

rozvíjení otázek a problémů, pojmů, kategorií a definic. Autoři si zřejmě neujasnili metodologickou problematiku marxistické estetiky: ne náhodou není v učebnici pamatováno na otázku metod estetiky (o pracovních technikách nemluvic). Odtud nelogičnosti ve výstavbě knihy. Začíná např. ve druhém oddílu obecnými a zároveň elementárními otázkami *estetických vztahů* ke skutečnosti, načež se ihned obrací k *obecné teorii umění*, k jeho podstatě, vývojemův zákonitostem, k lidovosti, třídnosti, stranickosti — pak teprve si všimá kategorií uměleckého obrazu, obsahu a formy, po čemž následuje doslova šev v knize, totiž návrat k estetickým kategoriím, ke krásnu, tragičnu a komičnu. Ale tyto kategorie patří logicky i věcně do okruhu estetična: své realizace totiž docházejí nejen v umění, nýbrž i v životě, což ovšem učebnice konstatuje, z čehož však nejsou vyvozeny důsledky.

Obecné otázky teorie umění vyúsňují v knize do zkoumání tzv. estetických kategorií na jedné straně (krásno, tragické a komické), na druhé straně do klasifikace umění, jeho druhů a žánrů. Poslední, čtvrtý oddíl knihy, je pak věnován estetice „aplikované“, jinými slovy estetice realismu a socialistického realismu.

Mohli jsme se tu závažné práce sovětských estetiků vlastně jen dotknout, podat první informaci: vždyť hned v roce 1961 vyšel český překlad (ve Státním nakladatelství politické literatury), takže se naskytne jistě další příležitost vrátit se k „Základům marxisticko-leninské estetiky“ důkladnějším rozbořem a zhodnocením. (Srov. český překlad „*Základy marxisticko-leninské estetiky*“, Praha 1961, 656 stran; bibliografický dodatek ze sovětského originálu je doplněn českou bibliografií, výběřovou, na str. 626—630.) Zbývá ještě dodat, že hodnota knihy je dána její syntetičností: autoři se vyhýbají názorům více méně subjektivním a extrémním, využívají dosavadních výsledků sovětské estetické práce, přejímají je kriticky, využívají i práci zahraničních, čerpají poučení z dějin estetiky. Největší klad jejich práce je v tom, že se snaží překonat jednostrannosti, i když podnětné, jednotlivých badatelů. Přirozeně: mnohdy se to nedaří — vždyť kniha obráží i nedořešené, diskusní problémy sovětské estetiky (např. co se týká podstaty estetična). V této nastupující syntetičnosti je třeba spatřovat přínos „Základů marxisticko-leninské estetiky“. A v tom bude zcela nepochybně i jejich přínos pro estetiku českou.

Oleg Sus

Teorie sochařství Herberta Reada. Herbert Read: *The Art of Sculpture*. Faber and Faber, London 1956. 152 stran textu, 224 vyobrazení. 4°.

Angličan Herbert Read patří dnes, kdy senioři našeho oboru v celém světě dosud pracují, ke střední generaci teoretiků a historiků výtvarného umění. Jeho některé názory k nám v posledních letech uvedl a kriticky se jimi zabýval zejména Dušan Sindelář. Kromě nejnámějších svých prací, *Icon and Idea*, *The Philosophy of Art*, *Art and Industry* a *Art and Society*, psal Read o moderním umění, výchově uměním a o významu umění. Sochařstvím se zabýval v monografii Moorové (*Henry Moore, Sculpture and Drawings*, 1946), Gaboové (*Naum Gabo*, 1958) a v teoretické práci *The Art of Sculpture*, o které je zde řeč. První průpravou k této knize byly přednášky na universitě v Hull v letech 1951—1952, definitivní její podobu však určily přednášky ve Washingtonské Národní galerii v roce 1954. Kniha o sochařství je podobně jako spis o filosofii umění vlastně souborem autorových přednášek. Záběr je však tentokrát systematičtější a komplexnější a jednotlivé kapitoly na sebe vzájemně navazují. Kniha také zaujme vzhledem k ostatním Readovým knihám svou nákladnou výpravou, množstvím reprodukcí, jejichž výběr sice není úplný, ale je velmi originální.

