

Dostál, Eugen

## Františkánské a dominikánské kostely italské

In: Dostál, Eugen. *Problémy gotiky italské*. Brno: Filosofická fakulta, 1923, pp. 61-104

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126360>

Access Date: 19. 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.

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

### Františkánské a dominikánské kostely italské.

Nedlouho po kostelu San Francesco di Assisi a skoro současně s kostelem Santa Chiara de Assisi povstal kostel San Francesco v Bologni. Jest to stavba velmi zajímavá, protože se v ní zrcadlí několik směrů architektury, takže kostel jest jaksi vyrovnáním všech těchto různorodých směrů<sup>1)</sup>.

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

Půdorys kostela San Francesco di Bologna přimyká se půdorysnému systému kostela v Pontigny<sup>2)</sup>, avšak ne zcela. Presbytář je vystavěn patrně úplně podle tohoto vzoru, kdežto hlavní loď následuje příkladu starší lombardské architektury, tím, že převzala vázaný systém lombardský, spojený se šestidílnou klenbou. I tento způsob klenby povstal asi za vlivu burgundské gotiky. Notre Dame

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

<sup>2)</sup> Dehio-Bezold n. u. m. tab. 191.

v Dijonu, kostely v Auxerre a Semuru, tedy burgundská gotika první polovice XIII. století, byly patrně vzorem kostela San Francesco di Bologna, a katedrály v Piacenze<sup>3)</sup>. Hlavní loď jest rozdělena na čtyři pole, z nichž poslední západní je obdélníkové pole volné, kdežto ostatní tři pole jsou vytvořena podle lombardského vázaného systému. Po obou stranách hlavní lodi jsou lodi postranní, rozvržené rovněž podle vázaného systému, takže na jedno pole lodi hlavní připadají dvě pole lodí postranních. Západní souloží přetíná loď příční, ke které se pak připojuje velmi charakteristické kněžiště, které má podle vzoru choru kostela v Pontigny, tedy stavby poslední čtvrti XII. století, ochoz a devět ochozových kaplí. Tato dispozice vyskytuje se v Itálii jen zřídka, a lze míti za to, že všechny případy této dispozice v Itálii třeba odvoditi z cizích vzorů. San Petronio v Bologni a jiné boloňské stavby jsou patrně pod vlivem kostela San Francesco di Bologna.

Je pravdě velmi podobno, že burgundské stavby konce XII. a začátku XIII. století působily svou půdorysnou dispozicí na kostel San Francesco di Bologna a prostřednictvím jeho na další boloňské stavby.

Tento dojem mění se při analýze vnitřku. Kostel v Pontigny řídí se jako cisterciácká stavba úplně předpisy cisterciáckého řádu. Nejvyšší prostota a jednoduchost, úmyslný nedostatek plastické výzdoby, jasnost v půdorysu a v nárysu jsou přednosti této stavby. Jest to stavba o sedmi obdélníkových polích v hlavní lodi. Pole lodí hlavní mají po obou stranách rovněž obdélníková pole lodí vedlejší. Dispozice lodí příční neruší jasného obrazu celkové dispozice, a lze říci, že i složitý systém ochozu s ochozovými kaplemi neškodí přehlednosti celku. Velmi účinná plastika pilířů, přípor jakož i pásů a žeber klenbových článkuje celou stavbu velmi rozhodně. Máme přímo hmatavý, haptický dojem, že celkový prostor skládá se z řady koordinovaných článků. Oko chtěj nechtěj musí utkvěti na vysokém reliefu článků každého jednotlivého pole a jest přímo přinuceno složiti si celkový prostor z těchto stejnorodých koordinovaných článků<sup>4)</sup>. Hlavní pilíř ukazuje se nám ještě jako velká plocha a podporuje tím velmi účinně význačnou plastiku každého pole. Poněkud jiný vzhled než kostel v Pontigny má Notre Dame v Dijonu, o němž jsme se již zmínili při analýze kostela San Francesco di Assisi. Je to rovněž burgundská stavba, ale stavba, která si již osvojila cíle a tendence dospělé gotiky Ile

<sup>3)</sup> Rose n. u. m. 40, Dehio-Bezold n. u. m. II, 512, I, 450.

<sup>4)</sup> Rose n. u. m. vyobrazení 5, 12, 19, 26.

de France. Stavba v Pontigny stojí právě na přechodu od zralého románského umění ke gotice, kdežto kostel v Dijonu jest stavba již úplně gotická. Zvláštní jest, že tato gotická stavba navazuje na tradici severní Francie, při tom však spojuje tuto tradici se znaky architektury jihofrancouzské, burgundské.

Podpory kostela Notre Dame v Dijonu jsou masivní nečleněné sloupy. Z hlavic podpor vybihají pak přípory, jež nesou cianky klenby. Plocha každého pole jest co nejbohatěji plasticky propracována a dělí se jasně na tři až čtyři patra. Snaha o odstranění stěny a zdůraznění kostry celé stavby jakož i o dosažení důsledného vertikálního charakteru tyto stavby velmi zřetelně.

A teď srovnáme tyto stavby s kostelem San Francesco di Bologna, který povstal okolo polovice XIII. století! Počítáme-li každé sdružené pole za dvě pole, což můžeme učiniti vzhledem k tomu, že podpory i přípory všech polí jsou stejné, dojdeme i u tohoto kostela k počtu sedmi polí. Hlavní loď jest tedy rozdělena na sedm polí, z nichž šest polí jest sdruženo ve tři vázaná pole a jen poslední západní pole je obdélníkové. Celá stavba jest vystavěna z cihel, což znamená opuštění cisterciácké tradice, jež budovala své stavby z kamene, a návrat k tradicím architektury lombardské. Podpory jsou osmihranné pilíře. U některých z nich je tento jednoduchý tvar tím, že ke každé straně jest přistaven pilastr, jenž má samostatnou hlavici. Tyto přistavené pilastry neruší nikterak základního tvaru pilíře, takže v celku jest tvar všech pilířů jednotný. Jen pět pilířů má hlavice s plastickou výzdobou, akantových, jen ve velkých rysech členěných listů. U ostatních pilířů jest kamenná hlavice velmi jednoduchá; místo plastického rostlinového ornamentu mají prostou římsovitou profilaci. Každý pilíř, aneb lépe řečeno hlavice pilíře, nese pilastr, k jehož jednoduché hlavici připojují se žebra a pásy klenby. Pilastry nejsou stejného tvaru. Hlavní pilastry, jež nesou pásy a hlavní žebra šestidílné klenby, mají tvar polovice šestihranu, kdežto pilastry, které nesou jen prostřední žebro klenby, mají formu polovice hranolu čtyřhranného. Stavitel chtěl patrně touto změnou forem znázorniti rozdíl úlohy jednotlivých pilastrů. Na lomených prostě členěných obloucích arkády spočívá plocha stěny, úplně nečleněná a prolomená jen oknem, umístěným až mezi nástěnnými pásy klenby. Zdá se, že v pozdější době byla připojena římsa, jež spojovala hlavice přípor, avšak tato římsa jest dnes odstraněna, takže kostel poskytuje obraz původní, kde stěna zůstala od oblouků arkády až po samou klenbu nečleněna. Jest to pravý opak toho, co jsme zjistili u burgundských vzorů této stavby. Žádné empory aneb trifory, okno v poměru k velké ploše

malé, žádná římsa, která by dělila stěnu vodorovně. Jediný kostel v Pontigny ukazuje přibližně týž systém jednotlivého pole jako San Francesco di Bologna. Stavby mladší školy burgundské řídí se vesměs gotickým systémem staveb Ile de France, ovšem ne bezpodmínečně a beze změn. Přes nějaké povrchní shody jsou však mezi kostelem San Francesco di Bologna a kostelem v Pontigny zásadní rozdíly.

V Pontigny máme jako podpory masivní kamenné pilíře cisterciáckých staveb s velkou přední plochou. Tyto pilíře jsou pevně svázány příporami, jež jako u kostela ve Fossanově stojí na konsolkách a nesahají tedy až k samému základu pilíře, s kostrou celé stavby a vystupují svým masivním reliefem tak účinně, že pojem pole (travée) jest co nejzřetelněji znázorněn. V Bologni jsou poměrně štíhlé osmihranné pilíře z cihel, jež již svým tvarem ukazují, že jsou na ostatních člancích architektury úplně nezávislé. Pilíř kostela San Francesco je izolovaný nezávislý tektonický prvek, který rozvázal souvislost s kostrou celku a jest jen článkem nosným. Jednoduchá, ale účelná hlavice znázorňuje velmi jasně tuto funkci. Na pilíř jest postaven pilastr, jehož plastika není již tak zřetelná jako plastika přední plochy pilíře v Pontigny, která probíhá jako reliefový základ přípor až k začátku klenby bez jakékoliv překážky, při čemž však sama reliefně před stěnu vystupuje. V Bologni jest plastika pilastru zmírněna. Jest sice ještě dosti výrazná, ale dá již tušiti cestu, kterou půjde gotika italská. Pojem travée, pole, ztrácí pro gotiku italskou znenáhla ten smysl, který měl pro architekturu severní. Místo článků tvořících kostrou, rámeček haptického pojmu pole stává se z pilastru a přípor článkem stěny pouze dekorativně dělicí. Dělí sice nadále hlavní loď v několik částí, avšak není to dělení v články samostatné, jež se teprve spojují v dojem celku. Pilastry a přípory přejímají funkci čistě opticky-metrického dělení velké nečleněné plochy stěny.

Pojem pole stává se z pojmu primárního pojmem sekundárním. Není to již tvořivý prvek, nýbrž sekundární článek. Již dóm v Sieně připravoval na změnu obsahu pojmu pole, na tuto italskou interpretaci francouzského základního článku církevní architektury, avšak můžeme postoupiti ještě více nazpět, protože i lombardská architektura svým názorem na funkci pole připravuje tuto změněnou italskou interpretaci, jak jsme zjistili již dříve. Nedivme se tedy, že kostel, jehož některé vnější podrobnosti lze vysvětliti jen přímým burgundským vlivem, podléhá přes to vnitřním zákonům čistě italské tradice, připravené vývojem architektury lombardské. Kostel San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, kostel v Maderně (na který nutno

zvláště upozorniti), jakož i Chiaravalle di Castagnola byly nám stanicemi na cestě k specificky italskému pojmu jednotlivého pole. Kostel San Francesco di Bologna jest zcela jistě pod vlivem francouzské gotiky, čemuž nasvědčují také proporce stavby<sup>5)</sup>, a sice hlavně nepopěrný vertikalismus, který vystupuje v tomto kostele zjevněji než v kterékoliv jiné italské stavbě, ale přece má i tato stavba tolik ryze italských rysů, že ji můžeme prohlásiti za výsledek sloučení vlivu francouzského a lombardského, při čemž vliv lombardský při dispozici vnitřku převládá.

Tím však dostává gotika italská úplně nové osvětlení. Analýsa dalších památek františkánských a dominikánských ukáže, jde-li při této stavbě o ojedinělý případ či můžeme-li zjistiti další památky, podléhající těmto vlivům; v případě kladném musíme zjistiti poměrný podíl těchto dvou směrů na dalším vývoji architekturní italské.

Kdežto San Francesco di Bologna představoval nám spíše typ staveb lombardských, staveb, pro které byla střediskem hlavně stará via Aemilia, přejdeme teď k typu toskánskému, jehož hlavní vzory jsou Santa Maria Novella a Santa Croce ve Florencii. Okolo těchto památek seskupíme pak ostatní stavby františkánské a dominikánské.

Jest zvláštní, že tak známý kostel, jako Santa Maria Novella, o němž již Michelangelo napsal slova vysoké chvály, zůstal až do dneška po stránce stilistické nepovšimnut. Povstal nedlouho po chrámě San Francesco di Bologna. Jest to stavba, s kterou bylo započato jistě v poslední čtvrti XIII. století, jejíž dokončení však se protáhlo až do polovice trecenta. Půdorys kostela ukazuje jasně vliv cisterciácký. Byla-li to lombardská cisterciácká tradice (Chiaravalle) či kostely jižně Říma (Fossanova, Casamari), jež měly vliv na půdorysnou dispozici kostela Santa Maria Novella, nelze přesně zjistiti. Kostel není již vystavěn podle vázaného systému lombardského, přešel tedy k systému probíhajícího pole (travée), ale vrací se v mladších částech hlavní lodi k čtvercovému půdorysu pole, ovšem, že za poměrů úplně změněných. Kněžiště a loď příční jsou vystavěny úplně podle systému cisterciáckého. Rovnou stěnou uzavřené kněžiště má po obou stranách dvě kaple, které se otvírají do stejně širokých polí lodi příční. Nejvýhodnější dvě pole lodi hlavní jsou pole obdélníková, kdežto od následujícího pole přešli stavitelé k čtvercovému poli jednoduchému, takže z čtvercového pole lodi postranní stává se teď pole obdélníkové. U lom-

<sup>5)</sup> Nutno poukázati hlavně na poměr mezi lodí hlavní a loďmi postranními, jež jest ještě úplně podmíněn severním citěním.

bardského vázaného systému připadala na jedno čtvercové pole lodi hlavní dvě čtvercová pole lodi postranní, zde však jen jedno, a sice obdélníkové pole lodi postranní odpovídá jednomu čtvercovému poli lodi hlavní. V tom záleží zásadní rozdíl tohoto systému od vázaného systému lombardského. Tím však změnil se podstatně proporce celé stavby. Cisterciácký půdorys není kopírován otrocky, nýbrž za stavby dovedli stavitelé přizpůsobiti tradiční půdorys svým intencím.

Již jednou jsme naznačili, že úmyslné užívání cisterciáckého půdorysu jest hluboce zakotveno ve snaze italských stavitelů po největší jasnosti v dispozici stavby, a jest velmi význačno, že právě Florencie, tedy město, kde Brunelleschi vytvořil později svá vele díla Santo Spirito i San Lorenzo, přejímá ke konci XIII. století úmyslně tuto jednoduchou, přísnou, přehlednou dispozici, která zaručovala již předem nejdalekosáhlejší uskutečnění záměrů architektů italských.

Tytéž snahy, jež se projevují ve volbě půdorysu, měly rozhodující vliv i na celkovou dispozici vnitřku kostela. Podpory kostela tvoří pilíře čtvercového půdorysu s přistavenými polosloupky. Nároží pilířů jest sříznuto, takže pilíř bez přistavených polosloupů tvoří jakýsi přechod k pilíři osmihránnému. Přední, do hlavní lodi obrácený polosloup probíhá do výše až do bodu, kde na hlavici polosloupu nabíhá klenba. Pilíře jsou mezi sebou spojeny lomeným obloukem, který vybíhá značně do výše. Také tento oblouk spočívá na polosloupech přistavených k pilíři. Plocha stěny mezi obloukem arkády a lomeným obloukem klenby zůstává nečleněna, jen malé kruhové okno, které prolamuje plochu těsně pod nástěnným obloukem klenby, oživuje tuto plochu. Uzavřena jest hlavní loď čtyřdílnou klenbou gotickou rovněž jednoduchých nečleněných tvarů. Tento suchý střízlivý popis nedá však ani zdaleka tušiti jednoduché velebnosti chrámu, velebnosti dosažené zcela puritánskými prostředky.

