

Úvod.

Umělecko-historická věda posledních let přinesla v mnoha směrech zásadní objasnění problémů z některých období umění. Tak na příklad bylo pro vyličení vývoje renaissančního malířství a sochařství nashromážděno tolik materiálu, a tento materiál byl tak důkladně a všestranně zpracován, že po stránce ikonografické a technické, dále pak po stránce kritického zjištění původců obrazů a soch, zůstalo jen málo práce. Zdá se, že pro některá období větší díl kritické práce jest již vykonán, avšak pro všestranné vyličení evoluce a objasnění problémů malířství, sochařství a architektury, bez ohledu na oblíbená témata, bylo přes velmi pozoruhodné příspěvky vykonáno ještě poměrně málo. Byla to hlavně vídeňská škola umělecko-historická s Wickhoffem, Rieglem a Dvořákem v čele, jež razila cestu k novému pochopení dějin umění. Tito badatelé viděli úlohu dějin umění nejen v ikonografii a v určování jednotlivých obrazů neb soch, nýbrž ve vyličení geneze a vývoje každého jednotlivého směru. Při tomto stanovisku bralo za své nutně přeceňování nějakého zvláště oblíbeného období; význam všech uměleckých směrů měl býti náležitě osvětlen. Práce byla nesnadná; nebylo pro tuto práci skoro vůbec základů. Nejhůře byly na tom dějiny architektury. Od dob Winckelmannových bylo ustáleno přesvědčení, že antika aneb její odlesk, italská renaissance, jsou vrcholy umění architektonického. Pro jiné směry neměla věda až do druhé polovice XIX. století porozumění. Tak byla zanedbávána severní gotika, tak bylo odmítáno jako úpadkové umění barokní, tak bylo úplně ignorováno období, o kterém chceme zde jednat a které bylo snad nejdůležitější dobou pro vývoj problému kostelů západoevropských, t. j. gotika italská.

Gotiku italskou pronásledovala již od dob Vasariho dvojí kletba. Pravověrnému italskému umění zdála se gotika italská příliš neitalskou. V Itálii považovali od dob renaissance gotiku za nevídaného vetřelce a vyčítali jí, že vniknuvši do Itálie, přerušila přirozený vývoj architektury, až zase renaissance zjednala nápravu, a teprve jejím vývojem se obrátilo umění italské na pravou cestu. Umění gotické, barbarské, bylo všeobecně odmítáno, třebaže Vasari přes pohrdání bar-

barským uměním nevědomky a jaksi proti své vůli doznává zvláštní krásu veděla gotiky italské, totiž dómu ve Florencii. Mluví o této stavbě s nejvyšším uznáním, což jest význačné již proto, že také Ital, vyškolený v tradicích čisté renaissance, viděl v této stavbě něco, co bylo s jeho uměleckým citěním spřízněno. Avšak to je jen ojedinělé uznání uměleckých hodnot gotiky italské, celkové stanovisko bylo a zůstalo odmítavým.

