

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 intensivního 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

slohu, který vystřídal realistický proud předchozí generace a je jakýmsi romantickým oživením vrcholného středověku. Tento sloh pronikl na konci 14. století do severní a o něco později do střední Itálie, kde byli jeho hlavními představiteli Táddeo di Bartolo, Ghiberti a Lorenzo Monaco. Podle K. názoru přejímal Ghiberti principy internacionálního slohu z Francie. V soše sv. Matouše (na Or San Michele (1419–1422) převládly už klasické zásady nad pojetím internacionálního stylu. Uplatnily se také na těch reliéfech severních dveří baptisteria, jež vznikaly v této a poněkud starší době (Bičování, Cesta na kalvárii). Tu byla nastoupena cesta k renesanci. Tyto dvěře, na nichž Ghiberti pracoval téměř čtvrt století, ukazují názorně vývoj, kterým Ghiberti prošel od stylu francouzských zlatníků sedmdesátých let přes internacionální sloh až k počínající renesanci v soše sv. Matouše. Nejpokročilejší a neklasičtější reliéfy severní brány vznikly v letech 1416–1419.

Obrat, kterým se Ghiberti připojil k renesančnímu proudu florentského umění, se projevil také v úsilí o vytvoření malířského reliéfu, který vyjadřuje hloubku pomocí za sebou následujících plánů, jak se to jeví na dvou reliefech pro křtitelnici dómu v Sieně (mezi 1417 až 1427), zejména však na výzdobě tzv. Rajske brány florentského baptisteria. Deset reliéfů těchto dveří bylo odlito už r. 1437 a později byly jen ciselovány. Poněvadž s prací na nich nebylo započato před r. 1429 nebo 1430, je to doba velmi krátká. Ghibertio umění v ní však prošlo prudkým vývojem. K. rozeznává v reliéfní výzdobě Rajske brány čtyři skupiny, jež vyjadřují čtyři vývojové fáze. V první (Genese) se sochaři ještě nepodařilo skloubit několik časově diferencovaných scén, z nichž se skládá každý reliéf, v narativní a vizuální jednotu. K tomu dospěl až ve skupině druhé (Noc, Abraham, Kain a Abel). Třetí skupina (Izák, Jozef), která se vyznačuje bohatým použitím architektonických prvků, je v kompozici i ve vyprávění nejjasnější a zároveň nejpřesvědčivější v rozvinu souvislého prostoru. Čtvrtá skupina (Mojžiš, Jozua, David, Salomoun), pro niž je příznačná skladba ve velkých masách, patří už k Ghibertioho ultima maniera. Zároveň přestává být prostorová hloubka měřitelná. Tento náhlý obrat od ideálů, za nimiž šel Ghiberti v předchozích letech, obrat, popírající dokonalou poznatelnost prostoru, je jakýmsi návratem do dob internacionálního slohu. Současně však předjímá jisté tendence, jež se ve florentském malířství projeví v padesátých a šedesátých letech (Ucellův Lov v Oxfordu, Gozzolioho Tři králové v Palazzo Medici).

