

Severské předrenesanční umění

V pozdně byzantském umění, jehož vliv je přes všechny názorové neshody o rozsahu tohoto ovlivnění nesporný, je k dispozici jen jedna premisa stylově genetického vývoje západního předrenesančního umění. Poté, co jsme v předchozí kapitole charakterizovali toto byzantské umělecké chtění, pokud je důležité pro naše účely, musíme se nyní zaměřit na jiné premisy. První otázkou je, jak má být ve vztahu k našim hlediskům pojímána domácí umělecká praxe, která se nám nabízí nehledě na antické a byzantské orientální vlivy. Těžko může být řeč o školeném severském umění, přesto můžeme z náběhů k umělecké praxi, které nám jsou k dispozici, z výtvorů prvotního vnitřního tvořivého pudu odečíst zcela určité a osobité umělecké chtění. Jde zde o severské kelto-germánské dekoratérství, které se i přes lokální odlišnosti manifestuje v ornamentice skandinávského a irského severu, ve stylu stěhování národů a v merovejském umění jako zcela určitý umělecký směr. Veškeré umělecké chtění těchto národů se uspokojovalo v této ornamentice, a tak můžeme spolu se Sophusem Müllerem umění severských národů ztožnit s jejich ornamentikou.

Charakteristickou vlastností této ornamentiky, na niž jsme poukázali již ve třetí kapitole, je absolutní nadvláda lineárně geometrické formy, která vylučuje vše organické. Souvislost s prapočátky řeckého archaického a orientálního umění je tedy dána. Tím snadněji se dají analyzovat odlišnosti. Ty koření ve všeobecném *état d'âme*.

Vztah severských lidí k přírodě nepochybně nebyl oním důvěrným vztahem, s jakým jsme se shledali u Řeků, na druhou stranu však jejich

pocit ze zakoušení světa nevykazoval takovou hloubku jako u orientálních kulturních národů. Severské naivní přírodní náboženství se svou mlhavou mystikou nevědělo nic o hlubokém zření, jaké jsme pocítovali v semitském orientálním transcendentním náboženství. Stálo před poznáváním, zatímco náboženství orientálců už dospělo nad něj. Severské národy vnímaly v drsné nehostinné přírodě její odpor, její vnitřní rozpolcenost a plny úzkosti, neklidu a nedůvěry stály tváří v tvář věcem vnějšího světa a jejich jevovosti. Neklenulo se nad nimi jasné modré nebe, nežily v příjemném klimatu a neobklopovalo je vegetativní bohatství, nebylo zde nic, co by je přivedlo ke svět uctívajícímu pantheismu. Odmítavá příroda jim neumožnila rozvinout onen jistý smyslový instinkt nutný k tomu, aby se mohly přírodě s důvěrou oddat. Důsledkem byla vnitřní disharmonie a ona byla tím, co prodchlo všechny náboženské představy dualistickými prvky, což učinilo sever tak bezbranným proti pronikání křesťanství.

Neboť severská mystika si byla sama sebou tak málo jista, že byla spíše jen mlhou před východem slunce a že se před římským praktickým racionalismem, v jehož brázdě se vezlo křesťanství jako státní náboženství, pouze bezradně a bez boje stáhla a skrývala se - vždy s patřičným respektem před cizím rozumem a cizím náboženstvím - po všech koutech. V protikladu k orientální mystice, která byla něčím víc než pouhou mlhou před východem slunce, která byla nejhlubším vědomím nepostizitelnosti světa. Severský člověk vnímal pouze jakýsi závoj mezi přírodou a sebou, roušku, o níž věřil, že ji jednou bude moci odstranit. Problematika poznání mu ještě nebyla přístupná.

Z tohoto *état d'âme* vyplynulo, že umělecké chtění severských národů muselo být na jednu stranu abstraktní, že však na druhou stranu nemohlo mít intenzitu a vysoké napětí orientálního uměleckého chtění. Z vnějšího světa jistě vycházel dostatek zneklidnění a míra niterného odcizení přírodě stačila zabránit rozvinutí jakéhokoli citu pro organično. A tak je umělecké chtění ovládáno výhradně anorganičnem v podobě, kterou známe z takzvané páskové a zvěrné ornamentiky.

