

Dostál, Eugen

Italské dómy XIV. a XV. století

In: Dostál, Eugen. *Problémy gotiky italské*. Brno: Filosofická fakulta, 1923, pp. 104-116

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126361>

Access Date: 23. 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.

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.

Od starého cisterciáckého schematu jest zde ve Florencii upuštěno. Západní soulodí ukazuje sice ještě reminiscence na tuto disposici, nám již dostatečně známou, avšak pro presbytář a příční loď bylo nalezeno zde zvláštní řešení, jež nemá v architektuře italské příkladu. Místo křížového čtverce, překlenutého obyčejnou klenbou, byla na tuto centrální část celé stavby nasazena kopule, a k této centrální části celého prostoru překlenuté kopuli byly přiřazeny tři velké polygonální apsidy, jejichž vnitřní plocha byla rozčleněna na pět radiálně sestavených kaplí. Celá dispozice přibližuje se svým tvarem řeckému kříži, jen na místo čtvrté velké polygonální apsidy nastoupilo západní soulodí, jež jest rozděleno na čtyři pole. Marně bychom se ohlíželi po vzorech pro tuto disposici v dějinách architektury. Mohli bychom poukázati na to, že tato dispozice jest blízka půdorysnému řešení dvou německých chrámů. Jsou to Svätí Apoštolové a Svätý Martin v Kolíně nad Rýnem. Nelze popřiti jisté povrchní podobnosti mezi dómem florentským a hlavně kostelem Svätých Apoštolů v Kolíně, co se týče chorové dispozice. Avšak při bližším srovnání seznáme, že jsou přece jen rozhodné rozdíly mezi německou a italskou disposicí. Německý kostel jest uzavřen půlkruhovou apsidou nejen v hlavní lodi, nýbrž i v lodi příční. Je to jednoduché přenesení dosti obvyklého uzávěru lodi hlavní na loď příční. Při tom však zůstává presbytář uzávěrem celé stavby; rovněž nezměněna zůstává loď příční jako celek. U florentského dómu vyskytuje se však ponejprv jako předzvěst prostorových problémů baroka myšlenka centrálního prostoru, překlenuté kopulí, a tato myšlenka působila hlavně na disposici presbytáře. Nelze vlastně mluvit zde o příční lodi, protože jí není; je to centrální prostor, rozšířený a obohacený o kapličky, jež prolamují plochu základního oktogonu a poskytují takovým způsobem umělcům nejen možnost úspornější konstrukce, nýbrž i stupňování rozmanitosti dojmu prostorového. Tedy základní myšlenka kostelů rýnských a kostela florentského jest zcela jiná; mohli bychom směle tvrditi, že baptisterium mělo větší vliv na dóm florentský než cizí německé vzory, jak tvrdí hlavně Mothes¹⁾. Příliš málo byla doposud v literatuře zdůrazněna ta okolnost, že právě florentský dóm znamená co do výstavby presbytáře vážný pokus o rozřešení problému centrální stavby a že již půdorysná dispozice, tak neobvyklá a odchylná ode všech východních vzorů, vyžaduje zvláštní pozornosti

¹⁾ Dehio: Geschichte der deutschen Kunst (Berlin, 1919) I, 224 a n. poukazuje na to, že i kolínské chrámy byly patrně pod vlivem antické architektury a Dehio-Bezold n. u. m. I, 487, pozn. 1, přímo ukazují na vzor kolínských kostelů, na San Lorenzo v Miláně. Tedy i zde působí ještě italská tradice, takže florentský dóm mohl čerpat přímo z pramene.

