KULTÚRNE DEJINY
TALIANSKEJ RENESANCIE
POJMY, OTÁZKY A INTERPRETÁCIE

PETER FEDORČÁK

UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH
Filozofická fakulta

KULTÚRNE DEJINY
TALIANSKEJ RENESANCIE
POJMY, OTÁZKY A INTERPRETÁCIE

Peter Fedorčák

UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH
Filozofická fakulta

Košice 2023

K ultúrne dejiny talianskej renesancie: Pojmy, otázky a interpretácie

Vysokoškolská učebnica

Autor:
Mgr. Peter Fedorčák, PhD.
Katedra histórie, Filozofic ká fakulta, Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Recenzenti:
doc. PhDr. Zuzana Lopatková, PhD.
Katedra histórie, Filozofic ká fakulta, Trnavská univerzita v Trnave

doc. PhDr. Ing. Miroslav Glejtek, PhD.
Katedra histórie, Filozofic ká fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Ilustrácie na obálke:
Belbello da Pavia – Zvestovanie Pána – Iluminácia z antifonára (1450/1460)
Zdroj: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.34663.html

žiak Giovanniho Belliniho – Madona s Ježišom a svätými (sv. Peter a sv. Klára?; cca 1490/1500)
Zdroj: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12135.html

Tento text je publikovaný pod licenciou Creative Commons Attribution 4.0 International License: Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International [Uveďte pôvod – Nepoužívajte komerčne - Nespracovávajte] – CC BY-NC-ND 4.0

Za odbornú a jazykovú stránku tejto publikácie zodpovedá autor. Rukopis neprešiel redakčnou ani jazykovou úpravou.

Dostupné od: 24. 6. 2023
Umiestnenie: www.unibook.upjs.sk

DOI: https://doi.org/10.33542/KDTR-0221-3
ISBN 978-80-574-0221-3 (e-publikácia)

OBSAH

Úvod 5

I. Terminológia, chronológia, historiografia a geografia 7

II. Inovácie a charakteristické črty renesančného umenia 43

III. Prečo vznikla renesancia? 68

IV. Pôvod 83

V. Výchova 96

VI. Organizácia umenia 112

VII. Sociálny status 122

VIII. Patróni 127

IX. Patróni a umelci – vzájomné vzťahy 135

Architektúra, hudba a literatúra 141

Rozmach trhu 143

X. Funkcia umeleckého diela 148

Náboženská funkcia 148

Politika 156

Umenie pre potešenie 160

XI. Vkus 164

Naturalizmus 164

Harmónia 166

Bohatosť, pôsobivosť a majstrovské prevedenie 168

Hudba 170

Literatúra 172
Rozmanitosť vkusu 172

XII. Ikonografia 180

XIII. Videnie sveta – svetonázor 190
Názory na spoločnosť 196
Názory na človeka 204

XIV. Spoločenský rámec – Náboženská organizácia 210
Politická organizácia 216
Spoločenská štruktúra 218
Hospodárstvo 220

XV. Kultúrna a spoločenská zmena 225
Štrukturálne zmeny 233
Nizozemsko a Japonsko 237

Záver 243

Summary 246

Zoznam použitej literatúry 248

Zoznam ilustrácií 253

Úvod

Od zániku Západorímskej ríše stála Európa na jej základoch a dedičstve a v priebehu stáročí sa k nemu stále vracala. Do konca 19. storočia môžeme hovoriť o jazykovom, intelektuálnom, duchovnom, ideologickom a nakoniec aj estetickom dedičstve antiky – grécko-rímskom, židovskom a kresťanskom, ktoré bolo štátnym náboženstvom Rímskej ríše v poslednom centéniu jej existencie. Od 3. storočia sa Rímska ríša pomaly pretvárala a získavala „stredovekú" podobu, ktorú ranostredoveké štáty od 5. storočia ďalej rozvíjali. Ľudia renesancie boli presvedčení, že ukončili stredovek a nimi sa začal novovek. Boli tvorcami týchto pojmov. Za skutočne novovekú, modernú spoločnosť, môžeme považovať až spoločnosť, ktorá sa vytvára po roku 1800. Názor Le Goffa, že stredovek trval do 18. storočia, s tým korešponduje. V 19. storočí bola prvýkrát definovaná renesancia (Michelet, Burckhardt). Dnes sa začiatok novoveku štandardne kladie do roku 1492. V tomto období renesancia v Taliansku dozrieva k svojmu koncu. Patrí teda renesancia do stredoveku? Existuje stredovek? A existuje renesancia?

Renesancia, umelecké a intelektuálne hnutie bez definovaného programu, sa chronologicky spätne zaradzuje k veľkým kultúrnym zmenám, ktoré počas stredoveku menili európsku spoločnosť a (v danej dobe) s väčšou intenzitou čerpali zo zdedeného antického kultúrneho bohatstva. Chronologicky smerom dopredu renesancia vytvorila podmienky a definovala charakter európskej spoločnosti 16. až 18. storočia, jej kultúry, umenia a vzdelania.

V čase dozrievania renesancie a humanizmu v Taliansku sa tento smer v poslednej tretine 15. storočia šíri do iných krajín Európy, kde dominuje do polovice 17. storočia. Jeho životnosť je tam síce kratšia ako v Taliansku, no kultúrny impulz pokračuje naďalej vďaka ďalšiemu smeru s talianskym pôvodom – baroku. V tomto prípade aj Francúzsko prichádza s originálnym prínosom. Od polovice 16. storočia dochádza k zmene kultúrnej klímy – umelecký, školský a kultúrny humanizmus s renesanciou pomaly končia a sú vystriedaní barokom, reformačnou respektíve potridentskou jezuitskou kultúrou.

Pri štúdiu renesancie existuje viacero kritických, kľúčových pojmov a vzťahov, ktoré je potrebné charakterizovať s prihliadnutím na to, že nie je možné nájsť na žiadnu z nich definitívnu odpoveď a uspokojivé riešenie. Tieto problémové body sú: vzťah k antike; prepojenie so stredovekom; premena na manierizmus

a barok; realizmus a zosvetštenie v umení; individualita renesančného umelca; príčiny vzniku renesančného umenia v Taliansku, jeho determinanty a stimulátory a oddelenie tejto analýzy od analýzy vzniku a rozvoja umenia ako takého (nielen renesančného); regionálne rozdiely v rámci Talianska; chronologické vymedzenie renesancie; pojmy stredovek a novovek; miera umeleckého vplyvu byzantského, gotického a románskeho umenia na renesančné umenie.

Samotný termín renesancia, jeho obsah a existencia, sú témou diskusie so študentmi, keďže tí sa pri tom učia, ako také termíny vznikli a vznikajú, akým spôsobom sa im pridáva obsah a ako sa tento obsah mení počas historického diskurzu, ako na jednu tému existuje pluralita názorov a viacero metodologických postupov výskumu, ktoré vytvárajú jednotlivé školy a prúdy. V rámci nich študenti vidia význam osobností z radov historikov a porovnávajú ich koncepty. Zároveň študenti môžu pozorovať ich argumentáciu a logické postupy, ktorými podporujú svoje tvrdenia. Sloboda tvorby termínov a pojmov respektíve ich nových definícií nesmie stáť na neznalosti faktov, ale s ich množstvom rastie variabilita ich interpretácie. Tento predmet má pri takto nastavenom prístupe potenciál, ktorý v plnej miere využívame na seminároch a prednáškach, o téme diskutovať a formulovať antitézy k zdanlivo zjavným tézam. Relatívnosť tvrdení však nesmie byť založená na fantázii bez faktov, ani nemá viesť k beznádejnej skepse, ale k novým objavom, väčšiemu záujmu a najmä ku kritickému mysleniu u študentov.

Učebnicu o talianskej renesancii som vypracoval ako praktického sprievodcu pre študentov predmetu Kultúrne dejiny talianskej renesancie na Katedre histórie Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. Text som formuloval ako moju časť dialógu so študentmi, ktorá predchádza rozhovorom na seminároch a prednáškach. Použité citácie z knihy Petra Burkeho (BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996. 320 s. ISBN 80-204-0589-5) nie sú oficiálnymi prekladmi a majú pracovnú funkciu – vhodným spôsobom a pre potreby študentov histórie vystihnúť podstatu myšlienky. Čísla strán uvádzam len v zátvorkách, iné použité zdroje sú v poznámke pod čiarou.

Vyslovujem veľkú vďaku recenzentom za spätnú väzbu a cenné pripomienky, ktoré pomohli skvalitniť text a podobu tejto učebnice. Ďakujem kolegom z Katedry histórie FF UPJŠ za vytváranie vynikajúceho prostredia pre prácu tak po ľudskej, ako aj odbornej stránke. Interným konzultantom z katedry, prof. Martinovi Pekárovi a Dr. Alžbete Šnieżko, ďakujem za užitočné postrehy a pripomienky. Nuž a manželke a deťom ďakujem za krásu rodinného života.

V Košiciach dňa 13. apríla 2023

Peter Fedorčák

I.

TERMINOLÓGIA, CHRONOLÓGIA, HISTORIOGRAFIA A GEOGRAFIA

„Na začiatku 15. storočia bolo Taliansko spoločensky a kultúrne nejednotné; existoval však pojem Italia a toskánčine vzdelanci v iných regiónoch pravdepodobne rozumeli." (7)

Reflexie na tému kultúrnych dejín začíname hneď pri prvej vete z Úvodu analyzovaného textu Petra Burkeho. Táto veta obsahuje viacero bodov a termínov kľúčových pre analýzu talianskej renesancie: začiatok 15. storočia – Taliansko/Itália/Italia – spoločenská a kultúrna nejednotnosť – toskánčina, Toskánsko a iné regióny – „pravdepodobne".

Aj keď to Burke vo svojej práci výslovne neuviedol, neskoršie v rámci rozboru historiografie vysvetľuje, že chronologicky nadväzuje na staršiu prácu historika Johna Larnera z roku 1971 s názvom *Culture and society in Italy, 1290–1420 (Studies in cultural history)*, ktorá časovo pokrýva obdobie približne 14. storočia. Burke svoju prácu prezentuje ako chronologické pokračovanie tejto práce a preto začína rokom 1420. Za koniec si stanovil rok 1540. (18) Prakticky tak ide prevažne o analýzu 15. storočia. Počas celého semestra budeme mať možnosť viackrát otvoriť otázku identifikácie začiatku a konca renesancie, tak chronologicky, ako aj v umení a kultúre. Tu je prvá príležitosť pre uvažovanie nad kreovaním období a míľnikov, aj nad vytvorením epochy samotnej. Kým ľudia renesancie (konkrétne to bol Leonardo Bruni) vytvorili stredovek a novovek ako pojmy, ktorým priradili určitý obsah, tak ľudia 19. storočia (konkrétne to boli Jules Michelet[1] a Jacob Burckhardt) „vytvorili" renesanciu a priradili k nej

1 LE GOFF, Jacques. *O hranicích dějinných období: Na příkladu středověku a renesance*. Praha: Karolinum, 2014, s. 28–32. V istej fáze svojho výskumu stredoveku mal Jules Michelet vyhranene negatívny pohľad na dané obdobie, ktorý Jacques Le Goff vyjadril slovami: „Renesancia a reformácia vrhajú stredovek späť do hlbokých temnôt". LE GOFF, Jacques. *Za jiný středověk. Čas, práce a kultura na středověkém Západě*. Praha: Argo, 2005, s. 33.

obsah.[2] Odvtedy sa tento obsah stále mení a mení sa aj chronologické vymedzenie. Jedným z najzaujímavejších obratov je skutočnosť, že talianski vzdelanci 15. storočia vytvorili pojem stredovek, aby seba postavili v dejinách do novoveku, no podľa štandardných, novodobých kritérií, sa ocitli v stredoveku. Začiatok novoveku sa dnes zvyčajne kladie do rozmedzia rokov 1453 až 1517. Leonardo Bruni zomrel v roku 1444, v tom istom roku ako uhorský kráľ Vladislav (I.) Jagelovský v bitke pri Varne v boji s Turkami, čo sa považuje za udalosť zo stredovekých, nie novovekých dejín.

Preto každý študent by mal porozumieť opodstatnenosti vytvárania takýchto pojmov a ich prospešnosti ako vhodných nástrojov, užitočných jazykových a terminologických skratiek, pre historický výskum. No tiež študenti majú vnímať tieto nástroje ako síce užitočné, ale zároveň umelé konštrukty. Pri ich definovaní existuje pluralita názorov a žiaden z nich nemá absolútnu platnosť. Uvedené vymedzenia, definície, pojmy a termíny majú relatívnu platnosť. Programová nejednoznačnosť však nemôže byť dôvodom pre skepsu alebo rezignáciu na ďalšie štúdium, ale pozvaním k spoznávaniu názorov jednotlivých historikov a škôl a k počúvaniu ich argumentov. Rozprávaním sa o týchto termínoch a „problémoch" sa rozvíja kritické myslenie študentov.

Burke uvádza nejednotnosť Talianska na začiatku 15. storočia, ale uvedené tvrdenie platí aj pre začiatok 16. storočia. Počas celého obdobia renesancie zostávalo Taliansko kultúrne, jazykovo a hlavne politicky nejednotné a ani španielska nadvláda nad polostrovom po roku 1527 výraznú zmenu nepriniesla. Na druhej strane, odhliadnuc od politickej nejednotnosti ako najväčšej prekážky pre zjednotenie polostrova, kultúrne a jazykovo si boli Taliani veľmi blízki. No ich ľpenie na politickej, kultúrnej a jazykovej historickej jedinečnosti, ktorá dodnes pretrváva v podobe silného lokálpatriotizmu, ich hrdosť, kvôli ktorej viedli množstvo vojenských konfliktov počas celého stredoveku, im zároveň bránili v zjednotení. Schopnosť porozumieť si po jazykovej stránke, hospodárska a kultúrna výmena medzi štátmi a regiónmi Talianska, boli na vysokej úrovni. Interakcia bola rozsiahla a vzájomne obohacujúca, ale neviedla k vytvoreniu unitárnej kultúry, ako nám ukazuje aj samotné renesančné umenie. Inými slovami, politický systém, umenie, vzdelanosť, jazyk, móda,[3] architektúra a pod., typické pre jedno mesto, región a štát, neboli kvôli spomínanej hrdosti na miestne špecifiká kopírované

2 V 19. storočí vznikli v akademickom prostredí aj termíny „humanizmus" a „humanista", a tiež napríklad „románske umenie". TERVOORT, Ad. The Italian connection: The *Iter Italicum* and the Northern Netherlands (1425–1575). In: AKKERMAN, Fokke – VANDERJAGT, Arjo – LAAN, Adrie van der (eds). *Northern humanism in European context, 1469–1625: From the „Adwert Academy" to Ubbo Emmius*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999, s. 223–224. LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 654.

3 Porovnaj: KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání: Renesance (15. a 16. století)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996, s. 31.

v inom talianskom štáte, ale boli inšpiráciou v rámci danej súťaže, aby vylepšili svoj vlastný originálny systém, kultúru, umenie a pod.

Zastaviť sa musíme aj pri termíne Italia/Itália a italský, respektíve Taliansko a taliansky. Väčšina európskych jazykov, vrátane češtiny, v ktorej je preklad Burkeho práce, vôbec nemusí riešiť tento problém. No v slovenčine sa používajú obidva termíny. Po dlhom zvažovaní som sa rozhodol používať pojem Taliansko a taliansky. Rozumiem a poznám argumenty, ktoré tieto pojmy vnímajú ako moderné, vhodné možno pre obdobie od zjednotenia Talianska v roku 1861, podobne ako Turecko a turecký versus Osmani a osmanský. No tak ako v našej historiografii používame aj termíny ako Turci a turecký pre raný novovek, tak som ponechal termíny Italia a italský obdobiu rímskych provincií a pre renesanciu používam spojenia ako talianske (nie italské) mestá, talianska architektúra, talianska škola, Taliani (nie Italovia) a Taliansko, ktoré bolo v tom období formálne súčasťou Svätej ríše rímskej národa nemeckého a ako také neexistovalo (rovnako neexistovala Italia). Podobne môžeme uvažovať o relevancii „taliansky" v dobovom kontexte, pretože sa používali pojmy toskánsky, florentský, rímsky, benátsky, neapolský, sienský a pod. Pre umelcov a vzdelancov renesancie znamenala antika mnoho a Italia/italský bol odkazom nie k reáliám 15. storočia, ale k obdobiu Rímskej ríše. Preto napriek tomu, že pojmy (renesančný) humanizmus,[4] renesancia a renesančný vznikli až v 19. storočí (podobne ako moderné Taliansko), používame ich pre označenie obdobia a javov, v ktorých tento pojem známy nebol respektíve nemal tento obsah. Peter Burke slovo Taliansko, ktorý je v českom preklade ako Itálie (v anglickom origináli ako *Italy* a nie *Italia*) prezentuje, že *to bol len geografický pojem* (7), pretože samozrejme štát Itália/Italia/Taliansko vtedy neexistoval, ani územnosprávny celok s týmto názvom. Používanie termínu Italia je rovnako neodôvodnené a neopodstatnené, ako v prípade pojmu Taliansko. Napriek tomu je to praktické a nadmieru užitočné. A my to geografické územie nenazývame Itália, tak ako Francúzsko[5] ani Nemecko nenazývame Galia či Germania. Nielen používanie pojmu Slovensko pre stredovek a novovek v prípade uhorských dejín je problematické, ale aj použitie termínu Nemecko pre stredovek. Poznámka pre študentov – ak budú presvedčene a edukovane používať počas diskusie a skúšky termíny Italia a italský, bude sa to chápať ako súčasť akademickej slobody prejavu a bude to v plnej miere akceptované.

Ďalším termínom, pri ktorom je potrebné sa zastaviť, je toskánčina. Renesancia je po jazykovej stránke v prvom rade renesanciou čistej klasickej latinčiny. Popri tom, no hlavne vďaka rozvoju literatúry a vzdelania, sa rozvíjala aj toskánčina. V iných krajoch to boli miestne dialekty, podobne ako v zaalpských krajinách

4 FISCH, Stefan. *Geschichte der Europäischen Universität: Von Bologna nach Bologna*. München: Beck, 2015, s. 30 a nasl.

5 MUNDY, John H. *Evropa vrcholného středověku 1150–1300*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 37.

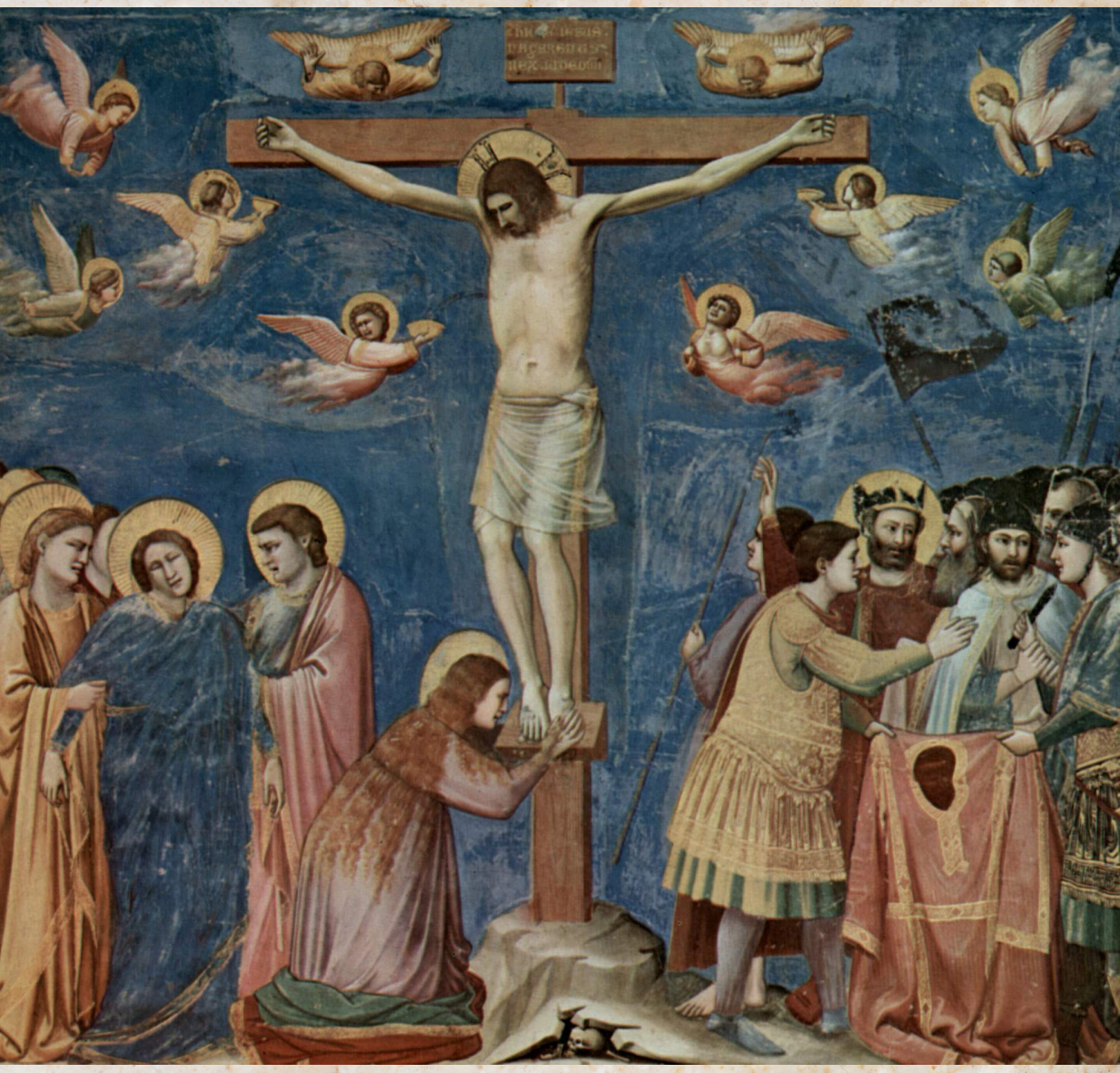
PIVS III PONT MAX HAEC
PERITIS MONIMENTA

PIO II PONT EX PIETATE
PIVS III PONT MAX

je to obdobie rozvoja národných (štátnych) jazykov počas 16. storočia. V rámci Talianska však mala Florencia a Toskánsko také špecifické postavenie, že toskánčina sa mohla prezentovať a rozvíjať sa viac a rýchlejšie ako jazyk literatúry, než v iných častiach Talianska. Osobitnou kategóriou je dynamika vzťahu medzi latinčinou a toskánčinou. A nakoniec analyzujeme slovo „pravdepodobne". Môže to byť zvláštne a zároveň otázne, prečo by v iných častiach Talianska nerozumeli toskánčine. Slovo „pravdepodobne" je kľúčové, aj keď vágne, nielen pre pochopenie tejto skutočnosti, ale aj ďalších aspektov. Napriek tomu, že renesancia v Taliansku je možno najviac prebádanou témou a samotná renesancia častokrát slúži ako *exemplum* pre výskum iných období/tém; a ďalej napriek tomu, že v porovnaní s inými krajinami máme pre Taliansko tohto obdobia solídne zachovaný archívny materiál, nemáme istotu a nemôžeme s istotou tvrdiť ani také jednoduché závery ako to, či toskánčine rozumeli v celom Taliansku. Pravdepodobne áno, ale nevieme to naisto. A ak rozumeli, do akej miery a kto? Literatúra bola zväčša určená vzdelanejším vrstvám a tie nižšie, navyše viac späté so svojím prirodzeným okolím aj jazykovo, sa o ňu nezaujímali. Pre pastierov z juhu Neapolského kráľovstva bolo poznanie toskánčiny irelevantné a častokrát sa v živote s Florenťanmi alebo vzdelancami, ktorí by v ich prítomnosti používali toskánčinu, nestretli. Podobne ako o tejto skutočnosti, aj o ostatných témach v historickom výskume môžeme hovoriť s istou dávkou pravdepodobnosti, ale nikdy nie stopercentnou.

Geografická poloha Talianska (7) bola kľúčovým determinantom historického vývoja Apeninského polostrova, čo sa dá samozrejme napísať o všetkých krajinách, štátoch a ich obyvateľstve. A že táto skutočnosť mala veľký vplyv na renesančné umenie, vzdelanosť a kultúru, v rovnakej miere ako na politiku a hospodárstvo, patrí k základným pilierom výskumu renesancie. Na tomto mieste Burke prezentuje tento (geografický) determinant v kontexte jeho vplyvu na obchod Talianska – talianskych miest. Zo štyroch oblastí hospodárstva – obchod, remeslá, poľnohospodárstvo a baníctvo, posledné dve menované mali najmenší význam a dominoval (popri remeselnej výrobe) práve obchod, na čo malo Taliansko výborné predpoklady. Najvýznamnejšími centrami obchodu boli Benátky, Janov a Florencia. Výhodná poloha uprostred Stredozemného mora predurčovala Taliansko, aby bolo obchodným prostredníkom medzi Európou a Áziou a aby kontrolovalo obchod v Stredomorí. V 12. a 13. storočí dochádza v celej Európe k výraznej zmene v podobe miest a obchodu, k zmene v spoločnosti, k nárastu významu meštianstva, čo malo svoj odraz vo vzdelávaní (univerzity, laické školstvo[6]), umení (gotika, renesancia), v cirkevnej sfére (mendikantské rehole dominikánov a františkánov) a samozrejme v hospodárskej oblasti.

6 K nárastu laických učiteľov v Toskánsku dochádza v 13. storočí. Túto zmenu, ktorú môžeme pri individualitách postrehnúť už počas posledných dekád 12. storočia, môžeme označiť za



Pre mestá v Taliansku to platilo dvojnásobne. Tento progres bol načas zastavený v polovici 14. storočia v dôsledku rozšírenia čierneho moru, pričom samotnému rozšíreniu napomohol rozvoj obchodu. Dôležitú rolu v tom všetkom zohrávala aj politika, ovplyvnená hospodárskym vývojom a *vice versa* ovplyvňujúca hospodárstvo a umenie. Počet obyvateľstva v mestách sa rýchlo zvyšoval a Taliansko bolo najviac urbanizovanou európskou krajinou nielen kvôli veľkosti miest, ale aj kvôli celkovo vysokému počtu miest a kvôli nárastu ich populácie. Renesancia bola predovšetkým mestskou záležitosťou, vytvorenou primárne ľuďmi talianskych miest pre ľudí talianskych miest.

Ďalšou diskutovanou témou po ekonomických vplyvoch je vplyv politického zriadenia a miera samostatnosti talianskych miest. Tento vplyv bol kedysi preceňovaný a nie celkom správne interpretovaný. Poukazovalo sa na politické slobody ako jednu z hlavných príčin „vzniku" renesancie. Hľadanie týchto príčin je relevantné a nanajvýš zaujímavé pre historický výskum. Ich interpretácia je komplikovanejšia a nie je ukončená. Podobne ako v geograficky a chronologicky odlišných situáciách v dejinách Európy, permanentný politický konflikt sprevádzal umenie a okrem hraničných situácií, kedy umeniu škodil, politické a vojenské konflikty existovali zvyčajne popri umeleckom vývoji a tvorbe umeleckých diel, miestami bolo umenie tým priamo živené. Spoločnosť v Taliansku sa zmietala v permanentnom násilnom, politickom a vojenskom konflikte osôb, rodín a rodov, komunít a mestských štvrtí, miest a štátov, mešťanov, šľachty,[7] pápeža a cisára, a nakoniec mešťanov medzi sebou. Ostatné sprievodné konflikty, ktoré mali menej politický a násilný charakter a prejavovali sa v podobe nevraživosti, hádok, výsmechu, irónie a hyperkritických postojov, boli tiež súčasťou talianskej kultúry v tomto období. Najprv sa oslabil vplyv cisára v Taliansku, a potom aj pápeža, čo sa v obidvoch prípadoch dotklo pozitívne aj miest. Vzniknuté vákuum obsadila dedičná vidiecka aristokracia ovládajúca rozsiahle územia vrátane miest, no svoju moc po krátkom čase stratila na úkor hospodársky sa rýchlo rozrastajúcich miest, ktoré sa osamostatnili spod ich právomocí. Mestá sa pretvorili na mestské republiky, v ktorých pokračoval boj o moc nad mestom medzi najbohatšími mešťanmi. Okrem Benátok sa ostatné mestské republiky stali *de facto* kniežatstvami novej, meštianskej aristokracie. Pre Florenciu sú dobrým príkladom Mediciovci. Špecifický vývoj postihol mestá a štáty, ktoré ovládli velitelia žoldnierskych vojsk – kondotiéri alebo boli ovládnuté konkurenčným mestom. V čase rozvoja a rozkvetu renesancie teda v mestách až na vzácne výnimky nekvitla politická sloboda a ani navonok väčšina talianskych miest nebola samo-

revolučnú. BLACK, Robert. *Education and Society in Florentine Tuscany: Teachers, Pupils and Schools, c. 1250–1500*. Vol. 1. Leiden; Boston: Brill, 2007, s. 190–191.

7 Pozri: LUCKI, Emil. *History of the Renaissance 1350–1550: Economy and Society*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1963, s. 149–150.

statná. K tomu došlo napriek tomu, a z veľkej časti aj vďaka tomu, že patrónmi renesančného umenia boli kniežatá a vládcovia z rodov Medici, Sforza, Visconti, d´Este či napríklad Montefeltro (Federico da Montefeltro, vojvoda z Urbina, kondotiér a veľký podporovateľ umenia[8] a vzdelanosti). Tento vzťah je potrebné skúmať, ale nie vyvodzovať unáhlené závery. K strate nadobudnutej samostatnosti došlo pomerne skoro, na prelome 13. a 14. storočia a paradoxne, práve do tohto obdobia sa kladú počiatky renesancie. Následne ďalšiu generáciu obyvateľov talianskych miest postihol v polovici 14. storočia mor. Kultúrny vývoj sa tým spomalil, ale nezastavil. Napriek tomu, že politická sloboda talianskych miest a v talianskych mestách upadala, renesančné umenie sa naďalej (stále viac) rozvíjalo. No nie je tam kauzálna súvislosť.

Laická vzdelanosť (7), aj keď tento termín Burke na tomto mieste spomína len okrajovo, mala enormný význam pre renesanciu ako takú a humanisti svojou vášňou pre diela staroveku výraznou mierou ovplyvnili prácu umelcov tým, že im sprostredkovali opisy antických umeleckých diel. Tie nestačili na to, aby vďaka nim mohli talianski umelci kopírovať diela svojich italských (sic!) predchodcov, najmä čo sa týka maliarstva či hudby. Antické diela slúžili v prvom rade ako inšpirácia. Základy laickej vzdelanosti sú spojené s rozvojom miest v 13. storočí. To, že existovala popri cirkevnej vzdelanosti, neznamená automaticky, že stála v opozícii voči nej. Je nevyhnutné oprostiť sa od dialektického chápania dejín ako neustáleho ideologického a kultúrneho boja všetkých proti všetkým, čo je videnie marxistických historikov.[9] Z ekonómie si môžeme vypožičať termín (hraničnej) užitočnosti a na základe toho vidieť tieto dva svety laickej a cirkevnej vzdelanosti ako prepojené, kooperujúce a zároveň súťažiace, s výpožičkami vhodnými pre oba svety. Osobitne vzdelanci z prostredia dominikánov a františkánov participovali na- a „napomáhali" pri rozvíjaní novej svetskej laickej vzdelanosti, tak ako pri umení. Mnohí klerici a rehoľníci boli viac či menej známymi renesančnými umelcami a humanistickými vzdelancami. Podobne je potrebné vnímať akadémie humanistov, pomerne raritné školy, a ich vzťah k univerzitám (cirkevným školám), ktoré tiež prepájali cirkevnú a laickú vzdelanosť a humanisti boli nimi vychovaní a zvyčajne s nimi naďalej prepojení. Vzťahy medzi starým a novým boli vždy určované princípom užitočnosti, spolupráce a istej miery konfliktu zároveň, čo sprevádza všetky vzťahy.

Vidiek a vidiecke obyvateľstvo participovali na renesancii len okrajovo respektíve vôbec. Umenie sa na vidiek dostalo prenesene z mesta investíciou do výstavby

8 V Urbine niekedy pracoval aj Piero della Francesca, maliar neobyčajného obrazu Bičovanie Krista s výrazným politickým posolstvom určeným podľa všetkého práve Federicovi da Montefeltro. GINZBURG, Carlo. *Pierovo tajemství: Piero della Francesca, malíř rané renesance*. Praha: Argo, 2020, s. 90–91.

9 ŠTVERÁK, Vladimír. *Stručné dějiny pedagogiky*. Praha: SPN, 1983, s. 78–81.

vidieckych sídel aristokracie a cirkevných budov. Kým vidiecke obyvateľstvo sa v tejto sekundárnej forme oboznámilo s renesančným umením, renesančnú kultúru neprevzalo a tá ostala kultúrou mestského obyvateľstva a spoločenských elít. Najmä kostol bol miestom stretnutia a prieniku umenia na vidiek a to vo viacerých formách. Popri intenzívnej, prakticky dennej komunikácii, cez architektúru, sochárstvo, maliarstvo – tabuľové aj fresky, hudbu a nakoniec aj cez spevy, aj literatúra našla svoj priestor, aby oslovila vidiecke obyvateľstvo. Farské školy používali nové postupy pri výučbe latinčiny, v neskoršom období sa využívali nové, tlačené humanistické gramatiky a začalo sa používať nové, humanistické písmo. Napriek uvedenému môžeme vysloviť tvrdenie, že vidiecke obyvateľstvo sa na renesančnej kultúre aktívne nepodieľalo, aj keď bolo ním z malej časti kultúrne ovplyvnené a bolo maximálne a len vo veľmi obmedzenej miere, pasívnym prijímateľom. Miestom stretnutia bolo hlavne cirkevné (kostoly, kláštory) a aristokratické prostredie (vidiecke vily), prípadne prostredie mesta, do ktorého ľudia vidieka viac či menej frekventovane prichádzali. V prípade aristokracie a ich vidieckych sídel, vily a renesančné záhrady na vidieku umožňovali dopriať si iný, voľnejší druh zábavy než ponúkalo mesto. Podobne ako karnevaly a festivaly v meste aj ľudové zábavy na vidieku boli obľúbenou formou zábavy pre šľachtické a mestské elity. Napriek tomu, že obyvateľstvo Talianska bolo stratifikované a spoločensky rozdelené podľa majetku a postavenia, členovia vyšších vrstiev s obľubou a pre chvíľkový pôžitok a zábavu tieto hranice prekračovali smerom k nižším spoločenským vrstvám. No bolo by chybou označovať všetko (vrátane kultúry) v Taliansku za renesančné len preto, že to existovalo v Taliansku v období renesancie. Veľká časť toho, čo sa nazýva renesančnou kultúrou, existovalo pred renesanciou aj po nej, v Taliansku aj mimo neho, na juhu krajiny aj na severe. Teda nie všetko je renesančné, čo je dobové, aj keď hranice sa definujú pomerne ťažko.

***

> „V práci vydanej v roku 1860 chápal veľký švajčiarsky historik Jacob Burckhardt renesanciu ako modernú kultúru vytvorenú modernou spoločnosťou. Dnes sa tento názor javí ako dosť zastaralý." (8)

Ďalšiu stranu z Úvodu Burkeho knihy nám otvára dôležitá téza o modernosti či modernite renesancie. Ak hovoríme o kultúrnych dejinách renesancie, a ak hovoríme vôbec o renesancii, musíme svoj pohľad obrátiť do roku 1860, kedy bolo vydané slávne dielo Jacoba Burckhardta *Die Cultur der Renaissance in*

Italien: Ein Versuch.[10] Burckhardt je zakladateľom kultúrnych dejín a predstavuje pre ne rovnakú osobnosť ako Sigmund Freud pre psychoanalýzu. Nie je to vina Burckhardta, že dnešná spoločnosť, aj naši študenti, majú predstavu o renesancii podobnú tej, ktorá bola vytvorená v polovici 19. storočia a na tom nič nezmenila ani plejáda kníh a štúdií, ktoré sa (pre verejnosť neúspešne) snažili vyvrátiť tento naratív. Pokúšal sa o to aj Peter Burke, ktorý vydal svoju knihu približne sto rokov po Burckhardtovi, a nepodarilo sa to ani ostatným. To iba poukazuje na jeho génia, pretože jeho práca je napriek prirodzeným nedostatkom stále inšpiratívna a zachováva si prvky modernosti. Mimochodom, práve modernosť a sviežosť nových myšlienok Burckhardt tak obdivoval na renesancii! Jeho tézy sú pre nás osnovou a diskutujeme o nich. Je to dedičstvo, ktoré si študenti prinášajú na kurz o renesancii zo stredných škôl a zo všeobecného povedomia o renesancii. Nevedomky na otázku z úvodnej hodiny, čo vedia o renesancii, odpovedajú v duchu (sic!) knihy z polovice 19. storočia vytvorenej v období *Geistesgeschichte*. Je to do istej miery prirodzené, veď aj cirkevné dejiny, svetové dejiny či dejiny Slovenska/Uhorska sú uväznené v naratívoch 19. storočia. Preto skutočnosť, že naši študenti majú o renesancii takúto predstavu, je v porovnaní s poznaním iných, nášmu územiu a času bližších tém, ľahko ospravedlniteľné.

Burke uvádza dve vysvetlenia, prečo tradičné vnímanie renesancie ako modernej kultúry je neudržateľné. Prvým zdôvodnením je bádanie o stredoveku a o jeho vzťahu k renesancii, ktoré sa za ostatného poldruha storočia výrazne posunulo a „temné" obdobie dejín (stredovek) zbavilo obvinení vznesených ľuďmi renesancie. Do tejto kategórie spadá aj otázka hranice či hraníc medzi stredovekom a renesanciou. Neprekvapí, že podľa niektorých kritérií sa renesancia ocitá v stredoveku, pretože jeho koniec vidia v 15. storočí (väčšina), niektorí v 16. storočí (menšina), niektorí v polovici 17. storočia (marxisti) prípadne v polovici 18. storočia (Le Goff).[11]

Ďalším dôvodom, skôr pragmatickým, je využitie pojmu moderný a modernizmus. Často (nie vždy) po modernej dobe prichádza ešte modernejšia a postmoderná. Stále je aktuálny termín, ktorí vynašli ľudia renesancie, a tým je novovek. Toto obdobie sa ešte oficiálne neskončilo a možno historici v 24. storočí rozhodnú, že sa skončilo v roku 1918 a my v ňom už nežijeme. Stále sme však presvedčení, že áno. Každopádne, od vydania Burckhardtovej knihy v roku 1860 po koniec storočia, ako na to poukazuje Burke, sa spoločnosť modernizovala v takej miere, že rozdiely medzi renesanciou a stredovekom sa zdajú byť zanedbateľné a použitie termínu moderný ako nevhodné a nepatričné. Navyše, ak hovoríme

10 Práca je dostupná online napríklad na web stránke Univerzitnej knižnice v Heidelbergu: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/burckhardt1860a

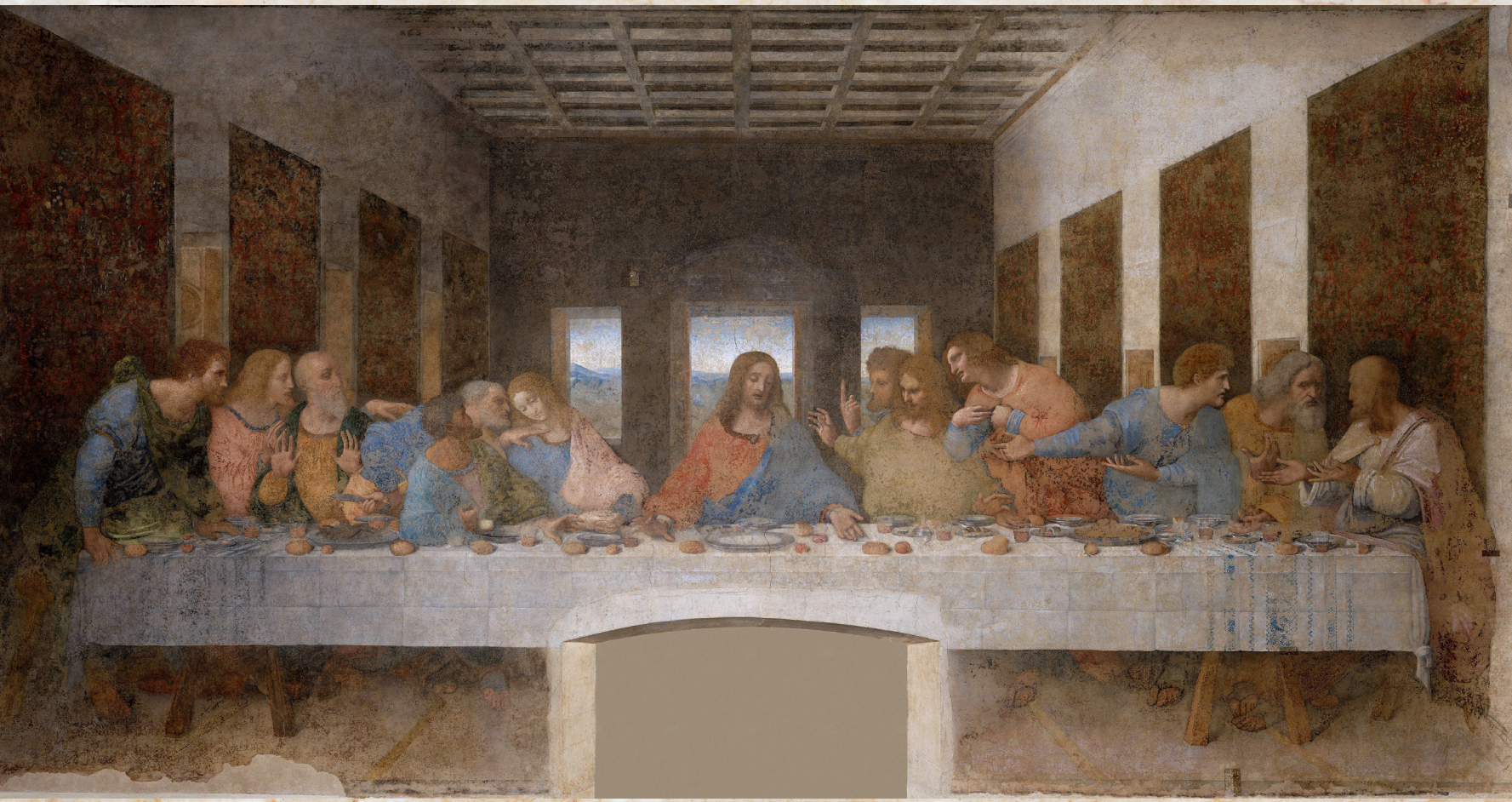
11 LE GOFF, Jacques. *O hranicích dějinných období: Na příkladu středověku a renesance*. Praha: Karolinum, 2014, s. 75.

o kategóriách umenie a kultúra v stredoveku, môžeme ich považovať za menej hodnotné a nižšej kvality? Burke ďalej argumentuje (8), že z dnešného pohľadu boli talianske mestá v období renesancie málo „mestské", väčšina obyvateľstva krajiny sa živila poľnohospodárstvom a bola negramotná.

Kľúčovým pojmom, ktorý sa zamieňa s modernizmom, sú inovácie. Burke spomína kultúrne inovácie. (8) Tie naozaj sprevádzali renesančné umenie a môžeme k nim priradiť aj veľkú časť toho, čo nazývame individualizmom, pretože každý umelec sa snažil byť originálny a priniesť ďalšie a ďalšie inovácie. Ak niečo charakterizuje renesančné umenie a kultúru, je to práve termín „inovácie".

Napriek tomu, že názov knihy znie *Kultúrne dejiny talianskej renesancie*, Burke samotnú tému nevníma len ako kultúrne dejiny, ale aj ako sociálne dejiny renesancie (8) a ďalej ako vzťah medzi nimi, respektíve medzi kultúrou a spoločnosťou. Spoločnosti ako takej a jej predstavám o svete venuje Burke celú (poslednú) tretinu knihy. Tak, ako na konci kurzu majú byť študenti schopní vytvoriť definíciu renesancie, tak je potrebné, aby sa pokúsili definovať a charakterizovať to, čo je kultúra a spoločnosť. „Žiaden z týchto pojmov sa nedá definovať ľahko", (8) upozorňuje Burke, ktorý pod kultúrou „má na mysli hlavne postoje a hodnoty tak, ako sa odrážajú v textoch, artefaktoch, piesňach a hrách. Kultúra je doménou imaginácie a symboliky." (8) Spoločnosť si pre potreby svojej práce definoval ako „skratku pre hospodársku, spoločenskú a politickú štruktúru, neviditeľnú štruktúru, ktorá sa premieta v modeli spoločenských vzťahov charakteristických pre určité miesto a čas." (8) Burke vysvetľuje, prečo potrebuje pre poznanie umenia a kultúry poznať aj spoločnosť. Pretože aj keby dokázal úplne porozumieť „vedomým zámerom umelcov, spisovateľov a hercov" (8) (čo nedokáže nikto kvôli nedostatku prameňov a zdrojov informácií), aj v takom prípade potrebuje porozumieť mysleniu a kultúre spoločnosti, ktorej boli súčasťou. (8) Ďalšou bariérou, ktorá nám okrem nedostatku informácií bráni porozumieť mysleniu dobovej spoločnosti, je skutočnosť, že sme od nej kultúrne veľmi vzdialení. Nie je nič jednoduchšie (a zároveň klamlivejšie) ako aplikovať naše kritériá a kategórie dnešnej spoločnosti a kultúry na spoločnosť pred päťsto rokmi. (9)

Individualizmus patrí popri realizme, sekularizácii a renesancii antiky k štyrom základným pilierom teórie renesancie. Pre jeho kontextuálne uchopenie nemá význam porovnávanie s individualitou dnešného umelca a jeho tvorivou slobodou (nevyhli by sme sa spomenutému prenášaniu dnešných kategórií na minulú spoločnosť), pretože podmienky sú diametrálne odlišné. Takouto kategóriou je (moderný) individualizmus. Umelci renesancie boli viac (nie úplne respektíve podriadene) závislí od predstáv objednávateľov a museli sa viac prispôsobiť vkusu obyvateľstva (recipientov umenia). Napriek tomu umelcom ostával dostatočný priestor pre inovácie a pre originalitu v stvárnení, vďaka ktorej sú do dnešných dní ich diela rozpoznateľné. (9) V konflikte determinantov mal vplyv



spoločnosti na jednotlivca nie rozhodujúci, ale určujúci charakter. Spoločnosť, výchova, kultúra, náboženstvo a zdedené gény kreovali súbor emócií a predstáv, ktoré rozhodovaním, správaním a okolnosťami aktéri dotvorili do danej kreatívnej podoby – osobnosti umelca.

Burke uvádza, že kvôli vyššie spomenutej skepse, ktorá relativizuje každé naše tvrdenie, sa nebude zameriavať na individuality, ale radšej na to, čo nazýva tradíciou. Táto cesta nie je jednoduchšia, len komplexnejšia a Burke na ňu nastupuje vysvetlením, čo on rozumie pod pojmom tradícia. Popri tom používa termíny, ktoré majú pomôcť vysvetliť množinou ďalších pojmov, ako napríklad jazyk, správa (či zvláštny akt komunikácie, kultúrna tradícia) a kód. *Renesancia ako zmena kódu* je názvom vynikajúcej práce Nikolaja Savického, ktorú by si študenti rozhodne mali prečítať.[12] Burke (9–10) píše o „roztržke medzi kódom či tradíciou („germánskej", „gotickej", „barbarskej") stredovekej minulosti a vývojom iného kódu či tradície, ktorá sa užšie primkla k príkladu klasického staroveku. Petr Fidler v monografii *Architektúra seicenta*[13] priblížil konflikt medzi nemeckými a talianskymi architektmi vo Viedni (a v podunajskej Habsburskej monarchii) na prelome 16. a 17. storočia. Tieto dve školy predstavovali dva rozdielne kódy, dve rozdielne tradície a odlišný vkus. V tomto prípade boli diferencované aj nacionálne či jazykovo. Nemeckí architekti naďalej projektovali stavby v gotickom, nemeckom slohu, tak ako nemecké obyvateľstvo naďalej pre nemecké, ale aj latinské texty používalo gotickú minuskulu v písanej aj v tlačenej podobe. Renesančné umenie bolo hlavne talianske umenie exportované aj personálne talianskymi majstrami za Alpy. Pripomeniem, že aj Giorgio Vasari „nacionalizoval umenie" a byzantské a gotické umenie nazýval gréckym respektíve germánskym slohom. (23) Inou témou je nadväzovanie štýlov, čo sa týka najmä architektúry. Prevládali totiž tendencie vytvárať hybridné formy, napríklad rekonštruovať gotický kostol v renesančnom duchu (alebo barokovom, čo bol v Uhorsku veľmi častý prípad), teda nahradiť prekonané novým a súčasným (umením). Voči tejto tendencii existovali aj kritické hlasy, podľa ktorých by prestavby gotických budov mali byť radšej v gotickom štýle ako v renesančnom (klasickom). Napríklad v prípade gotickej milánskej katedrály sa na konci 15. storočia Bramante vyjadril, že je potrebná „konformita so zvyškom budovy".[14]

12 SAVICKÝ, Nikolaj. *Renesance jako změna kódu: O komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimentu.* Praha: Prostor, 1998.

13 FIDLER, Petr. *Architektura seicenta: Stavitelia, architekti a stavby viedenského dvorského okruhu v Rakúsku, Čechách, na Morave a na Slovensku v 17. storočí.* Bratislava: Veda, 2015.

14 BURKE, Peter. *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*. Budapest; New York: Central European University Press, 2016, s. 200.

Aj keď Burke venuje historiografii renesancie osobitnú kapitolu, v Úvode (10), ktorý môžeme nazvať tiež metodologickým úvodom, ktorý sa venuje aj terminológii, poukazuje na dve staršie historiografické školy a zároveň dva uhly pohľadu na renesanciu. Neodmieta ich *en bloc*, ale poukazuje na ich slabiny. Prvú školu *Geistesgeschichte* reprezentuje Burckhardt. Tento filozofický a historický smer sa v prípade jeho práce o renesancii zrkadlí v tom, že sa venuje najprv a predovšetkým duchu doby a nadraďuje idey nad každodennosť, nad prejavy každodenného správania. Na tomto mieste je potrebné podotknúť, že Burckhardtova kniha obsahuje oproti Burkeho práci veľké množstvo príkladov a príbehov z každodenného života a aj preto ju študenti považovali za zaujímavejšiu ako Burkeho teoreticko-metodologickú prácu. No podobne ako Burke problém vidím v ideách alebo v ideológii, nie v samotnej otázke absencie „praktického života" v jeho práci. Burke sa nemýli v tom, že základ a priorita je u Burckhardta v ideách. Burckhardt najprv vytvoril fascinujúce a inšpiratívne tézy o renesancii, ktoré sú príťažlivé, ideovo odvážne a dodnes svieže a ich „skutočnosť" dokazoval mnohými veľmi zaujímavými príkladmi zo života talianskej spoločnosti. Problémy sú dva: Jeden, že si selektívne vybral vyhovujúce príklady, ktoré dokazovali jeho teórie. Druhý, že uvedené príklady spadajú do ľahkej literatúry a dobového bulváru, ktorý mal ten istý účel ako dnes – pobaviť, šokovať, ironizovať, zosmiešňovať, hyperbolizovať a vyberať nie reprezentatívne, ale extrémne, výnimočné prípady pre pobavenie či šokovanie svojich čitateľov. No kým doboví čitatelia rozlišovali medzi bulvárom a obyčajnou realitou, po päťsto rokoch to už také ľahké byť nemusí. To považujem za najväčší nedostatok Burckhardtovej knihy, inak veľmi zaujímavej a podnetnej.

K podobne pokriveným výsledkom sa môžeme dostať, ak postupujeme aj opačne a pre „stromy nevidíme les". Tento prístup predstavuje druhá analyzovaná škola – marxistická historiografia. „Historickí materialisti postupujú obrátene: vychádzajú z každodenného života a smerujú k ideám". (10) Marxisti sa zameriavajú na konflikty a (renesančnú) kultúru vysvetľujú jednoznačne v reťazci kauzality ako dôsledok ideológie a tú ako dôsledok hospodárskych a spoločenských vzťahov. Dve školy, dva rôzne prístupy, dva rôzne, ale neuspokojivé výsledky, aspoň podľa Burkeho a dnešného pohľadu a stavu výskumu. V konfrontácii s týmito dvoma smermi sa Burke vidí uprostred a svoje stanovisko približne zhodné so školou Annales. Burkeho metodológia je eklektická a označuje ju ako „otvorené spoločenské dejiny, ktoré skúmajú vzťahy medzi kultúrou a spoločnosťou, avšak bez premisy, že tvorivosť určujú hospodárske alebo spoločenské sily". (10) Najväčšia výpožička je z knižnice Annales, Burke vyslovuje vďačnosť jej najväčším autorom (Bloch, Febvre, Braudel) za porovnávacie dejiny a dejiny mentalít. Burke sa inšpiroval aj sociálnymi teoretikmi (Mannheim, Durkheim, Weber) a kultúrnymi antropológmi (10–11) a ich postupy šikovne a účelne zakomponoval do svojho výskumu renesancie.

Burke upozorňuje, že niektoré termíny, ktoré dnes tak často používame pre charakteristiku renesancie, sú moderné – dnešné (platí to najmä o pojmoch ako umenie, umelec a literatúra), a „v 15. a 16. storočí sa stále ešte len formovali". (11) Navyše sú spojené so Západom, s jeho latinskou kultúrou a civilizáciou. (11) Na druhej strane, tento samotný fakt by nepredstavoval problém, keďže to isté je možné napísať aj o samotnej renesancii – bola spojená so Západom, s jeho latinskou kultúrou a civilizáciou, aj keď zvedavá na dedičstvo Grécka, Orientu a Egypta.

Burke vypracoval pracovný plán a zrozumiteľne ho vysvetľuje, pričom sa dá chápať ako jeho metodológia. Tento plán sa logicky odzrkadľuje v štruktúre tohto diela. Burke v téme postupuje od stredu k vonkajšku, od umenia k spoločnosti. (11) Do stredu ešte (okrem/v rámci) umenia patrí literatúra, hudba, vzdelanosť/humanizmus. Tejto jadrovej téme sa venuje v prvej časti knihy. Zároveň avizuje, že sa bude snažiť nájsť odpoveď na otázku, ktorú si kládli mnohí pred ním od čias Giorgia Vasariho – prečo sa v tomto období vyvinulo umenia v mestách takým zvláštnym spôsobom (11).

V druhej časti knihy sa Burke venuje spoločnosti, konkrétne „bezprostrednému spoločenskému prostrediu umenia". (11) Upozornil by som študentov na slovo „bezprostredný", ktoré je kľúčové. Burke sa nesnaží predostrieť dejiny (spoločnosti) Talianska v tomto období. Jeho výber má vo filtri dve kritériá – osoby a skupiny boli umelcami alebo s nimi kvôli umeniu priamo komunikovali, či ho nejakým iným spôsobom ovplyvňovali alebo ním boli ovplyvnené (vzdelanci, patróni, recipienti – „užívatelia" umenia). Druhým kritériom sú obsahové aspekty. Burke sa nevenuje všetkým prejavom spoločnosti, ale len tým, ktoré priamo súviseli s umením (architektúra – bývanie, Cirkev, politika, predstavy o svete a spoločnosti).

Aj keď vývoj historiografie u nás a v západnej Európe sa po druhej svetovej vojny vyvíjal odlišne (celkovo predtým aj potom mali „historiografie" svoj autonómny národný vývoj[15]), trvalo dlhú dobu, kým sa z marginálnej skupiny historikov Annales „na okraji" (12) všeobecnej, klasickej histórie stal *mainstream* a dnes dominantný metodologický prístup. Ďalej podobne dlho trvalo, kým sa oddelené profesie „čistých" historikov, historikov umenia a literárnych kritikov začali prelínať a využívať výsledky svojho značne oddeleného výskumu. Dialo sa tak vo všeobecnosti až v období 70. a 80. rokov 20. storočia. (12)

Na tomto mieste spomeniem, že talianska renesancia ako téma sa stala obľúbeným metodologickým laboratóriom (nielen) historickej vedy. Mnohí historici

15 NODL, Martin. *Dějepisectví mezi vědou a politikou: úvahy o historiografii 19. a 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 139–169. GRAUS, František. *Živá minulost: Středověké tradice a představy o středověku*. Praha: Argo, 2017, s. 200–211.

a školy nevynechali príležitosť, aby sa tejto téme nevenovali aspoň okrajovo, buď v osobitnej publikácii (napríklad Le Goff,[16] Ginzburg[17]) alebo v jej časti (napríklad Ferguson,[18] Nodl[19]). Objektívnych aj subjektívnych dôvodov je mnoho a čoraz väčšia „preskúmanosť" tejto témy vedie k zvýšenému záujmu o ňu a nie naopak. Jej výskum značne pokročil a zrejme žiaden zo zachovaných (písomných, obrazových aj 3D) prameňov neostal nepovšimnutý a bez analýzy.

