

ZDENĚK KALISTA

Tvář baroka

*Poznámky, které zabloudily na okraj života,
skicář problémů a odpovědí*

VYŠEHRA D

Na přebalu:
Petr Brandl, *Simeon s Ježíškem*
olej na plátně, po r. 1725
Národní galerie v Praze

Copyright © Aleš Kalista,
Martin Kalista,
Vladimír Kalista, 2014

Epilogue © Renata Ferklová, 2014

ISBN 978-80-7429-341-2

Kniha vychází
v roce 80. výročí založení
nakladatelství Vyšehrad
|1934–2014|

*S úctou k památce autora této knihy,
který se jejího vydání už nedočkal.*

ZÁPIS O KNIZE

Tyto „Poznámky, které zabloudily na okraj života“ začal jsem psát a pak psal za okolností pro mne tragických. Zjara 1975 začal jsem náhle ztrácet zrak. Písmena a řádky při čtení novin začaly se mi jaksi rozpadávat před očima. Marně jsem hleděl toto podivné oslabení zraku podchytit silnějšími brýlemi. Stupňovalo se to stále dál, až jsem přestal vůbec číst a psát. Ani pobyt na klinice profesora Dienstbiera v dubnu a květnu toho roku katastrofu nezastavil. Svědomitý docent Dolenek na oční klinice univerzity olomoucké, kam jsem se uchýlil, když Dienstbierova klinika v Praze musela být pro jakousi infekci dočasně uzavřena, mi nakonec otevřeně po delším léčení prohlásil, že věc je ztracena. Ocitl jsem se opravdu na pokraji života, neboť po návratu z Olomouce jsem onemocněl zápallem plic, pro který jsem se musel uchýlit do Thomayerovy nemocnice v Krči, a který pak dozníval ještě v nových ozvěnách v říjnu a prosinci 1975.

Teprve po několika týdnech přísné klauzury, kterou jsem si uložil po návratu z prosincového pobytu a léčení v Thomayerově nemocnici, se začala dlouhá sedání v lenošce mé pracovny, zabořená do nejčernějších myšlenek a do neodbytné představy smrti, trochu rozjasňovat. Způsobilo to poznání a ověření toho, že schopnost mých prstů rozpoznávat písmena na klávesnici psacího stroje, aniž by bylo třeba na ně pohledět, kterou jsem získal při přepisování mnoha tisíců stránek svých knih původních i přeložených a spousty jiných rukopisů, trvá, aspoň v podstatě. Zkusil jsem psát na své staré Continentálce – a šlo to. Nemohl jsem sice přečíst, co jsem napsal, ale přečetli to za mne jiní a opravili početné překlepy, jichž jsem se – zejména zpočátku – dopouštěl. To byl skutečný návrat k životu, poněvadž život je především práce, aktivita. Cítil jsem se aspoň trochu vysvobozen ze zajetí svého tragického temna.

Bylo ovšem hned od počátku jasno, že to nemůže znamenat návrat k té práci, od níž jsem byl ztrátou svého zraku odtržen, že nebudu moci dokončit

své rozsáhlé dílo o kancionálu „*Capella regia musicalis – Kaple královská zpěvní*“ a jeho autorovi Václavu Holanovi Rovenském, listář svého rodného města Benátek nad Jizerou, edici korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem, edici akt českého sněmu z r. 1617 a jiné vědecké práce, jež jsem měl rozpracovány. Nemohl jsem pomýšlet na vědeckou práci ve vlastním slova smyslu vůbec, protože jsem nemohl nahlédnout do literatury, která se mi po ztrátě mého zraku stala nedostupnou, a práce pro dokončení právě uvedených mých textů byla naprosto nezbytná. Ale nevzdal jsem se ani před touto nepřekonatelnou překážkou. Řekl jsem si, že v práci existují oblasti, kde nahlížet do literatury není tak nevyhnutelné a kde mohu vykonat jistý úkol i na skrovném základě sil, jež mi po katastrofě zbyly. Začal jsem především namlouvat na magnetofon, který mi opatřil obětavě Jiří Kolář. Vzpomínky na některé své mrtvé přátele a známé: na Rudolfa Medka, Josefa Pekaře, Josefa Šustu, Viktora Dyka, Josefa Vašicu a další, jsem mohl diktovat „z paměti“. František Křelina je přepisoval z magnetofonu rukou a Fr. Černovský z jeho přepisu pak na stroji. Vznikl tak drobný cyklus, který se sice stylem mluveného slova poněkud liší od mých „*Tváří ve stínu*“ z r. 1970, ale v podstatě se k nim přimyká jako jejich organický doplněk. Přinejmenším může poskytnout materiál pro literárního historika, který se bude „*Lidmi z let dvacátých*“ (tak zněl původní název mé vzpomínkové knihy) zabývat.

Představoval-li tento podobiznový skicář jakési účtování s minulostí, jeho postavami v mém pohledu zaplňovanou, byla i druhá věc, do které jsem se po svém návratu k psacímu stolu pustil, také jakési zúčtování, tentokrát v oblasti mé aktivity vědecké. Jedním z největších tors mé práce vědecké zůstala moje monografie o Humprechtu Janu Černínovi z Chudenic. Roku 1932 vyšel její první díl, doprovázený spoustou vedlejších, namnoze dost rozsáhlých prací přípravných, pod názvem „*Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic. Zrození barokního kavalíra*“. Připravoval jsem si svědomitě svou už zmíněnou „*Korespondenci císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*“, svou studii o mecenášské činnosti Černínově v době jeho působení jako císařského vyslance u republiky Benátské (v *Památkách archeologických* 1930, roč. XXXIV), svou edicí závěrečné relace Černínovy z jeho benátské diplomatické mise (v *Europa orientale*) a jinými pracemi drobnějšími díl druhý a třetí, který měl zejména posloužit sledováním Černínovy činnosti jako zástupce panovníka na českých sněmech let šedesátých a sedmdesátých XVII. věku ku poznání vnitřních poměrů českých v tomto údobí. Ale od pokračování v prvních dvou kapitolách dru-

hého dílu Humprechta Jana Černína z Chudenic mne odtrhla druhá světová válka, uzavřevší mi přístup k materiálovým pramenům vídeňských archívů i archívů italských. Po ní pak byl jsem příliš absorbován jednak svou učitelskou činností na znovu otevřené univerzitě, jednak osobními boji, jež mi bylo v letech 1945–48 prodělávat, i hmotnou nouzí, v níž jsem se ocitl, než abych se byl mohl znovu soustředit ke své hlavní životní práci.

Pak přišlo moje zatčení a uvěznění, devět ztracených let. Vrátit se k „Humprechtu Janu Černínovi z Chudenic“ bránil po mém propuštění a rehabilitaci tvrdý boj o chléb, v němž jsem se ocitl. A když se konečně vyjasnilo, bylo už na práci o Černínovi pozdě. Sotva jsem začal pokračovat ve zmíněných prvních kapitolách druhého dílu, ztratil jsem zrak. Chtěl bych však přece podat aspoň jakýsi nárys toho, jak měla kniha vypadat, protože hlavní linie díla byly už v době, kdy jsem byl nucen od práce na něm odstoupit, hotovy a dlouhý pobyt ve vězení, za něhož se moje myšlenky znovu a znovu vracely k obrazu Černínovu s neústupností pravého „historického prožitku“, se jen upevnily. A tak jsem se rozhodl napsat „testament“ – jakési vodítko pro toho, kdo by se snad v budoucnu rozhodl jít v mých stopách, využít mnou nashromážděných materiálů a snad i toho, co jsem napsal, příp. koncepce, kterou jsem v sobě vytvořil, když jsem se se svými materiály seznámil. Význam díla v mém pojetí tkvěl v tom, že ukazovalo – pokračující do jisté míry v tom, co jsem naznačil ve své knize „Čechové, kteří dělali dějiny světa“ vydané r. 1940 – na kladný podíl českých politických představitelů XVII. století při budování velikého soustátí mladší větve rodu habsburského v podunajské oblasti. Korektura na starém pojetí české historie, které pozici českou pod vládou Leopolda I. a jeho nástupců označovalo jako pozici negativní, vnucenou, otrockou a národu škodlivou, se mi jevila tím nezbytnější, čím více jsem vzpomínal známých (bohužel nedůsledností české politiky posledních sto deseti let opuštěných) slov Palackého o kladném českém zájmu na velké monarchii podunajské. S vědomým důrazem jsem proto také nazval tento svůj jinak nenáročný náčrt „Testament – Závěť“, protože považuji za žádoucí, aby budoucí čeští historikové tezi, k níž jsem dospěl ve svém hlavním díle, dobře rozvážili a svému národu, obohacenému o mnoho zkušeností, vyloužili.

