

BAROKO AKTUÁLNÍ

Světla Mathauserová (Praha)

Jestliže o baroku jako o výrazném uměleckém stylu píšou do tohoto sborníku, pak tím minimálně vyslovit uznání nejen pracím doc. PhDr. Danuše Kšicové DrSc., v nichž je obsaženo pochopení pro estetické hodnoty uměleckých stylů, ale také filozofické fakultě brněnské Masarykovy univerzity, která uspořádáním konference o baroku r. 1967 a následujícím vynikajícím sborníkem *O barokní kultuře*¹ prolomila téměř dvacetileté předchozí mlčení o tomto kulturním fenoménu.

Ať už útlum zájmu o baroko byl v poválečných letech jen ideologického původu, jak to vnímal významný znalec baroka Dmitrij Čiževskij,² anebo ať šlo o jednu fázi v imanentním střídání zájmu a nezájmu o určité literární téma,³ v každém případě byla brněnská konference velmi záslužná: jako první u nás zachytila celosvětový - s jistou výjimkou Francie a Anglie - nástup nového zájmu o baroko v 60. letech. Slavistický kongres v Praze r. 1968, jenž otázku slovanského baroka vyčlenil jako jeden z hlavních bodů svého programu, přesvědčivě potvrdil aktuálnost tématu a přinesl řadu rozborů nejen slohových prvků, ale také ideových motivací baroka (Josef Hrabák, Antonín Škarka, Milan Kopecký, Rudo Brtáň, Jan Kopecký, Jan Racek, Václav Richter, Jaromír Neumann).

Šedesátá léta byla v jistém smyslu blízka životnímu pocitu, jenž dal vzniknout baroknímu umění. Ztráta důvěry v poválečný optimismus, odklon od společenských idejí, které se jevily jako rozumový konstrukt postrádající citové polohy, s tím související ztráta orientace a současné hledání nového pevného bodu, z něhož by bylo možno přehlednout svět - to všechno nebylo nepodobné evropské situaci 16. a 17. století. Proto zájem o baroko představoval také usilí o pochopení krizových jevů vůbec.

Zásluhou Masarykovy univerzity zůstane, že zmíněnou konferencí dala podnět k dobovým sebereflexím a sebepoznáním na pozadí baroka a poskytla tak možnost zachytit konkrétní stav uměnovědného myšlení. Tak vznikl určitý historický dokument, který sám o sobě se může stát předmětem dalšího zkoumání a srovnávání. Je to zapotřebí tím spíše, že - jak se v nejnovější době ukazuje - studium baroka není uzavřené. K odkazu baroka se svým způsobem hlásí postmodernismus, když ve svém požadavku pluralismu deklaruje rozpuštění celku jako podmínky pro vznik nových forem legitimacy.⁴

Definovat se ve vztahu k baroku se konečně stalo jedním z průběžných kamenů každé společenské aktivity.

Jakkoliv je to neuvěřitelné, pozitivní vztah k baroku jako k významnému jevu trvá teprve jedno století. H. Wölfflin jako první shrnul tvarové zvláštnosti barokního výtvarného umění do pozitivní definice, která v tomto zdánlivě divergentním jevu postihuje smysl a řád.⁵ H. Wölfflin jako vyznavač imanentního vývoje uměleckých směrů, podminěného střídáním vzestupu a následným vyčerpáním a zplaněním uměleckých postupů, pokládal baroko sice za zpochybnění a revizi renesančních pozitiv, nicméně za jejich cílevědomé a smysluplné dotvoření. Proto základní charakteristiku baroka opřel o jeho srovnání s renesancí.

Renesance jako umění harmonického, jaksi v sobě samém spočívajícího bytí poskytovala osvobozující pocit blaha z rovnoměrného rozložení sil. Baroko naopak bylo založeno na vychýlení, agresivitě, na vyzářování silného efektu a drtivé převahy. V renesanci každá forma byla čistá a úplná, úhly pravidelné, oblouky dokonalé, všechno dýchalo klidnou rovnoměrností, baroko naopak znepokojovalo destrukcí pravidelných tvarů a provokovalo k extázi. Místo pocitu šťastného bytí a klidného spočinutí působilo útočně a po okamžitém prožitku silného efektu zanechávalo pachutí vyprázdnění a pustoty.

