

baroko

pět statí

edice jitra l. P. 1934

JITRO

je časopis vydávaný
Ústředím katolického
studentstva pro stu-
dentstvo.

Jeho cílem je vésti
mládež vyššími ideami
k vyšším metám.

Roční předplatné je
12 Kč.

Jitro bude každému
studentu věrným pří-
telem.

—

A K O R D

list pro kulturní
syntesu.

Redakční kruh:

Josef Dostál,
Josef Heger,
Bohdan Chudoba,
Karel Krejčí,
Bohumír Lifka,
Artur Pavelka,
Dominik Pecka,
Jan Strakoš.

Vydává

Moravan S K A.,
Brno,
Klácelova 2.

Bohdan Chudoba

Zdeněk Kalista

Josef Vašica

Jan Racek

Albert Kotal

B A R O K O

edice Jitra leta Páně 1934

baroko

Bohdan Chudoba: Počátky barokní myšlenky.

Uctívání baroka je v Evropě velká móda a jeho nepřátelé prohlašují, že baroko prohrálo právě tím, že se stalo módou. Říkají: pominula horečka praerafaelistická, pomine i zanícení pro kulturu šestnáctého a sedmnáctého věku. Programové řeči se zapomenou, společnost přestane o baroku mluvit a pak, dodávají škodolibě, teprve se pozná, že v baroku vlastně nic není; neboť kdo se povyšuje, bývá ponížen. Někteří z těchto kritiků poukazují s nechutí právě na katoličnost větší části baroka a definují barokofily jako katolickou mládež, která se přichytila Erasmove hesla: „Ubicumque regnat lutheranismus, ibi litterarum est interitus.“ Jiní dokonce vybočili z cest důslednosti a pro záhubu barokního Kartaga se z Punů stali zatvrzelí Římané, jimž je Ruskin po letech opět učitelem; ti považují baroko za pokračování renesančního úpadku krásných umění.

Je něco správného v tomto odporu. Každá móda vleče s sebou znehodnocení uctívaného předmětu a každému, kdo našel v barokní kultuře

kladné prvky, musí přece záležet na tom, aby dospěl k jejich ocenění a využití střízlivě a upřímně; jen tak se vyhneme povrchnosti. Rozborem zmizí zdánlivá náladovost a věcnou kritikou se věci i názory vyjasní. Chceme proto uposlechnout hlasu kritiků a hodnotit baroko bez zaujatosti. Především nám jde o to, abychom objasnili názvosloví a to předně slovo baroko samo. Již v námitkách výše uvedených lze pozorovat převahu nazírání estetického a uměleckého, kterým byl mnohý zjev nedostatečně hodnocen v záři jedné svítilny. Nad české poměry nic možná této jednostrannosti více nepřálo: znali jsme z českého barokního temna jen výtvarné umění, hudbu méně, literaturu ještě méně; historie politická zůstává dokonce podnes jen na povrchu; Kalistova studie v tomto svazku naznačuje, co vše ještě zbývá prozkoumat. Ale i v jiných zemích převládly v nazírání na barok dějiny umění, a poněvadž se často ocitaly v rukou diletantů, dospěly až k snižující nepřesnosti. Je na př. dobře známo, že ve výtvarném umění, zvláště v architektuře, zasáhla renesanční vlna pyrenejský poloostrov docela nepatrně: v celém Španělsku jen palác Karla V. u granadské Alhambry je stavba poctivě renesanční; vše ostatní bylo hned při budování překonáno rostoucím barokem. Dva ně-

mečtí badatelé napsali o tom dokonce studie s příznačnými názvy.¹ A přece to nevadilo holandskému kritiku Geersovi, aby vydal tlustou knihu, v které všechna fakta obrátil vzhůru nohama, a co je ve Španělsku barokní nebo pozdně gotické, zařadil do renesance.² Stejně je známo, že španělská literatura byla svého času proniknuta humanismem a že za katolických králů Ferdinanda a Isabelly takřka celá slovesná kultura země byla renesanční. To však rovněž nevadilo Huszarovi, aby napsal, že renesance nezanechala ve španělské literatuře žádné pozoruhodné stopy. S nemensšími nejasnostmi se setkáváme ve Francii, kde si někteří zbytečně renesanci prodlužují, a též v Itálii, kde si Benedetto Croce zastírá před pravdou oči, jak uvidíme na jiném místě. Že nám tyto zlé vůle k přesnému vymezení pojmu baroka nepomohou, je na bíle dni. Kdybychom se však měli právě jimi zabývat, zapletli bychom se ve spory estétů, které nedojdou konce, dokud nebude příliš mlhavý pojem epochy nahrazen přístupnějším pojmem generace a dokud teprve na drobných generacích nebudou kriticky budovány generace větší.³ Tím ovšem není řečeno, že by historikové literatury, umění a hudby nemohli zatím přispět k poznání baroka. Mohou tak učinit studiem generací nikoli počátečních nebo

konečných, nýbrž výslovně barokních; to právě provedli spolupracovníci našeho sborníku. Ale pro zřetelnější obrysy baroka musíme zkoumat i jiné obory, v nichž baroko vyniklo: jen měřením s několika stran se zjistí pravá výška krajinného bodu.

Již několik letmých pohledů s různých stran stačí, abychom se především poučili, že baroko, jako ostatně mnohá jiná období, je pojem po stránce chronologické velmi neurčitě vymezený. Je sice určitější než mlhavá renesance, která se začínala v Itálii, když ještě celá Evropa žila v kultuře gotické, a končila se v Anglii, když jí už na kontinentě reformace s protireformací dávno byly odzvonily, – ale vyhraněnosti gotiky baroko nedosahuje. My ve střední Evropě máme v tom smyslu poznání usnadněno; politická událost prvního stupně, třicátiletá válka, postarala se o zřetelné hranice. U nás si sotva kdo splete renesanci s barokem, jako se to stalo Geersovi ve Španělsku, – ač nejen Blahoslav jako náboženský myslitel, nýbrž i Vratislav z Pernštýna a Vilém z Rožmberka jako politikové náleželi už duchu baroknímu. Ale na jihu a na západě se naskytá úloha složitější a není divu, že Croce na př. přičetl baroku, co ještě podle našeho názoru patří do renesance, totiž řadu italských politických teoreti-

ků šestnáctého století, kteří tlumočili hesla čistě humanistická. O mnoho snadnější to není ani dvě století později, na konci baroka: jsou jisté hranice mezi Bossuetem a Rousseauem, mezi Humprechtem Černínem a Václavem Kounicem, mezi Kupeckým a rokokovými idyliky, ale s chronologií bychom tu mnoho nepořídili. Vždyť právě v disciplině, která dala baroku podnět nejmocnější, v katolické teologii, trvala barokní mentalita téměř až do počátků devatenáctého století.

Nám tedy neběží o nějaké laciné hájení určitého období. Nechceme volat na rozích: Vy jste mysli, že to bylo temno, my dokážeme, že to byl sluneční jas. Jsme si vědomi, že baroko v některém oboru nemělo dostatečné síly, jako jí neměla mnohá jiná doba, a že právě tento nedostatek nedovolil našemu národu žít, jak by měl a mohl, – ale zároveň víme, že je podceňována barokní myšlenka, že je jí upírána významnost a že se jí ani nevěnuje spravedlivé badání. A poněvadž myšlenka nezávisí na slabosti některých svých nositelů, nepochybujeme, že klad barokních ideí, výzkumů a umění bude ještě tehdy působit, až tlak absolutismu a česká politická ochablost budou patřit k podružným historickým zajímavostem. Proto chceme baroku učinit zadost ještě dnes.

Chceme poznat baroko jako myšlenku a pak teprve jako věc podružnou, studovat jeho dobové rozpětí. Chceme poznat nejen trvalé úspěchy baroka, mezi které náleží umění výtvarná a hudba, nýbrž i obory, v kterých se zastavilo na poloviční cestě, – a takové jsou barokní literatura a barokní filosofie, které přes smělé počáteční odhodlání nenaplnily ulohu doby. A chceme se konečně zabývat i katastrofou baroka, jeho upadajícími osudy politickými. Stojí za to zabývat se vším, co mohlo znamenat velký přínos ke kulturnímu dílu, poněvadž příčiny neúspěchu jsou právě tak důležité jako naděje na úspěch.

Zkoumat ideu doby znamená analysovat činy a myšlení té neb oné skupiny generací s jejího vlastního stanoviska. Jak těžko si však člověk přetváří způsob uvažování, poznáme bez přibírání historických zkušeností i v svém vlastním okolí. Jsou myšlenkové vrstvy dobové a jsou i různé úrovně současné. Potkáme čtenáře, kteří Březinovy básně pokládají za neladný sklad slov, za nepovedenou, čistou poesii jen proto, že od rána do večera trvají na hmotném povrchu slov. Ducha podobné nevšímavosti projevuje Benedetto Croce, když definuje námi studovanou dobu jako snůšku kradeného zboží;⁴ a malou snaživo-

stí se vyznamenali i naši starší literární historikové, když pohrdavě opomíjeli i těch několika málo tvůrců, kterými se naše barokní literatura může pochlubit.

Proč však právě vůči baroku bylo projeveno tolik nedbalosti, když nelze naříkat, že by byl nedostatek zájmu o mnohé jiné doby? Nemýlíme-li se, uplatnila se tu nechuť k dobám cizí konstrukce, která často překáží historickému objektivismu. Pochod dějin je podroben nejen rytmu, nýbrž i zákonu isodynamické příbuznosti: podle něho devatenácté století, století experimentu, ale též století roztržitosti, vidělo lepší vzor v antice a v renesanci než ve středověku a v baroku.

Aby se někdo nedomníval, že chceme odlišnost barokní dynamiky odvozovat ze vzduchu a jen pro dobro teorie, můžeme vyjít od autora, který se zabývá literární stránkou baroka, nikoli filosofickou. Profesor Vašica k nám hovoří takto: „Duchovní píseň baroková je nesena proudem, který strhoval současné myšlení do svého zajetí. Proto se v ní ozývají nové tóny předtím nebývalé. Její kompoziční stylovou základnou se stává typická barokní antithese, ve svém jádře teleologická, poněvadž není si sama účelem, nýbrž spěje k synthese, chápané ve smyslu křesťanského zákona o trestu za hřích a odměně za poslušnost.

Heroický aktivismus, jež probouzí toto antitické napětí všech sil směrem k transcendentní synthesi, je zdrojem mohutného pathosu, vyvěrajícího přímo z života, a tudíž bez kazu lži a přetvářky.“⁵

Že barokní antitesa byla v jádře teleologická, to je jádro této mistrné definice. Myslíme-li si vedle literatury ještě ostatní odvětví lidské kultury, nebyl tu vlastně protiklad jeden, nýbrž množství protikladů; a ještě snad lépe než slova protiklad by se tu užilo slova všestrannost. Co totiž podle estetického měřítka stojí v oposici, může v ostatním být nazváno všestrannou aplikací: a s tou se setkáváme jak ve Cvičeních sv. Ignáce, tak v pedagogických dílech Komenského, tak v divech světla a stínu u Rembrandta. Ale ani tam, kde není této antitetičnosti nebo všestrannosti, nechybí teleologičnost, směřující k syntese transcendentní, – a ta je hlavní známkou barokního ducha.

Straničtí přátelé renesance, musí-li už uznat, že baroko nějaké známky mělo, říkají, že tyto známky byly jen reakcí na renesanci, že neměly v sobě nic podstatného. Taková zbraň je poněkud dvousečná. Především, pozorujeme-li dějinný rytmus, shledáme, že každá důležitá idea byla na počátku pouhou reakcí; též u jedince

množství rozumových kombinací je jen výsledkem toho, že smysly nebo intelekt na něco nepatrně reagovaly. A právě tak by se mohlo tvrdit, že renesance byla reakcí na středověk a že neměla vlastního obsahu. Ale kromě toho: bylo-li baroko účelné jako reakce na renesanci, byla patrně renesance roztržštěná, a bylo-li baroko všestranné, renesance byla asi jednostranná. Jak uvidíme v následujících řádcích, došli bychom těmito syllogismy též k pravdě, ale milejší je nám cesta induktivní. Pokusme se tedy zachytit duchovní ovzduší, z kterého vyšlehl barokní žár; pokusme se vystihnout (ve smyslu historickém) barokní metafysiku.

Jsou místa, na kterých, jak se zdá, nebylo mezery mezi gotikou a barokem. Jsou postavy, které jsou plny starých středověkých ideálů octly se v době, která se ještě nevybavila z renesančního rozvlátého života. Ty v ní sehrály úlohu, která byla z poloviny donquijotovská, ale zpola též znamením obratu k plnějšimu a odpovědnějšimu životu. A v těch místech a mezi těmi lidmi dlužno hledat počátky baroka.

Sotva se totiž mýlíme, vidíme-li v nich navázání na vrcholné období gotické: Karel V. zaměňuje fantastické plány svého děda za přísné

vědomí povinnosti, jakého tu nebylo od času Otce vlasti. Velcí hvězdáři Kepler a Brahe nepouštějí se již do individualistického filosofování na úkor své vědy. Ale především základ baroka: náboženství a filosofie, vědomé směřování k metafysické jednotě, to především se přivalilo jako příboj na mělčiny zchátralé scholastiky a renesančního mudrování.

Dominikáni v Bologni a Padově, kteří na rozhraní 15. a 16. věku zamířili k obnovení filosofické vážnosti a přísnosti, s proslulým Caietanem v čele, právě zdůrazněním povznesenosti tomistického intelektualismu pomohli na svět názoru, ježž potom jasně a bez ohledu vyslovil Alfonso de Castro: „Nechápu, jak někdo může být tak oddán spisům některého učence, že pokládá za bezbožnost jakoukoliv odchylku od jeho tvrzení; pokládám to za ubohé otroctví být tak podroben lidskému úsudku a neodvažovat se odporu; otroky jsou ti, kdo se tak bez výhrady podrobují slovům blahoslaveného Tomáše nebo Scota nebo Occama a tak na ně přísahají, že si i jejich jména dávají: jedni tomisté, druzí scotisté, třetí ocamisté.”⁶ A v témž duchu byly napsány ohnivé výpady Melchora Cana proti malicherným scholastickým otázkám a diskusím.⁷ Vědomí velkého úkolu vynutilo si požadavek

intelektuální samostatnosti. – Co zbývalo z filosofie předtím? Několik planých disputátorů, kteří zapudili poslední snaživce k jasnému nebo častěji nejasnému návratu k Platonovi. Málo vzdělaní bohoslovci byli naplněni nechutí k experimentu a k induktivním vědám – k jejichž účelnému řízení renesance ani zblem nepřispěla nad to, co bylo dáno Aquinátem a Occamem – a ještě barok podědil po renesanci astrologická kouzla, která, jak už bylo kdysi řečeno, podivuhodně se vyjímal vedle úspěchů skutečné vědy hvězdářské.⁸ – Teď však uhodila první hodina nového dne. A s čerstvými silami se udělá spousta práce, takže v krátké době tu byly vybudovány nové horizonty; vedení převzali od Italů Španělé a jména Vitoria, Carvajal, Cano, Villavicencio, Soto, Castro a Suárez se stala základem nové filosofické epochy. Víc než si čtenář myslí. Už práce Weberovy, Troeltschovy⁹ a nejnověji Eschweilerovy vystihly vliv barokní scholastiky na metafysiku protestantských škol, zřejmý již před řezenským kolokviem, i působení scholastické pevnosti na protestantské theology. „Suárez, tato anchora papistarum,“ praví Eschweiler, „stal se nejdůležitějším, ale ovšem nikoliv jediným pramenem, z kterého čerpali protestantští filosofové a theologové. Jeho Disput

taphysicae byly první obsáhlá sythesa, která uspokojila metafysické tendence melanchthonovských dialektiků".¹⁰ A nemenší význam pro severní Evropu měli Fonseca, Francisco de Toledo, Gabriel Vasquez, Pedro Hurtado de Mendoza a jeho proslulý žák Rodriguez Arriaga, který učil a psal v Praze. Že by pak bez barokní scholastiky bylo těžko si představovat Descarta, Leibnitze, ba i Spinozu, je právě tak jisté, jako že tak zvané (podle staré terminologie) základní myšlenky novověku byly dříve v knihách španělského, v Belgii působícího učenice Luise Viveše než v traktátech Bacona Verulamského a že tak zv. otec mezinárodního práva Grotius rozvedl jen dovedně skoro o století starší myšlenky Vitoriovy.

Zdůrazňujeme tuto rychlou a odhodlanou činnost prvních barokních filosofů (a neméně rychlá byla činnost státovědecká a politická), abychom ukázali, jaká síla v ní tkvěla, a abychom dovedli, že to, z čeho potom žila staletí a co se s takovou silou rozvinulo, nemohlo být dobovou reakcí v obyčejném smyslu toho slova. Může-li nám naopak něco osvětlit tento rozmach vědy a charity, je to reakce baroka na sebe samo, reakce náboženského citu na heresi, ač opět i v této nejisté tesi je zřejmou překážkou původnost španělského mysticismu, nejlepšího zobrazitele epochální-

ho nadšení. Hernando de Talavera, první z dlouhé řady španělských duchovních geniů, žil před vystoupením Lutherovým a bylo by bláhovostí omezovat Juana de la Cruz nebo Luise de León na pouhou reakci proti německé heresi. Než právě ta světice, která zůstala chloubou století, Terezie z Ávily, pojala cestu k duchovní dokonalosti jako boj proti nepřítelům jednoty, jak sama píše v první kapitole Camino de Perfección; zvěsti o luterských pohromách doléhaly až k jejímu klidnému městu pod Guadarramou „a tak jsem se rozhodla vykonat to málo, co já mohu a co je ve mně“. „Ne, sestry mé, není času nazbyt, abychom vyjednávaly s Bohem o záležitostech méně důležitých.“ Nastal vskutku čas na něco podstatnějšího, pozvedla se vůle a chtěla využít života do posledního dechu.

Z mnohých pavědeckých legend, kterými se tento úkaz vysvětloval, nejnaivnější je patrně smyšlenka o španělském fanatismu náboženském, který byl zvyklý pobíjet Araby a obrátil se potom snadno proti luteránům. Dozy, a po něm Merriman, přesvědčivě objasnili, že náboženské nadšení nemělo při znovudobývání pyrenejského poloostrova ani zdaleka tak velkého významu, jaký se mu přičítal. „Španělský středověký rytíř nebojoval ani pro vlast, ani pro nábožen-

ství; bojoval, a tak bojoval i Cid, aby dostal něco k jídlu, ať už od křesťanského nebo od mohamedánského panovníka.“¹¹ Jinak nebojovali ani španělští vojáci pod Karlem V. nebo v třicetileté válce; ale u jejich vůdců vědomí náboženské povinnosti bylo zřetelnější než u španělských králů středověkých. Co je však nejdůležitější, mezi oběma těmito obdobími není postačující náboženské kultury, která by je byla mohla spojovat. Španělští bohoslovci pozdně středověkého a renesančního věku byli daleko od zaujatého katolicství a byli naopak horlivými stoupenci basilejského koncilu, jak dokazuje těžký boj, který s nimi v Tridentu musili svést jejich krajané jesuité.¹² Pevné trvání na věroučné tradici si zachovali ovšem i přes náchylnost k schismatickým řádům organizačním a církevně právním, tou zlomili v třetí části Tridentina také vliv Francouzů a vliv bezpáteřné politiky císařovy; ale každý, kdo se probíral akty onoho slavného koncilu, dozná, že tato pevná vůle byla příliš strohá, aby vznikla síla, kterou si později tridentská usnesení razila cestu do světa. Tvrdíce to, jsme si dobře vědomi, že dějepis při rozboru náboženského zjevu často nadržuje stránce rozumové na úkor stránky citové. Víme též, co citový náboženský život znamenal pro činnost takového kardinála

Dietrichsteina. Je možno konečně přít se při skládání životopisu kteréhokoli velkého theologa, zda náboženské nadšení či rozumové poznání bylo počátkem jeho činnosti. Možno se i rozhodnout pro prvou možnost, zvláště když i moderní fyzikové, a mezi nimi Jeans a Einstein, přiznávají, že intuice předchází úspěch pokusu. Ale jedné věci nelze historicky vyvrátit: že při zrodu barokní myšlenky byl intelekt právě tak činný jako mysticism. I kdyby tedy byl působil nějaký španělský fanatism, nebyl by nikterak stačil na vytvoření té plodné doby, o které jednáme.

Konec renesance se smál všemu nadšení. Alfonso de Valdés, věrný španělský žák Erasmův, nechává svého Merkura besedovat na břehu Lét-hé s Charonem o současném světě a zobrazovat náboženská hnutí takto: „– ač jim Kristus nařídil, aby veškeru naději složili v Něho, shledal jsem, že jedni ji složili v šaty, jiní v jídla, jiní v účty, jiní v pouti, jiní ve voskové svíce, jiní v stavění chrámů a klášterů, jiní v mluvení, jiní v mlčení, jiní v modlení, jiní v kázeň, jiní v posty a opět jiní v chození bez obuvi –.“¹³ Ale baroknímu intelektualismu se už neposmíval nikdo, ani dobové karikatury a posměšné skladby, vydrážděné na nejvyšší míru nepochopení a pohrdání. Patrně proto, že i ti karikaturisté z dob

prvých náboženských bojů podléhali touze času po soustavné vědecké práci. A za činností nových filosofických škol se opravdu skrývala pozitivní snaha o užitečný výsledek a někdy i nadlidská práce, jak tomu bylo při velkém aristotelském komentáři portugalské jezuitské koleje v Coimbře, kterým byly položeny základy k nové filologické kritice.

V Tridentu se obě složky, rozum a cit, potkaly a dostaly stejné úkoly, aby je rozřešily. A tu se jasně ukázalo jejich dvojí vzájemné postavení: na jedné straně rozum omezující nadšení a nadšení pohrdající rozumem; na druhé straně rozum podpírající nadšení a nadšení klestící cestu rozumu. Bez antitesí by nebylo bývalo polytese.

Pedro Pacheco byl typickým představitelem nerozpakujícího se zaujetí a mohutné víry svých krajanů. Při rozhovoru o prvotním hříchu vystupoval důtklivě pro definování Neposkvrněného Početí. Že však otcové v té otázce nedospěli ke konečnému rozhodnutí (*de qua re nihil in praesentia intendit decernere*), lze přičíst hlavně Pachecovu krajanu, dominikánu Domingovi de Soto. To byl mluvčí nové silné scholastiky, která jeho ústy kladla své opatrné veto: „*De conceptione nihil disputetur!*“ Zato v jiném rozporu

vyhrála intuitivní rozhodnost nad rozumovou kritičností. Bylo to hned na počátku prvního zasedání, když běželo o určení kanonických knih Písma. Legát Cervini, pozdější papež Marcel II., a Angličan kardinál Pole vedli stranu intelektuálů; vznikly i návrhy pro definici podmíněnou kritickými dodatky. Ale za Pachecem stála většina a zvítězila: „Vždyť jsme přišli na koncil obhajovat dogmata a ne rozvádět scholastické otázky.“

Ale druhá cesta, cesta součinnosti, přivedla koncil na dráhu úspěchu. Dnes si nedovedeme ani představit, kam by byli bývali došli nevzdělaní preláti, kdyby jim řádoví bohoslovci nebyli pod rukou psali dobrozdání, ani kam by byly vedly nekonečné rozhovory o biskupské iurisdikci a o přijímání pod obojí, kdyby nebylo důkladných rozmluv Salmeronových a mistrovsky odůvodněných řečí Lainezových; bez obou těchto jezuitů by nebylo bývalo Tridentina. Tovaryšstvo ostatně na rozdíl od dominikánů v sobě spojovalo už obě stránky barokního ducha a v jeho činnosti právě nadšení proklestilo cestu rozumu; v jeho činnosti došlo k harmonické jednotě barokního myšlení.

Také mnozí vynikající jedinci v renesanci si byli vědomi, že jim chybí tíhnutí ke skladu. Vinci

tuto obtíž řešil osobním universalismem, Erasmus se ji snažil přemoci naukou o souladu, která však byla příliš estetická a slabá proti dobovému chaosu. Cum elegantia litterarum pietatis christianae sinceritatem copulare, – co to bylo proti sobeckosti německé šlechty a duchovnímu úpadku v církvi? Elegance a upřímnost! Ti, kdo nevědí, jak vážná je nemoc, spokojují se slabým lékem. Stejně lehkými hesly chtěl v renesanci Mikuláš z Kús potírat filosofický úpadek a vydal se v nebezpečí, že bude vykládán jako pantheista. Stejně efemérní filosofické soustavy, vymyšlené za jediné odpoledne nebo na jediné schůzi, hemží se dnes tiskem. Je toliko jediná bezpečná zbraň proti takovému chaosu, pokud aspoň sahá lidská zkušenost: nadosobní vůle, která se docela nemůže vyložit rozumem. A té se nedostávalo (kromě několika výjimek) členům renesančního Olympu. V jejím znamení vynikli teprve velcí lidé šestnáctého století.¹⁴

Vypočítali jsme kladné duchovní prvky: obraťme se nyní ke skutečnosti, že barok byl sám v sobě rozvrácen. Dejme tomu, že to byla smutná skutečnost, jak lidé říkají (ač pro historii nic není smutného a nic veselého), byla to však skutečnost tak významná, že na dlouhou dobu

zastínila v dějepise pojem baroka: neříkalo se barokní doba, nýbrž reformace a protireformace, ač tyto názvy vystihovaly toliko jednostranně povahu náboženskou. Snad se též ze zmíněného již duchovního odporu právě důležitost tohoto rysu zveličovala, jako se zveličovala v pojetí středověku důležitost feudalismu, který byl opravdu zkázou středověku, ale nikterak jeho slávou. Skutečně, tato podobnost je příznačná: středověk zdědil feudalism po germánském barbarství a marně se jej snažil ztlumit a legalisovat právem a náboženstvím; také baroko podědilo částečně po renesanci homocentrický životní názor a marně se jej snažilo opřít filosofickými definicemi (Descartes), lidovou moudrostí (Bacon) nebo citáty z Písma (Luther). Dědictví vykonalo své dílo v reformaci a v kultuře skepticismu, vykonalo je také v absolutismu.

Ale baroko trpělo též svou vlastní zásadní nesooudostí. Nebylo ušetřeno vnitřního rozdvojení, s kterým se setkáváme v každé vrcholné etapě dějin. Právě jeho touha po nové celistvé organizaci a hierarchickém seřazení duchovního a sociálního života šla dvěma různými cestami: spravedlností a láskou. Nechceme tím říci, že by měl Herkules času po pravici samé slepé vážení a po levici bezmezný cit; jedno bylo promí-

šeno druhým, ale na každé straně něco převládalo. Spravedlnost, to byl Luther, Kalvín a Filip II., ospravedlnění věrou, předurčení a inkvisice. Láska, to byli Bratří, mystikové a umělci, zdůrazňování skutků, jezuitská akce a tvůrčí žár.

Nemělo by smyslu uvažovat bez důkazů a bez důvodů, zdali je správné pokládat homocentrism po renesanci poděděný za věc odlišnou od barokní snahy o výstřední spravedlnost, či zdali je to vlastně táž duchovní vlna. Průkazně to rozhodnout nemůžeme, ale zato můžeme říci, že ten proud barokní kultury, který směřoval k homocentrické spravedlnosti, byl proud záporný, potírající nevědomky lidské dílo v jeho základech i plodech. Co vynesl na povrch, bylo takřka karikaturou toho, co urval z břehů. Prvotně pocítená potřeba ospravedlnit sebe sama měla zajisté zušlechtit lehkomyšlného člověka renesančního, ale její vinou protestanté a zvláště puritáni vyzdvihli Starý Zákon nad Nový a pro ni se velká část barokního umění zastavila na náboženském pomezí mezi severem a jihem: půlnoční kraje ne našly svého Herrery, svého Guariniho, ani svého Dienzenhofera a jejich hudba se omezila na náboženské hymny – nebylo to popření kultury? Inkvisice měla zvýšit jednotu, moc a blahobyť státu: to však, co vytýkali inkvisitoři židům, to-

tiž nekřesťanské ekonomické zásady, neměla za zlé španělská vláda peněžníkům svého vlastního plemene, čili aby bylo lze pronásledovat protestanty v Nizozemí, prodávalo se Španělsko a jeho chudí sedláci bankeřským úpírům; jistě i to bylo popřením kulturní harmonie.

