

Dostál, Eugen

Fossanova

In: Dostál, Eugen. *Problémy gotiky italské*. Brno: Filosofická fakulta, 1923, pp. 11-36

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126357>

Access Date: 16. 02. 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.

Fossanova.

Poukazovali jsme již v úvodu na to, že se první památky gotiky v Itálii vyskytují nedaleko Říma. Jsou to památky seskupené kolem opatství ve Fossanově, kde burgundští cisterciáci vystavěli na sklonku XII. století první gotický chrám v Itálii.

Abychom pochopili úplně význam této stavby, třeba se ohlédnouti po vývoji předchozím. Tvrdí se totiž, že raná gotika byla do Itálie přenesena z Burgundska bez podstatné změny¹⁾, nutno tedy prozkoumati materiál starší, t. j. kostely Latia, jež byly vystavěny před opatstvím ve Fossanově. Půjde hlavně o to, abychom objasnili otázku, navazuje-li tato skupina přímo na tradice starší, můžeme-li mluvit o příkrém přelomu ve vývoji, jenž nastal právě vlivem této skupiny. Při tomto prozkoumání možno omezit se jen na střední Itálii, hlavně na Latium, poněvadž právě v této době nelze mluvit o jednotném vývoji stavitelství v celé Itálii. Pevný základ pro posouzení významu rané gotiky Latia získáme, zjistíme-li stav architektury italské před raně gotickými stavbami, a zařadíme-li starší stavby do celkového vývoje církevního stavitelství italského XI. a XII. století.

Starokřesťanské umění dospělo na konci svého vývoje ke dvěma vzorům architektonického řešení monumentální stavby církevní, a to k basilice a stavbě centrální.

Vývoj pořímského západního umění zrcadlí se však hlavně ve vývoji a překonání formy basilikální. Tam, kde západní umění hledá řešení svých problémů ve formách stavby centrální, jde vždy o ojedinělé zjevy, které na celkový vývoj architektury neměly hlubšího vlivu. Nás tedy zajímá především otázka vývoje staveb basilikálních.

Vliv starokřesťanských basilik, z nichž byly nejvýznačnější basilika sv. Petra, Sta. Maria Maggiore, San Paolo fuori le mura a j., vysvětluje okolnost, že církevní stavitelství Říma a římské provincie zná skoro výhradně jen basilikální typ církevní stavby. Až do XIII. století podřizuje se římská architektura typu basiliky. Santa Sabina, San Lorenzo fuori le mura, St. Agnese, San Giorgio in Velabro, Sta. Maria in Cosmedin i mnohé jiné chrámy jsou svědectvím této skoro úplně nepřerušené tradice, ačkoliv jako výjimky nalézáme také stavby centrální. Zmíněné basiliky nejsou však jen mechanickým opakováním jednoho vzoru; naopak, i v těchto poměrně jednoduchých stavbách jest možno nalézt značné rozdíly, předzvěsti nového vývoje. Tradice nebyla s to, aby překonala veškeré tvůrčí intence jednotlivých stavitelů. Srovnáme-li na příklad basiliku Sta. Maria in

¹⁾ Enlart n. u. m. 223 a n.

Cosmedin s basilikou San Giorgio in Velabro, vidíme, že lze mluvit o jistém vývoji basiliky první proti basilice druhé. Půdorys obou kostelů jest obvyklý jednotný basilikální půdorys. Přece však pozorujeme rozdíl mezi soustavou obou basilik. Kdežto při basilice San Giorgio in Velabro spočívá arkáda výhradně na sloupech, vsunuje se při basilice druhé po každém třetím sloupu čtverhranný pilíř v řadu sloupů. Stavitel chtěl patrně na místě obvyklého metrického seřazení sloupů zavést jistou rytmisaci podpor a vsunul proto pilíř mezi řadu sloupů. Šlo mu tedy již o jisté článkování řady podpor²⁾.

Není to ojedinělý zjev, také jiné památky této doby ukazují sklon k tendencím, jež ve svém vývoji vedly k vytvoření umění románského. Podáme krátký náčrt těchto vývojových směrnic; všestranné vylíčení vývoje k umění doby románské leží mimo rámec této práce.

Skoro všechny římské basiliky ukazují jednotnou celkovou tendenci. V starokřesťanské basilice převládá jeden směr, a sice směr kupředu. Vstoupíme-li do basiliky, vedou nás všechny linie kupředu. Tomuto směru, jenž nutí zrak k oltáři, jsou podřízeny všechny architektonické články. Při vstupu do basiliky skýtá se hledajícímu zraku opora teprve v triumfálním oblouku, a tato caesura připravuje zrak na konečný cíl celé stavby, na apsidu s oltářem. Oltář tvoří tedy psychický střed celé stavby a zdůraznění tohoto psychického středu snaží se starokřesťanská basilika v první řadě dosáhnouti paralelismem všech čar, jež článkují zdi lodi hlavní. Nejvýraznější podporou těchto snah jest sloupořadí s arkádou, jež vedou zrak od sloupu prostředkem oblouku k sloupu následujícímu. Ani tvar arkády, ani sloupořadí nenutí zrak, aby se při tomto postupu vpřed zastavil, aby prodlél při jednotlivém článku celé řady. Vpřed k oltáři vede římsa nad arkádou, a řada oken stěny lodi hlavní. Celá soustava stěny hlavní lodi skládá se z několika vodorovných, takřka na sebe položených vrstev. Vidíme řadu podpor, sloupů, na nichž spočívá arkáda, nad tuto arkádu jest položena římsa buď jednoduchá aneb dvojitá. V posledním případě vsunuje se mezi tyto dvě římsy opět dosti vysoká vodorovná vrstva, a na všem tom spočívá pak vrstva poslední, do níž jsou prolomena okna. Velmi významná jest okolnost, že tyto vrstvy, položené jedna na druhou, nejsou nikterak v užším spojení. Není svislých tektonických článků, jež by spojovaly tyto na sebe položené vrstvy k směru vertikálnímu. Spojení mezi arkádou a okny pozorujeme jen

²⁾ Toto rytmické článkování jest podle názoru některých historiků způsobeno přeměnami původních stavebních plánů; máme však za to, že právě pravidelnost článkování vylučuje pouhou náhodu. Dehio-Bezold na u. m., I, 105.

velmi zřídka, ponějvíce jsou bez souvislosti mezi sebou. Každá vrstva žije takřka svým vlastním vnitřním životem, spěchá svým vlastním tempem ke středu stavby, k oltáři. Jest to koordinace úplně samostatných, na sobě nezávislých vodorovných vrstev, ale všechny mají jednotnou tendenci kupředu k oltáři. Sloupy jsou postaveny tak blízko k sobě, že se dosahuje perspektivního krytí řady sloupů, volí-li se stanovisko u vchodu basiliky. Sta. Maria Maggiore, San Paolo v Římě i San Apollinare Nuovo v Ravenně jsou důkazem této okolnosti. Tím dosáhli stavitelé basilik značné koncentrace vŕdčí tendence. Při starších basilikách jest toto seřazení sloupů čistě metrické, t. j. jeden sloup stojí za druhým bez nějaké caesury v celé řadě. Na uvedeném příkladu basiliky v Santa Maria in Cosmedin viděli jsme, že pozdější stavby začínají s rytmisací této jen metrické řady, že vnášejí ve stavbu nový prvek, a sice rytmisací ve směru svislém³⁾.

Celková tendence basiliky jest podporována prostředky mimo-tektonickými, hlavně malbami a mosaikami. Tím, že apside jest postavena na konec hlavní osy celé stavby, a že v ní nachází svůj cíl hlavní tendence, jest zdůrazněna jakožto jedno z nejvýznačnějších míst celé soustavy. Její význam je ještě mimo to podepřen apsidialními mosaikami, které jsou středem sensace, již prožíváme v basilice. Rafinované umění ilusionistické dovedlo stupňovati tuto sensaci do nejkrajnějších důsledků. Mohutnost, majestátnost a velikost jsou výrazy, jimiž můžeme charakterisovati dojem těchto umělecky i psychicky nanejvýš účinných apsidialních mosaik. Centrální postavení apsidy jest velmi účinně podporováno mosaikami, jež pokrývají stěny hlavní lodi. Na jednom klasickém případě vidíme jasně velkou účinnost těchto nástěnných mosaik. Dlouhá procesí svatých vedou v chrámu San Apollinare v Ravenně zrak od vchodu ke středu stavby, provázejíce takřka pozorovatele tam, kde náboženský cit nachází své uklidnění. I plastické části celé soustavy, jako sloupy i hlavice, podléhají ve své plastické mluvě optickým vlivům, jež se jeví v ilusionismu mosaik. Triumfální oblouk i apside počítají již pro svou poměrnou vzdálenost od pozorovatele s dojmem čistě optickým, malebným. Málokdy vystupují účinně články tektonické, aby vnesly ve stavbu jisté článkování; vše jest vypočítáno na sensace v převážné míře optické.

³⁾ Viz hlavně Wittinga: Die Anfänge christlicher Architektur, Straßburg 1902. Práce byla pro nás směrodatná jen v hlavních rysech. Nelze souhlasiti se všemi vývody autorovými; v některých podrobnostech bylo nutno zaujmouti stanovisko odchytné.

Těmito okolnostmi se vysvětluje problém utváření vnitřního prostoru starokřesťanských basilikálních staveb⁴⁾. Apsida i všechny stěny byly pokryty skoro úplně mosaikami; bylo tedy vyloučeno, aby prostor vnitřní mluvil k nám prostředky čistě tektonickými. Podmiňuje to vždy jistou plastickou určitost tvaru, a právě tato plasticky haptická, aspoň teoreticky ohmatatelná určitost tvarů chyběla všem článkům, jež budovaly vnitřní prostor basiliky. V nástěnných mosaikách jest všechno postaveno před jakési neurčité ideální prostranství, které jest znázorněno v mosaikách buď zlatým aneb temně modrým pozadím, na němž vystupují jednotlivé postavy. Základní plocha těchto mosaik jest hapticky úplně neurčitá. Vlivem optických prvků mizí určitost základní plochy jednotlivých mosaik, základní plocha ztrácí se v prostranství neurčitém, t. j. ideálním, pouze optickými prostředky existujícím. Tímto ilusionismem starokřesťanského malířství umění dosaženým rozplynutím prostoru do neurčitého nekonečna vyčerpává se prostorový problém starokřesťanské architektury⁵⁾.

