

Milena Banasiak

Autoreferat

Rafael Santi żył w latach 1483 – 1520. Był malarzem, architektem i archeologiem; twórcą pięknych Madonn, fresków w Stanzach Watykańskich, przedstawień religijnych, portretów, scen mitologicznych i biblijnych, projektował kartony do arrasów ilustrujące *Dzieje Apostolskie* oraz początki Kościoła; był też kierownikiem budowy Bazyliki św. Piotra i konserwatorem zabytków starożytnego Rzymu.

Santi swe życie związał z trzema włoskimi miastami: Urbino, gdzie się urodził, spędził dzieciństwo i wczesną młodość; Florencją, gdzie pracował od 1504 roku oraz Rzymem, dokąd przybył na wezwanie papieża Juliusza II w roku 1508.

Artysta już od najmłodszych lat stykał się z humanistami i środowiskiem neoplatoników - w Urbino na dworze Montefeltrów, we Florencji, będącej kolebką odrodzonego platonizmu (tu, w willi Careggi Kosma Starszy założył Akademię Florencką) i w Rzymie papieży humanistów Juliusza II i Leona X.

Wszędzie tam artysta spotykał wybitnych ludzi epoki związanych ze środowiskiem neoplatońskim; do grona jego znajomych i przyjaciół należeli: Baldassare Castiglione – autor słynnego *Dworzanina*, Bernardo Dovizio da Bibiena – pasjonat Starożytności i twórca pierwszej włoskiej komedii prozą *La Calandria*, Pietro Bembo – jeden z najwybitniejszych pisarzy i uczonych epoki, autor traktatu o pięknie *Asolani* oraz Giuliano Medici uczeń Marsilia Ficina (1433-1499) i członek Akademii Florenckiej. Dzięki zawartym przyjaźniom artysta stał się wyznawcą neoplatonizmu – teorii, która wywarła ogromny wpływ na jego dzieła.

Wydaje się, że w dorobku malarskim Santiiego można odnaleźć spójną wizję filozofii złożoną z elementów platońskich i neoplatońskich wyrażoną w języku właściwym dla sztuki. Analizy dzieł Rafaela wyznaczyły budowę pracy. W rozdziale pierwszym podjęta została rekonstrukcja tez filozoficznych, które są obecne w całym

jego malarstwie. Na początku, rozważone zostały dwa niewerbalne sposoby przekazywania treści filozoficznych: mit i obraz.

Dzieła Rafaela prezentują pogląd, iż sztuka wykazuje podobieństwo do mitu, bowiem mówienie za pomocą mitów jest też sposobem wyrażania się za pomocą obrazów. Artysta posługiwał się mitami i cudownymi wydarzeniami w celu wyjaśnienia skomplikowanych, abstrakcyjnych problemów filozoficznych i teologicznych (*Sen rycerza*).

Filozoficzna teoria wielu sensów *Pisma świętego* była być może inspiracją do stworzenia ilustracji tego zagadnienia w postaci obrazu *Wizja Ezechiela*. Ale została również wykorzystana w praktyce dzięki umieszczeniu w dziełach wielu warstw znaczeniowych – obok warstwy dosłownej, ilustrującej jakieś zdarzenie odnajdujemy głębsze przesłanie.

Interpretując obrazy Santiago (*Szkoła Ateńska*) można doszukać się w nich przekonania o użyteczności pisma nie tylko w przypominaniu nabytej wiedzy, ale też w procesie nauczania i przechowywania.

Następnie w tym samym rozdziale przeanalizowane zostały dwa sposoby poznania bezpośredniego: poznanie anamnetyczne (*Autoportret*) i oświecenie (*Cztery Sybille i anioły*) oraz ich podobieństwo z poznaniem za pomocą wytworu sztuki malarskiej.

Metafora światła, której używali filozofowie dla wyjaśnienia teorii iluminacji została zilustrowana przez Rafaela we fresku *Cztery Sybille i anioły* przy użyciu symbolu zapalanej pochodni. Zbudowanie kompozycji na planie trójkąta będącego symbolem Trójcy Świętej oraz jedno źródło światła wystarczające do oświetlenia całej kompozycji wskazuje na jedno źródło oświecenia, którym jest Bóg i przekonuje, że należy odrzucić teorię anamnezy.