Zázrak renesančného umenia zároveň priam nutkavo núti klásť otázky o tom, kde, ako a prečo sa zrodilo, ako to robili Vasari, Burckhardt aj Burke. Renesancia je zároveň prechodovým obdobím medzi stredovekom a novovekom a práve obdobia zmeny sú najzaujímavejšie pre výskum. Výskumné závery o dejinách renesancie v Taliansku zároveň slúžia stále ako *exemplum* a na komparáciu so spoločnosťou z iných historických období.

Nie zanedbateľnú rolu zohráva aj emocionálna stránka. Na tejto úrovni patrí talianska renesancia u historikov aj u širokej verejnosti k najobľúbenejším témam z dejín spoločnosti a prieskum u študentov to každoročne dokazuje. Renesancia v Taliansku vzbudzuje pozitívne pocity a konotácie.

V nasledujúcej časti Úvodu sa Burke venuje samotnej téme kultúrnych dejín ako takých aj ich aplikácii na renesanciu. Burke, sám súčasť Panteónu historikov kultúrnych dejín, venoval značnú časť svojej kariéry práve škole Annales, historiografii a kultúrnym dejinám. Jeho prístup k dedičstvu školy Annales je zároveň kritický a racionálny. Má inšpiratívny prístup k metódam a postupom rôznych historikov, škôl, podskupín histórie a iných vedných disciplín ako sú filozofia, antropológia a sociológia. Študentov upozorním na dve jeho práce prístupné v preklade: *Francouzská revoluce v dejepisectví*[20] a *Variety kultúrních dějin*[21], s ktorou sa možno mali možnosť oboznámiť sa na predmetoch venovaných metodológii a historiografii. Pre potreby svojej práce o renesancii Burke vyberá „štyri podnetné prístupy" vyvinuté viacerými školami – ľudová kultúra, sociálna antropológia, politika a jazyk. (13)

Aj keď sa Burke zameriava vo svojej štatistike a analýze na šesťsto osobností – umeleckých a intelektuálnych elít talianskej renesancie, rozvíja a prezentuje tiež koncept ľudovej kultúry, (13) ktorá predstavuje entitu potrebnú skúmať v dvoch

16 GOFF, Jacques Le. *O hranicích dějinných období: Na příkladu středověku a renesance*. Praha: Karolinum, 2014.

17 GINZBURG, Carlo. *Pierovo tajemství: Piero della Francesca, malíř rané renesance*. Praha: Argo, 2020.

18 FERGUSON, Niall. *Věž a náměstí*. Praha: Argo, 2019, s. 397–403.

19 NODL, M. *Dějepisectví mezi vědou a politikou*, s. 219–232.

20 BURKE, Peter. *Francouzská revoluce v dějepisectví: škola Annales (1929–1989)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

21 BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006.

S THRONI
ARCANGELI
ANGELI

pozíciách – ako priestor, kde sa rodia, vychovávajú, vyrastajú a žijú umelci; a potom ako priestor, pre ktorý je umenie (tiež) vytvárané, čo platí najmä o verejných projektoch ako sú stavby a cirkevné či sekulárne umenie v otvorených priestoroch. Prirodzene, Burke sa nezastavuje a pýta sa ďalej, čo je to ľud a čo je to ľudová kultúra a ako to môžeme vnímať v renesancii. Otázky sú častokrát dôležitejšie ako odpovede a položiť dobrú otázku je výsledkom *per se*. Burke sa pýta – patria k ľudu všetci obyvatelia alebo len tí, ktorí nepatria do elity? Pri všeobecnej množine je pokus o vykreslenie kultúry celej dobovej spoločnosti o niečo náročnejší úkol. Ak by tento „ľud" nebol definovaný sociálnym statusom či majetkom, ale napríklad vzdelaním, aká úroveň by bola postačujúca pre nezaradenie medzi (pospolitý) obecný ľud? (13) Súhlasili by vzdelaní humanisti, že základné vzdelanie väčšiny mešťanov (a to skôr mužov) je na to postačujúce a dá sa nazvať vzdelaním a títo remeselníci vzdelanými ľuďmi? Ani nižšia či stredná šľachta by na tom nebola lepšie. Pri termíne „ľudová kultúra" sú problematické respektíve otvorené hneď tri otázky: kto je to ľud, čo je to kultúra a čo si máme predstaviť pod pojmom ľudová kultúra? Navyše musíme rátať s tým, že každý čitateľ týmto pojmom rozumie inak. Pomôžeme si teda tým, že ak pod tým rozumieme kultúru všetkého obyvateľstva, tak tá nie je pre svoju šírku predmetom tohto pojednania. Ak si pod tým predstavíme kultúru nie-elít, tak ani tá nie je predmetom nášho výskumu, pretože, ako bolo spomenuté, tej sa renesancie nedotkla alebo sa jej dotkla len okrajovo (a v pasívnej podobe). A ak pod termínom „ľudová kultúra" čitateľ rozumie len kultúru elít, čo je veľmi nepravdepodobný variant, v takom prípade aj kvôli ostatným dvom dôvodom tento termín radšej používať nebudeme, pretože je jednak nejasný a zavádzajúci a ťažko definovateľný, a jednak vytvára konotácie, ktoré nezahŕňajú naše dve kľúčové slová (renesancia a elity), ktorý musia byť nevyhnutne zahrnuté do každého výberu.

Podobne ako filozofia, sociológia, psychológia, filológia, politológia, ekonómia, právo a iné humanitné a spoločenské vedy nám môžu byť veľmi nápomocné pri výskume spoločnosti žijúcej v minulosti vďaka vedeckým metódam, ktoré vypracovali pre výskum spoločnosti existujúcej v súčasnosti (momentálne v časovom prieniku žijúcich troch generácií). Preto ich zahrňujeme do pomocných vied historických v širšom zmysle. Burke osobitne spomína sociálnu antropológiu, ktorá je pre neho a pre jeho výskum renesancie užitočná napriek tomu, že sociálni antropológovia skúmajú (alebo skúmali) v podstate v ich súčasnosti žijúcu domorodú spoločnosť vzdialenú tisícky kilometrov od Toskánska, zvyčajne na iných kontinentoch. Pravdou je to, že dnešný moderný (sic!) človek sa tak vzdialil človeku stredoveku (sic!), že tomuto je pravdepodobne (sic!) bližšie myslenie, kultúra, sociálne a náboženské prežívanie domorodých kmeňov než kultúra obyvateľ dnešného New Yorku. To je dôvod, pre ktorý je pre Petra Burke-a výskum sociálnych antropológov užitočný. A užitočný je ich výskum pre historikov kultúrnych a spoločenských dejín aj tým, že „majú spravidla väčší

záujem o teóriu ako historici (...) a vyvinuli slovník užitočný pre rozbor mýtov, rituálov a symbolov". (14)

Podobne ako v prípade šľachty a elít, tak aj výskum politických dejín alebo dejín politiky zažíva (v dlhodobom horizonte) svoju renesanciu. Podobne ako pri móde aj v histórii dochádza k striedaniu tém po tom, čo na istý čas tie staršie prestali byť zaujímavé. Samozrejme, nikdy nejde o obyčajnú kópiu, ale o invenciu starého. Politické dejiny dlhodobo kraľovali, kým sa nevyčerpali respektíve kým nedošlo k presýteniu nimi. Kultúrne dejiny predstavovali oproti nim častokrát opozitum – oproti elitám sa skúma ľud, oproti makrohistórii mikrohistória a oproti politike kultúra.[22] Práve cez kultúrne východiská, keď už táto disciplína (kultúrne dejiny) využívala všetky dostupné aj nedostupné, domyslené alebo domýšľané pramene pre výskum „ľudu", sa pozornosť naspäť obrátila k politike, aby sa tie isté metódy (úspešne) využili a odskúšali aj na nej (a na politických a spoločenských elitách). Okrem kultúry, rituálov, symbolov a mýtov, ktorým sa venovali už otcovia zakladatelia školy Annales (napríklad Marc Bloch v práci *Králové divotvůrci* sa venoval téme uzdravovaniu francúzskymi kráľmi v stredoveku,[23] čo študenti môžu nájsť aj v kapitole *Kráľ* v texte Le Goffa v *Encyklopedii středověku*) je novým motívom problematika moci. S tým sú spojené témy ako kultúrna hegemónia a politická kultúra. (14) Pre „našu" tému je vhodné uvažovať nad využitím umenia pre politické zámery (či zámery politikov ako individualít).

Kultúra je predovšetkým senzibilná a viac ako rozumom je uchopovaná a absorbovaná zmyslami. Komunikuje predovšetkým nie na úrovni racionálnej, ale na úrovni emotívnej a zmyslovej. Je to jazyk, ktorým medzi sebou ľudia komunikujú pomocou symbolov a častokrát neverbálne. A spoluvytvára rituály. Jej receptormi sú zmysly a „premýšľanie" o nej nemá najprv racionálnu povahu a u niektorých len niekedy má svoju „dohru" tým, že si ju človek naozaj racionálne „uvedomí" a analyzuje. No na to má čas, ochotu a schopnosti len zriedkakedy.

Ak ju vnímame ako množinu, tak jej relatívne malá podmnožina je sprevádzaná aj zvykom a ak vyselektujeme zvuk (a hluk) okolia a potom hudbu, v jej podmnožine, v jednom z menších sústredných kruhov, nájdeme kultúru (spolu)komunikovanú slovom. Keďže zvyčajne má povahu istého, racionálne analyzovateľného posolstva (hovorené slovo, literatúra, politický prejav), má to šťastie, že napriek svojmu menšinovému reálnemu výskytu (v renesancii) v (kultúre) každodennosti po nej vďaka písaným a tlačeným prameňom ostalo viac stôp a prameňov ako po neverbálnej, inak väčšinovej časti kultúry. Preto sa jej venuje väčšia pozornosť, akú v skutočnosti mala. Každopádne, zvuk a slovo spoluvytvárajú jazyk,

22 Burke tému kultúrnych dejín a svoj pohľad na neho osobitne rozvinul v práci, ktorú majú študenti k dispozícii aj v českom preklade: BURKE, Peter. *Co je kulturní historie?* Praha: Dokořán, 2011.

23 BLOCH, Marc. *Králové divotvůrci*. Praha: Argo, 2004.

posledný zo štyroch aspektov, ktorým sa v tejto kapitole rozhodol Burke venovať pozornosť. Rétorika a lingvistika (15) nám dnes vďaka interdisciplinárnemu výskumu dejín politických, kultúrnych a dejín literatúry a jazyka vedia povedať veľa o myslení a konaní týchto ľudí. Glomski takto na základe dedikácií analyzovala vzťahy medzi humanistami a patrónmi v krakovskom kultúrnom univerzitnom okruhu, ktorý zasahoval aj severovýchodné Uhorsko.[24] Burke vytvára výstižné slovné spojenie „sociálna história jazyka" (15) a pýta sa: „Kto hovorí, akým jazykom, ku komu a kedy?". (15) Burke analýzu štyroch tém ukončuje jazykom preto, aby ho korunoval za východisko pre nové a základné skúmanie, pre novú optiku nazerania na renesanciu, nie cez veľké umelecké diela (16), ale cez komunikáciu – verbálnu či neverbálnu, pramenne dochovanú alebo len dedukovanú, cez rituály slávnostného aj každodenného charakteru. Burke pozýva k výskumu renesancie prostredníctvom jazyka a komunikácie, v čom vidí veľkú perspektívu pre budúcnosť tohto výskumu, nielen pre pochopenie tejto minulej spoločnosti a jej kultúry, ale aj pre „sprostredkovanie tohto pochopenia" dnešnej spoločnosti, pričom „médiom" je samotný historik, nie prameň.

Prostriedkom dobovej verbálnej komunikácie sú latinčina a dialekty vrátane toskánčiny. Spoločenské elity ich využívali podľa okolností a spoločenskej situácie, bežné obyvateľstvo využívalo najmä dialekt, aj keď latinčine či toskánčine, z ktorej sa vyformovala moderná taliančina, z nie malej časti rozumeli.

Zároveň je potrebné podrobiť analýze aj obidve zúčastnené strany v tejto komunikácií, tých, ktorí „hovoria" či skôr komunikujú niečo, čo má nezriedka formu a podobu umenia alebo toho, čo nazývame kultúrou, a potom tí recipienti, ktorí prijímajú a na základe rovnakého jazyka a kódu mu aj rozumejú. Z toho vyplýva, že jazyk komunikácie – komunikačný kód musí byť taký, aby mu recipienti porozumeli. Umenie preto nebolo samoúčelné, ale malo splniť najprv túto úlohu, uvedené zadanie. Muselo sa prispôsobiť najprv prijímateľom komunikácie. Malo byť zabezpečené (okrem tých výnimiek, keď malo by účelovo skryté alebo zakryté a známe len tým, ktorý ovládali tajný kód, napríklad keď sa zobrazilo niečo len pre zasvätených alebo znalých veci), že tomu bude porozumené. Ako sa tvoril tento katalóg kódov a symbolov, ktorým rozumeli všetci alebo aspoň väčšina, to presahuje nielen možnosti, ale aj priestor talianskej renesancie a vo väčšine prípadov by sme si pre vysvetlenie a hľadanie pôvodu museli zájsť do „predrenesančného stredoveku" (stredoveku pred renesanciou).

V závere úvodu (17) sa Burke venuje apológii využitia štatistiky, kvantitatívnej metódy, pri charakteristike skupiny šesťsto vybraných osobností podstatných pre

24 GLOMSKI, Jacqueline. *Patronage and Humanist Literature in the Age of the Jagiellons*. Toronto: University of Toronto Press, 2016. Pre ďalšie osobnosti a širší kontext pozri: ALMÁSI, Gábor. *The Uses of Humanism: Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589), and the Republic of Letters in East Central Europe*. Leiden; Boston: Brill, 2009.

štúdium renesancie, aby na základe toho mohol urobiť niektoré zovšeobecňujúce závery. Samozrejme, tento postup má, podobne ako akékoľvek iné tvrdenie z dejín a o dejinách, len obmedzenú výpovednú hodnotu. V prvom rade preto, že nemáme všetky možné a potrebné dáta. A preto platí známa veta, že štatistika je presné sčítanie nepresných údajov. Ale tak ako celkovo v histórii pracujeme s tým, čo máme (k dispozícii), aj tu platí, že bez nároku na úplnú, vyčerpávajúcu pravdivosť zistení nám takéto porovnanie dáva istý obraz. Napríklad ak vieme, že len *menšina* renesančných umelcov pochádzala z Toskánska, slovo menšina môže byť nahradené slovom štvrtina (47) alebo percentuálnym podielom zo skupiny vybraných osobností (za isté obdobie). Podobne aj termín *väčšina* pri tvrdení, že pochádzali z rodín remeselníkov. (55) Od študentov a od čitateľov Burkeho knihy sa očakáva, že tieto údaje budú brať s rezervou s tým, že výsledné čísla nie sú dôkazné.

Otázky

- Čo je renesancia?
- Ako vznikol pojem *renesancia*, čo znamená, kto vytvoril základný koncept – obsah uvedeného pojmu?
- Čo je humanizmus?
- Aký je rozdiel medzi renesanciou a humanizmom? Čo je renesančný humanizmus?
- Aké je chronologické vyčlenenie renesancie? Kam kladieme začiatok renesancie a jej koniec? Zdôvodnite to.
- Môžeme renesanciu vnútorne rozčleniť na kratšie časové celky oddelené míľnikmi?
- Ako sa vnútorne vyvíjala renesancia? Z čoho umelecky vychádzala a do akého umeleckého smeru sa na konci transformovala?
- Kto bol Leonardo Bruni a aký je jeho vklad do historiografie?
- Kto boli Jules Michelet a Jacob Burckhardt a ako prispeli k výskumu renesancie?
- Ktoré štáty existovali na území Apeninského polostrova na sklonku stredoveku?
- Taliansko bolo v stredoveku oficiálne súčasťou Svätej rímskej ríše národa nemeckého. Ako si rímskonemeckí cisári uplatňovali túto moc v období rozvinutého a neskorého stredoveku? Automaticky sa ich ašpirácie dotýkali vplyvu pápeža, ako prebiehal ich konflikt? Prejavilo sa to v talianskej spoločnosti, v politike talianskych miest, v umení Talianska a na živote talianskych

umelcov? Ako sa to prejavilo na živote Danteho Alighieri? Do akých politických turbulencií v Ríme sa zapojil Francesco Petrarca?

- Z pohľadu vzťahov cisára a pápeža analyzujte udalosti z rokov 1527 (Sacco di Roma – vyplienenie Ríma cisárskym vojskom) a 1530 (posledná korunovácia rímskonemeckého cisára pápežom). Ako sa tieto udalosti zo záveru renesancie prejavili v umení a v živote umelcov?
- Predložte argumenty za a proti používaniu pojmov *Italia* respektíve *Taliansko* (ekvivalentne *italský* respektíve *taliansky*) pre obdobie renesancie a svoj výber zdôvodnite.
- Aké je miesto latinčiny a toskánčiny v renesančnom humanizme a v renesančnej literatúre? Aký bol ich vzájomný vzťah? Mal konkurenčnú alebo komplementárnu podobu? Akých vrstiev obyvateľstva sa týkal? V ktorom období prevládala v renesančnej literatúre latinčina a kedy toskánčina?
- Akú rolu zohralo Toskánsko a osobitne Florencia vo vývoji talianskej kultúry, jazyka a umenia?
- Dodnes sa v Taliansku silný lokálpatriotizmus prejavuje preferovaným používaním miestneho dialektu. Ako sa v Taliansku šírila toskánčina a v akých kruhoch bola používaná a akceptovaná?
- Z dvoch determinantov – politika a hospodárstvo, ktorý mal väčší vplyv na umenie v Taliansku a prečo?
- Prečo bolo Taliansko najviac urbanizovanou krajinou v Európe? Ktoré ďalšie oblasti – krajiny v Európe mali porovnateľnú mieru urbanizácie ako Taliansko? Ako sa rozvoj miest premietol do náboženskej a kultúrnej oblasti?
- V dejinách historiografie renesancie sa najprv dával dôraz na politické predpoklady. Aké sú argumenty za a proti osobitne priaznivej politickej situácii v prostredí talianskych miest v období vzniku a priebehu renesancie?
- V akom vzťahu boli laická a cirkevná vzdelanosť, univerzitné a humanistické vzdelávanie, klerici a humanisti?
- Renesančné umenie a vidiek – bola jeho kultúra ovplyvnená mestskou kultúrou a umením renesancie? V akej miere a podobe sa mohol obyvateľ vidieka oboznámiť s renesančným umením?
- Môže byť všetko dobové (v Taliansku) označené renesančným preto, že existovalo (v materiálnej, duchovnej či ľudovej kultúre) v období renesancie? Ak nie všetko, urobte výber a zdôvodnite ho.
- V čom bola práca Kultúra renesancie v Taliansku od Jacoba Burckhardta revolučná?
- Čo ste sa učili o renesancii a čo o nej viete z bežne dostupných zdrojov? Aký naratív priniesol Burckhardt a v čom existuje prienik?

- Čo na poňatí renesancie Burckhardtom kritizuje Burke a ostatní historici renesancie?
- Čo sú *Geistesgeschichte*?
- Čo znamená, ak hovoríme, že renesancia bola modernou kultúrou. Čo znamená „moderná kultúra"? Porovnajte renesanciu s gotikou. Porovnajte barok s renesanciou. Bol barok moderný? Bol moderným umením a modernou kultúrou?
- Prečo je zaužívané hovoriť o stredoveku ako o temnom období a prečo ide o nezmysel vyvrátený historikmi a osobitne medievistami?
- Estetika je samostatným vedným a študijným odborom. Ako ona definuje rozdiely medzi umeleckými smermi aj medzi umením rôznych kultúr, ktoré môžeme subjektívne považovať za nerovnako rozvinuté? Ako sa meria umelecká kvalita a akú rolu v tom zohráva osobný vkus?
- Čo rozumiete pod pojmom inovácie v umení, ktoré inovácie sa uplatnili v prípade renesancie? Viete ich rozdeliť podľa druhov umenia? V akom období boli zavedené? Boli zavedené súčasne vo všetkých druhoch umenia alebo postupne? Renesancia sa začína, keď boli zavedené v prvom druhu umenia alebo v poslednom (teda už vo všetkých)? Vznikli všetky na území Talianska alebo boli niektoré z nich importované? Ak áno, odkiaľ?
- Čo je kultúra?
- Čo je spoločnosť? Sú to všetci ľudia? Aké znaky ju formulujú? Sú podobné tomu, čo nazývame kultúrou?
- Aký je rozdiel medzi kultúrnymi a sociálnymi dejinami?
- Postačuje nám pre poznanie renesancie skúmať samotných umelcov alebo potrebujeme/je užitočné poznať aj spoločnosť a jej kultúru?
- Ktoré sú základné charakteristiky renesancie, ako ich vytvoril Burckhardt?
- V čom je individualita dnešného umelca iná ako individualita umelca renesancie? Aké sú rozdiely v podmienkach, v ktorých tvorili/tvoria?
- Aké boli bariéry pre rozvoj umeleckého individualizmu a individuality umelca? Akú rolu v tom zohrávali patróni, či presnejšie zákazníci a objednávatelia umeleckých diel?
- Čo a kto ovplyvňoval umelca?
- Prejavoval sa individualizmus umelca renesancie inak ako umelca gotiky či umelca tvoriaceho podľa gréckeho/byzantského štýlu? Poznáme týchto umelcov podľa mena, má ich štýl jedinečnú podobu?
- Čo rozumieme pod pojmom „tradícia"? Patrí tradícia medzi bariéry individualizmu? Ako sa reálne prejavovala? Poznáte niektoré slávne dielne, ktoré rámcujú v niekoľkých generáciách samotnú renesanciu a jej vývin?

Bola možná výchova mimo dielní (a im podobných inštitúcií pre humanistov a spisovateľov – škôl)? Je možný progres mimo existencie tradície? Ak by neexistovala tradícia, mohlo by dôjsť k inováciám? Je tradícia rovnako kľúčová pre renesanciu ako inovácie?

- Porovnajte prístupy dvoch historiografických škôl, *Geistesgeschichte* a marxistickej historiografie, k renesancii.
- Čo je škola Annales a aká jej metodológia? Ako definuje svoj prístup Peter Burke?
- Prečo má interdisciplinárny prístup zmysel? Do akej miery je snaha o interdisciplinaritu konštruktívna a kedy je už deštruktívna? Znamená tento moderný prístup v historiografii návrat k polyhistoricizmu vzdelancov renesancie, ktorý dominoval do 18. storočia? Je interdisciplinarita lochnesskou príšerou, o ktorej všetci hovoria, ale nikto ju nevidel, ako sa vyjadril istý známy historik?
- Prečo ste sa zapísali na tento predmet? Aké emócie vo Vás vzbudzuje renesancia, aké gotika a aké barok? Dokážete ich vysvetliť, nájsť ich príčinu a zdôvodniť ich? Akú rolu u historika a v historickom výskume zohrávajú emócie a ideológie? Môže byť historický výskum vedený objektívne? Môže byť historik skutočne objektívny alebo je do istej miery (podobne ako renesančný umelec) ovplyvnený, determinovaný (minulosťou, vlastnou osobnosťou a okolím)? Čo nám o objektivizme a subjektivizme v práci historika hovoria dejiny historiografie (renesancie)?
- Pozrite si bibliografiu vedeckých prác Petra Burka a uveďte, ktorým témam sa venoval.
- Čo rozumieme pod pojmom „ľudová kultúra“? Akú množinu ľudí zahrňuje?
- „Klasické“ politické dejiny verzus kultúrne dejiny politiky, politických rituálov a symbolov – aký je medzi nimi rozdiel? Ako môžu byť využité metódy vyvinuté v rámci kultúrnych dejín pri skúmaní politických dejín a dejín politiky? Môžeme ich preniesť aj na politické štruktúry renesančného (sic!) Talianska? Môžeme na politiku nazerať cez umenie a vieme určiť, akú podobu mala jej kultúra?
- Ako môžeme skúmať komunikáciu? Existujú dejiny komunikácie? Ako a čo sa komunikuje? Komunikuje sa aj prostredníctvom umenia?
- Medzi metódy historického výskumu patrí kvantitatívna metóda a jej aplikáciu môžu študenti vidieť v Burkeho práci. Aké sú úskalia jej využívania v historickom výskume? Ako treba interpretovať jej výstupy a ako ich prezentovať? Na akých argumentoch je postavená apológia tejto metódy zo strany P. Burkeho?

II.

INOVÁCIE A CHARAKTERISTICKÉ ČRTY RENESANČNÉHO UMENIA

Burke začína túto dôležitú kapitolu poznámkou o tom, ako je potrebné opäť vložiť renesančné umenie, ktoré zjavne vníma ako vytrhnuté, naspäť do jeho pôvodného prostredia, do dobovej spoločnosti a doprostred jej kultúry. (21) Z toho dôvodu chce Burke predostrieť stručnú charakteristiku, ktorá je pre neho doplnkom a argumentom, no pre nás, pre štúdium renesancie a pre potreby študentov, je to najpodstatnejšia časť. Táto charakteristika prirodzene vychádza z Burckhardta, no nie ako jeho negácia, ale ako podstatná korekcia. Uvedená charakteristika je o to dôležitejšia, že Burckhardtova optika a optika laickej verejnosti je podobná, až v niektorých bodoch totožná. Povedané slovami Burkeho (21):

> „Konvenčný pohľad 19. storočia na umenie v renesančnom Taliansku (pohľad ešte dnes široko uplatňovaný napriek prácam historikov umenia) možno zhrnúť nasledovne. Umenie kvitlo a jeho nový realizmus, svetskosť a individualizmus zhodne dosvedčujú, že stredovek sa skončil a začala sa nová, moderná doba. Všetky tieto tvrdenia však spochybnili tak kritici, ako aj historici. Ak sa majú brať aj naďalej do úvahy, musia byť radikálne preformulované."

Kľúčové slová alebo termíny, ktoré tu boli použité a je potrebné ich analyzovať, sú: „umenie kvitlo"; realizmus, svetskosť a individualizmus; koniec stredoveku; modernosť a moderná doba.

Jazyk v historických prácach (v prácach historikov) môže byť (a častokrát tak aj je úmyselne), ohýbaný a s využitím emocionálnych, neexaktných pojmov. Ak napíšeme, že umenie v renesancii kvitlo, znamená to 1) holý fakt, že v tomto období existovalo umenie, teda kvitlo, tak ako v iných obdobiach predtým aj potom, alebo 2) je tým naznačené, že v tomto období umenie kvitlo viac ako v iných obdobiach? Práve v takto podsúvaných tvrdeniach dochádza k jemnej manipulácii čitateľa. Jazyk je mocný a sofistikovaný nástroj. Na margo podsúvanej interpretácie č. 2 Burke (22) odpovedá, že

„Ak povieme, že v určitej spoločnosti „kvitlo" umenie, máme tým na mysli, že v ňom boli vytvárané lepšie diela než v niektorej inej spoločnosti, čo priamo odvádza z oblasti empiricky overiteľného. Už dávno sa to nezdá byť také samozrejmé ako kedysi, že stredoveké umenie má nižšiu úroveň ako renesančné."

Ocenenie umelcov a ich diel bolo už v ich dobe značné a smerovalo až k istému kultu (osobnosti či umeleckých autorít), ale aj kvôli častej obyčajnej ľudskej averzii a závisti nebolo v danej dobe jednoznačne uplatnené v prípade všetkých umelcov. Celkovo je možné hovoriť o veľkej koncentrácii a o vzniku inšpiratívnych a veľmi plodných umeleckých centier.

Pred používaním slova „kvitnutie" Burke odporúča používať skôr termín inovácie. (22) Je to jednoznačne exaktnejší a presnejší pojem, pretože poukazuje na zmeny v umení, ktoré jednoznačne nastali. Ide najmä o použitie nových postupov a techniky práce, o cieľavedomé inovácie a zmeny, a o vytváranie nového umeleckého kánonu. Ak chceme hovoriť o výnimočnosti a zmenách, a ak chceme porovnávať uvedené obdobie s iným, najvhodnejšie je používať tento termín (inovácie). Umenie viac (kultúru menej) môžeme porovnávať a sledovať jej zmeny v čase sledovaním inovácií. Zároveň je potrebné uviesť, že veľká časť inovácií bola inkorporovaná a privlastnená, pretože vznikla či bola vyvinutá mimo Talianska v Nizozemsku alebo v Nemecku. Táto skutočnosť len sťažuje hľadanie príčin renesancie, jej koreňov, z ktorých vyrástla. Talianski umelci dokázali v jedinečnom mixe európskych a byzantských umeleckých tradícií a tiež technických inovácií zo zaalpských krajín vytvoriť výnimočnú a hodnotnú umeleckú kultúru. Aj v tomto smere sa ukázali ako šikovní obchodníci. Renesančné umenie je zmesou románskeho, byzantského a gotického umenia s ďalšou inšpiráciou v rímskom a gréckom umení antiky, technicko-umeleckých inovácií majstrov Nizozemska a nemeckých krajín a vlastnej invencie a experimentovania. Výber bol urobený s veľkým vkusom. Mimo Talianska vznikla olejomaľba, drevorezba, grafické medené dosky a tlačené knihy (23). Talianskym objavom bola lineárna perspektíva.

Medzi ďalšie „viditeľné" zmeny, ktoré Burke (23) už nenazýva technickými, ale žánrovými, patria v sochárstve voľne stojace sochy, jazdecké pomníky a portrétne busty. (23) K niektorým typickým renesančným prvkom sochárstvo dospelo až v období „hlbokej renesancie", teda nie na jej začiatku, aby sme mohli povedať, že touto jasnou a zreteľnou zmenou sa renesancia (napríklad v sochárstve) začala. Veľmi dlhú dobu[25] umelci nedokázali odliať jazdeckú sochu, aj keď mali predlohu v podobe jazdeckej sochy Marka Aurelia. Preto na počesť anglického

25 MARTINDALE, Andrew. *Člověk a renesance*. Bratislava: Artia, 1971, s. 9.

kondotiéra ju len namaľovali.[26] K zmenám (nie inováciám) v maliarstve patria portréty a čoraz väčší priestor dostáva zobrazenie krajiny a zátišia. (23) Aj keď Burke spomína, že „sa objavuje myšlienka vedomého urbanizmu", bez bližšej špecifikácie to nie je možné akceptovať úplne, pretože aj v krajinách mimo Talianska, hlavne v tých, kde dochádza k osídľovaniu a zakladaniu nových miest (nemeckými) kolonistami na novom základe, boli nové mestá výsledkom systematického a symetrického plánovania a urbanizmu na stredoveký spôsob. Preto je vhodné dodať, že je to nadregionálny fenomén v európskom dejinnom vývoji, ktorý nesúvisí s renesančným umením, ale s rozvojom a zakladaním miest v 11. – 13/15. storočí. Rozdiel spočíva v tom, že urbanizmus, ktorý Burke pričlenil k architektúre, sa v talianskej renesancii povyšuje na umenie. Snaha dať všetkému poriadok, mestám aj záhradám,[27] vypovedá o mentálnom svete ľudí renesancie a o nadšení meniť svet a spoločnosť. Architektúra a urbanizmus sú prostriedkom. Ďalším charakteristickým znakom je snaha povýšiť každú činnosť a oblasť ľudského života na umenie, na niečo vznešené, dôstojné a krásne. Aj preto je náročné stanoviť hranice renesančnému umeniu, pretože prekračovalo klasické druhy umenia/umelecké oblasti (maliarstvo, sochárstvo, architektúra, hudba, literatúra) a stalo sa súčasťou každodenného života spoločnosti.

Renesancia sa začína v literatúre – v poézii (a drobnými zmenami v maliarstve) v samom závere 13. storočia. V rámci literatúry poézia dominovala do tretej štvrtiny 14. storočia. Obdobie medzi rokmi 1375 a 1475 sa nazýva storočím bez poézie. (22) Po jazykovej stránke bola v 15. storočí uprednostnená latinčina, čo vyplývalo z nadšenia z objavovania antickej literatúry a obnovenia klasickej latinčiny. Taliančina (toskánčina) bola v literatúre výraznejšie prítomná v predchádzajúcom období (v 14. storočí) a potom v 16. storočí. Renesančná literatúra sa pohybovala v priestore medzi vedou a bulvárom, medzi latinskou vzdelanosťou a ľudovou nárečovou kultúrou a jej dopytom.

Renesanční umelci a vzdelanci neskrývali hrdosť a pýchu na to, čo bolo dosiahnuté v ich dobe. Jediní, kto sa im podľa ich názoru mohli rovnať, boli najskvelejší umelci a literáti antického Grécka a Ríma. Pohŕdali umením svojich románskych predchodcov aj svojich gotických a byzantských súčasníkov. Byzantské umenie, zo svojej podstaty antické, bolo v Taliansku (ľudovo) obľúbené a rozšírené.[28] Jeho vplyv vidíme v talianskom renesančnom maliarstve a architektúre. Grécke umenie, ako ho v Taliansku nazývali, označovali renesanční umelci za strnulé a mŕtve. „Barbarské germánske" gotické umenie malo na renesanciu väčší vplyv,

26 SAVICKÝ, N. *Renesance jako změna kódu*.

27 HYDE, Elizabeth (ed.). *A Cultural History of Gardens in the Renaissance*. London: Bloomsbury, 2013.

28 LASSUS, Jean. *Umění světa: Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha: Artia, 1971, s. 142–143.

ako si boli ochotní jeho protagonisti pripustiť.[29] Je to zrejmé v maliarstve, sochárstve, architektúre, hudbe a svojím spôsobom po obsahovej, ideovej a štýlovej stránke aj v literatúre. Z „barbarských" krajín, kde vládla gotika (Nizozemsko, Nemecko), prevzali Taliani aj viaceré technicko-umelecké inovácie, ako už bolo spomenuté vyššie. Ak by sme porovnali reálne umelecké vplyvy antického, románskeho, byzantského a gotického umenia na renesanciu, antické umenie by malo najmenší podiel.

Taliani mali ambivalentný postoj k termínu „moderný" a k jeho obsahu. V 15. storočí, v storočí „sebauvedomovania", ho vnímali negatívne. Za moderné považovali gotické umenie a za pôvodné, tradičné a dobré umenie antické, ktoré domnelo obnovovali. V pokročilom období „sebauvedomovania" „vzhliadli", že domnelé obnovovanie antického umenia je v skutočnosti kreáciou umenia nového, moderného, renesančného. Johannes de Tinctoris v poslednej štvrtine 15. storočia použil termín moderný pre označenie hudby vytvorenej po roku 1430. Podľa tohto nizozemského skladateľa pôsobiaceho v Taliansku jedine táto moderná hudba je hodná počúvania. (24) „Moderným" spôsobom boli namaľované aj fresky, ktoré vytvoril Vasari v Neapole v polovici 16. storočia. (23) Dnes sa považujú za manieristické. Jedným z dôvodov či príčin vzniku renesancie je skutočnosť, že žiaden z umeleckých vplyvov nedominoval absolútne a na celom území Talianska. Balansovanie na pomedzí, na hraniciach viacerých umeleckých smerov, ich porovnávanie a estetická súťaž, v ktorej sa Taliani ocitli akoby členovia umeleckej poroty, im umožnili slobodné experimentovanie. Burke (24) sa preto domnieva, že práve skutočnosť, že gotika v Taliansku nezapustila také silné korene ako za Alpami a nevytvorila takú pevnú umeleckú tradíciu, ktorá by sa ťažko menila, umožnila talianskym umelcom slobodnejšie inovovať.

Regionálne rozdiely zohrávajú v prípade talianskej renesancie dôležitú rolu a v mnohom ju vysvetľujú. Gotika prevládala na severe v Miláne, byzantské umenie na východe v Benátkach, antika a románske umenie sú najviac viditeľné v južnejšom Ríme. Renesancia sa začína vo Florencii uprostred. Vo Florencii, ktorá bola najďalej od výraznejšieho vplyvu byzantského a gotického umenia. Florencia ležala na (umeleckej) ceste z gotického Milána a byzantských Benátok do (antického) Ríma. Do Neapolu, Ríma, Byzancie a Milána bola renesancia prenesená, importovaná z Florencie po vyše storočí od svojho „vzniku". Skoršiemu rozšíreniu renesančného umenia do iných častí Talianska bránil silný, pretrvávajúci vplyv týchto umeleckých slohov v daných regiónoch a ich centrách.

Vzťah renesancie k antike je kľúčový, aj keď bol preceňovaný. Od čias Burckhardta zaznelo veľa argumentov, ktoré mali oddeliť renesanciu od antiky v predstavách ľudí. V tejto súvislosti uvediem Burkeho výstižné konštatovanie (24):

29 ALPATOV, Michail V. *Dejiny umenia 2: Stredoveké umenie*. Bratislava: Tatran, 1977, s. 157–158.

„Taliani obdobia renesancie si istú úctu k tradíciám nakoniec predsa len zachovali. Odmietali však tie nedávne kvôli tým omnoho starším. Kvôli obdivu ku klasickému staroveku napádali stredovekú tradíciu s odôvodnením, že sama znamená rozchod s tradíciou."

Aj v tejto súvislosti Burke spomenul termín moderný, keď ho použil Filarete v 15. storočí pre pohrdlivé označenie gotického slohu (24). Tentokrát mal ešte negatívnu konotáciu, pretože bol chápaný opozične k termínu tradícia/tradičný. Z tohto uhla pohľadu je tým zlatým základom a štandardom klasické umenie a vzdelanosť antiky. Jeho tradícia bola počas stredoveku (tak, ako to bolo s latinčinou a kresťanstvom) odovzdávaná/tradovaná ďalej, ale za tisíc rokov došlo k erózii, nazývanej tiež barbarizácia.

Sami vidíme presah, aký renesancia a humanizmus priniesli aj do náboženského sveta – snaha o návrat k prvej, starovekej Cirkvi, a to na základe pôvodných písomných prameňov Cirkvi – Svätého Písma a cirkevných otcov. Problém je, že nie všetko tradované a prakticky uplatňované bolo aj zaznamenané písomne, respektíve sa dochovalo cez tisíc rokov vo 2D a 3D podobe, a tak nie o všetkom tomto v období humanizmu a renesancie vedeli. Bol ohlásený návrat k antike, k pôvodine, o ktorej vedeli len veľmi málo, no boli presvedčení, že stredovek im toho veľmi málo z nej zanechal, čo samozrejme nebola pravda. V tomto prípade zmeny, ktoré sa počas stredoveku udiali (a bolo ich v skutočnosti v tomto kontexte omnoho menej, ako si pôvodne mysleli), niektorí označili ako moderné a svoju snahu o príklon k antike ako obnovenie starých tradícií.

Zo všetkých oblastí umenia sa renesancia antiky najviac prejavila v literatúre (no ani to nie v absolútnej podobe), potom v sochárstve a menej v architektúre. V prípade architektúry sa vychádzalo najmä z dvoch zdrojov. (24-25) Prvým sú dochované či zrúcané stavby z obdobia antiky, ktoré boli preskúmané a premerané. Druhým sú písomné pramene, predovšetkým traktát od Vitruvia.[30] Ďalšou oblasťou bolo sochárstvo (spomínaná portrétna busta a jazdecká socha, 25), ktoré tiež dostávalo nové a nové impulzy vďaka „archeologickým" a antikvariátnym prieskumom najmä za účelom súkromných statusových zbierok. Pre umelcov prirodzene tvorili rezervoár inšpirácií.

Osobitnou a enormne veľkou kategóriou kopírovania antiky je literatúra. Po zberateľskom a kopistickom období prakticky všetkého, čo bolo možné získať z tohto obdobia, na viac či menej pravdepodobných miestach od kláštorných knižníc vo Švajčiarsku, od Francúzska a Španielska po Konštantínopol a Alexandriu, sa

30 MURRAY, Peter – MURRAY, Linda. *The Art of the Renaissance*. New York: Frederik A. Praeger, 1963, s. 12.

IN HONOREM PRINCIPIS APOST PAVLVS V BVRGHESIVS ROMANVS PONT MAX AN MD CXII PONT VII

vzdelanci a spisovatelia začali viac sústreďovať aj na vytvorenie vlastného štýlu, ktorý by definoval ich individualitu a odrážal ich veľkosť, no zároveň aby formou zjavných a skrytých odkazov dali všetkým dôrazne najavo, že sú dobre zasvätení do-, a oboznámení s dielami antiky. Ako bude rozvedené nižšie, jedna téza vyvracia druhú – kopírovanie antického umenia a individualizmus renesančného umelca. Zo svojej podstaty sa nemôžu (celkom) naplniť, pretože sa popierajú.

Pre „obnovenie" antického maliarstva a hudby chýbali priame, dostatočné pramene. Ako pripomína Burke (25), ľudia renesancie nevideli žiadnu maľbu z obdobia antiky a tie, ktoré poznáme dnes, boli objavené najskôr v 18. storočí a neskôr. Ale antická literatúra mohla nepriamo sprostredkovať informáciu tým, že sa zachovali rôzne opisy a popisy niektorých malieb a maliarov, najmä slávneho gréckeho maliara Apella (25), ktorý portrétoval Alexandra Veľkého. Charakteristické znaky jeho malieb, ako realizmus, živé farby, no aj námety (zrodenie Venuše – Afrodita vynárajúca sa z mora) či vytváranie šerosvitu povzbudzovali (fantáziu) renesančných maliarov, aby ich napodobnili alebo aby s nimi (po tisícročí) súťažili. Obdobná situácia bola v hudbe, ako inšpirácia slúžili zmienky v dielach Platona či Ptolemaia. (25)

Vo veľmi dôležitom zhrnutí uvedeného Burke upozorňuje (25), že pri opise renesančného umenia sa nemožno veľmi opierať o dobové písomné pramene, ani sa na ne spoliehať. Aj keď ľudia renesancie vyhlasovali, že obnovujú antiku a zavrhujú stredovek, v skutočnosti si to len želali alebo proklamovali, než tomu tak bolo v skutočnosti. Každopádne, využívajúc jedno aj druhé európske umelecké a kultúrne dedičstvo tvorili niečo nové tým, že žiadne z nich nesledovali úplne (25). Burke píše o novom a starom, čím myslí antické (nanovo objavené) a stredoveké, no v skutočnosti stredoveké by malo byť to nové a staroveké staré, no nie tak pre ľudí renesancie.

Ďalšou priradenou charakteristickou črtou renesancie je zosvetštenie, sekularizácia umenia. Kým od 18. storočia sa profánne a sakrálne, svetské a duchovné kládlo do antagonistických pozícií,[31] umelci renesancie to radšej prepájali. Bohovia antiky a kresťanské motívy voľne kombinovali s bohatými umeleckými, tematickými a slohovými výpožičkami z obidvoch kultúrnych a náboženských svetov. Podobne to bolo so vzdelanosťou a stredovekou literatúrou, ktorá bola humanistami a ostatnými z renesančných elít využívaná v omnoho väčšej miere, ako to zvykli deklarovať. (26) Celý stredovek je len neustálou renesanciou antiky, variácie s obmenami, a renesancia bola toho len súčasťou. Aj barok, klasicizmus a romantizmus obnovovali v istej podobe antiku. Samotná katolícka aj byzantská cirkev boli vo svojej podstate antickými inštitúciami, podobne

31 Podobný postoj k Cirkvi a náboženstvu u Burckhardta bol tiež podrobený kritike napríklad v článku PETERSON, David S. Out of the Margins: Religion and the Church in Renaissance Italy. In: *Renaissance Quarterly*, 2000, roč. 53, č. 3, s. 837.

ako rímske cisárstvo, latinčina, karolínska a otonská renesancia, reformy pápeža, rímske právo, cirkevné umenie, románske umenie a byzantské umenie boli antickými, scholastika a práca Tomáša Akvinského s filozofiou Aristotela, sv. Augustín, baziliky, rajské záhrady stredovekých kláštorov vytvorené pôvodne podľa rímskych vil a renesančné záhrady vytvorené podľa rajských záhrad stredovekých kláštorov. Stredovek posúval ďalej dedičstvo nielen slávneho obdobia Grécka a Ríma, ale aj jeho úpadkovej fázy, ktorá trvala už od 2. storočia, a podľa okolností raz si z tohto dedičstva vyberal to a raz ono. Ľudia renesancie objavovali len to, čo ľudia stredoveku zachovali a im odovzdali. Nových objavov bolo pomerne málo. V literatúre, ktorú objavili pre seba Taliani v období renesancie, je len málo titulov, ktoré by neboli zachované buď v európskych stredovekých kláštoroch alebo v Byzancii či predtým aj u Arabov. Ďalšie objavy sa týkali už len antických sôch, ktoré nachádzali v Ríme alebo v iných častiach Talianska. V drvivej väčšine išlo o „objavovanie" prítomne existujúceho, zachovaného, udržiavaného z antiky počas stredoveku vrátane starších akvizícií, prepisov a prekladov od Arabov cez Španielsko a južné Taliansko niekoľko storočí pred renesanciou. Samotné univerzity a s nimi spojená moderná scholastika čerpala z antickej vzdelanosti a jej autorít, kresťanských aj nie kresťanských.

Humanisti, literáti aj umelci tohto obdobia tak patrili len k ďalšiemu stredovekému renesančnému hnutiu, ktoré sa s osobitným dôrazom a nadšením (a ako každé hnutie aj osobitným spôsobom) obracalo k antike. V tomto smere to bola len ďalšia z viacerých renesancií, ktorá sa počas stredoveku odohrala. Zaradili sa do línie tých, ktorí ako oni uchovávali, stále nanovo objavovali a ďalej odovzdávali grécko-rímske, starokresťanské a židovské dedičstvo vytvorené v staroveku.

Základná charakteristika renesancie stojí na štyroch charakteristických znakoch. Všetky štyri znaky sa nedajú skúmať pri všetkých druhoch umenia rovnako. Čo je realizmus v prípade architektúry? Renesancia antiky v prípade hudby a maliarstva? Individualizmus v literatúre, v ktorej bolo autorstvo zvyčajne známe aj pri väčšine diel stredoveku? Zosvetštenie v prípade hudby, ak v renesancii v tomto smere nenastala žiadna zmena a cirkevná hudba existovala rovnako ako predtým popri svetskej hudbe určenej pre zábavu, počúvanie, tanec a hudobné pozadie prednesu?

Štyri spomenuté charakteristiky – obnovenie antiky, realizmus, sekularizácia a individualizmus, sú hlavnými teoretickými piliermi uvažovania o renesancii. Burke ich problematizuje (26) a začína s realizmom. Ak sa táto vlastnosť prisudzuje renesančnému umeniu, je rozhodne vzdialená realizmu v umení z 19. storočia,[32] aj od umenia fotografie. Zobrazené môže vyzerať živo a reálne bez ohľadu

32 ALPATOV, Michail V. *Dejiny umenia 4: Umenie 18. a 19. storočia*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 103–105.

QVIA DILIGO TE
NC VNA FIDES
MVNDO REFVLG
O PETRE DIXIST

na to, či je obyčajným zobrazením. Umelci dneška odmietajú realizmus útekom do abstrakcie. Umenie renesancie je nádherné a živé, je hovoriace a vyjadrujúce, ale je najmä symbolické a štylizované, ikonograficky a štýlovo ukotvené v byzantskom a gotickom umení. Nevedeli renesanční umelci maľovať reálnejšie alebo to nechceli? Som presvedčený, že nechceli, podobne ako to nechcú súčasní umelci. Ak sa pre výskum renesancie môžu uplatniť štúdie sociálnych antropológov o súčasnom domorodom obyvateľstve, o to viac sa môžu uplatniť teórie súčasného umenia a súčasné teórie umenia vo všeobecnosti, a samozrejme estetika.

Burke identifikuje tri druhy realizmu – realizmus všedného života, realizmus klamu a realizmus výrazu. (26) Realizmus všedného života je o zobrazovaní 1) všedného a každodenného života a objektov/predmetov s ním spojených, 2) obyčajných ľudí, nie elít (privilegovaných) 3) a ako výjavy na pozadí. Viac ako v Taliansku sa tento druh realizmu vyskytuje v umení Nizozemska (flámskom umení). (26) Poukazuje to skôr na to, že spoločnosť v nemeckých krajinách a Nizozemsku bola viac rovnostárska a v patronáte zohrávali väčšiu rolu meštianske vrstvy, ktoré sa neusilovali tak o nobilitáciu ako mešťania v Taliansku (alebo aj napríklad v strednej Európe). Použitie prvkov zo všedného života v umení, a myslím tým hlavne maliarstvo, malo symbolický význam alebo (aj) slúžilo na vyplnenie prázdneho priestoru. (27) Kým v maliarstve v tomto období realizmus všedného života nebol centrálnou témou maľby, v literatúre sa s obľubou vyskytoval. Život obyčajných ľudí, a osobitne aj sedliakov, bol obľúbenou témou, hlavne v dramatickej tvorbe, v komédiách. A Burke spomína aj hudbu, ktorá sa snažila reprodukovať zvuky a výjavy z lovu či trhu. (27)

Realizmus klamu znamená istú formu iluzívnosti, vytváranie ilúzie, že zobrazované vyzerá ako skutočné. A realizmus výrazu hovorí o skutočnom vyjadrení toho, čo nie je očami vidieť (Saint-Exupéryho motív), čo je napríklad vnútorné (v človeku), prípadne čo ho charakterizuje. (26) Veľkým objavom renesancie bola lineárna perspektíva, ktorá mala vzbudiť dojem priestoru a vtiahnuť „diváka" – pozorovateľa. V kontexte témy realizmu klamu ju Burke uvádza tiež ako (z dnešného pohľadu) symbolickú formu, pretože realita zobrazovaného závisí aj od uhla pohľadu. (29) Bezpochyby a v rámci umelecko-technických možností sa renesanční maliari snažili urobiť maximum pre vyvolanie zdania reality zobrazovaného ako priestoru prepojeného s priestorom a videním pozorovateľa. V tejto technike pokračovali a zdokonaľovali ju umelci vo forme iluzívnej maľby aj v manierizme a baroku. Umelci sa snažili maľovať realisticky, no napriek tomu je veľa argumentov proti preceňovanému realizmu v renesančnom umení. A Burke dodáva, že „ak tieto argumenty platia, potom hovoriť o „renesančnom realizme" je v podstate nezmyselné." (29)

Pri téme zosvetštenia Burke využil štatistickú metódu a analýzou istej veľkej kolekcie malieb načrtol, že podiel malieb so svetským motívom sa zvýšil za sto rokov (1420s – 1520s) z 5 % na 20 %. (29) Všetko sú to samozrejme len približné hodnoty a týka sa to len maliarstva, ale na ilustráciu postačujú. „'Sekularizácia' tu znamená len toľko, že neveľké množstvo obrazov sa mierne zväčšilo." (30) Analýza tohto javu závisí tiež od zachovanosti pramennej základne. Napríklad u hudby sa nám dochovala skôr cirkevná hudba, než svetská hraná pre rozveselenie ľudu. Ako by sme v jej prípade analyzovali tému zosvetštenia? Podľa dochovaných notových záznamov alebo podľa počtu odohratých skladieb, čo je nemožné? Ďalej je treba rozlišovať medzi cirkevným/kresťanským a náboženským, pretože antické motívy sú väčšinou náboženské, mytologické. A potom sú tu ešte tri ďalšie dimenzie: čo v prípade, ak sú premiešané, teda popri kresťanských motívoch sú na obraze aj nekresťanské (svetské, mytologické)? A potom je tu fenomén iného premiešania, synkretizmu, keď Panna Mária je zobrazená takmer ako Afrodita.[33] A nakoniec to, čo Burke nazýva „kryptosekularizáciou" (31) a pod čím myslí to, že náboženský rozmer náboženských malieb, aj keď naďalej ostáva (na obraze) dominantný, sa proporčne primerane zmenšuje v prospech svetských častí pozadia a „okolia" motívu, respektíve náboženský motív sa zreálňuje a „umiestňuje do sveta". Burke uvádza príklad svätcov, ktorých postavy sa zmenšujú (31) a ich veľkosť na obraze už viac nezodpovedá ich veľkosti v kresťanskom svete/teológii (ani byzantskej ikonografii), ale realite. Ide o prejav zosvetštenia alebo realizmu v umení?

Umelci aj patróni renesancie nevideli v umeleckom synkretizme svetského a duchovného žiaden problém („nepretržite posväcovali svetské a zosvetšťovali posvätné" – 31) a táto skutočnosť nám opisuje dobovú spoločnosť celkom výstižne. „Nemci", ako napríklad Martin Luther alebo Erazmus (31) tým boli značne pohoršení. K zmene, či presnejšie ku skončeniu zasahovania svetského do duchovného v cirkevnom umení, došlo v dôsledku Tridentského koncilu (31), s ktorým sa začalo oddeľovanie cirkevného a náboženského od toho svetského, s rôznou rýchlosťou a v rôznych oblastiach, no pomerne skoro aj v oblasti cirkevného umenia. Je potrebné si totiž opätovne pripomenúť, že ak hovoríme o renesančnom umení, hovoríme predovšetkým o cirkevnom umení. Bolo to umenie, ktorého patrónmi boli cirkevné inštitúcie (osoby) a/alebo boli určené pre cirkevné objekty, alebo patrónmi boli zbožní laici. Preto hovoríme o sekularizácii len niečoho, čo je sakrálne, teda o sekularizácii cirkevného umenia, čo potridentská Cirkev ukončila. Dôvodom bolo aj to, že celkovo stredovek priniesol vo svojom

33 Starozákonná kniha Pieseň piesní je príkladom prepojenia telesnej lásky s láskou duchovnou, kvôli čomu existujú viaceré výklady tejto knihy. Na podobnom princípe je možné nazerať na zobrazenie lásky a krásy v cirkevnom umení od renesancie po barok. LAVIN, Marilyn Aronberg – LAVIN, Irving. *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo, and Rembrandt*. Lawrence: Spencer Museum of Art; The University of Kansas, 2001.

vrcholnom období sekularizáciu nielen cirkevného umenia, ale aj celkového cirkevného života a táto tendencia (sekularizácia Cirkvi), prítomná od 4. storočia, kedy sa kresťanstvo stalo štátnym náboženstvom v západnej aj východnej časti Rímskej ríše, vyvrcholila v prvej polovici 16. storočia. Reformácia a Tridentský koncil reprezentovali opačnú (re)akciu a nastúpili trend oddeľovania profánneho a sakrálneho. Avšak ak v talianskej spoločnosti bolo náboženské a profánne úzko prepojené, ich prepojenie v renesančnom (cirkevnom) umení je len prirodzeným odrazom kultúry spoločnosti. Istým indikátorom je tiež výrazný nárast laickej zbožnosti aj nárast počtu klerikov a členov rehoľných spoločenstiev počas obdobia renesancie, ktorý pokračoval aj v prvej polovici 16. storočia, teda v závere renesancie. Výrazne narástol aj počet klerikov v mestách a ich podiel na obyvateľstve miest.

Pokračujúc v dialógu s Burckhardtom sa Burke venuje téme individualizmu (31). Musíme sa najprv pýtať, čo máme rozumieť pod termínom individualizmus. Burke spochybňuje tvrdenie, ak sa individualizmus vníma tak, že „umelecké diela z tohto obdobia (na rozdiel od stredoveku) boli vytvárané v osobnom štýle. Avšak je to skutočne „fakt"?" (31) Burke sa pýta, že ak sa nám dnes zdá, že stredoveké umelecké diela vyzerajú všetky rovnako, teda nie je medzi nimi vidieť rozdiely vzniknuté prejavom individuality umelca, môže to byť veľakrát spôsobené hlavne našou neschopnosťou tieto rozdiely vidieť. No historici umenia, ktorí sa venujú gotike, dokážu rozlíšiť jednotlivé obdobia, školy a dielne, ktoré vtlačili svoju originálnu podobu umeleckým dielam stredoveku, aj keď zo staršieho obdobia nepoznajú vždy mená majstrov (pre 15. storočia už častokrát áno a to je zapríčinené viac mierou spísomňovania než zvýraznenou individualitou umelca). Faktom je, že v Taliansku sa viac kládol dôraz na individualitu, originalitu a génia umelca, než inde. Aj postavenie a sláva umelcov bola v Taliansku väčšia ako v iných európskych krajinách, nielen počas renesancie, ale aj manierizmu, baroka, rokoka, klasicizmu a romantizmu. Nie je to skôr spoločenská kultúrna črta talianskej spoločnosti než črta renesancie? Na druhej strane, aj gotickí umelci za Alpami pracovali v osobitnom štýle, ktorý je dnes (pre 15. storočie) rozpoznateľný na meno respektíve dielňu (študentom dávam za príklad Majstra Pavla z Levoče). Tak ako o renesančnom individualizme môžeme potom hovoriť o gotickom individualizme?