Nejde o práci historickou, ale o závažný příspěvek do velmi chudého součtu literatury o teorii sochařství. (Read mluví o „estetice sochařství“, přidržují se však v tomto ohledu rozlišení Mukařovského.) Tou se v posledních třiceti letech vlastně nikdo nezabýval. Drobná

úvaha Landsbergova vyšla např. už ve dvacátých letech a nejdůležitější příspěvky k tomuto tématu, uveřejňované v Dessoirově časopisu pro estetiku, pocházejí buď z téže doby, nebo jsou ještě staršího data. Na začátku padesátých let se naléhavá aktuálnost zpracování tohoto námětu projevila současně v anglické literatuře i v literatuře naší. (Také V. Volavka začal svá univerzitní čtení v Praze na toto téma r. 1951—1952 a knižně je publikoval v letech 1956—1959.) Oba badatelé se však k tématu přibližovali z opačné strany. Herbert Read je v našem prostředí neobvyklým typem pracovníka, který se kromě filosofie a teorie výtvarného umění věnuje také literatuře — nejen teoreticky, ale i prakticky — a napsal i studie filosoficko-historické, např. úvahu o konci světové války. Uměleckohistorického vzdělání, které mu ovšem nechybí, nabyl, pokud vím, u Wilhelma Worringera. Důvod, proč recenzuji Readův spis při této příležitosti, jsem naznačila již vytčením jeho významu: této příležitosti používám pak proto, že se kniha zabývá nebo alespoň dotýká některých z těch problémů, jež v posledních letech řeší ve své připravované teoretické práci i prof. Richter.

Read rozdělil svou knihu o sochařství do šesti kapitol, z nichž hlavní čtyři jsou věnovány prostoru, hmotě, pohybu a světlu. Jim je předeslána stať zabývající se počátky a vznikem sochařského díla — ovšem z hlediska genetického, nikoliv z hlediska tvůrčího nebo pracovního procesu a dále kapitola pojednávající o zobrazování lidského těla, zaměřená nikoliv ikonograficky, ale psychologicky.

První kapitola je postavena na tezi — poněkud neobvyklé —, že sochařství teprve od Rodina nabylo své integrity, a to jak ve vztahu k architektuře, tak i esteticky. Cesta k nezávislosti a svébytnosti sochařství procházela dlouhým historickým vývojem. Historicky první formu uměleckého díla, kdy architektura a sochařství byly neodděleny a neodlišeny, nazývá Read „monument“. S monumentem současnou a na něm nezávislou jinou formu sochařství pojmenoval pak „amulet“: malý, přenosný, nezávislý předmět. Z monumentu vyvozuje vznik chrámu; původně sloup, který byl obydlím boha, později do sloupu vyhloubený obraz boha a konečně monolitická struktura, obklopující obraz božstva; interiér je přitom arkánium. Svě vývody dokládá Read chrám v Blízkého Východu a stejně ještě i dórský chrám vidí jako kamennou schránku obrazu boha. Na tomto stadiu vývoje vzniká problém exteriéru. Podle způsobu, jakým je sochařsky členěn, dělí Read architekturu na konstruktivní (architektura řecká) a plastickou (orientální, gotická). Z dvouznačného monumentu tak vznikl svazek prevalelní architektury s podřízeným architektonickým sochařstvím, svazek, v němž sochařství nemá možnost nabytí své integrity. S výjimkou románského období zjišťuje autor v celém dalším vývoji až do konce 19. století subordinaci sochařské složky v tomto svazku a zakončuje hegelovsky tím, že vývoj spěje k syntéze, která opět vznikne sloučením obou svébytných umění, k jednotě, z níž vývoj vyšel. V první kapitole se Read alespoň dotkl všech hlavních problémů; dále je pak rozvádí.

