

POZNÁMKY K BAROKNÍMU UMĚNÍ

Byl jsem vyzván brněnskými literárními historiky, abych se pokusil vyšetřit, co znamená barok ve výtvarném umění. Jelikož mým pracovním polem je hlavně architektura, je přirozené, že moje interpretace baroka bude omezena mými možnostmi. Na druhé straně však není tato připomínka nebo omluva snad nejnaléhavější. Barokní dílo — aspoň určitého směru — je stejně komplexní, jsouc souhrou všech oborů výtvarné práce a právě architektura je základnou této umělecké totality.

Otázkou, co je barok, jsem se zabýval již dříve, vždy — jako nyní — vlastně příležitostně. V době výstavy Pražské baroko — umění 17. a 18. století v Čechách (Praha 1938) bylo založeno Sdružení přátel baroka v Umělecké Besedě a v rámci této organizace jsem uveřejnil krátkou úvahu o pojmu baroka.¹ Podruhé jsem se dostal k rozboru baroka při recenzi knihy H. G. Franze Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen,² neboť Franzova publikace je nejobsáhlejší přehled barokní tvorby v českých zemích z posledních let. Nynější článek, podnícený barokním symposiem v Brně 1967 a po značných rozpacích nazvaný „Poznámky“, je tedy třetím pokusem vyjádřit barok. Uvedené číslování má jistý smysl, nikoli však takový, že by autor po napsání třetího příspěvku nebyl otrávený a že by ho raději neroztrhal. Lze se však utěšit tím, že by patrně bylo možné uvažovat o baroku vždy za čas stále, i kdybychom snad nevěděli proč. Historie umění je přece instituce, učí se na universitách a má akademické ústavy.

Zdá se vhodné připomenout dvě okolnosti. Vlivem řeči („barok“) a situace v 19. století se dostala historie umění k objektivacím. Je známo, že tento přístup začíná v osvícenství konstrukcí formálního slohu, a byla-li na začátku 20. věku v Kunstgeschichte als Geistesgeschichte vystřídána forma „světovým názorem“, neznamenalo to radikální změnu stanoviska. Přírodovědecky orientovaná metafysika objektivace, otázka po podstatě baroka, otázka jeho substance, zůstala. Byla u pseudoslohů minulého století samozřejmá a ani realismus—impresionismus—poimpresionismus se svou „noetikou“ nepotřeboval ji nutně odstranit. Problém objektivace

¹ V. Richter, *O pojem baroka v architektuře* (Olomouc 1944).

² Umění 12, 1964, 313.

v exaktní vědě může být řešen různě³ — je podle M. Heideggera historickým, ale má vůbec smysl ve světě umění? Jsme oprávněni přestupovat k pojmu „barok“ dílo, u něhož perspektivismus znamená něco zcela jiného než u přírodní věci a jehož existence je mimo metafysickou hypostázi? Skutečně v dějinách historie umění lze před objektivistickou historiografií umění, založenou J. J. Winckelmannem, zjistit „přirozený“ způsob pracující s „manierou“ umělce (nebo nejvýše jeho dílny, školy). Trojdílná filosofie dějin této historie byla rovněž „přirozená“: máme sice předky, ale to, co sami nyní tvoříme, je to nejvyšší umění. Tedy žádné *Kunstwollen*, pro něž každá epocha musí být stejná.

S předešlým souvisí druhá věc. Není-li historik umění odsouzen k objektivitě, kdo mu dovolil, aby se zajímal o barokní dílo? Není-li totiž možné si myslit, že se historik vznese jako kosmonaut do beztížného prostoru mimo naši soustavu a že bude objektivně pozorovat barok kdykoli libovolně, musí dostat od někoho svolení. Tím, kdo uděluje povolení, je čas, vicedimenzionální přítomnost. Je tedy otázka, zda je nyní vhodný čas k vyšetřování barokního díla. Podle mého mínění se zdá, že dnešek je nikoli jen k tomu vhodný, ale že jsme k tomuto úkolu přímo zavázáni přítomností, tj. současným uměním. Hora ruit, moderní umění nám otevírá barokní svět umění. Přítomnost je nám dána a je tedy darem, ocitli jsme se v ní. Nutnost k baroku není otrockým zákonem, dar lze odmítnout, i danost vyžaduje rozhodnutí, kterému se nemůžeme vyhnout. Musíme se v přítomnosti orientovat a rozhodnout v ní, buď spolupracovat, nebo nastoupit cestu omylu. Jsme na rozcestí, ale ukazatel je přítomný, jen ho musíme vidět. Přítomnost nás vede k pochopení barokního díla a naopak vyšetření baroka bude nám vodítkem k modernímu umění. O přítomnost totiž hlavně jde. Chce-li snad někdo vytýkat této hermeneutice *circulus vitiosus*, je metafysik myslící more geometrico a jako takový spadá do likvidace. Minulost je dimenzí vlastní přítomnosti, zachované barokní dílo stojí přítomně před námi stejně jako dílo současné. Dění v 18. století není primární otázkou.

Ve výkladu slova „barok“ se objevily dvě teorie. Podle jedné znamená výraz „barok“ asi formální zdivočelost, podle druhé obsahovou zmatenost. První interpretace je starší a zřejmě pravděpodobnější, druhá mladší — jak to obvyčejně bývá — snaživě přispěchala v určité dogmatické estetice. Před několika lety jsem našel v dietrichsteinském mikulovském archivu (nyní uloženém v Brně) záznam, že r. 1696 byla objednána u soustružníka ve Vídni za 1 zl. 15 kr. pro mladého syna dietrichsteinské rodiny větší barokní hůl (*einen grösseren baroque Stock*), *baroque* psáno francouzsky. Mimochodem: v účtech lze sledovat, jak po obležení Vídne Turky 1683 u mladé generace Dietrichsteinů přímo vypukla francouzská móda. Uvedený vídeňský údaj je pozoruhodný z několika stránek. Především mne překvapila jeho časnost, konec 17. století. Nemohu ovšem sledovat historii slova „barok“ v evropských jazycích. Zadruhé je — tuším — zřejmé, že výraz „*baroque*“ je míněn formálně. To ovšem — jak naznačeno — není novinka, ale je vhodné to opakovat. Odpovídá to také jazykovému citu.