Tázeme se po vzorech této dokonalé stavby. Vzor půdorysu měla buď v Lombardii (Chiaravalle) aneb jižně Říma, jak jsme již podotkli. Otázku lze snad rozhodnouti, zjistíme-li původ ostatních článků stavby. Křížový pilíř s přistavenými polosloupky připomíná vzor toskánsko-lombardský. Stačí poukázat na San Miniato al Monte ve Florencii, San Savino v Piacenze, Chiaravalle di Castagnola, avšak i San Pietro in Ciel d'oro v Pavii jako vzory tohoto tvaru. Právě vyjmenované příklady ukazují (až na San Miniato) také stejný systém pole stěny, tedy velké nečleněné plochy, prolomené jen oknem jako u kostela Santa Maria Novella. Netřeba tedy hle-

dati cizích vzorů pro tuto disposici, můžeme-li ukázati na starou severo-italskou tradici. Tím se také řeší otázka Burekhardtova, byly-li pilíře uvedeného tvaru původu severního. Nutno rozhodně zamítnouti tuto domněnku, pro kterou Burekhardt neuvádí důkazů, a zdůrazniti ještě jednou, že vzor pro pilíře jakož i pro celý systém pole jest původu lombardského. Podle toho však smíme souditi, že také půdorys byl převzat z Lombardie, tedy ne od cisterciáckých staveb jižně Říma. Shoda v půdorysu vysvětluje se společným původním vzorem severo-italských a jižních staveb cisterciáckých. Poměry jednotlivých článků stavby ukazují ještě zřetelněji celou ohromnou přeměnu v nazírání stavitelů na funkci jednotlivých součástí. Tím, že oblouk arkády hlavní lodi vybihá do značné výše, dosahuje stavitel úzkého spojení lodi hlavní s lodí vedlejší. Charakteristickým znakem kostela ve Fossanově jakož i jiných románských kostelů bylo sloučení pole lodi hlavní s polem lodi vedlejší v jediný plasticky-kubický celek, v jeden článek, který stál rovnocenně vedle článku sousedního. V tom právě také záleží zásadní rozdíl mezi tímto systémem a kostelem Santa Maria Novella, který nespojuje již jeden článek lodi hlavní s jedním článkem lodi vedlejší, protože u něho vstupuje loď hlavní jako celek v úzké spojení s lodí vedlejší. Koordinace jednotlivých článků ustoupila subordinaci, subordinaci ještě trochu nejasné, ale přece rozhodné a cílevědomé. Tomuto spojení napomáhá na příklad také tvar pilíře. Není to masivní pilíř kostela ve Fossanově s velkou přední plochou, která článkovala, rozlučovala, nýbrž jest to podpora, která se omezuje na nejstručnější formu nosného článku, na formu se stanoviska architektonického neúčelnější a nejušpornější. Loď vedlejší netvoří jen plasticky významnou folii jednotlivému poli lodi hlavní, nýbrž vstupuje celým svým prostorem jako celkem v úzkou souvislost s lodí hlavní. I vzájemné proporce výšky lodí se změnily. Jako prostоровě tvárný činitel uplatňuje se zde celá výška lodi vedlejší. Jest to umožněno právě uvedenými okolnostmi, totiž značnou výškou lomeného oblouku lodi hlavní a tvarem pilíře. Tato výška tvárně činná v prostoru lodi postranní dostihuje tři čtvrtiny výšky lodi hlavní. Vzpomeneme-li, že výška lodi vedlejší kostela ve Fossanově, Casamari a San Galgano nedostihuje ani polovice výšky lodi hlavní, že i kostel San Francesco di Bologna neodchyluje se od tohoto systému, ač právě tento kostel znamená svým pojmáním poměru prostoru lodi hlavní k lodí vedlejší přechod, pochopíme ihned velký význam této změny v prostorových poměrech pro italskou církevní architekturu. Připravuje se tím přehodnocení prostorových proporcí, připravuje se vyřešení harmonického poměru



jednotlivých prostorových částí kostela, avšak prostorových částí v celku, nerozčleněných na jednotlivá pole. Tím docházíme k nejpodstatnějšímu problému gotiky italské, k problému přeměny názoru na funkci pole a jeho poměru k prostoru celkovému. Již při rozboru architektury lombardské zjistili jsme zásadní rozdíl pojmu pole v architektuře lombardské a (na příklad) normanské. U staveb normanských úplné rozčlenění na jednotlivé koordinované články, v Lombardii rozčlenění, při kterém nemízí subordinace jednotlivých článků, kde koordinace jest vázána subordinací, odůvodněno tím, že architektura lombardská vycházela od jiných prostorových požadavků než architektura normanská, že však použila stejných prostředků jako architektura normanská. Tento směr architektury lombardské vrholí v gotice italské. Pole bylo v severní architektuře románské prvkem primárním, rozhodujícím, prostor celkový pojmem sekundárním. Prostor celkový skládal se z jednotlivých koordinovaných prostorových těles. Gotika severní přetváří tento románský pojem pole. V umění románském měla hlavní úlohu reliefně propracovaná plocha stěny lodi hlavní i vedlejší. Gotika severní zřídka se této velké, plasticky členěné plochy stěny, odstraňuje plochu všemi možnými prostředky, hlavně triforami, prolamovanými okny, takže pojem stěny skutečně mízí z architektonického slovníku gotiky severní. Pole stěny přetvořilo se v pole klenbové aneb, ještě lépe řečeno, v pole kostry celé stavby. Změnily se vzájemné vztahy jednotlivých součástí. Pole se stalo na základě důsledného přechodu gotiky severní k obdélníkovému poli užším. Hlavními součástkami tohoto gotického pole jsou všechny členěné pilíře, přípory, trifory, okna, kružby oken atd., jež pomáhají potlačiti plochy stěny. Na její místo nastupuje kostra stavby, orientovaná jedním směrem, t. j. vertikálem celé stavby. Budeme o těchto základních pojmech gotiky severní mluvit ještě později, ale třeba ihned zde zjistiti, že tímto pojmem pole klenebního vystupuje opět do popředí idea prostoru celkového. Pole klenební neslouží již rozdělení celé stavby na primární prostorová tělesa, nýbrž koncentrují naopak opět tato primární tělesa v jeden celek prostorový, jenž se zásadně však liší od gotiky italské tím, že to není prostor uzavřený, nýbrž prostor, jenž stojí v úzkém spojení s volným prostranstvím. Prostor kostela severně-gotického vybíhá prostřednictvím architektury ve volné prostranství, stojí s ním v nejužším spojení, vyznívá v něm. Právý opak vidíme u kostela Santa Maria Novella. Stěna nad obloukem arkády zůstává nečleněna a působí tedy opravdu jako stěna, jako plocha, která uzavírá, ohraničuje vnitřní prostor kostela. Vstoupila v úzké spojení s plochou klenbovou a tvoří s ní celek, jenž stavbu odděluje velmi účinně

od volného prostranství a tvoří monumentální uzávěr této stavby. Máme v tomto kostele jen patro nosné aneb lépe řečeno nosné části, pilíře a pak již kleubu se svými plochami, k nimž náleží stěna lodi hlavní, tedy uzávěr celé stavby. Stará antická myšlenka, členiti stavbu na části nosné a uzavírací, vystoupila opět do popředí. Tomuto změněnému směru gotiky italské přizpůsobují se postupně veškeré architektonické části stavby. Okna byla v románském umění důležitou součástí celkové plastiky stěny. Byla skoro vždy postavena do hlavní osy pole, podporovala relief pole a pomáhala při vytvoření pojmu pole stěny. Jejich funkce změnila se v gotice severní. Z poměrně malých úzkých oken románských staveb stala se velká okna gotická, vyplňující celou plochu mezi příporami pilířů, takže právě okna přispěla snad nejvíce k rozkladu, k odstranění plochy stěny. Gotika skupiny fossanovské sleduje i v tomto ohledu tendence umění románského. Okna slouží zde hlavně k vytvoření a prohloubení reliefu stěny. Zcela jinak u kostela Santa Maria Novella. Okna a sice kruhová okna jsou prolomena do zdi těsně pod nástěnnými pásy klenby. Již toto umístění zabraňuje, aby se pro pozorovatele sloučila okna s arkádou v tak plasticky určitý celek jako na př. ve Fossanově. Okno není ve svém směru orientováno. Chybí jakákoliv památka po vertikalismu, jež se jevila ještě v lomeném oblouku aneb v úzkém tvaru okna. Okno není nikterak zdůrazněno snad bohatou profilací aneb hlubokým ostěním a slouží pouze účelům praktickým, t. j. osvětlení prostoru hlavní lodi.

Okna tvořila v románském i gotickém umění součástky pole, měla mimo vlastní praktický účel ještě jiný smysl, byla výrazně tvárným článkem stavby. Zde v Santa Maria Novella vidíme po prvé, že se okna osamostatňují. Jsou vytržena z jakékoliv mimotektonické souvislosti s jednotlivým polem, slouží jen svým účelům, osamostatňují se. Okno je jen účelným článkem, a o tvaru okna nerozhodují již ohledy na celkovou dispoziční pole, nýbrž jen snaha po harmonických tvarech a harmonickém rozčlenění plochy. Okno, pilíř, klenba, plochy stěny roztrhávají pouta, ve kterých se octly tendencemi umění románského a gotického, přetvářejí se v neodvislé tektonické články, podřízené jen všeobecným zákonům tektoniky a harmonie, a přerušují úzkou souvislost s ostatními články, v kterou byly zataženy v systému románském a severním gotickém. Feudální stavba románského a severně-gotického umění ustupuje svobodě, autonomii jednotlivých součástí, přirozené harmonii celé stavby. Jest samozřejmo, že tohoto přechodu k úplně vyhovujícímu rozřešení nejlepšího souladu jednotlivých autonomních tektonických článků mezi sebou nebylo lze uskutečniti jedním krokem, avšak začátek této rozhodné roztržky

s románskou a severně-gotickou tradicí spadá do téže doby, kdy Giotto maloval svá velká freska v Aréně v Padově.

Podotkli jsme při vyličení románského unění italského, že vzdálenost mezi podporami roste. Lombardské umění vychází sice při stavbách nejranějších od těchto tendencí, ale zůstává pak při stavbách pozdějších přece při poměrně úzkém poli. Gotika italská činí i zde rozhodný krok, pokud možno největší vzdálenost podpor od sebe stává se rozhodujícím principem gotiky italské. Santa Maria Novella nemá ještě v tomto ohledu ujasněnosti staveb pozdějších. Dlouhou stavební dobou vysvětluje se změna ve vzdálenostech jednotlivých pilířů. Šířka jednotlivých polí je u starších stavebních částí o polovici větší než u pole katedrály amienské a roste pak při pozdějších polích na vzdálenost dvojnásobnou. I tím se přeměňují podstatně vzájemné poměry jednotlivých částí kostela. Stavitelé dosahují tak užšího spojení prostoru lodi hlavní s lodí vedlejší, větší přehlednosti, zdůraznění prostoru celkového a přehodnocení pojmu pole. Tvary článků kostela Santa Maria Novella nejsou tak plastické jako tvary severo-gotických kostelů aneb i tvary skupiny Fossanova; tak na příklad je plastika pilířů, jako článků dělicích, dosti značná, není však tak výmluvná jako tvary článkovaného pilíře severního. V architektuře románské byl pilíř článkem, jenž skutečně dělil svou plastikou celkový prostor na několik polí; tento pilíř nabyl jiného významu v gotice severní, kde nedělil již, nýbrž spojoval všechna pole v jednotný, vertikálně orientovaný celek. Zde ztrácí tento i onen význam a stává se jen článkem celou stavbu harmonicky článkujícím. Toto článkování však nejde tak daleko, aby vznikla primární haptická prostorová tělesa, nýbrž jest provedeno články mírného reliefu, tedy články optickým dojmem působícími. Všemi těmito přeměnami změnila se také celková orientace vnitřního prostoru. V starokřesťanské basilice máme typ stavby orientované do hloubky prostoru. Románské umění rozkládá tento jednotný prostor na koordinovaná prostorová tělesa, gotika severní přenáší orientaci stavby v směr kolmý, směřuje k nejrozhodnějšímu vertikalizmu. Gotika italská navazuje na tradice lombardské. Článkuje také stavbu, avšak ne tak rozhodně jako na příklad umění normanské. Je to více optické článkování lineární, jež směřuje k harmonickému rozložení stavby na několik lineárně lépe pochopitelných částí, nikoliv na vytvoření samostatných prostorových těles. Současně dostává tato stavba lineárně opticky článkovaná uzávěr, jenž hoví celkové tendenci stavby. Šířka a délka jednotlivého pole jest nepoměrně větší než v soudobých stavbách francouzských, tím se však poměrně snižuje výška; tím stává se klenba z článku, jenž má zrak převést do nekonečného prostranství, článkem vnitřní

prostor rozhodně, pevně uzavírajícím, článkem vyrovnávajícím, konečným, ne přechodným jako v gotice francouzské. Tedy i klenba vrací se ke své přirozené funkci, t. j. jest jen článkem stavbu uzavírajícím; pozbyla své lehkosti, nedělá dojmu článků nehmotných jako v gotice severní, ona tíží a potřebuje rozhodných nosných článků ke své podpoře, ne kostru, která ve svém stoupání výše a výše vbíhá přímo v pásy a žebra klenby, kde vreholí celá vzestupná tendence stavby. Gotika italská odmítá tedy důsledně transcendentální spiritualisaci celé stavby, odmítá služby ideám metafysickým, obrací se k přirozeným funkcím jednotlivých částí a považuje tyto jednotlivé části za autonomní články, jež slouží jen přirozeným svým funkcím.

Nemůže býti pochybnosti, že tato architektura nesouvisí s úplně jiným směrem orientovanou cisterciáckou architekturou skupiny Fossanova: vzory třeba hledati v architektuře lombardské. Všechny tyto gotické stavby italské jsou příkladem, jak málo mění nahodilé vnější tvary, jako lomený oblouk aneb křížová klenba žebrová, pravou podstatu celkového systému. Ve všech těchto stavbách jest systém lombardských kostelů změněn vlastně pouze v detailech, v dekoracích, nikoli však ve své podstatě. Ukáže to analýsa dalších památek.

Nejstarší gotický kostel Florencií jest Santa Trinità, souhlasíme-li s názorem Burekhardtovým, že kostel byl vystavěn okolo r. 1250<sup>6-7</sup>). I není-li toto datování úplně správné, potřebujíc ještě dalšího potvrzení, na archivních výzkumech založeného, nelze podle celkového stavu kostela pochybovati o tom, že povstal asi okolo polovice XIII. století. Jest to pětilodní stavba. Některé nepravidelnosti v půdorysné dispozici vysvětlují se obtížemi terénu, avšak nejsou tak značné, aby zatemňovaly snahy stavitelů. Jest to obvyklý půdorys cisterciáckých kostelů, jenž byl zde zajímavě interpretován. Chor a loď příční ukazují obvyklou dispozici. Presbytář je uzavřen rovnou stěnou a má po obou stranách kaple, jež se otvírají do lodi příční o třech velkých polích. Křížový čtverec není základní jednotkou celé stavby. Soulodí západní jest rozděleno na pět lodí. Obě nejkrajnější lodi postranní byly později ve smyslu dospělé renaissance přeměněny na kaple. Vzhledem k obtížím stavebního místa jest loď hlavní rozdělena jen na pět obdélníkových polí. Výstavba vnitřku ukazuje stejný obraz jako Santa Maria Novella. Celá stavba spočívá na čtverhranných pilířích. Nejsou to masivní pilíře staveb románských, nýbrž štíhlé pilíře tvaru skoro renaissančního. Opět probíhá přední plocha tohoto pilíře jako pilastr až k pásům klenby, opět spočívá na těchto

<sup>6</sup>) Dehio-Bezold n. u. m. II, 511.

<sup>7</sup>) Burekhardt n. u. m. II, 72.

podporách, spojených mírně lomeným obloukem, velká plocha stěny členěná jen úzkým oknem italským. Přímou nad nejvyšším bodem oblouku arkády vidíme na stěně čtverec v rodě výklenku. Tento čtverec neprolamuje však stěny hlavní lodi, nýbrž je čistě dekorativní. Máme zde krásný příklad, jak článek tektonický, empora, přeměnil se na článek čistě dekorativní. Hlavice pilířů jsou zhotoveny podle antických vzorů. Jak daleko postoupila autonomisace jednotlivých částí stavby, vidíme nejlépe na tom, že pilíř jest zde ještě rozhodněji než v Santa Maria Novella zdůrazněn jako samostatná, úplně nezávislá s ostatní kostrou stavby jen ve funkčním spojení stojící podpora. Je postaven na vysoký sokl; kdežto v gotice severní připravuje sokl na pozdější rozčlenění pilíře na přípory, jest zde i sokl úplně nečleněn a vyjadřuje jednoduchou, avšak velmi výraznou formou svou jedinou funkci, totiž funkci podstavce pro podporu celé stavby. Tato forma soklu přešla skoro úplně nezměněna v systém staveb pozdějších. Mezi soklem kostela Santa Trinità a soklem podpor domu florentinského není podstatných rozdílů. Poměr lodí mezi sebou a celkové proporce stavby jsou tytéž jako u kostela Santa Maria Novella.

Pojem pole, jak jsme jej ponejprv rozebrali u kostela Santa Maria Novella, jest týž i u této stavby. Jednoduchá profilace žeber a jednoduchý tvar pilířů napomáhá dekorativně syntetickému rozdělení jednotlivých vrstev stavby. Můžeme zde jen opakovati slova, kterých jsme užili při analýze chrámu Santa Maria Novella. Celkový dojem zůstává nezměněn přes to, že půdorys jest komplikovanější. I při rozdělení soulodí na pět lodí zůstává celé stavbě přehlednost soulad prostorů jako celků, ne jednotlivých prostorových těles.