Vasari nezůstal sám se svým pohrdáním pozitivní práce gotiky italské. Jeho názory přejal ve formě poněkud zmírněné historik, jenž měl v druhé polovici XIX. století ohromný vliv na veškerou umělecko-historickou tvorbu: Jakub Burekhardt. Proň byl jen jeden ideál, antika, a podle jeho úsudku dosáhlo umění poantické jen jednou ještě vrcholu ideálního umění a to v době renaissance. Vše, co renaissanci předcházelo, bylo podle jeho názoru ještě nedokonalé a plné vad, a vidíme na příklad při starokřesťanském umění, že chybělo jemu úplně porozumění pro kladné tvůrčí síly tohoto období, plného kvasu a třibění uměleckých sil. Románská a gotická doba jest mu také dosti daleka, jen v renaissanci vidí vrchol umění, ideální umění klasické, jak je nazval žák Burekhardtův Wölfflin. Avšak také to umění, které následovalo po renaissanci, nutno s jeho stanoviska odmítnouti, poněvadž se jím porušují věčně platné nezměnitelné zákony úplné harmonie a ideální krásy; je to umění barokní, na kteréž pohlíží Burekhardt a jeho žáci jako na úpadek umění klasického. Tím se vysvětluje, že celá velká škola historiků umění Burekhardtem vyškolených s pochopením rozuměla jen zjevům renaissance aneb zjevům renaissanci příbuzných a zanedbávala při tom jiná období umění, poněvadž k nim neměla a nemohla mít osobního stanoviska, a tím se staly vřelejší vztahy k umění nerenaissančnímu úplně nemožnými. Teorie rozkvětu, absolutního vrcholu a následujícího úpadku, teorie naprosto nekritická a nehistorická, ovládala veškerou umělecko-historickou tvorbu této skupiny. Zůstane navždy velkou zásluhou kritické historiografie nejnovější doby, že učinila přítrž těmto nevědeckým teoriím nejen ve všeobecných dějinách, nýbrž i v dějinách umění. Tím bylo pročištěno pole pro důkladné a nestranné badání ve všech obdobích dějinného vývoje uměleckého. Na místo romantismu nastupuje historický střízlivý criticismus, jemuž nejde už o jednostranné hodnocení uměleckých památek, nýbrž o všestranné kritické prozkoumání veškerého umělecko-historického materiálu. Stanovisko geneticko-evoluční propracovalo se k vítězství a tím získalo také badání v obdobích až dosud historiky umění zanedbávaných. Odhaluje se nám ohromný význam umění gotického, a jsou to hlavně historikové francouzští a němečtí, již věnují veškeré své síly důkladnému pro-

zkoumání této velevýznamné epochy umění. Kdo by však očekával od tohoto oživení vědeckého badání hlavně v období gotiky také nějakého osvětlení gotiky italské, mýlil by se velmi. Bylo již řečeno, že kletba, která tížila italskou gotiku, byla dvojitá.

Francouzským a německým historikům umění zdála se býti italská gotika příliš negotickou, klasičtým uměním příliš prosáklou, jakýmsi konglomerátem různorodých prvků. Pro tyto historiky měla význam jen potud, pokud nesla v sobě rysy severního umění gotického. Byla tedy odmítána jednak přívrženci italského umění renesančního, jednak badateli zabývajícími se gotikou severní. Že toto stanovisko neprospělo příliš našim znalostem o gotice italské, jest nasnadě.

Hrozilo-li nebezpečí kritickému ocenění gotiky italské se strany historického romantismu, jenž viděl vrcholný bod umění v antice a italské renaissanci, hrozí v době nejnovější nebezpečí neméně vážné se strany historicko-uměleckého mysticismu. Před několika lety vyšla Worringerova kniha „Abstraktion und Einfühlung“, krátce pak poté „Form-Probleme der Gotik“. Autor neomezuje se již na problémy období, jež jsme si navykli nazývat gotickým, nýbrž konstruuje jakousi gotickou umělecko-tvůrčí vůli, jež existovala a projevovala se uměním již v době stěhování národů, jež žila tajně v umění románském, projevila se v umění gotickém a byvši zatlačena renaissancí a barokem do pozadí, žije dále v umění nejnovější doby a čeká jen na vhodnou příležitost, aby se ukázala znova v umělecké tvorbě světa a aby slavila nové triumfy. Zatím však slavila triumfy jen teorie Worringerova, poněvadž našla v německé umělecko-historické tvorbě neočekávaný ohlas. Nesmíme ovšem zapomenouti, že Němci často ztotožňují pojem umění gotického a germánského, t. j. německého, a proto nás nepřekvapí, že tato teorie našla nejen vřelé přijetí, nýbrž byla ihned také dále zpracována a její platnost rozšířena. Jde zde o jakousi mystickou duši gotickou, která se jeví nejen v umění gotickém, specificky gotickém, nýbrž kterou nalézáme v umění národů nejstarších i nejnovějších, nevyjímaje na příklad umění egyptského a indického, jak nám dokazuje úplně nekriticky Karel Scheffler ve své knize: „Der Geist der Gotik.“ Že taková tvorba umělecko-historická, jež se pouští v nepřipustné míře do mysticko-filosofických spekulací, nemá nic společného s vážnou vědou umělecko-historickou, jež zjišťuje fakta, na jejichž základě se pokouší seřaditi fakta podle historického vývoje a snaží se podati přísně kritickou interpretaci jednotlivých článků tohoto vývoje, jest nasnadě. Ovšem ani mysticko-spiritualistický směr dějin umění nemohl najíti pravého pochopení pro gotiku italskou, poněvadž v této příliš silně vystupuje duch,

