Kudělka, Zdeněk

Studie o italské manýristické architektuře

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1959, vol. 8, iss. F3, pp. [5]-29

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/110616
Access Date: 17. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOSOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERSITY

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА УНИВЕРСИТЕТА В Г. БРНО

FF

ZDENĚK KUDĚLKA

STUDIE O ITALSKÉ MANÝRISTICKÉ ARCHITEKTUŘE

Mezi otázkami, které vyvstávají v souvislosti se zpracováním dějin renesanční architektury na Moravě, zaujímá patrně nejvýznamnější místo problém pozdního údobí. Je tomu tak především proto, že v něm architektura renesance dosáhla na půdě českých zemí vrcholných výkonů. Pro toto údobí, podobně jako pro dobu předchozí, je příznačná mimo jiné silná závislost na italské renesanční architektuře. Týká se to především proudu, který se několika výraznými rysy podstatně odlišuje od současné tvorby jinak orientované a pro který je možno použít označení manýrismus, analogicky s podobně zaměřenou italskou architekturou. O existenci manýristické architektury na Moravě není pochyb.[1] Nicméně zjištění rozsahu tohoto proudu a vymezení podílu Itálie předpokládá na prvním místě znalost ideové a formální struktury italské manýristické architektury, po případě i jejího vývoje. Historik umění zde však naráží na zcela nedostačující zpracování této otázky. Problém manýrismu v architektuře, tj. především v architektuře italské, vynořil se totiž v uměnovědné literatuře teprve celkem nedávno a o jeho vyřešení není možno zatím uvažovat. S výjimkou úvah H. Sedlmayra[2] a E. Panofského[3] je první a v některém směru dosud základní prací, která se pokusila postihnout podstatu manýrismu v italské architektuře, pojednání E. Michalského Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur z roku 1933.[4] Od té doby byla sice věnována problému manýrismu v italské architektuře zvýšená pozornost, jak ukazuje pohled na příslušnou literaturu,[5] byly však většinou řešeny dílčí otázky teoretické a historické. Pouze práce H. Hoffmanna Hochrenaissance-Manierismus-Frühbarock[6] se obírala problémem systematicky. Je proto pochopitelné, že v poznání manýrismu v italské architektuře jsou dosud značné mezery a že mimo to jsou názory i na základní principy manýristické architektury nejednou přímo rozporné.[7] Přesto však, jak se domnívám, je možno i za tohoto neuspokojivého stavu poznat dosti bezpečně hlavní rysy italské architektury v údobí manýrismu. Poněvadž jde z vývojového hlediska o údobí těsně následující po vrcholné renesanci, vyplynou tyto rysy především ze srovnání staveb, které jsou pokládány za manýristické, se stavbami vrcholné renesance.

Východiskem srovnání je nutno učinit hlavní prvky stavby, tj. prostor a hmotu. Nejeden poznatek, po případě ověření výsledků, k nimž dospěl rozbor vrcholně renesančního a manýristického prostoru a hmoty, by mohl přinést i rozbor vedlejších prvků, tj. světla a barvy. Předpokládal by však nezbytně přímé poznání příslušných staveb, což je zatím vyloučeno.

Pokud jde nejdříve o historické, tj. časové a místní vymezení vrcholné renesance v Itálii, klade se toto údobí zpravidla do prvních dvou, po případě tří desetiletí 16. století, a to především se zřetelem k umělecké činnosti v Římě.[8] Ačkoli jde tedy, jak je patrno, o vymezení značně úzké, převládají rozpaky v otázce, které stavby je možno považovat za projevy čisté vrcholné renesance, tedy za ideální představitele tohoto údobí. Obecně se soudí, že jde jen o několik málo prací. Tak např. Michalski se domníval, že za vrcholně renesanční stavby je možno pokládat pouze Raffaelův Palazzo Pandolfini ve Florencii, Palazzo Caffarelli v Římě, rovněž od Raffaela, dóm Santa Maria della Consolazione v Todi, postavený Nicolou di Matteuccio z Todi snad podle plánů Donata Bramanta, a některé neprovedené plány Leonardovy a Bramantovy.[9] Činí-li však jisté potíže určení objektů, které lze bez výhrad označit jako vrcholně renesanční, je méně nesnadné zjistit převažující tendenci, tedy jakýsi ideál, za kterým spělo toto údobí. V oblasti architektury se z hlediska prostoru jeví jako ideální útvar centrální stavba. Myšlenka centrální stavby tu přitom v renesanci nevystupuje poprvé. Její výskyt spadá již do počátku slohu. V jednoduché podobě se objevuje v tzv. staré sakristii kostela S. Lorenzo ve Florencii od Fillipa Brunellesca (1420—1429), provedené na půdorysu čtverce,[10] nebo v jeho kostele S. Maria degli Angeli ve Florencii (zač. roku 1434), postaveném na půdorysu osmiúhelníka, po případě šestnáctiúhelníka.[11] Mimo Toskánsko lze nalézt jednoduché centrální stavby dále v Lombardii, např. v kostele S. Maria di Villa v Castiglion d'Olona (kolem roku 1430—1440)[12] nebo u kaple S. Pietro Martire při kostele S. Eustorgio v Miláně od Bartolommea di Michelozzo (1462—1468).[13] Během druhé poloviny 15. století došlo rovněž k vytvoření členitějších prostorových útvarů přiřazováním vedlejších prostor nad půdorysem obdélníka, čtverce, půlkruhu nebo poloviny mnohoúhelníka. V této souvislosti je nutno uvést Leonarda da Vinci, který se útvarem vyvinuté centrální stavby soustavně teoreticky obíral a jehož vliv tu nepochybně zasáhl do vrcholné renesance.[14] Z provedených staveb ukazuje myšlenku centrálního prostoru s přiřazenými dalšími prostorami např. kostel S. Maria delle Carceri v Pratu od Giuliana da Sangallo (1485—1491),[15] při němž bylo poprvé v renesanci použito půdorysu rovnoramenného kříže, nebo Bramantovo kněžiště kostela S. Maria delle Grazie v Miláně (1492 — po roce 1497).[16] Nicméně myšlenka centrálního prostoru se plně rozvinula a byla uskutečněna v plném rozsahu až v následujícím údobí vrcholné renesance. Představuje ji zejména Bramantova stavební činnost v Římě, tj. Tempietto di S. Pietro in Montorio (1500—1502), malá kaple kruhového půdorysu uprostřed kruho-

vého sloupového dvora,[17] dvůr kláštera S. Maria della Pace (plán z roku 1500) na půdorysu čtverce[18] a půdorysný projekt, po případě ideálně vyvinutý perspektivní nákres chrámu sv. Petra (před rokem 1506), zamýšleného jako stavba nad půdorysem rovnoramenného kříže.[19] Další uplatnění centrální stavby je v prvních desetiletích 16. století již běžné a souvisí převážně s Bramantovou tvorbou. Dokládá to zmíněná stavba dómu Santa Maria della Consolazione v Todi (zač. roku 1508),[20] kostel S. Biagio v Montepulcianu od Antonia da Sangallo (1518—1534),[21] kostel S. Maria di Campagna v Piacenze od Alessia Taramelliho (kolem roku 1525),[22] stavby Rocca da Vicenza pocházející většinou z doby mezi lety 1520—1530[23] aj.

Patrně nejdokonaleji představuje myšlenku centrálního prostoru v údobí vrcholné renesance dóm v Todi. Je to stavba na půdorysu čtverce, zaklenutého kopulí na tamburu. K čtverci přiléhají na všech stranách nižší apsidy na půdorysu pěti stran desetiúhelníka s pětidílnou konchou na pasech. Jde tedy o myšlenku dostředného prostoru, při čemž celkový prostorový útvar vzniká sčítáním omezených, relativně samostatných prostorových částí.[24] Hlavním rysem tohoto pojetí prostoru je rovnoměrné rozložení prostorových částí. Jde o prostorové jednotky větší a menší, nikoli hlavní, nadřazené a vedlejší, podřízené. Prostor není soustředěn do jednoho nebo do několika míst, jednotlivé části jsou navzájem rovnocenné. Podobně se projevuje toto pojetí ve vrcholné renesanci i u vnějšího prostoru, ovšem s tím rozdílem, že jde vždy nutně o prostor vertikálně nevymezený. Výrazným příkladem je zmíněný dvůr kláštera S. Maria della Pace v Římě. Je vytvořen čtyřmi jednopatrovými křídly o čtyřech osách, seskupenými na půdorysu čtverce. V přízemí jsou arkády na pilířích, v patře se střídají pilíře a sloupky nesoucí kladí. Prostor dvora, vytvořený touto centrální disposicí, která opět nerozlišuje příčnou a podélnou osu, má tedy dostřednou tendenci; vzniká rovněž součtem rovnocenných prostorových částí vytvářených jednotlivými křídly. Prostorový podíl, kterým přispívá každé křídlo k vytvoření celku i dostředné tendence, je jakoby vyznačen v diagonálním rozčlenění dlažby dvora a v zdůrazněném průsečíku úhlopříček. Celkový útvar je v horizontálním směru na všechny strany rovnoměrně omezený a vyvážený.[25]

Pokud jde o vztah vrcholně renesanční architektury k hmotě, je možno jej definovat jako úsilí o naprosté vyrovnání mezi podpěrou a břemenem, tj. v rámci renesančního formálního aparátu v podstatě mezi vertikálou a horizontálou. Také tato myšlenka se objevuje již v rané renesanci, např. u Brunellescova (?) Palazza Busini ve Florencii (3. nebo 4. desetiletí 15. století)[26] nebo u Palazza Rucellai ve Florencii od Leona Battisty Albertiho (1446—1451).[27] V obou případech, zejména v prvním, jde však o vyvažování hmot dosahované architektonickou formou ještě nedostatečně přesvědčivou a přesnou ve smyslu tvorby vrcholné renesance. Nicméně i Albertiho stavba, jejíž formální prostředky a způsob jejich použití se již raně renesančnímu pojetí vymykají, pouze naznačuje

řešení, k němuž došlo až vrcholné údobí. Na uličním průčelí zmíněného paláce, původně projektovaném na osm okenních os, je sice k vyjádření vztyčujícího principu použito pilastru, jeho uplatnění jako nosného prvku je však především záminkou k horizontálnímu dělení zdi. Ukazuje to velmi nízký relief pilastrů, které jsou tak stále převážně součástí zdi, již člení, nikoli relativně samostatným článkem, který nese kladí. Z téhož důvodu není možno pokládat za ideální vyjádření vztahu mezi podpěrou a břemenem — jak se často soudí — ještě ani průčelí Palazza Riario v Římě (1486—1496),[28] nehledě k tomu, že za vrcholně renesanční nelze považovat také vytvoření nárožních risalitů. S přesným vyjádřením myšlenky o naprostém vyvážení tíže podpěrou se tedy lze setkat až v údobí vrcholné renesance. Jde např. o Bramantův zmíněný chrámek v Římě, o zmíněný dóm v Todi, o Palazzo Caprini (tzv. Raffaelův dům) v Římě (kolem roku 1508)[29] nebo o Rafaelův Palazzo Caffarelli v Římě (zač. asi roku 1515),[30] při čemž patrně nejdokonaleji ztělesňuje tuto myšlenku Bramantovo Tempietto.[31] Je to stavba na kruhovém půdorysu završená kopulí. V přízemí i v patře jsou zdi členěny pilastry, vchody, obdélnými, střídavě slepými okny a nikami. Přízemí stavby obíhá sloupový ochoz s balustrádou. Vztah článků nesoucích, představovaných sloupy a pilastry, k článkům neseným, tj. ke kladí s balustrádou v přízemí, k římse a ke kopuli v patře, je zcela vyvážený. Toto rovnoměrné rozložení hmot je důsledně dodrženo v celé stavbě tím způsobem, že jednotlivé části, tj. osy pláště stavby a jim odpovídající dvojice sloupů, jsou k sobě přiřazovány, aniž by došlo k jejich soustředění, jež by vyvážení hmot narušovalo.[32] Jde tu o stejnou adici individuálních článků, jaká byla uplatněna při budování prostoru. Podobně je řešena i stavba v Todi, u níž je sesazování jednotlivých článků a přesné vyvážení hmot ještě výraznější, poněvadž jde o členitější půdorys. Použití týchž principů v pojetí hmoty je konečně patrno i v plošném průčelí stavby, jak to ukazuje uvedený Raffaelův Palazzo Caprini v Římě.

