

úplnou shodu s lombardskými příklady a mluví příliš zřetelně. Nemůžeme mluvit ani o mírné gotice, jak jsme ji konstatovali u kostela ve Fossanově aneb Casamari; je to typická cihlová stavba lombardská, jež přejala všechny detaily, jakož i kompozici celku svých lombardských vzorů. Všechno to, co jsme zjistili všeobecně pro stavby lombardské, platí i pro tento kostel. Na konci kapitoly předešlé uvedli jsme kostel, jenž stál sice pod vlivem lombardským, avšak byl ještě vystavěn podle vázaného systému; zde na konci této kapitoly uvádíme opět typický lombardský kostel, jenž přešel již k volnějším systému pole probíhajícího. Obě stavby jsou důkazem, jak bohaté vývojové možnosti byly nashromážděny v nevyčerpatelné pokladně lombardské architektury. Obě stavby nám také ukazují, že umění lombardské neomezovalo se pouze na své úzké provinciální hranice, nýbrž, že svým vlivem oplodňovalo stavitelství oněch krajin, jež ležely daleko na jih od původní kolébky této architektury.

Siena—Assisi.

Na základě listin, které se zachovaly, možno zjistiti, že mniši opatství San Galgano měli od roku 1259 podíl na stavbě dómu v Sieně¹⁾. Pochybnosti mohou býti jen o tom, jak velký byl jejich podíl. Listiny mlčí o tom, a musí tedy kritika slohová zjistiti, lze-li mluvit o přímém a rozhodujícím vlivu jejich.

Již dříve jsme poukázali na to, že kostely ve Fossanově a Casamari měly vliv na San Galgano a zdůraznili jsme současně, že při této stavbě vystupuje vedle burgundsko-cisterciáckého vlivu také vliv čistě italský. Dóm v Sieně neukazuje v půdorysné dispozici cisterciáckého vlivu. Jest to stavba s půdorysem dosti komplikovaným, jehož vzoru nenajdeme v stavbách cisterciáckých, nýbrž spíše v stavbách lombardských. Katedrála v Piacenze²⁾ ukazuje půdorysnou dispozici skoro úplně totožnou, ovšem že dispozice jest ještě podmíněna vázaným systémem; nelze však s úplnou jistotou tvrditi, že právě tato stavba byla vzorem pro sienský dóm, protože dispozice stavitelů dómu sienského byly během stavby několikrát měněny, takže přímá souvislost s uvedenou stavbou lombardskou není sice vyloučena, nelze ji však s přesností zjistiti. Jakož i katedrála v Piacenze neměl ani dóm sienský, co se týče půdorysné dispozice, většího vlivu na další vývoj architektury

¹⁾ Enlart n. u. m. 14. sq. hlavně poznámka 4.

²⁾ Dehio-Bezold n. u. m. tab. 156.

italské. Byly to ojedinělé příklady monumentálních staveb, jež nevznikly za vlivu umělecké individuality, nýbrž byly podmíněny často protichůdnými uměleckými snahami, takže řešení bylo velmi často kompromisní. Tím jest řečeno, že dóm sienský nemůže dělati nároků na to, aby svou půdorysnou dispozicí byl vzorem pro další vývoj. Loď hlavní jest rozdělena na pět obdélníkových polí. Po obou stranách jsou přiřazeny lodi postranní, jejichž pole mají půdorys skoro úplně čtvercový. Loď hlavní přetíná loď příční, jejíž nejmarkantnějším článkem jest šestihran, na který jest nasazena kopule. Jednotlivá pole lodi příční přiřazená k tomuto šestihranu mají tvar dosti nepravidelný, což se vysvětluje vsunutím kopule do původní dispozice. K lodi příční jest pak připojeno kněžiště, rozdělené na tři lodi o třech polích, které ve své celkové dispozici jest dosti podobno hlavnímu soulodí. Apsidy se u této stavby na rozdíl od katedrály v Piacenze nevyskytují. Jest to v celku dispozice ve formě kříže, rozdělená na velké články, čímž zase připomíná dispozici kostelů lombardských.

Přejdeme k popisu vnitřku. Hned na první pohled jest patrné, že tento dóm vlastně nenáleží do skupiny chrámů gotických. Hlavní loď jest rozdělena, jako již bylo řečeno, na pět polí. Podpory jsou křížové pilíře s přistavenými polosloupky. Polosloupky menší, ukončené bohatě modelovanými hlavicemi, nesou klenbu lodi postranní jakož i oblouky arkády, kdežto polosloupky, jež nesou pásy a žebra lodi hlavní, probíhají až k plasticky velmi účinné římsě. Jejich hlavice podporují přímo tuto širokou římsu, takže toto nosné patro jest velmi účinně odděleno od patra okenního. Jest to přímo přelom, vodorovná caesura, jež probíhá celou stavbu, rozhodné rozdělení celé stavby ve směru horizontálním, jakého neznala burgundská architektura kostela San Galgano. Jest to úplně a rozhodné popření architektonické myšlenky gotiky severní, krok k renaissančním chrámům San Lorenzo a Santo Spirito.

