahromadění tolika vynikajících tvůrčích individualit v jednom období – stejně jako ve starověkém Řecku a Římě – patří k otázkám, jež historiky poutají už od samé renesance. Humanista Leonardo Bruni věřil, že klíč poskytuje politika. Stejně jako Tacitus se domníval, že konec římské republiky znamenal úpadek římské kultury. „Poté co moc v republice uchvátil jeden člověk, vynikající mozky zmizely,“ říká Tacitus. V obráceném smyslu Bruni připomenul (alespoň náznakem), že literární činy Florentánů byly výsledkem jejich svobody.¹ O sto let později Machiavelli poznamenal, že vzdělanost ve společnosti přichází ke slovu až po zbraních; nejdříve přicházejí vojevůdci, teprve pak filozofové.²

Detailní rozbor problému však jako první nabídl Giorgio Vasari. Byl spisovatelem a zároveň umělcem a pro dějiny umění italské renesance představuje nepostradatelný zdroj (ačkoli žil koncem období, takže je tak vzdálen od Masaccia jako my od preraffaelitů, a podle toho jsou jeho informace z druhé či třetí ruky). Využíváme jeho informací, jako někteří renesanční architekti využívali ruin starověkého Říma: jako lomu na surový materiál. Neměli bychom však zapomínat, že byl opravdovým

¹ Bruni, *Laudatio Florentinae urbis* (Chvála města Florencie), *Panegyric to the City of Florence*, s. 154, 174.

² Machiavelli, *Istorie fiorentine*, 5. kn., prolog.

historikem. Ačkoli se nejvíce soustředoval na individuální činy, v životopisech malířů, sochařů a architektů nalézal prostor pro to, co bychom mohli nazvat společenským činitelem. Četnost takových talentů, jako byl Brunelleschi, Donatello a Masaccio, ho přiměla k poznámce, že „... jak už je zvykem přírody, zrodí-li člověka obzvlášť vynikajícího v nějakém oboru, nejčastěji jej nezrodí samotného, nýbrž v téže době zrodí v jeho blízkosti ještě dalšího, aby spolu mohli soutěžit...“³

Když píše o životě malíře Perugina, vyslovuje se Vasari rovněž k problému, čím se dá vysvětlit onen obrovský příspěvek Florencie k umění, a ústy Peruginova učitele připomíná, že se v tomto městě zpravidla uplatnily tři podnětné okolnosti, které jinde chyběly.

Za prvé to, že se tam často a hodně kritizuje, neboť v tamějším ovzduší se rodí duchové, kteří jsou od přírody svobodní a obvykle se nespokojí pouze s prostředními díly... za druhé to, že kdo tam chce žít, musí se činit, to znamená, že musí neustále využívat svého důmyslu..., protože Florencie nemá tak velké a bohaté zázemí, aby si tam lidé mohli žít tak snadno jako někde, kde je všeho hojnost; a za třetí... nesmírná chtivost slávy a cti, kterou probouzí v lidech všech povolání tamější ovzduší.

Novodobí čtenáři mohou stěžít brát vážně Vasariho poukaz na ovzduší či prostředí jako na jednu z příčin; nemělo by jim to však bránit, aby si uvědomili, že Vasari nabídl vysvětlení – toho, co bychom označili jako motivy ekonomické, společenské a psychologické – v termínech výzva a odpověď i potřeba činu.

Avšak teprve v 18. století se to, co současníci nazývali „historií mravů“ a co se více či méně shoduje s tím, co chápeme jako kulturní a společenské dějiny, stalo předmětem systematického studia. Například Voltaire se pokoušel přesunout pozornost historiků od válečných událostí k umění. Jeho *Esej o mravech a duchu národů* (1756, 118. kap.) ukazuje – jazykem nikoli nepodobným Vasariho –, že 16. století bylo dobou, kdy „příroda plodila výjimečné talenty téměř ve všech oborech, a především v Itálii“.