Dějepisný směr, který bral vždy a všude za měřítko náboženství, kladl důraz buď na jedno nebo druhé z těchto barokních scestí, buď na absolutism nebo na puritánství, podle toho, kdo ho právě hájil, zdali evangelíci či katolíci. Tím byl zastírán vlastní charakter doby, tím byla popřena i skutečnost, že inkvisice a puritánství jsou jen odstíny téže myšlenky, že oba lidé ušlechtilé a neustupující vůle, Jean Calvin i Filip II., v ničem jiném nebyli více syny své doby než v tom, čím se sobě navzájem nejvíce podobali: v úsilí o řád a spravedlnost do poslední tečky. Co bylo hlavním duchovním rysem Eskoriálu, bylo i známkou Ženevy; nesčíslné listy, jež se v obou střediscích sbíhaly a z nich zase rozbíhaly, byly dráty mocných napětí, která nakonec zničila své zdroje, ale světem přece nepohnula. Spravedlnost vnější a spravedlnost vnitřní – což se jimi neobírali Contarini a Seripando, papežský legát, který musil na smrtelném loži slavnostně vyznávat katolické kredo? Což s nimi nezápasilo učení Molinovo a Suárezův congruism?

Jakou spravedlnost dalo světu protestantství, je stále ještě otázkou činné mysli; ale spravedlnost absolutismu a inkvisice dřímá už v archívech. Katoličtí historikové, to třeba přiznat, nechtěli o těchto institucích mnoho vykládat a v poslední době se před jejich problémem často utíkali do pozitivistické slepé uličky: opravili fantastické číslice Leaovy a spočinuli na vavřínech mlčení. Je to zjev podle našeho mínění poněkud nelogický. Je to též zjev svědčící o jisté malodušnosti. Neboť protipositivistické stanovisko nemá znamenat potírání pozitivismu jen tam, kde je to zřejmě výhodné, nýbrž i tam, kde to zdánlivě a časově výhodné není. Chlubí-li se někdo z katolické strany, že má pro vědeckou práci zajištěny axiomatické předpoklady, rozumělo by se tím implicity, že se bude na každém nejistém kroku této své strážce bezpečnosti dovolávat. Molehli se katoličtí historikové s klidem zabývat fenomenologickou částí své vědy, poněvadž se nepotřebují starat o filosofické základy, neměli by zapomínat, že jejich vědecký směr se liší od směru pozitivistického nejen nesporností předpokladů, nýbrž též povinným hlediskem deontologickým. Důležitost toho požadavku nám vysvitne tím lépe, čím více si uvědomíme, že rozpor mezi zjevem a rozumovým požadavkem je

netoliko jediným možným důvodem lidské vědy a lidského umění, nýbrž též že právě tento fakt nám dává oprávnění, abychom positivistické historii vytkli neúčinnost a její pěstitele nazvali lidmi, kteří dělají něco, o čem nevědí, proč to dělají.

Tím spíše by se tedy v dějinách baroka mělo zanechat sbírání „ušlechtilých motivů“ toho kterého inkvisitora a méně se nechávat strhnout sentimentálním (někdy) Menéndez y Pelayem, který prohlásil inkvisici za dceru španělského národního genia.¹⁵ Při rozboru věcí, které natropily škody, je naopak na místě opatrnost a pečlivost. Nikdo nepopírá, že pro objasnění organického vzrůstu inkvisice středověké se v poslední době zpracovalo mnoho zásadně důležitého materiálu a že dnes máme řádně osvětlenou důležitost této instituce, která zachránila gotickou kulturu před choromyslností flagelantů a anarchismem albigenských. Ale právě tohoto významu pro civilizaci pohřešuje barokní inkvisice v svých základech úplně. Křesťanské kultuře nehrozilo nebezpečí od maurských zemědělců a v inkvisičním vystupování španělských úředníků v Nizozemí nelze hledat kulturní boj, nýbrž jen hájení daného systému politického. Na obou těchto frontách španělské absolutistické ofensivy je zřejmé,

že tu bylo církevní moci trestat příslušníky docela vědomě zneužito. Svědčí o tom též naprosté selhání španělské inkvisice tam, kde by byla bývala morálně docela oprávněna, totiž při vzrůstu kapitalistického chaosu hospodářského. Než si inkvisitoři a jesuité vyjasnili nějaké to polovičaté a nepraktické stanovisko k peněžnímu obchodu a k úrokovanému úvěru, měla již politická moc kapitalistické řetězy na rukou. A bez státních úředníků a vojáků neudělaly ovšem španělské vyšetřující tribunály ani kroku, třebaš chytrí politikové tvrdili, že jim po inkvisici nic není a že král do procesů nezasahuje, nýbrž „toliko jim pomáhá a jim se podvoluje – aby mohly konat svou povinnost s důstojností a nezávislostí”.¹⁶ Tato důstojnost a nezávislost šla potom tak daleko, že za Filipa V., kdy už nebylo Holanďanů, honila inkvisice politické odpůrce Bourbonů ve vlastním Španělsku. Neúčinná zůstala až do konce – jako dějinné memento paradoxní pravdy, že komu je právo dáno, není oprávněn ho užívat ani ve všech těch případech, které by se zdály přiměřenými.

Mravní příkazy nebo maximální normy křesťanské jsou vždy nad právo a po té stránce mělo i protestantství značný náskok před inkvisicí. Znameníť znalec počátku baroka, Ludvík

Pfandl, nazývá sice inkvisici luterskou reformací jihu,¹⁷ ale tak přesně se oba pojmy přece jenom nekryjí. V obou je vůdčí myšlenkou spravedlnost, ale u luterství se pramení touha po lepším řádu z určitého, třebaš jednostranně subjektivistického rozumového pochodu, kdežto u zakladatelů barokní inkvisice je zřejmá především jen politická vypočítavost. A třebaš to není právě poznání příliš jasné a všem zřejmé, vidí autor těchto řádků rozdílnost obou tragických pokusů o dovedení světské spravedlnosti ad absurdum i v jejich doznívání. Protestantství posud žije a neprošlo svých několik století bez záchvěvů výbušné síly. Absolutism je však mrtev a vyřazen ze života. Je zřejmé, že v protestantství bylo více vůle a snad i více naděje.

Jeden z moderních životopisců Lutherových chtěl použít jako výrazného dokumentu časově postupující řady reformátorových podobizen, v nichž od energické tváře asketického mnicha až po ztučnělou a tvrdě hledící tvář zesnulého se na první pohled obrazí postup od odhodlanosti k pouhé vůli, od naděje k setrvačnosti. Později, jak vypráví Maritain, byly tyto obrazové přílohy autorem samým uznány za prostředek laciný a nevědecký a z životopisu vypuštěny. Zdá se nám však konec konců, že to přece jen nebyl

důkaz demagogický. Vždyť by se totéž mohlo provést s vévodou Albou. A byl by to nesporně příkřejší sestup od výrazu dobyvatele Říma, za jehož slávy španělská říše obestírala svět, až k bývalému guvernérů Nizozemí, který ztratil celou velkou provincii, upadl v nemilost a prohlašuje císařskému vyslanci Khevenhüllerovi, že jen dvou věcí nikdy nelitoval: toho, že pokračoval v díle, a toho, že v něm pokračoval utrpením.¹⁸ Není to však jen Alba: všecken státnický život habsburských dvorů tonul v resignaci a hned zakladatel barokní absolutistické slávy, Karel V., jí podlehl docela a zmizel světu v zátíší v Yuste. Netřeba mluvit o šílenství Rudolfově, ani o bázlivé úzkostlivosti Ferdinanda II.; byly tu hlavy nezatížené a nepodrobené válečným zkouškám: Marie, sestra Filipa II., jejíž víra sice nestačila na to, aby získala vlastního muže, císaře Maxmiliána II., ale stačila k zahájení dlouhé řady královských a šlechtických bosých františkánek, mezi nimiž vynikla i jedna Pernštýnovna, mystická abatyše Luisa de Llagas; Viléma de San Clemente po dlouhých letech vyslanecké činnosti v Praze mezi českou šlechtou pojímá hrůza z pomyslení, že by měl umřít v této kacírské zemi, a proto žádá o rychlé přeložení domů, ale nedočká se ho již. To jsou typy služebníků absolutistické

myšlenky, poznávajících její marnost a uvědomujících si, že proti duchovnímu vítězství je vítězství vojenské a politické pouhým přeludem. A takové uvědomění nebylo ovšem věcí lehkou; nikomu se nechtělo odloučit od politické slávy a šťastných úspěchů; proto se baroko utíkalo k slávě i v životě náboženském a rozvodňovalo liturgii způsobem často až nevkusným; proto se šlechtičny doslova draly nejen do klášterů, nýbrž i do mystiky. Kde se ukázalo, že taková výměna dvou světů je víno příliš silné, nastupovala záhadná nám melancholie. Historikové lékařství nevědí dobře, co vše se slovem melancholie označovalo; každý druhý nemocný, o kterém se v listinách z patnáctého nebo šestnáctého století mluví, trpěl melancholií, což byl podle všech známek především patologický stav nervový a v některých případech snad přidružené nemoci jiných ústrojů. Byli též proslulí lékaři melancholie, mezi nimi známý filolog Benedikt Arias Montanus,¹⁹ ale jejich úspěchy nebyly vždy jisté. Melancholie slavila své kruté vjezdy do života soukromého i veřejného jako msta za přílišný idealism. Takové byly vnitřní konce absolutismu; zevně jej přemohla až francouzská revoluce.

V jednom případě se přímá moc králů spojila s nepřímou mocí reformátorů: v odporu proti

rozkvětu theologie a filosofie. Absolutism přímo, protestantství nepřímo, ale zato tím účinněji. Absolutism tu udělal vědomou chybu, když zamezoval svobodu badání v oboru filosofie morální; protestantství bylo nuceno svou vlastní povahou svést učence na úhor theologických rozepří a polemik, kde pravá věda po celé barokní období nedorostla svého času. Jistá ztrnulost byla ovšem barokní filosofii dána tím, že proti předchozí volnosti, zabíhající jednak k pantheismu, jednak do malicherností, zdůraznila náboženské dogma jako vůdčí termín. Jestliže však tento návrat k službě řádu theologické omezil nějak badatelskou činnost filosofů, omezily ji dogmatické spory daleko více, jak je ostatně vidět na časové linii theologie samé: v Tridentu se, abychom tak řekli, zracionalisovala, ale pak spočinula na delší období v náručí klidu. Hledíme-li na tento vývoj s téhož stanoviska, s kterého posuzujeme baroko jako celek, nevyhneme se myšlence, že tu tragický rozpor podtínal vlastní kořeny epochy.

A co zbývá ještě jednou zdůraznit: třeba se konečně zřící stranického zaujetí vůči protestantství – zaujetí, které klade všechny chyby baroka na stranu severu; třeba se vyhnout i té jednostrannosti, která je vrhá v tvář jihu. Byť i bylo

náboženství věci nejniternější, v baroku za jeho osudy stály lidské chyby a lidský heroism jako téměř všude jinde v koloběhu lidských osudů, které jsou příliš časové, aby mohly být tříděny podle měřítek neproměnných.

To, co mělo baroko špatného a co dobrého, bylo na obou stranách. Hle, Melchor Cano, jeden z obnovitelů, autor knihy *Loci Theologici*, zastával španělskou vládu proti církvi ve vleklých sporech, v kterých Eskoriál hájil spíše svých mocenských nároků než objektivního práva. Týž Melchor Cano měl za zlé jesuitům jejich organizaci, poněvadž sv. Ignác dal účelnosti přednost před právními zvyklostmi starších řádových stanov. To je nejmírnější typ absolutistické reakce; typů horších jsou dějiny plny.

A naproti tomu, což právě ta odbojná severní země, kterou si reformátoři brali za příklad, Morava, nedala světu dva z nejdokonalejších barokních duchů, Blahoslava a Komenského? Nepochybujeme, že oba tito spisovatelé zaujmou při důkladném hodnocení prvá místa v severoevropské barokní literatuře; v našem písemnictví se jim při nejmenším zdaleka nevyrovná nic z toho, co bylo objeveno z doby pobělohorské. A objektivním hodnocením bratrské kultury se též přijde na jeden z nejzajímavějších a nejsamostat-

nějších pramenů baroka: když tolik reakcí na renesanci zaniklo ve fanatickém puritánství, proč právě dědictví Chelčického bylo ušetřeno osudu Savonarolova? Jak k tomu došlo, že z trpěného popírání kultury mezi jihočeskými sedláky vyzrály plné barokní hodnoty v novém zařazení dvou kulturních činitelů do života duchovního: umění u Jana Blahoslava a vědění u autora Didaktiky? A kromě toho zasluhuje tu pozornosti ještě jeden činitel, který posud nebyl dostatečně rozebrán: během baroka se vyvinula idea encyklopedická, obdoba středověké ideje sumy, která potom ovšem vrcholila protikřesťansky v osvícenství – a právě Jan Amos Komenský byl jejím protagonistou.²⁰ V tom smyslu se na něho musíme dívat nejen jako na postavu na počátku baroka, nýbrž jako na myslitele, který předešel čas a dorostl do středu baroka, ba až na jeho konec.

Takové byly tedy začátky baroka, začátky jeho síly i jeho tragické nedokonalosti. Jim je nejprve nutno rozumět, aby bylo lze správně hodnotit baroko v rozkvětu, aby bylo lze hodnotit je jako celistvé období, nikoliv jako tříšť náboženských nebo politických útvarů – a především aby se získalo baroku místo, které mu náleží přes to, že jsou dnes tak oblíbeny nejasné ho-

vory o přechodu ze středověku do novověku. – Nechceme ovšem upadnout v druhou krajnost a tvrdit, že rytířsko-křesťanská ideologie, kterou Troeltsch odlišuje středověk od novověku, povstala v baroku v nové slávě a podrobila si, počínajíc šestnáctým stoletím, soukromý i veřejný život do té míry, jakou je ovládala ještě na počátku století čtrnáctého. To bychom nemohli dokázat především událostmi: z třicetileté války nelze dělat výpravy proti albigenským a pro Richelieuův obojetný nacionalism by se možná ve středověku nenašlo ani příkladu. Čeho jiného bychom se tím ostatně dopouštěli než chyby filosofického idealismu, který chce zákony pokusných věd uplatnit v ostatních odvětvích a též v historii? Mluvíme-li obrazně o dějinném rytmu, nemáme na mysli střídání vln stejných. Strídme badání se sotva dostane za definici generačního úkolu, tím méně může zjistit vyšší účel v pořádku, v jakém se generační úlohy za sebou řadí.

Baroko byla dobová vlna menší síly než středověk, to nám musí postačit. Ale byl to čas stejně skladebně naladěný. Netrpěl lenivostí a roztržitostí v životě. Budoval podle řádu a práva, budoval vzhůru k abstraktní myšlence, nejen v umění, nýbrž i v sociálním životě, od nové byrokracie až po „svaté extravaganty“, abychom

mluvili slovy Ribadaneirovými; všichni jeho občané žili ze stejné společenské myšlenky, která sub specie aeternitatis tvořila hodnoty pozemské. Chceme-li živý příklad, srovnajme jen u nás dva vynikající muže doby pobělohorské, Dietrichsteina a Chanovského. Neznalost poměrů může skreslit jejich život, ani nejhrubšímu subjektivismu však nelze vyrvat je z duchovní společnosti pevně učeněné, v které pozemská kontrola práce couvla na druhé místo, poněvadž imperativy povinnosti byly dány jinak než vědomím třídním nebo vědomím politickým. Tomu ovšem, kdo sám se k takovému řádu nepřiznal, není někdy jasná jeho členěnost a účelnost; a není divu, že Schiller byl rozpaky veden k tomu, aby použil na racionální baroko svého romantismu a viděl je pak jako dílo obludné, plné vybájených příběhů o donu Carlosovi a Valdštýnovi.

Dnes, kdy poznání baroka postoupilo o mnoho kroků, měl by básník, kterému by záleželo na vlastním duchu doby, mnoho významnějších námětů pro svou tvorbu. Mohl by si třeba vybrat ten, o kterém se hovořilo po Evropě na podzim r. 1564.²¹ Jeden ze známých španělských státníků, kníže z Ascoli, kolem jehož smrtelného lože bylo shromážděno mnoho přátel, mluvil

po celou dobu nemoci jen o slávě a neřekl v poslední hodině nic jiného než větu z počátku čtvrtého evangelia, kterou stále opakoval: „A viděli jsme slávu jeho, slávu jako jednorozeného od Otce, plného milosti a pravdy.“ Věru málokterý věk směřoval tak vědomě svým uměním a svým věděním k nadpřirozené slávě a málokterý věk tolik toužil po slávě vlastní jako baroko.

Zdeněk Kalista: Úvod do politické ideologie českého baroka.

Heslo „temného“ baroku, přijaté z osvícenství, romantického klasicismu a liberální ideologie minulého století, které vyjadřovaly jím do jisté míry svůj reaktivní poměr k tomuto údobí – právě tak jako kdysi renesance proti středověku a reformace proti gotice – utrpělo v poslední době i u nás, kde jeho tíživost byla ještě sesilována sentimentálními reminiscencemi na nešťastnou rebelii bělohorskou a útrapy dlouholeté války 1618-1648, značné trhliny. Stálo-li až do nedávna údobí, které bychom přibližně asi mohli vymeziti (neprejudikující tím ovšem nikterak jeho hlubšímu zakořenění v epoše předchozí) počátky českého odboje proti Ferdinandovi II. a počátky vlády Josefa II., nebo počátky vlády jeho matky, Marie Terezie, jako ohromná temná massa v cestě nejen politického, ale i literárního, náboženského a vůbec duchovního vývoje našeho národa – tak jak jsme byli zvyklí se

naň dívat – zdá se, že v poslední době vždy silněji proniká přesvědčení, že tato nestvůrná moles je jen preludem, optickým klamem, vyvolaným mylnými aspekty pozdější epochy a že terénem doposud tak málo známým, z jehož temnoty vynikala snad jen dvě tři jména – Balbín, Pešina, Špork – vedou přeci jen pevné a bezpečné cesty, spojující – přes propasti, vyhloubené neuvěřitelně dravým tokem událostí, sběhších se v první polovici XVII. věku v našich zemích – přeci jen pevně minulost předbělohorskou s údobím k němuž v podstatě patříme i my a které bychom mohli označiti širokým pojmem přítomnosti, zahrnující v ně celou epochu od našeho literárního probuzení až po naše politické osamostatnění. Zájem o toto údobí stále a stále roste. Už v letech devadesátých ozvaly se ovšem první otázky, pronikající do temna polozapomenuté (třebaže časově tak blízké ještě!) epochy barokní. Byla to česká dekadence, jdoucí za dobovým ideálem aristokrata z fin de siècle, která první povšimla si hlouběji tohoto údobí, vábícího ji právě svým aristokratismem, jeho velikých palácových a chrámových architektur, jeho výtvorného bohatství a jeho duchovního života vůbec. Nemusím snad připomínati podrobně veškeré stopy tohoto zájmu: stačí připomenouti

pár jmen z generace let devadesátých – Mrštíka, Karáska, Kampra – abychom vybavili si v mysli aspoň hlavní průkazy dobové záliby v českém baroku. Člen druhé generace *Moderní revue* – Miloš Marten – formuloval svoji pozornost již přesněji, přecházeje z otázek výtvarného umění k vlastním dějinným otázkám, jež měly postihnouti vnitřní osudy národa v údobí „Temna“. Také Viktor Dyk zabral se do těchto problémů ve svém „Poslu“, který, bohužel, zůstal jen torsem zamýšlené trilogie z českých dějin bělohorských. Posledním nositelem porozumivého literárního zájmu let devadesátých o periodu našeho baroka, který vázal zároveň svůj zájem o problém barokní určitěji se zájmem o vnitřní osudy národa, byl pak Arne Novák ve svých pracích o barokní Praze a j. – Na literární zájem let devadesátých o náš barok navázal konečně i zájem vědecký. Není nezajímavé, že nejpoutavější partie z úvah průkopníka tohoto vědeckého zájmu – Josefa Pekaře – štýkají se velmi úzce s myšlenkovým obsahem Dykova „Posla“ a Martenova essayistického dialogu „Nad městem“.¹ Už ovšem před Pekařem bylo dosti zájmu o údobí třicetileté války a generací na ni navazujících. Ba – přihlíželi-li bychom k drobným archivním publikacím nebo drobným článkům, reprodu-

kujícím ten či onen archivní pramen – bylo snad toto údobí až přetíženo pozorností všech možných badatelů i diletantů (těchto většinou), kteří hleděli nějakým způsobem přispěti k jeho poznání. Tato práce byla však – třebaže nechceme nijakž jejích zásluh podceňovati – pro vlastní proniknutí epochy převážně bezcennou: jednotlivé kusy publikovány z největší části bez souvislosti a bez kritického zhodnocení a zařazení a, byli-li tu přece jen jakýsi aspekt, pod kterým ten či onen autor či vydavatel posuzoval svůj materiál, byla to buď sentimentalita, shlížející se s jakýmsi bolestinstvím v stinných stránkách této periody a připomínající do značné míry naši historickou beletrii, pokud se zabývala XVII. a XVIII. věkem, nebo liberalistický odpor, jehož klasickým vyjádřitelem byl jinak jistě úctyhodný Ernest Denis. Z tohoto povšechného schematu nevymkly se ani tak pozoruhodné práce jako byly třeba Dvorského edice překrásných listů Zuzany Černínové, její matky, paní Alžběty Homutovny z Harasova a její dcery Elišky Myslíkovny, jež pod tíhou svých citových předsudků zkreslují nejen drobné detaily rodinného života českého v době třicetileté války a po ní, ale celou perspektivu tehdejšího duchovního života českého vůbec² – nebo – abych sáhl k typu ča-

sově mladší a vědecky vyspělejší vrstvy – práce Jos. Hanuše, týkající se české protireformace, jež zůstávají při všech svých dobrých vědomostech přeci jen v podstatě stále ještě na půdě liberalisti- ního zaujetí let šedesátých až devadesátých pře- dešlého století.³ Byly tu sice pokusy o jakousi korekturu dosavadního obrazu pobělohorských Čech – u Rezka můžeme již zřetelně konstatovati vlivy klidnějšího nazírání na kulturní škody napá- chané třicetiletou válkou a na situaci poválečnou, jež začalo se na sklonku let osmdesátých hlavně zásluhou Bern. Erdmannsdörfera uplatňovati v německé historiografii – ale tyto pokusy zůstaly spíše při vnějšku, všímající si více hmotných po- měrů poválečných a opomíjejíce – až na několik prací týkajících se náboženských blouznivců čes- kých v XVII. a XVIII. věku (inspirovaných opět Rezkem) – skoro úplně vlastní duchový obraz českého baroka.⁴ Ani ušlechtilé snahy některých katolických autorů, soustředivších se později hlavně kolem Sborníku historického kroužku, nebyly, bohužel, přes to, že děkujeme jim za díla dost obsáhlá a dokumentově ne nezajímavá, jako je Kráslův „Arnošt hr. Harrach” nebo Rejzkův „Bohuslav Balbín”, sto, zvrátiti obecnou nechuť české historiografie k údobí, pro něž populární romanopisec razil okřídlený název „Temno”,

neboť neměly přesvědčivé síly, jakou vyznačuje se historická práce syntetická, zůstávající většinou při pouhé publikaci resp. kompilaci dokumentů a nedovedouce evokovati žádným silnějším úderem duchový život údobí jimi líčeného. A tak skutečně zůstává zásluha oživení hlubšího vědeckého zájmu o údobí českého baroka teprve Josefu Pekařovi, který svou „Knihou o Kosti“, svými „Českými katastry“, svou knihou essayistických úvah „Bílá hora“ a konečně svými „Třemi kapitolami o sv. Janu Nepomuckém“ postavil čtyři pevné pilíře, podchycující v několika směrech základy další vědecké stavby, dalšího zkoumání českého baroka – jak po stránce kulturní (v užším slova smyslu), tak po stránce sociální, politické i hospodářské. Z Pekařovy školy vyšla celá řada žáků, kteří svými pracemi pomáhali v detailních úsecích pronikati neschůdný dosud obvod českého XVII. a XVIII. století a chápati vnitřní život našeho baroka – jako takového: Ze starších mohl bych jmenovati Fr. Hrubého, jehož hlavní dosud práce, „Ladislav Velen ze Žerotína“, náleží sice jinému poli českých dějin, osudům české emigrance, ale který alespoň svou publikací denníku Lva Viléma z Kounic, otištěného (prozatím ovšem jen ve výňatku) pod nadpisem „Český poutn

roku 1636” v Čes. časop. historickém 1926, z
sáhl porozumivě v duchové oblasti české pro
reformace, z mladších pak Olgu Květoňovou-
Klímovou s její zajímavou studií o stycích Boh.
Balbína s českou šlechtou pobělohorskou, pilné-
ho sběratele archivních dokladů o národním cí-
tění této aristokracie Jana Muka, Stanislavu Háj-
kovou, která publikovala před třemi léty v Čes.
časop. historickém práci o osobnosti Vaváko-
vě, Františka Kutnara, jenž svou studií o Igná-
ci Cornovovi zasáhl taktéž aspoň poslední vý-
běžky „Temna” a j. – vedle velmi početné řady
pracovníků, obírajících se hospodářskými ději-
nami této doby, které však, bohužel, úzký rá-
mec mého tématu nedovoluje mi jmenně vy-
počítávati.⁵ Paralelně pak s těmito pracemi školy
Pekařovy, jež opíraly se ovšem – zejména u ně-
kterých mladších jejích členů – i o učitelské vede-
ní mladšího kol. Pekařova, J. V. Šimáka, pilného
sběratele dokumentárních stop našeho baroka
(hlavně Balbinian) a pozorného jejích tlumoční-
ka, vyvíjely se ovšem snahy o vědecké poznání
a proniknutí barokního fenoménu českého i na
jiných polích dějezpytné činnosti: v dějinách vý-
tvarného umění, v dějinách hudby a posléze i v
dějinách literatury, jež nejdéle zůstávaly uzavře-
ny všem pokusům tohoto druhu, utkvívajíce jen

na všeobecných výkladech o neztravitelnosti a jednotvárnosti protireformační literatury naší – bohužel, příliš málo známé. Řada jmen – K. Chytil, K. B. Mádl, F. X. Havlas, Max Dvořák, Zdeněk Wirth, J. Pečírka, J. Cibulka, O. Stefan v dějinách umění výtvarného, Vladimír Helfert, O. Kamper, J. Trola v dějinách hudby, Stanislav Souček, Fr. Táborský, Jan Strakoš, J. Vašica, B. Ryba v dějinách česky i latinsky psané literatury (abych jmenoval aspoň nejvýznamnější z pracovníků v jednotlivých oborech exponovaných) – ukazuje tu vždy stoupající i hloubící se zájem o duchové usměrnění a usilování českého baroka. Bude snad úkolem speciálních přednášek, dotýkajících se těchto odvětví tvořivé kulturní činnosti, aby rozvinuly jejich výsledky v širší obraz.

Bohužel – přese vše, co bylo vykonáno v poslední době pro poznání našeho baroka (připomínám, že mám stále na mysli především vnitřní poznání, poznání jeho myšlenkového světa a duchového života vůbec) zbývá stále ještě v tomto údobí velmi mnoho otázek nerozřešeno a velmi mnoho aspektů zakryto dosud tmou mlčení. Mezi neprobadaná pole barokního badání českého patří i téma, které jsem si obral – v omezeném rozsahu ovšem, t. j. jako pouhý úvod, či chcete-li: povšechný náčrt – k výkladu dnešního ve-

čera: problém politické ideologie tohoto údobí, jeho politických představ, jeho politického myšlení a jeho politické orientace v povšechném slova smyslu vůbec. Jako v jiných oborech i zde platí jen zcela povrchní schema, které nestará se valně o nějaké hlubší chápání duchových dispozic českého barokního člověka, přenášejíc se celkem bez účasti přes celou dlouhou epochu od Obnoveného zřízení zemského až do politických reforem Marie Terezie. Zlákaly-li vnější politické osudy Čech – sled fakt, jimiž měnila se v průběhu času vnější politická fysiognomie království – přece jen alespoň v některých bodech naše historické pracovníky k detailnějšímu zpracování – zůstaly vnitřní politické dějiny české – myšlenková soustava, tvořící hlubší podklad tohoto objektivně zjiitelného vývoje a její pozvolné formování v této době – takřka bez povšimnutí.⁶ I zde tvoří ovšem pozoruhodnou výjimku Josef Pekař, jehož „České katastry“, „Kniha o Kosti“, „Bílá hora“ a řada drobnějších článků, vzniklých in margine těchto prací,⁷ i referáty o některých cizích pracích⁸ – dotkly se v nejednom bodě hlouběji otázky politického myšlení našeho baroka. Ale ve většině uvedených případů šlo spíše o náznaky, jejichž myšlenkové sepjetí a sesoustavnění zůstává teprve další práci tohoto historika. A stej-

né lze říci o jeho žácích, ač i u nich – na př. u Klímové-Květoňové nebo u Muka – setkáváme se na nejednom místě s postřehy resp. zápisy v tomto ohledu jistě pozoruhodnými a cennými. – Řešení problému politické ideologie českého baroka je tím těžší, že nemůže se – jako třeba dějiny výtvarných umění nebo dějiny hudby – ve své analýse myšlenkových prvků, vytvářejících postránce politické ideovou náplň tohoto údobí u nás – opřít docela bezpečně o cizí literaturu, pokud pojednává o politické ideologii barokní. Jako v dějinách literatury – a snad ještě více než tu – vadí bezpečnému vykročení určitá vázanost problému, který je poután do značné míry svou půdou, jejím předchozím vnitřním vývojem i konečně v jistém směru jejím vnějším ustrojením, jednotlivými institucemi jejími, jednotlivými již existujícími formami právními a politickými atd.