Třetí práce, pod jejíž střechou jsem se uchýlil před deštěm pocitů zbytečnosti a nemohoucnosti, byly moje „Poznámky, které zabloudily na okraj života“. Resumuje v duchu svůj život, došel jsem chtít nechtě k otázce, proč jsem těžištěm své vědecké práce, tvořící jeho hlavní náplň, spočinul především v oblasti českého baroka. Byla to jedna ze základních otázek, k nimž

jsem ve svých pracích, vymezených mou slepotou, dospíval a trápila mne velice, protože bylo-li moje zábočení k baroku jen náhodné, dané jen snad vnějšími okolnostmi – vedením mého nezapomenutelného učitele Josefa Pekaře, romantickými reminiscencemi z mládí, mým spočinutím v michelangellovské Itálii a jinými podobnými podněty, přicházejícími z vnějšku – bylo tu nebezpečí, že jsem ve své práci postupoval dost neobjektivně, bez hlubšího prožitku doby a jejího životního stylu, že jsem v této epoše a jejích lidech opravdově nezakotvil, dávaje se nésti spíše vnějšími skutečnostmi, hodnotami estetickými a zálibnými než historickou pravdou v niternějším slova smyslu. V tomto směru jsem tedy zaměřil svoje úvahy a v tomto směru se orientovaly i první „Poznámky, které zabloudily na okraj života“.

Ale brzy se ukázalo, že mám-li odpovědět na otázku svého vnitřního vztahu a přístupu k baroku poctivě (a jinak nemohla mít moje práce smyslu!), bude třeba sestoupit opravdu ke kořenům věci a odpovědět především na otázku, co vlastně barok je, jaké momenty určují psychiku barokního člověka a jaké rysy vytvářejí duchový charakter této doby.

Otázka, co je barok, mne ovšem zaměstnávala už dávno. Skicovitě jsem se na ni pokusil odpovědět ve své stati „Co jest barok“ (otištěné v Habánově Filosofické revui, 1934) a v přednášce „K chronologickému výměru českého baroka“, kterou jsem publikoval v Akordu r. 1936. V zúženém rámci vrhl jsem na ni pohled svým „Úvodem do politické ideologie českého baroka“, publikovaným ve sborníku „Baroko“ z r. 1935. Nejdůležitějším mým průnikem do této problematiky byla pak moje dvoudílná kniha „Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic“, jejíž smysl vystihuje dost zřetelně podtitul „Zrození barokního kavalíra“. Ale právě na této knize mi časový odstup ukázal, jak těžko je hledat rysy baroka jako životního stylu celé společnosti na jednotlivci, jak těžko je vypreparovat z konkrétní historické figury typ obecné platnosti, a že k poznání „duše barokní“ je třeba postupovat cestami jinými, než jsou individuálně odstiňované monografie.

Pokusem v tomto směru, splácejícím aspoň na konci života starý dluh myšlenkový, se staly moje „Poznámky“. Je to improvizace, která vznikala nikoli na základě předem rozvážené myšlenkové osnovy, nýbrž právě jen tak, jak vznikají poznámky, útržkovitě, v pouhém sledu zápisníku. Moje tragická situace nejenže mi tento ráz mých úvah vnutila, ale prohloubila její věru měrou nemalou. Nemoha totiž číst, nemohl jsem se ani obracet k tomu, co bylo mnou napsáno a skloubit nové myšlenky v osnovnou souvislost s předchozím, vytvořit jediný myšlenkový proud, který by nesl čtenáře bez

přerušeni od počátku do konce. Nemohl jsem se dokonce ani ubránit opakování některých míst a vět. A přece se domnívám, že moje improvizace není bez ceny a že ji mohu s jistým oprávněním předložit svému čtenáři, zejména tomu, který sledoval s větším či menším zájmem moje předchozí práce o českém baroku, jejichž je závěrem a v jistém smyslu i vyvrcholením – přes všechnu svoji rozbitou, vrakovitou podobu.

Chvatnou rukou, pobízenou neustálým strachem z blížící se smrti, načrtávám aspoň v hrubých rysech duchovou historii a především duchový charakter toho, čemu běžně říkáme „barok“, základní tendence, projevuující se v psychice evropského či evropsky orientovaného člověka XVI.–XVIII. století. Je jisté, že by její argumentace byla bývala mohla být bohatší, kdyby byl autor mohl nahlédnout do literatury, která se mu zavřela ztrátou zraku, a nebyl omezen na to, co utkvělo v jeho paměti z jeho starších studií. Ale i bez argumentace si může bedlivý a trochu poučený čtenář přece jen celkem snadno doplnit argumenty, jež kniha poskytuje, argumenty dalšími – i kdyby snad svědčily proti názoru mnou hájenému.

V tom je ostatně smysl celého mého souboru úvah. Byl bych rád, aby získal svého čtenáře jaksi k aktivnější účasti na svých výkladech, aby ho přiměl se s nimi vnitřně změřit. Musím však v této souvislosti upozornit, že kniha představuje přes prve dotčenou svou rozstríženost přece jen pevně skloubenou syntézu, a jako takovou ji třeba chápat v jistém smyslu globálně, tj. nepřeceňovat při její kritice nesprávnost toho či onoho detailu. Je to názorová základna, kterou je nutno buď přijmout nebo zavrhnout. Piplavá práce, kterou někteří považují za práci vědeckou jaksi par excellence, mi byla odeprána okolnostmi už shora zmíněnými. Doufám ale, že zkušenosti mé mnohaleté práce v oblasti českého baroka přece jen tu dozrály v syntéze, jež má právo na život a na jisté uznání.

I končím proti svému zvyku tyto řádky poděkováním. Jako v žádné ze svých předchozích prací, byl jsem v „Poznámkách, jež zabloudily na okraj života“ odkázán na obětavou pomoc svých přátel, kteří četli, opravovali, přepisovali a znovu mi předčítali moje namnoze velmi nečitelné „rukoписy“. Bez mé ženy, Františka Křeliny, Pavla Kypra, Stanislava Sousedíka a jistého nejmenovaného mého mladého žáka nebyla by mohla tato kniha nikdy spatřit světlo světa. Kéž se jim dostane spravedlivé odplaty od toho, jenž chrání i slepé!

V Praze, 11. července 1980

Z. K.

PTÁVAL JSEM SE SÁM SEBE (a snad se budou ptát i jiní), jak to, že jsem utkvěl celou tíhou své práce a vůbec svého vnitřního života především v oblasti českého a obecněji evropského baroka. Pokusil jsem se sice sám to vysvětlit podle běžného klišé, jakého užívala naše i evropská literární historiografie minulého i dnešního století, především prostředím, ve kterém jsem se narodil a vyrůstal ve svém nejtělejší mládí. Moje Benátky žily v XVII. a XVIII. století v přísluní významného duchového ohniska českého baroka – Šporkovy Lysé – a tato blízkost pomohla vytvořit v nich atmosféru ovládanou nejen barokním stylem výtvarným, ale vůbec barokem jako principem životním, která se udržela do mých časů. Jako dítě stával jsem v děkanském kostele benáteckém fascinován velkým obrazem svaté Maří Magdalény na hlavním oltáři, dílem Brandlovým či jeho žáků, v zámeckém kostele utkvíval jsem pohledem na obrazu svatého Jeronýma, skotačil jsem v duchu s trpaslíky Matyáše Brauna či jeho žáků, karikujícími členy Šporkovy družiny v zámeckém parku. Na všech stranách se mi otevíraly perspektivy zdánlivě baroka. A nebyl to jen ztuhlý kámen nebo nehybná plocha obrazu, kde jsem se setkával s tímto stylem. I v živé atmosféře mého rodného hnízda doznívaly barvy a hlasy XVII. a XVIII. století v pestřivé nádheře božítělových průvodů s prapory, květy, drůžičkami, střelbou z hmoždířů a leskem uniform, v kouzlu Vzkříšení, s hlaholem tympanů a žestí, okny rozžářenými spoustou svící a zvoněním všech zvonů z věže zámeckého kostela, v příšeří pobožnosti před svatojánskou sochou na náměstí v májových večerech a v dalších a dalších scénách zaplňujících ještě moje vzpomínky z dětství. Všechny tyto dojmy byly jistě dosti silné, aby pronikly až na dno mé duše.

A přece myslím, že k vysvětlení toho, jak jsem duševně utkvěl v zajetí barokního fenoménu, by tento primitivně pozitivistický výklad nepostačil. Není nikterak jisto, že bych třeba v renesanční či pozdně gotické Telči propadl stejně osudově životnímu slohu posledních pánů z Hradce a tím méně, že by delší pobyt v Pompejích udělal ze mne antického člověka, byť i jen macharovského příštíhu. Teorie o osudovém působení a determinaci „milieu“ patří mezi rozbité harampádí, které nám zůstalo jako oželivé dědictví po tzv. „osvěcenských“ staletích.