Oblouky arkády jsou sice lomené, avšak tak nepatrně, že se přibližují svým tvarem skoro úplně obloukům půlkruhovým. Takovým způsobem tvoří i tyto oblouky negaci burgundsko-italského vzoru kostela San Galgano. Pilíře znamenají svými tvary již přechod k ryze italskému řešení, návrat k tendencím, jež vyvrcholily znovuzavedením sloupu jakožto podpory v chrámech renaissančních. Jsou zcela jiného tvaru než pilíře kostela San Galgano³⁾. V kostele San Galgano tvoří široká plocha pilíře součástku stěny

³⁾ Enlart n. u. m. 48 násl.

hlavní lodi, čímž jest zdůrazněna úzká souvislost pilíře s ostatní plochou stěny. Tím se současně úží prostor mezi jednotlivými pilíři, takže prohled lodi vedlejší není tak nerušený, volný, jako u dómu sienského. Pilíř jest zde významným spolutvůrcem pojmu pole v románském smyslu slova. Lomený oblouk arkády bez jakékoliv dekorace čistě z kamene provedený, podporuje svou formou tendenci pilíře. Jest jakož i pilíř součástka architektoniky stěny, bez nároku na samostatnost. Probíhající přípory jakož i přední pilastrová plocha tohoto pilíře působí, že všechna patra jsou v úzké souvislosti, že dělení aneb roztržení těchto pater aneb celých článků jest nemyslitelné. Zeela jiný obraz poskytuje dóm v Sieně. Podotkli jsme již, že široce vystupující římsa aneb skoro lépe řečeno galerie dělí celou stavbu velmi rozhodně na dvě patra. Tím jest vyloučeno, aby pilíře zasahovaly tak mocně do tektoniky horního patra jako u kostela San Galgano. Patro nosné tvoří samostatný celek, jež nestojí s patrem vrchním v organické souvislosti. Pilíř osvobodil se od úzkého vztahu k ploše stěny, změnil svou snahu do výše a zastavuje se definitivně krátce před galerií; přijímá na sebe hlavici a znázorňuje tím, že považuje svou úlohu za vykonanou, že nese jen oblouky arkády a římsu, na které spočívá patro okenní, a nic více. Nezasahuje svou příporou do patra okenního. Pilastr, jenž nese pásy a žebra klenby, má pro své odchylné členění zcela jinou formu než pilíř patra nosného. Polosloup jest nesoucím článkem patra dolního; plochý pilastr zastává tuto funkci v patře okenním. Pilíře ztratily masivnost; ztratily zejména úplně rovnou nečleněnou přední plochu, staly se subtilnějšími, což má za následek, že loď vedlejší vstupuje do mnohem užší souvislosti s lodí hlavní. Kostel San Galgano ukazuje tuto souvislost mezi lodí hlavní a postranní jen v souvislosti jednotlivého pole lodi hlavní s polem lodi postranní a tvoří takto jednotky (travée), které jsou účinné jen tehdy, obrátíme-li se přímo k ploše stěny, postavíme-li se do osy každého jednotlivého pole. Tím, že štíhlé pilíře dómu sienského dovolují přehled přes celý prostor, tím, že pozorovatel nemusí měnit směru svého pozorování, vkročí-li do kostela a přes to získá prohled do lodi vedlejší, přichází prostor lodi vedlejší jako celek s prostorem lodi hlavní do nejužšího spojení. Jest to pokrok na cestě k novému obsahu pojmu pole (travée). Další pokračování na této cestě uvidíme teprv při analýse kostelů pozdějších, kde podpory vzdalují se tak daleko od sebe, že lze mluvit přímo o tendenci k dostižení prostoru jednotného. Atomisující koordinující tendence umění románského jest rozhodně potlačena. I oblouky arkády ztratily souvislost s ostatní plochou stěny. Již bohatou dekorací na-

značují, že se izolují od stěny. Bohatá profilace zdůrazňuje je jako samostatný článek, článek nezávislý. Jsou to tendence gotice severní zcela protichůdné. Zajímavé jsou také celkové proporce stavby. Výška patra nosného obnáší právě dvě třetiny výšky celkové, a výška lodi postranních jest jen o něco menší než výška patra nosného. Znamená to úplný převrat v celkových proporcích stavby. U kostela San Galgano byla výška lodi vedlejší jakož i výška patra nosného něco málo přes třetinu výšky celkové, kdežto zde se poměr změnil úplně ve prospěch patra nosného. Že tím dostávají jednotlivá patra ve vzájemném poměru k sobě zcela jiný význam, jest nasnadě. Touto přeměnou není však nikterak stupňován celkový vertikalismus stavby. Nastal pravý opak. Jest nejsilnějším popřením vertikalismu, že na vysoké patro nosné jest nasazeno poměrně nízké patro okenní; jest to také přeměna významu lodi postranní, že tato dosahuje tak značné výšky.

Patro okenní jest tedy dosti nízké vzhledem k celkovým poměrům kostela. Celá neveliká plocha každého pole jest členěna jen oknem, které jest skoro jediným článkem v celém dómu, jež svým tvarem a hlavně svou dekorací ukazuje vliv gotiky. Avšak není to vliv gotiky v konstruktivních, tektonických tvarech a člancích; gotika má úlohu pouze dekorativní.