Jak je patrno, spočívá vrcholně renesanční konstrukce prostoru a hmoty především na racionální úvaze. Jednotlivé prostory, vymezené velkými plochami zdí, jsou přehledné a jasné, prostor celku lze zcela obsáhnout i vyložit smysly a rozumem. Zpracování hmoty vychází z plného uznávání jejích základních vlastností, tj. tíže a hmotnosti, při čemž tíha břemene vždy odpovídá nosným schopnostem podpěry. Vnějšek i vnitřek stavby si tedy zcela odpovídají, to znamená, že při pohledu na hmotnou obálku je snadné učinit si představu o prostoru. Tento racionální přístup k základním problémům architektury, provázený přesným matematickým výpočtem, souvisel s tím, že „podstata tvorby nespočívala na individuálním subjektivismu, nýbrž vyjadřovala obecně tehdy platnou nadindividuální konvenci".[33] To mělo ovšem za následek vznik rozmanitých uměleckých pouček a teorií a tendence k systému, a odtud pramenila i obecná platnost principu vrcholně renesanční architektury a její nápadná vývojová kontinuita.

Ideál, za kterým toto údobí zjevně šlo, nebyl nikdy úplně dosažen. I stavby,

které byly uvedeny jako příklady vrcholné renesance, obsahovaly prvky, které se s tímto ideálem neshodovaly. Např. ve zmíněném Bramantově klášterním dvoře S. Maria della Pace v Římě je v prvním patře ve vztahu hmoty k prostoru nápadná převaha prostoru. Intervaly mezi štíhlými pilíři a pilastry jsou tak značné, že sloupky mezi nimi tento prostor sice člení, nestačí jej však svými proporcemi zvládnout. Podpěrné články se tak převahou okolního prostoru stávají zároveň dosti křehkými a jejich nosná funkce se zdá být oslabena. Sloupky nadto působí dojmem pouhých vestavěných, nestruktivních článků, tím spíše, že nejsou umístěny nad přímými podpěrami, nýbrž nad vrcholem oblouků přízemních arkád.[34] Podobný nestatický rys je možno spatřovat u prvního patra Bramantova Tempietta v Římě v jistém nepoměru mezi tíží kopule s římsou a pilastry. Tíha kopule přesahuje poněkud nosné možnosti zdi, narušené otvory vchodu, oken a nik, i nosnou schopnost pilastrů nebo pilastrovitých lesen, jejichž dříky jsou redukovány na pouhé rámy ohraničující vpadlou výplň. Vyrovnání mezi tíží a podpěrou není tedy naprosté.[35] Rovněž u Raffaelova Palazza Branconio dell'Aquilla (kolem 1515),[36] dnes již neexistujícího, byly v mnohém opuštěny principy vrcholné renesance. Členění prvního a druhého patra nevycházelo důsledně z členění přízemí, bylo naopak značně samostatné. Tak např. nad polosloupy přízemí, tj. plně plastickými nosnými články, byla v prvním patře nika, tj. naopak vyhloubení zdi, které nadto nosnost zdi oslabovalo. Zvláště to bylo patrno na nárožích, tedy na místech konstruktivně velmi citlivých. Mimo to došlo v prvním poschodí k hromadění nejrůznějších motivů. Bylo by možno hovořit přímo o jakémsi horroru vacui.[37] Toto hromadění vytvářelo spolu se zdůrazněnou výškovou proporcí z prvního patra hlavní poschodí průčelí, a zároveň podtrhovalo jeho horizontální tendenci. Mezi přízemím a prvním patrem vzniklo tak jisté napětí, vyrovnané až druhým patrem, jaksi neutrálním především v zdůraznění plošnosti. O naprostém vyvážení horizontály vertikálou zde není tedy možno uvažovat.

Podobných vlastností prostoru a hmoty by bylo možno nalézt na stavbách z tohoto údobí poměrně mnoho. Jak ukázal formální rozbor uvedených staveb a jak by po případě ukázala analysa dalších, šlo především o tyto rysy: Mezi prostorem architektonicky vytvořeným a prostorem nekonečným došlo ke změně vztahu v tom smyslu, že forma dosavadní vyrovnané koexistence byla narušena. Prostor vymezený hmotnými články nebyl od nevymezeného prostoru oddělen důsledně, začal s ním splývat. Ve vztahu prostoru k hmotě to znamenalo, že prostor převládl nad hmotou, která jej vymezovala a členila. Ideálem vrcholné renesance byl však vyvážený a rovnocenný vztah mezi těmito prvky. S touto změnou souviselo přímo také odlehčení hmoty zvláště v nesoucích částech stavby, tj. došlo k zdánlivému zmenšení nosné schopnosti podpěrných článků. Zatím co vrcholně renesančním ideálem bylo naprosté vyrovnání mezi tíží a podpěrou, došlo v několika případech k narušení tohoto úsilí. Podpěrné články se staly

slabšími, po případě zjevně křehkými, což znamenalo zdánlivé převládnutí tíže nad podpěrou. Toto nerovnoměrné rozložení hmot se projevilo vedle zdůraznění horizontály (při zachování principu neomezené adice) také v nestejném zdůraznění jednotlivých poschodí. Tím byla narušena dosavadní rovnocennost pater a vytvořeno jakési jejich významové odstupňování. S tímto novým vztahem vznikla současně ovšem i nová průvodní vlastnost — napětí, které vystřídalo klid vyváženého vztahu.

Uvedené vlastnosti italské, především římské architektury z prvních dvou desetiletí 16. století, po případě z devadesátých let 15. století, neobjevily se v tomto údobí náhodně. Jednak byly pro to dány předpoklady již v předchozí fázi,[38] jednak spěl k narušení ideálů, které ostatně nebyly nikdy plně uskutečněny, sám vývoj renesančního slohu. Jak ukázalo jeho další údobí, vyskytovaly se tyto vlastnosti stále častěji a ve vyhraněné podobě a mimo to byly obohacovány o další podobného charakteru. Jejich výskyt nabyl takového rozsahu, že uměnověda začala razit pro architekturu tohoto druhu, po případě pro celé toto údobí zvláštní označení — manýrismus, běžně používané pro současné umění zobrazující.[39] Zachytit změny, které se odehrály ve vývoji manýristické architektury a projevily se v obou jejích hlavních prvcích, v prostoru a hmotě, a pokusit se stanovit její specifické vlastnosti, to je hlavním cílem této práce.[40]

K prvním příkladům nového vztahu k prostoru patří některé stavby Baldassara Peruzziho. Část jeho tvorby bylo možno uvést již v příkladech změněné organisace prostoru v údobí vrcholné renesance vedle staveb Bramantových. Avšak nestalo se tak záměrně. Peruzziho vztah k prostoru — i k hmotě, jak uvidíme později — je již záměrně odlišný od ideálů tohoto údobí. Nebylo by tedy možno mluvit pouze o nových rysech, jak tomu bylo u Bramanta, po případě u Raffaela. Již v raném údobí Peruzziho tvorby, které spadá do vrcholné renesance, je možno nalézt tento změněný vztah. Např. v původně otevřené arkádové loggii zahradního průčelí Palazza della Farnesina v Římě (z roku 1509)[41] vytvořil Peruzzi poměrně dlouhý, plynulý prostor, o jehož hloubkové tendenci nelze pochybovat.[42] Na průčelí (obr. 2), zvláště v přízemí, použil Peruzzi protažených a štíhlých pilastrů, které neodpovídají současným proporčním ideálům. Mimo to je nápadná značná vzdálenost mezaninových oken od oken přízemí. Šlo nepochybně rovněž o úsilí zesílit vertikalitu tohoto patra a vytvořit současně nápadně velkou, nečleněnou plochu zdi.[43] Další vývoj Peruzziho ukázal, že v těchto proporčních změnách není možno vidět nahodilost. Peruzzi byl patrně první italský architekt, který opouštěl vědomě a důsledně ideály vrcholné renesance. Jeho tzv. nový dóm v Carpi (zač. patrně roku 1514)[44] a kostel S. Niccolò tamtéž (1493—1522),[45] trojlodní podélné stavby s příčnou lodí a kopulí nad křížením, sestavují sice prostor v duchu vrcholné renesance z jednotlivých prostorových částí (úseky valené klenby a kopule ve střední lodi, kopule v křížení, apsida, boční lodi, příčná loď), podřizují však přitom centrální prostorový útvar prostoru

utváření podélně, který zřetelně převažuje, popřípadě jej staví na roveň. Je to patrno především z přizpůsobení rozměru prostoru pod kopulí šířce střední lodi. Centrální prostor křížení tedy nemůže ovládnout podélný prostor lodi. Mimo to nejde pod kopulí o prostor důsledně centrální. Vztah výšky k šířce, utvářený u centrálních staveb vrcholné renesance vždy ve vyváženém poměru, je narušen zřetelně ve prospěch výšky. Také o prostorovém omezení z hlediska smyslového vnímání je tedy možno uvažovat jen s výhradami. Tentýž vztah těchto dvou částí se jeví i na vnějšku, který odpovídá ještě zcela ve smyslu vrcholné renesance organisaci vnitřku. Oktogon kopule je příliš štíhlý na to, aby mohl být v souboru všech částí stavby dominujícím článkem.[46]

Podobným způsobem jako u obou Peruzziho staveb v křížení lodi je utvářen prostor Capelly Trivulzio u kostela S. Nazzaro Maggiore v Miláně od Bartolomea Suardiho, zv. Bramantino (kolem roku 1520).[47] Jde o jakousi věžovitou stavbu z vnějšku na půdorysu čtverce, uvnitř osmiúhelníka. Prostor je tedy sice vybudován na jedné straně rovněž nad centrální disposicí, na druhé straně však není dostředný důsledně. Je úzký a protáhlý, s tendencí vymknout se přesnému smyslovému vymezení.