Když byl věnoval pozornost charakteru Ghibertioho dílny pozdního tvůrčího období a jeho poměru k malířství trecenta (zvláště k sienské malbě), shrnul v několika kapitolách své názory na některé závažné problémy italské rané renesance. Obírá se tu principy a vývojem renesanční perspektivy, architektonickou tvorbou Ghibertioho, jeho poměrem k antice; vztahem mezi humanisty a umělci, literární činností Ghibertioho a nakonec styky mezi Ghibertim a L. B. Albertim. Na tomto širokém pozadí vyvstává zřetelně poznání, že Ghiberti používá ve svých raných reliéfech ještě fragmentárních forem perspektivy, známých z malířství trecenta, a že teprve na Rajske bráně dospěl kolem r. 1435 k řešení, které zhruba odpovídá Albertiově teorii perspektivy. Zároveň vyvinul v reliéfech té doby architekturu, jejíž struktura sice spočívá na tradici trecenta, jejíž puristický klasicismus a monumentální velkolepost předstihuje Brunelleschioho stavby a připomíná principy, rozvinuté o patnáct let později v Albertioho De re aedificatoria. Patrně se oba umělci stýkali už za Albertioho pobytu v Římě a před jeho příchodem do Florencie. Přibližně v té době došlo k sblížení umělců s humanisty, kteří teprve teď začali chápat antické umění z jeho vizuální stránky a nejen jako doklad politické historie Itálie. Toto sblížení se mimo jiné jeví v tom, že se Ghiberti sám na konci svého života pokusil o teoretický spis o umění. (Tu je důležité zjištění, že třetí kniha Komentářů není než sbírka excerpt z antických a středověkých spisovatelů.) Na rozdíl od středověkých spisů toho druhu usiloval Ghiberti o humanistický traktát a ponechal proto stranou řemeslnou stránku umění. Chyběla mu však schopnost teoretické úvahy. Proti tomu je Albertioův Traktát o malířství skutečnou teorií malířských umění (malby a reliéfu), jež tak byly pozdviženy do oblasti, již

dosud zaujímaly artes liberales. Alberti, vzděláním literát a zpočátku umělecky diletant, dospěl k tomu pojetí za svého pobytu v Římě, kde se stýkal nejen s úzkým kruhem humanistů, nýbrž i s florentskými umělci, kteří tam často zajižděli. Traktát o malířství vyšel až r. 1435 ve Florencii, ale jeho zásady byly zčásti uplatněny na Rajské bráně, na níž začal Ghiberti pracovat už několik roků dříve. Přesto však nelze Albertiův spis považovat jen za kodifikaci hotových uměleckých řešení. Nepochybně došlo k vzájemnému ovlivnění ještě dříve, než se Ghiberti ve třicátých letech vyšinul mezi vedoucí umělce renesančního hnutí. Soupis antických sochařských prací, z nichž Ghiberti patrně čerpal poučení, pojednání o jeho olympijském kalendáři, analýsa a soupis pramenů (z nichž důležité jsou citovány v originálním znění) a bibliografie předcházejí skvěle vypravenou obrazovou část, která umožňuje detailní zkoumání památek.

