

Dostál, Eugen

San Lorenzo - Santo Spirito

In: Dostál, Eugen. *Problémy gotiky italské*. Brno: Filosofická fakulta, 1923, pp. 116-125

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126362>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

poznává u tohoto kostela, že jako stejnorodní kostel jest zjevem nevysvětlitelným. Po našem mínění lze stavbu tohoto chrámu (od konce XIV. až do konce XV. století) zcela dobře vysvětliti. Již v románském umění lombardském vyskytují se stejnorodní kostely (San Eustorgio v Miláně, Santa Babila a jiné). Od těchto lombardských staveb nevede však přímý vývoj k dómu v Perugii, ačkoliv nelze upříti, že právě taková stavba jako San Eustorgio v Miláně mohla mít rozhodující vliv na koncepci. V půdorysu neukazuje trojlodní dispozice kostela zvláštnosti. Klenba spočívá bez jakéhokoliv přechodu přímo na hlavicích vysokých osmihranných pilířů, postavených na mohutné sokly. Pilíře jsou rozestaveny dosti daleko od sebe, takže dojem prostornosti zůstává i zde nedotčen. Lodi vedlejší jsou jen nepatrně nižší než loď hlavní. Klenba lodi hlavní ztratila úplně lomený tvar oblouku, takže jen lodi postranní lze podle tohoto vnějšího, ovšem čistě povrchního znaku, označiti jako gotické. Úplně ve smyslu gotiky italské jest zde provedeno nejpršnější osamostatnění jednotlivých článků architektury. Mohlo by se zdáti, že zde opět působila severní gotika na italskou architekturu, ježto stejnorodní chrámy gotické nejsou na severu v XV. století vzácností. Rozdíl vidíme však u jednotlivých částí a také částečně v proporcích celku. Přes to, že v XV. století přechází severní gotika (vlivem italským?) ke vzdálenosti vždy větší mezi jednotlivými pilíři a přibližuje se tím italskému ideálu, zůstane i nadále vertikalismus stavby, tedy snaha dosíci dojmu pokud možno největší výšky, požadavkem hlavním. Tomu se podřizují jako i dříve jednotlivé články, na příklad pilíře, jejichž přípory (často bez hlavic) pokračují přímo v pasech a žebrách klenby. Italská architektura zde v případě dómu peruského jako i jindy izoluje jednotlivé části od sebe; také poměry prostorové, tvar oken i úplně jednoduché tvary žeber ukazují na snahy čistě italské.

Od kostela San Eustorgio až po dóm v Perugii italské umělecké citění se valně nezměnilo. Že se nezměnilo ani dále již za vlády renesančního umění, že vliv gotiky italské zůstal živý až do doby baroka, ukáže nám krátký přehled některých památek italské architektury ve století XV. a XVI.

San Lorenzo—Santo Spirito.

Když Brunelleschi pracoval ještě o florentském dómě, začal již se stavbou nového kostela, San Lorenzo, jenž se měl státi mezníkem mezi renaissancí a gotikou. Na první pohled máme zde před sebou oživení starokřesťanské basiliky, avšak rozdíl mezi touto renaissancí

sanění basilikou a basilikou starokřesťanskou jsou tak značné, že nutno, jak ještě ukážeme, uvést tento kostel spíše v nejužší spojení s florentskými stavbami gotickými¹⁾.