Do téže kategorie převýšeného prostoru nad centrálním půdorysem patří nepochybně prostor Michelangelovy tzv. nové sakristie u kostela S. Lorenzo ve Florencii (1520—1530, obr. 3)[48] a jeho předsíně u Bibliotecy Laurenziany, rovněž ve Florencii (1521—1526, po případě po tomto roce, po změně původního projektu).[49] V případě první stavby je prostor vybudován nad půdorysem čtverce, k němuž je na jedné straně připojena malá, rovněž čtvercová apsida. Protažení prostoru do výšky je sice získáno především volbou proporcí, dojmově mu však napomáhá také členění zdí v spodní polovině stavby. Převaha vertikality v přesném kvadratickém poli, jímž je tato část vymezena, je zjevná. U druhé stavby jde o prostor nad půdorysem téměř čtvercovým, tedy rovněž centrálním, objímající uvnitř dvě a půl poschodí. Zřejmá výšková tendence prostoru, patrná již v proporcích předsíně, je rovněž podporována členěním vnitřních zdí. Je také pravděpodobné, že bylo počítáno s kontrastním sousedstvím prostoru knihovny, který je utvářen obdobně, ale ve směru horizontálním, totiž nad půdorysem protáhlého obdélníka.[50]

Hloubková tendence prostoru, tj. narušení vrcholně renesančního dostředného prostoru, rovnoměrně vyváženého na všechny strany, se v interiérech objevuje v této době často. Vedle uvedených staveb je dalším dokladem Sala dei Mori v Castellu dei Pio v Carpi, vystavěném neznámým architektem (asi mezi lety 1510—1520).[51] Dlouhý a poměrně úzký prostor sálu je spolu s jinými znaky, o nichž bude zmínka později, jedním z prvních příkladů nového pojetí. Podobně je utvářen v Palazzu Farnese v Caprarole od Giacopa Barozziho da Vignola, zv. Vignola (1547—1559), sál se studní[52] a sál s nástěnnými a nástropními malbami Zuccariho.[53] Rovněž zde převažuje v rozměrech místnosti zjevně délka,

zdůrazněná také průběžnou římsou, nad výškou. Kromě toho je hloubka prostoru zdůrazněna i malbami, v prvním případě velkým souvislým polem na klenbě, v druhém třemi pásy na klenbě, částečně přerušovanými, a velkými plochami maleb na zdech. Z dalších dokladů by bylo možno uvést např. tzv. královský sál Palazza del Vaticano v Římě od Antonia da Sangallo ml. (kolem roku 1550),[54] tzv. Ganymedův sál Palazza Spada od Girolama da Carpi (?, patrně od r. 1550),[55] první sál Casina Pia IV. v Palazzu del Vaticano od Pirra Ligoria (zač. roku 1558),[56] studovnu Francesca de'Medici v Palazzu Vecchio ve Florencii od Giorgia Vasariho (1570—1573)[57] aj.

Tendence, která se projevila v organisaci vnitřního prostoru, je patrna i v uspořádání prostoru vnějšího. Jedno z prvních řešení tohoto druhu, přitom však zcela vyhraněné, přináší Michelangelův plán na úpravu náměstí na Kapitolu v Římě (z roku 1536, obr. 4).[58] Do horní části náměstí o půdorysu mírného lichoběžníka umístil Michelangelo Palazzo Senatorio, na bočních, delších stranách symetricky k podélné ose náměstí Palazzo del Museo a Palazzo dei Conservatori, a to tak, že prodloužení jejich hlavních průčelí navazovalo na boční průčelí Palazza Senatorio. Dolní část náměstí ohraničil balustrovým zábradlím s nástupní rampou. Tímto způsobem byl vytvořen podélný prostor (podélná orientace byla zdůrazněna také oválným oběžným schodištěm na náměstí), uzavřený pouze na třech stranách, na čtvrté téměř zcela otevřený a usilující splynout s nevymezným prostorem. Tendenci, kterou vyjadřoval vždy nutně vymezený prostor interiérů a kterou zčásti uskutečňovaly dosud pouze otevřené arkádové loggie, byl zde dán volný průchod. Statické pojetí prostoru vrcholné renesance ustoupilo nestatickému, nikoli však ještě dynamickému pojetí již přímo smyslově. S podobným principem se lze v dalším vývoji setkat velmi často, zvláště u vilových disposic. Michelangelově koncepci kapitolského náměstí je v podstatě velmi blízká např. prostorová organisace významné Vignolovy Villy di Papa Giulio v Římě (1550 až 1552).[59] Z klidného polocentrálního útvaru zahradního průčelí plyne prostor určeným směrem. Tendenci po uniknutí z vymezeného místa naznačují vedle půdorysu protáhlého obdélníka a klesajícího terénu také vybíhající křídla hlavní budovy v prvním dvoře a dvouramenné schodiště v druhém dvoře, vybudované na opakujícím se půdorysu půlkruhu. Dojem vytrácení se prostoru je zesílen též podstatně menším měřítkem schodiště. Této tendenci se sice staví do cesty příčně situované stavby Bartolomea Ammannatiho (1554—1555)[60] mezi prvním a druhým dvorem a mezi druhým dvorem a zahradou, jejich střední část je však prolomena loggií otevřenou na obou stranách. Dochází tak přesto k souvislému plynutí prostoru, jež bylo úmyslem celkové disposice. Na tomtéž principu je dále založeno Vignolovo Casino Farnese v Caprarole (po roce 1560).[61] Jde opět o disposici v podstatě na třech stranách uzavřenou a vymezující prostoru tendenci útvarem protáhlého obdélníka i spádem terénu, a to od budovy Casina k protilehlé otevřené straně.

Pokud jde o prostorový útvar nádvoří, v kterém se ideál vrcholné renesance projevil podobně vyhraněně jako v prostoru interiéru, je tu změna rovněž velmi zřetelná. U většiny staveb z tohoto údobí se vyskytuje dvůr na půdorysu více nebo méně protáhlého obdélníka. Mimo to není strana protilehlá vstupnímu traktu často zcela uzavřena. To znamená, že prostor dvora není vymezen důsledně. Jde tedy opět o podobné pojetí jako v předchozích případech. Jako příklad je tu možno uvést nádvoří Palazza dei Giardino v Miláně od Martina Bassiho (kolem roku 1560).[62] Je vybudováno na půdorysu dosti protáhlého obdélníka s arkádovou loggií při kratších křídlech. Podélná křídla jsou plná, bez arkádové chodby; vymezují tedy rozpínavosti prostoru přesnou hranici i přesný směr. Křídlo naproti vchodu je spojeno průchodem s malým, rovněž obdélným dvorkem a s přiléhající zahradou. — Dalším dokladem je Palazzo Borghese v Římě od Martina Longhiho st. (od roku 1590).[63] Obdélné nádvoří je na straně proti hlavnímu traktu uzavřeno jednopatrovou arkádovou loggií, otevřenou na obou stranách. Prostor dvora není tedy rovněž vymezen do důsledků, poněvadž se na jedné straně částečně prolíná s prostorem přilehlé zahrady. Tento záměr arkádového křídla vymezit prostor nádvoří a zároveň ho sloučit s dalším prostorem dokládá přesvědčivě jeho funkce. Jde o chodbu, tedy o pouhý komunikační článek.[64]

Změnu uzavřeného, centrálního prostoru v prostor částečně otevřený a podélný přináší v extrémním řešení prostor — stěží lze mluvit o dvoru — mezi oběma křídly Palazza Uffizi ve Florencii od Vasariho (1560—1574).[65] Jde o jakýsi ulicovitý prostor,[66] vzniklý mezi nepříliš vzdálenými protilehlými křídly paláce, na jedné straně zčásti uzavřený příčným traktem s přízemní loggií, na druhé straně otevřený. Jeho podélná orientace a úsilí vymknout se smyslové evidenci a splynout s dalším prostorem je zřejmé.

Pokud jde o nový vztah italského architekta k členění hmoty, o vztah, který se již vymykal vrcholně renesančnímu názoru, objevuje se rovněž velmi záhy. Mezi nejčasnější a značně vyhraněné příklady patří průčelí Palazza Roverella ve Ferraře (z roku 1508).[67] Přízemí i první patro jsou členěny protáhlými pilastry, v přízemí postavenými na vysokých postamentech. V dřících pilastrů, tj. v hlavní nosné části tohoto článku, jsou vpadlé výplně s bohatou ornamentální výzdobou. Labilnost přízemních pilastrů je ještě zdůrazněna použitím výplně v postamentu ve tvaru kosodélníka, který vzbuzuje dojem přímo jakéhosi balancování. Mimo to je pravidelné členění vrcholné renesance narušeno vytvořením kontrastního sousedství skupiny architektonických článků — pilastru a dvou přilehlých oken — s velkou prázdnou, nečleněnou plochou.

Zmíněná Sala dei Mori v Palazzu dei Pio v Carpi[68] má ve spodní části zdí v pravidelných intervalech niky, tedy architektonický motiv částečného popření hmotnosti, po případě nosnosti. Niky však tvoří postament pilastru, tj. nosného článku, jehož podpěrná schopnost je narušena také proporcemi dříku a vpadlou

výplní. Tyto křehké podpěrné články nesou neúměrně těžké kladí, na které nadto jako by dosedala břevna trámového stropu. Na důsledcích, jež vyplývají z tohoto názoru na hmotu a její členění, nemění nic okolnost, že jde o malovanou architekturu.[69]

Podobný nestatický rys mají pilastry v obou zmíněných stavbách Peruzziho v Carpi, v tzv. novém dómu a v kostele S. Niccolò.[70] Jsou podobně jako u jeho Palazza della Farnesina v Římě velmi štíhlé a protáhlé, zejména v dómu, a mají dosti hluboko vpadlé výplně s ornamentálním dekorem.

Na Michelangelově návrhu na průčelí kostela S. Lorenzo ve Florencii (po roce 1517),[71] podle něhož měl být zhotoven dřevěný model, je ve srovnání s vrcholnou renesancí nápadné střídání polí s vertikální tendencí s poli o tendenci horizontální. Vertikalita je vytvořena především úzkým polem mezi pilastry, protáhlou obdélnou výplní a úzkou protáhlou nikou, horizontalita širokým polem mezi pilastry, širokým portálem, jehož segmentový štít sahá přes celou šířku pole, polem s reliefem, velkým kruhovým reliefem a obdélnou vpadlou výplní s putti držícími girlandu.[72] Toto střídání je založeno na principu neomezené adice. Pouze nad věncovou římsou je ve střední části nízký trojúhelníkový štít, tedy motiv zdůrazňující střed, při čemž napětí, které vzniká v ploše průčelí sousedstvím nestejnorodých částí, je v klidném obrysu průčelí zcela vyrovnáno. Mimo to je pro názor na hmotu důležité ještě vsunutí jakéhosi polopatra s reliefy a znaky, které je na první pohled samostatné. Poněvadž je však odděleno od přízemí římsou, souvisí více s prvním poschodím. To znamená, že tíže převažuje nad podpěrou.