Celkem jest tento dóm popřením nejen gotiky severní, nýbrž i burgundsko-cisterciácké gotiky kostela San Galgano. San Galgano ukazuje tendence rané gotiky burgundské, t. j. mírný, ale přece jen dosti vystupující vertikalismus, rozčlenění celé stavby na koordinovaná prostorová tělesa; u dómu sienského mohli jsme zjistiti pravý opak. Avšak nejen čistě tektonické články byly podrobeny takové přeměně; i dekorace dómu sienského jest negací všech tendencí gotiky kostelů typu Fossanova. Celý dóm jest inkrustován střídajícími se vrstvami bílého a černého mramoru, a tyto horizontální vrstvy jakož i bohatá reliéfní výzdoba kostela a malba klenby působí, že dojem čistě tektoniky, jenž mluví tak výrazně ve všech kostelích typu Fossanova, ustupuje v značné míře dojmu čistě dekorativnímu. Dekorativní, nikoliv tektonicky struktivní stránka byla hlavní úlohou stavitelů dómu sienského, a nutno říci, že v některých dekorativních detailech přiblížili se dosti značně k umění pozdějšímu, umění renaissančnímu. Jest to hlavně tvar hlavice, jenž svými antickými formami nasvědčuje tomu, že antická tradice překonala zde vliv severních vzorů. Výsledek všech těchto faktů jest ten, že kostel San Galgano měl podle celkového stavu architektury dómu sienského asi jen nepatrný vliv na sienské stavitele. Cíle architektury, názor na funkci jednotlivých článků, změněný poměr

mezi prostorem celkovým a jednotlivým polem, dále pak mezi prostorem lodi hlavní a lodí postranních, poměr pater mezi sebou, jest u dómu sienského tak nápadný, že o užší souvislosti s kostelem San Galgano nelze nikterak mluvit. Nechceme popírat, že snad v jednotlivých detailech jeví se vliv mnichů ze San Galgano, ačkoliv i zde museli bychom ještě dobře uvážiti, která stavba přejímala od druhé. Podle našeho mínění není tento poměr dosti vyjasněn ve prospěch kostela San Galgano. Známy listinný materiál nemůže nám bohužel poskytnouti v tomto ohledu žádaného objasnění. Musíme se tedy ohlédnouti po vzorech jiných, které mohly působiti na architekturu sienskou. Jako první takový vzor můžeme jmenovati katedrálu v Pise. Není pochybnosti o tom, že vzor katedrály pišské byl pro dispoici kopule do křížového čtverce rozhodující i pro stavitele dómu sienského. Že toto přenesení vzoru pišského stalo se ne bez váhání a bez přeměny původních dispoic, o tom svědčí nevysvětlitelné nepravidelnosti v provedení celé koncepce. Nějaké užší souvislosti mezi stavbou sienskou a dómem pišským nelze konstatovati. Ani půdorysná dispoice ani provedení vnitřku a vnějšku kostela nedává nám k tomu oprávnění. Jen dekorativní systém, totiž inkrustace mramorem, měla patrně také rozhodující vliv na architekturu sienskou. Ovšem že vzor katedrály pišské nebyl ojedinělý, pokud se týče řešení křížového čtverce. Stejné rozřešení problému spojením stavby centrální se stavbou basilikální ukazuje již uvedená katedrála v Piacenze. I půdorysná dispoice se dosti shoduje. Nemůžeme však s jistotou tvrditi, že právě tato stavba byla vzorem pro dóm v Sieně, protože její provedení se protáhlo také až do XIII. století. Dóm sienský čerpal snad své podněty přímo od katedrály pišské. Dehio předpokládá i pro katedrálu v Piacenze pišský vliv, avšak při dnešním stavu archivních dokladů nelze této dosti zajímavé otázky vzájemných vztahů těchto tří italských velechrámů s jistotou rozřešiti ⁴⁾.

Dóm sienský jest tedy jedna z raných staveb, v kterých se po prvé objevují zcela zřetelně tendence pravé gotiky italské. Najiti přímé vzory pro tuto stavbu jest dnes nemožno. Smíme snad jen vysloviti domněnku, že ani pro tuto stavbu nebyla beze vlivu architektura lombardská. Pilíře mají stejný tvar, jak jsme jej zjistili u kostela Chiaravalle di Castagnola, u kostelů San Theodoro v Pavii, San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, San Savino v Piacenze, avšak i u kostela San Miniato ve Florencii. Poukázali jsme již jednou na to, že jde zde o antickou tradici. I široce vystupující římsa (galerie) není beze

⁴⁾ Dehio-Bezold n. u. m. I, 450.

vzorů v architektuře lombardské. Katedrála v Modeně má takovou galerii, jež probíhá celou hlavní lodí. Jsou tedy pro jednotlivé články architektury sienské vzory v umění lombardském, avšak tyto vzory přes to neposkytují dostatečného vysvětlení celkové dispozice. Nutno tedy katedrálu sienskou považovati za jednu z prvních staveb, které vytvořil italský tvůrčí genius; jest významným samostatným krokem na dráze k dospělé renaissanci. Tím, že zařazujeme dóm sienský mezi první stavby, jež vedou k renaissanci, chceme současně naznačiti, že antika nebyla beze vlivu na tuto stavbu. Jak jsme již podotkli, ukazují tvary některých hlavice tento vliv zcela zřetelně. I jiné dekorativní články bylo by možno uvésti. Jde však prozatím jen o vliv v dekorativních podrobnostech; jen v těchto částech vystupuje třetí velká složka italské architektury XIV. až XVI. století, t. j. antika; hlavní dispozice stavby jakož i půdorys zůstanou prozatím tímto vlivem antiky nedotčeny.

Jak hluboko byla zakořeněna antika v Umbrii a Toskáně v XIII. a XIV. století, o tom svědčí stavba jiná, jež vznikla patrně pod vlivem dómu sienského, a sice katedrála v Orvietě.