Co vlastně tvoří jádro politického myšlení českého baroka? Co vlastně je základem, základní představou jeho politické ideologie, orientující a seskupující ostatní prvky jeho myšlení? Položili-li bychom obdobnou otázku historikovi, obírajícímu se politickou ideologií západního baroka, odpověděl by nám patrně poukazem k ideji absolutní monarchie, jež tvoří nesporně osu politického myšlení jak současných Španěl tak sou-

časné Francie a přirozeně i menších států a stá-
tečků, jež tak či onak souvisely s myšlenkovým
světem španělským nebo francouzským – ať už
v Itálii či na Pyrenejském poloostrově. Leč byla
skutečně absolutní monarchie tím krystalickým
útvarem barokního politického myšlení, za jaký
se vydává, byla osou barokní politické ideologie
všude tam, kam barok zasáhl a kde můžeme mlu-
viti o barokním údobí vývojovém (nejen ovšem
ve smyslu vnějším)? Jistě že ne. Stačí podívati se
do sousedství našich zemí na východě – do Polska
třeba, kde barokní styl výtvarný se svými cibu-
lovými báněmi a vlnitými architekturami vtiskl
svůj ráz polské krajině jistě neméně hluboko než
u nás: v celém údobí polského baroka nenalez-
neme jediné chvíle, která by připomínala nám
myšlenkově nějak absolutní monarchii západní
a její tendence – naopak právě nejprudší barok
XVII. a počínajícího XVIII. věku znamená tu zá-
roveň vyvrcholení odstředivých tendencí nároč-
ného aristokratismu, který uplatňoval se tu na ú-
kor moci královské už od XVI. století. A stejně
valná část dějin uherských, k nimž patří i ději-
ny našeho Slovenska, nese přes všechny pokusy
o nastolení absolutní monarchie v zemích koru-
ny svatoštěpánské až do sklonku XVII. věku do-
cela jiný ráz, než v zemích západních. A abychom

neutkvěli na území, tvořícím jakousi periferii tehdejšího kulturního světa evropského: můžeme obrátiti pozornost k velikým státům Západu – k Anglii a k Holandsku, z nichž první přestála sice několik pokusů o upevnění moci královské ve smyslu absolutním, ale prošla také velikou protikrálovskou revolucí na rozlomu nejbaroknějšího století – a druhé – vlast nejzajímavějšího malířského baroku – uchovalo si svůj republikánský ráz až do konce XVII. věku. Konečně chtěl bych ukázati do samého srdce barokní kultury, do vlašských Benátek, jež nejen že daly definitivní výraz malířskému a do značné míry vůbec výtvarnému baroku, ale které obecně byly baroknímu světu západnímu jakýmsi centrem, jakousi metropolí, udávající vkus, tón i myšlenkové popudy: přes celou dobu jejich úpadkového květu uchovává se tu aristokratická ústava, jíž republika sv. Marka žila ve středověku. A není to jen snad jakýsi relikv tohot minulého vývoje, jakési myšlenkové utkvění na určité soustavě, která neměla už ve svém vlastním dobovém prostředí vývojového oprávnění: Benátky naopak v této době produkují širokou literaturu politickou, vykládající a propagující politický systém a obecněji: politickou ideologii, ztělesněnou v jejich zřízení – která působila do značné míry i na

kruhy, stojící v bezprostřední duchové sféře adriatického emporia – a v nich jistě i na naše země. Slavný traktát Caspara Contariniho „De magistratibus et republica Venetorum” z let čtyřicátých XVI. věku vychází v XVII. století v nových a nových vydáních,⁹ stejně traktát Bartolomea Cavalcantiho „Trattati overo discorsi sopra gli ottimi reggimenti delle repubbliche antiche e moderne”, glorifikující nepřímou i přímo benátskou ústavu, traktáty Donata Gianottiho, Pietra Pavla Vergeria a j., a k nim připojuje se řada dalších – počínaje několikrát přetištěnou „Relatione della Republica Venetiana” Giovanniho Botera Benese z poč. XVII. věku až po oslavnou „Veneta sapientia sive de optimo civitatis statu” Ottavia Ferrariho z r. 1675 a j.¹⁰

Ani v Čechách (a v českých zemích vůbec) nebyla fakticky absolutní monarchie jako *tendance* gravitačním bodem duchové soustavy barokního politického myšlení – aspoň ne v tom smyslu, jak se dosud povětšinou předpokládalo. Je pravda sice, že Obnoveným zřízením zemským z r. 1627 byla dána moci královské velmi bezpečná převaha nad mocí stavovskou, což přirozeně nemohlo zůstat bez vlivu i na soudobé politické myšlení a na jeho povšechnou orientaci – ale správně upozornil kdysi Pekař,¹¹ že tímto mocenským pře-

sunem ve vnitropolitických poměrech českých nebyla zdaleka ještě instalována absolutní monarchie v tom smyslu, jak se vyvinula později v době mariotereziánské a josefinské a že naopak zůstala tu stará ústava stavovská zachována alespoň ve svých podstatných rysech, zabezpečujících stavům přeci jen jistá – sice značně zkrácená, ale zase ne nedůležitá – práva na účast v řízení státu. Ale nejenom vnějškově – v ústavě, která tvořila jakousi konkrétní půdu politického myšlení a politické psychologie české – ale i vnitřně uplatňovaly se v českém baroku tendence, odporující myšlení absolutistické monarchie, jak vykristalisovalo třeba v soudobé Francii. Byl to opět Pekař, který ve svém portrétu Heřmana Černína v „Knize o Kosti“¹² podtrhl velmi porozumivě rys neodvislého šlechtického sebevědomí, vyznačující tohoto šlechtice a jeho poměr ke dvoru. Od dob „Knihy o Kosti“ rozhojnila se však svědectví, dotvrzující aristokratický ráz české barokní společnosti a jejího politického myšlení, velmi hojně: Upozorňuji v této souvislosti na málo povšimnutou a přeci ne nezajímavou práci Emanuela Kubíčka „Národní vědomí českých jezuitů až po dobu Balbínovu“¹³, kde je citována řada dokumentů z české provincie Tovaryšstva Ježíšova, velmi výrazně ilustrujících

náladu v české společnosti let čtyřicátých až padesátých XVII. století a její prudký a sebevědomý odpor proti sesíleným nárokům moci panovnícké. Také moje vlastní studie „1644–1645“, otištěná v téže době co článek Kubíčkův,¹⁴ zachytila alespoň v letmém zrcadlivém odraze diplomatických zpráv benátského vyslance při dvoře vídeňském Giustinianiho a depeší vídeňského nuncia Melziho povážlivé vření, ozývající se v české společnosti na rozlomu let čtyřicátých XVII. věku a směřující ostře proti vídeňskému dvoru a jeho politickým snahám. A nebyl to snad jen reflex zašlých časů předbělohorské ústavy, ozývající se v generaci valnou většinou předpřevratové, který promlouval z těchto projevů: I v šlechtě z druhé poloviny XVII. věku žije stále ještě – třebaže oslaben poněkud odrazy dvorského života – hrdý pocit neodvislosti, která ne nadarmo dovolává se v četných genealogických historiích – tu zřejměji, tu opět méně zřejmě ad hoc upravovaných – svých pokrevních příbuzenství a nepřímo tak i jakési rodové rovnocennosti vzhledem k panující dynastii: Budu mítí, doufám, příležitost v III. části svého životopisu Humprechta J. Černína z Chudenic ukázat, jak nesnadná byla sněmovní jednání v Čechách i na Moravě v době Leopolda I., kdy tento šlechtic

jako sněmovní komisař předkládal sněmu pro-
posici panovníkovu nebo kdy alespoň z povzdálí
přihlížel se zájmem těmto jednáním: Jak houžev-
natě dovedli tehdejší stavové hájit svých práv –
a s jakými obtížemi přemáhal se odpor této se-
bevědomé sněmovní společnosti! Bylo snad pře-
hnaným, ohlašoval-li r. 1664 výrok strahovského
opata V. Frankeho, citovaný v listě B. J. Marti-
nice Černínovi,¹⁵ možnost vzpoury v Čechách,
ale už to je charakteristické, že se touto pohrůž-
kou – psychologicky přeci dokonale cizí ovzdu-
ší nějaké absolutní monarchie – mohlo vůbec
v ovzduší sněmovním argumentovati. Stesky na
tvrdý odpor stavů a sebevědomou oposici ozývají
se však i z dalších jednání sněmovních v letech še-
desátých a sedmdesátých XVII. věku. Balbínova
„Obrana“, psaná právě z počátku let sedmdesá-
tých a navazující, jak dobře ukázala kdysi Kvě-
toňová-Klímová,¹⁶ na politickou oposici v zemi,
nebojí se dovolávat na velmi choulostivých mí-
stech¹⁷ jezuitského politického theoretika Mari-
any, autora známé knihy „De rege et de regis
institutione“, útočící velmi rozhodně na neome-
zenou moc královskou.¹⁸ A není nezajímavé, že
i uherský odboj Tökölyův r. 1680 počítal s urči-
tou resonancí mezi českou šlechtou, vysílaje do
Prahy mladého hraběte Zrinského, kterému také

skutečně, jak se zdá, se podařilo nalézt tu určité sympatie – ne snad příliš silné, ale pro vnitřní situaci české šlechtické společnosti tehdejší jistě také ne zcela bezvýznamné: Z přátel Zrinského byl Kaplíř ze Sulevic dokonce zatčen, Nostic jen útekem zachránil se od podobného osudu.¹⁹ – A mohli bychom pokračovati v líčení aristokratického sebevědomí české šlechty barokní a jednotlivých jeho projevů ještě dále až do XVIII. století a na práh panování Marie Terezie, sledující zásoby dat, jež nashromáždil v této věci v poslední době – více méně ovšem proti vlastní tendenci svého spisu – Muk v knize „Po stopách národního vědomí české šlechty pobělohorské“: Jestliže přetvořením dosavadní državy mladší větve domu habsburského, k němuž došlo v posledních letech vlády Leopoldovy a hlavně za vlády jeho druhého syna, Karla VI., poklesl poněkud význam českých zemí, které do té doby byly hlavním jak hospodářským tak politickým zdrojem této monarchické domény, zastíněn velikými přírůstky panství habsburského v Uhrách a ještě více na Západě: v Nizozemí a v Itálii – neznamenal to přeci jen, že by bylo pokořeno aristokratické sebevědomí české šlechty, stavící pyšně svoje stavovská práva proti právům panovníckým: Naopak – pocit, že je jaksi odstr-

čena na vedlejší kolej a čím dále tím více vyřazována z vůdčích míst, k nimž dopomáhal jí prve význam království českého mezi dědičnými zeměmi mladší větve habsburské, stupňoval spíše v české šlechtě její odpor proti vídeňskému dvoru a zároveň její politickou citlivost: Stačí jen projít řadou dopisů Frant. Josefa Černína, Jana Josefa z Valdštejna, Filipa Kinského a jiných šlechticů doby Karlovy, jež nashromáždil v citátech Muk ve své právě uvedené práci o národním uvědomění české šlechty pobělohorské,²⁰ abychom viděli, jak mocný opoziční duch utkvíval v této aristokracii – byť i na venek byl tlumen různými ohledy a uchyloval se leckdy pod jejich tlakem k ústupkům ne právě malým. Ba, čteme-li pozorněji tyto doklady, proniká v nás vždy neodbytněji otázka, kterou nadhodil už kdysi Peckař²¹ – otázka totiž, nebyly-li nespokojenost a opoziční duch, zahrnávající se v české šlechtě, nepřímou i připravovateli dalšího našeho vývoje dějinného: osudů království v prvních letech dcery Karlovy, Marie Terezie. Je jistě zajímavé, jak poměrně snadno dostal pretendent českého trůnu, Karel Albert Bavorský, na svou stranu většinu tehdejší české aristokracie: Kolovratové, Valdštejnové, Šternberkové a jiné přední rody v zemi vrhly se tehdy docela bez rezervy v náruč nové-

mu panovníkovi. Karel Albert nenarazil na žádný vážnější domácí odpor, na žádný vážnější pokus o jeho organizaci. Snad poví nám další badání v tomto dějinném úseku – stále ještě ne dosti frekventovaném a přece tak důležitém pro další vývoj českých osudů – byla-li snad tato fakta v nějaké příčinné souvislosti s opozičními projevy české šlechty z počátku XVIII. století, do nichž – mimochodem – zařadil bych alespoň z části i odbojné gesto Fr. A. Šporka, dotud tradované spíš jako jakýsi druh osobního podivínství – a lze-li vésti nepřetržitou dějovou linii mezi listy, jež zasáhl Muk posledními částmi svého vyprávění, a lety osudového rozhodování o českou korunu.

Ale i kdybychom v tomto směru musili snad snížití zhodnocení stavovského sebevědomí a opozičního ducha české šlechty – zůstane přeci jen faktem, že český barok nebyl ve svém politickém myšlení nikterak omezen myšlenkou absolutní monarchie, nýbrž dovedl si uchovati cesty samostatné, vedoucí namnoze nejen mimo, ale přímo proti této tendenci. Nebylo tu ani konečně náležitých vývojových podmínek pro tuto myšlenku, náležitě hluboké půdy pro její zakotvení: Vnitřně byly české země svou organizací a jejím vývojem odkázány přeci jen stále ještě na šlechtu jakožto na určitou organisativní jednotku a už

proto nemohla být tato naprosto vyloučena ze soudobého politického života a jeho kalkulů. Čechy a české země jsou svou strukturou v době barokní něco docela jiného než země západní, kde pán není a nebyl vlastně nikdy v té míře nutným prostředníkem mezi mocí zeměpanskou a selským gros zemského resp. státního obyvatelstva jako u nás a kde proto byl mnohem snazší přechod k úřednickému etatismu absolutní monarchie než u nás. Vrchnost byla u nás nutným článkem celého státního zřízení – a to až do reformy josefinských a na plno vlastně až do roku 1848. A proto s ní musil počítat i ideový vývoj politického života soudobého. – Z větší pak byl to zvláštní charakter moci domu habsburského resp. mladší větve jeho, který nedovoloval myšlence absolutní monarchie rozvíti u nás tak jako v daleko homogennějších státech západní Evropy. Soustátí habsburské ve střední Evropě představuje v době, o níž jednáme, přeci jen stále ještě velmi různorodý celek, jehož jednotlivé části odlišují se nejen konkrétními usancemi svého ústavně-právního života, ale i celým duchem, kterým je tento život v jednotlivých součástech jeho veden. Kládl bych důraz zejména na to, že Uhry, které tvořily až do Leopolda I. podstatný díl monarchického dominia mladší větve habsburské a

jejichž význam, když vítězstvími nad Turky byl jejich rozsah podstatně zvětšen, ještě vzrostl, byly takřka až do konce XVII. věku státem stavovským v plném slova smyslu, t. j. státem se značnou převahou politické posice stavů, a že ani po odstranění nejdůležitějších výsad této stavovské superiority v r. 1687 – odstranění volebnosti uherského trůnu a pověstné klausule zlaté bully Ondřeje II., týkající se stavovského ius resistendi – nebyl stavovský duch jejich ústavy ve svých podstatných rysech úplně vymýcen, tím méně pak (jak konečně ukázalo brzy povstání Rákocziho) politické sebevědomí šlechtického obyvatelstva. Přítomnost tohoto živlu – jak podotčeno: vždy dosti silného – v habsburském soustátí nemohla jistě zůstatí bez vlivu na politické myšlení v ostatních jeho celcích a jistě i v našich zemích – třebaže byli to namnoze právě čeští lidé při dvoře Leopoldově, kteří bojovali velmi tvrdě proti staré uherské ústavě. Papíry Humprechta Jana Černína z Chudenic – se svými pravidelnými a velmi podrobnými zprávami z Uher, týkajícími se nejen příhod vojenských, ale i politických poměrů v zemi, jmenovitě zasedání sněmovních – ukazují velmi názorně, jak upoutávaly uherské události pozornost a myšlení české šlechty. A bylo by snad možno vzpomenouti v této souvislosti

i shora již jednou zmíněných listů Leopolda I. to-
muto šlechtici, jež svým výmluvným protikla-
dem útočných výroků, namířených proti „bestie
Ungare”, a projevů přízně k Čechům zdají se na-
svědčovati, že Leopold byl si dobře vědom ne-
bezpečí reflexů uherské oposice v Čechách a hle-
děl je paralysovati.²² Ale nejen příklad uherský –
i obecný antagonism jednotlivých státních resp.
zemských celků monarchického dominia habs-
burského, podložený vnitřní různotvarostí jejich
a ovšem do značné míry i nacionálním resp. pa-
triotickým uvědoměním stavovských skupin té
či oné země – působil nutně oslabení myšlenky
absolutní monarchie v jeho obvodu: Absolutní
monarchie nemohla se obejít bez určité centrali-
sace a byla-li už sama myšlenka neomezené moci
panovníčí odmítána dosti nevlídně v kruzích sou-
dobé šlechtické společnosti, musil tento průvod-
ní zjev jen zesílit rostoucí odpor. Je dosti známo,
jak mocná byla oposice proti cizincům v Če-
chách už na sklonku třicetileté války, kdy začí-
naly prvně doléhati na zemi pokusy vídeňské
vlády o obsazení zemských úřadů mimočeský-
mi živly.²³ Žárlivost domácí šlechty na její vý-
hradní právo k úřadům zemským a vůbec k po-
litické moci v zemi, pokud neležela přímo v ru-
kou panovníkových, potrvála však i dále. Balbín,

jak dobře ukázala kdysi Květoňová-Klímová,²⁴ našel v ní dokonce jeden z nejúčinnějších argumentů své známé Apologie. A ještě v elaborátu komise, zřízené k revisi Obnoveného zřízení zemského r. 1720 (resp. 1710) ozývá se velmi výrazně zásada, aby k českým úřadům byli připuštěni jen rodilí Čechové – byť ovšem jen ve smyslu teritoriálním.²⁵ Že za takových okolností bylo těžko uplatňovati v zemi nějak hlouběji tendence monarchie francouzské, která při všech zbytcích svého provincialismu přeci jen žila jediným dechem, je na bíledni.

Leč odmítneme-li myšlenku absolutní monarchie – alespoň v té formě, v níž je povětšinou tradována – jako klíč politického myšlení českého baroku – co tedy tvoří vlastně jádro politického myšlení českého baroku, co je základem jeho politické ideologie a orientačním znakem jeho duchového vývoje po této stránce? – Abychom lépe mohli odpovědět na tuto otázku, je třeba, tuším, ujasnit si poněkud vývojovou pozici celého baroka v evoluci západoevropské kultury: Údobí, které obyčejně označujeme barokem (do diskusí o jeho vymezení se, bohužel, pro krátkost času nemohu pouštět, ale přijímám obvyklé jeho vytčení: od polou XVI. věku, prvního náporu protireformace, až do konce století následujícího

resp. počátku věku XVIII., kdy protireformační pathos zaniká pomalu v strohém kriticizmu t. zv. osvícenství)²⁶ přichází v tomto dějinném postupu jako jakási reakce na převratů a zmatku plnou periodu XV. a XVI. věku – periodu renesance a reformace, v jejichž prudkých proměnách rodila se větší dějinná epocha, zasahující, jak se zdá, až do našich dnů. Ať se podíváme, kam chceme, všude setkáváme se v baroku s jakousi instinktivní snahou po obnově forem, rozvrácených předchozími bouřemi sociálními, politickými i náboženskými: Prudký rozmach individualistického podnikání, jehož jsme byli svědky v předchozích dobách a který rozrušoval velmi hluboko hieratickou stavbu staré středověké společnosti, zřejmě brzdí, zneklidnělá hladina soudobé společnosti se ustaluje, politické ambice, z nichž rostly italské městské tyrannie se svými překvapivými státními obraty a převraty nebo stavovská, t. j. příslušníky šlechty nesená království XV. století, jako bylo království Poděbradovo či království Matyáše Korvína a které ještě v XVI. a XVII. století doznívají zejména na východě ve všelijakých ctižádostivých konjuracích (poslední velký případ toho druhu byla snad konjurace valdštejnská), se pozvolna ztrácejí, a i duchový život nabývá pomalu jiné tvářnosti, zdůrazňuje vždy

zřetelněji proti atomisujícím tendencím renesančního skepticismu a reformačního principu osobního přesvědčení princip objektivní autority, princip řádu a regule, přetrvávající nejen jednotlivce, ale celá pokolení. – V Čechách projevila se reaktivní a restaurativní charakter baroku – vlastní duch jeho – poměrně pozdě, třebaže už na sklonku XVI. věku můžeme tu konstatovat určité vnější příznaky tohoto stylu a třebaže už v této době – a to nejen pod vlivem ambiciózní ctižádosti dvorské – dochází tu také ke konversím ve smyslu katolickém, t. j. ve smyslu právě zmíněné barokní objektivní autority. Za to však tím významněji mohly se tendence baroka projevit v našich zemích po převratu bělohorském, v době třicetileté války a v údobích na ni bezprostředně navazujících, pro něž *heslo obnovy hodnot*, vytyčované jako devisa nového kulturního údobí, bylo opravdu jakousi zaklínací formulí, vracející život kraji již již ubitému. Obnova ve smyslu hospodářském, obnova ve smyslu sociálním a konečně (a to vlivem vnějších okolností snad nejvýrazněji) obnova ve smyslu náboženském – to jsou tři podstatné pilíře, na nichž spočíval – řekl bych – celý životní plán české barokní společnosti.

Je přirozeno ovšem, že myšlenkový svět, který

vytvářel se současně s touto společností, byl orientován především *představami, které znamenají trvání*, představami pevných, nepohnutých či (abychom zasáhli poněkud hlouběji do terminologie tehdejší) věčných hodnot. To platí o všech oborech barokního života a o všech jeho teritoriálních obvodech – tedy i o Čechách. Uplatňuje-li se v soudobé religiositě tato tendence výrazně tíhnutím k pevnému a věčně trvajícimu dogmatu, uplatňuje se stejně i třeba v životě hospodářském, kde pronikají – zejména v otázce prospěchu hospodářského – na úkor individualistické formulace dosavadní představy, nepodléhající tak snadno proměnám a časově ustálenější (země, stát, národ) – a ovšem i v sociálním životě soudobém v nejšířším slova smyslu. Upozornil jsem už kdysi ve svém „Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic“²⁷ na zvýšený význam, jehož dostává se v barokní ideologii společenské *představě rodu*. Představa ta byla ovšem důležitým faktorem už v předchozím vývoji českého myšlení společenského a patřila jistě k vžitým elementům jeho soustavy.²⁸ Ale teprve barok dodává jí závažnosti *prvku dominantního, ovládajícího celý duchový plán současné společnosti*. Rod není baroku jen náhodným či vnějšími zájmy určeným společenstvím resp. posloupností

osudů děda, otce, syna, vnuka atd., nýbrž čímsi aktivním: řadou, v níž slavný příklad uchovává se do přítomnosti, v níž udržují se mocné síly minula a která svou provokační silou žene dál nové potomstvo, vázané rodovou slávou k zvýšenému tvořivému úsilí. Takto formulovaná představa vniká nejen do historických děl současných, kde podrobuje si – jak jsem demonstroval v právě citovaném úvodu své monografie o H. J. Čemínovi – namnoze i dosti zřejmá historická fakta, ale i do krásné literatury a její sociální problematiky, do různých filosofických traktátů, pokud se dotýkají nějak svými úvahami společnosti atd.²⁹

V politickém myšlení mělo uplatnění principu rodu – v té formě, jak jej barok pojímal – především význam jako *sociální a politický titulus vrstev, ovládajících současnou společnost*. Byla-li posice těchto vládnoucích stavů v neklidné době předchozí – přes všechna tuhá opatření, jimiž hradila zejména vyšší šlechta svoje posice – přeci jen ohrožována arrivisty, deroucími se do jejich řad s nároky svých individuálních zásluh a s devisou osobního šlechtictví, jež přijala humanistická kultura renesance ze starých klasických autorů³⁰ – zabezpečovala nová definice nobility, formulující tuto jakožto „perpetuam quendam Virtutis professionem Maiorum illustri sanguine

et exemplis propositis animatam”³¹ – tedy jako ne jen právy a zvyky, ale přímo odvěkým zákonem společenského vývoje („ut fortes fortibus procreentur”) vymezenou společnost – značně jistější ohrazení její. Význam rodového dědictví v tomto zaktivisovaném smyslu pozvedl se však znatelně i pro celou společnost, jejímiž jeho držitelé byli členy. Ne nadarmo srovnává Balbín v dedikačním úvodu druhé dekády svých *Miscellancí šlechtu*, v níž udržuje se odkaz minulosti, se zelenající se ratolestí, již přinesla Noemovi holubice vypuštěná z archy po potopě.

Ale šlechta a vůbec vyšší stavy nebyly jediným elementem, jehož postavení bylo představou rodu, uplatňující se v barokním politickém myšlení, posíleno: Oživení tohoto principu jakožto formotvorné zásady soudobé politické ideologie mělo svůj význam i pro *dynastii*. Vracíme se tu vlastně ještě jednou k problému, kterého jsme se dotkli shora: k otázce poměru mezi politicky myslící společností českou a panovníkem, v jehož ruce spočívala největší část skutečné politické moci v našich zemích. Chtěl bych při této příležitosti poukázat na moment, který by při posuzování celé situace mohl velmi snadno mýlit: Jde o četné a velmi srdečné i velmi pathetické projevy loyality k panujícímu rodu, s nimiž

se setkáváme v českém baroku a jež tvoří jakýsi zvukný pendant k shora uvedeným tlumeným citátům z korespondence opoziční české šlechty.³² Tyto projevy, pocházející namnoze od nejlepších a nejvlastenečtějších autorů soudobých: Pešiny, Balbína, Beckovského a j. – zdály by se podporovati domněnku, že politické myšlení české v této době bylo přece jen daleko blíže myšlenke absolutní monarchie, než jsem shora dokazoval. Ve skutečnosti však jde o reflexy čehosi docela jiného, než byla idea, nesoucí stát Ludvíka XIV.: Je to opět představa rodu, reprezentujícího (alespoň theoreticky) to nejslavnější, co dějiny českých zemí znaly – krev Přemyslovců, krev Lucemburků, činy jejich, slávu jejich i odkaz jejich – jež diktuje tuto pozornost českých vlastenců k vládnoucí dynastii: Jí ožívají naděje v lepší budoucnost národa a země, s nimiž se společnost česká obracela k Habsburkům, věříc, že přece jen dědictví rodové minulosti je i pro ně určitým závazkem.³³ Při tom jsou autoři těchto apotheos – alespoň pokud jde o apotheosy uvědomělé – na hony vzdáleni toho, zadat cokoliv z práv, která zůstala českým zemím a jejich politickým představitelům v Obnoveném zřízení zemském z 1627, ve prospěch moci monarchovy.