³ Srov. nyní sborník *Existencializmus a fenomenológia* (Bratislava 1967).

Je dále zajímavé, co si máme představovat při vídeňské zprávě o barokní holi. Byla soustruhována ze dřeva, ale sotva měla tvar balustru. Balustrová forma byla přece běžná renesanční forma a není vůbec důvodu, proč by měla být zvána „barokní“. Ostatně balustrová hůl v ruce mladého Dietrichsteina by byla dosti nevysvětlitelná. Hodila by se snad pro nějakého dvorního hodnostáře, ale pak by nestála 1 zl. Vzpomeneme-li si však na druhou polovinu 17. století, vytane nám na mysli spíše hůl ve formě šroubovité závitnice, ve tvaru šroubovitého sloupkového dřívku, tehdy velmi rozšířeném a vycházejícím ze známého vzoru, od sloupů u Berniniho tabernáku v kostele sv. Petra v Římě (1624–1633). Byla-li nazvána tato forma v 17. věku barokní, pak se to stalo nepochybně pro její schválnost, bizarnost, pro její rozkladnou tendenci, rušící normu klasické renesance. Je pravda, že skoro před půl stoletím roztřídil V. Birnbaum⁴ „barok“ na tři proudy (chronologicky nesoučasné): 1. perspektivní (Borromini, Guarini), 2. monumentální (Michelangelo), 3. klasicistický (Bramante, Palladio). Avšak v novější historii umění 20. věku byla tendence rozkládající klasický kánon vyhrazena jen „monumentálnímu baroku“ a tento byl přehodnocen na jeden směr manýrismu. Uměleckohistorická věda se pak snažila po celou první polovinu našeho století zbavit fenomén baroka právě této rozkládající charakteristiky, která skutečně pro ta díla, jež nyní míníme jako vlastní barokní, tj. pro Birnbaumův směr perspektivního baroka, není nijak přílehavá. Z Birnbaumových tří baroků se tedy staly dva manýrismy (michelangelovský a klasicistický-klasicizující) a jeden pravý barok perspektivní. Tím jsme se však dostali do dosti groteskní situace. Konstituovali jsme jako barok něco, co původně snad vůbec „barok“ neznamenovalo, byl-li podle vídeňského příkladu „barokní“ manýrismus. Pro tuto konfuzi je asi i příznačný francouzský tvar slova „barok“ u dokladu 1696, tedy z uměleckého prostředí, v němž podle našeho dnešního chápání žádný barok neexistoval, nýbrž jen manýristická tzv. Vorklassik. Tyto zběžně načrtnuté poznámky ovšem nechťejí, aby byla měněna dnes již konvenční terminologie pro údobí 17.–18. století. Avšak není jistě na škodu si uvědomit, co se vlastně přihodilo v poslední historii umění, zvláště je-li určení „barokní“ logické. Neboť barok = zdivočelost lze myslet jen ve vztahu k normě a tento vztah má právě manýrismus k renesanci. „Perspektivní barok“ nemůže být zdivočelý, jelikož je — jak uvidíme — s normou nesouměřitelný.

Není úkolem ani popsat a konstituovat totalitu nebo podstatu baroka, ani vylíčit jeho dějiny, ale pochopit historické barokní dílo. Přirozeně k tomuto pochopení jsou nutné předpoklady. Především — kvůli dorozumění — je záhodno opakovat na tomto místě ve zkratce známé dějiny barokní architektury. Barok („perspektivní“) vznikl v Římě činností Fr. Borrominiho v první polovině 17. století. Po smrti Borrominiho 1667 zavládl v Římě akademismus a další vyvíjení barokních principů se přenáší k savojskému dvoru do Turina působením Guarina Guariniho (1624 až 1685). Na severoitalský guarinismus navázal vídeňský J. L. Hildebrandt

⁴ V. Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Knihovna Stylu 6 (Praha 1924).

(1668–1745) a v jižním Německu B. Neumann (1687–1753). Důležité však je, co se stalo po roce 1700 v českých zemích. V díle Giovannioho Santiniho (1667–1723), jehož radikální tvorba je z nevědomosti stále ještě připisována zednickému mistru Kryštofu Dientzenhoferovi, došlo v středoevropském prostoru k syntéze italského guarinismu se severskou středověkou tradicí, danou pozdněgotickou architekturou a renesancí jen ztlumenou. Tato syntéza přestoupila umělecky jak italský, tak vídeňský guarinismus a znamenala vyvrcholení radikálního baroka. Barokní syntéza nebyla v dějinách umění českých zemí (konkrétně v pražském středisku) ani první, ani poslední. K podobnému splynutí a střetnutí jihu a severu došlo u nás již za posledních Lucemburků v gotice a také v polovině 19. století dílo Josefa Mánesa lze pochopit jako syntézu klasicismu a romantismu, nikoli jako počátek realismu, podobně jako dílo B. Němcové.