Jest to stavba z konce XIII. a ze začátku XIV. století. Tím, že i zde byl několikrát přeměněn původní plán katedrály, vznikly na dokončené stavbě některé nesrovnalosti, avšak i v tomto změněním vidu ukazuje katedrála, kam směřoval úmysl stavitelů. Katedrála se vrací, což jest příznačné pro umělecké chtění stavitelů, k staré basilikální formě. V půdorysu jest katedrála basilika s obyčejným basilikálním rozdělením. Příční loď nevystupuje svou šířkou přes lodí postranní, nýbrž zůstává v jednotném rámci se soulodím západním. Presbytář jest uzavřen stěnou rovnou, což ukazuje na to, že působila na stavitele patrně cisterciácká tradice. Kaple tohoto chrámu jsou pozdější přístavby a neukazují půdorysy symetrické, nýbrž dosti nepravidelné. Na první pohled jest patrné, že kaple nestojí s ostatní architektonickou dispozicí v užším spojení. Vnitřek nám doplňuje jen dojem, který jsme mohli získati analysou půdorysu. Hlavní loď jest vystavěna úplně podle basilikálního systému; na nosném patře arkádovém spočívá patro okenní, na které jest nasazen otevřený sedlový krov. Podpory arkády jsou válcovité pilíře, jen poslední pilíř před čtvercem křížovým má tvar poněkud jiný. Jest to osmihranný pilíř, jehož jedné hraně jest přistavěn polosloup, jenž nese oblouk arkády. Jest to zvláštní kombinace osmihranného pilíře s přistavěným polosloupem. Oblouky arkády jsou nelomené plně oblouky, plasticky velmi účinně členěné, které již svým tvarem ukazují, že stavitelé úplně upustili od ideálů gotiky. Mezi oblouky a pilíři zprostředkují robustní hlavice, jež však ve svých tvarech

ukazují zřetelně vliv vzorů antických⁵⁾. I na jiných podrobnostech vidíme, že antika se hlásí v této stavbě velmi účinně k slovu. Jak v dómu sienském tak i zde v katedrále orvietské probíhá nad arkádou silně vystupující římsa, jež dělí dolní patro od patra okenního. Vrchní patro jest úplně nečleněno, jen okna prolamují tuto velkou souvislou plochu. Pojem pole se úplně ztratil, aneb lépe řečeno, i ta okolnost, že stavitelé orvietské katedrály znali již tento pojem, nezabránila tomu, aby se v této stavbě úplně neodvrátili od cílů a tendencí umění románského a gotického, a převzali opět, co opustili pod vlivem staveb lombardských a burgundských, basilikální systém. Ovšem, že vývoj, který předcházel tuto stavbu, zanechal zde své stopy. Okna patra okenního jsou postavena úplně symetricky do osy každého článku arkády, což jest zcela jistě vliv pojmu pole. Úplně zřetelně ukazuje tento vliv kněžiště a loď příční, kteréžto články mají místo otevřeného krovu klenbu. Dále pak zrcadlí se tento vývoj také v celkových proporcích. Jak v dómu sienském, tak i zde zvětšuje se vzdálenost mezi jednotlivými pilíři. Celá hlavní loď jest nesena pěti pilíři. Jako u dómu sienského jest i zde patro okenní mnohem nižší než patro arkádové, což znamená velmi významný přesun proporcí proti římským basilikám. Loď vedlejší stojí s lodí hlavní v úzké souvislosti, avšak pojem pole vymizel i zde, což se vysvětluje také částečně změnou původní dispozice, takže se kapličky, přiřazené k lodi postranní, nedostaly do osy arkády lodi hlavní. Celkem řečeno, jest tato katedrála poslední větší stavba, která úmyslně se vrací k staré basilikální dispozici, která však přes to přejímá jistě zásady staveb travéových. O gotice vnitřku stavby nelze vůbec mluvit. Přišla-li do seznamu staveb italsko-gotických, stalo se tak na základě gotiky vnějšku stavby, hlavně průčelí a snad za vlivu okolností, že některé dekorační detaily vnitřku, na příklad okna, ukazují gotický detail; avšak celková dispozice vnitřku, tedy hlavní stavební myšlenka, jest tak negotická, tak blízká antice, jako snad v žádném jiném chrámu XIII. a XIV. století. Dekorace střídavými vrstvami bílého a černého mramoru, která probíhá celým kostelem a vznikla patrně za vlivu dómu sienského, účinně podporuje basilikální tendence celé stavby. U stavby i mírné gotiky ruší tato dekorace veškerou tektonickou souvislost; zde této tektonické souvislosti není, zde máme zase jen rovnoběžné vodorovné vrstvy, jež směřují k choru, a tento směr velkých vrstev jednotlivých pater jest jen podporován těmito střídavými úzkými vrstvami různobarevného mramoru. Na místo výzdoby mosaikami a malbami nastoupila dekorace, založená jen na barevném

⁵⁾ Dehio-Bezold tab. 593. Hartung n. u. m. 30 násl.