Ještě větší jest shoda mezi kostelem Santa Maria Novella a kostelem Santa Maria sopra Minerva v Římě<sup>\*)</sup>. Tento kostel jest zajímavý tím, že jest to jediná větší italsko-gotická stavba v Římě. Bohužel se tato stavba nezachovala v původním stavu, takže jest třeba aspoň částečně pracovati s rekonstrukcemi. Půdorys kostela byl původně skoro úplně totožný s půdorysem chrámu Santa Maria Novella. V XV. a XVI. století byly přistavěny kapličky a v XVII. století uzavřel Maderna presbytář, který byl dříve podle cisterciáckých vzorů uzavřen stěnou rovnou, apsidou. Vnitřek kostela utrpěl také několikrát nelitostnou restaurací. Naposled se tak stalo v letech 1848—1853, kde kostel byl očištěn od barokních dekorací, a kde vysoká okna stěny lodi hlavní byla zaměněna okny kruhovými. Současně byla do apsidy prolomena nynější vysoká okna; mimo

<sup>\*)</sup> Berthier: L'eglise de la Minerve à Rome, Řím, 1910, str. 3 násl. Masetti: Memorie storiche della chiesa Santa Maria sopra Minerva, Řím, 1857, str. 21 násl.

to byl celý kostel inkrustován pravým a umělým mramorem, hlavice pilířů byly pozlaceny, stěny byly vymalovány. Nezbývá tedy z původního stavu mnoho více než celková dispozice stavby. Tato však nám ukazuje úplnou shodu s kostelem Santa Maria Novella ve Florencii. Byl to typ italského kostela, jenž se šířil čím dál tím více. Netřeba tedy vysvětlovati shody v dispozici obou kostelů tím, že, jak se tvrdí, kostel římský byl vystaven od stavitelů kostela florentského. Toto tvrzení zakládá se jen na nedokázaných domněnkách, takže o nějakých přesných důvodech pro spolupůsobení dominikánských mnichů Fra Sisto i Fra Ristoro při stavbě kostela Santa Maria sopra Minerva nelze mluvit.

Pilíře kostela jsou čtyřhranné pilíře s přistavenými polosloupky, které zde jakož i u florentského kostela probíhají po stěně hlavní lodi až k začátkům klenby. Hlavice pilířů a polosloupů mají antický tvar, ale nelze s přesností zjistiti, pokud měla na tento tvar vliv poslední restaurace. Žebra a pásy klenby jsou nenápadné, jednoduchého tvaru. Lomený oblouk arkády vyběhá velmi vysoko do stěny lodi hlavní, členěně jen jednoduchým dříve obdélníkovým, nyní kruhovým oknem, ačkoliv není vyloučeno, že tento tvar okna byl původní, a že teprv Carlo Maderna změnil kruhový tvar v obdélníkový. Klenba je velmi nízká, poměrně nižší, než u kostela Santa Maria Novella. Uvedenými okolnostmi jest dosaženo tak jako u kostela Santa Maria Novella rozdělení stavby na dvě části, na část nosnou a část uzavírající. Zdá se, že vzhledem k celkovým proporcím toto rozdělení jest zde ještě účinnější než u florentského kostela. Všechny ostatní úvahy, jež jsme pronesli u příležitosti analýzy kostela florentského, zůstávají i pro římský kostel úplně v platnosti. Totéž úzké spojení prostoru lodi hlavní s prostorem lodi vedlejší. Tohoto spojení dosáhli stavitelé kostela týmiž prostředky jako ve Florencii, velkou výškou arkády lodi hlavní a velkou výškou lodi vedlejší. Poměrně velká šířka lodi hlavní podporuje dojem, že klenba jest nízká, potlačuje vertikalismus, jenž jako u kostela florentského zrcadlí se jen v lomeném oblouku arkády. Jest to mírný vertikalismus, který se stále více a více uklidňuje, protože nemá vnitřní životnosti a vnitřního oprávnění jako vertikalismus severní. Jest to rozdíl mezi vertikalismem dekoračním a vertikalismem podmíněným všemi tektonickými články, jenž se objevuje v uvedených třech příznených stavbách.

Současně je kostel Santa Maria sopra Minerva v přístavbách, hlavně v kaplích důkazem, pokud vyhovovala tato gotika tendencím renaissance. V kaplích zaměnila gotickou dekoraci dekorace renaissance, aniž byla nutna přeměna tektonického systému; gotika

italská přešla nenuceně v renaissanci. O tomto přechodu budeme mluvit později ještě podrobněji.

Z uvedených příkladů jest patrna základní tendence italské gotiky. Gotika severní buduje celou stavbu z jednotlivých článků tak, aby zůstala jen kostra stavby, aby odstraněním stěny bylo dosaženo co nejužšího spojení prostoru vnitřního s volným prostranstvím. Gotice italské nejde o spojení prostoru vnitřního s volným prostranstvím, naopak spěje k pokud možno nejúčinnější izolaci tohoto vnitřního prostoru, k rozhodnému ohraničení prostoru vnitřního od volného prostranství.

V gotice severní zprostředkovala klenba mezi volným prostranstvím a prostorem vnitřním. V bohatě článkovaných žebrech a pásech vyzníval nekrocený vertikalismus pilířů a přípor, klenba byla jen pokračováním tohoto horlivě do výšky spějícího systému přípor pilířů, sloupků, kružeb, empor a oken. Všechno bylo podřízeno vze-stupu, všechny články ztratily svou samostatnost, aby pokud možno nejvíce vynikl vertikalismus. Pravý opak pozorujeme v gotice italské. Vertikalismus ukazuje se jen v lomeném oblouku arkády a oken. Pilíře nepřijaly bohatého článkování severních vzorů, přípory jsou ve tvarech poměrně chudé. Klenba ve spojení se stěnou uzavírá, izoluje prostor. Stěna, jež v gotice severní takřka zmizela, má v gotice italské velký význam. Není tedy divu, když gotika italská v důsledcích všestranné, rozhodné izolaci prostoru vnitřního upouští od klenby a spokojí se s krovem dřevěným; není to zrada na vlastních cílech, nýbrž jen logický důsledek změněného názoru na funkci jednotlivých částí stavby. Otevřený krov jest pojmem, který jen stěží možno zařadit do systému gotiky severní; při gotice italské nepřekvapuje, naopak řadí se dosti harmonicky do celkového systému: není popřením těch tendencí, které ovládají gotiku italskou.

Dalším dobrým příkladem tohoto směru italské gotiky jest florentský kostel Santa Croce<sup>9)</sup>. Jest to jeden z nejvýznačnějších italských kostelů gotických. Půdorys kostela jest cisterciácký, pouze nepatrně modifikovaný. Hlavní loď o sedmi polích obdélníkových a lodí postranní jsou rozděleny na sedm polí obdélníkových. Základ celého systému tvoří jeden obdélník-pole; loď příční skládá se také ze tří obdélníků, krátkými stranami seřazených. Stavba jest uzavřena polygonální apsidou pětihrannou, které je po obou stranách přiřazeno pět kaplí, takže celkový počet kaplí jest zde zvýšen na deset. Později byla tato jasná dispozice doplněna přístavbami, jež jen v nepatrné míře mění celkový obraz stavby. Jest to jedna

<sup>9)</sup> Dehio-Bezold n. u. m. II, 510, tab. 534, 552, Thode n. u. m. 320.

z nejprůhlednějších, nejjasnějších dispoic italských kostelů. Stejný dojem poskytuje vnitřek kostela.

Stavba spočívá na štíhlých osmihranných pilířích, postavených na široký mohutný sokl. Hlavice jsou tvaru jednoduchého, plasticky velmi výrazného. Na nich spočívají lomené oblouky arkády profilované plochým reliefem. Tam, kde oblouky arkády nabíhají na hlavice pilířů, dělí je jednoduchý plochý pilastr, jenž se táhne od hlavic až k plasticky velmi silně vystupující římsě, dělicí nosné patro od patra okenního. Pilastry pokračují i nad římsu dále až ke konci stěny, kde na ně jsou již položeny trámy krovu. Na každé takové pole připadají čtyři trámy krovu, z nichž ty, jež spočívají přímo na pilastrech, nejsou zdůrazněny proti druhým. Celková dispozice ukazuje, že stavitelé již ze začátku nepomyšleli na překlenutí prostory. Tím se však změnila úplně soustava stavby. Proporce se zde po prvé přibližují klasickému vzoru, jak jej vidíme v kostele San Lorenzo aneb Santo Spirito ve Florencii. Hlavní loď jest rozdělena na dvě patra; patro nosné zaujímá dvě třetiny celkové výšky, patro okenní třetinu. Dvě třetiny výšky arkády činí světlost pole lodi hlavní. Srovnáme-li tyto proporce se vzory francouzskými, pochopíme ihned ohromný rozdíl v poměrech jednotlivých článků celku, jakož i následky této změny pro celkový dojem. Stavba ztratila tendenci vertikalizmu; architektura se uklidňuje. Takové rozčlenění stavby je již předzvěstí renaissance, kde jest článkována stěna a nikoliv prostor. Tím se liší pole gotiky italské rozhodně od pole gotiky francouzské aneb od pole románského. Jest dekorativně článkujícím prvkem plochy, nikoliv prostorově tvárným prvkem. Jaký smysl mají pilastry, jež v řadě přípor vybíhají od hlavic pilířů kostela Santa Croce? Jsou to pouhé dekorativní články, jejichž účelem jest harmonické členění stěny v jednotlivé části. Účel článků není tedy tektonický, nýbrž pouze dekorativní. Pole se ztratilo, žije pod povrchem dojmu prostorového. Kdežto v umění románském a severo-gotickém vystupuje prostředkem přípor článkovaných pilířů rozhodně do prostoru kostela, stáhlo se zde zpět do stěny, jest pouhým článkem podružním, nikoliv článkem prvotním, rozhodujícím pro celkovou dispoici. Stojíme před nejrozhodnějším vyjádřením ducha architektury italské, jenž spěje k subordinaci, nikoliv ke koordinaci, jak nám ji ukazuje architektura románská. Prošlo sto let od první stavby skupiny Fossanova. Jak velký jest však rozdíl mezi kostelem ve Fossanově a kostelem Santa Croce! Tam vřehol umění románského, zde rozhodný začátek renaissance. Kdo může ještě tvrditi, že všechny stavby italské jsou závislé na uvedeném vzoru, že jsou to zkažené reprodukce staveb burgundských?



Osamostatnění jednotlivých článků stavby pokračilo ještě dále. Pilíř, lomený oblouk arkády, pilastr, římsa okna, všechno jest sice seřazeno v harmonický celek, stojí sice ve vnitřní souvislosti mezi sebou, avšak ne v takové souvislosti, jak jsme ji pozorovali u staveb severních.

Je to opět kooperace volných autonomních článků, jež mají svůj význam a plní svou úlohu jen na základě zákonů stavební mechaniky bez jakýchkoliv vedlejších tendencí. Jen pilíř má v celé stavbě funkci nosnou, a to pilíř bez přípor, pilíř rozhodně zakončený hlavicí. Pilastry, jež vybíhají od pilíře do výšky, nemají vůbec funkce tektonické, nýbrž jen funkci článkující, dekorativní, nejsou zakončeny hlavicemi, ač jsou na ně nasazeny konsolky krovu, čímž jest zdůrazněna okolnost, že nejsou články nosnými. Okna mají jen účel osvětliti vnitřní prostor. Jsou prolomena do velké nečleněné plochy stěny a nejsou v užším spojení s ostatními články architektury, jako u severně-gotických chrámů, kde jsou důležitým článkem v celkovém cílevědomém seskupení architektury. Každá mimotektonická tendence jest jim úplně cizí.

Jen lomený oblouk arkády a okna ukazují na mírný vertikalismus, avšak tento vertikalismus jest ihned vyrovnán plasticky velmi výraznou římsou, jež probíhá nad arkádou a přivádí do stavby prvek vodorovný. Tak vyrovnává jeden směr druhý a celkový dojem neukazuje nadvlády jednoho směru, nýbrž harmonické vyrovnání. Ovšem že vrcholu tohoto umění dosáhla teprv renaissance, kde harmoničnost proporeí možno zjistiti přímo výpočtem, avšak začátky zná již gotika italská. Prostorové problémy, jak jsme je načrtli při rozboru kostela Santa Maria Novella, vystupují zde ještě rozhodněji. Pole ztratilo význam jako prostorově tvárné těleso, proto přichází k platnosti opět prostor celkový. Lodi vedlejší, loď příční a chor jsou s lodí hlavní v tak úzkém spojení, že prostor je skoro jednotný. Není to však jednotný prostor italských kostelů barokních, jenž zasahuje bez překážek do veškerých záhybů stěny, nýbrž jest to prostor složený z částí hlavních a subordinovaných vedlejších částí, t. j. lodí vedlejších a kapliček. Všechny tyto části jsou však v tak úzkém prostorovém spojení, že ke kostelům barokním s naprostou jednotností prostorovou byl jen malý krok.

Sensace, kterou pozorovatel prožívá, vstoupí-li do kostela italského, nelze slovy vyjádřiti, ani vylíčiti půdorysy neb fotografiemi. Není obklopen články architektury jako v gotice severní, nýbrž (obrazně řečeno) prostorem, světlem a prostorem, a proto zdůrazňují všichni historikové gotiky italské tuto šířku prostoru jako vynikající kriterion italské gotiky. Nikdo si však dosud neuvědomil, že

této šířky, této mohutnosti prostranství dosáhla italská gotika jen tím, že nedbala vůbec prostě všech předpokladů gotiky severní, že zavrhl veškeré problémy tohoto severního umění, že pod formou gotickou, tedy pod pláštěm gotiky řešila problémy své, problémy odvěké, problémy, jimž náležela budoucnost a které ve změněných formách a za změněných předpokladů dobyly si celého světa. Zde v umění gotickém začíná se umění renaissanční a barokní, zde má svůj základ světovláda architektury italské.

Kostel Santa Croce není jediným vzorem této typicky italské architektury, ale je vzorem nejvýznamnějším. Zde možno uvést celou řadu staveb řádu františkánského a dominikánského, jež se přibližují ve svých formách kostelu Santa Croce. Jsou to velké, často jednolodní kostely, jimž se dostalo názvu stodol, kostely, v nichž měl praktický účel často úlohu vynikající. Uvádíme jen některé příklady.

Kostel San Domenico<sup>10)</sup> v Sieně jest typem takové ohromné stodoly. Jest to jednolodní kostel. Přes hlavní loď jest položena loď příční, do které se otvírají chor a kapličky, po obou stranách choru rovnou stěnou uzavřený. I v tomto půdorysu pozorujeme ještě vliv půdorysu cisterciáckého, jen že rozdělení na tři lodí odpadlo. Tak nutno vysvětliti vznik tohoto půdorysu a ne, podle Thodeho, tím, že k jednoduchému půdorysu kostela San Francesco di Assisi, jakožto vzoru františkánských kostelů byly připojeny postupem času přístavby. Právě tyto přístavby, totiž kapličky, a při tom uzavření choru stěnou rovnou jsou význačné pro půdorys cisterciácký. Vnitřek chrámu San Domenico jest však celým svým zjevem naprostým popřením gotiky severní. Skromné struktivní části nejsou nápadné; stěna převládá v celé stavbě, souvislá, neprolomená, nečláňovaná stěna. Jest to právě jen výraz pro pokud možno nejjasnější ohraničení vnitřního prostoru. V Umbrii a Toskáně jsou tyto jednoduché jednolodní, dřevěným krovem kryté stavby kostelů františkánských a dominikánských velmi rozšířeny. Po našem názoru jde při všech těchto stavbách o zjednodušený tradiční půdorys cisterciáckých staveb. Charakteristická úprava celého půdorysu, hlavně choru a chorových kaplíček, zůstala, jen hlavní loď byla rozšířena tím, že odpadly stěny, jež dělily lodí postranní od lodí hlavní.