Pro členění zdí uvnitř zmíněné Michelangelovy tzv. nové sakristie u kostela S. Lorenzo ve Florencii[73] je rovněž příznačné sousedství polí s převažující vertikalitou a s převažující horizontalitou. První tendence je vyjádřena úzkým, protáhlým polem mezi pilastry, vyplněným od podlaží až po římsu útvarem spojeného vysokého portálu a vysoké vpadlé výplně s edikulou, nad římsou pak protáhlým oknem, sahajícím k spodní římse parapetem, k horní vrcholem trojúhelníkového frontonu. Přitom souvislost těchto polí přes oddělení římsou je uchována i v jejich průběžném předsunutí před sousední úseky zdi, v prvním patře ovšem poněkud ustupujícím. Horizontální tendence je znázorněna širokým polem, dvojicemi pilastrů mezi výklenky, stlačenými frontony, girlandami, širokým půlkruhovým obloukem a obdélným polem mezi vrcholem oblouku a římsou. Napětí, které vzniká sousedstvím protichůdných tendencí, probíhá však opět v rámci statického útvaru čtverce.[74] Příznačný je také vysoký štíhlý pilastr a drobné kontrasty v umístění segmentových frontonů a girland.

Na průčelí uvedené Bramantinovy kaple v Miláně[75] je mezi oběma patry souvislý mohutný, zdánlivě samostatný pás zdi. O jeho vztahu, po případě příslušnosti k patrům svědčí však zřetelně jeho odsazení proti přízemí římsou. Patří tedy již k části nesené, nikoli nesoucí, podobně jako tomu bylo u Michelange-

lova návrhu na florentský kostel S. Lorenzo. Mezi oběma částmi vznikl nepoměr. Břemeno zřetelně převažuje nad podpěrou. Tomuto vztahu odpovídají také proporce pilastrů a vynechání krajních pilastrů v prvním patře. Významný je zmíněný dualismus vnitřku a vnějšku (osmiúhelník — čtverec), tj. prostorového pojetí a pojetí hmotného. Vymyká se rovněž zvyklostem vrcholně renesančního formálního aparátu.

Na uliční fasádě Peruzziho Palazza Massimi alle Colonne v Římě (1525 až 1535)[76] nejsou první patro a dvě polopatra nad ním oddělena. Jsou sloučena v celek, jehož souvislost je zdůrazněna průběžným rustikováním. Tato mohutná, tíživá hmota však není nesena odpovídající podpěrou. Mimo to je plastičnost přízemí zřetelně menší než v patrech, jak je to zřejmé zvláště srovnáním pilastrů s okenními šambránami a parapety. Vrcholné renesanci neodpovídá také zdůraznění střední osy větším interkolumniem, většími intervaly mezi středními a sousedními okny a v kasetování stropu předsíně.[77] Rovněž v nádvorním průčelí vstupního traktu (obr. 5) je mezi neseným a nesoucím podobný vztah jako na vnějšku. K prvnímu poschodí, které je již samo o sobě vyšší než přízemí, přísluší mezipatro s velkými otvory osvětlujícími valenou klenbu. Toto mezipatro je totiž od přízemí zřetelně odděleno římsou a o jakémsi struktivně indiferentním, tj. ani nenesoucím, ani nezatěžujícím článku nelze ovšem stejně jako v předchozích obdobných případech uvažovat. Kromě toho je v sloupořadí prvního poschodí zřejmá převaha prostoru nad hmotu.

V prvním poschodí průčelí Palazza Bevilacqua ve Veroně, vystavěného Michelem Sanmichelim (roku 1530),[78] je vrcholně renesanční rovnoměrné vyvážení hmoty porušeno kontrastním sousedstvím velkého a drobného. Druhé, čtvrté a šesté pole je vytvořeno velkou arkádou, která je zcela vyplňuje. Lichá pole, rovněž vymezená polosloupy, jsou podstatně užší a jsou vyplněna, či spíše přeplněna četnými drobnými motivy: menší arkádou, jakýmisi lesenovými rámci ve cviklech, segmentovým nebo trojúhelníkovým frontonem s nástavcem, oknem a maskaronem s dvěma girlandami. Pole jsou opět sestavována na principu adice, avšak neomezené pouze zdánlivě. Relativní samostatnost jednotlivých polí je totiž značně snížena střídáním vertikálně a šroubovitě kanelovaných rámujících polosloupů a segmentových a trojúhelníkových štítů. Rytmus prvního patra je proto neobyčejně složitý. S výjimkou tří středních os nelze vytvořit symetrickou skupinu, která by se pravidelně, tj. neomezeně opakovala.

Na vstupní fasádě domu Giulia Romana v Mantově (kolem r. 1544, obr. 6)[79] jsou principy vrcholné renesance narušeny jiným způsobem. Sklepní okna působí na průčelí jako pouhé záklenky celých oken ukrytých pod úrovní chodníku. Vzniká tak dojem, jakoby se stavba vynořovala ze země. Tato stoupavá tendence, naznačená horizontálním motivem, pokračuje v okně přízemí, které nevyjadřuje již horizontalitu, ale ještě ne vertikalitu — jde o čtverec, a vyznívá zcela přesvědčivě v prvním poschodí v protáhlém obdélníku okna. Mimo to je dojem

stoupání získán také u všech oken klenáky, které jsou v jednotlivých patrech vždy vyšší. Současně je však této tendenci jakoby zabraňováno. Nad sklepními okny probíhá v líci zdiva souvislý pás, mezi přízemím a prvním poschodím je kordonová římsa a úseky mírně reliefního pásu, nad okny prvního poschodí věncová římsa s girlandami ve vlysu, článek, který střetnutí vertikály a horizontály v obrysu smírně vyrovnává.

Na Michelangelově průčelí chrámu sv. Petra v Římě (1546—1552, obr. 7)[80] je opět nápadné střídání úzkých a širokých polí, tj. vertikální a horizontální tendence. Vertikality je docíleno úzkým intervalem mezi pilastry a vložením protáhlých nik, balkónu a vpadlé výplně mezi ně. Horizontalita je získána širokým intervalem mezi pilastry, širokými nikami a balkóny s edikulou a vpadlou obdélnou výplní mezi nimi. Totéž sousedství je patrno i v atice. Podobně jako u Michelangelova návrhu na průčelí kostela S. Lorenzo ve Florencii jde i v tomto případě o princip neomezené adice, ovšem s tím rozdílem, že rytmus abab... použitý ve Florencii je změněn na abacab..., jak je to patrno ze střídajících se trojúhelníkových a segmentových frontonů. Napětí, které vzniklo tímto střídáním i kontrastem velkých forem s malými (pilastry velkého řádu — niky, balkónek, výplň) je opět uklidněno uzavřenými obrysy.

Vignolův Palazzo Farnese v Caprarole (1547—1559)[81] přináší na vnějších průčelích jinou variantu porušení vyváženého vztahu mezi horizontálou a vertikálou. V obou poschodích převažuje na první pohled stoupavá tendence: pole jsou úzká, tvořená štíhlými, dlouhými pilastry na vysokých postamentech. Rovněž motivy v polích vyjadřují stoupavou tendenci, zvláště v prvním patře, kde rámová výplň v parapetu, okno a mezaninové okno vytvářejí celek, o jehož zjevné vertikalitě není pochyb. Tato řada vertikál je však vložena mezi krajní pole proporčně i architektonickým detailem zcela odlišně utvářená, která je jaksi napínají. Významná funkce polí je zdůrazněna také jejich mírným předstupem; lze je považovat za risality.

Na vnějším průčelí Vignolovy zmíněné Villy di Papa Giulio v Římě[82] se střední třetina průčelí zřetelně odlišuje od sousedních částí. Jednak vertikalismem, jak to ukazuje dokonce sloučení obou pater v celek proniknutím vrcholových klenáků oblouku portálu do kladí,[83] zdůvodněným funkcí nést balkón, jednak bohatstvím architektonických motivů (niky, v prvním poschodí s mušlí v konše, přepásané polosloupy a pilastry, balkón, kladí a výplně nad okny aj.). V krajních částech průčelí převládá naopak horizontální tendence v šířce polí mezi okny nečleněných a ve velkém intervalu mezi poli, a jednoduché členění zdi, které uplatňuje velké, prázdné plochy. Jde tedy opět o sousedství kontrastně pojatých částí. — Na zahradním průčelí (obr. 8) je použito zcela jiného členění, které je projevem vysloveně dualistického názoru, patrného již v půdorysu traktu: vnějšek je vybudován na přímce, vnitřek na půlkruhu.[84] Střední část je zdůrazněna jen zcela nepatrně vyšším oknem v prvním poschodí nad obloukem průjezdu

a nízkou atikou, jinak se její členění opakuje beze změny i na koncích půlkruhu. Nicméně i na tomto průčelí je uplatněn kontrast jako hlavní princip. Střední a krajní části jsou vybudovány vertikálně, úsek mezi nimi však horizontálně, a to v přízemí řadou sloupů a nečleněným pásem zdi nad nimi, v prvním patře pak řadou pilastrů, okny a lesenou pod římsou. Mimo to byl záměrem další kontrast, poznaný již jinde. Nad křehkými jonskými sloupy v přízemí je plná, těžká zeď. Záměrné použití křehkého sloupového řádu v přízemí je zde zřejmé. Zeď není členěna, aby její tíha působila co nejvíce.[85] Totéž se opakuje v chodbě, kde těžká valená klenba spočívá na římse nesené křehkými pilastry.[86] Sousedství vertikály a horizontály a převaha břemene nad podpěrou jsou uplatněny také v Ammannatiho loggii a v přiléhajících zdích a v nymfeu.

Na balkónku cechovního domu tkalců ve Florencii, vystavěného Giorgiem Vasarim (roku 1551),[87] podepírá strop na nároží neobyčejně štíhlý a křehký sloupek. Jednak je jeho nosná schopnost neúměrná zátěži, jednak nestačí vymezit prostor balkónku a zabránit jeho splynutí s nekonečným prostorem.

V nádvoří Palazza Marino v Miláně, vybudovaného podle návrhu Galeazza Alessiho (roku 1558),[88] je porušení vrcholně renesančního vyvážení tíže podpěrou provedeno odlišným způsobem. Proti lehkému, vzdušnému přízemí, tj. podpěře, s převahou prostoru nad hmotou je postaveno do kontrastu první patro s opačným vztahem hmoty k prostoru. Mimo to kontrastuje těžká hmota pilířů nápadně také s jednoduchostí členění přízemí. Je přeplněna nejrůznějšími motivy, hermovými pilastry, nikou s drobnou sochou na neúměrně velké konsole, klenákem ve vrcholu záklenku niky, pravoúhle zalomeným rámem nad ním, reliefní výplní s bohatě profilovaným rámem a maskaronem, girlandami aj. Principy vrcholné renesance jsou porušeny rovněž úsilím o sjednocení ve větší celky nikoli již na základě adice. Je to patrno v protažení maskaronů v prvním poschodí přes architrav do vlysu, zejména však v rozích v motivech společných oběma průčelím.