Půdorys rozhodně není basilikální v tom smyslu, jak jej známe ze starokřesťanských basilik. Je to volná variace půdorysů gotických kostelů italských, geniem Brunelleschiovým přizpůsobená novým požadavkům. Soulodí západní jest rozděleno na osm polí. Hlavní loď je s boků kryta loďmi postranními. Stěny lodí postranních jsou prolomeny výklenky, takže každému poli lodi vedlejší odpovídá jeden výklenek. Teprv stěna výklenku tvoří uzávěr tohoto soulodí. Přes soulodí jest položena loď příční. Křížový čtverec tvoří základ, k němuž přimykají se po obou stranách čtverce, které mají přibližně stejné rozměry jako čtverec křížový. K příční lodi jsou přiřazeny kaple, jež se ve svých rozměrech shodují s jednotlivým polem lodí vedlejších. Křížový čtverec opakuje se ještě jednou v kněžišti, jež jest uzavřeno podle vzoru cisterciáckého stěnou rovnou. S boku je kněžiště opět kryto po obou stranách dvěma kaplemi stejných rozměrů jako pole lodi vedlejší. Mimo to má San Lorenzo ještě jednu část, celkovému půdorysu neorganicky připojenou, a to tak zvanou starou sakristii, která je prý nejstarší částí kostela a jest patrně vybudována bez ohledu na celkovou dispozici²⁾. Folnesics uvádí ve své práci, že původně byl tento kostel projektován ve formě gotického františkánského kostela, a že teprve Brunelleschi odstranil takové gotické půdorysné řešení. Není to pravda. Půdorys kostela je úplně gotický; hledáme-li po vzorech úplně se shodujících, můžeme poukázat na kostel v Casamari, jenž skoro úplně opakuje systém kostela San Lorenzo. Tím ovšem nemá býti řečeno, že tento kostel jižního Latia byl vzorem kostelu florentskému, nýbrž shodu lze vysvětliti tak, že Brunelleschi lehce změnil a přizpůsobil gotickou disposici novému umění renaissančnímu. Zůstala z umění gotického rovná stěna, jež uzavírá kněžiště; je to obvyklá cisterciácká dispozice. Zůstaly dvě kaple, jež jsou přiřazeny po obou stranách chorovému čtverci. Zůstalo podle vzorů kostelů benátských (San Giovanni e Paolo) a veronských (Sta Anastasia) rozdělení lodí příční, dále rozdělení lodí postranních na jednotlivá pole, jež ve svých rozměrech jsou úplně totožná s kaplemi, přiřazenými chorovému čtverci. Odpadlo rozdělení hlavní lodi na jednotlivá pole, značící se v klenbě, tím, že Brunelleschi upustil zde od klenby jakožto monumentálního uzávěru stavby, protože našel řešení jiné, které jeho snahám mnohem lépe vyhovovalo. Nové

¹⁾ Burckhardt Cicerone n. u. m. II, 113, Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien (4. vydání 1904) 154.

²⁾ Hans Folnesics: Brunelleschi 31, 35 a n.

jest dále prolomení stěn lodí postranních kaplemi. Je to princip, jenž měl míti ohromnou úlohu v umění barokním, jenž se však částečně také již vyskytá ve starším umění gotickém, a to u chorové partie florentského dómu, na což jsme již dříve poukázali. Půdorysně není tedy kostel San Lorenzo pro nás nic nového, je to variace gotického schématu, nikoliv však návrat ke starokřesťanské basilice. Půdorysný systém tohoto kostela předpokládá znalost pojmu, jenž byl starokřesťanskému umění úplně neznám, a to pojmu pole, jak jej vytvořilo románské a gotické umění. Tento pojem předpokládá na příklad dispozice kněžiště, příční lodí a lodí postranních, jež v půdorysu, jak jsme shora řekli, jsou rozděleny na jednotlivá pole; předpokládá zvláště tento pojem také hlavní loď, ne snad v půdorysu, v tomto geometrickém obrazu celé stavby, nýbrž hlavně v dispozici vnitřku. Běží zde o to, aby využit byl pojem skrytého pole (nazveme-li takto základ tohoto systému). Pojem pole, jakožto plasticky a opticky znázorněného článku stavby zmizel, zůstal však přece jen veledůležitý zbytek. Jak jsme se již zmínili, směřoval celý vývoj k uskutečnění tohoto „skrytého pole“. Pojem pole oslaboval se čím dále, tím více. Stal se článkem ne tektonickým, nýbrž pouze dekorativním, takže Brunelleschi učinil pouze poslední krok, když pojem pole jakožto viditelného článku stavby odstranil vůbec a omezil se na pojem pole skrytého. Pro nás vystupuje tento pojem skrytého pole za prvé v geometrickém rozdělení stavby, kdy dispozice hlavní lodí počítá (a to nutně) s tímto pojmem proto, aby dispozice stavby byla všestranně harmonická a za druhé, jak jsme již podotkli, v dispozici vnitřku. Je možno, že půdorysně byl Brunelleschi vázán již dřívější dispozicí, avšak příznačné jest pak využití dané dispozice pro účely zcela negotické³⁾. Dispozice vnitřku odklonila se zdánlivě úplně od gotického systému, avšak jen zdánlivě. Hlavní loď jest rozdělena na dvě patra, takže nosoucí arkáda jest rozhodně oddělena od patra okenního jemně profilovanou římsou. U arkády zmizel čtvercový, křížový aneb polygonální pilíř a na místo těchto gotických článků nastoupil římský sloup s jemnou kompositní hlavicí a pravým náběžníkem. Lomený oblouk arkády přetvořil se v oblouk půlkruhový. Pilástr, jenž vystupoval nad hlavicí a probíhal až ke klenbě (dóm ve Florencii) aneb alespoň dělil stěnu nad arkádou (Sta. Croce), zmizel rovněž. Zdálo by se tedy, že alespoň zde vrátil se do architektury systém starokřesťanské basiliky. Tento dojem jest však jen zdánlivý. Zůstala značná výška podpor, zde sloupů, kterou Brunelleschi ještě stupňuje tím, že nad hlavicí

