

Tvář baroka

ZDENĚK KALISTA

VYŠEHRAĐ



ZDENĚK KALISTA

Tvář baroka

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

VYŠEHRAĐ

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

ZDENĚK KALISTA / Tvář baroka

Doslovem opatřila PhDr. Renata Ferklová
Podle edičního návrhu Anny Kožurikové
graficky upravil Vladimír Verner
Redigovala Blanka Koutská
Odpovědná redaktorka Radka Fialová
Elektronické formáty připravil KOSMAS, www.kosmas.cz
E-knihu vydalo nakladatelství Vyšehrad, spol. s r. o.,
roku 2014 jako svou 1243. publikaci
Vydání v elektronickém formátu první
(podle třetího vydání v tištěné podobě,
ve Vyšehradu vydání prvního)
Doporučená cena E-knihy 180 Kč

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

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

Epilogue © Renata Ferklová, 2014

ISBN 978-80-7429-447-1 (pdf)

Tištěnou knihu si můžete zakoupit na www.ivysehrad.cz

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. Ocítl 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 kterýj 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 „zpaměti“. 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 panovníkova 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, uzavřevši mi přístup k materiálovým pramenům vídeňských archivů i archivů 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 – pokračujíc 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, vyložili.

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 zabočení k baroku jen náhodné, dané jen snad vnějšími okolnostmi – vedením mého nezapomenutelného učitele Josefa Pekaře, romantickými reminiscencemi z mládí, mým spočinutím v michelangelovské 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 jej 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 předchozími, vytvořit jediný myšlenkový proud, který by nesl čtenáře bez

přerušení 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, projevující se v psychice evropského či evropsky orientovaného člověka XVI.–XVIII. století. Je jisté, že by její argumentace byla býpala 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 roztržitost 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 „rukopisy“. 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 tympánů a žestí, okny rozžářenými spoustou svící a zvoněním všech zvonů z věže zámeckého kostela, v přišší 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 zájetí 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. „osvěcen-ských“ 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 obšírněji.

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 širší 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, místodržitelský 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 žíznivou 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 neznamenal; 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 médiem 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 zvukném „Gloria“ zavířily tympány a do jejich dunění vpadly zvukné žestě s jásotem 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 benátského děkanského kos-

tela? Byla to skladba nějakého barokního mistra, nějakého Brixioho, 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.

Srovnajme 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 é mouvoir“ v *L'Ésprit nouveau* z let 1922 či 1923. A snad ji mohu opakovat i zde: „é mouvoir“ 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 zbytečný 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 nevynikal. 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 vši 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 obrází 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 tíze 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 tíhnul.

Jednou z nejčtenějších knih mého dětství bývaly *Životy svatých a světic Božích*, jež ve čtyřech objemných svazcích vydal v *Dědictví svatojánském* 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 nejednou 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)

CO 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) má vytvořit sochu francouzského světce sv. Ludvíka, šlehne 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 – nejvýrazněji 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 zvrat 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)

HISTORIK UMĚNÍ GENERACE, která dozrála na přelomu XIX. a XX. století, hledal kořen proměny duchového vývoje evropského v XVI. věku v duchu tehdy převládajícího individualismu především v silné osobnosti, ve velkém tvůrci, jak byl Michelangelo, El Greco, Tintoretto a jiní. Ten udělal ve svém obraze, plastice, architektuře či jiném druhu výtvarné tvorby první krok, prorazil cestu novým prvkům a novým koncepcím uměleckým, a jeho cestou pak následovali druzí, až se jeho umělecké objevy staly jakýmsi obecným majetkem, až pronikly do celé doby a vytvořily její charakteristický znak.

Ale je zřejmo, že tento výklad by k postižení fenomenu barokního, jako vůbec k výkladu stylů jako byla gotika, renesance apod., nestačil. Neboť tyto styly neuzavírají se jen do rámce výtvarného umění, ale – jak jsem už naznačil – ovládají všechna odvětví lidského ducha a jejich tvořivou činnost. Mluvíme-li pak o tak široké proměně, jakou představuje přeměna renesance v barok, je třeba vycházet z panoramatu daleko širšího, než jaký se odehrává v jednotlivci, byť sebesilnějšího vnitřního života – ze zjevů masových, postihujících rozsáhlé vrstvy společnosti.

Kdybych měl hledat nejzazší kořeny proměny, která vystřídala renesanci barokem, zašel bych snad nejspíše do Velkého shromáždění kostnického, které se otevřelo roku 1414. Jeho význam bývá hodnocen historicky různě. Jedni ukazují tu na historii Husovu a chtějí jí počínat nový myšlenkový rozvoj západoevropského lidstva, druzí vyzvedají v podstatě středověký ráz vystoupení Husova, které ještě nikde nevybočuje ze zakletého kruhu scholastických disputací, argumentujících především autoritou Písma, a kladou proti křesťanské úzkostlivosti Husově daleko odvážnější účastníky velkého koncilu,

zastupující tu italskou renesanci, jako byl třeba Poggio Bracciolini. Také hlavní odpůrce Husův na Velkém shromáždění kostnickém, francouzský kardinál Pierre d'Ailly, jeví se historikům v podobném názorovém rozlomu: na jedné straně jako představitel církevního autoritářství, krajně nepřátelského volnému, argumentujícímu myšlení Husovu, na druhé straně jsou zdůrazňovány zásluhy jeho velikého traktátu *Imago mundi* o rozvoji lidských dějin a zejména o poznání Země jako základu dalšího postupu lidské společnosti.