Malarstwo Santiago zwraca uwagę na możliwość pełnienia przez kontemplację sztuki tej samej roli w poznaniu, co autorefleksja (*Autoportret*) i wskazuje, że niewątpliwie istnieje podobieństwo między poznaniem a sztuką – tak jak wobec wiedzy człowiek może doznać oświecenia, tak wobec dzieła sztuki doznaje olśnienia.

W drugiej części pierwszego rozdziału ukazano, jaką rolę w wychowaniu sztuce i filozofii przypisywali filozofowie, a jak do tych propozycji ustosunkowują się dzieła Rafaela. Twórczość Santiego pozwala dostrzec pozytywny wpływ poezji i muzyki w wychowaniu, ale jednocześnie przekonuje, że malarstwo, posługując się takimi samymi środkami wyrazu, doskonale wypełnia zadania obydwu dziedzin sztuki.

Usytuowanie personifikacji cnót ponad freskami *Pandekretów* i *Dekretaliów* w Stanza della Segnatura przekonuje o ich wyższej godności i skuteczności w zapobieganiu występkom zgodnie ze zdaniem Platona w tej sprawie. Wykorzystanie fresku do ilustracji filozoficznej teorii może wskazywać, że dzieła sztuki mogą być równie dobrym wychowawcą człowieka co filozofia, bo sztuka poza sferą intelektualną wychowuje też sferę uczuciową i kontemplacyjną, zatem może działać na ludzi silniej niż przepisy moralne i prawne.

Dzieła Rafaela nie tylko ilustrują poszczególne sztuki i nauki jako elementy wychowania, ale wydaje się, że posiadają te same właściwości wychowawcze:

- a) jak mit i poezja pouczają o właściwym postępowaniu,
- b) jak muzyka harmonizują części duszy,
- c) jak matematyka nauczają,
- d) jak filozofia prowadzą do odkrycia prawdy,
- e) jak cnota strzegą przed popełnianiem występków,
- f) jak teologia dotyczą spraw najważniejszych,
- g) przede wszystkim zaś inspirują do studiowania filozofii.

Ustalenie tez wiodących, „sterujących” całym malarstwem Santiego zaprowadziło do rozpoznania, że pojawiająca się w jego twórczości filozofia to pewna odmiana chrześcijańskiego neoplatonizmu i tego dotyczy rozdział drugi. Rozdział ten opisuje zagadnienia filozoficzno-teologiczne podejmowane w malarstwie artysty z Urbino. Poświęcony jest kolejno: etapom w zbliżaniu się do Boga, którymi zarówno w obrazach Rafaela jak i u filozofów związanych z myślą Platona były miłość piękna i muzyka (*Święta Cecylia*); poświęcony jest motywowi światła powiązanemu z koncepcją hierarchii bytów głoszoną przez neoplatoników i

oddaną we fresku *Uwolnienie Świętego Piotra*; wreszcie zajmuje się ukazaniem smoka i walki z nim jako metafory walki z grzechem w przedstawieniach św. Jerzego i św. Michała Archanioła.

W omówionych dziełach Rafaela odnajdujemy ślady świadczące o inspiracjach Platońską teorią miłości piękna wraz ze zmianami wprowadzonymi do niej przez późniejszych platoników. Jedną z takich modyfikacji jest dostrzegalna w podwójnym portrecie małżeństwa Doni teza przypominająca nauczanie Plutarcha, że również miłość do kobiety (a być może tylko ona) stanowi drogę ku Dobru, ku Bogu; że taka miłość może uszlachetniać obydwie osoby – i kobietę, i mężczyznę; że miłość małżeńska jest tym, co daje człowiekowi pełnię i szczęście. Z przedstawień Margherity jako Marii Magdaleny i jako Madonny można wnioskować, że taką samą moc ma miłość Boga do człowieka i miłość człowieka do Boga. Za pomocą malarskich środków wyrazu – okrągłego kształtu obrazu i prowadzenia akcji zataczającego krąg – szerzy się neoplatońska teoria miłości jako energii krążącej na kształt koła między człowiekiem i Bogiem.

