

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.

II. část

UMĚNÍ VE SVÉM PROSTŘEDÍ

UMĚLCI A SPISOVATELÉ

PŮVOD

Předpokládejme, že umělecké a jiné tvůrčí schopnosti jsou v populaci rozděleny nerovnoměrně. Za podmínek dokonalé příležitosti by kulturní elita, to jest lidé, jejichž tvořivé schopnosti jsou v dané společnosti uznávány, byla v každém jiném ohledu nahodilým vzorkem populace. To se však v praxi nikdy nestává. Každá společnost se k výsledkům tvořivosti některých skupin staví se zábrany a renesanční Itálie v tom nebyla žádnou výjimkou. Seskupení 600 malířů, sochařů, architektů, humanistů, spisovatelů, „komponistů“ a „vědců“, jimž je věnována tato kapitola (pro zjednodušení uvedených jako „umělci“ a „spisovatelé“ nebo „tvůrčí elita“), je pro italskou populaci v mnohém směru netypické.¹

Nejprve se zaměříme na nejnápadnější předsudky. Zdá se, že „variabilní“ údaj v přehledu umělců a spisovatelů je vlastně nevariabilní: je-

¹ K sestavě této skupiny viz Dodatek. Výběr 600 je nutně poněkud libovolný, byť nikoli libovolnější než výběr jmen v jiných studiích o renesanci. Termíny „architekt“, „komponista“ a „vědec“ jsou sice konvenční, také však problematické. Náhlý výskyt architekta jakožto protějšku mistra kameníka se udál právě v tomto období (Ettlinger, 1977). Ačkoli v tomto období existovalo slovo *compositore*, lidé, které nazýváme „skladatel“, byli obvykle označováni jako „hudebníci“. Termín „vědec“ je přijatelný anachronismus a umožňuje vyhnout se rozvlácnosti výrazů „spisovatel“ obírající se fyzikou, lékařstvím, atd. Pokud jde o výraz „artista“ – , ačkoli Michelangelo tohoto termínu užívá v novodobém smyslu, v raném 15. století znamenal univerzitního studenta sedmera svobodných umění. Uvedeny nejsou údaje o jednotlivých umělcích převzaté ze slovníku Thieme–Beckerova (1907–50), o humanistech čerpáno z Cosenzy (1952) a o hudebnících z Grovese (1980). Při citaci z Vasariho neuvádíme stránky, neboť Životy jsou vesměs krátké a vydání mnohá.

jích pohlaví. Pouze tři z 600 jsou ženy: Vittoria Colonna, Veronica Gamba a Tullia d'Aragona. Všechny tři jsou básničky a vystupují teprve koncem období. Tento předpoklad není ovšem omezen pouze na italské území nebo na toto období, ať jej vysvětlujeme psychologicky (mužská tvořivost jako náhrada za nemožnost rodit) nebo sociologicky (ženská schopnost snášet utlačování ve společnosti ovládané muži). Zajímavé je zjištění, že se umělkyně a spisovatelky objevují, jakmile jsou společenské zábrany méně tíživé než obvykle. Například dcery umělců někdy malují. O Tintorettove dceři Mariettě je známo, že malovala podobizny, i když se nedochovalo nic, co by se jí dalo s jistotou připisat.² Vasari říká, že Uccello měl dceru Antonii, která se „vyznala v kreslení“ a stala se karmelitánkou. Jeptišky někdy pracovaly jako malíčky miniatur, například Caterina da Bologna, lépe známá jako svatá. V Bologni byla také činná sochařka, Properzia de' Rossi; její životopis sepsal Vasari a přirovnal ji k tak nadaným ženám starověku, jako byly Camilla a Sapfo.³

Pokud jde o spisovatelky, jejich seznam snadno rozšíříme, zahrneme-li mezi ně i básničky Gasparu Stampu, Lauru Terracinu a Lauru Battiferriovou. Všechny šest žen rozvinulo své schopnosti na konci našeho období, tedy před polovinou 16. století. Jejich vystoupení může být nejen výsledkem rostoucího významu italské literatury (oproti latinské), ale i svědectvím, že se vyvinula společnost otevřená literatuře. Nedávným výzkumem byla také zjištěna malá skupina žen, které projevíly zájem o humanismus. Nejvýznamnějšími mezi těmito vzdělanými ženami byly Laura Cereta, Cassandra Fedele, Isotta Nogarola a Alessandra della Scala. Ve své době vzbudily jistou pozornost, zároveň však musely čelit mužskému posměchu, a ať už se vdaly nebo se staly jeptiškami, jejich studia obvykle skončila předčasně (Jardine, 1983, 1985).

Dokonce i mezi mužskou mládeží má tvůrčí elita daleko k nahodilému vzorku; odchylka bývá zeměpisné povahy. Jestliže Itálii rozdělíme na sedm oblastí, zjišťujeme, že kolem 26 procent elity pochází z Toskánska, 23 procent z Benátska, 18 procent z církevního státu, 11 procent z Lombardie, 7 procent z jihu Itálie, 1,5 procenta z Piemontu a 1 procent

² Tietze-Conrat (1934) se pokusil některé identifikovat.

³ Poté co vyšlo 1. vydání této knihy, ustálila se historie žen a tvůrčím ženám z období renesance se dostává zasloužená pozornost, např. Kelly (1977); k malíčkám Greer (1979).

to z Ligurie. Další 7 procent je mimoitalského původu (zbyvajících 5,5 procenta připadá na neznámý původ). Když tato čísla porovnáme s populací sedmi regionů, zjišťujeme, že čtyři regiony (v pořadí Toskánsko, Benátsko, církevní stát a Lombardie) vydaly více, než činil jejich díl umělců a spisovatelů, kdežto ostatní tři, od Piemontu po Sicílii, byly kulturně málo vyvinuté.⁴ Je rovněž jasné, že podle těchto kritérií měla Toskána prvenství.

Jiná závažnější regionální obměna se týká té složky elity, jež se věnovala výtvarnému umění. V Toskáně, Benátsku a Lombardii výtvarné umění dominuje, zatímco v Janově a jižní Itálii jsou důležitější spisovatelé.⁵ Jinak řečeno, zdá se, že oblast, kde se kdo (on, případně ona) narodil, ovlivňuje nejen jednotlivcovy naděje na vstup do řad tvůrčí elity, ale i tu část, do níž vstupuje.

Naděje stát se úspěšným umělcem či spisovatelem (nebo alespoň na vstup mezi 600 vybraných) byly také ovlivněny velikostí komunity, v níž se jedinec narodil. Na 13 procent Italů žijících ve městech s 10 000 či více obyvateli tvořilo rezervoár, z něhož pocházelo alespoň 60 procent elity.

Pozornost si zaslouží slabý příspěvek Říma. Pouze čtyři z našich umělců a spisovatelů se narodili v Římě: humanista Lorenzo Valla, architekt a malíř Giulio Pippi (zvaný Giulio Romano), sochař Gian Cristoforo Romano a malíř Antoniazio Romano. Je sice pravda, že Řím v tomto období byl pouze osmým městem Itálie, avšak menší Ferrara dala elitě 15 členů a maličké Urbino dokonce 7.⁶ Řím období renesance získal význam jako centrum patronace, která lákala tvůrčí individuality z jiných částí Itálie.

Nikterak nepřekvapí, že sochaři a architekti pocházeli zpravidla z oblastí, kde se odedávna vyskytoval kámen vhodný pro sochařství i stavitelství. Do Toskány přibyl Isaia da Pisa, který skutečně pocházel z Pisy,

⁴ Toskána čítala 10 procent obyvatelstva a 26 procent elity, Benátsko 20 a 23 procent, Církevní stát 15 a 18 procent, Lombardie 10 a 11 procent. Na druhé straně jižní Itálie čítala 30 procent populace a 7 procent elity, Piemont 10 a 1,5 procenta, Ligurie 5 a 1 procento. K statistice samotných spisovatelů viz Bec (1983), s. 247.

⁵ Toskána 60 procent výtvarných umělců (95 k 62), Benátsko 55 procent (75 k 62), Lombardie 70 procent (45 k 19), jižní Itálie 58 procent z neuměleckých kruhů (24 k 17), kdežto Janov má 4 humanisty k jednomu umělci.

⁶ Populace Urbina čítala méně než 5 000 obyvatel, mezi nimiž však byli historik P. Vergil, matematik Commandino, skladatelé M. A. Cavazzoni a jeho syn Girolamo, malíři Genga, Santi a Raffael. Architekt Bramante se narodil nedaleko.

z míst, kde při západním pobřeží byly lomy na bílý mramor, a čtyři významnější sochaři (Desiderio da Settignano, Antonio a Bernardo Rossellinové a Bartolommeo Ammannati) se narodili v Settignano, vesnici s významnými lomy nedaleko Florencie. Tam byl také poslán novorozenec Michelangelo ke kojně, manželce jednoho tamního lamače kamene, a později proto žertoval, že zálibu ve skulptuře sál již s mlékem své kojně. Lombardie s 10 procenty elity měla nejen 22 procent sochařů a 25 procent architektů, ale i mnohá těžiska nejlepšího kamene. Domenico Gagini a Pietro Lombardo, zakladatelé celých dynastií sochařů a architektů, pocházeli z okolí Luganského jezera. Třetím regionem bohatým nejen na sochaře a architekty, ale i na kámen byla Dalmácie, ležící sice za hranicemi Itálie, avšak v nevelké vzdálenosti a s hospodářským spojením zvláště s Benátkami. Architekt Luciano Laurana a sochař Francesco Laurana přišli do Itálie se vši pravděpodobností z istrijského Lovranu, proslulý sochař Ivan Duknovič z Trogiru, a architekt a sochař Juraj Dalmatinac ze Šibeniku.

Tito Dalmatinci nám připomínají význam cizích umělců a spisovatelů činných v Itálii. Z celkového počtu jedenačtyřiceti bylo jedenadvacet hudebníků, namnoze Vlámů, jako Guillaume Dufay, Josquin des Près, Heinrich Isaak a Adriaan Willaert (Bridgman, 1964, 7. kap.). Také mezi humanisty byli cizinci, jmenovitě Řekové Janos Argyropulos, Georgios Gemistos Plethon a kardinál Bessarion. Dále tu bylo i několik Španělů, básník Benedetto Gareth z Barcelony, malíř Jacomart Baçó z Valencie a skladatel Ramos de Pareja.

Někteří z nejvýznamnějších italských umělců a spisovatelů představují „cizince“ ve zcela jiném smyslu; znamená to, že se nenarodili ve městě, v němž vytvořili většinu svého díla. Humanista Leonardo Bruni, proslulý svou oslavnou básní na Florencii, pocházel z Arezza, filozof Ficino z Figline v údolí Arna, Leonardo da Vinci z městečka Vinci v Toskáně, humanista Poliziano z Montepulciana. Giorgio Merula, Giorgio Valla a Marcantonio Sabellico bývají přiřazováni k benátským humanistům, ač se v Benátkách nenarodili, pouze tam strávili větší část života. Rovněž nejvýznamnější benátský malíř nepocházeli přímo z Benátek; Giorgione se narodil v městečku Castelfranco, Tizian v Pieve di Cadore. Nelze vyloučit, že jako „cizinci“ byli méně vystaveni tlakům místních kulturních tradic a o to snadněji dospěli ke svým inovacím.

Tvořivá elita, zdá se, byla ovlivněna jak společensky, tak zeměpisně. Tady je však na místě obezřetnost, neboť u 57 procent souboru zaměstnání otců neznáme. Nicméně zbývajících 43 procent pochází ze zřetelně vymezeného společenského prostředí. Převážnou část italské populace oné doby tvořili venkované nebo zemědělská dělníci, avšak pouze u sedmi členů elity je známo, že měli otce z této vrstvy: dva humanisté, Bartolommeo della Scala a Giovanni Campano, jeden stavební technik a sochař, Mariano Taccola, a čtyři malíři, fra Angelico, Andrea del Castagno, Andrea Sansovino a Domenico Beccafumi. Ze zbývajících umělců a spisovatelů pocházelo 114 z rodin řemeslníků a živnostníků, 84 bylo šlechtického původu a 48 mělo otce obchodníky nebo muže svobodných povolání. Umělci skutečně z velké většiny pocházeli z rodin řemeslníků a živnostníků, kdežto spisovatelé z rodin šlechtických a svobodných povolání; rozdíl je značný.⁷

Jestliže téměř 96 umělců pocházelo z řemeslnických a živnostnických rodin, stojí za pokus tuto skupinu dále dělit. Tak se ukazuje, že čím bližší je řemeslo malířství nebo sochařství, tím více se zvyšuje možnost, že se řemeslníkův syn stane umělcem. Ve 26 případech neexistovalo spojení s uměním, otec byl například krejčím nebo prodejcem drůbeže. Ve 34 případech bylo spojení s uměním nepřímé; otec byl tesařem, kameníkem, lamačem kamene a podobně. Ve 36 případech byl umělec synem umělce, jako například Raffael. Je zřejmé, že umění se udržovalo v rodinách. Rodina Belliniů v Benátkách čítala otce Jacopa, jeho známější syny, Gentila a Giovanniho, a zetě Mantegnu. O dynastií Lombardů byla již řeč; zakladatel Pietro, jeho syn Tullio (I.) a Antonio (I.) se svými potomky. V případě Solariů, sochařů činných v Miláně i jinde, bylo dokonce pět generací umělců včetně čtyř členů patřících k tvůrčí elitě.

Všimněme si počtu těchto uměleckých rodin. Uvažujeme-li o umělci v italské renesanci, pravděpodobnost, že měl příbuzné, kteří se cele věnovali umění, je zhruba 50:50.⁸ Například Masaccio: jeho bratr Giovanni byl malíř, dva synové, vnuk a pravnuček byli rovněž malíři. Tizian měl

⁷ Známi otcové malířů, sochařů a architektů zahrnují 96 řemeslníků a maloobchodníků oproti 40 šlechticům, zástupcům svobodných povolání či velkoobchodníkům. Známi otcové spisovatelů, humanistů a vědců zahrnují 7 řemeslníků a maloobchodníků oproti 95 šlechticům, zástupcům svobodných povolání a velkoobchodníkům. Srov. Bec (1983), s. 248–9.

⁸ Asi o 48 procentech umělců v tvůrčí elitě je známo, že měli v příbuzenstvu umělce.

bratra a syna umělce. Tintoretto měl nejen dva syny umělce, ale i umělkyni dceru Mariettu.

V čem tkví význam těchto uměleckých dynastií? Viktoriánský přírodovědec Francis Galton (1869) citoval některé z těchto příkladů, aby jimi podpořil svou teorii „dědičného génia“. Tak či onak, sociologické vysvětlení není o nic méně věrohodné než biologické. V renesanční Itálii bylo malířství a sochařství rodinným zaměstnáním stejně jako obchod nebo tkalcovství. Existují důkazy, jež naznačují, že někteří otcové-umělci doufali, že jejich synové je budou v řemesle následovat; přinejmenším dva z nich pojmenovali své děti podle slavných umělců starověku. Malíř Sodoma dal synovi jméno „Apelles“, chlapec však záhy zemřel. Architekt Vincenzo Seregni, rovněž plný nadějí, pojmenoval syna jménem „Vitruvio“; chlapec se stal architektem jako otec. Cechovní řády podporovaly rodinné zaměstnání snížením vstupního poplatku mistrovým příbuzným. Například regule malířského cechu v Padově stanovily, že učedník by měl zaplatit dvě libry cechovního vstupního poplatku; pokud je synem, bratrem, synovcem či vnukem mistra, výše budiž snížena na polovic. Mistrovi bylo také dovoleno přijímat jako učedníky příbuzné, a to bez poplatku. (Gaye, 1839–1840, sv. 2, str. 43 n.). Rozdíl mezi výtvarným uměním na straně jedné a literaturou a vzdělaností na straně druhé podporuje spíše sociologické vysvětlení uměleckých dynastií proti biologickému. Téměř o polovinu umělců z tvůrčí elity je známo, že měli umělce v příbuzenstvu. V oborech literatury a vzdělanosti, jež se neorganizovaly po rodinné linii, však poměr klesá skoro o čtvrtinu.⁹ Rozdíl mezi oběma skupinami ukazuje moc společenských sil.