odporující duchu pravé gotiky, duch klasické antiky. Není tedy divu, že gotika italská nebyla oceněna po stránce kladné tvorby ani klasicko-romantickým směrem školy Burekhardtovy, ani směrem historicky-deskriptivním, jenž se po příkladu Viollet-le-Duca pokoušel zjistiti fakta gotiky severní na čistě materialistickém základu, a konečně ani nejnovějším směrem, jenž navazuje na práce Woringerovy a snaží se rozšířiti platnost teorií jím formulovaných na všechna období dějin umění. Ke spravedlivému ocenění gotiky italské, jež měla, jak se pokusíme dokázati, převážný vliv na vytvoření forem a koncepcí renaissance a jejím vlivem i na další umění celé Evropy, dospějeme jen tehdy, upustíme-li od teleologického stanoviska umění neznámého, zamítneme-li všechny teorie, jež se snaží interpretovati umělecko-historická fakta jen proto, aby se dokázala pravdivost té neb oné these. Bez ohledu na abstraktní pojmy nějakého úpadku aneb vrcholu v dějinách umění, jež jsou úplně nehistorické, protože to, čemu říkali úpadek, bylo skoro vždy přechodem k jiným problémům, pokusíme se v této práci zjistiti základy vzniku a vzrůstu gotiky italské a přejdeme pak ke kriticky-historickému ocenění vývojových fází tohoto období. Hlavní úlohou našeho rozboru bude, určití podíl gotiky a antiky na vytvoření celku tak originálního, jako jest gotika italská. Avšak neméně důležitou úlohou je, ukázati vliv specificky italské gotiky na umělecký vývoj doby pozdější. Tu vzniká otázka, jak dalece došla starší literatura na cestě k spravedlivému ocenění významu gotiky italské, a co můžeme z těchto starších prací přijmouti za své aneb co nutno zavrhnouti.

Jak bylo již řečeno, věnovala věda svou pozornost gotice italské teprve tehdy, když padl starý názor o barbarství gotického umění, když historikové umění snažili se porozuměti veškerým obdobím uměleckého vývoje. V Německu byla to historicko-deskriptivní škola, jež začala se obíratí italskou gotikou, ovšem ne problémy a úlohami italské gotiky; německým historikům šlo pouze o zjištění památek, o jejich přesný popis a stanovení filiace. Byl to Dehio, jenž první ve svých přípravných pracích pro své pozdější větší dílo ukázal na nejstarší památky gotiky italské, na opatství Fossanova, jež leží jižně od Říma, při dráze do Terraciny¹⁾. Je to vedle Chiaravalle di Milano opravdu nejstarší památka gotiky italské, ovšem italské v teritoriálním smyslu. Duch, jímž byla tato stavba prodšena, nebyl duchem umělců italských, nýbrž cisterciáků burgundských, kteří přišli z Burgundska do jižního Latia a přinesli s sebou své burgundské stavitelské umění. Dehio zjistil, že mezi

¹⁾ Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen, 1891, str. 19 a n.

kostelem v Pontigny ve francouzském departementu Yonne a kostelem ve Fossanově jsou těsné vztahy.