Analizując malarstwo Santiego można dojść do wniosku, że obecny jest tam motyw Boga jako artysty, który tworząc świat w każdym stworzeniu pozostawił swój ślad. W twórczości Rafaela można odnaleźć ślady inspiracji naukami myślicieli dostrzegających, że piękno i doskonałość Boga są widoczne nie tylko w duchowych elementach bytów rozumnych, ale też w pięknie i harmonii ludzkiego ciała, a nawet w pięknie przyrody.

Można również odnieść wrażenie, że w twórczości malarza z Urbino obecna jest praktyka oddawania pełni cnót za pomocą fizycznego piękna postaci, stąd Jezus malowany był zawsze jako piękny mężczyzna o harmonijnej budowie ciała oraz pełnym łagodności i słodczy obliczu, nawet pomimo męki (*Droga na Kalwarię*, *Złożenie do grobu*). Także wady moralne odbijają się na twarzach przedstawianych przez artystę osób, choć żadna z namalowanych przez niego postaci nie była odrażająco brzydka, co można odczytywać jako sąd obecny w filozofii, że ludzkie podobieństwo do Boga nie może zostać kiedykolwiek całkowicie utracone, nawet

wskutek wielu grzechów. Teza, że najwyższe piękno jest łatwiej osiągalne nie tylko za pośrednictwem piękna zmysłowego, ale też za pośrednictwem piękna dzieła sztuki jest widoczna w trosce o to, by obrazy były jak najlepsze, a namalowane na nich osoby (nawet te złe) nie były pozbawione pewnej szlachetności (rzymscy żołnierze z *Drogi na Kalwarię* i *Uwolnienia Świętego Piotra*).

Rafałowy obraz *Święta Cecylia* prezentuje cztery rozważane przez filozofów aspekty muzyki: metafizyczny dzięki ukazywaniu kolejnych etapów wznoszenia się ku Bogu, etyczno-pedagogiczny poprzez odniesienie sporu o wyższość muzyki chóralnej nad instrumentalną do platońskiej teorii głoszącej związek między zmianami w stylu muzycznym a zmianami społeczno-politycznymi, estetyczny dzięki harmonijnemu zestawieniu postaci i kosmologiczny przez odniesienie do muzyki sfer. Konstrukcja dzieła według zasad harmonii, sprawia, iż ono samo jest niczym muzyka i może spełniać te same funkcje – prowadzić odbiorcę od spraw ziemskich ku boskim.

We fresku *Uwolnienie świętego Piotra* poza ukazaniem Trójcy Świętej przez symbole różnych właściwości światła (świt – Bóg Ojciec, Księżyc – Chrystus, zapalona pochodnia – Duch Święty), mamy do czynienia z ilustracją hierarchii bytowej zaznaczonej przez różne natężenie światła, jak też z rozważaniami o hierarchii anielskiej i jej zależności od ilości światła w poszczególnych chórach anielskich oraz z rozważaniami o ognistej i niecielesnej naturze bytów anielskich. Pojawia się tu też zagadnienie występowania hierarchii między bytami ludzkimi w zależności od ich doskonałości moralnej oddanej ich świetlistością, czy utożsamiania materii z ciemnością i złem, a ducha ze światłością i dobrem oraz pięknem.

Możliwe są różne interpretacje przedstawień św. Jerzego i św. Michała Archanioła w twórczości Rafaela. Wszystkie je jednak łączy motyw walki dobra ze złem, cnoty z grzechem, rozumu ze zmysłowymi pożądaniami, tego, co duchowe z tym, co cielesne. Znając geniusz malarza z Urbino można doszukiwać się w jednej symbolice różnorodnych inspiracji płynących z antycznej filozofii greckiej i z

chrześcijaństwa, a w jednym symbolu wielu treści (smok symbolizuje grzech, zło i pożądania zmysłowe, rycerz – Bożą łaskę, ofiarę Chrystusa, cnotę i rozum).

Dwa kolejne rozdziały pracy to egzemplifikacje wspomnianego chrześcijańskiego neoplatonizmu. W rozdziale trzecim, gdzie przedmiotem refleksji była etyka i filozofia społeczna stanowiące najszersze pole zainteresowań artysty, zostały omówione oprócz wzoru osobowego uczonego i władcy (na podstawie portretów Baldassare Castiglione, Guidobaldo da Montefeltro, Juliusza II i Leona X), teorie przyjaźni (*Autoportret z przyjacielem*) i rodziny (na podstawie przedstawień Świętej Rodziny); ta ostatnia ze szczególnym uwzględnieniem pozycji kobiety.