Hrubý náčrt dějinné linie tzv. radikálního nebo perspektivního baroka nevyčerpává ovšem plnost epochy 17.–18. století. Po krátkém údobí klasicistické renesance v Římě je skoro celé italské 16. století vyplněno tzv. manýristickým uměním. Slohový termín je odvozen od italského „maniera“, tj. způsobu, a bylo již připomenuto, že v renesanci byl u Vasariho umělecko-historickým pojmem. Z hlediska přirozeného světa umění bylo umělecké dění dáno souhrou manier, způsobů výrazu jednotlivých mistrů a jejich škol. Dnešní slovo „manýrismus“ je ovšem vlivem 19. století také dobovým slohem a italský manýrismus, objektivisticky pozorován, se rozštěpil na dvě možnosti (dejme tomu: racionální a iracionální): klasicizující (Palladio) a anti-klasiku (Michelangelo v stáří), tedy to, co vídeňský doklad 1696 nazval „baroque“. Toto rozvrstvení přesáhlo do 17. století a objevilo se nejen v jednotlivých centrech, ale i v evropském měřítku. V Římě vedle Fr. Borrominiho existoval v architektuře klasicizující L. Bernini a později C. Fontana, ve Vídni vedle J. L. Hildebrandta J. B. Fischer z Erlachu. Michelangelovský manýrismus prošel severní Itálií do střední Evropy a s klasicizujícím manýrismem opanoval jakožto Vorklassik západ v údobí louisquatorzu (1643–1715), byv překonán teprve rokokem louisquinzu. Také v tomto dění došlo ve střední Evropě k syntéze jihu a západu v modu syntézy baroka a klasiky, nikoli ovšem u staršího Fischera z Erlachu, jak se mylně domnívá H. Sedlmayr, ale u mladšího Dientzenhofera, Kiliána syna. J. B. Fischer je klasicizující manýrista habsburského imperialismu.

Z naskicovaných evropských rozporů v 17.–18. století, které byly ve své době nepochybně zcela zásadní, znovu se klade otázka, co je barokní dílo (barokní v nynějším slova smyslu). Lze snad podle uvedeného stavu (dění) konstruovat podstatu umění 17.–18. věku abstraktně jako dialektiku protikladných pólů, nebo se konkrétně rozhodnout v totalitě pro jeden směr? Je jasné, že abstraktní schéma dialektického vysvětlení historiku umění při konkrétní historické analýze barokního díla mnoho nepomůže. Co nás však přímo nutí se rozhodovat a jak? V tom jsme opět vedeni přítomností, neboť zijeme v podobné situaci světa jako v barokní epoše. Také dnešek se nám dává jako spor dvou uměleckých světů; jedno umění je zatím nazýváno z nedostatku prostě moderním a druhé realismem, ovšem mylně. Totiž jediné historicky konkrétní umění toho jména, umění druhé poloviny 19. století, bylo iracionálně naturalistické a nikoli idealistické

(typizující). Je jistě možné sestrojít v dnešním světě umění objektivisticky dialektiku. Předstupme však s touto dialektikou před současného vážného umělce. Pro něho znamená tato otázka otázku života nebo smrti, jelikož vůbec nejde o mistrovství. Ostatně jinak: který historik umění, dbá-li na sebe, by si pro své soukromí vybral dílo bolognské školy místo obrazu Caravaggia? Asi nějaký fašista.

Přítomnost vede tedy umělecko-historickou vědu k pojetí, že umění, které v 17.–18. věku vytvářelo z doby epochu, bylo tzv. radikální nebo perspektivní barokní dílo, jehož přívlastky jsou ovšem zcela vnější a nevýstižné. Lze přirozeně očekávat, že se mohou proti tomuto názoru ozvat námitky, jak se již vyskytly v určitých kruzích, ale bylo by možno dokázat, že tento odpor vychází z navyklého estetického dogmatismu, i když třeba neuvědomělého. Již v této souvislosti se objevuje první podnět k hermeneutice barokního díla. Jelikož ve slově umění, odvozeného od „uměti“, se hlásí pochopení umění jakožto normy, neboť pouze normu se může někdo naučit a umět, je barok proti-normativní a tedy anti-umění v přísném smyslu. Pro tento charakter barokního díla je příznačné, že barok – jak známo – byl objeven naturalismem v poslední čtvrtině minulého století, aspoň z jedné své stránky. V naturalismu není čemu se učit, neexistují pro něj předpisy. Jeho plnost není spoutána.

Jiným podpěrným bodem k pochopení základních rysů barokního díla je jeho určení jakožto perspektivního. Barokní dílo je nepochybně perspektivní, nikoli však jen proto, že chce perspektivními konstrukcemi dosáhnout u diváka iluzivních dojmů. Je perspektivní v hlubším smyslu. Bylo konstatováno, že bodová perspektiva, ať již lineární, nebo malířská, je symbolickou formou novověkého subjektivismu a tedy filosofického humanismu. Výraz „symbolická forma“ je užit proto, že takto byl fenomén v literatuře označen; nerozhodujeme, zda slovo „symbolický“ je adekvátní. Barokní dílo je perspektivní, ale také renesance je v tomto smyslu perspektivní a celé evropské umění až do kubismu. Nestačí tedy k určení barokního díla jen jeho perspektivnost, nehledíme-li k tomu, že v baroku jde o malířskou (barevnou) perspektivu, nýbrž je třeba podrobněji vyšetřit modus barokní perspektivnosti ve dvojím směru: barokní dílo je iluzí čeho a koho? Jestliže renesance konstruovala věci rozmístěné v prázdném prostoru a tedy především trojrozměrné předměty v jejich vztazích, barokní dílo se snaží o iluzi nekonečného hmotného prostoru a jeho iluze vychází nikoli z izolovaného individuálního subjektu, ale z plurálního subjektu „my“.