Přes toto zdánlivě negativní vymezení baroka jakožto destrukce renesančních pozitiv dokázal Wölfflin ospravedlnit deklaraci sebeoprávnění a neomylnosti, kterou v sobě baroko obsahovalo jako žádný jiný styl. Přestože jeho vznik nebyl doprovázen teoriemi, jakými se manifestovala renesance, a vyvíjel se bez předlohy a v tomto smyslu spontánně - dokonce ani původně neměl jméno - dovedl se propracovat k obdivuhodné celistvosti ovládané dokonalými zákony. Wölfflin pak podstatnou část své práce - vedle pokusu o časové a teritoriální vymezení působnosti baroka - věnuje definování tohoto stylu, jehož podstatou je tzv. "malířskost" výtvarného, zvl. architektonického artefaktu.

Wölfflinova práce svým pochopením a přitakáním baroku spadá do secesních nálad z "fin de siècle". Zvláště odmítavý vztah k optimismu renesance sblížoval dekadenci s barokem. Vůči antice tu nastoupilo pro oba - byť časově vzdálené - styly shodné ochladnutí, zvláště vůči jejímu programu jako závazné "reguli". Nikoliv už údiv a obdiv k velkolepé kolosálnosti, ale chladné studium ruin a kultivace úzkostlivých pocitů, vyvolávaných poznáním, že věci - jakkoliv jsou velkolepé - nejsou ani ve své dokonalosti absolutní a už vůbec nejsou věčné, nýbrž zase jen lidsky pomíjivé. Smutek nad nemožností porozumět jevům přesahujícím lidské schopnosti pak doprovázel tvorbu českých dekadentů z generace let devadesátých, Karáska ze Lvovic, Viléma Mrštíka, později Zeyera a Dyka. Ti už znamenali spojnicí k novému zájmu o baroko, literárněvědnému a historickému (F. X. Šalda, V. Černý, J. Pekař, E. Denis).

Wölfflin, věrný svému pojetí imanence, nevztahoval vznik baroka v 16. a 17. století ke konkrétnímu politickému dění. Zatímco někteří autoři dovedli v době nového zájmu o baroko ve 20. a 30. letech v této rovině studium otázek udržet, např. F. X. Šalda⁶ nebo H. Cysarz,⁷ jini v aktualizaci baroka směro-

vali právě k podmiňování jeho rozvoje politickými a nábožensko-ideologickými podněty. Německý literární historik E. Ermatinger za prvotní pro vznik baroka pokládá "náboženský dobový názor"⁸ a Zdeněk Kalista píše *Úvod do politické ideologie českého baroka*.⁹ Spolu s rehabilitovaným už barokem se snaží sejmout klatbu také z negativního pojmenování katolické protireformace, jež podle jeho názoru je nejvíce spjata s širokým uplatněním a rozvojem baroka v našich zemích. Napříč touto snahou však jde už tehdy formulovaná myšlenka, že stejné barokním autorem jako Adam Michna z Otradovic je i Jan Amos Komenský, představitel právě ještě snah reformačních.

Význam autorů druhé vlny zájmu o baroko spočívá v tom, že vše, co bylo řečeno o baroku jako výtvarném stylu, se aplikovalo na oblast slovesného a hudebního umění. Znamenalo to prohloubenější ponor do duchovních vrstev barokního životního pocitu. E. Ermatinger věnuje ve své knize pozornost duchovnímu napětí mezi radostí ze života a askezi v kapitole *Duše a její básnický výraz*, Josef Vašica nachází "mocnější citovou pulzaci" v české barokní poezii, v níž spatřuje "jarou radostnou sílu obrozeneckého katolicismu".¹⁰ Významným počinem bylo Kalistovo vydání českých barokních textů,¹¹ zpřístupněných takto veřejnosti a osvětlivších historické zdroje našich zlidovělých duchovních písní.