W żadnym z omawianych portretów pędzla Santiago nie została zawarta pełna koncepcja władcy-filozofa. W poszczególnych obrazach są widoczne różne jej składniki: władczość, refleksyjność i troska o poddanych oraz bystrość umysłu. Poza różnicami w charakterach portretowanych osób dostrzegalne są również cechy wspólne. Te cechy to: dobry smak ich bohaterów oddany za pomocą wykwintnych strojów, niechęć do nadmiernego bogactwa, umiłowanie wiedzy i hołdowanie cnotom widoczne w psychologicznej charakterystyce osób, w ich poważnych i zamyślonych obliczach.

W dwóch rozważanych portretach *Portrecie Baldassare Castiglione* i *Autoportrecie z Przyjacielem* można doszukać się głównych założeń platońskiej i neoplatońskiej nauki o przyjaźni. Pojawia się w nich motyw podobieństwa przyjaciół, opierania się przyjaźni na wzajemnej życzliwości i wierności oraz dążenia do dobra, którym w ostateczności okazuje się być Bóg.

Interpretując twórczość renesansowego artysty można stwierdzić, że poza potomstwem za dobro małżeństwa przyjmuje się potrzebę wierności i nierozzerwalności sakramentu (przedstawienia Świętej Rodziny, *Zaślubiny*). Plutarch i Orygenes pozostawili opisy ról, jakie miałoby spełniać małżonkowie określając mężczyznę jako głowę rodziny, a kobietę jako pomoc i towarzyszkę. Dzieła Rafaela wyrażają to ustawiając postać św. Józefa ponad i za postacią Maryi oraz obdarzając

osoby małżonków pełnymi miłości i wzajemnej troski spojrzeniami (*Święta Rodzina Franciszka I, Madonna del divino amore*).

Dzieła Rafaela zdają się ilustrować określone sądy, tak jak ma to miejsce w przypadku uznania jednej natury ludzkiej dla kobiet i mężczyzn, co skutkowało przyznaniu kobietom takiego samego rozumu i możliwości nabywania pełni cnót, w tym również posiadania *areté* męstwa. Tę tezę ilustrują przedstawione w dziełach dzieje chrześcijańskich męczennic św. Katarzyny, św. Małgorzaty i św. Cecylii. Wielokrotnie w różnych obrazach Santiago można odnaleźć podkreślanie zdolności umysłowych kobiet poprzez, na przykład portretowanie ówczesnych humanistek (Elżbieta Gonzaga, Joanna Aragońska) i starożytnych poetek (Safona i Korinna na fresku *Parnas*) w odpowiednich ujęciach (podkreślających wykształcenie i dobry smak), w odpowiednim otoczeniu (wśród najwybitniejszych poetów i Muz) i z określonymi atrybutami (zapisana kartka papieru – tekst pisany i w ogóle papier jest symbolem wiedzy oraz zdolności literackich). Wykorzystując wizerunki osób realnie istniejących, renesansowy artysta ujmował je jako personifikacje konkretnych wartości i w ten sposób, tak mało zdawałoby się odpowiedni do wyrażania treści filozoficznych rodzaj przedstawienia malarskiego, jakim jest portret, włączał się w krąg dzieł składających się na traktat filozoficzny pisany nie słowem lecz kształtem i barwą.

Ta część rozprawy obejmuje również swoim zakresem ilustrację platońskiej teorii cnót kardynalnych zrealizowaną w lunecie okiennej i tondzie na sklepieniu Stanza della Segnatura. Za pomocą prostego chwytu umieszczenia personifikacji Roztropności w środku i na podwyższeniu artysta wyjaśnił teorię o potrzebie posiadania tej cnoty przez wszystkich ludzi i wskazywał, iż jest ona źródłem pozostałych *aretai*. Włożenie w rękę Męstwa gałązki dębowej może być odbierane jako nawiązanie do tezy, że cnota ta jest również mocą duchową potrzebną do walki z pokusami. Ukazanie Umiaru z pochodnią i wędzidłem można interpretować jako podkreślenie, że wstrzeźliwość nie powinna być surową ascezą, lecz „złotym środkiem” i umiejętnością panowania nad pożądaniami. Namalowanie postaci

symbolizującej sprawiedliwość w tondzie ponad freskiem *Cnót* można odczytywać jako przekonanie o jej nadrzędnej pozycji wobec innych *aretai* oraz o jej funkcji jednoczącej i harmonizującej tak samo elementy duszy w człowieku jak i klasy społeczne w państwie. Przedstawienie trzech z cnót kardynalnych na jednym obrazie wskazuje na ich jedność i nierozzerwalność.