Další vývoj v tom směru, jak jej sledovalo ilusionisticky-optické umění starokřesťanské, zdál se býti nemožným. Umění dosáhlo na této dráze nejvyššího vrcholu, jehož mohlo dosáhnouti v tom okamžiku, kde nebylo patrně místa pro další pokrok, obrátilo se k jiným problémům a cílům. Malby v chrámě zůstaly, jejich charakter se však úplně změnil. Vývojem ztratilo malířství úplně ilusionistické tendence a obrací se více k plastickému propracování forem. Architektura počíná pomalu vymaňovati se z vlivu čistě ilusionisticky-optických směrů. Podrobné vylíčení vedlo by nás příliš daleko, chceme vytknouti jen hlavní stadia tohoto vývoje. Hlavní úloha připadla umění severnímu, kdežto již je ještě dlouho pod vlivem přemohutné tradice antiky. Tím se vysvětluje jeho poměrná konservativnost. Severní architektura prolamuje absolutní paralelismus, který jsme našli v starokřesťanské basilice a opouští zároveň ilusionistickou neurčitost vnitřního prostoru. Tyto změny měly pro celou budoucnost církevní architektury značné následky. Jde teď hlavně o to, dosáhnouti určitost vnitřního prostoru. V nenáhlém vývoji rozkládá se vnitřní prostor na jednotlivé části, na jednotlivé ideální kubické jednotky a teprve z těchto jednotlivých částí seskupuje se prostor celkový. Nutno nalézt jistou metrickou formuli, již by se dal vnitřní prostor vyjádřiti tak, aby se stal určitým. Jednotlivé články, jež jsou složkami celkové koncepce vnitřního prostoru, stávají se plasticky určitými.

⁴⁾ Max Dvořák: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Malerei und Skulptur. Historische Zeitschrift, sv. 119, 10 a n.

⁵⁾ Alois Riegl: Die spätromische Kunstindustrie, 126 a n.

Malba, ač jest jí ještě hojně užíváno, ztrácí svou převážnou úlohu, již měla v období předešlém. Půdorys není již tak jednoduchý, jako u basiliky, nýbrž rozkládá se na několik dílů, polí (travée), jejichž seskupení tvoří teprve jednotný celek. Toto půdorysné rozčlánkování stavby nalézá ohlas také v tektonické mluvě vnitřního prostoru. Jednotlivé vrstvy, jež v starokřesfanské basilice ležely bez vzájemných vztahů nad sebou, vstupují teď v soustavu zcela jinou. Pomocí pilířů, tedy článků čistě tektonických, a pomocí arkády ve svazu s příporami pilířů, dosahuje se svislého článkování celé stavby. Hlavní úlohu měla v starokřesfanské basilice loď hlavní; v ní značily se hlavní tendence celé stavby. Lodi postranní byly prostorově hlavní lodi úplně podřaděny, zanedbávány ve svých funkcích. Nyní vstupují i lodi postranní do určitého poměru k hlavní lodi, jenž jest patrný nejen v půdorysu, nýbrž dá se opravdu v celé soustavě kostela zrakem postřehnouti, avšak tento poměr není poměrem celého prostoru hlavní lodi k celku lodi postranní, nýbrž podle zásad svrchu vylícených vstupuje jednotlivé pole (travée) lodi hlavní do užší souvislosti s jednotlivým polem lodi vedlejší. Celkový prostor jest přiveden tímto způsobem pod jednotnou formuli, jež článkuje prostor. Jednotlivé tektonické články podřizují se této formalisaci stavby⁶⁾.

Pilíře ve spojení se svými příporami článkují velmi účinně celou soustavu stěny hlavní lodi ve směru svislém. Jednotlivá pole jsou reliefně propracována podle zákona přísné symetrie. Okna hlavní lodi jsou vtělena do tohoto přísně symetrického článkování tím, že jsou postavena do hlavní osy každého jednotlivého pole; rovněž okna lodi postranní podrobují se tomuto systému, a vřazují se do této směrodatné osy. Tím stává se jednotlivé pole hlavním, prostorovým prvkem a z těchto ideálních prostorových prvků skládá se teprv prostor celkový, tedy prostor sekundární. Umění románskému nejde tedy o koordinaci vrstev horizontálně na sebe položených, nýbrž o seskupení ideálních svisle orientovaných kubických prostorových těles, jež jsou koordinovány, ale jinak než u starokřesfanské basiliky. Místo koordinace celých vrstev, vodorovně chrámem probíhajících, nalezeme u románských chrámů koordinaci úplně samostatných a nezávisle na sobě reliefně propracovaných těles, z nichž se skládá prostor celkový. Určitost prostorových, ovšem že imaginárních, tedy ideálních prvků, jest stupňována tím, že relief stěn, jež tvoří takřka obal takového prostorového prvku, je těmito tendencím důmyslně přizpůsoben.

⁶⁾ W. Pinder: Einleitende Untersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, dále od téhož autora: Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Dvořák n. u. m., 41.

Románské umění našlo cestu zpět k plastické určitosti a k prostorové jasnosti. Článkováním pilířů, oblouků arkády, oblouků kolem oken a jiných článků dosahuje umění románské výrazné reliefnosti stěny a tím značné plastické určitosti, která se zesiluje při skupením podobně vytvářeného pole lodí postranní. Vstoupí-li někdo do románského chrámu, působí naň hlavním dojmem jednotlivé pole. Jeho zrak nespěchá již k apsidě s oltářem, nýbrž mluva reliefu jednotlivých polí nutí jej k tomu, aby změnil svůj směr, aby postavil se proti každému jednotlivému poli celkového prostoru, aby prožil úplně všechny sensace, jež mu poskytuje toto travée. Netvrdíme, že se tak stane v každém jednotlivém případě, chceme jen načrtnouti postup, jak estetické dojmy v románském chrámě jsou vnímány.

Prvním krokem románského umění bylo tedy znovudobytí kubicky určitého vnitřního prostoru pomocí rozčlánkování celé stěny hlavní lodí v jednotlivá pole, jež měla svůj vlastní plastický a tektonický význam, takřka svůj vlastní vnitřní život. Avšak úloha nebyla ještě rozluštěna úplně. K úplné určitosti jednotlivého prostorového prvku chybělo ještě monumentálně určité uzavření každého takového tělesa. Tohoto uzavření prostoru do výše muselo románské umění dosáhnouti jinými prostředky než umění starokřesťanské. Nemohlo se spokojiti s otevřeným krovem aneb dřevěným, po případě kasetovaným stropem. Pokusy o překlenutí lodí jsou tak známé, že netřeba se jimi podrobněji zabývat. V románském umění vyhověla úplně teprve klenba křížová. Teprve tehdy mohli stavitelé přehlédnouti každé pole zvlášť. Tím nabylo každé pole úplné prostorové určitosti ve všech směrech. Obě stěny hlavní lodí vstupují prostřednictvím klenby a přípor v nejtěsnější svaz, z pole jedné stěny stalo se pole prostorové. Z takovéhoto koordinovaných, monumentálně uzavřených jednotlivých prostorových polí skládá se pak celkový prostor vnitřní.

Pokusili jsme se o vylíčení hlavních tendencí umění románského a výsledky rozboru smíme shrnouti asi v tato slova. Románská architektura hledala cesty a prostředky, jimiž mohla plnost estetického zážitku vpraviti do určité formule; proto rozkládá půdorys na několik koordinovaných částí, sestavených podle pravidel geometrie; na místo volného půdorysu basiliky nastupuje vázaný půdorys chrámů románských. Pole stěny ukazuje se v reliefu stěny lodí hlavní, spojené s lodí postranní, pole klenební jest hapticky znázorněno žebry, pásy a oblouky klenby a pole prostorové jako těleso pouze ideální jest vyhraněno všemi těmito ohraničujícími články.

Tímto formálním rozčlánkováním a reliefním propracováním jednotlivých polí vyčerpává se však smysl těchto skupenin, jež tvoří

ve svém celku románský chrám. Nejde o ztělesnění nějaké vyšší ideje. Románskému staviteli stačí, našel-li pro své problémy opravdru adekvátní formuli. Není to zjev ojedinělý, vidíme i v literatuře i ve filosofii oné doby hořečné hledání formule, kterou by bylo možno vyjádřiti smysl určitého zjevu. V literatuře je to básnická aliterace, jež seskupuje jednotlivé koordinované prvky v jednotný celek, a někdy se zdá, že básník hledá v této formuli smysl přímo mystický, transcendentální. Mechanicky-mystická formule je někdy tak silná, že obsahová stránka nedochází platnosti. I filosofie oné doby dává nám zajímavé příklady, jak románská mysl chce pomocí všemohoucí formule vylákatí nový obsah ze starých forem⁷⁾. Nelze se diviti; úloha byla velmi vážná, bylo nutno hledati a naléztí kompromis mezi věčností a životem pozemským. Byly to první pokusy, smířiti negativní čistě transcendentální světový názor starého křesťanství se zjevy a potřebami světa vnějšího. O pozitivním přistoupení na požadavky života pozemského nemohlo býti ještě řeči, běželo zatím jen o kompromis.

Vylíčený vývoj ztělesňuje jen konečný cíl usilovné umělecké práce mnohých generací neznámých nám umělců. Nutno teď zařaditi architektonické památky Říma a římské provincie od VII. až do XII. století do tohoto vývoje. Omezíme se při tom na ty rysy celkového vývoje, jež jsou nutny k porozumění vývoje dalšího.