Osvícenští spisovatelé nabízeli hlavně dvě vysvětlení tohoto fenomé-

³ Vasari *Život malíře Masaccia*. (Tento a rovněž mnohé další citáty z Vasariho *Životů* uvádíme vesměs v překladu Jana Vladislava, krytého tehdy Pavlem Preissem, v české edici, sv. I., s. 267, zahrnuté do Bibliografie, a s jeho laskavým svolením. – Pozn. překl.). O Vasariho historikovi viz Gombrich (1960 b) a Boase (1979).

nu: svobodu a bohatství. Lord Shaftesbury (kolem roku 1712) vysvětloval „znovuzrození malby občanskou svobodou, existencí svobodných států, jako byly Benátky, Janov a posléze Florencie“. Kdyby Gibbon napsal dějiny Florencie, které druhdy plánoval, je pravděpodobné, že vztah mezi svobodou a uměním by se stal ústředním námětem, jako jím byl v jeho známém *Úpadku a pádu římského císařství*. Knihu, již se mu nepodařilo napsat, sepsal pouze o několik let později liverpoolský bankéř William Roscoe (viz Hale, 1954, 4. kap.). Jeho *Lorenzo de' Medici* (1795) začíná následovně:

Florencie byla v novodobých dějinách pozoruhodná četností a intenzitou svých vnitřních svárů a zálibou svých obyvatel ve všech druzích vědy a umění. Jakkoli se tyto charakteristiky mohou jevit jako protikladné, není obtížné je smířit... Obraně svobody vždy připadla úloha rozvíjet a posilovat lidskou mysl.

Téma svobody dále ještě rozpracoval švýcarský historik J. C. L. S. de Sismondi v *Dějínách italských republik* (1807–1818).

Obecně platil osvícenský názor, že svoboda povzbuzuje obchod a obchod povzbuzuje kulturu. Jak to vyjádřil hudební historik Charles Burney: „Zdá se, že všechna umění provázejí úspěšný obchod, nejsou-li přímo jeho výsledkem; a obvykle se přidržují stejného směru jako obchod, takže se podle zkoumání nejprve objeví v Itálii, pak v hanzovních městech, posléze v Nizozemsku“ (Burney, 1776–1789, sv. 2, str. 584). Sociální teoretici ze Skotska souhlasili. Adam Ferguson poznamenal, že „pokrok krásných umění se obecně podílel na dějinách prosperujících národů“; John Millar z Glasgowa podotkl, že Florencie vedla nejen v „manufakturách“, ale i v umění, a Adam Smith se chystal napsat knihu o vzájemném vztahu mezi uměním, vědou a společností, v níž by pravděpodobně – stejně jako v jeho *Bohatství národů* – městské státy Itálie zaujímal prvořadé postavení.⁴

Skotští teoretici snili o vědě o společnosti podle Newtonova vzoru. Nebude nespravedlivé, jestliže jejich model kulturní změny označíme za mechanistický. Téměř ve stejné době se v Německu zrodil model založený na představě živoucího organismu. Významný krok kupředu učinil J. J. Winckelmann, když životopisy umělců po způsobu Vasariho nahradil *Dějínami starověkého umění* (1764); zabýval se vztahem mezi umě-

⁴ K „sociologickému“ výkladu renesance v 18. století viz Weisinger (1950).

ním a podnebím, politickými poměry apod., a dějiny umění tak zpřístupnil jako organický systém (Winckelmann, 1764, díl 1., v českém překladu str. 191 n.). V oboru literární historie mnoho vykonal J. G. Herder; literaturu chápal jako plod přirozeně rostoucí ze zvláštností místního prostředí. Zatímco skotští teoretici přisuzovali kulturní změny působení obchodu, Herder pokládal umění a společnost za části jednoho a téhož celku. „Jak lidé žijí a myslí, tak také stavějí a sídlí.“ V případě Itálie zdůrazňoval „ducha“ obchodu, průmyslu a soutěže (Herder, 1791, 20. kniha).⁵ Podobný důraz na organickou jednotu dané kultury lze nalézt u G. W. F. Hegela ve *Filosofii dějin* (1837, část 4, 2): umění (stejně jako politiku, právo a náboženství) považuje za „objektivizaci“ ducha, „ducha doby“. V úvahách o renesanci Hegel uvádí, že rozkvět umění, obroda vzdělanosti a objevení Ameriky jsou třemi příbuznými projevy šířícího se ducha.⁶

Renesanci a jejímu místu ve světových dějinách věnoval pozornost také Karel Marx. Odmítaje Hegelův důraz na vědomí („Bytí lidí není určováno jejich vědomím, nýbrž naopak, jejich vědomí je určováno jejich společenským bytím“), vrátil se zpět k zájmu 18. století o vztah mezi uměním a hospodářstvím, ačkoli více pozornosti než Ferguson nebo dokonce Adam Smith věnoval právě vztahu mezi hmotnou produkcí a tím, co nazýval „duševní produkcí“ (*geistige Produktion*). Marx a Engels (1845–46, čes. překlad str. 59, 398, 400 n.) tvrdili, že kulturní „nadstavba“ je podmíněna ekonomickou „základnou“, a v případě italské renesance, že „rozvíjí-li takový člověk jako Raffael svůj talent, závisí na dělbě práce a kulturních vztazích lidí, které vznikly z této dělby práce“. Myšlenku o „nabídce“ spíše než o „poptávce“ a roli individua v dějinách renesance doplnil ruský marxista Plechanov (1898, str. 53), když napsal, že „... kdyby Raffael, Michelangelo a Leonardo da Vinci zemřeli v mládí, italské umění by nedosáhlo takové dokonalosti, avšak obecný směr jeho vývoje v období renesance by zůstal stejný. Raffael, Leonardo da Vinci a Michelangelo nevytvořili tento směr; byli pouze jeho nejlepšími představiteli.“