Ostatni rozdział jest poświęcony dwóm sporom filozoficznym, które Santi malował po mistrzowsku tak, że w jego dziełach widać określone stanowisko: sporowi o miejsce filozofii w teologii i sporowi o to czy papieżowi, czy cesarstwu należy się prymat nad *Christianitas*.

Propagowane stanowisko w sprawie pierwszego sporu wyrażone w dwóch freskach *Dyspucie o Najświętszym Sakramencie* i *Szkole Ateńskiej* przekonuje o: potrzebie racjonalnego namysłu filozofii nawet po Objawieniu; dowodzi istnienia podobieństw między starożytną nauką, a tym, co głosi Objawienie i wyklucza istnienie sprzeczności między nimi. Wskazuje wpływ doktryn pogańskich filozofów na teorie chrześcijańskich myślicieli, głosi ciągłość w rozwoju myśli ludzkiej, której szczyt stanowi chrześcijańska teologia oraz przekonuje o potrzebie rozumowego wyjaśnienia prawd wiary i tworzenia syntezy z osiągnięć platonizmu, arystotelizmu i chrześcijaństwa.

Program ikonograficzny *Stanza di Eliodoro*, *Stanza dell'Incendio di Borgo* i *Stanza di Constantino* można interpretować jako głos w sprawie drugiego ze sporów – o rolę papieża w *Christianitas*. Twórczość Rafaela sytuuje się na pozycji obrońcy papieża przed zakusami świeckich władców próbującymi przejąć jego bogactwo i wpływy oraz przed krytyką papieża i duchowieństwa wysuwaną przez niektórych pisarzy. Kościół i kierujący nim papież jawią się jako Mistyczne Ciało Chrystusa i Jezusowy namiestnik na ziemi, którzy mogą pośredniczyć między człowiekiem a Bogiem i wyrastają godnością ponad porządek doczesny, a jako tacy powinni sprawować nad nim władzę. Stąd Rzeczpospolita Chrześcijańska wydaje się być najlepszym ustrojem państwowym, bo opartym na prawdziwej sprawiedliwości i

miłości bliźniego, a papież – ideałem władcy, który troszczy się o obydwie sfery życia swych poddanych: materialną i duchową.

WNIOSKI

Nawet po pominięciu niektórych motywów i po przeanalizowaniu wybranych obrazów ze spuścizny artysty z Urbino można dojść do wniosku, że zawiera ona całe mnóstwo nawiązań do myśli filozoficznej, która wydaje się być prezentowana ze znanstwem tematu, co nie może być dziełem przypadku. Można odnieść wrażenie, że Rafael miał spójną i całościową wizję filozofii i świadomie ją umieszczał w swoich obrazach. Tezy Platona i jego kontynuatorów prezentowane są przy użyciu malarskich środków wyrazu wzbogaconych o nawiązania do innych dziedzin ludzkiej działalności: mitycznego symbolu, poetyckiej historii, muzycznej harmonii i pouczenia filozofii. Dzieła Santiago nie tylko przez treść wskazują na filozoficzne zagadnienia, ale działają według ich zaleceń, na przykład dzięki swej formie wprowadzają harmonię do ludzkiej duszy, tak jak muzyka. Dodatkowo malarstwo renesansowego artysty może służyć równie dobrze jak tekst do przechowywania i utrwalania ludzkich osiągnięć. Obrazy Rafaela zdają się nawet pełnić rolę pisma, traktatów naukowych przedstawionych w artystycznej postaci na wzór *Dialogów* Platona, tylko zamiast słów do przekazywania istotnych treści użyte zostały kształt, kolor i trafne rozwiązania ikonograficzne. Poszczególne obrazy lub ich cykle „opowiadając historie” mogą wpływać na odbiorcę – nauczać i wychowywać – niczym poezja i opisywane przez nią bohaterskie czyny, a przez to skłaniać do podobnego postępowania. Wpływ twórczości artystycznej jest pełniejszy niż wpływ traktatu naukowego, bowiem nie ogranicza się tylko do sfery intelektualnej, która zaangażowana jest w odczytanie relacji występujących między elementami jednego lub kilku dzieł (bowiem zauważenie ich wszystkich i właściwa interpretacja zawartego w nich sensu wymaga od odbiorcy szerokiej wiedzy z zakresu wielu dziedzin, między innymi filozofii, teologii i historii sztuki), lecz oddziałuje jednocześnie na sferę uczuć dzięki pięknu. Sztuka posługując się symbolem i przykładem, wywołując refleksję i wskazując wzorce zachowań prowadzi do