Bylo již poukázáno na okolnost, že stavitel basiliky Sta. Maria in Cosmedin zavedl jistý rytmus do řady podpor tím, že vždy po třech sloupech vsunuje pilíř. Není to však zjev v tehdejší architektuře římské ojedinělý. Druhý velmi zajímavý příklad jest basilika Sta Prassede. Ačkoliv vnitřek této basiliky, jež pochází z IX. století, trpěl novější renovací, možno vytušiti úmysl stavitelů této basiliky. Článekování celé stavby je zde provedeno prostředkem zcela jiným, než u výše uvedené basiliky. Jakožto jednotku zvolil stavitel vždy dva sloupy a tři interkolumnie. Za každou takovou rytmickou jednotkou přetíná oblouk, podobný oblouku triumfálnímu, hlavní loď, takže celá stavba jest rozčláňována na několik částí, rozdělených od sebe příčnými oblouky. Je to soustava, jejíž vývoj vyvrcholil pak v systému chrámu San Miniato ve Florencii. Je to ovšem jen pokus, ale pokus, v němž se skrývaly již všechny další možnosti vývoje.

Řím nezná až do XIII. století jiné architektonické formy, než basiliku. Zdá se, že tradice Věčného města byla příliš silná, aby připustila směry nové, směry, jež znamenaly úplné popření starokřesťan-

⁷⁾ Maurice de Wulff: Geschichte der mittelalterlichen Philosophie, Tübingen 1913, str. 101—194.

ské basiliky. Neznáme mnoho příkladů mimo shora uvedené, o kterých by se dala dokázat nějaká odchylka k problémům, jež se v XI. a XII. století na příklad v Lombardii anebo na severu v Normandii, v Burgundsku a v Poitou hlásí silou tak elementární, že bylo zapotřebí usilovné práce několika generací, aby stavitelé našli řešení těmto problémům úplně hovějící. U některých staveb v okolí Říma lze najít stopy těchto nových proudů v architektuře. Nedaleko Říma stojí staré opatství Abazzia alle tre fontane⁸⁾. Opatství, jakož i kostel opatství S. S. Vincenzo ed Anastasio pocházejí asi z polovice XII. století. Na jeho místě stála dříve basilika, jež přestavbou v polovici XII. století byla úplně změněna. Chor ukazuje půdorys, jenž se vyskytuje na stavbách cisterciáků v Burgundsku, takže cisterciácký vliv na tuto část stavby není vyloučen. Jinak nelze pozorovati na stavbě zvláštních znaků, jež by ukazovaly na cisterciácké stavitele. Jest to stavba, jež ve své soustavě živě upomíná na stavby severní té doby, kdy pojem pole byl architektuře ještě neznám. (Beauvais: Basse Oeuvre⁹⁾, Montmille¹⁰⁾, Angers: St. Martin¹¹⁾.) Stavba není ve funkcích jednotlivých částí vyrovnána. Hlavní tendenci křesťanské basiliky, tendenci k oltáři, podporují masivní pilíře čtvercového půdorysu s poměrně širokou přední plochou. Pozoruhodna jest okolnost, že nedaleko Říma vyskytují se tou dobou pilíře, ačkoliv v městě zavládá ještě úplně neobmezeně sloup. Nad pilíři a arkádou vypínají se stěny lodi hlavní dosti vysoko a bez jakéhokoliv členění, tedy jako plocha úplně neutrální. I tato okolnost nasvědčovala by snad cisterciáckému vlivu. Plocha ta je prolomena řadou oken. Ačkoliv okna stojí vždy symetricky nad nejvyšším bodem arkády, nespojují se pro pozorovatele s arkádou v jeden celek, jehož části (arkáda a okno) by byly mezi sebou v úzkém vztahu. Tomu brání přílišná vzdálenost mezi arkádou a okny, takže jednotlivé, tektonicky významné části stavby jsou ještě bez vnitřního spojení mezi sebou. Paralelismus na sebe položených vrstev, jak jsme jej viděli v starokřesťanské basilice, zmizel. Schází totiž onen tektonický článek, jenž nejvydatněji podporoval paralelismus, a to římsa nad arkádou a pod okny; tím zmizelo horizontální dělení celé stavby. Ve Francii se vyskytují stavby tohoto typu ne později, než do konce X. aneb začátku XI. století. Jest to tedy stavba na tuto dobu dosti zaostalá. Ale přece se tendence doby jejího vzniku zrcadlí v dosti nápadné okolnosti.

⁸⁾ Dehio-Bezold n. u. m. I, 90, 105, 531, tab. 192, Burckhardt n. u. m. II, 9. m. II, 9.

⁹⁾ Dehio-Bezold, tab. 44, 85.

¹⁰⁾ Dehio-Bezold, tab. 79, 85.

¹¹⁾ Dehio-Bezold, tab. 44, 79, 84.

Stěna není vedena úplně rovně až do svého vrcholu, nýbrž nad řadou oken počíná se ohýbati do vnitřku lodi. Patrně stavitel nepomýšlel původně na dřevěný krov, jenž pokrývá basiliku dnes, nýbrž na klenbu, a sice klenbu valenou. Úmysl ten nebyl však skutečněn úplně; z neznámých příčin nebyla stavba dokončena.

Stavba vzdálila se již dosti daleko od běžného typu starokřesťanské basiliky. K slovu se hlásí čistá tektonika; tomu nasvědčují mohutné pilíře a pokus klenby. Je pochybné, byl-li kostel původně ozdoben malbami. Nebyl-li, mluvily k pozorovateli články čistě tektonické, stěny, pilíře a část klenby; ačkoliv jejich mluva byla podle jejich tvaru ještě dosti primitivní, nabyly právě touto primitivností a kontrastem proti obvyklým basilikám starokřesťanským zvlášť účinné výraznosti. Byl-li však kostel vymalován, jest samozřejmě, že i malby sledovaly tehdejší tendenci umění. Všechny románské malby, jež se nám v Římě zachovaly (Sta. Maria Antiqua, San Clemente a Santa Maria in Trastevere), ukazují úplný převrat v názorech na úkoly malby. Umělci upustili od pozdně antického ilusionismu a vrátili se k problémům dotud zanedbávaným. Optický prvek mizí, kdežto plastická výraznost tvarů, reakce to proti přílišnému ilusionismu, nabývá čím dále tím více půdy. Tedy i malířství přizpůsobilo se všeobecným tendencím doby, takže neruší, ani, když je ho v kostele použito k výzdobě celkového charakteru stavby tou měrou, jak by rušily malby ilusionistické.

V malých městech Latia okolo Říma převládá však ještě basilika. Terracina, Anagni, Palombara, Nazzaro Romano, Castel Elia, Vetralla, Viterbo, Toscanella, Monte Fiascone¹²⁾ jsou zdobeny kostely basilikálního typu, ačkoliv nelze zamlčeti, že skoro ve všech stavbách objevují se stopy nových, shora uvedených tendencí. Tak vidíme na příklad v basilice San Sisto ve Viterbě¹³⁾, že stavitelé přešli již k monumentálnímu překlenutí stavby, a sice v rozličných částech stavby nestejnými prostředky, patrně proto, že jednotlivé části byly vystavěny v rozličných dobách. Loď hlavní i lodi vedlejší jsou překlenuty románskou klenbou křížovou, loď příční a presbytář, patrně starší, klenbou valenou. Chor a loď příční převyšuje značně loď hlavní; rozdělení celkového prostoru ve dvě nestejně vysoké části nalézá svůj výraz v řadě schodů, jež vedou z hlavní lodi vzhůru k presbytáři. Není to však jen zvláštností této basiliky; San Miniato ve Florencii, San Lorenzo v Římě (zde pod vlivem sloučení dvou ne-

¹²⁾ Viz místo jiných Burekhardta n. u. m. II, 4. Všechny italské stavby jsou popsány na základě autopsie.

¹³⁾ Rivoira: Le origini della architettura lombarda, Roma 1901, I, 182; obr. 238.

stejnorodých částí) a snad ještě San Pietro v Toscanelle svědčí o rozšířenosti tohoto dělení celkového prostoru, podmíněné kryptou, jež leží pod presbytářem ; mimo to měly vliv: též liturgické účely. Byl to rušivý prvek v basilice ; měla sice tím býti zdůrazněna vážnost a význačnost presbytáře, trpěla však jednota celkového prostoru. Další vývoj, jenž šel k sjednocení celého vnitřního prostoru, odstranil převýšení choru. Ještě jedna okolnost je velmi důležitá. U kostela San Sisto a hlavně pak v basilice San Giovanni in Zoccoli ve Viterbě zvětšila se průměrně vzdálenost mezi podporami. Sloupy vzdalují se od sebe, arkáda získává úplně jiný poměr, poněvadž výška oblouku poměrně roste. Tím se však nemění jen proporce mezi podporou a arkádou, nýbrž i vztah lodi postranní k lodi hlavní, k čemuž se ještě vrátíme.

Zdá se, že tyto stavby ve Viterbě, jakož i basiliky v Cornetě¹⁴⁾ (Corneto Tarquinia : Sta. Maria in Castello, San Pancrazio), byly vystavěny staviteli, vyškolenými ve škole lombardské. Úplně lombardská aneb lombardským stavitelstvím podmíněná stavba jest basilika Sta. Maria de Falleri poblíže Civita Castellana. Tento chrám leží dnes v troskách, vidíme však na zachovaných částech, že celá stavba je prodšena duchem staveb lombardských, že není to pouze lombardské provedení podrobností. Stavba jest z doby dosti pozdní, z počátku XIII. století, tedy z doby, kdy na jihu Říma již vystupuje gotika burgundská. Kostel ukazuje vzorný typ lombardské architektury : Jest to basilika na pilířích na základě vázaného systému románského a byla asi překlenuta románskou křížovou klenbou, která však dnes leží v troskách. Jen křížový čtverec jest ještě dnes neporušen. Jest to opět provinciální, od uměleckého střediska dosti vzdálená, zaostalá stavba, což ukazuje, že lombardské a vůbec cizí vlivy byly přenášeny do provincie římské dosti zvolna. Avšak uvedené příklady stačí, aby bylo dokázáno, že v XII. století vedle tradičních basilik, římskými vzory podmíněných, vyskytují se v blízkosti Říma stavby, jež jsou blízky čistě tektonickým výtvorům stavitelského umění lombardského. Katedrála v Civita Castellana, Sta. Maria Maggiore a San Pietro v Toscanelle, San Silvestro na Monte Soracte, Santa Rufina v Portě blíže Ostie a hlavně basilika kláštera Farfa, kde vidíme na velmi dobře zachovalém příkladu přechod od basiliky kryté dřevěným krovem k basilice překlenuté zvláště pěkně a zřetelně, byly by hlavními etapami v dějinách vývoje románského stavitelství v provincii římské a ukazovaly by zvlášť zřetelně svrchu uvedené tendence. Výsledek výzkumů v tomto směru byl by asi tento :

¹⁴⁾ Dehio-Bezold n. u. m. I, 453.