³⁾ Burokhardt, Geschichte 154, jenž přímo uvádí, že půdorys jest ještě cisterciácký.

nasazuje ještě náběžník, čímž dosáhl harmonického oblouku, který nemusil převyšovati a přece jen zajistil harmonické spojení prostorů lodí vedlejších s prostorem lodi hlavní. Zůstala dále, což souvisí s požadavkem harmonického spojení celých prostorových těles, velká vzdálenost sloupů od sebe, ačkoliv od systému gotiky, kde naposled vzdálenost rovnala se skoro širce hlavní lodi, jest zde upuštěno. Zůstal dále pojem pole, přes to, že plastický článek, jenž znázorňoval tento pojem, totiž dělicí přípora aneb pilastr, odpadl. Okna jsou totiž vtažena neviditelnými pouty do souvislosti s arkádou tím, že každému oblouku arkády odpovídá jedno okno okenního patra. Tento systém jest proveden s důsledností, kterou bychom marně hledali u některých basilik. Skrývá-li se tedy pojem pole v lodi hlavní, není tomu tak v lodích postranních. Zde jest rozdělení na jednotlivá pole ještě provedeno pomocí haptických a optických článků. Na místo křížové klenby nastoupila zde v lodi postranní česká placka (kulovitá klenba na čtvercovém půdorysu do čtyř půlkruhů). Je to rovněž článek, jenž byl převzat Brunelleschim z antiky⁴⁾. Pilastry dělí lodi postranní na jednotlivá pole; tmavší barva článků architektury na příklad nástěnných oblouků, klenby, pasů, portálů kapliček i kruhového okna, zdůrazňuje velmi účinně toto dělení na pole. Proporce hlavní lodi opakují se ve zmenšeném měřítku i zde v lodi postranní. Takto dospěl Brunelleschi všeharmonického dojmu. Úplně se změnil v lodi hlavní i lodích postranních poměr výšky mezi nosným patrem a patrem okenním. Kdežto u starokřesťanské basiliky typu Santa Maria Maggiore aneb San Paolo fuori le Mura je stěna nad arkádou aspoň tak vysoká jak arkáda, je poměr zde změněn ve prospěch výšky arkády. Výška arkády až do římsy činí tři čtvrtiny celkové výšky hlavní lodi. I zde stala se tato změna vlivem gotiky italské, a měli jsme již častěji příležitost poukázat na to, že italská gotika připouští také odstranění stěny. Nutno ještě jednou zdůrazniti tuto vymoženost gotiky italské, protože vliv tohoto systému vnikl působením barokního umění do veškerého pozdějšího církevního umění západoevropského. Italská gotika vytvořila systém vyhovující všem požadavkům, které uskutečniti usilovala architektura již od římských dob, totiž dosáhnouti harmonicky vyrovnaného uzavřeného prostoru, jenž dostává také harmonické, při tom však dostatečné osvětlení. Řešení tohoto prostorového problému našla italská gotika; formy vyhovující italskému citění pro soulad článků a pokud možno nejurčitější ohraničení prostoru, dodala renaissance, a v úplně vyrovnaném systému přetvořilo toto gotické řešení umění barokní. Toto