Domnívám se, že základ mého vnitřního spříznění s barokem leží v principech, které utvářely jak charakter můj, tak charakter jeho, tedy nikoli v činitelích vnějších, podrobených poznání smyslovému, nýbrž v osudových danostech hlubinného rázu, k nimž proniknout není vždy snadné. Pro barok takovým základním činitelem, utvářejícím jeho charakter, je jakási jeho dvojlomnost: snaha postihnout za viditelným světem, přístupným smyslům, *druhý svět*, jiný život, jinou prostorovost, jinou atmosféru. To se jeví nejen v obrazech a vůbec v uměleckém díle, jež s oblibou znázorňuje člověka na hranicích světa vezdejšího a světa nadpřirozeného, v tom hlavně v okamžicích smrti, ale i v celém formálním ustrojení jeho. Barokní malíř vytrhuje s oblibou svého hrdinu nebo scény, zbavuje je neproniknutelným chiaroscurem jakékoli souvislosti s realitou vezdejšího světa je obklopujícího, a i tam, kde je ponechává v kontextu ostatního života a dění, vybavuje je takovými gesty a barvami, že byste marně k nim hledali obdobu v životě kolem sebe. Jeho divoký naturalismus nechce než vás strhnout prudčeji a hlouběji v mimořádnou podívanou, jež se před vámi otevírá, otevřít vám naléhavěji pohled do jiného světa, než je vaše přítomné okolí. Jeho tvarovost se rozvíjí do těchto teatrálních gest, jako v jiných, méně drasticky líčených zobrazeních, jenže druhý, jiný svět těchto nadpřirozených gest má vám být přiblížen tím, že jej nazíráte médii nejskutečnější skutečnosti. Je to jakýsi sen, zakletý do smyslu poznatelné reality. V *Českém baroku* podtrhl jsem jako základní tendenci baroka snahu „poznati Boha skrze tento svět“, zastihnout v jeho realitě Absolutno, v přirozeném nadpřirozené. A vyložil jsem tam tuto tezi obširněji.

Tu však právě tkví i kořen mého duchového příbuzenství s barokem a mé vnitřní vázanosti k němu. Ve svých čtyřech letech jsem utr-

pěl těžký úraz: zlomil jsem si nožičku. Na dlouhou řadu týdnů jsem byl upoután na lůžko a jen pár hraček tvořilo můj svět. Maminka mi k tomu půjčovala ještě nějaké obrázkové knížky, ale ani to nemohlo stačit, aby dítěti nahradilo svět, který doléhal k němu pokřikem jeho kamarádů z ulice a z náměstí. Začal jsem si v zajetí pokojových stěn utvářet jiný svět, fantastické vidiny, které proměňovaly peřinku na mojí postýlce v krajinu s loupežníky, o nichž mi vyprávěl tatínek, figurku na štítě kachlových kamen v skřítku permoníka, schovavšího se v koutku ložnice, květiny na okně v borůvkový les z mé oblíbené knížky *Váša na jahodách* – a tak dále. Vytvářet za tímto světem, světem mne obklopujícím, jiný svět, třeba zatím v dětské naivní podobě, se pro mne stávalo nutností – snaha ta se ve mně zakořeňovala tím hlouběji, čím citlivější a obrazotvornější jsem svou povahou – zvláště po mamince – byl.

Na toto nejranější dětství pak navázala další léta. Dlouhé ležení se zlomenou nožičkou značně oslabilo můj tělesný organismus a jeho odolnost proti různým dětským nemocem, které se do školy dostávaly s dětmi ji navštěvujícími. Prodělal jsem spálu, spalničky, černý kašel, lehký tyfus, nespočetné angíny a chřipky, žaludeční koliky spojené s migrénami a ještě dlouhou řadu rozličných onemocnění dalších. „Druhý svět“, který se objevoval za prostým prostředím měšťanského pokoje, houstl tu ve svých barvách i tvarech. Stačilo mi dívat se upřeně třeba někam do kouta a viděl jsem mnoho a mnoho, co jiní neviděli, viděl jsem za skutečností reálnou skutečnost jinou. A tady se vytvářel, myslím, základní předpoklad mého přístupu k baroknímu fenoménu, sbíraly sílu kořeny mého příbuzenského vztahu k životnímu stylu evropského XVI.–XVIII. věku. Důležité v této situaci bylo, že se mi dostala do rukou *knihy*. Maminka, aby uklidnila mou netrpělivost vyvolávanou dlouhým ležením, přinášela mi rozličné svazky z tatínkovy knihovny v saloně, doufajíc, že jejich ilustrace a později i texty odvrátí moje věčná naléhání o její pozornosti. A já měl ty knihy rád, nadmíru rád, protože mi otevíraly širě cestu k onomu jinému či lépe snad „druhému“ světu, kterým jsem uprostřed ztichlé ložnice žil. Byly to Rezkovy-Dolenskeho ilustrované *Dějiny národa českého*, Lacinova *Kronika česká* (tu jsem obzvláště miloval), Jiráskovy *Staré pověsti české* – a pak knihy o dalekých zemích: Kořenského *Cesta kolem světa* a *Evropa*, cestopisy E. St. Vráze aj. Bloudil jsem jejich stránkami

s úplnou rozkoší, protože odpovídaly znamenitě celé vnitřní atmosféře, kterou jsem tehdy žil. Posilovaly vždy více a více tendenci k jinému či k druhému světu, jenž ulehčoval moje zjetí v mých nemocech a osamělosti z nich se rozvíjející. Dodávaly jí stále větší a větší hloubky a činily ji stále kouzelnější a kouzelnější.

(20. ledna 1976)

NEBYLY VŠAK tyto nekonečné procházky „jiným“, resp. „druhým“ světem jen prostý fantastický romantismus, který tvoří duchovní náplň nespočetných dětství, ba je skoro zákonitým doprovodem tohoto údobí lidského života? A jak souvisela tato tendence s fenoménem barokním? Nemohla stejně vyústit v jiný životní styl – třeba v gotiku –, který přece stejným právem jako barok může představovat „jiný“, resp. „druhý“ svět?

Přiznávám bez zdráhání, že můj pohled, obracející se za „jiným“ („druhým“) světem, v sobě cosi romantického, anebo aspoň nebezpečí jistého romantismu, měl. Už to, že mne do značné míry osamocoval uprostřed jiných, kteří moje tíhnutí mimo realitu mne obklopující nesdíleli, v jistém smyslu romantizovalo můj životní postoj, vytrhávalo mne z kontextu s obklopující mne komunitou a podrobovalo rozličným výkyvům prudšího rázu, než byli podrobeni ostatní moji současníci. Objevoval se u mne patos daleko prudší a vášnivější než u veliké většiny mého pokolení. Musel jsem v sobě vytvářet jakýsi odpor proti „všednímu“, tj. proti realitě běžného života, proti jeho navyklostem a ustáleným formám.

A přece nemohu říci, že bych byl nějak podlehl kouzlu romantiky – alespoň ne té, která vykryštovala v prvé půli minulého století. Můj vztah k ní byl velmi komplikovaný a – musím říci – charakteristický. Miloval jsem její prudkou barvitost, která se přes prázdnotu klasicistického koloritu vracela zase k prudkému barevnému ohni baroka, a zvláště v historických obrazech – pestrostí jejich nezvyklých krojů – dávala příležitost k rozvinutí oslnivějšího kolorismu. Ale to nebyl hlavní, charakterotvorný znak baroka.

Vlastní můj poměr k baroku se projevoval daleko spíše v mém pohledu na romantickou architekturu, jakou představovala třeba Hluboká nebo Sychrov, místodržitelství letohrádek v pražské Královské oboře a další ukázky romantické pseudogotiky u nás a zejména na Západě: v Anglii, v Německu a jinde. Já, který jsem se s žízňivou dychtivostí začítal do románů Waltera Scotta, Victora Huga a jiných představitelů romantického literárního historismu, upadal jsem přímo v zuřivost, když jsem se střetl pohledem s nějakou takovou stavbou, která pro mne tehdy neznamenalala než jakýsi podlý falzifikát minulosti, bezectné předstírání „jiného světa“, za kterým jsem jinak tíhnul. Tady neprohlédal „jiný svět“ skutečností, tady se představoval jako skutečnost sama, chtěl ve vás vzbudit dojem, že jste se jakýmsi zázrakem přenesli v čase o několik století nazpět, dýcháte vzduch dalekých věků. Nebylo tu místa pro onu vnitřní činnost, která vám dávala vidět „druhý“ svět skrze svět tento a poskytovala vlastní uspokojení vnitřnímu člověku. Nebylo možno tu o ničem snít, jako třeba v rozvalinách starého Bezdězu, vše bylo účelné a skutečné.