Avšak žádný z těchto lineárně geometrických propletenců není redukován až na nejjednodušší abstraktní formuli, až na jasnou nutnost

a zákonitost, nacházíme v nich spíš výraz, hledání a usilování vybočující z abstraktního klidu a výlučnosti. Tento rozvláčný, nejasný a zdánlivě libovolný způsob zdobení by nikdy nemohl stačit uměleckému chtění orientálních národů. Je zde takřka jen nahozen materiál pro abstrakci, nenabízí se však samotná abstrakce. V tomto výrazu se projevuje všechno neklidné hledání a úsilí o poznání, veškerá vnitřní disharmonie. Jasně vědomí nemožnosti poznání a absolutní pasivní rezignace vedly orientální umělecké chtění k onomu bezvýraznému klidu a nutnosti abstrakce, zde na severu je však cokoli, jen ne klid, zde se chce navzdory vši disharmonii, nebo spíše vystupňována touto disharmonií, vyjádřit vnitřní potřeba výrazu. Vzpomeňme si na úvahy třetí kapitoly*: „V tomto víru linií se nedá nerozpoznat jakýsi neklidný život. Tento neklid, toto hledání však nenese organický život, který by nás měkce vtahoval do svého pohybu, tento život je spíše trýznivý, naplněný klopotným spěchem nutícím nás bezútešně následovat svůj pohyb. Tedy na anorganickém základě vystupňovaný pohyb. To je rozhodující formule pro celý středověký sever. Vnitřní potřeba života a výrazu těchto disharmonických národů se nechápe nejsnazší cesty k organickému tvaru, protože jí tento klidný, vyrovnaný, organický harmonický pohyb nic neříká, protože se její disharmonie nedá vyjádřit organickými prostředky, potřebovala spíše stupňování odporu, potřebovala onen bezútešný patos, který s sebou přináší oživení anorganického.“ A tak dochází k onomu rozporuplnému obojetnictví: na jedné straně abstrakce, na druhé pak nejsilnější výraz.

Je to tentýž vystupňovaný patos projevující se při všem mechanickém napodobování organických funkcí, jako například u marionet.

Rozdílnost severských lineárních výtvorů a lineárního uměleckého snažení Egyptanů, které v linearitě uspokojovala pouze bezvýraznost, je nasnadě.

Je znám způsob, kterým se v severské ornamentice ze zvěrných motivů stávají geometrické vzory, jakým je organično vtahováno do výra-

* Založeno na posledním odstavci kapitoly o ornamentice, mírně pozměněno.

zu těchto linií. Stejný osud potká i znázorňování lidských postav, které se objevuje s pokročilejším vývojem například v knižní malbě. Odlišnost od egyptské lineární kresby jasně vysvítá. Přečtěme si, jak tuto severskou uměleckou praxi popisuje Woermann: „Zvěrné motivy se podávají motivům páskovým. Čtvernožci jako by byli protaženi do pásků, na páskových dlouhých krcích sedí ptačí hlavy. Především se však na všeobecné kaligrafické závratí podléjí protažené a roztříštěné lidské figury. Dokonce i tam, kde postavy svatých stojí ve středu jako hlavní obrazový motiv, zůstávají důsledně ploché a schematické. Jejich vousy a vlasy se ztrácejí v páscích se smotanými konci. Jejich končetiny jsou zakrnělé. Jako v pravěkému umění jsou znázorněny buď zcela zepředu, nebo zcela z profilu. Drapérie se mění ve srolované pásky, rysy obličejů v geometrické linie“ (Woermann: *Geschichte der Kunst*, 1900/1911).