Zatímco oba citovaní němečtí autoři prací o literárním baroku, Ermatinger a Cysarz, se neomezovali ideologickými a politickými zřeteli a baroko interpretovali jako styl doby, rozprostřený po celé ploše společenského života, ať katolického či protestantského, Kalista položil otázku, co je jádrem politické myšlenky českého baroka. Zavrhl názor, že by tu určující mohla být myšlenka absolutistické monarchie. Poukázal na země jako Nizozemi, Benátky, Itálie, Polsko a Uhry, v nichž se absolutismus neprosadil a které se přesto mohou pochlubit nejlepšími projevy barokního umění. Kalista doložil, že ani v Čechách nešlo o absolutistickou monarchii, alespoň ne v 17. století. Tehdy ještě česká šlechta dávala najevo, že trvá na svých stavovských právech omezujících práva panovníka. Avšak pak byla šlechta čím dál více vytlačována z předních míst v habsburské říši, byla nucena poznenáhlu k ústupkům ne právě malým, které, jak uvádí Kalista, vedly nakonec k odnárodnění.

Politické klima, jak vyplývá z řečeného, bylo složitější, než aby bylo možno mluvit o jednosměrném vlivu absolutní monarchie na vývoj události v Čechách v 17. století. Kalista vyzvedá úlohu formujícího se tehdy národního citění, které ovládlo právě měšťanstvo a venkov. A v polemice s pojetím Arnošta Denise, který ve studii *Čechy po Bílé hoře* mluvil "o budově zčervivělé, jež se drží jen proto, že ničitelé, kteří podkopali její základy, pokládali za zbytečné dovršit dílo", se Kalista dovolává novějších poznatků o českém baroku, které rozhojnilo do té doby známé doklady o živém národním citění. Kalista spojil tuto skutečnost s barokní glorifikací rodu, která se - původně aplikována na šlechtické rody - přenesla i na zájem o minulost celého národa.

Potud je Kalistova interpretace českého baroka obohacením dobového pohledu na pohnutou historii Čech po Bílé hoře. Jeden moment jeho vykladu však ukazuje, že tu byla opomenuta další možná interpretační linie, která jiné historiky 30. let vedla k vytvoření termínu "barokní slavismus", minimálně stejně oprávněný jako Kalistova myšlenka o dobové snaze češtví rozplynout se v západním světě. Jde o vyklad tehdy aktuálního boje s Turky, k němuž v 60.-90. letech 17. století publicisté vybízeli také genealogiemi českých šlechtických rodů. Připomínali buď domnělé předky hrdinné padlé v křížových výpravách, jak tomu bylo v případě rodu Slavatů, anebo vplétali do řady šlechtických předků jména křížáckých bojovníků, jak to Balbin učinil v případě rodu Černínů. Kalista to hodnotí jako připomínku národního poslání Čechů a v tomto smyslu snahu po začlenění češtví do okruhu západní křesťanské kultury. Lze však do tohoto směřování počítat také dobovou věštbu, kterou byla opředena nedostavěná katedrála sv. Víta, že totiž ten, kdo ji dokončí, dobude Cařihradu? Když Tomáš Pešina z Čechorodu v dedikaci cisáři Leopoldovi I. připomínal tuto věštbu, měl na mysli více dobytí Cařihradu, anebo dokončení stavby dokumentující slavnou českou minulost? Když Jan Arnolt z Dobroslavina, vydavatel a překladatel do češtiny Tannerova vyličení diplomatické cesty to Cařihradu,¹² doprovází svou knihu přáním, aby se patrioti a vlastenci co nejdříve dověděli o krajích kdysi křesťanských, nyní obsazených nevěřícími, není v apelu na vlastence také připomínka Cařihradu jako bývalého centra východních křesťanů slovanských? A vůbec Cařihradu jakožto města, z něhož vyšlo světlo poznání pro Slované?

Myšlenka "barokového slavismu" je totiž přinejmenším tak věrohodná jako myšlenka o zapojení češtví do společnosti západního křesťanstva.