K. monografie má všechny dobré vlastnosti německé historiografie umění, jejíž tradici důstojně reprezentuje, třebaš její autor žije už po mnohá léta v Americe. Je založena na obsáhlých znalostech, je metodicky vyříbená a ve svých závěrech zdrcenlivá a přesvědčivá. Otevírá široký průhled do světa: Ghibertiho umění a prostředí, v němž vznikalo. Je to však především intelektuální a umělecké milieu, k němuž autor upíná svou pozornost a jen v části, pojednávající o internacionálním slohu zabírá po Panofského příkladu do zorného pole také společenskou problematiku. Kořeny Ghibertiho umění v severské tvorbě 70. a dalších let a v internacionálním slohu jsou už dnes nepochybné a K. práce je znovu potvrdila. Přesto je však ještě všelicos nevyřešeno. Spojení s francouzským zlatnictvím osmého a devátého desetiletí 14. století je přece jen hypotetické, poněvadž není dostatečně doloženo srovnávacím materiálem (který je zachován jen v ubohých troskách), a paralely s monumentálním malířstvím té doby jsou jen obecné povahy. Legendární sochař Gusmin, kterého Ghiberti proti svému zvyku ve svých komentářích zahrnuje chválou, a jehož činnost klade K. — nepochybně správně — do let 1360—1380, zůstává stále jen jménem. Ani Ghibertiho spojení s internacionálním slohem není zcela objasněno. K. odmítá starší názor, že jeho zásady byly Ghibertimu zprostředkovány Lorenzem Monacem a domnívá se, že poměr mezi nimi byl právě opačný. Ačkoliv nevidí přímé spojení Ghibertiho se severskými prameny internacionálního slohu, je nicméně přesvědčen, že to byla jeho francouzská oblast, která mu poskytla poučení. Stejně, ne-li přesvědčivější paralely lze však nalézt v českém umění té doby, což při jeho mezinárodní úloze není zajisté bez významu, a tím spíše, že jsou v severní Itálii a zvláště ve Venetě ještě dnes velmi dobře patrné stopy jeho vlivu. Rok před slavnou florentskou soutěží požádala huť milánského dómu Václava Parlěře o spolupráci a už dříve pracoval v Miláně jiný člen parlěrovské rodiny. Možnost styku Ghibertiho s uměním krásného slohu nelze vyloučit. Srovnává-li K. Ghibertiho Olivetskou horu s obrazy téhož námětu od L. Monaca, nelze nepoznat, že kompozičně i pojetím prostoru je soutěžní reliéf na dveře baptisteria ještě bližší Olivetské hoře Třeboňského mistra. Také pro Jana Kř. na Or San Michele je možno nalézt v Čechách analogie jak v díle Třeboňského mistra, tak v tvorbě mistra Krumlovské madony. Přirozené by bylo možno tyto analogie vysvětlit společným slohovým východiskem. To je však otázka, kterou je teprve třeba řešit.