při prozkoumání otázky vzniku centrálních staveb renaissance a baroka v Itálii. Od dómu florentského vede přímý vývoj k chrámu San Pietro in Vaticano, což bylo častěji zdůrazněno vzhledem ke kopuli; dá se to však také zjistiti o celé půdorysné dispozici. Přejdeme-li k popisu vnitřku kostela, zjistíme ihned totožnost dispozice vnitřku se soustavou starších florentských gotických staveb, hlavně v západním soulodí. Celá stavba soulodí a mohutná klenba spočívá na mohutných pilířích. Pilíře mají zvláštní tvar a profilaci; místo válcovitých pilířů benátských kostelů bylo zde použito tvaru, jak ho užívají stavitelé starších florentských gotických kostelů: není to však také z přípor složený pilíř severní gotiky. Florentští architekti kladli hlavní důraz na to, aby zůstaly i na pilířích veliké nečleněné plochy, takže tvar pilířů přibližuje se celkem čtverci. V každém případě působí pilíře hlavně svou velkou střední nečleněnou plochou. Zajímavé jest zařazení pilířů do celkové architektury. Stojí na mohutných soklech, jež mají sice stejný tvar jako pilíře, jsou však velmi důrazně odděleny od hlavního tělesa pilíře. Pilíř jest korunován hlavicí, jež se skládá z lupení, seřazeného ve třech řadách nad sebou. Pokračování nalézá pilíř v nástěnném pilastru, jenž má stejnou profilaci jako pilíř; mezi pilastr a pilíř vmísilo se však ještě zprostředkující těleso, druh to náběžníku, jenže náběžník nemá na tomto místě žádného oprávnění. Nám se zdá, že tento náběžník tvoří sokl pro pilastr a pro oblouk arkády. Tím se však co nejúčinněji dosáhlo toho, k čemu pracovala italská gotika v celém svém vývoji, totiž osamocení a osamostatnění jednotlivých struktivních článků. Nikdy není v gotice severní přerušena souvislost tektonických článků tak rázným a rozhodným způsobem, jako u dómu ve Florencii právě tímto opakováním motivu soklu i nad hlavicí hlavního nosného článku, pilíře. Ještě jeden článek vzbuzuje naši zvláštní pozornost, a to galerie, která probíhá celým kostelem nad arkádou. Bylo velmi často poukázáno na to, že galerie je velmi nevhodně umístěna. Avšak právě tímto umístěním galerie dosáhla italská gotika v tomto chrámu zcela nového účinku. Srovnáme-li tuto dispozici s kostelem San Giovanni e Paolo v Benátkách, nutno připustiti, že u kostela benátského vystupuje ještě dosti rázně jednotlivé pole jako samostatný článek, a to hlavně proto, že plocha mezi obloukem arkády a nástěnným obloukem klenby jeví se skutečně jako plocha, jež jest jen málo členěna a neztrácí smyslu a oprávnění. Právě tato část, tato plocha jest však u florentského dómu ve svém významu úplně přetvořena. Jasně a velmi důrazně dělí galerie nosné patro od patra okenního. Svou silnou plastikou dosahuje galerie úplného rozdělení té plochy, která u benátského kostela podporuje

zdůraznění pojmu pole. Gotický pojem pole jest zde co nejrozhodněji popřen, a florentský dóm přibližuje se již pozdějším stavbám renaissance, kde pole stalo se pojmem čistě geometrickým, aniž se vyjadřovalo hapticky v architektonických člancích. Je to znenáhly, ale velmi důsledný postup. Zjistili jsme již u lombardských staveb, že pojem pole má v architektuře lombardské poněkud jiný smysl než v architektuře normanské. Gotika přivádí také do architektury italské severní pojem pole jakožto článku primárního; stalo se tak hlavně za vlivu architektury cisterciácké, jež navazuje přímo na normanský pojem pole. Že se architektura italská nepodřídila úplně tomuto nátlaku jinak orientované architektury severní, o tom svědčí časté pokusy architektury italské, odstraniti tento neitalský pojem. Dóm v Orvietě a v Sieně, Santa Croce ve Florencii jsou dosti pádné důkazy pro toto tvrzení, že se pojem pole stal architektům italským v XIII. a XIV. století pojmem cizím a nevyhovujícím tendencím architektury italské. Italští architekti neodstranili sice pole vůbec, změnili však jeho význam a jeho tvaromluvu tak důkladně, že z článku struktivního, jenž byl základem celé stavby, stal se článek čistě dekorativně metrický, jenž napomáhal harmonickému rozčlenění ne celé stavby, nýbrž jen plochy stěny hlavní lodi. Toto přetvoření pojmu pole pokračuje zde u florentského dómu ještě dále ve směru úplného odstranění pole jako základního článku. Pole stává se čistě geometrickým pojmem, který zjistíme při studiu půdorysu, který však nevystupuje již jako samostatný pojem, zdůrazněný plastikou architektury. I v tomto směru je tedy florentský dóm přímým předchůdcem renaissančních kostelů San Lorenzo a Santo Spirito. Úplně přeměněna jest však touto galerií také funkce klenby. Galerie přesekává již žebra klenby. Byla umístěna tak vysoko patrně také proto, aby mezi vysokým lomeným obloukem arkády a galerií bylo tolik plochy, aby galerie netlačila příliš na oblouk arkády. Tímto umístěním galerie byl vertikalismus lomeného oblouku úplně paralysován, a klenba nemůže již podporovati všeobecnou tendenci k vertikalismu. Klenba ztrácí úplně svůj význam jako článek, v němž vrcholí vertikalismus nosných částí a přetváří se ve článek ve smyslu renaissance; je to prostě uzávěr prostoru do výše. I vzájemnými proporcemi byl dojem vertikalismu velmi účinně potlačen. Zmíněné již článkování pilířů a pilastrů hlavicemi a náběžníky vedlo k tomu, že při těchto člancích, jež v severní gotice nejučinněji podporovaly vertikalismus, byl vertikalismus účinně zadržěn a v galerii přímo popřen, takže celá stavba i jednotlivé články jsou jediným popřením tendencí gotiky severní. Napomáhají tomu také kruhová okna hlavní