Informace o zeměpisném a společenském původu umělců a spisovatelů nejsou bez významu; pomáhají vysvětlit, proč umění v Itálii vzkvétalo. Neznamená to, že velcí umělci jsou dílem společenských sil. Je však třeba připomenout, že se umělcům mohou postavit do cesty překážky společenského rázu. Jestliže by platil tento případ, vyplývá z něj, že umění a literatura rozkvétají v místech a obdobích, v nichž schopní muži a ženy jsou nejméně frustrováni. V rané fázi moderní Evropy včetně Itálie musí talentovaní muži čelit dvěma překážkám, které se vyskytují na

⁹ Přesná čísla jsou 48 procent, případně 27 procent.

opačných pólech společenské stupnice a z nichž každá svým způsobem omezuje schopné syny šlechty i syny venkovanů.

Na jednom pólu stojí dítě talentované, leč ze vznešeného rodu, které se nemůže stát malířem nebo sochařem, protože podle úsudku rodičů jsou tato manuální či „mechanická“ zaměstnání pod jeho úrovní. Ve svých životopisech umělců líčí Vasari několik případů rodičovského odporu. Vypráví například, že když Brunelleschiho otec zjistil umělecké sklony mladého Filippa, „nesmírně ho to mrzelo, protože si přál, aby byl notářem jako on, nebo lékařem jako jeho praděd“.¹⁰ Dále se dovídáme, že rodina Baldovinettiho byla po několika generacích obchodnická a že mladý Alesso se začal zajímat o umění „více či méně proti vůli svého otce, který si přál, aby vstoupil do obchodu“. V případě Michelangela, patricijského synka, Vasari poznamenává, že jeho otec se zřejmě „domníval“, že Michelangelův zájem o umění byl nehodný jejich staré rodiny; jiný Michelangelův žák však tvrdil, že Michelangelův otec i strýcové umění nenáviděli a považovali za ostudné, že se mu má jejich chlapec věnovat (Condivi, 1964, str. 24).

Pro syny venkovanů, kteří stáli na opačném pólu společenské stupnice, bylo obtížné stát se umělcem nebo spisovatelem, protože nemohli získat přípravu, pokud ovšem vůbec věděli, že taková povolání existují. Humanista Scala byl synem mlynáře, ale mlynářům se vedlo poměrně dobře. Malíř fra Angelico a humanista Giovanni Antonio Campano šli tradiční cestou synů chudáků; vstoupili do církevních řádů.¹¹

O čtyřech synech venkovanů, kteří se stali umělci, se vyprávěly příběhy, jež znějí jako lidové zkazky. O velkém malíři 14. století Giottovi se dovídáme, že se měl starat o ovce, byl však přistižen umělcem Cimabuem, který šel právě kolem, jak si kreslí kamenem na kamenné desce.¹² O Andreovi del Castagno se říká, že „od pastvy zvířat ho odradil florentský občan, který ho našel, jak kreslí ovci na skálu, a přivedl ho do Florencie“ (Frey, 1892, str. 21–2). Vasari dodává – snad aby zalichotil svému medicejskému patronovi –, že tento občan byl členem rodiny Medici. Stejný příběh podává o Domenikovi Beccafumim, kterak ho

¹⁰ Avšak Brunelleschiho životopis, připisovaný Manettimu a napsaný v době o 60 let bližší události, zaznamenává, že Filippův otec neměl námitky, neboť „byl bystrý muž“.

¹¹ Ke Campanovi viz D'Amico (1983), s. 14–15.

¹² Příběh vypráví Ghiberti (1947), s. 32, následován je Vasarim.

spatřil majitel pozemků – „kreslicího zahrocenou hůlkou do písku u potůčku, když pásl otcovy ovce“, a odvedl do Sieny; jiný vypráví o Andreovi Sansovinovi, který „pásl hovězí dobytek jako Giotto, kresle v písku i v půdě zvířata, jež pozoroval“, než byl rovněž objeven a odveden do Florencie do učení. Takové přepracované motivy starého mýtu o narození a dětství hrdiny nelze brát příliš doslovně. Objasňují však dobový pohled na chudého, talentovaného chlapce.¹³ Aby se tito chlapi stali umělci, muselo se jim přihodit něco podobně dramatického; v případě architekta Palladia se zdá, že život napodoboval umění. Podle výpovědi pramenů otec, chudý muž, dal svého syna do učení ke kamenosochaři v Padově. Hoch utekl do Vicenzy, kde jeho nadání rozpoznal humanista, šlechtic Gian Giorgio Trissino, na jehož domě pak pracoval (Puppi, 1975, 1. kap.).

Na rozdíl od synů šlechticů a venkovanů synové řemeslníků nebyli vystaveni tak vysokému riziku frustrace a ztráty odvahy; protože pozorovali své otce při práci, byli mnozí z nich už od mládí navyklí uvažovat tvůrčím způsobem. Nevyhnutelný se zdá být závěr, že pro rozkvět výtvarného umění v tomto období byla nutná koncentrace řemeslníků, jinými slovy městské prostředí. V 15. a 16. století byla nejvíce urbanizovaná území Evropy v Itálii a v Nizozemí; to ovšem byly regiony, z nichž pocházelo nejvíce významných umělců (o Nizozemí viz 10. kapitulu).

Nejpříznivější prostředí pro vyspívání umělců zřejmě představovala města, jež se jako Florencie zaměřovala spíše na řemeslnicko-industriální výrobu než na obchod nebo služby jako Neapol či Řím. Právě v době, kdy se Benátky koncem 15. století obracely od obchodu k výrobě, se benátské umění postavilo florentskému.

Převahu synů z rodin šlechty a svobodných povolání v literatuře, humanismu a vědě lze snadno vysvětlit. Univerzitní výchova byla mnohem nákladnější než v dílně. Zdá se, že pro syna řemeslníka bylo stejně obtížné stát se spisovatelem, humanistou nebo vědcem jako pro syna venkovana stát se umělcem. Je známo pět takových případů. Humanista Guarino z Verony byl synem kováře, lékař Michele Savonarola (otec známějšího mnicha) byl synem tkalce, básník Burchiello synem tesaře



FILIPPO BRUNELLESCHI, reliéfní tondo, florentský dóm.
Snímek z The Mansell Collection

a profesionální spisovatelé Pietro Aretino a Antonfrancesco Doni byli syny příštipkáře a nožíře. Jinak řečeno, ze sociálního hlediska nebyla tvůrčí elita jedinou skupinou, nýbrž sestávala ze dvou; skupina umělců pocházela převážně z řad řemeslníků, kdežto skupina literátů z vyšších tříd (skladatelé, jejichž společenský původ je zřídka znám, byli vesměs cizinci).

¹³ K spolehlivému rozboru tohoto typu vyprávění viz Kris a Kurz (1934), 2. kap.

Nicméně velcí novátoři ve výtvarném umění byli svým společenským původem často pro skupinu netypičtí. Brunelleschi, Masaccio a Leonardo byli syny notářů, Michelangelo synem patricije. Právě ti, co stáli stranou nejen společensky, ale pocházeli z jiných regionů a nejméně se ztotožňovali s místními remeslnickými tradicemi, nejvíce přispěli novým trendům.

VÝCHOVA

Podobně jako původ, i výchova naznačuje, že umělci a spisovatelé patřili dvěma rozdílným kulturám, kultuře dílny a kultuře univerzity.

Malíř Carlo da Milano je v jednom pramenu uveden jako „doktor umění“, zatímco jiný malíř, Giulio Campagnola, byl pážetem na dvoře ve Ferrare; v převážné většině však se malíři a sochaři učili v dílnách jako jiní řemeslníci. Na počátku našeho období byl postup výuky malířského učedníka popsán těmito slovy:

Napřed se musíš jako pachole učit po jeden rok kreslit na tabulce, pak jeden rok pod mistrem sloužit v dílně, aby ses naučil ovládat všechny obory, jež náležejí k našemu umění. Pak začít s třením barev, naučit se vařit klihy, připravovat gessos (bílý sádrový podklad v deskové malbě) a naučit se klást jej na *anconas* (desky) a modelovat jej a zbrušovat, klást plátkové zlato a pojednávat je razidly, vše po dobu plných šesti let. Potom se cvičit v malování, v přikrašlování mořidly, dělat zlacená roucha, cvičit se v nástěnné malbě, vše po dobu dalších šesti let, přičemž se stále kreslí a nikdy se nevynechá, ani o dnech svátečních, ani o dnech pracovních.¹⁴

Třináctiletá výuka je příliš dlouhá a zásada pravděpodobně neuskutečnitelná. Stanovy malířského cechu v Benátkách požadovaly nejkratší výuční dobu učedníka nejméně pět let a dva následné tovaryšské roky, po nichž kandidát mohl předložit svůj „mistrovský kus“ a stát se mistrem s právem otevřít si vlastní dílnu. Obdobně se od malířů vyžadovalo, aby

¹⁴ Cennini, *Il libro dell'arte*, s. 65. Srov. Cole (1983), zvl. 2. kap. (U tohoto citátu ze 104. kap. přihlížíme jednak k vydání traktátu péčí Alberta Ilga v ediční řadě Quellenschriften, I., Wien 1871, jednak k českému překladu Františka Topinky: C. Cennini, *Kniha o umění středověku*, Praha 1946. – Pozn. překl.) K Florencii viz Wackernagel (1938), 12. kap.; k Benátkám viz Tietze (1939).

zvládali širokou škálu úkolů prováděných rozmanitými prostředky (malba na dřevěné desce, plátně, pergamenu, omítce, dokonce na různých textilích, na skle a kovech), a sotva překvapí, že často začínali v mládí. Andreovi del Sarto bylo sedm, když vstoupil do učení, Tizianovi bylo devět, Mantegnovi a Sodomovi deset. Paolo Uccello byl již jedním z učedníků Lorenza Ghibertiho, když mu bylo jedenáct. Michelangelovi bylo třináct, když byl přijat ke Ghirlandaiovi a Palladio byl stejně starý, když začal pracovat jako kamenosochař. V rané fázi novověké Evropy byla dětská práce dosti obvyklá. Podle dobového hlediska Botticelli a Leonardo měli svá učednická léta poněkud posunutá, neboť Botticelli ještě ve třinácti chodil do školy a Leonardo byl přijat do Verrocchiovy dílny teprve ve čtrnácti nebo patnácti. Umělci neměli čas pobývat dlouhá léta ve škole a většina z nich se pravděpodobně nenačila víc než trochu číst a psát. Aritmetika, která se učila ve škole s výukou počtů, tzv. „počítadlové škole“ (podle počítadla, starověkého abaku; viz Goldthwaite, 1972), byla považována za pokročilý předmět, který uváděl na obchodnickou dráhu. Brunelleschi, Luca della Robbia, Bramante a Leonardo představují mezi umělci výjimku, protože chodili do školy tohoto typu.

Učedníci většinou tvořili část mistrovvy rozšířené rodiny. Někdy se mistrovi platilo za jídlo, ubytování a vyučování; Sodomův otec zaplatil nemalou částku 5 dukátů za sedm let učení. V jiných případech však mistr platil učedníkovi, a to částku, která se zvyšovala, jak rostla chlapcova dovednost. Michelangelova smlouva s Ghirlandaiovou dílnou stanovila, že má dostávat 5 florinů v prvním roce, 8 ve druhém a 10 ve třetím.

Fakt, že učedníci někdy přijímali mistrovo jméno, jako v Japonsku 18. století, je připomínkou významu mistra, u něhož se umělec učil. Jacopo Sansovino a Domenico Campagnola nebyli syny, nýbrž žáky Andrey Sansovina a Giulia Campagnoly. Piero di Cosimo přijal jméno svého mistra Cosima Rosselliho. Skutečně je možno identifikovat celé řetězce umělců, jejichž články vždy představují učitele a žáka. Například Bicci di Lorenzo učil svého syna Neriho di Bicci, který učil Cosima Rosselliho, ten Piera di Cosimo, který učil Andreu del Sarto, ten učil Pontorma, který učil Bronzina. Rozdílnosti individuálního stylu v těchto příkladech ukazují, že florentská soustava předávání kulturního dědictví měla dale-

ko k produkci tradicionalistického umění. Kromě toho Gentile da Fabriano učil Jacopa Belliniho, který učil své syny Gentila (pojmenovaného po svém starém mistrovi) a Giovanniho (který pak měl velké množství žáků, podle tradice i Giorgiona a Tiziana).

Zdá se však, že skutečně významných děl bylo jen několik: například dílna Lorenza Ghibertiho, mezi jejímiž žáky byl načas Donatello, Michelozzo, Uccello, Antonio Pollaiuolo a snad i Masolino, a dílna Verrocchiova, již prošel Leonardo da Vinci, Botticini, Domenico Ghirlandaio, Lorenzo di Credi a Perugino. Nejvýznamnější v celém období byla pravděpodobně dílna Raffaelova, v níž působili žáci a pomocníci včetně Giulia Romana, Gianfranceska Penniho, Polidora da Caravaggio, Perina del Vaga a Lorenza Lottiho (kterého nutno odlišit od Lorenza Lotta).

Důležitou součástí výuky malířů bylo studium a kopírování dílenských sbírek kreseb, jež kromě jiného sjednocovalo styl dílny a udržovalo její tradici. Jeden z humanistů popsal tento postup v raném 15. století: „Když učedníci mají být vyučováni mistrem... malíři jim jako předlohy svého umění předkládají řadu krásných kreseb a obrazů.“¹⁵ Takové kresby tvořily významnou část malířova majetku a bylo možno je zvlášť uvádět v poslední vůli, jak to učinil již roku 1471 ve svém „pořízení“ malíř Cosimo Tura ve Ferrare. Kresby bylo možno označovat šiframi, neboť byly považovány za pracovní tajemství, o čemž svědčí náčrtník pocházející z Ghibertiho dílny (Prager a Scaglia, 1970, str. 65 n.). Když začala být ceněna záměrná osobitost stylu, dílenské kresby ztrácely na důležitosti. Vasari vypráví, jak jistý mistr učil svého žáka Beccafumiho na příkladech „kreseb velkých malířů, jež měl ke své vlastní potřebě, jak to bývá u některých mistrů v kresbě nezkušených“; z poznámky je patrné, že tato zvyklost mizela.

U humanistů a učenců (a v menší míře u spisovatelů, neboť roli „spisovatele“ hráli amatéři) byla ekvivalentem dílenského učení univerzitní výchova. V raném 15. století bylo v Itálii 13 univerzit: v Bologni, Ferrare, Florencii, Neapoli, Padově, Pavii, Perugii, Piacenze, Pise, Salernu, Sieně a Turínu. Nejdůležitější mezi nimi v tomto období byla univerzita v Padově, na níž studovalo 52 členů elity, 17 z nich v letech 1500 až

¹⁵ Gasparino Barzizza, citováno u Baxandalla (1965), s. 183 n. O kresbách z tohoto období viz Ames-Lewis (1981, 4. kap.) a Ames-Lewis a Wright (1983).