V dalším vychází ve svém pozorování od amuletu, aurignackých idolů. Navazuje na vývody své práce *Icon and Idea* (1955) tam, kde odůvodňuje psychologicky vznik obrazu lidského těla jako potřeby (narcisismus). „Obrazu“ nelze dosáhnout jen viděním, ale také na základě vjemů hmatových a shromážděním všech vnitřních pocitů tělesných. (Při této příležitosti připojuje Read pozoruhodný exkurs o sochařství slepých — vychází tu z opačného stanoviska, než u nás před válkou dovedil B. Markalous, a duchaplně uvádí analogie s některými aspekty sochařství přírodních národů.) Sleduje pak metodou poněkud freudovsky zabarvenou cestu od vjemu k umělecké představě a podle míry idealizace lidského těla rozlišuje dvě opačné tendence v umění; klasicismus a realismus (sadismus nebo nihilismus je podle Readova třetí, vedlejší tendenci, která se pokouší zničit obraz těla jako předmětu žádosti). Závěrem pak staví vedle umělcova záměru (intention) umělcovu dovednost (skill), při čemž fyzickotechnickou stránku umělecké práce vidí jako „obvykle podřízenou“ záměru a představě. Ty jsou pak povahy společenské, a to primárně.

Kapitola věnovaná prostoru přináší již základní zjištění navazující na předchozí závěry. Lze je shrnout asi takto: 1. smysl pro prostor je základním znakem sochařství jako integrálního umění; 2. sochařství je především záležitostí prostoru vnímaného hmatem (touch-space proti sight-space), (Read se tu zřejmě odvolává na Berensonovy „tactile values“ — *Aesthetics and History in the Visual Arts, 1948*); 3. architektonické sochařství nemanifestuje svůj samostatný vztah k prostoru, protože je především vázáno vztahem k pozadí. Vycházejí pak z těchto zjištění, prochází Read dějinami. V egyptském sochařství nalézá v soulase s Worringerem převahu reliéfu, a to i u plně plastických soch, protože mají pozadí a opracování je lineární a grafické. Výjimkou z této rieglovské „obavy před prostorem“ je podle Reada jen drobná plastika a zejména ušebty. Uvěznění soch architekturou v Řecku trvá. V gotice nejsou sochy již vězni, „zdomácněly“ (are at home) ve svých nikách; úplně emancipace však není dosaženo. V renesanci je důležité, že došlo k izolaci sochy jako uměleckého předmětu (objet d'art), a to hlavně vlivem objevů antických sochařských monumentů — nikoliv amuletů — jako samostatných uměleckých děl. Přesto však dochází Read k překvapivému závěru, že v renesanci ani na konci 16. století Michelangelem nebyla vytvořena svěbytná samostatná monumentální socha umístěná volně v prostoru. Stejně jako v Řecku a Egyptě byla to jenom drobná plastika (Kleinplastik), kterou a v které se sochařství emancipovalo od architektonických a vnějších účelů a bylo chápáno jako nezávislé plastické umění. Sochařství dalších čtyř století až po Rodina není pak pro Readovy závěry třeba; Read je totiž označuje jako úpadek, protože od Leonardových teoretických a Celliniových empirických závěrů sleduje sochařství malířské tendence a manifestuje iluzionistický přístup v pojetí předmětu v prostoru.

Další kapitolu Readovy knihy bylo by možno stručně interpretovat asi takto: autor tu sleduje metody, jakými konkrétně při hmotné realizaci sochy lze dosáhnout, popřípadě bylo dosaženo, sochařsky plnocenných kvalit, jak je v minulých kapitolách specifikoval. Plastická citlivost zahrnuje podle Reada tři faktory: pocit taktilní kvality povrchu, pocit objemu, vyznačeného uzavřeným povrchem, a konečně syntetickou realizaci hmoty a vyvážení předmětu. Read vyznačuje dále hranice, které pro sochařskou práci vyplývají z těchto jednotlivých faktorů. V metodě „tesání“ a „modelování“ vidí rozdíl, nikoliv však absolutní z hlediska estetického. Rozdílnost obou metod není však podle Reada důležitá ani z hlediska empirického, protože sochař si zvolí metodu vyhovující jeho záměru.