Na průčelí zmíněného Vasariho Palazza Uffizi ve Florencii (obr. 9) převažuje zřetelně břemeno nad podpěrou.[89] Mezipatro s okny, osvětlujícími valenou klenbu chodby, je sice nazíráno jako zdánlivě samostatný článek, jeho oddělení od přízemí je však důraznější. Nosná schopnost podpěrných článků není přitom úměrná tíži. O tomto záměru svědčí nepochybně i podstatné narušení nosnosti pilířů, které je provedeno hlubokými nikami pro sochu.[90]

Průčelí kostela S. Maria sopra S. Celso v Miláně od Alessiho (zač. r. 1567)[91] ukazuje jinou variantu střetnutí vertikály s horizontálou. Stoupavá tendence ve všech pěti osách průčelí je zřejmá. Je však soustavně přerušována horizontálními motivy: kladím, odděleným polopatrem, parapetní zónou a opět dvojím kladím. Nicméně vertikální tendence proniká těmito překážkami a posléze nabývá převahy v motivech nástavců se sochami na soklech nad trojúhelníkovým štítem. Tento rys je ovšem již nový. Jím se uvolňuje napětí, které dosud existo-

valo mezi oběma tendencemi v rámci uzavřeného, klidného obrysu celku. Nové je rovněž zcela nezastřené zdůraznění střední osy stupňováním šířky jednotlivých polí od kraje do středu a vztyčením štítu. Také tento prvek se již vymyká svým charakterem dosud poznaným vlastnostem.

Uvolňování a narušování myšlenek vrcholně renesanční architektury, které se pokusil postihnout předchozí rozbor, dálo se současně i jinými cestami. Ukázala by to např. analysa většiny staveb Jacopa Sansovina, Andrea Palladia, Bartolomea Ammanatiho a dalších a mimo to i některých staveb již uvedených architektů, např. Michelangela, Michela Sanmicheliho, Galeazza Alessiho a jiných. Hlavní změna se však odehrávala v proudu, pod který spadají analysované stavby. Tento proud se odlišuje od ostatní současné tvorby některými výraznými společnými vlastnostmi. Jde zvláště o následující znaky.

Pokud jde o prostor, je zřetelně patrna hloubková tendence. To znamená, že jeden rozměr vymezeného prostoru převažuje zjevně nad ostatními a že prostor je organisován především proporcemi. Je to patrno jednak ze stále častějšího uplatnění podélně utvářených prostorů a posléze z jejich převahy nad prostorem centrálním, jednak v centrálních útvarech protažením prostoru do výšky. Omezení prostoru není tedy z hlediska smyslového vnímání důsledné. Prostor je v jednom rozměru jaksi neukončený a začíná se vymykat smyslovému chápání. Zvlášť zřetelně se toto dualistické pojetí projevuje u vnějšího prostoru, tj. především u prostoru nádvoří a zahrad, při čemž nejde o naprosté splynutí vymezeného prostoru s nevymezeným. Jeho hloubkové tendenci je částečně bráněno a tendence se děje — podobně jako je tomu u hmoty — ve vymezeném prostorovém útvaru.[92] Ve vztahu prostoru k hmotě znamená toto úsilí o opticky neukončený prostor, že prostor částečně převažuje. Velmi názorně je to patrno na architektonickém útvaru otevřené arkádové loggie, kde prostor a hmota sousedí v nejjednodušší podobě. Hmota arkádových podpěr nestačí často zvládnout prostor mezi nimi a oddělit prostor loggie od okolního nekonečného prostoru.

U hmoty, tj. na prvním místě u poměru mezi břemenem a podpěrou, jde většinou o porušení vyváženého vztahu v tom smyslu, že převažuje břemeno. Projevuje se to jednak v zdůraznění prvků vyjadřujících tíži v nesených částech stavby,[93] jednak v narušení a v zdánlivém i skutečném oslabení nesoucích částí stavby. S tím souvisí i suverénní ovládnutí struktivních problémů. Hlavním důkazem je největší vytěžení nosných schopností hmoty, které se projevuje především v subtilnosti nosných článků. Příznačná je tu změna proporcí sloupů všech řádů ve prospěch výšky.[94] Vztah mezi horizontálou a vertikálou lze přitom charakterisovat jako střetnutí. To znamená, že stoupavé tendenci vertikálních článků zabraňují horizontální části stavby. Podobná organisace hmoty se jeví i ve směru horizontálním v sousedství článků vyjadřujících vertikalitu a horizontalitu. Průvodním zjevem tohoto sousedství je dosti bohatý rytmus, při čemž celek je převážně výsledkem stálého opakování, tj. vzniká na principu neome-

zené adice.[95] Příznačné přitom je, že tento napjatý vztah mezi jednotlivými částmi hmoty se odehrává stejně jako u prostoru v uzavřených, klidných obrysech. Pojetí hmoty je zřejmé také z dualistického utváření půdorysů, které je ovšem v první řadě projevem relativní samostatnosti hmotné obálky na jedné a prostoru na druhé straně.

Vyvstává nyní závažná otázka, co znamenaly tyto formální změny, které byly zjištěny rozborem některých manýristických staveb, a čím je možno je vysvětlit. Pokud jde o výklad jejich smyslu, je třeba vyjít ze srovnání se stavbami předchozího údobí. Centrální prostor vrcholné renesance, vybudovaný na vyváženém vztahu všech antropocentricky volených rozměrů, byl na všechny strany přesně vymezený, tj. opticky důsledně oddělený od nekonečného prostoru. Při vstupu do stavby bylo ho možno ihned a úplně přehlédnout, tj. smyslově ovládnout. Žádná část prostoru nezůstala člověku utajena. Člověk svou přítomností prostor zcela vyplňoval. Centrální disposice mu vymezila také ve stavbě přesné místo. Vedle středu geometrického existoval i jakýsi střed psychický, který se s ním zpravidla ztotožňoval. Šlo tedy mimo jiné o prostor utvářený jaksi staticky. Podobně byla organisována ve vrcholně renesančních stavbách hmota. Vzájemný vztah břemene a podpěry byl naprosto vyvážený, to znamená, že tíha břemene byla úměrná schopnostem podpěry. Hmota, která se vztyčovala nad člověkem, mu nebyla nebezpečná. Týž jasný, harmonický vztah vyznačoval členění zdí; jeho systém byl rovněž okamžitě srozumitelný, při čemž stavba jako celek vytvářela naprostou jednotu prostoru a hmoty. Těmito vlastnostmi prostoru a hmoty vznikal v člověku pocit jistoty, klidu a harmonie. Naproti tomu podélný nebo převýšený prostor manýristických staveb, který znamenal převahu jednoho rozměru nad ostatními a vycházel ze subjektivního, tj. libovolného měřítka, chtěl se na jedné straně vymknout opticky přesnému vymezení a splynout s nekonečným prostorem. Nebylo možné jej při vstupu do stavby okamžitě a beze zbytku přehlédnout, unikal částečně smyslovému poznání; přítomnost člověka jej nestačila vyplnit, prostor nad ním zjevně převažoval. Podélná disposice mu také neurčila přesněji místo, nechala ho ve stavbě bezradným. Existoval pouze geometrický střed. Nešlo již tedy o prostor „statický", nýbrž o prostor, který spíše „plynul". Jistota, klid a harmonie, která vznikala při styku s vrcholně renesančním prostorem, byla vystřídána pocitem nejistoty, neklidu a částečné disharmonie. Podobné pocity vzbuzovala i práce manýristického architekta s hmotou, především převahou tíže nad nedostatečnou podpěrou a napětím v členění hmoty, při čemž stavba jako celek vzniklý z prostoru a hmoty netvořila nedílnou jednotu, byla spíše dualistická.

Tyto podstatné změny, které nastaly v italské architektuře po údobí vrcholné renesance a které jsou výrazem umělcova změněného vztahu k světu, je možno vysvětlit celkem bez větších obtíží. Již ve vrcholné renesanci bylo mimořádně příznivé hospodářské ustrojení Itálie narušováno vleklými rozpory ve spole-

čenské struktuře země. Koexistence řady států a městských svéprávných osad znamenala pro Itálii stálý zdroj politické nepevnosti; především proto, že vztah států, zejména vůdčích — Neapolska, Florencie, Milánska a Benátek, i některých městských komun, byl vzhledem k možnému porušení vzájemné rovnováhy nedůvěřivý a napjatý. Mimo to byla správa těchto větších i malých územních celků stále v ohnisku zájmu feudálně patricijských rodů i dosud neznámých jednotlivců, které vynesl do popředí jejich podnikatelský talent, odvaha a touha po osobním vyniknutí. Důsledkem této politické roztříštěnosti Itálie byla zatím nemožnost většího státního a politického soustředění. Území Itálie bylo tak neustále ohrožováno politickými zájmy státně vyspělejších sousedů a stalo se na dlouho i skutečným bojištěm. Napětí, které vleklá politická krize vyvolala, bylo zvýšeno také hlubokou krizí náboženskou a mravní, vyvěrající z vědomí nutnosti reformy církevní a sociální. Potřeba nápravy církve a křesťanské společnosti byla v obecném povědomí tak zakořeněna, že vyplenění Říma vojáky Karla V. roku 1527 bylo současníky pokládáno za boží trest za mravně uvolněný život církve. V tomto prostředí, třebaže hospodářsky zatím stále zabezpečeném, začala jistota renesančního člověka, opírající se především o racionální a sensuální vztah k světu, ztrácet pevnou půdu. Člověk začal být vnitřně rozpolcen, namísto jistoty a důvěry nastoupila pochybnost a nedůvěra. Tyto vlastnosti nabývaly časem na vyhraněnosti a na síle zejména proto, že k dosavadním zdrojům nepříznivé situace přistoupil další, totiž pozvolná ztráta významu měšťanské složky společnosti, způsobená stále větším úsilím církve a šlechty o ovládnutí významných míst. Zvláště církev začala vyvíjet intensivní a soustavný tlak. Po krátkém údobí tzv. reformního katolicismu v třicátých letech nabyl zcela převahy nekompromisní, proti reformaci zaměřený proud. Jeho činnost měla v dalším vývoji rozhodující vliv, v první řadě prostřednictvím jesuitského řádu.