O barokní architekturu jsem ovšem neměl zájem. Zastírala mi na mnoha místech pohled na původní tvářnost takového chrámu či jiné stavby a s pohrdáním jsem mluvil o „zbarokizování různých gotických, románských i renesančních prostorů“, jež jsem popisoval. To bylo ještě v době, když jsem začínal přistupovat k uměleckým objektům s jistou průpravou vědeckou, když jsem pracoval v umělecko-historickém semináři profesora Chytila na seminární práci o jihočeské gotice. Ale barok nikdy nevystupoval, aby suploval jiný životní styl. Dovedl použít sice vydatně jednotlivých prvků z jiných slohových útvarů, ale vždy je přeformovával ve svém duchu. Ukázal jsem to dost obšírně ve své *České barokní gotice*. Nic nepředstíral. Naopak v jeho obrazech se setkáváme s jeho křiklavými anachronismy, které prokazují nesporně, že jakékoli úmysly fingovat „jiný“ svět ve vlastní skutečnosti jsou mu přes všechny zdánlivé i skutečné náběhy vzdáleny. Nikoli – přes romantismus jsem nemohl dojít k poznání baroka, k porozumění jeho základním psychickým tendencím, k základu jeho životních forem!

Ale snad někdo řekne: A což ty pompézní průvody s oblaky z kadi-delnic, s pablesky stříbrotkaných rouch a hlaholem tympánů a zvonů, o kterých jsi prve naznačil, že tě sváděly v ovzduší XVII. a XVIII.

století – to nebyla skutečnost stejně skutečná jako gotická cimbuří takové Hluboké, Žlebů, Sychrova a jiných romantických architektur u nás i v cizině? A jak to, že tady jsi se nestaral, že ti tato reálná podívaná zastiňuje výhled ve směru, který právě sledujeme? Za tuto otázku jsem vděčen. Panorama skvělých barev božítelového průvodu, Vzkříšení a jiných podobných slavností mimo rámec všedního života vybíhajících liturgií se podstatně lišilo od podívané na zhmotněné sny romantiky. Ta skutečnost sama o sobě vlastně nic neznamena; smysl a význam všech těch barev, tvarů i pohybů byl především symbolický, byl jen médiem, kterým se k nám hlásil svět jiný, a právě tím odpovídala úplně základnímu ustrojení baroka. Moje uchvácení jejich proudem mne neslo zcela bezmocně a bezvládně k břehům, kde se nacházela Brandlova *Maří Magdaléna*, křídlatí andělé Braunovi a ostatní pozůstatky baroka v prostředí mého mládí. Tu nebylo třeba hledat „jiný svět“, za kterým jsem tíhl, tu se hlásil přímo naléhavě sám.

(10. února 1976)

JEŠTĚ JEDNA VĚC MĚ NAPADLA, když jsem se včera v myšlenkách vrátil k barvitým průvodům svého dětství: Neměla na moje bytostné splývání s barokem jistý – a snad podstatný – vliv i hudba, která se ozývala v hlubinách mého mládí? Nešla jejím médii snad dost významná cesta v ovzduší baroka? Měl jsem hudbu jako dítě velmi rád – třebaže všechny otcovy pokusy učinit ze mne dobrého houslistu nebo snad pianistu žalostně selhávaly a ani tak výtečný muzikant, jako byl J. C. Sychra, nedovedl ze mne udělat výkonného umělce.

Operu a symfonii jsem poznal ovšem dost pozdě – na malém městečku, jako byly Benátky, nebylo pro ně místa – ale vposlouchával jsem se velmi dychtivě do hudby chrámové, kterou provozoval na kůru děkanského kostela tu s větším, tu zase s menším zdarem dobrácký pan učitel Puc. Provázívala slavné bohoslužby, kdy k oltáři přistupoval nejen pan děkan, ale i oba kaplani v stříbroskvoucích dalmatikách, ministranti i kostelník v slavnostním okrojování, hořely tu početné svíce, vznášela se a voněla oblaka kadidla a splývala s touto pestřivou nádherou v jakýsi živý „Gesamtkunstwerk“, který mne odnášel mimo moje živoucí okolí. Když na kůru při zvučném „Gloria“ zavřily tympány a do jejich dunění vpadly zvučné žestě s jasotem trubky, flétny, hoboje, houslí a violy, pocítil jsem na zádech mrazení, byl jsem přímo fyziologicky vzrušen a postižen. A to všechno znovu mě očarovávalo magickým zakletím, z něhož nebylo možno uniknout, ani když už všechny ty zvuky, barvy, kruhy, čtverce a elipsy dávno pohasly a zněměly.

Byla to však vůbec hudba barokní, do které jsem se nořil schoulen v koutku při mřížce presbytáře benáteckého děkanského kos-

tela? Byla to skladba nějakého barokního mistra, nějakého Brixiho, Myslivečka či jiného hudebního tvůrce našeho či evropského XVII. a XVIII. věku? Nevím. Možná že ano, možná že ne. Snad byla jen příbuzná s barokem, snad to byl Beethoven nebo pozdější romantika XIX. století. Ale na tom mi jako dítěti nezáleželo. Mne spíš než hudba sama nesla hudebnost: rozpoznání zvuků v prostoru, ve kterém jsem dýchal, jeho naplnění jimi. Jen jisté odstupňování této muzikality jsem cítil: něco mne uchvacovalo víc, něco méně. Ale ať byla skladba znějící ke mně z benátského kůru jakákoli, znamenala pro mne bezděké blížení se baroku.

Srovnáme jen v duchu takový renesanční obraz či renesanční plastiku nebo renesanční architekturu s obrazem, plastikou nebo architekturou baroka! Renesanční umění – i když je to umění velmi vysoké úrovně – má vždy především funkci sdělnou. Jeho obraz zachycuje nějakou podobu, „wie sie eigentlich gewesen ist“, stejně jeho plastika, architektura není o nic méně vázána objektivními tektonickými zákony, než bylo malířství a sochařství poutáno objektivitou svých modelů. Tu není místa pro vyjádření nějakých citových zážitků umělce, a tedy také ne pro hudbu, která subjekt vyjadřuje velmi významně, a tím méně pro hudebnost jakožto princip obecnější, nemyslitelný bez jistého subjektivního základu. Naproti tomu postavte barok! Citoval jsem ve svých úvahách o baroku několikrát Ozenfantovu charakteristiku Michelangelovy Sixtiny jako „Machine à émouvoir“ v *L'Ésprit nouveau* z let 1922 či 1923. A snad ji mohu opakovat i zde: „émouvoir“ značí pohyb, probuzení pohybu nebo vzrušení. To chce barokní umělecké dílo: chce strhnout diváka, chce ho podrobit umělcovu subjektu, naplnit jej subjektem umělcovým, přenést do něj – i za cenu rozličných násilností třeba – kus vnitřního života malířova, sochařova, stavitelova. A tu se ovšem hudba stává důležitým pomocníkem výtvarnickovým. Proniká zcela nepozorovaně do jeho díla, uvolňuje pevné, až ztuhlé tvary jeho zcela jiným, daleko neklidnějším, ale zároveň jeho subjektu daleko příznivějším a vhodnějším rytmem, dovoluje jim rozevlát se volně tam, kam táhne jeho duch. To nebylo jen náhodou nebo výsledkem nějakého autonomního vývoje hudby, na který kladou až zbytečná a neporozumivý důraz stoupenci naprosto samostatné muzikologie, naprosto samostatných dějin výtvarného umění a jiných speciálních disciplín všeho

druhu, že v baroku došlo evropské umění tak bohatého rozkvětu, dosahujícího stále ještě jmény, jako byli Bachové, Händel a další až po naše české mistry i ještě do přítomnosti. Sám kámen tu volal po hudbě, samy barvy, pestře se rozprchávající po širokých plátnech, samy plány architektur, zprohýbané do nejrůznějších křivek jakoby v tanci – to vše znělo neslyšitelnou hudbou. A nejen hudbou – celou tou hudebností, tím cítěním hudebním principiálním, o němž byla prve řeč. A dodnes nutí člověka, který je v jistém smyslu zatížen hudebním cítěním, muzikalitou, aby si dříve nebo později – i když snad nejasně a jen instinktivně – uvědomil svoje vnitřní příbuzenství s barokem.