Tento sklon k anorganické linii, k formě popírající život samozřejmě velmi vycházel vstříc abstraktní tendenci, jak ji vykazovalo jednak raně křesťanské umění rozšiřované kláštery, ale také pozdě byzantské umění. Z chaosu staletí trvajících vývoje vystaveného nejrůznějším vlivům vystupuje jako relativně jasný a vyhraněný výsledek nejdříve románský styl. Hlavní faktory jeho ustrojení jsou následující: za prvé přímá tradice římského provinciálního umění, za druhé kláštery rozšiřovaný raně křesťanský kánon, za třetí byzantské umění a za čtvrté výše analyzované vlastní umělecké chtění severských národů. Již z tohoto ustrojení se nabízí závěr, že v tomto stylu byl organičnu ponechán jen velmi malý prostor k uplatnění tím spíše, že antická organická tradice byla přejata v částečně již barbarizované a hrubé podobě pouze jako nepochopená forma. Přesto se však pod dojmem nadřazenosti římského umění vnějškově na tomto přejatém typu velmi těsně lpělo. V karolínské době dokonce jak známo došlo téměř k jakési vědomé renesanci antiky.

Románský a gotický styl nemohou být pojednávány naprosto odděleně, pokud jako výlučný rozhodující faktor bereme v potaz umělecké chtění. Neboť největší rozdíl mezi oběma styly, totiž dosud zřetelná převaha antické tradice v románském stylu, je momentem, který může

být z hlediska uměleckého chtění považován za překážku způsobenou pouze vnějšími okolnostmi.

Pozorování architektury nám říká, že se v románském stavitelství již zřetelně, byť ještě na antickém základu, který se přece jen nevytratil ani z raně křesťanské, ani z byzantské architektury, hlásí tendence, které později v gotice dosáhnou hegemonie. Antika není v románském stylu, jak již bylo řečeno, zachována jako forma jasně zachycená ve své organické podstatě, nýbrž jen jako vnějšková osnova, jako stanovený typus, s nímž se vlastní umělecké chtění musí nutně vyrovnat. Teprve poznenáhlu sílí vlastní architektonické myšlenky severského uměleckého chtění.

Ve své vnitřní konstituci se románský styl přece jen již nabízí jako severský výtvar, pokud jen odhlédneme od antického žilvu v jeho povaze, který na ní lpí jako cosi vnějšího. Jeho obecný vzhled je abstraktní a ke gotice je asi v takovém vztahu jako dórský styl k ostatním řeckým stavebním stylům. Románský styl stejně jako dórský ještě potlačuje jakýkoli pud ke vcítění. Máme před sebou poněkud zavalitý, pokojný, vážný stavební sloh, jehož jednotlivosti však již prozrazují budoucí vývoj. V opěrném systému, v žebrové klenbě a ve svazkovém pilíři jsou již obsaženy životné tendence. To, co se zde snaží prosadit na cizím podkladě, se později stane výlučným a rozhodujícím faktorem. Co bylo více nasnadě, než aby se tyto tendence za pozvolného posilování strážily antické konvence a vytvořily samy ze sebe nový systém odpovídající jejich nejvlastnějšímu uměleckému chtění. Tak vznikl gotický styl, jenž poznenáhlu ovládl celou severozápadní Evropu. Již jsme řekli, že v myšlence gotické stavby dochází naplnění a apoteózy ono domácí umělecké chtění, jak jsme ho konstatovali v ornamentice a pro něž jsme našli nejkonciznější formuli: vystupňovaný výraz na anorganickém základě. Tváří v tvář gotickému dómu nás uvede ve zmatek otázka, zda je jeho vnitřní konstituce organicky živoucí, nebo abstraktní. – Vnitřní konstitucí rozumíme to, co lze popsat jako duši stavby, jako tajemnou vnitřní sílu její podstaty. Jako první budeme u gotické katedrály bezpochyby pocítovat velmi silný apel na naši schopnost vcítění, a přesto bu-