⁴⁾ Folnesics n. u. m. 14.

zjištění otvírá nám dalekou perspektivu na vývoj italského umění. Od římských staveb cihlových a blokových usiluje architektura vytvořit vyrovnaný uzavřený prostor. Římanům působila obtíže stránka osvětlení. Lombardské umění přejímá tento římský ideál, jak jsme se již dříve zmínili, užije ho na stavbu basilikální, bojuje však také s otázkou úplně vyhovujícího osvětlení. San Ambrogio v Miláně s jeho nepřímým osvětlením dokazuje nejlépe, jak rafinovaným prostředkům sáhlo italské umění, aby došlo své mety. Gotika italská přejímá tento problém od lombardského umění, nalézá řešení ve velkých stavbách XIV. století a odevzdává toto vyřešení skrze renaissanci umění baroknímu. Je samozřejmo, že vývoj nešel tak hladkou rovnou cestou, jak jsme ji právě naznačili, avšak celková vývojová linie zůstává přese všechny postranní vlivy, které přináší do Itálie umění cizí (na příklad severní gotika), úplně nezměněna. Každá doba přináší svůj díl, aby vyřešila tento velký problém, každá dochází pak nových a nových vymožeností. Až dosud byl všeobecný názor, že italská gotika, podobně jako gotika severní, byla protivou nového klasického umění renaissančního. V tomto případě znamenala by architektura Brunelleschiova takový náhlý přelom v dějinách umění, že by San Lorenzo aneb Santo Spirito byly stavby, jež vznikly gigantickým činem jednotlivcovým bez přípravy a příkladů. Z předchozího rozboru vysvítá již dostatečně, že tomu tak není. Ukážeme však ještě na další kořeny renaissance, které měla již v umění gotickém. Tím dostane se činu renaissančních stavitelů nového osvětlení, jež snad v očích některých stlačí jejich význam, jež však snad přispěje k tomu, že renaissanční umění bude postaveno na místo, na které patří. Brunelleschi zavedl znovu formy a tvaromluvu antiky do architektury, ovšem nikoli beze změn. Nebyla to však úplně nová nepřipravená receptce. Již gotika byla tak prosáklá antickým citěním⁵⁾, že chrámy, jako dóm v Orvietě, jsou přímo dokladem pro ohromnou životní sílu antiky a antické tradice. Hlavičky, profily římsy, patky, sokly, náběžníky (florentský dóm), profily oblouku, všechny tyto články ukazují, že antická tradice působila po celou dobu trvání gotického umění mohutně dále. U kostela San Lorenzo jsou kruhová okna lodí postranní vyzdvížena plasticky jemně profilovaným rámováním, nad plochu stěny vystupující. Rámování, jež, jak jsme uvedli, má temnější barvu než stěna, slouží tomu účelu, aby okno bylo ve svém pravém významu zdůrazněno, aby bylo izolováno od stěny. Není to však nic nového, renaissanční umění čerpalo i zde z gotiky. Florentský dóm a před tím již

⁵⁾ Harttung n. u. m. 34, 36—42, 43, 50, 53, jež dokazuje na jednotlivých případech tento vliv antiky.