rozdílu mramorových vrstev. V patře okenním podporuje tedy tato dekorace celkový směr stavby, tím více však ruší v patře arkádovém. Ničí přirozenou organickou tektoniku válcovitých pilířů, jež se přibližují svým tvarem sloupu a přináší také neklid do profilace oblouku arkády; nemá při těchto čistě tektonických člancích nic tektonicky přesvědčujícího. Nikdy nebyla antická idea o organické souvislosti hlavice a dříkem více popřena, než právě u těchto válcových pilířů, složených z různobarevných vrstev. Katedrála v Orvietě není stavbou gotickou, přes to, že některé detaily a čistě dekorativní průčelí ukazují gotické dekorační podrobnosti, avšak není také stavbou antickou v tom smyslu, že by byly přežaty zásady organické souvislosti jednotlivých tektonických forem, jak je vytvořila cílevědomá antika. Hlavní, zásadní myšlenky antiky zůstaly pro tyto stavitele ještě v mlhavé dáli; přejímají antické idee jen v podrobnostech rovněž jako gotické; přejímají také celkovou dispoziční basilikální, avšak nejsou s to, aby naplnili tyto vypůjčené formy původním duchem antiky. Stejně daleko jsou vzdáleni toho, aby tento antický duch architektury přetvořili tak originálně, jak se stalo v renaissanci. Jest to stavitelské umění, které žije z tradice, avšak nedovede této tradice správně pochopiti, ani tvořivě překonati. Bylo zapotřebí práce celého staletí, aby nastal tento tvořivý převrat, aby architektura italská, osvobodiv se od cizích pout, došla tvořivě plodné interpretace starých forem, aby naplnila tyto staré formy novým obsahem.

Jako etapu na této cestě k vytvoření samostatného typu italského označují historikové umění obyčejně kostel San Francesco di Assisi⁶⁾. Kostel jest z literatury příliš znám, aby bylo nutno vraceti se ke všem podrobnostem jeho dějin. Pojednávají o něm Enlart, Thode, Dehio, Bezold, a myslíme, že stavební dějiny kostela nelze doplniti novými podrobnostmi. Nutno stavbu podrobiti důkladnějšímu rozboru z několika příčin. Vasari označuje jako stavitele jistého Jacopa Tedesca, tedy Němce. Legenda Vasariho našla mnoho stoupenců, a tím se stalo, že stavba byla označována za stavbu, podminěnou německou gotikou. Již Thode⁷⁾ poukázal na to, že v době, kdy byl vystavěn San Francesco di Assisi, čistě gotických staveb v Německu vůbec nebylo a dokázal na základě archivních studií, že Jacopo Tedesco jest asi postava, Vasarim vymyšlená. Není to nic zvláštního, vzpomeneme-li si, jak pohrdavě mluví Vasari o barském, gotickém čili německém slohu v architektuře. Thode soudil, že pro dolní kostel San Francesco byly směrodatné lombardské

⁶⁾ Burekhardt n. u. m. II, 64. Thode n. u. m. 187 násl.

⁷⁾ Thode n. u. m. 187 násl.

vlivly a nevyklučoval také pro vrchní kostel vliv lombardské architektury. Enlart⁸⁾ připouští sice pro spodní kostel vliv lombardský, ale dokazuje, že kostel vrchní jest čistě francouzský, t. j. že podle jeho mínění jest podmíněn burgundskou architekturou. Po našem mínění nepomůže zde analyza jen v detailech, jak ji provedl Enlart ve své knize, nýbrž nutno vzítí na pomoc rozbor také celkové dispozice stavby a prozkoumati, v jakém poměru stojí jednotlivé články stavby k této celkové koncepci. Jen touto cestou dospějeme správného úsudku o celkovém charakteru stavby. Máme za to, že stavba poskytuje k takovému podrobnému rozboru jednotlivých článků jakož i celku dosti materiálu. San Francesco di Assisi jest vlastně složen ze dvou kostelů. Stavba se přizpůsobila terénu, a tím se stalo, že jeden z kostelů slouží za základ kostelu druhému, vrchnímu. Kostel spodní má zcela jednoduchý půdorys. Jest to jednodlná dispozice o třech polích s příční lodí, o jednom poli po obou stranách čtverce křížového. Uzávěr tvoří jednoduchá apsida. K této původní dispozici přistoupila v době pozdější ještě jedna příční loď, která byla položena před loď hlavní. Rovněž z pozdější doby jsou kaple po obou stranách lodi hlavní⁹⁾. Vnitřek tohoto spodního kostela je docela jednoduchý. Na mohutných masivních pilířích lombardského tvaru spočívá kostra klenby. Jest to obvyklá klenba románsko-lombardská, a právem byla postřehnuta podobnost této klenby¹⁰⁾ s klenbou kostela Chiaravalle di Milano aneb i s kostelem Sant' Ambrogio v Miláně. Tento spodní kostel jest ještě úplně románská stavba lombardského typu a to nejen v celkové dispozici, nýbrž také v detailech. Všechny pozdější přístavby jsou v slohu gotickém, avšak i zde jako i ve všech podobných případech nejde o přejetí celkové gotické stavební myšlenky, nýbrž skoro výhradně jen o upotřebení gotických dekorativních detailů. Jen s tímto omezením zasluhují tyto přístavby názvu staveb gotických.

Kostel vrchní shoduje se ve své půdorysné dispozici celkem s kostelem spodním; jest to táž jednodlná dispozice s příční lodí a apsidou. Vrchní kostel nemá těch přístaveb, které jsme našli u kostela spodního, což se vysvětluje obtížemi terénu. Loď hlavní jest rozdělena na tři pole, která jsou překlenuta gotickou křížovou klenbou. Pásky a žebra klenby spočívají na pilířích, jenž svým tvarem připomíná severní vzory sdružených pilířů. Několik přípor jest sloučeno do pilíře a tento pilíř upomíná prý na severní tvar pilíře

⁸⁾ Enlart n. u. m. 186 násl.