Nyní by mělo být zřejmé, že známá studie Jacoba Burckhardta *Kultura doby renesanční v Itálii*, poprvé vydaná roku 1860 a dosud vlivná, má v dlouhé tradici pokusů o objasnění vztahů kultury a společnosti své místo. Burckhardtův objev Itálie (stejně jako Winckelmannův) byl jednou z velkých zkušeností jeho života. Vyšel z uměnilovné patricijské rodiny v Basileji, která v době jeho narození roku 1818 byla stále ještě kvaziměstským státem. Sám byl něco jako „univerzální člověk“; kreslil, hrál na klavír a skládal hudbu i poezii. Renesanční Itálie se mu stala nejen idealizovanou podobou světa jeho mládí, ale i únikem z moderní centralizované industriální společnosti, kterou nenáviděl. Sám „starý dobrý individualista“, chápal renesanci jako věk individualismu.⁷ Přesto však jeho „pokus“, jak knihu nazval v podtitulu, za mnohé vděčí předchůdcům. Obdobně jako Voltaire a Sismondi zdůrazňoval, že podmínkou pro vznik renesanční kultury bylo bohatství a svoboda měst v severní Itálii. Pomineme-li fakt, že nehodlal klást do popředí filozofii dějin, dává přednost studiu toho, co nazýval „příčnými řezy“ kulturou v určitých časových úsecích, jeho přístup se v mnohém podobá Herderovu, Hegelovu a Schopenhauerovu. S filozofy sdílel zájem o polaritu vnitřního a vnějšího, subjektivního a objektivního, vědomého a nevědomého. Jeho studie o renesanci připomíná Hegelovo pojetí starověkého Řecka, a to i v důrazu na růst individualismu a chápání státu jako „uměleckého díla“. Burckhardt se obdobně jako Herder domníval, že alespoň některá údobí nutno nazírat jako celek, a ve svých *Úvahách o světových dějinách* (1906, viz zvláště 3. kap.) analyzoval typy společností z hlediska vzájemného ovlivňování tří sil, „potencí“: státu, náboženství a kultury. Tím jasně vyložil svou metodu užitou v *Kultuře doby renesanční v Itálii*.

Nemusíme být marxisty, abychom si u obou prací uvědomili nepřítomnost čtvrté „potence“: ekonomie. Připouští ji sám Burckhardt. Čtrnáct let po vydání *Kultury doby renesanční v Itálii* napsal mladšímu příteli: „Vaše představy o raném peněžním vývoji Itálie jakožto základu (Grundlage) renesance jsou nesmírně významné a plodné. To je to, co mé bádání vždy postrádalo.“⁸

⁵ K Herderovi viz Berlin (1976).

⁶ K ostré, i když v leccčems přehnané kritice viz Gombrich (1969). Srov. Podro (1982), 2. kap.

⁷ K Jacobu Burckhardtovi viz Kaegi (1947–82), zejména 3. sv. Srov. Baron (1960).

⁸ Dopis Bernhardu Kuglerovi, 21. srpna 1874.

Studie dále postrádala, jak její autor opět připustil, podstatnou stať o renesančním umění. Burckhardt sbíral materiál o cenách maleb a patronaci a tyto i jiné studijní výtěžky byly nalezeny po jeho smrti s pokynem, že nemají být publikovány. Vykonavatelé závěti byli oprávněni vydat tři pozdní pojednání o sběratelích, o oltářních obrazech a o portrétu. Tato pojednání, jakkoli pozoruhodná, však nevyplňují mezeru⁹ a nevyplňuje ji ani svazek o architektuře renesanční Itálie (Burckhardt, 1867), pomineme-li ovšem příležitostné poznámky o funkcích staveb. Je možné, že mezera zůstala nevyplněna úmyslně. Ačkoli se soustředil na vztah mezi třemi „potencemi“, z nichž každá působila na druhé dvě a opačně, sám se domníval, že „spojení umění s kulturou nutno chápat pouze volně a nepřikládat mu velkou váhu. Umění má svůj vlastní život a dějiny.“