Santa Croce a Santa Maria Novella ve Florencii mají okna s alespoň barevně vystupujícím rámováním. Kruhová okna kostela Santa Maria Novella ve Florencii jsou přímo příkladem pro San Lorenzo aneb florentský dóm. Taková izolace a autonomisace byla však gotice severní úplně cizí; v antice naopak máme dosti a dosti příkladů pro to, že Římané chápali velmi dobře izolující význam rámování. Lombardské umění nezdůrazňuje až na nepatrné výjimky významu okna rámováním. Souviselo to snad částečně také s cihlovou architekturou staveb, ačkoliv právě v době gotické dosáhla cihlová profánní architektura v použití cihel k účelům dekoračním překvapující dovednosti. Florentská gotika navazuje ihned v prvních příkladech (Santa Maria Novella) na antickou tradici. Nebylo to překvapující, uvážíme-li, že i San Miniato al Monte aneb florentské baptisterium ukazovaly vlivy antické tradice. Snad také působila tradice velkých kruhových průčelních oken (růží), jejichž zjednodušené příklady pozorovali jsme u benátských kostelů San Giovanni e Paolo a Dei Frari. Záslouhou gotiky italské zůstane, že důsledně používala rámování k izolaci všech svých tektonických článků. Tak i u chrámu Santa Maria Novella mají i u kostela San Lorenzo ve Florencii hlavní úlohu izolované tektonické články, které mohou býti ve svém významu zdůrazněny ještě tím, že jsou temnější barvou vyzdviženy. Plastická a maliřská dekorace ustupuje u těchto přísně tektonických staveb úplně do pozadí. Zásadní novostí u staveb Brunelleschiových je ta okolnost, že vycítil, že formy italské gotiky nehoví d u c h u italské gotiky, jelikož byly vypůjčeny od gotiky severní a zaměnil je proto tvaromluvou anticko-renaisanční, v jejíž přijetí viděl právem jediné východisko ze stavu umělecky neudržitelného, založeného na vnitřních rozporech. Byl-li problém románského umění, vytvořit jednotný prostor oklikou přes jednotlivá pole, vytvořila-li gotika severní na úkor jednotlivých článků prostor jednotný, avšak prostor v pohybu a neuzavřený, má gotika italská zásadně jiný úkol. Chce vytvořit prostor v klidu, a tento klidný prostor má být co nejzřetelněji izolován od volného prostoru, má být prostorem určitým, bezpodmínečným. Brunelleschi převzal od gotiky italské již hotovou věc. Byl jistý zásadní rozpor mezi základní myšlenkou nepohyblivého ohraničeného prostoru a struktivními články italské gotiky. Arkáda, lomené oblouky, přípory byly vždy znamením architektury, která jest v pohybu vzestupném, ačkoliv se jejich funkce zde již úplně změnily. Zásluha Brunelleschiho jest v tom, že odstranil tento zásadní rozpor a že našel správné prostředky, jimiž mohl nahradit formy, které pozbyly svého významu. Pozorujeme tuto tvůrčí sílu genia Brunelleschiho ve všech jednotli-

vostech. Mnoho přešlo do umění pozdějšího, mnoho podnětů však, jež svědčí o jeho vytříbeném uměleckém citění, zůstalo nepovšimnuto. Kasetovaný strop, jenž nastoupil na místo klenby gotické, zaručuje úplnou harmonickou uzavřenost stavby, zůstal však bez hlubšího vlivu na pozdější umění. Barokní umění vrátilo se opět ke klenbě, ovšem úkolům a snahám umění barokního přízpůsobené.

Stavba Brunelleschiho nebyla jedinou stavbou, jež byla pod vlivem italské gotiky. Vyvolíme však jen několik významných příkladů, protože bližší analýsa všech staveb přesahovala by hranice naší práce. Santo Spirito, druhý chrám, jenž vznikl za vlivu umění Brunelleschiho, vede nás již cestou k umění baroknímu. Tento pokrok nevyjadřuje se tak v dispozici vnitřku, v tvaromluvě nebo snad v tom, že od systému trojlodního kostela jest již upuštěno. Naopak trojlodní řešení se zjednodušilo. Cisterciácký vzor jest úplně opuštěn. Základní formu tvoří kříž, loď hlavní, příční a apsida; okolo tohoto kříže probíhá kolonáda ve formě sloupořadí okolo lodi vedlejší a okolo apsidy a lodi příční a tato kolonáda jest pak na venek uzavřena půlkruhovými kapličkami, z nichž vždy jedna připadá na jedno pole kolonády. Všechna vedlejší prostorová tělesa zmizela, stavba přibližuje se typu kostela s prostorem úplně jednotným. Tento problém zjednodušení půdorysu a prostorového dojmu jest vyřešen mistrně. Tvaromluva zůstala, jak jsme již podotkli, táž jako u kostela San Lorenzo. Patro nosné jest od patra okenního ještě rozhodněji odděleno římsou, která se stala vyšší. Celkové výškové poměry stavby zůstaly nezměněny, rovněž jako pojem pole skrytého. Celkový dojem obou chrámů jest stejný až na to, že chrám Santo Spirito stal se ještě přehlednějším. Je to již rozhodný krok na dráze k baroku; nesmíme se však diviti, že až do konce XVI. století najdeme kostely, jež jsou italské gotice nepoměrně bližší.