Mohlo by se říci, že umění italské dostihlo po prvé v těchto stavbách ideálu, za kterým šlo umění doby barokní, a sice jediného jednotného prostoru vnitřního. Tohoto výsledku jest však v těchto františkánských a dominikánských kostelích dosaženo ne uměleckým pro-

<sup>10)</sup> Thode n. u. m. 318, Dehio-Bezold n. u. m. II, 510 násl.

pracováním a všestranným zdoláním tohoto ohromného prostoru, nýbrž zřeknutím se složitějšího, při tom však také problémově bohatšího prostorového řešení kostelů trojlodních. Není to tedy vyřešení problému doby barokní, nýbrž jest to úmyslné zjednodušení složitějšího systému z důvodů značnou měrou praktických. Stavitelé při těchto stavbách nepomýšleli zcela jistě na umělecké zdolání a vytvoření jednotného prostoru, nýbrž na vytvoření jednoduchého typu kostela, jenž by vyhovoval všem požadavkům kultu. Jest to ochuzení po stránce problémové, nikoliv jako v době barokní obohacení. Pozdější vývoj architektury nečerpal svých vzorů z tohoto pramene. Byly to jednoduché stavby, jež vyhovovaly praktickým požadavkům; o gotice lze mluvit u nich jen potud, pokud jde o dekoraci a o vnější znaky. Stavební myšlenka gotiky severní byla však všem těmto stavbám úplně cizí; nepřijaly ani konstrukce ani vnitřního obsahu tektoniky staveb severně-gotických, takže zde označení kostelů jako gotických jest více než kde jinde nemístné. Nechceme upíratí některým z těchto staveb souladného řešení problému prostorového a harmonického seřazení jednotlivých článků; vyřešily někdy prostorový problém jednoduchými prostředky velmi účelně a ne bez vnitřní krásy. Základní myšlenka však všech těchto staveb nedotýká se v nejmenším problémů pravé severní gotiky.

Jak jsme již podotkli, byly tyto stavby jako San Domenico v Sieně, San Francesco v Sieně, San Francesco v Pise, San Francesco v Pistoji, omezeny hlavně na Umbrii a Toskánsko<sup>11)</sup>). Lombardsko a Benátsko vytvořilo jiný typ františkánských a dominikánských staveb. Jsou to stavby důstojné veleděl toskánské gotiky, stavby, jež lze považovati za rovnocenné kostelům Santa Maria Novella aneb Santa Croce ve Florencii. Prohlédneme napřed stavby benátské a pak některé vynikající stavby Lombardie.

Za první stavbu benátské skupiny nutno považovati kostel San Lorenzo ve Vicenze<sup>12)</sup>). Jest to stavba z konce XIII. a začátku XIV. století. Půdorys kostela jest obvyklý cisterciácký; jen jednu odchylku třeba zaznamenati, protože se opakuje v pozdějších benátských stavbách. Kostel nemá choru uzavřeného jako jindy rovnou stěnou, nýbrž na místě tohoto obvyklého uzávěru jest pětihránná apsida; postranní kaple, obvyklé u staveb cisterciáckých, jsou však uzavřeny rovnou stěnou. Polygonální apsida kostela San Lorenzo a benátských chrámů Santa Maria gloriosa dei Frari a San Giovanni e Paolo vzbudila u rozličných historiků umění nejrozmanitější dohady

<sup>11)</sup> Hlavně Thode n. u. m. 310 násl.

<sup>12)</sup> Dehio-Bezold n. u. m. II, 515, 541, Burckhardt n. u. m. II, 82, Thode n. u. m. 350.

při hledání přímého vzoru. Byl to hlavně Mothes, Burckhardt a Thode<sup>13)</sup>, již ve svých pracích ukazovali na nezbytnost předpokladu, že tato zvláštnost přešla do Itálie z Německa, a že německé kostely byly v této věci vzorem chrámů italských. Již Dehio-Bezold obrátili se ve svých dějinách architektury proti této domněnce a poukázali na to, že právě tato dispozice s polygonální apsidou jest v Německu mladší, že tedy již z důvodů čistě chronologických nemohla býti vzorem staveb italských<sup>14)</sup>. Vzory tedy třeba hledati jinde. Upozornili jsme na to, že kostel San Martino al Monte Cimino, tedy kostel čistě cisterciácký, má polygonální apsidu a poukázali jsme na některé kostely, jež jsou příbuzné této stavbě druhé polovice XIII. století. Totéž nutno zde opakovati. Púdorys kostela San Lorenzo ve Vicenze ukazuje velkou shodu s púdorysem kostela San Martino al Monte Cimino. Některé františkánské stavby z XIII. století (jde hlavně o stavby v Aemilii), jako San Francesco v Parmě<sup>15)</sup>, stavba XIII. stol. a San Francesco v Piacenze, mají také tento polygonální uzávěr stavby, takže celkem i benátské stavby i San Lorenzo ve Vicenze nebyly pro italské architekty v tomto směru novinkou. I v těchto případech jde patrně jen o oživení staré cisterciácké burgundské tradice, jež v XIII. století vnikala novým proudem do Itálie, jak tomu nasvědčuje San Martino al Monte Cimino a San Francesco v Bologni. Zdá se, že jest přímá souvislost mezi uvedenými kostely a kostelem San Lorenzo ve Vicenze.

Vnitřek kostela San Lorenzo neukazuje pozoruhodných zvláštností. Stěna stojí na silných válcovitých pilířích, které spolu s hlavicemi sloužily patrně za vzor kostelům benátským. Systém stěny jest týž jako u kostela Santa Maria Novella ve Florencii; i okna jsou kruhová, ne vysoká. Celkem jest tento kostel vzorným předchůdcem velkých významných staveb františkánských v Benátkách, kostelů dei Frari a San Giovanni e Paolo.

Starší z těchto dvou kostelů jest františkánský kostel dei Frari. Púdorys kostela ukazuje opět obvyklou cisterciáckou soustavu. Hlavní loď o šesti polích má za základ čtverec křížový. Pole dvou lodí postranních jsou rovněž jako pole lodi hlavní tvaru obdélníkového a opakují se po obou stranách čtverce křížového třikrát, takže loď příční skládá se z jednoho pole lodi hlavní jako čtverce křížového a šesti polí (vždy tři po obou stranách čtverce křížového) lodí postranní. Chor jest uzavřen šestihrannou polygonální apsidou. Mezi apsidu a

<sup>13)</sup> Burckhardt n. u. m. II, 80, Thode n. u. m. 348, při tom však Thode nemůže udati přímého vzoru; Mothes n. u. m. 800 násl.

<sup>14)</sup> Dehio-Bezold n. u. m. II, 515.

<sup>15)</sup> Thode n. u. m. 339 násl.

loď příční jest vsunuto ještě jedno pole, jež opakuje tvar pole lodi hlavní. Týž systém vidíme u kapliček po obou stranách presbytáře: severní strana má čtyři, jižní tři takové kapličky. Mezi polygonální apsidy kapliček a loď příční vsouvá se také malé pole jako zprostředkující článek. Odmyslíme-li si polygonální apsidy choru i kapliček, obdržíme úplně pravidelný cisterciácký půdorys. Již úzký tvar polí lodi postranní ukazuje k tomu, že loď postranní jest asi v úzkém svazku s lodí hlavní.

Vnitřek kostela potvrzuje dojem, jehož jsme nabyli při rozboru půdorysu. Podpory kostela jsou masivní válcovité pilíře, jež spočívají na vysokém osmihranném soklu. Hlavice a osmihranný, jako římsa profilovaný abakus pilířů jsou rovněž masivního, robustního tvaru, pravým to výrazem mohutné tektoniky celé stavby. Pilíře jsou spojeny mírně profilovanými lomenými oblouky arkády. Tam, kde nabíhají oblouky na desku hlavic, vsouvá se mezi ně krátký nástěnný pilastr, provázený po obou stranách útlými polosloupky, ukončený římsovitou hlavicí. Přímou na tuto hlavicí nabíhají pak pásy a žebra křížové klenby. Půdorys jest týž, jaký ukazují cisterciácké kostely lombardské. Vnitřek, hlavně systém pole stěny, klenba, pilíře, zkrátka celá stavba ukazují také značný vliv umění lombardského. Historikové umění prohlašují tuto stavbu a kostel San Giovanni e Paolo v Benátkách za vrchol gotiky italské<sup>10)</sup>. Je-li tomu tak, pak nevzdávají této pochvaly cizímu importovanému umění, nýbrž jen umění italskému, protože mimo lomený oblouk oken a arkády a některé dekorativní podrobnosti je celá stavba čistě lombardská a spolu s kostelem San Giovanni e Paolo vrcholem umění lombardského.

Srovnáme-li pole kostela Santa Maria Gloriosa dei Frari se vzory lombardskými svrchu uvedenými, jako na příklad s kostelem San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, s kostelem v Maderně aneb Chiaravalle di Ancona, vidíme úplnou shodu v celkovém dojmu i v podrobnostech. Na masivním pilíři, zakončeném robustní hlavicí, stojí nástěnný pilastr, jenž nese klenbu. Pole není vodorovně členěno, plochy stěny jsou souvislé, nečleněné od oblouku arkády až po nástěnný oblouk klenby a jsou prolomeny jen nevelkým oknem. Okna mají v Itálii v době románské tvar obdélníka, zakončeného polokruhem, doba gotická pak přechází k tvaru úplně negotickému ve smyslu gotiky severní, k oknu kruhovému. Kostely Santa Maria Novella ve Florencii a asi původně i Santa Maria Gloriosa v Benátkách měly taková kruhová okna. Pro tuto podrobnost nelze najíti příkladů v gotice severní i německé, jest to zvláštnost umění italského. Po prvé vidíme takové kruhové

<sup>10)</sup> Dehio-Bezold n. u. m. II, 515, Hartung n. u. m. 27 násl.

okno u kostela San Pietro e Paolo v Bologni, tedy u stavby jistě románské.

Vnitřní prostor kostela dei Frari jest ve smyslu tendencí umění románského a italsko-gotického pevně ohraničen. Nikde touha po spojení prostoru vnitřního s volným prostranstvím, ani rozklad stěny; všude jsou pevně ohraničující stěny, jež jsou úplně na svém místě. Lombardské vzory jsou asi příčinou toho, že odpadla u této stavby římsa, jež dělí patra. Jest to hlavně vymoženost renaissančně citící Florencie, která se snaží rozdělití stavby pokud možno harmonicky na dvě patra, že patro nosné a patro klenbové ve spojení s řadou okenní jest důrazně rozlišováno. Stavitelé kostela Dei Frari následovali v tomto ohledu jako i v jiných jen příkladu svých lombardských předchůdců.

I zde jest zřetelně vyslovena tendence po samostatnosti jednotlivých struktivních článků. Vysoký sokl osamocuje účinně válcovitý pilíř od půdy. Pilíř sám mluví již svým tvarem dosti zřetelnou mluvu, že máme před sebou osamocený samostatný struktivní článek. Na tento izolovaný článek jest nasazen izolovaný pilastr, jenž jest opět účinně oddělen od článku klenby. Stavba v tomto směru opakuje jen, co jsme zjistili u dřívějších staveb.

Pokrok gotiky proti románskému umění lombardskému záležel v tom, že umění gotické sjednotilo sdružené pole umění románského, že vytvořilo jednotné pole obdélníkové. Tohoto sjednocení využilo pak umění italské tím, že převzalo sice veškeré výhody sjednoceného pole, že však postupem vývoje přetvořilo toto pole obdélníkové ve smyslu svých tendencí. Na konci vývoje vyrovnalo se takové jednotné pole v rozměrech sdruženému poli doby románské. Tato tendence po rozšíření jednotného pole na rozměry pole sdruženého má za následek onu šířku prostoru, již zdůrazňují historikové gotiky italské. Uvedli jsme však svrchu příklady, kde již románské umění lombardské užívá jednotného pole, abychom ještě lépe a důrazněji ukázali nepřetržitý vývoj, jenž vedl od architektury lombardské ke gotickým stavbám benátským. Mezi kostelem Chiaravalle u Milána, pak Chiaravalle di Ancona a San Giovanni e Paolo v Benátkách jest velmi úzká souvislost. Podle našeho popisu mohlo by se zdáti, že problémy architektury lombardské a benátské zůstávaly jen v mezích vývoje pojmu pole. Tomu tak není. Zvláště u těchto benátských staveb nabývá prostorový problém hlavního významu. Výška lodi postranní dostihuje u kostela dei Frari přes dvě třetiny celkové výšky<sup>17)</sup>. Na okenní patro lodi hlavní nezůstala ani jedna třetina. Válcovité pilíře oddálily

<sup>17)</sup> Harttung n. u. m. 27.

se od sebe na 11 m, při čemž celková šířka hlavní lodi činí 13 m. Tloušťka pilířů jest 1'70 m. Jest samozřejmo, že při těchto vzájemných poměrech dosáhli stavitelé chrámu nejučinnějšího dojmu prostornosti a šířky, tedy pravého opaku toho, oč usiluje gotika severní, a tak uskutečnili odvěký problém architektury lombardské. Pole, jako prvek primární, ztratilo v těchto stavbách svou nadvládu; převládá opět prostor celkový. Celá stavba ukazuje sice relief výraznější, plasticky hlubší než Santa Croce ve Florencii, avšak tato plastika nemá síly, aby při ohromných rozměrech kostela rozkouskovala celou stavbu. Plastičká výraznost je dědictvím architektury lombardské, avšak stavba zdělila při tom veškerou snahu architektury lombardské po semknutí prostorových těles, po soustředění, nikoliv po rozptýlení. Tedy i zde jde o jednotný, harmonický, jen dekorativně článkovaný prostor lodi hlavní, který spolu s jednotným úzkým subordinovaným prostorem lodí postranních a lodí příční tvoří pak seskupení velkých prostorových těles, seskupení velmi jasné a průhledné.

Kostel San Giovanni e Paolo ukazuje všechny uvedené tendence ještě přesněji. Půdorys jeví mnohem zřetelněji než kostel Dei Frari vliv starších cisterciáckých staveb. Je to klasický cisterciácký půdorys. Západní soulodí jest rozděleno na pět polí, která se rozšířila tak, že nabyla tvaru čtverce. Není to návrat k vázanému systému lombardskému, nýbrž vyřešení cílů tohoto umění prostředky zdokonalenými. Příční loď jest rozdělena na tři pole. I zde tvoří čtverec křížový základ pro celou stavbu; opakuje se ještě v choru, kde zprostředkuje jedno pole mezi lodí příční a polygonální apsidou. Chor má po obou stranách dvě kaple, jež jsou opět uzavřeny polygonálními apsidami. Odstranění polygonálního uzávěru apsid dalo by vystoupiti cisterciáckému půdorysu ještě zřetelněji než u kostela Dei Frari.