deme váhat nazvat její vnitřní konstituci organickou. Toto váhání bude zesíleno, pomyslíme-li na organickou konstituci klasické řecké stavby. Zde u klasické stavby se pojmy organický a vcítění dokonale kryjí; zde je hmotě substituován organický život; není poslušna jen svých vlastních mechanických zákonů, nýbrž podřizuje se včetně svých zákonů uměleckému chtění naplněnému citem pro organický život. V případě gotického dómu žije hmota naopak pouze ze svých vlastních mechanických zákonů; tyto zákony však navzdory svému abstraktnímu základnímu charakteru ožívají, to jest dostává se jim výrazu. Člověk přenesl svou schopnost vcítění na mechanické hodnoty. Ty už pro něj nejsou mrtvou abstrakcí, nýbrž živoucí dynamikou sil. Pouze v této vystupňované dynamice sil, která svou intenzitou výrazu překonává veškerý organický pohyb, je severský člověk schopen uspokojit svou potřebu výrazu vystupňovanou vnitřní disharmonií do patetična. Uchvácen závratí tohoto odevšad vyvěrajícího crescenda orchestrální hudby mechanických sil pocituje v duchovní závratí křečovitě vytržení do výše, vystupňování vysoko nad sebe sama do nekonečna. Jak vzdálen je harmonickému Řekovi, jehož veškeré blaho pochází z ponoru do vyrovnaného, vši extáze vzdáleného klidu jemného organického pohybu.¹⁶

Gottfried Semper velmi dobře vycítil bezútěšnost této živoucí mechaniky, a nazval proto gotický styl kamennou scholastikou. Protože scholastika je podobně vrcholem usilování vyjádřit vnitřní, živé náboženské pocity abstraktně schematickými pojmy, jako je gotika apoteózou mechanických konstruktivních zákonů vystupňovanou ve svém výrazu schopností vcítění. Chápeme, že toto maximální využití konstruktivních možností k jedinému účelu, a sice k dosažení stupňující se strhující intenzity pohybu překonávající organický život, se jiným národům, kterým byl následkem jejich *température d'âme* bližší antický ideál, jevílo jako absurdita, jako bezútěšná barbarská extravagance.

¹⁶ Srov. Wölfflin o gotice: „V architektuře došlo svého vyjádření vše, co kdy bylo fantastické a výstředně přeměřené podstaty. Vznikla tu velkolepost. Byla to však velkolepost, jež leží vně života, nikoli velkolepě vnímaný život sám“ (*Die Kunst Albrecht Dürers*, 1905).

Musíme se ještě jednou vrátit ke srovnání s řeckým stavitelstvím. Máme v něm před sebou bezpochyby také čistě konstruktivní výtvar, to znamená, že všechno utváření se v něm děje jasně podle konstruktivních zákonů. Tektonika Řeků tedy spočívá v oduševnění kamene, to jest, kameni je substituován organický život. Konstruktivní podmíněnost je podřizována vyšší organické myšlence, která se celku zmocňuje zevnitř a vyjasňuje zákony hmoty v organickém smyslu. Připomínáme, že se tento pohyb ohlašoval už u dórských chrámových staveb, jejichž vnitřní konstituce je jinak ještě čistě abstraktní. V iónském chrámu a v následujícím stavebním vývoji byl čistě konstruktivní skelet založený jedině na zákonech hmoty, tedy na vztahu mezi břemenem a nosnou silou, převeden na přátelštější a přívětivější organický život a čistě mechanické funkce začaly působit organicky. Kritériem organična je vždy harmonie, vyrovnanost, dosažení vnitřního uklidnění, do jehož pohybu a rytmu můžeme bez námahy vplynout s vitálními pocity vlastního organismu. Na druhou stranu v absolutním protikladu k myšlence řecké stavby je egyptská pyramida, která si zakazuje pud ke vcítění a nabízí se nám jako ryze krystalický abstraktní výtvar. Třetí možnost se nám však otevírá s gotickou katedrálou, která sice pracuje jen s abstraktními hodnotami, ale přesto k naší schopnosti vcítění vysílá mohutný a důrazný apel. Zde však konstruktivní vztahy nejsou vyjasňovány citem pro organično, jak je tomu u řecké chrámové stavby, nýbrž jsou vyjevovány pouze čistě mechanické vztahy mezi silami, a navíc jsou zde tyto silové vztahy nejvyšší měrou vystupňovány ve své pohybové tendenci a ve svém obsahu schopností vcítění rozšířenou do abstraktní sféry. Nevychází nám vstříc život organismu, nýbrž život mechanismu. Organická harmonie neobestírá pocit úcty ke světu, nýbrž neustále rostoucí a sebe sama stupňující neklidné usilování bez vysvobození vytrhuje o sobě disharmonickou psýchu k výstřední extázi, k říjícímu *excelsior*. Nebyla snad gotika se svou chorobnou diferencovaností, se svými extrémy a se svým neklidem časem puberty evropského člověka?