V Římě jsou první dvě stavby, jež vznikly za vlivu renaissance, kostely San Agostino a Santa Maria del Popolo. Třetí soudobý chrám Santa Maria della Pace je dnes úplně barokisován, takže jen první dvě zmíněné stavby dovolují jistý úsudek o charakteru tehdejších staveb. San Agostino jest půdorysně jen variace cisterciáckého půdorysu; jen to, že presbytář a obě ramena lodi příční jsou uzavřeny stěnou půlkruhovou, znamená odchylku od pravého cisterciáckého půdorysu. Dále je stěna lodí postranních podle vzoru kostelů florentských San Lorenzo a Santo Spirito rozložena řadou půlkruhových kapliček. Tvaromluva jest opět úplně renaissanční, a zdá se, že kostel vznikl za čerstvého dojmu staveb Brunelleschiho. Novotou je kopule nad křížovým čtvercem, jež se zde po prvé od kostela ve Fossanově

vyskytuje opět u cisterciáckého půdorysu. Klenba jest opět skrytá gotická klenba žebrová, takže žebra nevystupují již jako samostatné tektonické články. Úhrnem lze říci, že přes to, že tvary jsou renaissance, dělá kostel celkově dojem kostela gotického. Stejný dojem máme u druhého kostela římského z téže doby, u Santa Maria del Popolo. Také půdorys tohoto kostela jest závislý na cisterciáckém půdorysu, ačkoliv pozdější přístavby zatemnily základní myšlenku tohoto půdorysného systému. Jako u kostela San Agostino jsou i zde stěny lodí postranních odstraněny systémem kaplí, jenže zde jsou to opravdové hluboké kaple, čímž tento kostel přibližuje se více typu kostelů barokních. Vnitřek kostela je dnes úplně barokisován; přes to však ještě poznáváme křížový pilíř typu Santa Maria Novella ve Florencii, cítíme dělení na jednotlivá pole, jež se zde ještě neztratilo, vidíme křížovou klenbu s hřebínky žeber mírně vystupujícími. Proporce jsou méně gotické než u kostela San Agostino. Zde lze snad nejlépe vytušiti cit renaissance pro prostorovou harmonii. Rozdělení na patro arkádové a na patro okenní s klenbou zasahující bezprostředně do tohoto patra okenního, zůstalo nezměněno, takže zde jest zachován celkem typ gotických kostelů florentských (dóm); tato okolnost však současně jasně ukazuje jak blízka byla gotika pozdějšímu umění italskému. Přes to, že kostel je barokisován, nepůsobí dojmem kostela, při kterém by barokní dekorace byla jen nahodilou dekorací. I tento kostel zavádí podle vzoru florentského (Santo Spirito) kopuli nad křížovým čtyřcem a tvoří tak s kostely San Agostino, San Giacomo degli Spagnuoli a Santa Maria della Pace celou raně renaissance římskou lokální školu. Snad jen geniální stavba kostela Il Gesù zabránila dalšímu rozvoji této školy dosti charakteristické a ve svém vnitřním jádře ještě úplně gotické.

Kostely San Giovanni v Parmě, San Francesco al Monte ve Florencii, San Maurizio v Miláně, Santa Maria de Monti v Římě⁶⁾, ukazují jiným způsobem, jak mohutně působil systém vytvořený italskou gotikou na veškerou další architekturu církevní. Bylo by příliš lákavé analysovat všechny tyto kostely a ukázati jejich souvislost s minulostí a budoucností. Omezíme se však jen na jednu velevýznamnou stavbu, která přes to, že pochází z XVI. století, ukazuje ještě silně vliv typu vytvořeného italskou gotikou a jest snad nejlepším svědectvím, jak hluboký byl tento vliv. Je to stavba prvního řádu, kostel Santa Annunziata del Guastato v Janově⁷⁾,

⁶⁾ Burckhardt, Geschichte 167.