Ve stati věnované pohybu zavádí pak Read do svého pozorování prvek času. Pohyb může být zobrazen jednak jako expresivní funkce lidského těla, jednak kineticky. V německé pozdní gotice a italském baroku pohyb sochy napodobuje pohyb skutečný, a to je jednou z příčin úpadku sochařství tohoto období, protože gesty byla hmota „dekomponována“ a byla tak porušena vyváženost. Rodin je představen opět jako křížovátka; z něho vychází v tomto smyslu další vývoj jednak k zdůraznění významu světla, jednak k zmechanizování sochy a k tzv. mobilům. Konstruktivismus, který nastolil jako hlavní výtvarný princip čas, považuje Read za experiment také pro jeho dehumanistickou povahu.

Na základě příbuzného vztahu k světlu shledává Read v poslední kapitole afinitu mezi sochařstvím barokním a kubistickým. Nebývalé využití světla v některých odvětvích sochařství 20. století odůvodňuje pak dvěma okolnostmi: zavedením průhledných materiálů do sochařské práce a střídáním konkávní a konvexní formy, které rytmizuje účinek světla a zamezuje ostré reflektování. Závěrem knihy pak autor jmenuje z dějin světového sochařství sedm sochařských děl, „zkušebních kamenů“, které vyhovují jeho vývodům a zároveň je mají potvrzovat.

Pořídít z knihy Readovy stručný výťah, jak jsem se o to pokusila, není snadné. Není to snadné u žádné teoretické práce, zejména však u této studie, kde sledování kontinuity hlavních myšlenek je ztíženo okolností, že kniha je naplněna mnoha exkursy psychologickými, exkursy do poezie, antropologie a zatížena neobvyklým množstvím citátů. Read tu pracuje

podobně jako většina odborné literatury zabývající se uměním 20. století také s rozsáhlým aparátem tzv. textů, to jest výroků, dopisů a prohlášení, které umělci sami učinili buď o svém díle, nebo o obecnějších problémech. Velká obliba těchto dokumentů v poslední době souvisí jistě s tím, že moderní umělci daleko častěji než v minulých dobách o své práci mluví a píší. Způsob však, jak s nimi odborná literatura nakládá — v tomto případě i Herbert Read —, je však závažnějším problémem metodickým. Souvisí, myslím, s návratem psychologické estetiky a teorie umění, s nimiž se lze setkat v posledních letech zejména v západní Evropě (z posledních např. René Huyghe *Antwort der Bilder*, 1959). Protože psychologická teorie umění překládá předmět z vnějšku do nitra a materiálem nejsou umělecká díla, nýbrž psychologické procesy umělcovy vztahující se k němu, jsou z tohoto hlediska pak často cenější dokumenty než monumenty (monumenty nikoli ve smyslu readovském, ale richtrovským). „Texty“ pak nejsou při práci podrobovány kritice pramenů, obligatorní pro každého historika, pro něhož umělecké dílo není nahraditelné úmyslem.