1520. Růst univerzity podporovala benátská vláda, do jejíhož území Padova spadala. Zvýšila platy profesorům a Benátčanům zakázala, aby odcházeli na jiné univerzity, a období studií v Padově považovala za nezbytnou podmínku pro získání úřadu. Rovněž bylo vítané, že univerzita žila mimo hlavní město benátské republiky. Ubytování bylo levné a prosperita, již přinesli studenti, napomáhala loajalitě poddanského města. Padova také přitahovala studenty z jiných oblastí: z 52 humanistů a spisovatelů, kteří tu vstoupili na univerzitu, se přibližně polovina narodila mimo Benátsko. Padova přitahovala zejména studenty přírodních oborů (tehdy se říkalo „přírodní filozofie“ a lékařství). Z 53 „přírodovědců“ v tvůrčí elitě jich tam studovalo 18.¹⁶

Další univerzita, u elity velmi populární, byla v Bologni – se 26 studenty. Tato nejstarší italská univerzita upadala, avšak v 15. století zaznamenala opět oživení. Následovala Ferrara s 12 členy. Díky nízkým poplatkům získala mezinárodní pověst; německý student z 16. století uvedl, že Ferrara byla všeobecně známá „jako útočiště chudých [*miserorum refugium*]“ (Rashdall, 1936, sv. 2, str. 54). Univerzita v Pavii (sloužila milánskému vévodství jako Padova Benátskám), v Pise (sloužící Florencii), v Sieně, Perugii a Římě přispěly elitě zhruba po půl tuctu vzdělanců. S radostí dodáváme, že dva z nich (John Hothby a Paul z Benátek) byli vzdělanci z Oxfordu. Nicméně jejich koleje nejsou známy.

Studenti usilovali o vstup na univerzitu v mladším věku než dnes; historik Francesco Guicciardini se odebral do Ferrary v šestnácti letech. Začínali studiem „umění“, čili sedmera svobodných umění, dělených na základní trojici: gramatiku, logiku a rétoriku (čili *trivium*) a pokročilejší čtveřici: aritmetiku, geometrii, hudbu a astronomii (čili *quadrivium*). Poté postoupili k vyšším akademickým stupňům v teologii, právu či lékařství. Celý plán vzdělání byl nesen středověkou tradicí a v našem období se na něm nic formálně neměnilo. Je však dobře známo, že to, co se učí na univerzitě – nechme stranou, co se studuje – neodpovídá vždy plánu výuky. Nedávný výzkum stavu britských univerzit v 16. a 17.

¹⁶ Po prvním vydání této knihy došlo k jakési konjunktuře prací o dějinách univerzit v Itálii a jinde, na níž mají podíl Denley (1981, 1983), Schmitt (1975) a Verde (1973–7). K Padově viz Desroussilles, v: Arnaldi a Pastore Stocchi (1981).



Výchova humanistů na univerzitě. Z knihy: C. Landino, *Formulaio di lettere e di orationi volgari con la preposta*, Florencie.
Reprodukováno s laskavým svolením kurátorů Bodleian Library, Oxford

století, založený na rozboru poznámek psaných studenty, ukázal, že neoficiálně byla zaváděna řada nových předmětů včetně dějepisu (Kearney, 1970). Obdobný výzkum zaměřený na italské univerzity zatím ještě nebyl podniknut; lze však předpokládat, že dějepis, poezie a etika (tři z „humanitních“ oborů, jež nebyly mezi disciplínami sedmerna svobodných umění) byly (alespoň v praxi) stejně důležité jako každá součást *quadrivia*.

V jistém ohledu připomínají univerzitní studenti učedníky. Disputace o tezi, na jejímž základě se bakalář stal „mistrem svobodných umění“, byla ekvivalentem řemeslníkova „mistrovského kusu“. Mistr svobodných umění, krátce mistr, měl právo učit svůj předmět; bylo to, jako by si zřídil dílnu. Avšak výuka a studium v ústní i psané podobě probíhaly v latině, symbolu zvláštní kultury vzdělanců. Dozorci (*lupi* čili vlci) dokonce zjišťovali, zda studenti hovoří latinsky sami mezi sebou, a ti, kdo porušili pravidlo, byli pokutováni. Jiný zřejmý rozdíl mezi učedníky a univerzitními studenty je ve výši výdajů na výchovu. Z propočtů vyplývá, že roční výdaje spojené s vydržováním jednoho chlapce na univerzitě ležící mimo domov dosáhly v Toskáne počátkem 15. století částky, za niž bylo možno zaměstnávat dva sluhy (Martines, 1963, str. 117). K tomu nutno ještě připočítat, že od čerstvého doktora se očekávalo, že pro své kolegy uspořádá bohatou hostinu. Doktorát občanského práva, jehož Guicciardini dosáhl roku 1505, ho přišel na 26 florinů. Pouze Ferrara byla univerzitou pro nemajetné, skutečným „útočištěm chudých“.

O architektch a skladatelích nutno pojednat odděleně od ostatních oborů. Architektura nebyla uznávána za samostatné řemeslo; proto architekti neměli svůj cech (na rozdíl od kameníků) a ani soustavu učednické výchovy dorostu. Tudíž muži, kteří v průběhu našeho období navrhovali stavby, se vyznačovali pozoruhodným charakteristickým rysem: původně byli školeni pro jinou činnost. Tak Brunelleschi se vyučil jako zlatník, Michelozzo a Palladio jako sochaři či kamenosochaři a Antonio da Sangallo starší jako tesař, zatímco Leon Battista Alberti byl univerzitán a humanista. Naskytovala se ovšem i příležitost neformální výuky. Bramanteho dílna v Římě byla místem, kde se Antonio da Sangallo mladší, Giulio Romano, Peruzzi a Raffael učili navrhovat stavby; její význam v dějinách architektury připomíná úlohu Ghibertiho dílny ve

Florencii. Někteří proslulí architekti, například Tullio Lombardo a Michele Sanmicheli, se svému povolání učili od příbuzných.¹⁷

Skladatelé, jak je nazýváme, byli vychováni jako výkonní hudebníci. Řada z nich navštěvovala v rodném Nizozemí školy chrámového sborového zpěvu; například Josquin des Près byl chrámovým zpěvákem v St. Quentinu. Angličan Hothby vyučoval nejen hudbu, ale i gramatiku a aritmetiku ve škole při dómu v Luce, která pravděpodobně pečovala o členy chlapeckého sboru. Hudba (ve smyslu teorie hudby) byla jedním z předmětů v soustavě studia sedmera svobodných umění na univerzitách a několik skladatelů patřících k elitě získalo univerzitní tituly; Guillaume Dufay byl bakalářem církevního práva a Johannes de Tinctoris byl netoliko doktorem obojího práva, ale i teologie. Formálně výuka kompozice neexistovala, avšak kroužek Joannese Ockeghema v Nizozemí byl neformálním protějškem Ghibertiho nebo Bramanteho dílny. Mezi Ockeghemovy žáky – zmiňme jen ty, kdo byli činní v Itálii – patřili Alexander Agricola, Antoine Brumel, Loyset Compère, Gaspaer Weerbecke a snad i Josquin des Près. Od Josquina se táhne takřka jíc apoštolská poslušnost ve vztazích mistrů a žáků, jež spojuje velké Nizozemce s komponisty 16. století v Itálii a Italy s významnými Němci ze 17. století. Josquin učil Jeana Moutona, který učil Andreu Gabrieliho, a ten koncem našeho období učil Heinricha Schütze.¹⁸

Možno shrnout. V Itálii byly v dané době dvě kultury a dvě soustavy výchovy: manuální a intelektuální, italská a latinská, dílenská a univerzitní. Dokonce i v architektuře a hudbě není obtížné rozpoznat příčky, po nichž stoupal mimořádný jedinec. Existence této dvojí soustavy staví před historiky renesance další otázky. Jestliže umělci dosahovali „oprávnění“ k činnosti v tak mladém věku, jak asi získali důvěrnou znalost klasického starověku, již prozrazují jejich malby, sochy a stavby? A existuje vůbec proslulý „univerzální člověk“ období renesance mimo představy historiků z 19. století?

Soudobí autoři píšící o umění si byli dobře vědomi významu vyššího vzdělání. Ghiberti například vyžadoval, aby malíři a sochaři studovali gramatiku, geometrii, aritmetiku, astronomii, filozofii, historii, lékařství,

¹⁷ O výchově architektů viz Ackerman (1954).

¹⁸ O hudební výchově viz Bridgman (1964), 4. kap.



Dřevořez v knize Adriaana Willaerta, *Musica nova*, 1559.
Snímek z The Mansell Collection

perspektivu a zásady „vědecké kresby“.¹⁹ Alberti požadoval, aby malíři studovali sedmero svobodných umění, zvláště aby ovládali geometrii, a rovněž humanitní předměty, jmenovitě rétoriku, poezii a historii.²⁰ Architekt Antonio Averlino, který přijal řecké jméno Filarete („milující ctnost“) vyžadoval, aby se architekt učil hudbě a astrologii, „...neboť když něco organizuje a staví, měl by vědět, zda začíná pod příznivou planetou a za příznivé konstelace. Měl by také rozumět hudbě, aby věděl, jak uvést do souladu jednotlivé články s ostatními částmi stavby.“²¹ Ideální sochař, podle Pomponia Gaurika, který nejen napsal traktát o sochařství, ale také se činně umění věnoval, by měl být netoliko „sčtělý“ (*literatus*), ale i znalý aritmetiky, hudby a geometrie.²²

Přízpůsobovali se opravdoví umělci tomuto ideálu? Třeba mít na zřeteli, že další výchovu, již mnozí postrádali po brzkém opuštění školy, jim zajišťovaly instituce zvané „akademie“ (podle vzoru učených společností humanistů a prapůvodní Platonovy Akademie v Athénách), soustředující se zejména ve Florencii kolem sochaře Bertolda, v Miláně kolem Leonarda da Vinci a v Římě v kroužku florentského sochaře Baccia Bandinelliho, jehož žáci byli zobrazeni, jak se učí při svíče. Nemáme však věrohodné důkazy o postupu výuky umělců v institucích tohoto druhu, než byla ve Florencii roku 1563 založena Accademia di Disegno, vzor akademické organizace, jež se v 17. století ujala ve Francii, v 18. století v Anglii a ještě jinde.²³

Nelze se však domnívat, že dílny umělců v období renesance postrádaly literární či humanistickou kulturu. Například o Brunelleschim šla pověst, že „byl sčtělý v Písmu“ a „dobře se vyznal v Dantově díle“ (Frey, 1892, str. 31). O některých umělcích se ví, že vlastnili knihy; například florentští sochaři Benedetto a Giuliano da Maiano měli k roku 1498 v majetku 29 knih. Více než polovina knih byla náboženského obsahu: bible, Život sv. Jeronýma a kniha o zázracích Panny Marie.

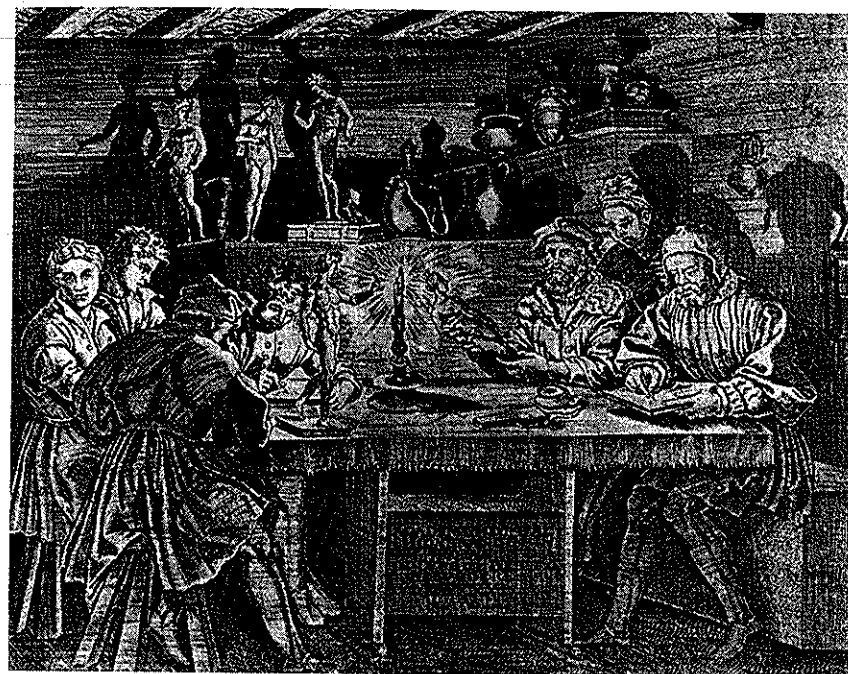
¹⁹ Ghiberti, *I commentari*, s. 2.

²⁰ Alberti, *On Painting and Sculpture*, 3. kn., s. 94 n. (v českém překladu L. B. Alberti, *O malbě – O soše*, s. 93 n.).

²¹ Filarete, *Treatise on Architecture*, 15. kn., s. 198.

²² Gauricus, *De sculptura*, s. 52 n.

²³ Pevsner (1940), 1. kap., podává tradiční názor. Vasariho proslulou úvahu o Bertoldově akademii zpochybnil Chastel (1961), s. 19 n.



AGOSTINO VENEZIANO, Akademie Baccia Bandinelliho v Římě. Mědirytina.
Reprodukováno s laskavým svolením Ashmolean Museum, Oxford

Mezi světskými knihami pak byla nejen díla obou autorů oblíbených ve Florencii, Danta a Boccaccia, ale i anonymní dějiny Florencie. Životopis Alexandra Velikého a Liviova Římská historie zastupovaly klasický starověk (Cendali, 1926, str. 182 n.). Intelektuální zájmy obou bratrů, jež tento knižní soubor prozrazoval, tradiční v zaměření, leč s jistým příměskem nové vzdělanosti, připomínají zájmy florentských obchodníků v dřívější fázi století (Bec, 1967, srov. Bec, 1984). Umělci, kteří vlastnili knihy tohoto druhu, měli zjevně zájem o starověkou minulost, a to nejen o její umění, jakkoli tento okruh zájmu lze doložit podle inventářů. Tak v době své smrti v roce 1500 sienský malíř Neroccio de' Landi vlastnil několik antických mramorových soch spolu s 43 sádrovými odlitky fragmentů (Coor, 1961, str. 107).

U knihovny Benedetta a Giuliana da Maiano je nápadné, že není zastoupena klasická mytologie. Nevyskytují se v ní přepisy Ovidiových *Proměn* nebo Boccacciovy *Genealogie bohů*. Umělci s takovou knihovnou se lépe vyznali v náboženských malbách a plastikách než v mytologických malbách, jaké vyžadovali někteří patroni. Rádi bychom věděli, zda Botticelli, který patřil ke stejné generaci a pocházel ze stejného města i společenské vrstvy jako bratři da Maiano, měl sbírku knih odlišnou. Pokud ne, musel při zrodu takových maleb jako *Zrození Venuše* nebo *Primavera* hrát hlavní roli jeho patron nebo poradce. Je pravděpodobné, že důležitou část výchovy umělce tvořily rozhovory.