Prozatím bylo barokní dílo určeno jako anti-umění a jako novověce subjektivní (iluzivní), s plurálním subjektem. K dalšímu vyšetření by bylo velmi potřebné nějaké vodítko, abychom si byli jisti, že jsme některou stránku nebo dimenzi díla nevynechali. Při konkrétní práci lze s obtíží užívat zprofanovaného schématu forma—obsah. Jde o nejobecnější pojmy, zcela vyprázdňené abstrakcí. Je-li umění otevřením světa, pak je možné navázat na Čtveřici M. Heideggera, jež je určující pro světovou hru.⁵ Je ovšem u této Čtveřice velmi závažná otázka o dosahu její historické plat-

⁵ M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*; t ý ž, *Das Ding*, Vorträge und Aufsätze (Pfullingen 1954).

nosti. K tomu se ještě později vrátím. Pokud jde o údobí baroka 17.–18. století, není nutné být obezřelým. Pro barokní epochu Čtveřice nepochybně platí v plném rozsahu, jinak totiž není možná. Čtveřice světa – jak známo – je jednotná souhra čtyř: země, nebe, božských a smrtelných.

Země je stavebná nositelka, živící, plodící, šířící se v horstvech a vodstvu, povstávající v rostlinstvu a zvířectvu. Řekneme-li „země“, myslíme zároveň i ostatní ze Čtveřice.

Nebe je chod slunce na jeho klenbě, běh měsíce ve čtvrtích, putující trpyt souhvězdí, roční doby a jejich koloběh, světlo a smrákání dne, tma a svítání noci, příznivé a zlé počasí, let mraků a modrá hloubka éteru. Řekneme-li „nebe“, myslíme zároveň i ostatní ze Čtveřice.

Božští jsou poslové božstva s pokyny. Z jejich tajné vlády se jeví božstvo ve své nesrovnatelnosti. Řekneme-li „božské“, myslíme zároveň i ostatní ze Čtveřice.

Smrtelní jsou lidé, jelikož mohou zemřít. Zemřít znamená schopnost smrti jakožto smrti. Jen člověk může umřít (zvíře hyne), a to pokud existuje na zemi, pod nebem a před božskými. Řekneme-li „smrtelní“, myslíme i ostatní ze Čtveřice.

Převvedeme-li Heideggerovo básnické vyjadřování do navyklých termínů dnešní historie umění, lze uvedené dimenze světa přetlumočit jako hmotu a prostor („země“), čas („nebe“), sakrálnost („božští“) a profánnost („smrtelní“).

I. Sakrálnost barokního díla. Vyšetřit smysl barokní sakrality na dílech architektury jakožto architektury je záležitostí značně neschůdnou a také nepřipravenou. V rámci tohoto sdělení bude třeba se spokojit jen několika náznaky.

Radikální barok se objevuje v křesťanském světě Evropy, a to v katolicismu, nikoli v protestantismu. V historii umění se diskutovalo, k jakému náboženskému hnutí barok myšlenkově přináleží. Zdá se, že spor zabředl do vulgarismů: renesance znamenala reformaci, barok protireformaci, popř. byla prezentována eventualita, že protireformaci vyjadřuje manýrismus. Toto hledání paralel je někdy velmi vágní. Např. renesanční přestavba zámku v Telči, prováděná Italy, jež by podle běžných klíšé měla naznačovat nový poměr člověka ke skutečnosti, je přeplněna odříkavými moralitami a strachem z posledních věcí. Jak je v tomto prostředí člověk osvobozen? Pozdní tvorba Michelangela bývá často interpretována jako shroucení renesančního titanismu. Nejsou však Michelangelovy architektury – díla jeho stáří – porušující řád, tj. krásu nadzemského původu, osobní zpupnosti? Jak souvisí erotismus Berniniho sv. Terézy nebo Caravaggiovy oltářní obrazy, vymítané z kostelů, s protireformací v běžném smyslu?

Náznakový charakter u svatých mají jejich tituly. Rozbor barokních patrocinií nebyl – pokud je mi známo – dosud proveden. Jeho výsledky lze předem těžko stanovit, snad by nebyly ani překvapující s ohledem na trvající tradice. Barok má ovšem své nové světce a nové řády. Tito barokní světci nejsou mučedníci, utracení pro víru, ale spíše pro víru žijící, jen částečně odvrácení od světa, většinou ve světě o víru usilující. Básnička Terezie jako žena noří se do extázi, halucinací a mysticismu. Od ní vycházejí bosé karmelitánky přísné observance. Avšak Ignác z Loyoly, původně chrabrá důstojník obrácený k chudobě, vysokoškolsky vzdělaný,

projektuje nový rytířský řád bez meče, s novověkou zbraní rozumu. Jeho jezuité, *ecclesia militans*, učí, napravují padlé ženy a pečují o umění. Josef z Calasanzы s piaristy vzdělává bezplatně chudou, a potulnou mládež. Literát František Saleský rovněž vyučuje, František Xaverský je vzorem pro misionáře na Dálném Východě. Zakladatel pavlánů František de Paula proslul léčením. Kapucíni, třetí větev františkánů, trvají na chudobě a na moci kázání. V českém Janu z Pomuku lze vidět zájmy církve, ale církve orientované „romanticky“. Pro barok je zřejmě dále příznačně nápadné rozbušení mariánského kultu kolem středověkých obrazů a soch. I když jde přirozeně u těchto objektů a míst nejprve o zázraky, nelze přehlížet historismus v pozadí a tvorbu legend, historií, jak je např. známe u B. Balbína. Zázračné Marie musí mít své dějiny, třeba až do apoštolských dob (Žarošice). Zázračnost se spojuje s „*Alterswertem*“.