Do konce XII. století pozorujeme v Římě a jeho okolí nadvládu starokřesťanského basilikálního typu, který je postupem vývoje románského stavitelského umění v ostatních zemích podroben jistým změnám, jež hovějí duchu doby. Vidíme ponenáhly přechod k nadvládě článků čistě tektonických; vedle sloupů vyskytuje se pilíř, podrobnosti, hlavně římsy, plastická výzdoba oblouku arkády, hlavice atd. vzdalují se ponenáhlu od klasické tradice a hledají formy své; vzniká problém monumentálního uzávěru stavby, tedy klenby, s veškerými důsledky. Zaostalost římsko-italského umění jeví se v tom, že se nepropracovalo ještě úplně důsledně k pojmu pole jakožto základního prostorového článku, z něhož jest vybudován koordinací celkový prostor. Stěny skoro všech těchto basilik zůstanou nadále nečleněny a proporce jednotlivých částí stavby nejsou vyrovnány. Při těchto stavbách nelze mluvit o ustáleném slohu románském, ač zašly již daleko za cíle umění starokřesťanského. V severních částech území okolo Říma vidíme vliv velevýznamné architektury lombardské, aniž stavby u této skupiny došly všech důsledků, jež charakterizují umění lombardské. Kdežto architektura lombardská dovedla již úplně ocenit význam pole a pracuje s tímto prvkem velmi obratně, nelze u takto pod lombardským vlivem provedených staveb zjistit stejných pokroků. Užívání pilířů není ještě ustáleno. I tak typická stavba lombardská, jako Sta. Maria de Falleri, užívá vedle pilířů z lomeného kamene sestavených i sloupů (spoglie staveb staré římské osady Phaleri). Klenba neznamená ještě jedinou možnost monumentálního uzávěru celé stavby, a pokusy, překlenouti prostor, nejdou ještě jedním vyhraněným směrem. Také propracování prostoru vnitřního není ve všech směrech ukončeno. Jest sice opuštěna dráha, již šlo umění starokřesťanské ve svých basilikách, ale není ještě patrný valný pokrok na dráze k zralému umění románskému s úplně vyhrocenou formulací celé stavby.

V takovém stavu jest stavitelské umění Říma a římské provincie v té době, kdy se na jihu Říma objevují první gotické stavby cisterciáků: Fossanova, Casamari, Piperno a jiné¹⁵⁾. Tyto stavby zahajují úplně nové období v dějinách italské architektury. Bez ohledu na domácí tradice a vzory, hlavně pak na umění stavitelů lombardských, postavili zde cisterciáci kostely, jež ve svých tendencích nechávají daleko za sebou veškeré dřívější pokusy stavitelů římské provincie. Byly to opravdové divy architektury, tyto nejstarší cisterciácké stavby, při srovnání se staršími stavbami

¹⁵⁾ Enlart n. u. m., 26 a násl., Muñoz Antonio: Monumenti d'architettura gotica nel Lazio, 1 a násl.

římské provincie a Říma samotného. Všechno to nutí k tomu, bychom se s těmito stavbami zabývali obsírněji, než jsme to činili při stavbách dřívějších, poněvadž zde jde o zásadní problém italské gotiky.

Jakého druhu byla gotika těchto staveb? Již půdorys těchto kostelů ukazuje na přímou souvislost s půdorysy staveb burgundských. Hlavní lodi o sedmi obdélníkových polích přiléhají po obou stranách lodi postranní, jejíž pole mají za základ obdélník, jenž se velmi přibližuje čtverci, a jehož delší strana se kryje s kratší stranou obdélníku pole hlavní lodi. Není to obvyklý vázaný systém románský, podle kterého na každé čtvercové pole lodi hlavní připadají dvě pole lodi postranní, rovněž čtvercové. Zjednodušení bylo dosaženo přechodem k obdélníku, jakožto základnímu prvku článkování hlavní lodi. Hlavní loď křížuje se po sedmém poli s lodí příční; nad křížový čtverec jest nasazena kopule. Ke čtverci křížovému připojují se po obou stranách dvě pole lodi příční, jež odpovídají ve svých rozměrech polím lodi hlavní. Nejzajímavější a nejmarkantnější jest chorová partie stavby. Chor má přibližně tvar čtverce, takže zadní část není uzavřena půlkruhovou apsidou, nýbrž stěnou úplně rovnou. K hlavní části choru, jež jest také rozdělena na dvě pole, jsou po každé straně přiřazeny dvě malé přibližně čtvercové kaple. První dvě kaple, jež se připojují bezprostředně ke zdi presbytáře, jsou v ose lodí postranních a jejich prodloužení, totiž prvních polí lodi příční, dvě další kaple jsou ve spojení s druhým polem lodi příční. Jelikož také chor jest položen úplně symetricky od lodi hlavní, rýsuje se hned na první pohled zcela zřetelně přísná symetrie a souměrnost celé stavby. Důsledně je použito jen přímek při sestavení celého půdorysu. Znamená to uvědomělou reakci proti rozmanitosti v půdorysech, jíž se honosí ostatní památky církevní architektury francouzské XII. století. Základ celého půdorysu tvoří obdélník pole hlavní lodi, a skoro veškeré ostatní půdorysné formy lze vyjádřiti tímto obdélníkem, aneb jeho částmi, ne-li úplně geometricky přesně, přece aspoň v proporech, jež se tomuto geometrickému ideálu velmi přibližují. Tento půdorysný systém měl značný vliv na veškerý další vývoj gotiky italské. Nemá starších vzorů v tehdejší architektuře italské. Řím a provincie římská přidržovala se půdorysu basilikálního, někde lehce změněného, avšak tyto změny neznačí přechod k úplně novému půdorysnému systému. Katedrála v Pise, San Miniato ve Florencii a S. S. Apostoli ve Florencii (abychom vyjmenovali některé značnější stavby), mají půdorysy úplně jiného tvaru¹⁶⁾. Rovněž

¹⁶⁾ Dehio-Bezold n. u. m., tab. 66—68.

lombardská architektura XI. a XII. století nezná až do té doby, kdy cisterciácký vliv vniká do Lombardie (Chiaravalle u Milána), podobného půdorysu. Také do Lombardie byl přenesen teprv řádem cisterciáků z Burgundska. Jest to typ, jež Dehio-Bezold označili jako typ „Clairvaux II“, a jehož vzorem je v Burgundsku chrám ve Fontenay¹⁷). Charakteristickým znakem této skupiny je zakončení presbytáře stěnou úplně přímou; polokruhové apsidy se nevyskytují. Právě tato soustava se svou přehledností a se svou přímo geometrickou přesností hověla co nejlépe tendencím, jimiž se řídila gotika italská, takže vliv tohoto systému můžeme pozorovati až do změny barokního. Ovšem bude otázkou, zdali umění italské vzalo tento půdorys přímo od skupiny kostelů okolo Fossanovy, aneb nenajdeme-li památky jiné, jež byly prostředníky v této filiaci.

Ve vnitřku kostela ve Fossanově převládají ještě prvky románské nad prvky umění gotického. Ale přes to znamená stavba ohromný pokrok proti tehdejšímu umění Říma a římské provincie. Hlavní loď jest rozčleněna, jak jsme již podotkli, na sedm polí, pak následuje čtverec křížový a za ním čtvercové kněžiště. Každá stěna jest rozdělena dosti výrazně na dvě části: na nižší patro, nesoucí, a na patro okenní, nad nímž se pak zvedá klenba. Poměr mezi patry jest zde takový, že patro okenní nad patrem nosným převládá. V gotice italské se poměr ten pod vlivem umění lombardského a pod vlivem prvních ryze italských gotických památek úplně změnil, takže v pozdější gotice italské převládá patro nosné svou výškou nad patrem okenním; mnohdy patro okenní úplně mizí, a přímo na patro nosné nasazuje patro klenební. U hlavních staveb skupiny fossanovské je pak každé patro zřetelně rozděleno opět na dvě části. Ve Fossanově jest patro nosné odděleno od patra okenního římsou dosti silnou, architektonicky velmi účinnou, přes to však jednoduchou: nosné patro jest pak částečně rozděleno čarou, kterou tvoří římsy, jež zastupují u jednotlivých pilířů hlavice. Patro okenní nabývá reliefní jasnosti malými výklenky, překlenutými půlkruhem a postavenými přímo pod okna na hlavní římsu. V dalším vývoji převzaly tyto výklenky funkci samostatného patra; tím byl dán přechod k soustavě tří- až čtyřpatrové. Při chrámu Sta. Maria d'Arbona, jenž náleží do této skupiny, jest přechod k třípatrové soustavě zcela jasně proveden v lodi příční a v choru tím způsobem, že hlavice přípor, jež nesou pásy klenebové, jsou spojeny probíhající římsou, jež tvoří tímto způsobem jistý

¹⁷) Dehio-Bezold I, 527, H. Rose, Die Baukunst der Cistercienser (Mnichov 1916) 90.

druh náběžníku, a teprv nad tyto římsy jsou postavena okna příční lodi. Přechod jest tím patrnější, že hlavní loď je členěna úplně podle soustavy kostela ve Fossanově. Zdůraznili jsme úmyslně tyto vodorovně dělicí články, protože přinášejí v stavbu cosi odporujícího a neznámého vespělé gotice, horizontalismus, rozdělení stavby na jednotlivá patra, vrstvy. Toto rozvrstvení má však zcela jiný význam než rozčlenění stěny basiliky na několik na sebe položených vrstev. Horizontalismus je citelně spoután mírným vertikalizmem, který zřetelně vystupuje v těchto stavbách, jakož i v jejich vzorech burgundských. Není tedy ani uvedený horizontalismus, ani vertikalizmus něčím specificky italským; tato skupina staveb převzala je skoro beze změn od vzorů burgundských.