Tento stav nezůstal ovšem bez vlivu na současnou uměleckou tvorbu. Naopak, umění reagovalo na změny velmi citlivě. Postihlo rozpolcenost a nejistotu soudobého života v celé šíři, jak ukázal rozbor několika staveb z tohoto údobí, vývoj jejich formálních vlastností a výklad jejich smyslu, a jak by to přesvědčivě ukázalo také současné zobrazující umění.[96]

Zbývá nyní zjistit, jak slohově zařadit stavby, na nichž byly zaznamenány uvedené změny. Literatura se zde vyslovila různě. Jednak ztotožnila manýrismus s pozdním údobím renesance, po případě jej pokládala pouze za jeden z jeho proudů,[97] jednak mu přiznala slohovou samostatnost, tj. vsunula jej jako zvláštní sloh mezi renesanci a baroko a po případě rozeznávala i jeho ranou, vrcholnou a pozdní fázi.[98] A konečně jej pokládala za rané baroko nebo za jednu jeho odrůdu.[99] Jak je patrno, spočívá hlavní problém ve vymezení vztahu tohoto výtvarného projevu k umění renesance a baroka. O negativním vztahu manýrismu k vrcholnému údobí renesance jako údobí těsně předcházejícímu byla již učiněna zmínka. Je možno tedy uvažovat pouze o poměru manýrismu k pozdní fázi re-

nesance a k ranému údobí baroka. V tomto případě je patrně rozhodující příbuznost se slohovou podstatou renesance a baroka nebo odlišnost od ní. O manýrismu jako samostatnému slohu nelze přitom snad vážněji uvažovat, jak vyplyne z dalšího. Je ostatně nápadné, že se manýrismus zabýval více hmotou než prostorem; při čemž priorita prostoru jako slohotvorného prvku v architektuře je obecně známa. Pokud jde tedy o zmíněný vztah, není sice struktura obou slohů, zejména baroka, ještě dostatečně objasněna; je však i za tohoto stavu nepochybné, že ze zmíněného hlediska příbuznosti nebo odlišnosti je umění manýrismu bližší renesanci přesto, že mezi ideály renesance jako totalitního slohového projevu a principy manýrismu existují podstatné rozdíly. Manýrismus je proto také srozumitelný a vyložitelný snadněji z hlediska renesančního umění než barokního.[100] Např. prostor manýristických staveb vychází přes hloubkovou tendenci — podobně jako ve vrcholné renesanci — stále z představy omezeného, uzavřeného prostoru. Manýrismus rovněž zachovává renesanční budování stavby půdorysem a nárysem, počítá tedy mimo jiné stále s ortogonálním pohledem z jednoho místa jako s hlavním. Organisace hmoty se děje stále na stereotomním renesančním principu. U baroka je tomu však podstatně jinak: cílem je neomezený, opticky otevřený prostor. Vnesení perspektivního prvku předpokládá šikmý pohled v pohybu. Hmota je nazírána nikoli stereotomně, nýbrž tektonicky atd. Je tedy možno bez větších nesnází přiřadit manýrismus k umění renesance, a to k jeho závěrečné fázi. Pozdní slohový charakter manýristického umění dokládá ostatně i jeho individualismus a subjektivismus. Obecně se projevil tím, že manýrismus nemá žádný ideál, který by tvorba jednotlivých umělců postupně uskutečňovala, jak tomu bylo ve vrcholné renesanci.[101] To je příznačné právě pro většinu pozdních slohových údobí. U manýrismu pak tato okolnost vystupuje tím zřetelněji, že následoval po údobí, jehož výraznou vlastností bylo právě toto vědomí určitého ideálu. Znamenalo-li v umění dílo vždy, tedy i ve vrcholné renesanci a podobně objektivisticky zaměřených údobích, současně něco otevřeného i zavřeného, dotvoření schopného i dokončeného, napodobitelného i neopakovatelného, převažuje u manýrismu zcela zřetelně tato druhá stránka. Proto se tvorba manýristických architektů od sebe vzájemně tak značně liší a proto se rozklad vrcholně renesančních forem uskutečňoval tak rozmanitými způsoby.[102] Manýrismus tedy kladl na první místo tvorbu. To znamená, že v architektuře nebyla výtvarná složka především výrazem struktivních problémů, nýbrž výsledkem nezávislé představivosti. Přímý vztah ke skutečnosti, projevující se v architektuře jako nezobrazujícím umění pouze nezastřeným vztahem výtvarné složky k struktivním zákonitostem, byl manýrismem většinou opuštěn. V této souvislosti lze mluvit o nadvládě tvůrčího subjektu a o uměleckém subjektivismu.[103] Z téhož důvodu existuje v manýrismu vývojová kontinuita jen ve velmi omezené míře, spíše pouze v díle jednotlivých architektů.[104]

Ve vztahu manýrismu k pozdní fázi renesance je nutno ještě rozhodnout, vy-

plňuje-li manýristické umění celé toto údobí nebo tvoří-li jen jeho jednu část. Jak bylo již uvedeno, děl se rozklad forem vrcholné renesance také jinými způsoby, než jak jej prováděl manýrismus. Není možno je však s ním ztotožnit, a to přes značný stupeň subjektivnosti, tj. rozmanitosti manýristických projevů. Poněvadž tedy současně s manýrismem vzniká i umění jinak zaměřené a poněvadž toto umění tvoří podstatnou část celkového obrazu doby, je nutno považovat manýrismus pouze za jeden z projevů pozdně renesančního umění. Jak však ukazuje jeho místo v tomto údobí, jde o projev nejzávažnější, a to nikoli pouze pro dosaženou vysokou úroveň a extensitu, nýbrž pro vývojové předpoklady, které v něm byly obsaženy. Ačkoli se manýrismus vyjadřoval renesančními formami, naznačily změněné vztahy mezi nimi již některé principy barokního umění. Pokusit se uvést je systematicky by nemělo smysl, poněvadž jde již o speciální otázku. Je možno jen upozornit na nejvýraznější rys tzv. radikálního baroka, na dynamismus vycházející z přímého střetnutí protikladných neodlučitelných tendencí a na jeho vývojovou souvislost s napětím manýrismu, dosaženým kladením protichůdných, poměrně samostatných částí vedle sebe.[105]

Po slohovém zařazení manýrismu je možno jej časově vymezit. Z předešlého bylo patrno, že jde v podstatě o periodisaci pozdního údobí renesance. Přijmeme-li převládající vymezení vrcholné renesance a baroka, spadá nástup pozdní renesance, tj. tedy také manýrismu, do dvacátých let a závěr do devadesátých let 16. století. Toto zjištění skutečně odpovídá poznatkům, které byly učiněny rozborem manýristických staveb, i když se ovšem manýristické prvky objevují již dříve na počátku 16. století a naopak některé přežívají do pokročilého 17. století. Jde totiž o plynulý vývoj, nikoli o náhlý zvrat.

Jak je patrno, tvoří manýrismus v italské renesanční architektuře závažný článek — především vysokou úrovní, které dosáhl, a vývojovým významem. Tyto vlastnosti nemá ovšem ve stejné míře celá manýristická tvorba. Jejich intensita se totiž mění podle povahy manýristického umění v jednotlivých oblastech. Jak mohlo být částečně patrno již z rozborů a jak by přesvědčivě ukázalo podrobné historické zpracování tohoto údobí v Itálii, měl manýrismus několik podob. Jiné vlastnosti měla manýristická archtektura v Římě, jiné v Toskánsku nebo Lombardii. Tato okolnost je však z hlediska cíle, který studie sledovala, celkem podružná. Šlo v první řadě o zjištění struktury italské manýristické architektury, tedy o poznání základních rysů společných všem odrůdám tohoto proudu, aby byl získán předpoklad pro stanovení vztahů moravského manýrismu k italskému. Rozlišení odrůd a odstínů, jichž bylo při subjektivismu manýristického umění mnoho, by tedy zatím nemělo smysl.

Poznámky

[1] Srov. *Z. Kudělka,* K otázce manýristické architektury na Moravě, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada uměnovědná F 2, 1958, 88 n.

[2] Die Architektur Borrominis, Berlin 1930, 153 n.

[3] Zwei Fassadenentwürfe des Domenico Beccafumi und das Problem des Manierismus in der Architektur, Städel Jahrbuch 1930.

[4] Zft. f. Kunstgeschichte II, 1933, 88 n. V této souvislosti nelze ovšem přejít publikaci *H. Wölfflina,* Renaissance und Barock, 4. vyd., München 1926 (1. vyd. 1888). Wölfflinovu detailnímu formálnímu rozboru nemohly uniknout změny, které se odehrály ve formě na přechodu z renesance do baroka. Srov. např. 72.

[5] *L. Ernst,* Manieristische Florentiner Baukunst (Archiv f. Kunstwissenschaft, Bd. 1), Potsdam 1934 (podle předmluvy jde však o disertaci ukončenou v roce 1931). — *E. Gombrich,* Zum Werke Giulio Romanos, Jbch. d. kunsthist. Sammlungen, N. F. VIII, 1934, 79 n. — *H. Hoffmann,* Lässt sich in der Architekturgeschichte eine Epoche des Manierismus begründen? Resumés des XIV. Kunstgeschichtlichen Kongresses, 1936, 163 n. — *H. Hoffmann,* Hochrenaissance-Manierismus-Frühbarock. Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, Zürich—Leipzig 1938. — *G. Iven,* Versuch einer Deutung des Manierismus (otištěná disertace), Köln 1938. — *V. Richter,* O pojem baroka v architektuře, Olomouc 1944, 23 n. — *R. Zürcher,* Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento, Basel 1947. — *M. Casotti,* La critica de manierismo e I. B. da Vignola, Aevum 1951. — *W. Hager,* Zur Raumstruktur des Manierismus in der italienischen Architektur, Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag, Graz—Köln 1958, 112 n.

[6] Srov. pozn. [5].

[7] Např. na vztah podpěry a břemene u *Michalského,* l. c., 93 aj. a u *Ernstové,* l. c., 45.

[8] Např. *P. Zucker,* Die Baukunst der Renassance in Italien II (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark—Potsdam, b. d. v., 163.

[9] L. c., 106.

[10] *H. Willich,* Die Baukunst der Renaissance in Italien I (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin—Neubabelsberg 1914, obr. 20.

[11] *Willich,* l. c., obr. 29.

[12] *J. Baum,* Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien (Bauformen-Bibliothek 11), Stuttgart 1926, obr. 13.

[13] *Baum,* l. c., obr. 13.

[14] Srov. vyobrazení Leonardových studií centrálních staveb u *L. H. Heydenreicha,* Die Sakralbaustudien Leonardo da Vinci's, Leipzig 1929 a v publikaci *Leonardo da Vinci,* Berlin 1940, 232 n.

[15] *Baum,* l. c., obr. 7.

[16] *Baum,* l. c., obr. 14.

[17] Dnešní stav neodpovídá původnímu projektu. Srov. *C. Baroni,* Bramante, Bergamo 1944, 40, obr. 109.

[18] *Baroni,* l. c., obr. 100.

[19] *Zucker,* l. c., obr. 185, 186.

[20] *Baum,* l. c., půdorys na s. XXIX, obr. 8, 10.

[21] *C. Ricci,* Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien (Bauformen-Bibliothek 15), Stuttgart 1923, obr. 74, 75. Půdorys u *J. Burckhardta,* Geschichte der Renaissance in Italien, 7. vyd., Esslingen a. N. 1924, obr. 92.

[22] *Baum,* l. c., obr. 19.

[23] *Zucker,* l. c., 195, obr. 210.

[24] Tato disposice je v půdorysu i ve výstavbě nápadně příbuzná se zmíněnými Leonardovými studiemi, např. s půdorysem a perspektivním pohledem na centrální čtyřapsidiální kopulovou stavbu na kresbě z doby před rokem 1490. Srov. zmíněnou publikaci o Leonardovi, 234 nahoře vpravo.

[25] *Baroni*, l. c., obr. 100—103. Půdorys u *Burckhardta*, l. c., obr. 183.

[26] *Willich*, l. c., obr. 16.

[27] *Baum*, l. c., obr. 82.

[28] *Baum*, l. c., obr. 84.

[29] *Ricci*, l. c., obr. 20.

[30] *Ricci*, l. c., obr. 22.

[31] *Baroni*, l. c., obr. 104—109.

[32] Štíty nad okny a na lucerně jsou pozdější, z roku 1610. Srov. *Ricci*, l. c., obr. 5.

[33] *Richter*, l. c., 20.

[34] *Zucker*, l. c., 169, vystihl tento vztah hmoty a prostoru termínem „Freiluftarchitektur". Ve vztahu vertikály a horizontály mluví o stavu napětí, což se zdá být nadsazeno.