Sestavení nevelké knihovny vyžaduje čas. Roku 1498 se knihtisk v Itálii rozvíjel po dobu jedné generace. V raném 15. století je nepravděpodobné, že by umělec mohl shromáždit na 20 rukopisných knih. Například v následujícím století už nejsou větší knihovny neobvyklé. Leonardo da Vinci, ve své době opovržlivě posmíváný, že je „člověk nevzdělaný“ [*omo senza lettere*], v jedné chvíli vlastnil 116 knih: tři latinské gramatiky, některé církevní Otce (Augustina a Ambrože), něco z novodobé italské literatury (satirické básně Burchiellovy a Luigiho Pulciho, novely Masuccia Salernitana) a traktáty o anatomii, astrologii, kosmografii a matematice (Reti, 1968, str. 81 n.).

Bylo by pošetilé dovolávat se Leonarda jako typického příkladu, přemnoho dokladů však vypovídá o literární kultuře umělců z 16. století. Určité klíče k těmto otázkám poskytuje studium jejich rukopisu. V 15. století se snažili psát po způsobu obchodníků, a to stylem, který se pravděpodobně vyučoval na počtářské škole. Avšak v 16. století Raffael, Michelangelo a jiní psali novým způsobem, italikou.²⁴ Jen o málo kterých z nich včetně Michelangela, Pontorna a Parise Bördoneho je známo, že navštěvovali střední školu. Malíř Giulio Campagnola a architekt fra Giovanni Giocondo uměli nejen řecky, ale i latinsky.²⁵ Pouze nemnoho umělců získalo také pověst spisovatele. Zatímco Michelangelovy básně jsou slavné, Bramante, Bronzino a Raffael se jen pokoušeli veršovat. Cennini, Ghiberti, Filarete, Palladio a architekt z Bologne Sebastiano Serlio psali traktáty o umění. Cellini a Bandinelli napsali

²⁴ Pointoval to Armando Petrucci v přednášce ve Warburgově ústavu v Londýně r. 1968.

²⁵ K pozdější fázi 16. století Dempsey (1980).

vlastní životopisy, kdežto Vasari je známější svými životopisy umělců než vlastními malbami, sochařskými díly a architekturou. Nutno dodat, že Vasarimu pomohla spojit obě kultury mocná patronace, jež mu poskytla dvojí výchovu, nejen humanitní vzdělání u Pieria Valeriána, ale i uměleckou výuku v okruhu Andrey del Sarto (Boase, 1979).

Tyto příklady jsou sice působivé, nezahrnují však všechny vynikající umělce. Ve výčtu chybí například Tizian: je nepravděpodobné, že by uměl latinsky. Takové příklady rozhodně neposilují představu o „univerzálním renesančním člověku“. Byl skutečně, nebo je to jen fikce? Ideál univerzálnosti ovšem existoval. Tak jeden účastník dialogu *O občanském životě* florentského humanisty 15. století Mattea Palmieriho poznamenává: „Člověk je schopen naučit se mnoha věcem a sám se učinit univerzálním v mnoha znamenitých uměních [*farsi universale di più arti eccellenti*]“.²⁶ Jiný florentský humanista, Angello Poliziano, napsal krátké pojednání o veškerém vědění, *Panepistemon*, v němž má své místo malířství, sochařství, architektura a hudba.²⁷ Nejproslulejší výklad tohoto ideálu přinesl hrabě Baldassare Castiglione ve slavném *Dvořanovi* (1528); účastníci rozhovorů mají za samozřejmé, že dokonalý dvořan bude schopen bojovat i tančit, malovat i zpívat, psát básně i radit svému vládci. Měla tato teorie vztah k praxi? *Životní dráhy Albertiho* (humanisty, architekta, matematika, ba dokonce atleta), Leonarda a Michelangela jsou oslnujícím svědectvím o univerzálních lidech; dalších 15 členů elity – mezi nimi Brunelleschi, Ghiberti a Vasari – se věnovalo třem či vícero uměním.²⁸ V této společnosti si zaslouží své místo i humanista Paolo dal Pozzo Toscanelli (přítel Albertiho a Brunelleschiho), neboť jeho zájmy zahrnovaly matematiku, zeměpis a astronomii (de Santillana, 1966).

Přibližně polovinu těchto 18 univerzálních mužů tvořili Toskánci, přibližně polovina měla otce urozeného rodu, svobodného povolání ne-

²⁶ Palmieri, *La vita civile*, 1. kn., s. 43.

²⁷ Jedna z nemnoha diskusí na toto téma je u Summese (1981), 17. kap.

²⁸ Klasifikace rozlišující pouze sedmero umění (malíře, sochaře, architekta, spisovatele, humanistu, vědce, skladatele) spíše bagatelizuje mnohostrannost elity, než aby ji přeceňovala. Osmnáct lidí činných ve třech či více uměních jsou Alberti, Silvestro Aquilano, Bramante, Brunelleschi, Filarete, Ghiberti, Giovanni Giocondo, Francesco di Giorgio, Leonardo, Piero Ligorio, Guido Mazzoni, Michelangelo, Alessandro Piccolomini, Serlio, Tebaldeo, Vasari, Vecchietta, Zenale.

bo obchodníka a neméně než 15 mezi nimi bylo, kromě jiného, architekt. Architektura univerzální jedince buď silně přitahovala, nebo odrazovala. Nepřekvapuje to, protože architektura tvořila most mezi vědou (architekt musel znát zákony mechaniky), sochařstvím (pracoval s kamenem) a humanismem (musel znát klasický slovník architektury). Vyjma Albertiho patří tito mnohostranní mužové spíše k tradici nespecializovaného řemeslníka než nadaného amatéra. Zdá se, že teorie a praxe univerzálních lidí probíhaly souběžně, avšak bez užšího styku. Největší ze všech, Michelangelo, v univerzalismus nevěřil. V době, kdy maloval klenbu Sixtinské kaple, napsal svému otci list, v němž si posteskl, že malba není jeho obor (*non esser mia professione*). Jakkoli tvořil mistrovská díla v malířství, architektuře a poezii, nepřestával namítat, že je pouze sochařem.

ORGANIZACE UMĚNÍ

Základní jednotkou malířů a sochařů byla dílna, *bottega*, malá skupina lidí, kteří spolupracovali na celé škále rozmanitých předmětů, tedy velký protiklad specialisty, individuálního umělce moderní doby. Ačkoli se někdy činily rozdíly mezi malíři deskových obrazů a fresek na straně jedné a malíři nábytku na straně druhé, stále zjišťujeme, že Botticelli maloval i *cassoni* (svatební truhly) a prapory, Cosimo Tura ve Ferrare koňské čabraky i nábytek a Benátčan Vincenzo Catena kabinety a postele. V 16. století Bronzino dokonce maloval pro urbinského vévodu skříň spinetu. Aby se vyrovnali s tak širokou škálou zakázek, mistři často zaměstnávali vedle pomocníků i učedníky, zvláště když pracovali na díle velkého rozměru nebo byli tak zahrnováni zakázkami jako Ghirlandajo, Perugino či Raffael. Víme s určitostí, že Giovanni Bellini během svého dlouhého aktivního života (kolem 1460–1516) zaměstnával na 16 pomocníků a byl by mohl zaměstnat ještě mnoho dalších. Někteří z těchto „chlapců“ (*garzoni*), jak byli nazýváni bez ohledu na věk, byli najímání, aby pomáhali na určité zakázce, a patron zaručoval, že uhradí jejich stravu, jak to roku 1460 Turovi přislíbil ferrarský vévoda při uzavírání smlouvy na výmalbu kaple (srov. Chambers, 1970 b, čís. 7, 11, 15). Jiní pro svého mistra pracovali ve stálé mzdě a mohli se specializo-



Raffaelova dílna. Štukový reliéf (detail),
Musei Vaticani

vat. V Raffaelově dílně, již lze výstižněji označit jako „Raffaelův závod“, se například Giovanni da Udine specializoval na malbu zvířat a na ornamentální grotesky (Marabottini, 1968).

Dílna bývala často rodinným podnikem. Otec, jako Jacopo Bellini, své syny vyučil řemeslu. S *garzoni* se pravděpodobně jednalo jako s členy rodiny a mohli se i oženit s mistrovou dcerou, jako to udělal Mantegna i mnozí jiní. Když Jacopo zemřel, své náčrtníky a nedokončené zakázky zůstavil svému nejstaršímu synu Gentilovi, který tím převzal dílnu. Giovanni Bellini následoval po bratru Gentilovi a sám byl posléze následován synovcem Vittorem Bellinianem.²⁹ Signování maleb je nutné

²⁹ O stálosti rodinné dílny v Benátkách viz Rosand (1982), s. 7 n.

chápat jako znak „renesančního individualismu“. Neznamenal však, že když malbu signovala hlava dílny, že ji sama vlastnoručně vytvořila. Dokonce to může znamenat opak; v takovém případě signatura stvrzuje, že dílo odpovídá úrovni dané dílny (Tietze, 1939).

Všichni mistři malíři si nemohli dovolit založit vlastní dílnu. Jako jiní drobní mistři (například barvíři) dělili se někdy malíři o výdaje na nájemné a vybavení. Obvykle, i když ne vždycky, jednali jako obchodní společnost a dělili se o výdaje a zisky (Procacci, 1960). Například Giorgione měl za společníka Vincenza Catenu. U takového společenství bylo výhodné, že nabízelo jistý druh pojistky proti nemoci a neplatícím zákazníkům. V rámci dílny mohlo rovněž docházet k dělbě práce.

Tyto zvyklosti spolupráce nám umožňují snáze pochopit, jak známí umělci mohli na stejných malbách pracovat společně nebo po sobě. Například v kapli Ovetariů v Padově malovali fresky čtyři malíři po dvojicích: Pizzolo s Mantegnou a Antonio da Murano s Giovannim d'Allemagna. Pisanello dokončil obraz sv. Jana Křtitele, který začal Gentile da Fabriano. Tento způsob pokračoval do 16. století. Pontorno vytvořil dvě malby podle Michelangelových kardonů a Michelangelo souhlasil, že dokončí sochu sv. Františka od Pietra Torrigianiho. Zmíněný systém spolupráce zřejmě čelil záměrnému stylovému individualismu a nabízí také vysvětlení, proč se tento individualismus prosazoval jen zvolna.

Sochařské dílny byly organizovány podobně jako malířské. Donatello měl za společníka Michelozza, kdežto dílny Gaginiů a Solariů byly rodinnými podniky. Pomocníci byli více než hledaní, jelikož sochy vyžadují delší práci a protože hlava dílny musela zajišťovat těžbu a přísun mramoru k provedení dané zakázky. Při nezdaru hrozilo riziko, jak si Michelangelo stěžuje ve svých dopisech, že stovky dukátů by mohly být vyplýtvány a těžko by bylo možno přesvědčit zákazníka, že výdaje byly nutné.³⁰ Dílna Bernarda Rosselina byla jednou z dílen, kde v dělbě práce panovala „zjevná libovůle“ (Schutz, 1977, str. 11).

Architektura byla ovšem organizována ve větším měřítku a s promyšlenější dělbou práce. Dokonce poměrně malý palác jako Ca D'Oro,

³⁰ O spolupráci sochařů viz Caplow (1974). K lomům v Carrare viz Klapisch-Zuber (1969). Srov. Chambers (1970 b), čís. 2 o problémech Jacopa della Quercia včetně cla na istrijský kámen.

ježž možno ještě vidět na Velkém kanálu v Benátkách, buďovalo v roce 1427 27 řemeslníků. Byli mezi nimi tesaři, pak dvojí druh kameníků, jedni kámen opracovávali, druzí jej vrstvěli, dále nekvalifikovaní dělníci najatí k přísunu materiálu a snad také předák. Koordinace prací byla proto náročná. Jak to vyjádřil Filarete, stavební projekt se podobá tanci, každý musí v pravý čas spolupracovat. Muž, který stavební práce zajišťoval, byl někdy nazýván *architetto*, jindy *protomaestro* neboli hlavní mistr. Je pravděpodobné, že tato dvě označení odrážejí odlišná pojetí úlohy: jednak dávnou představu staršího řemeslníka v čele skupiny, jednak novou představu navrhujícího architekta. Provoz jistě vyžadoval i značnou administrativní práci. Někdo stavbu navrhoval, ale někdo musel najmout a platit dělníky a pečovat o dodávky vápna, písku, kamene, dříví, lan a podobně. Veškerou tuto činnost bylo možno organizovat několika způsoby. V Benátkách byly malé stavební podniky, neboť kamenickým a zednickým mistrům tu nebylo povoleno přijmout více než tři učedníky. Když se připravovala velká stavba, bylo běžné, že podnikatel (*padrone*) smluvně zajistil veškeré práce a posléze i druhotné dílčí smlouvy s různými dílnami.³¹ Druhou krajnost představuje výstavba chrámu sv. Petra ve dvacátých a třicátých letech 16. století. Zde působila jen jedna dílna s velkým pracovním sborem, jenž zahrnoval nejen účetního (*computista*), dva dohlížitele-odhadce práce (*mensuratori*) a hlavního úředníka (*segretario*), ale také kameníky, zedníky a další pracovní síly. Filarete doporučuje zástupce (*commissario*) jakožto prostředníka mezi architektem a řemeslníky. Zdá se, že Alberti tento systém přijal a ve funkci zástupce zaměstnával nejméně tři umělce; byli to Matteo de' Pasti v Rimini, Bernardo Rossellino v Římě a Luca Fancelli v Mantově i ve Florencii.

Naznačená dělba práce staví historiky umění před problémy, jaké s ní nepochybně měli již zástupci architektů. Je značně obtížné určit individuální odpovědnost za jednotlivé malby i sochy, a jestliže jde o stavbu, je ještě obtížněji rozpoznatelné, zda za určitý prvek nesl odpovědnost patron, architekt, jeho zástupce, mistr kameník nebo zedník. Obtížně rozmnožuje fakt, že ještě nebylo běžné, aby architekt svým lidem dával výkresy plánů opatřené měřítkem, podle nichž by postupovali. Mnohé

³¹ K Benátkám viz Wyrobisz (1965), k Florencii viz Goldthwaite (1980), 2. část.



ARCHITEKT FILARETE VEDE SVÉ UČEDNÍKY.

Detail bronzových dveří chrámu sv. Petra, Řím. Rev. da Fabbrica di S. Pietro in Vaticano

návody byly dávány *a bocca*, ústně (Manetti, 1970, str. 77). Jestliže něco víme o Albertiho záměrech, pak jen proto, že nepobýval v Rimini, když byl budován kostel sv. Františka, ale návrhy posílal formou korespondence, z níž se leccos dochovalo. Jeho zástupce, sochař Matteo de' Pasti, při jedné příležitosti zřejmě uvažoval o změně proporcí některých pilastrů, avšak Alberti mu napsal, aby toho nechal. Matteův dopis stavebníkovi Sigismondovi Malatestovi vysvětluje, že od Albertiho došel nárys průčelí a hlavice a byl ukázán „všem mistrům a stavebním technikům“. Vyskytl se však problém, protože kresba se plně neshodovala s dřevěným modelem, jež Alberti poskytl dříve. „Důvěřuji Bohu, že Vaše Výsost přijede včas a tu věc uvidí na vlastní oči.“ Jiný řemeslník činný při výstavbě kostela napsal později Sigismondovi prosbu o svolení, aby se mohl odebrat do Říma a s Albertim se dohodnout o zaklenutí.³²

Skutečnost, že architektura byla spojena s provozem založeným na tak vyhraněné spolupráci, musela působit jako brzda inovačního úsilí. Jelikož řemeslníci byli vychováni jinými řemeslníky, naučili se účt nejen k tradici, ale i k technikám. Když prováděli návrh, který se rozcházel s tradicí, a kdyby dohled nebyl dost přísný, pravděpodobně by jej „normalizovali“, jinými slovy přizpůsobili tradici, od níž se tvůrce návrhu úmyslně odklonil. Michelozzův návrh Medicejské banky v Miláně

³² Ricci (1924), s. 588 n., Srov. Wittkower (1949), s. 29 n. Albertiho dopis Matteovi v překladu do angličtiny publikuje Chambers (1970 b), s. 181–3.



prováděli lombardští řemeslníci v místním stylu (fragment stavby lze zhlédnout v muzeu v Castello Sforzesco). Malým, leč významným detailem je také proporční rozdíl mezi hlavicemi, které florentští řemeslníci tesali pro Brunelleschiho, když byl ve městě přítomen, a hlavicí vytesanou v roce 1430, kdy dlel mimo město (Saalman, 1958).