Barokní novostavby městských farních kostelů nejsou již vsunovány do ústraní k účelnému zesílení hradeb jako ve středověku, nýbrž často do středu rušného denního života. Něco podobného lze sledovat u klášterů protireformačních řádů, jimž padají za oběť celé soubory domů z původní struktury města a tržišť (náměstí). Pro venkov je příznačný vznik celé sítě poutních míst, svatých hor, kopečků apod., mytologizujících krajinu mezi sídlišti, domovem. K těmto „mocným“ stavbám se sbíhal v „pravý“ čas (o poutích) zdaleka lid, ale i smrtelníci vyšších tříd, tam vládla magie, tam se zpovídalo a hned zase hřešilo. Lze si povšimnout také velkého rozšíření barokních loret, s mikulovskou loretou kardinála Fr. Dietrichsteina na začátku. Nesouvisí snad lorety s oním známým barokním zájmem o tajemství neposkrvněného početí a odtud s otázkou provinilých žen?

Uvedli jsme, že barokní dílo je komplexní. Proto lze při interpretaci barokní sakrálnosti v architektuře použít jako materiálu i vnitřní výzdoby stavby, zejména ikonologie klenebních fresek s jejich známými literárně zachycenými programy. V poslední době byla ikonologie v umělecko-historické vědě znovu posunuta do popředí. Je známo, že v 19. století byla ikonologie nebo ikonografie hlavním badatelským polem jednak v první polovině 19. věku (za klasicismu a romantismu), jednak ve Francii, kde se dlouho udržoval archeologický přístup k umění nad způsobem historickým. Ikonologické hledisko bylo pak v druhé polovině minulého století antiktivováno slavnou vídeňskou umělecko-historickou školou, což bylo přirozené v údobí naturalismu. Nedávná renesance ikonografie-ikonologie úzce souvisí s obnoveným určením malířství (a umění vůbec) jakožto líčení (*Darstellung*), tedy obrazu, které se zdá před tváří současného umění neuvěřitelným stanoviskem. Toto pojetí nepochybně na jedné straně vychází z marxistické teorie odrazu, ale na druhé straně má spoje se strukturalismem (s neo-pozitivistickou lingvistickou sémantikou). Jistě nelze naprosto popírat, že existují umělecká díla s tzv. obsahem, tj. námětem. Ale není možné přehlédnout, že např. Zrození Venuše lze „vylíčit“ poezií, hudbou, výtvarně, a jde-li o historii umění, že historika umění musí zajímat ona výtvarnost. Budeme-li např. sochu považovat jen za „nositele“, ztrácíme zcela její pravdu, že je totiž uměleckým *dilem*, odhalujícím Čtveřici. Dále: neexistuje jen „líčící“ výtvarné umění po „obsahové“ stránce. Obraz Zuzany v lázni vyžaduje k pochopení konnotace (předcházející vědění), obraz zá-

tiší jen optickou inteligenci a abstraktní obraz příslušný komentář.⁶ Ko-
nečně je otázka, může-li ve výtvarném umění „motiv“ dosáhnout vůbec
takové znakové povahy jako slovo v literárním díle. Je proto přímo gro-
teskní, chce-li nám ikonolog v našem akademickém uměleckohistorickém
časopise namluvit, že např. slovo „plastický“ je jakýsi nesrozumitelný, sub-
jektivní záhadný prelud, kdežto např. slovo „hvězda“ je jediné vědecké
a objektivní.

Současná ikonografie-ikonologie⁷ jakožto součást hermeneutiky (výkladu)
opřela se metodicky jednak o obory, v nichž hermeneutika byla odedávna
pěstována, jednak o „akademickou“ praxi v umění. Hermeneutické obory
jsou — jak známo — klasická filologie, jurisprudence a teologie. Vzorem
byl především právě evangelický výklad bible, nutný pro práci protes-
tantského kazatele, a je otázka, je-li možné aplikovat tato vodítka pro
„svaté knihy“ bez kritiky na malířská díla. V ikonologických studiích o ba-
rokním nástrojním malířství⁸ se hlavně zdůrazňuje jakožto základní prin-
cip barokní alegorie, jako by nebyla běžná v renesanci, klasicizujícím ma-
nýrismu a v klasicismu. Bylo by nutné vyšetřit, liší-li se klasicizující alego-
rie „obsahově“ od alegorie barokní. Neliší-li se, nepatří do baroka, nýbrž
do proudu vedle baroka, o němž jsme se rozhodli, že barokem není. W.
Mrazek v uvedené publikaci teprve téměř na poslední stránce jakoby mi-
mochodem připomenul, že v 18. století nastal obrat, a to tak, že alegorie
byla tehdy „doplněna“ a překonána allegacemi a allusemi. To znamená, že
se centrální alegorická figura ztratila v allegacích (citátech), tj. v podo-
benstvích, a že se v malbách objevily alluse, tj. narážky na konkrétního
objednavatele, tedy historie. To je ovšem zcela zásadní změna, neboť místo
abstraktní racionální alegorie akademií nastoupil průměr, konkrétní vyli-
čení historické paraboly a konkrétní historický obraz. U historií však pře-
stává ikonologie a začíná konnotace, tedy žádná nauka o „znamech“, není
se čemu učit, protože historická pravdivost se vymyká z rámce ikonologie.

Shrneme-li, barokní sakrálnost se jeví existenciálně. Existence je ne-
myslitelná bez každodennosti. Barokní sakrálnost je souhrou mezných
situací víry a každodenního profánního života. Snad není bez významu,
že právě v 18. století se stala sekularizovaná idea spásy vývojovou teorií
pokroku. Ve středověku, v gotice, s níž je barok někdy srovnáván, víra a
věda tvořily jednotu, nebylo v nich rozporu. Gotický vertikalismus má
v konstrukci služebníka. V baroku vlivem kartesiánství se věda odlou-
čila od víry. Víra ovšem zatím nehodlala uprázdnit své tradiční postavení,
a je tedy mezi racionalismem a vírou napětí.