V Taliansku sa v komunite umelcov (a patrónov) očakávalo, že umelci si vytvoria svoj vlastný, originálny osobitý štýl. Podobne existoval silný intelektuálny prúd aj medzi literátmi a vzdelancami, ktorý zdôrazňoval, že autori majú mať osobitný štýl a neopakovať, nekopírovať len Cicera a iné antické vzory. (32) Napriek tomu sa hlavne menej úspešní a menej šikovní umelci a spisovatelia často snažili najmä napodobňovať a kopírovať svoje úspešnejšie vzory, či už z antickej minulosti alebo zo súčasnosti. (32) Preto Burke ukončuje túto diskusiu s Burckhardtom

remízou tým, že uznáva, no relativizuje význam a váhu individualizmu a zosvetštenia v renesančnom umení: „Individualizmus a zosvetštenie sa nedajú označiť za jav dominantný, ale skôr len za relatívne nový jav, ktorým sa renesancia líši od stredoveku." (32)

Dve charakteristické črty renesancie sa zároveň (zdanlivo) vylučujú – individualizmus a obnova antiky. Buď platí téza o originalite renesančného umelca alebo téza o kopírovaní antického umenia. Ani jedno ani druhé však nemá v skutočnosti takúto absolútnu podobu. Ako naložili s antickým dedičstvom v renesancii sme si už predstavili a z mnohých dôvodov to nebolo ani obnovenie ani kopírovanie antického umenia. No ani umelci neboli nezávislí a ich diela sú výsledkom mnohých vplyvov (umeleckých, kultúrnych, spoločenských a náboženských) a originalita umelca a jeho snaha vyniknúť inováciou či novým prístupom je len jedným z mnohých vplyvov, ktorý môžeme vidieť vo výslednom umeleckom diele.

Burke ukončuje kapitolu tým, že okrem týchto „očividne nápadných rysov talianskej renesančnej kultúry" (32) Burke pridáva aj ďalšie „všeobecné charakteristiky", ako napríklad narastajúcu viacstrannú autonómiu jednotlivých umení, jednak na sebe navzájom (napriek tomu, že mnohí umelci vynikali vo viacerých druhoch umenia, okrem týchto výnimočných individualít, no aj u nich, dochádza k stále väčšej diferenciácii medzi druhmi umenia a umeleckej činnosti), tak aj voči iným remeslám, z ktorých sa umelci (aj spisovatelia v prípade úradnej či pedagogickej činnosti) začali vyčleňovať. Burke uvádza príklady, ako sa hudba „zbavovala závislosti na slovách" (32) a jej dĺžka sa počas cirkevných slávností predlžovala. Sochárstvo sa oslobodzovalo od architektúry a sochy odstúpili od stien, maliarstvo sa cíti byť stále menej zviazané so svojimi motívmi, o ktorých má vypovedať a prezentuje stále viac samo seba, než nosnú myšlienku/ideu. Teda aj v tomto prípade sa vizuálne oslobodzuje od verbálneho – od slova, myšlienky, idey, motívu, príbehu. Popri individualite sa tak presadzuje umelcova fantázia v dielach, „ktoré maliar alebo hudobník vytvára z čistej imaginácie a nie ako ilustráciu či doprovod k literárnemu námetu". (32) Ďalším rysom je prelínanie sa teórie a praxe, technických a umeleckých inovácií, vedy a výskumu s umením. Optika, matematika, geometria a anatómia našli svoje široké uplatnenie a umelci ich rozvíjali pre svoje umelecké potreby. (32-33)

Miesto Toskánska v dejinách a na mape talianskej renesancie je kľúčové. Umelecké inovácie a diela Toskánska sa stali vzorom pre ostatné regióny Talianska a tak, ako boli postupne preberané aj tam, znižovali kultúrne rozdiely medzi nimi navzájom a v porovnaní s Toskánskom (33) tým, že postupne preberali umenie a kultúru Toskánska. A podobne sa renesancia rozšírila ďalej do Európy, pretože „prijatiu talianskej renesancie v zahraničí predchádzalo prijatie toskánskej renesancie v ostatných častiach Talianska". (33) Umelecké inovácie Toskánska

prenášali florentskí umelci do ostatných častí Talianska – do Milánska, Ríma, Benátok a Neapolska. A popri tom sa v literárnej oblasti toskánčina, miestny dialekt, stala vďaka toskánskej renesancii spisovným jazykom Talianska. (33) Prirodzene, že nedošlo k jednoduchému preneseniu, či kopírovaniu toskánskeho umenia, ale (opätovne ako pri počiatkoch renesancie v Toskánsku) došlo k prepojeniu nového so starým, toskánske umenie nadviazalo na miestnu kultúrnu a umeleckú tradíciu tak, aby/ako to vyhovovalo vkusu miestneho obyvateľstva. Burke (33) v prípade benátskej maliarskej tradície uvádza pretrvávajúci dôraz na farebnosť, ktorá vyplýva z jasných a kontrastných farieb byzantského Orientu. V prípade Milánska, kde bol spomedzi iných oblastí Talianska najsilnejší vplyv gotiky, zase dávali dôraz na detail (lombardská architektúra). Napríklad toskánska architektúra (aj maľba) uprednostňovala jednoduchosť, eleganciu, ľahkosť, šerosvit a rôzne jemné, skôr svetlé odtiene. (33) Ďalšie poznatky týkajúce sa topografie talianskej renesancie hovoria o tom, ako sa menšie, kreatívne centrá a ich význam zmenšovali tým, ako dochádzalo ku koncentrácii umelcov v miestach, kde bol ich prienik s materiálno-finančnými podmienkami čo najväčší. Tým, ako ich umenie pritiahlo pozornosť (zväčšujúceho sa kruhu) patrónov, nastával ich presun do väčších stredísk a tie malé boli opticky pohltené tými väčšími. Menšie toskánske umelecké centrá upadali na úkor Florencie a na začiatku 16. storočia sa „nákupným spôsobom" stalo centrom talianskej renesancie Rím,[34] „mesto, ktorému chýbala vlastná silná umelecká tradícia". (33) Tento transfer renesančného umenia naprieč Apeninským polostrovom posilnil respektíve dotváral kultúrnu jednotu medzi jednotlivými regiónmi, vďaka čomu si boli talianske regióny kultúrne bližšie a umelecky podobnejšie na konci renesancie než na jej začiatku. (33)

Otázky

- Čo znamená vytvorenie nového umeleckého kánonu a ako s tým súvisia inovácie?
- Z akých umeleckých zdrojov čerpalo renesančné umenie? Dokážete poukázať na mieru ich vplyvu?
- Ktoré „technické" inovácia a novinky boli prevzaté zo zahraničia?
- Aké inovácie nastali v sochárstve?
- Aké miesto zohrávajú portréty? Sú prejavom sekularizácie umenia? Sú výsledkom urbanizácie, zbohatnutia meštianstva či zmeny jeho kultúry?

34 Rím však ideovo obohatil taliansku renesanciu a humanizmus o dve nosné myšlienky obnovy zašlej slávy antických čias, silne prítomné v mysliach samotných Rimanov – obnovenie významu a pozície rímskej Cirkvi a Rímskeho impéria. STINGER, Charles L. *The Renaissance in Rome*. Bloomington: Indiana University Press, 1998, s. 2.

- Na maľbách sa venuje väčšia pozornosť pozadiu, na ktorom je zachytená krajina a architektúra. Môžeme na základe toho dedukovať zmenený vzťah spoločnosti ku krajine a urbanizmu?
- Je „vedomý urbanizmus“ talianskym špecifikom a výsledkom miestneho intelektuálneho a umeleckého vývoja? Akú rolu v dejinách humanizmu a renesancie zohráva mesto a príroda?
- Aký vplyv na vznik renesančného umenia malo byzantské umenie? Do akej miery bolo rozšírené v Taliansku? Aký prienik mala renesancia s gotikou? Uplatnila sa gotika v Taliansku? Porovnajte to s reálnym vplyvom antického umenia na renesanciu. Akú rolu pri tom zohrávali regionálne rozdiely v rámci Talianska?
- Aký obsah mal v období renesancie termín „moderný“ a „modernosť“? Vyvíjal sa v čase?
- V názve renesancie je odkaz na antiku. Do akej miery bolo renesančné umenie „antickým“? Antické umenie malo dve podoby, rímsku a grécku. Rozlišujeme to, keď vo všeobecnosti hovoríme o príklone k umeniu antiky?
- Snažil sa stredovek zachovať kultúru, umenie a vzdelanosť antiky?
- Ak to bolo možné, kopírovali renesanční umelci antiku alebo boli originálnymi tvorcami? Ktoré druhy umenia boli najviac inšpirované antikou a prečo? Mali maliarstvo a hudba priame, primárne zdroje poznania? Čo bolo sekundárnym zdrojom?
- Existovali v (predrenesančnom) stredoveku renesancie? Existovali vlny renesancie antického umenia aj po „renesancii“? Ako sa prejavovali v umeleckých slohoch do konca 19. storočia?
- Je možné skúmať všetky štyri základné charakteristiky pri všetkých druhoch umenia?
- Môžeme hovoriť o realizme v prípade renesančného umenia? V čom je odlišný od realizmu z 19. storočia?
- Porovnajte realizmus talianskeho a flámskeho umenia.
- O aký realizmus (aký typ realizmu) sa renesanční umelci usilovali? Ktoré (tri) druhy realizmu identifikuje Burke a vysvetlite ich?
- V ktorých druhoch renesančného umenia môžeme hovoriť o realizme?
- Čo sa zobrazovalo na pozadí malieb? Ktoré stavy, spoločenské vrstvy a zamestnania boli prezentované v literatúre ako prejav všedného života? Akú podobu nadobudol v hudbe?
- Zhrňte argumenty za a proti téze o realizme v renesančnom umení?
- Aký bol podiel „sekulárnych“ malieb a ako sa menil? Aké odhady priniesol Burke?

- Čo konkrétne znamená sekularizmus v maľbe? Sú náboženské motívy z antickej mytológie prejavom sekularizmu/zosvetštenia umenia?
- Je prejavom zosvetštenia, ak sa kresťanské témy zobrazujú reálnejšie a nie podľa byzantských ikonografických pravidiel?
- Cirkevné umenie inkorporovalo antickú mytológiu aj zvýraznenú telesnosť, čím sa vzďaľovalo od očakávanej funkcie, ktorú malo plniť. Zaznievala voči tomu kritika? Prečo si dodnes cirkevné umenie nezachovalo tento „renesančný" charakter? Kedy prišla veľká reforma Katolíckej cirkvi, ktorá definitívne ukončila tento synkretizmus?
- Čo rozumieme pod pojmom „individualizmus" v umení renesancie? Znamená to, že dnes vieme určiť autora podľa jeho osobitného štýlu? Je to možné aj pri majstroch (a ich dielňach) gotického umenia?
- Podmienená odlišnou kultúrou môže sa individualita talianskeho umelca prejavovať inak ako umelca z Nizozemska alebo nemeckých krajín? Odrazilo sa to aj na ich odlišnom spoločenskom statuse?
- Ktoré ďalšie charakteristiky alebo principiálne zmeny (okrem uvedených) so sebou prináša renesančné umenie?
- Ako si vysvetľujete paradox, že na jednej strane sa jednotlivé druhy umenia, činnosti ale aj sféry a oblasti záujmu (ako napríklad vedecké, pedagogické a umelecké) od seba navzájom osamostatňujú a zároveň sa prepájajú.
- Ako a kedy sa renesancia šírila z Florencie a Toskánska do iných regiónov Talianska a Európy? Uplatnila sa v čistej, pôvodnej podobe alebo dochádzalo k istým modifikáciam, ktoré vychádzali v ústrety miestnemu vkusu a kultúrno-umeleckej tradícii? Malo rozšírenie renesancie vplyv na kultúrne zblíženie a prepojenie regiónov Talianska?

III.

PREČO VZNIKLA RENESANCIA?

V druhej kapitole knihy sa Burke snaží nájsť odpoveď na otázku, prečo vznikla renesancia, prečo vznikla v Taliansku, prečo v Toskánsku, vo Florencii a v tomto období. (35) Odpoveď na danú otázku hľadá najprv prostredníctvom historiografie. Od renesancie až do 19. storočia, kým sa nerozvinuli odlišné prístupy (hospodárske, kultúrne a sociálne dejiny), sa na dejiny nazeralo cez politiku, cez elity a cez činy veľkých osobností, umeleckých alebo politických. Ľudia renesancie vysvetlenie a príčiny vzniku a rozvoja renesancie (vo Florencii) videli v politickej oblasti. V prípade Rímskej ríše či v Grécku/v ríši Alexandra Macedónskeho náročné zistiť, či umenie kvitlo viac v republikánskej fáze alebo v diktátorskej/cisárskej ére a či jeho podobu vláda ovplyvnila pozitívne alebo negatívne. A potom je stále možné pýtať sa, či to bolo vďaka alebo napriek politickému „režimu". Samotní umelci sa vo všeobecnosti politicky neangažovali až na vzácne výnimky[35] (výnimkou sú literáti, ktorí boli zvyčajne činní politicky a diplomaticky) a tomto smere boli podobní remeselníkom, ktorí nezávisle od politických konštelácií vyhotovili dielo. Umelci tvorili pre rôzne súperiace politické „strany".

V prvých analýzach tohto javu prevládal názor, že za rozvoj umenia Florencia vďačí svojmu politickému systému – politickým slobodám Florentskej republiky. (35) Giorgio Vasari v prípade Florencie spomenul viacero ďalších vysvetlení:

1) Keď príroda stvorila jeden výnimočný talent, aby mal s kým súťažiť, stvorila hneď viacero.
2) Vo Florencii je ťažké vyžiť, nie sú tam také ideálne podmienky ako niekde inde (kvôli ktorým sú ľudia pohodlnejší) a preto každý, kto tam chce žiť a pracovať, musí sa veľmi snažiť, aby sa uživil.

35 Ako jednu z výnimiek uvediem Sandra Botticelliho, aj keď s rezervou pre nedostatok presvedčivých dôkazov. Napriek tom, že Botticelli bol financovaný a podporovaný rodom Medici, stal sa potom pravdepodobne podporovateľom radikálneho militantného hnutia, ktoré usilovalo o vyhnanie Mediciovcov (úspešne, v roku 1494) a podporovalo Savonarolu. Jeho maliarsky štýl sa výrazne zmenil po roku 1497, kedy zomrel Savonarola aj Botticelliho brat, ktorý bol blízkym a oddaným podporovateľom Savonarolu. Po návrate Mediciovcov (1498) sa členovia hnutia odporu stretávali v Botticelliho dielni. LAVIN, Marilyn Aronberg. *Artists' Art in the Renaissance*. London: Pindar Press, 2009, s. 141–142.

3) Vo Florencii sa kritizuje slobodne a veľa, je tam slobodný duch kriticizmu a neuspokoja sa tam s priemernými dielami.

4) Veľká túžba po sláve.

Prvý dôvod je mimo (možností) vedeckého skúmania. Druhý kombinuje ekonomické a spoločenské faktory, tretí spoločenské a politické a štvrtý je psychologický.

V európskych dejinách nie tie krajiny a štáty prosperovali najviac, ktoré mali na to najlepšie prírodné podmienky, ale tie, v ktorých okolnosti nútili k vyššiemu výkonu a súťaživosti (aj vo vojenstve). Tvorba bohatstva bola závislá od aktivity, činorodosti a dômyselnosti, no aj od výbojnosti, konfliktov a súťaživosti, konkurencii navzájom, a tiež aj od praktickej spolupráce pri väčších dielach alebo pri veľkom ohrození či pri nádeji na veľký zisk a úspech, hospodársky alebo vojenský. Obchodníci z Pisy boli napríklad v Stredomorí známi najmä ako obávaní bojovníci.[36] Prenesené na úroveň mesta a jednotlivcov, čím voľnejšia hospodárska a umelecká súťaž okrem svojich nevýhod určite prináša kvalitnejšie výsledky ako protekcionizmus a kontrola. Druhý a tretí bod Vasariho vysvetlenia vo svojom jadre skrýva pravdepodobnú odpoveď, prečo sa renesancia rozvinula vo Florencii a nie najprv v Benátkach.

Burke popri hľadaní odpovede na túto kardinálnu otázku renesancie predstavuje dejiny historiografie v kocke. Po Vasarim, ktorého chápeme skôr ako súčasníka renesancie (hoc na jej konci), ktorý sa obzerá naspäť, si tieto otázky kládli vzdelanci až s istým časovým odstupom, v 18. storočí. Dovtedy pretrvával Vasariho prístup, ktorý si všímal mravy, prírodu prípadne politické slobody. Politické slobody a k tomu bohatstvo (obchod) (to nie je nepodobné Vasariho argumentácii) vyzdvihovali osvietenskí vzdelanci francúzskeho a britského prostredia. Nemeckí vzdelanci mali menej ekonomický pohľad a umenie videli ako produkt ducha danej spoločnosti, ako prirodzený výsledok jej naturelu a kultúry, jej vlastnej činnosti. (37–38) Marxisti 19. storočia sa vrátili k determinantu hospodárstva, ale viac ako na obchod kládli dôraz na (remeselnú) výrobu a deľbu práce. Umelec je takto produktom spoločnosti a hlavne jej hospodárstva/ekonomiky. (38) Burckhardt, podobne ako jeho predchodcovia, vyzdvihol význam hospodárstva a politických slobôd: „podmienkou pre vznik renesančnej kultúry bolo bohatstvo a sloboda miest v severnom Taliansku". (39) Jeho pracovnou metódou bola analýza spoločnosti „z hľadiska vzájomného ovplyvňovania troch síl, „potencií": štátu, náboženstva a kultúry". (39) Štvrtú silu, ekonómiu, do svojej práce nezahrnul ani neanalyzoval, ale neskôr priznal, že to chýbalo. (39)

36 Porovnaj: MONNET, Pierre. Kupci. In: Le GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude (eds). *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 321–331. GUICHARD, Pierre. Islám. In: Le GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude (eds). *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 229–240.

Čomu podľa Burkeho venoval pramálo pozornosti, bolo umenie samotné. (40) No väčšou chybou bolo, že Burckhardt sa zameral na kultúru a tým pádom stotožnil kultúru spoločnosti Talianska (napr. v 15. storočí) s kultúrou renesancie v Taliansku (napr. v 15. storočí) a s renesanciou samotnou. Násilnosti páchané sedliakmi alebo tyranmi či celou spoločnosťou mali podľa neho charakterizovať renesanciu, no nevšimol si, že to bolo typické pre taliansku spoločnosť tak pred renesanciou (aj v 12. či 13. storočí) ako aj po nej. Takže znaky, ktoré on stotožnil s renesančnou spoločnosťou v Taliansku, boli totožné aj s predrenesančnou „stredovekou" aj barokovou spoločnosťou v Taliansku, takže v istom zmysle permanentné a trvalé, nijako neovplyvnené renesančným umením ani nevysvetľujúce jeho vznik, pretože v rámci tej istej spoločnosti vznikli aj umelecké diela zaradené do románskeho, gotického, byzantského či barokového umeleckého slohu. Výraz renesančný preto u Burchardta nadobúda skôr chronologický, než kultúrno-umelecký význam a je de facto synonymom pre termíny quattrocento alebo cinquecento.

To, čo opomenul alebo nestihol rozvinúť Burckhardt, tomu sa venovali jeho (skutoční či intelektuálni žiaci z nemeckého akademického prostredia), (spolu)zakladateľ dejín umenia Heinrich Wölfflin,[37] Aby Warburg, Martin Wackernagel, Alfred von Martin a Frederick Antal (dejiny umenia ako vedecká disciplína vznikli na analýze umenia renesancie). V ich prácach dostali umenie, spoločnosť a ekonomika väčší priestor. Wackernagel rozvinul aj témy ako dielne, patróni a obchod s umením, teda to, čomu sa hovorí organizačná stránka umenia. (41) Von Martin obohatil výskum renesancie o pohľady sociológie a najmä o „hospodársku základňu renesancie". (42) Podobne aj Antal vtiahol renesanciu do mentálneho a ideologického sveta marxizmu a rozdelil umelecké diela podľa spoločenských tried, pre ktoré mali byť určené. (44) V prípade spoločenských dejín renesancie, ak sa umenie používa na štúdium spoločnosti (44) vlastne ako jeden z historických prameňov, pri ich interpretácii môže ľahko dôjsť k pochybeniu alebo rovno k zneužitiu. Ak pri využívaní písomných prameňov je nutná veľká opatrnosť a kritický prístup (kritická metóda) – veď nezriedka sa používajú jedni ako argument pre jednu teóriu a iné, alebo hoci aj rovnaké, ako argument pre druhú – v prípade umenia, ktoré „komunikuje" neverbálne (v prípade literatúry síce verbálne, no málo konkrétne alebo málo exaktne), je treba byť ešte viac ostražitý a opatrný, a všetky závery formulovať v relatívnej podobe. Preto je prínosnejšie nestrácať zo zretele predmet, ktorým je renesancia ako umenie, a pre neho využívať iné poznatky, než to urobiť naopak a použiť renesanciu na popis spoločnosti. V takom prípade by (renesancia ako umenie) tvorila len

37 SCHMITT, Jean-Claude: Obrazy. In: Le GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 431.

jeden, menej významný a spoľahlivý okruh prameňov. Sú to renesančné dejiny spoločnosti (optikou umenia) alebo spoločenské dejiny renesancie?

Hospodárstvo ako determinant zohrávalo významnú rolu v historiografii renesancie a Burke popri zmienkach o významných autoroch kladie otázku, či stačí sledovať blízky, priamy ekonomický okruh alebo je potrebné rozšíriť ho na celú spoločnosť. (45) Robert Lopez[38] dokázal, že „14. a 15. storočie boli v Európe a hlavne v Taliansku obdobím hospodárskej recesie", takže investície do renesančného umenia sa diali v období „ťažkých časov" (45) a ekonomickej recesie. Hospodársky rozvoj – konjunktúru, zažilo Taliansko v predchádzajúcom, viac „stredovekom" období, v 12. a 13. storočí (do polovice 14. storočia). Lopez tiež odmietol vysvetliť úspech renesancie hospodárskymi úspechmi predchádzajúcimi renesanciu o sto rokov. Zároveň si Lopez všimol, že v porovnaní s Francúzskom v tomto predrenesančnom stredoveku, keď malo Taliansko výkonnejšie hospodárstvo ako neskôr aj ako vo vtedajšom Francúzsku, kostoly boli pomerne malé, kým vo Francúzsku obrovské. Predostrel teda tézu, rekonštruovanú Burkem, že veľké stavby Francúzska stiahli/si vyžadovali veľké finančné investície, kým v Taliansku sa investície do umenia rozriedili do viacerých, hoc menších stavieb. (45)

Vo Francúzsku sa moc aj (finančné) zdroje koncentrovali (lokálne aj personálne), inými slovami množina bohatších patrónov bola menšia, no patróni – aristokratickí a cirkevní, boli bohatší. Zatiaľ čo Taliansko, rozdrobené pred renesanciou aj počas nej na množstvo konkurujúcich si entít (štátov, miest a pod.), kde moc politická aj finančná striedala svojich nositeľov každú chvíľu, aj patronát pred aj po renesancii financoval množstvo umeleckých diel. Finančné prostriedky sa nekoncentrovali v stavbe niekoľkých, ale mnohých stavieb, čo platí aj o iných druhoch umenia. A táto skutočnosť umožnila väčšiemu množstvu umelcov, aby našli svoje uplatnenie, než zopár dielňam a hutám, ktoré sa podieľali na veľkých umeleckých projektoch trvajúcich pri architektúre desiatky rokov až storočí. To si vyžadovalo viac spolupráce než súťaživej konkurencie. Tým pádom aj umelecké cechy mali väčší vplyv ako individuality. V takomto systéme financovania umenia, aký sa vyvinul v zaalpských krajinách, bola potlačovaná nielen individualita umelca (rozhodujúce slovo stavovských organizácií, veľkých dielní, tradície a skupín) a priestor pre (rýchle) inovácie bol menší, ale aj počet kreatívnych umelcov, ktorí mohli byť zafinancovaní, bol nižší v prospech „robotníkov" a pomocníkov, ktorých si veľké diela vyžadovali vo väčšom počte. Väčšie projekty sú finančne náročnejšie na materiál a robotníkov, viacero menších projektov dáva

38 Robertovi Lopezovi venoval Jacques Le Goff svoju prácu o úžere v stredoveku a o požičiavaní peňazí ako o kupčení s časom, na čo podľa teológov a klerikov bankári a úžerníci nemali právo, keďže čas patrí Bohu. Bankármi Európy boli v stredoveku Taliani (a Židia). De facto však istý primeraný úrok bol tolerovaný. LE GOFF, Jacques. *Peníze a život: Ekonomika a zbožnost ve středověku*. Praha: Argo, 2005, s. 42, 53.

priestor väčšiemu počtu umelcov. Pri väčšom množstve diel sa mohla prejaviť kreativita viacerých umelcov a naopak.

Podľa Lopeza koncentrácia na veľké gotické katedrály vo Francúzsku mala vplyv aj na odčerpanie zdrojov v hospodárskej oblasti tým, že neumeleckí pracovníci, ktorí boli pri stavbe zamestnaní, mohli byť využití v produktívnej hospodárskej činnosti a svojou prácou priniesť dodatočné finančné zdroje a až z nich by bola časť, väčšia než predtým, alokovaná pre investície do umenia. (45) Podľa Lopeza sa talianski obchodníci mohli viac venovať mecenášstvu, až keď mali menej práce so svojím podnikom, (46) a môžeme dodať, že keď mali vyššie vzdelanie a usilovali o „vyššiu" kultúru. Aj v tomto prípade platí, že pri snahe o vysvetlenie vplyvu ekonomických faktorov na rozvoj umenia sa niekedy siahne po krkolomných vysvetleniach, z ktorých každé má množstvo antitéz. Je však zrejmé, že samotné financie pre vznik umenia nestačia a už vôbec nedokážu vysvetliť, prečo umenie vzniklo v konkrétnej podobe. Už podľa logiky argumentov Lopeza by teda renesancia mala vzniknúť a existovať len počas obdobia (väčšej) prosperity, teda v „stredovekom" 12. a 13. storočí, a po ekonomickom poklese by zákonite mal nastať aj pokles umelecký. A poukaz na to, že pri poklese obchodných aktivít stúpli investície do pozemkov (46) a naopak je prirodzený jav, ktorý, ako sa to nakoniec pri renesancii zdá/ukazuje, neovplyvňuje výrazne (ak vôbec) patronáciu. Nakoniec, Benátky začali investovať do renesančných diel vtedy, kedy ju objavili, prijali a prispôsobili svojmu vkusu, a to bolo zhodou okolností až na konci 15. storočia a na začiatku 16. storočia, kedy zisky Serenissimi a jej patricijov výrazne klesali a obchodníci presunuli svoje voľné financie do pôdy.

S politikou ako hlavným determinantom renesancie (znovu) prišiel Hans Baron a opäť, podobne ako jeho predchodcovia z raného novoveku, preceňoval význam politických slobôd (a ich existencie) pre umenie. Vznik občianskej spoločnosti kládol až do začiatku quattrocenta. Burke vyberá výstižnú tézu: „Od tej doby potom občianska spoločnosť talianskych mestských štátov trvala po mnoho generácií a obdobie svojho rozkvetu mala pravdepodobne už za sebou." (46) Okolo roku 1400 si Florenťania „náhle uvedomili svoju kolektívnu totožnosť aj jedinečnosť charakteristických rysov svojej spoločnosti. Toto vedomie ich priviedlo k stotožneniu sa s veľkými republikami starovekého sveta, Aténami a Rímom; stotožnenie sa so starovekom viedlo obratom k veľkým zmenám v ich kultúre." (46) Príčiny zmeny je vhodnejšie pozorovať v čase zmeny a v zmene samotnej než o storočie neskôr. Pohľad na začiatok 15. storočia nám nedá odpoveď na to, prečo na začiatku a v priebehu 14. storočia v závislosti od druhu umenia vznikla renesancia.

Renesancia je v prvom rade umenie senzuálne (aj literárny text má pekne znieť ušiam, má byť ľubozvučný a nie toporný, ale pri ňom ide samozrejme viac o obsah diela a význam slov, než o zvukomalebnosť, no hlasné čítanie či čítanie v duchu je

spojené so zvukom/hudbou slov). A vieme, že renesancia je o inováciách, o zmenách v existujúcom, o úprave hmoty umeleckého slohu a o výpožičkách z iného. Vieme, že sa renesancia, teda umelecká zmena, uskutočňovala v rôznych umeleckých oblastiach v rôznom období, v maliarstve skôr ako v hudbe a sochárstve. A takisto vieme, že to nespôsobilo anonymné spoločenstvo, ale konkrétni umelci v konkrétnom čase na konkrétnu objednávku. Preto je reálnejšie hľadať príčiny renesancie opäť v návrate k umeniu samotnému a k realite mikrohistórie. Je potrebné analyzovať obdobie zmeny, konkrétnych umelcov a ich generáciu, aj ďalšiu generáciu ich žiakov, všímať si prostredie, ísť od známeho k neznámemu, po pyramíde od základu cestou indukcie vystavať na faktoch závery. Je to prácna a dlhá cesta, no nie je to cesta hádaniek, či renesanciu vytvorila spoločnosť, hospodárstvo, antika alebo politika.

Predkladám viacero otázok pre študentov pre inšpiráciu a ako podklad pre rozhovory na seminároch: Zmena, inovácia, bola urobená z popudu majstra, a to, čo sa neskôr spoločne označilo za prvky renesancie, za balík vlastností, boli izolované zmeny v konkrétnych druhoch umenia a spolu mali pramálo spoločného, okrem toho, že sa navzájom inšpirovali. Bola zmena, ktorú urobil Giotto, renesančná?[39] Prečo bola renesančná? Lebo vznikla v období renesancie, ktoré vymysleli a vytvorili v 19. storočí? Alebo preto, že ju vytvoril renesančný maliar, za ktorého ho označili storočia neskôr? Všetky zmeny v umení, ku ktorým nutne vždy musí časom prísť, a teda tie, ku ktorým došlo v Taliansku v danom období, majú byť označené ako renesančné? Prečo sa pre zmeny, ktoré v maľbe použil Giotto, používa termín „renesancia", keď ani cielene ani mimovoľne neobnovoval umenie antiky? Mimochodom, byzantské umenie bolo viac antické, v tomto zmysle viac renesančné ako renesancia samotná. Jednoznačne bolo bližšie k antickému, starovekému gréckemu umeniu a do veľkej miery aj k rímskemu, respektíve rímske ku gréckemu. Takže detaily a návrat ku konkrétnemu času a konkrétnym ľuďom by mohli priniesť odpoveď na otázku o vzniku renesancie a jeho príčinách. Renesančné umenie sa vyvíjalo. Ak niektorý z druhov umenia nemal ešte niektoré prvky, inovácie, ale iný už mal, môžeme hovoriť už o zmene? Môžeme tvrdiť, že renesancia sa už začala? Znamená to potom, že použitie jednej, prvej zmeny štartuje/začína/otvára renesanciu? Ak nie, ak to musí byť súbor už uplatnených zmien, až odvtedy kladieme začiatok renesancie? To by bol veľký časový posun. A potom ak to rozdelíme podľa druhov umenia, zmeny v nich prichádzali v rôznom čase. Čo s tým?

Samotný Burke po zhodnotení Baronovho príspevku k predchádzajúcim „výkladom renesancie" prichádza s bilancujúcim záverom a ako každý návštevník

39 Už Giottov učiteľ, Cimabue (cca 1240 – cca 1302), bol Vasarim pokladaný za prvého („renesančného") maliara, ktorý začal inovovať maliarske umenie. K tejto osobnosti pozri: FLORA, Holly. *Cimabue and Early Italian Devotional Painting*. New York: Frick Collection, 2006.

trhu si z ponuky na viacerých pultoch vyberá to, čo ho zaujalo bez toho, aby hanil alebo chválil len jedného predavača. Burke predavačov teórií o renesancii rozdelil do dvoch skupín s dvoma prístupmi. Pre vec samotnú, aj pre brilantný spôsob budem citovať jeho stať:

> „Vo všeobecnosti by sme mali obidva prístupy, mikrosociálny a makrosociálny, chápať skôr ako vzájomne sa doplňujúce, než ako protikladné. Každý z nich má svoje úskalia a nedostatky. Makrosociálny prístup so sebou prináša nebezpečenstvo takzvanej „veľkej teórie" – málo informácií, veľa interpretácií a príliš strnulý systém. Snaží sa vzbudiť dojem, že „spoločenské sily" (ktoré si osobujú žiť vlastným životom) pôsobia na „kultúru" priamo. Mikrosociálnemu prístupu hrozí opačné nebezpečenstvo: prepiaty empirizmus – skôr popis ako rozbor, príliš veľa faktov, málo interpretácie." (47)

Burke svoj prístup, ktorý použil v tejto knihe, označil za pluralistický, spájajúci mikro- a makrosociálny prístup, teórie (tak staré ako aj nové) s výsledkami empirického výskumu, do novej syntézy, do novej knihy o renesancii. (47) Burke spomenul aj potrebu výskumu konkurenčného umenia v konkurenčných Benátkach a samotné porovnanie (47) nám (nielen o toskánskej) renesancii môže povedať viac, než o samotných Benátkach. Burke pripomína, že nechcel dávať Florencii a Toskánsku väčší priestor, než je nutné, a pripomenul, že len štvrtina z jeho vzorky umeleckých a vzdelaneckých elít pochádzala z Toskánska, (47) no my musíme mať na zreteli aj skutočnosť, že veľká časť tých, ktorí sa v Toskánsku nenarodili, do Toskánska a zvlášť do Florencie prišli rozvíjať svoj talent.

Na inom mieste v knihe Burke uviedol dôležitý argument, ktorý priamo súvisí s analyzovanou témou a ním je (podniková či podnikateľská) organizácia umenia vo Florencii. Cechy vo Florencii nemali zďaleka takú moc ako v iných mestách a táto situácia umožnená predstaviteľmi mesta dávala priestor aj „indivíduám" a cudzincom, aby súťažili s miestnymi a svojou originalitou ich predčili (napríklad pri zákazkách). Toto prajné politicko-umelecko-podnikateľské prostredie vo Florencii priťahovalo umelcov z celého Talianska tak, ako (do)dnes priťahuje New York či Los Angeles umelcov z celého sveta a presadia sa tam len tí najlepší a/alebo (zároveň) najšťastnejší.

Otázky

- Prečo vznikla renesancia?
- Aký prístup k renesancii prevažoval v historiografii do konca 19. storočia? Ako sa menil podľa obdobia a striedanie „škôl“ a prístupov?
- Rozvíjalo sa umenie v antike, v renesancii a celkovo v dejinách v „demokratických“ podmienkach?
- Aké boli politické preferencie renesančných umelcov? Boli politicky aktívni alebo angažovaní?
- Aké zdôvodnenie vzniku renesancie vo Florencii priniesol Giorgio Vasari?
- Sú politické slobody Florencie príčinou vzniku renesancie?
- Aké sú silné a slabé stránky doterajších pohľadov na renesanciu?
- Bolo obdobie renesancie obdobím hospodárskej prosperity a konjunktúry Talianska? Vysvetlite to a skúste nájsť prepojenie na financovanie umenia.
- Aké tézy predostrel Robert Lopez a prečo je užitočné porovnávať situáciu v Taliansku s Francúzskom?
- Aké odpovede nám môžu dať samotní umelci ako tvorcovia renesancie na otázku o jej vzniku a vývoji? Môže byť umenie odpoveďou *pre se*? Aké sú argumenty za a proti?
- Financie vysvetľujú, za aké prostriedky v akom množstve bolo umenie vytvorené, ale nevedia dať odpoveď na otázku, prečo malo takúto podobu ani prečo tú podobu menilo.
- Prečo sa renesančné umenie tak rýchlo inovuje? Prečo dochádza k zmenám v štýle? Prečo sú patrónmi umožnené a podporované takéto zmeny proti kánonu a vkusu? Čo by dnes znamenalo, ak by pisateľ ikony urobil zmeny podobné Giottovým? Ako by to bolo prijaté? Prečo boli cirkevné prostredie a spoločnosť prajné umeleckým zmenám?

IV.

PÔVOD

Peter Burke si zvolil šesťsto osobností z prostredia umeleckých a intelektuálnych elít renesančného Talianska. Ako hneď na začiatku poodhaľuje, bude sa venovať skôr bariéram než impulzom.

Bariéry sú trvalou súčasťou ľudských dejín. Pre sledovanie zmien/zmeny (a aj počiatkov niečoho nového) je vhodnejšie a osožnejšie venovať sa skôr impulzom, nápomocným silám, než bariéram. Tých je bezpočet, ale impulzy sú zvyčajne konkrétne. Tu máme na mysli (aj) systémové zmeny, ktoré umožnia jednotlivcom aj skupinám vytvoriť podmienky pre ďalších jednotlivcov a skupiny, aby sa realizovali, v tomto prípade ako umelci a vzdelanci. A tento vývoj je postupný, trvajúci celé stáročia, aby sa podmienky postupne pretvárali, a kým skôr sa umeniu profesionálne mohla venovať len minimálna skupina (a v rámci nej pred renesanciou tvorili väčšinu profesionálni amatérski mnísi, ktorí ako umelci či vzdelanci za to nedostávali mzdu), tak postupnou zmenou podmienok, vďaka tradícii umenia a jeho rozvoju, vďaka postupnému bohatnutiu spoločnosti a vďaka vzdelanosti kláštorov a univerzít, ktoré oprašovali antické diela filozofov a cirkevných otcov, vďaka tomu sa zlepšovali podmienky, narastali príležitosti a odstraňovali sa prirodzené bariéry, ktoré boli prirodzené kvôli nevyhnutnému spoločenskému a hospodárskemu fungovaniu v daných podmienkach. Adaptabilita nie je vlastnosťou len zvierat, aby sa prispôsobili svojmu prostrediu, ale aj ľudí. Zmeny aj evolúcia sú pomerne pomalou záležitosťou, ale už sa dajú pozorovať medzigeneračne. Preto by nás skôr prekvapilo, ak by medzi vzorkou šesťsto osôb boli početnejšie zastúpené ženy, asi tak, ako by nás prekvapilo, ak by medzi učiteľmi na školách v tom období boli v drvivej väčšine zastúpené ženy (tak, ako je tomu napríklad dnes). Dnešná situácia je výsledkom vývoja spoločnosti po priemyselnej revolúcii, ktorá sa ešte neskončila, takže aj v jej dôsledku. Burke teda identifikoval len tri ženy. Neboli to umelkyne – remeselníčky, ale spisovateľky – poetky, ktoré tvorili až v závere renesancie (okrem troch poetiek Burke spomína zmienky (u Vasariho) aj o ďalších ženách, ktoré boli umelkyne, no ich diela sa nezachovali (52)). Všetky tieto body vypovedajú samé o sebe. S výnimkami (ktoré potvrdzujú pravidlo) boli umelcami a spisovateľmi talianskej renesancie výhradne muži. Až postupným vývojom, po dvoch storočiach, sa stretneme výnimočne so ženským zastúpením. Ani skutočnosť, že to bolo

v literatúre, nie je náhodná. Ľudia vznešenejšieho pôvodu, zvyčajne šľachtici, pestovali umenie ako zábavku, ako hobby a na sebaprezentáciu, presne v intenciách Castiglioneho *Dvorana*, a nie na to, aby si tým zarábali na živobytie. Hlavnou výčitkou smerom k umelcom bolo, že sú len o niečo šikovnejší remeselníci, ktorí pracujú pre peniaze, manuálne, a pri práci sa zašpinia tak, ako iní remeselníci. Trvácnosť umeleckých diel bola tiež obmedzená. Značná časť diela aj najslávnejších umelcov bola zničená z toho dôvodu, že pozostávala z menej trvalých ozdobných a dekoratívnych prvkov pre potreby magistrátov alebo aristokracie. Umeniu ako remeslu sa preto ženy nevenovali, pretože to bola zárobková práca ako iná a postarať sa o živobytie pre rodinu bolo povinnosťou mužov (čo môže byť niekým vnímané ako privilégium, právo, no v prvom rade to bola povinnosť a uskutočniť ju v neľahkých životných podmienkach aj celkom náročná). Každodenné starosti so zabezpečením základných potrieb im zaberali takmer celý deň a na to, aby sa venovali vzdelávaniu, umeniu a čítaniu klasikov umelcom neostával čas. To platilo aj pre neženatých umelcov.

S rozvojom kníhtlače, vzdelanosti u šľachticov (pomerne nová vec) a u mešťanov, teda u laickej časti spoločnosti, sa rozvíja kultúra čítania, písania a intelektuálneho myslenia veľmi pozvoľne a pomaly. Je to stále v počiatkoch a aj muži medzi autormi a čitateľmi boli veľkou vzácnosťou, pretože u drvivej väčšiny chýbali tri základné predpoklady – schopnosť, čas a vôľa čítať respektíve dokonca spisovateľsky tvoriť. Ich počet pomaly rastie od konca 15. storočia. Preto skôr, ako na konci renesancie, a vo väčšom počte, by sme ženy medzi spisovateľkami, ktorými by nemohli byť bez predchádzajúcej erudície, nehľadali.

Mimo umenia, ak hovoríme o (z dnešného pohľadu) dobovo prítomnej spoločenskej a právnej diskriminácii, diskriminované boli manželky voči manželom, dcéry a synovia voči svojim otcom a matkám, ba aj voči vychovávateľom a vychovávateľkám, sluhom a slúžkam, učni a tovariši vo vzťahu k manželke majstra, sluhovia voči panej domu, poddaní voči šľachtičnej a šľachtici voči kráľovnej. Písať o rodovej diskriminácii a uvádzať len príklady žien, je vedecky neobjektívne a celkovo venovať sa tejto téme bez poznania a vysvetlenia štruktúrovanosti a rozdelenia práv a povinností pre všetkých členov spoločnosti, je nezmyselné a zavádzajúce. Sú za túto diskrimináciu vinní umelci – muži, že nepripustili túto konkurenciu? Alebo rodičia, otcovia ako aj matky talentovaných dievčat, že im nedovolili rozvinúť ich talent? Alebo ich manželia či ich deti, susedka či sused? Asi celá spoločnosť, ktorá bola spolovice tvorená ženami. Prekážky pre rozvoj umeleckého talentu žien – dievčat kládli nielen hospodárske bariéry, ale aj ľudia – muži rovnako ako aj ženy. Matky videli pre svoje dcéry najväčší prísľub v dobrom vydaji a v naučení všetkých potrebných praktických činností a zručností pre domácnosť.

Bariéry mali ľudia pracujúci v poľnohospodárstve (netreba pripomínať, že tvorili veľkú časť obyvateľstva pred renesanciou a dlho po nej), pretože aj keď legálne sa mohli uchádzať o možnosť stať sa umelcom alebo vzdelancom, reálne životné podmienky to neumožňovali, prvoradé bolo zabezpečiť potravu.

Dobová spoločnosť mala bariéry pre všetkých a veľké. Také, ktoré bránili chudobným stať sa bohatými (ale nebránili im stať sa trochu bohatšími, ale viac, ako spoločnosť to všetkým bránili epidémie, prírodné katastrofy a hladomor, a samozrejme početné a všadeprítomné vojny) a talentovaným či intelektuálne nadaným uplatniť sa. Menšej časti sa to podarilo, najmä vďaka Cirkvi, stať sa vzdelanejšími a rozvinúť svoj umelecký talent, ale štát ponúkal služby a cenil si najmä bojaschopných a pracovitých či remeselne zručných. Ženy mohli uplatniť svoje vzdelanie a talent najviac v ženských kláštoroch, teda prostredníctvom Cirkvi, čo je dosť podobné talentovaným mužom pochádzajúcim z chudobných pomerov. Inak boli muži a ženy naplno zamestnaní tým, aby sa uživili a mali čo jesť, kde ako-tak bývať a čím sa zaodieť. To bol prípad aj veľkej časti umelcov a vzdelancov, ich status či finančné zabezpečenie, aj keď vyššie ako v minulosti, bolo do konca 15. storočia štandardne a všeobecne stále nižšie ako status a životobytie vyššej strednej mestskej triedy. Žiarivých a extrémne úspešných umeleckých talentov bolo za celé trojstoročné obdobie renesancie len niekoľko.

Na druhej strane vidíme adoráciu ženy v dielach renesančných umelcov – mužov, a vidíme ženy na dôležitých pozíciách nielen zobrazovaných postáv, ale aj na pozíciách patrónok a manželiek patrónov.[40] A ak hovoríme o cirkevnom umení, o výzdobe kostolov a votívnych obrazoch, tie boli určené v prevažnej miere ženskej populácii, navštevujúcej kostoly častejšie ako muži. Zaiste primerane k tomu boli aj štedrejšími podporovateľkami Cirkvi a tým pádom aj umenia, ktoré Cirkev objednávala. Ide o formu kolektívneho patronátu a financovania umenia prístupného širokej laickej verejnosti na princípe dlhej a veľkej zbierky spravidla malých finančných obnosov peňazí. Bratstvá, ktoré boli dominantne laické, figurovali ako nie nevýznamní patróni renesančného umenia. Či už ako pútnik, alebo ako člen farnosti, alebo ako podporovateľ kláštora, ako člen cechu alebo člen bratstva, prostredníctvom Cirkvi sa takmer každý obyvateľ Talianska zúčastňoval na podpore umenia, na jeho patronáte.

Geografický pôvod Burkeho vzorky 600 osôb hovorí o jasnej prevahe severu nad juhom. Ďalším pozoruhodným faktorom je dominancia Toskánska a Benátok, odkiaľ pochádzala polovica osôb, pričom ich podiel je rovnaký, v celkom pomere štvrtinový pre obidva regióny. Ani pápežský štát v tomto merítku výrazne nezaostával, ten mal pätinový podiel (no samotné mesto Rím malo veľmi

40 Aj v prípade žien ako významných patrónok umenia bola ich rola mnohokrát nepriama, pretože „ženy boli často recipientkami/prijímateľkami umeleckých diel, za ktoré zaplatili muži". FLORA, Holly. Patronage. In: *Studies in Iconography*, 2012, roč. 33, s. 209–210.

nízke zastúpenie, len štyri osoby zo vzorky 600 sa narodili v Ríme). Naopak z Lombardie pochádzala len polovica osôb oproti pápežskému štátu a na celkovom počte mala desatinový podiel, podobne ako Neapolsko. (52) V tomto prípade sa sleduje pôvod, teda kde sa narodili alebo vyrastali, kde žili ich rodiny. Tento indikátor neodhaľuje, kde boli najlepšie podmienky pre prácu – realizáciu (mnohí sa sťahovali potom do Florencie, Benátok alebo neskoršie aj Ríma, alebo pre tieto lokality vytvárali svoje diela), ale ukazuje, kde boli menšie a kde väčšie hospodárske, spoločenské (a politické?) bariéry pre talentované deti, aby sa vydali na túto cestu a nebolo im vybrané (málokedy to bola slobodná voľba dieťaťa) povolanie či zamestnanie roľníka, remeselníka, kňaza, lekára, právnika, alebo sa niekto narodil ako šľachtic, ktorý sa tiež zvyčajne pre svoje spoločnosťou definované povinnosti (a bariéry) nemohol venovať umeniu profesionálne. V prípade stredných a nižších vrstiev to boli najmä hospodárske bariéry, v prípade vyšších vrstiev – šľachty (aj najbohatší mešťania si kupovali šľachtický titul), to boli spoločenské bariéry (a predsudky).

Ďalej Burke využil tieto čísla, aby si porovnal počet obyvateľstva, vďaka čomu by sa ukázala aj rozvinutosť regiónov. Benátky, Cirkevný štát a Lombardia mali približne rovnaký podiel na celkovom počte obyvateľstva v Taliansku ako na „zrode elít", ale Toskánsko malo nepomerne viac (10 % vs. 26 %), takmer trojnásobne viac produkovalo umelecké elity, aký podiel im pripadal na celkovom počte obyvateľstva Talianska. (53) Teda Toskánsko nielen poskytovalo najlepšie podmienky pre prácu umelcov, ale vytváralo najlepšie podmienky pre ich výchovu a zároveň najmenšie bariéry pre voľbu tohto povolania. Kým Toskánsko malo nadpriemerné čísla, Benátky, Pápežský štát a Milánsko priemerné, tak Neapolsko (30 % vs. 7 %) a Piemont (10 % vs. 2 %) podpriemerné. (53)

Spomínané štyri regióny – štáty, poskytli renesancii väčší počet umelcov a vzdelancov na ich počet obyvateľstva, ako ostatné. Aj poradie zostalo zachované, teda Florencia a Benátky na čele. (53) V týchto štátoch zároveň dominuje povolanie maliara, kým v Janove a Neapolsku spisovateľ. (53)

Ďalším dôležitým faktorom je vplyv miest – viac ako polovica umelcov/spisovateľov pochádzala z urbánneho prostredia, z miest, ktoré mali nad 10 000 obyvateľov. V týchto mestách pritom žila približne (len) desatina obyvateľstva Talianska. (53)

Ešte sa vrátime k mestu Rím a k jeho malému príspevku k umeleckej elite. Aj keď oproti starovekému Rímu malo len nepatrný počet obyvateľov a v období renesancie bolo v Taliansku šesť miest, ktoré boli ľudnatejšie ako Rím, beztak počet osôb pochádzajúcich z tohto mesta je zarážajúco nízky (štyri), najmä v porovnaní s malými (no vitálnymi) kultúrnymi centrami Talianska – Ferrara (pätnásť) a Urbino (sedem). Samozrejme, v závere renesancie si Rím získal významné miesto na kultúrnej mape talianskeho renesančného umenia, ale nie ako miesto,

kde by boli vychovávaní noví umelci, ale (len) ako miesto patronátu renesančného umenia. (53)

Urbánne prostredie odkazuje aj na nutnú, až takmer nevyhnutnú podmienku koncentrácie umelcov. Prirodzene, že mestá poskytovali aj iné stimuly pre tvorivú umeleckú a vedeckú prácu, ale koncentrácia takýchto osôb na jednom miesto patrí k tým najdôležitejším faktorom a stimulom/elementom. (58)

Ďalším dôležitým záverom z Burkeho pozorovania je diferenciácia miest na remeselné a potom na mestá zamerané na obchod a služby (moderne nazvané). Florencia je príkladom prvého, Neapol a Rím druhého typu. A dokonca aj Benátky, ktoré boli v dôsledku hospodárskeho vývoja donútené prejsť od obchodu viac k remeslám – k výrobe a protopriemyslu, čo sa odohrávalo na konci 15. storočia, od tohto obdobia zaznamenali aj umelecký (renesančný) rozvoj. (58)

Burke poukázal na zaujímavú skutočnosť v súvislosti s pôvodom sochárov a architektov – viacerí z nich pochádzali z lokalít, kde sa lámal stavebný kameň (hlavne na miestach lomu mramoru). Platí to aj pre Dalmáciu, odveké teritórium Benátok, odkiaľ do Talianska prichádzali (budúce) elity a kde tiež mala na profesiu (sochári a architekti) mnohých z nich vplyv existencia kameňolomov na stavbu budov. (53–54)

Prirodzene, že pôvod neznamenal automaticky aj miesto pôsobenia, migrácia umelcov bola bežným javom. Aj na tomto mieste Burke spomína, že ako prisťahovalci mohli byť a aj boli tými, ktorí prinášali nové nápady, inovácie, postupy, prístupy a pohľady do miestnej zaužívanej (umeleckej) praxe. Boli teda stimulujúcim elementom, ktorý oživoval miestnu tradíciu. Zároveň boli od nej slobodnejší, keďže nevyrastali v (spoločenskom a umeleckom) prostredí, v ktorom neskôr pracovali. (54) Psychologický aspekt migrácie pre inovácie a rozvoj umenia nie je zanedbateľný. Tí, ktorí prekonali viaceré bariéry, tým, že sa vyčlenili zo svojho prostredia nielen geograficky, ale aj (a najmä) spoločensky, boli schopnejší prekonávať bariéry umelecké vytvorené tradíciou. Takýchto prípadov nebolo veľa a ani Burke neuvádza veľa príkladov, sú to skôr výnimky a to nie vinou toho, že by niekto unikol Burkeho štatistickej sieti, ale pretože to odrážalo reálnu skutočnosť. Ak niekto prekonal súčasne viaceré bariéry, stal sa významným inovátorom a umelcom. Bol síce v pozícii samorosta, ktorý sa musel za svojím cieľom prekliesniť cez množstvo prekážok a tradícií, no zato si (hlavne sám pre seba) vybojoval slobodu v umeleckom prejave, istotu a pevnosť vo svojom rozhodnutí a bol zameraný na svoj cieľ bez ohľadu na svoje okolie a jeho názory. „Práve tí, ktorí stáli na okraji nielen spoločensky, ale pochádzali z iných regiónov a najmenej sa stotožňovali s miestnymi remeselníckymi tradíciami, najviac prispeli k novým trendom.“ (60)

Približne štyridsať cudzincov mal Burke vo vzorke a z nich polovica boli (flámski) hudobníci. (54) Zároveň všetci Burkem evidovaní skladatelia boli cudzincami. (59) Ďalší cudzinci (vzdelanci/humanisti) pochádzali z Grécka a niektorí umelci zo Španielska. (54)

Z ďalšej štatistiky jasne vyplýva (aj keď tieto čísla zo svojej podstaty nemôžu byť nikdy úplne presné, len približné) skutočnosť, že umelci pochádzali najmä z rodín remeselníkov, zatiaľ čo spisovatelia zo šľachtických a bohatších meštianskych rodín. Z roľníckej prostredia až na vzácne výnimky takmer nikto (55) a v tomto prípade hospodárska bariéra fungovala takmer spoľahlivo účinne tak, ako spoločensko-hospodárska bariéra pre uplatnenie sa žien v renesančnom umení a vzdelaní. Pre deti z chudobných pomerov bola najreálnejšia, akokoľvek zriedkavá, cesta k umeniu a vzdelaniu cez Cirkev, zvyčajne cez niektorú z reholí. V prípade diecézneho kléru možnosti, tak na rozvoj umenia aj vzdelanosti, neboli také ako v reholiach a navyše viac sa v nich uplatňovalo rozvrstvenie spoločnosti – biskupi boli zvyčajne z radov šľachty, v období rozvinutého stredoveku aj z radov úspešnejších meštianskych rodín, iný vyšší diecézny klérus, ako boli arcidiakoni, dekani a kanonici, prípadne mestskí farári, pochádzali okrem šľachty hlavne z bohatšieho mestského, meštianskeho prostredia. Ale drvivá väčšina kňazov bola plebejská, chudobná a limitne či „prakticky" vzdelaná. A okrem toho im chýbala organizačná podpora, akú mali rehoľníci, ktorá by im vytvorila vhodné podmienky pre svoj (duchovný a intelektuálny) rozvoj bez akútnych starostí o svoje živobytie. Keď v Kostnici prebiehal koncil, jeho kronikár Ulrich z Riechenthalu zaznamenal, že radnica spustila opravu mestských opevnení so sociálnym aspektom, aby dala prácu a možnosť obživy najchudobnejším (a najohrozenejším) z obyvateľov – kňazom, študentom a prostitútkam.[41]

Ako veľký stimulátor (či podporovateľ) talentu fungoval úspešný vzor v blízkom príbuzenstve. Bolo to v prípade až polovice umelcov. Častokrát umelecké remeslo prechádzalo z otca na syna. (55) Koniec-koncov, tento model bol (v rodine) preferovaný a spoločensky podporovaný, pretože aj cechy umožňovali či motivovali deti a príbuzných v zachovaní tradície a rodinného remesla znižovaním poplatkov pre majstrových príbuzných. Zároveň sa tu ukazuje zaujímavé porovnanie umelcov a spisovateľov, kde v prípade prvých je tento vplyv rodiny dvojnásobne väčší, ako v prípade spisovateľov a vzdelancov. Len u štvrtiny z nich poznáme takéto vzory z príbuzenstva. (56)

Finančná náročnosť školskej výchovy respektíve vyučenia bola tiež bariérou. Ako Burke upozorňuje, tak, ako bolo finančne náročné pre syna sedliaka vyučiť sa (umeleckému) remeslu, tak bolo finančné náročného pre syna remeselníka,

41 PAPSONOVÁ, Mária – ŠMAHEL, František – DVOŘÁKOVÁ, Daniela. *Ulrich Richental: Kostnická kronika: Historické rozprávanie o meste, ktoré sa stalo stredom Európy, a čo to znamenalo pre Slovákov a Čechov*. Budmerice: RAK, 2009.

aby vyštudoval a stal sa z neho literát či vzdelanec. Aj preto Burke môže uviesť len zopár príkladov. (58) Univerzitné vzdelanie bolo jednoducho príliš drahé a nákladné, dokonca aj pre nižšiu šľachtu a strednú meštiansku vrstvu.

Všetky tieto štatistické analýzy nám umožňujú poodhaliť „miesta" vzniku, zrodu a rozvoja umelcov a umenia samotného. Máme na mysli miesta v spoločnosti aj geograficky. Vidíme veľký vplyv predchádzajúcej umeleckej a remeselnej tradície hlavne po rodinnej línii. A vidíme veľký vplyv miest a význam predchádzajúceho kultúrneho a iného rozvoja a náskoku Florencie a Benátok oproti iným častiam Talianska. Veľa nám to napovedá o vzniku renesancie. Síce nie hneď a konkrétne o umeleckých rysoch renesancie, ale umenia a umeleckej profesie ako produktu (predchádzajúceho a prebiehajúceho) spoločenského a hospodárskeho vývoja.