Zdá se, že mezi vývojem nového architektonického slohu a vzestupem nového typu navrhujícího umělce, architekta, který se, stejně jako Alberti, nevyučil kameníkem, je souvislost. Může to osvětlit paralela s výstavbou lodí. V Benátkách v 15. století navrhovali lodě vrchní lodní tesaři, námořní protějšek kamenických mistrů. V 16. století s nimi začal soutěžit amatér. Roli Albertiho sehrál humanista Vettor Fausto, který navrhl loď (spuštěna byla v roce 1529) podle vzoru antické *quinqueremy* (Lane, 1934; Concina, 1984, str. 108 n.).

Větší organizační jednotkou malířů, sochařů a kameníků, nikoli architektů, byl cech. Cechy měly několik funkcí. Dbaly o kvalitu a usměrňovaly vztahy mezi zákazníky, mistry, tovaryši a učedníky. Shromažďovaly peníze plynoucí ze sbírek a odkazů, půjčovaly či dávaly z nich něco členům jsoucím v nesnázích. Organizovaly slavnosti na počest patrona cechu, doprovázené bohoslužbami a procesími. V některých městech, jako v Miláně (Motta, 1895), měli malíři vlastní cech, často pod patronací sv. Lukáše, o němž se předpokládalo, že namaloval portrét Panny Marie. Jinde tvořili součást většího cechu, třeba papírníků v Bologni nebo lékařů a lékárníků ve Florencii (ačkoli florentští malíři měli své vlastní společenství, bratrstvo sv. Lukáše).

* (lodi o pěti řadách vesel po každé straně – pozn. překl.)

Abychom získali živější představu o činnosti cechu, můžeme nahlédnout do stanov z 15. století jednoho z nich, „bratrstva“ neboli *fraglia* malířů v Padově (Gaye, 1839–40, sv. 2, str. 43 n.). Úředníky cechu byli pokladník, dva správci, notář a děkan. Účast členů na několika společenských a náboženských akcích byla povinná. O určitých dnech v roce cech kráčel v procesí pod svou korouhví a nepřítomní byli pokutováni. Zvláštní kroužek navštěvoval nemocné členy a nabádal je ke zpovědi a přijímání a pokutoval za neúčast při pohřbech. Chudým a malomocným byly rozdávány almužny. Zajišťována byla chudinská podpora potřebných členů. Chudý mistr měl právo odprodat své dílo cechu a pokladník se je pokoušel prodat „jak nejlépe mohl“ (*ut melius poterit*). Jiné cechy půjčovaly peníze; například Botticelli získal půjčku od bratrstva sv. Lukáše ve Florencii. Padovské stanovy rovněž na mistrech vyžadovaly, aby učedníky drželi po dobu nejméně tří let a zakazovaly vyjednávání s učedníky jiných mistrů doprovázené „dary nebo lichotkami“ (*donis vel blandimentis*). Zavedeny byly předpisy o dodržování kvality; uchazeči o status mistra byli zkoušeni obvyklým způsobem a domy byly prozkoumávány, aby se zjistilo, zda práce nebyla „padělána“ (*si falsificetur aliquod laborerium nostre artis*). Rovněž se dbalo na dodržování kvality práce a dobrých cen, a to tak, že umělci byli zvaní, aby v případech sporu se zákazníkem hodnotili dílo druhých – umělecký posudek lidí stejné úrovně.³³ V neposlední řadě se činnost cechu projevovala ochranářstvím. Padovské stanovy členům zakazovaly, aby nečlenům darovali nebo prodali cokoli, co náleží k řemeslu. Ukládaly, že se žádné dílo nesmí přinést z jiného okrsku, aby se prodalo v Padově, a pro tranzit takového „cizího“ díla územím cechu byly povoleny pouze tři dny.

Zdá se, že rovněž v Benátkách se cech neboli *arte* řídil přísným územním imperativem. Když Albrecht Dürer navštívil v roce 1506 Benátky, na adresu tamních malířů a jejich profesionální nevráživosti vůči soutěži poznamenal: „Třikrát mě předvolali před úředníky a musel jsem jejich cechu zaplatit čtyři floriny.“³⁴ Je doloženo, že když toskánský malíř Andrea del Castagno v polovině 15. století pracoval v Benátkách, do-

hlížel na něj méně nadaný malíř Giambono prostě proto, že byl Benátčan (Muraro, 1961).

Ve Florencii však cechy neměly tak velkou moc. Florentská vláda by jim nebyla dovolila, aby všechny řemeslníky nutily k členství. Někteří umělci, jako Botticelli, vstoupili do cechu teprve ke konci své dráhy. V důsledku této liberálnější politiky mohli „cizinci“ přicházet do Florencie a pracovat tam. Liberálnější politika, vystavující místní tradici podnikům zvenčí, pomáhá vysvětlit vedoucí místo Florencie v kultuře.

Spisovatelé, humanisté, vědci a hudebníci neměli ani cechy, ani dílny. V jejich světě byla nejbližší analogií cechu univerzita (termín, který vlastně znamenal „společensví“ a někdy byl užíván k označení malířského cechu). Analogie mezi studenty a učedníky, v nejednom směru svůdná, je však i zavádějící. Většina studentů nechodila na univerzitu, aby se učila, jak se stát profesorem, nýbrž pomýšlela na dráhu církevní nebo státní. Studenti měli na italských univerzitách větší moc než učedníci v ceších. Na žádost studentů univerzity v Pise byl zvýšen plat jednomu z jejich učitelů, přírodovědci Bernardu Tornimu. Univerzitní hodnostáři netlačili na univerzitu, aby vydávala jejich knihy. Jejich úkolem bylo vyučovat a knihy byly až na druhém místě.

Jestliže humanisté a vědci měli své univerzity, spisovatelé neměli vůbec žádnou formu organizace. Sepisování bylo něčím, co člověk dělal více či méně ve volném čase, kdežto voják, diplomat či biskup byl tím, čím skutečně byl. Pro ženy tudíž bylo jednodušší stát se spisovatelkami než se věnovat činnosti malířů nebo sochařů. Vyskytovali se ovšem básníci, kteří se poezii věnovali jako zaměstnání a vydělávali si tak na živobytí. Zdráhám se užít moderního termínu „profesionálové“, neboť tito pěvci příběhů (*cantastoriové*), improvizátoři epické poezie, jako Cristoforo Altissimo (zemřel kolem 1515) nebo Bernardo Accolti (1458–1535), který putoval od dvora ke dvoru, představují v renesanční Itálii doznívající kulturu, již jsme zvyklí spojovat s heroickými dobami homérského Řecka.³⁵

Jinými slovy, literární produkce v Itálii 15. století ještě nebyla živností; stávala se jí v polovině 16. století, jako jí byla ve Francii a v Anglii v 18. století. Naopak živností se nesporně stala reprodukce literatury. Někteří lidé ovšem, kteří potřebovali určité knihy, si je jednoduše vlast-

³³ Byla to součást nového vývoje v 15. století; viz Conti (1979), s. 151n.

³⁴ Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, sv. 1, s. 41n.

³⁵ O pěvcích příběhů viz Lord (1960).

noručně opsali, jiní požádali někoho, aby jim je opsal (jako Coluccio Salutati, florentský kancléř, mladého humanistu Poggia Braccioliniho); v takových případech nebyla nutná pevná organizace produkce. V Itálii 15. století však produkce rukopisů získala povahu standardní obchodní činnosti. Byla v rukou *stationariů*, což je termín, z něhož je odvozen moderní anglický „stationer“ a v oné době označoval jak knihkupce, tak organizátory písařských dílen (*scriptoria*), v nichž se knihy opisovaly. Termín *stationarius* měl dva významy, neboť stejní lidé se snažili působit ve dvou funkcích, nakladatelské a obchodní.

Nejproslulejší *stationarius* v období renesance je Florentin Vespasiano da Bisticci, který se učinil nesmrtelným sepsáním životopisů svých zákazníků. Tyto životopisy svědčí o vysoce propracovaném systému opisování rukopisů, připomínajícím Ciceronův Řím a Ciceronova přítele, „nakladatele“ Attika. Vespasiano například vysvětluje, jak vybudoval knihovnu pro Cosimardě Medici: najal 45 písařů, kteří byli schopni opsat 200 svazků za 22 měsíců. V daném případě není pozoruhodná rychlost opisovačů (při pěti měsících na 1 svazek se zdá poměrně nízká, pokud ovšem svazky nebyly rozměrné nebo kvalita práce neobvykle vysoká), ale spíše fakt, že někdo (v tomto případě Cosimo, nekorunovaný vládce Florencie) mohl přijít ke knihkupci a objednat 200 svazků a zároveň požadovat, aby byly dodány do dvou let. Dohadujeme se, jak asi bylo opisování zorganizováno, zda díla, která byla velmi žádaná, opisovalo vždy 10 či 20 opisovačů podle diktátu, nebo zda byla živnost založena na zásadě „z ruky do ruky“, při níž každý písař vždy jednou za několik měsíců zašel ke knihkupci převzít zásobu pergamenu i svazek k přepisu a vrátil se domů k opisování. Tato druhá metoda se zdá pravděpodobnější vzhledem k tomu, že opisování bylo často příležitostným zaměstnáním, placeným podle počtu odevzdaných složek (*quaternů*). Jako písaře zaměstnával Vespasiano muže, kteří byli původně notáři nebo kněžími.³⁶

³⁶ (ve smyslu papírník – pozn. překl.)

³⁶ Viz Vespasiano, *Vite di uomini illustri*, zejména život Cosima de' Medici. O Vespasianovi viz de la Mare (1965), kde poznamenáno, že ačkoli jeden nebo dva iluminátoři pracovali ve Vespasianově dílně, byla příliš malá, aby byla *scriptorium* v pravém slova smyslu, a že Vespasianovy dopisy písařům ukazují, že rukopisy byly pro něj kopírovány porůznu. Srov. Martini (1956) a Petrucci 1983 a).

Od poloviny 15. století systém opisování nutně soutěžil s velkoprodukcí knih, jež byly „psány“ mechanickým způsobem (jak se někdy označovaly prvotisky). Do benediktinského kláštera v Subiaku, ležícího několik mil východně od Říma, přibyli roku 1465 dva němečtí duchovní jménem Sweynheim a Pannartz a postavili tam tiskařský lis – první v Itálii. O dva roky později se přesunuli přímo do Říma. Bylo zjištěno, že během pěti let vytiskli na 12 000 svazků, tedy množství, pro něž by Vespasiano, aby vyrovnal časový rozdíl, musel nalézt 1 000 písařů. Je zřejmé, že nový přístroj byl obrovský soupeř. Koncem století bylo v Itálii postaveno již na 150 tiskařských lisů. Příliš proto nepřekvapí, že Vespasiano, který měl novou metodu v opovržení, asi takovém, jaké může cítit zkušený kolář vůči kočáru bez koňského spřežení, odešel na odpočinek na svůj venkovský statek, kde se těšil minulostí.

Jiní písaři se lépe přizpůsobovali. Někteří se sami stali knihtiskaři, jako Domenico de' Lapi a Taddeo Crivelli, kteří roku 1477 vytiskli slavný boloňský svazek Ptolemaia. Prvotisky často měly vzhled rukopisných knih, dokonce až po iluminované iniciály. Podobně knihtiskaři, nové povolání, zaujali místo někdejších *stationariů*. Stejně jako tito jejich předchůdci se tiskaři snažili spojit role, jež se ve 20. století snažíme oddělit, totiž produkci a prodej knih. Záhy k nim připojili třetí roli, roli „nakladatele“, který přejímá odpovědnost za knihy ve skutečnosti vytištěné někým jiným. Například kolofon ilustrovaného vydání Ovidiových *Proměn*, vydaného roku 1497 v Benátkách, upozorňuje, že bylo vytištěno u Zoareho Rossa (také známého jako Giovanni Rubeo) „v zastoupení“ Lucantonia Giuntioho. Někdy se knihtiskaři pokoušeli ještě o čtvrtou roli, o obchod s jinými komoditami než knihami. Koneckonců, kdo mohl mít jistotu, že nový výrobek nevyjde z módy?³⁷

Vliv vynálezu knihtisku se na organizaci literatury projevoval různě, někdy zhoubně. Především znamenal pohromu pro písaře a *stationarie*, kteří se neuměli přizpůsobit a neodvažovali se pustit novou cestou. Na druhé straně však rostoucí produkce knih vedla ke vzniku nových zaměstnání. Jak se zvětšovaly knihovny, rostla i potřeba knihovníků. Řada členů tvůrčí elity tak získala zaměstnání. Gramatik Giovanni Tortelli se

³⁷ Tato obava stále trvala v pozdním 16. století. Viz Tenenti (1957), studie o mladším Lucantoniovi Giuntim. K 15. století viz Lowry (1979), zejména 1. kap.

stal prvním knihovníkem Vatikánské knihovny (za takzvaného „humanistického papeže“ Mikuláše V.); toto místo později obsadil humanista Bartolommeo Platina. Básník a učenec Angelo Poliziano byl prvním knihovníkem Medicejských (Branco, 1983). Benátský básník a historik Andrea Navagero se stal knihovníkem v Knihovně sv. Marka, filozof Agostino Steuco byl knihovníkem benátských kardinálů Marina a Domenika Grimaniů.³⁸

Jiné nové zaměstnání, závislé na rozvoji knihtisku, představoval korektor, což byla užitečná příležitostná činnost pro spisovatele i učence. Zatímco Platina pracoval jako korektor pro Sweynheyma a Pannartze v Římě, humanista Giorgio Merula byl korektorem první tiskárny v Benátkách, již založili Johan a Windelin Speyerové. Od 16. století začali knihtiskaři a nakladatelé žádat spisovatele o vydávání knih, o překlady a také o psaní knih, což byla nová forma literární patronace, jež v Benátkách před polovinou 16. století posilovala význam *poligrafa* čili profesionálního spisovatele. Nejslavnější z této skupiny profesionálů byl Pietro Aretino, který dokázal prodat dokonce své „soukromé dopisy“ (Larivaille, 1980). Kolem Aretinova slunce kroužily menší oběžnice (nechceme-li říci námezdní pisálci z Grub Street), jako jeho sekretář Nicolò Franco, někdejší přítel a pozdější nepřítel Antonfrancesco Doni, Giuseppe Betussi, Lodovico Dolce, Ludovico Domenichi, Girolamo Ruscelli a Francesco Sansovino, syn umělce Jacopa.³⁹ Giolitova firma v Benátkách, jež se soustředila na knihy spíše populární než učené, dokud to ještě bylo neobvyklé, se jeví jako průkopník součinnosti s profesionálními spisovateli. Betussi i Dolce byli společně v Giolitových službách, vydávali, překládali, psali a (jak nepřátelští kritici vytýkali), plagovali (Quondam, 1977). Spisovatel profesionál se tedy objevuje teprve na konci našeho období.