V nejzazších svých důsledcích měla konečně

představa rodu, uplatňující se tak silně v politické ideologii českého baroku vliv i na národní život soudobý v užším slova smyslu, na *formulaci soudobého nacionalismu*. Otázka národního uvědomění českého XVII. a počínajícího XVIII. věku byla a je dodnes z nejožehavějších a nejdůkladněji prodiskutovávaných otázek, které se k tomuto údobí vší. Navykli jsme si dívat se na tuto dobu jako na dobu úpadku národního sebevědomí a cítění, dobu cizomilství, které nemělo smyslu pro národní charakter český. Byl to opět Ernest Denis, který dal tomuto soudu jaksi definitivní formulaci ve svých „Čechách po Bílé hoře“³⁴ tvrdým výrokem o „budově zčervivělé, jež se drží jen proto, že ničitelé, kteří podkopali její základy, pokládali za zbytečné dovršit dílo“. Ale novější badání³⁵ ukazuje, že problém je přeci jen daleko složitější, než jak viděla jej liberalistní historiografie z konce minulého století. Bližší ohledávání a zkoumání v údobí českého baroku zjistilo především, že příklady živého národního cítění, jež uváděla starší generace badatelů – Balbín, Pešina, Frozín, Beckovský – nebyly tak osamocenými zjevy ve svém prostředí, jak se doposud mělo za to: Zjistila se řada dalších jmen a dalších výroků, jež dosvědčují živost a životnost českého nacionalismu barokního: Vojtěchem Šeb. Berličkou

z Chmelče nebo krumlovským Jiřím Bílkem z Bilenberka počínaje, přes Jiřího Konstance, Felixe Kadlinského, Mat. Boleluckého, Jiřího Crugeria, Jana Kořínka a Matěje Václava Šteyera až po Jana a Matěje Tannery, Jak. Jana Dukáta, Jindř. Labe a jiné a jiné.³⁶ Zjistily se i anonymní projevy další, jako byl třeba úvod k překrásné „Hebdomada Mariana“, barokním to imitacím středověkých latinských mariánských hymen, o nichž jsem psal v LVIII. roč. Lumíra. A pomalu objevuje se konečně – a to je nejdůležitější – souvislost celého tohoto řetězce jmen a projevů: fakt, že existovalo tu skutečně živé národní cítění, které se sice projevovalo poněkud jinými formami než národní cítění naší doby, ale nepostrádalo přes to určité intensity. Hlavním úkolem nového badání však po mém soudu zůstává, pokusit se o formulaci barokního nacionalismu, pokusit se o jeho vystižení, o jeho výklad, který by nám osvětlil tento duchový zjev v jeho historické platnosti, t. j. na vlastní jeho dobové půdě a s vlastními jeho dobovými znaky, lišícími jej od nacionalismu, vytvořeného dnešním naším prostředím, jeho potřebami a obecně celou jeho myšlenkovou soustavou.³⁷ A po této stránce domnívám se, že se nám dobrým východiskem může stát *představa rodu*, o níž jsme se právě zmínili a v níž třeba, jak

se domnívám, spatřovati skutečně jakýsi klíč k celé společenské ideologii našeho baroka. I národ není baroknímu intelektuálovi než jakýmsi rozšířením představy rodu. Byla-li, jak jsem shora ukázal, barokní šlechtě řada jejích slavných předků prvním titulem jejího stavovského sebevědomí, povznášejícího ji nad ostatní vrstvy soudobé společnosti, byla i národu jeho minulost a její slavné činy jakousi osou jeho kmenového uvědomění, která vzpružovala a posilovala jej současně v jeho přítomných snahách a zápasech.³⁸ Pro náš barok zůstane jistě příznačným jeho archeologisující a historisující zájem o národní minulost, kterým převyšuje tato doba daleko všechna předchozí údobí, nevyjímaje ani naše XVI. století, ve kterém uplatnily se jinak – z příčin však rozdílných – dosti podobné tendence a pokusy. Po právu možno mluvit tu přímo o romantickém zahloubávání se do minulosti: až ke gotickým imitacím – a to tak výtvarným tak literárním – sahá tato doba plná zájmu o starou českou minulost.³⁹ Její nejvýraznější produkce jsou – vedle lyriky, jejíž plné prozkoumání patří ještě budoucnosti – díla historická. Není pochyby, že mocným impulsem tohoto historického zájmu byly – zejména z počátku – i motivy povahy náboženské: snaha ukázat, že nová, katolická Čechie,

kteřá zaujala místo starých předbělohorských Čech, má v zemi, vítězstvím císařských zbraní jí dobyté, svoje předky, svoji slavnou minulost, legitimující více než dostatečně její držební právo. Ale brzy přecházejí kořeny historického interesu našeho baroka převážně na pole národní: Historické práce, odkrývající a oživující – a to namnoze pod tíhou vlastních přání i dosti zkresleně oživující – obrazy a osobnosti minulého života, stávají se v jistém smyslu vlasteneckou akcí, která má udržeti v národu již již klesajícím jeho rodové vědomí, vědomí veliké osudové pospolitosti jakožto vlastní základ života národního. Ne nadarmo budil Balbín otupělý smysl pro jazykové elementy národního charakteru na prvním místě poukazem k tomu, že jest to „řeč, které užívala vlast po tolik století“. Vědomí, že jde o cosi, co dědí se po rodu od počátku, mělo v současném člověku, pro nějž princip rodu a rodové tradice byl tak důležitým životním zákonem, zachraňovati jeho jazykové sebevědomí – jeden z nejdůležitějších pilířů uvědomění národního. Balbín vrací se ve své apologii příznačně ještě několikrát k této své argumentaci: S bohatou výmluvností dokazuje, že změna jazyka znamená nutně nebezpečí i pro celou společnost českého státu, protože porušuje nutnou

kontinuitu jejího vývoje a tím i její legitimní základ. A široce rozvíjí řady bojovníků a kulturně význačných lidí, jejichž jména, hrdě připomínající velikou národní minulost, jsou mu dokladem nejen vzácnosti rodu, ale i jeho dědictví – jazyka svatováclavského.⁴⁰ Právem možno říci, že *motiv trvání* – zosobněný v představě *rodu* – je jakýmsi základním motivem celé Balbínovy apologie linguae slavicae.

Ovšem zdůraznění představy rodu v společenském myšlení českého baroka mělo i špatný vliv na vývoj soudobého národního cítění. Čtete-li Balbínovy pyšné výčty starých českých rodů, v nichž vidí tento záruku nové budoucnosti národní, čtete-li jeho prudké apely k současné šlechtě, jeho obsáhlé genealogické vývody, rozvíjející v nejrůznějších rozrodech slavnou českou minulost jako příklad, oživující osláblé pokolení přítomnosti – neubráníte se, abyste nedotkli se myšlenkou rubu těchto bohatě větvitých nadějí. Rod, který měl silou svých příkladů, silou své minulosti býti vzpruhou národu již již klesajícím, stává se – chápán *ve smyslu stavovském* – postupem času spíš příčinou odcizení mezi jednotlivými jeho vrstvami. Sebevědomí, které povznáší šlechtu, neproniknutelně nyní ohraženou ve svém privilegovaném postavení proti ostat-

ním částem obyvatelstva rodovým principem, nad ostatní třídy národa, posilováno vnějšími okolnostmi – hlavně úžasným hospodářským úpadkem jak měšťanstva tak vrstev selských, k němuž došlo v třicetileté válce a v údobích na ni navazujících – vytváří hluboký předěl mezi vládnoucími kruhy soudobé společnosti a její většinou. Český šlechtic daleko lehčeji dovede podati ruku cizímu kavalírovi, jenž rodovým svým titulem se mu vyrovnává, než nerovnorodému příslušníku vlastního svého národa. Jeho společenské styky, pokud vybíhají z rámce užší české aristokracie, váží se převážně k mimočeským kruhům – zejména pokud i jejich lesk vábí dvořansky vychovaného kavalíra k těsnějšímu sblížení s nimi. Ani Balbín, o jehož vlastenectví nemůže jistě býti pochyby, neubrání se po této stránce vlivu své doby, připouští – a nejen připouští: přímo glorifikuje manželská spojení české šlechty s cizími rody, která zdála se mu svědectvím váženosti a cti vlastního národa a která přece tak podstatně přispěla ne-li k odpadu, alespoň k jakési jazykové neutralisaci největší části české aristokracie barokní.⁴¹ Není jistě doslova správné,razil-li kdysi Hanuš⁴² větu o společenském odnárodňování české šlechty v této době – a přeci v jistém smyslu nemůžeme odepřít této větě u-

znání. Pod nepřímým tlakem představy rodu sužovala se v očích české politické společnosti barokní představa národa a národnosti dosti podstatně, omezujíc se vždy více a vždy výrazněji na význaky povahy teritoriální a historické, které nebránily tolik jejím novým příbuzenstvím: vzniká tu zvláštní myšlenkový a citový útvar t. zv. zemského vlastenectví – „Landespatriotism“ – které zachovalo si sice pevnou souvislost s půdou i s dějinným vývojem národa, odcizilo se však tomuto z největší části po stránce jazykové.⁴³ Musíme býti v tomto případě skutečně velmi opatrní v posuzování situace: Česká šlechta XVII. a počínajícího XVIII. věku měla nesporně vždy ještě dosti smyslu jak pro potřeby země tak pro potřeby jejího obyvatelstva. Cítila dobře svoji domovskou přináležitost. Ale bylo by také chybou, kdybychom její vlastenectví chtěli prostě připodobňovati nějak dnešnímu nacionalismu a mluvit o nacionálním duchu jejím v dnešním slova smyslu, apologetisovati ji upřílišněnými výklady o jejím jazykovém zájmu a pod. Dnešní naše pojmání národa a národnosti bylo jí sice neúplně, ale přeci jen do značné míry cizí – právě tak jako nám je dnes cizí formulace, zdůrazňující tak mocně teritoriální a historické prvky národního charakteru. A reflex tohoto chápání ná-

roda a národnostního příslušenství dotkl se přirozeně i vrstev širších, zejména potud, pokud byly prostupovány hustěji novým obyvatelstvem, přicházejícím pod nejrůznějšími životními tituly do českých zemí z německého sousedství. Není tím řečeno, že cit pro jazyk jakožto základní význak charakteru národního byl by odumřel úplně: Mohli bychom citovati celou řadu projevů, ozývajících se na nejrůznějších stranách, které zdůrazňují velmi výmluvně nutnost a význam kultury jazykové.⁴⁴ Ani na t. zv. kazimluvy, kterými odlišuje se čeština doby barokní od češtiny doby veleslavínské a v nichž viděla naše starší literární historiografie a jazykověda doklad úpadku jejího, nedívá se dnešní vědecký svět již tak přísně a jednostranně jako kdysi, spatřuje v nich spíše důsledek nového, poněkud překotného růstu jazykového bohatství, jež nestačilo funkčně již zmoci nové životní obsahy.⁴⁵ Ale i kdyby ničeho jiného nebylo – stačí, tuším, vášnivá apologie Balbínova jako důkaz, že smysl pro jazykové význaky národního příslušenství v našem baroku poklesal: je to zoufalý pokus o záchranu situace, zoufalý výkřik, který má probuditi spící a dřímající, hlavně však, jak konečně závěr tohoto pathetického letáku sám přiznává – žaloba na všechny potlačitele a liknavé.

Otázka barokního nacionalismu a jeho formulace souvisí ovšem ještě s jinými tendencemi soudobého společenského myšlení. Heslo obnovy hodnot, s nímž vstoupil barok do duchovného vývoje evropského západu a jež pokusil jsem se zachytit ve smyslu *časově prostorovém* výkladem o představě rodu, jejím zařazení a jejím významu ve společenském myšlení tehdejšího kulturního lidstva, projevovalo se určitými tendencemi i ve smyslu *staticky prostorovém*. Proti dělivým sklonům předchozích údobí, jež vedly k rozkladu universalistních ideí ranného středověku a organisativních celků v jejich duchu vybudovaných – klade barok zřejmou vůli k obnově těchto starých forem a skutečností: chce znovu oživit velkou jednotu západního křesťanstva, chce znovu povznést i myšlenku imperia jakožto světského představitele této veliké jednoty.⁴⁶ Je pravda ovšem, že změněná situace, jak byla vytvořena vývojem poměrů v XIV. až XVI. věku, nedovolila prostě návrat starých ideí v jejich dřívější podobě a platnosti – ale přítomnost jejich cítíte přeci jen v barokním životě velmi zřetelně. V jejich jménu sbírají se tvořivé síly současných národů na všech stranách: V první řadě bylo to arci ve Španělsku – v říši, kde slunce nezapadalo. Zde vytváří se představa, která vtiskla se hluboko v cha-

rakter barokního politického myšlení: představa universální monarchie, slučující silně vyvinuté národní sebevědomí s vůlí k universálnosti v jednotnou tendenci, pro kterou našli bychom výraz ne sice docela přesný, ale přeci jen ne zcela nepřiléhavý v moderním termínu „imperialismu“. A zde podivuhodně setkává se také bojovnické a válečné poslání ve službách katolické, t. j. universální církve s národním posláním, jak vytýčili je nejlepší současní duchové španělští. – Než tendence, které projevily se v Španělsku Karla V., Filipa II. a Filipa III., uplatnily se – v změněných formách sice, ale přeci jen stále ještě dosti výrazně – i v jiných oblastech národních a státních, do nichž zasáhl barok – tu mocněji, tu opět slaběji – svým širokým dechem. Nejjasněji lze to pozorovati ve Francii: Čtete-li třeba úvod Corneillova „Zlatého rouna“, psaného k oslavě uzavření pyrenejského míru a sňatku Ludvíka XIV. s infantkou Marií Terezií, kde veliký dramatik apostrofuje nadšeně budoucnost Francie, vstupující pomalu v dědictví veliké říše Katolických králů – cítíte jistě, že mluví tu – odstíněn pouze dalším dobovým vývojem – týž duch, který ozýval se v autorech, jako byl Juan de Salazar, Juan de la Puente nebo jejich beletristické protějšky: Hernando de Acuña, Fernando Herre-

ra, Luis de Gongora a j. Ale i tam, kde zdánlivě je půda nepříznivou pro ně, mohli bychom konstatovati zásahy těchto tendencí – třebaže v odezvách již daleko slabších: Ani Polska – rozervaná a rozkládající se Polska – jakkoli živě se odlišovala svým vývojem od západních států a národů barokních, nezůstala jimi nedotčena: Byly to hlavně války s Turky, stavící Polsku chtě nechtě do úlohy přední strážce západního křesťanstva, v nichž uplatnily se tyto tendence k universalitě zvýšeným nadšením – jinak v rozvrácené zemi tak vzácným. Ne nepromyšleně navázal právě v tomto duchovém okruhu, vyzvedajícím vysoko ideál slávy, dobyté ve službách kulturního Západu, Henryk Sienkiewicz svými nejznámějšími a v hlubším smyslu nejhistoričtějšími romány!

V Čechách, v českých zemích a v jejich ideologii uplatnily se jednotící tendence baroka v několika směrech: Nejvýrazněji přirozeně zasáhly v náboženském životě a v náboženském myšlení naší vlasti. Čechy a české země v době předbřlohorské představovaly v ohledu náboženském, jak známo, prostředí velmi pestré: Nehledě k oficiálním konfesím a konfesionálním skupinám, jejichž boje tvoří velmi značnou část našich dějin až do r. 1620 – byla tu ještě řada všelijakých, na

povrch třeba nepronikajících denominací a sektářských útvarů, jako byli trinitáři, novokřtění, Mikulášenci čili bratři Peclinovští a jiní – a nescházelo tu ani krajních subjektivistů-skeptiků, jako byla ona neznámá osoba stavu rytířského, o níž s hrůzou vypráví Slavata ve svých Pamětech,⁴⁷ že nevěřila v posmrtný život a dávala přednost spisům Senekovým před knihami apoštolů. Není pochyby, že tento pestrý a v mnoha směrech jistě nesmírně zajímavý obraz duchového rozvrstvení českého obyvatelstva nebyl vítězstvím protireformace u nás rázem smeten: Víme ze studií, publikovaných kdysi Rezkem,⁴⁸ že na př. drobné denominace bratři Peclinovských, o nichž byla právě řeč, udržely se i přes válku třicetiletou a přes všechno úsilí missionářské dále do XVII. věku. Také skrytých evangelíků, hlásících se k oficiální české evangelické konfesí bylo přeci jen – i když nikterak nechci přeceňovati význam a rozsah tohoto kryptofenoménu v Čechách a v českých zemích – zejména tam, kde pastorační činnost buď byla příliš nesnadná nebo dokonce vůbec zastavena, přeci jen dost. A konečně i z katolicismu samého vzrůstaly během času hypertrofií některých jeho duchových složek zvláštní sektářské útvary, které sice udržovaly se většinou pod povrchem současného ná-

boženského života, nicméně přeci jen přispívaly alespoň do jisté míry k zmnohotvárnění soudobé religiosity.⁴⁹ Daleko největší část obyvatelstva českých zemí – a na venek vlastně všechno – přihlásilo se ovšem k jednotné církevní pospolitosti západní církve. A toto sjednocení nebylo vynuceno převážně násilím, jak se dosud vykládá. Ukázal jsem ve svém Mládí Humprechta Jana Černína,⁵⁰ že bylo dosti příčin v samé povaze soudobé religiosity, v jejích fatalistických a ilusionistických sklonech, jež vedly k užšímu přichýlení se ke katolicismu. Ale byly tu ještě jiné duchové momenty, které přispěly nemálo k upevnění svazků mezi českým barokním člověkem a universální církví západní, v první řadě právě zmíněná *tendence k jednotě*, jejíž působení přibíralo tím více na intenzivnosti, čím víc uplatňovaly se v soudobém protestantismu důsledky individualistických a atomisujících sklonů.⁵¹ Tato tendence prorůstala celým národem, posilujíc současně i jeho vnitřní sjednocování. Upozornil bych přímo, že sloučení národa v jediném ovčinci církevním stává se v této době pro mnohé přímo vlasteneckou povinností, že bojovat proti dělivým tendencím v tomto smyslu je nejednomu kusem jeho boje o lepší budoucnost národní. Stačí poukázati k Balbínovi a jeho vzrušení,

s nímž nejen ve své relaci o misionářské činnosti Tovaryšstva,⁵² ale i na přechodných místech svých historických prací zaznamenává postup akcí, jež měly opět uvést české země v stav, v jakém byly před osudným rozvratem husitským. Zde vracíme se z půdy náboženské přímo do středu politického myšlení našeho baroka.

Ovšem universalistní tendence barokní psyché uplatnily se na poli politickém i přímo – ne sice s tou výrazností jako v životě náboženském a v záležitostech nábožensko-politických – ale přeci jen znatelně. Mohli bychom říci, že i na poměr mezi panovníkem a poddanými – či lépe řečeno: na myšlenkovou formulaci tohoto poměru (vyrůstající přirozeně z velmi složitých motivů) vrhly tyto tendence jakýsi – nepřímý a snad také ne vždy dost dobře postižitelný – odraz. Nezapomeňme, že rakouští Habsburkové cítili se především nositeli koruny starého universálního imperia, jehož pololegendární již lesk dodával jim respektu jako prvním monarchům západního křesťanstva. Sloužiti Ferdinandovi II., Ferdinandovi III., Leopoldovi I., Josefu I. či Karlu VI. neznamenal proto jen obvyklou dvorskou ministerialitu, nýbrž cosi vyššího: Jestliže v dvorské emblematické Paříži a Versailles Ludvíka XIV. hrála tak významnou roli idea velikosti a slávy

Francie, v dvorském životě vídeňském uplatňovala se se stejným skoro důrazem glorifikovaná idea imperia.⁵³ Dvůr rakouských Habsburků, jak několikrát bylo upozorněno, neměl pouze lokální ráz, byl to v jistém slova smyslu dvůr evropský, kde setkávali se nejen představitelé vlastní šlechty rakouské (t. j. ze zemí domu rakouského) a německé, ale i kavalíři italští, nizozemští, francouzští a j. Na venek ještě zesílil tento kosmopolitický charakter vídeňského dvorského prostředí, když za Karla VI. dostaly se v přímé držení mladší větve dynastie habsburské i odlehlejší državy dotud španělské: království obojí Sicilie, španělské Nizozemí, Milánsko atd. A tak není divu, že česká šlechta, účastníci se bohatého života dvorského, necítla ve svém přilnutí k tomuto kosmopolitickému středisku, kam obracela se bez rozpaků i šlechta z jiných zemí, a k jeho myšlenkové atmosféře žádné zrady na vlastním užším svém prostředí – aspoň ne v tom smyslu, jak se nám dnes zdá.⁵⁴ V XVII. a počínajícím XVIII. věku naopak spojení českého lva s císařským orlem dodává onomu jen většího lesku a básně, které je oslavují, staví znak lva do popředí i v bojích, v nichž jde především o budoucnost imperia.⁵⁵ – Arci nelze nevidět, že účast české šlechty na dvoře císařském a v jeho životě – tře-

baže nezádávala nikterak přímo politickým právům království – měla, přeci jen určité důsledky v jejím politickém myšlení a vůbec v celé její politické psychologii. Pod tlakem ideového ovzduší vídeňského dvora i pod tlakem vnějších výhod, jichž dostávalo se některým vlivným jednotlivcům z jejího středu – zejména v době Leopolda I., kdy, jak známo, těšili se čeští velmoži ve Vídni značnému respektu – ustupovala přeci jen místy ostražitost, s níž tato aristokracie jinak střežila ústavní práva svých zemí, a docházelo ke koncesím namnoze i dosti povážlivým ve prospěch nových politických skutečností, jež zatím – pozvolna ovšem a teprve v prvých obrysech ještě – dozrávaly ve stínu staré pololegendární koruny veliké universální říše římské a jež byly vždy větším nebezpečím pro naši věc.⁵⁶

Leč daleko výrazněji než v poměr panovníka a politické společnosti české (rozuměj: politické společnosti z českých zemí) zasáhly universalistní tendence v obraz vnějších politických osudů českých v XVII. a počínajícím XVIII. věku. O vnějších osudech českých v údobí t. zv. protireformace se v naší historiografii mnoho nemluvilo: Čechy, splynuvší více méně bezvládně s ostatními zeměmi mladší větve rodiny habsburské a řízené na venek převážně zájmy dynastie, zdály

se býti jen jakýmsi bezděčným účastníkem všech těch proměn, bojů a osudů, jež prodělávalo soustátí domu rakouského od třicetileté války až po válku o dědictví rakouské, a Denis ve svých „Čechách po Bílé hoře“ přechází celou tuto kapitolu bez povšimnutí, odkazuje ji mlčky do dějin soustátí, k němuž země české náležely. A přeci nelze říci, že by Čechy a české země byly jen docela trpnými nebo dokonce protivolnými spolubojovníky všech těchto zápasů. Psal jsem o této věci již jednou ve své drobné „Apostrotě“, otištěné kdysi ve „Tvaru“.⁵⁷ Poukázal jsem tam zejména na význam válek tureckých, jež fakticky tvoří nejdůležitější část vnějších osudů soustátí habsburského v této době, pro český barok a zároveň na jejich souvislost s vnitřním životem českým v tomto údobí. A nemohu než opakovati tu to, co jsem před lety byl uvedl: Války turecké – přes všechna nesmírná břemena, jež uvalovaly na země české (tehdy, jak znovu zdůrazňuji, hlavní zdroj a hlavní oporu mocenského postavení mladší větve habsburské v střední Evropě) a přes všechny nesnáze, vyvolávané předchozími osudy našich zemí, dlouhou válkou třicetiletou a jejími následky – byly nesený tehdejší českou společností s určitým heroismem, ba možno přímo říci: s určitým nadšením. Stačilo by jistě, abych

jako důkaz vzruchu, s nímž účastnila se česká politická společnost bojových příprav proti nevěřícím, uvedl známý leták (ano, při všem rozsahu: leták!) Tomáše Pešiny z Čechorodu: „Ucalegona“ – invokujícího nadšeně boj proti Turku: „o nobile bellum, o felix praemium, o expectabilem pugnam!“ Ale Ucalegon Pešinův není jediným dokladem nálady, jaká ovládla v letech šedesátých až devadesátých XVII. věku českou společnost: Mohl bych citovat v této souvislosti – nechci-li již unavovati mnoha příklady – aspoň na př. úvod, kterým doprovodil Jan Arnolt z Dobroslavína svůj překlad Tannerova popsání legace Leslieovy do Cařihradu⁵⁸ a v němž výslovně vytyčuje jako úkol své knihy, aby pohnula myslí patriotů a vlastenců, kteří ji budou čísti, k co nejúčinnějšímu zájmu o kraje kdysi křesťanské. I konečně do zdánlivě odlehlých historických pojednání, jako byli Crugeriovi Sacri pulveres nebo genealogické práce Balbínovy, vniká odraz bojovného odhodlání a bojových výzev, formulovaných Pešinou: Dovedl-li Crugerius významně připomenouti Slavatům jejich domnělého předka Martina Slavatu, účastníka starých krucíád, který prý zemřel při výpravě proti nevěřícím kdesi ve Středozeří na Cypru, jako kus rodové tradice, vížící i živé potomstvo svým odkazem,

dovedl i Balbín vplést v bohatou řadu předků černínských jména, připomínající staré křižácké bojovníky a určující mocnému rodu opět jeho úlohu v přítomnosti, v jejích plánech a zápasech. A upozornil jsem už ve svém Mládí Humprechta J. Černína z Chudenic⁵⁹ na souvislost těchto pokusů, jejichž řadu bych mohl konečně rozšířit citací dalších genealogických prací, týkajících se rodiny Švihovských z Ryzmberka, rodiny vrtbovské, guttenštejnské atd. – s věštbou, kterou ověňčila vzrušená fabulistika souvěká nedostavěnou katedrálu svatovítskou a kterou zaznamenal – jistě ne neúmyslně – Pešina v dedikačním úvodu *Phosphori septicornis*, adresovaném Leopoldovi I.: že totiž ten, kdo dokončí tuto velikou stavbu, symbolisující slavnou českou minulost, dobude Cařihradu: Nejen jednotlivým šlechtickým představitelům jeho, ale celému národu měl býti vtištěn znakem jeho minulosti charakter předního bojovníka západního křesťanstva, přední jeho strážce a bašty. V něm měli Češi získati svůj duchový titul, svůj *raison d' être* mezi ostatními národy tehdejšího vzdělaného světa. A tato formulace národního poslání, nesená v podstatě právě universalistní tendencí současné doby, jinak řekl bych: snahou po hlubším začlenění češství v okruh západní křesťanské kul-

turní pospolitosti – zakořenila hluboko v soudobém životě, pronikajíc v něm nejrůznějšími projevy – od právě zmíněných literárních dokumentů, jako bylo politické dílko Pešinovo, až po nejasněnou namnoze emblematicku tehdejších kalendářů, znázorňující vítězství západního křesťanstva nad nevěřícími.

Vracíme se tak vlastně do jisté míry k výkladu rodu jakožto základního prvku barokního společenského (resp. v užším smyslu: politického) myšlení, neboť není pochyby, že problém tradice národní, kterého jsme se právě dotkli, odkazuje nás zpět k hořejší úvaze o formulaci barokního nacionalismu na podkladě této představy. A tak uzavírá se bezděky kruh mého čtení, kterému jsem dal název „úvod do politické ideologie českého baroka“. Je přirozeno ovšem, že jako při každém podobném čtení, vymezeném v podstatě nevelikým časovým rozsahem – i při tomto „úvodu“ musil jsem leccos vypustiti, čeho bych se byl rád dotkl nebo co ozvalo se snad v mysli posluchačově při mé přednášce: Byl bych rád alespoň stručným výkladem dotkl se i na př. principu legitimacy, který tak živě uplatnil se v barokním společenském myšlení, byl bych rád rozvinul i otázku dědičné vrchnosti v oné typicky aristokratické formulaci, kterou

jí náš barok dal, otázku religiozní formulace českého nacionalismu barokního – onoho vlastenectví, jehož příkladů dotkl se kdysi Pekař ve svých Třech kapitolách o sv. Janu Nepomuckém,⁶⁰ atd. Ale všechny tyto otázky jsou konečně in nuce obsaženy v mém hořejším textu a bedlivý posluchač, který dovede rozvésti myšlenky v jejich perspektivy, bude jistě dovést nalézt tu na ně odpovědi. Plán mého výkladu, který byl koncipován z časových důvodů po výtce staticky, zabránil mi také, jak konečně jsem už shora letmo byl vytkl, sledovati pozvolný růst politické ideologie českého baroka, jejíž první kořeny – někde ovšem docela neviditelné – sahají hluboko před Bílou horu, navazující nejen v údobí rudolfinském a v době prvních našich Habsburků, ale namnoze až v prvých počátcích českého humanismu, v okolí Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic a jeho přátel. Domnívám se však přes to, že náčrt, který jsem právě rozvinul, dostačuje, aby zachytil nejdůležitější rysy soustavy, která orientovala společensky-tvárné síly v údobí českého baroka. Přál bych si jen, aby toto schema nebylo pokládáno za neúchylný obraz celého politického života našeho XVII. a počínajícího XVIII. věku. I ve svém výkladu ukázal jsem sice nepřímo k některým paradoxním ry-

sům barokního života českého, konfrontuje na př. jeho tendence k obnově rodových pout a jeho tendence k obnově universalistních jednot – jsem si však vědom, že skutečný myšlenkový život českého baroka, rozveden v jednotlivosti, ukázal by takových – faktických i zdánlivých – paradoxů mnohem víc. Každý skutečný život je nekonečně mnohotvarý a je prostoupen od počátku až do konce tisícerými protiklady. Mně šlo jen o to, zachytit to, co pro politickou ideologii českého baroku lze pokládati za převažující, za typické, za základní – aniž bych tím nějak chtěl omezovat rozsah myšlenkového bohatství této epochy. To ostatně – jak v úvodu jsem podotkl – čeká stále ještě na další pracovníky, na novou práci.

Josef Vašica: O české barokní poesii.