Tři roky po tomto pojednání vyšla pak kniha základního významu pro dějiny gotiky italské z pera francouzského historika architektury Camilla Enlarta²⁾. Enlart podal v této práci velmi důkladný (ačkoliv někdy chybný) popis veškerých památek stavitelských v Itálii, jež byly podmíněny vlivem burgundské cisterciácké rané gotiky. Nutno však naprosto zamítnouti, aby tato burgundská raná gotika byla označována jako umělecká tvorba specificky cisterciácká. Tato raná gotika navazuje přímo na veškerý předešlý vývoj románského umění. Smíme sice mluvit o určitých provinciálních znacích, jimiž se liší tato burgundská gotika od gotiky, na příklad Ile de France aneb Normandie, nesmíme však zapomenouti, že tyto různosti nejsou specifickou vymožeností jistého řádu, zde cisterciáků, nýbrž jsou jen ukázkou, že vývoj architektury té které provincie šel svou vlastní cestou. Jen za účelem větší stručnosti budeme užívatí výrazu cisterciácký, františkánský a dominikánský, přičemž však nezapomeneme na to, že tímto označením není ještě ničeho řečeno o vnitřním obsahu a problémech tak označené architektury.

Enlart analysuje tedy velmi důkladně všechny stavby podmíněné burgundsko-cisterciáckým uměním, snáší srovnávací materiál až do podrobností a dokazuje v celé práci, že celý vývoj gotiky italské byl podmíněn ranou gotikou burgundskou. Jest velmi významné, že tento historiograf italské gotiky nepokouší se ani jednou, přirovnatí stavbu gotiky italské ke gotickým stavbám severním XIII. a XIV. století na příklad ke gotickým chrámům v Remeši a Amiensu atd., nýbrž že v celé své práci mluví jen o vlivu této burgundské školy. Toto jeho stanovisko jest správné (ačkoliv ne z těch důvodů, které uvádí Enlart), poněvadž mezi gotikou severní a italskou jsou takové rozdíly, že umění to i ono třeba považovati za dvě mohutné samostatné větve, vyrostlé z jednoho kmene. Enlart snesl ve své knize neobyčejně mnoho materiálu, který jest zpracován dosti pečlivě a svědomitě, ačkoliv nelze nevytknouti několik zásadních vad. Tak nerozlišuje ještě přesně mezi dobami historické evoluce, dnes úplně určitě ohraničenými, na příklad mezi uměním lombardským a uměním německým, a pojem umění románského kryje se u něho částečně s pojmem umění byzantského. Další vadou jest, že zanedbává slohové ocenění jednotlivých památek. Kritika slohová,

²⁾ Camille Enlart : Origines françaises de l'architecture gothique en Italie (Paříž 1894).

jak nám ji poskytla pro gotiku severní novější francouzská a německá věda, kritika vnitřních znaků staveb, vylíčení evoluce, všestranné kritické objasnění funkce jednotlivých součástí stavby, problém vytvoření prostoru vnitřního a utváření vnějšku dotyčné památky, jsou otázky, jimž se Enlart ve své práci nezabývá. Má jen jeden cíl a to ukázati závislost veškeré italské gotické architektury na jednom prameni, na gotice burgundské. Jak dalece zde dosáhl svého cíle, uvidíme v dalším průběhu naší práce. Podle jeho názoru byla gotika přenesena jako jediný nezměnitelný celek z Burgundska do Itálie. Nevšímá si proto cesty, kterou kráčelo italské umění stavitelské až do té doby, kdy se vyskytují první památky gotiky v Itálii. Bude naší úlohou prozkoumati jeho tvrzení, pokud se týče převážného vlivu burgundského na gotiku italskou a uvésti po případě toto tvrzení na patřičnou míru.