Hudba se podobala literatuře v tom, že byl organizován přednes, nikoli tvorba. Kostely měly své sbory, města své bubeníky a píšťce a dvory měly obojí, ale role skladatele byla sotva známa. Ačkoli se slovo *compositore* občas vyskytuje, běžnější je méně jasný termín *musico*, který nerozlišuje mezi tím, kdo skládá melodii, a tím, kdo ji hraje (Bridgman,

³⁸ O veřejných a soukromých knihovnách viz Petrucci (1983 b).

³⁹ (V originálu Grub Street hacks; název ulice v Londýně kdysi obývané druhořadými a námezdními literáty, dnes Milton Street – pozn. překl.)

³⁹ O Frankovi a Donim viz Grendler (1969 a), o Sansovinovi viz Grendler (1969 b).

1964, 2. kap.). Všichni skladatelé v tvůrčí elitě (bylo jich 49) byli chápáni jako spisovatelé v oboru hudební teorie, jako zpěváci nebo jako hráči na hudební nástroje, což dokládají některá jejich jména, jako Alfonso della Viola a Antonio degli Organi.

Důležitým rysem organizace umění v odlišných místech a dobách je poměrná příležitost k pohybu (nebo jeho potřeba). Zhruba o 25 procentech umělců z tvůrčí elity je známo, že hodně cestovali. Někteří odcestovali, protože byli natolik úspěšní, že byli pozváni do ciziny, jako malíř Jacopo de'Barbari, který pracoval v Norimberku, Hamburku, Wittenberku, Výmaru, Frankfurtu nad Mohanem a Mechelen. Naopak jiní, zdá se, cestovali proto, že neměli dostatečný úspěch a svá působišť museli střídát, jako Lorenzo Lotto, který pracoval v Benátkách, Trevisu, Bergamu, Římě, Anconě a Loretu. Architekti byli sotva kdy trvale usedlí. Humanisté a skladatelé se pohybovali víc než malíři a sochaři, zřejmě proto, že služby, jimiž byli pověřováni, vyžadovaly jejich osobní přítomnost, kdežto malíři a sochaři mohli vždy své dílo odeslat a sami zůstat na domácí půdě. Dobrým příkladem cestujícího humanisty je Pomponio Leto, kterého kariéra přivedla nejen do Salerna, Říma a Benátek, ale i do Německa, ba dokonce na Rus. Předčil ho Francesco Filelfo, který navštívil Německo, Uhry, Polsko i Cařihrad, a když byl v Itálii, pracoval v Padově, Benátkách, Vicenze, Bologni, Sieně, Miláně, Pavii, Florencii a Římě.⁴⁰

Často zdůrazňované téma vandrujících učenců vyvolalo skeptickou reakci. „Lze pravděpodobně dokázat,“ píše jeden historik, „že každý putující humanista, jako Aurispa, Panormita nebo mladistvý Valla, měl svůj protějšek v trvale usazených humanistech, jako byli Andrea Giuliani, Francesco Barbaro a Carlo Marsupini“ (Martines, 1963, str. 97). Pokud jde o tvůrčí elitu, je mírná převaha na straně putujících: 58 ke 43.⁴¹

Rovněž knihtiskaři hodně cestovali; tak například Simon Bevilaqua byl během let 1506–1515 činný v Benátkách, Saluzzu, Cuneu, Novu Ligure, Savoně a Lyonu. Jestliže humanisté a tiskaři byli na cestách často roky, herci, pěvci epické poezie a podomní obchodníci s knihami (o studentech o prázdninách nemluvě) se vydávali na cestu den co den.

⁴⁰ O cizích humanistech procházejících Benátkami viz King (1986), s. 220 n.

⁴¹ Ze 103 humanistů v elitě jich klasifikují 14 jako trvale usedlých, 29 jako dosti usedlých, 12 jako dosti mobilních, 46 jako krajně mobilních, zatímco 2 osobnosti vzhledem k nedostatku zpráv vůbec nelze klasifikovat.

V této vrstvě mohli být také někteří umělci, neboť malíř z 15. století Dario da Udine je v jednom dokladu uveden jako *pictor vagabundus*.

Jiný důležitý aspekt organizace umění je spojen s otázkou, do jaké míry bylo umění zaměstnáním trvalým či příležitostným a činností amatérskou či profesionální. Již jsme naznačili, že malířství, sochařství a hudba byly obvykle profesí trvalou, že spisovatelství bylo zpravidla amatérské a příležitostné a architekti že vedle architektury pěstovali ještě jiné umění. Muž, kterého zde nazývám „vědcem“, by byl obvykle profesně označen jako „učitel“ nebo „lékař“ (22 z 53, včetně Giovanniho Marlianiho, prosluli spíše ve fyzice než v lékařství). Humanitní vzdělanci obvykle byli profesionálními učiteli a alespoň 45 ze 178 spisovatelů a humanistů z elity učilo na univerzitách či školách, nebo bylo zaměstnáno jako soukromí vychovatelé (Poliziano byl vychovatelem Piera de' Medici, Matteo Bandello u Gonzagů). Lze však poukázat i na amatéry (nebo rozhodně neakademiky), jako byl vysoký úředník Leonardo Bruni, obchodník Cyriac z Ancony, knihovník Aldo Manuzio, státník Lorenzo de' Medici a šlechtici Giovanni Pico della Mirandola a Pietro Bembo. Tyto četné výjimky jsou do té míry důležité, že se proslulá P. Kristellerova definice humanisty jako učitele humanitních oborů jeví jako poněkud úzká.⁴² Nutno dodat, že jestliže někteří humanisté, jmenovitě Vittorio da Feltra a Guarino z Verony, chápali učitelství jako povolání, jiní je brali jako rány osudu. „Já, který jsem se donedávna těšil z přátelství s knížaty,“ psal roku 1480 jeden z nich, „stížen nepřízní osudu jsem otevřel školu.“⁴³

Důležitým zdrojem příležitostného zaměstnání zůstávala pro spisovatele (22 členů elity), humanisty (dalších 22) a skladatele (20), nemluvě o 7 vědcích (jako Pavel z Benátek), 6 malířích (nejslavnější mezi nimi jsou fra Angelico a fra Bartolommeo) a 1 architektovi (fra Giovanni Giocondo z Verony) církev.⁴⁴

Jiným obvyklým zaměstnáním spisovatelů a humanistů bylo místo sekretáře; velmi žádané byly jejich rétorické schopnosti. Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini a Bartolommeo della Scala se stali kancléři Florencie právě pro schopnost psát přesvědčivé dopisy; humanista Antonio

⁴² Viz Kristeller (1955), 1. kap. jako prospěšná reakce na vágní výklady pojmu humanista.

⁴³ Acciarini Polizianovi, citováno v : Usmani (1957), s. 19.

⁴⁴ Významnou diskusi o spisovatelích kněžích v 16. století publikuje Dionisotti (1967).

Loschi a Pier Candido Decembrio vykonávali podobné služby Viscontiům v Miláně a básníci Benedetto Chariteo a Giovanni Pontano byli sekretáři neapolského státu. Jiní spisovatelé byli sekretáři soukromých osob: Masuccio Salernitano, známější svou románovou prózou, byl sekretářem prince Roberta Sanseverina, kdežto básník Annibale Caro sloužil různým členům rodiny Farnese.⁴⁵

Někteří umělci a spisovatelé provozovali zaměstnání pro nás překvapivá, ne-li bizarní. Tak malíř Mariotto Albertinelli byl jeden čas hospodským (jako Jan Steen v Leidenu v 17. století). Malíř Niccolò dell'Abbate byl vojákem, stejně jako humanisté Platina a Calcagnini. Jiný malíř, Giorgio Schiavone, prodával sůl a sýr. Giorgionův partner Catena prodával lékárnické zboží a koření a Giovanni Caroto z Verony vlastnil lékárnu; kombinaci umění a lékárnického zboží lze vysvětlit tím, že někteří lékárníci prodávali umělcům materiál. Bratři Fogolinové spojovali malířskou činnost v Tridentu se špionáží ve prospěch Benátčanů. Antonio Squarcialupi vlastnil řeznictví, což mu nebránilo, aby hrál na varhany a komponoval. Domenico Burchiello, satirický básník, byl holičem. Mariano Tačcola byl notářem, ale i sochařem a civilním stavitelem. Dramatici Giovanni Maria Cecchi a Anton Francesco Grazzini měli různá zaměstnání, jeden byl obchodníkem s vlnou a druhý lékárníkem.⁴⁶ Zmíněná zaměstnání nás varují, abychom umělcům a spisovatelům období renesance nepřisuzovali vysoké postavení.

STATUS UMĚNÍ

Status spojený s úlohou umělců a spisovatelů byl problematický. Problémem byl zvláštní případ obecnější obtíže, jak totiž za postupující dělby práce začlenit do společenské struktury veškeré jiné úlohy, než měli kněží, rytíři a venkované – ti, kdo se modlili, bojovali a pracovali – tři oficiálně uznávané stavy ve středověku (Duby, 1979; Niccoli, 1979). Jestliže bylo dvojznačné postavení umělce, dvojznačné bylo i postavení obchodníka. Právě když Italové v některých regionech dospěli v otázce

⁴⁵ O humanistech jako sekretářích v Benátkách viz King (1986), s. 294 n.

⁴⁶ Grazziniho skutečnou praxi lékárníka zpochybňuje Plaisance (1974), s. 82 n.

společenské přijatelnosti obchodníka dále než jiní Evropané, dosáhlo svého vrcholu i postavení umělce. V následujícím výkladu probereme nejprve doklady o vysokém statusu, dále doklady o pohrdavém postoji a nakonec se pokusíme o bilancující závěr.

Umělci obvykle prohlašovali, že mají nebo mají mít vysoký status. Cennini na počátku období a Leonardo před jeho koncem shodně srovnávali malíře s básníkem, protože malíř stejně jako básník využívá své imaginace, své *fantasie*. Další bod ve prospěch vysokého statusu malířství, odhalující zároveň něco z renesanční mentality, představuje mínění, že malíř může při práci nosit krásný oděv. Jak to řekl Cennini: „Věz, že malba na desce je věcí vznešeného pána, neboť v sametovém kabátci můžeš dělat, co je ti libo.“ A Leonardo: „Malíř s veškerým pohodlím sedí před svou prací postavenou na stojanu, oblečen jak se mu líbí, a vede svůj lehký štětec s krásnými barvami... a často pracuje doprovázen hudebníky nebo předčítací rozmanitých a pěkných děl.“⁴⁷ Ve svém traktátu o malbě Alberti nabízí různé další důvody, jež se v renesanci opakují, například že malíři mají studovat svobodná umění, jako rétoriku a matematiku, dále důvod převzatý z antiky – , že v období Říma byla umělecká díla vysoce oceňována, významní římsí občané dávali své syny učit malbě a Alexandr Veliký obdivoval malíře Apella.

Někteří lidé, nebyli to umělci, přijali zdá se názor, že umělci nejsou obyčejní řemeslníci. Humanista Guarino z Verony napsal chvalo zpěv na Pisanella, dvorní básník ve Ferrare dedikoval latinskou elegii Cosimovi Turovi a Ariosto chválil Tiziana ve svém *Zuřivém Rolandovi* (přesněji řečeno, chválu Tiziana vložil do vydání z roku 1532).

Arcibiskup florentský sv. Antonino poznamenal, že ve většině zaměstnání spravedlivá odměna za vykonanou práci v podstatě závisí na vynaloženém čase a materiálu, kdežto „malíři více či méně rozumně požadují, aby byli odměňováni platem za své umění netoliko podle množství práce, ale více s přihlédnutím k pílí a znalostem v oboru.“⁴⁸ Když vládce Mantovy věnoval Giuliu Romanovi dům, darovací listinu uvedl slovy plnými přesvědčení o počtě patřící malířství: „Mezi proslulými uměními smrtelníků se

⁴⁷ Cennini, *Il libro dell'arte*, kn. 2., Leonardo da Vinci, Literary Works, editor J. P. Richter. Oxford 1939.

⁴⁸ Citováno a analyzováno C. Gilbertem (1959).

nám vždy zdálo, že malířství je nejslavnější [*praeclarissimus*]... povšimli jsme si, že Alexandr Makedonský je považoval za nemálo důstojné, neboť si přál být malován jistým Apellem“ (Hart, 1958, doklad 69).

Podle dobových hledisek dosáhlo několik malířů pozoruhodně vysokého postavení tím, že je jejich patron pasoval na rytíře nebo nobilitoval. Gentilovi Bellinimu udělil hraběcí titul císař Fridrich III., Mantegnovi papež Inocenc VIII. a Tizianovi císař Karel V. Benátského malíře Carla Crivelliho pasoval na rytíře princ Ferdinand z Capuy, Sodomu papež Lev X., Giovanniho da Pordenone uherský král. Pro patrona to byl levný způsob, jak se odměnit za službu, pro umělce to však byla skutečná pocta. Někteří malíři byli držiteli úřadů, jež poskytovaly nejen status, ale i příjem. Giulio Romano získal úřad na dvoře v Mantově a malíři Giovanni da Udine a Sebastiano del Piombo získali úřady církevní. (Sebastianova přezdívka „Olovo“ se vztahovala na jeho úřad strážce pečeti.) Jiní malíři zastávali vysoké občanské úřady. Luca Signorelli byl jedním z priorů (volených členů vlády obce) v Cortoně, Perugino jedním z priorů v Perugii, Jacopo Bassano konzulem v Bassanu, Piero della Francesca radním v Borgo San Sepolcro.

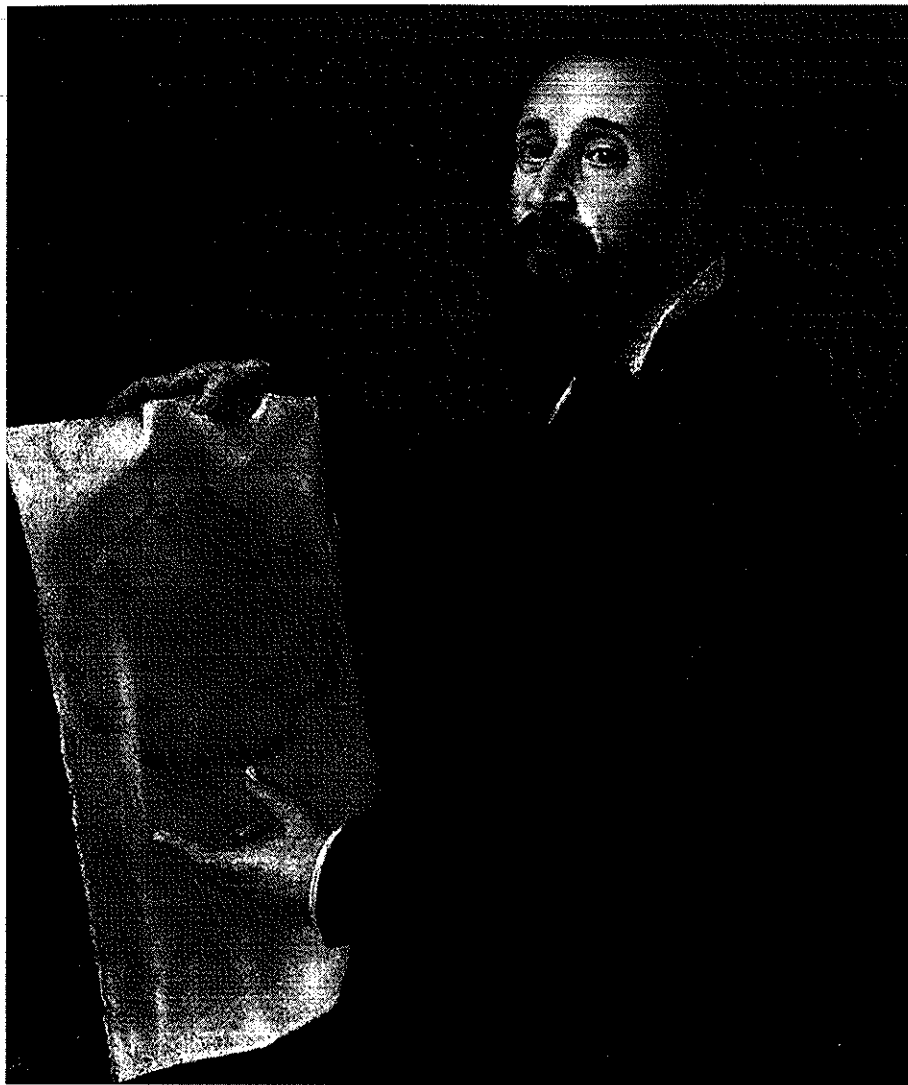
Dále je známo, že několik malířů zbohatlo. Pisanello zdědil majetek, ale Mantegna, Perugino, Cosimo Tura, Raffael, Tizian, Vincenzo Catena z Benátek a Bernardino Zenale z Trevisa podle všeho zbohatli ze svého malířství. Bohatství jim poskytlo status a ceny, jaké vyžadovali, dokládají, že malba nebyla podhodnocována.