lodi. S tohoto stanoviska pochopíme pak lépe hlavní snahu této florentské gotiky po pokud možno největší prostornosti²⁾, na kterou se vždy mimochodem ukazuje. Pro gotiku severní byl tento pojem absurdní. V gotice italské, která přešla k úplnému popření pojmu pole a pojmu vertikalizmu, byla větší prostornost úplně vysvětlitelná. Italská gotika nevychází ze seskupení jednotlivých polí, nýbrž sestavuje, jak bylo již častěji podotčeno, své kostelní stavby z velkých prostorů, při kterých rozčlenění na jednotlivá pole má hlavně dekorativní, ne struktivní význam. Rozčlenění to zmizelo ihned, když Brunelleschi upustil od křížové klenby a použil ve svých stavbách rovného kasetovaného stropu. Lodi postranní jsou s hlavní lodí pro velké vzdálenosti pilířů mezi sebou v nejužším spojení; je to zjev, který je spolu s jinými také důležitým problémem pokročilé italské gotiky.

Stavební materiál nevystupuje nikde ve formě původní, nýbrž jest zamaskován (omítkou, inkrustací atd.). Tím však ztrácí materiál na významu pro tektoniku stavby, takže rozdíl mezi stavbou cihlovou aneb kamennou nemá již toho významu, jaký měl v románském umění italském a v gotice severní.

Okna mají za účel jen všestranné harmonické osvětlení prostoru, při čemž gotika italská i renaissance nepouštějí se ještě do hry světelných účínů, ve kterých si libovalo umění barokní. Malby, jež v značném rozsahu zdobily románské kostely italské, zmizely, aneb ohraničily se jen na stěny kaplí. Hlavní stěny zůstaly úplně bez maleb, takže se hlásí k slovu pouze tektonika stavby. Dekorace je mírná, omezená jen na nejnnutnější, a pokud možno přizpůsobená přirozené funkci jednotlivých článků.

Ve značné míře podařilo se stavitelům chrámu seskupiti uspokojivě prostory. Již dvakráte před tím byl učiněn pokus, nasaditi nad křížový čtverec kopuli. Je to dóm pískový a sienský, u nichž byl střed celé stavby a to křížový čtverec takto zdůrazněn. Zcela jinak má se věc zde u kostela florentského. Zde jest problém úplně jiný. Neběží o to, aby byl zdůrazněn křížový čtverec, nýbrž ke stavbě podélné je zde přiřazena stavba centrální. Je to seskupení dvou prostorových řešení, nikoliv jako dříve jen zdůraznění části, architektonicky zvláště významné. V tomto ohledu znamená florentský dóm mnohem více než uvedené dómy v Sieně a Pise. Od tohoto času, nikoliv dříve, se začíná problém jak seskupovati formu centrální a podélnou, jenž našel vyvrcholení a rozřešení v době barokní. Šlo-li tedy v umění barokním (jak se až do dneška tvrdí) o to, aby se sloučila a splynula tato dvě

²⁾ Burekhardt n. u. m. II, 73.