Po této knize, jež se zabývala výhradně gotikou italskou, následovalo velké dílo Dehiovo a Bezoldovo, jež věnovalo také dosti značného místa gotice italské³⁾. Toto dílo přineslo mnoho materiálu k vědeckému zpracování dějin architektury. Nemůžeme ovšem říci, že by bylo přineslo již dějiny vývoje architektonických problémů, protože vychází úplně ze stanoviska historicko-deskriptivního. Zůstane však vždy velkou zásluhou autorů, že daný materiál důkladně prozkoumali, roztřídili, popsali a přivedli do historického pořádku, založeného částečně podle evolučního stanoviska. Kdežto Enlart byl všude oslněn burgundsko-cisterciáckým vzorem, takže se nemohl propracovati k ocenění samostatné práce gotiky italské, dospěla tato kniha mnohem dále v ocenění a analýsi podstaty gotiky italské. Autoři poukázali právem na několik velevýznamných prvků italské gotiky. Správně vystihli význam půdorysu, na příklad čtvercového půdorysu pole hlavní lodi, sklon k zúžení oken, s kteroužto okolností souvisí opět větší plocha stěny v gotice italské, dále snahu o vytvoření poměrně vysokých lodí postranních. Vše to nasvědčuje tomu, že autoři chtěli proniknouti do podstaty problémů hloub než se podařilo Enlartovi. Přes to však nelze ani zde mluvit o pronikavém a všestranném vylíčení zvláštních problémů gotiky italské; chybí všestranná slohová kritika. I u Enlarta i v této knize německých autorů nenechávají problémy přemocného severu místa pro patřičné porozumění problémů jihu. Také Dehio a Bezold vidí v gotice italské jen sloh kompromisů, a jako každý kompromis má i tento podle jejich mínění mnoho nedostatků, málo předností a nejvíce

³⁾ G. Dehio und G. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, II, 490 a n.

bezbarvé prostřednosti. S jedné strany vlivy antiky, jež nepřestávala působiti na této staré kulturní půdě, s druhé strany vliv probouzejícího se severu, takové byly podle jejich názoru hlavní složky gotiky italské. Výsledek bylo stavitelství, jež nevyhovovalo ani první ani druhé složce.

Správné ocenění italské gotiky nebylo a nebude potud možné, pokud budeme ovládnání stanoviskem, že antika a gotika jsou dva vrcholy umění, podle nichž musíme posuzovati veškeré soudobé neb na nich závislé umění. Práce uvedených autorů zůstanou cenné tím, že podávají důkladný popis památek a poněvadž ve svazcích tabulových poskytly překrásný materiál srovnávací. Vliv této práce můžeme pozorovati nejlépe, povšimneme-li si veškerých novějších příruček německých, jako Wörmanna, Springera, Lübkeho atd. Ti všichni opírají se ve svých líčeních o výsledky vědecké práce Dehiovy a Bezoldovy. Z tohoto důvodu není tedy nutno zabývatí se názory uvedených pomůcek. Jelikož také starší literatura, jako Gurlitt⁴⁾, Mothes⁵⁾, Burckhardt⁶⁾ a Choisy⁷⁾, nepřinesla nového světla do těchto problémů, uvedeme tyto starší autory jen tehdy, pokud nám poskytnou jejich názory více jasna k pochopení italské gotiky.

Jestě jednu práci nutno zde připomenouti a zaujmouti k ní stanovisko, jelikož je typická pro celou řadu podobných prací o architektuře. Je to menší studie, kterou vydal Hugo Harttung s názvem „Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik“⁸⁾. Podle názvu mohli bychom očekávati od této práce, že autor uvědomil si podstatné problémy gotiky italské, že podal vývoj a výsledek práce italských stavitelů, velkolepých staveb XIII. a XIV. století. Bohužel, po této stránce nás práce Harttungova mnohu novému nenaučí! Jelikož autor přistupuje k ocenění gotiky italské hlavně se stránky technické, jest samozřejmo, že nemá a nemůže míti pochopení pro otázky čistě umělecko-estetické. Pokouší-li se někdy vylíčiti odlišný charakter těchto problémů, děje se to jen mimochodem a cítíme jasně, že autor měl sice tušení o velkém významu těchto problémů, že se však nepropracoval k úplné jasnosti ve všech směrech. Chybí mu porozumění pro historický vývoj. Klade hlavní důraz na klimatické poměry Italie; tyto jsou podle jeho názoru hlavní příčinou zvláštního charakteru gotiky italské. Remeslná stránka stavitelství jest mu mnohem důleži-

4) Cornelius Gurlitt: Geschichte der Kunst, 1902.