Dříve než opustíme architekturu, chtěli bychom proti sobě postavit dva charakteristické citáty, jeden z Laugierova slavného *Essai sur l'architecture*, vydaného roku 1752, o gotice a Goethova slova o antice.

Laugier píše: „La barbarie des siècles postérieures fit na tre un nouveau système d'architecture, où les proportions ignorées, les ornements bizarrement configurés et puerilement entassés, n'offraient que des pierres en découpure, de l'informe, du grotesque, de l'excessif.“*

A jako protiklad Goethova slova o antice: „Tato skvělá umělecká díla jsou zároveň vytvořena jako nejskvělejší výtvořiny přírody. Veškerá libovlnost, veškeré předstírání mizí; je tu nutnost, je tu Bůh.“

Není divu, že v pokročilém středověku získala samovládu architektura a všem ostatním druhům umění přisoudila jen druhořadé postavení, neboť v architektuře se mohlo výše charakterizované umělecké chtění vyjádřit co nejsvobodněji a bez překážek. Tendenci k expresivitě abstraktní vycházely vsříc přirozené konstruktivní podmínky architektury a tomuto uměleckému chtění zde nebránila v prosazení ani žádná organická přírodní předloha.

V plastice muselo toto umělecké chtění narazit na přirozený odpor. Protože však tváří v tvář tomuto přirozenému odporu nerezignovalo, a přesto se prosazovalo, vznikly osobité a udivující výtvořiny románské a gotické plastiky. V románské plastice se shledáváme s týmiž poměry jako v románské architektuře. Vlastní umělecké chtění zde ještě experimentuje na podkladě v podstatě cizím, v tomto případě na tradici řecko-římského stylu vícehledové skulptury. Ale uvnitř tohoto rámce již začíná být všude patrný sklon k plochému reliéfnímu stylu a sklon vybavit linii vlastním životem; tyto tendence pak s přibývajícím časem sílí. Přejatá živost antických drapérií tuhne a mění se v ornament lineární abstrakce na způsob výše vylíčeného obojetnictví abstrakce a výrazu. Roucho se pomalu stává pouhým substrátem pro tyto lineární fantazie,

* „Surovost následujících století s sebou přinesla nové pojetí architektury, které pohrdajíc veškerými proporcemi dětinsky hromadilo a vršilo bizarně sestrojené ornamenty, vyznačujíc se především rozeklanou kamenickou konturou, neformností a groteskním přeháněním.“