Podporami celé soustavy jsou mohutné pilíře tvaru řeckého kříže s velmi krátkými rameny. Před čtvercové jádro pilíře byly postaveny mohutné pilastry, a tímto způsobem bylo dosaženo křížového tvaru pilíře. Na třech stranách jsou k pilíři přistavěny polosloupky, jen čtvrtá, k hlavní lodi obrácená strana nemá těchto polosloupů, na níž spočívají pásy klenby. Na této, k hlavní lodi obrácené straně vyčnívá asi v polovici pilířové plochy z pilíře konsolka, na kterou nabíhá přípora, jež nese klenbový pás příční. Zdánlivý pilastr střední plochy pilíře nezastavuje se ani u římsy, jež zastupuje hlavici, ani u římsy, která dělí patro okenní od patra nosného, nýbrž probíhá jako reliefní základ svrchu uvedené přípory až k bodu, kde začínají články klenbové. Tento tvar pilíře nalézáme pak u celé skupiny závislé na kostele ve Fossanově; vyskytuje se na příklad ve tvarech skoro nezměněných v kostele v Casamari a San Galgano. Jest to trojí funkce, již plní tento masivní pilíř. Především jest to tektonický útvar, jenž nám svou masivností důrazně znázorňuje svou úlohu jakožto podpory pro mohutnou stavbu. Raná gotika burgundská nepřistoupila nikdy ve svých směrodatných stavbách na rozčlenění a rozčlankování pilíře, jaké můžeme pozorovati na stavbách Ile de France aneb Pikardie, nýbrž našla úplně vyhovující výraz svých snah právě v tomto nečleněném pilíři účinkujícím širokou plochou. Tím však přicházíme k druhému charakteristiku tohoto pilíře: jest úzce spjat se systémem stěny. Velká plocha stěny vyrůstá takřka z tohoto pilíře, jehož velké nečleněné plochy umožňují znenáhle přechod do hlavní stěny. Na místě hlavice jest pilíř oddělen od plochy stěny pouhou římsou, která jako umělé neorganické přerušení souvislosti mezi pilířem a stěnou tím důrazněji zdůrazňuje vzájemnou souvislost, takže pilíř právě uvedenými okolnostmi a tím, že pilastr jako pokračování pilíře probíhá až po klenbu, jest organicky včleněn do soustavy celé stavby.

Nejde zde o oporu izolovanou, bez souvislosti s ostatními stavebními články, nýbrž podpora jest se stavbou úplně nerozlučitelně svázána. Zde jest počátek vývoje, jenž vyvrcholil v soustavě vyspělé gotiky severní, kde pilíř ztratil úplně svou tektonickou samostatnost a jest jen součástíkou (ovšem integrující) celé soustavy. Jednotlivé pilíře spojuje arkáda. Jsou to lomené oblouky, jež spočívají na hlaviciích sloupů, přistavených k pilíři. Těsně nad oblouky arkády probíhá již uvedená římsa, takže mírný vertikalismus, jenž se projevuje v lomeném tvaru oblouku, jest ihned vyvážen touto římsou. Nad římsou stojí zmíněné již výklenky, a nad nimi začíná se hluboké ostění úzkých a poměrně dosti vysokých oken. Mírný vertikalismus arkády opakuje se ještě jednou v lomeném přístěnném oblouku klenbovém, jenž svým tvarem přejímá a ještě jednou zdůrazňuje motiv arkády. Avšak i zde vertikalismus nemůže dosáhnouti oné bouřlivé tendence do výše, jak jí na příklad vidíme v chrámě v Amiensu a v jiných podobných stavbách. Chybí mu síla, aby podmanil celou stavbu svým tendencím; této síly v gotice italské nikdy nedosáhl.

Chrám ve Fossanově, jak již bylo svrchu řečeno, jest rozdělen na dvě patra. Poměr jednotlivých částí stavby jest takový, že nelze mluvit o nadvládě některé části; jest to stavba ve svých vzájemných poměrech dosti vyrovnaná. Chrám jest překlenut křížovou klenbou, jen čtverec křížový má křížovou klenbu žebrovou. Lomený oblouk a opěrný systém pilířů vyskytují se zde ve tvarech již úplně vyvinutých, ačkoliv ne ve formách a s tendencemi úplně dospělé francouzské gotiky.

Úplnou křížovou klenbu žebrovou ukazují pozdější chrámy této skupiny, jak na příklad kostel opatství v Casamari aneb kostel San Galgano v Umbrii¹⁸⁾. Problém klenbový nemá v Itálii téže úlohy jako v architektuře severní. Sotvaže Itálie přešla k úplně vyhovujícímu řešení tohoto starého problému architektury, již obětuje s lehkým srdcem tuto vymoženost, jen aby ukojila svou snahu po řešení problémů jiných, pro ni naléhavějších, než byl problém monumentální klenby. Tento problém byl v Itálii po prvé rozřešen v lombardské architektuře XII. a XIII. století; druhý úplně vyhovující způsob klenby ukázala italským architektům právě tato burgundská architektura. Při srovnání chrámů obou typů uvidíme, v čem se snahy architektury lombardské a burgundské shodovaly a v čem se rozcházely.

Hlavní loď ukazuje nám asi tyto tendence: jde o znázornění

¹⁸⁾ Enlart n. u. m. 9 a násl.

hlavního požadavku románského umění, aby totiž celá stavba byla rozložena na několik částí podrobených společné formuli. Koordinace celku jest alespoň částečně vyvážena články, jež zdůrazňují opět jistý horizontalismus. Jest to tedy krok na dráze k větší subordinaci jednotlivých součástí. Každé pole ukazuje ve svém reliefu stěny propracované plasticky střízlivě, avšak úplně dostatečně vedle románských tendencí již jistý mírný vertikalismus. Celá stavba užívá patrně jen s velmi účinnou mluvou tvarů čistě tektonických; přísná cisterciácká formule vylučovala u těchto hlavních, bezprostředně na cisterciáckých závislých stavbách součinnost prostředků čistě dekoračních k dosažení cíle. Loď vedlejší jest vtažena do souvislosti s lodí hlavní tím, že okno lodi vedlejší jest postaveno symetricky do osy pole lodi hlavní, jež probíhá vrcholem lomeného oblouku arkády, výklenkem a oknem lodi hlavní. Je to převážně plastické spojení v celkovém reliefu stavby. Loď vedlejší zůstává v zcela určité subordinaci k lodi hlavní. Subordinace každého jednotlivého pole lodi vedlejší jest podmíněna také tou okolností, že pilíře jsou postaveny dosti těsně k sobě a zabraňují částečně právě svou šířkou a mohutností volnému rozhledu do lodi vedlejší. Tyto stavby nesouhlasí tedy s dosavadní praxí italské, jež, jak jsme již podotkli, spěla k rozšíření prostoru mezi podporami a přispívala tím k těsnějšímu sblížení lodi vedlejší s lodí hlavní.

Křížový čtverec tvoří střed celé stavby. Význam jeho je zdůrazněn uvnitř tím, že osmidílná křížová klenba žebrová utvořila jakousi kopuli nad ním. Je to zjev u kostelů burgundských dosti obvyklý. Pozdější vývoj italský nešel touto cestou, nýbrž napodobil vzor katedrály píské, ačkoliv architektonická myšlenka obou řešení jest stejná. V obou případech jde o monumentální zdůraznění křížového čtverce. Fossanova snaží se o rozřešení tohoto problému v celkovém rámci stavby; křížový čtverec se svou klenbou nevystupuje z rámce ostatní architektury tak, aby tvořil prvek úplně samostatný, jenž není bližší vnitřním spojen s ostatními články architektury, kdežto kopule píské katedrály tvoří architektonický článek, jenž se připojuje jen umělým způsobem k celkovému rámci. Další vývoj architektury italské vytvořil užší souvislost mezi soulodím západním a křížovým čtvercem, překlenutým kopulí. Budeme se ještě obšírněji zabývatí tímto významným problémem italské architektury.

Z řečeného vyplývá, že v kostele ve Fossanově nevystupuje čtverec křížový ve vnitřku stavby způsobem příliš odchylným od ostatní stavby, naopak, jest to součást celku jako každé jiné pole, na základě svého významu zdůrazněné větší výškou a zvláštním klenbovým útvarem.