Velmi závažné je svědectví Albrechta Dürera. Za svého pobytu v Benátkách byl nadšen faktem, že postavení umělců tam bylo vyšší než v jeho rodném Norimberku a domů svému příteli, humanistovi, patriciji Willibaldu Pirckheimerovi, napsal: „Tady jsem pánem, doma příživníkem [*Hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer*].“⁴⁹ V proslulém Castiglioneho dialogu jeden z účastníků, hrabě Lodovico da Canossa, tvrdí, že ideální dvořan by měl umět kreslit a malovat. Několik benátských patriciů v 16. století to skutečně umělo.⁵⁰

Podobná svědectví existují o statusu sochařů a architektů. Ghibertiho studijní program pro sochaře a Albertiho pro architekty vyjadřují názor,

⁴⁹ Dürer, dopis Pirckheimerovi, 13. 10. 1506. V: *Schriftlicher Nachlass*, sv. 1, s. 41n.

⁵⁰ Castiglione, *Il cortegiano*, kn. 1., 49. kap.; k D. Barbarovi viz Dolce, *Aretino*, s. 106 n.



TIZIAN, Podobizna Giulia Romana.
Soukromá sbírka

že tato zaměstnání jsou na úrovni svobodných umění. Alberti doporučuje architektům, aby stavěli výhradně pro lidi na úrovni, „neboť vaše dílo ztrácí na důstojnosti, je-li prováděno pro osoby nízké.“⁵¹

Výsada, udělená roku 1468 Federigem da Montefeltro, vládcem Urbina, Lucianovi Lauranovi, prohlašuje, že architektura je „uměním velké vědy a důvtipu“ a „je založena na umění aritmetiky a geometrie, jež jsou nejpřednější ze sedmera svobodných umění“ (Chambers, 1970 b, čís. 104). Papežský dekret z roku 1540, osvobozující sochaře od povinného členství v ceších „mechanických řemesel“, zaznamenává, že „staří vysocce oceňovali“ sochaře a nazývali je „muži učenými a znalými teorie“ (viri studiosi et scientifici) (Steinmann, 1905, sv. 2, str. 754). Někteří sochaři, například Andrea il Riccio v Padově, se mohli pyšnit básněmi složenými na jejich počest. Někteří byli nobilitováni. Uherský král Matyáš Korvín nejen povýšil Giovanniho Dalmatu do šlechtického stavu, ale daroval mu i hrad. Karel V. pasoval na rytíře Řádu sv. Jakuba z Compostely Leona Leoniho a Baccia Bandinelliho. Ghiberti získal za své práce takové bohatství, že si mohl koupit statek včetně opevněného domu s příkopem a padacím mostem. K dalším úspěšným sochařům a architektům lze počítat Brunelleschiho, bratry da Maiano, Bernarda Rossellina, Simona il Cronaca ve Florencii, Giovanniho Amadea v Pavii; k nejbohatším patřil Tizian. Znakem zvyšujícího se postavení umělců jsou jejich domy, jmenovitě paláce Andrey Mantegni a Giulia Romana v Mantově, Raffaelův v Římě (srovnej Coni, 1979, str. 206 n.).

Skladatelé se někdy sami srovnávali s básníky. Johannes de Tinctoris, který se osvědčil jako znalec a teoretik hudby, připsal svůj traktát o hudebních stylech dvěma výkonným hudebníkům, Ockeghemovi a Busnoisovi, což bylo neobvyklé, protože podle ustáleného názoru byla teorie mistrem a praxe (skladba neméně než provedení) pouhým služebníkem. V Itálii oné doby byla řada skladatelů přijímána s úctou, i když je obtížné určit, zda to byl projev uznání jejich skladbám anebo provedení (pokud ovšem takové rozlišení bylo vůbec míněno vážně). Humanista Guarino z Verony a Filippo Beroaldo psali epigramy oslavující loutnístu

⁵¹ Ghiberti, *I commentari*, 2, tvrdí, že sochař se má učit deseti předmětům, jež nazývá „svobodná umění“: gramatika, geometrie, filozofie, lékařství, astrologie, perspektiva, historie, anatomie, kresba a aritmetika.

Piera Bona, na jehož počest byly také raženy medaile. Ficino a Poliziano napsali elegie na smrt varhaníka Squarcialupiho, Lorenzo de' Medici složil na jeho památku epitaf a ve florentském dómu mu dal zřídit památník s podobiznou. Lorenzův syn papež Lev X. povýšil loutnístu Giana Mariu Guidea do hraběcího stavu a Filip Sličný, vévoda burgundský, stejně poctil italského zpěváka a skladatele Marbriana da Orto. Důmyslné přípravy k příjezdu Jakoba Obrechta do Ferrary ukazují, jak vysoko byl oceňován vévodou Ercolem d'Este. Na dvoře v Mantově za časů Ercoleho dcery Isabelly byli váženými členy hudebního kroužku Marchetto Cara a Bartolommeo Tromboncino. Kapelník u Sv. Marka v Benátkách Willaert zemřel jako boháč a Gioseffe Zarlino, jiný kapelník u Sv. Marka, se mohl pyšnit medailemi vydanými republikou na jeho počest a své dny skončil jako biskup (Anthon, 1946; Bridgman, 1964, 2. kap.; Lowinsky, 1966).

Vysokého statusu také dosáhla řada humanistů. Je prokázáno, že ve Florencii patřili humanisté k 10 procentům nejpřednějších florentských rodin. Například Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Carlo Marsupini, Giannozzo Manetti a Matteo Palmieri byli boháči. Bruni, Poggio a Marsupini zastávali vysoký úřad kancléře Florencie, Matteo Palmieri zastával svůj vládní úřad nejméně 63 krát a Manetti prošel skvělou dráhou diplomata a soudce. Tři z této pětice se ve vyšší třídě narodili, kdežto Bruni (syn obchodníka obilím) a Poggio (syn chudého lékárníka) do ní vstoupili vlastním přičiněním. Všechny pět uzavřelo výhodný sňatek. Brunimu, Marsupinimu a Palmierovi byl vypraven skvělý státní pohřeb.⁵²

Nebudeme-li brát Florencii jako typický příklad, bude užitečné přihlídnout k 25 humanistům, kteří se narodili jinde než v Toskáně a byli činní v 15. a počátkem 16. století.⁵³ Z těchto 25 nejméně 14 mělo otce

⁵² Martines (1963), studie o 45 humanistech v období 1390–1460.

⁵³ První vydání této knihy uvádí 32 včetně několika Řeků. Zde uvádím jen oněch 25: Andrea Alciati z Alzate v Lombardii, Ermolao Barbaro z Benátek, Filippo Beroaldo z Bologne, Flavio Biondo z Forli v Papežském státě, Angelo Decembrio z Lombardie, Mario Equicola z Caserty, Bartolommeo Fazio z La Spazie v Ligurii, Francesco Filelfo z Tolentina nedaleko Ancony, Guarino Veronese, Pomponio Leto z Lucanie, Antonio Loschi z Vicenzy, Pietro Martire d'Anghiera z Lombardie, Andrea Navagero z Benátek, Agostino Nifo z Kalárie, Antonio Panormita z Palerma, Giovanni Pico z Mirandoly, Bartolommeo Platina z Cremony, Pietro Pomponazzi z Mantovy, Giovanni Pontano z Ponte v Umbrii, Sperone Speroni z Padovy, Giorgio Valla z Říma, Maffeo Vegio z Lodi, Pietro Paolo Vergerio starší z Capodistrie, Vittorino da Feltre z Benátska.

z vyšších vrstev a pouze tři jsou skromného původu (Guarino, Vittorino a Platina). Dva byli nobilitováni: Filelfo králem Alfonsem Aragonským, Nifo jak papežem Lvem X., tak i Karlem V. Tři prosluli jako univerzitní učitelé: právník Andrea Alciati, filozof Pietro Pomponazzi a literární kritik Sperone Speroni. Benátčané Ermolao Barbaro a Andrea Navagero prošli vynikající politickou kariérou senátorů a vyslanců. Angelo Decembrio, Antonio Loschi, Mario Equicola a Giovanni Pontano získali vysoká správní či diplomatická místa na dvorech v Miláně a Neapoli. Podle světských měřítek měli téměř všichni úspěšnou životní dráhu.

Avšak mince má i druhou stranu. Ne všichni umělce a spisovatele respektovali. Některým členům elity, jejichž činnost ocenili až pozdější generace, vlastní doba nepřála. Vůči umělcům se v našem období udržovaly tři mocné společenské předsudky. Umělci byli považováni za lidi nízkého původu, protože jejich činnost vyžadovala manuální práci, představovala drobnou živnost a oni sami postrádali vzdělání.

Podle klasifikace z 12. století, běžné ještě v renesanci, malířství, sochařství a architektura nepředstavovaly „svobodná“, nýbrž „mechanická“ umění. Byla rovněž špinavá; urozený muž by si nerad zašpinil ruce při zacházení s barvami. Argument ze starověku, jehož Alberti využil při obhajobě umělců, byl ve skutečnosti dvousečný, poněvadž Aristoteles ze společnosti vyloučil řemeslníky, protože jejich práce byla mechanická, a Plutarchos ve svém životopisu Perikleia prohlašoval, že žádný muž z dobré rodiny se nemůže chtít stát sochařem, jako je Feidiás (Mondolfo, 1954). Leonardův ostrý protest proti takovým názorům je dobře známý: „Malířství jsi zařadil mezi mechanická umění! Jestliže je nazýváš mechanickým, protože rukodělnými úkony ruce znázorňují, co zrodí imaginace, pak tvoji spisovatelé rukodělnými úkony perem zaznamenávají, co pochází z mysli.“ K tomu mohl ještě připojit příklad meče, jež v boji ovládá ruka. Přitom i Leonardo sdílel předsudek vůči sochařství: „...sochař koná svoji práci s větší námahou těla než malíř... úkonem velmi mechanickým (kdy se z jeho potu a prachu tvoří bláto), maje tvář pomazanou a jsa celý bíle zaprášený, připomíná pekaře.“⁵⁴

Druhá obvyklá námitka proti umělcům uváděla, že si na živobytí vydělávají po způsobu drobných živnostníků, takže si zasluhují postave-

⁵⁴ Upraveno podle Leonardo da Vinci, *Literary Works*, editor J. P. Richter. Oxford 1939.

ní stejně nízké jako příštípkaři nebo drobní kupci. Vznesení lidé se naproti tomu ostýchali brát za svou práci peníze. Giovanni Boltraffio, lombardský šlechtic a humanista, který také maloval, pracoval obvykle v drobném formátu, snad proto, že své obrázky pojímal jako dary svým přátelům; epitaf zdůrazňoval jeho postavení amatéra. Také Leonardo vmetl výše zmíněnou námitku humanistům do tváře: „Když je nazýváte mechanickým, protože je vykonáváno pro peníze, kdo upadá do tohoto omylu... více než vy sami? Když přednášíte ve školách, nejdete tam, kde budete nejlépe placeni?“⁵⁵ V praxi se často rozlišovalo, octli-li se někdo na výplatní listině vladaře, což se mohlo stát těm nejlepším, nebo vlastnil-li dílnu. Michelangelo na tom rozdílů neochvějně trval: „Nikdy jsem nebyl malířem nebo sochařem jako ti, co si pro ten účel zřídili dílnu. Vždy jsem se zdržel tak učinit z úcty k otci a bratrům.“⁵⁶ Podobně Vasari po mnoha letech v mediceských službách se ve svém životopisu Perina del Vaga s opovržením vyjádřil o malém malíři, který je „jedním z těch, kdo mají dílnu otevřenou, stojí tam jako na veřejnosti a pracují na všech družích mechanických úkolů“.

Třetí předsudek vůči výtvarnému umění vycházel z názoru, že umělci jsou „ignoranti“, jinak řečeno, že postrádají jistý druh vzdělání (například v teologii a v klasicích), požívající větší vážnosti než výchova, již prošli. Když se kardinál Soderini snažil omluvit Michelangelův útek z Říma, řekl papeži, že to byl omyl, „kterého se umělec dopustil z nevědomosti. Takoví jsou všichni malíři ve svém umění i mimo ně.“ S radostí nutno zaznamenat, že Julius II. tento předsudek nesdílel. Krátce odpověděl Soderinimu: „Nevědomý jsi ty, nešťastníku, ne on!“ (Condivi, 1964, str. 45).

Ačkoli několik umělců, o nichž byla řeč výše, prostřednictvím svého umění zbohatlo, mnozí zůstali chudí. Jejich chudobu pravděpodobně do značné míry zavinily předsudky vůči umění. Sienský malíř Benvenuto di Giovanni v roce 1488 prohlásil, že „zisky v naší profesi jsou nepatrné a omezené, poněvadž se málo pracuje, a proto se málo vydělá (Coor, 1961, str. 10). Vasari dospěl k podobnému závěru: „Dnes umělec bojuje, aby se uchránil hladu, spíše než aby dosáhl slávy, a to ničí a pohřbívá

⁵⁵ Tamtéž, s. 91.

⁵⁶ Michelangelo, dopis z 2. 5. 1548, *Carteggio*: Ramsdenův překlad.

jeho talent a vrhá stín na jeho jméno.“ Vasariho slova možno pominout jako svého druhu obranu, jež se neshoduje s tím, co říká jinde (ponecháme-li již stranou jeho bohatství). Naproti tomu se Benvenutova poznámka týká jeho daňového příznání, o němž věděl, že bude předmětem šetření. Totéž platí o Verrocchiovi, který v příznání za rok 1457 udává, že dost nevydělal na to, aby svůj podnik udržel na nohou a neprodělal (*non guadagniamo le chalze*) (Mather, 1948). Botticelli a Neroccio de'Laudi si nadělali dluhy. Lotto byl jednou nucen pokusit se o prodej 30 obrazů, k volnému použití však jich měl pouze sedm.