Oprávněnost termínu "barokový slavismus" je potvrzena historickými fakty, které dokazují, že v 17. století existovalo vědomí o vzájemné blízkosti mezi slovanskými národy, ba dokonce pocit příbuznosti. Dědic idejí Tomáše Pešiny z Čechorodu, farář z Pavlovic nad Bečvou Jan Jiří Středovský spojil moravské dějiny s působením a kultem sv. Cyrila a sv. Metoděje a sepsal obranu a oslavu češtiny jako už před ním Bohuslav Balbin. Oba si byli vědomi slovanských souvislostí.

Dalšími příklady propojení slovanského světa v 17. století je působení Jana Amose Komenského v polském Lešně, přítomnost Bělorusa Franciska Skoryny v Praze a jeho zdejší vydání církevněslovanské bible, působení Bělorusa Simeona Polockého v Moskvě, českých jezuitů v Rusku, cesta Srba Kurije Kryžaniče po slovanském východním světě a jeho projekt jednotného slovanského jazyka atd. K tomu lze přičíst bohatý příliv literárních textů z Čech, Polska a Srbska k východním Slovanům, zvl. románů dobrodružných a rytířských, ale i mravolichých exemplů. Ve slovanském světě probíhal sebeuvědomovací proces doprovázený bohatou výměnou kulturních hodnot. O tuto skutečnost se opírala rozvinutá literárněhistorická produkce 30. let, která vedle termínu "barokový slavismus" přinesla i dosud neobvyklý pojem "slovanské baroko".

Připomeňme aspekt, který do studia barokní poetiky vnesl Frank Wollman jako představitel srovnávací literární historie¹³. Otázku baroka zapojil do srovnávacího studia slovanských literatur a využil jako jeden z periodizačních momentů. Pomocí důsledné aplikace tvaroslovně srovnávacího postupu ve slovanských literaturách došel k přesvědčení o celistvosti slovesné tvorby v nich, a tedy k názoru o "mezislovanské slovesnoti" jako součásti "generální" literatury evropské a světové. Otázka baroka tu sehrála úlohu prubiřského kamene. V případě polského, českého, slovenského a jihoslovanského baroka bylo možno soustředit řadu případů paralelního vývoje, motivovaného nakonec i jednotnou bází společenského, kulturního i úzce duchovního života. Obtížnější se jevílo zapojení východoslovanského regionu do jednotného vývoje slovanských kultur 17. století. Frank Wollman nejenže nevyloučil východoslovanské literatury z celistvosti slovanské slovesnosti, ale naopak tvaroslovným paralelizováním prokázal existenci barokní literatury vedle ukrajinské, kde přítomnost barokních kreseb byla dána blízkostí k polské kultuře, také v literatuře ruské, která měla svůj specifický vývoj, ještě v 17. století zdánlivě zcela odlišný od vývoje západních a jižních Slovanů. Proto také sovětská literární věda dvacátých a třicátých let se ve své většině přidržovala staršího názoru, že literární baroko je západní jev negativní, motivovaný třídně a vázaný na proti-reformaci, která v Rusku nebyla, stejně jako tu nebyla rozvinutá renesance, která - podle předpokladu historického pojetí vývoje - byla nutným předstupněm baroka.

Teprve postupně se dařilo tento názor korigovat. Přispěl k tomu i morfologický aspekt, jak ho použil Frank Wollman k typologickému srovnání. Spolu s pracemi R. Brtáně o "barokovém slavismu"¹⁴ a maďarského slavisty E. Angyala, který označil za barokní celou ruskou literaturu 17. století, zvláště dílo protopopa Avvakuma,¹⁵ se F. Wollman podílel na prosazení a konečném přijetí názoru o existenci také ruského literárního baroka jako přirozené paralely baroka výtvarného. Jeho přítomnost v Rusku byla sovětskými uměnovědci prokázána už r. 1926 v publikaci *Baroko v Rusku*, v níž své rozborů předložili M. V. Alpatov, N. I. Brunov, A. Někrasov, V. V. Zgura a G. V. Židkov.¹⁶ Z literárních historiků předválečných použil termín "baroko" jen L. V. Pumpjanskij v souvislosti s vykladem V. Trediakovského v r. 1937¹⁷ a později I. P. Jerjomín při charakteristice stylu Simeona Polockého.¹⁸