Naše dějepisectví politické i kulturní se již narmnoze vymanilo z dřívějších běžných názorů, jež shledávaly v baroku zjev úpadkový. Přiznává se, že barok byl „silný živel kulturní, nejen v svém esthetickém bohatství, kterým naplnil zemi, nýbrž i v svém citovém důrazu, v své schopnosti mystického zanícení, ... v novém řádu rodinné a společenské výchovy, který pak stvořil ten mile svérázný svět venkova, jak jej zachytila Božena Němcová v nesmrtelné *Babičce*“.¹ To, co změnilo v 17. věku náboženskou tvářnost Čech, co přivedlo národ z devíti desetin kacířský napět ke katolictví, nebylo hmotné násilí, nýbrž podle správného odhadu historikova „převaha kulturně i tradičně výše stojící společnosti románské, byla v tom i jará radostná síla obrozeného katolicismu, dávajícího se na cestu bezohledného výboje“.² Energický útok strany katolické, zahájený spisem kouřimského děkana Blažeje Nožičky z *Votína* proti *Bratřím* a vedený dále v polemických traktátech *Šturmových* a

Brožových,³ jejichž rozměrnost a vášnivá pohnutost prozrazují barokní stilové prvky, vnutil rázem Jednotě i kališníkům postavení defenzivní. Ale přes tuto nesporně vyšší kultivovanost theologickou, která byla vypěstěna v školách jezuitských, sotva by se bylo podařilo katolicismu, obnovenému reformami Tridentského sněmu, tak rychle prostoupiti všechen byt českého lidu, kdyby nebylo drobné práce kněžší, jmenovitě z řad Tovaryšstva, soustavně konané po celá desetiletí před politickým převratem bělohorským. Třeba se začíst do životopisu jihočeského rodáka Albrechta Chanovského,⁴ nejrázovitějšího z těchto misionářů, věčně putujících ode vsi ke vsi, stále v živém styku s osobami všech vrstev, nespokojených šablonou, originálních v životě i metodách své pastorace, aby se konečně pochopilo, že tu nešlo o vnější obrácení a číselný úspěch, nýbrž o přesvědčení a vnitřní obrodu pravdou. Vědecké zpracování dějin katolické renaissance v 16. a 17. století daleko není ukončeno, ale již teď možno říci, že by se celému tomuto období, i kdyby se literárně nijak nebylo projevilo, musel přisoudit rys velikosti pro podivuhodnou odvalu, s níž se dal v zápas za vítězství svých idejí.

Jestliže mezi dějepisci nové, spravedlivější chápání duchového převratu, který odlišil českou

epochu renaissanční od barokové, razí si, byť zvolna, přece jen patrně cestu, zaujímá literární historie k slovesnému odkazu katolické barokní tvorby skoro bez výjimky postoj odmítavý. Připouští se nejvýš, že mezi katolickými horlivci byli mužové učení a dobří vlastenci, kteří „kultem minulosti, láskou k rodné mluvě, sběratelskou a publicistickou činností na poli vlastivědy připravovali obrození“, ale jinak se má za to, že doba ta byla literárně, a hlavně poeticky sterilní; co bylo dáno lidu v náhradu za odňaté kacířské knížky, že je pochybné ceny, a celá nábožensko-výchovná produkce literární, jež měla sloužiti rostoucím potřebám náboženským, se zamítá jako „zcela nesnesitelný barokní nevкус“.⁵

F. X. Šalda v jedné své stati⁶ správně označil jako příčinu takových omylů, vzniklých ze strnulosti, papírovosti literární historie, osobní nezájem učencův na látce, kterou se obírá, a poukázal při tom na změnu v hodnocení německého baroka: „Asi před patnácti lety neměla ještě německá literární historie představy o německém baroku. Dnes má však již značnou řadu monografií o dějinách a problémech barokní poesie, barokního názoru světového, barokního stylu. A odkud vzali němečtí badatelé klíč, jímž našli přístup k tomu, co se nedávno ještě jevilo prázd-

nou pouští a nyní rozkvetlo ve visuté orientální zahrady jakoby pod magickou hůlkou čarodějníkovou? Nikde jinde než ve vlastním nitru otřeseném a pohnutém vlněním časovým, které se cítilo zpřízněno tajemnými obdobami s onou podceňovanou epochou německého ducha.” V této psychologické sféře třeba hledati též původ rozpaků, ba lhostejnosti české literární historie vůči celému obsáhlému oboru písemných památek z doby, která bývá označována etiketou „temna”. Většina literárních historiků vycházela při svých studiích z realistické koncepce o smyslu našich dějin,⁷ podle níž se odboj proti Církvi pokládal za výsostný úkol českého národa a za jeho slávu; veškerá minulost, složitá a záhadná v svém tisíciletém trvání, se tu redukovala libovolně na několik jmen, a cokoliv se vymykalo z tohoto předem konstruovaného schématu, bylo odsouzeno k nepaměti nebo k znehodnocení. Bílá Hora se stala také v slovesném vývoji mezníkem,⁸ jímž se datuje úpadek. Místo aby se slovesná díla interpretovala v své stilové a genetické spřízněnosti, spojující ústrojně sedmnáctý věk s šestnáctým, zavedlo se proti všem zásadám metodologickým ono z příruček známé třídění autorů, a tím i literatury podle konfese, na reformační a protireformační, a ovšem na světlo a stín, a tak

byla přímo zatarasena cesta k nalezení těch zdrojů, z nichž se napájela tehdejší básnická tvorba.

Teprve novější idealistické směry ve filosofii, živené touhou po absolutních hodnotách, a odtud vyplývající zájem o problematiku katolictví, jakožto východiska z myšlenkových zmatků poválečných, ukázaly tento úsek českých kulturních dějin, od něhož se starší generace odvracela cize a nechápavě, v jiném světle.

Užíváme-li pro pojmenování tohoto období literárního, jež vystřídal renaissanci, názvu z umění výtvarných, má to své dobré příčiny. Barok výtvarný bývá definován jako snaha po malebném, po illusi pohybu kontrastní hrou světla a stínu: chce znázornit nikoli to, co jest, nýbrž to, co se děje. Mocný, moderní pathos dává šíři jeho formám a rozpíná všechny míry v obrovské prostory. Tento citový důraz, toto zpathetisování uměleckého stylu je nejvýznačnější novota, kterou barok přináší. Podobné vlastnosti lze pozorovat i na baroku slovesném: překypující citovost, jež si zjednává průchod přívalem slov, často asyndeticky kupených, hra s myšlenkovými paradoxy, s dialektickými antithesami i s bytostnými kontrasty, stupňovaný pohyb v básni, čím blíže ke konci, záliba v označování barev a v symbolech, nádhera a přebujení ornamentu na úkor přesných kontur.⁹

Česká řeč byla touto novou literární módou postavena před nebývalé úkoly a musela se ohlížeti po nových výrazových prostředcích. Odtud se vysvětlí ona porucha klasicistického kánonu veleslavínské češtiny, jež byla mylně vykládána jako úpadek. Právě novější linguistika se svým strukturálním pojetím jazyka učí nás správněji se dívat na řeč barokových památek s jejich novotvory, vulgarismy a cizomluvy, nezbytnými za tohoto období překotných změn a mocných kulturních vlivů, pronikajících k nám z románských i germánských zemí.¹⁰ Poesie ve svých vrcholných projevech, aniž hledíme k její síle imaginační, až překvapuje svou mluvní stránkou, svou výrazovou bohatostí a zvučnou hudebností svých veršů, někdy přímo rafinovaně eufonicky¹¹ stavěných, což se zčásti vysvětlí i tím, že byla mnohem víc dělána pro poslech, než jen pro zrak, jmenovitě ve skladbách určených ke zpěvu.

Poesie barokní má ráz povětšinou náboženský. Je to přirozené, neboť vnitřní život byl všecek naplněn Bohem a úsilím o spásu duše. Člověk té doby žil v krajním napětí mezi křesťansko-asketickými a humanisticko-světáckými sklony, jak to krásně vystihl Viktor Dyk v svém Poslu. Nešlo tu jen o stoickou antithesi mezi světem a duchem, která je v podstatě humanisticko-racio-

nální a tkví svými kořeny v renaissanci. Tato intelektuální antithetika, která se v literatuře projadřuje ryze dialekticky, jest něco jiného než prožívaná antinomie mezi konečnou existencí a vzniklou touhou po nekonečnu v mystice baroka. Typická barokní antithese je totiž v svém jádře teleologická, spěje k synthesi ve smyslu křesťanské nauky o posmrtném naplnění života, nenechává člověka na pospas rozervanosti, nýbrž podrobuje ho kázni, a probouzí v něm opravdu heroický aktivismus, proti němuž – podle smělého výroku Günthera Müllera¹² – nám již připadá „kategorický imperativ“ s celou svou metafysickou hloubkou jako nevinná hříčka.

S tím vším se musí literární historik obeznámiti, a přístup k tomuto myšlenkovému světu mu zjedná pročítání běžných tehdy spisů nábožensky poučných, jimiž se živil obrozený katolicismus v českých zemích, katechismů, polemických statí, rozjímáních a modlicích knížek, tedy věcí na pohled velmi vzdálených toho, co si obvykle představujeme pod písemnictvím. Nebyl posud učiněn ani náběh k dějinám náboženského citění u nás v té době, jaké napsal Francouzům A. Bremond,¹³ aby se mohla literární historie o ně opřít. Zdá se, že tehdejší Čechy reagovaly neobvykle citlivě na všechny současné duchovní prou-

dy, ať přicházely z té či oné strany, jak je to patrné i v poesii, kde se najdou často ohlasy španělské nebo německé mystiky.¹⁴ I protibarokní kvietism pronikal k nám již v své době inkubační, než byl církevně odsouzen, spisem evreuxského arciděkana H. M. Boudon-a († 1702) „Dieu seul“, hlásajícím čistou lásku, naprosté vzdání se Bohu a spočinutí duše v něm, úplné zřeknutí aktivity jak v životě, tak v modlitbě; vyšel r. 1678 v překladu pražského měšťana Karla Rozenmüllera, a teprve deset let nato byl dán originál na index, jako podezřelý z molinismu.¹⁵ Dokonce i takový spis, řeklo by se bezcenný, pro studium literární, jako katechismus, může býti zdrojem bohatého poučení. Byla to právě péče o přetisk českého překladu Kanisiova katechismu od Šimona Hlíny z r. 1715, co mi otevřelo zcela nové obzory v oblasti českého barokního písemnictví.¹⁶

Dnes ještě není dobře možno, ani v nejhrubších obrysech načrtnout celkový obraz barokní poesie: chybějí k tomu všechny předpoklady. Je především dosti nesnadno stanoviti její časový rozsah, odkud až kam sahá. Stil je hodnota, která se nedá vymeziti s matematickou přesností a spíše se prozrazuje svou duchovní strukturou než zevními znaky a také jeho proměna se neděje nějakým radikálním obratem. Barokní prvky vni-

kaly již do veleslavínské prosy a do umělé poesie 16. století. Tak není pochyby, že přední veršovec té doby, Šimon Lomnický z Budče, jemuž literární historie posud dluží podrobnější rozbor, byl již zasažen novým barokním kvasem, jak svědčí jeho veršovaný žalozpěv (Lamentatio, to jest: Přezalostivá a toužebná píseň, o křivdě a nevinném umučení Pána našeho 1590) nebo knížka o sedmi hrozných ďábelských řetězích (1606), a mimo jiné také jeho časté citování Ovidia, miláčka a napodobovaného vzoru barokních lyriků.¹⁷

Nechci zabíhat do podrobností ani opakovat věci známé z literárně-dějinných kompendií. Rád bych jen vyzvedl některé, dříve nepovšimnuté nebo zapadlé osobnosti a památky, které jsou svědectvím, že slovesný barok se může měřiti smělostí a svrchovanou krásou svých děl s barokem výtvarným.

Sedmnácté století je dobou rozkvětu katolické duchovní písně. Jesuitští misionáři užívali jí jako účinného prostředku pastoračního. O Albrechtu Chanovském praví jeho životopisec, že „nic téměř před sebe nebral a ničehož nevykonal bez pobožných zpěvů buď doma neb v kostelích”.¹⁸ Platilo za axiom, že „kdo zpívá, jakoby se dvakrát modlil”.¹⁹ Častým opakováním

naučil se lid oblíbeným písním z paměti a zpíval si je také doma nebo na poli, při práci, nápěv i slova mu vešly takřka do krve, že když pak chtěl sám své city radosti, smutku, přátelství, lásky projevit vlastní písní, užíval k tomu mimo-
děk melodie i slovních obrátů z písní duchovních. Takový přechod z okruhu náboženských představ k světským byl tím snadnější, že duchovní písně, a rovněž tak soudobá kázání, byly hojně prostoupeny živlem smyslově názorným a pozemským podle vkusu doby, která i v chrámech kolikrát vykouzila čistě profánní interieury.

Tento vliv duchovní písně na estetickou výchovu lidu, nyní již přiznávaný, když byly opuštěny starší romantické teorie o tom, jako by lid „sám ze sebe“²⁰ tvořil, bude moci být plně vysledován a zhodnocen, až někdo celý ten obsáhlý obor prostuduje v jeho stoletém vývoji od prvních kancionálů Šimona Lomnického až k velikým sbírkám Šteyra, Božana a Koniáše.²¹ Katolická duchovní píseň, třebaže se v svých počátcích hlásí k písňové tradici bratrské, ovšem do jisté míry polemicky, má na rozdíl od zpěvů a chval, uzrálých v ovzduší reformačním, jadrnější a zemitější chuť a mocnější citovou pulsaci, poněvadž její kompoziční základnou se stává zmíněná již barokní antithese, spínající nebe se zemí.

Nejkrásnějším, a také nejrázovitějším projevem této barokní kultury písňové je čtyřdílný cyklus o posledních věcech člověka, totiž o smrti, o soudu, o pekle a o nebi.²² Naprostý nedostatek smyslu pro ideovou i formální osobitost baroka způsobil u Jaroslava Vlčka, že nepostřehl krásy těchto písní a citoval z nich ukázky jen jako doklad zvráceného vkusu a nehoráznosti jesuitského slohu, pokládaje omylem za jejich autora Antonína Koniáše, v jehož Cytaře Nového Zákona (1727) je našel. Zatím se ukázalo, že je má již Božanův Slaviček rájský (1719) a posmrtné třetí (1697) i čtvrté (1712) vydání Šteyrova Kancionálu českého a že jsou volným přebásněním latinských a německých jesuitských předloh, jež vznikly již sto let před Koniášem. Kdežto německé a latinské originály pocházejí od čtyř různých autorů, skladatel české verse byl jeden, jak vysvítá nejen z jednotné dikce a rytmiky, nýbrž i z jednotné komposice; české písně mají totiž všechny týž počet strof (t. j. 31), v německých předlohách však je v každé jiný (v písni o smrti 23, o soudu 40, o pekle 49, o nebi 60). První píseň o smrti, v původním kratším znění, vyskytovala se též samostatně v kancionálech, počínajíc písněmi Jiříka Hlohovského (1622), a byla pak upravovatelem celého souboru s velkým

u měleckým taktem přepracována a doplněna. Při ostatních třech písničkách český básník zkracoval německou předlohu a při tom hleděl k potřebám praktickým: ježto písničky byly určeny pro lid, vypustil na příklad v písni o pekle všechny reminiscence z antiky, o Anakreontovi, Římanech, Tantalovi a Sisyfovi, zato zesílil obhroublou drastičnost a drsný humor řeči. Ku podivu nepostřehla literární historie tohoto jemného pelu komiky, jimiž jsou tyto šťavnaté eschatologické vise oroseny, a viděla v nich jen prostředek krutých misionářů ku poděšení prostého lidu.²³ Ten však věděl z katechismů, co má o pekle věřit, a dovedl rozeznat nauku Církve, od výplodů obraznosti někdy až baudelaireovsky přízračné.²⁴ Nikdo mu snad nebude přisuzovat, že bral doslovně, co se dí v písni o zatracencích, že v pekle „sarabanty a koranty smutně jim čerti hrají” nebo o fraucimóru rozmazaném, že „sironou a smolou se líčí, k službám svým mají kalány, jenž je pomlází bičí”, či dokonce že „mouřeníni v tmavé síni v strašáka s nimi hrají”. Z takového puritánského hlediska, které se uráží smyslově názorným popisem muk, museli bychom zavrhnouti též všechny „poslední soudy”, vtesané do portálů nebo namalované na stěnách katedrál. Stesk z pomíjejícího lidského života,

strach ze soudu a věčných muk je vyvážen jistotou, že spasení závisí, vedle milosti, na dobré vůli. Zvláštní důraz se klade v těchto písňových skladbách na rovnost všech lidí před Soudcem: v pekle se nikomu nevašnostuje; rytíři, páni, hrabata, nejsou než nuzní chlapi, jimžto pekelná zvířata pyšně po hlavách šlápí; před majestátem smrti mizejí třídní rozdíly: „Nemožné pověditi, kdo byl boháč a kdo voráč, kdo bouru před, kdo nití.” Taková slova zesílená jímavou melodií, zapadala hluboce do svědomí. Kam až sahala tato sociálně výchovná tendence, navádějící k plnění hlavního a jediného přikázání dělné lásky, možno změřiti na těch slohách písňů o soudném dni, kde Kristus vyčítá prokletým na levici nejen to, že ho nenasytili, nenapojili a neoděli v osobě chudého, sami se topíce v požitcích, nýbrž také to, že mu nepomohli z žaláře, že se ho neujali v nemoci, a že ho nepotěšili slovem nebo libou písni, když „úzkostí strápený v melancholii seděl”.

Myslím, že se neklamu, dávám-li přednost²⁵ českému cyklu o posledních věcech před nesouměrnou skladbou německého básníka Angela Silesia (Jana Schefflera) „Die sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge,” vyšlou v pruské Svídnici roku 1675, kde jsou volně parafrazo-

vány ony čtyři jesuitské písně, a sice právě proto, že český autor uchoval a ještě vystupňoval lidovou naivitu v obraze i v řeči, která je nespornou předností originálu.

První zákmit lepšího názoru o poesii baroka možno najíti ve studii Stanislava Součka o „Rakovnické vánoční hře” (1929), který po revisi veškeré jemu známé básnické tvorby shrnuje svůj úsudek v slova, že „v 17. stol. nelze ještě mluviti o poušti umělé poesii u nás”.²⁶ Je to napsáno před čtyřmi léty, a již dnes nás nemůže uspokojiti tato opatrná, a víc negativní formulace. Mezitím se totiž přihlásil o své místo v české slovesnosti jesuita Bedřich Bridel, jenž dřív byl literární historii znám sotva jménem.²⁷ Básnické dílo Bridelovo, nehledíc k jeho spisům nábožensky poučným, zahrnuje v sobě velký počet meditativních a písňových skladeb, opatřených většinou i nápěvem. Velmi jemná a kultivovaná duchovost Bridelova, v níž intuice se pojí se silnou reflexí, dala mu vytvořiti básnické dílo, v němž se nejplněji obráží výsostná a složitá barokní citovost. Motivy známé ze španělských mystiků, hlavně ze sv. Jana z Kříže,²⁸ kouzlo noci, slast kajících slzí, milostné splnutí duše s božským Ženichem, živý oheň lásky, jenž „kostí vnitřnosti protírá”,²⁹ kosmické motivy o harmonii nebeských sfér,³⁰ to vše

je tu přetaveno v ryzí zlato metafor, kupených mnohdy s hýřivou marnotratností baroka. Jeho uměleckou potenci lze nejlépe poznati na básni „Co Bůh? Člověk?“,³¹ mystickém traktátu o prazdroji a spolu cíli všeho života, Bohu trojjediném, a o nicotě člověka, viděného v jasu absolutna. Hluboká theologická reflexe je tu podána obrazy tak svěžími, září tak prudkými kontrasty, žhne takovou opravdovostí citu, že tuto Bridelovu báseň možno řaditi po bok nejlepším výtvorům mystické poesie středověké. Bridel ztrávil velkou část svého života na cestách mezi venkovským lidem a žil v důvěrném styku s přírodou, jež mu byla odleskem skryté slávy Boží. Vkládá-li do úst sv. Ivana³² vroucí apostrofy pustin, samot, hor, lesů, kamení, studnic a bylin, není pochyby, že jimi propuká jeho vlastní láska k české zemi, z níž vyšel: „Utěšený kraji, v tobě jako v ráji milé oddechnutí i odpočinutí.“ Ale když se dívá na kvítka, jsou mu zrcadlem Božím, řebříčkem, po němž vystupuje do nebe, jiskřičkou té neskončené jasnosti, která je stvořila: „Jak musí býti krásný prst, který vás tak maluje.“ Proto pozdravuje Boha jako zosobněnou krásu: „Vítej, ó krásný Bože, vítej srdce oddechnutí, jenž jsi na věčné hoře, tys myslí odpočinutí. Ach bude, bude den, když tě, ó krásu, uhlídám.“ Pozoruhodny jsou také

svou přímo erbenovskou objektivitou a rytmi-
kou jeho příklady ve zveršovaném katechismu,³³
jež jako epické vložky zpestřují klidnou jinak
didaxi.

Bridel není sám z těch zapadlých jmen, které
ještě zbývá obnovit v dějinách barokní poesie.
Nemnohé počtem, ale pozoruhodné svým jazy-
kem jsou básně jesuity Jana Kořínka, roztroušené
v jeho prosou psaných „Starých pamětech Kutt-
no-Horských“ (1675).³⁴ Kořínek si osvojil ve sty-
ku s havíři, a pak studiem, dokonale jejich odbor-
ně řemeslnou hantýrku a použil jí jako důležité
tektonické složky své prósy a svých básní. Je to
první případ v dějinách české poesie, kdy básník
vědomě přejímá slova ze slangu, tedy z jiného
funkčního jazyka, z důvodu estetických, struk-
turálních. Jak dovedl z toho důvěrného sezná-
mení s řečí horníků těžít pro eufonickou stavbu
své strofy, stačí malý příklad:

„Lorýří v loru lorují dílo černé,
pregíří po nich pregují groše berné.“

Paronomasie v prvním verši jest ještě zesílena zvu-
komalebným opakováním obou liquid.

Mezi básníky patří též Bohumír Hynek Bilov-
ský, známý dotud jen jako kazatel: složil s nesporným
uměním, kromě několika latinských skladeb,
dosti obširnou legendu o Janu Sarkandrovi

v sedmiveršových strofách, a ukázal již zde svou suverenost na poli jazyka, vyznačující později i jeho homiletické práce.³⁵ Tyto a jiné posavad nepovšimnuté básnické památky – mezi ně patří i anonymní knížka *O nebi a o pekle* z r. 1620³⁶ – dávají naději, že až bude celý literární odkaz baroka shledán a soustavně probádán, jeho aktiva jistě vzrostou měrou netušenou, a že se též pozná jeho dalekosáhlý význam pro formaci nově české mluvy básnické.

Abych předešel každé nedorozumění: mluvím-li o vysokých hodnotách české barokní tvorby, nechci ji srovnávat s rozmachem české poesie v posledním věku: mám spíše na mysli její dobový úkol, její přínos nových formálních krás, její nepovadlou svěžest jazykovou. Cítíme vanutí ducha i přes dálku staletí a prudký tep života, jako při každém velkém umění. Není to arci literatura na zakázku. Nebyla dělána spisovateli z profese. Básníkům katolického baroka, prostým jakékoliv literární ješitnosti, šlo především o to, zažehnout v duších světlo vyššího života. Co rozpalovalo jejich nitro a ztravovalo jejich síly, nebyly vášně ani touhy světské, nýbrž ona vrozená a ustavičná žízeň po bohopodobném království, o níž píše Dante³⁷ ve svém *Nebi*, žízeň po spravedlnosti a pravdě, která jejich dílům dodává hodnoty všelidské.

Jan Racek: Slohové a ideové prvky barokní hudby.

Barokní hudba tvoří jeden z nejpodstatnějších vývojových článků dějin světové hudby. Je monumentálním mezníkem mezi dvěma světy evropské hudební kultury: středověkem a novověkem. Není tomu dávno, co se poznal pravý smysl a význam barokní hudby, neboť teprve nové metody hudebně vědeckého badání, jmenovitě vědecky přesně vymezená periodisace dějin, přispěly k plnému a věcně kritickému zhodnocení barokní hudby. Historická empirie nás učí, že není náhlých přechodů, revolucí v myšlenkových a duchovních proudech světového dění. Totéž lze říci s plnou důrazností o vývojových epochách hudby. Nové myšlenkové útvary evropské hudby vyvíjely se zvolna, jejich růst byl latentní, prošel dlouhodobým přípravným stadiem než propukl v plné své stylové intenzitě. A tak tomu bylo i s barokní hudbou. Její kořeny sahají hluboko do myšlenkového prostředí renesančního, ba již v údobí středověké náboženské mystiky nalézáme prvé zárodečné

buňky, z nichž prodlením několika století se vykristalisovaly barokní hudební útvary. Proto je těžké dobově ostře ohraničiti slohovou epochu barokní hudby. Jen přibližně si vymezíme její časový prostor, a to druhou polovicí XVI. stol. a prvou polovinou XVIII. století, kdy barokní hudba je vystřídána novou epochou hudebního klasicismu. Hudební historikové označují zpravidla toto údobí jako epochu světského a církevního vokálního jednohlasu, monodie, opery a oratoria nebo údobí generálního basu (Das Generalbass-Zeitalter), abychom užili Riemannova termínu.

Dnes padl i ten zastaralý názor, že hudba se opozdila ve svém vývoji za ostatními uměními, zvláště uměním výtvarným.¹ Naopak vývoj hudby jde ruku v ruce s vývojem nejen výtvarného umění, ale i s ostatními složkami duchovního života, filosofií, náboženstvím, literaturou a konečně i vědou, zkrátka roste z doby jako ostatní složky barok. duchovního života. Zvláště opera byla považována mylně za dílo renesance, poněvadž se ideově opírala o antiku. Usuzovalo se pouze z vnějších znaků a nepřihlíželo se k celkovému pojetí uměleckého díla, k jeho vnitřnímu ústrojení. Hudební myšlení, jež vzniklo v době baroka nemohlo býti jiným myšlením

leč barokním. Rozvoj hudebního cítění pokračoval rovnoměrně s rozvojem technických možností hudby. Na základě tohoto zásadního omylu, který budoval na přesvědčení, že hudba zůstala pozadu ve svém vývoji, byla donedávna považována barokní hudba za hudbu renesanční. Nevědělo se, že gotice a humanismu 14. století, tedy době Danta, Petrarky a Bocaccia, odpovídá v hudbě florentská ars nova, a že době nejvyššího vzepětí renesanční kultury odpovídá veliká epocha nizozemské polyfonie, tedy vokálního slohu a cappella a nová perioda instrumentální hudby. Barokní hudba je úplně specifické, myšlenkově samostatné umění a možno říci, že hudba byla sotva některým jiným uměleckým směrem tak ovlivněna jako barokem. V 16. století prodělává malířství v Benátkách éru kolorismu. Jmenujme aspoň Tiziana a Tintoretta. I v hudbě nalézáme na benátské půdě uvědomělé využití uměleckých možností hud. koloritu. V barokní hudbě se stává harmonie prvotním elementem. Již v 16. století se objevuje čím dále tím více živel hudebního koloritu. Vzniká celá řada nových hudebních nástrojů jasných a ostrých barevných zvuků, dále velké kontrabasy pro temné a syté odstíny. Není to náhoda, že na sklonku 16. stol. a na začátku 17. století byly budovány nejhlubší

kontrabasy vedle jasných nástrojů, neboť jsme v době mistrů šerosvitu a ostrých barevných kontrastů, v době tragických zobrazitelů španělské protireformace a působení Rembrandtova. Mezi novými nástroji vznikají vedle houslí též gamby, lyry, bastardy a violy đamore. Renesanční lineárnost ustupuje novému způsobu prostorového a barevného myšlení, jehož vizuální účinnost roste z kontrastu světla a stínu. Lineární sloh je plošný, malířský je prostorový, odtud barokní neohraničitelnost, jakási aformita.² Ale všechny tyto paralely mezi hudbou a výtvarným uměním musíme velmi kriticky posuzovat, abychom nezabředli do násilných konstrukcí. Proto spokojme se pouze s konstatováním, že renesančnímu linearismu a baroknímu malířskému živlu odpovídá také melodický linearism renesanční hudby a harmonická barevnost hudby barokní. Přesná lineární kontura renesančního polyfonního hudebního ústrojení je vystřídána barokním, vzrušeně barvitým hudebním výrazem.