⁷⁾ Suida Wilhelm: Genua 114.

raně barokní kostel, vystavěný v 70. letech XVI. století slavným tehdy architektem Giacomem della Porta. Ještě jednou vrací se mistr, jenž se učil u Michel Angela, k typu basiliky tvaru San Lorenzo, aneb lépe řečeno k typu florentského dómu. Půdorysně jest kostel trojlodní barokní basilikou. Nás zajímá zde hlavně výzdoba a úprava vnitřku. Již volba basilikálního schematu ukazuje na dřívější vzory. Nesmíme zapomenouti, že v přibližně stejné době, něco dříve, než povstal chrám Santa Annunziata, dokončil Vignola svou velestavbu Il Gesù v Římě, kterýžto chrám se měl státi barokním prototypem pro veškerou další církevní architekturu. V téže době, kdy za vlivu stavby Vignolovy mění se úplně význam nosného patra, kde z arkády s jejími sloupy a oblouky stává se souvislá stěna, prolomená otvory jednotlivých kaplí, což znamená ohromnou přeměnu v názoru na funkci a význam celého patra nosného, vrací se Giacomo della Porta úmyslně k sloupové arkádě jakožto nosnému článku celé stavby. Na toto nosné patro, uzavřené římsou, jest ihned posazena valená klenba, která takto spočívá hned na římse. Stěna, kterou vsunul Brunelleschi v kostele San Lorenzo aneb Santo Spirito mezi arkádu a kasetovaný strop, zde ovšem odpadla. Vzory pro takový uzávěr stavby, jak jej vidíme u janovského kostela, vytvořila italská gotika. Již dříve jsme zdůraznili, že italská gotika vytvořila typ kostela, kde uzavírající část stavby (zde klenba) sedí přímo a bez přechodu na části nosné. Tento systém jest zde znovu přejat. Osvětlení dosáhl Porta tím, že nad každým obloukem arkády prolomil do valené klenby okno, opět úplně podle vzoru dómu florentského. Již tím domohl se toho, že hlavní loď kostela dělí se na několik částí, že pojem pole alespoň částečně vystupuje. Ještě více jest zdůrazněn pojem pole dekorací. Sloupy jsou postaveny na vysoký masivní sokl. Bohatá, vysoká, kompositní hlavice kanelovaných sloupů dělá náběžníky zbytečnými. Od sloupu k sloupu vede bohatě vyzdobený oblouk. Vzdálenost mezi jednotlivými sloupy je dosti značná, takže i v tomto ohledu je patrný vliv italského cítění a usilování o volný pohled do všech částí stavby. Zjistili jsme již dříve původ této tendence v gotice italské. Od hlavice každého sloupu vybíhá až k mohutně vystupující římse dekorativní pilastr, jenž slouží za podporu dekorativně zdůrazněnému pasu valené klenby. Touto dekorací zavedl Porta opět čistě dekorativní pojem pole do stavby, ačkoliv právě v této době Vignola od tohoto pojmu upustil. Vzor gotických italských kostelů působil, třeba často jen v dekoracích, i na toto barokní veledílo. Tak plodné bylo XIII. a XIV. stol., století italské gotiky, že mohlo přenášeti své vymoženosti i na chrámy barokní, že ve stavbách XVI. století najdeme ještě dispoice, jež

v jádru znamenají jen barokní výklad myšlenek vytvořených italskou gotikou. Pilastr, pasy klenby, do klenby prolomená okna, rozdělení klenby na jednotlivá pole, velká vzdálenost sloupů od sebe a tím získaná přehlednost celé stavby, všechno to nasvědčuje, že práce italských stavitelů florentského dómu a podobných staveb nebyla marná. Žije v architektuře renaissanční, v umění barokním a působením těchto umělecky vlivných dob žije i v architektuře doby dnešní. Gotika italská dala základ, na kterém se vytvořil typ po-renaisančního kostela.