5) Otto Mothes: Die Baukunst des Mittelalters in Italien, 1884.

6) Jakob Burckhardt: Der Cicerone, 9. vydání.

7) Choisy: L'histoire de l'architecture, Paříž 1899.

8) Hugo Harttung: Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik, Berlin 1912.

tější než stránka evoluční a estetická. Jeho dílo vychází úplně ze školy materialistické. Viollet le Duc a Ungewitter byli jeho vzory. Čerpal také mnoho z knihy Dehiovy a Bezoldovy. Kniha má však jednu velkou přednost; autor pochopil totiž, že gotiku italskou nelze srovnávat s gotikou severní, tím méně pak s antikou. Snaží se, aby pochopil tento zvláštní ráz gotiky italské, avšak jeho jednostranné stanovisko zabraňuje mu v hlubším pochopení tohoto významného vývoje. Četbou jeho knihy dozvíme se sice o mnohých podrobnostech, avšak základní rysy zůstávaly i u Hartunga nepochopeny⁹⁾.

Hlavní výsledky našeho přehledu starší literatury o gotice italské jsou asi tyto: V literatuře uznává se všeobecně zvláštní ráz gotiky italské, pro který však nebylo ještě patřičného porozumění proto, že prozkoumání gotiky italské a jejích problémů nedělo se úplně nepředpojatě, nýbrž vycházelo vždy s určitého stanoviska, které oceňovalo hodnotu každého období architektury podle antiky a renaissance. Literatura nemohla dojíti spravedlivého ocenění gotiky italské, protože byla pokládána za barbarský předběžný stupeň k absolutně krásnému umění renaissance, aneb se vycházelo z gotiky severní, při čemž gotika italská jevila se jako nepodařený pokus, jako kompromis mezi gotikou severní a antikou, v Itálii i ve středověku velmi vlivnou. Spravedlivé ocenění možno čekati však jen tehdy, upustíme-li od těchto absolutních stanovisek a prozkoumáme-li, jak se vyvíjela a utvářela gotika italská podle svých vlastních zákonů.

⁹⁾ Když byla dokončena tato práce, kterou jsem předložil r. 1920 filosofické fakultě Masarykovy university v Brně, vyšla kniha A. Schmarsowa: *Gotik in der Renaissance*, Stuttgart 1921. I Schmarsow cítí potřebu prohloubiti znalosti italské gotiky a jejího působení i v novém umění renaissance. Zcela správně podotýká, že nelze stanovit přesné hranice mezi gotikou a renaissance v Itálii, protože na příklad Brunelleschiovu působení svědčí o tom, že jeho umění koření hluboce v gotice. V této studii pojednává Schmarsow o všech odvětvích velkého umění, tedy vedle architektury také o plastice a malířství. Architektuře jsou věnovány dvě kapitoly, a to kap. II.: *Gotische Baukunst* a kap. III.: *Brunelleschis Kirchen*. V první z těchto kapitol objasňuje pojem gotického stavitelství, v druhé pak srovnává kostely San Lorenzo a Santo Spirito, stavby to Brunelleschiovu, s výsledky slohového rozboru francouzské gotiky. Nelze s ním ve všech jednotlivostech souhlasiti, ačkoliv některé jeho postřehy jsou velmi správné. Jeho práce liší se od naší tím, že nezaujímá zásadního stanoviska k italské gotice; tím se vysvětluje jeho opomíjení historického vývoje problémů italské gotiky. Je to řada paralel duchaplně načrtnutá, ale historický podklad a důkazy chybí. Schmarsowu thema naznačil, ale ani zdaleka ho nevyčerpával. Jeho kniha je však zajímavým důkazem, že v poslední době začínají se názory o italské gotice měniti, ačkoliv také jemu pojem italské gotiky jako směru zásadně odlišného od gotiky severní, unikl. Vrátime se v poznámkách k této knize, pokud toho bude zapotřebí.