[35] Výskyt těchto a podobných prvků je u Bramanta již časnější. Spadá do doby před jeho příchodem do Říma roku 1499. Např. u zmíněného kněžiště kostela S. Maria delle Grazie v Miláně je spodní patro apsid členěno obdélnými okny a výplněmi, které popírají odstředivost hmotného obalu apsid, tedy přirozenou vlastnost tohoto útvaru jako hmoty. Rovněž v horním patře je tělesné jádro apsidy zastřeno použitím subtilních článků, jejichž dekorativní, nestruktivní charakter je zřejmý. (Podíl Bramantův se tu ovšem zdá být problematický.) — U tzv. dórského a jónského dvora kláštera S. Ambrogio v Miláně (návrh z roku 1493), *Baroni*, l. c., obr. 82—84, 86—88, použil Bramante štíhlých sloupků se značně vratkými úseky kladí. — Most Ludovica il Moro přes příkop u milánského zámku (90. léta 15. století, obr. 1, *Baroni*, l. c., obr. 96, 97, a most zámku ve Vigevano (90. léta 15. století), *Baroni*, l. c., obr. 92—95, mají lehkou otevřenou loggii, která je ještě vyvinutější „Freiluftarchitektur" než první patro dvorních průčelí Bramantova římského kláštera S. Maria della Pace. U milánského mostu je mimo to pozoruhodný vývojově velmi závažný motiv neúměrně těžkého kladí.

[36] *Ricci*, l. c., obr. 21.

[37] Zejména nápadné je to v parapetní zóně v hustém sledu okenních parapetů, soklů, sloupků a nik.

[38] Např. v prvním patře předsíně před schodištěm Castella Sforzesco v Miláně (kolem roku 1466), *Baum*, l. c., obr. 109, je kladí neseno neobyčejně štíhlými a protáhlými sloupky a pilířem s vpadlými výplněmi. Rovněž v přízemí jsou protáhlé, úzké pilastry s vpadlými výplněmi, které nesou příliš těžké břemeno poprsně mezi přízemím a prvním patrem. Týž motiv převýšených, křehkých sloupů lze nalézt dále v přízemních a patrových arkádách tzv. malého dvora milánského Ospedale Maggiore (z roku 1486), *Baum*, l. c., 132. Třebaže je výskyt podobných prvků podmíněn jiným záměrem a spjat s jinými historickými souvislostmi, je z vývojového hlediska tato kontinuita důležitá. — Na tvarové podobnosti některých architektonických detailů 16. století s formami quattrocenta upozornil již *Michalski*, l. c., např. 97 a *Ernstová*, l. c., 30, 32, v souvislosti s architekturou Florencie kolem roku 1580.

[39] O historii tohoto pojmu srov. např. *W. Weisbach*, Manierismus in mittelalterlicher Kunst, Berlin 1942, 8 n.

[40] Těmto tvarovým změnám věnoval soustavnou pozornost dosud pouze *Hoffmann* ve zmíněné publikaci (srov. pozn. 5), opíraje se o výsledky, k nimž dospěl pronikavou formální analysou již *Wölfflin*, l. c. Závěry, ke kterým *Hoffmann* došel, vyžadují však dnes již revise. Jako první práce, která postupovala systematicky, nemohla se vyhnout některým nedostatkům, zejména nepostačující přesvědčivosti některých rozborů. Mimo to je nutné výsledky práce doplnit novými poznatky, jak vyplyne z následující analysy několika staveb.

[41] *A. Venturi,* Storia dell'Arte Italiana XI/I, Milano 1938, obr. 336; *Burckhardt,* l. c., obr. 326; půdorys u *Zuckera,* l. c, obr. 189.

[42] Týž úmysl sledoval Raffael v malířské výzdobě dvou dlouhých obdélných polí na klenbě loggie s příběhy Amora a Psyche, pocházející z let 1516—1517. „Volná", tedy jakási malířská struktura stavby byla hlavní příčinou, proč se uvažovalo též o Raffaelově autorství. Srov. např. *Zucker,* l. c., 177 n.

[43] *Ricci,* l. c., obr. 60, 61.

[44] *A. Venturi,* Storia dell'Arte Italiana VIII/II, Milano 1924, obr. 718, 719; *Ricci,* l. c., obr. 64.

[45] *Venturi,* Storia ... VIII/II, obr. 717, 720; *Ricci,* l. c., obr. 62, 65. Není vyloučeno, že Peruzziho podíl se tu omezil pouze na vybudování čtverce křížení s kopulí.

[46] Je proto pochybné, pokládá-li *Zucker,* l. c., 204, kostel S. Niccolò za projev čisté vrcholné renesance.

[47] *Venturi,* Storia ... VIII/II, obr. 693, 696, 697.

[48] Půdorys a řez u *Burckhardta,* l. c., obr. 178.

[49] Přibližnou představu si lze učinit např. z vyobrazení u *Burckhardta,* l. c., obr. 60. Málo známý pohled z vnějšku u *A. Venturiho,* Storia dell'Arte Italiana XI/II, Milano 1939, obr. 73. Vnějšek byl později o něco zvýšen.

[50] O tomto záměru uvažoval již *Wölfflin,* l. c., 72.

[51] *Venturi,* Storia ... VIII/II, obr. 724.

[52] *Ricci,* l. c., obr. 158.

[53] *Ricci,* l. c., obr. 157.

[54] *Venturi,* Storia ... XI/I, obr. 598.

[55] *Ricci,* l. c., obr. 141.

[56] *Ricci,* l. c., obr. 149.

[57] *Ricci,* l. c., obr. 121.

[58] *Ricci,* l. c., obr. 106. Půdorys např. u *H. Sedlmayra,* Das Kapitol des della Porta. Zft. f. Kunstgeschichte III, 1934, 265.

[59] Půdorys u *Ricciho,* l. c., s. XVI. Vyobrazení u *H. Stracka,* Baudenkmäler Roms des XV. bis XIX. Jahrhunderts, Berlin 1891, nečísl. tab.

[60] *Venturi,* Storia ... XI/II, obr. 212—214, 220, 221. Též u *A. E. Brinckmanna,* Schöne Garten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten, München 1925, obr. 106, 107.

[61] Půdorys u *Brinckmanna,* l. c., s. 82.

[62] Půdorys u *Hoffmanna,* Hochrenaissance, obr. 9.

[63] *Venturi,* Storia ... XI/II, obr. 805.

[64] Průhled otevřenou loggií a tedy spojení s dalším prostorem byl na divákovi přímo jaksi vynucen rozmístěním různých sochařských prací v zahradě. Šlo tedy nepochybně také o scénografické záměry. Ty však již ukazují k příštímu údobí, k baroku. Srov. k tomu vyobrazení u *Stracka,* l. c., nečísl. tab.

[65] *Venturi,* Storia ... XI/II, obr. 373—376, 378, 380.

[66] *A. E. Brinckmann,* Platz und Monument, Berlin 1908, 19, soudí, že Uffizie nejsou rozšířením Piazzy della Signoria, nýbrž monumentálním příchodem k němu.

[67] *Baum,* l. c., obr. 89.

[68] *Venturi,* Storia ... VIII/II, obr. 724—728.

[69] Analogická tomuto architektonickému projevu malíře je figurální výzdoba polí mezi pilastry a ve vlysu. Jde nepochybně o téhož umělce. Srov. *Venturi,* Storia ... VIII/II, 790 n.

[70] *Venturi,* Storia ... VIII/II, obr. 719; *Ricci,* l. c., obr. 65.

[71] *J. Ponten,* Architektur, die nicht gebaut wurde II, Stuttgart 1925, obr. 112.

[72] Týž prvek použil k vyjádření horizontality Peruzzi ve vlysu římsy u Palazza della Farnesina v Římě.

[73] *Ricci*, l. c., obr. 103.

[74] Srov. nárys sakristie u *Burckhardta*, l. c., obr. 178.

[75] *Venturi*, Storia ... VIII/II, obr. 693.

[76] *Ricci*, l. c., obr. 69, 70.

[77] *Strack*, l. c., nečísl. tab.

[78] *Ricci*, l. c., obr. 305.

[79] *Ricci*, l. c., obr. 52, 53.

[80] *Ricci*, l. c., obr. 95.

[81] *Ricci*, l. c., obr. 148, 149.

[82] *Ricci*, l. c., obr. 159, 160, 123, 124.

[83] Týž motiv použil Vignola u portálů uvedeného Palazza Farnese v Caprarole.

[84] Na podobný dualismus bylo upozorněno u Bramantinovy kaple v Miláně.

[85] S velmi blízkou analogií k tomuto vztahu se lze setkat u sloupové chodby Belvederu ve Vatikáně, zbudované patrně Pirrem Ligoriem v první polovině 60. let 16. století. Srov. *Ricci*, l. c., obr. 10, 11.

[86] *Strack*, l. c., nečísl. tab.

[87] *Ricci*, l. c., obr. 117.

[88] *Ricci*, l. c., obr. 322.

[89] *Ricci*, l. c., obr. 114. Pro hodnocení Vasariho návrhu na organisaci hmoty přichází v úvahu ovšem pouze přízemí, mezipatro a první poschodí. Není totiž vyloučeno, že se na druhém poschodí podíleli po Vasariho smrti Buontalenti a Alfonso di Santi Parigi. Srov. *Venturi*, Storia ... XI/II, 414.

[90] Podobného narušení zdi výklenkem niky bylo použito již u Raffaelova Palazza Branconio dell'Aquila v Římě.

[91] *A. Venturi*, Storia dell'Arte Italiana XI/III, Milano 1940, obr. 597.

[92] Srov. *N. Pevsner*, An Outline of European Architecture, 4. vyd., London 1953, 153; *Hager*, l. c., 126.

[93] Sem patří i ta vlastnost, kterou *Michalski*, l. c., 90, 96 aj. nazval „amor vacui", jejíž smysl však nevysvětlil. Nečleněná hmota průčelí v prvním, po případě dalším patře, vzbuzuje dojem větší tíže.

[94] Dokládá to zřetelně např. srovnání Serliových proporcí z roku 1537 v jeho Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere degli edifici s Vignolovými z roku 1562, uvedenými v jeho Regola delli cinque ordini d'Architettura. Srov. např. přílohy u *E. Forssmana*, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts (Acta universitatis Stockholmiensis I), Uppsala 1956, po případě s. 139.

[95] Také k vytvoření tohoto rytmu má přispět zmíněný „amor vacui".

[96] V souvislosti se stupňovaným tlakem církve vyvstává otázka, jaký je vztah manýristického umění a protireformace. Také tomuto problému byla již věnována pozornost, avšak i zde se došlo k různým výsledkům. (Srov. např. *N. Pevsner*, Manierismus und Gegenreformation, Repertorium für Kunstwissenschaft 46, 1925 a *W. Weisbach*, Gegenreformation-Manierismus-Barock, Repertorium f. Kunstwissenschaft 49, 1928, 16 n.) Jisté je tolik, jak bylo již poznáno, že počátky manýrismu v Itálii sahají do třetího, po případě již do druhého desetiletí 16. století, zatím co o protireformačním hnutí nelze uvažovat dříve než ve čtyřicátých letech. Geneticky nemá tedy manýrismus s protireformací nic společného. *W. Friedländer*, Die Entstehung des antiklassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520, Repertorium f. Kunstwissenschaft 46, 1925, 45 n., se dokonce domnívá, že souvislost mezi manýrismem a protireformací je možno vidět až asi od roku 1590. Je ovšem pochopitelné, že církev využívala později, zvláště v průběhu druhé poloviny století, všech těch vlastností manýristického umění, které

jí mohly být prospěšné v jejím boji o získání ztraceného významu. Avšak ani zde nelze zapomínat na převážně světský ráz manýrismu, na značný stupeň racionalismu a zejména sensualismu jako na dědictví předchozího údobí. Na nápadnou „necírkevnost" manýristické architektury upozornil již *Michalski*, l. c., 109.