prostorová řešení, máme zde před sebou první krok k tomu, jenž však nedospěl harmonického, všestranného rozřešení. Bylo k tomu zapotřebí úplné přeměny v názoru na problém stěny, aby seskupení a sloučení opravdu nastalo. Pozoruhodna je centrální dispozice ve svých detailech. Galerie, jež probíhá hlavní lodí, nezastavuje se v centrálním prostoru, nýbrž pokračuje bez přerušeni i v apsidách, takže tímto způsobem jest co nejučinněji odděleno nosné patro od patra okemního. Apsidy pak ukazují motiv, jehož s velkým úspěchem použil Brunelleschi pro San Lorenzo. Jak již bylo řečeno, jest každá apsida rozložena na pět kaplí. Nejsou to ochozové kaple, nejsou mezi sebou spojeny, nýbrž otvírají se jen do hlavního prostoru apsidy, aneb lépe řečeno křížového ramene. Vstup do kaplí děje se arkádou, jež je sice podobna arkádě lodi hlavní, avšak mnohem nižší; nad touto arkádou vypíná se stěna až ke galerii, která odděluje plochu klenby od plochy této stěny. Zásadně nová je okolnost, že tak utvořené kaple nemají vlastního světla, nýbrž jsou osvětlovány pouze z hlavního prostoru. Ježto však hlavní plocha není již zadní plocha kaplí, nýbrž plocha, do které jsou prolomeny arkády, jsou uvedené kaple spíše výklenky v ploše stěny, nikoliv samostatná prostorová tělesa jako dříve. Po prvé v architektuře italské vyskytuje se tento motiv prolomení plochy stěny jako celku (tedy ne jednotlivého pole) výklenky, motiv, jenž přes San Lorenzo a Santo Spirito měl přejíti do barokního umění italského a nabýti takto netušeného rozmachu a významu. Rozhodující mimo jiné jest ta okolnost, že základ tvoří přední plocha (rozdíl od chorové partie kostela Santa Croce) a že výklenky nemají samostatného osvětlení. Tato centrální část stavby jest nejvíce vyrovnána. Vodorovné a kolmé čáry jsou takřka v rovnováze; při této části pokročilo uklidnění a stabilisace proporcí nejdále. Zjevně jeví se snaha po plochách velikých, nečleněných, klidných, působících jen svou harmonií. Myšlenka dynamiky je opuštěna; vládne pokud možno největší statika všech tektonických částí. Proto také byla gotická kopule florentského dómu dlouho považována za první plod nového renaissančního umění³⁾. Gotika sblížila se právě v této stavbě s renaissancí tak, že jen při velmi pečlivém rozboru možno zjistiti (a toto zjištění zůstane vždy trochu umělé), které části jsou ještě gotické a které jsou již renaissanční.

Přejdeme-li od dómu florentského k druhé velkostavbě italské architektury, k chrámu San Petronio v Bologni, nenajdeme tak silného náběhu k renaissanci jako u kostela florentského. Zavinila to částečně okolnost, že stavba chrámu San Petronio zůstala ne-

³⁾ Hans Polnesics : Brunelleschi 9.

dokončena, takže stavitelé tohoto chrámu nemohli uskutečniti všech svých velkolepých plánů. Přes to je stavba důležitým dokumentem italské gotiky. Původní plán byl opravdu velkolepý⁴⁾. Celá stavba měla býti ohromným křížem, při čemž kněžiště a ramena lodi příční měly dostati délku tří polí lodi hlavní. Loď příční a kněžiště nebyly však provedeny, takže dnes stojí jen západní soulodí, z nouze uzavřené apsidou. Můžeme tedy dnes posouditi jen dojem provedené části, protože nelze s jistotou říci, jak by byla vypadala v celku provedená stavba. Možná, že nový duch renaissance byl by působil na tuto stavbu stejně pronikavě jako na dóm florentský.