I ve vnějšku zrcadlí se jasně tendence zralého románského umění. Průčelí je jasně rozděleno na tři části, jež odpovídají svou výškou i šířkou lodi hlavní a lodím vedlejší. Prostřední vysoká část průčelí prozrazuje zcela zřetelně systém lodi hlavní, neboť je také rozdělena na dvě patra, z nichž spodní jest prolomeno plasticky velmi účinně propracovaným portálem, kdežto horní jest ozdobeno velkou růží, jež vyplňuje skoro úplně tuto část průčelí. Po obou stranách této prostřední části průčelí vyrůstají mohutné nečleněné opěrné pilíře do výše. Zdůrazňují svým mohutným tvarem svou funkci rohových pilířů. Jsou téhož tvaru jako ostatní opěrné pilíře stavby, bez výzdoby, nečleněné, masivní a bez nároku na vyšší uměleckou formu. Jsou v tak úzké souvislosti s ostatními články architektury a tvoří s vnějškem stavby nerozdílný tektonický celek. Nejsou to volné, úplně samostatné vypracované opěrné pilíře francouzských a anglických gotických katedrál, nýbrž části celkového jednoduchého, avšak plasticky výrazného reliefu stavby. Základní plocha není odstraněna jako v dospělé gotice severní, nýbrž tvoří velmi účinný podklad pro celkový relief průčelí. Po obou stranách opěrných pilířů v průčelí, jež probíhají od základů až k vrchní římsě, která dělí vrchní patro průčelí od nevysokého štítu, připojují se dvě nižší části, jež odpovídají lodím vedlejší. Průčelí zachovává a ukazuje úplně zřetelně proporce, o kterých jsme mluvili, popisující vnitřek chrámu. I vnější stavba je ovládána tendencemi vyspělého románského umění. Jest rozložena v několik úplně zřetelně vyhraněných kubických článků. Idea jednostranně orientované jednoty, ke které jsou puzeny veškeré části severní architektury gotické přímo démonickou silou, jež bezohledně podmaňuje jednotlivé části své nadvládě, a zbavuje je samostatnosti, tedy idea naprosté, vertikálním směrem orientované subordinace není základní ideou této stavby. Jak nám ukazuje příklad opěrných pilířů, jež článkují vnější zeď hlavní lodi tímž způsobem, jako to činí přípory ve vnitřku stavby, jde i zde o dosažení zřetelné formule, již by se dala vyjádřiti celá stavba. Uvnitř doprovází nás aliterace přípor, zevnějšek ukazuje aliteraci opěrných pilířů, jež se spojuje jako uvnitř s poměrně velkou plochou stěny, která slouží za základ tomuto silnému reliefu. Kompoziční princip vnitřku a vnějšku jest úplně stejný. Poukážeme ještě na dvě zajímavé okolnosti. Stavitel našel pro význam křížového čtverce uvnitř monumentální výraz tím, že zvětšil výšku klenby a zvolil pro překlenutí křížového čtverce složitější tvar; zůstal však, jak již bylo podotčeno, v celkovém rámci architektury kostela. Vnějšek ukazuje řešení méně šťastné. Nad křížovým čtvercem, tedy na místě, kde se setkává střecha lodi hlavní a lodi příční, stojí osmihránná dvou-

patrová věž, korunovaná dosti strmou střechou a lucernou. Jest nasazena na křížový čtverec poněkud uměle, bez užšího vztahu k ostatní architektuře vnějšku. Organická celistvost stavby jest zde obětována snaze, jež se projevuje i v jiných částech, aby totiž každá významná část vnitřku našla svůj výraz zvenčí. Fossanova neznamená v tomto ohledu výjimku; mohli bychom uvést mnoho cisterciáckých staveb, jež ukazují tuto věž nad křížovým čtvercem. Příklad cisterciáků zůstal při pozdějších stavbách celkem bez významu¹⁹⁾, sever spojil věž aneb věže přímo s průčelím a Itálie zamítla skoro úplně tuto integrující součástku severní architektury.

Druhá zajímavá část jest předsín (porticus), přistavěná k průčelí italských cisterciáckých chrámů²⁰⁾. Kostel ve Fossanově měl předsín před prvním patrem v průčelí, jež byla však později odstraněna, takže dnes průčelí chrámu ukazuje jen stopy této předsíně. Enlart poukazuje sice na to, že tato předsín byla vystavěna teprve v polovici XIII. století, máme však za to, že ona byla podle vzoru francouzských cisterciáckých staveb pojata již do plánu původního. Tomu nasvědčují také stopy zdíva a klenby předsíně, jež se ještě zachovaly. Ovšem nesmíme zapomenouti, že právě v této době, tedy začátkem XIII. století, byly některé římské stavby znovu vypraveny portikem, na příklad San Lorenzo fuori le Mura za doby Honorie III. aneb Santi Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane v téže době. Byli-li zde vzor burgundských cisterciáckých staveb směrodatný, aneb jde-li o bezprostřední oživení staré tradice, čemuž nasvědčuje na příklad tvar předsíně u kostela San Lorenzo fuori le Mura, nelze dnes rozhodnouti. Podle nynějšího stavu zdíva a ostatku klenby můžeme jen s jistotou říci, že předsín ve Fossanově byla stejného tvaru jako předsín kostela opatství v Casamari. Ale pak ukazuje vnějšek chrámu ve Fossanově rovněž jako kostel v Casamari zcela jiné složení průčelí. Přistavbou předsíně byla základní plocha průčelí rozložena na dvě části; plocha druhého patra průčelí ustupovala dosti silně do pozadí před plochou prvního patra průčelí, takže základní plocha celého průčelí nebyla stejná. Ani tento pokus dělit základní plochu průčelí není organicky podmíněn stavbou a znamená zde jen pokračování v cisterciácké tradici, jež byla ve stavbách necisterciáckých jen řídko následována. Při starších basilikových stavbách lze portikus vysvětliti jako část ambitu, jehož tři strany již zmizely; zde v našich příkladech, t. j. u chrámu ve Fossanově, Casamari, St. Philibert v Dijonu a jiných jest to snad stará tradice, jež však

¹⁹⁾ Rose n. u. m. 63 a n.

²⁰⁾ Rose n. u. m. 69 a n.

v celkovém rámci tohoto románského umění ztratila valnou část svého smyslu. Tato část průčelí, tedy předsíň, zůstala beze vlivu na další vývoj nejen severního, ale i italského umění, takže v pozdějších italských stavbách nalézáme již jednotnou reliefní základní plochu průčelí.

Končíme popis chrámu ve Fossanově, stavby z konce XII. století a zopakujeme ještě jednou hlavní rysy této architektury. Nový byl pro Itálii půdorys kostela, nové bylo alespoň pro střední Itálii úplně zřetelné rozčlenění stavby provedené do všech podrobností ve smyslu umění románského, nové bylo monumentální překlenutí stavby klenbou křížovou a nová byla jasná dispozice vnitřku i vnějšku ve smyslu tendenci po převedení stavby na určitou formuli. U dřívějších staveb nenalézáme silného reliefu vnějšků, hlavně mohutné opěrné piliře, jež jsou podmíněné klenbou, v Itálii dosud neobvyklou. Nová je při těchto burgundských stavbách též čistá tektonika stavby. Dekorace monumentálními malbami je v kostelích cisterciáckého řádu vyloučena, takže architektonický relief dochází co nejučinněji k platnosti. Krypta zmizela; kostel není již rozdělen na dvě nestejně vysoké části. Příční loď a kněžiště splynuly se soulodím západním v jediný nedílný celek. Současně jsou tím odstraněny z chrámu veškeré přístavky, jež v basilikách, jako na příklad Santa Maria in Cosmedin aneb San Clemente, sahaly daleko do hlavní lodi. Všechno jest sjednoceno, zjednodušeno, přivedeno do pořádku. Ve všech nyní uvedených detailech zjistili jsme sice počátky a náběhy ve vývoji předcházejícího umění, ale jen počátky. Tam šlo o nejasné pokusy, zde máme plod dlouhého vývoje, hotový celek, jenž ukazuje v poměrně harmonickém sloučení řešení všech problémů, k nimž střední Itálie zaujímal dosud stanovisko dosti nejasné. Architektura kostela ve Fossanově a skupiny závislé na této stavbě je skutečně přenesena z Burgundska beze změn na jih, jde zde skutečně o něco nového, beztradičního. V tomto ohledu jest tedy názor Dehiův a Enlartův správný. Měla však skutečně tato architektura tak velký vliv na vývoj gotiky italské, jak to předpokládá Enlart a s ním veškerá novější literatura²¹⁾?

²¹⁾ Enlart postupoval při svých pracích jinou cestou, než byla námi volena. Podal suchý popis té oné památky a srovnal pak veškeré detaily té které stavby s detaily staveb burgundských. Výsledky jeho práce jsou pro hlavní památky tak přesvědčující, že nemusíme se vracet k jeho výkladům a znovu opakovati práci tak pečlivě provedenou. Nám šlo hlavně o slohovou kritiku staveb, o zjištění problému a snah, o náčrt vývoje. Nebylo tedy třeba při této syntetické práci vracet se k analytickým vývodům Enlartovým, ačkoliv nám sloužily za velmi cenný základ našich vlastních výkladů.

Druhá významná památka tohoto cisterciáckého umění stavebního jest kostel opatství v Casamari, nedaleko městečka Veroli. Byl vysvěcen roku 1217, tedy jen o něco později než kostel ve Fossanově.

Půdorys, vnitřek a vnějšek kostela neukazuje podstatnějších odchylek od schematu kostela ve Fossanově. Poslední pole lodi hlavní jest již spojeno se soustavou lodí křížové, a věž, jež byla ve Fossanově postavena nad čtverec křížový, jest zde postavena nad toto poslední travée lodi hlavní. Zdůrazněna jest jen část křížového čtverce, což se částečně vysvětluje komplikací půdorysu. Celkové snahy jsou zde úplně stejné jako u kostela ve Fossanově, jen některé proporce se změnily, jak uvidíme později.

Další přesné reprodukce téhož vzoru jsou kostel Sta. Maria d'Arbona (s nedokončeným západním soulodím) a kostel San Galgano v Umbrii²²⁾, významný tím, že podle tvrzení Enlartova přenesl cisterciácký vzor z Latie do Umbrie a stal se tak vzorem katedrály sienské. I zde se shoduje půdorys a celková konstrukce se stavbami ve Fossanově a Casamari. Větší délka kostela vysvětluje se tím, že hlavní loď má osm polí, tedy o jedno více než Fossanova aneb Casamari. Enlart tvrdí, že se v celé stavbě již zhoubně ukazuje italský vliv. Vnitřek ukazuje stopy takového vlivu, avšak ne v celkové tektonice, jež následuje ještě úplně vzor kostela ve Fossanově a Casamari, nýbrž hlavně v dekoračních detailech. Hlavičky ukazují na některých místech větší souvislost s antikou, ačkoliv se vedle těchto antikisujících hlavic vyskytují opět jiné, úplně burgundským vlivem podmíněné. Italský vliv vidíme dále v tom, že stavba není vystavěna z jednotného materiálu. Kdežto celé dolní patro kostela a pilíře jsou vystavěny z travertínu, jest v horním patře použito v hojně míře cihel.