Ani humanisté vždy nebohatli a nedosahovali stálého uznání. Říká se, že řecký učenec Janos Argyropulos byl jednu dobu tak chudý, že byl nucen prodat své knihy. Bartolommeo Fazio byl jednou nahoře, podruhé dole, jednou byl učitelem ve školách v Benátkách a Janově, jindy notářem v Lucce, až nakonec skončil v bezpečném a dobře placeném zaměstnání jako sekretář Alfonse Aragonského. Bartolommeo Platina měl různá zaměstnání – voják, soukromý vychovatel, korektor v knihtiskárně, sekretář – až se stal knihovníkem ve Vatikánu. Angelo Decembrio byl jistou dobu ředitelem školy v Miláně, Pomponio Leto v Benátkách a Francesco Filelfo v několika různých městech. Jacopo Aconcio byl notářem, sekretářem guvernéra Milána a také se pokoušel o štěstí v Anglii.

To byli významní humanisté. Reálná úvaha o postavení této skupiny jako celku však vyžaduje také úvahu o méně důležitých. Kdyby to doklady umožňovaly, předmětem ideální studie by byla kariéra všech studentů humanitních oborů. Dokud taková studie není publikována, musíme se spokojit s tím, že položíme otázku po statusu humanistů. Podle mého odhadu byl mezi nečetnými hvězdami a méně úspěšnou většinou značný odstup, přestože se třeba učitel na malém městě nebo nevalný korektor v tiskárně mohl těšit vyššímu postavení než umělec – byl úspěšný, leč „ignorant“. Hudebníci, nad jejichž nízkým postavením bědoval Alberti, byli podle všeho ve stejné pozici. Na každého loutnistu, který byl odměňován patronem tak velkorysým, jako byl papež Lev X., nutně připadalo množství chudých, protože dvorů v Itálii bylo málo a míst stejné vážnosti ještě méně.

Při shrnutí je lákavé dát se snadnou cestou a uzavřít poznámkou „na straně jedné... na straně druhé“. Přece však můžeme upřesnit alespoň tři body. Jak ve věci výchovy, tak i ve věci statusu formovala tvůrčí elita

dvojí kulturu, jednu s literaturou, humanismem a vědou, jež se těšila větší vážnosti, a druhou s výtvarným uměním a hudbou. Nicméně volba humanitních oborů za životní dráhu znamenala značné riziko. Mnoho bylo vyškolených a málo vyvolených. Za druhé, renesanční umělci představují příklad toho, co sociologové nazývají „disonanční status“. Někteří z nich dosáhli vysokého postavení, jiní nikoli. Podle některých měřítek si umělci zasloužili úctu, podle jiných byli pouhými řemeslníky.

Umělci byli skutečně respektováni některými z urozených a mocných, avšak u jiných byli v opovržení. Nejistotu v postavení, jež z toho vyplývala, vysvětluje nedůtklivost takových individualit, jako byli Michelangelo nebo Cellini. Za třetí, status umělců i spisovatelů byl v Itálii pravděpodobně vyšší než jinde v Evropě, vyšší ve Florencii než v jiných částech Itálie a vyšší v 16. než v 15. století. Kolem poloviny 16. století už nebylo ničím neobvyklým, že umělci měli určité znalosti z humanitních oborů; rozdíl mezi dvěma kulturami se vytrácel.⁵⁷ Společenskou mobilitu malířů a sochařů symbolizuje, ne-li potvrzuje výskyt termínu „umělec“ již ve více či méně moderním významu.

UMĚLCI JAKO SOCIÁLNÍ DEVIANTI

Jestliže umělec nebyl obyčejným řemeslníkem, čím vlastně byl? Když chtěl, mohl napodobovat životní styl šlechtice, vzor vhodný pro bohaté, obdařené sebejistotou a schopností chovat se jako někdo z Castiglioneho *Dvořana*. Řada umělců, hlavně z 16. století, je těmito termíny charakterizována ve Vasariho *Životech*. Názorným příkladem je Raffael, který byl vskutku jedním z Castiglioneho přátel. K umělcům s panským životním stylem bývá přiřazován Giorgione, Tizian, Vasariho příbuzný Signorelli, Filippino Lippi, který byl popsán jako „vládný, dvorný a vznešený pán“, sochař Gian Cristoforo Romano (objevující se v *Dvořanovi*) a menší počet dalších včetně samotného Vasariho. Nicméně umělci, kteří tuto roli přijali, stále ještě museli čelit společenskému předsudku vůči manuální práci, o němž byla řeč. Pro ty, kteří se už nadále nechtěli spokojit s údělem obyčejného řemeslníka, postrádali však výchovu i se-

⁵⁷ K výchově umělců v pozdním 16. století viz Dempsey (1980).

bejistotu, nutnou k proměně ve vznešeného pána, se v tomto období vyvinul třetí vzor (těžko říci, do jaké míry formovaný sebeuvědoměním), výstředník či sociální deviant.

V tomto ohledu je nutno rozlišovat. Vasari a další zaznamenali řadu velmi dramatických příběhů ze života umělců z tohoto období, kteří zabili či zranili lidi ve rvačkách (Cellini, Leone Leoni a Francesco „Torbido“ z Benátek) nebo spáchali sebevraždu (Rosso, Torrigiani). Jiné označili současníci za „sodomity“ (Leonardo, „Sodoma“). Odhadnout závažnost těchto pověstí je obtížné. Nedostatek důkazů nedovoluje určit, zda tito umělci byli tím, zač byli považováni, a jestliže tím opravdu byli, z několika případů nemůžeme usuzovat, že umělci byli více než jiné sociální skupiny uzpůsobeni zabíjet nebo páchat sebevraždu či milovat lidi stejného pohlaví (Wittkower, 1963).

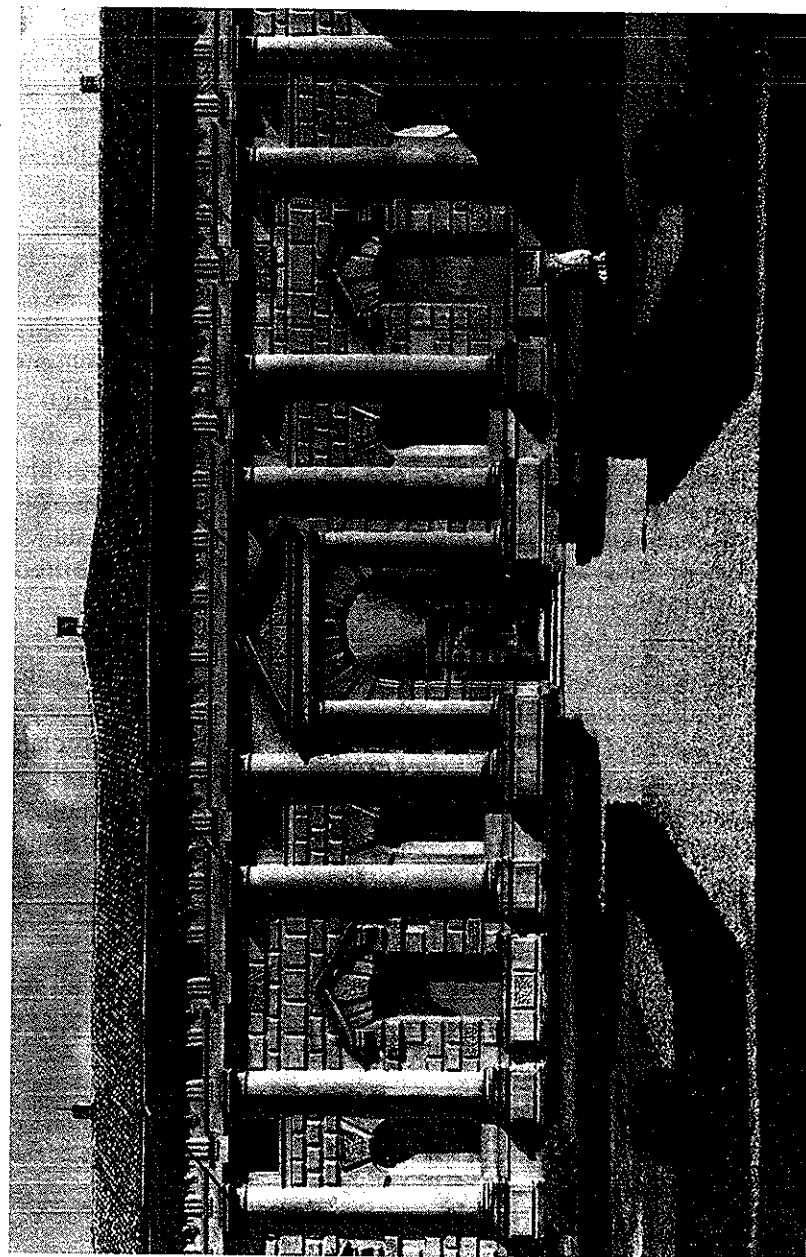
Existuje daleko vydatnější zdroj soudobých poznámek o mnohem významnějším typu výstřednosti spojené s umělci: nepravdivost pracovních návyků. V jedné z povídek Mattea Bandella, který měl možnost leccos se dozvědět, se vyskytuje živý popis Leonardova pracovního postupu, zdůrazňující jeho „kaprice“, rozmary (*capriccio, ghiribizzo*).⁵⁸ Vasari má o Leonardovi obdobnou poznámku a vypráví příběh, v němž umělec před vévodou milánským ospravedlňuje své dlouhé přestávky slovy, že „velcí duchové často tím více tvoří, čím méně pracují, protože v takové chvíli v duchu vynalézají a vytvářejí své dokonalé představy (inventioni).“ Pojem velkého ducha, „génia“ (*genio*), který výstřednost umělců mění z položky pasivní v položku aktivní, je relativně nový.⁵⁹ Bylo na patronech, aby se to naučili tak brát. Markýz mantovský, vysvětluje při jedné příležitosti vévodkyni milánské, proč Mantegna jistě dílo nevytvořil včas, učinil rezignovanou poznámku, že „na tyto malíře obvykle působí dotek fantastična [*hanno del fantasticho*]“ (Chambers, 1970, b, čís. 61). Jiní zákazníci byli méně tolerantní. O malíři Jacopovi Pontormovi Vasari poznamenal, že „lidi na něm nejvíc mrzelo, že byl ochoten pracovat, jen kdy chtěl, a pro toho, kdo se mu zamlouval, a podle své vlastní fantazie.“ Skladatelé – nebo jejich patroni – byli postaveni před obdobné problémy. Když vévoda ferrarský chtěl najmout hudebníka,

⁵⁸ Bandello, *Novelle* (1554), povídka 58, dedikace.

⁵⁹ O představě génia viz Zilsel (1926). Srov. Klibansky a kol. (1964).



PALMA VECCHIO, Podobizna básníka.
Reprodukováno s laskavým svolením kurátorů National Gallery, Londýn



GIULIO ROMANO, Palazzo del Te, Mantova.
Detail s poklesávajícími triglyfy v kladí. Snímek James Austin

poslal jednoho ze svých agentů, aby viděl – a slyšel – jak Heinricha Isaaka, tak i Josquina des Près. Agent oznámil: „Je pravda, že Josquin komponuje lépe, avšak pouze tehdy, když mu to vyhovuje, a nikoli, když je požádán.“ Najat byl Isaak (van der Straeten, 1882, str. 87).

U některých jiných umělců nabyla výstřednost podoby spíše velkého než malého pracovního úsilí; zanedbávali vše kromě svého umění. Vasari uvádí řadu takových případů. Například Masaccio byl duchem nepřítomný (*persona astratissima*), jako každý, „kdo se celou myslí a vůlí upnul k věci umění a příliš nedbá o sebe ani o druhé. Nikdy se nestaral o světské záležitosti, dokonce ani o své oblečení, a peníze od svých dlužníků vymáhal obvykle, až když je velice nutně potřeboval.“ Naproti tomu Paolo Uccello byl tak fascinován „krásou“ své perspektivy, že „žil nakonec sám skoro jako poustevník, zavřen celé týdny a měsíce doma, aniž se s někým stýkal a někomu ukazoval“.⁶⁰ Vasari rovněž živě popisuje „podivinství“ Piera di Cosimo, který byl duchem nepřítomný, miloval samotu, nenechal uklízet svou jizbu a nesnášel plakající děti, kašlající lidi, zvonění zvonů a zpěvy řeholníků (je však jeho snaha chránit se před rozptylováním tak „podivínská“?).

To, že Masaccio, žijící ve Florencii raného 15. století, je představen jako muž bez zájmu o peníze, je rys, který je třeba zdůraznit. Ještě nápadněji pohrdal bohatstvím Donatello, o němž „ti, kdo ho znali, vyprávějí, že veškeré své peníze měl stále v košíku zavěšeném pod stropem své dílny, takže každý si z něj mohl brát, co chtěl a kdykoli chtěl“.⁶¹ Případá to jako vědomé odmítání základních hodnot florentské společnosti. Proč asi Donatello odmítal tyto hodnoty, vysvětluje z jiného příběhu u Vasariho, totiž o bystě, již sochař vytvořil pro janovského obchodníka, který prohlašoval, že je předražená, neboť její cena odpovídá práci stěží přesahující půl florinu za den.

„To už byla pro Donatella příliš velká urážka, zlostně se obrátil na obchodníka se slovy, že dovede také v minutě práci zničit a připravit se

⁶⁰ Masaccio zemřel roku 1428, Uccello 1475. Vasari se mohl o nich poučit z ústní tradice florentských umělců, v Masacciově případě by to však znamenalo odstup delší než sto let. Čtenáři si mohou učinit vlastní úsudek o spolehlivosti informace ústně přenášené po tak dlouhou dobu.

⁶¹ Příběh je nejvíce znám z Vasariho; zde však citujeme verzi o dobrých 50 let bližší Donatellovi, a to z Gaurika, *De sculptura*, s. 53.

o odměnu za celý rok. Nato vrazil do bysty a shodil ji na ulici, kde se rozbila na kusy; obchodníkovi pak řekl, aby raději kupoval fazole, a ne bronzы.“

Ať byl původcem pointy Donatello nebo Vasari, morální stránka příběhu je jasná: umělecká díla nejsou obyčejným zbožím a umělci nejsou obyčejnými řemeslníky v denní mzdě.

Možno si připomenout, co řekl vrchní státní návladní Whistlerovi o jeho *Nokturnu*, a umělcovu odpověď: „Práce dvou dní, a vy za ni žádáte 200 guineí? Nikoli: žádal jsem je za celoživotní zkušenosti.“ Roku 1878 pointa stále ještě platila. Avšak v renesanční Itálii byla velice živou otázkou. Arcibiskup florentský poznal, že umělci sami se s jistotou oprávněností odlišovali od obyčejných řemeslníků. Francisco de Hollanda, Portugalec v Michelangelově okruhu, dokazoval ještě důrazněji, že „umělecká díla nelze posuzovat podle množství práce; jež je na ně vynakládána, nýbrž podle hodnoty dovednosti a mistrovství jejich tvůrce [*lo merecimento do saber e da mão que as faz*]“.⁶²

Stejná myšlenka, že umělec není obyčejným řemeslníkem, mohla být motivem Pontormova chování (opět podle Vasariho), když odmítl dobrou zakázku a poté něco vytvořil „za bídnou cenu“. Zákazníkovi ukázal, že je svobodným člověkem. Umělcova výstřednost nesla společenského poselství.

⁶² de Hollanda, *Da Pintura Antigua*, s. 59 (3. dialog).