[97] *M. Dvořák* v universitní přednášce o umění Berniniho a o vzniku barokního umění v Římě, před rokem 1921, srov. *Richter*, l. c., 17; *týž*, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1928, 259 n.; *Weisbach*, Manierismus in mittelalterlicher Kunst, 9 n.; *Zürcher*, l. c., 11, 12.

[98] *Ernst*, l. c., 7 a na jiných místech; *Hoffmann*, Hochrenaissance, 167; *Iven*, l. c., 20; *E. Wüsten*, Die Architektur des Manierismus in England, Leipzig 1951, 9 n.; *Hager*, l. c., 117; v oblasti malířství, po případě sochařství *N. Pevsner*, Barockmalerei in den romanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1928, 5 a na jiných místech; *W. Pinder*, Zur Physiognomik des Manierismus. Die Wissenschaft am Scheidewege. Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag, Leipzig 1932, 154 n.; *Ch. Sterling*, École de Fontainebleau, v katalogu výstavy Le triomphe du maniérisme. De Michel-Ange au Gréco, Amsterdam 1955, 27.

[99] *Sedlmayr*, Die Architektur Borrominis, 153 n. U slohového zařazení manýrismu má ovšem zásadní význam dosud stále otevřená otázka, co si lze pod pojmem sloh představovat.

[100] Tento vztah manýrismu k renesanci doložil přesvědčivě již *Dvořák*, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, l. c. Přímou souvislost manýrismu s renesancí vystihuje dobře např. *B. Molajolli*, Le maniérisme italien et son influence dans le Nord (ve zmíněném katalogu, srov. pozn. 98, 21), mluví-li o protiklasické tvorbě manýristických umělců v duchu klasicismu. Srov. k tomu také *Forssman*, l. c., 97.

[101] Upozornil na to již *W. Weisbach*, Der Manierismus, Zft. f. bildende Kunst LIV, 1919, 162. Srov. také *Sedlmayr*, Die Architektur Borrominis, 155.

[102] Tento zjev je možno pozorovat mimo to i přímo v díle jednotlivých umělců. Výrazným příkladem je Michelangelova tvorba, na jejíž některé manýristické rysy bylo již upozorněno. Od nich se však nápadně liší forma narušení principů vrcholné renesance uplatněná v organisaci hmoty zmíněné předsíně u Bibliotecy Laurenziany. Zvláště zřetelné je to u dvojic sloupů, jejichž zatížení je vzhledem k jejich nosné schopnosti neúměrně malé. Tato převaha podpěry nad břemenem by mohla budit zdání, že jde již o barokní názor na hmotu. Tomu však odporuje skutečnost, že nový vztah se děje v rámci renesančního formálního aparátu. Jde o názor, který se předtím u Michelangela neobjevil a s kterým se v této vyhraněné podobě nelze setkat ani později. Je to přitom také pojetí zcela protichůdné tomu, které převládá v ostatní manýristické architektuře.

[103] Srov. o tom v rámci zobrazujícího umění i obecně zvláště *Sterling*, l. c., 27 a *V. Kramář*, Otázky moderního umění, Praha 1958, 21 n.

[104] Z tohoto poznatku vycházelo seřazení analysovaných objektů. Pouhé chronologické utřídění bylo zvoleno ovšem také proto, že cílem práce nebyl historický pohled na manýrismus, nýbrž zjištění jeho struktury.

[105] Srov. např. *Panofsky*, l. c., 65. *Hager*, l. c., 123, mluví o ambivalentní povaze manýristické formy, což se zdá vystihovat podstatu věci dosti přesvědčivě.

Odkazy na vyobrazení: C. Baroni, Bramante, Bergamo 1944 (obr. 1); C. Ricci, Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien, Stuttgart 1923 (obr. 2, 4—6, 8, 9); J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 7. vyd., Esslingen a. N. 1924 (obr. 3); A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana XI/II, Milano 1939 (obr. 7).

ОЧЕРК ОБ ИТАЛЬЯНСКОЙ МАНЕРИСТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Известная зависимость моравской архитектуры XVI века от итальянской архитектуры эпохи Возрождения при разработке данной темы предполагает наличие подробных знаний в области итальянской архитектуры того периода. Это касается преимущественно позднейшей фазы и в ней прежде всего течения, названного маньеризмом.

Хотя проблема итальянского маньеризма до сих пор недостаточно разработана, автор данного очерка полагает, что возможно довольно точно познать формальную структуру итальянской манеристической архитектуры. Автор принимает за исходный пункт сравнение основных архитектурных элементов, пространства и материи, на постройках считаемых манеристическими, с постройками высокого Возрождения, т. е. эпохи эволюционно предшествующей. Автор приходит к заключению, что в пространстве ясно преобладает глубинная тенденция. Это видно из доминирования постройки продольной над центральной и в центральных частях из продолженного ввысь простора. Итак, ограничение пространства с точки зрения чувственного восприятия непоследовательно, пространство является как бы незаконченным и начинает ускользать от чувственного понимания. В отношении пространства к материи это стремление к оптически незаконченному пространству означает частичное доминирование пространства. Это наглядно доказывает архитектурная формировка открытой с арками лоджии. В материи, т. е. прежде всего в соотношении тяжести и опоры, по большей части имеется в виду нарушение равновесия в том смысле, что доминирует тяжесть. Это проявляется с одной стороны подчеркиванием элементов, выражающих тяжесть в опираемых частях постройки, и с другой стороны — кажущимся и действительным ослаблением опорных частей. В связи с этим находится совершенное обладание структурными проблемами. Главным доказательством этого служит самое широкое использование опорных способностей материи, проявляющихся прежде всего в тонкости опорных частей. Типична здесь перемена пропорций колонн всех стилей в пользу высоты. Взаимоотношение между горизонтальностью и вертикальностью можно при этом охарактеризовать как столкновение. Это означает, что тенденции вертикальных частей подниматься вверх препятствуют горизонтальные части постройки. Подобная организация материи проявляется также и в направлении горизонтальном смежно с частями постройки, выражающими как вертикальность так и горизонтальность. При этом показательно то, что это напряженное взаимоотношение отдельных частей материи происходит, как и в пространстве, в скрытых покойных очертаниях. Понятие материи видно также в дуалистическом формировании плана, которое, конечно, прежде всего является выражением релативной самостоятельности материи с одной стороны и с другой — пространства.

Что касается включения в какой-нибудь определенный стиль течения, называемого итальянским маньеризмом, автор полагает, что возможно его считать одним из течений позднего Возрождения, но отнюдь не самостоятельным стилем или же искусством раннего барокко. Это течение было, по-видимому, весьма знаменательное — так как было эволюционно выдающееся, достигшее в рамках искусства позднего Возрождения наивысших результатов. Его принадлежность к Возрождению доказывает тот факт, что оно понятно и легче объяснимо с точки зрения Возрождения, чем с точки зрения барокко. О позднем характере манеристического искусства свидетельствует помимо иного также его индивидуализм и субъективизм, которые являются также причиной незначительной эволюционной непрерывности этого течения.

Перевод *Веры Новотной*

SAGGIO SULL'ARCHITETTURA MANIERISTICA ITALIANA. RIASSUNTO

La nota dipendenza dell'architettura morava nel Cinquencento da quella rinascimentale italiana presuppone, trattando quest'argomento, una conoscenza dettagliata dell'architettura italiana in quel periodo. Ciò riguarda particolarmente le seconde fasi ed ivi poi, in primo luogo, la corrente chiamata il manierismo. Benchè il problema del manierismo italiano non sia stato finora sufficientemente trattato, l'Autore crede che sia possibile conoscere, in modo abbastanza sicuro, la struttura formale dell'architettura manieristica italiana. Il suo punto di partenza è rappresentato da un confronto tra gli elementi fondamentali dell'architettura, lo spazio e le masse, nelle costruzioni considerate come manieristiche, con quelle del Rinascimento culminante, cioè dello stadio precedente. Giunge alla conclusione che nello spazio predomina chiaramente la tendenza di profondità. Questo è evidente dalla predominanza della costruzione longitudinale su quella centrale, e nelle configurazioni centrali dalla proiezione dello spazio in altezza. La delimitazione dello spazio, dunque, non è completa dal punto di vista della percezione sensitiva; lo spazio è, per così dire, incompiuto e comincia a scappare l'apprendimento sensibile. Nel rapporto dello spazio alle masse, questo sforzo verso lo spazio otticamente illimitato significa che lo spazio predomina in parte. Visibilmente ci fa fede la configurazione architettonica della loggia arcata. Nelle masse, cioè in primo luogo nel rapporto tra peso e sostegno, si tratta, per lo più, di squilibrio nel senso che prevale il peso. Ciò si manifesta sia nell'accentuazione dei membri che esprimono il peso nelle parti sopportate della costruzione, sia nella violazione e nell'attenuazione apparente e reale delle parti portanti della costruzione. Il che è pure connesso con un controllo assoluto sui problemi struttivi. Ne fa la prova principale il massimo approfittare delle capacità portatrici delle masse, le quali si dimostrano soprattutto nella sottigliezza dei membri portatori. Sintomatico il cambiamento nelle proporzioni delle colonne di tutti gli ordini a profitto dell'altezza. Il rapporto tra l'orizzontale e la verticale può, al tempo stesso, essere caratterizzato come collisione. Ciò vuol dire che la tendenza ascendente dei membri verticali la impediscono le parti orizzontali della costruzione. Una simile organizzazione delle masse si rivela anche in direzione orizzontale nella vicinanza dei membri che esprimono la verticalità e l'orizzontalità. Ed è sintomatico che questa tensione tra i singoli membri delle masse si svolga proprio come nello spazio dai contorni chiusi e quieti. La concezione delle masse è evidente anche dalla formazione dualistica delle piante, la quale è, naturalmente, in primo luogo una manifestazione dell'indipendenza relativa dell'involucro materiale da un lato, e dello spazio dall'altro.

Quanto alla classificazione stilistica del manierismo italiano, l'Autore è di opinione che esso possa essere ritenuto una delle correnti nel secondo Rinascimento, non uno stile indipendente, oppure già l'arte del primo Barocco. E si tratta forse della corrente più significativa, perchè, dal punto di vista dello sviluppo, è la più importante, avendo raggiunto nell'ambito del secondo Rinascimento effetti più alti. La sua appartenenza al Rinascimento è provata dal fatto che è intelligibile e spiegabile più facilmente dal punto di vista del Rinascimento che del Barocco. Il tardo carattere dell'arte manieristica lo testimonia poi, tra l'altro, anche il suo individualismo e soggettivismo che sono un'altra causa della scarsa continuità di sviluppo di questa corrente.

Tradotto da *Jaroslav Ondráček*