Otázky

- Boli medzi umelcami zastúpené ženy? Aké boli bariéry ich uplatnenia v umení a aké boli príčiny existencie týchto bariér? Aké spoločenské a hospodárske bariéry bránili všetkým talentovaným osobám, aby sa mohli stať umelcami?
- Boli ženy podporovateľkami umenia? Na akých známych formách patronátu sa podieľali? Mohol sa stať bežný obyvateľ patrónom umenia?
- Aký podiel na súbore šesťsto osobností renesancie mali jednotlivé regióny (štáty) Talianska? Odkiaľ pochádzali renesanční umelci?
- Aký význam mala migrácia umelcov pre rozvoj a vývoj umenia?
- Boli medzi umelcami talianskej renesancie cudzinci?
- Aký bol sociálny pôvod umelcov, z akých rodín, z akého spoločenského a hospodárskeho prostredia pochádzali?

V.

VÝCHOVA

„Podobne ako pôvod, aj výchova naznačuje, že umelci a spisovatelia patrili k dvom rozdielnym kultúram, ku kultúre dielne a kultúre univerzity." (60)

Spôsob výchovy literátov a vzdelancov zodpovedal ich spoločenskému statusu (ich rodiny), prípadne zamestnaniu, na ktoré sa pripravovali a ich príspevok k umeniu či vede bol skôr záležitosťou záľuby a vášne, než vecou plateného zamestnania.

Medzi týmto svetom a svetom remeselníkov stáli architekti. Tí neboli nijako špeciálne pripravovaní na svoje povolanie, potrebovali intelektuálny základ a vyššie, hlavne matematické – aritmetické a geometrické vzdelanie. Kvôli dobovej poverčivosti museli byť zbehlí aj v astronómii a astrológii. Ďalej museli mať klasické vzdelanie a vedomosti o antickej architektúre aj mytológii, keďže mnohé stavby a renesančné záhrady boli akoby sprievodcom a učebnicou antickej mytológie. Ale potrebovali sa aj „zašpiniť" pri práci s kameňom a porozumieť remeselným postupom. Preto mali z umenia najbližšie k sochárstvu, pretože so staviteľstvom ich spájala práca a opracovanie kameňa, a potrebovali sa s ním oboznámiť čo najlepšie.

Z umeleckej obce môžeme vyselektovať hudobníkov a najmä hudobných skladateľov. Ich elitní predstavitelia mali zahraničný pôvod aj výchovu, a ich začlenenie do spoločnosti a umeleckej obce, financovanie a patronácia mali veľmi osobitné črty oproti iným umelcom a spisovateľom, ktorí tvorili diela viditeľného a trvalejšieho charakteru, kým hudba mala prchavejšiu podobu.

Remeselnícka práca v dielňach sa preto týkala maliarov a sochárov. Okrem toho netreba zabúdať na dielne zlatníkov a šperkárov, od ktorých sa maliari, no najmä sochári a architekti inšpirovali. Takáto šperkárska umelecká tradícia bola spojená s toskánskym mestom Arezzom, z ktorého pochádzali viaceré umelecké osobnosti talianskej renesancie, a to nielen vizuálneho umenia, ale aj literatúry. Krása, trpezlivosť a zmysel pre detail spolu s luxusom, vyššou spoločnosťou a svetom peňazí, ktoré sú spojené s luxusnými statkami ako napríklad šperkami, vytvárali prostredie ovplyvňujúce a inšpirujúce budúcich umelcov a vzdelancov.

Obidve výchovy (60), remeselná aj školská, sa začínali už v útlom detstve. (61) Skutočnosť, že umelci mali len základné vzdelanie (vedeli čítať a počítať), pretože inak sa museli venovať práci v dielni, má veľkú výpovednú hodnotu. Len niektorí z nich mali lepšie ako len základné vzdelanie, (61) a to boli práve osoby z okruhu tých, ktorí sa vymykali z rámca, exteritoriálni a geniálni umelci, tvorcovia nových postupov, ktorí stáli na rozhraní rôznych spoločností, oblastí, umeleckých postupov. O nich bola reč vyššie. Títo začali s prácou v umeleckej dielni až neskôr, v pomerne vyššom veku, po tom, ako absolvovali nejaké vzdelanie. No ani v ich prípade všestrannosť nedosahovala také rozmery a týkala sa skôr umenia než rovnocennej kombinácie so vzdelaním. Faktor základného vzdelania otvára otázku „renesančnosti" renesančného umelca, do akej miery bol renesančným človekom, čo je obľúbeným tradovaným mýtom. Nebola to len výsada niektorých vzácnych výnimiek, všestranných vo viacerých druhoch umenia a zároveň dostatočne vzdelaných na to, aby vedeli, aké odkazy (intelektuálne, klasické, biblické, mytologické) majú zobraziť aby im zároveň rozumeli? Termín „renesančný človek" je vhodnejší pre umeleckých „laikov" – dvoranov, ako pre umelcov či polyhistorov.

Vzťah umelca k svojmu (bývalému) majstrovi bol zvyčajne ľudsky aj profesionálne veľmi dôverný. Umelec býval u neho a bol akoby súčasťou rodiny, prežil tam pomerne veľkú časť života – detstva, v jeho dome a v jeho dielni. V dielni a s majstrom trávil viac času ako doma so svojou vlastnou rodinou. Niekedy sa stávalo, že s úcty k majstrovi prevzal aj jeho „priezvisko". (61) Umelecký vplyv majstra na svojho žiaka bol dosť významný a dodnes je u mnohých postrehnuteľný. Podobne ako u iných cechových majstrov, niekedy došlo k takému zblíženiu, že si zobral aj majstrovu dcéru. A v iných cechoch a dielňach sa stávalo, že aj vdovu po majstrovi. Vo všetkých týchto prípadoch dobré vzťahy s majstrom a jeho rodinou učňovi/tovarišovi otvárali cestu do profesionálneho pracovného sveta, pre ktoré ho pripravovali a vytvárali mu aj materiálny základ. Ak nemal majster (vhodného) syna, svoju dielňu odovzdal svojmu žiakovi.

Podľa okolností si žiaci buď platili za vyučenie, alebo im platil majster za pomoc, alebo bývali a učili sa zadarmo a čo dostali, splácali svojou prácou. Tieto tri formy neboli stabilné, a neboli automaticky uplatňované ani v rovnakom období, v rovnakom meste, v rovnakom cechu, pri všetkých žiakoch (tým myslím učňov aj tovarišov) ani rovnako počas ich učňovských rokov. Ten istý majster mohol prijať do učenia zdarma niekoho z detí svojich známych alebo z príbuzenstva, alebo len preto, že nemal nikoho. Nie každý býval u majstra (hlavne, ak ich bolo viac), teda mu nezvyšoval náklady. Prípadne žiakov otec mohol presvedčiť úspešného majstra, ktorý mal veľa žiakov, aby prijal jeho syna za slušný poplatok, lebo inak by ho neprijal pre nedostatok miesta. Po čase sa mohol ukázať ako šikovný a/alebo talentovaný a majster poplatok znížil či zrušil, lebo v ňom videl

perspektívu a pre svoju dielňu zisk do budúcna z jeho práce. A keď bola jeho práca taká kvalitná a nenahraditeľná, majstrovi sa oplatilo tovarišovi za jeho prácu platiť. Pre tieto rôzne životné situácie cena za vyučenia variovala a závisela od konkrétnych okolností.

Burke upozorňuje v dôležitej poznámke, že (zdá sa) bolo len niekoľko významných dielní, v ktorých sa vyučili viaceré významné osobnosti. (62) Opäť to potvrdzuje dôležitosť koncentrácie a konkurencie čo najvyššej kvality na jednom mieste (nielen meste) a akceleračné schopnosti pre rozvoj umenia.

Dielne fungovali v niečom podobne ako kancelárie, ktoré si pomáhali vzormi a formulármi, prípadne im ako predloha slúžili aj iné, špecifické dávnejšie vydané listiny, aby si pomohli po obsahovej aj formálnej stránke, čo uľahčovalo a zrýchľovalo prácu a zároveň vytváralo istý štýl, obsahový, jazykový aj formálny, vďaka ktorému sa dali aj neskoršie odhaľovať falošné či sfalšované listiny. Rovnako aj umelecké dielne mali svoju „vzorkovnicu", zbierky kresieb (v prípade maliarskych dielní), na základe ktorých sa v ranom období „štúdia" žiaci učili a neskôr ich používali pri práci. (62) Tieto prvky pri tvorbe umeleckého diela častokrát maľovala „dielňa", kým zložitejšie a nové motívy majster alebo najšikovnejší zo žiakov. Tieto kresby tvorili dôležitú časť majstrovho majetku a ako Burke spomína, objavovali sa aj v testamentoch majstrov. (62)

Časom sa viac presadzoval individualizmus a variácia, osobitosť a novosť, než štandardná a opakovaná maľba pekných predlôh. K tejto postupnej zmene dochádza na konci renesancie a nie je všeobecná, pretože popri maliaroch a dielňach, ktorí sa vydali na cestu cielenej inovácie a individualizácie, existovali maliari a dielne, ktoré pokračovali podľa zaužívaných postupov a princípov, overených a štandardných, ktoré boli v širokej obľube. (62)

Ekvivalentom dielne bola pre humanistov a vzdelancov univerzita. (62) Vo všeobecnom povedomí sa zvyklo stavať proti sebe humanistov a „scholastických" vzdelancov (z) univerzít. Tento pohľad vyplýva z hľadania konfliktov tam, kde nie sú a kde skôr fungovala praktická spolupráca či modus vivendi. V skutočnosti je ťažké humanistov a univerzity či iné školy od seba oddeliť. A aj zmeny vo výučbe a vede sa presadzovali postupne a rôzne, nie všeobecne a naraz. A pri týchto zmenách je otázne, či ich môžeme nazvať „humanistické" alebo „renesančné". Bol Tomáš Akvinský renesančným vzdelancom preto, že „sprítomnil" Aristotela pre teológiu? Alebo boli iní renesanční viac pre to, že to isté urobili s Platónom? A zmeny, ktoré sa udiali počas renesancie v prírodných vedách, boli výsledkom renesančnej vedy? A bola aj iná, ako renesančná? Alebo všetko, čo sa udialo počas renesancie, má niesť označenie „renesančné"? A ak áno, prečo?

Tak ako maliari vrátane tých najslávnejších prešli dielňami a boli ich produktom, tak aj vzdelanci boli produktom univerzít. Len máloktorí boli „samoukovia". Pre

rozvoj humanizmu mali univerzity obrovský vplyv. V žiadnej inej krajine nebola taká koncentrácia univerzít (trinásť) ako v Taliansku a skutočnosť, že sa nachádzali na severe krajiny, hlavne ak to porovnáme s vyššie spomínanou Burkeho štatistikou, podľa ktorej polovica členov renesančnej elity pochádzala z Toskánska a Benátska, a štvrtina z Lombardie a Pápežského štátu, koreluje s množstvom a rozmiestnením univerzít. Všetky tieto univerzity spadali pod iurisdikciu niektorého z uvedených dominantných talianskych štátov okrem Ferrary, o ktorej význame na mape talianskej renesancie a humanizmu bola reč vyššie.

V tom období Uhorsko, Rakúsko, Česko a Poľsko mali po jednej univerzite. V 15. storočí bol pomerne nízky počet univerzít aj v Nemecku, Francúzsku, Nizozemsku, Španielsku, Anglicku a Škótsku, no v dôsledku humanizmu a jeho šírenia sa do Európy počas prvej polovice 16. storočia sa ich počet rapídne zvýšil.[42] Univerzity teda nestáli proti humanizmu a „renesančnej" vzdelanosti, tak ako dielne nestáli proti renesančnému umeniu. Antagonizmus univerzít a moderného (sic!) humanizmu je výtvorom 19. storočia a je dodnes ako omyl zakorenený; je výsledkom bipolárneho sveta a jeho vnímania (minimálne) od 19. storočia dodnes. Na dejiny sa cez toto bipolárne videnie nazeralo čiernobielo ako na boj dobra a zla, starého a nového, ako na boj nových tried proti starým triedam, nových poriadkov proti tým starým.

Veľký význam mala v Taliansku a pre Benátky univerzita v Padove. Tam študovalo najviac ľudí z vybranej elity a z nich najvyšší počet študoval v Padove na začiatku 16. storočia, teda v čase vrcholiaceho (v Taliansku pomaly prezrievajúceho) humanizmu a renesancie. Padova bola známa aj pre svoje prírodovedné odbory a medicínu, čo patrične využili viacerí humanisti, ktorí sa potom prírodnými vedami zaoberali aj profesionálne. (62)

Väčšina z týchto univerzít vznikla v 12. a 13. storočí, vo veku značnej hospodárskej prosperity, sociálnych reforiem (v Bologni napríklad zrušili poddanstvo[43]) a republikánskeho, povedali by sme, že demokratizačného procesu, keď sa mnohé mestá osamostatnili od vlády cisára aj feudálnej aristokracie a vládli v mestách ako komunita spoločne v podobe mestskej republiky. Politický vývoj v mestách sa nezastavil na tejto pozícii a neostal v tejto podobe, ale boj pokračoval ďalej ako občiansky boj o moc vnútri týchto miest do víťazstva novej, meštianskej aristokracie jednej rodiny alebo oligarchie viacerých, čo bol príbeh 14. storočia. Zároveň menšie (štátne) celky a mestá boli spolu so svojimi univerzitami pohltené väčšími (mestami) – Florenciou, Benátkami, Miláno m a Rímom.[44] Univerzity

42 FISCH, S. *Geschichte der Europäischen Universität*, s. 12.

43 https://www.unibo.it/en/university/who-we-are/our-history/bologna-art-and-history

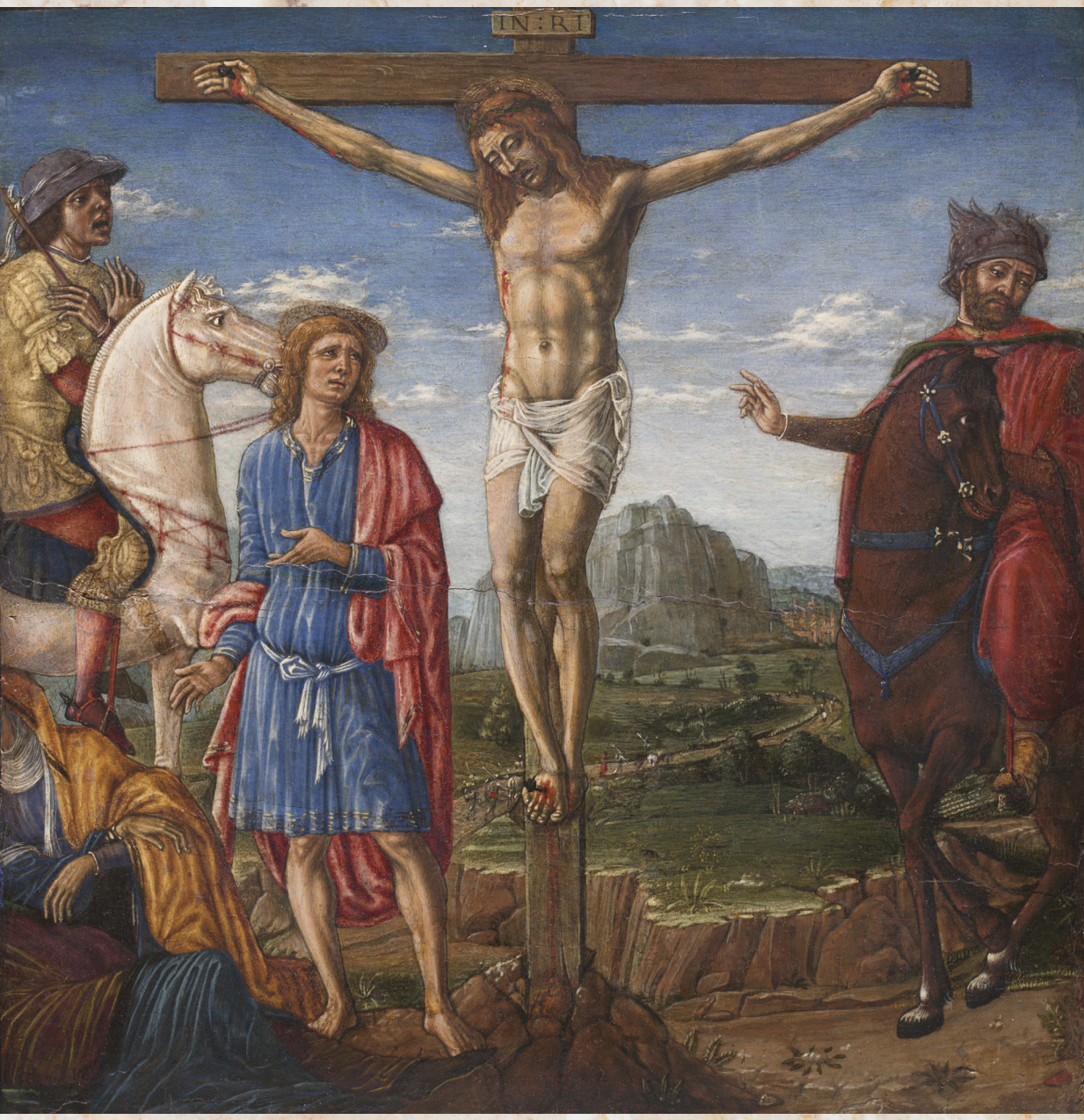
44 Dochádza k presunu od mestského štátu k teritoriálnemu štátu („City-states become regional states"). PRAK, Maarten. *Citizens without Nations: Urban Citizenship in Europe and the World, c.1000–1789*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, s. 177.

boli ponechané naďalej a slúžili na dvojaký účel. 1) Existencia univerzity mimo hlavného mesta znižovala výdavky žiakov a učiteľov na bývanie a stravu. 2) Podpora univerzity zo strany víťazného, nového centra štátu bol politickým krokom, ktorý mal zabezpečiť prosperitu podrobeného mesta aj po strate (časti) samostatnosti. Univerzita mala vždy veľký význam nielen pre vzdelanosť a kultúru mesta, ale aj pre jeho ekonomiku. Benátky takto aj inými, byrokratickými spôsobmi, podporovali univerzitu v Padove a zabezpečili pre ňu študentov z územia Republiky a vyššie platy učiteľom. (63)

Zo šesťsto členov Burkeho elity najviac osôb študovalo v Padove – 52, potom v Bologni 26 (mesto a univerzita boli počas renesancie striedavo pod vládou Milána a Ríma) a na treťom mieste bola v štatistike Ferrara (12), ktorá mala nižšie poplatky a umožňovala tak štúdium aj ľuďom z menej bohatých vrstiev. Ďalších spolu 25 humanistov študovalo na univerzitách v Pavii (mesto pod vládou Milána), v Pise (pod vládou Florencie), v Ríme, Siene a Perugii. (63) Podobne ako v Taliansku, univerzity zohrali významnú rolu v humanizme a renesančnej vzdelanosti aj v zaalpských krajinách.

Univerzita nielen ako inštitúcia, ale aj ako kurikulum, schéma výučby, bola (podobne ako renesancia a humanizmus) stredoveká. „Celý plán vzdelávania bol nesený stredovekou tradíciou a v našom období sa na ňom nič formálne nemenilo". (63) Samotné predmety tvorili len oficiálny rámec, v skutočnosti učitelia mali veľkú slobodu vo výbere tém aj nových predmetov, čo aj využívali. Mohli (a aj to robili) klásť dôraz na rôzne témy a autority. (63–65) Sedem slobodných umení vyučovaných na artistickej fakulte bolo z dnešného pohľadu humanitnými vedami (trivium) len približne spolovice, a spolovice prírodnými vedami (quadrivium – vrátane akustiky a princípov harmónie vyučovaných v rámci hudby). Spolu však tvorili humanistické vedy a humanisti kládli dôraz na ich rozvoj, kým predtým sa kládol väčší dôraz na medicínu, právo a teológiu. Trivium rozvíjalo jazykové kompetencie a hlavne znalosť klasických jazykov, najmä latinčiny, no čoskoro už aj gréčtiny a hebrejčiny. No vzdelanci – humanisti, ktorí by ovládali dva alebo tri jazyky, boli dlho počas renesancie vzácnosťou a bola to skôr záležitosť prvej a druhej polovice 15. storočia. Prví humanisti 14. storočia vrátane Petrarcu a Boccaccia, ktorý napísal antológiu gréckej mytológie (*Genealógie bohov* – dôležitý príspevok k talianskemu humanizmu, užitočnejší ako frivolný, no populárny *Decameron*) mali len základnú, užívateľskú znalosť gréčtiny, ktorá nebola na takej vedeckej úrovni, aby mohli prekladať grécke antické filozofické, literárne či teologické spisy.[45]

45 MARCEL, Martin. *Světlo z Byzance: Řecká studia v renesanční Itálii, 1360–1534*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2018.


IN·R·I

Súčasťou trivia boli okrem jazykových predmetov ako gramatika, rétorika, poetika aj dejepis a etika, pod čím sa skrývala aj politológia, sociológia, filozofia a psychológia. Na jedinom povolenom komunikačnom nástroji, latinčine, sa nič od vzniku univerzít počas celej renesancie nemenilo a humanisti posilňovali jej význam a štúdium, aj vedecké. Vďaka humanizmu sa rola latinčiny ešte viac zvýraznila. V 16. storočí sa v literárnej tvorbe (nie v univerzitnom štúdiu ani vo vedeckých textoch) presadzovala popri nej (nie na jej úkor) aj domáca reč.

Výchova architektov a skladateľov bola špecifická, pretože neboli pre tento druh „remesla" či činnosti špeciálne „inštitucionálne" školení. Architekti začínali až na výnimky pri remesle sochárskom alebo kamenníckom, len výnimočne to bolo iné remeslo (napríklad zlatníctvo) respektíve boli humanistami, teda mali univerzitné vzdelanie. Skladatelia boli zase vychovávaní tak, ako iní hudobníci, v rámci hudobných, zvyčajne chrámových speváckych a hudobných telies. Niektorí zo skladateľov mali aj univerzitné vzdelanie, no zamerané na právo alebo teológiu, ku ktorým museli prejsť cez artistickú fakultu a absolvovať štúdium hudby. (66)

Burke kladie teda vedľa seba (nie proti sebe) dve kultúry talianskej renesancie. „V Taliansku boli v danej dobe dve kultúry a dve sústavy výchovy: manuálna a intelektuálna, talianska a latinská, dielenská a univerzitná." (66) Burke sa oprávnene pýta, ako umelci len so základným vzdelaním, ktorí sa museli už od útleho detstva venovať práci v dielni, dokázali vytvoriť diela preplnené odkazmi na myšlienkový intelektuálny svet renesančného človeka, ktorým mohol (a aj dnes tomu tak je) porozumieť dôkladne len ten, kto pozná dôverne klasickú mytológiu, filozofiu, dejiny staroveku, biblické vedy, kresťanskú filozofiu a teológiu. Okrem toho umelci využívali v umení aj moderné vedecké postupy, zložité výpočty a prepočty, akustiku a optiku, a nakoniec astronómiu/astrológiu a chronometriu. Je možné, aby mali tieto poznatky napriek tomu, že neabsolvovali vyššie štúdium? „A existuje vôbec preslávený „univerzálny človek" obdobia renesancie mimo predstavy historikov z 19. storočia?" (66)

Nároky, ktoré aj vtedy kládli niektorí teoretici/kritici umenia na vzdelanosť umelcov a hlavne architektov, boli naozaj pomerne veľké. Dodatočne sa mohli umelci (aj humanisti) vzdelávať či skôr sa navzájom inšpirovať a zdieľať svoje vedomosti aj knihy v spolkoch (moderný pojem) nazývaných akadémie. Existovali napríklad vo Florencii, Miláne či Ríme. (68) Ich vplyv nemôžeme preceňovať. Mali skôr socializačný charakter než podobu riadneho doplnkového štúdia. Na základe občasných zmienok, ktoré kvôli svojej výnimočnosti potvrdzujú pravidlo, vieme, že niektorí z umelcov mali širšie vedomosti než len tie nutné pre vlastnú prácu. Niektorí vlastnili aj neveľký počet kníh (68). Samotné vlastníctvo svedčí o ich vzťahu k písomnej a vzdelaneckej kultúre, nie automaticky o ich erudícii. Nízky počet kníh by na to ani nepostačoval. Väčšina z nich bola navyše teologická, čo hovorí skôr o zbožnosti umelca. Zároveň nie je možné automaticky

IOANNES BELLINVS

dedukovať z počtu zväzkov a z titulov, čo všetko ich vlastník čítal. Ak ich prečítal, koľkokrát? Posesorské poznámky by mohli sčasti vniesť do toho svetlo. Kto dnes číta knihy, ktoré má doma a nečíta skôr (najprv) tie, ktoré má z knižnice? Knihy boli vzácne a ich počet neveľký, preto je viac ako pravdepodobné, že cirkulovali, že si ich vypožičiavali. V takom prípade nám zoznam či počet kníh knižnice povie len málo o tom, čo umelec či vzdelanec v skutočnosti prečítal. Navyše nevieme, koľko a ktoré knihy sa stratili.[46]

Okrem toho knihy z knižníc umelcov, o ktorých vieme, boli minimálne spolovice náboženské (kresťanské plus Starý zákon), čo podporuje antitézu o sekularizácii. Druhá polovica sa týkala antiky. Ak sa dá niečo z knižníc umelcov dedukovať (podobne z artefaktov, ktoré vlastnili), je okrem záujmu o teológiu existujúci záujem o starovek, (69) o jeho politiku, kultúru, spoločnosť, náboženstvá a hlavne umenie. Aj keď je tento záujem reprezentovaný a zastúpený len tými najbežnejšími a najviac reprezentatívnymi titulmi, ktoré boli najrozšírenejšie, najvydávanejšie a boli zastúpené tiež v každej lepšej meštianskej rodine/dome, predsa je ten záujem prítomný a evidentný.

To, čo po vzdelanostnej stránke umelcom pri tvorbe ich diel chýbalo, a čo im neposkytli knihy z ich knižnice a od priateľov, to im doplnili samotní patróni, agenti a humanistickí poradcovia, ďalej priatelia – vzdelanci, s ktorými mali úzke vzťahy a väzby, a chýbajúce informácie získali prostredníctvom rozhovorov. (70) Za príklad im slúžili aj hotové diela ich kolegov – umelcov, z tej istej generácie alebo z tých predchádzajúcich, a ďalej diela antických majstrov.

Burke si pomohol aj analýzou rukopisu umelcov a jeho zistenia sú rovnako zaujímavé, ako dôležité. Kým v 15. storočí bol rukopis, ktorý odzrkadľuje vzdelanosť, ťažký, ruka bola „nevypísaná", obsah bol jednoduchý a kostrbatý, chýbala mu vzletnosť a podobal sa skôr na rukopis obchodníkov a remeselníkov talianskych miest toho obdobia, na začiatku 16. storočia je (už u viacerých) kultivovaný, vizuálne aj obsahovo prispôsobený jazyku a štýlu vzdelancov a literátov. A využívajú už italiku, nové, humanistické písmo. No ako literáti sa umelecky nepresadili. (70) V tomto smere boli ešte málo univerzálni, málo „renesanční" (v modernom a nesprávnym smerom posunutom význame slova). Výnimkou sú teoretici umenia, ako napríklad Vasari, no on a jemu podobní sa práve naopak skôr preslávili ako teoretici než ako praktickí umelci. (71)

Ideál univerzálneho, renesančného človeka (71) bol skôr predstavený novej aristokracii a *Dvoranovi*, ktorý mal byť vzdelaný a umelecky sa mal rozvíjať

46 Porovnaj: CAVAGNA, Anna Giulia. Loss and Meaning. Lost Books, Bibliographic Description and Significance in a Sixteenth-Century Italian Private Library. In: BRUNI, Flacia – PETTEGREE, Andrew (eds). *Lost Books: Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*. Leiden; Boston: Brill, 2016, s. 348.

v každom odbore, ale nebolo nutné, aby v niektorom z nich vynikal. Šľachtici mali vynikať v iných činnosti a tieto vedomosti, znalosti a umelecké schopnosti mali byť skôr formou konkurenčnej sebaprezentácie,[47] no mali tiež symetricky rozvíjať telo, ducha a dušu.

Burke našiel spomedzi šesťsto osôb „až" osemnásť „univerzálnych mužov", z ktorých polovica boli Toskáncami. Pätnásti boli (aj) architektmi. (71) Títo „mnohostranní muži patrili skôr k tradícii nešpecializovaného remeselníka ako nadaného amatéra". (72)

Otázky

- Aké sú základné rozdiely medzi svetom literátov a ostatných umelcov? Kam zaradíme architektov? Aké špecifiká malo zamestnanie hudobníkov? Ako boli financovaní literáti?
- Boli umelci vzdelaní? Mali možnosti a príležitosti, aby nadobudli stredné či vyššie vzdelanie?
- Existoval renesančný človek, „renesančný", teda všestranný a kvalitne vzdelaný umelec? Ak áno, bola to výnimka alebo pravidlo?
- Bol vo vyšších spoločenských kruhoch pestovaný ideál dvorana? Akú mal podobu a aký to malo prienik s umením?
- Aký význam mali pre umelcov dielne a ako ich ovplyvňovali?
- V akom veku sa začínala výchova učňov v dielňach? Ako bola táto výchova financovaná?
- Môžeme vidieť osobitný prínos niektorých konkrétnych dielní pri výchove veľkých individualít a pri rozvoji umenia?
- Analyzujte a interpretujte význam predlôh a nákresov pre fungovanie dielní a rozvoj umelcov. Ako sa ich využívanie vyvíjalo v čase? Prepojte to s témou individualizmu renesančného umelca.
- Prečo sa o univerzitách hovorí ako o dielňach pre vzdelancov a spisovateľov? Nájdite podobnosti.
- Existoval konflikt medzi univerzitným a humanistickým vzdelávaním? V akom boli vzťahu? A v akom vzťahu k univerzitám boli humanisti?
- Existuje korelácia medzi počtom a rozmiestnením univerzít (v Taliansku a v Európe) a rozvojom humanizmu?

47 SKENAZI, Cynthia. *Aging Gracefully in the Renaissance: Stories of Later Life from Petrarch to Montaigne*. Leiden; Boston: Brill, 2013, s. 28.

- Na ktorých univerzitách študovali najvýznamnejší talianski humanisti a spisovatelia?
- Aké kurikulum predmetov sa vyučovalo na univerzitách, akým spôsobom a aký to malo vplyv na rozvoj humanizmu, humanitných a prírodných vied?
- Ako vyzerala výchova architektov a hudobníkov?
- Ako je možné, že umelci bez vyššieho vzdelania a bez zvyšného času na jeho priebežné dopĺňanie dokázali vytvoriť umelecké diela, ktoré niesli intelektuálne odkazy ťažko pochopiteľné nevzdelanému obyvateľstvu? Akú rolu v tom zohrali patróni, agenti a humanisti – vzdelanci?
- Existovali možnosti „kontinuálneho" vzdelávania umelcov? Akú rola zohrávali akadémie? Existovalo neinštitucionálne vzdelávanie? Akú výpovednú hodnotu majú zachované zoznamy kníh z knižníc niektorých umelcov? Vieme podľa toho spoľahlivo určiť, čo čítali?
- Čo nám o vzdelanosti umelcov napovedá jednoduchý (nie grafologický) náhľad na rukopis umelcov?

VI.

ORGANIZÁCIA UMENIA

V prípade maliarov a sochárov bola dielňa základom všetkej ich aktivity. Tieto dva odbory tvoria len časť renesančného umenia. Okrem umeleckých diel trvalejšej hodnoty sa vo veľkej miere umelci venovali aj výzdobe väčšinou pre interiéry, hlavne nábytku. Pri týchto aj iných zákazkách im pomáhali pomocníci, učni a tovariši. Pomocníci boli najímaní majstrom (okrem prípadov, keď ich podľa dohody/zmluvy platil či stravoval patrón) na zákazku, inokedy boli pomocníci trvalou súčasťou dielne a dostávali mzdu. Pomocníci sa zvykli špecializovať a vykonávali určitý druh práce – činnosti, či už boli najímaní na zákazku alebo za mzdu. (72)

Individualizmus a signovanie malieb je črtou, ktorú si pamätajú mnohí ako znak renesancie. Protiargumentom je, že signovanie aj osobitosť štýlu sú známe aj z gotického umenia, hlavne v tej vrcholnej podobe 15. storočia, a podobne ako v prípade renesancie pri maliarstve a sochárstve. Ďalšou výhradou je spomínaná dielňa, pretože zvyčajne boli diela, či už z väčšej alebo menšej časti, produktom kolektívu, kolektívnou prácou. Preto signovanie musíme vnímať skôr ako obchodnú remeselnú značku, značku dielne, než ako značku jedného človeka a prejav jeho výrazného individualizmu. Samozrejme, tento posun smerom k nemu je zrejmý, ale je nutné dať tomu hranice aj kontext. (74)

Chudobnejší umelci nemali financie na udržanie dielne a niekedy sa spájali (so spoločníkmi), aby si pomohli pri zákazkách a ušetrili na nákladoch. (74) Umelci pri zákazkách dokázali spolupracovať aj *ad hoc* alebo nadviazať na prácu niekoho iného, čo bola bežná prax. Aj táto skutočnosť oslabuje absolútne tézy o individualizme renesančného umelca. (74)

Sochárske dielne fungovali podobne ako maliarske, ibaže vyhotovenie diela trvalo dlhšie, deľba práce bola väčšia a majiteľ dielne musel zabezpečiť aj materiál, jeho ťažbu a prevoz. (74) Ešte viac ľudí a väčšia deľba práce a vyššie nároky na organizáciu práce kolektívu kládla architektúra. Keďže architekt nebol len tvorcom návrhu, ale mal vykonávať aj stavebný dozor nad stavbou častokrát vzdialenou od miesta jeho pobytu, a stavba trvala pomerne dlhú dobu, za týmto účelom si najímal svojich zástupcov, (75) stavebný dozor, ktorý mal na mieste kontrolovať remeselníkov a dodávateľov, aby postupovali podľa jeho zadaní (odovzdaných

raz ústne, inokedy a častejšie korešpondenčne). Tento človek bol prostredníkom medzi nimi a architektom, ale za stavbu bol naďalej zodpovedný len architekt. Na neho sa potom zniesol hnev patróna, ak práce na stavbe neprebiehali podľa jeho predstáv.[48] Aj v prípade architektov, a možno ešte viac, sa opäť stretávame s určením miery individualizmu, pretože konečný výsledok iné osoby ovplyvnili ešte viac, ako v prípade sochárstva a maliarstva.

Vzdialený prístup a sprostredkovaná kontrola mohli mať vplyv aj na „obchádzanie" inovácií. Na mieste sa zvykli remeselníci prispôsobovať realite a okolnostiam, a navyše boli navyknutí na overené postupy a neradi zavádzali novinky, ktoré navrhoval architekt (ktorý nimi presadzoval svoj individuálny umelecký vklad, svoj individualizmus, ktorým sa chcel odlíšiť od iných a posunúť odbor). Dá sa to vysvetliť úctou k tradíciám a technikám u staviteľov, remeselníkov a robotníkov na stavbe alebo skôr využívaním osvedčených a odskúšaných technologických postupov. (76)

Nad dielňou stál zvyčajne cech. Jeho úlohou bolo hlavne to, aby „dbal na kvalitu a usmerňoval vzťahy medzi zákazníkmi, majstrami, učňami a tovarišmi". (77) Cechy mali sociálny a náboženský, hospodársky a nezanedbateľný politický a vojenský rozmer. Patrili tiež k významným patrónom umenia. Bola to stavovská organizácia, ktorá zastupovala záujmy svojich členov, ich rodín a okruhu ľudí naviazaných na ich dielne a domácnosti. Cech sa snažil pomôcť umelcovi v problémoch tým, že mu poskytol pôžičku alebo mu pomáhal s predajom jeho diela. (78)

Okrem práv, ktoré si cechy vydobyli úmerne k svojmu ekonomickému významu pre mesto a výške zaplatených daní, cez svojich členov ovplyvňovali rozhodovanie magistrátu aj tým, že ich obsadzovali do pozícií na magistráte. Zvyčajne boli združení v niektorej lokalite/štvrti mesta, kde mali svoj kostol, niekedy aj svoju farnosť, mali na starosti obranu a opravu (danej časti) opevnenia a bášt, podľa štvrtí sa odovzdávala daň a podľa štvrtí sa obsadzovali pozície v magistráte. Tieto skutočnosti variovali od krajiny ku krajine, od mesta k mestu, a v čase sa vyvíjali.

Kým v Benátkach a vo všetkých iných mestách mali cechy monopol (78–79), aby sa tovar ani služby nedovážali do mesta a do okruhu pôsobnosti cechu, čo samozrejme bránilo konkurencii a voľnému trhu, voľnej súťaži, práve vo Florencii bola situácia odlišná (79) a tento faktor sa dá pokladať za najdôležitejší determinant oproti doteraz skúmaným (politika, národ, hospodárstvo, ideológia a pod.) faktorom, ktoré mali vplývať na rozvoj umenia.

Ostatné odbory, teda architektúra, literatúra, veda a hudba, nemali ani dielne ani cechy. Vedcom to v istom zmysle nahrádzala univerzita. (79) Hudobníci boli

48 FIDLER, P. *Architektura seicenta*.

zamestnaní buď v rámci chrámových zborov, ako mestskí trubači alebo na kniežacích dvoroch. Rola hudobníka a skladateľa ešte splýva. (82) Spisovatelia písali popri inom hlavnom zamestnaní a len výnimočne mali z písania príjmy. V rámci tejto skupiny sa vyskytujú básnici, na pomedzí hudobníkov, spevákov a cirkusantov, ktorí cestovali medzi kniežacími dvormi, aby ich zabávali. Predstavovali relikt stredovekej tradície s tým rozdielom, že nové polygrafické možnosti vo väčšej miere umožňovali zaznamenanie ich veršov. (79)

Ľudia spojení s literatúrou a vzdelanci (aj maliari) mohli zarábať alebo si privyrobiť kopistickou prácou pre pisárske dielne a potom vo vydavateľstvách (či u vydavateľov) ako redaktori a korektori. (80–82) Maliari suplovali prácu stredovekých ilustrátorov a iluminátorov a okrem takýchto umeleckých prvkov pripravovali aj drevorezby. (80)

Počiatky tlačiarenskej výroby súvisia s cirkevným prostredím. Prvý tlačiarenský lis postavili dvaja nemeckí duchovní v benediktínskom kláštore v Subiaku v roku 1465. Po dvoch rokoch sa presunuli do Ríma. Do konca storočia, teda za 35 rokov pribudlo ďalších 150 tlačiarní. (81) Keďže tlačiareň bola prinesená do Talianska z Nemecka až v závere renesancie, dovtedy stála vydavateľská činnosť na pisárskych dielňach, na (domácich) opisovačoch kníh a spisov (medzi nimi boli aj bývalí notári a chudobní kňazi), ktoré však bolo treba najprv získať, ak išlo o nové tituly. Zväzky sa zvyčajne opisovali na zákazku, nie pre voľný trh. Výnimku tvorili skriptá a učebnice pre študentov, pretože značná časť povinnej literatúry sa zvykla opakovať; a potom populárne náboženské a lekárske diela. Po príchode tlačiarní pisárske dielne istý čas koexistovali, ale nákladmi sa nemohli vyrovnať tlačiarňam (ani tie nemali pre obmedzený, teda nízky dopyt ideálne podmienky a krachovali) a ekonomicky prežívali skôr zotrvačne zo svojej slávy zvyčajne do smrti vlastníka. Stále sa našli klienti, najmä niektorí vzdelanci a patróni, ktorí si potrpeli na kvalite a tradíciách a viac si cenili peknú kaligrafiu a ručnú pisársku prácu.

Ekonomický potenciál v porovnaní s pisárskymi dielňami bol Talianmi rýchlo rozpoznaný a nemecký vynález sa v Taliansku rýchlo udomácnil.[49] Nárast počtu kníh spôsobený tlačiarňami vytvoril aj novú profesiu knihovníka, financovaného, tak ako samotná knižnica, významným patrónom alebo inštitúciou. A to bola príležitosť pre viacerých milovníkov kníh – vzdelancov/humanistov a literátov, aby si starostlivosťou o knižnice patrónov zarábali na živobytie. (81)

49 Potenciál kníhtlače bol rýchlo využitý aj na šírenie noviniek a na propagandu. PETTA, Massimo. War News in Early Modern Milan: The Birth and the Shaping of Printed News Pamphlets. In: RAYMOND, Joad – MOXHAM, Noah (eds). *News Networks in Early Modern Europe*. Leiden; Boston: Brill, 2016, s. 280–284.

Lacnejšia a masovejšia produkcia umožnila vyrásť literátom nového razenia, ktorí písali pre pobavenie širokej verejnosti. (82) Táto literatúra mala podobu pamfletov, súboru obľúbených vtipov, lascívnych a erotických poviedok, bola plná výsmechu, uštipačných poznámok a irónie prakticky voči všetkým, aj menovite voči známym osobám, aj voči spoločenským skupinám a autoritám. Tak ako dnes by bolo chybou podľa takejto literatúry a podľa vtipov vytvárať verný obraz o spoločnosti, tak by bolo chybou, akú urobil Burckhardt, že takúto literatúru použil ako zdroj, prameň a príklad pre opis renesančnej spoločnosti, v ktorej boli terčom či obsahom vtipov najčastejšie mnísi a prostitútky. Okrem nich títo literáti trúsili vtipy o sedliakoch, (malo)meštiakoch, pápežoch a aristokracii (osobitné miesto mali ženy – aristokratky aj meštianky oddávajúce sa rôznym telesným radovánkam). Len takíto populárni a úspešní „spisovatelia" sa písaním dokázali živiť. (82)

Umelci často cestovali, niektorí preto, že boli veľmi úspešní a niektorí práve pre to, že úspešní neboli. (83) A niektorí pre to, že potrebovali zmenu, radi prijímali nové výzvy a boli zvedaví na nové prostredie a nových ľudí. Celkovo ľudia tohto obdobia aj novoveku[50] viac migrovali, oveľa ľahšie prijímali nové výzvy a išli za nimi, a neboli tak zaťažení a pripútaní k jednému miestu či už ľuďmi, prácou alebo majetkom, pretože všetko z toho vrátane života samotného bolo relatívne, prchavé, nestále – volatilné. Asi najviac bol s miestom – s pôdou spojený roľník, ale tento vzťah bol úmerne vyšší s rozlohou. Dedinskí plebejci, bezzemkovia, želiari, námezdní pracovníci v poľnohospodárstve, sluhovia a slúžky u gazdov,[51] ich zvyšujúci synovia, pre ktorých už nebolo miesto (a polia sa nemali deliť) na rodinnom hospodárstve, sa vydávali do sveta hľadať šťastie; vojaci, učni, tovariši, obchodníci, žobraví mnísi a kazatelia, pútnici,[52] učitelia, vdovci a vdovy, siroty a príbuzní, biskupi, vzdelanci, humanisti, študenti, tlačiari a obchodníci s knihami, umelci, hudobníci (83), obyvatelia miest,[53] šľachtici[54] a nakoniec aj králi sa ustavične premiestňovali, migrovali, presúvali, sťahovali, pohybovali. Spoločnosť v pohybe. Od permanentného presúvania sa ich neodradzovali ani neúmerne vysoké náklady na presun, ani nebezpečenstvá na cestách.

50 V novoveku sa presun ešte zvýšil aj o územia v zámorí, kam emigrovala časť západoeurópskej populácie. O dôsledkoch obchodno-vojenských aktivít v Ázii pre migráciu aj šírenie náboženstva pozri kapitolu: BENETT, Michael. Migration. In: PETTIGREW, William A. – VEEVERS, David (eds). *The Corporation as a Protagonist in Global History, c. 1550–1750*. Leiden; Boston: Brill, 2019, s. 68–95.

51 RHEINHEIMER, Martin. *Chudáci, žebráci a vaganti: Lidé na okraji společnosti 1450–1850*. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 27.

52 OHLER, Norbert. *Náboženské poutě ve středověku a novověku*. Praha: Vyšehrad, 2002. s. 26–27.

53 MILLER, Jaroslav. *Uzavřená společnost a její nepřátelé*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006, s. 47.

54 HOLÝ, Martin. *Zrození renesančního kavalíra*. Praha: Historický ústav, 2010, s. 347.

Kým na to, aby sa niekto mohol stať umelcom – maliarom alebo sochárom, bolo potrebné učenie sa u majstra, aj ďalšia pracovná aktivita mala tento remeselný charakter, bola spojená s dielňou a cechom. U ľudí pera – vzdelanci, humanisti, literáti a pedagógovia – bola situácia odlišná v tom smere, že po absolvovaní vzdelania sa venovali svojej profesii a písanie bolo skôr vecou záľuby a/alebo prestíže, než zamestnaním (výnimky sú veľmi vzácne). Boli buď ľuďmi Cirkvi alebo zamestnancami miest či dvorov, kde vykonávali funkcie učiteľov, notárov, kancelárov, sekretárov a knihovníkov (84); alebo boli učiteľmi na univerzitách a školách, prípadne boli súkromnými učiteľmi.

K písaniu sa dostávali zo záľuby aj ľudia – amatéri, ktorí boli vzdelaní, rozhľadení, skúsení a nakoniec mali aj dostatok literárneho talentu, že ich spisy, traktáty, zamyslenia a reflexie boli s obľubou čítané. Autormi boli diplomati, politici a úradníci, biskupi, aristokrati a kniežatá, ale aj obchodníci, kníhtlačiari a umelci – maliari, sochári, architekti, lekári a lekárnici, jednoducho „neakademici". Prirodzene, že nás to privádza k otázke, koho každého môžeme pokladať za humanistu a spisovateľa?

Aj tu platí, že tak ako pri umení, aj vo vzdelávaní a pre literárnu činnosť bola vhodným prostredím Cirkev. Okrem toho, že zamestnávala mnohých laikov – umelcov a vzdelancov, duchovné osoby mali zvyčajne zaistený (okrem časti členov žobravých rádov a chudobných kňazov) stály príjem respektíve bolo postarané o ich bývanie a živobytie, akokoľvek skromné a bez rodiny, často aj bez pastoračných povinností, no mohli sa venovať svojej záľube. (84).

A ako v závere kapitoly Burke dokazuje, nemálo umelcov a literátov/vzdelancov malo aj nevšedné zamestnania, ktoré ich živili. To poukazuje na to, že ani členovia tvorivej renesančnej elity nemali vo všeobecnosti (teda všetci) rovnako vysoký sociálny status a ich talent ich nedokázal uživiť ani v príbuznom zamestnaní. (85)

Otázky

- Pomocníci a spolupracovníci, kolektívna práca v dielňach, dokončievanie zákaziek a signovanie diel – aké výpovednú hodnotu majú pre teóriu o individualizme umelcov? Boli umelecké diela zvyčajne dielom jediného človeka alebo kolektívu?
- Boli pomocníci a technickí pracovníci oporou alebo bariérou inovácií?
- Hodnotíte rolu cechov v rozvoji umenia pozitívne alebo negatívne? Boli nápomocné umelcom? Ak áno, v akom zmysle? Mali architekti a hudobníci svoje cechy?

- Vyhodnoťte zmenu, ktorú priniesol tlačiarenský stroj, do rôznych oblastí intelektuálneho a umeleckého života v Taliansku.
- Môžeme dobovú „bulvárnu“ literatúru zaradiť medzi umeleckú literatúru? Môžeme ju využívať ako historický prameň?
- Zotrvávali umelci na jednom mieste alebo počas svojho aktívneho života (a ešte predtým v čase výchovy) striedali lokality, v ktorých pôsobili alebo boli iným spôsobom aktívni?
- Kto každý písal a bol „literárne“ tvorivý?

VII.

SOCIÁLNY STATUS

Burke upozorňuje na časovú prepojenosť zvýšenia statusu obchodníka a remeselníka, súčasne so zvýšením statusu umelca. (85) Rozvoj renesančného (a gotického) umenia koreluje s rozvojom urbanizácie, bohatstvom a spoločenskou rozvinutosťou talianskych miest. Tento jav pozorovateľný od 12. storočia v celej Európe doviedol stredovek k vrcholu a k jeho premene (premieňaniu) z vidieckej, agrárnej a feudálnej spoločnosti na spoločnosť mestskú, obchodno-remeselnícku a republikánsku. Vznik renesancie v Taliansku súvisí s týmto javom.

„Umelci zvyčajne vyhlasovali, že majú alebo majú mať vysoký status." (86) Zaujímavosťou týchto vlastných apológií je skutočnosť, že nesmerovali proti obchodníkom, šľachticom či klerikom, ale umelci (maliari a sochári) sa porovnávali s básnikmi a spisovateľmi. No ešte v rámci tejto umeleckej mikro-skupiny sa maliari považovali za vznešenejších od sochárov. Skôr sa zdá, že ide o „vnútroodborovú diskusiu" medzi ľuďmi – umelcami renesancie navzájom, kým nás zaujíma skôr postavenie umelca a humanistu v celkovej spoločnosti. Výstižne to charakterizuje Burkeho hodnotenie zo záveru kapitoly: postavenie umelca bolo vyššie v Taliansku ako v iných krajinách Európy, vyššie vo Florencii ako v iných talianskych regiónoch, a vyššie v 16. storočí ako v 15. storočí. (94)

Kým umelci žiarlili na literátov a používali argumenty z praxe, renesanční teoretici umenia, ktorí boli zároveň aj umelcami, aj keď nie tými najslávnejšími, používali sofistikovanejšie argumenty v prospech zvýšenia spoločenského statusu umelcov. Pomáhali si predovšetkým príkladmi z antiky. (86)

Ocenenie umenia a umeleckej činnosti neznamenalo automaticky aj ocenenie umelca, aj keď to boli spojené nádoby. Umenie a vzdelanosť sa stali atribútmi amatérsky (vypočítavo alebo vášnivo) privlastnenými spoločenskou elitou. Ak aristokrat, člen patriciátu alebo *Dvoran* podporuje umenie, učí sa mu rozumieť a praktikuje ho, robí tak kvôli sebe a zvýšeniu svojho statusu, nie umelcovho. Ak sa chváli známosťou alebo dielom slávneho umelca, aj vtedy to robí kvôli sebe a kvôli zvýšeniu prestíže svojho domu, nie umelcovho.

Viacero aspektov vyplýva z uvedeného porovnávania sa umelcov s inými. Prvým je manuálna, doslova ručná práca – používanie rúk. Druhým je zašpinenie sa

a oblečenie, ktoré majú vyjadrovať spoločenský status. Tretím je využívanie predstavivosti, stvárnenie fantázie. Ďalším sú peniaze, predaj svojich diel za peniaze, podobne ako to robia remeselníci. Pomer medzi stráveným časom („človekohodiny“) a odplatou niektorým zákazníkom nedával zmysel. (86) Piatym dôvodom je fyzická námaha, ťažká práca, ktorá sprevádzala najmä sochárov. A nakoniec šiestym dôvodom – predsudkom, je vzdelanie, v ktorom, ako už vieme, umelci vo všeobecnosti nijako nevynikali, skôr naopak. (91)

Podobne ako umelecký úspech tak aj bohatstvo, sláva a status (korunovaný niekedy aj šľachtickým titulom) neboli v spoločensko-umelecko-vedeckej skupine umelcov a humanistov rozmiestnené rovnomerne. Nadpriemerným umelcom a vzdelancom, ktorí tvorili Burkeho množinu, sa celkovo v priemere darilo nadpriemerne dobre čo sa týka financií, majetku a spoločenskému statusu. Ako sa darilo ostatným umelcom? Ich príjmy aj status sa zhodovali s postavením bežných remeselníkov, teda boli priemerné až podpriemerné.

Status umelca mal byť zvyšovaný (a aj skutočne bol) tým, pre koho pracoval, pre koho tvoril, s kým sa stretával a v koho spoločnosti sa pohyboval. Či už keď umelec pracoval priamo u aristokrata, na kniežacom dvore a bol tým pádom jeho súčasťou (to si považoval viac ako slobodu vlastnej dielne) alebo prijímal od neho zákazky a objednávky. Odporúčalo sa (89), aby umelci pracovali pre vznešených ľudí, nie pre ľudí nízkeho postavenia, inak by sa aj ich status znížil. Machiavelisticky kruté, no verné realite.

Niektorí umelci sa snažili, a aj sa im to podarilo, prevziať identitu dvorana a napodobňovať správanie aristokracie. Zvyšujúci sa status a majetok, ktorý osobne nadobudli, im to sčasti umožňovali. (94) Keďže umelci pochádzali zvyčajne z jednoduchých a neurodzených pomerov, aj po získaní titulu či majetku čelili opovrhnutiu zo strany tých, od ktorých sa chceli vyčleniť, a zo strany tých, ku ktorým sa chceli pričleniť. Nielen zmena „triedy“, ale aj manuálna podoba ich práce vyvolávala stále predsudky. Okrem toho im chýbali výchova a vzdelanie, akému sa dostalo urodzeným. (94) Opäť, spisovatelia a humanisti stoja bokom od týchto porovnaní, pretože ich sociálny status súvisel s (rodinným a šľachtickým) pôvodom a s funkciou – úradom, ktorý vykonávali. (90)

Skutočnosť, že niektorí umelci boli výstrední, násilní (koniec-koncov, celá talianska spoločnosť bola výstredná, násilná a násilnícka) či čudácki, neprekvapí, opak by prekvapil viac. Podobne aj skutočnosť, že umelci boli špecifickí, mali svoje rozmary a neradi dodržiavali stanovené lehoty. Ich vzťah k peniazom bol svojrázny. Taktiež neradi boli, ak ich patrón súril, ak niekto neuznával jeho majstrovské kvality, ak boli prirovnávaní k obyčajným remeselníkom, ak ich prácu hodnotili podľa počtu odpracovaných hodín, ak ich súrili s objednávkou a ak im pri práci pozerali cez plece a kontrolovali ich. Novinkou (možno len kvôli väčšiemu množstvu zachovaných písomných prameňov) v renesancii bol umelcov

poukaz na jeho tvorivého génia, ktorý nie je lenivý, keď odpočíva a čaká na inšpiráciu. (95) A keď inšpirácia prišla, dokázala niektorých celkom pohltiť a prestali vnímať svet okolo seba. (98)

Otázky

- Aký bol sociálny status umelcov a ako sa vyvíjal v čase? Existoval rozdiel medzi umelcami a spisovateľmi? Tvorili umelci homogénnu skupinu v otázke príjmov a spoločenského statusu?
- Zvyšoval spoločenský status patróna status umelca, ktorý pre neho pracoval? Mala podobný vplyv aj veľkosť a významnosť zákazky?
- Bolo správanie sa umelcov istým spôsobom špecifické a odlišné od zvyšnej časti spoločnosti?

VIII.

PATRÓNI

Systém financovania umenia v renesančnom Taliansku bol trojaký: 1) umelec býval u patróna na jeho trovy a ako člen jeho dvora pracoval pre neho podľa aktuálnych zadaní; 2) zákazník – patrón/organizácia si dielo u umelca objednal na zákazku; 3) umelec vytvoril hotové dielo a potom buď sám alebo prostredníctvom obchodníka sa ho snažil predať. Tento tretí model, dnes najbežnejší, nebol vo vtedajšom Taliansku najrozšírenejší ani najobľúbenejší medzi umelcami. (100) Skôr boli takto odsúdení živiť sa menej úspešní umelci a zárobky neboli vysoké, ani kvalita posudzovaná dobovými merítkami valná. Možno prekvapí, že umelci mali záujem o najmenej slobodný vzťah k svojmu zákazníkovi – že sa stali jeho služobníkmi, a považovali to aj za vznešenejšie ako prevádzkovať dielňu.