V městech jižní Umbrie uplatňovaly se dosti silně tradice architektury lombardské, a tím se vysvětluje použití cihel. Nad římsou vidíme, a to po prvé v gotickém kostele, vystavěném za burgundského vlivu, střídání různorodých vrstev kamene, které se vyskytuje u staveb toskánských, a hlavně pijských již od XI. století počínaje. Tvar klenby kostela San Galgano shoduje se úplně s klenbou kostela v Casamari. Změnu zdánlivě nepatrnou proti kostelu ve Fossanově ukazují proporce jednotlivých součástí stavby. Šířka každého jednotlivého pole jest asi o půl metru větší než šířka

²²⁾ Dehio-Bezold n. u. m., tab. 192, 7 (půdorys kostela Santa Maria d'Arbona). Půdorys kostela v Casamari tamže, avšak nepřesný. Lépe u Enlarta n. u. m. 27. V příčině kostela San Galgano viz Enlarta, 48 a n.

polí ve Fossanově. Toto rozšíření pole neznamenaloby zvláštní změny v poměrech jednotlivých částí, kdyby se k tomu nepřipojilo současně značné snížení lomeného oblouku arkády. Tendence k vertikalizmu, tihnutí do výše, jest zde ještě více zmírněna, a jeden z nejhlavnějších znaků italské gotiky projevuje se zde již dosti zřetelně ve vzájemných proporcích součástí. Tato změna proporcí připravovala se již u chrámu v Casamari, a kostel San Galgano byl vystavěn za vlivu mnichů v Casamari²³⁾. Jsou sice ještě rozdíly v podrobnostech, jež se vyskytují mezi kostely ve Fossanově, Casamari a kostelem San Galgano, avšak tyto podrobnosti nemění nikterak celkového charakteru, jenž zůstává až na zmírnění vertikalizmu u všech třech staveb stejný. Kostel San Galgano nasvědčuje tomu, že škola cisterciácká, jež ukázala své umění v kostelích ve Fossanově a Casamari, rozšiřovala svůj vliv mimo Latium až do Umbric. Avšak San Galgano není jedinou stavbou, jež ukazuje pronikání cisterciáckých vlivů na sever: cisterciácký vliv ukazuje se také u stavby až dosud k skupině fossanovské počítané, a sice u kostela San Martino al Monte Cimino poblíže Viterba²⁴⁾. Půdorys ukazuje proti půdorysu kostela ve Fossanově značné odchylky. Tam byla hlavní loď rozdělena na sedm probíhajících polí, při čemž rozměry (obdélníkového) pole nebyly závislé na způsobu klenby, zde je půdorys členěn podle vázaného systému. Na každé čtvercové pole lodí hlavní připadá dvojice polí lodí postranních. Loď hlavní je tak rozdělena na čtyři pole čtvercová, která tvoří základ celého půdorysu. I loď příční možno převést na tuto jednotku. Kněžiště není vytvořeno podle typu, který jsme pozorovali při čistě cisterciáckých stavbách Latia, nýbrž jest uzavřeno polygonální apsidou. Po obou stranách kněžiště jsou dvě kapličky jako ve Fossanově, jen s tím rozdílem, že stojí mezi sebou ve spojení a nejsou odděleny od sebe stěnou jako ve Fossanově. Všechna pole jsou překlenuta žebrovou klenbou křížovou, kněžiště (t. j. apside a půl travée základního čtverce) žebrovou klenbou osmidílnou. Tedy již půdorys neshoduje se s půdorysem kostela ve Fossanově aneb v Casamari. Není to obyčejný cisterciácko-burgundský půdorys; jeho vzory byly jiné; je kombinací půdorysu cisterciácko-burgundského s půdorysem lombardským. Cisterciácký kostel Chiaravalle u Milána má stejný půdorys, jen chor má jiný tvar. Další starší příklady jsou:

²³⁾ Enlart n. u. m. 48 a n.

²⁴⁾ Enlart n. u. m. 5 a násl. Burekhardt, Cicerone n. u. m. 78. Dehio-Bezold n. u. m. II, 501. Enlart, Burekhardt a Dehio-Bezold tvrdí, že kostel byl vystavěn za přímého vlivu kostela ve Fossanově. Jak uvidíme, není toto tvrzení správné.

San Ambrogio v Miláně, San Michele v Pavii, San Giovanni in Borgo tamtéž a katedrála v Piacenze. Krátce řečeno, loď hlavní a příční ukazuje v půdorysu obvyklý vázaný systém lombardské architektury. Kněžiště u kostela Chiaravalle u Milána jest uzavřeno stěnou rovnou jako ve Fossanově, zde apsidou polygonální. Takové polygonální apsidy jsou u cisterciáckých kostelů velmi řídké²⁵). Některé rané francouzské a německé cisterciácké stavby ukazují podobný tvar apsidy (Obazine, Otterberg a snad Walkenried), avšak apsida kostela San Martino al Monte Cimino je tvarově nejpokročilejší. Dehio a Bezold mají za to, že kostelu dostalo se tohoto uzávěru teprv při přestavbě XIII. století za vlivu takových kostelních staveb vyspělé gotiky, které vznikly mimo okruh stavebního umění cisterciáckého. Podle našeho mínění jde i zde o vliv lombardských kostelů. Úplně proti zvyku je, že architekt vynechal stěnu mezi oběma kapličkami (přirazenými ke kněžišti); tato zvláštnost nevyskytuje se v půdorysech pozdějších staveb.

Půdorys kostela San Martino jest tedy v základě cisterciácký, avšak lombardské vlivy způsobily takové modifikace, že nelze mluvit o přímé souvislosti s kostelem ve Fossanově aneb Casamari. Přejdeme k rozboru vnitřku. Hlavní loď jest rozdělena, jak již bylo řečeno, na čtyři dvoudílná pole. Každé pole jest dnes překlenuto obvyklou klenbou křížovou, avšak první travée, od křížového čtverce počítaje, ukazuje, že alespoň pro toto pole byla zamýšlena klenba šestidílná, která mohla mít svůj vzor buď ve stavbách lombardských aneb normanských. Nutno tedy zajistiti pravou filiaci. Stěna jest ještě rozhodněji než v kostele ve Fossanově a Casamari rozdělena na dvě patra, a sice na patro nosné a na patro okenní. Patro nosné ukazuje změnu podpor. Křížové pilíře s přistavenými polosloupky jsou hlavními nosnými články stavby; mezi nimi vykonávají v každém poli funkci pomocného nosného článku sloupky s lehkou entasí, postavené na masivní vysoký sokl. Masivní robustní tvar sloupů jakož i pilíře vyhovují dobře robustní tektonice celé stavby. Podpory nejsou v tak úzkém spojení se stěnou, jako pilíře kostelů ve Fossanově aneb Casamari: jsou to skutečně samostatné individuální články stavby, ve své samostatnosti co nejučinněji zdůrazněné bohatě složeným soklem a hlavicí, jež dělí důrazně svým silným reliefem podporu od oblouků arkády a přípor, jež nesou klenbu. Všechny podpory jsou spojeny lomenými oblouky arkády, velmi plasticky profilovanými. Nad arkádou probíhá římsa, jež dělí patra

²⁵) Dehio-Bezold n. u. m. I, 528, 533 II, 501. Viz také Roseho n. u. m. 91, a hlavně 102—105, kde autor probírá stavby s polygonálním uzávěrem.

kostela. Nezastavuje se před křížovým čtvercem, nýbrž probíhá také lodí příční a presbytářem, takže tvoří nepřerušenu a velmi účinnou horizontálu v celém kostele. Patro okenní jest sloučeno s patrem klenebním. Žebra klenby a pásy začínají se již od římsy, takže zdánlivě spočívá celá klenba na této římsě. Hlavní pilíř každého pole nese krátkou příporu, jejíž hlavice nese část římsy, která zde vystupuje ze základní plochy a tvoří něco v rodě náběžníků, na kterém spočívají články klenby.

Mezi nástěnnými oblouky každého (sdruženého) pole a mezi oblouky arkády prostírá se plocha stěny, prolomená jen jedním oknem, jež stojí ve středu celé plochy, a má tedy stejnou osu se sloupem, stojícím vždy mezi dvěma hlavními pilíři. Okna mají celkem stejný tvar jako okna ve Fossanově. Nejsou překlenuta obloukem lomeným, nýbrž půlkruhem. Jejich úzký, podlouhlý tvar nasvědčuje, že šlo jen o jejich praktickou úlohu, a sice o osvětlení hlavní lodí. Rozšířené ostění oken stojí přímo na římsě, jež dělí patra. Jinak jest celá rozsáhlá plocha stěny úplně nečleněna. Jen poslední východní pole hlavní lodí má okna dvě v souvislosti s celou dispozicí tohoto pole. Stavitelé kostela pomýšleli původně na klenbu šestidílnou, protože i nad sloupem, tedy výpomocnou podporou tohoto pole, vybíhá přípora až k římsě; tím se vysvětlují dvě okna, postavená úplně symetricky do osy každého dílu sdruženého pole. Stejnou dispozicí jako toto pole hlavní lodí má i jedno pole lodí vedlejších, které tvoří jak při kostele ve Fossanově s lodí hlavní organický celek. Od šestidílného pole bylo však patrně ještě během stavby tohoto pole upuštěno, takže dnes jsou všechna pole čtyřdílná. Křížový čtverec nepřevyšuje hlavní loď uvnitř, nýbrž je úplně stejně disponován, jako ostatní pole. Presbytář, který je, jak již bylo řečeno, překlenut osmidílnou klenbou, je nižší lodí hlavní. Jako vnitřek, poskytuje i vnějšek obraz od typu fossanovského úplně odchylný.