Snad K. trochu podceňuje vliv místní florentské zlatnické a kovolitecké tradice na Ghibertiovo rané dílo. Škoda také, že si podrobněji nevšiml Ghibertiho činnosti jako navrhovatele okenních maleb, která sochaře v pozdější fázi jeho tvůrčího života velmi zaměstnávala. Za pokus by asi také stálo prozkoumání významu, které mělo Ghibertiho sochařské dílo (zejména Rajska brána) pro manýristickou plastiku.

To však nikterak neoslazuje význam K. knihy, která osvětlila významnou postavu renesanční ze všech stran, pojavši ji na rozdíl od Schlossera jako zjev historicky podmíněný. Zcela jiný ráz má Jansonova práce o Donatellovi (H. W. J a n s o n *The Sculpture of Donatello*, vol. I, II, Princeton 1957, XXVII, 260 str., 512 tab.). Má formu podrobného chronologicky

uspořádaného kritického katalogu. Autor v něm uložil výsledky svého vlastního dlouholetého studia a kritického zhodnocení odkazu, který po sobě zanechal zemřelý donatellovský badatel J. Lányi. Katalog je uspořádán tak, že po technických datech následují regista pramenů (documents), anglický překlad citací z literatury zhruba do konce 16. století (sources) a analýsa pramenů a literatury, postupující od historie objektu přes jeho stav, ikonografické problémy k otázkám datování. Jednotlivá čísla katalogu se rozrůstají na malá pojednání. Zejména vznik prací je podrobně sledován a ikonologickým otázkám je věnováno tolik pozornosti, že někde už nezbylo na rozbor formy. Detailní analýza, přesní komparace a důsledný metodický postup vynesly na světlo nejen nový fakt a umožnily mnohde zpřesnit nebo nově vyložit smysl Donatellových děl. Aspoň některé výsledky tu budtež uvedeny. Poněvadž J. vyloučil z díla Donatellova postavu proroka na Porta delle Mandorla, je teď nejstarší zachovanou prací sochařovou mramorový David. Byl vytvořen v letech 1408–1409 a r. 1416 přepracován do dnešní podoby, v níž se spojují rysy internacionálního slohu s prvky, jež už zřetelně směřují k renesanci. Sv. Jiří na Or San Michele měl původně na hlavě kovovou helmici, v ruce meč nebo kopí a po boku pochvu (byl objednan cehem zbrojařů). Proto je poněkud menší než jiné sochy tehdy pro tento kostel provedené. Reliéf na soklu sochy není důležitý pro dokonalost brunelleschiovské perspektivy, kterou J. popírá, nýbrž pro rilievo schiacciato, který se tu objevuje poprvé. J. jej považuje za sochařskou techniku, která není zaměřena k objemovým hodnotám, nýbrž k valérům světla a stínu. Prostředkem k tomu jsou přesně odměřené gradace povrchu reliéfu, jež umožňují postihnout vzdálenosti ve smyslu atmosférické perspektivy a tak rozšířit iluzi hloubky až k nejzazšímu horizontu. Donatello se tu mohl opřít o starší reliéfy Ghibertiho na severní bráně baptisteria, třeba je jeho metoda nízkého reliéfu zcela odlišná. Z proroků věže florentského dómu odnámá J. Donatellovi Jana Kř. a Jozuu. Pokud jde o sporný tabernákl pro sochu sv. Ludvíka na Or San Michele, argumentuje J. ve prospěch Donatellova autorství pro dobu vzniku sochy. Proti pokusům o datování bronzového Davida do popadovské doby (Kaufmann) přijímá J. starší datování do počátku třicátých let. Zdůrazňuje neklasickou stavbu sochy a její smyslovou krásu vysvětluje Donatellovou homosexualitou. Diskutovaný tabernákl u Sv. Petra v Římě ponechává J. Donatellovi, připouští však provedení architektonického rámce pomocníky. Proti Paatzovi dokazuje J., že je tabernákl se Zvěstováním v Santa Croce zachován na původním místě. Horodova hostina v Lille je pozoruhodná striktním uplatněním albertiovské perspektivy; prostor už není závislý na figurách. Teprve zde dosáhl Donatello oné metody prostorové projekce, kterou Masaccio ovládl na své Sv. Trojici. Pozoruhodný je postřeh, že racionálnost architektonické konstrukce slouží teď zvýšení iracionálních hodnot znázorněných staveb, jež tak předjímají fantastické konstrukce Piranesiho. Tento emocionální charakter mají také některá štuková tonda Staré sakristie v San Lorenzo, v nichž Donatello používá výrazné perspektivy di sotto in sú. Pozoruhodné jsou J. připomínky k portikům tamních bronzových dveří, jež vzbudily nelibost Brunelleschiho. Původcem jejich klasicistního a zcela nedonatelleského tvaru je asi Michelozzo. Ve věci sporné jinošské hlavy v Museo Nazionale ve Florencii se J. staví za Donatellovo autorství.

Donatellův odchod do Padovy byl vyvolán zakázkou na pomník Gattamelatův. Původní podoba Donatellova hlavního oltáře v Santu je stále ještě předmětem sporů. Nová rekonstrukce, kterou J. navrhuje, souhlasí do značné míry s Mantegnovým oltářem v San Zeno ve Veroně, což nepochybně mluví v její prospěch. Předchůdcem a snad i inspirátorem Donatellova oltáře byl snad oltář Domenica Veneziana z kostela Santa Lucia de' Magnoli z počátku čtyřicátých let. Poněvadž na veronský oltář Mantegnův navazovaly všechny benátské Sacre Coversazioni, zasáhl také po té stránce Donatello hluboko do vývoje severoitalského umění. Jiné aspekty donatellovského dědictví v této oblasti ponechal J. bohužel stranou. Zdůraznil zato význam, které měly padovské reliéfy Donatellovy pro vrcholnou renesanci. Souvisí však

s koncepcí práce, že nebylo komplexní otázky Donatellovy úlohy v dějinách italského umění věnována soustavná pozornost.