Nemohu se zabývat všemi aspekty a tezemi Readovy knihy, která předmět zkoumání sice nevyčerpává, ale přece ho zabírá zeširoka. Chci se soustředit jen na některé problémy, které patří, jak se domnívám, z hlediska teorie sochařství mezi nejpodstatnější. O těch také předpokládám, že jsou nejbliž problematice, již se Václav Richter zabývá. Read postupuje ve své knize systematicky, tedy ahistoricky, protože práce je prací teoretickou a autor je estetik a nikoli historik. Tento přístup přinesl jeho studii — proti pracím některých historiků — velmi kladné rysy. Mezi ně patří např. okolnost, že o sochařství přírodních národů se pojednává zároveň se sochařstvím orientálním a historickým i současným sochařstvím evropským bez zábran europocentrických a naopak i bez předsudků vyplývajících z přeceňování specičnosti a závažnosti magie (z posledních např. Münsterberger: *Primitive Plastik* 1952). Na druhé straně však tento přístup neosvobozuje do té míry, aby si např. autor sice mohl položit vážnou historickou otázku: Jak došlo k tak dokonalému souznění sochařství a architektury v románském umění?, mohl však na ni odpovědět: Těžko vysvětlit; byl to šťastný zázrak (str. 19). V tomto případě však jde patrně jen o literární obrat, ale Read vyvodil z ahistorické metody ve své knize daleko vážnější důsledky. Z hlediska integrity sochařského umění („the art of sculpture“, které rozlišuje od „sculpture“, jež nemusí být plnohodnotné), jak je vymezil, pokouše se vlastně aplikovat Rieglovu dvojici *haptisch — optisch*, označil barokní a romantické, ale i manýristické a kupodivu klasicistické sochařství za méněcenné a úpadkové. Vyloučil tím vlastně celou expresivní větev — je příznačné, že do knihy vůbec nezařadil sochařství etruské —; vyloučení ovšem neprovedl důsledně. Nedůslednost a slabiny teoretických závěrů, které nejsou odvozeny ze sochařství, jaké bylo, ale jaké mělo být, jsou pak zřejmě hlavně v kapitole, v níž mluví Read o hmotě. Tam se svými vývody obrací vlastně na pomoc současnému sochařství, pro něž byla kniha také napsána. Tam se také závěry mění v návod, který je nadto nepoužitelný, nejen proto, že je nedůsledný, ale zejména proto, že nevysvětluje smysl uměleckých prostředků, ale předpisuje je a omezuje. První faktor, z něhož pozůstává plastické citění, taktilní kvality povrchu, vidí naplněn realizací povrchu rozrůzněného a zdrsněného různými strukturami a stopami dláta; vylučuje povrch hladký, který je, jako na typické akademické soše — podle Reada — monotónní a mrtvý. V této obavě před „akademismem“ vyhýbají prý se moderní sochaři mramoru jako materiálu. (Kam se pak podějí např. Rodinovy a Brancusiho mramory?). Druhý faktor žádá objem vyznačený uzavřeným, rovným (plane) povrchem, třetí, který mluví o syntetické realizaci hmoty a vyvážením hmoty, dokonce vyžaduje sochu ne příliš komplexní, ani příliš artikulovanou. Podle Michelangelova známého výroku mají mít dobré sochy určitou kompaktnost.

Tak vinou chyby v systému je vlastně celá čtvrtá kapitola Readovy knihy dokladem toho, že lze o hmotě v sochařství přemýšlet i psát a přitom jí nebat. Od relativismu, uplatňovaného ve vztahu k určitým sochařským materiálům ještě při uvažování o prvním faktoru, došel

autor u druhého a třetího faktoru k předpokladu jakési bezlátkové neurčité hmoty, v níž je socha realizována podle určitého úmyslu, řídícího se určitými limity. Jedinou neznámou je tedy hmota, protože ta nabývá na hmotnosti až tehdy, je-li chápána — ve vztahu k určité umělecké formě, o kterou tu Readovi šlo — jako hmota umělecká, tj. v tomto případě jako určitý druh sochařského materiálu.

Fyzicko-technické faktory (skill) podřazuje Read úmyslu sdělit určitou formou obecnou zkušenost (intention) (2. kapitola). Subordinovány nejsou tyto faktory jen tehdy, když jsou nadřazeny; tehdy však jde podle Reada o výjimečný typ umělce-virtuosa. Na dialektický vztah těchto dvou členů jedné dvojice, z nichž každý je druhým tvořen a nemůže tedy být ani nadřazen ani podřazen, bylo už poukázáno (Volavka). Chci jen uvést, že s neoplatonci, např. Thorwaldsenem a Lessingem, z nichž prvním Read opovrhne jako pseudoklasickým akademikem a druhého uvádí jako příklad estetiky, která má cestu k vlastní svobodě zatarasenu předsudky, má přece Read něco společného. Nepovažuje ovšem jako oni hmotu za nutné zlo v umění. Materia, látka je mu však stejně jako jim podkladem (hypokeymenon) pro tvar, formu, jež není sice u Reada interpretována jako svrchovaný princip, který ztvárňuje tupou hmotu, ale přesto do hmoty vstupuje zvenčí, místo aby ji spolutvořila.