Tuto poslední poznámku pronesl Burckhardt v rozhovoru se svým žákem Heinrichem Wölfflinem, který byl v jistém smyslu jeho intelektuálním dědicem. Wölfflin bývá často líčen jako zastánce autonomních dějin umění (téměř jako izolacionista); jeho názor však byl subtilnější a v jistém smyslu ambivalentní. Rozlišoval dva přístupy k inovacím v umění: přístup „internistický“, s nímž bývá spojován, vysvětlující změnu vnitřním vývojem, a přístup „externistický“, podle něhož „vysvětlit sloh... neznamená nic jiného než určit jeho místo v obecně historických souvislostech a ověřit, že harmonicky souzní s jinými hlasy doby“ (Wölfflin, 1888, str. 79).¹⁰ Výzkumy objasňující historické souvislosti, jimž se Wölfflin někdy věnoval (například poznámky o společenských dějinách gesta), jsou přínosné, a je proto škoda, že se při vysvětlování slohu omezoval na hledisko vnitřního vývoje. Výsledek svědčí o tom, že Burckhardtovo intelektuální dědictví nepřešlo na Wölfflina, nýbrž na Abyho Warburga.

Život Abyho Warburga připomíná románové postavy jeho současníka Thomase Manna. Narodil se jako nejstarší syn hamburského bankéře, přesto dal přednost humanitním studiím před světem obchodu. Nikterak nepřekvapí, že ho fascinovali Medicejští. Warburg nebyl Burckhardtovo-

⁹ Tato pojednání byla publikována v Burckhardtovi (1898); nezveřejněné rukopisy jsou probrány v úvodu.

¹⁰ K Wölfflinovi viz Antoni (1940), 5. kap.; Podro (1982), 6. kap. a Holly (1984).

vým žákem, nicméně roku 1892 mu věnoval stať o Botticellim. Uznalé Burckhardtovy poznámky o tomto „dobrém kusu práce“ naznačují, že studie o spojení malby s básníky a humanisty se v podstatě neodchyluje od jeho vlastních závěrů. Bylo to svědectví, psal Burckhardt, že výzkum renesance nabylo na „hloubce a mnohostrannosti“.¹¹ Warburg byl vskutku mnohostranný. Dějiny umění pojímal jako součást obecných dějin kultury a odmítal jakýkoli druh intelektuální „hraniční kontroly“, jak to nazýval. Na druhé straně zůstával věrný maximě, že Boha nutno hledat v detailech („*Der liebe Gott steckt im Detail*“). Interpretoval-li Botticelliho malby, bral v úvahu Polizianovy básně a Ficinovu filozofii. Ohnisko svého zájmu rozšířil o společenské a hospodářské dějiny. V jeho vlastní práci sehrál pojem florentská „buržoazie“ nemalou úlohu; dokládá to fakt, že přítel, hospodářský historik Alfred Doren, mu připsal studii o florentské výrobě textilu (Doren, 1901).¹²

Ve středu Warburgových zájmů však zůstaly přetrvávající a přetvářející se klasické tradice. Podat podrobné a široce pojaté společenské dějiny renesančního umění byl úkol, který připadl Martinu Wackernagelovi. Wackernagel, historik umění z Basileje, napsal knihu o Florencii období 1420–1530, v níž se věnoval organizační stránce umění: dílnám, patronům a obchodu s uměním. Jinými slovy, zaměřil se na to, co nazval (dostí nešťastně zvolený název pro knihu z roku 1938) umělcův *Lebensraum*, umělcovo prostředí; definoval je jako „celý komplex nejen ekonomicko-materiálních, ale i socio-kulturních okolností a podmínek“. Ačkoli se tato studie netýká pouze vzdělanosti, literatury a hudby, ale i výtvarného umění a Itálie jako celku více než samotné Florencie, je si její autor vědom svého dluhu vůči Wackernagelovi.¹³

Ve třicátých letech se uskutečnil ještě jeden pokus mající zaplnit mezeru mezi společenskými a kulturními dějinami renesance. Kde Wackernagel počítal s podrobnými sociálními dějinami či „sociografií“, Alfred von Martin (žák maďarského rodáka, marxisty Karla Mannheima)

¹¹ Citováno u Kaegiho (1933) s. 285. K Warburgovi zvláště viz Doren (1931), Bing (1965), Gombrich (1970), Podro (1982), 7. kap. a Maikuma (1985).