Základnou otázkou, ktorú si Burke položil, nebola len tá, kto boli patróni, ale aj akú rolu zohrávali pri tvorbe umenia a či bola pozitívna alebo negatívna. (100–101)

Patrónov/zákazníkov môžeme rozdeliť podľa viacerých kritérií. Prvé rozdelenie je na svetských a cirkevných. Renesančné umenie vzniklo v cirkevnom prostredí pre cirkevné účely a z cirkevného umeleckého slohu. Cirkev bola dominantným podporovateľom a objednávateľom umenia až do 17. storočia. Faktom je, že v podpore umenia s motívmi kresťanskými a biblickými boli ešte horlivejší laici, teda paradoxne sekularizáciu umenia vkladaním a zobrazovaním nie-kresťanských pohanských sekularizovaných motívov alebo ich zobrazovaním podporovali viac konkrétne osoby z cirkevného prostredia (skôr do uzavretých obytných a palácových priestorov, ktoré neboli určené verejnosti). (101) Podobne ako cirkevná aristokracia, aj tá laická podporovala takúto sekularizáciu umenia. Rehole a farnosti, podobne ako laici zo strednej a nižšej spoločenskej triedy, boli v tomto ohľade zbožnejší a svoje priestory zdobili predovšetkým votívnymi náboženskými obrazmi a freskami. Súvisí to aj s rozvinutím laickej zbožnosti. Spoločnosť Európy a jej religiozita sa od 12. storočia začala výrazne meniť kvôli urbanizácii. Dovtedy existovala hlavne v rurálnej podobe a tomu boli prispôsobené spoločenské vzťahy, hospodárska výroba, kultúra, umenie, vzdelanosť a pastorácia. S rozvojom miest sa ako dominantné do popredia dostávajú kultúra miest – jeho obyvateľstva, obchod a remeselná výroba, mendikánske rehole

františkánov a dominikánov, univerzity a nakoniec aj renesancia ako mestské umenie (v Taliansku). Táto zmena mení aj spoločenské vzťahy nielen tým, že nová skupina (mešťania) sa dorovnáva dovtedajšej elite – šľachte, ale aj samotná šľachta, tiež aristokracia aj panovníci sú priťahovaní mestami a snažia sa do nich (svojím spôsobom) začleniť. Zbožnosť vidiečanov je doplnená aktívnou a presadzujúcou sa laickou zbožnosťou obyvateľov miest, ktorá sa aj osamostatňuje a vytvára si vlastnú spiritualitu – prežívanie svojej religiozity.[55] Náboženská horlivosť a laická zbožnosť mestského obyvateľstva bola zdrojom nekatolíckych náboženských hnutí/revolúcii od 12. do 16. storočia, ako tomu bolo v prípade albigénskych, valdénskych, husitov,[56] stúpencov Luthera a Kalvína. Reformácia bola poslednou náboženskou revolúciou mestského obyvateľstva, posledným z veľkých stredovekých revolučných náboženských hnutí.

Verejná patronácia (v protiklade k súkromnej) sa týkala najmä kolektívnych organizácií ako napríklad cechov, bratstiev, miest, farností alebo rehoľných kongregácií, nakoniec aj Cirkvi (objednávka hoci jedného klerika je vlastne objednávkou pre Cirkev a umelecké dielo ostáva v jej majetku, keď po jednom biskupovi, kardinálovi či pápežovi príde do jeho úradu ďalší). Bohaté florentské cechy boli významnými objednávateľmi umenia, (101) nezaostávali ani bratstvá, rehole a farnosti. Častejšie a väčšie finančné obnosy mohli na umenie venovať veľké korporácie – štáty (či už republiky, mestské štáty, Pápežský štát alebo kniežatstvá). Za nimi nasledovala aristokracia a bohaté mestské patricijské rody.

Tak, ako umelci dokázali nedodržať lehoty, tak patróni dokázali prejaviť svoju netrpezlivosť, vrtochy a hnev, (106) možno ani nie kvôli samotnej lehote, ale kvôli cti, že niekto dokázal ignorovať ich požiadavky, nedodržať dohodu, nesplniť sľub daný im, neuposlúchnuť výzvu. Ťažšie sa umelcovi vzdorovalo patrónovi, ak prijal službu na jeho dvore. Napriek tomu preferovali túto formu „zamestnania". Z nášho pohľadu je pre nás na škodu, že sa z tohto obdobia zachovalo pomerne málo diel trvalejšieho charakteru, pretože umelci dostávali úkoly zdobiť nábytky, kočе, steny a záhrady, pripravovať rekvizity, sprievody, ozdoby a dekory, či celkom praktické (alebo futuristické) technické, vojenské a architektonické diela. Vypovedá to zároveň o mieste umelca vo vtedajšej spoločnosti a o jeho vlastných preferenciách.

55 „Cirkev jednostaj bdela, aby sa dogmatická pravda nezamieňala so záplavou lacných povier a aby prekypujúca fantázia ľudu nezneucťovala Boha. Mohla však odporovať tejto silnej potrebe dávať konkrétnu podobu všetkým citom sprevádzajúcim náboženské myslenie? Pôsobila tu neodolateľná tendencia zredukovať nekonečné na konečné, rozložiť všetko tajomné. Najvznešenejšie tajomstvá viery obrástli kôrou povrchnej zbožnosti a predsudkov." HUIZINGA, Johan. *Jeseň stredoveku. Homo ludens*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 98.

56 ČORNEJ, Petr. *Světla a stíny husitství (události – osobnosti – texty – tradice): Výběr z úvah a studií*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 77–83.

Ako majiteľ dielne mal umelec nepravidelný a menej istý príjem, a dlhú dobu tiež nižší spoločenský status – aspoň tak sa to javí na základe niektorých zmienok. No mal väčšiu slobodu odmietať zákazky. (109) Veľmi dôležité zhodnotenie Burke priniesol na záver tohto porovnania – zamestnanie vs. živnosť: „Veľké inovácie sa uskutočňovali vo Florencii a v Benátkach, teda v republikách u majiteľov dielní, a nie na dvoroch." (109)

Pri rozdelení patrónov na bohatých a chudobných konštatujeme, že patronácia (originálneho) umeleckého diela sa týkala bohatých. Chudobní alebo chudobnejší si mohli individuálne zakúpiť lacné dielko ponúkané systémom trhu, väčšinou to bola sériová kópia obľúbeného (náboženského) námetu. Kolektívne sa mohli zúčastniť na patronácii umenia prostredníctvom cechov, bratstiev, rehoľných spoločenstiev a farností. Taktiež ich potešilo umenie vo verejnom priestranstve financované mestom, na ktorého výdavkoch sa podieľali úmerne podľa veľkosti svojho majetku, takže tí chudobnejší najmenej. O niečo lepšie na tom boli stredné meštianske vrstvy, ktoré si už mohli dovoliť kúpiť hodnotnejšie a drahšie umelecké dielo do svojej domácnosti, alebo si dať vyzdobiť (alebo zhotoviť) jedinečný kus nábytku vo svojej domácnosti.

Dôležité a zaujímavé zároveň je pýtanie sa na samotnú motiváciu pre patronáciu. Burke definuje štyri motivácie: zbožnosť, prestíž, potešenie a investícia, aj keď poslednú hneď aj vylučuje, pretože pre jej dokázanie nie je dostatok informácií – prameňov. (109)

Nielen (náboženský) motív diela, ale aj (náboženský) priestor a často aj (cirkevno-náboženský) patrón poukazujú na sakrálnosť tohto predovšetkým sakrálneho umenia, a tiež motivácia, hoci len verbalizovaná (v prameňoch) a prezentovaná, svedčia o zbožnosti (110) ako primárnej motivácii pre „nákup" umenia. No prestíž ide v tesnom závese za zbožnosťou, spolu s politickým, propagandistickým a reprezentačným využitím ako funkcie (diela) a zároveň motivácie (pre patronáciu umenia). Propagácia majiteľa/objednávateľa diela, a jeho politiky, statusu a ideí/posolstva sa týkala všetkých, od súkromných po korporatívnych patrónov, (110) s výnimkou chudobnejších, u ktorých motivácia ostávala čisto náboženská.

V prípade zbohatlíckych rodín Burke kladie zaujímavú otázku: Boli v patronácii umenia aktívnejšie v čase, keď rapídne stúpali po spoločenskom rebríčku (a umelecké diela im v tom mali pomôcť) ako vtedy, keď sa už dostali na (svoj) vrchol? (110) Boli takéto rodiny aktívnejšie ako tie, ktoré už na (svojom) spoločenskom vrchole boli dlhodobo, aspoň po dobu dvoch generácií?

Na druhej strane podporovať umenie bolo aj istou povinnosťou. Byť mecénom, patrónom umenia, bolo spoločenskou požiadavkou a očakávalo sa to najmä od

politických reprezentantov, od panovníkov, aristokracie a magistrátov miest. Odporúčali to aj doboví teoretici a autori traktátov o múdrom správaní. (110)

V bežnom opise renesancie sa neúmerne vyzdvihuje potešenie z umenia, z jeho krásy, ako hlavná motivácia pre jeho financovanie. (112) Burke to nepopiera, ale neabsolutizuje to a nepovažuje to za najväčšiu a hlavnú motiváciu v danom období. Taktiež si nemyslí, že by takýto zmysel pre umenie vypestovaný v spoločnosti bol počas ostatného milénia najviac vypestovaný práve v renesančnom Taliansku. (112)

Vášeň patrónov pre umenie a humanitné vzdelanie bolo u niektorých aristokratov (a tiež kardinálov a pápežov) príslovečná. Vďaka tomu sa ako laici veľmi dobre vyznali v niektorých obľúbených druhov umenia, či už to bola literatúra, maliarstvo, sochárstvo alebo architektúra či hudba. A v tomto smere ochotne dávali rady vo svojom širšom spoločenskom prostredí a radi poradili aj pri výbere vhodného umelca. (115) Na výchovu k umeniu a celkovo k estetike mali zrejme veľký vplyv samotní učitelia aristokracie, humanisti, ktorí im to vštepovali už v útlom detstve. (112) „Štúdium humanitných odborov podľa všetkého povzbudzovalo záľubu v maliarstve a sochárstve". (113)

Otázky

- Akým spôsobom bolo financované umenie? Ktorú formu preferovali samotní umelci a prečo?
- Kto boli patróni? Je termín „patrón" výstižný a vhodný?
- Akú rolu zohrávali patróni pri tvorbe umenia? Bola pozitívna alebo negatívna?
- Do akých kategórií môžeme rozdeliť patrónov? Aké kritériá pri tom použijeme?
- Existovali rozdiely medzi cirkevnými a svetskými patrónmi? V čom bola Cirkev ako patrón umenia špecifická?
- Akú rolu v cirkevnom umení zohrávala laická zbožnosť?
- Ako vyzerala kolektívna patronácia a aké mala podoby?
- Vzťah medzi umelcom a patrónom mal okrem praktickej aj psychologickú rovinu. Vysvetlite postoje a stanoviská obidvoch strán.
- Prečo máme z obdobia „domestikovaného" umelca menej zachovaných umeleckých diel ako keď tvoril vo svojej dielni?
- Bola existencia bohatého patróna nevyhnutná pre vznik významného umeleckého diela?

- Akú mal patrón motiváciu pre financovanie umeleckého diela?
- Boli nové rody medzi spoločenskou elitou viac ochotné investovať do umenia, aby zvýšili svoj status?
- Boli patróni čiastočne zbehlí v niektorých druhoch umenia? Ak áno, ako to využívali a ako sa to prejavovalo?
- Malo humanitné (a humanistické?) vzdelávanie vplyv na rozvoj umeleckého cítenia u (budúcich) patrónov?

IX.

PATRÓNI A UMELCI – VZÁJOMNÉ VZŤAHY

Otázka vzájomných vzťahov chronologicky začína tým, ako sa ich cesty stretli, ako sa „našli". Máme k dispozícii hneď niekoľko variantov: 1) patrón oslovil umelca alebo 2) umelec oslovil patróna. V prvom prípade sa patrón mohol dopočuť o umelcovi na základe 1a) referencií jeho známych, ktorí s ním mali dobrú skúsenosť, alebo 1b) mal priamy kontakt s jeho dielom, no najčastejšie išlo o kombináciu týchto faktorov. (113) 1c) Niektorí patróni sa pokladali za zasvätených a znalých pomerov od takej miery, že radili svojim známym a tým, ktorí o ich radu stáli, s výberom umelca. (115) Ďalšou 1d) možnosťou boli sprostredkovatelia – agenti, ktorí pre patróna vyhľadávali umelecké diela. (113) Tu sa vyžadovala všestrannosť takéhoto dvorana alebo agenta, ktorý sa musel veľmi dobre, ešte lepšie ako jeho zamestnávateľ, vyznať aj v umení, aby mohol dať dobré odporúčanie. Tiež sa takýto agent, hoci nie v pozícii dvorana, musel pohybovať aj v umeleckých kruhoch, aby umelcov poznal aj osobne. Odporúčanie pre patróna zahŕňalo aj psychologický profil umelca. Patróni, ktorí nechceli riskovať predĺženie lehôt, predraženie zákazky a starosti s problémovým správaním umelca, dali na základe toho prednosť zodpovednému, hoci menej talentovanému umelcovi. Agenti mali veľký vplyv na sprostredkovanie a tvorbu umenia, dokonca aj na jeho podobu a určite na personálne obsadenie. Ich využiteľnosť bola aj v prípade situácií 1a a 1b, pretože málokedy patrón oslovoval umelca priamo, zvyčajne využil prostredníka, aj keď si ho vyhliadol sám a bez pomoci agenta.

V opačnom smere prebiehala 2) iniciatíva umelcov. Aj keď aj oni 2a) využívali (tých istých) agentov umenia, aby ich presvedčili, že sú tými pravými pre vyhotovenie daného diela, omnoho častejšie ako patróni na umelcov sa umelci 2b) obracali na patrónov s ponukou svojich služieb. Podobnú, no menej zištnú funkciu ako agenti, plnili 2c) priatelia a 2d) príbuzní umelcov. (113)

Do úvahy ešte pripadajú 3) iné inštitúcie a ľudia, ktorí mali aj funkciu sprostredkovateľa umenia, napríklad 3a) vedenie cechov, ale to bola skôr marginálna oblasť, podobne ako 3b) trh s umením a obchodníci s umením.

Na základe čoho patrón vyberal? Úmerne k umeleckému vzdelaniu a finančným možnostiam to bolo podľa vkusu alebo podľa ceny. Tí menej zorientovaní alebo tí, ktorí vnímali umenie len funkčne a neboli ochotní vynakladať priveľké sumy peňazí, dávali prednosť kritériu ceny. V tomto prípade si vyberali z 2b) ponúk umelcov. (115)

4) Súťaž bola veľmi zaujímavým a špecifickým spôsobom výberu umelca, zdanlivo veľmi moderným, aj keď nevieme, do akej miery bola tá súťaž skutočná a či nebola len formálna. Súťaž, ktorá podľa niektorých odštartovala samotnú renesanciu, sa konala v roku 1400 vo Florencii. Práve toto mesto a Benátky boli najčastejším dejiskom takýchto súťaží. (115) Ich výskyt však celkovo nebol enormný.

V kontexte miery individualizmu umelca a jeho schopnosti vložiť do diela množstvo odkazov, ktorým mali rozumieť zasvätení a vzdelaní ľudia (kým umelci samotní vzdelaní príliš neboli) vo všetkých týchto aspektoch je ilustrácia významu patróna a jeho vplyvu na výslednú podobu diela dôležitá, ak nie kľúčová. (115) V prvom rade, patrón si takmer vždy vyberal motív a určoval ikonografiu, teda čo všetko malo dielo znázorňovať. Niekedy určoval aj to, ako to má byť znázornené. Patrón si vyberal umelca, ako sme videli vyššie, a určoval miesto, pre ktoré malo dielo vzniknúť (čo ovplyvnilo ďalšie faktory – veľkosť, kvalitu, materiál a pod.). Vkus patróna, ktorý sa prejavil aj vo výbere umelca, bol rozhodujúci pre to, v akom štýle malo byť dielo zhotovené. Umelci sa medzi sebou odlišovali, niektorí boli inovatívnejší, iní menej. Ak by patróni nepresadzovali vďaka svojim financiám rozvoj inovatívnejších a originálnejších umelcov, ich spôsoby by sa v umeleckej obci presadzovali ťažko a oni samotní by strádali. Nakoniec by sa kvôli živobytiu museli dať na cestu tvorby diel, ktoré vyhovovali všeobecnému vkusu. Vplyv erudovaných a edukovaných patrónov bol v tomto smere dôležitý a bez ich vycibreného vkusu by nevzniklo mnoho hodnotných diel. Bez patrónov otvorených inováciám by sa inovácie v umení uskutočňovali len pomaly a s ťažkosťami.

Zachovali sa nám aj niektoré zmluvy na dielo. To neznamená, že všetky dohody mali písomnú podobu alebo všetky Burkem uvedené body. (116) Podstatné pre nás je vidieť, aké detaily sa považovali za dôležité uviesť aj písomne, a aké body tieto dohody, či už písomné alebo ústne, medzi umelcom a patrónom, mali.

Kvalita materiálu a to, kto ho bude platiť, k tomu „moderná" poznámka o záruke, záručnej dobe a záručných opravách počas jej doby, kedy umelec ručil za kvalitu materiálu, prevedenia a v prípade problémov za ich odstránenie počas „záručnej doby", boli najdôležitejšími bodmi dojednania. (116) Cena a hlavne mena bola samozrejmou súčasťou každej dohody (nie nutne písomnej) a s rovnakou samozrejmosťou bola príčinou neskorších problémov, tak ako aj dodacia lehota. Priebežne sa zvyšujúce náklady prinášali so sebou požiadavky na strane zhotoviteľov, aby sa formou dodatkov cena zvýšila. Niekedy sa vyplácala aj *in natura*. (116)

Dodacia lehota samozrejme variovala, niekedy sa pripájala aj sankcia za jej nedodržanie. Aby nebola ohrozená, v závislosti od prípadu umelci nesmeli prijímať ďalšie, nové zákazky. (117) Kvôli rozmanitosti mier a váh, podobnej ako tomu bolo s menami, malo určenie veľkosti diela skôr praktický charakter a zvyčajne bolo definované priestorom, pre ktoré bolo určené, alebo bolo v životnej veľkosti či vo veľkosti zákazníkom dodaným materiálom (blokom kameňa napríklad). (117) Komplikovaným bodom bola otázka pomocníkov, ktorí boli zvyčajne nevyhnutní. Kto a v akom počte ich bude platiť? Tu sa dohoda týkala aj miery práce, koľko na diele urobí samotný umelec a koľko ostatného môžu urobiť pomocníci. (117) Patróni mali samozrejme záujem, aby umelec vytvoril čím väčšiu časť sám, ale museli sa prispôsobiť jednak cene a potom ochote umelca venovať svoj čas menej zaujímavej a umelecky jednoduchšej práci.

Na základe skôr uvedeného neprekvapí, že patrón určil motív. Ale bol až na konci dohôd, niekedy viac, inokedy menej písomne špecifikovaný. K tomu sa pripájal aj spôsob vyhotovenia a ikonografia, spôsob zobrazenia a posolstvo/ikonografia patróna podľa jeho želania. Pre konkrétnejšiu predstavu, niekedy aj v rámci porovnania ponúk od viacerých umelcov, významnú rolu zohrávali nákresy, skice (malieb) a modely (sôch či stavieb). Prípadne sa spôsob vyhotovenia v niektorých bodoch, alebo použitý materiál – napríklad farby, mali zhodovať s konkrétnym, už existujúcim dielom. (118)

Zmluvy, ako právny dokument, mali rovnakú váhu a vplyv na reálnu skutočnosť, ako všetky právne dokumenty v minulosti, teda nízku. Okrem limitovaného vplyvu na reálnu skutočnosť nikdy dostatočne neodrážali realitu v čase jej vzniku. To je problém využiteľnosti všetkých písomných prameňov celkovo, no osobitne to platí o dokumentoch z oblasti práva. Burke uvádza nemálo príkladov, keď dohodnuté a vyhotovené dielo vyzerali inak. (120)

Konflikty, ako pripomína Burke, sa týkali najmä peňazí a nespokojnosti s výslednou podobou. V istých situáciách ostali patróni umelcom dlžní a umelci im museli tieto dlhy pripomínať. To korešponduje so skutočnosťou, že financovanie umenia u súkromných osôb bolo vecou prestíže a vyžadoval si to spoločenský status, aj keď na to reálne neboli dostatočné finančné prostriedky. Čo sa týka výslednej podoby, zadávateľ s ňou nie vždy bol spokojný. Inokedy si ju chcel overiť priebežne, čo umelcom osobitne prekážalo. Dôvodom mohlo byť podľa Burkeho okrem nepríjemného pocitu, keď sa vám niekto pozerá cez plece, aby kontroloval Vašu prácu, aj snaha vytvoriť dielo podľa svojho a zákazníka postaviť už pred hotovú vec. Takto by sa umelec mohol vyhnúť aj pretváraniu diela počas jeho zhotovovania, ak by sa priebežný výsledok patrónovi (dostatočne) nepáčil. (120–121)

Na záver Burke prináša bilanciu, že jednak tieto príbehy o konfliktoch nemusia byť skutočne reprezentatívnou vzorkou, ale kvôli nedostatku prameňov ani nevieme o ostatných, akého boli charakteru, koľko ich bolo a či boli štandardnou

alebo neštandardnou súčasťou objednávok umenia. (122) Pozícia umelcov vo vzťahu k patrónovi sa zlepšovala a v 16. storočí bola lepšia ako v storočí predchádzajúcom. (122)

Do zvláštnej pozície sa dostali niektorí umelci, ak prevzali aj rolu agentov a umeleckých či humanistických poradcov patrónov, keď (asi po dobrej spolupráci) radili aj v iných oblastiach. (122) Radcami patrónov a umelcov pri vyhotovení konkrétnych diel boli aj humanisti, vzdelanci, ktorí doplnili k dielu svojou erudíciou to, čo týmto dvom stránkam (patrónom a umelcom) chýbalo. (122)

Architektúra, hudba a literatúra

V prípade architektúry patróni zasahovali do projektu a stavby vo väčšej miere ako v prípade iných „umeleckých diel". Samotné staviteľstvo bolo šľachte bližšie nielen kvôli reprezentatívnej funkcii, ale aj kvôli jeho praktickému využitiu (aj vo vojenstve), preto mu rozumeli viac ako iným druhom umenia a študovali spisy, traktáty a pojednania o architektúre. (124)

Ako sme videli v prípade výchovy a zamestnania, patronácia hudobníkov mala svoje špecifiká a týkala sa skôr financovania hudobného telesa, ansámblu, „Cirkvou, mestom alebo dvorom". (124) Pri kostoloch boli nastálo zamestnaní zboristi, regenschori a organisti. Ich rola splývala s rolou skladateľa. Mestá mali svojich trubačov, no niektoré, najmä Benátky, šli v podpore hudby a hudobníkov ešte ďalej a vytvorili štedré podmienky pre rozvoj tohto umenia. (124) Kniežacie dvory neposkytovali stabilné pracovné podmienky, ale podľa preferencií daného vládcu mohli byť krátkodobo nadštandardne štedré. To platilo aj pre pápežský dvor. (124–125)

Hudobníci si mohli zarobiť nielen hraním na spoločenských udalostiach a pri zábavách, ale aj v súkromných domoch. Ich hudba niekedy sprevádzala maliarov, sochárov a vzdelancov pri ich práci a oddychu. (125) Burke sa pýta, či boli hudobníci najímaní a platení za hranie tradičných skladieb alebo (aj) za skladanie nových. No zachovalé zmienky hovoria aj o objednávkach alebo dedikácii nových skladieb. (125)

V prípade literátov, humanistov a vzdelancov mal najmä v neskoršom období patronát podobu podpory v štúdiu. (126) V tomto prípade bol patronát v podstate nezištného až charitatívneho charakteru, patrón za neho nedostal nič konkrétne, nekúpil si za neho žiadne dielo. Po štúdiách spisovateľov živila pedagogická alebo administratívna či politická funkcia, prípadne cirkevná. (128) Ani najlepší spisovatelia sa až na veľmi zriedkavé výnimky neživili priamym predajom svojich diel. Nepriamo však mohli „predať" propagandu či ideológiu,

slávu či politiku svojho zamestnávateľa (alebo budúceho či minulého patróna). V tom smere boli v pozícii umelca – dvorana. Inak odmenou spisovateľom za ich tvorbu bol spoločenský status a sláva, ktorá sa materializovala rôznym spôsobom – lepšie plateným miestom, akceptáciou vo vyššej spoločnosti či lepším sobášom pre seba alebo svoje deti.

Samotné dedikácie literárnych aj vedeckých diel mali rôznu funkciu. Autor si ňou chcel získať pozornosť a priazeň patróna, alebo sa mu odvďačiť za jeho pomoc v minulosti alebo súčasnosti. Inokedy boli dedikácie venované priateľom autora alebo osobám, ktoré obdivoval či sa s nimi politicky (a po reformácii nábožensky) stotožňoval.[57]

Práce historikov mali tiež charakter (hoci len očakávanej) spoločensko-politickej objednávky. Oslavovali štát, politické zriadenie, panujúci rod prípadne vlastnú krajinu a jeho históriu. Podľa možnosti renesanční historici tému prepojili s antikou. (128–129)

Humanisti našli uplatnenie aj ako znalci prírodných vied a patróni ich využívali „z praktických dôvodov". Nezávislí na individuálnych patrónoch boli humanisti a spisovatelia zabezpečení Cirkvou alebo univerzitou, prípadne boli lekármi. Ale aj títo potrebovali pre svoje materiálne zabezpečenie (nie nutne pre písanie) priazeň a dobré vzťahy s nadriadenými. (129)

Osobitný priestor venoval Burke spisovateľovi Pietrovi Aretinovi. Aretino je výnimočným príkladom spisovateľa – samoživiteľa, ktorý využil rozmach kníhtlače a rozmach trhu ako žiaden zo spisovateľov pred ním či z jeho súčasníkov. (131) Vďaka svojmu vplyvu si dokázal vybudovať takú pozíciu, že sa mi zaliečali patróni a vyhľadávali jeho priazeň. Kým sa však dopracoval do tejto pozície, bolo to naopak a aj potom si musel dávať pozor na to, koho pouráža a očierni vo svojich dielach. V tom období sa skrýval pod ochranou svojich patrónov.

Rozmach trhu

Systém financovania, ani predtým nie priamo závislý od patrónov, sa najskôr vydal na cestu predaja cez trh vďaka kníhtlači, vydavateľom a čitateľom. Dedikácie, obľúbené stále viac až do 18. storočia, poukazujú na multifaktorizmus a snahu využiť tlač na vlastnú propagáciu autora a na pritiahnutie podpory patróna alebo polepšenie si svojho spoločenského statusu a postavenia. (131) Predaj sa snažili zvýšiť aj vydavatelia/tlačiari tým, že niektoré kusy dali vybraným dôležitým osobám na propagáciu. V knihách sa na konci nachádzala aj reklama a zoznam

57 GLOMSKI, J. *Patronage and Humanist Literature in the Age of the Jagiellons*.

ďalších titulov vydavateľa s cenami a adresou vydavateľa/kníhkupca. V polovici 16. storočia sa začalo aj s predajom novín. (132)

Maľby a sošky s obľúbenými motívmi boli tiež predmetom trhu minimálne od 14. storočia. Burke poukazuje tiež na zaujímavý fakt, že okrem úplne hotových diel bola zaužívaná aj prax, na základe ktorej sa časť diela ponechala na dokončenie podľa želania zákazníka. (133) Využívanie trhu narastalo a bola to čoraz bežnejšia forma financovania umenia. (133)

Rozvoj trhu priniesol tiež niekoľko zmien, ktoré okrajovo súvisia s renesančným umením: rozmohol sa trh s reprodukciami. Osobitne obľúbené boli reprodukcie známych obrazov a motívov vo forme drevorezov pre kníhtlač. Ďalšou špecifickou a obľúbenou umeleckou kategóriou sa stala vypálená keramika, či už s glazúrou alebo bez nej, ako napríklad sošky alebo kvázi úžitkový riad. Takéto (umelecké) predmety boli samozrejme cenovo prístupné širšej spoločnosti. (133)

Ďalej systém trhu nezahrňoval len prvý predaj, ale aj sekundárne predaje umeleckých diel, zvyčajne tej vyššej kvality. (134) Sekundárny predaj predmetov nižšej umeleckej kvality a hodnoty nedával veľký zmysel, ak ich cena bola podobná novému predmetu.

Profesionálni obchodníci s umením boli ešte tak vzácni ako samotný predaj cez trh. Ich funkcia a pozícia bola trochu iná ako pozícia agentov pracujúcich pre patrónov, ktorí nemali žiadnu maržu z nákupnej a predajnej ceny. Obchodníci znášali väčší risk, no ich zisky boli násobné, mali slobodu nákupu podľa vlastných preferencií a slobodu predaja komukoľvek. (134–135)

Na prirodzenú otázku, či mal niekto záujem kúpiť aj cudzí portrét, dokladá Burke dôkaz až zo začiatku 16. storočia. (135) Aj keby sa takéto predaje konali už skôr, určite boli raritou. Táto skutočnosť veľa napovedá o umení a jeho vnímaní v spoločnosti a spoločnosťou. Renesancia samotná (a počas nej spoločnosť) dospela do bodu, že sa našli ľudia, ktorí kvôli kráse a umeniu samotnému boli ochotní zakúpiť portrét niekoho cudzieho. Len ťažko si totiž vieme predstaviť viac personalizované umelecké dielo ako objednaný portrét.

Burke spomína aj skutočnosť, že maľby boli napríklad v Benátkach a v Padove vystavované a predávané aj na týždennom trhu. (135)

Aj pre drevorezby a rytiny bolo 16. storočie obdobím rozvoja ich predaja cez trh a ponuku všetkým, komukoľvek. Zároveň zahrňovali už aj reprodukcie slávnych diel súčasníkov. Systém trhu sa pomaly rozmáhal, aby už o sto rokov neskôr, počas 17. storočia, prevážil nad patronátnym objednávkovým systémom na zákazku. No to už hovoríme o celoeurópskom, nielen talianskom kontexte. (135)

Burke v závere opakuje otázku položenú na začiatku celej kapitoly, či mal patronát na umenie stimulačný alebo retardačný účinok, či sa umenie rozvíjalo vďaka

nemu alebo napriek nemu. (136) V prípade osobného patronátu osôb spomedzi najvýznamnejších aristokratických kniežacích rodov mala ich činnosť dva základné znaky, ktoré ju určovali. Bola extrémne závislá od osobného záujmu patróna a po jeho smrti nezriedka upadla. Umelecky závisela na tom, čo vytvorili umelecké a kultúrne centrá (Florencia, Benátky) a vlastne si len kupovala ich hotovú produkciu (diela alebo prácu majstrov). Čo sa týka výchovy, napriek nadpriemernej konkurencieschopnosti niektorých menších dvorov (Mantova, Urbino, Ferrara) neboli tieto umelecké centrá schopné dlhodobo vychovávať a produkovať nových ľudí pre celú krajinu. To ale platí aj pre Rím alebo Neapol. Vlastne invencia a produkcia umelcov bola predovšetkým záležitosťou len niekoľkých miest. Odtiaľ dochádzalo k exportu diel alebo umelcov do iných častí Talianska a Európy. (156)

Otázky

- Akým spôsobom získavali umelci zákazky?
- Popíšte vplyv patróna na podobu umeleckého diela.
- Prispievali patróni k inováciám a k rozvoju umenia svojimi požiadavkami na originalitu diela? Môžeme ich pokladať za spolutvorcov umeleckých diel a za motivátorov inovácií?
- Aké body obsahovali zachované zmluvy o dielo s umelcami?
- Zlepšovala sa pozícia umelca vo vzťahu k patrónovi časom úmerne s tým, ako sa zvyšoval jeho spoločenský status?
- Ktorému druhu umenia sa šľachta amatérsky venovala vo väčšej miere a prečo?
- Ako vyzerala patronácia hudobníkov?
- Akú podobu mal patronát v prípade vzdelancov a spisovateľov vrátane historikov?
- V akej podobe existoval trh s umením?
- Ako prebiehal predaj kníh?
- Môžeme hovoriť o náraste, rozmachu trhu v čase?
- Ktoré predmety boli obľúbeným artiklom? Ide v ich prípade o umelecké predmety? Sú súčasťou renesančného umenia?

X.

FUNKCIA UMELECKÉHO DIELA

Burke kapitolu začína porovnaním mentalít a tým, že naše vnímanie umenia a dobové kontexty sú odlišné. (138) Aj keď to neplatilo všeobecne, ten posun je zjavný a umenie malo úžitkovú funkciu a slúžilo na rôzne účely, no potešenie nepatrilo väčšinou k prioritným, aj keď aj to muselo popri iných funkciách zabezpečiť. Celkovo však životnosť umeleckých diel bola krátka, množstvo diel sa nám nezachovalo, pretože boli cielene zničené kvôli prestavbám alebo preto, že už nezodpovedali dobovému vkusu, boli neaktuálne alebo jednoducho zostarli. Nielen muzeálna, ale aj pamiatková starostlivosť sa začína reálne rozvíjať od konca 19. storočia. Dovtedy sa v prípade budov búralo staré a stavalo nové podľa aktuálneho vkusu. Gotické domy v mestách po celej Európe boli nahrádzané renesančnými, tie barokovými a tie klasicistickými. Len mestá, ktoré sa od novoveku nerozvíjali, si pre našu dnešnú radosť zachovali hradby a domy postavené pred päťsto rokmi. Koniec-koncov, aj 20. storočie je veľkolepým predstavením nového, moderného urbanizmu a (vtedy) moderných budov, ktorým padli za obeť staršie stavebné objekty. Ľudia renesancie aj raného novoveku chceli tiež bývať moderne a v tomto smere si nerobili žiadne výčitky.

Ak hovoríme o umení (v renesancii) pre potešenie, skôr máme na mysli umenie v pozícii pekného dekoru, ako dekorácie – výzdoby.

Náboženská funkcia

Keďže renesančné umenie bolo predovšetkým umením cirkevným, sakrálnym, kresťanským a náboženským, najčastejšia funkcia, pre ktorú bola objednávaná, súvisela s katolíckym náboženstvom. Burke identifikoval tri hlavné podskupiny – tri súvisiace funkcie: zázračnosť, devocionalita a didaktika. Druhá a tretia značne splývajú, keďže obe sa týkajú výchovy ku kresťanským cnostiam a katolíckej teológii.

Používanie termínu mágia nepovažujem za dostatočne výstižné, pretože ak sa vyjadrujeme o termínoch etablovaných v istej oblasti, je potrebné používať aj

I N R I

patričnú terminológiu. A v nej termín mágia je postavený čo do funkcie predmetov mimo rámec kresťanskej teológie, v ktorej má úplne iný obsah. Určite sa používali predmety, ktoré by sme možno mohli nazvať umeleckými, aj na nekresťanské alebo mimokresťanské magické rituály. No pri skúmaní dobového vnímania umenia a využitia umeleckých diel na náboženské účely je vhodné používať termíny, ktoré sú v súlade s dobovým kontextom.

V prípade náboženskej funkcie máme na mysli najmä zázračné obrazy ako tabuľové maľby a poprípade aj pútnické zástavy. V prípade niektorých obrazov od renesančných umelcov sa verilo aj na základe skúsenosti, že dokážu liečiť. A platilo to aj o hudbe. Podľa zachovaných zmienok mala hudba schopnosť liečiť. (139) Na akom princípe to fungovalo alebo funguje, nie je v kompetencii historika posúdiť. Je to oblasť pre psychológov, lekárov, teológov a odborníkov na antropológiu náboženstva. Ak dnes berieme ako samozrejmosť, že africké či brazílske šamanské rituály majú silný reálny účinok, a skúsenosť zo slovenského vidieka s liečiteľmi je podobná, nemalo by nás prekvapiť, že ľudia žijúci v Taliansku v danom období nielen verili v účinnosť takýchto kresťanských symbolov a rituálov a v ich zázračnosť, ale že ju aj naozaj zažívali. Mágia a zázraky sa nedajú vedecky vysvetliť ani overiť, ostávajú teda mimo vedecký diskurz.

Pomoc, ktorá sa vzývala u zobrazovaných bytostí, sa netýkala len zdravia alebo ochrany pred epidémiou (moru), ale aj prosieb za počasie (najčastejšie za dážď). (139) No ak máme v centre pozornosti renesančné umenie, skôr by nás zaujímalo, či dané obrazy vznikli v renesancii alebo skôr, a ak vznikli v skúmanom období, či boli renesančné alebo byzantské. A ďalej či boli vytvorené ľuďmi z umeleckej elity alebo boli „obyčajné". Z hľadiska estetickej hodnoty, slávne obrazy od slávnych maliarov sa zvyčajne nestali predmetom takejto úcty, teda nenadobudli túto „zázračnú" funkciu. Aj keď aj tu Burke nachádza jeden príklad (140).

Skutočnosť, že renesančné diela prepájali antickú mytológiu, mágiu, alchýmiu, astrológiu (139) s teológiou a astronómiou neprekvapí a okrem toho, že táto symbolika bola hojne využívaná v umeleckých dielach, dochádzalo tak ku synkretizmu typickému pre renesančné Taliansko. Tieto aspekty, magické vlastnosti zobrazení, boli už viac spojené so slávnymi dielami slávnych umelcov. Skôr mali tento charakter, ako by sa z nich stali plačúce ikony.

Burke naznačuje, že zobrazenia odsúdených zločincov na stenách verejných budov vo Florencii mohlo mať viacero funkcií, okrem iných aj magickú. Verejne sa oznamovalo ich odsúdenie, ich podobizeň mohla napomôcť ich dolapeniu. Pre odsúdených to bola verejná potupa, podobne pre ich príbuzných. A Burke nevylučuje ani magickú funkciu potrestania vzdialenej osoby cez uvalenie kliatby respektíve na podobný spôsob ako woodoo figúrky alebo prebodávanie voskových postáv nepriateľov (140), akurát že v tomto prípade by mali byť tie zobrazenia

AVE MARIA GRATIA PLENA DO

tiež poškodzované, čo by na druhej strane zhoršili ich identifikáciu a oslabilo by prvú spomínanú funkciu.[58]

Devočná funkcia (140) bola najprirodzenejšia, keďže to, čo my vnímame ako umelecké dielo, malo od počiatku funkciu náboženského obrazu pre náboženské úkony, (139) pre verejnosť aj v súkromí pre osobnú zbožnosť, modlitbu a úctu. Nárast laickej zbožnosti popisovaný vyššie so sebou priniesol aj zvýšený dopyt po obrazoch a náboženských predmetoch, nehovoriac o náboženských tlačiach do domácností v závere renesancie. Okrem toho, že obrazy, sošky a predmety (napríklad kríže) slúžili pre domáce pobožnosti a modlitbu, a zrejme boli umiestnené vo viacerých miestnostiach v domácnosti, mali aj výchovný účinok smerom k dospelým aj deťom, aby ich vychovávali ku kresťanským cnostiam. (141) Burke ďalej uvádza marginálnu a kuriózu záležitosť takzvaného zbožného vandalizmu, ktorý mal prepojenie s náboženskými hrami a náboženským zanietením, ktorý ich sprevádzal. To ukotvuje umenie ešte silnejšie do náboženského prostredia. (141)

Špecifickou témou spojenou s touto oblasťou je vznik či nákup umeleckých diel kvôli *ex voto* – sľubu vyrieknutému v čase nebezpečenstva a ohrozenia života, zdravia alebo ako poďakovanie za ochranu, splnenie prosby a podobne. Umenie sprevádzalo tieto úkony tak, ako ich dodnes môžeme vidieť na pútnických miestach. „Práve takéto príležitosti asi najčastejšie primäli obyčajných ľudí k objednávke malieb." (142) Ak sme spomínali, že chudobnejší ľudia si kupovali jednoduché a lacnejšie „diela" a predmety, tak v takomto prípade sľub a vďačnosť mohli donútiť obyčajných ľudí, aby zakúpili votívny dar na hrane ich finančných možností, teda čo najkrajší a najdrahší.

Veľká časť umeleckých diel mala podobu obrazov (a sôch) v kostoloch, ktoré boli venované témam z Biblie, výjavom zo života svätých a teologickým dogmám. Biblia chudobných – Biblia pauperum, je dodnes obľúbený a tradovaný mýtus, ktorý sa však zakladá na mylných dedukciách. Základná téza hovorí o tom, že výjavy zo Svätého Písma, ale aj zo života svätých, boli na stenách kostolov ako fresky namaľované preto, že veriaci nevedeli čítať Bibliu. Obrazy im mali nahradiť čítanie Biblie. Proti tejto téze predstavím viacero argumentov.

V prvom rade, veriaci nevedeli a nepotrebovali vedieť čítať, lebo nemali čo čítať. Rukopisné knihy boli nielen drahé, ale aj vzácne. Hneď, ako sa knihy stali dostupnejšími, veriaci začali čítať, ako o tom svedčí aj produkcia jezuitských tlačiarní aj v ľudovej reči pre bežných veriacich z novoveku či skoršie tlače reformovaných

58 Je potrebné poznamenať, že talianske súdnictvo sa nespoliehalo na magické formy trestania a trestné právo malo svoje postupy primerané dobe a okolnostiam, takže násilné a zjednodušené. Viac o trestnom súdnictve na príklade mesta Reggio Emilia pozri prácu: VITIELLO, Joanna Carraway. *Public Justice and the Criminal Trial in Late Medieval Italy*. Leiden; Boston: Brill, 2016.

pre pospolitý ľud. Tí laici – mešťania, ktorí vedeli čítať a písať, pretože to potrebovali pre svoje obchody, listovú komunikáciu a vedenie účtovníctva, naďalej finančne podporovali výmaľbu kostolov freskami.

Po druhé, nezávisle od toho, či by veriaci vedeli a mali čo čítať, tieto výjavy a obrazy mali inú, primárnu funkciu. Preto zostali súčasťou kostolov aj po tom, čo ľudia čítať začali.

Po tretie, tieto výjavy, ale aj oltárne obrazy – cykly zo života svätých, boli aj v kostoloch, ktoré navštevovali aj či najmä gramotnejší ľudia – rehoľníci, mešťania, aristokracia, členovia panovníckych rodov. Okrem toho boli súčasťou aj priestorov, do ktorých bežní veriaci za normálnych okolností nemali prístup (súkromné kaplnky, presbytérium, sakristia) a navštevovali ich vzdelané osoby.

Štvrtý a najdôležitejší protiargument je postavený na základnej otázke: Ak veriaci nevedeli čítať, odkiaľ vedeli, čo ten výjav na stene znamená, aký príbeh je na ňom zobrazený? Ak nevedeli čítať, ako sa to dozvedeli? A tu sa dostávame k samotnému zmyslu a významu „rozprávacích" obrazov, ale aj iných obrazov, fresiek a sôch v kostoloch. Slúžili kazateľom tak, ak dnes slúžia powerpointové prezentácie prednášajúcim, aby na nich poukázali na niektoré dôležité body, v tomto prípade kresťanského učenia. Ďalej, najprv veriaci ľud počul v kostole príbeh, biblický alebo zo životov svätých – prečítaný, preložený, prerozprávaný a ilustrovaný, a potom sa mu tento príbeh vynoril v pamäti, keď konkrétny výjav znovu uvidel. Čítanie či nečítanie, teda gramotnosť obyvateľstva, s tým nemá nič spoločné. Samotné obrazy nič nikoho nenaučia, ak divák nepozná kontext. A ten nepozná, ak sa o ňom nedozvie, buď z rozprávania alebo z čítania. Takže obrazy v kostoloch slovo nenahrádzajú, ale ho nasledujú.

Burke ďalej uvádza ďalšiu možnosť využitia umenia pre náboženské účely, keď umenie slúžilo renesančným pápežom na vyjadrenie svojich postojov v rámci konfliktov so zástancami konciliarizmu respektíve s talianskymi politickými protivníkmi a konkurenčnými rodmi, a neskôr s reformáciou. (142–144)

Potridentská reforma samozrejme znamenala aj odklon od renesančného pápežstva, aj renesančnej Cirkvi, tak aj po umeleckej stránke kritizovanej v Taliansku a ľuďmi spoza Álp, napríklad Erazmom aj Lutherom. Frivolnosť v uvažovaní, v zobrazovaní a v živote bola nahradená zmeneným prístupom k umeniu ako takému. Bol vytvorený zoznam kníh, ktoré katolíci nemali čítať (napriek tomu sa bežne čítali) a vizuálne umenie sa muselo prispôsobiť novému prístupu zo strany svojho objednávateľa. (144)

Politika

Po náboženstve najčastejšou funkciou bola politická, keď umenie bolo objednané, aby slúžilo ako politický manifest a odkaz. (144) Motív politický sa mohol prepojiť s náboženským, napríklad socha Dávida predstavovala boj menšej Florencie proti Milánu. (146)

Nositeľmi politickej funkcie boli všetky druhy umenia rôznych podôb a rozmerov, a mnohých motívov. K tomu treba prirátať aj epigrafické nápisy na sochách, pamätníkoch, víťazných oblúkoch, minciach, medailách a medailónoch, (144–146) a samozrejme v literárnych dielach. Mince a medaily sa šírili medzi obyvateľstvom, trvalejšie boli na očiach sochy vo verejnom priestore. Kondotiéri si (alebo magistráty miest na ich počesť) dávali zhotovovať jazdecké sochy. (146)

S inými politickými symbolmi narábalo umenie objednané Mediciovcami a s inými objednané florentskými republikánmi. Poznanie politických dejín je v tomto kontexte kľúčové. (146) Na pozadí týchto a iných politických súbojov, tak početných v talianskych dejinách, sa umelci politicky nevyhraňovali a správali sa apoliticky. Stáli akoby nad alebo mimo politických zápasov a prijímali zákazky bez ohľadu na politickú „stranu“ alebo zriadenie (z každého pravidla samozrejme existujú výnimky). Svoje služby poskytovali republikám aj kniežatám. Ak aj mali svoj politický názor alebo boli lokálpatriotmi, pri svojej práci sa nad to dokázali povzniesť. Bol to profesionálny alebo kolaborantský prístup? Každopádne svoje umenie dávali do služieb rôznym stranám, ktoré boli vo vzájomnom vojenskom a politickom konflikte. A v Taliansku bol tento konflikt prirodzenou súčasťou života. Aj keď boli niektoré ich diela v tomto konflikte a kvôli nemu zničené (150), ich samotných sa žiadna perzekúcia nedotýkala. Takisto to nebránilo ani Vasarimu, ktorý pracoval pre Mediciovcov a iných potentátov, aby neoceňoval vymoženosti a prínos florentskej republiky a jej politických slobôd pre rozvoj veľkého umenia. Pri hodnotení starších maliarov sa nevenoval ich politickým preferenciám ani tomu, či pracovali pre z jeho pohľadu vhodnú politickú osobu alebo zoskupenie. Na tomto sa umelecká obec netrieštila. A tu rátame aj postoj k pápežstvu, ktoré malo tiež zrejmú politickú funkciu minimálne kvôli existencii Pápežského štátu.

Do trestnej aj politickej oblastí patrí špecifický druh či účel maľby – maľovanie odsúdencov a verejných nepriateľov na steny (väznice). Bolo to už spomenuté ako potenciálne magická funkcia umeleckých diel. Objednávatelia si dávali záležať aj na umeleckej kvalite (zrejme kvôli presnej identifikovateľnosti) a zákazku dostali aj významní umelci. (150) V takomto aj pomerne vyhrotenom zaangažovaní sa umelcov na pozadí trestných záležitostí a politických konfliktov sa aj oni samotní museli v osobnom živote stretávať s reakciou politickej opozície

a ich sympatizantov. Okrem maliarstva na hanobenie a zosmiešnenie nepriateľov mohla poslúžiť aj literatúra, keď na objednávku mali byť zložené posmešné verše (151) alebo celé literárne texty. Ťažko zistiť, kedy to spisovatelia, ktorí si na nactiutŕhačstve (s gráciou, vtipne a remeselne zručne) založili svoju kariéru, robili na základe vlastného alebo cudzieho popudu. Každopádne museli mať mocného patróna, aby ich ochránil pre pomstou dotknutých. Vo väčšine prípadov mala literatúra menej negatívny charakter, teda slúžila len na (politickú) oslavu. (151) Pre tento účel nachádzala svoje vzory aj v antike. Na politickej propagande sa tak mohli preživiť aj doboví historici (151), nielen literáti – autori tzv. krásnej literatúry.

Dvorské a mestské slávnosti už nepatria k umeniu v užšom zmysle slova, ale podobne ako renesančné záhrady, stále frekventovanejšie využívaný priestor pre podujatia, boli márnivou a krátkou ukážkou renesančného umenia. Zároveň boli prezentáciou spoločenského statusu (všetkých zúčastnených) a niesli politické posolstvo. (152)

Podobne ako prípade iných charakteristických znakov renesancie dochádzalo k ich posilňovaniu alebo zvýrazňovaniu v čase, aj využívanie umenia na politickú propagandu a posilňovanie politickej funkcie umenia sa vyvíjalo v čase a v 16. storočí bolo prítomné viac ako v 15. storočí či dokonca v 14. storočí. (153)

Cenzúra tlačí mala náboženské aj politické odôvodnenie a objavuje sa od 16. storočia. (153)

Súčasťou politickej funkcie umeleckého diela a jedným z motivačných prvkov pre podporu umenia a vzdelania bolo dosiahnutie kultúrnej nadradenosti nad inými (spoločenskými, politickými a náboženskými) entitami. Umenie, kultúra a vzdelanosť v tomto prípade slúžili ako symbol kultúrnej a civilizačnej nadradenosti a ako užitočný (a zúžitkovateľný) politický kapitál. Burke používa príklad Mediciovcov a cielenú podporu vzdelancov a literátov cez florentské Akadémie, účelovo založené. (153)

Ničenie umeleckých diel, ktoré niesli politické posolstvo a ktoré Burke nazýva „svetským ikonoklazmom", je sprievodným javom politickej funkcie v patronácii umenia. Okrem malieb sa to dotklo aj sôch hlavne vo verejnom priestore. Politickí oponenti, ak im to umožnili okolnosti, ničili symboly cudzej alebo nepriateľskej štátnej či politickej moci, ktoré z nášho pohľadu mali charakter a podobu umeleckých diel. Viac súkromný a diletantský charakter mali nápisy na stenách, v Taliansku obľúbené od antických čias. V tomto prípade mali tieto grafity rôznorodú podobu, funkciu aj príčinu. Vďaka dlhoročnej tradícii sa táto pouličná tvorba zdokonaľovala čo do formy aj obsahu a bola nielen predmetom širokého záujmu, ale prenikla a ovplyvnila aj vznešenejšie štýly a bola reflektovaná aj v iných písomných prameňoch. Z toho dôvodu tento pomerne účinný

a pomerne bezpečný nástroj sociálneho a politického boja a sublimovania konfliktov všetkého druhu dokázal „zamestnať“ aj niektorých majstrov svojho umenia. (154, 156)

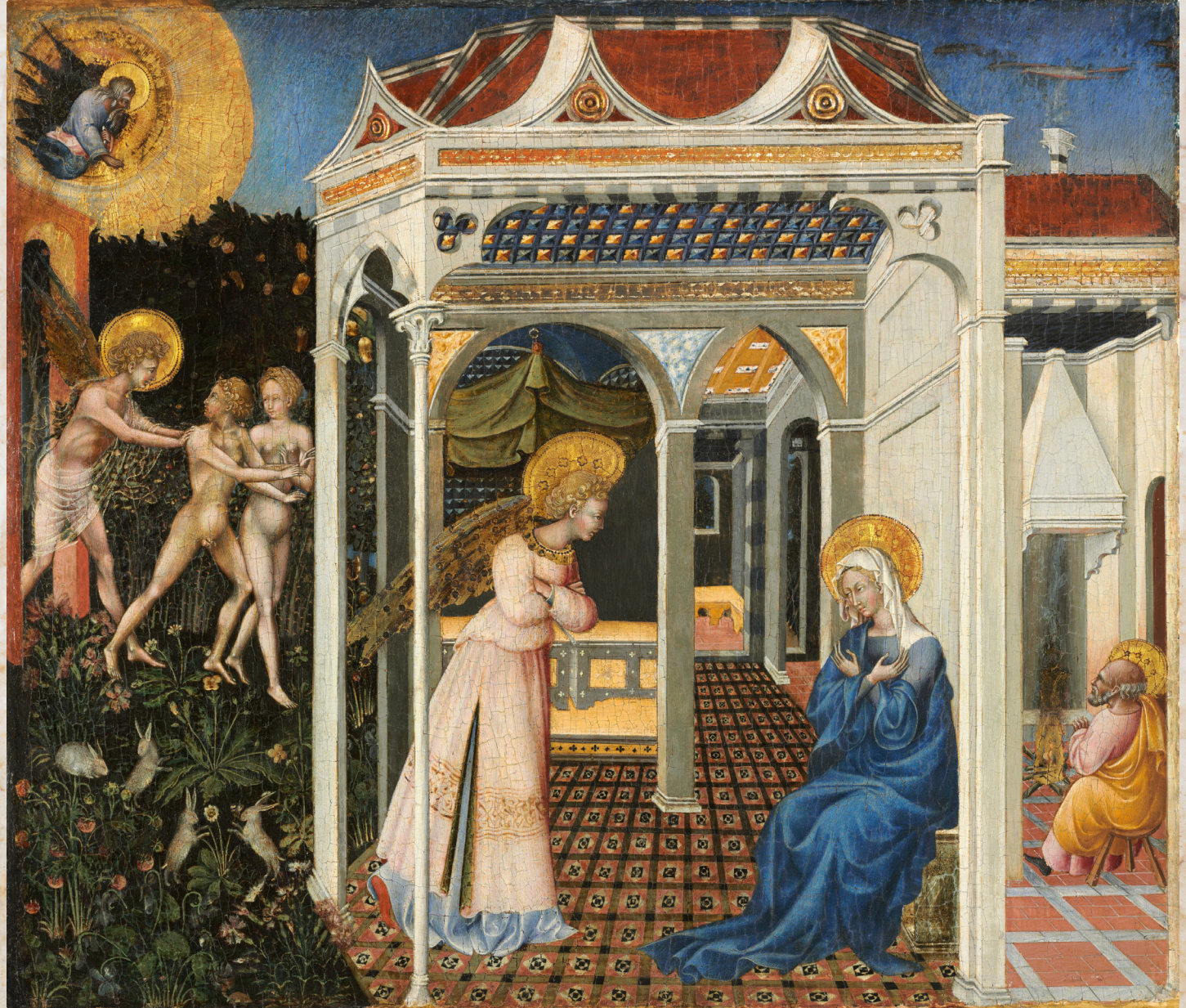
Sobášna politika je aj nie je politikou vo vlastnom zmysle slova. Každopádne portréty najmä nádejných neviest mali splniť svoju funkciu a preto používanie pojmu (renesančný) realizmus je v tomto smere ešte diskutabilnejší. (Seba) prezentácia sa však týkala aj iných portrétov, (155) tých, ktorých dojem sa mal vymeniť za kapitál iného druhu. Podľa početnosti a druhu obecenstva, a podľa postavenia a úradu zobrazovaného, portréty mali vyvolať ten správny dojem tak u návštevníkov meštianskych domov ako aj kniežacích palácov. Podobizne tvorili súčasť rodinnej galérie, rodinného múzea a rodinného hradu, všetko funkcie domu, ktorý mal reprezentovať rod/rodinu navonok. (156)

Umelecké diela vznikali aj kvôli narodeniu/krstu, sobášu a pohrebu. Možno najviac kvôli sobášu a svadbe, kde okrem spomenutých portrétov, ku ktorým pribudli portréty novomanželov, bolo umelecké dielo vhodným svadobným darom. Celoeurópsky (a aj v našom geografickom prostredí) boli obľúbené truhlice pre výbavu nevesty, bohato zdobené a maľované. (156) Osobitnou kategóriou, spojenou tentokrát so smrťou človeka, sú renesančné náhrobky. (156)

Umenie pre potešenie

„Jej rastúca dôležitosť patrí k najvýznamnejším zmenám, ktoré obdobie renesancie prinieslo.“ (157) Takto Burke opísal túto stránku umenia, umenie slúžiace pre potešenie. Nie rozdiel oproti dnešnej situácii, ale zmena, ktorá sa síce v renesancii nezačína (potešenie z umenia nebolo vlastné len renesancii, ale mali ho aj ľudia, ktorí si cenili umenie gotické, byzantské a románske, keďže estetická stránka bola u ľudí cenená vo všetkých obdobiach), no razantne naberá na význame. Spojenie a prepojenie s inými, predtým uvedenými funkciami, nič neuberá na význame tohto kritéria, iba sa podľa času, spoločnosti a individuálneho nazerania menila jeho pozícia v tejto hierarchii nielen funkcií, ale aj hodnôt a priorít ľudí – vlastníkov a pozorovateľov.

Je zrejmé, že to isté dielo pre rôznych ľudí plnilo rôzne funkcie, respektíve tie funkcie mali rôzne priority. A dodnes to isté dielo funkciu plní aj pre súčasného pozorovateľa. O akú funkciu ide alebo ktorá funkcia má prioritu, diferencuje podľa osoby pozorovateľa. Len málokedy je táto funkcia primárnou funkciou, ktorú jej prisúdil jej prvý objednávateľ diela, patrón.