Na barokní hudbu měla velký vliv současná filosofie, myšlenková a duchovní náplň doby, ta urychlila její vývoj, neboť byla celým svým ideovým založením příznivá všemu umění, které mohlo v člověku vzbuzovat afektivní emoce. A právě hudba byla k tomu nejschopnější pro svou

bohatou citovou stupnicí nálad. Katolický náboženský život a jezuitismus svým protiracionalistickým charakterem byly úrodnou půdou pro hudbu. Jmenovitě ono barokní zdůraznění vnitřního citového života a potlačení rozumu bylo něco, co vyhovovalo převážně citovému hudebnímu tvůrčímu procesu. Nezapomínejme, že barokní protireformace a duchovní kultura vyrostla ze dvou kořenů: ze španělské a italské náboženské mystiky a extatického zanícení. Hudba se stala typickým uměním baroka, neboť dovede tlumočiti nejzjitřenější city a uvést ve stav opojení a extase. Hudba vyhovovala baroknímu pojetí už proto, že je uměním nejabsolutnějším, poněvadž není s to konkretisovat přesný pojmový obsah, nad který vždy vyniká forma. To konec konců odpovídalo i výtvarným požadavkům baroka. Na př. barokní architektura přichází k prostorové neohraničitelnosti, která je výsledkem vzrušené fantastičnosti. Prostor, který renesance stejnoměrně osvětlovala, čímž se nám nemohl jinak jevit než tektonicky, zdá se v baroku ubíhat do nekonečna. Barokní architektura se dramatisuje. Totéž je s hudbou. Hudba se dramatisuje. Zde působí vášně baroka, tytéž vášně, které nalézáme o několik století později v době vrcholné romantiky. Vždyť Wagnerovo „Ertrinken - ver-

„sinken - unbewusst - höchste Lust“ je typickým pozůstatkem barokního opojení a smyslového vzruchu. Tak jako středověká gotická a částečně i renesanční plastika přešla z linearismu v plastičnost a fantastickou uvolněnost barokní, tak i hudba ve spojení se živlem dramatickým a divadelní dekorací se stala uměním typicky barokním. Podobně jako barokní plastika Berniniho nebo malba Rubensova hýřily dramatic. vzruchem a smyslovým koloritem, tak také hudba přináší nové, netušené barvy harmonické. Harmonické bohatství, vyspělé umění modulační, časté použití chromatiky, pevného rytmu a barvitě instrumentace – to jsou nové hodnoty, které přináší barokní hudba. Pročež chceme-li studovat barokní hudbu, musíme především hledat souvislost hudby s novým kulturním proudem barokním v harmonii, hudeb. formách, melodii a instrumentaci.

Analysujeme-li hudební díla, a to již z počátků barokní kultury (sklonek 16. století a první polovina 17. století), poznáme až neuvěřitelnou a směle odvážnou pestrost *harmonickou*, bohatost hudeb. myšlenek a velmi barevnou instrumentaci. U vokálních skladeb je každá sebe menší nálada textu provázena odpovídající náladou *harmonickou* a z této závislosti hudby na textu vy-

rostla také formová jednota barokních hudebních děl. V harmonii raně barokních skladeb nalezneme na př. velmi časté náhlé změny tonin, skoky do vzdálených tonin, a to často bez modulačních postupů, nebo dokonce zvukové efekty harmonické příčnosti. Již koncem 16. století nastává důležitý přesun mezi dvěma primárními elementy hudby: melodií a harmonií. Hlavním zdrojem hudebního výrazu není již v této době lineární soustava melodická, nýbrž harmonická vertikálnost. V tomto zdůraznění harmonie projevuje barokní skladatel totéž umělecké cítění jako barokní malíř. Nevnímá již kreslířsky, v našem případě lineárně, melodicky, nýbrž barevně, v našem případě zase harmonicky. Stupňuje se tím barevná účinnost zvuku, zvláště bohatými modulačními postupy, stálou oscilací a střídáním tonin i těch nejvzdálenějších, dostává hudba charakter vzrušeně, dramaticky neklidný a zvukově polychromní proti jednotné monochromii renesanční hudby. Tento mohutný rozvoj harmonického cítění, jež tak výrazně charakterisuje nový sloh barokní hudby, měl zásadní vliv též na techniku skladebné práce, ba dokonce na celý notační systém. Koncem 16. století se vynořují zcela nové harmonické pojmy a nové notační značky, celý důmyslně sestrojený notační systém

pro harmonické útvary – t. zv. generálbas. Odtud dostává celé údobí barokní hudby společný název epochy generálního basu.³ Harmonie se stává výrazem bohaté náladovosti hudební. Dostává funkci psychologického prohloubení textů. Vrchní hlas se osamostatňuje a harmonie se koncentruje do jednotlivých nástrojů. Požadavek stupňované výrazovosti hudby a barokního vzruchu se projevil též v chromaticce. Je to až úžasné jaké bohatství nálad, velkolepé inspirace tkví v barokní hudební chromaticce. Již na počátku 16. století počíná vždy více a více postupovati melodickými útvary chromatický živel, zvláště v nábožensky zanícené církevní hudbě. Byla-li tato snaha po zdůraznění harmonického elementu hudby z prvopočátku neuvědomělá, počíná již v druhé polovině 16. století pronikat jako promyšlený systém do hudebních teoretických traktátů. Tak na př. *Giuseffo Zarlino* ve svých *Istitutioni harmoniche* (1558) mluví podrobně o vertikálních tónových komplexech ve smyslu harmonického dualismu, který směřoval k vykristalování problému dur a moll.⁴ Harmonický živel se dostává i do basů, proto bas už neslouží nyní jen k pouhému doprovodu v tom smyslu, že zpěvní hlas pouze podporuje, nýbrž účinkuje se zpěvem mnohem hlouběji a šířeji,

přejímá to, co melodie není schopna vyjádřiti svými výrazovými prostředky.

I v *melodii* se projevil silný vliv nového barokního slohu. Věcně reálná, monumentálně klidná, téměř neosobní melodika renesanční ustupuje vášnivé, rapsodicky zvlněné a dramaticky účinné melodické větě. Prolnutí prvku ariosního recitativním tvoří nový útvar melodický, který nabývá epochálního významu, neboť se stává základem pro hudebně dramatickou mluvu prvních italských oper. Melodika dostává ráz vzrušené deklamace, odtud vzniká onen typický mluvený zpěv, který byl italskými monodisty nazýván na sklonku 16. a na začátku 17. století *stile narrativo* nebo *rappresentativo*. V důsledku tohoto zdramatisování melodie přísně se dbá na správnou slovní deklamaci. V tomto ohledu je velmi podstatný rozdíl mezi hudební deklamací středověkou, gotickou a renesanční a novověkou barokní. Barokní skladatel především usiluje, aby poetický a dramatický význam slova byl co nejpůsobivější, aby nebyl hudbou rozrušován, naopak zdůrazněn a zmnohonásobněn. Proto přísně rozlišuje jednotlivá slova od sebe nejen co do náladové působnosti, ale i co do správné diferenciaci rytmické stavby slov. Tato snaha po výrazné a dramaticky působivé melodii vedla též k bohaté

vokální koloratuře a květnaté melodické figuraci. Vokální koloratura je typickým barokním prvkem. Není to jen úsilí zkrášlit, zpestřit a vymělkovati hudební skladbu, nýbrž úsilí posílit dramatický živel melodie. Ba dokonce koloratura měla mít psychický význam. Byla především oblíbena pro svůj smyslový půvab, který záležel v konkrétní hudební ilustraci textu. Použití koloraturních ozdob se stalo postupem času samostatně vyvinutým uměním a v traktátech hudebních teoretiků 16. a 17. století nalézají se často dlouhé kapitoly, které podrobně pojednávají o ozdobném koloraturním umění. Koloraturou se dostává též do barokní hudby tónomalebný prvek, který se snaží co nejvěrněji ilustrovat obsahovou náplň textu.

Menší tvůrčí individuality používaly koloratury pouze jako vnější ozdoby melodické líně. Teprve u vyšších individualit má koloratura význam mnohem hlubší: psychologicky prohlubuje náladu, podtrhuje a zesiluje afekty, působí k zosvětlení charakteristiky a stává se elementem tónomalebným.⁵ Tyto tónomalebné prvky vokální koloratury najdeme již v italské frottole, madrigalu a motettu. Zde se především omezuje tónomalba na vnější popis, ale později se soustřeďuje k popisu duševních procesů. Tónoma-

lebná funkce koloratury se změnila prodlením doby v tónomalebnou manýru.

Podstatnou složkou barok. hudebního výrazu se stává *dynamika*. V renesanční hudbě téměř ani nenalézáme diferencovanou dynamiku, teprve barokní hudba jí používá jako působivého výrazového prostředku. Takovým zajímavým a typickým barokním dynamickým efektem je *e-cho*, jež se později stává úplnou manýrou. Tempo *rubato* se vyvíjí současně s barokní dynamikou. Tempa *rubata* se počíná již užívat v 17. století. Taktová symetrie se také už v baroku tak přísně nezachovává jako v období renesančním. Časté a náhlé změny nejrozmanitějších taktů nesou vzácností. Ačkoli barokní hudba zavádí taktovou čáru, přece označení taktů bylo zprvu (jmenovitě na sklonku 16. a prvé polovině 17. stol.) velmi nepřesné. Většinou zcela běžně se předpisoval C takt, ačkoliv ve skladbě se vystřídal na př. takt $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$ a jiné úplně nerovnoměrné rytmy.

Ve *formě* přináší barokní hudba rovněž nové hodnoty, které měly velký vývojový význam, neboť z nich se postupem času vyvinuly základní formy hudebního klacismu 18. století. Po hudebních formách renesančních nastává v údobí barokním velké uvolnění. V prvním stadiu vývoje

barokní hudby se ještě vyhýbali skladatelé přesně ohraničeným a uzavřeným formovým útvarům. Zvláště písňové a taneční formy byly zprvu opomíjeny. Pouze stavebná a obsahová nosnost textů byla jediným závažným usměrňovatelem hudebních forem. Nebylo zde zprvu uvědomělého formového citění. To nejlépe poznáme u florentských monodistů. Ačkoliv italští monodisté teoreticky neznali uzavřených hudebních forem, přece jenom praxe a teorie byly různé.⁶ Dokonce u Cacciniho nalezneme útvary písňové, tedy uzavřené formové celky. Vytváří se vývojově důležitá třídílnost (A, B, A), jež později přešla do hudeb. dramatu. Prvý díl dvoudílné skladby je opakován. Opakování prvního dílu skladby má velký význam psychický a ryze stavebný, neboť umožňuje vnitřní architektonickou jednotu formy. Na druhé straně jsou zase barokní formy otevřenější, svobodnější a rozsáhlejší než hudební formy renesanční. Toto uvolnění formové se zase projevilo v častém použití variačních a rondových forem.

Účinným náladotvorným živlem barok. hudby jsou pausy. V prvopočátcích barok. hudby nenalzáme často paus. Teprve vícedílné skladby, prokomponované madrigaly a arie přinášejí už krátké pausy, které mají pouze ten význam,

aby poskytl zpěvákovi čas k nabrání dechu, kdežto v pozdější době stávají se pausy jedním z nejpozoruhodnějších barokních výrazových prostředků. Zvláště Monteverdi dovedl geniálně použití generálních paus v okamžicích afektivního vzruchu, takže se záhy staly tyto pomlky uprostřed hudebního proudu neobyčejně působivými vrcholky dramatického napětí. Toto časté až manýrovité používání generál. paus mělo účel zvýšiti expresivní účinek skladby a podtrhnouti afektivní prvek textu.

Velmi důležitou úlohu má v barokní hudbě *instrumentace*. Ta je vedle harmonie nejdůležitějším náladotvorným činitelem této hudby. Průhledná a zvukově nelomená instrumentace renesanční ustupuje hutným a temným barvám barokního instrumentálního koloritu. V orchestru XVII. století jsou zastoupeny vedle akordických nástrojů smyčcové nástroje téměř všech hlasových poloh, zvláště hluboké smyčcové nástroje se uplatňují jako důležitý a zvukově účinný podklad pro basové polohy. Též nátrubkové, dechové nástroje se vydatně užívají pro svůj jasně výrazný zvuk. Nástroje barokního orchestru se štěpí ve dvě skupiny: na nástroje základní, akordické a na nástroje ornamentální (housle, violy, cinky, pozouny a j.). Nástroje akordické provádě-

děly generální bas, kdežto nástroje ornamentální byly určeny k ozdobnému vyplnění volnou figurací generálního basu. Ale též z akordických nástrojů se některé používaly k ornamentice, zvláště teorby a loutny. K těmto všem nástrojům přistupuje v XVII. století lesní roh, jehož se v této době začíná hodně užívat k sesílení barevného účinku orchestru.

A nyní si položíme otázku, které formové útvary a které výrazové prvky jsou nejcharakterističtější v údobí barokní hudby. V oboru světské hudby je to především *monodie*, t. zv. doprovázený jednohlas a opera, na poli církevní hudby zase *oratorium*. Monodie, čili doprovázený vokální jednohlas, vyrostla uprostřed barokní kultury a je charakteristickým hudebním barokním útvarem na sklonku 16. století a v první polovině 17. století. Tento nový styl, *Nuove musiche*, abychom mluvili ústy Cacciniovými, se zrodil v době úplné emancipace individua, neboť v této době se projevil v plné své akční síle subjekt člověka. Člověk se stává duchovním individuem, člověk touží po osobní svobodě, samostatném tvůrčím projevu. Doba uzrála k typu individuální skladební práce a k sesílené působnosti subjektivního výrazu, který zvláště mohutně se projevuje ve vrcholném údobí hudebního

baroka kol r. 1750. Nejzajímavějším projevem tohoto barokního hudebního individualismu je sólistický instrumentální koncert 17. století. Na sklonku 16. století nebylo ještě koncertování sólistické, nýbrž sborové. Sólistický koncert se nejplněji rozvíjí teprve v 17. století. Tvoří se typ virtuosů. Vzniká radost a požitek ze sólistického účinkování. Nejprve se projevuje tento živel ve vícehlasých skladbách, kde vrchní hlas vystupuje samostatně - sólisticky. Koncertující živel tkvěl v ovzduší celého tohoto století a počal se vymaňovat ze dvoustaletého pouta vokální polyfonie k vlastnímu uměleckému projevu. Na tento koncertní styl působil nejen kostel, ale též dvůr a opera. A tak v 17. století se vyvinul trojí typ koncertu: koncert bez samostatně se uplatňujícího nástroje (koncertní sinfonie), koncert s větším počtem sólových složek (concerto grosso) a koncert pro jeden sólový nástroj.⁷

V deklamačním patosu a v bolestném výraze (*flebile dolcezza*) monodií našla současná doba nejen to, co chtěla, ale i to, po čem dlouho toužila. Též silný prvek dramatický, který se tu počal velmi podstatně uplatňovat, vyhovoval současné umělecké a ideové koncepci. Vůbec monodie směřovala celým svým uměleckým ústrojenstvím k hudebnímu dramatu. Celé 17. století se

rádo v umění vyjadřovalo teatrálně a dramaticky. Proto hudební drama, opera se stala nejtypičtějším uměleckým útvarem barokním.⁸ Ačkoli teoreticky bylo navazováno na antickou tragedii, přece hudební drama 17. století nevyrostlo prakticky z antické tragedie, nýbrž z italské poesie a z t. zv. favola boschareccia. To lze nejlépe stopovati na Rinucciniho Euridice a Dafne, jež jsou v pravém slova smyslu pastýřskými hrami na mytologickém základě. Antika se nemohla zakořenit a vžít v době plnokrevného baroka, jež ani nemohlo mítí pravé pochopení a chuť pro elementy antického umění. Ale zároveň je dnes vědecky dokázáno, že již v 17. století možno pozorovati v celé Evropě, hlavně však v Itálii, nejednotnost barokního slohu, neboť se v něm projevují téměř souběžně dvě význačné tendence: 1. specificky barokní a 2. klasická (antická). Tendence klasicko-antická je konservativní, vyvěrá z umělecké tradice, ačkoli se nemůže zcela emancipovat z vlivu nového barokního hnutí. Zvláště ve výtvarném umění se uplatňuje vliv t. zv. barokního období řecké a římské antiky. Barokní živel je ovšem v 17. století dominující.⁹ Klasicko-antické tendence byly oslabeny už proto, že barokní duch tíhne k iracionalitě, k mystériu křesťanského náboženství, k oslavě nekoneč-

na a nadpozemského tajemna. Je to jakási syntéza náboženské extase a erotiky, a to na podkladě psycho-fysiologickém. Opera se tomuto baroknímu ovzduší a prostředí rychle přizpůsobila vnější nádherou, patosem a dramatickým vzruchem. Ideálem baroka byl Gesamtkunstwerk a tomuto ideálu právě nejplněji vyhovovalo barokní hudební drama. Podobně jako v barokní architektuře působí současně plastika a malířství, tak rovněž v barokní opeře spolupůsobí mluvené slovo, hudba a výtvarné umění-dekorace. Prvek barokního illusionismu se nejplněji uplatnil na jevišti barokní opery.¹⁰ To, co předcházelo opeře, monodie, madrigaly, plankty, nářky Marií, mysteria, to nejsou ještě operní díla. Schází jim pravá barokní scéna, ač je v nich už mnoho dramatických barokních prvků. Barokní element se uplatňuje silně již ve scénických výpravách prvních oper, které vznikly na prahu 17. století. Velmi poučný popis takové výpravy raně barokní opery podává *Marco da Gagliano* v předmluvě k opeře *Dafne* r. 1608. Píše: „Era nella scena figurata l’amenita, delle selve e dei campi dell’ Arcadia, la quale da Pompeo Caccini con diligenza dipinta, e opportunamente per di dentro illuminata, al cader della tenda pienamte soddisfaceva a gli occhi degli spettatori: la qual sod-

disfazione era mantenuta dalla vista dagli abiti pastorali molto rilucenti per le loro dipintura, e per l'argento delle tocche delle quali erano fatti e ravvivate nel fine colla venuta di Diana dal cielo sopra una nuvola molto artificiosamente condotta.”¹¹

Opery, které vznikly od první pol. 17. stol. vykazují velký vývin dramatické hudby, obohacení formy a vyjadřovacích prostředků. Tato opera používá již čím dále tím více sborových scén a velkých ensemblů. Zvláště sborové scény spojují rozmanitost formy a jednotu charakteru v krásný celek, oživený linií sólového zpěvu. Barokní operu XVII. století třídíme na dvě velké periody. Prvou periodu tvoří tak zvaná florentská opera, druhou sborová opera římská. Velké hudebně dramatické dílo Monteverdiho (1567-1643) vytváří úplně samostatný typ. Vedle opery je významným dílem barokní hudební kultury *oratorium*. Forma a ideová náplň oratoria přímo vyrostla z nábožensky patetického prostředí barokního kostela. Též silný hudebně dramatický prvek, který se objevuje v hudbě kol. r. 1600, značně působil na vnitřní strukturu oratoria. Barokní oratorium si libuje v cyklických formách. Formově se připíná oratorium 17. století na současnou operu a prodělává s ní souběž-

ně její vývojové fáze. Milostné scény, scény loučení, válečné a útočné scény, zaklínací scény – to vše se objevuje, podobně jako v opeře, ve zjemnělé tvářnosti též v oratoriu.¹² Význačným representantem italského oratoria XVII. století je Carissimi (1605–1674). Barokní opera a oratorium vrcholí na sklonku XVII. a v XVIII. století v t. zv. „neapolské škole”, jíž charakterizuje vášnivě vznětlivá temperamentnost hudebního projevu. Mezi význačné skladatele tohoto vrcholného období barokní hudební kultury patří A. Scarlatti, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Giov. Bat. Pergolesi; v Německu J. A. Hasse a K. H. Graun; ve Vídni Joh. Jos. Fux; v Anglii Georg Friedrich Händl; ve Francii Jean Bapt. Lully a J. Philippe Rameau. A celé toto velkolepé a monumentální období barokní hudební kultury vyústuje do tvorby J. S. Bacha.

Nyní, kdy máme jakýsi stručný přehled o genezi, smyslu a hlavních vývojových fázích a formách barokní hudby, položme si poslední a nejzávažnější otázku: co charakterizuje barokní hudbu nejvíce, jaký účel a tendenci měla barokní hudba? Podle barokních teoretiků je umění velkolepé teprve tehdy až lidstvo pocítí z uměleckého díla podiv a extasi. Údiv je moment citový, kterému právě nejplněji odpovídá barok.

Tentýž účel měla barokní hudba. Hudba má přivést lidské nitro ve stav vzrušené extase a nadšeného opojení. Tyto teoretické a estetické názory nutně vedly k opernímu útvaru, neboť barokní afektivnost hudby se mohla teprve tehdy nejvíce uplatnit až se spojila s divadelní akcí na jevišti. Právě ve vnější divadelní iluzivnosti a hudební extaticčnosti opery spočívá to, co nazýváme na této scénické hudbě barokním. Zajímavý je také fakt, že opera vyrostla pouze tam, kde se nejplněji projeví ideově barokní umělecké tendence, tedy v zemích, kde vládla přísná duch katolicismu. Kdežto protestantismus dlouho odolával náporu barokní hudby. Protestantická hudba se houževnatě přidržovala svého chorálu.

Jeden z nejmohutnějších kořenů vzrušené afektivnosti a výrazovosti barokní hudby vyrostl z půdy katolické mystiky 16. století. Ideovým průkopníkem tohoto nového myšlenkového hnutí se stal Ignác Loyola. Jeho Exercitia spiritualia jsou projevem barokního náboženského myšlení a klíčem ku pochopení problému výrazového afektu barokní hudby. Účelem Loyolových Exercitií bylo ukázniti, zoceliti síly duševní a jejich slabosti, vášně posílit a vyzvednouti. Učí v sobě vzbuzovati extase, jež se mají z člověka řinouti jako výkřiky mocného duševního

otřesu a citové vášně. Nikde snad nenajdeme tak dokonalou syntésu prudké jižní fantázie se studenou rozumovou metodou jako v těchto Exercitiích. Je to kus typické španělské mystiky, rafinovaně zdramatisované, neboť životní historie Kristova je tu Ignatiem tak zobrazena, že trochu vznětlivější povaha čtenářova může být přivedena až k halucinacím¹³. Odtud vyvěrá *výraz* (*espressione*) a *dramatický afekt* (*afetto*) barokní hudby, jež je často stupňován až ve smyslovou extasi. Text vokální a dramatické hudby se stává v baroku úplně rovnocennou složkou vedle hudby, aktivně zasahuje svými básnickými a náladovými hodnotami do organismu hudební skladby a myšlenkově ji usměrňuje.¹⁴ Jinak tomu bylo v renesanční polyfonii, která pěstovala hudbu pro hudbu. Tam byl text elementem úplně druhořadým, byl pouhým slovním podkladem bez hlubší ideové působnosti. To nejlépe vidíme u staršího typu motetového, kde text neměl téměř vůbec vztah k vnitřní myšlenkové a obsahové náplni hudby. Text byl droben v malé, mosaikovitě úryvky, jež byly spájeny v celek pouze hudebním řaděním jednotlivých motivů vedle sebe. Primárním činitelem byla hudba, neboť hudba, nikoli text, je směrodatná pro vnitřní formové ústrojenství skladby. Text pouze udal povšech-

ný, objektivní podnět, kdežto hudba určovala, co se dále s textem stane. Dokonce se stávalo, že text se podkládal dodatečně k hotové a předem napsané hudební skladbě. Teprve v barokní hudbě nabývá působnost textu nebývalé subjektivní mohutnosti, zvláště z prvopočátku, ve florentské monodii, se stává důležitějším elementem ve skladbě než hudba.¹⁵ To je důsledek ryze barokní snahy po výrazově přesné a jednosměrné působnosti hudby. Text působí v barokní hudbě nejen tektonicky, stavebně, ale je nositelem dramatického výrazu. Vytváří celé velkolepé dramatické scény, neboť přesně určuje, co má hudba konkrétně náladově vyjádřiti. Proto čím dramatictější je text, tím vzrušenější a působivější je hudba. Toto zdůraznění obsahové stránky textu bylo důsledkem barokního výrazového naturalismu. Manýrovité opakování textů, jak nalézáme v renesanční polyfonii, jež nemělo vztah k náladové náplni obsahu, v barokní hudbě přestává. V barokní hudbě bylo přirozené, že opakování textu se používalo pouze tam, kde bylo zapotřebí něco určitého vyjádřiti, obsahově zdůrazniti a vyzvednouti. Na př. při vzývání Boha, nebo při pasážích, kde se jedná o afektivní vzrušení ať už vyplývající z radosti nebo smutku.¹⁶ Emocionální živel, vyvěrající z textů, určoval ta-

ké formy vokálních a dramatických skladeb barokní hudby.

Nejsilnějším prostředkem k zesílení afektivního prvku barokní hudby byly náhlé a neočekávané změny harmonické, četné volné a průtahové disonance, mezi nimiž se uplatňují vedle mnoha jiných akordů zvláště všechny druhy různých septakordů, též zmenšený septakord a tritonový trojzvuk. To můžeme nejlépe studovat v díle Monteverdiho. Monteverdi používá také jako důležitého prostředku ke vzbuzení prudkých afektivních emocí střídání dur a moll.¹⁷ Na estetické názory 17. století a konec konců též na hudební barokní myšlení měla podstatný vliv filosofie *Descartesova*. Ačkoli Descartes byl přísný intelektualista a racionalista, přece uznával samostatný význam citů, afektů. Zvláště v jeho pojednání „*Les passions de l'âme*” máme zajímavý doklad afektové teorie XVII. století, jež tak hluboce působila na skladebnou techniku barokní hudby.¹⁸ Na př. zajímavá je již Descartesova definice hudby. Na počátku svého *Compendia musicae* stanoví účel a předmět hudby Descartes takto: *Hujus objectum est sonus* (rozuměj hudby). *Finis ut delectet, variosque in nobis moveat affectus*. Hlavním účelem barokní hudby je podle Descartesa vedle vzbuzení citu libosti, vyvolati v nás různé citové

stavy a vzruchy, tedy něco tak typicky barokního a příznačného pro barokní umělecké cítění vůbec. V současných hudebních traktátech a úvodcích k tištěným skladbám stále bylo zdůrazňováno, že *espressione* a *afetto* jsou nejdůležitějšími prvky barokní hudby. Tato hudba usiluje především o napodobení citových vzruchů člověka a jeho vášní. Ale současní hudebníci a teoretikové nepožadují pouze, aby skladby působily na lidské afekty prudkou náladovostí, ale žádají i po reprodukčním umělci, aby svým pojetím tento základní charakter skladeb sesílil a podtrhl.¹⁹ Bylo by zajímavé podrobně studovati problém *espressione* a *affetto* v barokní hudbě, neboť jediné takto bychom se dobrali k naprosto konkrétnímu osvětlení ideových složek a psychického jádra barokní hudby, než nám nelze se zabývat v úzce vymezeném rámci naší přednášky otázkou tak obšírnou a složitou.

Vraťme se raději k poslední části naší přednášky: jak se projevil barokní sloh v české hudbě. Vývoj, vznik a rozsah barokní hudby v Čechách a na Moravě je dosud znám jen v hrubé, dosud zcela vědecky nezpracované skice. Teprve v poslední době se začíná projevovati větší a intenzivnější zájem o českou barokní hudbu, a to hlavně zásluhou *prof. dra Vlad. Helferta*, který svým

významným spisem Hudební barok na českých zámcích (Praha 1916) položil vědecké základy k bližšímu poznání tohoto význačného období české hudby. Jmenovitě zájem o problémy české hudební emigrace, jež také z části zapadají svými počátky do naší barokní hudby, je v poslední době velmi živý v české hudební historiografii. Vedle publikací prof. dra Vlad. Helferta, článků Hniličkových, Troidových aj. českých hudebně-vědeckých badatelů, seznamují nás s českou barokní hudbou četné soukromé a veřejné hudební archivy, jež soustřeďují dosud nezpracovaný bohatý materiál z české barokní hudby. Dosud snad nejúplnější evidenci českých barokních hudebních pramenů umožňují: hudeb. archiv Národ. musea v Praze, hudeb. archiv zem. musea v Brně, bohaté sbírky hudebního archivu na Strahově a arcibiskupského hudebního archivu v Kroměříži. Evidence českých hudebních pramenů z období barokního se v poslední době účelně koncentruje a vědecky třídí jednak v druhé, osobní části Pazdírkova hudebního slovníku naučného, jednak ve velkorysé katalogizační akci Radiojournalu, jež pořizuje k účelům publikačním úplný soupis české a domácí tvorby hudební.

Podle dosavadního stavu našich vědomostí o české barokní hudbě, lze souditi, že proud této

hudby šel v naprosté souvislosti s hudebním barokním proudem světové hudby. U nás kvete v 17. a 18. století především církevní hudba (rukopisné kancionály). Na kůrech našich kostelů, jak o tom svědčí sbírky hudebnin na kruchtách, byla provozována díla domácí provenience i skladby italských barokních mistrů. Domácí hudební mluva byla z velké části ovlivněna italskou církevní hudbou, ale pro nedostatek důkladné vědecké empirie v tomto směru nelze to tvrditi přesvědčivě. Možná, že podrobné studium české barokní hudby nás přivede k názoru jinému, mnohem příznivějšímu pro českou barokní hudbu. Poučná v tomto ohledu může pro nás býti česká emigrantská hudba z období hudeb. klasicismu 18. století, která donedávna z neznalosti byla ztotožňována s německým hudebním klasicismem. Dnes při bližším studiu se nám objevují vzácné individuality tvůrčí, velké a osobité umělecké potence, jež tvoří úplně samostatný typ české skladebné mluvy. Ale je nepochybné, že se v naší barokní hudbě silně projeví vlivy italské monodie, barokní hudby německé, vídeňské, vlivy německé a nizozemské polyfonie. Nejpozoruhodnější tvůrčí zjevy české barokní hudby v XVII. a XVIII. století jsou: Adam Michna z Ottradovic (? 1600-76), na Moravě Pavel Josef Vej-

vanovský (* kol r. 1640 † 1693), J. D. Zelenka (1679-1745) a B. M. Černohorský (1684-1742) a jeho škola. Na rozvoji barokní hudby u nás měli největší zásluhy jesuité a piaristé, jež ve svých kolejích záměrně pěstovali díla barokních skladatelů.²⁰ U nás byly středisky barokní hudby v XVII. a XVIII. století četné barokní zámky a šlechtické residence našeho venkova jako v Holešově, Vyškově, Kroměříži, Jaroměřicích, Roudnici, Čes. Krumlově a j. Též Brno a kapitula pražská se zúčastnily na praktickém šíření této hudby. Česká barok. kultura vrcholí podobně jako soudobá světová barokní kultura v letech 1700-1750 a je vystřídána epochou hudebního klasicismu.