Ve skutečnosti přinesli oba tito krajní odpůrci, střetnuvší se v intelektuálně velmi bohatém koncilu kostnickém, jeden i druhý velmi pozitivní přínos pro kulturní historii evropského lidstva. Otevírá-li Hus svým statečným vystoupením cestu Martinu Lutherovi a vůbec velké reformaci XVI. století, otevírá Pierre d'Ailly cestu Kryštofu Kolumbovi, který s jeho *Imago mundi* podniká svou velkou cestu na západ, rozšiřivší podstatnou měrou jeviště lidských dějin. V obou směrech se tito velcí muži stávají v daleké perspektivě předchůdci evropského baroka.

Husovo vystoupení, a ještě více pak ovšem to, co vyrostlo v jeho stopách, obrátilo pozornost evropské inteligence opět výrazněji k hodnotám metafyzickým, jež požívačný hédonismus renesančních papežů ve svém myšlení zatlačil hluboko do pozadí. Intelektuální společnost evropského XIV. století musí daleko více disputovati opět v tom duchu, jako disputoval Hus, přemýšlet o smyslu jednotlivých představ a pojmů, s nimiž se ve svých náboženských sporech setkává, uvádět je do svého vnitřního života. Činí tak nejen v oblastech, které jsou zachváceny živými plameny výkladů Lutherových, Kalvínových a jiných reformátorů, ale i v krajích, kam tento oheň nezasáhl – například ve Španělsku.

Tu přišla na pomoc novému vývoji – podivnou hrou osudu či řízení Božího – kniha Husova antipoda z koncilu kostnického. Řekli jsme již, že *Imago mundi* se stalo podnětem Kryštofu Kolumbovi k jeho objevitelské cestě z iberského poloostrova na západ a k objevení Ameriky. Dopad tohoto objevu Kolumbova a jeho následovníků na dějiny Španělska, a vůbec (přesně) evropského Západu, byl nesmírný – daleko větší, než sám hrdinný Janovan tušil. Liberalistická historiografie minulého a našeho století jej oceňovala především po stránce hospodářské a politické: jako východisko velikého

pokusu Karla V. a Filipa II. vytvořit skutečně světovou říši, který je vlastně hlavní náplní evropských dějin XVI. věku. A vskutku nelze upřít, že hlavní oporou těchto velkolepých snů o jediné světové monarchii, kterým dal význam známými verši španělský básník Hernando d'Acuña, byly poklady, jež přinášela španělským králům pověstná „stříbrná flotila“ z dalekého zámoří a které jim pomáhaly stavět znovu a znovu do pole velké armády, jež měly jejich moci podrobit kus po kuse celý západní svět. Ale toto ocenění hmotných důsledků velkých zámořských objevů XV. a XVI. století je příliš jednostranné, než aby se jím ambicióznější historik mohl spokojit. Odraz velkého pronikání do zámoří se neprojevil jen ve vnější historii současné, ale i dějinách duchových této doby. Byl to jakýsi průlom do nekonečna, který otevřel dosavadní obzor evropského člověka daleko a daleko za jeho, převážně na Středomoří se omezující hranice. A bylo důležité, že tento vnitřní průlom zasáhl vnitřně především Španělsko. Tato země víc než kterákoli jiná země západoevropská v této době žila ještě oním duchem, který jsme zaslechli zaznívat v disputacích kostnického koncilu. Na její půdě teprve zcela nedávno, těsně před vyplutím Kolumbovým na jeho první objevitelskou cestu, skončil veliký boj západního křesťanstva s „nevěřícími“, který svými křížovými výpravami vtiskl do značné míry charakter celému údobí XII.–XV. věku a prorazil kdysi nejdůležitější cestu prve zmíněnému heslu *quod potestas temporalis subditur spirituali*: pádem posledního zbytku maurského panství na iberskem poloostrově – Granady. A tu také ještě v XV. století udržoval se v plném květu duch staršího středověku jak v dobrodružných rytířských románech, jaké známe z naší literatury doby předhusitské, tak zejména v soudobé mystice, sytící se netoliko z obecných pramenů mystiky křesťanské, ale i z mystiky židovské a arabské, jejichž hluboké odezvy tu zanechaly předchozí dějiny iberského poloostrova. Naroubován na tyto prvky specifického rázu musel se průlom do nekonečna, otevřený velikými objevy Kolumbovými, jevit v daleko duchovnějším světle, než se snad jevil nizozemským kupcům, přichvátavším, aby těžili z hospodářských výhod, jež jim poskytlo tehdejší příslušenství k říši Katolického krále. Byla to cesta k „poznání Boha skrze tento svět“, k pocitu nekonečna v tomto světě, základnímu pocitu barokního člověka, o němž tu už byla několikrát řeč. Zejména když za šíjí, oddělující jedno moře od

druhého, se užaslým zrakům španělských conquistadorů objevil další, ještě nedohlednější oceán – Tichý oceán – představující skutečnou bezbřehost věčna, musel se tento pocit prohloubit v plnou závrť z prostoru, v něco, co neuniknutelně strhovalo.