Otázky

- Plnilo umenie v renesancii rovnakú funkciu (funkcie) ako dnes?
- Aké funkcie plnilo umenie v renesancii?
- Aké využitie (funkcie) spĺňalo v rámci náboženstva?
- Sú termíny „mágia“ a „magické“ vhodné pri opise skutočností z oblasti teológie? Uveďte argumenty za a proti správnosti uvedených pojmov a navrhnite vhodné synonymá.
- Čo znamená „zázračnosť“ umeleckých diel a ako sa dá vedecky skúmať?
- Platila zásada, že čím bol obraz krajší a od slávnejšieho umenia, zvyšovala sa pravdepodobnosť, že bude plniť aj zázračnú funkciu?
- Mohli diela plniť danú funkciu aj mimo kresťanskej teológie?
- Je možné uvažovať o magickej funkcii aj v prípade malieb odsúdených zločincov?
- Čo znamená devočná funkcia umeleckých diel a ako sa prejavovala?
- Ako chápete termín „zbožný vandalizmus“?
- Prečo boli zakupované diela z dôvodu „ex voto“? Aká bola ich umelecká kvalita?
- Uveďte argumenty za a proti populárnej téze o „Biblii pauperum“.
- Slúžilo umenia aj na vyjadrenie stanovísk v rámci vnútrocirkevných zápasov?
- Nastáva v Cirkvi zmena v postoji k cirkevnému umeniu po Tridentskom koncile?
- Čo znamená politická funkcia umeleckého diela?
- Ktoré druhy umenia boli nositeľmi politickej funkcie umeleckých diel?
- V politike sú prítomné rôzne režimy, zriadenia a politické strany. Uplatňovali umelci svoje politické preferencie pri prijímaní zákaziek (alebo keď sa o ne uchádzali)?
- Akým spôsobom slúžila politickým účelom literatúra?
- Posilňovalo sa časom využívanie umeleckých diel na politické účely?
- Ako slúžilo umenie na zvýšenie politickej prestíže a vplyvu v prípade politikov, rodov, miest a štátov?
- Dochádzalo aj k ničeniu umeleckých diel z politických dôvodov?
- Slúžilo umenie aj na očierňovanie (politických) oponentov napríklad aj na uliciach miest?

- Ako sa môžu interpretovať portréty, a osobitne predsobášne portréty? Aké boli možnosti ich využitia?
- Umelecké diela boli spojené aj so samotnou svadbou, no aj s pohrebom. V akej forme a podobe?
- Malo potešenie ako motivácia pre financovanie a ako jedna z jeho funkcií dôležitý význam? Ako sa to vyvíjalo v čase?

XI.

VKUS

Patróni a umelci museli rešpektovať (alebo jednoducho rešpektovali), vedome či nevedome, dobrovoľne alebo nedobrovoľne, dobový vkus. (158) Burke ponúka dva hlavné písomné zdroje, v ktorých sa nachádzajú opisy umeleckých diel a práce umelcov. Sú to umelecko-teoretické spisy respektíve traktáty raných kritikov umenia a ďalej vyjadrenia skôr súkromného charakteru, ktoré ostali zachytené napríklad v korešpondencii. V obidvoch prípadoch pramene odrážajú preferencie samotných pisateľov – ich vnímanie umenia, teda ich vkus. (158) V rámci tohto výberu Burke dal prednosť textom v taliančine pred latinčinou, ktorá bola do istej miery cudzím jazykom, aby získal presnejšie, výstižnejšie a dôveryhodnejšie vyjadrenia hodnotiace umenie samotnými súčasníkmi. (159)

Naturalizmus

Do tejto kategórie patrí tak zobrazovanie prírody, ako aj živé, verné, detailné a uveriteľné zobrazenie čohokoľvek a kohokoľvek. (159) Tento pojem má styčné plochy s realizmom, napríklad v hĺbke, trojrozmernosti, „reálnosti“ zobrazovaného. Plastickosť a priestorovosť sa vyžadovala od maľby aj od sochy a reliéfu. (159)

Dobovo vysoko oceňovanými vlastnosťami umeleckých diel (platí to pre maľby a sochy) bolo verné napodobenie prírody a zobrazovaného (predmetu, osoby), a detailnosť – stvárnenie najmenších detailov. (160) V skutočnosti renesančné umenie nebolo vernou napodobeninou reálneho sveta (ani antického umenia). Nevedeli alebo nechceli renesanční umelci vytvárať presné kópie fyzického sveta? Jedna z odpovedí sa skrýva v termíne „fyzický svet“. Predloha pre umelca, teda svet vrátane prírody, ľudí, predmetov a kozmu, bola videná a vnímaná (a chápaná) spoločnosťou vrátane umelcov z istého (iného) uhla a istým (iným) spôsobom. Pod „svetom“ a „realitou“ chápali nielen predmetný svet, ale svet ako celok. Podobne vnímali človeka ako skladbu telesných, duševných a duchovných prvkov, častí, ktoré dávali zmysel len v spojitosti.

Ako vnímali svet, je možné vidieť v prelínaní astronómie a astrológie, chémie a alchýmie, novoplatonizmu a kresťanstva, teológie a mágie. Niektorí z humanistov urobili aj krok od božskej prírody k zbožšteniu prírody, k stotožneniu prírody s Bohom a Boha s prírodou, svetom a vesmírom. V umení si umelci kládli za úkol zobraziť „skutočnú" realitu, teda nie len viditeľnú a vnímateľnú zmyslami, ale aj dušu (prírody, človeka), emócie a ratio, a tiež duchovnú realitu stredoveké človeka. Krása neviditeľného sveta, avšak pre renesančných ľudí rovnako reálneho a skutočného ako sveta viditeľného, mala byť zobrazená a táto požiadavka kládla na umelcov ešte vyššie nároky, ako požiadavka zobrazenia detailov.

Fyzický svet sa delil na viditeľný svet – vytvorená, sprírodnená príroda/svet; a na sily, ktoré tento viditeľný svet vytvorili a stále mu dávali podobu, existenciu a život. Duchovné sily, nielen kresťanské, v renesancii obľúbení anjeli a démoni, bohovia antiky, vesmírne telesá, kozmické sily a prírodné živly boli vo vzájomných vzťahov, o ktorých ľudia renesancie verili, že ich dokážu spoznať, rozkryť, pochopiť a ovládnuť podobným spôsobom, ako pochopili odkaz antiky, prírodné zákony a estetické normy. Išli ďalej a nechceli byť len súčasťou stvoreného sveta, ale tvorivou silou, ktorá svet a prírodu pretvára a modeluje. Sebavedomie a optimizmus motivovali k inováciám a objavom, k hľadaniu nových ciest a nových území v doslovnom, intelektuálnom aj umeleckom význame. Renesancia je produktom stredoveku a jeho vyvrcholením. Zhmotnila energiu a inováciu, ktorú zaznamenala stredoveká latinská Európa po roku 1000.

Samotní umelci a kritici umenia odporúčali vytvárať krásu tak, ako to robí príroda, v tom jej mali byť podobní. Ani príroda nie je dokonalá, ale je krásna. Ani maliar sa nemal snažiť o dokonalosť, ale o krásu. A nemali maľovať, čo vidia, ale čo okom nie je možné vidieť. (160)

Harmónia

Ďalším kritériom krásy renesančného umeleckého diela bola harmónia, vyváženosť, proporcionalita, súlad častí voči a v rámci celku. (161) Ďalšími synonymami z tohto terminologického okruhu sú poriadok a súmernosť, miera a pravidlá. Dosiahnutie uvedenej symetrie nie je náhodné, ale je racionálne na základe matematických výpočtov a pomerov. Snaha tvarovať a vymeriavať sa preniesla aj do renesančných záhrad. No voči tomu sa zvykla stavať aj krása divokej prírody. (161–162) V rámci upravenej časti záhrady mali aspoň jednu divokú, nekosenú lúku. Väčšie renesančné záhrady mali obsahovali aj rozsiahle časti divokej prírody, ktoré okrem potešenia slúžili aj na lov – poľovačky.[59]

59 HYDE, E. (ed.). *A Cultural History of Gardens in the Renaissance*.

Ešte viac ako snaha o dosiahnutie ideálnych pomerov a dokonalého estetického kánonu, u veľkých umelcov nikdy nie napĺňaná na sto percent, sa nakoniec uskutoční jeho popretie po dosiahnutí kulminačného bodu, vrcholu, kedy sa už možnosti zdokonaľovania tohto prístupu a techniky vyčerpali a vytvorený kánon sa stal brzdou ďalšej inovácie a rozvoja umenia. Táto strnulosť však netrvala dlho, ak vôbec stihla reálne nastať, pretože významné umelecké osobnosti renesancie zo začiatku 16. storočia mali dostatok talentu aj odvahy na to, aby šli vlastnou cestou vytvárania nového estetického kánonu porušením pravidiel a princípov kánonu starého. Bola to cesta k manierizmu a do umeleckého sveta baroka. (162) V tomto období sa mnohým ukazuje, že krása je viac než len vypočítaná perspektíva a harmónia, a túto vnútornú krásu nazývali pôvabom. „Krása je fyzická, objektívna a založená na proporciách, zatiaľ čo pôvab je duchovný, subjektívny a nie je možné ho definovať." (162)

Bohatosť, pôsobivosť a majstrovské prevedenie

Bohatosť a bohatstvo tvarov, pestrosť foriem a farieb, veľkoleposť, množstvo zobrazených postáv a predmetov. To boli charakteristiky veľkých diel. Naproti tomu, aj keď nie nutne v kontrapunkte, stála aj jednoduchosť, pretože aj tá bol veľkolepá, nádherná. Prázdny priestor a beloba dokázali nadchnúť rovnako, snáď aj kvôli svojej výnimočnosti, s akou sa v renesančnom umení používali. (163–164) Určite harmónia a vzťah medzi bohatosťou a plnosťou na jednej strane, a medzi jednoduchosťou a prázdnotou, prázdnym priestorom na strane druhej, mal byť v istom súlade, aby celok vyznel krásne.

Tradičný pohľad na umenie naprieč obdobiami je zameraný na výzdobu a charakterizuje sa formou a bohatosťou výzdoby. Osobitne to platí pri architektonických prvkoch, ktorých kánon a stabilná škála spolu so slovníkom termínov platných pre konkrétne ozdoby definuje dané umenie.

Ako dokáže umelecké dielo na diváka zapôsobiť, bola jedna z kľúčových vlastností, ktorými malo disponovať umelecké dielo. S tým je spojené zvýraznenie pohybu a emócie, a vyvolanie emócie u diváka. (164–146)

Posledným okruhom je remeselné prevedenie, šikovnosť, dôkladnosť a majstrovstvo, tiež náročnosť témy aj náročnosť prevedenia. V tomto kontexte Burke uvádza aj zaujímavý postreh pre ocenenie umelca vychádzajúc z Albertiho – „aké prvky viditeľného sveta volí/vyberá, aby vytvoril krásne dielo." (166) A okrem náročnosti témy a zvoleného prevedenia sa osobitne vyzdvihuje, ak sa to stalo s ľahkosťou, (166) až nerozpoznateľnou pre laikov, no evidovanou a oceňovanou pre zasvätených – umelcov a kritikov umenia. (166) Táto schopnosť umelcov,

ich štýl – osobitne/individuálne aj spoločne, bolo zároveň pre kritikov umenia a humanistov vodítkom pre celkový opis talianskeho umenia oproti umeniu minulému a oproti umeniu iných krajín, ktoré samozrejme znevažovali, ako praví patrioti, ktorí aj predrenesančné umenie považovali za umenie cudzie, napríklad grécke. A to nazývali štýlom – manierou. (168)

Hudba

Hudba a architektúra boli v dobovom pohľade prepojené a nesvedčia o tom len termíny, ktoré sa z hudby prenášali do opisov architektúry, ale aj vedomá snaha o presun totožných ideálnych proporcií a pravidiel, nehovoriac o matematike a nakoniec o akustickej stránke, kvôli čomu hudbu radili medzi fyzikálne, prírodné vedy tak, ako matematiku a geometriu. (168)

Burke skonštatoval, že opísať hudobný vkus dobovej spoločnosti, teda prečo sa im daná skladba páčila viac ako iná, je náročnejšie ako v prípade iných druhoch umenia, a to v prvom rade kvôli menšiemu množstvu zachovaných písomných prameňov. (168) Podobne ako pri vizuálnom umení aj v hudbe bola základom harmónia, súzvuk, dodržiavanie pravidiel, poriadku a proporcií. Existencia nesúzvuku mala svoje vyhranené miesto a rozsah, a práve tu sa to narušovanie pravidiel líšilo podľa individuálnych estetických kritérií umelca/kritika. Niekto tento nesúzvuk, disharmóniu pripúšťal vo väčšom rozsahu, iný v menšom alebo len minimálnom. (170)

Aj v prípade hudby sa objavuje kritérium, z dnešného pohľadu a vnímania hudby ako najdôležitejšie, kritérium pôsobenia/pôsobivosti na poslucháča. Hudba má vyvolať emócie, má spôsobiť poryvy ducha. Zároveň mala „umocniť city vyjadrené v texte“. (171) Preto hudba mala byť primeraná a prispôsobená zmyslu a obsahu prednášanému (aj spievanému) textu.

Aj keď aj ostatné druhy umenia mali hlavne praktickú stránku a príčinu vzniku a financovania, a estetická bola popri tom tiež vyžadovaná, tak hudba bola v tomto hodnotovom rebríčku možno ešte nižšie. Hudba bola skôr ako slúžka a ozdoba k inému umeniu alebo činnosti. V kostole ako sprievod omše, pri recitovaní ako sprievod k literárnemu textu, máme zmienky o hudobníkoch sprevádzajúcich maliara pri práci, hudba sprevádzala tanec, jedenie, rozhovor aj lov. Hudba mala v dobovom vnímaní hlavne sprievodnú funkciu. Jej význam narastie až po renesancii, v období baroka.

Literatúra

Posudzovanie literatúry v rámci dobového vkusu bolo do veľkej miery spoločné s vizuálnym umením. Burke identifikuje päť termínov: „dekórum, veľkoleposť, pôvab, rozmanitosť a podobnosť". (172)

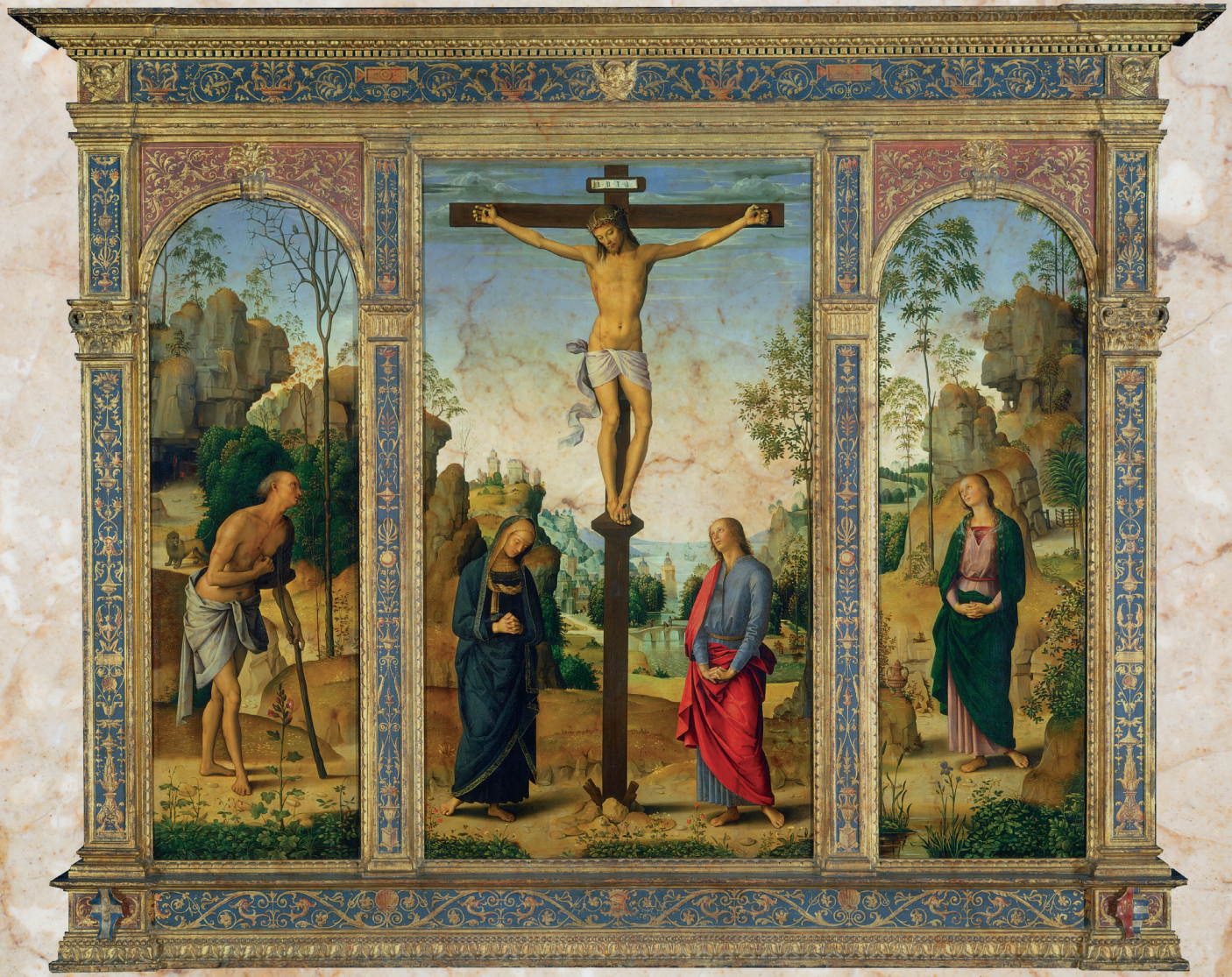
Pod pojmom dekórum má Burke na mysli najmä primeranosť a vhodnosť, v istom zmysle racionálnosť a odôvodnenosť použitých prvkov tak, aby jednotlivo aj ako celok dávali zmysel. V prípade literatúry ide o použitie vhodného štýlu a výrazových prostriedkov primerane k námetu aj čitateľom. A v literatúre sa za najvznešenejšie, za ideálne považoval dôstojný a slávny námet napísaný primeraným, vysokým štýlom. Vtedy bolo dielo veľkolepé. (172)

Ďalším kritériom krásy podľa dobového vkusu bola v prípade literatúry rozmanitosť, variabilita, pestrosť slov, synoným, tvarov. V prípade krásy – pôvabu je reálne uvažovať o viacerých triedach, úrovniach diel, prenesene o druhotriednej a treťotriednej kvalite. Podobne škálovali diela v renesancii. (173) Nuž a veľkou témou renesancie ako takej (a osobitne to platí o druhu umenia, ktorý mal k dispozícii najviac antických zdrojov – o literatúre), je napodobňovanie. Inšpirácia v štýle, jazyku a výrazových prostriedkoch, vzor klasickej, čistej latinčiny, to bol základ základov pre renesančnú literatúru a vzdelanosť. No opisovanie, prepisovanie, opakovanie, kopírovanie, plagiovanie a kompilovanie antických autorov nebolo všeobecne akceptované a pokladalo sa za nedostatok kreativity. (173)

Rozmanitosť vkusu

Vyššie spomenuté adjektíva vytvárali istý celok, všeobecný vkus, ktorý mal isté vlastnosti a renesančné umenie mu zodpovedalo. V jednotlivých prípadoch bol vkus personalizovaný, teda sa prejavoval individuálne a tomu zodpovedali protichodné alebo odlišné názory na umelecké dielo a jeho vlastnosti. Zároveň bol vkus rozdielny a vyvíjal sa v čase, a nakoniec bol rozdielny podľa regiónu/územia. Ďalej iný vkus mali jednotlivé spoločenské vrstvy a potom umelci s kritikmi umenia a ostatné obyvateľstvo. (174)

V prípade rozdielnosti vkusu medzi jednotlivými regiónmi Talianska, z dnešného pohľadu sú zrejmé a v mnohých ohľadoch mala intenzita renesancie a humanizmu inú podobu v rámci Talianska, ako je zrejmé z už uvedených a rozobraných jednotlivých charakteristík renesancie. No ak v prípade vkusu sa Burke drží tej metódy, že hľadá opisy a vyjadrenia zachované v písomných prameňoch, pre ilustráciu regionálnych rozdielov nie je možné nájsť toľko príkladov ako pri



opise celkového, všeobecného vkusu. Najznámejší rozdiel je v prípade maliarstva pri dvoch súperiacich kultúrnych centrách – Florencia a Benátky. „Benátčania kládli dôraz na farbu, zatiaľ čo Florenťania na umenie kresby". (174) Tieto dve umelecké oblasti mali svojich „národných" umelcov, ktorých vyzdvihovali (lokál)patriotickí teoretici umenia. Samozrejme, v spore medzi nimi každý pokladal „svoje" umenie za vyššie a krajšie, a hľadal pre to argumenty. (175)

Burke príliš nerozoberá rozdielnosť vkusu medzi jednotlivými spoločenskými skupiny. (175) Reálne je uvažovať o šľachte, či presnejšie v podmienkach Talianska o aristokracii a o meštianstve, keďže tieto dve vrstvy sa najviac podieľali na podpore umenia a ich vkus ho ovplyvňoval. A v prípade porovnania týchto dvoch dávame prednosť meštianstvu, keďže bolo dostatočne preukázané, že rozvoj a umelecké inovácie sa odohrali v prostredí miest a aristokrati ho v hotovej podobe „nakupovali". Zároveň mestá získali v období rozvinutého stredoveku takú dominanciu v hospodárskom, politickom, kultúrnom a náboženskom živote, že zatienili rodovú aristokraciu. To, že z jeho prostredia či z jeho radov vznikla nová, meštianska aristokracia, skôr len zvýrazňuje túto skutočnosť, než žeby jej odporovala.

Ľudová kultúra, kultúra najpočetnejšej časti obyvateľstva Talianska, bola ovplyvnená renesanciou len v minimálnej miere. Najčastejšie tomu tak bolo vo verejnom, teda aj v cirkevnom priestore, a potom neskôr cez vplyv literatúry a hudby. Keďže v tomto prípade hovoríme o vplyve renesančného umenia na vidiecke obyvateľstvo, ale aj na chudobné obyvateľstvo miest, a nehovoríme o vplyve ľudu na umenie, tým pádom neuvažujeme o vplyve ľudového vkusu, vkusu ľudového obyvateľstva na podobu umenia. To však neznamená, že sa nijako neprejavil. Okrem ľudových slávností a sprievodov a karnevalov objavuje sa nám bežný človek a jeho prostredie v rámci naturalizmu v maliarstve a menej v sochárstve. Najviac ho máme prítomného v literatúre, jednak ako prvok, jednak ako motív, a potom aj v podobe štýlu. Ten najnižší literárny štýl, alebo dielo napísané najmenej vznešeným štýlom, malo nízky námet a nízky jazykový štýl, ktorému zodpovedal aj výber jazykových prostriedkov, a slúžilo pre pobavenie širokých vrstiev. V tomto umení sa najviac odrazil jazyk a vkus ľudu, ľudovej kultúry. (176)

Nielen v literatúre mali autori dbať na to, v akom štýle je dielo vytvorené, ak je určené pre danú spoločenskú skupinu, ale aj v hudbe. Aj architekti deklarovali, že dokážu stavať aj pre bežných ľudí (176) (čím sa myslelo meštiansku strednú triedu), i keď na druhej strane ich teoretici umenia varovali, aby sa venovali len práci pre vznešenejších, pretože inak sa bude ich umenie celkovo pokladať za obyčajné, ak tvoria pre obyčajných ľudí. Uvedené elitárstvo malo aj svoj pragmatických charakter. Krása zhotoveného diela do veľkej miery závisela aj od materiálu a výdavkov naň. Pri architektúre je to úplne zjavné, no aj v maliarstve

INRI

zohrávala cena farieb, kovov a iných materiálov významnú rolu, ako je to viditeľné aj v zmluvách medzi autormi a patrónmi. Takisto bohatosť, početnosť a veľkosť figúr respektíve diela zamestnávala potom viacero pomocníkov a členov dielne, prispievalo k veľkoleposti diela, no bolo nákladné. Svoj talent a veľkosť mohol umelec naplno preukázať len pri veľkej zákazke, ktorá však bola finančne náročná a preto pre menej bohatých neprístupná. Vtedy sa samozrejme uplatnili požiadavky a vplyv tohto typu patróna. Je zjavné, že financie boli významným determinantom umenia a je len prirodzené, že sa spájali s vyššími spoločenskými vrstvami alebo s veľkými kolektívnymi patrónmi.

Burke túto podkapitolu aj celú kapitolu uzatvára otázkou rozdielnosti vkusu v rámci „producentov" renesancie, teda početne pomerne malej skupiny osôb – umelcov, patrónov a umeleckých kritikov/humanistov, ktorých môžeme nazvať anglickým termínom „insiders". Oproti „outsiders" je ich význam a vplyv na podobu umenia zjavný na prvý pohľad. No Burke nedáva do popredia v tomto prípade ich odlišnosť oproti „outsiders", ale medzi nimi navzájom. Robí tak vo dvoch hlavných okruhoch: rozdielnosti v názoroch (nezhody v názore) na otázku nahoty a erotizmu; a v názoroch na používanie pohanskej, antickej mytológie. Keďže umenie malo v drvivej väčšine prípadov kresťanský, náboženský charakter a bolo určené pre cirkevné prostredie, zobrazovanie nahoty a pohanských božstiev v miere, ktorá by bola pre dnešného člena kresťanskej cirkvi neakceptovateľná (podobne ako by dnes rodičia zrejme nedali svojim deťom do izieb maľby nahých mužov a žien), je zároveň zaujímavým charakteristickým znakom dobovej spoločnosti a dobovej Cirkvi v Taliansku. Že ich vkus a názory nezdieľali zaaplskí pozorovatelia z cirkevného prostredia, kňaz Erazmus a mních Martin, je všeobecne známe. Ich názory prevládli v prostredí talianskej Cirkvi vďaka Tridentskému koncilu. Dovtedy, teda počas (talianskej) renesancie, prebiehali v rámci talianskej komunity len „akademické" diskusie o miere využívania a zobrazovania nahoty, erotizmu a pohanskej mytológie. Aká miera je ešte prijateľná a čo by už v sakrálnom priestore nemalo byť? Existovala pluralita názorov, neexistovala univerzálna direktíva.

Zobrazená nahota v maliarstve a sochárstve, a erotizmus v literatúre, boli vo všeobecnosti ľudovo veľmi populárne a hlavne v literatúre autori nadbiehali tomuto ľudovému vkusu, keďže renesančná túžba po sláve a popularite tomu zodpovedala. Preto aj významní literáti mali okrem diel určených pre vyššie vrstvy vo svojej zbierke aj tituly (nielen) pre nižšie vrstvy, ktoré mali slúžiť na ich pobavenie nielen týmito prvkami, ale aj iróniou a satirou, pričom vedecká využiteľnosť po obsahovej stránke je na úrovni dnešných vtipov a ich obľúbených štandardných druhoch – kategóriách vtipov rozdelených tematicky. Dnes sú to hlúpe a nezmyselné vtipy o policajtoch alebo blondínkach, dobovo to boli mnísi, kardináli, sedliaci a meštianske ženy.

ECCE AGNVS

Je prirodzené, že čím silnejšie boli hlasy o nemorálnosti diel, tým boli populárnejšie a takáto negatívna reklama strácala zmysel, keďže bola kontraproduktívna. Je tiež otázne, aký reálny vplyv malo zavedenie indexu zakázaných kníh, ktoré sa katolíkom neodporúčali čítať, pretože ich existencia v súkromných knižniciach je bežne doložená. Okrem toho tento nový nástroj inštitucionálnej kontroly mravnosti je novovekou záležitosťou a súvisí hlavne s reformáciou a rekatolizáciou od polovice 16. storočia. Dovtedy v Taliansku funkciu strážcu kresťanskej morálky neplnili klerici, ktorí sa aktívne zúčastňovali na „nemorálnom" umení a kultúre, ale potulní mnísi spomedzi žobravých rádov, ktorí z času na čas svojimi kázňami dokázali presvedčiť veriacich, aby spálili márnivosť a zriekli sa nemorálnosti. Vieme, že takéto pohnutia mali len dočasný charakter a sprevádzal ich niekedy náboženský fanatizmus. (177)

Osobitnou témou je využívanie mytológie, ktorá mala, aj nemala, len alegorický význam. O svete medzi nebom a zemou, o veľkom univerze duchovných bytostí, nad ktorým kraľoval kresťanský Boh, Boh nad všetkými bohmi, sa mohlo pomerne slobodne uvažovať. A v tomto svete, ako ľudia renesancie verili, bola, okrem duší mŕtvych, celá plejáda démonov a anjelov, čarodejných, rozprávkových a magických bytostí, a teda aj pohanských božstiev, spojených napríklad s nebeskými telesami – planétami a hviezdami, ktoré ovplyvňovali život na zemi, samozrejme len v súlade s vôľou najvyššieho Architekta. (178) Odraz tejto „filozofie" v kresťanskom umení vyvolával ešte menšie polemiky ako nahota. Celkovo uvedené dobové výhrady voči umeniu boli vo všeobecnosti málo účinné, pretože boli menšinovými názormi.

Otázky

- Mohol dobový vkus vplývať na podobu umenia? Ak áno, ako a prečo? Podriaďovali sa dobovému vkusu okrem umelcov aj patróni?
- Prečo malo byť umelecké dielo verné realite? Znamená naturalizmus zobrazovanie prírody? Aký je rozdiel medzi naturalizmom a realizmom? Tieto dve charakteristiky a vlastnosti dajte do porovnania s detailnosťou.
- Čo znamenal „reálny svet" pre dobovú spoločnosť? Uveďte rozdiely oproti mysleniu súčasného (moderného – sic!) človeka.
- Čo je obsahom kritéria harmónie? Aký význam mala proporcionalita v umeleckom a intelektuálnom svete talianskych elít a bežného obyvateľstva?
- V akom vzťahu boli požiadavky na bohatosť v zobrazovanom a jednoduchosť prezentovaná prázdnym priestorom a (prípadne) bielou farbou.

- Bolo účelom umenia zapôsobiť na diváka (poslucháča, čitateľa)? Akú podobu mala uvedená charakteristika?
- Prečo je potrebné všímať si aj ľahkosť majstrovského prevedenia? Čo to vypovedá o dobovom vkuse?
- Ako boli prepojené hudba s architektúrou a prečo?
- V čom sa vkus pri vizuálnom umení podobal vkusu pri hudbe?
- S čím bola prepojená hudba?
- Čo znamená dekórum v literatúre a ako sa uplatňoval? Ktoré ďalšie vlastnosti malo mať literárne dielo?
- Patrilo k dobrým vlastnostiam literárneho diela, ak bolo príliš závislé od svojich antických vzorov?
- Bol vkus rovnaký a nemenný, alebo sa líšil a vyvíjal? Uveďte príklady, rozdiely a odlišnosti. Na akom známom príklade ilustruje Burke rozdielnosť vkusu? Boli regionálne rozdiely dôsledkom aj lokálpatriotizmu?
- Mali rozdielne spoločenské vrstvy odlišný vkus?
- Prejavoval sa v umení aj ľudový vkus?
- Ako bolo akceptované zobrazovanie nahoty?
- Bol v renesančnej literatúre prítomný erotizmus?
- Bola prítomnosť antickej pohanskej mytológie v umení bezvýhradne akceptovaná celou kresťanskou spoločnosťou v Taliansku?

XII.

IKONOGRAFIA

Čítanie obrazov, ktoré síce už neboli písané tak, ako byzantské ikony, no mali výpovednú hodnotu, je témou rozsiahlej a tematicky osobitne stojacej kapitoly. Kým ostatné kapitoly sa venovali prevažne a primárne maliarstvu, tak táto kapitola je venovaná výlučne a len maliarskemu umeniu. Ikonografia architektúry, sochárstva, hudby ani literatúry je v podstate nereálna.

Prvou otázkou, ktorú Burke predkladá, je čítanie štatistiky malieb. (179) Proti absolutizácii finálnych konštatovaní hneď na začiatku kladie limity. Prvým je reprezentatívnosť vzorky. Tak ako pri iných prameňoch, tak ako pri štatistike o elitách, aj tu platí, že analýza vychádza z neúplného zoznamu a nepresnosti samotnej reprezentatívnosti vzorky. Koľko sa nám dodnes zachovalo? Existuje úplný zoznam všetkého toho, čo sa nám zachovalo? Keďže nevieme, čo všetko sa nám stratilo, nevieme ani, či ten zvyšok je relevantným reprezentantom – vzorkou celého umenia. Keďže nič iné nemáme, musím vytvárať opatrné závery z toho, čo je k dispozícii. Otázok je viac ako odpovedí.

Prvou prezentovanou témou je námet malieb. (179) Musíme zopakovať tvrdenie, že veľká väčšina malieb mala kresťanský, náboženský, cirkevný charakter. A tu nastáva prvý problém – interpretovať teológiu bez teológie. Maľby boli ukotvené v katolíckom náboženstve a odrážali jeho religiozitu a samozrejme dogmatiku, liturgiu a nakoniec spiritualitu. Vysvetľovať početnosť malieb Panny Márie a svätých žien ako prejav postavenia žien v spoločnosti je scestné, aj keď sa o to moderná historiografia pokúša. Je to tak scestné, ako ideologické, a pertraktovaním takéhoto vnímania historiografia dokazuje, že sa nijako neposunula oproti 19. storočiu, ale jednu ideológiu národa či triedy vymieňa za ideológiu rodu. Podobne nie je reálne poukazovať na neobľúbenosť Ríma a pápeža podľa toho, na koľkých obrazoch bol sv. Peter alebo koľko kostolov mu bolo zasvätených. Koľko sa dnes stavia kostolov zasvätených sv. Petrovi a čo to vypovedá o vzťahu k Rímu a pápežovi?

Veľká väčšina malieb mala kresťanský motív. Možno desať percent malo svetský a z nich možno polovica boli portréty. Takže okrem kresťanských malieb a portrétov možno 5 % pripadalo na iný motív. (179–180) Z náboženských približne polovica znázorňuje Pannu Máriu, štvrtina Krista a štvrtina svätých. Súhrne tak

skoro polovica všetkých renesančných malieb zobrazuje Pannu Máriu. Znamená to, že v hierarchii, v teológii či v praktickej náboženskej úcte je Mária vyššie ako Kristus? Je na teológii, aby vysvetľovala mariánsku úctu. No či nám to niečo hovorí o postavení žien v spoločnosti, je odvážne analyzovať. No zobrazenie ženy v renesančnom umení malo prednosť pred zobrazením muža, osobitne ako ústrednej postavy námetu. Bolo umenie (pre)feminizované?

Na základe Burkeho štatistiky môžeme vidieť, ako výrazne narástol počet malieb. Vzorka pokrýva približne jedno storočie a počas neho došlo samozrejme k stratám. No rozdiel medzi 31 maľbami zo začiatku 15. storočia a 441 o storočie neskôr je markantný. Je to významným dokladom rozvoja umenia ako takého. (180)

Burke poukazuje na narastajúci počet zobrazení Krista počas skúmaného obdobia. Robí aj ďalšie zhodnotenie, že tento trend pokračoval aj počas novoveku v princípe nie vďaka či kvôli reformácii a rekatolizácii, ale jednoducho sa vyvíjal týmto smerom už počas 15. storočia. (180) Obrátene z toho viac vyplýva, že stredovek bol viac mariánsky a ženský, a novovek viac kristologický (než v stredoveku). Je nutné poznamenať, že aj keď sa pomer pomaly vyrovnával, nevieme, či počas novoveku prevážil. Aj kvôli rozsiahlosti vzorky takéto štatistiky sa pre novovek prezentujú ešte ťažšie ako v prípade stredoveku (renesancie). No baroková úcta k Panne Márii bola rozsiahla a ak by sme ostali v katolíckom Taliansku, tak počet zobrazení Krista nebol väčší ako mariánskych obrazov ani v novoveku.

Burke prináša štatistiku rozdelenú podľa obdobia na dve časti, podľa ktorej jej vidieť, že podiel zobrazení Krista sa zvyšuje, ale nie na úkor zobrazení Panny Márie, ktoré je pozoruhodne veľmi konštantné, teda polovičné. Na prelome 15. a 16. storočia sa takmer zdvojnásobilo zobrazovanie Krista a v približne v rovnakej miere kleslo zobrazovanie svätých. (180)

Zastúpenie svätých, počas 15. storočia klesajúce, je značné a je približne dvojnásobné oproti počtu svetských portrétov a nie-kresťanských motívov. Burke zaregistroval sto svätcov a svätíc, ale aj spomedzi nich najväčšia časť pripadá na niektorých najobľúbenejších. Veľmi vhodne to dal Burke do korelácie s výberom osobných mien, (181) kde je vysoká zhoda a tým pádom aj vo všeobecnosti súvislosť so svätými ako osobnými patrónmi. Ale môže to platiť aj obrátene – obľúbené krstné mená, a to nielen v Taliansku a počas renesancie, ale aj predtým aj potom, a mimo Talianska, boli kresťanskými menami a získali si svoju obľúbenosť nie primárne kvôli patrónovi. Ako to vidíme v prípade obľúbenosti krstných mien v rodoch a rodinách,[60] ich prideľovanie deťom je skôr otázkou rodinnej tradície a osobného vzťahu k predkom. Preto máme obľúbené mená vyskytujúce sa v rodinách, čo pri starších genealogických prácach a v prosopografii neraz sťažuje identifikáciu, či ide o deda, otca alebo syna. Až následne sa k menu

60 NODL, M. *Dějepisectví mezi vědou a politikou*, s. 173–201.

ALTOBELLVS - AVEROLDVS + BRIX - EPVS,

pripája patrón, Pretože má niekto meno Michal, stáva sa jeho patrónom archanjel Michal a buduje sa cielene jeho vzťah a úcta k nemu, pričom táto úcta bola v dejinách bohatých rodov tradovaná a prejavila sa vo výstavbe kostolov alebo kaplniek, alebo aspoň v zobrazení svätca či svätice v sochách alebo v maľbách.

To je súkromný patronát spojený s úctou k svätým, sú to kostoly a mestá či celé krajiny, ktoré mali svojich patrónov. To sa samozrejme odrazilo v umení. Sv. Ján Krstiteľ bol patrónom Florencie (a jedného z najbohatších a najvplyvnejších cechov), aj z toho dôvodu bol obľúbeným motívom. Krstné meno Giovanni patrilo k najrozšírenejším. (181)

Burke vybral desiatku najpoužívanejších a medzi nimi neboli markantné rozdiely. Suverénne najčastejšie bol zobrazovaný Ján Krstiteľ (51 prípadov), no sv. Peter mal 18 vyobrazení. Tento nižší počet zobrazení sv. Petra sa dá vysvetliť aj vyhranenosti kultu sv. Petra pre rímsku baziliku, pretože aj celkovo je výskyt patrocínií sv. Petra veľmi zriedkavý a to sa nedá vysvetliť aktuálnou obľubou či neobľúbenosťou pápeža či autority jeho úradu.

Okrem osobných a regionálnych patrónov, a okrem Panny Márie, ktorá v týchto vzťahoch vystupuje tiež ako patrónka (napríklad Uhorska), máme aj patrónov – ochrancov proti moru. Opäť, okrem Panny Márie, ktorá sa aj v tejto oblasti ako „univerzálny" patrón uctievala, tak je v umení doložená aj úcta k sv. Sebastiánovi a sv. Rochovi. Títo boli vzývaní ako ochrancovia pred morom.

Medzi desiatkou vybraných mali traja františkánski svätci – svätí František, Anton Paduánsky a Bernardin Sienský (v prvej desiatke nebol ani jeden dominikán, čo môže odkazovať na väčšiu popularitu talianskeho rádu a/alebo aj daných osobných mien) – spolu 68 zobrazení. Traja františkáni, patrón Florencie sv. Ján Krstiteľ a sv. Šebastián,[61] ochranca pred morom, boli v uvedenej vzorke zobrazení svätých rozhodne najčastejšie.

Pri tom všetkom je otázne, ako Burke vyhodnocoval a evidoval maľby s väčším počtom postáv, napríklad Madona s Ježišom, svätec vyobrazený súčasne s Ježišom alebo viacerí svätci, Ježiš obklopený apoštolmi alebo v spoločnosti sv. Jána Krstiteľa.

V prípade podobizní Burke predstavuje zaujímavú, a vlastne logickú chronológiu. Absencia portrétov napríklad strednej meštianskej triedy z prvých dekád 15. storočia nie je dôsledkom straty a zničenia portrétov, ale jednoducho ich neexistencie. V prvej polovici 15. storočia boli svetské portréty vzácne, zobrazovali sa len svätí. Počas druhej polovice storočia sa najprv začnú portrétovať elity (politické a ekonomické) a po čase sa kruh aj počet rozširuje po stredné meštianske vrstvy a v rámci nich na ďalších členov rodiny. S postupujúcou

61 BOSKOVITS, Miklós. *Botticelli*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963, s. 91.

tus est. ℣. Magnificat.

In annunciatione bte marie virginis. Ad vesp. a. Missus é. cum rel de laud. ℣ de sca maria. Rm. plice.

Missus é

gabri

el an ge lus ad ma ri

„demokratizáciou" portrétov a portrétovania sa elity obklopovali symbolmi svojho postavenia, moci, vzdelania a bohatstva. (183) Vystupovali v podobnej pozícii ako atribúty u svätých, podľa nich mali byť hneď a jasne identifikovaní. Existuje spojitosť medzi portrétmi a zobrazovaním svätých.

Napriek pomerne malému počtu sa, ako Burke uvádza, „výjavy z antickej mytológie radia k najslávnejším maľbám renesancie". (183) Časť námetov a motívov ilustrovala najčastejšie Ovídiove Metamorfózy a potom tiež iných antických básnikov, ako napríklad Lucretia a samozrejme kompendiá antickej mytológie a obľúbené príbehy z nich. (183)

Pri zobrazení postáv, kresťanských aj antických rímskych a gréckych, umelci a recipienti mali veľkú záľubu v zobrazovaní krásnych (podľa dobového vkusu) nahých tiel. Je na mieste preto otázka, či to nebola aj zámienka, aby to mohli urobiť. (184) Hlavne zobrazenia z prostredia antickej mytológie v tomto kládli menšie prekážky ako kresťanské výjavy. Ďalšou témou v súvislosti s týmto okruhom je vysvetľovanie mytológie. Dodnes je to možné vnímať literárne, psychologicky, nábožensky až magicky, alegoricky ako vyjadrenie dejín, kauzality, všeobecnej zákonitosti v ľudských osudoch a vzťahoch, morálne, eticky a tiež čisto poeticky (184) a teda hranične subjektívne.

„Sekulárnu" (nemôžeme presvedčivo uvádzať, že grécke a rímske božstvá patria do sekulárnej časti umenia, presnejšie by bolo „nie-kresťanskú") časť vyobrazení dopĺňa motív prírody. (184) „Krajiny" či zátišia poznáme z tohto a neskoršieho obdobia v Nizozemsku[62] (aj keď máme o nich zmienky aj z Talianska zo začiatku 16. storočia (184), mali byť malého formátu a nezachovali sa, čo tiež svedčí o ich dobovom význame v rámci umenia), v Taliansku prevládalo vždy zameranie na človeka ako najzaujímavejší predmet pre zobrazenie (aj skúmanie) a príroda tvorila kulisu v pozadí. Dokonca možno viac priestoru dostali výtvory ľudí – hrady, mestá a architektúra oproti „divokej" prírode" a prípadne záhradám.

Okrem zjavných motívov a posolstiev vieme, že obrazy niesli aj tajné odkazy. Ako často, teda ktoré to boli obrazy a aké odkazy, to nemôžeme vedieť. Takisto ani to, aký percentuálny podiel z nich tvoria obrazy s „objasnenými" či „odtajnenými" významami a symbolmi. Burke tento okruh rozširuje aj o literatúru, ktorá je veľkým zdrojom skrytých odkazov. Týka sa to aj interpretácie antickej mytológie a antickej filozofie, k čomu vznikali v renesancii rôzne komentáre. Takej pocty sa dostalo aj dielam Danteho[63] a Petrarcu (185), pričom dodnes vznikajú

62 HUIZINGA, Johan. *Kultúra Nizozemska v 17. storočí*. Bratislava: Vydavateľstvo Európa, 2011, s. 71, 74.

63 Študentom odporúčam publikáciu venujúcu sa (kresťanskému) humanizmu najmä v predrenesančnom stredoveku, keďže vedia, že humanizmus existoval aj pred „humanizmom" a renesancia aj pred „renesanciou". V publikácii nájdu aj kapitolu o Danteho humanizme a v nej v danom kontexte rozvinutú spomenutú tézu: „Kresťanský humanizmus je najčastejšie spájaný so skorou

vedecké práce vysvetľujúce a komentujúce ich zmysel. Podobné je to s antickými dielami filozofov. Interpretácia textov aj obrazov je veľakrát veľmi posunutá a príliš sa verí na alegóriu. (185)

V prípade výjavov zo Starého a Nového zákona bola interpretácia viac či menej presne daná katolíckou teológiou, ale v ikonografii umeleckých diel bol stále priestor pre mierne posunuté interpretácie. (187)

Pre koniec renesancie existuje pomerne veľa dobových prameňov, v ktorých samotní umelci vysvetľujú význam niektorých prvkov (a tento význam by sme inak nemohli dešifrovať[64]), no pre 15. storočie takéto pramene chýbajú. (189) V prípade skrytosti samotnej, skutočnosť, že sú skryté, neznáme pre nás, neznamená, že boli skryté pre dobovú spoločnosť. Prípadov, kedy mali byť zjavné a známe len pre „zasvätených", bolo určite málo. Najľahšie sa okrem teologického významu deteguje politický odkaz umeleckého diela, aj keď mal námet z antiky. V tomto prípade je veľmi dôležité časové hľadisko vzniku umeleckého diela a politické udalosti, ktoré tomu bezprostredne predchádzali a boli aktuálne. No v princípe platí, že symboly „objednané" a známe patrónovi a jeho známym, boli už o niečo menej jasné ostatným súčasníkom a tým menej už ďalšej generácii. (191)

Otázky

- Čo znamená ikonografia a pri ktorom druhu umenia sa využíva?
- Ako by ste interpretovali štatistické údaje týkajúce sa motívov malieb a ako by ste ich analyzovali?
- Aké percentuálne zastúpenie, aký podiel na všetkých maľbách mali svetské motívy podľa Burkeho štatistiky?
- Ako narástol počet malieb počas 15. storočia?
- Interpretujte zobrazovanie Panny Márie, Ježiša Krista a svätých.

---

renesanciou s osobnosťami ako Tomáš More a Erazmus Rotterdamský a ďalšími profesormi „Novej vedy" počas periódy začínajúcej približne okolo roku 1500 a trvajúcej cez celé 16. storočie a sčasti aj potom. Avšak ako študenti dejín stredoveku dobre vedia, rešpekt ku klasickému (antickému) vzdelaniu/poznaniu a antickým autorom predchádza renesanciu, ako sa to jasne prejavuje aj v stredovekej spisbe, čo platí tiež pre Danteho opis Vergília v Božskej komédii." ENRIGHT, Nancy. Dante and the Human Identity: A Transformation from Grace to Grace. In: BEQUETTE, John P. (ed.). *A Companion to Medieval Christian Humanism: Essays on Principal Thinkers*. Leiden; Boston: Brill, 2016, s. 258.

64 Niektoré významy veľmi rýchlo upadli do zabudnutia a dešifrovali ich až odborníci v 20. storočí. SZŐNYI, György E. The World of the Italian Renaissance. In: SALLAY, Dóra – TÁTRAI, Vilmos – VÉCSEY, Axel (eds.). *Botticelli to Titian: Two Centuries of Italian Masterpieces*. Budapest: Szépművészeti múzeum, 2009, s. 30–31.

- Ako sa vyvíjal trend portrétovania? Uveďte chronológiu a spoločenské zaradenie.
- Uveďte kvalitu a kvantitu zobrazovania výjavov z antickej mytológie.
- V akej miere boli zastúpené krajinky a zátišia? Porovnajte to s Nizozemskom.
- Niesli obrazy, literárne a iné umelecké diela tajné odkazy?

XIII.

VIDENIE SVETA – SVETONÁZOR

Vo zvyšných častiach – kapitolách knihy sa Burke nevenuje priamo už umeniu, umelcom a patrónom, ale tomu, čo nazýva širšou spoločnosťou. Tým sa viac presúvame od dejín umenia k dejinám spoločnosti, k dejinám mentalít a dejinám každodennosti. Burke pritom vychádza z hypotézy, že „vzťah medzi umením a spoločnosťou nie je priamy, ale je sprostredkovaný svetovým názorom." (196) Ďalej Burke formuluje dve ďalšie hypotézy, ktoré chce dokázať. Prvou je samotná existencia svetonázoru a svetonázorov podľa spoločenských skupín alebo v celej spoločnosti. A druhou hypotézou je, že sú vyjadrené „najvýstižnejšie" práve v umení. (196) Uvediem túto veľkú kapitolu citátom:

> „Spoločenská skupina, veľká alebo malá, má sklon zdieľať určité názory – na Boha a vesmír, na prírodu a ľudskú prirodzenosť, na život a smrť, priestor a čas, dobro a krásu. Tieto názory môžu byť vedomé alebo nevedomé. V období sporov si ľudia veľmi jasne uvedomujú svoje postoje k náboženstvu alebo k štátu, a pritom si vlastne neuvedomujú, že majú určitú koncepciu priestoru, času, príčiny a nutnosti. Písať dejiny týchto názorov nie je ľahké." (195)

Podobne ako pri téme dobového vkusu aj v tomto prípade Burke vychádzal hlavne z (publikovaných) písomných prameňov a už ich vznik predstavuje výber – časový, regionálny a spoločenský. (196) Tieto tri faktory, tri premenné, ovplyvňujú konečný výsledok, ktorý nie je možné formulovať absolútne napríklad pre celé Taliansko počas troch storočí a pre všetky vrstvy spoločnosti. No s prihliadnutím na tieto odlišnosti môžeme hovoriť o nejakom priemere, okolo ktorého oscilujú názory jednotlivcov, rôznych spoločenských skupín z rôznych regiónov Talianska v 16., 15. a 14. storočí.

Prvou rozoberanou témou je meranie času a vnímanie času ako takého. Podobne ako rok bol vymedzený a rozčlenený podľa kresťanských sviatkov, aj pre deň existovala ľudová liturgia hodín na posvätenie času. V podobnom rytme fungovali aj klerici a celkovo rehoľníci. Časti dňa, začiatok práce, poludnie či konanie bohoslužieb oznamoval zvon, ktorý počuli aj na poliach. Slnečné hodiny

a mechanické hodiny (známe) počas 15. storočia dopĺňali zvony a vizualizovali čas popri samotnom slnku. Meranie času na „Zdravasy" (197) nemal pre samotnú krátkosť veľký zmysel, aj keď sa to pre zaujímavosť spomína. Aj v našom jazyku poznáme archaické vyjadrenie, že skôr, ako by povedal Otčenáš.... To však neznamená, že by sa podľa toho dal merať čas počas dňa, dohodnúť stretnutie alebo nástup do práce. Koľko Zdravasov by sa bolo treba pomodliť, aby ráno nastúpili do práce? A odkedy? A tiež, kto by sa ich modlil? Ak by ich bolo napríklad dvesto? Takže praktická využiteľnosť týchto prostriedkov ukazuje na nereálnosť ich používania, aj keď to na prvý pohľad vyzerá lákavo. Väčšia dôležitosť sa tým pádom kladie na zvonárov, ich orientácia v čase bola kľúčová. Mechanické hodiny na mestských vežiach im aj obyvateľstvu v tomto smere pomáhali. Ďalej pre určovanie menších častí dňa, napríklad hodín, boli vhodné presýpacie hodiny. Mali veľký význam v komunitách, kde bol čas striktne rozdelený pre rôzne činnosti, ktoré sa mali zladiť, napríklad v kláštoroch alebo na univerzitách (ktoré boli riadené podľa podobného režimu ako kláštory). Na vyobrazeniach z vyučovania môžeme pri prednášajúcom vidieť zobrazené aj presýpacie hodiny. Aj v tom prípade, teda na školách a v kláštoroch, zohrávali pre väčšie časové celky a pre celú komunitu význam zvony, ktoré ich zvolávali k spoločnej činnosti alebo aktivite, alebo určovali hlavné časti dňa. Rovnaký význam plnili zvony v mestách a na dedinách.

Následne Burke vytvára prepojenie a paralelu medzi meraním času (celkovo) a meraním priestoru (v maliarstve) a vidí medzi tým priamu súvislosť. (197) Jedno aj druhé je o meraní a ako bolo uvedené v prípade vkusu a poriadku, záujem o matematiku, geometriu a celkovo o meranie, pomernosť a perspektívu bol u umelcov veľký.

Dobový názor na vesmír bol tradične antický, teda stredoveký a už pred renesanciou stál na predstavách Ptolemaia a Aristotela. (197) Stotožnenie planét (vrátanie Slnka a mesiaca), ktoré obiehali okolo Zeme v predstavách stredoveku, s antickými bohmi a zároveň s dňami v týždni, bolo po celý čas akceptované kresťanským prostredím, keďže nad tým všetkým bol Boh (nad všetkými bohmi). Čo je typické pre ľudí renesancie, je veľká poverčivosť a viera vo vplyv planét, hviezd a znamení zverokruhu na životy ľudí. S tým súvisí podriadenosť, do veľkej miery aj dosť módna, ľudí renesancie vešteniu, astrológom a horoskopom, ktorých vypracovanie mali v pracovnej náplni aj univerzitní profesori.[65]

V renesančnom Taliansku prikladali týmto témam veľkú vážnosť a zdá sa, že čím bohatšia a vzdelanejšia časť spoločnosti (okrem niektorých výnimiek), tým viac bola tomu otvorená. Je preto len prirodzené, že to našlo svoj odraz aj

65 HLAVÁČEK, Petr et al. *Kacířská univerzita: Osobnosti pražské utrakvistické univerzity 1417–1622*. Praha: Toga, 2013.

v umení, najmä v architektúre, no máme príklady aj zo sochárstva, pretože sa veľmi prihliadalo na to, aby boli stavby a sochy postavené (vystavené) pod šťastnou hviezdou. (198)

Aj v prípade Zeme, živlov a ľudí bola predstava pôvodná, antická – štyri živly, štyri základné vlastnosti a štyri druhy temperamentu: zem, voda, vzduch, oheň – suchosť, vlhkosť, chlad, horúčosť – sangvinik, melancholik, flegmatik, cholerik. Aj pozemská existencia mala štyri podoby – ľudská, zvieracia, rastlinná a minerálna. Celý svet a vesmír bol hierarchicky presne usporiadaný a tak, ako existovala hierarchia medzi kameňmi (drahokamy, polodrahokamy a pod.), planétami či anjelmi (cherubíni, serafíni), neprekvapí, že podobne vnímali aj ľudí – spoločnosť, ako prirodzene hierarchizovanú. (200) Tieto (antické) predstavy nepriniesla renesancia. V spoločnosti existovali po celý čas od staroveku cez stredovek. V období renesancie sa záujem o ne výrazne rozšíril, najmä smerom k astrológii a alchýmii.

To, čo je medzi nebom a zemou, anjeli a démoni, rozprávkové bytosti, (201) pohanské božstvá a duše mŕtvych, to sa prenechávalo fantázii, keďže beztak sa o tom nič určité nevedelo. Pre katolíkov bolo dôležité, že nad tým mal zvrchovanú moc Boh. Umelecky je to zobrazené v podobe obľúbeného výjavu Klaňanie troch kráľov (mágov), ktorých skúmanie hviezd priviedlo ku Kristovi, aby sa mu poklonili.

Obľúbenou a diskutovanou témou bola šťastena – Fortuna a kombinácia šťastia, schopností a úsilia, aby jednotlivec či rod dosiahli úspech. (201)

Alchýmia, čarodejníctvo a mágia sú na jednej strane spôsobom spoznávania sveta a zároveň snahou o jeho ovládanie. Aj tu sa stretávame s hierarchiou, v alchýmii je to hierarchia kovov (prepojenými s planétami a ich hierarchiou), v mágii nižšia, čierna, škodiaca moc a vyššia, biela, pomáhajúca. (202) Známa náklonnosť renesančného cisára Rudolfa II. k astrológii a astronómii[66] nie je ojedinelou ukážkou, že tento záujem opantával mysle (aj) najvyšších vrstiev spoločnosti. Alchýmia sa prostredníctvom niektorých výrazových prostriedkov, výrazov, termínov a symbolov dostala z umeleckých druhov najviac do literatúry. (203)

Kým alchýmia bola pomerne tajomná, a podľa niektorých len zbytočná alebo málo užitočná (Erazmus ju v Chvále bláznovstva označil za veľkú pochabosť, ktorej jedinou výhodou bolo, že sa vďaka tomu rozvíjala aj chémia),[67] a výnimočne aj zakazovaná, „o mágii sa diskutovalo oveľa otvorenejšie ako o alchýmii, prinajmenšom o jej bielej forme". (203) Na účinnosť obidvoch foriem sa vo všeobecnosti verilo. Postoj Cirkvi bol voči čiernej mágii odmietavý, voči bielej

66 JANÁČEK, Josef. *Rudolf II. a jeho doba*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1987, s. 232–234.

67 HRUŠOVSKÝ, Igor – KOCKA, Ján – PAŽÍTKA, Mikuláš. *Humanizmus a renesancia: antológia z diel filozofov*. Bratislava: Iris, 2006, s. 335–401.

mágii opatrný až podozrievavý, kým napríklad astrológia bola považovaná za pomerne neškodnú zábavku. S tým súvisí postoj k čarodejníctvu a čarodejniciam. Najväčšie prenasledovanie čarodejníc spadá do novoveku. Keďže sa objavuje v protestantskom aj katolíckom prostredí, ide v rovnakej miere o kultúrnu a náboženskú záležitosť. V stredoveku, teda aj počas renesancie, boli takéto procesy skôr výnimkou než bežným javom, aj keď oficiálny postoj cirkevných autorít k mágii a čarodejníctvu bol negatívny. Dobová spoločnosť verila v silu a moc mágie, a to na základe vlastnej skúsenosti. (204) Obracia to aj pohľad k Cirkvi, ktorá proti tejto skúsenosti a moci kládla zázračnú moc, v ktorú sa nielen verilo, ale spoločnosť mala s ňou podobnú skúsenosť. Obyvateľstvo ju vnímalo a „zažívalo" ako silnejšiu než bola moc mágie. No v praxi obyvateľstvo využívalo obidve, ak ľudia neuspeli pri jednej, hľadali pomoc u druhej.