identyfikacji z prezentowanymi wartościami, dzięki czemu również może wpływać na poglądy i czyny człowieka. Aby w pełni odczytać treści zawarte w twórczości artysty z Urbino, potrzebna jest wnikliwa znajomość nauki Platona i jego kontynuatorów, a także znajomość idei kształtujących Renesans. Wtedy obrazy Santiago nie będą tylko cieszyć pięknnością, ale będą mogły przekazywać wiedzę jak książki zgodnie ze słowami Augustyna, że kto rozumie dzieło to tak, jakby czytał.

Kultura Odrodzenia we Włoszech w ujęciu Jacoba Bruckardta: główne tezy i kwestia ich aktualności w świetle obecnego stanu badań. (Prof. Smorań-Różycka)

Zainteresowanie autora ogniskuje się wokół sześciu zagadnień, którym poświęcone są kolejne rozdziały. Wokół zagadnienia ustroju państw włoskich, gdzie szczególną uwagę Bruckardt poświęcił tyranii republikę omawiając tylko na przykładzie Wenecji i Florencji. Poza problematyką zdobywania władzy i walki stronnictw autor poruszył tam wątek rozwoju kultury, historiografii i statystyki. Następnym tematem było odrodzenie starożytności i narodziny humanizmu oraz latynizacja wykształcenia. Bruckardt wskazał na ich związek z włoskim duchem narodowym i zauważył wpływ kontekstu aktualnej sytuacji historycznej, czyli powstania społeczeństwa w wyniku współżycia i równości szlachty oraz mieszczaństwa. Słusznie spostrzegł też związek rozwoju gospodarczego z potrzebą wykształcenia - zasobne w dobra materialne społeczeństwo miało po temu czas i środki. Kolejne kwestie poruszane przez historyka to życie towarzyskie i uroczystości. Bruckardt odnotował zrównanie stanów – o szlachectwie nie decyduje urodzenie, lecz przymioty człowieka i jego wykształcenie oraz majątek. Nadmienił również o rosnącej pozycji kobiety, która ma dostęp do nauki, wychodzi z cienia i zajmuje stanowisko równorzędne z mężczyzną. Czwartym zagadnieniem interesującym autora *Kultury Odrodzenia we Włoszech* były obyczaje i religia. Przyczyn kryzysu moralnego i religijnego Bruckardt upatrywał w tym, że władcy byli nieprawowici, a urzędnicy i sędziowie nikczemni. Spowodowało to zamianę chrześcijańskiego życiowego ideału świętości na ideał wielkości historycznej.

Doprowadziło również do powstania ruchów reformatorskich, na które odpowiedzią była kontrreformacja łączona z kresem Renesansu. Największymi zdobyczami epoki są, jego zdaniem, odkrycie świata i człowieka. Historyk wskazał na odkrycia geograficzne, częstsze podróże i dostrzeżenie piękna przyrody. Przede wszystkim jednak Burckhardt w swoich badaniach wskazał na rozwój indywidualizmu jako na najbardziej znaczący czynnik kształtujący Odrodzenie. Bezprawie despotycznego rządu i spory polityczne stworzyły nowy typ człowieka – indywidualisty, który polega na swoich własnych zdolnościach i stara się je rozwinąć. Ostateczne ukształtowanie się indywidualności następuje wraz z narodzinami człowieka uniwersalnego; takimi ludźmi są artyści, którzy we wszystkich dziedzinach tworzą rzeczy nowe i wykazują ogromną wszechstronność umysłu. Nawet ówczesne biografie podkreślają rysy indywidualne.