Soulodí jest podle tvrzení starších autorů (Dehio-Bezold) vystavěno podle vzoru florentského dómu. Toto tvrzení jest celkem správné, avšak neúplné. Půdorysně to ukazuje provedené torso kostela stejnou dispozicí jako florentský dóm, avšak s důležitou odchylkou. Hlavní loď skládá se ze šesti ohromných čtvercových polí, jimž odpovídají obdélníková pole dvou lodí postranních. Stavba však není uzavřena stěnami lodí postranních, nýbrž ke každé postranní lodi přiřazuje se ještě jedna loď, která jest rozdělena příčkami tak, že na každé pole lodi postranní připadají dvě takto utvořené kaple. Nejsou to výklenky v tom smyslu, jak jsme je našli v chorové části florentského dómu; dostávají vlastní osvětlení třemi okny (dvě vysoká a jedno kruhové), čímž se přibližují apsidovitým kaplím kostelů cisterciáckého typu. Důležitý je však opět princip rozkladu stěny lodí postranních kaplemi. Vnitřek přibližuje se ve svých formách těsně florentskému vzoru. Tvar pilířů, jež nesou arkádu lodi hlavní, jest složitější než u dómu florentského, není to však seskupený pilíř severní gotiky. Sokl jest zde snad ještě důrazněji vyzdvížen než u dómu florentského. Rovněž hlavice je se svou plastikou, ze tří řad lupení pozůstávající, velmi výrazná a účinná. Isolace jednotlivých tektonických částí jest zde velmi důrazně provedena. Oblouk arkády jest mírně profilován. Nad arkádou stoupá hladká nečleněná stěna až ke klenbě, jediné články, jež ji přerušují a prolamují, jsou kruhová velká okna, umístěná uprostřed každého pole stěny a pilastry, jež rozdělují plochu stěny na jednotlivá pole; rovněž pasy jsou úplně jednoduchých tvarů. Loď postranní opakuje celkem motiv lodi hlavní s tím rozdílem, že na každé pole připadají dva otvory arkády do kaplí shora zmíněných. Pilíře této arkády lodí postranní jsou docela hladké s nečleněnými plochami; od arkády je odděluje jen úzká římsa. Okna jsou rovněž kruhová. Proporce vzoru florentského zůstaly tedy nezměněny. Chrám je výborným příkladem prostorového jemnocitu italských

⁴⁾ Dehio-Bezold n. u. m. II, 531 a n., Burekhardt n. u. m. II, 86 a n.

architektů a vedle benátských kostelů (Dei Frari a San Giovanni de Paolo) nejlepší ukázkou vyvinuté italské gotiky.

Ani zde není plastické výzdoby, materiál stěn je zakryt obyčejnou omítkou beze zdobných maleb, takže k pozorovateli mluví jen architektonická tvaromluva a harmoničnost proporcí. Dojem vertikality je poněkud určitější než u dómu florentského, protože bylo upuštěno od zamýšlené galerie, nedosahuje však ani zdaleka té výraznosti a rozhodnosti jako v gotice severní. Příčina této umírněnosti jest hlavně poměrně i absolutně velká šířka jednotlivých polí a úplný nedostatek tektonických článků, jež by vedle pilířů, pilastrů a lomeného oblouku arkády pole, podporovaly důsledný vertikalismus. Nejvíce se snad ve svém celkovém dojmu přibližuje tento chrám kostelu San Francesco v témže městě. Nesporno je to, že San Petronio i San Francesco v Bologni jsou severní gotice poměrně nejbližší ze všech italských kostelů. Přes to však je San Petronio vzorem italské gotiky. Autonomisace tektonických částí, uzavření vnitřního prostoru, harmonické seskupení prostorů jakožto celků, oživení nečleněných ploch novými prostorovými problémy (kaplemi lodí postranních), to vše jest provedeno mistrným způsobem. Prolomení velkých ploch nejde nikde tak daleko, aby byla tím odstraněna plocha stěny a zmařena snaha po pevném ohraničení vnitřního prostoru. Tvrdí-li Burekhardt a po něm Dehio-Bezold⁵⁾, že stavba jest kompromisem mezi gotikou severní a italskou, velmi se mylí. Chrám je stejně rozhodně italský: ve svých základních tendencích jako každá druhá italská gotická stavba. Některé slabé ozvuky severních staveb, hlavně pak zamýšlené, avšak neprovedené půdorysné řešení, nemohou na tomto úsudku nic měnit. Ta část, jež byla provedena, jest rozhodně a úplně italská se všemi znaky italské gotiky.

Dóm milánský jest italská gotická stavba, o které se snad nejvíce mluvílo, pro kterou se nejvíce horovalo, která však byla také nejostřeji kritisována⁶⁾. Dóm milánský není stavbou neucelenou jen proto (jak se až do dneška často uvádí), že mnoho umělců, mnoho hlav provádělo na této stavbě své pokusy, nýbrž hlavně proto, že leží na rozhraní dvou uměleckých proudů. V té době, kdy bylo přikročeno ke stavbě, vzrůstala se již renaissance, avšak gotika byla ještě dosti silná, aby prosadila svůj vliv v míře převážné. Mimo to leží Milán nedaleko francouzských hranic, takže také vliv severní gotiky stal se patrným u této stavby. Je pravda, že milánský dóm je prvním krokem k severo-italské renaissanci, která se podstatně liší od

⁵⁾ Dehio-Bezold n. u. m. II, 533.