¹² O svém přátelství s Warburgem viz Doren (1931).

¹³ K Wackernagelovi viz Alison Luchsová v úvodu ke svému překladu knihy z r. 1938. K monografickému studiu florentského humanismu postupem podobným Wackernagelovu viz Martines (1963).

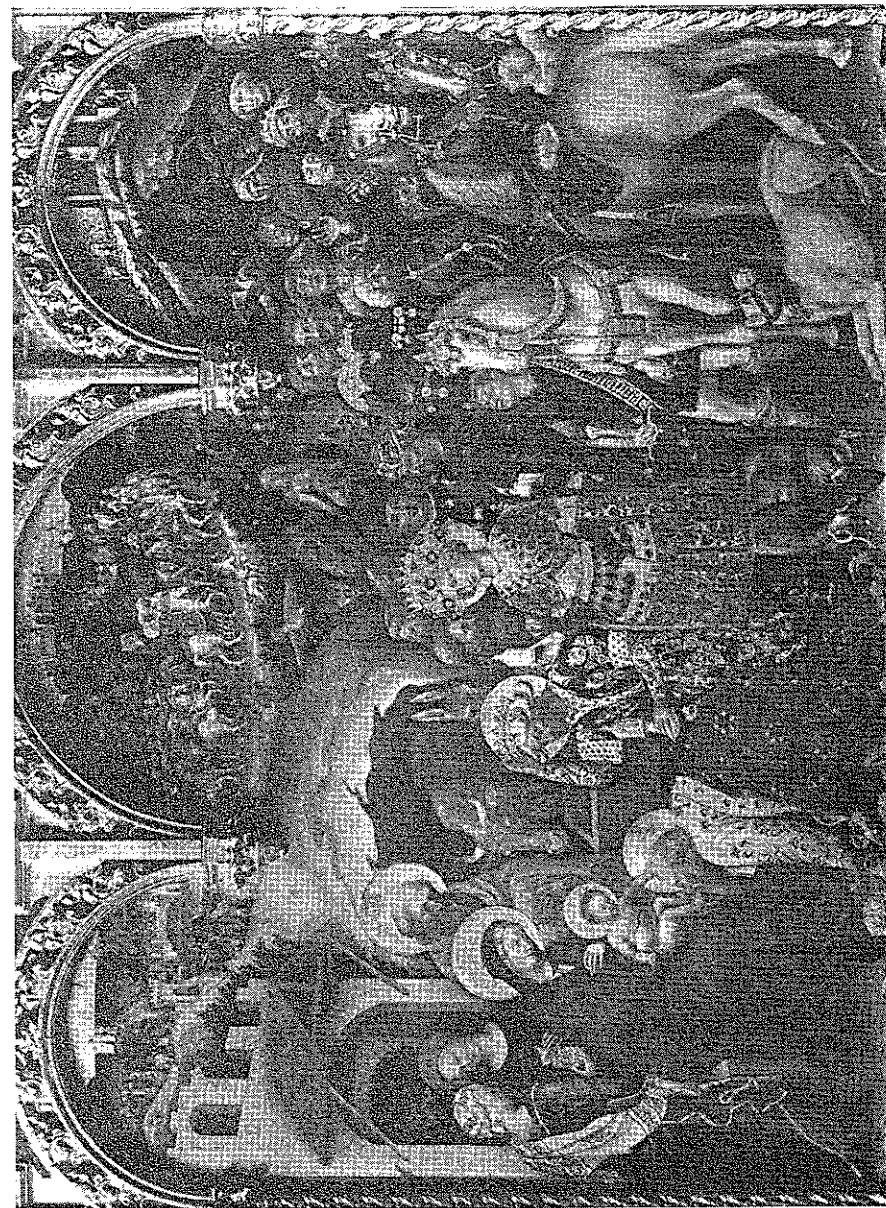
nabídl sociologii. Jeho zhuštěná, vytríbená studie se čte jako směr Marxe a Burckhardta se špetkou Mannheima a německého sociologa Georga Simmela. Stejně jako Burckhardt se von Martin soustřeďuje na otázky individualismu a počátky modernosti, klade však větší důraz než Burckhardt na hospodářskou základnu renesance a její „křivku vývoje“ v čase. Renesance je pro Alfreda von Martin „buržoazní revolucí“. V první části své studie mapuje vzestup kapitalisty, který jako vůdčí síla společnosti nahrazuje šlechtice a duchovního. Právě tato společenská změna představuje základ pro sílící racionální, počtářskou mentalitu. V části druhé a třetí však zjišťujeme, jak se buržoazie stává pohodlnou a konzervativní a individualistický ideál podnikatele je nahrazen konformním ideálem dvořana.