V poválečném období na čas ustal započatý proces konfrontace ruské literatury 17. a 18. století se západoevropským barokem, protože v literární vědě zesílil názor o třídní motivaci, tj. o odrazu zájmů vládnoucí feudální třídy v barokním umění. A tak nadále I. N. Goleniščev-Kutuzov a P. N. Berkov připouštěli existenci barokních prvků jen v homiletice 17. století, která se nesporně vyvíjela pod polským vlivem. V dané době také u nás pozorujeme ne-li zesílení negativního vztahu k baroku, tedy určité utlum zájmu o jeho začlenění ke kladným hodnotám literatury.

Obtížné a několik vědeckých generací trvající integrování pojmu baroka do literární vědy není tedy jen specifikem omezeným na tak výlučnou oblast, jakou je v rámci evropské kultury staroruská literatura a její přechod k literatuře nové. Je v tom něco obecného a zákonitého, že pojetí literárního baroka se ve srovnání s pojetím gotiky nebo romantismu konstitovalo jen pomalu, s obtížemi ideologického, ale i čisté uměleckého rázu. Z porovnání vyplývá, že projasňování uměleckých hodnot baroka souviselo vždycky s dobovými estetickými normami, s tolerancí a ochotou proniknout do složitějších rozměrů bytí. Takže nakonec vztah k otázkám baroka v určitých dobách může být měřítkem umělecké potence dané doby, měřítkem jejího prostoru a schopnosti pochopit smysl specifických prostředků barokní poetiky.

Nová fáze cyklicky se obnovujícího zájmu o baroko nastala už koncem padesátých let. Otázka existence ruského baroka svým způsobem aktualizovala dosavadní výklady a navozovala potřebu nového zhodnocení literárního baroka. První poválečný kongres slavistů v Moskvě r. 1958 zařadil do svého pořadu anketu o otázkách baroka,¹⁹ a tak byla zahájena ve slavistice třetí éra intenzivního zájmu o baroko, který pak vrcholil v šedesátých letech a měl svou paralelu i v ostatních evropských kulturách, jak o tom svědčí kongresy o baroku v Itálii, Polsku, Německu, u nás a jinde.

Co se změnilo a co nového přineslo bádání o baroku v šedesátých letech ve srovnání se zájmem o ně ve dvacátých a třicátých letech?

Nové celostní literární metody překlenuly někdejší rozpor ideologické a do popředí vystoupil typologický zřetel. Vedle převážujícího morfologického zájmu tu byl ještě jiný zdroj nové kladených otázek, totiž současná umělecká situace. Tehdejší aktualizace moderního umění svým pocitem hmoty uměleckého materiálu korespondovala s hlavním barokním principem a to nás tehdy postavilo přímo do středu ontologické problematiky baroka. Také otázky stylu byly intenzivněji kladeny: jak se vyvinuly barokní formy, jaké specifické modifikace vytvořily v různých zemích, jaký je jejich vztah k předchozímu domácímu umění apod.

Ideové aspekty barokního studia se rozšířily. Nešlo už o národní prestiž, ani třídní či konfesní prioritu, ale o všelidský smysl tak širokého jevu, který v sobě obsahoval krizi renesančního humanismu. Studium baroka se v šedesátých letechjevilo jako studium komplexní. Vedle zájmu o strukturu uměleckých forem a jejich pohyb se ukázala potřeba studia historické sociologie, protože baroko se stále zřetelněji rýsovalo jako směr konkretizující obecný pocit doby, prolínající všechny složky kultury, materiální i duchovní, náboženství, politiku, vědu i sám život. V šedesátých letech se stalo patrné, že baroko je širší jev, než aby bylo možno spojovat je s protireformací, s jezuitismem, nebo jen se zájmy vládnoucí třídy. Dokázaly to bohaté projevy baroka v lidové slovesné tvorbě, v lidovém dramatu a architektuře. Bezpečně to mohla prokázat existence baroka ve východoslovanských zemích, kde se protireformace neuplatnila.