II. Profánnost barokního díla. Je-li barokní sakrálnost po-
lárně světská, měla by také barokní profánnost mít sakrální dimenzi. Mezi
barokními klášterními „zámky“ a skutečnými šlechtickými sídly není často

⁶ Arn. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (Frankfurt a. M. 1960).

⁷ Srov. např. W. Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform. Zur Grammatik und Syntax bildlicher Formelemente der Barockkunst, Alte und moderne Kunst* 9, 1964, Heft 73, 15.

⁸ Srov. např. W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 228. Bd. 3. Abh. (Wien 1953).

v stavební dispozici velkých rozdílů. Co znamená v klášterním souboru dominanta chrámu, představuje v zámeckém rozvrhu hlavní sál s mýtem rodu. Jinak i barokní profánnost se jeví existenciální. Barokní dílo není výrazem francouzského a habsburského absolutismu, jejichž „symbolickou formou“ je klasicizující manýrismus (ve Vídni J. B. Fischer z Erlachu). K barokní světskosti lze uvést jen několik poznámek. Teprve vlastně barok v českých zemích spojil architekturu a její obyvatele s přírodou, neboť renesanční i manýristický zámek byl stále ještě opevněn a tím spoután. Teprve v baroku převládla u stavebního programu zámku dispozice barokní venkovské vily, často jen přízemní, ale v jednotě s panskými koňmi a psy, kteří byli portrétovaní. Je až bizarní, když rozvrh vily je použit i pro přestavbu středověkého hradu, jako např. ve Vranově n. D. Hlavním architektonickým prvkem barokního zámku se stává ovládající sál, obvykle centrální a tyto sály jsou tzv. sály předků, tedy sály s historií rodu, líčící události, nikoli obecnosti. Přitom lze upozornit na zvláštní pojetí těchto historií, např. u freskové výzdoby lenního sálu v kroměřížském zámku. Ta se skládá z pěti částí, jejichž hlavním námětem jsou dějiny olomouckého biskupství, tedy zachycujících „předky“ instituce. Střed zaujímá apoteóza obnovitele zámku Egkha, která konečnou se může odehrávat „na nebi“. Periferie je vyplněna podáním událostí z doby Přemysla Otakara II., Rudolfa II., Ferdinanda II. a stavovského povstání. Tyto události vidíme však nikoli „na zemi“, nýbrž rovněž v atmosféře. Historie se vrací ve zjeveních. Minulost je přítomná v představách, ale je zároveň nadsvětská jako oslava současníka Egkha. Skutečnost splývá s nadskutečným a naopak.

III. Hmota a prostor barokního díla. Ontologické dimenze barokního díla jsou dány vodítky hmota-prostor a čas. Hmotu-prostor tvoří jednota „země“ (Erde). Nejnázornějším snad bude, předvedeme-li hmotu-prostor barokního díla komparací, srovnáním hmoty-prostoru v renesanci, v manýrismu a v baroku. Renesanční odhalení hmoty-prostoru rozumí světu jako systému hmotných trojrozměrných věcí, rozmístěných v prázdném nekonečném prostoru. Prostor je prázdnou nádobou světa věcí. Toto pojetí se sice liší od antické představy, ale má s antikou společné to, že důraz je položen na hmotnou rozprostraněnost věcí, které jsou nyní v novověku předměty, tj. něco, co je od subjektu odsazeno a je tedy předmětem, něčím stojícím před Já (Gegenstand). Manýrismus se svým rozštěpením na klasicizující a tzv. monumentální proud pokračoval v klasicizujícím směru v renesančním pojetí hmoty-prostoru, ale ve vnitřním architektonickém prostoru – v obou manýrismech – docházel jednak k prostorovému sjednocování, jednak zejména k jeho rytmizování, čímž rušil renesanční rovnovážnou skladbu. I do vnějšího nekonečného prostoru prázdného zaváděl určitou rytmickou jednosměrnost, přirozeně pomocí trojrozměrných hmotných útvarů (cílových bodů pohledu). Manýristická hmota-prostor je tedy charakteristická v principu porušováním a rozkládáním renesanční normy.

Hmota-prostor barokního díla (spíše prostor-hmota), viděná zejména na vrcholných stavbách v českých zemích projektovaných Giovannim Santinim, se zásadně rozchází s předcházejícím odkrytím renesance a manýrismu, jak jsem se to snažil ukázat např. při svém rozboru Santiniho Zelené Hory

u Žďáru n. S.⁹ Prostor u barokního díla je prius, nikoli hmotná věc. Prostor barokní architektury je také nekonečný, není to však abstrakce, nýbrž viditelný hmotný prostor, nikoli prázdnota, nýbrž totalita naplněná osvětlenou atmosférou nebo jejím opakem, zastíněnou atmosférou, jen místy ozářenou polotmou. Tento hmotný atmosférický prostor se staví mezi věc a diváka, jeho viditelnost porušuje viditelnost věci. Jelikož v tom okamžiku, kdy se prostor stal hmotným, přestane mezi hmotou a míněnou prostorovou prázdnotou existovat zásadní rozdíl a rozlišení je pouze stupňovitě (co do „hustoty“), odstraňuje se tím prostorová izotropie a hmota barokního díla se musí odhmotnit jednak konstruktivně (viz barokní princip baldachýnu s nakloněnými klenebními pasy), jednak opticky (architektonicky pomocí stereotomního principu, mimoarchitektonicky pomocí maleb apod.). Hmota je jen „hustějším“ prostorem, prostorem zdůrazněným, prostor je „řidkou“ hmotou, čekající na osmyslení. Ve smyslovosti barokního díla se jeví zase jeho existenciálnost.