Toto pojednání je snadné kritizovat za to, s jakou samozřejmostí jsou užity obecně znějící pojmy jako „renesanční člověk“ (též ovšem „buržoazie“) či za spekulace o „analogii mezi penězi a rozumovým základem vědění“ (dvě mocné síly, jež se mohou hodit k jakémukoli cíli) nebo mezi demokracií a zobrazením nahých postav v umění (představa, že nahota je rovnostářská). Tyto nedostatky jsou částečně nedostatky průkopníka, postrádajícího dostatek věcných studií ze společenských dějin kultury, na kterých by založil svá zobecnění. *Sociologie renesance* (1932) přesto zůstává cenným korektivem a doplňkem Jacoba Burckhardta.¹⁴

Jinou studií o renesanci v Marxově a Mannheimově tradici – nehledíc ke skutečnosti, že její autor Frederick Antal byl také žákem Wölfflinovým – je *Florentské malířství a jeho společenské pozadí*. Začíná živě popisovanými rozdíly mezi dvěma obrazy madony, sousedícími v Národní galerii v Londýně, namalovanými mezi roky 1425 a 1426; jeden je od Masaccia a druhý od Gentila da Fabriano. Masacciův je tu charakterizován slovy „věcný, střízlivý a vyhraněný“, zatímco Gentilovými slovy „ornamentální“, „dekorativní“ a „hieratický“.

Rozdíly Antal vysvětluje faktem, že obě díla byla určena „různým sférám společnosti“, přesněji řečeno různým společenským vrstvám s různým světovým názorem. „Vyšší střední třída“, jejíž světový názor

¹⁴ V úvodu anglického vydání *The Sociology of the Renaissance* (1963) W. K. Ferguson podává vyváženou charakteristiku této knihy.



GENTILE DA FABRIANO, Klanění tří králů (detail), Galleria Uffizi, Florencie. Snímek z The Mansell Collection

byl střízlivý, racionální a „pokrokový“, dávala přednost Masacciovi, kdežto Gentilovi přívrženci měli blíže ke konzervativní „feudální“ aristokracii. Antal uzavírá, že Masacciovo vystoupení na florentské scéně zrcadlilo vzestup vyšší střední třídy, a Masaccio sám neměl následovníky, protože se tato třída připodobnila aristokracii.¹⁵

Stěží se ubráníme, abychom tuto skvělou aplikaci marxistické teorie v historii umění neobdivovali. S velkou racionální úsporností je tu několik Marxových ústředních myšlenek využito k interpretaci umění a společnosti nejen ve specifickém prostředí, ale i v obecné rovině. Avšak Antal se sám vydává dvěma vážným kritickým připomínkám. První se týká anachronismu, jehož se dopustil tím, že na Florencii 15. století aplikoval novodobé pojmy jako „pokrokový“ nebo dokonce „třída“, aniž dal najevo, že si je vědom problémů, jež z toho vyplývají (některými z nich se obírá 9. kap.). Druhá výtká – vůči níž by se musel cítit vinným také von Martin – se týká vedení důkazu kruhem. Jak Antal ví, Palla Strozzi, jeden z patronů Gentila da Fabriano, byl tchánem jednoho z Masacciových patronů, Felice Brancacciho. Patřili tito dva mužové různým třídám? Antal svou tezi modifikoval argumentací, že vyšší střední třída obsahovala méně pokrokovou skupinu, která si feudální ideologii vypůjčila od šlechty. Jak ale rozlišíme pokrokovější skupinu ve vyšší střední třídě od zbytku? Tím, jak budeme pohlížet na obrazy, které byly objednané.

S nejsilnější kritikou marxistického přístupu vystoupil sir Ernst H. Gombrich: nejprve v recenzi sociálních dějin umění od Arnolda Hausera (1951) (maďarského emigranta jako Antal). Gombrich (1963) rozlišuje dvojí význam termínu „sociální dějiny umění“. Podle jeho definice první význam znamená studium umění „jako instituce“ nebo jako „vyličení měnicích se materiálních podmínek, za nichž bylo umění objednáváno a tvořeno“. Druhý význam sociálních dějin umění Gombrich vykládá jako sociální dějiny reflektované uměním a odmítá jej.¹⁶

Tvrzení, že umění „reflektuje“ společnost přímo, je nebezpečné, také

výraz „umění jako instituce“ je poněkud dvojnásobný. Může se vztahovat k Wackernagelovu termínu „Lebensraum“; jinými slovy, k světu dílen a patronů, k tomu, co sociologové označují jako „mikrosociální“ analýza. Tímto směrem se dalo mnoho cenných prací o sociálních dějinách renesančního umění počínaje Wackernagelem až po Gombrichovu stať o medicéjské patronaci (1966) a studii, již umělcům věnovali Margot a Rudolf Wittkowerovi (1963). Pokud jde o sociální dějiny italské literatury, zaujala obdobné východisko průkopnická studie Carla Dionisottiho o renesančních spisovatelích (1967).