A to také potvrzeno nakonec bylo. Přispěly k tomu i nové formulované názory, že baroko je věci nejen katolických, ale naopak i protestantských umělců. A. Škarka upozornil na barokní styl v díle Komenského,²⁰ Julie Nováková mluví o jeho barokní latině,²¹ oba v citovaném sborníku brněnské Masarykovy univerzity.

Druhým činitelem, který pozměnil dosavadní odmítavý postoj k ruskému baroku, byly závěry D. S. Lichačova, že v ruske kultuře 15. a 16. století se přece jen určité prvky renesance projeví.²² Na tomto základě pak byla docela dobře aplikovatelná Wollmanova teze o humanisticko-barokních prostředcích v ruske kultuře i jejich nepředpojatý strukturní a typologický rozbor.

K dobovému studiu ruského baroka jsem se připojila koncepcí o dvojím baroku v Rusku: jedno je přejaté prostřednictvím polsko-ukrajinským jako hotové, vybavené poetikami a retorikami, a je reprezentováno dvorním básníkem Simeonem Polockým,²⁴ druhé je domácí, spontánní, popíra v sobě a problematizuje domácí formy, je prosyceno tragickým vědomím nedostatečné humanity, pocítované pod silným společenským tlakem, je iracionální, vyjadřuje ztrátu pevného bodu, daného dosud carskou a církevní autoritou. Představitelem tohoto typu baroka je protopop Avvakum, ve své exaltované nábožnosti a vnější teatralnosti tak podobný západním barokním kazatelům.

Představa o baroknosti protopopa Avvakuma, zahájena E. Angyalem, byla později rozvinuta A. Morozovem²⁵ a charakteristiku barokní poezie Simeona Polockého rozvedl Alexandr Pančenko.²⁶ Tím vším byla v této fázi zájmu o baroko zařazena ruská literatura 17. a počátku 18. století jednoznačně do dějin slovanského a evropského baroka.

V 70. letech pak už jen doznivaly práce zabývající se barokem, ale nové kladení otázek už nevyvolaly. Také 80. léta lze pokládat za dobu zmenšeného zájmu o baroko.

Je ovšem třeba nadhodit problém dalších perspektiv ve studiu baroka. Zájem o ně se opět dostavil, jak to odpovídá cykličnosti dosavadního vývoje. Vyplývá z tragického pocitu lidské existence, věčně nenaplněné touhy po lidském ovládnutí absolutna, a především vztahu člověka ke kosmu, k přírodě. Antropologická situace člověka ve vesmíru je dvojnásobná, což si uvědomujeme stále bolestněji. Buď se citíme ve vztahu ke kosmu být jeho legitimní součástí, anebo jsme ke kosmu ve vztahu odcizení.

Tato ambivalence, která je zdrojem krize moderního člověka, má svou výraznou obdobu právě v baroku, v jeho rozporu, který vyplývá z lidské ambicióznosti, sebedůvěry v absolutní tvůrčí možnosti, a na druhé straně z trpkého poznání nedokonalosti každého lidského konání.

Je ještě brzy na syntézy a zobecnění. Ale už dnes při nástupu postmodernismu se zdá, že je výrazem podobného lidského pocitu, avšak že celé hnutí se zatím nachází spíše ve studiu boření než směřování k nové jednotě. Teoretikové postmodernismu ovšem neusilují o dosažení celku, neboť jakékoliv ujednocování pokládají za věc retrospektivní, kdežto pro per-

spektivu je třeba bez resentimentu a předpojatosti uznat faktickou pluralitu v její kladnosti a plně vnitřní hodnotě. A dovolávají se při tom - jak jinak - baroka.²⁷

POZNÁMKY:

- 1 O barokní kultuře. Brno 1968.
- 2 TSCHIŽEWSKIJ, D.: Das Barock in der russischen Literatur. Slavische Barockliteratur I, München 1970, s. 9-10.
- 3 Srov. MATHAUSEROVÁ, S.: Poetika baroka ve slovanském písemnictví. Slavia 1989, s. 1-2, 7-12.
- 4 WELSCH, W.: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1988, s. 42.
- 5 WOLFFLIN, H.: Renaissance und Barock. München 1888.
- 6 ŠALDA, F. X.: O literárním baroku cizím i domácím. Šaldův zápisník 8, Praha 1935-1936.
- 7 CYSARZ, H.: Deutsches Barock in der Lyrik. Leipzig 1936.
- 8 ERMATINGER, E.: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig-Berlin 1928.
- 9 Baroko. Pět statí. Praha 1934, s. 40-90.
- 10 Tamtéž, s. 91-107.
- 11 KALISTA, J.: České baroko. Praha 1940.
- 12 TANNER, Johannes: Legaci císařská, kterou na poručení císaře Leopolda I. k Portě Ottomanské vykonal vysoce urozený pan Walter hrabě z Leslie. V Litomyšli 1669.
- 13 WOLLMAN, F.: Slovesnost Slovanů., Praha 1928.; K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské. Brno 1936.; Slovanství v jazykové literární obrození u Slovanů. Praha 1958.; Tzv. "baroko" v slovanských literaturách. Slavia 28, Praha 1959.
- 14 BRTAN, R.: Barokovy slavismus. Liptovský Mikuláš 1939 (srov. recenci F. Wollmana ve Slavii 1939-1940).
- 15 Svě práce shrnul v pozdější publikaci Die slawische Barockwelt. Leipzig 1961.
- 16 Baroko v Rusii. Moskva 1926.
- 17 ПУМПУНСКИИ, Л. В.: Третьяковский и немецкая школа разума. Западный сборник I. Moskva-Leningrad 1937, s. 166-167.
- 18 ПУМПУНСКИИ, Л. В.: Поэтический стиль Симеона Полоцкого. ТОДРИ VI. Moskva-Leningrad 1948, 125-163.
- 19 Konkrétně na otázku o existenci a úloze baroka ve slovanských literaturách odpověděli J. Hrabák, I. P. Jeremin, A. A. Kurozov, negativně I. N. Golenčev-Kutuzov, P. N. Berkov a J. Mišianič. Srov. Sborník odpovědí na otázky po literaturovedení. IV. Mezinárodní sjezd slavistů, Moskva 1958, s. 88-91.
- 20 Srov. statí A. ŠKARKY "Baroknost literárního stylu J. A. Komenského" ve sb. O barokní kultuře. Brno 1968, s. 41-60.
- 21 NOVÁKOVÁ, J.: Proč je Komenského latina barokní. Tamtéž, s. 53-60.

- 22 LICHÁČOV, D. S.: Kultura Rusi vremeni Andreja Rubleva i Jepifanija Premudrogo. Moskva-Leningrad 1962, s. 15-20.
- 23 MATHAUSEROVÁ, S.: Umělá poezie v Rusku 17. století. AUC, Philologica 1-3, Praha 1967.
- 24 MATHAUSEROVÁ, S.: Baroko v ruské literatuře XVII. století. Ve sb. Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha 1968, s. 253-259.
- 25 MOROZOV, A. A.: Problema barokko v ruskoy literature XVII-načala XVIII veka. Russkaja literatura 3, 1962, s. 5-30.
- 26 PANCENKO, A. M.: Russkaja stichotvornaja kultura XVII v. Leningrad 1973.
- 27 WELSCH, W.: Unsere postmoderne Moderne. Tamtéž, s. 33.

Барокко актуальное

Резюме

Барокко является одним из самых дискутированных вопросов искусствоведения. О нем было высказано много мнений, оправдывающих и отрицающих. От первого позитивного определения барокко, которым в конце прошлого века вошел в его изучение Гейнрих Вельффлин, каждая культурная эпоха стремится дать определение своего отношения к барокко. Так это было во время декаданса в конце прошлого века, во время наступающего модернизма в начале нашего века. Определенное охлаждение и даже отказ от барокко, как от явления, отражавшего реакционные тенденции, были характерны для сороковых и пятидесятих годов. В шестидесятые годы, наоборот, с удивлением изучались богатые стилевые приемы барокко.

Каждая из данных интерпретаций раскрывала и акцентировала новые стороны этого необычайного культурного феномена. Возможность конфронтации со стилем барокко используют и современные теории модернизма.