Proto také i tehdy, když píše o obou základních metodách sochařské práce — „modelování“ a „tesání“ — považuje rozdíl mezi nimi vlastně za irrelevantní, jelikož hlavních sochařských hodnot lze dosáhnout oběma metodami a sochař si zvolí tu z nich, která se nejlépe hodí k jeho koncepci. Nazírá na jejich vztah především jako na rozdíl, nikoli protiklad, jak byl osvětlen v naší literatuře. Vidí je úzce empiricky, jako modelování a tesání, a nikoli teoreticky obecně jako přidávání a ubírání; v této rovině, v jaké je pozoruje, je také teoreticky neřešitelný vztah modelovaného hliněného modelu a kamenné sochy, leda za cenu smazání jakýchkoli rozdílů mezi oběma metodami. Volavka vymezil s odvoláním na Albertiho postup skulptivní, ubírání, a plastický, přidávání, jako dvě základní metody sochařské práce. Každá z obou metod je vymezena určitými druhy materiálů. Výsledkem každé z obou je pak jednak určitý druh trojrozměrného tvaru, který ohraničuje určitý druh objemu a zjevuje tak hlavně tělesnost sochy, jednak určitý druh celkové organizace hmoty, která vyjadřuje především prostorovost sochy. Obě metody předpokládají ovšem už orientaci v prostoru.

Budeme-li však mít na zřeteli i sochařství, které nevykazuje určitý vztah k prostoru, např. sochařství lidové a sochařství přírodních národů, je mým míněním třeba tuto dvojici metod doplnit o další dvojici postupů, které nejsou podmíněny vztahem k prostoru. Jde, jak se domnívám, o skládání, postup, který stejně jako metoda přidávání pokračuje od části k celku, a odstraňování, kde je východištěm celek podobně jako u ubírání. Skládaná je např. plastika Mayú a Inků, která vznikla sestavováním jednotlivých hliněných válečků, asi tak, jako z plastelíny modelují děti (srov. můj článek o prekolumbijském umění, Výt. práce 1959). Skládané je ve své většině i lidové sochařství, hliněné nebo pernikové, ale také většina černošských, eskymáckých a indiánských masek — z trávy, dřeva, zvířecích zubů a srsti — i miniaturní dřevěné egyptské ušebty, sestavované do skupin jako lidové jesličky. Odstraňování vychází od kořene, který připomíná sedící lidskou postavu, od oblázku, který vypadá jako ryba, od skály, která budí dojem lidského kolosu. Z nich pak většinou jen obrušování se odstraní nejnutnější hmota, bránící tomu, aby ukrytý obraz byl zřejmější. Velmi podobně interpretují své umění např. soudobí kanadští Eskymáci, jejichž sochařství sem patří. Odstraňováním nadbytečné hmoty ze skály a balvanů vzniklo, jak se domnívám, pak také i egyptské kamenné sochařství.

Hmota soch, vznikajících jak skládáním tak odstraňováním, nebyla nikdy hmotou uměleckou; z hmoty přírodní byla přizpůsobena a stala se rovnou hmotou sochy. Nepřetrhla však úplně svazek s přírodou; podivuhodná poutavost soch, takto vzniklých, je, myslím, způsobena také tím, že v nich zůstalo něco z organičnosti skály, kořene, bambusové tyče.

Jen závěrem chci ještě podotknout, že z toho vyplývá i leccos pro tvar jako ohraničení objemu oněmi rodinovskými „výčněly, vypuklinami a prohlubněmi“. Některé zkušenosti např. ze sochařství 20. století, z lidového nebo určitého druhu pravěkého sochařství poučují o tom, že sochařství může existovat bez tvaru. Působí jen svým objemem, tělesností. To platí také v případě egyptského sochařství, které nepracuje nejen s dutinou, ale ani s vypuklinou. Proto o něm nelze však uvažovat jako o reliéfu, jak to činí nejen Read, ale např. někteří naši badatelé; ten totiž tvoří zcela zvláštní problém. Dutina a vypuklina jako hlavní a krajní podoby, jimiž se tvar projevuje, jsou, jak se domnívám, vynálezem řeckého sochařství. Nejsou tedy — proti názoru Readovu — výsadou nebo objevem sochařství 20. století.