Zůstává otázkou, zda studium „měnicích se materiálních podmínek, za nichž umění bylo objednáváno a tvořeno“, se má omezit na bezprostřední prostředí, nebo rozšířit na společnost jako celek. Zřejmě vnáší světlo do úvah o vzájemných vztazích mezi malbami a dobovou uměleckou patronací, avšak mnozí historici budou chtít jít dál a klást „makrosociální“ otázky, jež se týkají vzájemných vztahů mezi uměleckou patronací a jinými společenskými institucemi a stavem hospodářství. Někteří historici ovšem tento druh otázek již položili a dospěli k dosti odlišným odpovědím; jedni zdůrazňují hospodářské faktory, jako Robert Lopez, a jiní zase faktory politické, jako Hans Baron.

Lopez, jenž se soustředil především na hospodářské dějiny Janova (svého rodného města), dovozoval, že 14. a 15. století bylo v Evropě a zejména v Itálii obdobím hospodářské recese. Dobře si ovšem uvědomoval obtíže, jež konvenčnímu pohledu na hospodářské předpoklady renesance plynou z teorie recese. Zdá se, jako by „základna“ v této fázi podlehla „nadstavbě“. Lopez rázně odmítá jakýkoli pokus vysvětlovat rozpor tvrzením, že se kultura opožďuje za hospodářstvím. „Kulturní zaostávání, jak každý ví, je důvtipně vymyšlené pružné heslo mající navzájem spojit události, které nelze spojit jinými prostředky... Mám pochybnosti o otcovství u dětí, které se narodily za sto let po smrti svých otců... renesance byla podmíněna svou vlastní ekonomikou, a nikoli ekonomikou minulosti.“ Proto Lopez obrací konvenční pohled vzhůru nohama a přichází s teorií „těžkých časů a investic do kultury“. Překvapen faktem, že středověká Itálie se vyznačovala hospodářskou konjunkturou a nevelkými chrámy, kdežto středověká Francie velkými katedrálami a méně úspěšným hospodářstvím, razí hypotézu, že katedrály ujídaly z kapitálu i práce, jež mohly mít podíl na hospodářském růstu.

¹⁵ Mezi recenzenty Antalovy práce patří Meiss (1948) a Renouard (1950).

¹⁶ Novější marxistické přístupy k renesanci představuje Batkin (1978) a Heller (1979). Subtilnější marxistické či neomarxistické přístupy k dějinám umění představuje Clark (1973) a Barrell (1980).

Naopak renesanční obchodníci mohli více času věnovat kulturním aktivitám, protože byli méně zaměstnáni ve svých kontoárech. Hodnota kultury „... stoupla právě v okamžiku, kdy hodnota pozemků klesla. Její výtěžky stoupaly, když obchodní úrokové sazby klesaly.“ Není jasné, jak vážně a jak doslova zde máme brát představu o „investování“; k tomuto problému se budeme muset vrátit ve 4. kapitole. Je však zřejmé, že teorie prosperity v kultuře má dnes vážného konkurenta (Lopez, 1952, 1953).¹⁷

Politictější vysvětlení renesance prosazoval Hans Baron, vědec, který vyrostl za výmarské republiky a zůstal oddaný republikánským hodnotám. Jeho studie o Florencii a „krizi“ rané italské renesance (Baron, 1955) zaznamenává důležité změny v myšlení, které se projeví kolem roku 1400. „Od té doby pak občanská společnost italských městských států trvala po řadu generací a období svého rozkvětu pravděpodobně měla již za sebou.“ Vyloučil tedy jakékoli společenské vysvětlení intelektuální změny. Místo toho nabízí vysvětlení politické, navrácení se k tradičnímu námětu svobody, tak drahému Shaftesburymu, Roscoeovi a Sismondimu, dává však větší důraz na sebeuvědomění a nabízejí důkladný rozbor klíčových politických událostí. Baron dokazuje, že kolem roku 1400 si Florentinové znenadání uvědomili svou kolektivní totožnost i jedinečnost charakteristických rysů své společnosti. Toto vědomí je přivedlo k ztotožnění se s velkými republikami starověkého světa, Athénami a Římem; ztotožnění se starověkem vedlo obratem k velkým změnám v jejich kultuře. Baron vysvětluje vzestup florentského sebeuvědomění jako reakci na ohrožení svobody města vládcem Milána, Giangaleazzem Viscontim, který učinil neúspěšný pokus začlenit Florencii do svého státu.