Vnitřek poskytuje opravdu mohutný dojem. Tato stavba XIV. století jest zhuštěním a ztělesněním všech myšlenek dřívějšího vývoje. Válcovité pilíře nabyly zde štíhlejšího tvaru než u kostela Dei Frari; stojí na soklu, jenž jest nižší než u podpor kostela Dei Frari, avšak i tato nižší forma zdůrazňuje velmi určitě isolační tendenci soklu. Štíhlé pilíře vyrůstají přímo do výše před naším zrakem. Jak ohromný pokrok proti Chiaravalle di Milano! Jednoduché hlavice zdobené skrovným listovým gotickým, uzavřené jednoduchou římsovitou osmihrannou deskou, korunují pilíř. Z těchto hlavice vybíhají vysoké, poměrně málo lomené oblouky arkády, jakož i ploché pilastry, jež vystupují po stěnách hlavní lodi až do slabé římsy, jež článkuje vodorovně stavbu ve výšce, kde na střízlivé hlavice pilastru nabíhají žebra a pásy klenby. Křížový čtverec jest

korunován velmi krásnou kopulí, jež našla svůj vzor asi v kopulích chrámu San Marco. Vysoko mezi klenbou jsou do stěny prolomena neveliká okna. Jinak zůstává plocha stěny nečleněna. Stavba ukazuje stejnou izolaci a tím autonomisaci jednotlivých struktivních článků jako kostel Dei Frari, takže v tomto ohledu stačí, abychom poukázali na analýsu tohoto kostela. Nejvýznačnějším znakem jsou prostorové proporce celé stavby<sup>18)</sup>. Vrcholu nejužšího spojení prostoru lodi hlavní s prostorem lodi postranní a příční dosáhla architektura italská v této stavbě. Podpory mají tvar, jež nikterak nepřekáží prostorové průhlednosti stavby. Proporce lodi hlavní a lodi postranních jsou sladěny velmi harmonicky. Kostel přibližuje se typu kostelů stejnohodných. Pole dosáhlo čtvercového půdorysu, což působí také velmi příznivě na harmonickou vyrovnanost poměrů ve všech článcích stavby. Stará burgundská myšlenka dominující kopule nad křížovým čtvercem jest zde znova pojata do systému stavby a našla velmi šťastné a prostorově velmi účinné vyřešení. Hlavním dojmem působí však i u tohoto kostela výška arkády. Skoro výhradně tímto prostředkem ve spojení se štíhlým tvarem podpor jest dosaženo dojmu harmonického vyrovnání celé stavby. Přece však jest říci, že tyto benátské kostely představují jiný typ staveb než kostely florentské, protože spolu s harmonickým vyrovnáním, spolu s tendencí o šířku prostoru, projevují se zde ještě staré sklony k vertikalizmu, ačkoliv absolutní číslice výšky a šířky neukazují tak značných rozdílů mezi kostely florentskými a benátskými. Florentské stavby pozdější doby jako Santa Croce a dóm dosáhly odstranění jakékoliv stopy vertikalizmu silnou, celou stavbou probíhající římsou; benátské stavby buď vůbec nemají římsy (Dei Frari) aneb tvoří i plasticky tak slabou, že není s to zmírniti jistý vertikalizmus kostela. Přece však jest tento vertikalizmus zcela jiného rázu než u gotiky severní. Na severu přetváří vertikalizmus všechny články, podrobuje si všecko, rozkládá stěnu, článkuje pilíře; zkrátka jest to vertikalizmus, jež jest podstatou celé stavby, bez něhož by stavba ztratila svou oprávněnost. Italské stavby ukazují tento vertikalizmus skoro výhradně jen potuď, pokud jest podmíněn tvarem (hlavně lomeným obloukem) struktivních článků. Jest to něco podružného, ne prvotního, jako u gotiky severní. Články stavby a hlavně formy článků neztratily by bez tohoto vertikalizmu oprávnění. Podotkneme ještě, že tento vertikalizmus projevuje se silněji u kostela San Giovanni e Paolo, kdežto u kostela Dei Frari ukazuje se ve velmi zmírněné formě proto, že

<sup>18)</sup> Bylo na tuto okolnost již několikrát poukázáno, takže stačí jen krátký přehled. Dehio-Bezold n. u. m. II, 515—516, Harttung n. u. m. 28.



pilíře jsou masivnější než u San Giovanni e Paolo a nepodporují svým tvarem dojem vertikality. San Giovanni e Paolo jest stavba, jež stojí na vysokých, poměrně velmi štíhlých podporách a dosahuje tímto způsobem dojmů poměrné výšky; není to však důsledná orientace celé stavby jen jedním směrem. Právě u kostela San Giovanni e Paolo v Benátkách, tedy u stavby, která přibližuje se v jisté míře starým cisterciáckým románským stavbám (Chiaravalle di Milano), vidíme nejzřetelněji celou přeměnu v názorech na funkci jednotlivého pole. U starších staveb zabraňovaly mohutné pilíře volnému pohledu v loď postranní. Tento pohled byl možný vždy jen v rámci jednoho pole, a právě tímto prostředkem dosáhly stavby románské článkování prostoru lodi hlavní a lodí postranní ve smyslu umění románského. Zcela jinak zde. Pilíře s velkými plochami, jež tvořily jediný celek se stěnou a účinně oddělovaly prostor lodí hlavní jako celek od prostoru lodí postranní, zaměnily štíhlé válcovité pilíře, jež svým tvarem a tím, že jsou široce rozestaveny, umožňují pohled co nejvolnější, takže spolu s poměrně malou šířkou lodí postranní je tím dosaženo nejvyššího splnutí prostorů. Prostorový problém gotiky došel zde nejvýraznějšího řešení. Avšak právě toto řešení ukazuje také celý velký rozdíl mezi starými a novými problémy prostorovými.

K těmto benátským stavbám připojují se ještě jiné severoitalské stavby. Především jest zde jmenovati překrásný kostel Santa Anastasia ve Veroně, rovněž to stavbu XIV. století, ačkoliv některé části pocházejí již z XIII. století. Při nynějším stavu archivního materiálu bude až nadále nemožno rozhodnouti otázku, zdali přísluší prvenství vytvoření nového typu kostela gotického ve smyslu benátských staveb architektům benátským či veronským. Kostel Santa Anastasia byl, jak již svrchu řečeno, započat v XIII. století; pokud však pokročila stavba do té doby, kdy byly položeny základy kostelů benátských (v třicátých letech XIV. století), nelze na základě daného materiálu s jistotou říci<sup>19)</sup>, jaké pak byly vzájemné vztahy těchto staveb. Stavba veronská poskytuje v půdorysu i v úpravě vnitřku celkem stejný obraz jako uvedené benátské stavby. Půdorys jest až na nepatrné změny totožný s půdorysem kostela San Giovanni e Paolo v Benátkách, jenže hlavní loď není tak rozhodně rozdělena na pole čtvercová jako loď kostela benátského. Na rozdíl od kostela benátského, jež má pět polí, jest u tohoto kostela soulodí rozděleno na šest polí. Vnitřek jest rovněž velmi blízký úpravě kostela benátského. Jest to ob-

<sup>19)</sup> Dehio-Bezold II, 516 dávají prioritu stavbě veronské.

vyklá lombardská soustava, jak jsme ji již několikrát zjistili. Na masivní válcovité pilíře, jež spočívají na nízkém sice, avšak velmi účinném soklu, jsou nasazeny lomené oblouky arkády jakož i přistěnné pilastry, jež nesou klenbu. Zprostředkujícím článkem jest jednoduchá hlavice. Stěna jest prolomena jen kruhovým oknem, jež jest umístěno těsně pod klenbou. Relief stěny zvyšuje pak ještě rovněž kruhový otvor, jenž se však neotvírá přímo do volného prostanství, nýbrž do lodi vedlejší. Jak jsme již několikrát zjistili, hová tato soustava úplně starým lombardským tradicím, takže i tato stavba tvoří jen článek v celé řadě staveb, které dokazují již svou vnitřní úpravou závislost na starší architektuře lombardské. Spolu s jinými stavbami (San Lorenzo ve Vicenze, San Niccolo a San Francesco v Trevisce) jsou všechny tyto stavby skvělým příkladem pro souvislost vývoje, jenž vede od Sant' Ambrogio přes Chiara-valle di Milano přímo až k těmto typicky italským stavbám. Ještě více než vnitřek dosvědčuje tuto souvislost vnější úprava stavby. Naposled jsme mluvili o vnější architektuře kostelů u staveb skupiny Fossanova, takže je třeba vrátiti se za účelem analýsy vnější architektury kostelů poněkud dále zpět.

Italská církevní architektura dbá jen v nemnohých případech o všestranné zdůraznění vnějšku stavby. Kdežto katedrály francouzské jsou ihned od samého začátku vypočítány na všestranný účinek vnějšku a projevují nejen uvnitř, nýbrž také na vnějšku základní tendenci celé stavby, spokojuje se italská architektura často jen propracováním průčelí a zanedbává architektonickou dekorativní úpravu ostatních částí vnějšku kostela. Již v tomto ohledu jest patrný ohromný rozdíl mezi francouzským a italským názorem. Francouzské stavby kladou stejný důraz na soulad mezi vnitřkem a vnějškem svých staveb a donucují malířství a sochařství, aby se postavilo do služeb jedné velké, vše pronikající myšlenky, Itálie spokojuje se v době gotické, renaissanční a barokní často jen uměleckou úpravou jedné části vnějšku, jež má sloužiti za kulisu, kdežto ostatní části vnějšku ukazují se v docela skromném vidu. Umění severní má celou stavbu, tedy vnitřek i vnějšek, za jeden organický celek, jenž slouží vyjádření základní myšlenky; italské umění jest jiného názoru. Jeho základní myšlenky byly vždy krajně rozdílné od stavební myšlenky severu. Již v románské době pozorujeme, že i tehdy, kdy italské románské umění užívá dekoračních článků vnějšku, jež jsou obvyklé na severu, nejde o vyjádření nějaké tektonické základní myšlenky, nýbrž jen o pokud možno nejbohatší dekorativní výzdobu stěn, které ohraničují prostor vnitřní. Tedy základní myšlenka umění italského jest

dána tím, že usiluje o pevné ohraničení vnitřního prostoru. Tohoto ohraničení dosahuje jen tím, že neopouští pojmu stěny, tedy plochy jako základu všeho ohraničení. Italské umění pracuje ve vnitřku kostelů, jak jsme již dokázali, s velkými nečlenenými plóchami; tyto plochy jsou vyzdobeny zvenčí dekorací románskou. Snad nikde nevystupuje zásadní rozdíl mezi architekturou na příklad lombardskou a normanskou tak jasně jako právě zde. Uvedeme jen několik příkladů, jež nám současně ukáží, že právě zde stála lombardská architektura ve spojení se stavbami ještě staršími.

Z nejstarších staveb lombardských jest kostelíček San Pietro e Paolo v Bologni<sup>20)</sup>. Stavba jest významná tím, že dekorace vnějšku neomezuje se jen na průčelí, nýbrž že jsou dekorovány také jiné části vnějšku kostela, hlavně části postranní. Průčelí vyjádruje ve smyslu požadavků umění románského dělení vnitřku na tři lodi, na vysokou loď hlavní a dvě nižší lodi postranní. Zdůrazněno jest toto dělení tím, že opěrné pilíře zvláštního trojhranného tvaru dělí účinně celé průčelí na tři části. Nejbohatěji dekorovaná část jest střední část průčelí. Jest prolomena hlavním portálem, nad kterým je do stěny zapuštěn výklenek, v němž je umístěna socha; výklenek jest zakončen vystupující sedlovitou střechou. Co však nejvíce při celé dekoraci padá na váhu, jest ozdoba celé budovy obloučkovým vlysem. Vyskytuje se na průčelí a také po obou stranách vysoké stěny lodi hlavní. Není to ojedinělý zjev v lombardské architektuře, naopak jest říci, že právě tato dekorace vnějšku obloučkovým vlysem tvoří jeden z nejmarkantnějších znaků architektury lombardské. Není to však původní vynález architektury lombardské, nýbrž tento motiv jest přenesen z architektury starořímské. Vznik tohoto motivu vysvětlil přímo skvělým způsobem Birnbaum<sup>21)</sup>; ukazuje na to, že tento motiv lze dokázati v římské architektuře až do staveb pompejských; další články, jež spojují umění lombardské s tímto starořímským uměním, jsou pak stavby ravenské, hlavně baptisterium orthodoxní církve, kde tento obloučkový vlys vyskytuje se již ve spojení s plochými lisenami, což tvoří spolu s jinými hlavní znak architektury lombardské<sup>22)</sup>. Tato dekorace byla, jak dokazuje Birnbaum, úplně závislá na materiálu, v němž byla provedena; byly to cihly, takže obloučkový vlys jest na jihu skoro vždy proveden z cihel; u severních románských staveb vyskytuje se obloučkový vlys provedený z kamene.

<sup>20)</sup> Vyobrazení u Rivoiry n. u. m. I, 251, vyobr. 522.

<sup>21)</sup> Birnbaum, Ravenská architektura, I, 88 násl.

<sup>22)</sup> Rivoira n. u. m. I, 37, vyobr. 58, 59.

Lombardské umění zmocnilo se záhy tohoto dekoračního motivu. Birnbaum poukázal na to, že v lombardském umění nastává jakési stěhování těchto motivů. Kdežto architektura ravenská používala jich jen k dekoraci stěn postranních, stěhuje se v umění lombardském tento motiv hlavně na průčelí. Můžeme však jíti ještě dále a poukázati k tomu, že se nestěhuje jen na průčelí, nýbrž že lombardští stavitelé používají tohoto motivu také k dekoraci vnitřku. Nejen atrium a průčelí kostela Sant' Ambrogio v Miláně ukazuje tento obloučkový vlys, nýbrž motiv ten se táhne také po stěnách hlavní lodi, a sice pod římsou, jež dělí obě patra kostela. Příklady pro tento motiv jest tolik, a tato okolnost tak známa, že netřeba uváděti dalších staveb<sup>23)</sup> Obloučkový vlys měl značný význam pro další vývoj dekorace vnějšku italských kostelů i soukromých staveb. Uvedený příklad kostela San Pietro e Paolo v Bologni ukazuje, že i lombardská architektura podřizovala se, co se týče vnějšku, tendencím umění románského, že totiž již vnějšek prozrazuje soustavu vnitřku. Srovnajme skupinu normanských staveb: St. Etienne a St. Trinité v Caenu, opatství v Jumièges a kostel St. Georges de Boscherville s kostelem S. Zenone ve Veroně, San Michele v Pavii a Sant' Ambrogio v Miláně<sup>24)</sup>. Nikde snad není robustní tektonika románského umění tak patrna, jako právě v těchto normanských stavbách. Každá stavba jest velmi účinně rozdělena na tři části podle rozdělení vnitřku na tři lodi. Plastika jednotlivých opěrných pilířů, jež dělí vysokou vnější stěnu hlavní lodi na jednotlivá pole, jest výrazově velmi silná. Pojem jednotlivého pole zrcadlí se zřetelně i na vnější stěně kostela. Vedle stavebního tělesa západního soulodí jsou stejně významné věže a daleko vyčnívající příční lodi, jež stupňují dojem rozčlankování celé stavby na jednotlivé části. Vnějšek opakuje jen tendence vnitřku. Rozklad stavby na jednotlivé koordinované články, t. j. články žijící takřka nezávisle na článku druhém, jeví se zde co nejzřetelněji; při tom však není vyloučeno, že jeden z těchto článků, na příklad věž, je proti druhým článkům poněkud zdůrazněna svou formou; nelze však říci, že věž podřizuje si články ostatní. Každý článek, každé jednotlivé pole jest tak bohatě plasticky-tektonicky vypraveno, že vždy samo o sobě a nikoliv ve spojení s článkem vedlejším láká pozornost pozorovatelovu. Všimněme si na příklad kostela St. Trinité v Caenu! Průčelí, dvě průčelní věže lodi postranní, loď příční, centrální věž nad čtvercem křížovým a zase u jednotlivých těchto článků jednotlivá poschodí, jednotlivé pole, všechny tyto

<sup>23)</sup> Dehio-Bezold n. u. m. I, 612 násl.

<sup>24)</sup> Kingsley-Porter n. u. m. I, vyobr. 105, 107, 118, 121, 133, 134, 135.

články vyžadují zvláštního zřetele pozorovatelova, který je přinucen dbáti velké plastické výraznosti každé části a rozptýlit svou pozornost, chce-li oceniti stavbu do všech podrobností. Jest samozřejmé, že vnějšek kostela nemůže ukazovati jiné tendence, než ukazoval vnitřek; svědčilo by o nedovednosti architektově, kdyby vnějšek (klade-li totiž důraz na propracování vnějšku), nedovedl podříditi stejným zákonům, jimž jest podřízen vnitřek stavby. Koordinace jednotlivých částí románského umění nejde tak daleko, aby osamocovala jednotlivé části, z nichž jest každé těleso sestaveno. Přes to, že toto umění izoluje prostorová tělesa, nepřipouští takovou měrou jako umění italské, aby se isolovaly jednotlivé části, z nichž jest složeno toto prostorové těleso. Pozorovali jsme již při rozboru vnitřku severních kostelů, že pilíř, sloup, přípora, hlavice, okno, emporý ztrácejí své oprávnění jako izolované články architektonické, že všechny tyto články jsou ve velmi úzké souvislosti s celkem. Tato tendence románského umění, které omezuje tuto subordinaci jednotlivých tektonických článků na př. pilíře, přípor a klenby ještě na pojem pole, stupňuje se v umění gotickém. Gotika spojuje všechny tyto části nejen pojmem pole, nýbrž pojmem celé stavby. Všechny články jsou teď podřízeny celkové tendenci stavby.