Průčelí nemá již jasné dispozice staveb burgundských. Je rozděleno na tři části. Po obou stranách části prostřední jsou masivní věže, jež nejsou v stejné ploše jako prostředek, poněvadž vystupuje poněkud dopředu. Fasáda v celku je rozdělena na tři patra. První patro části prostřední je prolomeno portálem. Věže zůstávají v tomto patře nečleněné. Druhé patro prostřední části jest zdobeno bohatým reliefem velkého okna (ne růže), provedeného patrně podle nějakého severního vzoru. U věží jest i toto patro nečleněno a nese jen (z doby pozdější) velké hodiny. Třetí patro věží ustupuje poněkud proti masivnímu prvnímu a druhému patru a jest prolomeno sdruženými okny. Každé patro věže jest odděleno od druhého jednoduchou rovnou

římsou. Na třetí patro věže jsou postaveny ještě jednoduché nevysoké jehlance střechy. Část prostřední jest v třetím patře zakončena do výšky úplně rovnou římsou. Tak vystupují proti prostřední bohatě článkované části po obou stranách masivní, málo členěné věže jako risality. Další vnější stavba kostela neukazuje nic zvláštního. Opěrné pilíře jako u kostela ve Fossanově nalézáme jen na jižní straně vnější soulodí a presbytáře, nikoliv na straně severní. Kostel není podle cisterciáckého zvyku vystavěn někde v údolí, nýbrž ovládá svou polohou na vrcholu ciminského lesa celou krajinu. Již přístup k tomuto chrámu láká náš zrak přímo ke kostelu; patrně je stavba vystavěna se zvláštním zřetelem k tomuto účinku, neobvyklému u čistě cisterciáckých staveb. Průčelí kostela je členěno ve velkých rysech, na vzdálenost rozpočítaných také prvky, neznámé italským průčelím, totiž věže, podporují tuto snahu. Úsudek o chrámu možno shrnouti asi v tato slova:

Stavba jest podmíněna vzorem cisterciáckým, ale ne vzorem cisterciáckých kostelů jižně od Říma, nýbrž patrně vzorem lombardsko-cisterciáckým. Na lombardský vzor ukazuje hlavně vnitřní dispozice chrámu, tvary sloupů a zvláště okolnost, že se vyskytují náběhy k šestidílnému vázanému poli lombardskému. Také dispozici průčelí, jež ukazuje vliv prvků cisterciácké architektury Latia cizích, nelze vysvětliti vzorem kostela ve Fossanově aneb Casamari, takže o přímém vlivu cisterciáckých kostelů Latia nelze mluvit.

Vliv lombardský v této krajině není bez příkladů; již dříve mohli jsme u staveb v Toscanelle, Cornetě, Tarquinii a Falleri a u staveb viterbských zjistiti dalekosáhlý vliv pokročilé architektury lombardské²⁶⁾, která je v tomto příkladě rovnocenným soupeřem umění burgundsko-cisterciáckého, později přemohla architektura lombardská cisterciáckou architekturu Latia, která zůstala celkem bez hlubšího vlivu na vývoj architektury italské, kdežto bez architektury lombardské nelze si vývoje italské gotiky XIII. a XIV. století vůbec mysliti. Vliv staveb, které povstaly na jihu Říma, omezoval se na úzký kruh, takže stavby v Umbrii jsou jen ojedinělými výjimkami. Sta. Maria d'Arbona, San Francesco v Sonnině, San Lorenzo di Campagna v Amaseně, Sta. Maria del Fiume v Ceccaně, San Niccolò v Ceccaně, Sta. Maria Maggiore v Terracině, San Francesco ve Ferentině, katedrála v Piperně, San Lorenzo v Piperně, Sta. Maria v Sermonetě, katedrála v Sezze, San Lorenzo v Sezze jsou nejhlavnější a nejznámější památky vlivu

²⁶⁾ Viz svrchu uvedené příklady, hlavně kostel Santa Maria de Falleri, kterážto stavba pochází pravděpodobně z roku 1186 a je tedy ranější než Fossanova aneb Casamari.

cisterciáckých kostelů ve Fossanově a Casamari²⁷⁾. Všechny tyto památky přizpůsobují se v mnohých ohledech dřívější a pozdější ryze italské stavební tradici. Byly asi vystavěny staviteli domácími, ne cisterciáckými, a proto snad převládá někdy starší domácí tradice nad importovaným cisterciáckým vzorem²⁸⁾.

Tyto malé kostelíčky, zastrčené v horách jižně Říma, neměly stejně jako jejich vzory Fossanova a Casamari vlivu na další vývoj italské církevní architektury. Byly to stavby XIII. a XIV. století, v kterých se sice udržovala ještě částečně tradice cisterciácko-burgundská, která však musela bojovat s vlivy domácími; renaissance a umění barokní učinily konec tomuto skromnému domácímu umění. Těžiště vývoje architektury italské není zde na jihu Říma; Lombardie, Toskánsko a Umbrie vyvedly italskou architekturu církevní z hrozící stagnace. Co se týče podrobností těchto skromných, raně gotických staveb, můžeme skoro ve všech podrobnostech poukázat na spolehlivou a vyčerpávající práci Enlartovu²⁹⁾.

I v podrobnostech kostelů, zbudovaných podle typu Fossanova, vidíme často převládající vliv burgundských vzorů. Tím se vysvětluje také celkově harmonický účinek těchto staveb. Cizích, t. j. hlavně antických vlivů, nelze ještě zjistiti u těchto staveb, protože stavitelé těchto kostelů přinesli s sebou nejen celkový plán, nýbrž i náčrty detailů, takže pro antikisující vlivy nebylo v jejich stavbách místa. To platí však jen pro ty stavby, jež vznikly přímo pod vlivem cisterciáků, při stavbách, kde byl pouze kopírován cisterciácký vzor, proráží ihned, jak jsme již svrchu podotkli, italské cítění i v tvaru jednotlivých článků. Teprv osamostatněním italské architektury od cisterciáckých vzorů nastává i pro práci v detailech doba, kdy stavitelé ohlížejí se čím dále tím více po antických vzorech, což pak vede k nenáhlé, ale jisté recepci antiky, ovšem ne slepě přejaté, nýbrž podle potřeb doby přizpůsobené. Tím jest však vyloučen vítězný postup gotiky severní do Itálie, tím padá vedle velkých konstruktivních problémů i dekorační problém gotiky severní.

Můžeme zopakovatí hlavní tendence těchto prvních gotických staveb v Itálii asi takto :

Nejde zde o stavby dospělé gotiky severní, nýbrž o raně gotické, burgundskými vzory podmíněné stavby cisterciácké. Cister-

²⁷⁾ Viz hlavně Enlart n. u. m. str. 3 a n., Burekhardt n. u. m. II, 99 a n.

²⁸⁾ Podrobnější analýsa těchto menších staveb mohla by krok za krokem zjistiti toto zitalštění burgundsko-cisterciáckých vzorů, zatížila by však příliš naši práci. Nemůžeme v tomto ohledu souhlasiti s vývody Enlartovými n. u. m. 237.

²⁹⁾ Viz Enlart n. u. m. 237 a n.

ciácký vzor dominuje v původních stavbách, jejichž hlavní vzory jsou kostely ve Fossanově a Casamari. Tato raná gotika stojí ještě úplně pod vlivem vyspělého umění románského. Jen v detailech hlásí se nesměle tendence vyspělé gotiky k slovu. Raně gotické stavby na jihu Říma mají sice velký vliv na své okolí, avšak i v těchto stavbách možno pozorovati pronikání ryze italského citění. San Martino al Monte Cimino ukazuje vliv druhý, mocnější, vliv architektury lombardské. Další úlohou bude, ukázati, jak tyto dva proudy působily na vývoj architektury italské. Nabudeme přesvědčení, že cisterciácko-burgundské vzory měly celkem jen nepatrný vliv na další vývoj církevní architektury italské, lombardská architektura poskytla italským stavitelům skoro ve všech podrobnostech i v celkové tendenci vzory, jichž bylo upotřebeno v gotice italské. V tomto ohledu nutno opravit tvrzení Enlartovo, jenž celý vývoj architektonického umění italské odvozoval od vlivu cisterciáckých staveb. Tento vliv byl čistě lokální; hlavní problémy italské gotiky byly již předem naznačeny v architektuře lombardské.

Chiaravalle.

Viděli jsme již při rozboru kostela San Martino al Monte Cimino, že lombardské umění mělo vliv i na stavby cisterciácké. San Martino není však jediným příkladem tohoto lombardského vlivu na cisterciácké stavby, nýbrž Lombardie sama chová překrásně zachovalý vzor lombardsko-cisterciácké architektury, a sice kostel Chiaravalle u Milána¹⁾. Chiaravalle jest nejstarším cisterciáckým kostelem v severní Itálii. Kdežto stavby skupiny Fossanova ukazují již burgundskou ranou gotiku, tedy přechod od románského umění ke gotice dospělé, jest tato stavba druhé polovice XII. století ve svých tvarech i ve své vnitřní dispozici ještě úplně románská. Nutno zjistiti, pokud šel vliv cisterciácký, a jakou měrou je kostel podmíněn domácí tradicí lombardskou.

Nesporno jest, že půdorys kostela jest úplně cisterciácký. Je to dispozice v celku úplně totožná s půdorysem kostela ve Fossanově

¹⁾ Enlart na uv. m. 68, 215. Na jednom místě (68) uvádí Enlart, že kostel: „appartient à un styl lombard, que l'art gothique bourguignon a quelque peu modifié.“ Na druhém místě (215) tvrdí: „de même faut-il considérer, comme une importation de Bourgogne en Italie l'église de Chiaravalle, près Milan, qui offre une grande analogie avec Saint-Philibert de Tournus.“ Zdá se, že si tyto dva výroky Enlartovy odporují. Chceme jen podotknouti, že Enlart ztotožňuje důsledně pojmy art germanique a art lombarde, že tedy považuje lombardské umění za německé. Novější věda, hlavně práce Rivoirovy, Cattaneoovy a Dehiovy opravily tento omyl Enlartův. Viz Enlart na uv. m. 217, 219.