Janem Kř. v S. Maria del Frari v Benátkách začíná poslední údobí Donnatellovy tvorby, v níž se stárnoucí mistr obrátil od znázornění tělesné krásy k vnitřním psychologickým dějům. Ohlas byzantské ikonografie, který je tu konstatován, souvisí se sochařovou vnitřní krizí, jejíž důsledky se projeví ve všech jeho pozdějších pracích. Tyto rysy jsou ještě stupňovány v Maří Magdaleně florentského baptisteria, která se J. jeví jako výraz religiozní vlny, vyvrcholivší vládou Savonarollovou. K těmto pozdním pracím je tu počítán také Giovannino Martelli, o jehož autora je v posledních letech veden spor. Bývá teď přičítán Desideriovi da Settignano. Mezi J. argumenty váží zejména ten, že je Giovannino v podrobnostech velmi blízký Donatellovu Janu Kř. v Benátkách, kterého Desiderio sotva znal. V té věci nebylo asi ještě řečeno poslední slovo. Nová je hypotéza, že Donatellova Judita byla objednána pro Sienu a teprve později získána medicéjským rodem. Je totiž zachována zpráva, že Umberto da Cortona, který tehdy vedl huť sienského dómu, obdržel r. 1457 jistý obnos na nákup bronzu pro mezzai figura di Giuliette, a to ve prospěch Donatellův. Poněvadž je ortografie quattrocento velmi liberální, není vyloučeno, že Giuliette znamená totéž co Giuditta. Tak by byla vysvětlena forma sochařovy signatury s přívlastkem Flor (entinus), kterého Donatello používal jen pro práce mimo Florencii. Významný je také návrh, aby byl bronzový reliéf Oplakávání ve Victoria and Albert Museum v Londýně považován za přípravu k dvěma sienské katedrálám, na nichž Donatello pracoval několik roků a pak dílo náhle opustil. Kazatelna v San Lorenzo není v poměru k složitosti problémů, jež se k nim pojí, věnováno tolik pozornosti, kolik by bylo možno očekávat; autor se ani nepokusil rozřešit obtížnou otázku spolupráce pomocníků, již se ostatně vyhnul i jinde.

V katalogu zamřtnutých atribucí se kromě už zmiňovaných objevují také tato významná díla: socha sv. Petra na Or San Michele, který je tu připisán Ciufagnimu, busta sv. Leonarda ve staré sakristii v San Lorenzo, již autor přisoudil Desideriovi da Settignano, tzv. Niccolò da Uzzano, která jistě nemá s Donatellem nic společného, Sv. Jan z Berlínských státních muzeí, tzv. Vecchio Barbuto v Museo Nazionale ve Florencii a dřevěná socha sv. Jeronýma ve Faenze, kterou nedávno rozhodně odmítl také Štech.

Autorova interpretace uměleckého i písemného materiálu je neobyčejně duchaplná a jeho znalost donatellovské problematiky obsáhá a hluboká. Přesto je jeho kniha jen předpokladem k pochopení historického smyslu Donatellova díla. Má převážně materiálový ráz a na tomto poli vykonal autor vše, co bylo možno. Nepochybně je jeho práce základem všeho dalšího donatellovského bádání, a to tím špiše, že je obrazová část naprosto dokonalá. Ale úkolu historického hodnocení se autor (kromě několika dílčích otázek) vyhnul. Má ovšem všechny předpoklady k tomu, aby jej vykonal.

A. Kutal

**Antonín Slavíček, 1870—1910.** Katalog výstavy pořádané Národní galerií v Jizdárně Pražského hradu. Zář 1961—leden 1962.\*

Dvojnásobné jubileum narození a smrti A. Slavíčka (1870—1910) vyvolalo v roce 1960 řadu vzpomínek a studií na jednoho z největších reprezentantů naší výtvarné kultury. Jubileum bylo také příležitostí pro Národní galerii k přípravě velké souborné výstavy, která byla uskutečněna od září 1961 až do ledna 1962 v Jizdárně Pražského hradu.

Kolektiv pracovníků moderního oddělení Národní galerie shromáždil imponantní soubor 317 maleb a 53 kreseb. Tímto počinem byly překonány nejen dvě menší výstavy poválečné (Ant. Slavíček. Obrazy menšího formátu, XLIII. výstava Pošovy galerie, Praha 1946; Antonín Slavíček—Josef Mařatka. Výstava menších prací, SVU Mánes, Praha 1955), ale i dosud největší slavíčekovská expozice, Jubilejní výstava díla Ant. Slavíčka, uspořádaná Mánesem roku