Právě uvedené tendence nejsou omezeny jen na vnitřek kostela; i vnějšek ukazuje stejné cíle a snahy. Vraťme se ještě jednou ke kostelu St. Trinité v Caenu! Průčelí jest charakterisováno tím, že dvě věže vyrůstají po obou stranách části prostřední v takových tvarech, že působí skoro jako risality. V tomto risalitu, totiž věži, vyhraněné jako kubicky-plastické těleso, ztrácejí veškeré články svou vlastní hodnotu a podřizují se všeobecné celkové tendenci. Opěrné pilíře, jež tvoří takřka rámeček, nezastavují se v každém patře věže, nýbrž probíhají třemi patry až do té výše, kde věž odděluje se od základní části průčelí. Tato část věže, jež převyšuje průčelí, jest uspořádána jako celek, v němž jednotlivé články, jako na příklad galerie a její sloupky, hlavice a arkáda této sloupkové galerie, ztrácejí svůj vlastní význam jako izolovaná tělesa. I tak čistě dekorativní části jako vlysy podléhají tomuto zákonu. Právě vlys nejvyšší části věži kostela St. Trinité v Caenu (jež máme při této analýze stále před sebou, poněvadž jest přímo typem této architektury), ukazuje, že tento jednotlivý článek zřekl se úplně své vlastní hodnoty ve prospěch hodnoty celého prostorového tělesa. Vezměme ještě jeden příklad: věž a hlavní portál normánského kostela v St. Contest<sup>25)</sup>. Celý kostel jest jako jiné nor-

<sup>25)</sup> Kingsley-Porter n. u. m. I, 272, 307, vyobr. 136, 141.

manské stavby rozložen na jednotlivá kubická tělesa. Vnitřek jest rozložen na imaginární prostorová tělesa, vnějšek na tělesa kubická, jež tvoří takřka obal imaginárních prostorových těles vnitřku. Poslední, nejvyšší patro nádherné věže tohoto kostela ukazuje sice izolaci jednotlivých kubických těles jako velkých součástí, z nichž se skládá stavba, ale při tom právě toto patro svou bohatou plastikou je pádným důkazem, že jednotlivé články jako přípory, oblouky, hlavice a vlys, ztratily svou autonomii, nejsou izolovány, že podléhají zákonům celku. Hlavní tendenci tohoto románského umění jest tedy koordinace ve velkých člancích, z nichž se skládá buď prostor vnitřní aneb vnější stavba, avšak zároveň potlačení autonomie jednotlivých částí, z nichž jsou sestaveny tyto jednotlivé velké články. A teď srovnajme s těmito stavbami na příklad San Michele v Pavii!

Průčelí jest opěrnými pilíři rozděleno na tři části, což úplně hoví zmíněné již snaze, aby vnějšek vyjadřoval současně tendenci vnitřku. Jaký rozdíl však v detailech! Portál tvoří jakousi izolovanou skupinu, která není v souvislosti s ostatními články průčelí. Ještě lépe sledujeme slohovou přeměnu při oknech a galeriích, jež prolamují velkou souvislou plochu stěny průčelí. Galerie nemá vztahů k oknům, okna vysoká nepotřebují doplnění okny kruhovými. Každý tento článek jest izolován, stojí sám o sobě. Vezměme na příklad jen galerii! Každý sloupek galerie má svůj sokl, svou hlavici a jest právě těmito články účinně oddělen od oblouků arkády. Nesmíme sice schematicovati a zapomínati, že lombardské umění jest umění románské, že tedy snad jiné stavby ukazují větší sklon k severně-románskému umění, avšak celková snaha po izolaci technických prvků architektury jest nesporná. Své vyvrcholení našly tyto směry teprv v gotice italské. Aneb druhý příklad: San Zenone ve Veroně. Vnějšek i vnitřek tohoto kostela poskytuje též obraz; zase je portál izolovaný, neméně pak velké kruhové okno průčelí. Neméně poučné jest srovnání průčelí kostela San Abondio v Comě aneb i Sant' Ambrogio v Miláně se severními stavbami.

Celek stavby je zřejmě ovládán snahou po větším soustředění. Uvádíme opět kostel San Zenone ve Veroně. Stavba jest rozdělena na tři lodě, což se jeví již na průčelí. U kostelů normanských vyrůstají právě nad tou částí průčelí, jež odpovídá lodím vedlejším, věže. U kostela italského dominuje část prostřední; části postranní jsou mnohem nižší a poddávají se takovým způsobem dominujícímu středu, jenž má také hlavní plastickou výzdobu. Postranní části vnějšku kostela jsou sice rozděleny na pole, avšak tato jednotlivá pole vnějšku nemají samostatné plastické výzdoby; tím ztrácí pole ten

význam, který mělo na příklad u kostela St. Trinité v Caenu, takže vystupuje více celek. Celou stavbou probíhá obloučkový vlys a střídavě různobarevné vrstvy stavebního materiálu. I tyto podrobnosti napomáhají jisté koncentraci stavby.

Lombardskými stavbami počínajíc, rozbíhají se cesty architektury severní a italské, aby teprv v době barokní nastalo opět sblížení. Že tento lombardský vliv neomezoval se pouze na Lombardii, že naopak proniká i do krajín, které měly později býti nejpokrokovější ve vývoji architektury, ukazuje málo známý příklad z Toskány z Florencie, a to jednoduchý kostelíček Stí Apostoli<sup>26)</sup>. Vnější část kostela má jednoduché průčelí, jež bylo v italské architektuře nešíslněkrát opakováno. Dolní část průčelí tvoří masivní celek, jež jest zakončen jednak štítem, který vystupuje nad částí prostřední, jednak přímkami, jež od tohoto štítu sbíhají, sledující sklon střechy lodi postranní k ochraničujícím svislým přímkám průčelí. V této dispozici je zatajeno rozdělení průčelí na tři části podle počtu lodí. Srovnáme průčelí kostela Stí Apostoli, tedy průčelí menšího kostela s nějakým menším normanským průčelím, na příklad kostela v Pontorsonu<sup>27)</sup>. U průčelí kostela italského zdůraznili jsme již snahu po koncentraci, po subordinaci, jež se nejvíce zrcadlí v tom, že prostřední část se štítem vystupuje nad částí postranní, podmaňuje si tyto části a jeví se jako část hlavní. I u průčelí kostela v Pontorsonu jest nejvíce zdůrazněna část střední, a to hlavně bohatým dvojitým portálem, pak sdruženými okny, prolomenými do stěny těsně nad portálem a sedlovým štítem, jež jako u italského kostela uzavírá tuto prostřední část. Jeví se tedy nepopěrný sklon k podřízení částí vedlejších dominující části prostřední. Avšak toto podřízení není úplné; po obou stranách štítu vyrůstají náběhy k věži, representované vysokými sdruženými okny, které vypadají jako nedokončené masivní věže, které mají vlastní střechu. Tak měla býti i u tohoto menšího kostela zmírněna nadvláda části prostřední protiváhou věží.

Všechna italská průčelí kostelů, a to od románských staveb až do doby barokního umění, nejsou tak organicky srostlá se stavbou, jako průčelí a vůbec vnější část staveb severních. Italské průčelí je často jen kulisou. a to dekorativní kulisou, která representuje stavbu z vnějšku, avšak bez organické souvislosti s vnitřkem.

Vrátíme se ke kostelu Stí Apostoli ve Florencii. Průčelí jest vystavěno z vápence, je však dekorováno jako stavby lombardské obloučkovým vlysem z cihel. Je to zajímavé spojení kamenné archi-

<sup>26)</sup> Byl jsem na zvláštnosti tohoto kostela upozorněn V. Birnbaumem, jehož vzácné ochotě vděčím za následující popis kostela.

<sup>27)</sup> Kingsley-Porter n. u. m. I, vyobr. 140.

tektury střeđoitalské s cihlovou architekturou lombardskou; tato okolnost svědčí tomu, že lombardská cihlová architektura měla na soudobé umění takový vliv, že se jí podřizovaly i stavby, jež byly vystavěny z materiálu lombardské architektury cizího. Obloučkový vlys jest dnes otesán. Birnbaum upozornil nás ještě na to, že i konsolky, jež zdobily průčelí, byly cihlové, rovněž tak římsy nad vlysem, jež jsou ještě původní. Hlavní význam tohoto průčelí záleží v tom, že jest dokázáno, jak i do Toskánska vniká lombardská architektura, takže Toskánsko mohlo velmi dobře býti pojítkem, jež spojovalo lombardské stavby na severu Říma (Viterbo, Corneto) s původním sídlem tohoto velmi vlivného architektonického umění. Jen pro srovnání uvádíme, že asi ve stejné době (snad něco později), zcela jistě však za vlivu stejných uměleckých podmínek, vznikl i kostel San Miniato ve Florencii. Rovněž jako kostel Stí Apostoli užívá i San Miniato uvnitř i na zevnějšku antických detailů, které jsou sestaveny v harmonický celek. Právě tento kostel jest význačný tím, že je přímo skvělým příkladem pro snahy italského umění. **Marně bychom hledali v průčelí vyjádření nějaké organicky-tektonické myšlenky**; ba i základní rozdělení stavby na tři lodi jest zatajeno, ana dekorace v průčelí nedbá vnitřního rozdělení. Vysokou arkádu odděluje od prvního patra průčelí převýšený štít, dominující to část průčelí. Celé průčelí je jen dekorativní kulisou, jež má však právě svou dekorací představovati v jistém smyslu vnitřní výzdobu stavby, jež užívá stejných dekoračních prvků, jako průčelí. Antikusující ornament zdobí stavbu uvnitř i na průčelí. Jest to ornament lineární bez plastické hodnoty. V době, kdy francouzské stavby románské stupňují plastiku staveb v míře co největší, zřiká se tato italská stavba dobrovolně všech plastických článků, jimiž je na př. zdobeno jednoduché, tektonicky velmi účinné průčelí kostela San Pietro v Toscanelle, a volí úplnou lineárnost za základ své výzdoby vnitřku i vnějšku, vrací se k ploše. Dějiny celkového vývoje italských průčelí nejsou ještě napsány, avšak právě takové kritické dějiny přivedly by nás k poznání, že od románských staveb jde přes stavby lombardské jediná vývojová čára až k velkým dekoračním průčelím doby barokní. Teprv doba barokní upouští od staré italské snahy o lineárnost, avšak ne takovým způsobem, jak to udělala doba románská a gotická na severu. U staveb severních nemohli bychom omeziti rozbor jen na průčelí, protože všechny části stavby mají takové plastické a tektonické hodnoty, které vyžadují zevrubné vnímání všech podrobností. Při stavbách italských můžeme klidně při rozboru celkového dojmu stavby zanedbat i všechny jiné části mimo průčelí. Jen průčelí bylo rozpočítáno na účinek na pozorovatele, ostatní části



stavby zůstaly nepropracovány, protože se nepomýšlelo na jejich význam pro celkový umělecký dojem. Italské umění úmyslně tedy omezuje zájem pozorovatelův na jednu plochu, směřuje k tomu, aby pozorovatel vnímal stavby zvenčí v jedné ploše, ne v celém tělese. Pojem stavby jako kubického haptického tělesa v prostoru, zásadní to požadavek umění severního, je italskému uměleckému citění cizí. Myslíme, že San Miniato ve Florencii aneb i katedrála pisská jsou dosti pádným důkazem pro tyto snahy. Právě neorganické řešení, které našlo umění italské při katedrále pisské, aby výjimečně ukázalo pozorovateli i postranní části kostela, nejen průčelí, ukazuje nám zřetelně, jak vnitřně cizí byl tento problém italskému umění.

Vývoj italského kostelního průčelí nejde až po dobu barokní přímočaře. Řešení, která našlo italské umění pro monumentalitu průčelí, nebyla takového rázu, aby došla platnosti všeobecné. Z toho plyne, že nelze sestavit italská průčelí v nepřetržitou vývojovou řadu, protože umění italské řešilo problém ten od případu k případu. Nesmíme se tomu diviti. Havním problémem italského umění církevního bylo ohraničiti a vybudovati vnitřní prostor, a před tímto problémem ustupovaly všechny jiné jako vedlejší alespoň částečně do pozadí. Uvedeme tedy jen několik příkladů, z kterých bude patrna snaha, jež vedla umění italské od umění gotického k umění baroknímu. O stavbách fossanovských jsme již jednali. Šlo tam o památky, jež se vymykaly z celkového rámce tehdejší architektury italské. Italská architektura neosvojila si tohoto řešení typu fossanovského.

Vývoj mimo skupinu fossanovskou byl buď pod vlivem starší architektury lombardské aneb hledali stavitelé řešení průčelí od případu k případu. Starší řešení, které pozorujeme ještě v nejstarších románských průčelích italských, totiž prolomení průčelí velkou rúží, jež se stává hlavním dekoračním článkem průčelí vedle portálu, ztrácí se postupem času. Basilika San Pietro v Toscanelle má plasticky velmi význačné a přímo mistrně provedené průčelí s rúžovitým oknem. Kdežto francouzské umění laonské aneb remešské katedrály, aneb i burgundské cisterciácké kostely dovedly tento článek vřaditi organicky do celé soustavy průčelí, takže v umění severo-gotickém tvoří rúže přímo nezbytnou součást průčelí, upouští italské umění znenáhla od tohoto dekorativně i plasticky velmi účinného článku. Rúže vyskytuje se na průčelí kostelů ve větším počtu jen do XII. století. Od doby té vyskytují se jen ojedinělé případy. Lombardská průčelí XI. století jsou někdy zdobena rúží, jak vidíme na překrásném průčelí kostela San Zenone Maggiore ve Veroně. Ustoupil-li později tento článek, souvisí to snad také s okolností, že stavby lombardské jsou skoro vesměs stavby cihlové, takže detaily plastiky z kamene

musely ustoupiti detailům a článkům, jež se přizpůsobily cihlovému materiálu. Nové a dosti typické řešení průčelí, jež došlo dalekosáhlého rozšíření, ukazuje průčelí kostela Santi Pietro e Paolo v Bologni<sup>28)</sup>. Je vystavěno z cihel a rozděleno opěrnými vysokými pilíři na tři části, z nichž část prostřední jest vyšší než části postranní, které odpovídají lodím vedlejší. Nad nevysokým portálem (jediným vchodem místo dříve obvyklých tří) spočívá jakýsi nástěnný portikus sestavený ze dvou párů sloupů nesoucích oblouk, na který jest posazena sedlovitá střecha. V takovémto portiku je umístěna socha. Je to článek neorganický bez užší souvislosti s celkovou tektonickou myšlenkou průčelí, tedy článek převážně dekorativní. Jinak je celá velká plocha průčelí nečleněna až na poměrně malá okna; dvě jsou prolomena do postranních částí průčelí a jedno čtvercové do plochy mezi portálem a výklenkem. Další dekorativní články průčelí jsou římsa a obloučkový vlys. Toto průčelí jest zajímavo proto, že používá zásadně jen takových dekoračních forem, jež lze vyjádřiti materiálem, z něhož jest stavěno, totiž cihlami. Také vysoká obvodová zeď hlavní lodi je zdobena plasticky vystupující římsou, obloučkovým vlysem a opěrnými pilíři, vesměs v cihlové stavbě. Jest něco surového, přísného, avšak právě proto velmi účinného v tomto ryze lombardském průčelí, jež jest vypočítáno na velkou účinnost jednoduchých dekorativních článků. Málokdy dosáhla lombardská architektura opět takového účinku tak jednoduchými tvary. Jinde užívá často různých jiných dekorativních článků, na příklad sružených oken aneb nástěnné sloupové arkády, galerie, která se vyskytuje ponejprv na paláci Theodorichově v Ravenně<sup>29)</sup>; přechází pak z pozdně římského umění do umění lombardského a tvoří nezbytný prvek výzdoby vnějšku lombardských staveb. Průčelí kostelů San Michele Maggiore v Pavii, San Pietro in Ciel d'oro v Pavii, dómu v Parmě a v Modeně, San Fedele v Comě, jsou zdobena uvedenými prvky lombardsko-románské dekorace v rozmanitých, často velmi šťastných kombinacích. Umění lombardské a po něm i gotika italská užívají těchto článků hlavně k dekorativnímu oživení plochy; nestupňují plastikou výzdobou relief plochy, neprolamují základnu jako umění severní. I toto umění lombardské jest velkou měrou uměním plochy, uměním lineárním, ne uměním v hloubi, v prostoru. Právě některé zdánlivé výjimky, jako na příklad vnějšek dómu v Parmě aneb v Modeně, ukazují, že i tam, kde lombardské umění (na příklad při sloupové přístěnné arkádě) prolamuje zdánlivě tuto zásadu.

<sup>28)</sup> Rivoira n. u. m. I, 251, vyobr. 322.