Hodnota Baronova přístupu, obdobně jako Lopezova, spočívá daleko víc v přínosu do obecného souboru znalostí než v nesouhlasu se všemi předchozími výklady renesance. Například Baronův důraz na politické události nedává plný smysl bez úvahy o základních strukturách. Proč se například Florencie postavila Milánu, když jiné městské státy kapitulovaly?

Obecněji vzato, oba přístupy, mikrosociální a makrosociální, bychom měli chápat spíše doplňkově než protikladně. Každý z nich má svá úskalí

a nedostatky. Makrosociální přístup nese s sebou nebezpečí takzvané „velké teorie“ – nepatrná informace, velmi mnoho interpretace, příliš strnulý systém. Snaží se vzbudit dojem, že „společenské síly“ (které si osobují žít vlastním životem) působí na „kulturu“ přímo. Mikrosociálnímu přístupu hrozí opačné nebezpečí: přepjatý empirismus – spíše popis než rozbor, příliš mnoho faktů, málo interpretace (srovnej Mills, 1959, 1.–3. kap.).

Zdá se, že jako další se hlásí přístup pluralistický, který se pokouší ověřit širší teorie, staré i nové, a empirické studie začlenit do obecné syntézy. O takovýto přístup se pokouší tato kniha – spojením mikrosociálního přístupu s makrosociálním. Nezabývá se jako sociologie umění zevšeobecněním jdoucím napříč kulturou (kromě srovnání a protikladů předložených na několika posledních stranách). Rovněž se nezaměřuje na věci zvláštní, jak se o to snaží historické monografie. Pojednává o stylech, názorech, zvycích, strukturách, které byly typické pro zvláštní společnost po dobu několika generací – v Itálii v 15. a raném 16. století. Regionální obměny, probírané v následující kapitole, zůstávají v pozadí. Například benátské kulturní činy tohoto období byly z náhodných důvodů uznávány podstatně méně, než by si zasloužily. V 16. století jeden Benátčan (snad patricij Marcantonio Michiel) sbíral fakta o životech malířů; tento benátský Vasari však svou práci nedokončil, natož aby ji zveřejnil, a potomstvo tak ochudil o soubor materiálu, který by nepochybně úspěšně čelil Vasariho toskánským životopisům. Ekvivalent Wackernagelovy knihy o Florencii, již dříve v tomto století připravovaný, rovněž zůstal nepublikovaný a neúplný. Studie k společenským dějinám umění v Benátkách onoho období se teprve od nedávna vyskytují v dostatečném množství a umožňují opravdové srovnání s Florencií a poznání rozdílů.¹⁸

Pokusil jsem se vyhnout tomu, abych Florentinům poskytl více jevištního světla, než si zaslouhují; pouze čtvrtina umělců a spisovatelů, o nichž pojednává další kapitola, vskutku pocházela z Toskány.¹⁹ Avšak

¹⁸ Viz Logan (1972), Howard (1975), Rosand (1982), Foscari a Tafuri (1983), Tafuri (1985) a King (1986).

¹⁹ Jak připomíná Dodatek, umělci, které je třeba studovat, byli shromážděni v přehledu center a územních okruhů italské renesance v Encyclopaedia of World Art.

¹⁷ Ke kritice této teorie viz Cipolla (1963–4) a Burke (1978).

prvotním účelem této knihy není ani tak náprava nerovnoměrnosti mezi regiony, nebo dokonce výzkum kulturních rozdílů mezi různými částmi Itálie, jako spíše obecnější obraz, podle něhož by bylo možno rozdíly mezi regiony poměřovat. Pojednání o změnách v rámci období (v každém úseku a v 10. kap.) se poměrně zkrátilo, aby tak vznikl dostatečný prostor k popisu a rozboru struktur, k vysvětlení, jak fungovalo to, co lze označovat za „systém umění“, a jakým způsobem to bylo spojeno s dalšími aktivitami ve společnosti. Jinými slovy, jakkoli je tato studie pluralistická, nečiní si nárok poskytnout veškeré sociální interpretace renesance. V každém případě společenský přístup představuje toliko jednu z možných širokých cest směřujících k umění.