⁹⁾ Thode n. u. m. 193.

¹⁰⁾ Thode n. u. m. 208, Enlart n. u. m. 187, Burekhardt n. u. m. II, 65, Dehio-Bezold II, 509.

mladší burgundské školy¹¹⁾. Nelze popřít, že jsou jisté částečné shody mezi San Francesco di Assisi a na příklad kostelem Notre Dame v Dijonu, avšak právě pozorováním částečných shod vynikne tím více diametrální rozdíl v celkových dispozicích obou staveb. Kostel Notre Dame v Dijonu jest památka zralého slohu gotického¹²⁾. Hlavní loď jest rozdělena na tři patra, patro arkádové, emporové a okenní. Podpory kostela jsou masivní sloupy, spíše válcovité pilíře, na jejichž hlavicích spočívá tenký sdužený pilíř aneb lépe řečeno několik sdužených přípor-sloupků, jež nesou pásy a žebra klenby. Něco podobného nalézáme u kostela San Francesco di Assisi, kde několik sdužených sloupů nese žebra klenby. U Notre Dame v Dijonu začínají tyto sloupky teprve nad hlavicemi hlavních podpor, kdežto u kostela v Assisi vybíhají přímo od soklů, stojících na podlaze. Tento sdužený pilíř nemá vlastního jádra, nýbrž jest opravdu jen volným seskupením sloupků. Může se poukázati na burgundský vzor, ale tento vzor je přijat v Assisi pro pilíř hlavní, kdežto u kostela Notre Dame v Dijonu jde o sdužený pilíř nasazený na pilíř hlavní. U burgundského chrámu byla tato forma odůvodněna tím, že hlavní podporou byl sloup, tedy tvar nečleněný a nečlenitelný, kdežto zde mohl pilíř přijmouti i formu jinou, méně neobvyklou. Jest tedy jistá podobnost, avšak základní funkce jsou různé. Tyto přípory sdužené v jeden pilíř nesou žebra klenby. Profilace žebíř jest úplně jednoduchá¹³⁾. Klenba jest obvyklá křížová, kdežto současné vzory burgundské mají klenbu šestidílnou, na př. Notre Dame v Dijonu. Prostor mezi pilíři jest vyplněn velkou souvislou plochou stěny. Stěna ustupuje asi v třetí čtvrti výšky pilíře nazad, lomí se a přechází pak již v stěnu, jež plní prostor mezi nástěnnými pásy klenby. Tam, kde se stěna lomí, jest udělán ochoz okolo celé hlavní lodi, jenž probíhá i za pilíři a nachází své pokračování v emporové galerii lodi příční a apsidy. Tento ochoz a emporové galerie ukazují nejzřetelněji celou propast, která dělí tuto stavbu od struktivní myšlenky staveb burgundských. V hlavní lodi ochoz vůbec nedochází platnosti. Celá plocha stěny mezi pilíři jako i plocha patra vrchního jest zdobena malbami, které pokrývají i plochu, na které měl býti naznačen ochoz, a tím se stalo, že ochoz jako tektonický článek vůbec nevystupuje. Tektonický dojem jeho kazí také vysoké okno, jež zabíhá do části stěny, věnované ochozu. Tak zastupuje ochoz jen římsu, která by dělila spodní patro stěny

¹¹⁾ Dehio-Bezold n. u. m. II, 509, ukazují na stavby v Auxerre, Dijonu, Semuru a j.

¹²⁾ Dehio-Bezold n. u. m. tab. 393, 418, Rose n. u. m. 40, 42.

¹³⁾ Dehio-Bezold n. u. m. tab. 570, 571.

od patra okenního. Ještě lépe vidíme toto netektonické užívání tektonických článků u emporové galerie lodi příční a apsidy. Nutno hned ze začátku upozorniti na ohromný rozdíl umístění empor v kostelech Notre Dame v Dijonu a San Francesco di Assisi. V Notre Dame probíhá nad emporovou galerií římsa, jež dělí patro emporové od patra okenního, a právě nad touto římsou začínají pak hlavice seskupených přípor, jež nesou klenbu. Umístění emporové galerie jest v Notre Dame takové, že ona jest přísně zařazena jako reliefní, článek hlavní tendenci stavby podporující do celkového systému jednotlivého pole. Celé pole jest sevřeno hlavní podporou, příporami a žebry klenby. Do tohoto rámce jsou jako podřízené články zařazeny okna a galerie emporová. V celém systému najdeme přísnou subordinaci sloužících článků. Opak možno zjistiti u kostela San Francesco di Assisi. Emporová galerie ztratila jasně určené místo v celkovém systému pole. Kdežto emporová galerie kostela Notre Dame v Dijonu byla zařazena do tohoto systému pole s jemným citem pro proporce, zasazuje stavba italská emporie do plochy stěny skoro bez ohledu na harmonii proporcí. Emporie jsou zde čistě dekorativním článkem bez tektonicky-estetického významu. Ve stavbách severních podporují emporie celkovou tendenci stavby pokud možno nejširším prolomením a odstraněním stěny; zde u kostela San Francesco di Assisi chybí tato tendence po odstranění velké nečleněné plochy stěny úplně. Spodní patro, jež zastoupilo u tohoto kostela patro arkádové, ukazuje naopak velkou nečleněnou plochu stěny, a na tuto plochu, jež jest nejdůkladnějším popřením gotiky severní, jest postavena galerie emporová, prolamující stěnu až do výše hlavic piliřů. Tektonicky nemá zde smyslu, jest to pouhý dekorativní článek, jak jej vidíme na příklad na průčelí piisských kostelů XII. století. Francouzská myšlenka tektonické funkce empor byla zatlačena italskou myšlenkou dekorativní funkce tohoto článku¹⁴⁾. Hlavice sloupků empor stojí s hlavici hlavního piliře křížo-