Pro mne byla v této souvislosti charakteristickou ještě jedna podrobnost. Jak jsem se už výše zmínil, byl jsem tatínkem velmi pobádán, abych se cvičil ve hře na housle a pak na klavír, ale ani v jednom ani v druhém jsem neuspěl. Mohlo by se tedy snad zdát, že moje „muzikalita“ byla jen fikcí nebo jakousi autosugescí, kterou ve mně vyvolala moje vypjatá ctižádost, která se chtěla vyrovnávat s kdejakým mým souvěkovcem v tom či onom oboru vynikajícím nebo mně imponujícím. Ale to by byl omyl. Trvalo to ovšem dost dlouho, než jsem našel svůj nástroj, který byl adekvátní mé hudebnosti a dovolil mi se hudebně vyžít, byť bez jakýchkoli větších ambic – víc pro mne než snad pro moje posluchače. Nikdy jsem se na varhany neučil. Tento nástroj nebyl tatínkem nijak favorizován – snad proto, že tatínek sám na varhany hrát neuměl, snad i z toho důvodu, že ve varhanách viděl hudební nástroj pro mne dost těžko dosažitelný, málo přístupný pro cvičení a tedy i pro to, abych v něm mohl nějak vyniknout. Ale já varhany miloval, i když benátecký varhaník, dobřácký pan učitel Puc, ve hře na ně příliš nevyňikal. Otevíraly daleko větší prostor mé hudebnosti, než mohla prostá linie houslí, ba i než dovedl proud tónů, ozývajících se z klavíru. Tu nezněla jen jedna kvalita tónová, tu vedle violy ozývala se gamba, voix céleste, flétny, cello, bas, ječivá mixtura a ještě jiné rejstříky, tu se vlnila nejen mnoha hlasy, ale i mnoha kvalitami a zabarveními daleko větší část prostoru, blížil jsem se daleko víc onomu bezbřehému „jinému světu“, za kterým jsem tíhnul, než u kteréhokoli z ostatních mne tehdy známých nástrojů. A to bylo pro mne důležité, to mne k varhanům poutalo – řekl bych – osudově.

Scházel jen vnější podnět, který by mi otevřel reálnou cestu k tomuto královskému nástroji. A ten se dostavil, když jsem přišel na boleslavské gymnázium a stal se tu žákem skvělého umělce Josefa Cyrila Sychry – po přání tatínkově nejprve ve hře na housle, osudem vnitřním a mimoděk však především ve hře na varhany, v níž byl Sychra, žák Františka Skuherského, skutečným mistrem. Ani tehdy jsem se však na varhany neučil. Lnul jsem k nim pouze vášnivou láskou, která pozorovala s mileneckým zanícením každý jejich hlas, každé zabarvení rejstříků, každou harmonickou souhru, každý pohyb Sychrových prstů či nohou na pedálech. Nakonec jsem se nejdříve v skromných Benátkách a pak i v samé Boleslavi odvážil zasednout na lavičku před varhaním stolkem a zkusit to, co jsem odkoukal od svého milovaného gymnazijního učitele hudby. Šlo to podivně dobře a brzy jsem se stal zástupcem nejen pana učitele Puce, když o prázdninách odejel na dovolenou, ale i varhaníkem při ranních mších pro chovance boleslavského konviktu, ba i při mších gymnazijních. Naskytla-li se příležitost, improvizoval jsem i třeba hodinu a víc na svém královském nástroji. Byl i předním výrazem muzikálnosti, která mne sblížovala s barokem. Obojí, moje instinktivní cesta za varhanami i moje instinktivní tíhnutí k baroku, bylo kusem mého nezměnitelného vnitřního osudu.

(12. února 1976)

STÁLE VŠAK VIDÍM, procházím-li těmito svými myšlenkami, před sebou nevelké plátno Rembrandtovo s rozříznutým dobytčetem, visící v pařížském Louvru. Už v listopadu 1923 stanul jsem před ním v hlubokém údivu. Lze tento naturalismus zařadit opravdu ještě v rámec baroka? Neocitáme se tu už spíše na prahu jiného uměleckého a životního stylu, jehož další vývoj měl vyvrcholit někde v XIX. století? Nebylo by rozumnější označit toto plátno jako vybočení z Rembrandtova světa pološera a postav z něho vystupujících, jako jakýsi jeho pokus vymknout se z *chiaroscuro* a vůbec z baroka, do něhož se veliký umělec jinak nořil celou svou duší?

Jistě by bylo upřílišněním, kdybychom chtěli tento výklad *a limine* z našich úvah vyloučit. Ale snad ještě větší chybou by bylo, kdybychom na něj položili důraz nebo aspoň chtěli se naň dokonce omezit. Stačí snad si uvědomit, že naturalismus Rembrandtovy *Porážky* nebyl v baroku nic neobvyklého, že bychom jej mohli sledovat na spoustě příkladů, zejména na mučednických scénách, kde barokní malíř dobře namaloval otevřené rány mučedníků přímo krví, aby docílil co možná největší věrojatnosti svého obrazového líčení. *Porážka* Rembrandtova není jako obraz jen kusem uměleckého vývoje a osudu Rembrandtova, a liší se od jiných naturalismů barokního výtvarnictví jen tím, že volí téma nikoli sakrální povahy, nýbrž zcela prozaické, vzaté z běžného života. Chceme-li však postihnout ducha tohoto obrazu a jeho umělecký rod, musíme, myslím, vyjít především z otázek, co vlastně chtěl Rembrandt ve svém obraze namalovat: Mělo to být skutečně jen řezníkem rozpárané a pověšené dobytče či chtěl tu veliký malíř ztvárnit výtvarnický ještě něco jiného a možná

především něco jiného? A je to opravdu ona pouť za „jiným světem“, o které jsme mluvili shora jako o principiálním znaku barokního člověka, nebo není?

Zadíváte-li se na Rembrandtovu *Porážku* trochu déle a trochu pozorněji, myslím, že nakonec poznáte, že (při vší drastičnosti námětu) tu představuje něco, co nelze postihnout prostými smysly, že tu umělec chce postihnout víc než pouhou smyslovou realitu, že chce reálnou skutečností proniknout k něčemu, co leží mimo její obvod. *Porážka* znázorňuje (to slovo podtrhuji, protože se tu jedná o použití názornosti, názorných prostředků) tíži hmoty, měřenou duchovně, tj. jak se obrátí v duši umělcově, jak se mu jeví v jeho vnitřním životě. Překračujeme tu hranici objektivního světa a pronikáme do světa „jiného“, o němž hovořil jsem tolikrát shora. A tímto metafyzickým zaměřením vřazuje se tento obraz, zdánlivě unikající logice a řádu ostatního Rembrandtova díla, naprosto pevně v jeho vnitřní spojitost i v kontext celého západoevropského baroka.

Snad bychom i místo o tíže hmoty mohli při *Porážce* hovořit o hrůze hmoty. Tu opravdu zde Rembrandt vyjádřil s naléhavostí až drastickou. A právě tímto obsahovým postihem, který ovšem není než zesíleným opakováním výrazu „tíha hmoty“, blíží se *Porážka* obrazům martyrií, s nimiž zdánlivě stojí v hlubokém rozporu. I v ní poznáváme Boha skrze tento svět, jak jsem kdysi charakterizoval základní tendenci barokního životního i uměleckého slohu, neboť v ní se nám jeví metafyzické hodnoty, jejichž vyvrcholením je nakonec představa Boha skrze umocněnou realitu.

Neměl jsem jako dítě rád naturalismus barokních mučednických scén, bylo to pro mne cosi přímo strašidelného. Je to přirozené: vidět krev znamená pro dítě vidět bolest a v jistém smyslu i cítit bolest. Pro metafyzické hodnoty není dětská duše ještě dost vyspělá a dozralá. A přece mne zase tato naturalistická obrazová či sošnická martyrologie čímisi upoutávala. Cítil jsem, že se tu ocitám na prahu onoho „jiného“ světa, za kterým jsem tůhnul.

Jednou z nejčtenějších knih mého dětství bývaly *Životy svatých a světic Božích*, jež ve čtyřech objemných svazcích vydal v *Dědictví svatojánašském* farář od svatého Jindřicha v Praze František Eckert. Nebyla to kniha slovesně nijak vynikající, ale mne upoutávala nadmíru. Byla

založena z valné části na pramenech z doby barokní, zejména na velikých *Acta sanctorum* Otců bollandistů. A médium této barokní literatury, která nejdnou neváhala přepracovávat staré středověké texty, aby více odpovídaly barvitějšímu a vzrušenějšímu stylu doby barokní, dopadaly do mé duše odrazy mučednických obrazů a soch XVI.–XVIII. století. A já je nepřecházel, ale blížil jsem se jimi „jinému světu“, který jsem v barokních obrazech či plastikách ještě nebyl s to postihnout. Blížil jsem se k vlastnímu duchovému charakteru baroka.