Ne neprávem jsem zdůraznil na počátku své přednášky, že barokní hudba tvoří mohutný mezník mezi středověkem a novověkem, neboť přináší nové hodnoty, úplně odlišné myšlenkovému okruhu středověké kultury, hodnoty, jež jsou předzvěstí nového názoru na svět, jak si ho vybudoval novodobý člověk. Sesílený subjektivism barokní hudby, jehož důsledkem byly intenzivnější citovost a uvolněná fantasmie, vede přímo k soudobému hudebnímu myšlení, připravuje půdu velkému údobí hudebního romantismu, aby vždy znovu a znovu propukal i v tvořivém neklidu dneška.

Albert Kotal: Výtvarné umění baroka

Úkol vystihnouti v krátké přednášce podstatu barokního umění je nadmíru těžký, těžší než u kteréhokoliv období předcházejícího. Důvodů je několik. Jednak jsme teprve v počátcích svých znalostí o tomto období, jež bylo dlouho stíháno nevšímavostí a v lepším případě opovržením znalců i širokého obecnstva. Druhým, závažnějším důvodem však je složitost, nejednotnost a chaotičnost barokní kultury, jež zvláště vynikne srovnáním s předcházející renesancí, která platí za období ve všech svých složkách vzácně vyrovnané. Do jaké míry odpovídá toto pojetí renesance skutečnosti a pokud jsou již v renesanci obsaženy prvky barokní, to zjišťovat není teď naším úkolem.

Takovému stručnému přehledu hrozí ovšem nebezpečí generalisace, jež zkresluje skutečný stav věcí nebo podává pravdu jen částečnou. Nelze se však bez ní obejít, poněvadž by se jinak svět rozdrobil v nesčíslný počet jevů, které by nebylo možno spojit v obraz aspoň trochu

přístupný našemu myšlení. Čeho je však možno aspoň částečně se vyvarovat, je znásilňování a libovolné vybírání faktů pro systém a dějinnou konstrukci předem vytvořenou. Z tohoto důvodu není také možno považovati časový úsek od konce vrcholné renesance do počátku klasicismu za jednotné kulturní údobí. Mezi renesancí a barok je třeba vsunouti ještě jeden článek: manýrismus. Důvody, které k tomu vedou poznáme později.

Dříve však než přikročíme k vlastnímu rozboru, dovolte, abychom si objasnili obsah slova barok, jež v průběhu století několikrát změnilo svůj význam. Jeho původní smysl není zcela jasný. Odvozuje se jednak od španělského slova barrueco, což značí perlu nepravidelné formy, jednak od jednoho modu sylogismu ve středověké logice.¹ Ať už je jeho původ jakýkoliv, jisto je, že se ho v 17. a zejména v 18. století používalo ve smyslu hanlivém. Barokní bylo umění přepiaté, bizarní, směšné, barbarské. Koncem 18. století, kdy klasicismus počal podrývatí samy základy barokního umění, změnil se původní význam tohoto slova v označení onoho umění, jež předcházelo klasicismu a jehož časnou hranici tvoří renesance. Při tom však ještě nezmizel hanlivý přízvuk; zůstal spojen s tímto

jménem ještě více než sto let. Ještě Jakub Burkhard, mluvě o Tiepolovi, užívá výrazů velmi neuctivých.² Jen velmi zvolna vyrůstala umělecká historie z tohoto pojetí, jež měla svůj původ ve strohém teoretikovi klasicismu J. J. Winkelmannovi, který už brzo po polovině 18. století zahajuje tažení proti baroku.³ Teprve poslední leta přinesla baroku ospravedlnění a uznání, když umělecká historie dospěla po dlouhém vývoji k dnešnímu stanovisku nepodjatého a nestranného pozorovatele.⁴ Pro nás už tedy není barok uměním úpadku jako nám není gotika uměním barbarským.

K této změně názoru přispěl nepochybně obrat v duševním vývoji lidstva, jehož výrazem je skepse k absolutním hodnotám smyslového poznání a lidského rozumu. Pro dějiny umění má však zásadní význam zvláště zjištění, že dosavadní měřítko, jimiž byl určován pokrok či úpadek umělecké tvorby, byla zcela libovolná. Měřítkem byl totiž starší estetice poměr umění k přírodě a nejvyšším cílem bylo napodobení skutečnostních forem. Není však důvodu pro platnost takového kritéria. Dějiny umění přesvědčivě dokazují, že období naturalismu jsou v menšině k obdobím idealismu, v nichž se umění přírodě odcizovalo a vyvíjelo se podle

svých vlastních zákonů.⁵ Jednostranné naturalistické stanovisko nedostačuje a selhává všude tam, kde vývoj lidského ducha směřuje jinam, dále než ke smyslové skutečnosti.

V 1. polovině 16. století se počal znenáhla měniti duchovní stav evropského lidstva. Dosavadní důvěrou v neomylnost rozumu a poznání, z něhož vyplývala snaha po objektivním zachycení skutečnosti, počíná otřásati vzdouvající se vlna subjektivní citovosti. Jejím výrazem je zvroucnění náboženského života, jehož jedním pólem je reformace, která ovšem do jisté míry vyrůstá z renesančního racionalismu, a druhým počínající obrození náboženského života Italie a Španělska. Vnější ilustrací tohoto pochodu, který vede v umění k opuštění objektivních zákonů výtvarných, byla pohroma, jež stihla renesanční Řím roku 1527, kdy tlupy španělských a německých císařských vojáků poplenily věčné město. Souvislost s předchozím obdobím však není zcela přetržena. Renesanční myšlení, třebaš překonané, zanechává hluboké stopy v dalším vývoji, oplodňujíc jej a vytvářejíc kulturu velmi složitou a mnohostrannou. Renesanční racionalismus nevyklízí pole a individualismus, který byl základním znakem renesance, je, možno říci,

ještě stupňován. Studium matematicko-přírodovědecké není novým myšlenkovým vývojem přerušeno, vznikají naopak základy pozdějšího rozvoje přírodních věd. Převratné učení Koperníkovo změnilo úplně dosavadní obraz světa. Na jedné straně tedy mystická víra v nadpřirozeno, na druhé pokračující racionalismus renesance. A právě spojením těchto prvků vzniká onen vířivý život plný kontrastů a záporů, jež charakterisují barokní údobí, z jehož chaosu vyrůstá nové, velké umění.

Celou šíři a hloubku změn v duši evropského člověka lze vyčísti z díla Michelangelova. Vyvíjí se ve světském ovzduší medicejského dvora ve Florencii a jeho první zralé práce jsou obrazem renesančního optimismu, který se domníval, že může celý svět obsáhnouti několika objektivními formulami. Pieta v chrámu sv. Petra v Římě, práce Michelangelova mládí, postavila jej před úkol spojit horizontální tělo Kristovo s vertikálou postavy Mariiny. Úkol nebyl nový. Množství gotických piet a mezi nimi zvláště několik českých z doby kolem r. 1400 řeší tento problém. Ale způsob, jakým Michelangelo dosáhl vyrovnání mezi dvěma základními směry, jak spojil všechny linie, probíhající komposicí, v harmonickou výslednici, jak nenásilně zasadil

nahé tělo Kristovo do bohatého šatu Mariina a zejména, jak v malém prostoru (skupina má reliefní charakter) dovedl velké bohatství plastických forem rozvinouti zcela jasně a přehledně, to vše je výrazem renesančního ducha. Šlo zde tedy především o problémy formální, o objektivní výtvarnou zákonitost. Teprve pak o stránku citovou. Mrtvé tělo Kristovo je vypracováno s neobyčejnou naturalistickou věrností, v obličejích však není stop smrtelného zápasu. Jen zdrženlivý pohyb pravého ramene a pokleslá hlava naznačují celou hloubku utrpení. Ani v obličejích Mariině nenalzáme zkřivených rysů a drásavé bolesti. Pouze skloněná hlava a mírné gesto levice je výrazem smutku. Nikoliv tedy bezprostřední výraz individuálního citu, nýbrž zachycení objektivních znaků, zbavených všeho jedinečného. V celku harmonické vyrovnaní všech formálních prvků, jež mají rozhodnou převahu nad citovým obsahem.

Po více než padesáti letech vrátil se Michelangelo k témuž námětu. Vytvořil tehdy brzo za sebou dvě piety, z nichž první, postavenou dnes v kapli sv. Ondřeje florentského dómu, v záchvatu nespokojenosti se špatným materiálem a snad také, že mu příliš připomínala jeho renesanční minulost, kladivem rozbil.⁶ Přesto

však i na ní můžeme sledovati odklon od převážně formálního pojetí renesančního, zvláště, srovnáme-li starší skicu rudkou ve vídeňské sbírce Albertina⁷ s definitivním provedením. Tam mohutné, atletické tělo Kristovo, obklopené pravidelným věncem figur, plně a jasně vyvinuté, klesající sice, přece však oběma nohama opřené o zem. Zde utrpením vychrtlá mrtvola Spasitele bezvládně skleslá, s hluboko pokrčenou pravou nohou. Co však je zvláště charakteristické pro změněný postoj Michelangelův k renesančním zákonům výtvarným, je způsob, jakým zmizela levá noha Kristova v záhybech Mariina šatu. Michelangelovi zde už nešlo jen o přehledné uplatnění forem, o uplatnění všech linií, o jasnou, vyváženou kompozici, v níž by všechny složky měly své formální oprávnění. Třebas ještě prozrazuje tato socha po stránce výstavby mnoho formálního úsilí, cítíme už, že začíná převládati zájem o vnitřní obsah, o duševní děj, o subjektivní hodnoty tragédie.

Pieta Rondanini (dnes uložená v paláci Sanseverino v Římě), na níž Michelangelo pracoval asi od r. 1555 až do své smrti (1564), už dokonale vyjadřuje změněný postoj ke smyslovému světu a propast, která se rozevřela mezi starým Michelangelem a světem renesance. Zde už není

stopy úsilí o harmonické vyrovnání sil, o jasnost kompozice, o problémy formální ve smyslu renesančním. Obě figury jsou postaveny vedle sebe do vertikál, jež už samy naznačují vzdálenost od renesančních ideálů. Pojetí skupiny je zcela nematerialistické, odhmotněné. Nechápeme ani dobře motiv a jen srovnání se staršími kresebnými studiemi dává nám poznati původní myšlenku Michelangelovu. Formální zákony ani naturalistický přepis přírody, což obé je výrazem objektivisačního úsilí, nezajímá teď geniálního starce, jehož zájem se soustředil s otřásající jednostranností na duši, na cit, na iracionálno. Tato skupina má jen jeden obsah a jeden cíl: vyjádření nekonečné bolesti a utrpení. Zároveň je výrazem subjektivního stavu umělce, v němž zavrhl práci celého svého života a kdy jeho nitro zalila vlna úzkosti a úžasu nad životem nadzemským a vědomí nicoty života pozemského.

Nebylo by většího omylu než vykládati pozdní díla Michelangelova z okamžité osobní nálady svého tvůrce, z bezútěšeného pocitu osamění a ze všech bolestí a zklamání, jež mu přinášelo stáří. Jsou naopak součástí širokého duchovního proudu, který odváděl umělce od světa smyslů k hodnotám nadzemským.

Tak prozrazuje Poslední večeře Jacopa Tin-

toretta (San Giorgio Maggiore v Benátkách) už svou komposicí nového ducha. Proti Poslední večeři Leonarda da Vinci, kde jsou postavy v úzkém prostoru symetricky po skupinách rozloženy a navzájem pečlivě vyváženy, je zde hlavní scéna posunuta do levé části obrazu, kde se postava Kristova téměř ztrácí mezi apoštoly. Za to je pravá strana vyplněna postavami obsahově celkem bezvýznamnými. Diagonála stolu vede oko divákovo do hloubky, kdežto renesanční prostor byl zpravidla nehluboký. Všechny formy jsou ponořeny do neskutečného, chvějivého světla, jež vychází z mnoha zdrojů, zejména však z lampy nad levým rohem stolu a ze svatozáře Kristovy. Tímto nereálným protředkem je divák přece jen veden k ústřední postavě, která je také psychicky středem celé komposice. S výjimkou dvou velkých postav v pravo, které slouží jen k tomu, aby zdůraznily hloubku obrazu, je pozornost všech účastníků soustředěna k osobě Spasitelově. Účastníky večeře nejsou však jen apoštolé a sloužící. Vzduchem poletují neskutečné, jako z dýmu utkané postavy andělů podivuhodně osvětlené. Všechny tyto prvky, komposice, spojení nadskutečna a reálna, ale zvláště neklidné, nadpřirozené světlo, jež se chvěje na hranách předmětů a obrysech postav, slouží k vytvoření subjektivního obrazu zázračného příběhu.

Ještě důrazněji projevuje se zduchovení výtvarného úsilí na obraze španělského malíře řeckého původu Domenica Theotocopuli, zvan. El Greco, na Pohřbu hraběte Orgaze, který vznikl r. 1586 pro kostel S. Tomé v Toledu. Příběh je rozdělen na dvě části. V dolní polovině odbývá se pohřeb uprostřed zástupu toledských šlechticů. Ale jaký je to pohřeb! Dva kněží spouští mrtvolu – není však zřejmo kam. Spodní hrana obrazu odřezává nohy předních figur a nehluboké pozadí za nimi je vyplněno postavami účastníků, že nenalezáme ani náznak skutečného prostoru. Ale teprve nahoře se odehrává zázrak. Duše hraběte pokleká před Kristem a Marií, obklopenými zástupy nebešťanů. Chuchvalce mraků podivných tvarů tvoří kostru komposice, v níž jsou prostor i formy vtěsnány do abstraktních křivek, jež se vzdalují všeho skutečného. Linerální perspektiva už neváže umělce, který zde maluje nezávisle na smyslové skutečnosti, tvoře postavy nezvyklých, protáhlých proporcí v barvách, jež zbavil všeho smyslového. Celé jeho úsilí směřuje k vystižení a zdůraznění zázračné události.

Michangelovy piety, Tintorettova Poslední večeře i Grecův Pohřeb hraběte Orgare jsou výrazem hluboké vnitřní zbožnosti a víry. Proti

nim mají obrazy severoitalského malíře Francesca Mazzoly, zv. Parmeggianino nepochybně ráz světský a necírkevní. Jeho Madonna del collo lungo ve florentské galerii Pitti je dáma velkého světa s bohatým účesem a nádherným šatem. Její jemný obličej, elegantní pohyb těla i poněkud vyumělkované gesto pravé ruky nemá v sobě nic božského, nic, co by naznačovalo důstojnosti Matky Boží. Také zástup hochů a dívek, který se shromáždil po pravé ruce Mariině, je spíše skupinou dvorských pážat než andělů. Přece však působí tento obraz na diváka dojmem něčeho neskutečného, neživotného, přízračného. Přispívá k tomu jednak sama postava Mariina, nepřirozeně protáhlá. Všimněme si jen dlouhé šíje, podle níž dostal obraz jméno, a pravé ruky, jejíž štíhlé prsty jsou zcela nehmotné. Draperie jakoby podléhala jiným zákonům než zákonům tíže, vlní se v abstraktních křivkách, které ovládají celou kompozici. A k tomu podivné prostředí. Madona sedí poněkud nejasně na vysokém trůně, zakrytém bohatou draperií, v prostoru, o němž se nedovídáme ničeho konkrétního. Jen v pravo se otvírá úsek pozadí, který však nemá spojitosti s popředím. Řada sloupů, které nic nenesou a před nimi nepatrná mužská postava nejasného významu. Vzniká tak dojem přízračné, úzkost vzbuzující neskutečnosti.

I v tomto obraze, téměř světském, nalézáme tedy spodní proud, se kterým jsme se setkali v dílech pozdního Michelangela, Tintoretta a Greca, úmyslný, záměrný odklon od skutečného světa a na místě objektivních norem volnou fantasií, která se neváže anatomickými poznatky a zákony perspektivy. Ve všech těchto dílech se projevuje různou formou hluboká změna životního názoru evropského lidstva.

Srovnáme-li je chronologicky, vyplňují přibližně údobí od 2. 1/4 do konce 16. století. Parmeggianinova Madona vznikla v letech 1534-40, Michelangelovy sochy asi od 1550 do 1564, Grecův Pohřeb 1586 a Tintorettova Poslední večeře 1593-1594. Je to doba, jejíž umění bylo nazváno nevhodně manýrismem podle žáků a následovníků Raffaelových a Michelangelových, kteří své umění nezakládali na studiu přírody, nýbrž na formovém bohatství svých mistrů a učitelů. Tento názor opíral se hlavně o poznání umělecké tvorby římské a florentské na sklonku života a po smrti Michelangelově, která do jisté míry skutečně jen rozvádí a rozměňuje Michelangelův odkaz. Viděli jsme však, že manýrismus má kořeny daleko hlubší, že je součástí hluboké revoluce duší, obracejících se od země k nebi. Z týchž kořenů vyrůstají *Exercitia Spiritualia* sv. Ignáce

z Loyoly, jež jsou návodem k mystickému spojení s Bohem, z týchž obnovená činnost řádů starých i nově zakládaných. Po dlouhé době objevují se zase světci, sv. Ignác, sv. Tereza, svatý Karel Boromejský, sv. Filip Neri. Roku 1525 nastupuje na papežský trůn kard. Giovanni Paolo Caraffa jako Pavel IV., devětasedmdesátiletý stařec, jemuž nešťastné válečné podniky nezabránily provést pronikavou očistu církevního života a dokonale změnit renesanční Řím v město téměř asketické.⁸ Týmž papež pověřil inkvisici dozorem nad uměním⁹ a roku 1577 založil Řehoř XIII. v Římě Akademii sv. Lukáše, jejímž úkolem bylo pozvednouti křesťanské umění, jež se octlo vlivem pohanských ideí v úpadku.¹⁰

Toto údobí intenzivního náboženského života, kdy se zájmy lidstva obracely k posmrtnému životu, nenalézajíce uspokojení v problematických hodnotách pozemských, toto udobí bylo pravou dobou protireformace a její umění – manýrismus – vlastním uměním protireformačním. Zajisté skrývá v sobě manýrismus mnohé zárodky barokního ducha – do nedávna byl také zahrnován do komplexu barokní kultury – přece však značný počet formálních znaků, ale zvláště odklon od přírody a úsilí o hodnoty iracionální tvoří z posledních tří čtvrtin 16. stol. a v někte-

rých končinách Evropy i z počátku století 17. údobí do té míry samostatné a uzavřené, že je není možno bez násilí a přílišného zjednodušování zařaditi pod pojem baroka.

Barokní kulturu, t. j. kulturu 17. a přibližně dvou třetin 18. století, charakterisuje totiž znenáhlé, stále však sílící uplatňování světského živlu.¹¹ Do života i umění vnikají stále více prvky světské, jež v 18. století nabývají zcela převahy a usnadňují tak nový návrat k antice jako měřítku hodnot. Nakonec není už rozdílu mezi uměním světským a církevním.

Sesvětštění umělecké tvorby nejeví se z počátku v námětech. Sledujeme-li vývoj italského umění 17. stol., nalezneme světských obrazů a soch poměrně málo proti nepřehledné řadě úkolů, jež umělcům poskytovala církev. Co je liší od umění předcházející periody, je *zvýšená smyslo-
vost*. Kdežto dříve bylo používáno forem skutečností jen jako symbolů nadzemských událostí, je tomu teď téměř naopak. Náboženské náměty slouží spíše za záminku k vyprávění o příbězích velmi světských. Nesmíme ovšem předpokládati, že náboženské citění náhle vyprchalo. K charakteristickým znakům barokní kultury právě patří, že dovede spojit v jedno tendence přímo protichůdné.

Názorným příkladem zvýšeného sensualismu je sousoší římského sochaře a architekta Lorenza Berniniho, Apollo o Dafne. Vzniká na počátku dvacátých let 17. stol. pro kardinála Scipiona Borghese a je dnes umístěno v jednom ze sálů villy Borghese v Římě. Byla-li renesanční socha jednotkou pevně ohraničenou, kompaktní a pracovanou pro pohled ze všech stran, je Berninovo sousoší jakoby spojeno s okolní atmosférou. Hmota není nikde soustředěna v souvislé mase, oko se nemůže zachytiti na pevném, klidném tvaru. Vše je v pohybu, rozleptáno atmosférou a, což je zvláště závažné, socha je pracována pro jeden pohled. Při vší idealisaci, připomínající pozdní antiku, je podána zcela naturalisticky, k čemuž přispívá zvláště s podrobným realismem propracovaná půda, kmen a listy. Všechny tyto prvky, podmiňující smyslový ráz skupiny, jsou ve své působivosti podepřeny dvěma důležitými fakty. Jednak je to vyzdvižení psychického stavu znázorněných postav (Dafne), jednak okamžik děje, který si sochař vyvolil. Dafne, prchájící před Apollonem, mění se právě v okamžiku, kdy je svým pronásledovatelem dostižena, ve strom. Změna, započatá, ale dosud nezkončená, vyjadřuje dokonale *přechodnost, okamžikovost děje*. Proti statuárnímu klidu renesanční skulptury

nalezáme zde tedy akci, přechod, místo objektivní krásy *individuální smyslnost* a zdůraznění subjektivního psychického stavu.

Na Berniniově soše sv. Terezy v římském kostele S. Maria della Vittoria jsou tyto tendence ještě stupňovány. Scéna znázorňuje mystické splynutí světice s Kristem. Bernini si vzal za podklad jedno místo ze spisů sv. Terezy, v němž světice líčí svou vizi krásného anděla malé postavy se zlatým šípem v ruce. Přiblížil se k ní a několikrát jí probodl srdce. Toto mystické setkání sv. Terezy s poslem Božím převádí Bernini s nebývalou dosud přímostí na pole jednoznačné tělesné smyslnosti. Světice klesá ve smyslovém opojení ve sladkou mdlobu, zatím co anděl, který je spíše erotem, chystá se znovu pohroužiti šíp do jejího srdce. Barokní sensualismus se zde projevuje ve formě *stupňovaného afektu* a náboženský obsah je vyjádřen *prostředky velmi světskými a tělesnými*.

Subjektivní fantasie tvůrce disponuje teď volně všemi výrazovými možnostmi, jež mu barokní uvolnění poskytuje. Neleká se žádných překážek a nedbá žádných zákonů, jen aby dosáhl žádoucího účinku, který má, pokud je to jen možno, diváka překvapiti neočekávaným řešením. Strhnout diváka k úžasu a k obdivu všemi prostředky, spojenými v mohutný výsledný dojem,

to je cílem tohoto umění.¹² S uvolněnou tvůrčí fantasií souvisí ovšem také častá libovůle, honba za novotou, úsilí o dlišnost za každou cenu – poprvé se v dějinách umění setkáváme s *pojmem mody*, který jako mnoho jiných prvků barokního života, už nevymizí z kulturních dějin lidstva. I zde se ovšem uplatňuje zákon reakce. Proti rozpoutané libovůli vyvstává pojem hranic, za nimiž končí svět umění. Vznikají *normy*, jež poutají umělce, kterého uvolněná fantasie zavedla, podle mínění teoretiků, příliš daleko. Teoretická literatura byla totiž z velké části konservativní, a stavěla se zamítavě k soudobému uměleckému vývoji. Nikoliv ovšem celá. Nechybělo spisů, jež byly obhajobou a propagací moderního umění. Tato teoretická kritika a polemika je závažným symptomem barokní kultury. Ukazuje totiž, že se umělec už nesetkává s obecným souhlasem obecnstva, jak tomu bylo dosud, a že se vývoj, dosud jednosměrný, roztríštil na několik proudů. Vskutku vzniká, či spíše pokračuje vedle vládnoucího proudu barokního spodní, mohutný proud klasický, v němž objektivní zákony antického a renesančního umění žijí dále, aby pak v druhé polovině 18. století znovu opanovaly pole.

Uvolnění subjektu a plné uplatnění individu-

ální koncepce a temperamentu učinily tedy ze 17. a 18. století období neobyčejně složité, nepřehlédné, za to však bohaté osobnostmi. Není divu, že umělečtí historikové 19. stol., odchovaní přísnou kázní klasicistní estetiky, shledávali ji chaotickou, neuspořádanou a propadlou barbarství. Ale umění, jako život, vyvíjí se v určitém rytmu a podle určitých zákonů, jejichž stanovení není ovšem možné bez abstrakcí a zjednodušování.

Takovým zákonem, jež lze vystopovati ze složitosti barokní kultury, je *úsilí o jednotu uměleckého díla*. Představme si středověké, či renesanční město. Křivolaké uličky, úzké, nevzdušné prostory, monumentální budovy kostelů a paláců stíněné v těsném okolí, jež jim nedává vyniknouti. Každá budova tvoří jednotku autonomní, nezávislou na prostředí. Chodec, procházející ulicí, nemůže z nepatrného odstupu svým zrakem obsáhnouti ani celé průčelí. Vidí jen několik dekorativních detailů. Architektonické prvky, jež tvoří fasadu, nejsou podřízeny jednotící ideji, jsou tak samostatné, že by jich počet mohl býti libovolně měněn aniž by utrpěl charakter celku. Stavitel je prostě řadí vedle sebe. Je to *princip koordinace*, jež charakterisuje renesanční umění.

Srovnání s barokem můžeme i zde začít u Michelangela, neboť jeho dílo není jen pramenem

manýrismu, nýbrž také a to zejména ve středním období jeho tvorby, předzvěstí baroku. V roce 1536 navrhl Michelangelo schodiště, vedoucí od dnešní Piazza d'Aracoeli ke Kapitolu. O dva roky později postavil na kapitolské náměstí antickou sochu Marca Aurelia a teprve o několik roků později vypracoval návrh na výstavbu celého náměstí. Už sám postup prací je příznačný pro Michelangelovo cítění. Napřed seskupil prostor kolem středu a teprve podle tohoto středu komponoval architekturu, která jej uzavírá. Architektonický rámec se skládá ze tří budov. Ani ty však nejsou v zájemném poměru stejně významné a samostatné. Jednosměrný přístup k náměstí vede pohled divákův k budově v pozadí, jež dominuje náměstí, k paláci senátorů, později přestavěného podle návrhu Giacoma della Porta. Zde je střed architektonického seskupení, zdůrazněný jednak výškou budovy, k níž se řadí ostatní architektonické články. Celý palác je pak po obou stranách ukončen a sevřen dvěma risality. Jednotlivé architektonické prvky zde tedy pozbývají své autonomie, jsou podřízeny a vystupňovány ke středu budovy. Palác senátorů tvoří však zároveň, jak už bylo řečeno, osu, ke které se řadí ostatní architektonické články náměstí. Po levé straně je to palác konservátorů, navržený Michelangelem, po

pravé musejní budova, jež je kopií protějšší architektury Michelangelovy. Svým postavením po obou stranách náměstí, a tím, že jejich výška je značně menší, jsou podřízeny, subordinovány ústřední budově. V uměleckém celku, jakým kapitolské náměstí je, nejsou tedy všechny složky rovnocenné. Ztrácejí svou samostatnost, aby přispěly k vytvoření velkého, pevně skloubeného organismu. Organizace velkých, rozlehlých prostorů, to je v podstatě výtvar barokního ducha. Setkáváme se zde poprvé se *zákonem subordinace*.

Vyspělý barok provádí tuto zásadu do důsledků. V 17. století byla velká část Říma spiata v jednotu rovnými třídami, ústícími do jednoho bodu, na Piazza del Popolo, v padesátých a šedesátých letech téhož věku spojil Bernini celou římskou čtvrt, zv. Borgo, s jedinou budovou, kostelem sv. Petra. Vznikají mohutné systémy zahradních architektur, jež formují (na př. Versailles) širé plochy volné přírody podle jednotné myšlenky a směrem k pevnému středu. Barokní umělec se však nespokojuje s využitím všech možností, jež mu skýtá jeden druh výtvarního umění. Kombinuje architekturu a plastiku, přibírá i architekturu zahradní, mísí prvky umělé i přírodní a spájí vše v podivuhodnou jednotu, plnou pohybu, změny a neklidu, jednotu někdy poněkud vtíravě bo-

hatou, ale vždy mohutnou a strhující. Vyvrcholením těchto tendencí, zapojením všech rejstříků uměleckého účinku a možností jsou některé barokní kostely jihoněmecké, rakouské a zvláště církevní architektury českých zemí, v nichž se práce stavitele pojí v nerozlučnou jednotu s výtvarnými malířů, sochařů a řemeslníků a kde architektura, socha, obraz i předměty uměleckého řemesla jsou podřízeny jednotící ústřední myšlence, ústící v ohlušující, vzrušenou píseň na oslavu Boha a země.