¹⁴⁾ Mohli bychom poukázati na chor kostela St. Rémi v Reměši, kde se vyskytuje umístění arkád ve výši hlavic hlavních přípor. Avšak situace je zcela jiná. U kostela St. Rémi je nad patro emporové posazeno patro okenní. Okna však neprolamují celou plochu patra okenního, nespočívají na římsě, jež dělí patro okenní od patra emporového, nýbrž mezi základnou okna a římsou jsou umístěny trifory, které pomáhají rozčleniti celou plochu patra okenního. Jejich funkce jest tedy zcela jiná. Nejsou samostatným článkem mezi patrem arkádovým a patrem okenním, nýbrž podporují jen odstranění plochy stěny. Tyto arkády trifor jsou ještě k tomu velmi důrazně odděleny jak od hlavic, tak i mezi sebou sloupky, jež článkují okno. Již tyto sloupky vylučují jakoukoliv souvislost trifor s hlavicemi piliřů. Zcela jinak u San Francesco di Assisi. Snad měl stavitel kostela San Francesco mlhavou představu o triforách kostela

vého čtverce v nejužším spojení; možno říci, že jest přímo přidružena k hlavici hlavního pilíře. Na této hlavici spočívá teprv lomený oblouk empory, což ukazuje zřetelně, jak vzdálen byl stavitel od vzoru burgundského. Emporová galerie zasahuje tímto způsobem do patra okenního. Není zde tak jasného rozhraničení jako u Notre Dame v Dijonu. I zde zvítězila dekorativní myšlenka nad ideou tektonickou, a tím se vysvětluje tato libovolnost umístění emporové galerie, v severní gotice nemyslitelná. Obloučky emporové galerie ukazují již italský typ gotického oblouku lomeného, oblouk třikrát lomený. Původní tektonická funkce lomeného oblouku, důrazné překonání tíhy massy, jež spočívají na tomto oblouku, i současně zdůraznění tuhého vítězného odporu proti přitažlivosti, zdůraznění vítězného vertikalisumu, to vše jest tímto hravě dekorativním tvarem zatlačena úplně do pozadí. I v jednotlivostech vidíme, s jakými úmysly přistoupili stavitelé tohoto kostela k dílu.

Celkový dojem stavby jest asi tento: šlo zde stavitelům o monumentální stavbu na omezeném prostoru. Volili k vyřešení této úlohy jednoduchý jednoduší půdorys, což asi také hovělo intencím světce, na jehož památku byl tento kostel zřízen. Spodní kostel ukazuje svými tvary do Lombardie, takže možno přijmouti domněnku historiků unění, že tento spodní kostel byl vybudován za lombardského vlivu. Kostel vrchní ukazuje v detailech, hlavně ve tvaru pilířů, hlavic pilířů a sloupků a v konstrukci klenby k jiho-francouzským, hlavně burgundským vzorům. Tyto tvary podrobností a jednotlivých článků však nestačí, abychom celou stavbu označili za burgundskou aneb francouzskou. Stavitelům chybělo pravé porozumění pro architektonické cíle francouzského a burgundského umění stavitelského. Byli to asi stavitelé domácí, jimž byli podřízeni burgundští mistři, pověřeni vypracováním detailů. Vyplněním prostoru mezi jednotlivými pilíři byla získána velká plocha stěny. Již to odporuje cílům francouzské gotiky, která se vyhýbá pokud možno velkým nečleněným souvislým stěnám. Tyto stěny, jakož i všechny architektonické články dostaly pak malířskou výzdobu, jež úplně zatlačila tektonický ráz jednotlivých článků a podtrhla měrou v gotice severní neobvyklou dekorační stránku. Neposuzujeme dnes San Francesco di Assisi podle dojmu tektoniky, nýbrž pouze a výhradně jen podle dojmu dekorativního. Bohatá profilace pilířů, žeber a přípor ustoupila jednoduchým tvarům, jež přímo lákají k dekorativní výzdobě. Všechno bylo pokryto malířskou vý-

St. Rémi, avšak na celkovém provedení vidíme jasně, jak málo pronikl do podstaty gotické architektury severní.

zdobou. Sloupky, jež tvoří hlavní pilíře, byly také pomalovány a vidíme u jednoho sloupku, že jest pomalován na způsob římského umění Cosmatů. I ostatní dekorace ukazuje na souvislost této dekorační školy s malířskou výzdobou kostela San Francesco di Assisi. Právě tato dekorativní malba nemá nic gotického do sebe, takže i zde pojmem umění gotického nemá vnitřního oprávnění. Jest to tedy kostel, vystavěný za vlivu umění francouzského, avšak současně důsledné popření francouzské gotiky. Zjistili jsme již při analýze dómu sienského a katedrály v Orvietě, že dekorativní výzdoba kostela vítězí nad tektonickou mluvou článku stavby; San Francesco di Assisi jest nám jen dalším potvrzením této okolnosti, důležité pro konečný úsudek o povaze gotiky italské.