(16. února 1976)

C O VLASTNĚ TVOŘÍ charakter baroka? Co je to a v čem spočívá onen „jiný svět“, kterým jsem se prve pokusil vystihnout základní tendenci, vtiskující celé době, i tomuto životnímu slohu, svůj ráz?

Odpověď na tuto otázku netřeba jistě po tom, co jsem právě vyložil o Rembrandtově *Porážce*, široce vykládat. Jsou to metafyzické hodnoty, k nimž chce barokní člověk proniknout „skrže tento svět“. Zcela mimoděk vynořuje se tu před námi otázka, zda vskutku je možno vidět v tomto tíhnutí, v této vnitřní gravitaci něco, co opravdu specifikuje barok a jeho vnitřní život od jiných slohových fenoménů? Nebylo snad tíhnutí k metafyzickým hodnotám patrno už třeba v umění starokřesťanském, v umění románském, v umění gotickém – a to jistě ještě více a výrazněji než v baroku? Nepronikají hodnoty metafyzické i v umění renesance, zejména v jeho počátcích? Ale je třeba položit důraz na neoddělitelný doplněk, jímž doplňujeme charakteristikon tíhnutí k metafyzickým hodnotám v baroku: skrže tento svět. Umění románské používá ovšem atributů vezdejšího světa, aby jimi postihlo metafyzické hodnoty: královskou vznešenost třeba, nebo zločinnost nějakého člověka atd. Ale tyto atributy tu nejsou prokreslovány jako obraz skutečnosti, nýbrž jen jako symboly. V gotice tato účast viditelného světa ve vytváření obrazového celku zesiluje (na vrcholu staršího údobí Giotto začíná už malovat krajinné a architektonické pozadí své scény), ale ztuhlé a zeschematizované vzezření figur ukazuje neklamně, že tu stále *potestas temporalis subditur spirituali*, zájem umělcův je orientován k vyjádření hodnot duchových především. Renesance heslo vyjádřené právě uvedeným citátem výroku papeže Bonifáce VIII. obrátila, takže zákony tu ukládá, tj. vládne, především moc světská. Stačí se zadívat, abychom

užili příkladu zvláště výrazného, ale zdaleka ne tak ojedinělého – třeba na obrazy monumentálního Pierra della Francesca: jsou to scény sakrálního rázu, scény z bible, scény z legend a jim podobné. A přece cítíte, že jste se tu ocitli na půdě zcela jiné, než jakou představuje metafyzické zaměření malířů doby románské nebo gotické. Tu vládou zákony viditelného světa: zákony geometrie, zákony zlatého řezu, zákony perspektivy. Tento základní ráz se pak projevuje v umění stále hlouběji a hlouběji. Nejen rozvrh obrazu, i jeho kolorit je podroben zákonům vnějšího světa, objektivizuje se a přijímá příkazy barevné souhry, barevného sladění příjemného oku. A co pozorujeme v renesančním malířství, postihujeme i v plastické tvorbě tohoto údobí. Renesanční sochař se školí především na antických vzorech. Ztvární ovšem i sochu biblického Davida nebo biblického apoštola a jiné figury náboženského rázu. Ale jeho cílem přitom je především, aby jeho vzezření co nejvíc odpovídalo realitě z florentské či římské ulice, ne aby hovořilo o hodnotách světa nadpřirozeného. Donatello se daleko lépe cítí, když portrétuje florentského Niccola d'Uzzano, při jehož bustě není vázán ničím jiným než realitou, kterou má před sebou, a (podle Vasariho) maje vytvořit sochu francouzského světce sv. Ludvíka, šlehe po svém námětu vtípem opravdu velmi neuctivým, protože mu zřejmě „neleží“, nemůže v něm spočinout „po zákonu srdce svého“. A pohlédněte na renesanční architekturu: prostor, který vytváří, neunáší diváka do onoho nedohledného světa, do něhož se vzpínala klenutí gotických katedrál, ani jej neodděluje od vezdejší skutečnosti tím, že tlumí její světlo v masivních zdech, jako to dělala stavba chrámu románského. Renesanční chrám uzavírá svůj prostor s oblibou kupolí, která je ztělesněním principu finality, ovládajícího vezdejší svět, a nenese diváka bez konce vzhůru, nýbrž naopak mu vymezuje jasně, kam až se může svým pohledem povznést, neodhmotňuje stavbu jako vznosné, tíže jakoby zbavené lány gotického žebroví, nýbrž připomíná mu důtklivě sílu hmotného fenoménu. Otevírá doširoka přístup dovnitř proudům slunce, nestavíc v cestu žádná umná kroužení nebo pestřivá skla a jejich malby. Přizpůsobuje jej, bylo by možno říci – dílu světskému a jeho tektonice.

Že tato proměna tendence tlínutí k hodnotám metafyzickým nebyla jen otázkou výtvarného umění nebo snad literatury, kde

rovněž střídá – nejméně snad v soudobých životopisech napodobujících biografie antické – starou literaturu legendickou a rytířský román próza zaměřená k reálnému člověku, ale v celém životě společnosti a jeho vnitřním i vnějším ustrojení, ukáže výrazně problém organizace této společnosti, který rozvinul Niccoló Machiavelli ve svém *Vladaři (Il Principe)*. Tam, kde starší středověk odvozoval legitimní původ každé moci nad jinými lidmi z rozhodnutí Božího a vázal proto také každou moc člověka jednoho nad nějakým lidským celkem příkazy evangelia, požaduje poslušnost poddaných k vladaři jen potud, pokud tento se ve svém jednání jen evangeliem řídí (*regnare est servire Deo* – formuluje tuto zásadu náš Karel IV.). Učinil základem jakéhokoli nároku člověka na postavení vladaře především jeho vlastní, konkrétní vlastnosti, vynikající nad jiné, jeho „virtus“ ve smyslu antickém, a dovoluje dokonce, aby takový člověk užil ve svém postupu prostředků měšťanu nedovolených, ba přímo nemravných. Úkol vladaře také nevidí v tom, aby byl vůdcem svého lidu k „nebeskému Jeruzalému“, ve smyslu příkazů zanechaných naším Otcem vlasti jeho nástupcům v slavné autobiografii, nýbrž v tom, aby jim vytvářel dobrý život zde na zemi a tím je k sobě poutal, přiměl je podrobovat se jeho vládě. I tu mezi Machiavelliho výklady vystupuje zaměření k hodnotám tohoto světa; metafyzické hodnoty a pojmy jsou zatlačovány hluboko do pozadí.

Zcela jinak je tomu u baroka. Řekli jsme už shora, že orientace a zřetel k představám a pojmům duchovým je jedním ze základních rysů baroka, takže tu můžeme mluvit do jisté míry přímo o protikladu k renesanci a jejímu vnitřnímu utváření.

Je různě odstupňován – podle prostředí, ve kterém jsme se ocitli, podle času a vývoje, který jej tu určuje, a podle dalších momentů namnoze zcela specifického a individuálního rázu – ale je všude, kde můžeme mluvit o barokním stylu.

Jak však vysvětlit tento zvrát v duchovním vývoji evropského lidstva, tento návrat (aspoň částečný) k zájmu o hodnoty metafyzické, o svět supranaturální, o „jiný“ svět ve smyslu shora dotčeném? Co podnítilo reakci baroka na renesančního člověka a jeho životní styl?

(17. února 1976)

OBSAH

Zápis o knize	9
---------------------	---

Autorův přístup k problematice českého baroka. Rodné Benátky, jejich vztah k Šporkově Lysé. Ohlasy baroka v rodném městečku autorově v době jeho dětství. Barokní obrazy v benáteckých kostelích. Barokní plastiky v tamním zámeckém parku. Barok mimo umělecko-historické památky městečka: průvodny, pobožnosti. A přece nevhodnost teorie o „milieu“! Hlavní předpoklad autorova sblížení s barokem v principech, charakterizujících tento životní styl. Dvojlomnost baroka, jeho snaha postihnout za viditelným světem vezdejší „druhý svět“, svět duchový. „Poznati Boha skrze tento svět.“ Kořen autorova zájmu o barok v této jeho snaze. Doznění autorovy dětské nemoci v jeho snovosti, utíkající se do „jiného světa“. Tíhnutí za tímto „druhým světem“ se zesiluje. Jeho podněcování knihami, do nichž se autor v zákoutí svých dětských nemocí začítá: Rezkovy-Dolenského *Dějiny národa českého*, Lacinova *Kronika česká*, Jiráskovy *Staré pověsti české* a cestopisy Kořenského a Vrázovy. Bloudění jejich stránkami jako nepřímá cesta k atmosféře baroka 15