Pozitivistický historik arci zase bude poukazovat na to, že první umělecké tvary výrazně představující barok nenajdeme na půdě poloostrova iberského, nýbrž na poloostrově apeninském, že Sixtina se nezrodila v Madridu ani v bohatém církevním Toledu, nýbrž v papežském Římě, že barokních tvarů nabývá architektura především jako pokračování italské architektury renesanční. To je ovšem pravda a nikdo rozumný to nebude popírat. Také nikdo rozumný nebude popírat, že průlom do nekonečného prostoru udělal především Janovan Kolumbus, a to jako přímý pokračovatel námořnických tradic starého středověkého Janova, jehož lodi brázdily vody celého mořského prostoru středozeemského od jihoruského Azova až za antické Sloupy Herkulovy. Ale to nic neubírá na nároku Španělska na titul kolébky evropského baroka, třebaže jeho umění výtvarné i literatura byly v době, kdy se otevřel nekonečný prostor na západě, zřetelně za pokročilejší kulturou italskou a neposkytovaly nic jiného než zajímavý sice, ale v podstatě už překonaný styl platereskí a stejně zajímavou, především však s minulostí spojenou literaturu mystickou. Důležité bylo, že ve Španělsku dozrála tendence duchová, směřující přes tento svět nebo skrze tento svět do Nekonečna, ze světa fyzického do světa metafyzického a k metafyzickým hodnotám. Michelangelo ve svých vrcholných dílech proniká právě s tímto prudkým vichřem dujícím ze Španěl (také prostřednictvím politické převahy, kterou zatím Katoličtí králové získali na poloostrově apeninském) do medicejské Florencie a Říma. Vytváří Sixtinu, vytváří Mojžíše na náhrobku Julia II., vytváří velký sen velechrámu svatopetrského a řadu dalších monumentů, v nichž lze už tu prvními odrazy, tu zřetelněji znamenat atmosféru současné říše, v níž „slunce nezapadalo“, tendenci „poznati Boha skrze tento svět“, dospět skrze hodnoty fyzické k hodnotám metafyzickým. (Tento průnik spiritualizace v postupu tvorby Michelangelovy vyzvedl už více než před půl stoletím Max Dvořák ve své stati o něm, zahrnuté do souboru *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.)

(28. února 1976)

JAK SE TENTO PRŮNIK PROJEVIL ve Španělsku od velkých zámořských objevů (podnikaných současně i sousedním Portugalskem), ukazuje velmi poutavě historie rodiny Terezie de Ahumada – svaté Terezie z Avily. Její rodina je typická rodina drobné patricijské šlechty. Žije v rodné Avile celkem prostým životem. Ale jak se zvichří tento život pod dotekem zvěstí o velkých objevech na západě! Staré rytířské romány, které s oblibou čítávala matka Tereziina i Terezie samotná, pomohly otevřít cestu svodům dále a vůbec nekonečného prostoru, které do rodinného domu doléhaly z hovorů v městě i celém Španělsku, a bratři Tereziini jeden po druhém mizí bez návratu v hlubinách daleké Ameriky nebo žoldnéřského vojska Karla V. a Filipa II., bojujícího v severní Africe a střední Evropě pro Španěly velmi daleké. Terezie sama, jež kdysi v dětských letech se vydala s bratrem na dětsky romantickou pout, aby hlásala pohanům v severní Africe evangelium, nakonec po krátkém rozběhu do života světského vstupuje do kláštera, a když nemoc načas přeruší její pobyt v něm, vrací se sem znovu, aby se definitivně uzavřela v jeho zdech. Ale nestačí jí uvolněný život v avilském Karmelu, kde jeptišky chodí v módních střevíčkách, přijímají neustále světské návštěvy a požívají znovu a znovu tzv. exempce, zmírňující podstatně přísnost jejich řehole. Nestačí jí ani, když se s několika družkami vytrhne z tohoto značně laxního prostředí a založí vlastní klášter řídicí se starými přísnými reguli karmelitánů a karmelitek. Nestačí jí ani prostá modlitba, kterou vysílá k Bohu. Atmosféra současného Španělska zahušťuje se v ní v touhu poznati Boha skrze tento svět ne pouze pozorováním vnějšího světa, ne pouze prostřednictvím smyslu světa vnímajících, ale splynout s ním přímo, podrobit mu beze zbytku