Zdenka Volavková-Skořepová

Dvě knihy o renesančním sochařství

Několik závažných prací o italské renesanční plastice, jež vyšly v posledních letech, svědčí o neutuchajícím zájmu o toto téma, jehož aktuálnost nijak neutrpěla soustavnou pozorností, jež mu historiografie umění věnovala za uplynulé století. Spíše se zdá, že tento zájem prožívá jakousi renesanci, dosti překvapující v době, kdy se na západě stále více prosazuje bezpředmětné umění. Ale snad je právě v této situaci příčina, že se pozornost zaměřuje k umění, jež vycházelo z člověka a k němu se obracelo, posuzující všechny věci jeho měřítkem. Tento humanismus je asi velmi přitažlivý v době, kdy se věda už dávno dostala do oblastí, kam ji lidské smysly nemohou sledovat, a kdy se také jeden proud umění snaží odpoutat od smyslového vztahu k světu v marné a zoufalé touze vytvořit novou, na lidských podmínkách nezávislou skutečnost. A snad je příznačné, že se většina těchto prací obírá sochařstvím 15. století, kdy umění poznávalo tu skutečnost, jež se pak stala předmětem zkoumání přírodních věd. Byla ovšem objevována už dříve a gotické umění je plně objevů jejich různých stránek. Ale v 15. století byla tato empirie podrobena teoretickému zkoumání a ze zkušeností se staly zákony, jejichž objektivnost už nebyla závislá na dogmatech víry, nýbrž na důkazech vědy. Jistota této skutečnosti a její poznatelnosti byla základním znakem rané renesance. Ačkoliv nebyla bez trhlin, dávala jeho umění převládající optimistický ráz. V oblasti sochařství to byl vlastně jediný Donatello, který rušil slavnostně radostnou náladu quattrocenta. Proti tomu zastupuje Ghiberti opačný, optimistický pól rané renesanční plastiky. Umělecky i lidsky stáli tito dva umělci proti sobě, oba však rozhodně zasáhli do běhu renesančního umění. Dvě rozměrné publikace jim věnované jsou předmětem této recenze.

Po dvaceti leti intenzivního bádání vydal R. Krautheimer svou monumentální monografii o Ghibertim (*Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, 457 str., 138 tab., 146 obr. Spolupracovala T. Krautheimer-Hess). Ghibertio dílo tu bylo podrobena důkladné analýze, všechny písemné prameny byly kriticky rozebrány, srovnávací materiál byl shromážděn v neobvyklé míře, otázky technického rázu byly podrobně prodiskutovány, historické okolnosti vzniku jednotlivých děl byly rekonstruovány, ke kulturnímu prostředí sochařovu bylo přihlédnuto, pokud mělo vztah k charakteru jeho díla. Výsledkem je nejen množství nových poznatků, nýbrž i bohatý a vyčerpávající obraz umělcovy tvorby, jejího vývoje, jejího smyslu v kontextu současného italského umění i jejího významu pro další umělecké dění v Itálii. Zhruba lze výsledky K. bádání shrnout takto: rané Ghibertiovo dílo (soutěžní návrh na dveře baptisteria) nevykazuje spojení s florentskou výtvarnou tradicí. Zato se v něm spojuje vliv francouzského zlatnictví sedmdesátých a osmdesátých let (jehož představitelem byl Ghibertimu legendární Gusmin) s antikisujícím směrem mistra Herkulovy postavy na Porta della Mandorla florentského dómu. Severské prvky souvisí s oním proudem zaalského umění, usilujícím o postižení hlavních zrakových, hmatových a psychologických aspektů lidského zjevu a akce, který byl pěstován na panovníckých dvorech v Paříži, v Dijonu, ve Vídni a v Praze. Postava Jana Kř. pro Or San Michele (1412—1413) znamená pak nejtěsnější přiblížení k internacionálnímu