Tíhnutí za „jiným“ světem, obvyklý zjev dětského vývoje? Proč právě k baroku a ne k jiným duchovním fenoménům. Chlapcova snivost vytváří romantické sklony, odpor k běžnému. Komplikovanost tohoto „romantismu“. Autorův odpor proti romantickým napodobeninám gotického stavitelství v dětských letech. Odvrat od architektury barokní jako clony zastírající starší roviny umělecké tvorby. Rozdíl mezi gotikou romantiky a barokní gotikou. Nemožnost dojít k baroku přes romantismus. Hlavní popud v světlech a barvách liturgických průvodů autorova mládí. 19

Autorův vztah k baroku a hudba. Jeho hudební vzdělání. Chrámový kůr v Benátkách, pan učitel Puc a tamější slavnostní liturgie. Prudké jejich doznívání v chlapcově duši. Snad to nebyla hudba barokní, chlapec však spíše než hudbou samou veden hudebností a jí se blíží k baroku. Rozdíl mezi přítomností hudby ve výtvarném výrazu renesance a výtvarném výrazu baroka. Málo místa pro hudbu a hudebnost v renesančním objektivismu. Ozenfantova definice barokního výtvarného díla jako *machine à émuouvoir*. Souvislost tohoto „vzrušení“ s hudbou a hudebností. Rozkvet hudby v baroku. Hudba v barvě a kameni. Chlapec si konečně nachází svůj hudební nástroj – varhany. Zvětšení hudebního prostoru ve hře na varhany. Bezděky učitel J. C. Sychra. Chlapcova pozoruhodná a charakteristická cesta jako varhanního samouka. Její souznění s jeho cestou za barokem. 22

Rembrandtova *Porážka* v Louvru: barok, či už vybočení z baroka? Početné příklady jiných naturalismů v baroku. Naturalismus mučednických scén. *Porážka* jako reálné vyjádření obecného principu duchového – tíže hmoty. Naturalismus do „jiného světa“, do oblasti hodnot spirituálních. Hrůza hmoty. Metafyzická hodnota viděná realitou. Chlapcova četba mučednických legend a životopisů jako úvod k dalšímu sblížení s barokem. Jeho dramatické obrazy na okraji „jiného“ světa 26

Co je vlastně barok? Co je jeho tíhnutí k jinému světu? Metafyzické hodnoty a jejich účast v umění románském, gotickém i v počátcích renesance. V baroku však vyjadřování těchto hodnot „skrže tento svět“. *Potestas spiritualis subditur temporalis*. Převaha zákonů fyzických nad metafyzickými. Piero della Francesca. Renesanční kupole jako výraz finality vezdejšího světa. Důraz na přirozené technice v architektuře. Obdoba proměny umění výtvarného v literatuře. Vystřídání legend životopisy podle antických vzorů. Nová společenská ideologie vybudovaná nikoli na principu zděděné autority propůjčované Bohem, ale na konkrétní zdatnosti vládnoucího. Machiavelliho *Vladař*. Představa vladaře v baroku. 29

Proměna stylu působením silných osobností Michelangela, El Greca, Tintoretta? Jde o přeměnu celé životní skutečnosti, ne pouze výtvarného umění, literatury ap. Bylo Velké shromáždění kostnické mezníkem v rozlomu epoch? Různé výklady jeho k této otázce. Husitští humanisté či Pierre d'Ailly? Vliv Husův na oživení metafyzických hodnot v intelektuálním životě evropském. *Imago mundi* Pierra d'Ailly podnětem k velkým zámořským cestám a poznání západní polokoule. Objevy Kolumbovy nejen hospodář-

ského a politického významu; jejich dopad na duchový život západního světa. Průlom do nekonečna za obzory evropského člověka, vázaného převážně Středozeemím. Zabarvení objevů zámořských konce XV. století předchozí historii iberského poloostrova. Průlom do Nekonečna zvýrazňuje působení nekonečných dálků v zámoří. Cesta k základnímu pocitu barokního člověka. Byl barok pokračovatelem italské renesanční tradice? Přese všechnu svou domnělou zaostalost zůstává Španělsko jeho základnou. Michelangelovy plachty napíná víchř, přicházející z „říše“, kde slunce nezapadalo 32

Historie rodiny sv. Terezie z Avily jako svědectví duchovní atmosféry Španělska XVI. století. Sv. Ignác z Loyoly a jeho mystika. Další mystikové španělské doby. Odrazy španělské mystiky. Sv. František Saleský. Španělská mystika přechází do Itálie a do Německa. Karmelité jako její nositelé. Němečtí mystikové, Friedrich von Spee. Odrazy španělské mystiky v české poezii doby barokní. A. Michna z Otradovic, B. Bridel, J. A. Komenický. Duchový příliv ze Španělska zaplavuje celou Evropu..... 36

Maximalizace fenoménů jakožto prostředek expresivity v evropském baroku. Luca Signorelli a Tintoretto. Expresivita barokního obrazu a barokní skulptury. Chiaroscuro jako prostředek této expresivity. Renesanční a barokní architektury. Prostor nikoli jako daná skutečnost, ale jako síla. Florencie středověká a renesanční a barokní Řím. Jejich rozličné chápání prostoru. Kolonády u Sv. Petra. Formování krajiny barokem jako výraz živého cítění prostoru a barokního člověka. Problém prostoru v barokní hudbě. Echo jako charakteristický přínos barokní hudby a výraz živého prostoru. Zámořské objevy a problém úžasu. Úžas a sklon k maximalitě..... 40

Pojem hrdiny jako základní pojem barokní doby. Rozdíl od koncepcí hrdiny v antice, středověku, renesanci. Hrdinství zámořských misionářů a ošetřovatelů za morových epidemií. Sv. Jiří ve středověku a v baroku. Problém Švejka v zrcadle barokního hrdinství. Barokní drama na podkladě pevných idejí, představovaných jeho postavami 46

Autorův útěk před smrtí v dětských letech a v jejich setkáních s barokem. Otcova smrt jako cesta k hlubšímu chápání Smrti vůbec. Postava otcova se mění v Nic. Charakter Ničeho v baroku. Sladká Smrt barokního člověka na rozmezí skutečného a neskutečného. Rozdíl mezi pojetím Smrti u člověka

barokního a renesančního. Rozeklanost pojmu Smrti v baroku. Angelius Silesius a jeho *O Ewigkeit!* Proměna představy Smrti v baroku a její orna-
mentalizace. Tváře mučedníků, dvojlom smrti. El Grecův *Pohřeb hraběte
Orgaze*. Jako rub Ničeho vynořuje se pojem Nekonečna. Barokní poustevny
a kláštery. I představa Věčnosti vyrůstá ze Smrti. Barok ale jako styl neu-
stálého pohybu. *Poslední soud* Lucy Signorelliho a Michelangelův. Miche-
langelova dramatičnost. Berniniho *Dafně*. Touha po řádu jako jedna z nej-
silnějších tendencí baroka, hledajícího zvládnutí chaosu. Dosah přírodních
zákonů v renesanci. Bůh jako základ všeho řádu..... 55

Proměny pojmu Boha v různých prostředích a obdobích. Jeho barokní
pojetí a Terezie de Ahumada. Srážka její religiozity s religiozitou rene-
sanční. Vlna Bosého karmelu vítězí. Souběžné proudy mystiky v nábožen-
ském životě XVI.–XVII. století. Ignác z Loyoly, Bridel, Komenský, Bellar-
minův traktát. Bůh prosvítá krásou věcí stvořených..... 66

Sociální zvláštnosti barokní doby. Vzrůst panovnické moci a zisky ze zá-
mořských objevů. Holandská a anglická revoluce a nezdar jejich snah o vy-
budování nové společnosti. Titulus moci v baroku, ve středověku a v rene-
sanci. Balbínova definice pojmu nobility. Rod a ilegitimní potomstvo
v renesanci a baroku. Zúžení možnosti apelace proti vrchnosti. Neomezený
panovník v baroku a ceremoniál. Zdánlivý odpor proti tomuto pojetí pa-
novníka. Nesprávný pohled osvícenství a liberalismu na barokní absolu-
tismus. Číslo jako svědectví barokního sklonu k absolutním hodnotám.
Chápání čísla ve středověku, renesanci a baroku..... 74

Šustovo upozornění na zacházení s číslem u různých kronikářů. Sub-
stanciální a adjektivní pojetí čísla. Tíhnutí baroka k absolutnímu chápání
čísla. Číslo jako vyznačovatel pojmů u Komenského, Kittela aj. Odstranění
geocentrického systému. Poznání přírodních zákonů úkolem mocně
rozvětvené astronomie. Galileo Galilei a jeho ohlas u Roderiga Arriagy.
Astrologie 88