už už získává oproti tělu autonomní bytí.¹⁷ Ale i přes všechny tyto jednotlivé momenty máme v těchto podsaditých, lehce zploštělých figurách například jihofrancouzského románského stylu stále ještě jasné před očima antickou konvenci. Tendence, které se zde projevují zatím ještě nenápadně a na cizím podkladě, se ve vývoji monumentální sochy, na jehož prahu stojí chartreské skulptury, prosazují neomezeně, osvobozené od veškeré konvence. Vědomě se rezignuje na relativně klidné proporce vertikál a horizontál, jaké ovládají románskou architekturu a plastiku dosud vedené antikou, lidská figura je stejně jako v ornamentice a knižní ilustraci vtažena do systému vystupňovaného anorganického pohybu. Je řečeno příliš málo, je-li styl těchto nepřirozeně protáhlých, štíhlých figur charakterizován jako vázanost na architekturu, neboť tím není skutečný stav odhalen dostatečně. Spíše je třeba říci, že se tu ve skulptuře stejně tak jako v architektuře manifestuje stejné umělecké chtění; že tomuto uměleckému chtění nepostačovala jednoduchá plastická realita, protože její výraz nebyl dost patetický a strhující, pročež se toto chtění pokoušelo vystupňovat i znázornění kubické skutečnosti k silnějšímu výrazu expresivní abstrakce. A toto snažení nemohlo chtění uspokojit skvěleji než tím, že nechalo také figurální znázorňování rozvinout do velké závratí oněch mechanických sil vystupňovaných ve svém pohybu schopností vcítění, jak se uplatňovaly v architektuře. Tak tedy tito sloupoví svatí nesou výraz a apelují jím na naši schopnost vcítění. Tento výraz však nespočívá v osobní výrazové hodnotě jednotlivé figury, nýbrž v expresivní abstrakci, která ovládá celou architektoniku a na níž jsou také zcela závislé architekto-

¹⁷ Zlomkovitý a hranatý styl záhybů této doby byl považován za výpůjčku z dřevěřezby, u níž měl být podmíněn charakterem materiálu.

Pochybujeme již o tom, že materiálová povaha dřeva by stačila k tomu, aby byl vysvětlen tak svévolný a samostojný jev, mnohem rozhodněji se však ohrazujeme proti stejně tak jednoduchému jako psychologicky nemožnému a mělkému vysvětlení, že výskyt této materiálové překážky byl bez jakéhokoli porozumění přenesen na kamennou plastiku a malířství. Nemůže být žádných pochyb o tom, že kořeny tohoto jevu jsou hlubší.

nice podřízené sochy. Samy o sobě jsou bez života, teprve jsou-li začleněny v celku, mají podíl na onom vystupňovaném, vše organické překonávajícím životě.

Při pozorování a hodnocení středověké plastiky je třeba navíc zohlednit jeden faktor vzdálený našim hlediskům, totiž všemu cisalpinskému umění společný naturalismus nebo realismus, který se projevuje charakteristikou. Tento realismus stojí vně absolutního uměleckého chtění, které je vždy založeno pouze na základních estetických pocitech, a dá se proto vždy vyjádřit čistě formálně. Patří spíše k rozšířené estetice, která počítá s bezbřehými možnostmi komplikovaných estetických pocitů. Tyto komplikované estetické pocity apelují nad rámec estetického prožívání na nejrůznější sféry duševního prožívání; nejsou tedy schopny vyjádřit se na formálním poli a následkem toho, jak již bylo zdůrazněno ve druhé kapitole, už nejsou přístupné vlastní estetice. Jsou individuálně podmíněné a pouze individuálně uchopitelné, nemají tedy charakter nutnosti, s nímž jedině může počítat vědecká estetika.

Charakteristika se pak vyvíjí k obsahovosti v neširším smyslu slova, jejíž sféra působnosti je ve zcela jiných oblastech než v oblasti estetického prožívání.

Tento realismus se tedy v románském a gotickém umění musel svěřit s čistě formálně abstraktním uměleckým chtěním. To vedlo ke svéráznému obojetnictví. Charakterizující napodobivý pud se vrhl na hlavy figur jakožto na sídlo duševního výrazu; jakoukoli tělesnost potlačující drapérie však zůstala doménou abstraktního uměleckého nutkání.

Onen napodobivý pud měl velký význam také proto, že spouštěl most k organičnu. I když se předběžně vyčerpával jen charakteristikou a zachycováním přesvědčivosti, aniž by vzbudil cit pro organickou krásu, přesto jím byl vytvořen faktický základ, na němž se později v době antického a italského vlivu mohl rozvinout cit pro formální estetickou hodnotu organična.¹⁸

¹⁸ Srov. Wölfflin, který tento proces dokazuje právě na Dürerově příkladu, „jak se dřímající severská citlivost k životu na základě italských vzorů propracovala k plnému vědomí“.