Renesančná literatúra, tak ako literatúra stredoveká,[68] je plná mágie. Tu, podobne ako pri mnohých iných témach, sa môžeme pýtať, či je existencia mágie v literatúre v takom prípade rysom renesancie, či je to znakom renesančnej literatúry, ak je znakom aj inej literatúry? Alebo je to skôr výrazom európskej kultúry od antiky do 18. storočia vrátane?

Ak sme spomínali hierarchie, tak aj čarodejníctvo bolo považovanú za najnižšiu, najpodlejšiu formu mágie, spoločensky identifikovanú s nižšími sociálnymi vrstvami. (204) Čo sa týka interpretácie a vedeckého výskumu takejto témy, je nutné mať na zreteli, že procesy s čarodejnicami slúžili prevažne na odstránenie nepohodlných osôb (napríklad susedov v rámci lokálnej komunity) a pre spomínanú vieru aj obavu z moci skutočných čarodejníc (podľa dobovej viery či skúsenosti), samotných osôb, ktoré vykonávali magické úkony, sa nedotýkali. Tieto osoby boli rovnako nenávidené ako obávané a prípadná pomsta skutočnej bosorky (podľa dobovej terminológie) a spriaznených démonických síl odrádzala od ataku zo strany obyvateľstva.

Názory na spoločnosť

Pri nazeraní na dobové predstavy na vesmír, svet, spoločnosť, štát, Cirkev a rodinu je zaujímavé veľmi silne zakorenené organické vnímanie celku aj jeho častí ako živých organizmov a osobitne ako ľudské telo. A podľa organizácie vždy niekto iný bol v úlohe hlavy a ostatné časti tela mali rozdielnu, no stále dôležitú funkciu. Toto prirovnanie má svoj pôvod v antickej filozofii (Platón a Aristoteles) (207) a je známe aj z jedného z listov apoštola Pavla. Že uvedené prirovnanie bolo dobovo vnímané viac ako len metafora svedčia aj poznámky spájajúce štát

68 GRAUS, F. *Živá minulost*, s. 37, 150–151.

s telom a jeho chorobami aj u dobových politických teoretikov. Burke poukazuje na chybu, ak stotožnenie vesmíru, sveta, štátu, spoločnosti a stavby so živým organizmom dnes vnímame ako metaforu, pretože ide o analógiu. (221) Nielen na základe toho je možné vo všeobecnosti uviesť, že monarchia mala oveľa vyšší počet svojich sympatizantov ako republika. Alebo dalo by sa presnejšie spolu s Machiavellim napísať, že nie každému spoločenstvu vyhovuje rovnaká forma vlády a len pre máloktoré je vhodné republikánske zriadenie.[69] Samotný Machiavelli favorizoval Francúzsko a jeho formu vlády. Aj keď to bude možno prekvapujúce, ale humanisti vo všeobecnosti preferovali vládu osvieteného renesančného panovníka a mnohí preto neskôr vkladali veľké nádeje do cisára Karola V. Národní humanisti zase drukovali svojim panovníkom. V tomto smere antika poskytovala dva rôzne príklady – Atény či rímska republika verzus Alexander Veľký a Caesar. Taktiež rímske právo podporovalo hierarchicky usporiadanú spoločnosť. V tomto prípade po období stredovekej decentralizácie moci humanizmus teoreticky a argumentačne dláždil cestu pre vznik novovekej renesančnej absolutistickej monarchie – centralizovaného štátu.

V tejto súvislosti vystupujú do popredia viaceré témy. Prvou je, že v Taliansku existovali viaceré modely a spôsob, akým sa politické elity dostávali k moci, bol zjavne vďaka ich úsiliu, násiliu a šťastiu. Burckhardt v kapitole pomenovanej *Štát ako umelecké dielo* rozdelil štáty Talianska na malé a veľké tyranie. Niektoré štáty si prisvojili či inak ovládli kondotiéri, iné oligarchia a najmocnejšie rody spomedzi nich. Po tejto stránke bolo irelevantné, aká je formálna podoba štátu, dôležité bolo, kto ho v skutočnosti ovláda. Tento pragmatický prístup k politickej moci a bežná skúsenosť dávali za pravdu Machiavellimu. Zároveň sa zreteľne ukazoval štát a držba moci ako ľudský výtvor, nie božský. Preto sa mohlo aj uvažovať o jeho prestavbe a vytvorení ideálneho štátu podobne, ako sa uvažovalo o naprojektovaní ideálneho mesta či stavby. Renesančné utópie, ktoré spájali idealistické predstavy o štáte a zároveň o ideálnej spoločnosti, neboli výtvormi len niektorých politických teoretikov, ale svoje predstavy formulovali aj spisovatelia, humanisti aj umelci. Mali mať skôr propagandistický charakter a vypovedali skôr o ich autoroch a ich mentálnom svete, ako o reálnych možnostiach ich uskutočnenia. Ani nový Platónov štát nevznikol, ani Erazmovo kresťanské knieža sa nikdy neujalo vlády v tej podobe, ako si to humanisti želali.

Známe delenie na tri skupiny ľudí – tí, ktorí sa modlia, pracujú a bojujú,[70] v skutočnosti nikdy reálne neexistovalo minimálne kvôli prienikom. Príklady:

69 MACHIAVELLI, Niccolò. *Knieža*. Martin: Thetis, 2009.

70 Teóriu o troch stavoch osobitne rozpracoval Georges Duby. Na margo počiatkov renesancie vo Francúzsku (Avignon) a situácie na juhu Francúzska okolo roku 1400 poznamenal: „To, čomu hovoríme renesancia, sa na juhu [Francúzska] rozvíjalo už sto rokov, to jest od doby, kedy sa tam začali rozvíjať zárodky zasiate Fridrichom II. a toskánskymi patricijmi. Na severe naopak to, čomu

rytierske rády, pracujúci mnísi, bojujúci biskupi, žoldnierske vojská a reálna účasť nešľachticov na vojenských výpravách, kráľ Žigmund Luxemburský s aktívnou účasťou na bohoslužbe v pozícii diakona[71] (panovníci pri korunovácii prijímali nižšie kňazské svätenie[72]). No najpozoruhodnejší prienik predstavujú mestá a mešťania, ktorí okrem manuálnej práce tvorili vojenskú hotovosť (milície) a zároveň sa v zbožnosti doťahovali na mníchov a klerikov. Ako však bolo skôr spomenuté, (manuálna) práca za mzdu alebo kvôli zisku, ktorú vykonávali nešľachtici – sedliaci ako aj remeselníci a obchodníci z miest, bola pokladaná za nižšiu a menej čestnú. Preto sa ani mešťania nevymykali z tohto všeobecného a nepresného, teoretického rozdelenia. No ich pozícia v spoločenskom, politickom, kultúrnom a samozrejme hospodárskom živote od „revolúcie" v 12. storočia sa tak upevnila, že podobné názory mohli byť pokladané za anachronické a ako Don Quijote vyvolávali úsmev.

Spoločnosť v mestách aj na vidieku sa delila predovšetkým podľa právneho postavenia a podľa právneho okruhu, do ktorého prináležala. Uvedené sa líšilo podľa lokality a krajiny, potom podľa povolania (napríklad kňazi, mnísi, vojaci, študenti), ďalej či bola daná osoba šľachticom alebo nie, následne či patrila k aristokracii alebo k nižšej šľachte, v mestách aj na dedine sa obyvateľstvo delilo podľa majetku na najbohatších, na tých, ktorých by sme dnes nazvali stredná trieda, a potom na najchudobnejších, ktorí sa dávali najímať za mzdu zvyčajne pri tej prvej skupine. Ale to nie je špecifikum ani Talianska, ani tohto obdobia a nie je na tom nič, čo by sme mohli nazvať renesančné, teda čo by patrilo k renesancii a bolo by pre ňu typické. K takémuto rozdeleniu spoločnosť vždy veľmi rýchlo dospeje a je viac menej jedno, aké je personálne obsadenie týchto pozícií, ako je vidieť po spoločenských otrasoch, vojnách a revolúciách, kedy dochádza k prestavbe, podobne ako pri striedaní generácií, keď nie vždy synovia a vnuci dokážu udržať spoločenské postavenie svojho otca respektíve deda, nehovoriac o vymieraní rodov.

Prepojenie s dejinami, s premenlivosťou a tým pádom s vývojom inštitúcií či jazyka v čase (v dejinách) vytvárali najmä historici a celkovo humanisti, ktorí kládli základy kritického skúmania dejín, ktoré zohľadňuje zmenu v čase, ráta s ňou a hľadá ju ako nevyhnutnú charakteristiku dejinného vývoja. Okrem historiografie vlastných miest, ktoré nie sú ideálnym príkladom pre objektívne a profesionálne písanie o dejinách, napríklad dejiny antického Ríma mohli

hovoríme stredovek, malo trvať ešte jedno storočie, ak nie dlhšie." DUBY, Georges. *Umění a společnost ve středověku*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2002, s. 78.

71 PAPSONOVÁ, M. – ŠMAHEL, F. – DVOŘÁKOVÁ, D. *Ulrich Richental: Kostnická kronika*.

72 LE GOFF, Jacques. *Svatý Ludvík*. Praha: Argo, 2012, s. 546. BADA, Panovník. In: DUCHOŇOVÁ, Diana – HANULA, Matej. *Človek raného novoveku*. Bratislava: Veda, 2020, s. 18.

ISOTE ARIMINENSI FORMA ET VIRTVTE ITALIE DECORI

mať už tento charakter.[73] Snaha umelcov a spisovateľov spoznať a zrekonštruovať starovek je už osobitnou témou, ktorá dala aj názov celej tejto umeleckej epoche a je témou osobitnej kapitoly. Na tomto mieste je vhodné zdôrazniť v umení uplatňovaný cit pre dejiny ako také, aj keď je to samozrejme na príklade staroveku. (210) Uvedomovanie si minulosti a jej vedomá rekonštrukcia, či už v umení alebo v historiografii, je významným a dôležitým faktorom v kultúrnom vývoji. Chronológia je zároveň predstavením nielen vývoja, ale aj pokroku. Rozdiel medzi dobovými a súčasnými pohľadmi teoretikov umenia je v tom, že ak Vasari stojí na konci renesancie a obzerá sa späť, vidí lineárny pokrok v umení, ktorý vrcholí za jeho čias. Moderní teoretici umenia sú rozdelení do dvoch táborov. Buď klasicky delia periódy (vnútorne ich členia) a po vrchole vidia úpadok štýlu, druhá skupina je v tomto podobná Vasarimu, keď zmenu a transformáciu štýlu nevnímajú úpadkovo, ale lineárne cez manierizmus ako prechod do baroka.[74]

Súčasťou umelecky vyjadreného vzťahu k minulosti (k staroveku) boli kópie a vytváranie replík antických umeleckých diel, ale aj mincí, či kopírovanie literárneho štýlu aj viet doslovne z antických literárnych diel. (211)

Už na inom mieste sme sa spolu s Burkem venovali téme modernosti, inováciám, vzťahu k antike a gotike. Na tomto mieste (211) je v súvislosti s obzeraním sa do minulosti a vnímaním dejín predstavený opäť uvedený paradox, že umelecké inovácie sa neprezentovali ako inovácie, ale ako obnovenie tradícií a návrat k umeniu antiky. V skutočnosti išlo o inovácie aj vo vzťahu k umeniu antiky, aj k románskemu, byzantskému a gotickému umeniu. Uvedomil si to až na konci obdobia Vasari a prezentoval to ako moderné.[75] Dovtedy za moderné a zlé považovali gotické umenie, preto termíny moderný a inovácie, v doslovnom alebo podobnom znení, boli takmer počas celej renesancie vnímané negatívne. Umelci prakticky bez antických zdrojov (alebo len s veľmi obmedzeným prístupom k antickým dielam) vo svojej predstave a fantázii o dielach antiky boli presvedčení, že ju obnovujú a pritom tvorili niečo nové. Vychádzali z predstavy, že jestvuje len jediná, dokonalá a ideálna podoba umenia a tá existovala v antike a bola obnovená za ich čias. Umelci ju našli, objavili a prezentovali ako dovŕšenú cestu a cieľ snaženia, ideálny model, ktorý sa už nedá vylepšiť.

73 K tomu sa pripája opatrné, sporadické a účelové (pre politické a majetkové zámery) pionierske využívanie kritiky historických dokumentov, čoho najznámejším príkladom je Lorenzo Valla. K jeho kritike Konštantínovej donácie pozri: GINZBURG, Carlo. *Mocenské vztahy: Historie, rétorika, důkaz*. Praha: Karolinum, 2013.

74 SYPHER, Wylie. *Od renesance k baroku: Proměny umění a literatury 1400–1700*. Praha: Odeon, 1971.

75 LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007, s. 44–48.

PHILIPPVS STROZA

Renesančný individualizmus, pojem, ktorý stvoril Burckhardt, bol medzičasom skritizovaný a odmietnutý, ale do istej miery je možné aj nutné o ňom uvažovať, ak keď určite nie v takom rozsahu, v akom to predostrel Burckardt. On sám to na sklonku života zamietol. (212) Pohľad na človeka, či už bol renesančný alebo nie, teda či to bolo znakom renesancie alebo celkového, aj mimotalianskeho vývoja spoločnosti, je pre umenie samozrejme dôležitý a nedá sa vyriešiť len poukázaním na množstvo svetských motívov. Tie, ako dobre vieme, síce početne narastali, ale relatívne boli stále na podobnej, pomernej nízkej úrovni.

Burke vyselektoval termíny, ktoré nie sú zhodné a je potrebné sa im venovať osobitne: sebavedomie – sebapresadzovanie – jedinečné indivíduum. (213) V prípade posledného termínu sa tým myslí jedinečný, rozpoznateľný štýl umelca. Na inom mieste som spomenul študentom regionálne bližšieho umelca, majstra Pavla z Levoče, ktorý je tiež rozpoznateľný, pracuje v tom istom období, ale je to umelec gotického sochárstva (rezbárstva). Podobne van Eyck v Nizozemsku v 15. storočí.[76] Musíme sa preto pýtať, je to črta renesancie a Talianska, alebo je všeobecná? Ak všeobecná, týka sa obdobia 15. storočia, 14. storočia alebo už skôr? Ak skôr, boli menej umeleckými individualitami len preto, že nemáme toľko písomného materiálu? Všetky uvedené otázky sú relevantné a oslabujú glorifikáciu renesančného individualizmu. Na druhej strane všetky umelecké a vzdelanecké osobnosti renesancie boli skutočnými individualitami, ktoré vedome prejavovali svoju osobitosť vo svojich dielach, aby sa nimi odlíšili od iných. Aj spoločensky získali osobitné postavenia a uznanie za svoje kvality. Toto postavenie sa časom zvyšovalo a tak, ako sa prejavoval vo zvýšenej miere „umelecký individualizmus", aj individualizmus vo všeobecnosti dostával väčší priestor, ako sa zvyšovala sláva a prestíž vynikajúcich jedincov.

Proti Burckhardtom presadzovanej renesančnej „túžbe po sláve" už Huizinga argumentoval tým, že ide len o zrkadlový odraz podobnej túžby po sláve rytierov z predchádzajúceho obdobia, teda že túžba po sláve nie je renesančné špecifikum. Došlo len k „demilitarizácii slávy". (213) Záľuba vo veľkoleposti ako jednej z vlastností umeleckých diel (pozri kapitolu o vkuse) je podobná záľube vo veľkých činoch (214) – spoločenských, náboženských, vedeckých, vojenských, staviteľských aj umeleckých, ktorú zdieľali umelci s celkovou spoločnosťou. Obdivovali veľké činy ľudí staroveku aj svojich súčasníkov. Prepojenie s individualizmom má aj téma súťaživosti tak, ako to ilustruje Burke. Umelecká súťaž má pozitívne aj negatívne dôsledky a najviac zmienok o nej pochádza samozrejme

76 Jan van Eyck napísal svoje meno doprostred svojho najslávnejšieho obrazu Manželia Arnolfiniovci. GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta; Argo, 1997, s. 243.

z Florencie. Okrem súťaživosti aj závistlivosť viedla ku kvalitnejšej produkcii. (214) Do tejto kategórie (individualizmus) patria aj denníky, memoáre a autobiografie, z ktorých sa len z Florencie z obdobia renesancie zachovalo približne sto. (215)

V prípade portrétov Burke rozlišuje medzi rodinnými maľbami – podobizne členov rodiny zvyčajne prezentované v kolekcii a logickej (chronologickej) postupnosti, a autoportrétmi. Zvyčajne sa maliar namaľoval v podobe niektorej okrajovej postavy. (215) Otázkou je, ktorí súčasníci boli namaľovaní ako hlavné a ostatné postavy.[77] Tu opäť treba zdôrazniť, že aj v gotickom umení boli zobrazovaní súčasníci, buď explicitne (napríklad kráľ) alebo nepriamo (dali svoju tvár svätcovi či Panne Márii, anjelovi alebo Kristovi). V 16. storočí už máme aj riadne autoportréty maliarov. (215) Burke v súvislosti so „sebauvedomovaním" uvádza aj zrkadlá. (215) Tu sa samozrejme dostávame na hranu interpretovateľného – kov, sklo aj voda tiež zrkadlia, ďalej zrkadlá poznáme z celých dejín, z iných regiónov a aj z obdobia iných umeleckých slohov (byzantské, gotické), nie je to teda typická renesančná záležitosť. Je používanie zrkadiel prejavom renesančného individualizmu?

Ďalším zdrojom pre úvahy o renesančnom individualizme sú príručky správneho chovania (216), súdiac podľa rozšírenosti veľmi obľúbené, aj keď sa orientovali na vyššie spoločenské vrstvy. No podobne ako kuchárske knihy pre aristokraciu, alebo domnelo vytvorené aristokraciou, boli obľúbeným čítaním pre strednú triedu, aj témy o vyšších spoločenských vrstvách boli obľúbeným čítaním pre vrstvy nižšie. A ak sa pozrieme do ľudového prostredia rozprávok, členovia kráľovských rodín a rytieri boli zaujímavými a častými postavami (početný výskyt čarodejníc v rozprávkach má tiež svoju výpovednú hodnotu, no to súvisí s preberanou témou mágie).

Spomínané príručky sú aj svojím spôsobom antitézou voči renesančného individualizmu, pretože „vštepujú, že je nutné skôr dodržiavať kódex dobrého správania než sa správať po svojom" (216), no v skutočnosti majú pomôcť k pestovaniu a vybudovaniu spoločenského postavenia individuality. Išlo v prvom rade o dosiahnutie vhodného, pekného správania, ale nenúteným, nenásilným až neviditeľným spôsobom. Išlo o pôvabné správanie, o pôvab v správaní a nie náhodou sa táto „vlastnosť" dáva do porovnania s pôvabom v maľbe.

Pojednania o dôstojnosti človeka[78] smerovali postupom času k jeho zbožšteniu, z ľudí sa stávali hrdinovia podobní tým z antických bájí. Priveľké a pričasté

77 WÖLFFLIN, Heinrich. *Základní pojmy dějin umění: problém vývoje stylu v novověkém umění*. Praha: Academia, 2020, s. 43.

78 MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *O důstojnosti člověka: De dignitate hominis*. Praha: OIKOYMENH, 2005.

VRANIA

užívaniu takýchto prísloviek viedlo však len k ich sprofanizovaniu a k vyprázdneniu. (218) To neskončilo renesanciou a tak, ako sa termín renesančný používa na čokoľvek, tak aj pojem božský alebo hrdinský nemá v bežnom jazyku žiadnu teologickú hodnotu. Počiatky (dôvody/príčiny) môžeme badať v renesancii, no pri kritickejšom skúmaní aj v hrdinských spevoch, bájach a eposoch raného a rozvinutého stredoveku.

Obdivovanie človeka, jeho ducha, duše a tela, v literatúre aj v umení, je úplne zjavné a nové. Obdiv k ľudskému telu, ideálne nahému, je typickým znakom renesancie. (218)

Spomenutý (veľký) duch renesančného hrdinu symbolizuje racionalitu, múdrosť a rozumnosť. Nejde len o sféru vedy či poznania antiky alebo celého vesmíru, ale myslí sa tým hlavne rozumné a múdre konanie v každodennom prejave. S tým sa spája aj istá vypočítavosť a celkovo prepočty používané na dennej báze vo výrobe a predaji, teda v hospodárskom živote. Byť hospodárny a hospodárne nakladať s peniazmi, majetkom aj s časom, bolo súčasťou mentality talianskych obchodníkov a celkovo obyvateľov miest. A ako poukazuje Burke, takáto vypočítavosť sa prenášala aj do medziľudských vzťahov respektíve bolo to vrelo odporúčané. (219–220)

Numerológia sa využívala v rôznych oblastiach (využívala sa s obľubou aj v umení) a tým, že existovali číselné zhody v rámci rôznych systémov, chápalo sa to ako dôkaz ich zhody a pravdivosti. Podobne to bolo s pripodobňovaním žijúcich osobností k historickým osobnostiam – prirovnanie bolo živé a stotožnenie malo byť blízke realite. (223) Popri organickom vnímaní sveta existovalo mechanické vnímanie, ktoré spočívalo v poznávaní zákonov sveta a vo viere, že sú tieto zákony poznateľné a vypočítateľné. (223)

Otázky

- Akými rôznymi spôsobmi bol meraný čas, ktorý bol najefektívnejší a ktorý najpoužívanejší? Akú rolu zohrávali zvony? Kto a ako delil čas počas dňa a počas roka?
- Verila stredoveká spoločnosť na „rozprávkové“ bytosti? Prečo bola v takej veľkej miere tolerantná voči nie-kresťanským predstavám – svetonázoru?
- Ako sa prejavovala predstava o harmónii, logike a hierarchii vo vzťahoch vo vesmíre a vo svete?
- Aký postoj mala spoločnosť a Cirkev voči mágii, alchýmii a astrológii?
- Prečo bola spoločnosť prirovnávaná k telu?
- Aké štátne zriadenie, monarchiu alebo republiku, preferovali humanisti?

- Boli ľudia v Taliansku presvedčení o božskom pôvode politickej moci monarchov?
- Prečo vznikali renesančné utópie o ideálnej spoločnosti a štáte? Aký mali základ a čo ich podnietilo?
- Prečo hovoríme o stavovskej spoločnosti a čím sa od seba jednotlivé stavy odlišovali?
- Ako sa vyvíjal vzťah k minulosti, aj k dejinám umenia a jeho vývoju pri pohľade spätne od 16. storočia?
- Odráža sa dobový spoločenský pohľad na človeka v individualizme renesančného človeka?
- Uveďte argumenty, ktoré podporujú názor o renesančnom individualizme a ktoré tomu protirečia.
- S čím bola prepojená individualita a ako sa prejavovala v umení?
- Akým spôsobom sa spoločnosť snažila modelovať jednotlivca, aby dosiahla jeho zdokonalenie?

XIV.

SPOLOČENSKÝ RÁMEC – NÁBOŽENSKÁ ORGANIZÁCIA

Katolícka cirkev prešla významnou zmenou v dôsledku Tridentského koncilu (ešte väčšia zmena nastala v spoločnosti a teda aj v Cirkvi v 19. storočí, kedy sa začal kreovať dnešný pohľad na náboženstvo a tiež na spoločenské vzťahy). V období renesancie, ako to Burke pripomína (225), boli Cirkev, správanie klerikov a správanie veriacich výrazne odlišné a nepodobné dnešnej situácii, dnešným predstavám a očakávaniam, čo len poukazuje na zmenu, akou spoločnosť odvtedy prešla a na odlišnosť kultúry stredoveku a raného novoveku od kultúry modernej a postmodernej. Niečo ostáva stratené v kultúre mentalít, pretože aj dnes správanie ľudí v kostoloch v Taliansku je výrazne odlišné od správania ľudí v Škótsku alebo v Nemecku. No aj vo viedenskom Dóme v 18. storočí pobehovali psy a deti, vybavovali sa obchody a počas bohoslužieb sa ľudia hlasno bavili.[79] Kostoly sú vhodným miestom na takéto pozorovania a máme o nich isté správy.

Vnímanie a používanie kostola, jeho spoločenská a kultúrna rola pre danú komunitu, ktorá ho vystavala (za pomoci svetského patróna), bolo praktické. Okrem primárnej sakrálnej funkcie kostoly slúžili ako útočište a politicky azyl pre kriminálnikov (veľmi výnimočne), ako miesto stretnutia, politických schôdzí a vyhlásenia dôležitých politických rozhodnutí, ako útočište počas obliehania mesta kvôli najhrubším múrom zo všetkých budov v meste, výnimočne ako súčasť opevnenia aj so strieľňami, ako cintorín, ako sklad materiálu a potravín. V kostole (hlavne na vidieku) v sakristii, ktorá bola kvôli bohoslužobným predmetom najlepšie zabezpečeným miestom, si nezriedka uchovávali cennosti laici (zvyčajne šľachtici). Preto sa v neskoršom období potridentská Cirkev prostredníctvom vizitátorov snažila dosiahnuť sakralizáciu kostolov zákazom uchovávania cenností súkromných osôb. Hodnoverné miesta, ako napríklad kapituly, uchovávali

79 TANTNER, Anton. Vienna at the Time of Maria Theresa. The Panorama of the «Political Comments» from 1770/1771. In: ANDREOZZI, Daniele – MOCARELLI, Luca (eds.). *The Empress Cities: Urban Centres, Societies and Economies in the Age of Maria Theresia von Habsburg*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2017, s. 90–91. Slávnostné sprievody aj s kočmi a jazdcami na koňoch vchádzali priamo do kostola. BURKE, Peter. *Žebráci, šarlatáni, papežové: Historická antropologie raně novověké Itálie: Eseje o vnímaní a komunikaci*. Jinočany: H&H, 2007, s. 41.

CXXII ET VIII
DI IANVARI
CREAT KALEN
M CCCCLXII

v sakristii listiny a pečatidlo.[80] Kostoly slúžili pre školy a univerzity. Je potrené si kostol predstaviť bez lavíc, ako veľký prázdny priestor, vhodný na prechádzanie a rozprávanie. Kostol slúžil ako „kultúrny dom" pre danú komunitu. Kostol bol domácim, vlastným a dôverným (226) miestom, blízkym a osobným, tak ako samotné náboženstvo. Oddelenie profánnej a sakrálnej sféry života človek renesancie nepoznal. Miera „dôvernosti" bola v prípade talianskej spoločnosti vyššia ako v zaalpských krajinách. (226)

Podobne, ako neboli kostol, náboženstvo a cirkevný život vyčlenené (a odčlenené) od spoločnosti, tak neboli ani klerici. Bolo ich pomerne veľké množstvo a značná časť z nich si musela zarábať na živobytie ako ostatné obyvateľstvo – boli skôr svetskými osobami s kňazským svätením a svetským povolaním/zamestnaním. Tretie rády dominikánov a františkánov boli početné a medzi nimi boli aj významní umelci a humanisti. Z dnešného, moderného hľadiska by sme ich nezahŕňali medzi rehoľníkov, ale oni sa za nich pokladali – rehoľníci žijúci vo svete. Celkový počet klerikov v pomere k počtu obyvateľov miest bol ohromný a s narastajúcim bohatnutím spoločnosti, ktoré zvyčajne prináša znížený záujem o cirkevné povolania a zvýšený o svetské, sa paradoxne ešte zvýšil. Burke uvádza počty a zmenu od 15. do 16. storočia vo viacerých významných talianskych mestách. Florencia mala v polovici 16. storočia približne 60 000 obyvateľov, čo je veľkosť dnešnej Trnavy. V tom období tam žilo cca 5000 klerikov, čo predstavuje 9 % obyvateľstva. Sú to približné čísla, ale podstatné pre lepšie pochopenie tejto otázky. Je samozrejmé, že život a správanie takého množstva klerikov bol slobodný a prakticky nezávislý od cirkevnej vrchnosti. Mali svätenie a väčšina z nich nemala *praebendu*, takže žili svetským spôsobom života alebo žobrali, ak boli členmi žobravých rádov. Staršie rehole žijúce na vidieku sa živili vo veľkej miere z práce svojich rúk (*Ora et Labora*), boli samostatnými hospodárskymi jednotkami a dá sa povedať, že mali svetské zamestnanie, ale v rámci svojej komunity. Medzi mestskými rehoľami aj v uzavretejších a prísnejších reholiach bolo pomerne veľa umelcov a humanistov, niektorých najznámejších uvádza aj Burke. Nielen oni samotní, ale celkovo rehole mali veľký vplyv na podobu renesančného umenia (a na jeho množstvo) ako patróni a potom ako tvorcovia špecifickej religiozity a spirituality, ktorej sa umenie vytvárané pre ich priestory prispôsobovalo; ďalej ako kazatelia a inšpirátori spoločnosti, humanistov, umelcov a celkovo aj Cirkvi.

Osobitnou kategóriou bolo kazateľstvo, na ktoré sa špecializovali niektorí vhodní klerici, zvyčajne rehoľníci, ale aj dve rehole – františkáni a dominikáni. Títo „profesionálni kazatelia", častokrát putujúci z miesta na miesto, boli veľmi

80 GLEJTEK, Miroslav. Zvyklosti pri príprave listín a ich pečatení v prostredí stredovekých hodnoverných miest vo svetle kapitulských štatútov. In: BYSTRICKÝ, Peter et al. *Gestá, symboly, ceremónie a rituály v stredoveku*. Bratislava: Veda, 2019, s. 23–36.

obľúbení a na základe toho mali aj veľký vplyv na spoločnosť. (228) Burckhardt spomína ich prínos pre spoločnosť aj pre utišovanie konfliktov medzi mestami a rodinami, ktoré stáli na princípe krvnej pomsty.[81] Medzi najznámejších patria Bernardin Sienský a Ján Kapistránsky,[82] no aj Savonarola,[83] ktorý hlboko zapôsobil na obyvateľov Florencie. V mestách aj mimo Talianska bola pozícia kazateľa inštitucionalizovaná v rámci farnosti, ale títo misionári – kazatelia mali osobitnú funkciu v Cirkvi a nakoniec aj v spoločnosti. Princípom kázne, zvlášť vyčlenenej z liturgie, bolo preložiť latinský text Biblie (liturgického čítania zo dňa alebo inej pasáže) do ľudovej reči a vyučovať zároveň s etickou výchovou. Kázania boli populárne, ale nie bežné a boli pomerne dlhé, preto museli byť, a aj boli, podané pútavou formou, inak poslucháči – veriaci, strácali záujem, rozprávali sa alebo odišli. Kým liturgia bola každodenná a v kostoloch prebiehalo jej slávenie pri slávnostných udalostiach súčasne na viacerých oltároch – na hlavnom aj na bočných, kázanie bolo nasmerované k veriacim a priamo ich oslovovalo. Preto bola osobitná pozornosť zameraná na kázanie.

Väčšina kléru bola chudobná, a to platí tak o svetských kňazoch ako aj o rehoľníkoch. Ako už bolo spomenuté, v Kostnickej kronike sú na spoločenskom rebríčku uvedení na úrovni študentov a prostitútok, pre ktorých mesto zorganizovalo stavebné práce na oprave opevnenia.[84]

Na druhej strane biskupi z titulu svojej funkcie patrili k aristokracii a tieto úrady aj boli obsadzované šľachtou. Pri obsadzovaní biskupských miest sa väčšinou uplatnil úradnícky prístup alebo klientsko-familiárny. Úradnícky znamená, že teologicky vyštudovaný kňaz vstúpi do služieb biskupa ako sekretár a neskôr sa pravdepodobne sám stane biskupom.

Náboženské sprievody a slávnosti boli zároveň ľudovými veselicami a divadelnými predstaveniami. (228) Pri nich mali osobitnú úlohu a priestor pre prezentáciu náboženské bratstvá, ktoré aj pripravovali tieto podujatia alebo niektoré ich časti a divadelné kusy. Sociálny, náboženský a spoločenský rozmer bratstiev bol omnoho širší, všeobecný aj špecializovaný a príprava slávností bola len malou časťou ich aktivít. Bratstvá boli zvláštnymi spoločenskými organizáciami, neboli to cechy, ani rehole a ani farnosti, no boli zvyčajne previazané s konkrétnym sakrálnym miestom (kostolom, kaplnkou alebo oltárom v kostole), spájali ľudí rôzneho spoločenského postavenie, klerikov aj laikov, mužov aj ženy a rôzne povolania. Boli to špecifické komunity, spoločenstvá, ktoré sa osobitným spôsobom

81 BURCKHARDT, Jacob. *Kultura renesance v Itálii*. Praha: Rybka, 2013, s. 344–354.

82 ŠMAHEL, František. *Mezi středověkem a renesancí*. Praha: Argo, 2002, s. 402.

83 SMIRINA, M. M. (ed.). *Dějiny světa IV*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1961, s. 112–114.

84 PAPSONOVÁ, M. – ŠMAHEL, F. – DVOŘÁKOVÁ, D. *Ulrich Richental: Kostnická kronika*.

vyčleňovali z celej farskej komunity. Členmi bratstiev boli aj významní umelci a humanisti a samotné bratstvá boli tiež nie nevýznamnými patrónmi umenia. Pre bratstvá boli aj osobitné kázania, ktoré mali aj laici. Dnes by sme to asi nazvali prednáškou a bratstvo náboženskou komunitou. (229–230)

Politická organizácia

Taliansko bolo krajinou miest a mestských štátov. Počas renesancie mestá až na výnimky strácali svoje práva. Politické práva strácali dvojakým spôsobom. Buď smerom navonok tak, že boli dobyté alebo iným spôsobom pričlenené k územiu a pod vládu iného mesta alebo kniežaťa (zvrchovaného vládcu podľa slovníka Niccola Machiavelliho) alebo (zároveň) prichádzali o politickú slobodu smerom dovnútra, keď početná časť miestnej oligarchie (kupecko-remeselnej) bola o ňu pripravená ešte menšou skupinou a nakoniec jedným rodom (napríklad Florencia). V horšom prípade ostali v meste dva silné rody a dve frakcie, ktoré stále bojovali proti sebe (Perugia, Pistoia – 238). Politické slobody v takomto zmysle teda nerozvíjali renesanciu, politických slobôd ubúdalo postupne od 13. storočia po 15. storočie. Okolo roku 1200 bolo v Taliansku dvesto až tristo miest, ktoré by sa dalo nazvať mestskými štátmi (230) a do roku 1500 väčšina z nich prišla o svoju samostatnosť hlavne v prospech piatich najvýznamnejších štátov na polostrove – Benátky, Miláno, Florencia, Rím a Neapol. Pre vývoj renesančného umenia má veľký význam ich vzájomné porovnanie a vplyv na rozvoj a patronát umenia. Zo zaujímavého porovnania Benátok a Florencie vychádza paradoxné zistenie, že umeniu viac prospeli rozháraného podmienky a nestabilné politické prostredie Florencia než stabilná politická ústava Benátok. (230) Politické zriadenie Benátok, kombinujúce princípy monarchie, demokracie a fakticitu existencie najvplyvnejšej časti spoločnosti, jej elity – aristokracie, sa zdalo byť také ideálne, že ho florentskí republikáni po vyhnaní Mediciovcov v roku 1494 aplikovali aj vo Florencii. No kvôli zahraničnopolitickým aj vnútorným problémom sa muselo tohto systému vzdať, pretože Mediciovci sa (opätovne) vrátili. „Novosť“ a „mladíckosť“ tohto mesta sa neuplatnila len v inováciách v umení, v zmenách vlády, ale aj v nízkom veku získania politických práv (14 rokov) a vo veľmi krátkom pobyte v úrade mesta/republiky, vďaka čomu dochádzalo k permanentnej a rýchlej obmene ľudí v úradoch, takže ťažko sa nešiel niekto z nositeľov politických práv (mešťanov), kto by nebol aspoň raz v nejakom úrade. Tento systém prinášal skôr chaos ako stabilitu a znamenal skôr vládu vplyvných skupín v pozadí než úradov či úradníkov. No ako uzatvára porovnanie Burke, „politická a výtvarná kultúra Florenťanov súvisela s ich prirodzenou tendenciou k inováciám v tejto oblasti. A naopak, o čo boli Benátčania stabilnejší, o to pomalšie otvárali dvere renesancii.“ (232)

Ostatné centrá umeleckého a kultúrneho vývoja, ktoré nazývame renesanciou, neboli republikami (za Mediciovcov by to neplatilo fakticky ani o Florencii), ale niečím, čo môžeme nazvať dvorom (panovnícky, kniežací, pápežský). Ako bolo uvedené vyššie, tieto umenie a prácu umelcov skôr nakupovali, než by vytvárali podmienky pre systematický rozvoj a výchovu umelcov. Medzi tie najvýznamnejšie patrili Miláno, Rím, Neapol, Urbino, Ferrara a Mantova. (232) O tom, ako približne vyzeral dvor, aký tam bol život a akým strastiam boli vystavení dvorania, a teda aj umelci, ak sa stali súčasťou dvora, nám hovoria viaceré rozprávacie pramene. (233)

Viac-menej podľa toho, či sa jednalo o republiku alebo monarchiu, tak aj politické systémy (a vládu) môžeme rozdeliť na byrokratický (neosobná vláda) a patrimoniálny (osobná vláda). (234) Byrokracia je symbolom a nástrojom moderného štátu. Rozsiahly a funkčný byrokratický aparát víťazí súčasne s centralizáciou.

Spoločenská štruktúra

> „Jeden z dôvodov, pre ktorý sa nepokročilo smerom k byrokratickej vláde, bol ten, že spoločnosť mala stále len susedský charakter a u takejto spoločnosti nie je možné uskutočniť neosobnú správu.“ (239)

Spoločenská mobilita po spoločenskom rebríčku bola v prípade niektorých umelcov a vzdelancov ohromná a pomerne častým prostredím pre tento postup bola Cirkev. (242) V Burkeho analýze chýbajú rehole, pretože tam sa ešte viac mohli uplatniť šikovní ľudia z chudobných pomerov. Nielen v umeleckom a cirkevnom či vzdelanostnom prostredí, ale aj v politickom, spoločenskom (nová šľachta) a hospodárskom boli „noví ľudia“ (242), ktorými opovrhovali tí, ktorí na týchto priečkach boli skôr alebo vďaka tomu, že sa tam dostal niektorý z jeho predkov. Táto nová elita, nová šľachta, „vraj“ nemala také spôsoby a správanie, takú etiku ani etiketu, ako tá stará a aspoň v tomto bode sa mohlo ňou pohŕdať otvorene. Je to samozrejme štandardný jav a trvá zvyčajne jednu generáciu, kým sa z „nového“ rodu stane „starý“ a z prisťahovalca domorodec, ktorý prevezme správanie prvej skupiny.

Vysoká urbanizácia, podobná len Flámsku v Nizozemsku (244), a veľký počet obyvateľstva (na dobové európske pomery a v pomere k celkovému počtu obyvateľstva) žijúcich v mestách neznamenal zároveň existenciu buržoázie. (244) Tento termín je vhodný pre obdobie 18. a 19. storočia, kedy v Európe začala táto časť spoločnosti zohrávať opäť významnú politickú a hospodársku rolu

ECCE HOMO
IN RT

podobnú tej z vrcholného stredoveku (v Nizozemsku už od revolúcie v 16. storočí, v Anglicku od revolúcie v 17. storočí a vo Francúzsku od revolúcie v 18. storočí). Synonymom pre buržoáziu by bolo meštianstvo ako výstižnejší pojem. V jednom aj druhom prípade je to veľmi malá časť spoločnosti – obyvateľstva mesta, ktorá mala vplyv a politické práva v meste.

Ďalej Burke kladie veľmi zaujímavú otázku, na ktorú sa nedá ľahko odpovedať, ale dá sa o nej dobre uvažovať: „Existovala príbuznosť medzi renesančnými hodnotami, napríklad záujmom o abstrakciu, meranie a indivíduum, a hodnotami jednej alebo viacerých skupín buržoázie?“ (244) Sú samozrejme indikácie za a proti, ale v každom prípade umelci a vzdelanci boli produktom (mestskej) talianskej spoločnosti a zdieľali s nimi, vedome či nevedome, množstvo názorov a hodnôt. Ďalší vplyv na umenie nepriamo mal veľký dôraz aristokracie a patriciátu na rod, s čím súviselo vyzdobovanie náhrobkov, rodinné kaplnky, stavby palácov (244), rodová ikonografia na vyobrazeniach a množstvo ďalších „umeleckých priestorov“, v ktorých sa odrážal dôraz na prezentáciu rodu.

Prepojenie mesta a mestskej kultúry s umením a sociálnym spoločenským statusom umelca existoval a bol pomerne silný. Obchodnícko-remeselnícka spoločnosť umelcov viac uznávala a dávala im väčší priestor pre zárobok, inovácie, výchovu, (základné) vzdelanie, kontakty a socializáciu, pre spoločenskú mobilitu do vyšších vrstiev a sociálny status, ako iná (cirkevná, aristokratická, vidiecka spoločnosť). „Pravdepodobne nie je náhodou, že v kupeckých mestách, a vo Florencii zvlášť, bol umelec prijímaný najochotnejšie. Rozpoznávanie hodnoty umelca a spisovateľa bolo pravdepodobne ľahšie v „kupeckej“ kultúre, založenej na činorodosti, ako u militárnych kultúr opierajúcich sa o rodový pôvod.“ (245)

Hospodárstvo

Postavenie mešťanov, obyvateľov miest a miest samotných v spoločnosti záviselo od ekonomiky, od hospodárskych faktorov a ekonomického významu a sily mesta. Zvyčajne si túto moc a právo uplatňovali najľahšie a najskôr vo svojom bezprostrednom okolí, voči susedným dedinám a voči svojim poddanským dedinám – vo vzťahu k nim vystupovali ako ich zemepáni a využívali ich ako potravinovú základňu pre lacnejšie zásobovanie obyvateľov miest potravinami. Aj dane, ktoré platili, boli pomerne vyššie. (245) S narastajúcou hospodárskou silou sa geograficky ovládané územie rozširovalo a do podriadeného postavenia sa dostávali aj kedysi silné, bohaté mestské štáty s ich panstvom. V tomto smere to bol v skutočnosti antický prístup, Atény, Sparta a Rím svoje domínium budovali ako silné mestské štáty.

Oproti aristokracii, ktorá častokrát vládla nesúvislému a majetkovo rozdrobenému územiu, mestá tendovali ku sceľovaniu a zaokrúhľovaniu ovládaného územia okolo svojho mesta. Toto pozorovanie má celoeurópsky, nielen taliansky charakter.

Pre obdobie quattrocenta Burke rozdelil talianske mestá na mestá obchodné, remeselné a mestá so službami. Obchodné, využívajúce vodu ako najrýchlejší spôsob prepravy v stredoveku a novoveku, boli zvyčajne morskými prístavmi, ako napríklad Janov a Benátky, ktoré boli európskym kontaktným bodom s monopolnou pozíciou pre obchod s Áziou. Z Benátok ďalej tovar odoberali nizozemskí a nemeckí kupci. (247) Remeselné mestá ako Miláno a Florencia ťažili zo spracovania textilu – súkna a z obchodu s ním. Následne zisky preniesli do bankovej činnosti. V Miláne bola dôležitá aj zbrojárska výroba. O premiešaní obchodno-remeselných aktivít svedčí aj rozvinutá výroba v Janove (hodváb) a Benátkach (sklo, lodiarstvo, kníhtlač). (247) Spomenuté mestá mali tiež funkciu miest so službami, najmä Florencia, Janov a Miláno boli známe bohatými bankovými domami. V období neskorého stredoveku talianske bankárske rodiny ovládali európsky trh s bankovými službami[85] a požičiavali európskym panovníkom (čo ich priviedli do bankrotu, pretože panovníci pôžičky nesplácali). Rím a Neapol boli hlavne úradníckymi mestami a centrami moci štátu. (247)

Napriek uvedenému aj v Taliansku bolo základom hospodárstva poľnohospodárstvo. Dovoz obilia do krajiny rástol napriek tomu, že efektivita v obhospodarovaní pôdy bola na dobové pomery veľmi vysoká (v jej využití, zavlažovaní a pod.) a to hlavne na severe v Pádskej nížine. Smerom na juh klesala úrodnosť aj organizácia poľnohospodárskej výroby. V týchto častiach sa na úkor roľníka viac uplatňoval dobytok, namiesto polí pastviny. (248) Pomerne veľké a početné mestá potrebovali masívne zásobovanie poľnohospodárskymi plodinami a aj textilný priemysel nakupoval technické plodiny. (248)

Rozvinutá deľba práce v textilnom priemysle, aj keď to ešte nebol priemysel v modernom zmysle slova, a rozptýlená manufaktúra, boli dôsledkom masívnej výroby a z jej ziskov sa vytváral kapitál použiteľný aj v bankových službách. Rozvinutý systém bankových služieb ponúkal okrem kolektívnych investícií aj viaceré druhy poistenia, vrátane poistenia plavby. (249–250) Vplyvu hospodárstva na umenie sme sa venovali medzi príčinami a determinantmi renesancie. „Umenie často sledovalo obchodné cesty." (250) Aj umelci sa pohybovalo po týchto obchodných trasách, v rámci Talianska a tiež ďalej do Európy. V tomto transfere pomáhali obchodné kontakty, ktoré nezriedka predchádzali presunu umelcov z miesta na miesto. (250) To je obchodno-personálna stránka

85 O pôsobení (nielen) florentských finančníkov/bankárov v Uhorsku, o ich vplyve na hospodárstvo krajiny a štátne financie pozri dizertačnú prácu: ARANY, Krisztina. *Florentine Families in Hungary in the First Half of the Fifteenth Century*. PhD thesis. Budapest: CEU, 2014, s. 79.

odporúčaní umenia a umelcov v spoločnosti obchodníkov a výrobcov. Presúvali sa nielen umelci, ale po tradičných obchodných trasách sa prevážali aj objednané umelecké diela. (250)

Burke na tomto mieste opäť otvára otázku hospodárskej príčinnosti renesancie. Závery jeho aj historiografie (Lopez) sú také, že nie hospodárska konjunktúra, ale hospodársky regres, s ktorým boli spojené pokles investičných možností a nadbytok kapitálu, priniesol investície do umenia. Obdobie po morovej epidémii z rokov 1348 – 1349 znamenalo hospodársky pokles a len veľmi pomalú obnovu. (251)

Ďalším faktorom je to, čo nazýva Burke zmenou osobného štýlu (Florenťanov a Benátčanov) v 15. a 16. storočí, kedy mešťania viac túžili vlastniť umelecké diela, z čoho sa stala „súťaž o spoločenský status". (251) Popri tom mali umelecké diela aj iné, už skôr spomenuté funkcie.

Otázky

- Kostol bol galériou renesančného umenia. Ako spoločnosť vnímala a využívala tento priestor? Ako sa správali a pristupovali k sakrálnemu priestoru kostola v danom čase?
- V čom sa líši vnímanie Cirkvi a klerikov v minulosti a dnes?
- Koľko bolo klerikov? Dajte tento počet do pomeru s celkovým počtom obyvateľstva. Akým činnostiam, živnostiam či zamestnaniu sa venovali?
- Čo boli bratstvá a aká bola ich úloha v spoločnosti?
- Získavali alebo strácali talianske mestá na sklonku stredoveku práva a samostatnosť?
- Porovnajte politický systém vo Florencii a Benátkach.
- Vyberte a vysvetlite, ktoré termíny by ste použili pre mestskú spoločnosť a jej elity – meštianstvo alebo buržoázia?
- Akú hospodársku politiku presadzovali mestá voči vidieku?
- Porovnajte hospodársku základňu najvýznamnejších talianskych miest.
- Existuje prepojenie medzi obchodnými cestami a tým, ako sa „šírilo" umenie? Akú rolu v tom zohrávali samotní obchodníci?
- Prečo sa umenie podporovalo v období hospodárskej recesie respektíve stagnácie?

XV.

KULTÚRNA A SPOLOČENSKÁ ZMENA

Po predchádzajúcom opise sveta a spoločnosti, v ktorej umelci žili a pre ktorú tvorili, sa Burke v závere knihy dostáva k zmenám, ktoré nastali počas renesancie. Zároveň sa opäť pýta, či politika, presnejšie významné politické udalosti, ovplyvnili generácie umelcov. Po popise štruktúr, ktoré sú krátkodobo pomerne nemenné a v dlhodobom horizonte sčasti premenlivé, sa autor chce zamerať na to, čo nazýva, a aj je, „tradičným úkolom historikov – na štúdium zmien v priebehu času". (252)

Teória generácií je tak zaujímavá a lákavá, ako je ťažko uchopiteľná a identifikovateľná. Je skôr na úrovni pocitu a istej osobnej skúsenosti (253), než na úrovni vedecky overiteľných faktov. Štatisticky by sa mal každoročne narodiť rovnaký počet umelecky talentovaných detí. Ale na príklade Florencie a Toskánska, a nakoniec Talianska oproti väčšine krajín Európy vidíme, že s najvyššou pravdepodobnosťou sa všade aj rodili rovnako talentované deti, ale rozhodne nie všade sa z nich stávali umelci a už vôbec nie významní umelci renesancie. Tu sa končí štatistika a reprodukčné čísla nám viac nepovedia, pretože tu sa obraciame k spoločnosti, ktorá vytvára podmienky pre rozvoj talentu. Pre rozvoj talentu je okrem hospodárskych, politických a spoločenských okolností nesmierne dôležitá aj umelecká kontinuita – výchova v dielňach. A výchova vychádza od tých, ktorí vychovávajú, od umelcov – majstrov a majiteľov dielní. Už sme videli silný vplyv dielní na výchovu, vzdelanie, ekonomický rozbeh aj sociálne vzťahy začínajúcich umelcov. Dielne sú miestom, kde vzniká nová generácia umelcov. Predtým to bola generácia ich majstrov poprepájaných s inými majstrami príbuzenskými vzťahmi. Títo majstri prenechávali dielne aj hospodársky priestor svojim učňom. Prináležitosť k nejakej generácii umelcov nie je fiktívna, ale reálne sa odráža vo vkuse, v pracovných postupoch, v podobe inovácií. V tomto prípade nejde o negatívne vyhranenie sa voči „otcom" a návrat k umeniu „pradedov". Videli sme, že vzťah umelcov k svojim majstrom a dielňam, v ktorých vyrastali, bol podľa prameňov dôverný a priateľský. Nezriedka si po svojich majstroch zobrali meno na česť ich pamiatke, a nezriedka aj jeho manželku a ešte častejšie celú dielňu. Nevidíme tu konflikt, ale kontinuitu. A inovácie nevznikajú len z konfliktu,

Johannes de eyck fuit hic
1434

z úpornej snahy odlíšiť sa od „otcov", ale omnoho častejšie je to snaha ctiť si ich odkaz a postaviť sa na ich plecia, teda posunúť prebranú skúsenosť ďalej. Teda na vzniku generácií umelcov, ak ich vidíme v renesancii, nemajú vplyv politické udalosti (1402, 1453, 1494/1527), ale menej dramatické striedanie generácií a umeleckých postupov v dielňach. Ešte na margo štatistiky – ak si položíme na časovú os roky narodenia najvýznamnejších umelcov, čo sme aj v rámci výučby robili, rozloženie je viac-menej rovnomerné, okrem niektorých rokov. Bolo zmienené, že mestá boli na dnešné pomery malé a umelecké komunity na takom malom priestore ešte menšie, takže všetci umelci a vzdelanci sa veľmi dobre poznali. „Prvé generácie" sa pohybovali hlavne po Toskánsku a najmä po Florencii. Takáto „blízkosť" ich viac viedla k súťaživosti, k inováciám a k snahe odlíšiť sa ani nie tak od predchádzajúcej generácie, ale od seba navzájom. To je skutočný, možno až príliš prozaický dôvod vzniku renesančného individualizmu umelca. Aj keď neboli rovnakého veku, vytvárali „umelecké generácie", ktoré by sa dali nazvať vrstvami. Každá vrstva má svoju hrúbku, inak by neexistovala, a tou hrúbkou je v tomto prípade vek umelcov alebo rozpätie rokov narodenia najmladšieho a najstaršieho člena tejto generácie. Uvedený konštrukt nie je o nič viac umelý, ako je konštrukt delenia dejín na starovek, stredovek a novovek alebo na renesanciu, manierizmus a barok.[86] Burke generácie nazýva „kultúrnymi konštruktami". S odkazom na Karla Mannheima ich prirovnáva k spoločenským triedam (253), čo zároveň na jednej strane hovorí o ich neurčitosti a náročnej definovateľnosti, no zároveň o ich existencii porovnateľnej s existenciou spoločenských tried. Existujú aj neexistujú, no každopádne hranice medzi nimi sú vágne, alebo skôr osoby na ich hraniciach (v prípade umeleckých generácií na hraniciach vekových aj umeleckých) patria do obidvoch skupín súčasne.

Tieto generácie mali spoločné aj odlišné črty a charakteristické znaky. Umelecky aktívni umelci v rovnakom čase vytvárali chtiac-nechtiac umelecké skupiny, komunikovali spolu a ovplyvňovali sa. Členovia takejto skupiny sa mohli narodiť v rozpätí dvadsiatich rokov. Za generáciu vo všeobecnej rovine sa pokladá rozpätie 20–30 rokov, ale v tomto prípade by sme sa držali dolnej hranice. Leonardo da Vinci sa narodil v roku 1452, Michelangelo v roku 1475. Leonardo bol učňom Verrocchia a ten zase učňom Donatella. Leonardo mal asi 15 rokov, keď vstúpil do dielne a asi 20 rokov, keď sa stal samostatným majstrom a začala sa jeho kariéra, začal samostatne tvoriť. Leonardo začal tvoriť, keď sa Michelangelo narodil. Patrili do spoločnej umeleckej generácie? Leonardo predstavuje vrchol renesancie, Michelangelo manierizmus. Medzi prvým dielom Leonarda a Michelangela

86 SYPHER, W. *Od renesance k baroku*.

je približne 15 rokov (1475 – 1490), vychádzajúc zo zachovaných a datovaných diel.[87]

Burke v tejto kapitole vytvára tri generácie podľa troch politických udalostí, ktoré mohli zažiť a ktoré ich mohli kolektívne ovplyvniť. No po analýze dodáva, že ich ako skupinu neovplyvnili respektíve vplyv udalostí na zmenu štýlu nie je u väčšiny z nich badať.

„V ranom 15. storočí došlo vo Florencii k pomerne náhlej slohovej zmene vo výtvarnom umení, k posunu smerom k umeniu antického Ríma." (254) Kým renesanciu vnímame predovšetkým ako umenie 14. a 15. storočia, medzi týmito dvoma storočiami sú výrazné rozdiely. Umenie trecenta vychádza z bezprostredných vplyvov byzantského, gotického a románskeho umenia, quattrocento sa slohovo líši hneď od začiatku, od svojej prvej generácie. Podľa niektorých renesancia začína slávnou súťažou z roku 1400 kvôli dverám florentského baptistéria. Rok 1402 je politickým míľnikom, keďže padla hrozba bezprostredného ohrozenia zo strany Milána. (254) Či už kvôli rozvoju povedomia o antike vďaka humanistom, alebo kvôli výnimočnej a invenčnej generácii umelcov, ktorí začali tvoriť bezprostredne po roku 1400, vo výsledku je vidieť zmenu v štýle a veľký rozmach umenia vo Florencii v tomto období.