Astrologie jakožto obrana barokního člověka proti náhodě. Machiavelli
a Štěstěna, resp. náhoda. Náhoda v barokním dramatu sv. Terezie a náhoda
jako výkon vůle Boží. Problém kauzality. Alchymie a její vývoj v cílevědomé
vědecké poznání. Zvláštní charakter barokního humoru. Bergsonova de-
finice komična. Braunův *Zwerghaus*. Krutý smích v lidové písni *Mastičkář
a Zrcadlo masopustu*. Molièrův *Lakomec* 92

Pojetí kauzality a pojetí dějin v baroku. Význam genealogie pro barokní historii. Bůh jako prapříčina všech dějů. Renesanční skepse a oslabení kritiky pramenů v baroku. Historismus, promítající neustále minulost do přítomnosti, pronikavě ovlivňuje poměr baroka k myšlenke národní. Výtka anacionálnosti, stíhající český barok. Rod a náboženství a jejich působení na vývoj myšlenky nacionální. Španělsko a Nizozemí. Svatojánský kult a myšlenka národní. Působení mnohojazyčného vídeňského dvora. Odkaz českých barokních vlastenců spřízněným národům evropského Východu..... 99

Baroko a antisemitismus. Historie Šimona Abelese. Postavení Židů v českých zemích po třicetileté válce. Vnitřní blízkost českého baroka judaismu. V antisemitském Španělsku mystika uchovává prvky mystiky židovské. Básníci českého baroka a mystika Písňe písni. Emancipační proces, uvolňující Židy z ghett, se začíná Michelangelovým *Mojžíšem*. Zájem baroka o starozákonní texty a kabalou. Hebreistika pražských Jezuitů 111

Intermezzo

Překvapivý objev v boloňském kostele. Barokní člověk v zrcadle. 115

Je Bůh baroka Bohem „sedmého dne“ nebo Bohem neustále tvořícím? Teilhard de Chardin. Osvícenství a liberalismus vidí tu strnulost. Bůh sv. Terezie jako podněcovatel její aktivity. Ztotožnění s vůlí Boží u Dominika à Jesu Maria. Galileo Galilei a jeho vzdor inkvizici podporovaný jistotou Boha. Rozpornost baroka a rozpornost křesťanství. Boží všemohoucnost a svobodná lidská vůle. Mystické řešení. Barok nepřijímá svět, jak je dán, ale snaží se jej přeformovat „dle obrazu srdce svého“. Birnbaumův výklad Michelangelova subjektivismu. Představa Boha, posilovaná vůlí člověka, východiskem myšlenky pokroku..... 118

Problém organičnosti v baroku a jeho konfrontace s problémem originalnosti. Příklad architekta Giovanni Santiniho. Typizační tendence v barokním umění a barokní „manýrismus“. Syntetičnost baroka v zrcadle naší doby. Středověká Církev jakožto tvůrce vnitřní jednoty. Křížové výpravy XI. a XII. století a jejich odraz v nejrozličnějších odvětvích intelektuálního života baroka. Skladatel a pozdější poustevník Václav Holan Rovenský. Eremitismus a růst klášterů v baroku. Osvícenské tažení proti eremitismu a klášternímu životu. Racionalismus a deismus osvícenců a jejich bloudění 125

Paradox tendence k jednotě a k mnohosti v politickém a kulturním životě baroka. Nedostatečná odpověď tzv. pozitivistické historiografie. Rubens a holanďtí krajináři. Škrétův portrét Ignáce Vitanovského v Vlčkovici. Polymorfnost umělcova tvarového východiska, která nestojí v cestě vnitřní jednotě díla. Mnohotvarost a jednota v literatuře. Připomínka Rembrandtovy *Porážky*. Jednotící principy Absolutna. Nekonečná řada tvarů v obrovském celku Církve. Rozdíl v tvarovosti malířství pozdní gotiky a baroka. Fantastická *Vidění* a eremitská tematika období uzavřenosti Církve do klášterů a jeskyní. Minimální odraz křížových výprav na tvarovost jim současného umění. Sorokinova statistická metoda a tvarová bohatost barokního umění. Církev jakožto společenství duchů. Publikáční bohatství pražských jezuitů v pobělohorské době. Tzv. koloniální barok a jeho asimilační schopnost. Přítomnost baroka na ruské půdě a na Ukrajině. Ruské a ukrajinské architektonické prvky v Polsku 133

Baroko a protireformace: chronologické srovnání. Život v představách Tridentina. Řád Tovaryšstva Ježíšova a Dominikáni. Jezuité jako hlavní opora tendencí směřujících k jednotnému novodobému státu. Vnitřní příbuznost Komenského a Societatis Jesu. Rovenského kancionál. Souznění a rozdíly mezi Komenským a karmelitskou mystikou. Blud o baroku jako výtvoru protireformace a marxistické pojímání dějin. Polišenského materialistický výklad růstu žďárského opatství, hraničící s historickou falzací. Minimální dopad hospodářského významu zámořských objevů na vznik barokního životního stylu; zrození baroka dopadem psychologickým. Darwinova teorie uplatňovaná na kulturní vývoj člověka a duchovou tvorbu. Odmítnutí automatizovaných vývojových řad. Působení určitých globálních duchových tendencí, v jejichž proměnách spočívá pohyb dějin. Nedostatečnost učení o hmotných mechanismech. „Vím, že nic nevím“, nebo přijetí Boha jako základu vši existence..... 144

Kdy a proč pohasl barokní životní styl? Autorova dřívější odpověď. Ohlédnutí na panorama evropského baroka. Rozpornosti v baroku a jejich vázanost k různým prostředím. Misionáři ve španělských koloniích. Úpadek původního misijního nadšení. Ekonomické chápání kolonií. Čeští emigranti v Severní Americe, jejich odlišnost od katolických misionářů. Nový vývoj posiluje nacionální složku psyché evropského člověka. Odraz nového trendu ve výtvarném umění. Nové chápání krajiny. České krajinářství v baroku nemá většího významu. Francouzské krajinářství. Watteau. Hubert Robert. Rosalba Carriera a Canaletto; jejich zdánlivá antiteze. Nové

pojetí panovníka. Reálný základ moci panovnické místo základu spirituálního. Nové armády jako nástroj panovnického absolutismu. Pokles autority koruny a korunovace. Lidové bouře té doby a jejich rozdíl od bouří XVII. století. Stát a lidové vrstvy. Rousseauova „společenská smlouva“ náhradou za „milost Boží“. Vyznívání barokních tradic v pojetí rovnosti lidské..... 153

Závěr

Poměr současné doby k baroku. Prostorové cítění barokního lidského typu. Robinson Crusoe jako poslední z velkých literárních figur baroka, příznačná i pro nově nastupující kolonizační epochu. Josef Pekař staví barok a romantismus vedle sebe jako fenomény v podstatě téhož ducha. Máchovy doteky s barokem. Chateaubriandova *Atala* a Máchovo Nic. Zvídavost racionalistického Evropana a jeho pronikání do neprozkoumaných oblastí Země. Prudké oslabení náboženského prvku v XIX. století. Nová konfrontace s Ničím skrze první světovou válku. Mocný vývoj aeronautiky a kolektivní prožitek s ním spojený. Expanze do prostoru doprovázená úžasem, obdobným úžasu kolumbovských objevitelů. Nový vpád Nekonečna a jeho odraz v básnické výpovědi Fr. Halase a Jana Zahradníčka. Návrat Boha do poničeného prostředí novodobé společnosti. Moderní pojetí kosmu a biblický obraz Stvoření světa. Osudový vztah moderního člověka v baroku je dán jeho stanutím před v podstatě týmiž vnitřními problémy. 173

Zdeňka Kalisty *Tvar baroka* – aneb o moudrosti pozdního věku
(*PhDr. Renata Ferklová*)..... 193

Bibliografie prací Zdeňka Kalisty..... 203

ZDENĚK KALISTA

Tvář baroka

Doslovem opatřila PhDr. Renata Ferklová
Podle edičního návrhu Anny Kožurikové
graficky upravil Vladimír Verner
Vydalo nakladatelství Vyšehrad, spol. s r. o.,
v Praze roku 2014 jako svou 1208. publikaci
Vydání třetí, ve Vyšehradu první
AA 11,32. Stran 216
Redigovala Blanka Koutská
Odpovědná redaktorka Radka Fialová
Vytiskla tiskárna Finidr, spol. s r. o.
Doporučená cena 298 Kč

Nakladatelství Vyšehrad, spol. s r. o.,
Praha 3, Víta Nejedlého 15
e-mail: info@ivysehrad.cz
www.ivysehrad.cz

ISBN 978-80-7429-341-2