Późniejsi badacze zwrócili uwagę na pewne zbyt daleko idące uogólnienia i nieścisłości też Bruckardta, a także na niewykorzystanie przez niego w pełni zjawisk, których oddziaływanie było znaczniejsze. Najważniejszym ustaleniem było to, że znajomość i wpływ antyku w wiekach średnich były szersze. Historyk Renesans uczynił antytezą Średniowiecza; przez to Odrodzenie stało się przedziwnie zasobne w indywidualności wybitne. Niekorzystny sąd o Średniowieczu spowodował niedostrzeżenie faktu, że humanizm jest efektem licznych przemian społecznych i światopoglądowych, które zaszły w minionej epoce. Uwielbienie dla Starożytności było przyczyną złej oceny humanisty i scholastyka. Autor nie odnotował, że humanista jest bardziej literatem niż uczonym, jakim był scholastyk, że zerwał więź pomiędzy wiedzą a nauczaniem, wolał pracę samotną. Bruckardt koniec Renesansu widział wyraźniej niż początek – upatrywał go w przemocy hiszpańskich najeźdźców i terrorze kontrreformacji. Państwo ujął jako dzieło sztuki – i choć chodziło mu o mechanizm – podstawą do uogólnień były czyny jednowładców, dzieje republik pozostały na dalszym planie. Dodatkowe wątpliwości budzi omówienie tylko dwóch republik – Wenecji i Florencji. Również w kwestii największych indywidualności epoki powstały niewłaściwe proporcje. Ponieważ w

chwili powstawania książki spuścizna rękopiśmienna Leonarda nie była udostępniona, a sztuki plastyczne zostały pozostawione poza ramami książki Alberti przesłonił Leonarda i ani Michałowi Aniołowi ani Rafaelowi nie przypadła główna rola.

Bruckardt nie docenił w pełni przemian gospodarczych – wzrost miast, rozkwit przemysłu, handlu i bankowości stworzyły podstawę materialną dla życia umysłowego i sztuk; stworzyły warunki psychologiczne sprzyjające śmiałej inicjatywie, niezależności myśli, pędowi do poznania świata, a co za tym idzie - rozwojowi wartości indywidualnych. Autor nie wejrzał też głębiej w problematykę społeczną – pominął walkę klas, napór warstw ludowych, usamodzielnianie się cechów, ekspansję na zewnątrz i kryzysy wewnętrzne. Za to, jak słusznie zauważył Mieczysław Brahmmer teatralne spojrzenie rodem z dramatu romantycznego zaciążyło na przedstawieniu walki z despotyzmem włoskich tyranów. Podobnie ruchy religijne pozostały poza głównym nurtem zainteresowań historyka, który nie zauważył, że ferment wytworzony przez sekty heretyckie był zaczynem myśli krytycznej, inspiracją dla artystów, podobnie jak potępiana przez niego kontrreformacja. Historyk nie wspominał też o znaczeniu techniki, działalności praktycznej, szukaniu praw ścisłych opartych na obserwacji, doświadczeniu i matematycznej precyzji. Do niewątpliwych wad pracy należy zaliczyć również pozostawienie poza jej obrębem sztuki i filozofii.

Mimo swoich niedoskonałości *Kultura Odrodzenia we Włoszech* Bruckardta pozostała pozycją znaczącą inspirując późniejszych badaczy nawet wtedy, gdy przeciwstawiali się oni podanym tam ustaleniom. Praca ta, poza niewątpliwymi mankamentami, ma dwie ważne zalety: wprowadziła pojęcie Renesansu do języka kultury i ustaliła metodologię badań nad epoką. Są to studia o charakterze interdyscyplinarnym, które powinny obejmować literaturę, sztukę, filozofię, naukę oraz stosunki polityczno-społeczne, czyli, reasumując, próbują zdefiniować Renesans jako zjawisko w życiu społecznym, literackim, naukowym i artystycznym. Należy ubolewać, że kwestie sztuki i filozofii zostały celowo wyłączone z tego opracowania.

Do jej zalet należy poza tym dążenie do ujęcia najbardziej typowych przejawów epoki i ukazanie ich w przekroju morfologicznym, a nie historycznym. Autor podszedł do historii bardziej jako artysta niż jako filozof; widać to w plastycznych opisach i w żywym, porywającym stylu monografii, który fascynuje czytelnika do dziś.