<sup>29)</sup> Birnbaum n. u. m. I, 57.

není to opravdové opuštění snah tohoto umění, protože lombardské umění nahrazuje zde plochý relief stěny reliefem, při kterém za úplně prolomenou stěnu jest ihned postavena plocha druhá, aby zrak nemohl se zablouditi do temné hlubiny jako při arkádách staveb normanských. Relief jest sice hlubší než obvykle, přes to však dekorace nevybočuje z dráhy, kterou šlo umění lombardské. Vedle tohoto reliefu nalézáme pak právě při zmíněných stavbách velké nečleněné aneb jen mírnou plastikou oživené plochy. Bylo by velmi lákavé, podati zde úplnou **analysu** vnějšku všech lombardských kostelů; tím bychom však daleko překročili rámeček této práce, ačkoliv právě taková důkladná **analysa** jest nanejvýš žádoucí.

Vliv této architektury, jež užívá zásadně všech detailů, kterých užívalo již umění římské, která jest tedy úplně italská a nepodléhala vlivům cizím, zvláště východním, byl značný. Rozšířil se daleko za Alpy a za Apeniny, i nelze se diviti, že i gotika italská podlehla při řešení problému průčelí mohutnému vlivu lombardské architektury. Důkaz možno vésti rozborem některých hlavně severoitalských kostelů. Postup nemůže býti tak soustavný, jako při popisu vnitřní stavby jednotlivých kostelů, protože v této věci byla architektura italská mnohem méně důsledná, než při propracování vnitřku. Přes velký vliv umění lombardského nenašla v tomto ohledu řešení úplně vyhovujícího. Z nejstarších příkladů jest kostel San Francesco v Bologni, o němž jsme již jednali. Průčelí neukazuje nic pozoruhodného<sup>30)</sup>; jeho stáří není dosti zajištěno, abychom ho použili za příklad vlivu lombardské architektury. Tím zajímavější jest však ostatní část vnějšku. Ačkoliv jsme při popisu vnitřku nevyloučili burgundského vlivu, připomíná nám zevnějšek velmi zřetelně stavby lombardské. Postranní stěny vnějšku jsou jako i stěny lombardských kostelů rozčleněny lisenami; do každé jednotlivé části mezi lisenami je prolomeno jednoduché okno. Liseny jsou spojeny mezi sebou obloučkovým vlysem, který se neliší od vlysů lombardských. Celá architektura zevnějšku, hlavně pak i starší campanila, jež pochází z roku 1261 (druhá campanila povstala teprv koncem XV. století), ukazuje vliv lombardské cihlové architektury. Formy jsou do nejmenších podrobností přizpůsobeny materiálu. Jediným detailem, jež lze vysvětliti severním uměním, byly by snad opěrné oblouky presbytáře. Tyto opěrné oblouky vyskytují se však i u kostela San Francesco Assisi a Santa Chiara v Assisi, takže nebylo třeba, aby stavitel kostela San Francesco v Bologni hledal vzory v umění cizím, při čemž však není vyloučeno, že uvedené dva kostely v Assisi

<sup>30)</sup> Thode n. u. m. 333.

převzaly právě tuto podrobnost z umění severního. Nelze však zapomínati, že tento opěrný systém právě v té formě, které bylo použito u staveb v Assisi a v Bologni, nalézáme také u kostela San Vitale v Ravenně, takže i tento starší vzor mohl míti vliv na zmíněné italské stavby<sup>31)</sup>. Po našem mínění mohli se stavitelé cihlové stavby zcela lehce naučiti opěrnému systému opět u stavby cihlové, takže i v této věci mohli bychom hájiti původ italský. Stačí srovnati vnějšek kostela San Vitale v Ravenně a chorovou partii kostela San Francesco v Bologni, abychom se přesvědčili, jak silně jest toto italské gotické umění XIII. století závislé na starých římských tradicích. Místo oken překlenutých půlkruhem vyskytuje se teď okno s obloukem lomeným. Dělení na patra jakož i dekorace, hlavně obloučkový vlys, zůstaly tytéž. Srovnáme-li s tímto kostelem ještě druhou stavbu bolognskou, totiž San Petronio, vidíme ihned, jak italské umění postupovalo při výzdobě průčelí. Průčelí jest zde provedeno napřed z cihel a je rozčleněno podle pěti lodí kostela svislými přímkami z cihel, a teprv později začali umělci pokrývati toto jednoduché, hladké a střízlivé průčelí plastickou výzdobou. Při kostelech severních byl hned ze začátku stavby brán zřetel na celkovou kompozici. Současně prováděly se články vnitřku i vnějšku kostela; italské umění stará se především o harmonické rozřešení problému vnitřního prostoru a teprve později jme se maskovati celou stavbu účinnou kulisou. Takový byl postup i u kostela San Petronio; stavba však uvázla, takže dnes jest dokončeno jen dolní patro průčelí, kdežto ostatní části zůstaly nedokončeny a ukazují ještě dnes střízlivou cihlovou architekturu.

Ze začátku XIV. století pochází průčelí kostela San Fermo Maggiore<sup>32)</sup>. Také kostel ten ukazuje silný vliv lombardské architektury. Vzhledem k tomu, že stavba jest jednodušší, jest i průčelí upraveno zcela jednoduchým způsobem bez svislého dělení. Je inkrustováno střídavými vrstvami z cihel a mramoru; nelze však říci, že by tímto střídáním byla získala stavba na harmoničnosti. Žádný článek průčelí není tektonicky podmíněn aneb nutný. Opět se vyskytují všechny články inventáře lombardské dekorace a to galerie na konsolích, obloučkový vlys, nástěnné liseny, spojené arkádou atd. Obloučkový vlys změnil jen nepatrně svou formu. Místo půlkruhového oblouku vyskytuje se teď oblouk lomený, a sice u této stavby třikrát lomený, takže oblouk blíží se tvaru trojlístku. Je to opět jen dekorativní průčelí, postavené před hlavní těleso stavby, s kterým nemá užší souvislosti.

<sup>31)</sup> Rivoira n. u. m. I, 59, vyobr. 86.

<sup>32)</sup> G. Biermann, Verona, str. 28, 30, vyobr. 22.

Výborným příkladem pro tento dlouhotrvající vliv lombardské architektury je pak další kostel veronský Santa Anastasia. Campanila, apsida a obvodové zdi stavby ukazují snad nejzřetelněji vliv lombardské architektury. Štíhlá pětipatrová campanila sama stačila by na důkaz lombardského původu, zvláště srovnáme-li s ní zvonici dómu v Parmě. Každé patro jest rozděleno lisenami, jež jsou spojeny obloučkovým vlysem. Tvary vlysu i lisen apsidy a obvodových zdí jsou přizpůsobeny cihlovému materiálu. Průčelí zůstalo nedokončeno a dostalo částečnou inkrustaci teprv v době renesanční. Vzpomeneme-li, že vnitřní úprava kostela Santa Anastasia jest velmi blízká kostelům Dei Frari a San Giovanni e Paolo v Benátkách, získáme tím přirozený přechod k stavbám benátským. Benátské stavby znamenají poslední slovo tohoto umění, závislého na umění lombardském. Zmíněné dva benátské kostely ukazují snad nejméně snahu italského umění po dekorativní výzdobě vnějšku. Avšak i u nich lze pozorovati vliv těchto odvěkých snah; i tyto stavby zařazují dekorativní prvky do soustavy, jež má býti převážně výrazem tektonické nutnosti. Kostel Santa Maria Gloriosa Dei Frari neskryvá zevnějšek za drahocennou dekoraci, nýbrž ukazuje materiál, totiž cihly, v přirozené podobě, a zdá se, že stavitelé nepochybně původně na inkrustaci, jež by zakryla původní stavební materiál. Mohutné opěrné pilíře průčelí tvoří takřka risality, jež ohraničují po obou stranách průčelí a zakončují současně obvodové zdi lodí postranních. Mohutná římsa probíhá pod střechou lodí postranních, avšak nezastavuje se před opěrnými pilíři, jež ohraničují s boku prostřední část průčelí, nýbrž přesekává tyto pilíře; pak se však zastavuje. I u této stavby jest římsa takřka podepřena obloučkovým vlysem, jenž se opakuje i na zdech lodí postranních, lodí příční a zastavuje se teprv před apsidou kostela, takže skoro celá stavba jest vroubena tímto vlysem. Valného rozdílu mezi tímto vlysem a vlysem staveb lombardských není. Každá postranní část průčelí jest prolomena velkým kruhovým oknem bez kružby. Je to redukce růže na formu nejjednodušší; italští stavitelé zřekli se kamenné kružby, jak ji ukazují starší stavby, na příklad San Pietro v Toscanelle. Postranní části průčelí jsou beze vchodů, takže mimo průlomu oknem jsou úplně hladké, bez reliefu a bez plastické výzdoby. Část prostřední je jako u starších staveb silněji zdůrazněna. Jak již řečeno, oddělují dva mohutné opěrné pilíře část prostřední od částí postranních, přesně podle dispozice vnitřku. I při této prostřední části probíhá vlys a jednoduchá římsa pod sedlovou střechou lodí hlavní. Plastika části prostřední jest rovněž skrovná. Nad jednoduchým portálem, jenž ukazuje již přechod k renesanci a jest po

obou stranách korunován soškami, je prolomeno velké kruhové okno bez kružby. Nad ním je umístěno zcela těsně pod vlysem druhé menší kruhové okno. Profil rámování všech oken jest velmi jednoduchý, takže stavitel nevybočil z té strážlivosti, kterou mu uložil materiál a vzory cisterciácké. Skoro stejný obraz poskytuje druhý benátský kostel, San Giovanni e Paolo. Jsou sice některé rozdíly, avšak hlavní rozčlenění průčelí na tři části oddělené a uzavřené mobutnými opěrnými pilíři zůstala nezměněna. Hlavní změny jsou patrné v těchto podrobnostech. V části dolní není dispoice tak jednoduchá jako u kostela Dei Frari. Při výzdobě portálu zápolí již renaissance s gotikou, protože jednotlivé články jako sloupy, hlavice sloupů, kladí aneb lépe řečeno náběžníky nad hlavicemi mají již raně renaissanční tvary. Oblouk jest lomen tak mírně, že se přibližuje úplně půlkruhu. Po obou stranách hlavního vchodu kostela (jediného vchodu v průčelí) je arkáda, která vyplňuje celou dolní část průčelí; tato arkáda zůstala však nedokončena. Opěrné pilíře, jež dělí střední část průčelí od částí postranních, zastavily se nad touto dolní částí, takže neprobíhají až k základům, nýbrž uvázly takřka na poloviční cestě. Z této okolnosti snad nejlépe vysvítá, že opěrné pilíře průčelí neměly smyslu tektonického, nýbrž jen smysl dekorativní. Pod velkým kruhovým oknem střední části, umístěným tak, že mezi ním a malým kruhovým oknem, prolomeným do zdi těsně pod vlysem, zůstává větší volná plocha, je zcela jednoduchá nečleněná římsa a pod ní opět obloučkový vlys, avšak jen v části střední. Po obou stranách portálu jsou tři výklenky, spojené arkádou, která jest sestavena z pilířů zarovnaných do základní plochy průčelí, a lomených oblouků. Příkladů pro tento motiv nenajdeme v architektuře církevní, nýbrž v benátské architektuře civilní. Stačí poukázat na dispoici přizemí průčelí Palazzo Loredan aneb i Fondaco de Turchi aneb na poněkud pozdější Ca d'oro. Není to však jediný článek, který byl převzat církevní architekturou benátskou z architektury občanské. Kostel Santa Maria Gloriosa Dei Frari má vedle té jasné dispoice průčelí, kterou jsme právě popsali, ještě jeden článek, o kterém jsme se doposud nezmínili. Střední část průčelí, jež by vyčnívala nad částmi postranními jako u kostela San Giovanni e Paolo bez přechodu, jest spojena se vzestupnou čarou postranní části průčelí štíty, jež zprostředkují nenáhlý přechod k části střední, a našly pokračování ve štítech, jež korunuji střední část. Je to dekorativní prvek, jenž směřuje k harmonickému vyrovnání linií, a k němuž lze nalézt příklady opět ve světské architektuře benátské, odkud tento zvyk, korunovati průčelí štíty, přešel do umění severního. Ještě jedna dekorativní podrobnost jest u obou kostelů

pozoruhodna. Jsou to vížky, jež korunuji vysoké opěrné pilíře, jakož i nejvyšší bod štítu. V severní gotice byly tyto vížky posledním článkem, v kterém vyzněla vzestupná tendence celé architektury; zde jsou bez tektonického významu, články čistě dekorativní. V průčelí obou kostelů mísi se čistá tektonika se snahami dekorativními; přes to však lze tvrditi, že tyto dva benátské kostely přibližují se ze všech staveb gotiky italské nejvíce ideálu stavby, u které tektonika vnitřku odráží se v tektonice vnějšku. Hlavní zásluhu o tuto dispozici mají opět lombardské vzory, jejichž vliv uvnitř i zvenčí jest nesporný. Tento dojem jest potvrzen úpravou obvodových zdí, jakož i apsidy obou kostelů. Obvodové zdi kostela Dei Frari jsou rozděleny mohutnými opěrnými pilíři na velké plochy, prolomené jediným velkým oknem. Obloučkový vlys pod římsou je jedinou reliefní ozdobou. Také zdi lodí příční a zdi campanily kostela jsou rozčleněny pilíři na velké plochy, bez významných reliefních článků. Apsida kostela má relief poněkud bohatší. Jest rozdělena širokou římsou na dvě patra, z nichž každé je prolomeno vysokými okny, jejichž reliefní výzdoba jest mnohem bohatší, než výzdoba oken postranních.

Stejně jest disponován vnějšek kostela San Giovanni e Paolo. Jako u kostela Dei Frari jsou i zde obvodové zdi rozděleny mohutnými pilíři na velké plochy, jenže tyto plochy jsou prolomeny třemi okny. Hlavní okno je zdůrazněno opěrným pilířem, který od něho sbíhá svisle po zdi. Tento pilíř mohl míti smysl při vázaném systému, kde byl oporou proti tlaku klenby postranní; zde však ztratil úplně tektonický smysl a stal se článkem čistě dekorativním, který ve spojení s vysokým hlavním opěrným pilířem článkuje rytmicky zeď. I zde vyskytují se tedy vedle článků ryze tektonických články jen dekorativní. Rytmičné členění vyskytuje se i na zdi hlavní. Jest článkována opěrnými pilíři, a každá takto získaná plocha jest rozdělena ještě dvěma lisenami aneb lépe řečeno zcela plochými pilastry, takže celá plocha jest rozdělena na tři části; do části prostřední je prolomeno jednoduché okno. Obloučkový vlys, jenž stojí ve spojení s pilastry, dovršuje harmonický dojem tohoto článkování. Loď příční a apsida jsou členěny týmiž články, takže i zde je zachován přísný a přes to velmi účinný dojem, který poskytují průčelí a zdi lodí postranních. Srovnáme-li právě uvedené stavby s kostelem typu fossanovského, pozorujeme, že právě benátské kostely zachovaly ze všech italských gotických staveb nejvíce zvláštního půvabu, jenž jest vlastní raně gotickým přísným, čistou tektonikou podmíněným stavbám jižně od Říma. Avšak právě takové srovnání ukazuje současně, jak neochotně zřikalo se italské umění harmonické dekorace, a jak mistrně dovedlo

kombinovati články dekorativní se syrovou tektonikou cisterciáckých staveb. Nesmíme se však domnívati, že na příklad Fossanova byla vzorem pro tyto benátské stavby; vzory jsou jiné. Srovnáme-li tyto stavby s kostelem *Sti Pietro e Paolo* v Bologni aneb s některou jinou lombardskou stavbou, najdeme, že tyto cihlové stavby lombardské (nikoliv snad kamenné stavby burgundské jižně Říma) měly převážný vliv na gotické umění benátské. Srovnáme-li pak detaily kostela *Sant' Ambrogio* v Miláně s dekorací benátských kostelů, doplní se řetěz důkazů co nejlépe shodou románských detailů milánského kostela s gotickými detaily kostelů benátských<sup>33)</sup>. Že lombardské umění mělo ohromný vliv na stavby celé severní Itálie, o tom svědčí četné kostely v Padově (*Chiesa degli Eremitani*, katedrála *S. Antonio*), ve Veroně (*Santa Anastasia*, *San Fermo*), v Miláně (překrásný kostel *San Marco*), v Bologni (*San Francesco*, *San Petronio*) a v jiných nesečetných městech Lombardie a Aemilie. Že tento vliv zasahoval až do Toskánska, zjistili jsme již při analýse kostela *Sti Apostoli* ve Florencii.