Na margo významu politických udalostí, Burke odmieta jednotlivé roky a ich vplyv v krátkodobom horizonte, ale uznáva vplyv v dlhodobom horizonte. Rok 1402 veľa pre umelcov neznamenal a neovplyvnil ich, ale skutočnosť, že Florencia viedla vojnu proti Milánu a za zachovanie svojej samostatnosti, a potom za úspešné rozšírenie svojho politického a hospodárskeho panstva a vplyvu počas 15. storočia aj práve vďaka poklesu Milána, táto skutočnosť a dlhodobé dôsledky roku 1402 na umenie vplyv mali. (255)

Podobné je to s ďalším míľnikom, rokom 1453, s ktorým je spojený pád Konštantínopola. (255) Všeobecne sa mylne opakuje téza, že vďaka tomu nastal prílev Grékov do Talianska a Taliansko objavilo grécku antickú vzdelanosť. No opak je pravdou. Z dobytého a podrobeného mesta sa uteká ťažko a kto chcel a mohol utiekol z neho už skôr. K najväčšiemu kultúrnemu transferu dochádza počas prvej polovice 15. storočia. V dekádach pred dobytím Konštantínopolu hľadali Gréci vrátane cisára a predstaviteľov byzantskej cirkvi pomoc na Západe aj osobnou návštevou Talianska aj za cenu straty samostatnosti, teda podriadenosti Rímu cez cirkevnú úniu. Prvá polovica 15. storočia (nie druhá) bola najintenzívnejším obdobím kontaktov s byzantskou vzdelanosťou. V tej prvej došlo k limitovanej migrácii gréckych učencov ohrozených respektíve vyhnaných Turkami,

87 Na florentskej radnici Palazzo Vecchio figurovali v umeleckej súťaži, keď vyhotovovali dve fresky v sále oproti sebe. ALPATOV, Michail V. *Dejiny umenia 3: Umenie renesancie*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 55.

no aj motivovaných veľkým záujmom o grécky jazyk a učenosť v Taliansku. Rok 1453 je rokom dokončenia osmanskej „conquisty" byzantského územia, nie jej začiatku, je obdobím konca kultúrnej transmisie z Východu na Západ, nie jej začiatku. Udalosti roku 1453 mali vplyv na celé storočie, sú symbolom konca jednej éry a jednej (skutočnej Rímskej a pritom gréckej – Byzantskej) ríše, sú symbolom politického a kultúrneho procesu – zmeny, ktorou sa otvára novovek.

Generácie je možné ilustrovať v poradí majstrov a učňov ako Donatello – Verocchio – Leonardo. Tým sa premostilo celé storočie. Títo traja zažili udalosti 1402 – 1453 – 1494. Generáciou prvého sa začína slávne obdobie talianskej renesancie, generáciou posledného sa končí. Keď Donatello v roku 1466 zomrel, Leonardo mal už 14 rokov a v tom období (na svoj vek už neskoro) sa stal členom dielne Donatellovho žiaka, Verocchia.

„Po dvoch generáciách čisto florentských nastúpila generácia talianska". (256) Táto tretia generácia pracovala v období, keď sa zlatý vek Talianska končil, čo sa stalo v období 1494 – 1527. Je to tiež vrchol a koniec renesancie v Taliansku. Mení sa hospodárstvo, politická situácia, náboženská (mení sa Cirkev) a mení sa aj umenie. Pravidlá neexistujú, prestali fungovať, boli popreté a zrušené. Zmenil sa nielen okolitý, ale aj mentálny svet umelcov, pracujú v novom prostredí. Taliansko bolo vojnami 1494 – 1527 zničené a zdecimované. Florencia prestala byť centrom, umelci sa rozptýlili do celého Talianska a do Európy. Kvôli katastrofe nazývanej Sacco di Roma v roku 1527 odišli z (chronologicky) druhého centra talianskej renesancie. V 20. rokoch 16. storočí boli okrem Ríma dobyté a vyplienené aj ostatné najvýznamnejšie mestá Talianska – Florencia, Neapol, Miláno a Janov. Benátky čelili útoku v roku 1509, kedy bolo obsadené ich pevninské územie, ale vďaka vode a loďstvu nebolo dobyté samotné mesto. Tieto politicko-vojenské udalosti boli sprevádzané morom a hladom. Vidíme v krátkom časovom slede katastrofické udalosti pre Taliansko, koniec jednej hospodárskej a kultúrnej éry a nadradenosti Talianska nad zvyškom Európy, ktorá trvala od 13. storočia a bola sprevádzaná kultúrno-umeleckou epochou nazývanou renesancia. V 20. rokoch 16. storočia vzniká a prejavuje sa nový umelecký smer, ktorý môžeme aj nemusíme vyčleňovať z renesancie, rovnako ako môžeme prepojiť renesanciu s barokom.[88] Môžeme sa pýtať, či vznik manierizmu ovplyvnili politické udalosti alebo bol prejavom nevyhnutnej umeleckej premeny, ktorá vždy nutne prichádza. (258–259) Ostré línie striedajú oblé, určité a presné je striedané neurčitým a nepresným/nejasným, racionálne emocionálnym, zrejmé naznačeným, vizuálne verbálnym/hovoriacim, funkčné dekoratívnym.

88 TAPIÉ, Victor-Lucien. *Barok*. Bratislava: Pallas, 1971, s. 18–19.

Štrukturálne zmeny

Renesanciu môžeme približne vymedziť rokmi 1300 – 1400 – 1500. Dve storočia umeleckých zmien spôsobili, že renesančné diela z obdobia po roku 1300 a okolo roku 1500 sú si tak vzdialené a nepodobné, že sa zdráhame zaradiť ich do spoločnej skupiny. Burke pripomína, že sledovanie zmien v čase je klasickou úlohou historikov. (252) My môžeme sledovať v istom zmysle exponenciálny rast zmien – umeleckých inovácií, počtu umeleckých diel aj počtu umelcov a vzdelancov. Kým krivka počas 14. storočia bola dlhá a rástla pomaly, po roku 1400 sa začala strmo dvíhať a najväčší rast dosiahla v dekádach okolo roku 1500. Podobný rast mal aj sociálny status umelca.

Významnú rolu zohral rozvoj kníhtlače počas druhej polovice 15. storočia. Okrem toho, že pomohol prirodzene literátom (rozšíril toskánčinu po Taliansku) a rozšíril prepisy a preklady antických diel, vďaka tomu mohli vzniknúť traktáty o umení a rozšírili sa idey humanistov, ich myšlienky a názory. (260–261) Zároveň sa z personálnych a individuálnych invencií autorov vďaka kníhtlači vytvoril kánon, ideálny model a všeobecný zákon vkusu. Vďaka tomu došlo k unifikácii estetických noriem a manierizmus môžeme vnímať zo strany umelcov aj ako revoltu voči tomuto kánonu, tejto schéme. Nebyť kníhtlače renesančné umenie by bolo do veľkej miery ešte stále pomerne regionálne, lokálne a individuálne. Nebyť kníhtlače, ku kanonizácii a rozšíreniu by došlo určite neskôr. Vďaka všeobecnému rozšíreniu povedomia o umení a vďaka jeho dobrej znalosti u všeobecnej verejnosti, čo (vďaka kníhtlači) platí najmä o literatúre, sa všeobecné princípy a pravidlá umenia, a tiež vkus, stali natoľko dôverne známymi, že umelci už mohli na ne vytvárať odkazy, častokrát parodické, a vedome a naschvál porušovali pravidlá pre vlastné pobavenie a pre pobavenie (261) „čitateľov“ (nielen literárneho) umenia. To rozširuje aj možnosti samotnej ikonografie renesančného umenia.

Ďalšou zmenou spôsobenou rapídnym rozšírením renesančného umenia po celom Taliansku počas druhej polovice 15. storočia bolo stieranie regionálnych rozdielov. (261) Predtým boli významné a citeľné, vyplývajúce aj z rivality, odlišného politického, ekonomického a umeleckého vývoja jednotlivých regiónov Talianska. Aj samotné rozšírenie renesancie to reflektovalo tým, že renesancia v týchto častiach prevzala niektoré miestne umelecké tradície a zodpovedala viac vkusu miestneho obyvateľstva. Renesanciu si v Benátkach prispôsobili tak, ako to urobili v Nemecku, v Anglicku alebo v Uhorsku[89]. Renesancia bola zároveň všeobecnou a zároveň stále viac regionálnou záležitosťou s regionálnou podobou.

89 RUSINA, Ivan. Úvod. In: RUSINA, Ivan et al. *Renesancia: Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Bratislava: Slovenská národná galéria; Slovart, 2009, s. X–XVI.

AD 1498
Dz hab ich gemacht nach meiner gestalt
Ich war sie dreyssig Jar alt.
Albrecht Dürer
382
972

V priebehu času a hlavne v jeho závere, teda v závere času renesancie, umenie vytláčalo vulgárne a ľudové prvky a získavalo stále viac slávnostnejší, skvostnejší a oficiálny ráz. Stávalo sa viac umením elít než predtým a tak, ako sa umenie vzďaľovalo svojou povahou bežnému mestskému obyvateľstvu, tak sa mu vzďaľovala elita spoločnosti a s umením sa uzatvárala do svojich palácov a záhrad, do svojej spoločnosti a do svojich slávností. Renesancia, ako ju stvoril stredovek a bola jeho vrcholným kultúrnym a umeleckým vyjadrením, bola spoločensky viac rovnostárska, podobne ako samotný stredovek. A kto sa od záveru stredoveku dostal na vyššiu spoločenskú pozíciu, snažil sa ju zakonzervovať a iným túto možnosť neuľahčiť. Ako to výstižne uzatvára Burke, „kultúrne rozdiely medzi regiónmi nahradili kultúrne rozdiely medzi triedami". (262)

Umelci narodení okolo roku 1400 sa rodili do skromných pomerov, do chudobnejšej, zvyčajne remeselníckej rodiny, okolo roku 1500 boli ich rodičia vážení členovia spoločnosti, nezriedka šľachtici, patricijovia či vykonávatelia slobodných povolaní. Oni samotní sa správali ako dvorania, bohatstvom a spôsobmi podobní vyššej spoločenskej triede. A boli nielen dedičmi nadobudnutého spoločenského postavenia, ale jeho „zlepšovateľmi", tento zdedený „majetok" v podobe spoločenského statusu ešte ďalej zväčšili či zvýšili. Zo 16. storočia máme zmienky o tom, že umelci sa už hanbia vykonávať niektoré obyčajné umelecké práce, ktoré generácie umelcov pred nimi ešte bežne robili. Tento trend viedol k zakladaniu akadémií.[90] Tie boli zrejme tiež výrazom ich vydeľovania sa zo spoločenstva „obyčajných" remeselníkov. Akadémia potvrdzovala ich výnimočnosť, spolupatričnosť a jedinečnosť. (262) Motivovala ich nielen k diskusii, ale aj k ďalšej, vyššej intelektuálnej výchove, k čítaniu populárnych inšpirujúcich diel o filozofii, umení aj ezoterike. Kluby urodzených amatérov (262) verzus kluby neurodzených profesionálov.

So zvyšujúcim sa statusom umelcov vyrovnával sa aj vzťah umelec – patrón. Umelci boli stále viac cenení a na dôležitosti získaval autor na úkor motívu diela. Pre patrónov, aj kvôli vlastnej spoločenskej prestíži, bolo stále viac dôležitejšie vlastniť dielo konkrétneho umelca, ako konkrétny motív. Tento proces od funkcionality umenia k prestíži vlastniť dielo konkrétneho umelca, sa začal v renesancii a do 20. storočia sa dokončil v úplnom obrate.

Prestíž, komercionalizácia, spoločenský status. Spoločnosť Európy 1000 – 1500 bola dynamická, obchodná, sociálne vysoko mobilná a umelecky kreatívna, obdobie 1500 – 1800 prináša zakonzervovanie jej výdobytkov a zmien. Pre Taliansko sa to zvyklo nazývať ako refeudalizácia, úpadok buržoázie. (263) Zisky a prebytky, viac nevyužiteľné v obchode, sa okrem umenia ukladajú predovšetkým do

90 Skutočné akadémie v modernom zmysle slova boli zakladané vo Francúzsku v 17. a 18. storočí. BLUCHE, François. *Za časů Ludvíka XIV. Král Slunce a jeho století*. Praha: Argo, 2006, s. 261–262.

PARVVLE PATRISSA, PATRIÆ VIRTVTIS ET HÆRES
ESTO, NIHIL MAIVS MAXIMVS ORBIS HABET.
GNATVM VIX POSSVNT COELVM ET NATVRA DEDISSE,
HVIVS QVEM PATRIS, VICTVS HONORET HONOS.
ÆQVATO TANTVM, TANTI TV FACTA PARENTIS,
VOTA HOMINVM, VIX QVO PROGREDIANTVR, HABENT
VINCITO, VICISTI, QVOT REGES PRISCVS ADORAT
ORBIS, NEC TE QVI VINCERE POSSIT, ERIT.
Ricard. Morysine Car.

pôdy. Keď sa na začiatku renesancie prebytky remeselnej výroby presunuli do obchodu a bankovníctva, pre nedostatok nových príležitostí sa nevyužité prebytky presunuli do pôdy. Obchodní patricijovia sa premenili na pozemkovú aristokraciu. Z najvyššej skupiny obyvateľov miest sa nielen titulárne, ale aj fakticky spôsobom života aj myslenia stala šľachta. Mnohé rodiny „humanistická výchova vyradila z podnikania". (264) Vnuci sa starali o umenie a vycibrený vkus, viedli prepychový život a plytvali bohatstvom, ktoré nahonobili ich dedovia a otcovia. Zaujímavosťou v prípade Talianska na sklonku renesancie je, že tento všeobecne platný individuálny fenomén (aj podľa moderných ekonomických štúdií len 30 % detí udrží podnikanie a bohatstvo svojich rodičov a len 5 % vnukov), ktorý našiel svoje metodologické uplatnenie aj v ekonomickej histórii (264), sa premenil na celospoločenský fenomén, teda odumierajúca či miznúca stará (z 15. storočia) obchodno-remeselná elita Talianska nebola nahradená žiadnou novou. (264) Buď sa vytratili príležitosti, poklesli možnosti alebo sa zmenila samotná spoločnosť. Celoeurópska hospodárska zmena a potvrdenie, pomerne rapídne, odklonu od Stredomoria k Atlantiku, ku ktorému dochádza stále zjavnejšie v tomto období, nahráva viac jednej z týchto možností. Komercionalizácia, nárast počtu obyvateľov miest a ekonomicky potvrdená vzácnosť pôdy zvýšili ceny poľnohospodárskych produktov a teda aj výnosnosť z držby pôdy. Aj keď nový životný štýl si vyžadoval stále väčšiu patronáciu, zároveň priniesol pokles bohatstva a z dlhodobého hľadiska bola táto patronácia krátkodobá a pomerne skoro sa vyčerpala. Nevytvorila také stabilné finančné prostredie pre umelcov, aké vytvorila Florencia po dobu dvesto rokov. (265)

Nizozemsko a Japonsko

Napomôcť porozumeniu talianskej renesancie môže aj porovnanie s Nizozemskom a potom aj s Japonskom. Vďaka tomu je možné sledovať spoločné črty a aj to, čo podmieňovalo umenie, aj keď iného druhu. Vo výsledku je potom zjavné, že vlastnosti pripisované talianskemu umeniu (nazývané renesančným) sú podobné flámskemu (nizozemskému) umeniu. Podobnosti s Nizozemskom sú nasledovné: individualizmus umelca – existencia významných (umelecky a spoločensky) a originálnych umelcov (napríklad maliarov); veľká miera umeleckej inovácie; z politicko-hospodárskych predpokladov pre vznik a následný rozvoj umenia je to vysoká miera urbanizácie, bohatstvo miest a existencia širokej a zámožnej strednej vrstvy mestského obyvateľstva; textilný priemysel; významné politické a spoločenské postavenie miest a meštianstva v krajine a v jej spoločnosti na úkor centrálnej kráľovskej moci a na úkor moci aristokracie; realizmus v maľbe ešte výraznejší ako v Taliansku; zosvetštenie – nizozemská

maľba bola viac svetská, teda menej cirkevná či náboženská, ako tá talianska, krajinky, zátišia, každodenný život a podobizne boli viac prítomné vo flámskom maliarstve (môžeme o ňom teda hovoriť, že je renesančné?), v talianskom zase bola viac prítomná antika a antická mytológia.

Inovácie vo flámskom umení boli prioritne v iných oblastiach ako v Taliansku. Najviac sa to prejavilo v hudbe a v maliarstve, najmenej alebo takmer vôbec v sochárstve a v architektúre. Umenie v Nizozemsku ako celok sa nemôže označiť za renesančné preto, že v ňom prevažovali gotické prvky, čo platí osobitne pre architektúru. Celkom opačné to bolo v prípade inovácií v Taliansku, ktoré boli (okrem maliarstva) najmä v architektúre a sochárstve. (268) Zároveň netreba zabúdať na skutočnosť, že olejomaľba bola do Talianska prenesená z Nizozemska a „renesančnú" hudbu v Taliansku rozvíjali Nizozemci.[91] Pri porovnaní maliarstva je potrebné vziať do úvahy, že nizozemské gotické presvetlené kostoly nevytvárali veľký priestor pre fresky. Pre tamojšie maliarstvo bola dôležitejšia miniatúrna maľba v rukopisoch. (268) Flámska a talianska maľba sa od seba výrazne odlišovali v ikonografii, realizme, vo farbe a nakoniec v samotnom poňatí maľby ako takej, aká má byť a hlavne, čo má vyjadrovať. Talianska maľba dáva dôraz na posolstvo a ideu, flámska na všednú realitu. (268)

Zaujímavá podobnosť vychádza v prípade hospodárskej otázky v tom, že vyvrcholenie umenia sa časovo zhoduje s prechodom k výrobe luxusných výrobkov. Podobne ako v Taliansku aj tu pochádzali umelci z rodín remeselníkov a žili vo veľkých mestách/urbánnych centrách. Taktiež existovali umelecko-remeselné dynastie, kde sa remeslo (a dielňa) dedili. Pri presune hospodárskej dominancie z Brúgg do Antverp došlo k presunu aj umelcov/umeleckých stredísk, čo podporuje ideu o ekonomickej podmienenosti umenia. V Taliansku nastal presun z Florencie do Ríma. A ďalšou podobnosťou je rozvoj umeleckého trhu, v Nizozemsku možno ešte väčší ako v Taliansku. (269)

Sociálny status mali, zdá sa, o niečo vyšší talianski umelci. Flámski zostali až na výnimky len remeselníkmi a nepresadzovali seba ani svoje umenia tak, ako ich talianski kolegovia. Je aj menší počet autoportrétov. (269) Bolo to v súlade s kultúrou danej spoločnosti, status flámskych umelcov aj ich umenie mali viac „civilný" charakter.

Nizozemská hudba tým, že bola hlavne chrámovou hudbou, nemala taký presah do civilnej sféry ako v Taliansku a zostávala v štruktúrach kostolov. Tam zase na tento účel boli alokované väčšie finančné prostriedky, veriaci boli ochotní prispievať na udržanie veľkých chrámových zborov. (270)

91 ABRAHAM, Gerald. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003, s. 150–156.

Porovnanie s Japonskom, ktoré Burke pripája, je s obdobím a územím pomerne vzdialeným, ale je užitočné pre celkové dejiny umenia ovplyvnené spoločenskými, hospodárskymi a politickými zmenami. Tie vytvorili prostredie, v ktorom sa umenie nielen rozvíjalo, ale menilo aj svoj charakter. Pri uvoľnení politickej kontroly, pri oslabení náboženstva v živote obyvateľstva súčasne s nárastom bohatstva vďaka úspešnej hospodárskej aktivite a ďalej v medzičase medzi vojnami a epidémiami, získavajú spoločnosť a umenie hedonistický charakter. Zameriava sa na potešenie, zobrazenie všedných, každodenných skutočností, reality v japonskej kultúre pomenovanej ako „prchavý svet". (273)

V závere sa Burke pýta, prečo sa niektoré javy nedajú vysvetliť podľa všeobecne platných vzorcov. Prečo je tak veľa výnimiek a tak málo pravidiel? Vysvetlenie môže spočívať aj v Burkeho „pozorovaní", že „existuje viac typov realizmu, viac druhov buržoázie a viac foriem vzťahu medzi spoločnosťou a kultúrou". (274) A môžeme dodať, že všetky sú jedinečné a dávajú za pravdu mikrohistórii, keď idú na úroveň jedinca – individualitu.

Burke pripája aj ďalšie dôležité pozorovanie z prostredia mestského obyvateľstva – buržoázie. Neodporúča stotožňovať správanie a kultúru remeselníkov a obchodníkov, aj keď mnohé rodiny vybudovali svoje bohatstvo na remesle a potom sa presunuli dominantne k obchodu a bankovníctvu. Každopádne, umelci pochádzali hlavne z remeselného prostredia a v podstate celý čas sa v ňom pohybovali. Remeselníci ako takí sú viac verní tradíciám a pri zavádzaní nových, neoverených postupov sú skôr opatrní a konzervatívni. Zatiaľ čo obchodníci sú ako patróni viac ochotní financovať umenie, okrem iných dôvodov aj kvôli svojej prezentácii a kvôli prezentácii svojho podniku a podpore obchodných vzťahov; zároveň viac cestujú, sú v kontakte s cudzincami, inými mestami, krajinami a kultúrami. Sú zvyknutí na neistotu, premenlivosť, zmenu a rozdiely, preto sú ochotnejší prijímať či dokonca iniciovať inovácie (aj v umení). (274)

Otázky

- Čo hovorí teória o generáciách? Má uvedená teória vedecký základ? Ak áno, ako by ste ich definovali? Je možné odčleniť jednotlivé generácie (umelecké školy) v rámci renesancie?
- Vplývali významné politické udalosti na vývoj renesančného umenia?
- Analyzujte vplyv troch najvýznamnejších udalostí, ktoré priamo ovplyvnili Taliansko na začiatku, v polovici a na konci 15. storočia (s presahom do prvej štvrtiny 16. storočia).
- Zhrňte najvýraznejšie a hlavné štrukturálne zmeny v umení, ktoré sa udiali počas renesancie.

- Definujte komparatívnu metódu. Ako ju využil Burke v podkapitole o Nizozemsku a Japonsku? Prečo má význam porovnávať tieto krajiny s Talianskom?
- V čom je umenie a jeho spoločenské prostredie v Nizozemsku podobné a odlišné oproti Taliansku? Čo nám to vypovedá o talianskej renesancii?
- V čom bol spoločenský a umelecký vývoj v Japonsku podobný talianskemu? Aké zákonitosti a aký spoločenský vývoj celkovo prispievajú k umeleckému vývoju?

ZÁVER

Didaktickým zámerom predloženej vysokoškolskej učebnice je doplniť výučbu predmetu *Kultúrne dejiny talianskej renesancie* o dôležitú didaktickú pomôcku, ktorá je špecifická a jedinečná z hľadiska realizácie uvedeného predmetu. Učebnica dopĺňa výučbový proces, ktorý pozostáva z prednášaného slova, z aktivít študentov a z priebežného čítania povinnej literatúry. Študent číta tieto riadky na konci semestra po poslednom seminári, keď sa pripravuje na skúšku. Uvedený text má podstatný zmysel pri danej príprave, pretože obsahuje základné otázky, problémy a tézy, ktorým sme sa venovali počas celého semestra, a na ktoré budeme hľadať odpoveď pri záverečnej klasifikácii. Ako som uviedol v tejto práci, prvou a základnou otázkou je, čo je renesancia? Proces tvorby odpovede je podobný procesu, ako sa kreovala v dejinách historiografie. Ako a kedy vznikol termín renesancia, akú mal podobu v dobe vzniku a akú má dnes? Základom pre ďalšiu diskusiu sú štyri tézy Jacoba Burckhardta. Kľúčovou otázkou sú príčiny vzniku renesancie, chronologický vývoj, regionálne rozdiely, vplyv hospodárstva a politiky, téma kultúry, sociálneho pôvodu, výchovy, vzdelania, organizácie práce, patrónov, vzťahu umelcov a humanistov; ikonografia umeleckého diela a otázka dobového vkusu. V úvode avizované, v jadre analyzované a v závere zhrnuté najdôležitejšie témy tvoria kostru každého komplexného uvažovania o talianskej renesancii. Keďže ide skôr o umelecko-historický a metodologický konštrukt, študenti sú predovšetkým vedení ku kritickému mysleniu a schopnosti argumentovať vlastné videnie tejto témy. Preto má veľký význam spochybňovanie každej tézy vrátane tej, či existuje renesancia ako taká. V texte som k tomu uviedol ako príklad dostatok otvorených otázok.

Málokedy sa študenti po úspešnom absolvovaní skúšky hneď vrhajú na ďalšie tituly, ktoré by mohli prehĺbiť ich čerstvo nadobudnuté vedomosti, aj keď ich vyučujúci vždy dúfajú, že ich daný predmet k tomu dostatočne motivoval. Možno v praxi, pri príprave vlastných vyučovacích hodín, nakoniec siahnu aj po ďalších odporúčaných tituloch. V tomto prípade by som študentom najprv odporučil dve množiny titulov, ktoré sa im priamo núkajú na využitie, a nimi sú dva zoznamy použitej literatúry na konci v Burkeho monografii a v tejto práci. Renesancia je veľmi obľúbenou témou v historiografii a internet, vedecké databázy a akademické sociálne siete sú plné množstva príspevkov, čiastkových

analýz alebo veľkých syntéz, ktoré zvyčajne vydávajú najprestížnejšie vedecké vydavateľstvá. Naše knižnice majú k dispozícii preklady starších, ale niekedy aj novších prác, ktoré zároveň predstavujú užitočný výber najdôležitejších titulov. Preto je pre študenta najlogickejšia a najjednoduchšia cesta do krajskej vedeckej knižnice, v ktorej si elektronicky sám urobí rýchlu rešerš k renesancii. Vďaka medzikniižničnej výpožičnej službe môže požiadať takmer o ktorúkoľvek publikáciu, o ktorú prejaví záujem. Mal by dať prednosť vedeckej pred odbornou literatúrou (ako napríklad Paul Johnson: *Renesancia*). Dobrým začiatkom je samozrejme Burckhardtova práca, no pri jej čítaní netreba zabúdať na Burkeho kritiku. Práca *Renesancia: Základný sprievodca po zaalpskom a talianskom renesančnom umení od 14. do 16. storočia* (Cole, Alison) je kvôli svojmu rozsahu (60 strán) vhodná skôr na začiatku doplnkového čítania. Klasickou prácou v našom prostredí je *Renesancia* od autora Andrew Martindale (v preklade z roku 1972) a predovšetkým *Dejiny umenia 5* (José Pijoan, v slovenskom preklade 1984). V roku 2006 bola vydaná zbierka známych dobových spisovateľov (nazývať ich všetkých filozofmi je prehnané) pod názvom *Humanizmus a renesancia: antológia z diel filozofov*. Študentom neodporúčam čítať úvodný text zostavovateľov, produkt československého marxizmu-leninizmu, ale ostatné texty poskytnú študentom videnie sveta v období renesancie, nielen v Taliansku. Do tejto kategórie patrí aj *Slnečný štát* od Campanellu a často citované pozoruhodné dielo *Hypnerotomachia Poliphili* od anonymného autora (pravdepodobne dominikánsky mních Francesco Colonna). Študenti majú k dispozícii aj knihu od Cenniniho *Kniha o umění středověku*. Burke na ňu viackrát odkazoval a citoval z nej. Ide o jedinečný prameň z prvej ruky o sociálnych dejinách umelcov písaný ako praktické rady pre maliarov. Z teoreticko-metodologických prác rozhodne odporúčam dielo o prechode z renesancie do baroka: Wylie Sypher – *Od renesance k baroku: Proměny umění a literatury 1400–1700*. Ako je renesancia ospevovaná, tak je barok očierňovaný, pričom nič z toho samozrejme nie je opodstatnené. Proces zmeny veľa odhaľuje o samotných štýloch. Ďalšou odporúčanou monografiou je Nikolaj Savický – *Renesance jako změna kódu: O komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimentu*. Nesprávnu a stále živú tézu o transfere gréckych vzdelancov a gréckeho/byzantského vzdelania dominantne po roku 1453 vyvracia v zaujímavej publikácii *Světlo z Byzance: Řecká studia v renesanční Itálii, 1360–1534* aj český historik Martin Marcel. Na záver spomeniem malé, ale významné dielo: Le Goff, Jacques. *O hranicích dějinných období. Na příkladu středověku a renesance*, ktoré otvára stále živú tému periodizácie a vzťahu renesancie a stredoveku.

Predmet venovaný kultúrnym dejinám talianskej renesancie je zvyčajne prvou významnejšou príležitosťou, kedy sa študenti oboznamujú so základnými pojmami a otázkami k tejto téme. Vyššie uvedené publikácie sú pozvaním k ďalšiemu kroku, po ktorom by už mala nasledovať vlastná vedecká či odborná práca

tvorená vytýčením problematiky a výskumnej otázky. Účelom predmetu aj učebnice je priviesť študenta na začiatok tejto cesty a motivovať ho ísť ďalej. Ak sa to podarilo, potom je možné považovať cieľ predmetu aj uvedeného textu za splnený.

SUMMARY

When studying the Renaissance, researchers utilize various critical and core terms and concepts which it is necessary to characterize. However, many such points, notably the following, are problematic: The relationship between the Renaissance and the antiquity; The connection with the Middle Ages; The transformation to Mannerism and Baroque; Realism and Secularism in Renaissance art; The individualism of the Renaissance artist; The reasons for the creation of Renaissance art in Italy, its determinants and stimulators; Distinguishing between the analysis of the genesis of the Renaissance and the analysis of the creation of the period's art generally; Regional differences in Italy and their impact on the art; Chronological limits of the Renaissance and its milestones; The terms "Medieval Ages" and "Early Modern Period"; The impact, and its extent, of the artistic influences of the Byzantine, Gothic and Romanesque arts on the Renaissance.

The term "Renaissance" itself, its content and existence, are also the subject of the discussion with students, alongside learning how such terms and definitions came about and continue to evolve, how they attain their content, how this content morphs in the historical discourse, what academical pluralism and freedom of thinking look like in the discourse led by historians, what the differences are between scientists and schools of thought on the same subject and how it is possible that they are so numerous. The students will come to recognize the leading scholars in the field, and follow their arguments and methodological approaches. They shall be invited to closely trace and scrutinize the logic which those historians use in building their argumentation. It shall be seen that the freedom to create terms, concepts and new definitions cannot stand on an ignorance of the (historical) facts, as becomes clear with expanding knowledge of those historical facts, the variability of their interpretation growing in tandem. This approach, actually used across the whole range of seminars and lectures, shall drive discussion on the topics covered, students being invited to formulate their own theses and antitheses. But again, the relativism afforded shall not brook fantasy without facts, nor indulgence in hopeless scepticism. This relativistic approach shall, rather, encourage students towards new discoveries, deeper interest and, especially, a heightened criticality of thought.

This textbook was written as a practical guide for students subscribed to the course The Cultural History of the Renaissance in Italy taught at the Department of History at the Faculty of Arts of the Pavol Jozef Šafárik University in Košice. The content of the textbook, arising out of the rich dialogue with previous students during the course of seminars and lectures, accompanies the simultaneously read book written by Peter Burke, Italian Renaissance: Culture and Society in Italy (in translation: Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii. Praha: Mladá fronta, 1996). The structure of the textbook and the themes discussed are, then, similar to those of Burke's inspiring work.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

1. ABRAHAM, Gerald. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
2. ALMÁSI, Gábor. *The Uses of Humanism: Johannes Sambucus (1531–1584), Andreas Dudith (1533–1589), and the Republic of Letters in East Central Europe*. Leiden; Boston: Brill, 2009.
3. ALPATOV, Michail V. *Dejiny umenia 2: Stredoveké umenie*. Bratislava: Tatran, 1977.
4. ALPATOV, Michail V. *Dejiny umenia 3: Umenie renesancie*. Bratislava: Tatran, 1978.
5. ALPATOV, Michail V. *Dejiny umenia 4: Umenie 18. a 19. storočia*. Bratislava: Tatran, 1978.
6. ARANY, Krisztina. *Florentine Families in Hungary in the First Half of the Fifteenth Century*. PhD thesis. Budapest: CEU, 2014.
7. BADA, Michal. Panovník. In: DUCHOŇOVÁ, Diana – HANULA, Matej a kol. *Človek raného novoveku*. Bratislava: Veda, 2020, s. 18–55.
8. BACHTIN, Michail Michailovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.
9. BENETT, Michael. Migration. In: PETTIGREW, William A. – VEEVERS, David (eds). *The Corporation as a Protagonist in Global History, c. 1550–1750*. Leiden; Boston: Brill, 2019, s. 68–95.
10. BLACK, Robert. *Education and Society in Florentine Tuscany: Teachers, Pupils and Schools, c. 1250–1500*. Vol. 1. Leiden; Boston: Brill, 2007.
11. BLOCH, Marc. *Králové divotvůrci*. Praha: Argo, 2004.
12. BLUCHE, François. *Za časů Ludvíka XIV. Král Slunce a jeho století*. Praha: Argo, 2006.
13. BOSKOVITS, Miklós. *Botticelli*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963.
14. BURCKHARDT, Jacob. *Kultura renesance v Itálii*. Praha: Rybka, 2013.
15. BURKE, Peter. *Co je kulturní historie?* Praha: Dokořán, 2011.
16. BURKE, Peter. *Francouzská revoluce v dějepisectví: škola Annales (1929–1989)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.
17. BURKE, Peter. *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*. Budapest; New York: Central European University Press, 2016.
18. BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996.
19. BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006.

20. BURKE, Peter. *Žebráci, šarlatáni, papežové: Historická antropologie raně novověké Itále: Eseje o vnímaní a komunikaci*. Jinočany: H&H, 2007.
21. CAMPANELLA, Tomasso. *Slnečný štát*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2020.
22. CAVAGNA, Anna Giulia. Loss and Meaning. Lost Books, Bibliographic Description and Significance in a Sixteenth-Century Italian Private Library. In: BRUNI, Flacia – PETTEGREE, Andrew (eds). *Lost Books: Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*. Leiden; Boston: Brill, 2016, s. 347–361.
23. CENNINI, Cennino. *Kniha o umění středověku*. Praha: Vladimír Žikeš, 1946.
24. COLE, Alison. *Renesancia: Základný sprievodca po zaalpskom a talianskom renesančnom umení od 14. do 16. storočia*. Bratislava: Perfekt, 1995.
25. COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili aneb Poliphilův boj o lásku ve snu*. Praha: Trigon, 2018.
26. ČORNEJ, Petr. *Světla a stíny husitství (události – osobnosti – texty – tradice): Výběr z úvah a studií*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011.
27. DUBY, Georges. *Umění a společnost ve středověku*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2002.
28. ENRIGHT, Nancy. Dante and the Human Identity: A Transformation from Grace to Grace. In: BEQUETTE, John P. (ed.). *A Companion to Medieval Christian Humanism: Essays on Principal Thinkers*. Leiden; Boston: Brill, 2016, s. 258.
29. FIDLER, Petr. *Architektúra seicenta: stavitelia, architekti a stavby viedenského dvorského okruhu v Rakúsku, Čechách, na Morave a na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava: Veda, 2015.
30. FISCH, Stefan. *Geschichte der Europäischen Universität: Von Bologna nach Bologna*. München: Beck, 2015.
31. FLORA, Holly. *Cimabue and Early Italian Devotional Painting*. New York: Frick Collection, 2006.
32. FLORA, Holly. Patronage. In: *Studies in Iconography*, 2012, roč. 33, s. 207–218.
33. GINZBURG, Carlo. *Mocenské vztahy: Historie, rétorika, důkaz*. Praha: Karolinum, 2013.
34. GINZBURG, Carlo. *Pierovo tajemství: Piero della Francesca, malíř rané renesance*. Praha: Argo, 2020.
35. GLEJTEK, Miroslav. Zvyklosti pri príprave listín a ich pečatení v prostredí stredovekých hodnoverných miest vo svetle kapitulských štatútov. In: BYSTRICKÝ, Peter et al. *Gestá, symboly, ceremónie a rituály v stredoveku*. Bratislava: Veda, 2019, s. 23–36.
36. GLOMSKI, Jacqueline. *Patronage and Humanist Literature in the Age of the Jagiellons: Court and Career in the Writings of Rudolf Agricola Junior, Valentin Eck, and Leonard Cox*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
37. GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta; Argo, 1997.
38. GRAUS, František. *Živá minulost: Středověké tradice a představy o středověku*. Praha: Argo, 2017.

39. GUICHARD, Pierre. Islám. In: Le GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude (eds). *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 229–240.
40. HLAVÁČEK, Petr et al. *Kacířská univerzita: Osobnosti pražské utrakvistické univerzity 1417–1622*. Praha: Toga, 2013.
41. HOLÝ, Martin. *Zrození renesančního kavalíra*. Praha: Historický ústav, 2010.
42. HRUŠOVSKÝ, Igor – KOCKA, Ján – PAŽÍTKA, Mikuláš. *Humanizmus a renesancia: antológia z diel filozofov*. Bratislava: Iris, 2006.
43. HUIZINGA, Johan. *Jeseň stredoveku. Homo ludens*. Bratislava: Tatran, 1990.
44. HUIZINGA, Johan. *Kultúra Nizozemska v 17. storočí*. Bratislava: Vydavateľstvo Európa, 2011.
45. HYDE, Elizabeth (ed.). *A Cultural History of Gardens in the Renaissance*. London: Bloomsbury, 2013.
46. JANÁČEK, Josef. *Rudolf II. a jeho doba*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1987.
47. JOHNSON, Paul. *Renesancia*. Bratislava: Slovart, 2002.
48. KUHN, Ivan. *Renesancia*. Bratislava: Tvar, 1954.
49. LASSUS, Jean. *Umění světa: Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha: Artia, 1971.
50. LAVIN, Marilyn Aronberg. *Artists' Art in the Renaissance*. London: Pindar Press, 2009.
51. LAVIN, Marilyn Aronberg – LAVIN, Irving. *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo, and Rembrandt*. Lawrence: Spencer Museum of Art; The University of Kansas, 2001.
52. LE GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2014.
53. LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991.
54. LE GOFF, Jacques. *O hranicích dějinných období: Na příkladu středověku a renesance*. Praha: Karolinum, 2014.
55. LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007.
56. LE GOFF, Jacques. *Peníze a život: Ekonomika a zbožnost ve středověku*. Praha: Argo, 2005.
57. LE GOFF, Jacques. *Svatý Ludvík*. Praha: Argo, 2012.
58. LE GOFF, Jacques. *Za jiný středověk. Čas, práce a kultura na středověkém Západě*. Praha: Argo, 2005.
59. LUCKI, Emil. *History of the Renaissance 1350–1550: Economy and Society*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1963.
60. MACHIAVELLI, Niccolò. *Knieža*. Martin: Thetis, 2009.
61. MARCEL, Martin. *Světlo z Byzance: Řecká studia v renesanční Itálii, 1360–1534*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2018.
62. MARTINDALE, Andrew. *Člověk a renesance*. Bratislava: Artia, 1971.
63. MARTINDALE, Andrew. *Renesancia*. Bratislava; Praha: Pallas; Artia, 1972.

64. MILLER, Jaroslav. *Uzavřená společnost a její nepřátelé*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006.
65. MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *O důstojnosti člověka: De dignitate hominis*. Praha: OIKOYMENH, 2005.
66. MONNET, Pierre. Kupci. In: Le GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude (eds). *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 321–331.
67. MUNDY, John H. *Evropa vrcholného středověku 1150–1300*. Praha: Vyšehrad, 2008.
68. MURRAY, Peter – MURRAY, Linda. *The Art of the Renaissance*. New York: Frederik A. Praeger, 1963.
69. NODL, Martin. *Dějepisectví mezi vědou a politikou: úvahy o historiografii 19. a 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.
70. NOVOTNÁ, Mária (ed). *Majster Pavol z Levoče: život, dielo, doba*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1991.
71. OHLER, Norbert. *Náboženské poutě ve středověku a novověku*. Praha: Vyšehrad, 2002.
72. PAPSONOVÁ, Mária – ŠMAHEL, František – DVOŘÁKOVÁ, Daniela. *Ulrich Richental: Kostnická kronika: Historické rozprávanie o meste, ktoré sa stalo stredom Európy, a čo to znamenalo pre Slovákov a Čechov*. Budmerice: RAK, 2009.
73. PATER, Walter. Renesance: *Studie o výtvarném uměné a poezii*. Olomouc: Votobia, 1996.
74. PETERSON, David S. Out of the Margins: Religion and the Church in Renaissance Italy. In: *Renaissance Quarterly*, 2000, roč. 53, č. 3, s. 835–879.
75. PETTA, Massimo. War News in Early Modern Milan: The Birth and the Shaping of Printed News Pamphlets. In: RAYMOND, Joad – MOXHAM, Noah (eds). *News Networks in Early Modern Europe*. Leiden; Boston: Brill, 2016, s. 280–304.
76. PIJOAN, José. *Dejiny umenia 5*. Bratislava: Tatran, 1984.
77. PRAK, Maarten. *Citizens without Nations: Urban Citizenship in Europe and the World, c.1000–1789*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
78. RHEINHEIMER, Martin. *Chudáci, žebráci a vaganti: Lidé na okraji společnosti 1450–1850*. Praha: Vyšehrad, 2003.
79. RUSINA, Ivan. Úvod. In: RUSINA, Ivan et al. *Renesancia: Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Bratislava: Slovenská národná galéria; Slovart, 2009, s. X–XVI.
80. SAVICKÝ, Nikolaj. *Renesance jako změna kódu: O komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimentu*. Praha: Prostor, 1998.
81. SCHMITT, Jean-Claude. Obrazy. In: Le GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean-Claude (eds). *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 431.
82. SKENAZI, Cynthia. *Aging Gracefully in the Renaissance: Stories of Later Life from Petrarch to Montaigne*. Leiden; Boston: Brill, 2013.
83. SMIRINA, M. M. (ed.). *Dějiny světa IV*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1961.

84. STINGER, Charles L. *The Renaissance in Rome*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
85. SYPHER, Wylie. *Od renesance k baroku: Proměny umění a literatury 1400–1700*. Praha: Odeon, 1971.
86. SZŐNYI, György E. The World of the Italian Renaissance. In: SALLAY, Dóra – TÁTRAI, Vilmos – VÉCSEY, Axel (eds.). *Botticelli to Titian: Two Centuries of Italian Masterpieces*. Budapest: Szépművészeti múzeum, 2009, s. 19–37.
87. ŠMAHEL, František. *Mezi středověkem a renesancí*. Praha: Argo, 2002.
88. ŠTVERÁK, Vladimír. *Stručné dějiny pedagogiky*. Praha: SPN, 1983.
89. TANTNER, Anton. Vienna at the Time of Maria Theresa. The Panorama of the «Political Comments» from 1770/1771. In: ANDREOZZI, Daniele – MOCARELLI, Luca (eds.). *The Empress Cities: Urban Centres, Societies and Economies in the Age of Maria Theresia von Habsburg*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2017, s. 77–99.
90. TAPIÉ, Victor-Lucien. *Barok*. Bratislava: Pallas, 1971.
91. TERVOORT, Ad. The Italian connection: The *Iter Italicum* and the Northern Netherlands (1425–1575). In: AKKERMAN, Fokke – VANDERJAGT, Arjo – LAAN, Adrie van der (eds). *Northern humanism in European context, 1469–1625: From the „Adwert Academy" to Ubbo Emmius*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999, s. 222–241.
92. VITIELLO, Joanna Carraway. *Public Justice and the Criminal Trial in Late Medieval Italy*. Leiden; Boston: Brill, 2016.
93. WÖLFFLIN, Heinrich. *Základní pojmy dějin umění: problém vývoje stylu v novověkém umění*. Praha : Academia, 2020.

ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ

Číslo obrázku/Strana – Popis (Zdroj)

1/8 Panoramatický pohľad na Florenciu
(https://pixabay.com/photos/cathedral-church-towers-structures-1655830/)

2/10 Dóm Santa Maria del Fiore, Florencia
(https://unsplash.com/photos/87A_WwdULQA?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

3/12 Strop Piccolominiho knižnice – katedrála v Siene
(https://pixabay.com/photos/siena-church-ceiling-italy-tuscany-4393579/)

4/14 Giotto di Bondone – Freska Ukrižovaného Krista v Kaplnke rodu Scrovegni, Padova
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Giotto_di_Bondone_035.jpg)

5/16 Leonardo da Vinci – Vitruviánsky muž
(https://pixabay.com/sk/illustrations/leonardo-da-vinci-vitruvian-sky-mu%C5%BE-1125056/)

6/18 Dóm Santa Maria del Fiore, Florencia
(https://unsplash.com/photos/T2GsJR5XgHU?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

7/20 Sandro Botticelli – Zrodenie Venuše
(https://pixabay.com/photos/painting-la-nascita-di-venere-63186/)

8/22 Raffael Santi – Aténska škola
(https://pixabay.com/photos/fresco-mural-school-of-athens-67667/)

9/24 Leonardo da Vinci – Posledná večera
(https://pixabay.com/illustrations/leonardo-devinci-the-lord-s-supper-1128923/)

10/26 Paolo Uccello – Svätý Juraj a drak
(https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon)

11/28 Piero della Francesca – Narodenie Krista
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Piero_della_Francesca_041.jpg)

12/30 Leonardo da Vinci – Svätá Anna s Pannou Máriou, s Kristom a baránkom
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_and_Child_with_St_Anne_C2RMF_retouched.jpg)

13/32 Mozaika vo florentskom Baptistériu
(https://pixabay.com/photos/florence-italy-tuscany-baptistry-5183376/)

14/34 Mozaika Krista vo florentskom Baptistériu
(https://pixabay.com/photos/italy-florence-mosaic-1214239/)

15/36 Dvere florentského Babtistéria
(https://pixabay.com/photos/italy-florence-baptistry-portal-5257310/)

16/38 Bernardo Daddi – Madona s Ježišom (kostol Orsanmichele vo Florencii)
(https://pixabay.com/photos/florence-italy-tuscany-orsanmichele-5183374/)

17/44 Simone Martini – Zvestovanie Pána
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Simone_Martini_and_Lippo_Memmi_-_Annunciazione_-_Google_Art_Project.jpg)

18/46 Leonardo da Vinci – Zvestovanie Pána
(https://pixabay.com/photos/the-annunciation-leonardo-devinci-1125149/)

19/48 Michelangelo Buonarroti – Stvorenie Adama, Sixtínska kaplnka
(https://pixabay.com/sk/photos/adanova-tvorba-%c4%8der-stv%c3%bd-v-436007/)

20/50 Michelangelo Buonarroti – Strop v Sixtínskej kaplnke
(https://unsplash.com/photos/y8b001e2bs0?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

21/52 Bazilika sv. Petra v Ríme
(https://unsplash.com/photos/eryy3eCypbo?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

22/54 Bazilika sv. Petra v Ríme, Kolonáda
(https://unsplash.com/photos/PiLq-0UYAQE?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

23/56 Bazilika sv. Petra v Ríme, interiér
(https://unsplash.com/photos/VH5T-OGbNDQ)

24/58 Jacobello del Fiore – Triptych Klaňanie troch kráľov
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triptych_with_the_Adoration_of_the_Magi_and_Saints_(Jacobello_del_Fiore)_-_Nationalmuseum_-_19159.tif)

25/60 Schodisko v benátskom paláci
(https://pixabay.com/photos/venice-staircase-lion-italy-palace-4308503/)

26/62 Palác Strozzi, Florencia
(https://unsplash.com/photos/0o4I9rRncpU?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

27/64 Palác Pitti, Florencia
(https://unsplash.com/photos/dz56qJGtRgM?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

28/69 Palác Pitti a záhrady Boboli, Florencia
(https://unsplash.com/photos/nGi9uWa-GOE?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

29/71 Záhrady Boboli, Florencia
(https://unsplash.com/photos/kSovvsKu4BM?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

30/73 Certosa di Pavia: Kartuziánsky kláštor a mauzóleum rodiny Visconti; hlavná loď kostola je v gotickom štýle, kostol bol dostavaný v renesančnom štýle
(https://pixabay.com/photos/certosa-di-pavia-pavia-4044841/)

31/75 Zámok Chambord, Francúzsko
(https://pixabay.com/photos/chateaux-architecture-france-3774686/)

32/77 Zámok Villandry, Francúzsko
(https://pixabay.com/sk/photos/chateau-de-villandry-architekt%c3%bara-3806667/)

33/79 Leonardo da Vinci – Mona Lisa
(https://pixabay.com/sk/photos/%c4%8dl-ma%c4%beovanie-mona-lisa-klasick%c3%bd-74050/)

34/81 Leonardo da Vinci – Ginevra de' Benci
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Leonardo_da_Vinci_-_Ginevra_de%27_Benci_-_Google_Art_Project.jpg)

35/84 Filippino Lippi – Portrét mládenca
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Lippi%2C_Filippino_-_Portrait_of_a_Youth_-_National_Gallery_of_Art.jpg)

36/86 Tizian – Portrét pápeža Pavla III.
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Titian_%E2%80%93_Portrait_of_Pope_Paul_III_without_Cap_%E2%80%93_Google_Art_Project.jpg)

37/88 Bartolomeo Veneto – Giovanni Paolo Sforza
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Ritratto_di_Gentiluomo%2C_Bartolomeo_Veneto.jpg)

38/90 Sandro Botticelli – Simonetta Vespucci ako nymfa
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Idealised_Portrait_of_a_Lady_%28Portrait_of_Simonetta_Vespucci_as_Nymph%29_%28SM_936%29.png)

39/92 Bramantino – Klaňanie pastierov
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Bramantino_-_De_aanbidding_der_herders.jpg)

40/94 Fra Angelico; Fra Filippo Lippi – Klaňanie troch kráľov
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Fra_Angelico_and_Fra_Filippo_Lippi_-_The_Adoration_of_the_Magi_-_Google_Art_Project.jpg)

41/97 Lorenzo di Credi – Panna Mária a sv. Ján Krstiteľ adorujú Krista
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/Lorenzo_di_Credi_-_Mary_adoring_the_Child_with_the_young_St_John_the_Baptist%2C_c1480_-_Staatliche_Kunsthalle_Karlsruhe_409.tif/lossy-page1-596px-Lorenzo_di_Credi_-_Mary_adoring_the_Child_with_the_young_St_John_the_Baptist%2C_c1480_-_Staatliche_Kunsthalle_Karlsruhe_409.tif.jpg)

42/99 Raffael Santi – Madona s Ježišom a dieťaťom Jánom Krstiteľom
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Raffaello_Sanzio_-_Madonna_del_Cardellino_-_Google_Art_Project.jpg)

43/101 Giovanni Antonio Boltraffio – Madona s Ježišom
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_The_Virgin_and_Child_%28The_Madonna_of_the_Rose%29_-_Google_Art_Project.jpg)

44/103 Piero di Cosimo – Navštívenie Panny Márie; sv. Mikuláš a sv. Anton
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Piero_di_Cosimo_023.jpg)

45/105 Matteo di Giovanni – Ukrižovanie
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/Matteo_di_Giovanni_-_The_Crucifixion_-_1940.535_-_Cleveland_Museum_of_Art.tiff/lossy-page1-588px-Matteo_di_Giovanni_-_The_Crucifixion_-_1940.535_-_Cleveland_Museum_of_Art.tiff.jpg)

46/107 Giovanni Bellini – Imago Pietatis
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3d/Giovanni_Bellini_-_Imago_Pietatis_-_Google_Art_Project.jpg/491px-Giovanni_Bellini_-_Imago_Pietatis_-_Google_Art_Project.jpg)

47/109 Antoniazzo Romano – Sv. Ján Krstiteľ
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/John_the_Baptist_%28SM_1443%29.png)

48/113 Piero di Cosimo – Alegória
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Piero_di_Cosimo_-_Allegory.jpg)

49/115 Giorgione; Tizian – Pastorálny koncert
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/38/Le_Concert_champ%C3%AAtre%2C_by_Titian%2C_from_C2RMF_retouched.jpg/754px-Le_Concert_champ%C3%AAtre%2C_by_Titian%2C_from_C2RMF_retouched.jpg)

50/117 Piero di Cosimo – Andromeda oslobodená Perseom
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Piero_di_Cosimo_-_Liberazione_di_Andromeda_-_Google_Art_Project.jpg)

51/119 Dosso Dossi – Aeneas a Achates na líbyjskom pobreží
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.391.html)

52/123 Tizian (jeho dielňa) – Alegória lásky
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.400.html)

53/125 Lorenzo Lotto – Alegória cudnosti
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.288.html)

54/128 Lorenzo Lotto – Alegória cnosti a neresti
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.297.html)

55/130 Sandro Botticelli – Portrét mládenca
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.21.html)

56/132 Sandro Botticelli – Madona s Ježišom
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.23.html)

57/136 Sandro Botticelli – Klaňanie troch kráľov
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.24.html)

58/138 Raffael Santi – Svätý Juraj a drak
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.28.html)

59/140 Duccio di Buoninsegna – Povolanie apoštolov Petra a Ondreja
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.282.html)

60/142 Giotto di Bondone – Madona s Ježišom
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.397.html)

61/144 Bernardo Daddi – Ukrižovanie
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46101.html)

62/146 Simone Martini – Zvestovanie, detail
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.357.html)

63/149 Paolo Veneziano – Ukrižovanie
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.284.html)

64/151 Masaccio – Madona s Ježišom
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.9.html)

65/153 Fra Carnevale – Zvestovanie
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.359.html)

66/155 Fra Angelico – Uzdravenie Palladia svätými Kozmom a Damiánom
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41613.html)

67/157 Benvenuto di Giovanni – Agónia Ježiša v Getsemanskej záhrade
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.460.html)

68/159 Giovanni di Paolo – Klaňanie troch kráľov
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.15.html)

69/161 Giovanni di Paolo – Zvestovanie a Vyhnanie z raja
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.364.html)

70/165 Bartolomeo Montagna – Madona s Ježišom
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.170.html)

71/167 Giannicola di Paolo – Zvestovanie
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.296.html)

72/169 Masolino da Panicale – Zvestovanie
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.18.html)

73/171 Fra Angelico – Madona s Ježišom
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.5.html)

74/173 Pietro Perugino – Ukrižovanie
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.206127.html)

75/175 Pietro Perugino – Ukrižovanie, stredný panel
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.30.html)

76/177 Verrocchio; Leonardo da Vinci – Krst Krista
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Verrocchio%2C_Leonardo_da_Vinci_-_Battesimo_di_Cristo.jpg)

77/181 Andrea del Castagno – Portrét muža
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.19.html)

78/183 Francesco Francia – Biskup Altobello Averoldo
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41679.html)

79/185 Belbello da Pavia – Zvestovanie Pána
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.34663.html)

80/187 Cosimo Tura – Stigmatizácia sv. Františka
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.33270.html)

81/191 Sandro Botticelli – Hlava mladíka s čiapkou; Pravá ruka s predlaktím držiaca kameň; Ľavá ruka držiaca látku
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.74979.html)

82/193 Raffael Santi – Mramorový kôň na Kvirináli
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.75780.html)

83/195 Parmigianino – Lukrécia
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52946.html)

84/197 Fra Bartolommeo – Dvaja rehoľníci na svahu kopca
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45989.html)

85/199 Žiak Filippa Brunelleschiho a Masaccia – Kristus uzdravuje chlapca posadnutého zlým duchom
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43901.html)

86/201 Matteo de' Pasti – Isotta degli Atti
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44413.html)

87/203 Niccolò Fiorentino [pravdepodobne] – Filippo Strozzi, averz
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44846.html)

88/205 Niccolò Fiorentino [pravdepodobne] – Filippo Strozzi, reverz, sokol a rodový erb
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44847.html)

89/207 Adriano Fiorentino – Urania držiaca zemeguľu a lýru
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44504.html)

90/211 Bertoldo di Giovanni – Cisár, pápež a kardináli na Anjelskom moste
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44778.html)

91/213 Andrea del Verrocchio – Giuliano de' Medici
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.134.html)

92/215 Michelangelo Buonarroti – Dávid
(https://unsplash.com/photos/_Bb8mcQ9hpI?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

93/217 Michelangelo Buonarroti – Pieta
(https://pixabay.com/sk/photos/taliansko-r%c3%adm-st-peter-baziliky-2531286/)

94/219 Giorgio Vasari – Fresky v kupole florentského Dómu
(https://unsplash.com/photos/OUCDkdC_YVs?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditCopyText)

95/221 Anthonie Palamedesz – Interiér kostola postaveného v neskororenesančnom štýle
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Interior_of_a_Church_Built_in_the_Late-Renaissance_Style_%28SM_862%29.png)

96/223 Jan van Eyck – Zvestovanie
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46.html)

97/226 Jan van Eyck – Manželia Arnolfiniovci
(https://sk.wikipedia.org/wiki/S%C3%BAbor:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg)

98/228 severonizozemský maliar – Klaňanie troch kráľov
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41654.html)

99/230 francúzsko-flámsky maliar – Portrét dámy
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.25.html)

100/232 španielsky maliar – Kristus medzi učencami
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41656.html)

101/234 Albrecht Dürer – Autoportrét
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Selbstportr%C3%A4t%2C_by_Albrecht_D%C3%BCrer%2C_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

102/236 Hans Holbein mladší – Eduard VI.
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71.html)

103/238 Hieronymus Bosch – Záhrada pozemských rozkoší
(https://pixabay.com/photos/panel-painting-wall-painting-63066/)

104/240 Hieronymus Bosch – Smrť a úbožiak
(https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41645.html)

Kultúrne dejiny talianskej renesancie: Pojmy, otázky a interpretácie

Vysokoškolská učebnica

Autor: Mgr. Peter Fedorčák, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
Vydavateľstvo ŠafárikPress

Rok vydania: 2023
Počet strán: 261
Rozsah: 10,9 AH
Vydanie: prvé

DOI: https://doi.org/10.33542/KDTR-0221-3
ISBN 978-80-574-0221-3 (e-publikácia)

IOANNES BELLINVS P