⁶⁾ Dehio-Bezold n. u. m. II, 533, Boito: *Architettura del medio evo in Italia*, Meyer Alfred: *Oberitalienische Frührenaissance*, I. díl.

renaissance toskánské, je však také pravda, že přese všechny cizí vlivy dóm je a zůstane význačnou památkou italské gotiky.

Něco později než v Miláně bylo započato se stavbou světoznámé Certosy u Pavie⁷⁾, u níž nebylo použito půdorysu cisterciáckého, jenž měl po celou dobu italské gotiky naprostou nadvládu. Stavitelé Certosy nehledali vzorů na severu, nýbrž vrátili se prostě k těm stavbám, jež byly před gotikou v Itálii, t. j. k starým lombardským stavbám. Přese všechna století působí lombardské umění ještě jednou mohutným proudem na stavitele dob mnohem pozdějších. Certosa u Pavie není jedinou velkou stavbou, jež se vrací k starolombardskému vzoru. I dóm v Comě ukazuje návrat k půdorysnému řešení lombardské architektury a to v době velmi pozdní, protože příční loď a kněžiště dómu v Comě, kteréžto části hlavně navazují na lombardské vzory, pocházejí již z konce XVI. století. Mezi touto stavbou v Comě a stavbami starolombardskými jako na příklad katedrálou v Pavii aneb i San Michele v Pavii, jsou vzájemné vztahy, ihned na první pohled patrné. Také půdorys Certosy v Pavii navazuje na tyto lombardské vzory. Přes západní soulodí jest položena loď příční, uzavřená na obou stranách apsidou tvaru trojlístku. Presbytář má také tento uzávěr ve formě trojlístku, takže půdorys katedrály v Parmě byl zde napodoben ve formě obohacené sice, avšak jen nepatrně změněné. Zásadní rozdíl mezi touto stavbou a stavbami italské gotiky záleží právě v této odelýlce uzávěru lodi příční a kněžiště. Stavby, jež jsou pod vlivem burgundsko-cisterciáckého vzoru, uzavírají stavbu rovnou stěnou, kdežto Certosa vrátila se k systému uzávěru půlkruhovou apsidou. Západní soulodí Certosy opakuje celkem systém chrámu San Petronio v Boiogni. Na každé čtvercové pole lodi hlavní připadá jedno obdélníkové pole lodi vedlejší a dvě čtvercové kaple. V této věci byl zase lombardský systém modifikován pozdější italskou gotikou, která přešla od pole obdélníkového hlavní lodi k poli čtvercovému, čímž se opět čtverec pole lodi postranní proměnil v obdélník, kdežto lombardský systém přiřadil by k poli čtvercovému v lodi hlavní dva čtverce lodi postranní. Srovnáme-li pak vnitřek Certosy u Pavie s některým gotickým kostelem, zjistíme, že Certosa není stavbou gotickou, nýbrž úplně lombardskou, ne však lombardskou ve smyslu staveb XIII. a XIV. století, nýbrž stavbou, kde základní myšlenka lombardských staveb byla změněna gotikou. Tvar pilířů uchyluje se od toho tvaru, jaký vytvořila gotika kostelů benátských a florentských. Zdálo by se, že vývoj dvou století byl zde ignorován, že byl beze

⁷⁾ Burekhardt: Geschichte der Renaissance in Italien 6, 51 a n.