IV. Čas barokního díla. Velmi pozoruhodná je časová dimenze barokního díla, která byla dosud jen málo vyšetřována. Obvykle se říká, že renesanční pojetí jsoucna, tj. představa světa jako prostorové prázdnoty vyplněné souborem trojrozměrných věcí, plyne z běžného „přirozeného“ postoje k světu, z naivního realismu apod., i když dnes víme, že toto otevření světa není absolutně platné, nýbrž historické, tj. jen novověké. V tomto tvrzení se zapomíná na jednu „pravdu“, na subjektivitu novověkého postoje k světu. Co je vlastně „přirozeným“ postojem, jsoucno viděné z hlediska subjektu a jím geometricky konstruované, nebo svět viděný přirozeně mnou, ale bez tohoto novověkého odsazení Já, jak tomu bylo v pozdním středověku severní Evropy a jak to vidíme v mimoevropských oblastech umění? Na tuto otázku zdá se vřhat světlo problém času, jenž byl nedávno vyšetřován M. Heideggerem.¹⁰ Základní povaha času, vlastní čas, je určena nikoli jako jednosměrná řada okamžiků „nyní“, časových bodů, probíhající z minulosti přes přítomnost do budoucnosti, jak jsme běžně navyklí chápat čas, nýbrž jako zasahování člověka přítomností. Přítomnost není ani časový bod, ani časové trvání mezi dvěma body, nýbrž prodlévání, jež má čtyři dimenze. První „přibližující blízkost“, která spojuje v jednotu tři další dimenze, tj. přítomnost, minulost (ne již přítomnost) a budoucnost (ještě ne přítomnost). Opět je možno srovnat čas renesančního uměleckého díla a čas barokního umění. Renesanční čas není vlastní přirozený čas, je již konstrukcí času, a to jednosměrnou, kde čas je určen pohybem hmotného bodu v prázdnotě a tedy převeden na prostorovou dimenzi. Renesanční dílo je „statické“ (bez času), renesanční čas je sledem sčítatelných prostorových prvků, v architektuře např. při skladbě $1 + \frac{1}{2}$ traktové sčítání jednotek (místností) při chodbě. Místnosti se nemohou pohybovat, pohybuje se tedy za ně divák na chodbě. Manýristický čas je porušením této prostorové addice stále jen prostorovým rytmem, neboť rytmus vzniká nebo předpokládá rozbití sledu césurou. Čas barokního díla je však prodlévá-

⁹ V. Richter, *Santinis Pläne für die Kirche auf der Zelená Hora (Grüner Berg) bei Saar*, SPFFBU 15, 1966, F 10, 25.

¹⁰ M. Heidegger, *Zeit und Sein*, Die Nachlese. Publikation des deutsch-schweizerischen Radios, 1967, Nr. 1. S komentářem Arm. Wildermutha.

ní přítomnosti, existenciální čas, spadnutí se existence v čase, pocit, že „objektivní“ čas „zůstal stát“. Barokní dvoutrakt vylučuje sčítávání. Vlastní čas udává charakter barokního prostoru, nikoli prostor baroknímu času.

*

Jelikož otevření světa epochy vykonává vedle umění i filosofie, bylo by možné připojit k vyšetření povahy barokního díla paralely z barokní filosofie, i když snad toto ověřování není nutné. Světu barokního díla je např. asi příbuzná Leibnizova ontologie; Leibniz řešil strohý kartesiánský dualismus rozumu a smyslů pouze stupňovitým rozlišením, takže smyslový názorový svět byl filosoficky zhodnocen. Souvislosti by se však našly i k iracionální filosofii citu a dále — pokud jde o vrcholný barok střední Evropy — patrně též k anglickému empirismu, jehož kořeny tkví v pozdním středověku.

Pokusili jsme se o výklad barokního díla, jelikož nám bylo dovoleno současným uměním pochopit barokní stavbu, dosud v naší přítomnosti existující. Tugendhatova vila v Brně od L. Miese van der Rohe je paradigmatická pro interpretaci Santiniovy Zelené Hory. Staré není možné bez nového, avšak jde nám jen o staré? Jistě nás zajímá, neboť je nyní přítomné. Ale nechceme být starožitníky. Jde nám o současné. Nové není možné bez starého. Barokní dílo musí také tedy pomoci v současnosti. Jakým způsobem? Jestliže jsme pronikali k baroknímu dílu srovnáváním, čím se podobá dnešku, nedostaneme se k dnešnímu dílu — u něhož postrádáme odstup — snad opačnou metodou, srovnáváním, čím se baroku nepodobá, čím se od něho liší?

Tím jsme dospěli k neobyčejně obtížné hermeneutice současného umění, k umění 20. století, k „modernímu“ umění. Jak známo, je to umění epochy, kdy novověký humanismus, tj. vláda člověka nad světem, vyvrcholil v industriální vědecko-technickou civilizaci, která se dostala do mimolidských měřítek. A tím horizont humanismu přestoupila. O tom svědčí okolnost, že důsledky tohoto humanismu je nutno mezinárodně zakazovat. Také sociálně tento novověký humanismus, chtějící stejně jako přírodu přetvářet společností lidskou silou, transcendoval 19. století „kultem“. Humanista J. P. Sartre analyzoval tento humanismus jako svobodu terorem uvnitř i vně grupy. Mimolidský je nepochybně plán obětovat půl miliardy jednotlivců za cíle, jichž se jednotlivec nemůže dožít, takže nejde o „jeho“ život. Pohlédneme-li na současný svět obezřele, realisticky bez ohledu na propagandu, skutečně humanismus nenacházíme. I v nové přírodovědě se praví, že se odhumanizovala. Současná epocha se tedy jeví jako vyvrcholení, ale zároveň již překonání novověkého humanismu, jako mimo-humanismus. Tuto tezi lze přijmout, chápeme-li humanismus jako historickou událost novověku. Situace 20. století, stojícího v epochálním zvratu, je nepochybně nebezpečná a objevila se myšlenka, že má být zachráněna právě uměním.