Prozatím leží vše ještě bezprostředně vedle sebe; realistické utváření hlav je bezprostředně vedle anorganického vzhledu všeho ostatního. Bylo by zapotřebí samostatného výkladu, abychom mohli sledovat vývoj gotické plastiky z těchto hledisek. Neboť v žádném stylu neleží extrémy a rozpory takto vedle sebe. Sváření dvou principiálně zcela odlišných tendencí na tak úzkém poli muselo vést k tak svéráznému a působivému umění, jaké se nám nabízí v gotické plastice. Jak však probíhá rozklad tohoto stylu v renesančním smyslu? Tento proces může být v rámci této práce přirozeně jen načrtnut.

Jako první faktor jsme již jmenovali dispozici k organicky formálním tendencím přicházejícím přes Alpy, plynoucí z napodobování přesvědčivosti. S ním však zůstáváme jen v půli cesty. Další vývoj spočíval v zajímavém procesu. Již jsme konstatovali, že abstraktní tendence severského uměleckého chtění ve stylu drapérie se vystupňovaly až ke své apoteóze. Drapérie s frazeologií svých umně vedených záhybů vedla svůj vlastní život nezávisle na těle, stala se samostatným organismem. Uvnitř této gotické frazeologie však nyní také docházelo ke změně. Na drapérii se odehrával proces vyjasnění anorganického v organickém smyslu. Jak se ze zmateného, hrnatého a zlomkovitého stylu drapérie rané doby nenápadně vypracovala ona rytmická dominanta nazývaná gotická linka, důležitá vlastně jen pro ponderaci celku, jež se však ze začátku svým rytmem a vertikálním proporcím ještě držela vystupňovaného a příliš halasného života minulé doby; jak se tato gotická linka posléze uklidnila v organickém smyslu a získávala stále rytmičtější život, až dospěla k dokonalé rovnováze horizontálních a vertikálních tendencí; jak tento rytmus pomalým vývojem asimiloval celou změť záhybů: to vše může být v jednotlivostech sledováno jen s pomocí vyobrazení. Proces se komplikoval tím, že se zároveň pod vlivem italské renesance organizovalo a rytmizovalo i tělo, takže nakonec se tělo a drapérie pokoušely navzájem přehlušit jako dva oddělené orchestry, ačkoli hrály ve stejné tónině. Ve vývojové fázi gotiky, kterou nazýváme gotický barok a jejíž zástupce nacházíme hlavně v jižním Německu, se hudba drapérie vzeplala k poslední plně znějící symfonii. Zde se ještě jednou

opájela nejpodivuhodnějšími akordy, které zcela přehlušovaly skromnější a zdrženlivější rytmus těla, ale s tímto svým posledním vypětím se zhroutila a tělo se prosazovalo stále jasněji a sobečtěji. Pokročilé uchopení renesance nakonec zcela odstranilo podvojný vzhled těla a drapérie. Tělo se stalo dominantou, drapérie vedlejším jevem, jenž se dominantě poslušně podvoloval. Styl gotické drapérie odezněl a s ním vyhasla poslední vzpomínka na východisko severské umělecké tvorby, na onen systém abstraktní a zároveň expresivní linearity. Poté, co se šťastně a s mnoha oklikami propracoval k organické jasnosti, ztratil své existenční oprávnění a byl vyloučen z vývoje.

Tím končí dlouhý vývoj od počátků lineární ornamentiky k bujně a plně měkkosti pozdní gotiky. Začíná renesance, velká přirozenost a velké měšťáctví. Všechna nepřirozenost – charakteristický znak veškeré umělecké tvorby vycházející z nutkání abstrahovat – mizí. S gotikou zaniká poslední „styl“. Kdo přibližně vnímal, co všechno tato nepřirozenost obnáší, ten si přes všechnu radost nad novými možnostmi uspokojení, které vytvořila renesance, zůstane vědom, kolik velkých a nezměrnou tradicí posvěcených hodnot bylo navždy ztraceno při tomto vítězství organična.