změn napodoben vzor lombardský. Není však tomu tak bez výhrad. Piliř nezastavuje se sice na tom místě, kde nasazuje oblouk arkády, probíhá až k začátku klenby, avšak přece jest jen ohromný rozdíl mezi tímto a lombardským piliřem vzoru katedrály v Parmě aneb v Piacenze. Probíhajícího piliře jest zde použito úplně podle vzoru staveb Santa Maria Novella ve Florencii aneb Santa Maria sopra Minerva v Římě. U lombardských staveb uvedeného typu vsunuje se mezi čáru ohraničenou hlavicemi piliřů a mezi arkádu ještě velká, více aneb méně členěná plocha stěny, zde je tato plocha zredukována na minimum, ne snad však jako u gotiky severní tím, že stěna jest prolomena, takže zůstala jen kostra, nýbrž proto, že se kostel přibližuje zřejmě kostelům stejnorodým. Významné jest zrovna tak jako u zmíněných dvou kostelů (Santa Maria Novella a sopra Minerva), že oblouk arkády dostihuje ve svém nejvyšším bodu hlavicí piliře, čímž se tento systém zásadně liší od severních vzorů. Kdežto severní gotika rozděluje stěnu kostela na tři, někdy až čtyři patra, jest u uvedených italských typů (k nimž nutno přiřaditi skoro většinu italských gotických kostelů) všechno sloučeno takřka v jedno patro. Piliř zasahuje tak vysoko, že se přímo pojí k článkům klenby a stěna mezi arkádou a klenbou, prolomena oknem, stojí v tak úzké souvislosti, jednak s arkádou, jednak s klenbou, že tvoří přímo nepřerušovaný přechod od jednoho článku k druhému. Odtud dojem, že italské kostely přibližují se vesměs typu kostela stejnorodního a uvidíme, že v jednom vzoru italská architektura skutečně dospěla k tomuto typu kostela. Takovýmto způsobem vytvořila italská gotika specificky italský druh gotického pole, a od tohoto druhu neodchyluje se ani Certosa přes to, že lomený oblouk byl nahrazen obloukem půlkruhovým, že klenba jest přetvořena z obvyklé křížové klenby na klenbu šestidílnou tím, že od svorníku každého pole sbíhá na konsolku umístěnou nad nejvyšším bodem arkády žebro, jež zdánlivě nese klenbu. Právě tímto článkem dosahuje však stavitel Certosy větší členění stěny mezi klenbou a arkádou. Skoro úplně stejný systém jako loď hlavní ukazují i lodě vedlejší, jež jsou nepoměrně vyšší než u lombardských kostelů. I zde možno zjistiti vliv gotického vývoje, jenž spěl k vyrovnání všech lodí. Klenba jest zde pětídílná. Do čtyřdílné klenby je totiž vsunuto žebro jen od svorníku k obvodové zdi kostela, takže vzniká zvláštní tvar klenby pětídílné. Nešlo o nějakou novou konstruktivní vymoženost, nýbrž pouze o dekorativní zpestření klenby poněkud jednotvárné. To snad míní také Dehio-Bezold *),

*) Dehio-Bezold n. u. m. II, 539.

praví-li, že tendence k malebnosti může se spojit se slohem prostorovým (Raumstil), ačkoliv nepoukazuje přímo na tyto details. Jinak nelze nic nalézt v tomto kostele, co by napomáhalo dojmu malebnosti. Je to chrám, jenž ztratil skoro všechny vnější příznaky gotiky italské (lomený oblouk, půdorys atd.), jenž však ve svém celku jest sloučením architektonického vývoje gotiky italské a lombardských starších staveb. Půdorys a některé formy tektonických útvarů a šestidílná klenba jsou lombardské, myšlenka prostorová, hlavně myšlenka jednotného čtvercového pole v lodi hlavní a obdélníkových polí lodí postranních, pak stupňování vzdáleností mezi jednotlivými pilíři a tím dosažení úzkého spojení prostoru lodí hlavní s prostorem lodí postranních, řada kaplí po stěnách lodí postranních, to všechno jsou vymoženosti italské gotiky. Je to však stavba, která spolu s jinými zůstala vlivem staveb Brunelleschiových bez dalekosáhlejšího významu pro další vývoj architektury italské. Průčelí a výzdoba vnějšku přináležejí již době, která jest mimo nutné meze této práce.