Jaká je však situace umění v 20. věku a jak nám může posloužit k orientaci barokní dílo? Především je asi vhodné konstatovat, že se na začátku 20. století uzavřela epocha druhé poloviny 19. věku, daná známými pojmy realismus-impresionismus, k níž je nutno jakožto dovětek připojit i všechny

tzv. poimpresionismy, které chtěly pomocí různých způsobů, nevymykajících se však minulému světu, vystoupit z naturalismu. Toto údobí není dnes pro hermeneutiku problémem, jelikož je uzavřeno. Jako pro barokní dílo, lze i pro ně aplikovat Čtveřici, a to přeloženou do pojmů, které jsme shora nazvali obvyklými. Filosoficky se nedostala tato doba z tradiční metafysiky.

Ontologické dimenze barokního díla (tedy hmoty-prostoru a času) lze zařadit — jak by se při další analýze ukázalo — do konstrukce polárních pojmů staré teorie umění, jejíž začátky bychom našli již u Aristotela. Jde o známé dvojice termínů: tektonika-stereotomie v architektuře, plastika-skulptura v sochařství, lineárnost-malířskost v malířství. V moderním umění, které se událo po shora připomenuté epoše, nemají však smysl, jelikož je nemůžeme použít. U železobetonu neexistuje polarita tektonika-stereotomie, u sochy z drátu a z plechu nelze zjistit ani plastiku, ani skulpturu a v syntetickém kubismu nemá smysl mluvit o linearitě nebo malířskosti. Barokní dílo nám tedy zde naznačuje epochální převrat. Platí však Čtveřice? Zdá se, že jen v tom případě, když Heideggerovy dimenze (hlavně ontologicko „zemi“ a „nebe“) nebudeme převádět do mluvy historie umění 19. století, tj. na pojmy hmota-prostor a čas v obvyklém slova smyslu. Toto selhání uvedených teoretických pojmů (tektonika-stereotomie atd.) u moderního umění nás nemůže překvapit. Totiž: naznačené polarity nejsou aplikovatelné ani na celé archaické umění. Lze je použít adekvátně až od řecké klasiky 5. století př. n. l. a pak dále nepřetržitě až do začátku 20. století, jak naznačeno. Jejich historicita je tedy zřejmá. Ovšem i pro archaické umění platí Čtveřice, a to v původním „nemetafysickém“ znění. Jestliže však teorie umění by byla schopna po určité úvaze vytvořit k archaickému umění nový adekvátní systém pojmů, odlišný od struktury vycházející u Aristotela, bude podobná práce u moderního umění asi mnohem obtížnější. V moderní architektuře, kde sakrální stavby ustoupily do pozadí, je tím ohrožena i dimenze profánnosti, neboť neexistuje profánnost bez sakrálnosti. Může snad být jedna z dimenzí zakryta? Dnešní ontologie jakožto soubor matematických rovnic o polích je nenázorná a tím patrně nepřístupná názornému světu uměleckého díla. Klasická fyzika zmizela. Ale i dnešní „přirozený“ svět v dimenzích „země“ a „nebe“ je průhlednější, viditelnější?

Moderní umění 20. století po druhé světové válce postupovalo k dalším destrucím navyklosti. Nyní je patrně otřesena nejen již Čtveřice, nýbrž vůbec určení umění jakožto „díla“. To znamená, že jde o závažnou otázku, není-li i Čtveřice historická (tedy časově determinovaná), a o smysl umění. Lze ovšem připomenout, že také v paleolitickém „umění“ je charakter „díla“ sporný, vidíme-li dobře; zdá se, že paleolitická malba nebyla vůbec „dílem“. Jakým dílem je nyní umění, představené ležícím umělcem na chodníku? Velmi poučné mohou být příští osudy „architektury“. Plánovaný pobyt člověka na planetách a nebezpečí atomové války mohou změnit profánní stavitelství v jeskynní „doupata“ nebo naopak komunistický světový mír může architekturu na povrchu „země“ odstranit jako zbytečnou pod klimatizovanými deštníkovými velestany. Hrobní architektura, jeden druh smrtelníkova sídla, se již stala absurdní Hitlerovými kremacemi. Klademe otázku: bude moci toto „umění“ být spásou?

Přistoupili jsme k současnosti negativně od barokního díla a výsledek má přirozeně negativní charakter. Ale i tím, co moderní umění již není, přispívá se k jeho pochopení. Zůstává zatím stále otázka, zda k pozitivnímu pochopení máme vůbec vhodná slova.

NOTIZEN ZUR KUNST DES BAROCKS

Der Verfasser ist bemüht – ausgehend von den Erfahrungen der modernen Kunst – den Charakter des barocken Kunstwerkes zu bestimmen. Als Leitfaden dient ihm das Heideggersche Geviert der Weltdimensionen. Umgekehrt kommt er, nachdem er den Sinn des barocken Werkes erörtert hat, von diesem zur Kunst des 20. Jahrhunderts zurück und versucht aufgrund einer negativen vergleichenden Methode deren Hermeneutik zu finden (entsprechend den Unterschieden zwischen der modernen und der barocken Kunst).