Není tedy divu, že lombardská dispozice dává italskému gotickému umění zvláštní ráz, a to nejen při dispozici vnitřků, nýbrž i při úpravě vnějšku. I takové příklady, které Enlart uvádí za vzor vlivů francouzských<sup>34)</sup>, jako překrásný kostel *St. Andrea di Vercelli*, ukazuje, že nelze zde mluvit o vzoru francouzském, nýbrž o vzorech a vlivech lombardských. Enlart srovnává pohled na loď příční kostela *St. Andrea di Vercelli* s pohledem na katedrálu laonskou, avšak při bližším srovnání ukazuje se, že shoda jest jen náhodná, podmíněná tím, že tyto dva kostely mají stejnou dispozici lodí příční; přes to, že Enlart ve své kresbě stupňuje všechno, co podporuje shodu obou památek, je patrné i z jeho kresby, že dispozice italského kostela jest čistě lombardská; sloupkové arkády, obloučkový vlys, tvar oken, jakož i tvar opěrných pilířů, je důkazem, že i zde jde o lombardskou architekturu cihlovou, nikoliv o francouzskou architekturu kamennou. Shody, jež se opravdu jeví, mohou býti podmíněny i stejným pramenem, protože nejen italský, nýbrž i francouzský kostel je pod vlivem předchozího umění románského.

Z význačnějších průčelí italské gotiky zůstaly jen ještě dvě zajímavé ukázky italského umění, jež se vymykají z rámce umění podmíněného uměním lombardským. Jest to průčelí dómu sienského a orvietského. Mluví-li se o gotickém umění v Itálii, uvádí se skoro vždy dóm v Sieně aneb v Orvietě za příklad právě italské gotiky.

<sup>33)</sup> Kingsley-Porter I, 212, vyobr. 108.

<sup>34)</sup> Enlart n. u. m. 177.



Že toto tvrzení nezakládá se na pravdě, pokud jde o dispoici vnitřku, zjistili jsme již dříve. Na tomto místě třeba podrobiti rozboru ještě vnější stavby. Umělci, již budovali průčelí dómu orvietského, použili k dekoraci v hojně míře nejen plastiky, nýbrž také maleb (mosaik), takže je příkladem spojení všech tří odvětví výtvarného umění, aneb lépe řečeno grandiosním pokusem, vyzdobiti velkou stavbu prostředky uměleckého průmyslu. Odůvodníme toto tvrzení později.

Průčelí dómu orvietského je rozděleno dvojitým způsobem. Opěrné pilíře uzavírají průčelí po obou stranách a vybíhají v malé vížky; další dva opěrné pilíře dělí pak průčelí na tři části, a to na dvě postranní části nižší a vyšší část střední; i tyto střední pilíře jsou korunovány vížkami. Římsa dělí celé průčelí na dvě patra; ovšem že tato římsa není souvislá, protože je prolomena štítem tympana hlavního vchodu (tympanon skládá se z vlastního půlkruhového tympanonu a trojúhelníkového štítu), avšak ne tou měrou, aby horizontála byla tím úplně porušena. Do čtvercového pole, jež jest utvořeno římsou, prostředními opěrnými pilíři a druhou vyšší římsou, je prolomeno okno (růže); po obou stranách okna a nad oknem je plocha vyplněna sdruženými výklenky, do nichž jsou postaveny sochy. Korunována je střední část trojúhelníkovým štítem; rovněž části postranní jsou uzavřeny štíty, jejich plocha jest vyzdobena mozaikami. Nad první římsou probíhá celým průčelím nevysoká sloupková galerie; je to snad vzpomínka na stavby píské, kde celé průčelí jest zdobeno galeriemi nad sebe postavenými. Všechny jiné plochy průčelí jsou zdobeny mozaikami; hlavní a vedlejší portály mají bohatou reliefní výzdobu. Je nesporno, že v detailech, na příklad v reliefní výzdobě štítu, ve vížkách, jež korunuji pilíře a v profilaci portálu, tánuły italským umělcům severní příklady na mysli. Provedení jest však čistě italské. Při basilice neklenuté (a to je dóm orvietský) neměly opěrné pilíře smyslu. Proto jsou tyto pilíře článkem čistě dekorativním, nikoliv článkem tektonickým. Sloupkové galerie je použito zde na takovém místě, na kterém by byla u severních kostelů nemožna, protože celá vrchní část průčelí spočívá svou tíhou právě na této galerii. Umění severní podmanilo plastiku úplně architektuře a podmanilo ji tak dalece, že lze mluvit o tektonickém přinucení plastiky tím, že objem plastiky byl předem určen zařazením každého kamenného bloku do soustavy celé stavby. Zde není ani řeči o tektonickém přinucení a o tektonickém zařazení plastiky do soustavy stavby. Plastika zůstala co do rozměrů bloku kamene, z kterého měla býti vytesána, úplně neomezena, a také zařazení plastiky do souvislosti s architekturou není

odůvodněno tektonicky jako v gotice severní, nýbrž nahodilé, čistě dekorativní, takže sochy jsou jen vyplněním prázdných ploch výklenků. Velmi významná je okolnost, že plastika nevyskytuje se jako u severních staveb na portálu, kde severní umění právě vzhledem k omezenému prostoru vnucovalo plastiku přímo do předem určeného rámce, nýbrž že tvoří jen plastickou výplň na místech, kde je od architektury úplně izolována. Takové nepatrné podrobnosti ukazují snad nejlépe tendenci italského umění k osamocení, ne k subordinaci jako v gotice severní; každá socha jest o sobě izolována a je bez souvislosti s architekturou. Stojí na svém místě beze vnitřní tektonické nutnosti. Všimněme si také profilace a tvaru oblounů tympana hlavního portálu. Již proto, že je použito různobarevného kamene, a že plastická výzdoba každého oblounu je nestejnorodá, je dosaženo značné izolace jednotlivých oblounů; stejnou okolnost pozorujeme u tvarů přípor portálu. Každý takový článek vyžaduje již svou dekoraci zevrubné pozorování, vyžaduje specialisaci pozorování a odlučuje se takto od článku, s kterým souvisí, izoluje se. Umění italské usilovalo nejen v malířství, nýbrž také v architektuře po pokud možno rozsáhlou autonomii jednotlivých článků, chtělo, aby tvary nabyly platnosti pokud možno absolutní, nezávislé na tvarech a člancích vedlejších. Toto umění vede takovýmto způsobem k plasticko-haptické izolaci každé formy. Vidíme tedy, že snahy, jimiž se řídili italští stavitelé při úpravě vnějšku dómu orvietského, jsou tytéž jako snahy při vnitřku kostela. Ještě více je pak stupňována izolace jednotlivých částí tím, že k výzdobě je použito mosaik. Tak je celé průčelí rozděleno na několik částí, z nichž každá o sobě žije svým zvláštním životem, má své zvláštní oprávnění jako znázornění nějakého příběhu; tyto jednotlivé části jsou právě jen nahodilým architektonickým rámcem spiaty v jeden celek, nejsou však mezi sebou ve vnitřně nutném spojení. Je to výstavné spojení plastiky architektury a malířství, aby kostel byl co nejskvěleji vyzdoben. Mohlo by se snad namítnouti, že máme již zde barokní motiv rozporu mezi vnitřkem a vnějškem, kde architekti hledají úmyslný rozpor mezi vnitřní soustavou a vnějškem, aby tím dopomohli dojmu pozorovatele k větší účinnosti. U dómu orvietského nemůže však býti ani řeči o stupňování sensace. V baroku užívá umělec při vnitřku i vnějšku stavby živé dynamiky jednotlivých tektonických článků, počítá s touto dynamikou, stupňuje konflikty aneb vyvolává je přímo, takže architektura vnitřku i vnějšku zdá se býti oživena vnitřní silou, podobnou silám člověka. Je to jakési oživení celé architektury a z protikladu stejnorodých, avšak různoběžných skrytých tektonických sil

sestavuje barokní architekt své jemně vypočítané architektury, jež mají vyvolati nejsubtilnější sense. U dómu orvietského je rozpor mezi vnějškem a vnitřkem stavby jen kvalitativní. Vnitřek je obyčejná basilikální dispozice, jež jest oživena jen svou zvláštní dekorací střídavými vrstvami různobarevného kamene; vnějšek jest jen velké, do architektonického rámce zasazené polyptychon. Není to tedy velká architektonická kompozice, jež svým vnitřním problémem připravuje na něco zcela jiného uvnitř stavby, než vnitřek skutečně podává, což jest právě vůdčím principem baroku. Kdežto rozpor v umění barokním mezi průčelím a vnitřkem je dynamický, je zde, jak jsme již podotkli, kvalitativní. Velké, na opticky-malebný dojem vypočítané architektury baroku jsou na míle vzdáleny od této plasticky-haptické malé plastiky, provedené ve velkých rozměrech.

Názor, jehož jsme došli rozbořem dómu orvietského, nalezne potvrzení popisem průčelí dómu sienského. Jest ovšem několik významných rozdílů. Kdežto dóm orvietský používá v hojně míře vedle výzdoby plastické též výzdoby malířské, omezuje se dóm sienský pouze na výzdobu plastickou. Základ dispozice celého průčelí zůstal týž. Není to dispozice, jež by ve svých rozměrech hověla přesně základnímu rozdělení chrámu na tři lodi, takže průčelí není přesným obrazem dispozice vnitřku. Rozdělení průčelí na tři části, totiž na část střední a dvě části postranní, zůstalo nezměněno. Dekoratívni význam některých článků vystupuje ještě více. Všimněme si na příklad opěrných pilířů; u dómu orvietského jsou disponovány tak, že probíhají celým průčelím a že alespoň tímto způsobem předstírají své vnitřní oprávnění, svou vnitřní nutnost. U dómu sienského nemají dva prostřední opěrné pilíře vůbec funkce jako tektonické články; jejich úkol je jen dekorativní, protože jsou plasticky provedeny jen ve vrchním patře průčelí, takže v patře spodním nenalézají tato torsa pokračování. Tím však ztrácí takový opěrný pilíř úplně svůj tektonický význam. Nelze zde mluvit o vertikalisumu; chybí zásadní požadavek, aby totiž oko od samého začátku bylo vedeno nevyhnutelně stále výše a výše, aby bylo přímo přinuceno sledovati vzrůst každého článku architektury. Také tvary víček dómu sienského jsou jiné než tvary těchto článků v gotice severní. Je to uzávěr architektonického článku do výše, není to však článek, kterým by vyznívala architektura do volného prostranství. Tvary těchto víček jsou příliš těžké, příliš málo pohyblivé. Že architektonicky nutných článků jest zde použito jen k dekoraci, dokazují chrliče, jež jsou umístěny na zmíněných víčkách. Na tomto místě nemohou mít významu, který mají v umění sever-

ním. Není to snad nedorozumění, jež způsobilo takovou přeměnu významu tektonických článků, stalo se tak proto, že základní pojmy gotiky severní, t. j. podřízení celé architektury, tedy vnitřku i vnějšku, jedné tendenci vertikalizmu a z toho plynoucí struktivní nutnost všech článků, zůstaly italskému umění úplně cizí. Mezi architekturou vnitřku a architekturou vnějšku není v italském umění rozporu, jenže tato základní shoda ukazuje se právě v důsledném odmítání tendencí architektury severní. Všimněme si ještě, jak gotika italská odstraňuje velké nečleněné plochy průčelí. Gotika severní rozčleňuje takovou plochu, rozkládá ji řadou článků, které všechny slouží opět zdůraznění vertikalizmu; architektura italská odstraňuje plochu tím, že ji pokrývá plastickou dekorací, takže plocha nabývá významu pouze dekorativního. To, co jsme řekli o funkci soch při průčelí dómu orvietského, zůstává v platnosti i pro dóm sienský. Naopak ještě zřetelněji ukazují medaliony, kterými jsou vyplněny trojúhelníky tympana, že problém, jak omezit plastiku na předem určený kubický blok, zůstal italským umělcům úplně cizí a že ho nepochopili. Z medalionů naklánějí se poprsí, takže vidíme, že italské gotické umění nezná a nechce znáti toho tektonického přinucení, s nímž se setkáváme v umění severním. Umění severní tvoří z plastiky, které používá při výzdobě architektury (ovšem že pod podmínkou přísné subordinace plastiky v architektuře) celé cykly, jež tvoří součástku mystiky severních staveb. Italové užívají plastiky bez ohledu na tektonickou nutnost, koordinují sochy vedle sebe bez ohledu na nějaký hlubší smysl, jenž by spojoval jednotlivé sochy mezi sebou. V gotice severní nelze vyřadit jednotlivou plastiku z celé řady, aniž by byla porušena mystická souvislost. Zde můžeme zcela klidně osamotnit každou sochu, aniž touto izolací, která je právě základem umění italského, ztratila na svém významu. Italské umění nemělo smyslu pro velké mystické cykly; jemu byly problémy ryze formální mnohem bližší. I průčelí dómu sienského jest veledílem italské gotiky v tom smyslu, že i v těchto velkých rozměrech a za okolností, kde by čistě napodobitelské umění nezbytně podleгло mocnému vlivu umění severního, zrcadlí se duch umění italského, které právě tím, že jednalo a tvořilo v intencích svých, nemělo a nemohlo mítí porozumění pro problémy gotiky severní.

Umění italské dokázalo i v těchto průčelích, z kamene provedených, že severní problémy a severní snahy jsou mu při provedení vnějšku úplně cizí; dovedlo na základě staršího vývoje jíti svou drahou a neusilovalo vůbec nikdy o to, aby se vešlo v ducha severní architektury. Vnitřní umělecké síly země byly příliš silné,

takže nedopustily, aby se umění italské stalo pouhým napodobením umění severního. Není to vina umění italského, že nedovedlo při vyřešení problému vnějšku najít tak jednotné řešení jako řešíc problém vnitřku. Usilovalo v první řadě o rozřešení problému naléhavějšího, problému vytvoření vnitřního prostoru a izolace struktivních článků, takže problém vnějšku musil ustoupiti do pozadí. Italská gotika rozřešila sice v několika příkladech přímo mistrně problém vnějšku, nedosáhla však řešení jednotného. Teprv umění barokní dovede sjednotiti tento vývoj a vytvořiti typ průčelí, jež se stal všeplatným pro celou Evropu. V tomto ohledu neznamená práce italské gotiky podstatný pokrok; čistě dekorativní útvary dómu sienského a orvietského byly daleky té mohutné dynamiky, jež vyznívá z veledila barokních umělců, jež přímo fascinujícím způsobem zazní ponejprv v překrásném průčelí kostela „Gesù“.

#### Italské dómy XIV. a XV. století.

Zůstalo ještě několik známých staveb, jež vyžadují podrobnějšího prozkoumání. Jsou to velké chrámy XIV. a XV. století, tedy doby, kdy italské městské republiky věnovaly značné prostředky na důstojnou reprezentaci i v umění církevním. Tak vznikl ve XIV. a XV. století dóm florentský, kostel San Petronio v Bologni, a k nim lze přiřaditi ještě několik staveb, jež vesměs jsou vrcholem italské gotiky. U všech staveb pozorujeme jisté společné rysy; přes to však vyskytují se tak individuální řešení rozličných problémů, že nutno rozebrati každou stavbu zvláště.

Když Florencie přikročila na začátku XIV. století k vybudování chrámu, který měl býti dílem důstojným velké a bohaté republiky, měli florentští stavitelé již několik vynikajících příkladů gotických velechrámů před očima. Santa Maria Novella a Santa Croce poskytovaly příležitost, aby se stavitelé připravili na novou velevstavbu, jež měla býti největším kostelem ve Florencii. Netřeba se tedy diviti, když u tohoto chrámu najdeme mnoho podrobností, jež se vyskytují u jiných kostelů florentských. Nebyla to sice tradice hutí, jež se přenášela se stavby na stavbu, avšak byla to tradice města umění milovného, kde každý se zájmem sledoval pokroky architektury. Přibližuje-li se tedy florentský dóm kostelům dříve započatým dosti značně v nárysu a v celkové úpravě vnitřku, není tomu tak v půdorysné dispozici. Je všeobecně známo, že florentský dóm nevznikl podle jediného jednotného plánu, provedeného beze změn, nýbrž v té dlouhé době, kdy se stavba prováděla, byla dispozice několikrát měněna. To se také zrcadlí hned v soustavě půdorysu.