Teď se můžeme vrátit k dómu milánskému. Zjistili jsme u Certosy, že lombardská tradice byla živa přes to, že italská gotika, jež budovala na lombardské architektuře, brala se ve svém dalším vývoji cestou jinou. Totéž sloučení rozličných, avšak ze stejného pramene pocházejících prvků, jako u Certosy v Pavii, můžeme zjistiti i u dómu milánského. Poukazuje se na to, že půdorys byl modifikován severními vzory. Hlavním důvodem pro toto tvrzení jest snad půdorysný tvar presbytáře⁹⁾. Pro nás tato otázka není tak jednoduchá. Hlavní chor s ochozem, avšak bez ochozových kaplí neukazuje přímo na severní vzory. Chor má stejný tvar jako chor kostela San Martino al monte Cimino. Jest to vlastně polygonální apsida, při níž pět stran pravidelného osmiúhelníku tvoří vlastní chor, jenž jest pak ještě západním směrem prodloužen o jedno pole. Jednoduchý systém kostela San Martino al monte Cimino jest zde ještě komplikován ochozem. Severní vliv na půdorysné řešení kněžiště je pravděpodobný, byli bychom však v rozpacích, kdybychom měli jmenovati určitý vzor pro tuto stavbu. Nebude však bez zajímavosti, že právě v systému kněžiště přibližuje se milánský dóm stavbě, jež byla silně pod lombardským vlivem a to hlavnímu kostelu v Basileji¹⁰⁾. I tento hornorýnský

⁹⁾ Dehio-Bezold n. u. m. II, 536: Kein Zweifel auch am Wesen dieses Grundrisses: er ist nicht lombardisch, nicht italienisch. Die Stellung der Pfeiler, die Konfiguration des Chors, die weite Öffnung der Fenster folgen dem nordischen Typus.

¹⁰⁾ Dehio-Bezold tab. 156.

kostel má polygonální absidu s ochozem, jenže absida má tvar polovice desetiúhelníku; je to však celkem táž dispozice jako u kostela milánského. Není snad vyloučeno (ovšem je to jen domněnka), že některý ze starších dnes nezachovalých lombardských kostelů převzal záhy tento systém polygonální absidy a že vlivem severního umění přibyl pak ještě k tomuto jednoduchému systému ochoz.

Půdorysný systém hlavní lodi milánského dómu jest neitalský proto, že se stavitelé dómu vrátili opět k obdélníkovému poli lodi hlavní a k čtvercovému poli v lodích postranních. Tím se zmenšila vzdálenost mezi jednotlivými pilíři, takže hlavní loď působí dojmem skoro severním. Přes to však zanechala italská gotika při stavbě a výzdobě vnitřku nezahladitelné stopy. Mohutné pilíře přibližují se tvaru severních seskupených pilířů. Je to však jen pouhá forma, protože souvislost mezi jednotlivými příporami pilíře a žebry klenby je co nejrozhodněji přerušena. Vlastní hlavice tvoří totiž základ pro celou řadu soch, jež jsou postaveny do výklenků, prohloubených do pilíře; takto skládá se hlavice z dvou částí, jež spočívají na pilíři jako buben a ruší veškerou souvislost pilíře s klenbou. Sochy jsou postaveny do výklenků bez jakékoliv tektonické nutnosti, jsou to opravdové volné plastiky, jež náhodou jsou dekorace pilíře. Malá plocha stěny mezi arkádou a nástěnným pasem klenby není rozdělena na patra, nýbrž podle italského zvyku prolomena pouze oknem nevelkým, při tom však poměrně širokým. Na pilíř nabíhá pilastr poměrně nízký; na něm pak spočívají články klenby. Celý systém pole jest úplně italský, nikoliv severní. Italský je poměr lodi hlavní k lodím vedlejším, italské jest rozdělení na část nosnou (pilíře s arkádou) a část uzavírací stavbu (klenba); galerie, jež u dómu florentského rozděluje tyto dvě části, jest zde nahrazena řadou soch oživených hlavíc, takže celým kostelem probíhá přerušená sice, avšak přece jen velmi účinná horizontála. Stěna jest zde v kostele zdánlivě až na nepatrné části odstraněna, ne však proto, že kostel řídí se severním vzorem a prolamuje stěnu, aby tím lépe vynikl význam kostry kostela, nýbrž proto, že italská tradice rozdělení jen na dvě patra jest zde vystupňována tak daleko, že kostel přibližuje se typu kostela stejnodílného, při kterém stěna nemá vůbec významu. I milánský dóm zůstal stavbou, jež jest unikum a neměla na další vývoj architektury církevní vlivu.

Podotkli jsme již jednou, že všechny snahy vytvořiti typ kostela stejnodílného našly jako na severu, také i v Itálii svou konečnou formulaci, své vyvrcholení, a to v stavbě dómu v Perugii¹¹⁾. Dehio-Bezold

¹¹⁾ Dehio-Bezold n. u. m. II, 531, tab. 550, 601.

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

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

San Lorenzo—Santo Spirito.

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