V úzké souvislosti s touto stavbou stojí kostel Santa Chiara di Assisi. Kostel má stejnou půdorysnou disposici, jenže místo apsidy má polygonální chor. Ani dispozice vnitřku neodchyluje se značně od svého vzoru. Přes to jsou některé podrobnosti dosti zajímavé. Kdežto u San Francesco di Assisi naznačuje úzký ochoz místo, kde patro okenní odděluje se od patra spodního, jest tato hranice u kostela Santa Chiara zdůrazněna širokou římsou. Na místo dekorativní malby nastoupila tedy plastika římsy, což znamená jistý pokrok v čistě tektonickém smyslu. Římsa neprobíhá již jako u San Francesco di Assisi pod hlavicemi pilířů, nýbrž spojuje hlavice¹⁵⁾. Tímto způsobem se vyrovnává disharmonie, která vznikla v San Francesco následkem nepřilíš šťastné volby vzájemných proporcí jednotlivých částí pole. Hlavice odchylují se od francouzsko-burgundského vzoru a přibližují se opět více vzorům čistě italským. Profilace žeber a pásů jest stejně jednoduchá jako u kostela San Francesco; celková výzdoba dosti chudá. Nelze zamlčeti, že i do tohoto města vniká vliv piisský. Průčelí kostela ukazuje dekoraci provedenou podle piisského vzoru z různobarevných vrstev kamene.

Přejdeme k rozboru dalších františkánských a dominikánských kostelů XIII. a XIV. století! Tvrdí se všeobecně, že povstaly za přímého vlivu nejstarších františkánských kostelů a že tvoří zvláštní skupinu, která vystupuje na rozdíl od jiných památek gotiky italské jednotně jako stejnorodý celek¹⁶⁾. Bude naší úlohou zjistiti, pokud se zakládá toto tvrzení na pravdě.

Prozkoumali jsme tři stavby, o nichž se všeobecně tvrdí, že stály pod vlivem vzorů cizích. Viděli jsme, že dóm sienský jen v několika detailech připomíná cisterciácký kostel San Galgano,

¹⁵⁾ Upozorňujeme na stejné řešení u dómu sienského.

¹⁶⁾ Thode n. u. m. 288 násl., Dehio-Bezold n. u. m. II, 506 násl., Burekhardt n. u. m. II, 65 násl., Enlart n. u. m. 194 násl.

kdežto hlavní myšlenka stavby a celková dispozice zůstává tímto vzorem úplně nedotčena. Vliv antiky, jenž se hlásí v dómu sien-
ském, vystupuje pak zcela zřetelně v „gotické“ katedrále orviet-
ské. Gotické jsou na tomto chrámu jen některé detaily; celková
koncepce jest úplně závislá na starší domácí tradici. I kostel San
Francesco di Assisi, „první gotický kostel Itálie“, jest zvláštním
vzorem této gotiky. Původní jasná gotická stavební myšlenka jest
v tomto kostele úplně paralysována italskou snahou, aby zdůraz-
něny a ozdobeny byly jednotlivé články dekorací, avšak ani seřa-
zení jednotlivých článků do celku nehoví nikterak cílům pravé go-
tiky. Musíme jíti dále, abychom našli „pravou“ gotiku. Františ-
kánské a dominikánské památky XIII. a XIV. století poučí nás,
zda toto hledání nebude marné.

Františkánské a dominikánské kostely italské.

Nedlouho po kostelu San Francesco di Assisi a skoro sou-
časně s kostelem Santa Chiara de Assisi povstal kostel San Francesco
v Bologni. Jest to stavba velmi zajímavá, protože se v ní zrcadlí
několik směrů architektury, takže kostel jest jaksi vyrovnáním všech
těchto různorodých směrů¹⁾.

Pūdorys ukazuje zřetelně vliv burgundské cisterciácké archi-
tektury. Avšak není to táž skupina staveb, jež působila na ranou
italskou gotiku skupiny Fossanova a Casamari. Nutno míti za to,
že italská architektura hledala ještě jednou v cizině vzor svých
staveb, a sice opět jako dříve v Burgundsku. Na konci XII. století
přenesli cisterciáčtí mniši svou burgundskou architekturu v celku a
beze změn do Itálie. Tentokrát čerpali stavitelé kostela San Fran-
cesco v Bologni jen podněty z architektury burgundské první polo-
vice XIII. století, avšak čerpali šťastněji než stavitelé kostela San
Francesco de Assisi, jež, jak jsme podotkli, stáli patrně také pod
jihoburgundským vlivem.

Pūdorys kostela San Francesco di Bologna přimyká se půdo-
rysnému systému kostela v Pontigny²⁾, avšak ne zcela. Presbytář
je vystaven patrně úplně podle tohoto vzoru, kdežto hlavní loď
následuje příkladu starší lombardské architektury, tím, že převzala
vázaný systém lombardský, spojený se šestidílnou klenbou. I tento
způsob klenby povstal asi za vlivu burgundské gotiky. Notre Dame

¹⁾ Rubbiani: La Chiesa di San Francesco di Bologna, Enlart n. u. m.
190 násl., Dehio-Bezold n. u. m. II, 512, Thode n. u. m. 331, Burekhardt n. u. m.
II, 84, Ludwig Weber: Bologna str. 33, 37, vyobrazení 20, 22.

²⁾ Dehio-Bezold n. u. m. tab. 191.