Z toho je zřejmo, že jednoty uměleckého díla nebylo dosaženo zjednodušováním a omezováním výtvarných prostředků. Od doby vrcholné renesance můžeme sledovati stále se stupňující složitost výtvarných organismů – vývoj jde zřetelně od jednoduchosti ke *komplikovanosti*. Když A. Pozzo v kostele S. Ignazio v Římě líčí vstup svatého Ignáce do ráje, naplňuje obrovskou prostoru ilusivní architektury nesčíslným počtem nebesťanů a alegorických postav, jež poletují zdánlivě beze smyslu mezi sloupovím a na otevřeném nebi. Sklon ke složitosti nejeví se ovšem jen v kumulaci forem; tkví hluboce v povaze barokního člověka. Příznačná je záliba v alegorii často tak komplikované a temné, že jí průměrně vzdělaný divák nemůže pochopiti bez učeného výkladu.

Organisovaná složitost, jak by bylo možno nazvat tento znak barokního umění, souvisí úzce s jiným základním rysem barokní kultury, s *malířským chápáním a vyjadřováním věcí*. Renesančnímu umělci šlo o přehledné a jasné vypracování forem. Jeho způsob podání je proto spíše kreslířský než malířský; klade důraz na hranice věcí, jež pečlivě odděluje od okolí. Linie hraje právě proto důležitou úlohu a barva jen koloruje plasticky vypracované tvary. Isolace, zdůrazňovaná kresbou, je jen jinou formou koordinačního principu renesančního. I zde však dochází k zásadnímu a hlubokému zvratu.

Srovnáno s kterýmkoliv renesančním obrazem, působí Rembrandtovo Uložení do hrobu (Mnichov) jako zjevení z jiného světa. Z temného pozadí vystupují nezřetelně postavy účastníků, osvětleny nedokonale neklidným světlem, přeskakujícím z tvaru na tvar. Pozadí se rozplývá v temnotách; nepoznáváme ani, co představuje. Oko divákovo se smeká po tvarech, jež nemají pevnosti ani zřetelných hranic. Všude jen splývavé přechody, nikde obrysu a linie, jen nekonečné množství barevných tónů, tisíceré odstíny v neznatelných přechodech. Ani šerosvit, vyjádřený barvou, nepomáhá izolovati věcí; naopak, spojuje je s atmosferou, dává je vyniknouti jejich ba-

korativní součástky, celkem skrovné, řídily se týmiž tektonickými zákony jako architektonické jádro. V baroku mizí pojednou statický klid a tektonická vyrovnanost sil. Subordinace jednotlivých částí vede k tomu, že architektura, dosud stejnoměrně rozložená, dostává najednou určitý směr, kupí se kolem význačné osy, ke které tíhnou ostatní složky. Na průčelích kostelů i paláců nastává pohyb ke středu, k hlavnímu portálu, uvnitř chrámů k psychickému centru prostory, k hlavnímu oltáři. Ale i jednotlivé architektonické prvky dostávají se do pohybu. Pilastry, přípony, polosloupky vystupují z plochy, římsy a štíty se zakrucují, lomí, přerušují, celá plocha průčelí i s ozdobnými články je rozložena do několika plánů, hmota zdi stoupá a klesá. Světlo se zachycuje na výstupcích, jež se střídají s prohlubněmi, naplněnými stíny. Také toto střídání světla a stínu, jež zároveň architekturu zmalebňuje, napomáhá dojmu neklidu, kterým ve srovnání s renesancí barokní architektura působí.

Teprve v 17. století projevuje se plně vášeň pohybu. Římský architekt Francesco Borromini, rival Berniniho, nespokojil se už při stavbě kostela S. Carlo alle Quattro Fontane v Římě střídáním ploch v různých plánech. Celé průčelí se bortí, stěna ustupuje a zase stoupá v křivkách, jež se

nezdají poslouchati žádných zákonů, římsy, štíty, věže se kříví, vše je v pohybu zdánlivě neovládaném a nesmyslném. Poučný je zejména půdorys. Proti dřívějším jednoduchým útvarům dospívají teď architekti ke složitým obrazcům, jež se zdají býti výtvozem pouhé libovůle umělcovy. Obvodová zeď se vlní v krátkých úsecích geometrických forem, jejichž kombinace prostému oku nedává smyslu. Výsledný dojem je proto číře atektonický, fantasijní, iracionální.

Při tom jsou však prostředky, jimiž bylo dosaženo této iracionality, založeny na hlubokých znalostech technických a organizace hmoty celé architektury není ve skutečnosti vedena libovůlí umělcovou, nýbrž kombinací, pronikem stereometrických útvarů; vychází tedy z předpokladů matematicky přesných a rozumově zdůvodněných. Zde, jako často v baroku, spojují se k výslednému dojmu dvě síly zdánlivě neslučitelné: subjektivní fantasmie a objektivní rozumový výpočet.¹³

Neméně důrazně projevuje se pohybová tendence, jež v architektuře končí ve skutečné vášni pro křivku (názorný příklad: rokoková kartuše) v sochařství a malířství. V plastice jeví se vzrušenými pohyby figur, jež nedbají zákonů statiky, prohnutím a natáčením kolem osy, prudkými

gesty a mohutnou, vlající draperií, která zvláště dráždila estetiky a umělecké historiky 19. stol. svou zdánlivou bezúčelností. Ve skutečnosti je jen projevem citovosti a vášnivosti barokního člověka, jemuž byla pevná konstrukce renesančního díla příliš těsným poutem. Vskutku jsou kompoziční hmoty na př. na Raffaelově Škole athénské (Řím, Vatikán) rozvrženy podle přísného plánu. Celá kompozice je uspořádána podle dvou kolmic, vertikály a horizontály. Svislá osa, spojující 3 oblouky architektury, probíhající mezi dvěma hlavními postavami scény a vybíhající v předu ve světlém pásu dláždění kolmo k ploše obrazu, tvoří střed, k němuž se všechny ostatní články řadí v pečlivé symetrii. K Platonovi a Aristotelovi druží se po obou stranách 2 skupiny posluchačů, jimž v popředí odpovídají družiny Pythagorova (v levo) a Euklidova (v pravo). Několik osamělých postav váže tyto skupiny v jednotu, která je ještě podepřena a vyzdvižena přísně symetrickou architekturou. A výsledkem vyvážení všech hmot je statický klid, jsoucno, trvání, tedy opak pohybu, který je přechodem a změnou.

Zcela jinak je vystavěn obraz barokní. Pozorujme napřed Coreggiovu Noc, dílo časově nepříliš vzdálené od Raffaelovy školy athénské, v němž se však už v mnohém hlásí zárodky dalšího vý-

voje. Co zejména překvapí, je vysunutí osy. Vertikála, která u Raffaela byla rozhodující pro výstavbu obrazu, vůbec schází a její místo zaujala uhlopříčka, jež začíná v postavě pastýře vlevo, pokračuje ve skupině Marie s dítětem a vybíhá v nakloněnou postavu sv. Josefa. Již tímto vysunutím osy, jež nutí diváka, aby zaujal určité stanovisko, z něhož by obraz pozoroval, vzniká dojem jednosměrného pohybu, který vede diváka do hloubky obrazu. Ale to není vše. Pastýř spojuje hlavní postavy s rejem andělů v levém horním rohu. Toto spojení, kterému napomáhá také polokruhové uspořádání ústřední skupiny, vnáší do obrazu vířivý pohyb.

Diagonální rozčlenění charakterisuje také Rembrandtovo Oslepení Samsona (Städelův ústav, Frankfurt n. M.). Pohyb je zde ovšem ještě stupňován skutečným zápasem a k tomu ještě náhlým vpádem světla, jež vyráží zpod poodhrnutého závěsu a dopadá přímo na křečovitě se zmítající postavu Samsonovu. Na tomto příkladu už také vidíme, že pohyb nevzniká jen lineárními prostředky, nýbrž stejně účinně rozvržením světelných hodnot, střídáním světla a stínu, jež holandským krajinám 17. století dodává výrazného rytmu a jež na Rembrandtově Noční hlídce (říšské museum v Amsterdamu) dosahuje účinku přímo dramatického.

Smysl pro malířské hodnoty předmětů i záliba v pohybu vyrůstají ze stejné živné půdy – ze zvýšeného sensualismu barokního umělce, který se nesnažil o zachycení věcí jaké skutečně jsou ve své neměnné podstatě, ve svém trvání, nýbrž o okamžitý zjev, přechodné zdání, jak nám je podávají naše smysly.

Vskutku slouží všechny technické prostředky, dokonalá znalost anatomie, perspektivy, světla a barvy k jednomu cíli, k dosažení *iluse skutečnosti*. K tomu spěje Bernini při stavbě arkád před kostelem sv. Petra v Římě, když rozšiřuje sloupořadí po obou stranách schodiště směrem ke katedrále tak, aby se prostor před kostelem jevil větším a monumentalita průčelí ještě vzrostla. Týž cíl sledují sochaři, když seskupují draperii v hlubokých záhybech, aby rozdělili světlo a stín, když vyhlubují oční důlky, když dávají určitým částem vysoký lesk a jiné zdrsňují, když, jako Bernini na soše sv. Terezy, používají prvků sochařských, architektonických a malířských (vedení světla), aby dosáhli účinku téměř divadelního.

Malířství a zejména malířství nástěnné nespojuje se s obrazovou plochou. Z počátku proráží strop nebo stěnu jakoby výhledy do nekonečného prostoru, ohraničeného malovanými nebo plastickými štukovými rámy. Později, jakoby

skutečný prostor nestačil vypiaté fantasii umělcově, nastavuje skutečnou architekturu architekturou malovanou, nahrazuje skutečnou plastiku sochami napodobenými a to vše s tak rafinovaně dokonalou technikou, že pro diváka mizí a ztrácí se hranice mezi ilusí a skutečností. A nový prostor takto získaný naplňuje nebeskou vidiinou, anděly, svatými, mytologickými postavami, účastníky podivuhodných nebeských dějů. Konečně upouští i od perspektivně předstíraného architektonického systému a otevírá strop v plné šíři nebesům, spojuje tak diváka bezprostředně s Bohem. Nekonečný prostor nebes klene se přímo nad hlavami diváků, prostor oživený oblaky a vznášejícími se postavami, zachycenými ve směrlých zkratkách, z počátku hustěji, později řidčeji pokrývajícími oblohu, která se vývojem stále více vyjasňuje, aby nakonec nebyla než světlou, sluncem prozářenou atmosférou.¹⁴ Všechny technické možnosti – výsledky staletého studia a poznávání – všechny naturalistické prostředky jsou zde vypiaty k dosažení nadsmyslného, neskutečného, iracionálního cíle.

I v tomto projevu barokního ducha, v němž jakoby vykryštovaly všechny touhy a naděje tehdejšího lidstva, i v tom se tedy setkáváme se sloučením protichůdných tendencí. Jak jinak do-

spívalo k témuž cíli středověké umění! Co tam bylo jen symbolickým náznakem nadskutečna, to je zde vyjádřeno celým ilunionistickým aparátem s pompou a okázalostí, které nebylo schopno žádné jiné období. Ale touha po nadskutečnu, po úniku ze skutečného života je jen jinou formou, jiným vyjádřením barokního subjektivismu než důsledný naturalismus prostředků. Příkrý kontrast, to je právě pole, na němž se volně vybíjí vášnivý, citový individualismus barokní, těkající z jednoho pólu k druhému. Bohatá barokní duše spojuje v sobě hlubokou, pokornou zbožnost s touhou po světské moci, mystické spojení s Bohem s nádhernou, strhující reprezentativností, nebeskou líbezností s bezohledným verismem, přísnou askesí s vášnivou smyslností.

Ztráta rovnováhy barokní kultury, vyjádřená bohatstvím kontrastů, jež byla schopna obsáhlosti, projevuje se také tím, že vedle vládnoucího proudu, jehož některé znaky jsme právě poznali, trvá a vyvíjí se v proud zcela protichůdný, který čerpá své síly z odkazu renesance a antiky: klasičtá tradice, kterou můžeme jako červenou nit sledovati v celém průběhu barokního věku. Ani ona se ovšem nemůže vyhnouti základním tendencím dobovým, co ji však zásadně odlišuje a co jí zaručuje postavení a závažnost zcela vyjí-

mečnou, je zřetel k objektivním zákonům uměleckým, jak je vytvořila antika a renesance. Tak vznikají vedle architektur Guariniových přísné, klasické stavby architektů francouzských, vedle subjektivních, při všem realismu iracionálních malířských vidin Rembrantových vyvážené, klasickým rytmem prodchuté komposice Poussinovy, vedle vzrušených, patetických soch Berniniových akademicky klasicistní postavy Coysevoxovy.

Dvě řady proti sobě postavených děl, z nichž jedna zahrnuje v sobě umělce italské, druhá francouzské, přivádí nás k problému národnosti v barokním umění, k otázce, jak se jednotlivé evropské národy účastnily kulturního zápolení. Nic by nebylo nesprávnějšího než chápat barokní umění jako formální jednotu, zahrnující celou Evropu. Právě uvolněný barokní subjektivismus to byl, který dal vzniknouti nejen novým uměleckým genrům, nýbrž i novým národním uměleckým individualitám nebo rozdílů už stávající aspoň přiostržil. Prameny barokního umění nutno ovšem hledati v Itálii, odkud se proud barokní kultury rozléval po Evropě, do Nizozemí, Francie, Španělska, Německa, uplatňuje se někde dříve, někde později. Zde všude roste však símě, zaseté italským geniem, z domácí půdy. Ve Fran-

cii se houževnatě udržuje a sílí proud klasický, Španělsko si zejména v malířství dobývá samostatnosti spojením iracionálního mysticismu s naturalistickým verismem, v Nizozemí, politicky i nábožensky rozdvojeném, vrcholí v umění flámského kmene vzrušený pathos baroku italského, kdežto holandská větev obrátila svůj zřetel k intimitě malých věcí všedního života, dosáhnuvši však zároveň v díle Rembrandtově nejvyššího stupně zduchovení. Poměrně pozdě vstoupilo do okruhu barokní kultury Německo jež stálo na křižovatce tří mocných kultur, italské, nizozemské a francouzské, kdežto Rakousko podleгло převládajícímu vlivu umění italského. Teprve 18. století přineslo zde rozkvět výtvarných umění, zvláště v Bavorsku a Rakousku, kde byly v architektuře a malířství do důsledků domyšleny a provedeny ideje, vycházející z Itálie.

K jihoněmecké výtvarné oblasti se těsně přimyká umění české. 17. století je dobou nesmělých pokusů domácích umělců, kteří, s výjimkou Karla Škréty, nedospěli nad řemeslnou úroveň. K významnějším úkolům byli povoláváni umělci cizí. Až v 18. století se stávají Čechy uzavřenou kulturní oblastí s vlastním vývojem, vyvrcholením je dílo Dienzenhoferů, Brokoffů, Braunovo, Brandlovo a Reinerovo. V něm už se

odráží současná tendence evropského uměleckého kvasu, souvislost s jihoněmeckou oblastí není však ani teď přerušena. Podobné poměry byly na Moravě, jenže zde scházelo kultur. středisko, v němž by, jak tomu bylo v Praze, krystalisovaly výtvarné snahy země. Závislost na Rakousku a Vídni bylo proto ještě těsnější, tak těsné že i v 18. století velký díl závažných prací prováděli malíři rakouští. Ještě na počátku 18. století byla domácí malířská tvorba značně zastalá a teprve asi od poloviny století sleduje vývojově těsněji umění rakouské. Tehdy se objevuje také na Moravě několik význačných uměleckých osobností; počínající rozvoj byl však v zárodku udušen nastupujícím klacisismem.

Není to náhodou, že umělecká historie teprve v posledních letech obrací svůj zájem a porozumění k baroku. Je to tušení příbuznosti, jež ji vede k období tak dlouho proskribovanému. Vskutku je barok více než jiné doby blízký našemu věku svým únikem ze světa skutečnosti, svou iracionalitou, svým důrazem na citový základ života. V baroku poprvé nacházíme rozdvojené veřejné mínění v otázkách uměleckých, poprvé zápas několika uměleckých směrů o primát a oprávnění, poprvé poznáváme teoretickou

kritiku, jež bojuje za jeden směr a potírá druhý, zde se poprvé setkáváme se snahou po odlišnosti, jež je typickým znakem nového umění. A tento neklid, tato rozháranost, tato nejistota barokního ducha, jež jsou tak blízké úzkostem současného života, ty nám dovolují považovat barok nikoliv za návrat ke středověku, nýbrž za období, které kladlo základy k duchovnímu životu moderního lidstva.

Poznámky

Bohdan Chudoba: Počátky barokní myšlenky.

1. V. Klemperer, Gibt es eine spanische Renaissance? (Logos 1927) a H. Wantoch, Spanien, das Land ohne Renaissance.
2. G. J. Geers, De Renaissance in Spanje, Zutphen, 1932.
3. Autor o tomto problému a o jeho moderním řešiteli, Vilému Pinderovi, mluví v článku „Kritika lidského pokroku“, Akord 1933, 5.
4. Croce, Storia della Età Barocca in Italia, Bari 1929.
5. Jos. Vašica, Tři kapitoly o českém literárním baroku, Řád 1933, 4.
6. Adversus Haereses, lib. I., cap. VII.
7. De Locis Theologicis, lib. IX., cap. VII.
8. Nejen Giordano Bruno a Galileo, nýbrž i Kepler byli přáteli těchto pověr.
9. Emil Weber, Die philosophische Scholastik des deutschen Protestantismus im Zeitalter der Orthodoxie; Leipzig 1907. – Ernst Troeltsch, Vernunft und Offenbarung bei Joh. Gerhard und Melanchthon; Göttingen 1891.
10. Viz Eschweilerovy práce v Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, též jeho studii o Arriagovi.

11. Merriman, *The Rise of the Spanish Empire*, I.
12. Tímto ideovým sporem budou se jistě zabývat ještě nové práce odborné.
13. Alfonso de Valdés, *Dialogo de Mercurio y Caron*, nové vyd., Madrid 1929, str. 15.
14. I Benedetto Croce přiznává tuto charakteristiku jako prý jedinou původní vlastnost baroka; halí ji ovšem v termín „accortezza“. Viz citovanou již *Storia della Età Barocca*.
15. M. Menéndez y Pelayo, *Ciencia Española*, I.
16. Státní sekretář Zayas anglickému vyslanci Johnu Smithovi 26. 6. 1577, *Calendar of State Papers, Spanish*, 1568-79, str. 541.
17. L. Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*, str. 32.
18. Dopis Khevenhüllerův císaři Rudolfovi II. z Madridu 17. 7. 1593. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Khevenhüllersche Kopeybücher V.
19. Dopis vyslance Khevenhüllera císaři Rudolfovi z Madridu 9. 5. 1583. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Khevenhüllersche Kopeybücher III.
20. H. Staedke, *Die Entwicklung des enzyklopaedischen Bildungsgedankens und die Pansophie J. A. Comenius's*, Leipzig 1930.
21. Vídeň, Staatsarchiv, Span. Varia 1b., rel. 31. 10. 1564.

Zdeněk Kalista: Úvod do politické ideologie českého baroka.

Text, který předkládám čtenáři, je v podstatě nezměněný text přednášky, kterou jsem měl v Brně 18. listopadu 1932. Věcně nebylo na přednášce změněno nic, jen formulace slovní byla tu a tam vyostřena, jak toho vyžaduje rozdílná povaha psaného textu. Pročítaje znovu svoje přednáškové archy, uznal jsem však za vhodné doplniti je na některých místech poznámkami, jejichž účelem je jednak, aby přinesly čtenáři jakousi literární orientaci v otázkách vlastním líčením namnoze jen letmo dotčených, jednak aby dovolily mu nahlédnouti i do problémů v osnově mé jinak neumístitelných. Nejde tu o vědecký aparát v užším slova smyslu, nýbrž spíše o jakési marginalie, v nichž snažil jsem se všelijak ulehčiti své přednášce, při nezbytné stručnosti jistě-dosti obtížné a znesnadnělé.

Nemusím se, tuším, zmiňovati v těchto místech o omezení, které uložila mi lhůta, nutně určená pro každého přednášejícího, který nechce k vlastní své škodě přepnouti pozornost posluchačů. Dotýkám se toho obšírněji v závěru své přednášky. Ale věřím, že i v té skicovité podobě, v jaké jej podávám čtenáři, nebude můj text docela bez poslání. Jeho cílem je především, aby vzbudil zájem o barokní epochu našich dějin, již teprve poslední doba začíná se hlouběji věnovati, a vedl k přemýšlení o ní – a proto i ty odezvy, které ozvou se polemicky proti němu, budou-li vedeny skutečně stej-

nou snahou, proniknouti k jádru věci, jako byl veden autor tohoto článku, budou vítaným a dobrým jeho výsledkem.

1. Na souvislost mezi úvahami Pekařovými v *Knize o Kosti a Bílé Hoře* a Dykovým *Poslem* poukázal jsem ve své studii „K historické perspektivě Dykova Posla“ v *Lumíru* r. LVIII. str. 377. Co se Martena týče, sr. Pekařovu *Bílou horu* str. 36-7.
2. Na některé omyly Dvorského, jež pak přešly do běžné zásoby citátů české historiografie, pojednávající o našem baroku, poukázal jsem již ve svém *Mládí Humprechta Jana Černína*. Jde hlavně o zakreslení nacionálně-citového stanoviska české šlechty barokní, jež Dvorský interpretuje se zřejmou zaujatostí proti nové generaci, nastupující po třicetileté válce v dědictví staré, z větší části ještě předbělohorské šlechty. Jak se v této souvislosti bezděky křivil pohled Dvorského, ukazuje – vedle řady jiných, v mém *Mládí H. J. Černína* po většině již dotčených míst – velmi výrazně drobný detail, týkající se synka Černínova, Jana Ferdinanda, o kterém jsem se ve své práci nemohl zmínit, který však je citován takřka v každém díle, opírajícím se tak či onak o Dvorského. Dvorský z prostého faktu, že mladý Černín mluví ve svých dopisech matce o svém synkovi jako o „malém Rakušánkovi,“ vyvozuje doklad „porakouštování se“ české šlechty. V pravdě však nešlo o nic jiného než o slovní obrat, úplně stejný s oslovením „můj milý Vlášku“, kterého používala paní Zuzana ve svých listech, píšíc synovi do Itálie.

3. Je pravda ovšem, že Hanuš – jak v Národním museu, tak ve své práci O pobělohorské protireformaci – užil vydatně i novější literatury historické, týkající se českého baroka, v tom jmenovitě i Pekaře – ale stačí, tuším, i dosti zběžný pohled, abychom poznali, že výsledků těchto bylo využito čistě filologicky, t. j. bez hlubšího pochopení jak pro nové aspekty, jež se v nich pozorovateli otevírají, tak pro celou citovou i myšlenkovou náplň doby, již ve své souvislosti ilustrují. Znovu a znovu se vracejí u Hanuše apriorním zaujetím zkreslené postřehy Dvorského, i Denis se svým patheticky vypointovaným obrazem rozlomu českého duchového života okolo Bílé hory se tu objevuje silnými reflexy – a ovšem ani tam, kde jde přímo k pramenům doby, k Balbínovi, k soudobým korespondencím a pod., nevystupuje Hanuš nad úroveň běžné literatury, týkající se našeho „Temna“, přijímaje bez poznámky i zápisy tak zřejmě přeexponované, jako jsou pathetické výtky Balbínovy některým českým šlechticům (Martinicům) a pod.
4. Podrobněji pojednal jsem o těchto pokusech ve svém Mládí Humprechta Jana Černína I. str. 105 a 151 sq. a II. str. 52 a 74 sq.
5. Uvedl jsem ovšem i v hořejším výčtu jen některá jména, pominuv jiných pracovníků – buď přímo vyrostších pod učitelským vedením Pekařovým nebo aspoň indirektně jím dotčených, jako je Stloukal, Opočenský, Borovička, Werstadt a j., kteří dotkli se tak či onak problémů pobě-

lohorských. Ale v tomto případě jde vesměs o badatele, jejichž vlastní zájmová sféra tkví jinde, než v našem baroku, a jejichž barokní (smíme-li tak říci) studie jsou psány jen jaksi in margine jiných pracovních okruhů. Za to měl bych však uvést aspoň letmo i mladého Poláka Władysława Bobka, žáka Hanušova a literárního historika, který však svým úzkým připjetím k pracím Pekařovým a jejich názorům (hl. v Bohuslavu Balbínovi) přičleňuje se úzce k řadě shora jmenovaných bývalých členů Pekařova semináře.

6. To neznamena ovšem, že bych chtěl dějiny vnějších politických osudů českých v době, o níž pojednáváme, v této souvislosti nějak podceňovati. Naopak: jsem si dobře vědom, že prameny a zprávy nashromážděné pracemi, jich se dotýkajícími, jsou a budou do značné míry vodítkem i materiálem, který bude zajímati historika, usměrněného jinými podněty, než historik českého státního práva, historik českého krajského zřízení, českých sněmů atd.
7. Hlavně prvé, v jejíž pracovní souvislost patří na př. drobné, poznámkovité, postřehově však ne nezajímavé články v Čes. časopisu historickém XX. (str. 80 sq. a 200 sq.), dotýkající se národního a politického smýšlení české šlechty v XVIII. století.
8. O Hanušově Národním Museu na př. v Čes. časop. hist. XXVIII., o Benediktiho monografii Franz Anton Graf v. Sporck (tamže r. XXIX.) a j.
9. A to nejen v Benátkách a v Itálii vůbec, ale i v zemích

zaalpských, kde máme doloženo několik vydání, pořizených známou a slavnou dodnes nakladatelskou firmou Elsevirů (Sr. Em. Ant. Cicogna: Saggio di bibliografia veneziana str. 153 sq.)

10. Podrobnější výčet celé této literatury, vydávané ovšem i mimo Benátky (v Holandsku, v Německu, ve Švýcarech) najde čtenář v citovaném právě Cicognově Saggio di bibliografia veneziana. Jak vnikala tato literatura do našich zemí, je ovšem těžko zachytit, protože – krom drobné studie B. Chudoby „Roudnická politica“ (v Sbor. Hist. Kroužku XXXIII.) – až dodnes nemáme snad jediného popisu větší knihovny barokního českého šlechtice, ač i výčty cizích knih byly by tu zajímavým svědectvím kulturních styků a vlivů.
11. Bílá hora str. 54 sq.
12. Díl I. str. 140 a 160.
13. V XVII. výroční zprávě čes. arcibiskupského gymnasia v Praze XIX. za r. 1929–1930, str. 3 sq.
14. V Pekařově Sborníku II. str. 88 sq.
15. List z 5. dubna t. r. uvádí – z archivu jindřichohradského – J. Muk ve své práci Po stopách národního vědomí české šlechty pobělohorské“ str. 109.
16. „Styky Bohuslava Balbína s českou šlechtou pobělohorskou.“ Čes. časop. histor. XXXII. str. 537 sq.
17. V kapitole XVI. totiž, v místech, kde formuluje svůj názor na stát.
18. Doteku Balbínovu s Marianou, který jistě ne nadarmo

je zakryt příznačně neurčitou citací slavného spisu Mariana, bylo, bohužel, u nás věnováno málo pozornosti. A přeci vychýlení vlasteneckého jezuita až k této citaci je tak charakteristické nejen pro myšlení jeho, ale pro celý myšlenkový svět našeho baroka, zejména právě v ohledu politickém. – Že Mariana nebyl jinak neznám v politic. kruzích české společnosti barokní, víme ze shora citované studie Chudobovy „Roudnická politica“ (str. 16 sq.)

19. Sr. J. Svátek Dějiny Čech a Moravy nové doby, kniha III., str. 173 sq. Bohužel, i o poselství Zrinského r. 1680 víme dodnes poměrně málo, ač by to bylo také téma pro ilustraci poměrů nadmíru vděčné.
20. Str. 135 sq.
21. České katastry str. 100.
22. Připomínám, že Leopold Čechy jako takové neměl zvláště rád: bylit mu příliš „potutelní“ („heimbtückisch“). A přeci neváhá ve svých dopisech, kde naskytne se příležitost, zalichotiti češtví Černínovu – ať už v připomínce svátku svatováclavského, v české dataci, v českých citátech či jinak.
23. Už Pekař ukázal kdysi (v Knize o Kosti I. str. 140) na tento odpor české šlechty. Po něm dotkl jsem se ho znovu sám ve své studii „1644–1645“ v Pekařově sborníku (II. str. 98) a v Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic (I. str. 104 sq.) Hojně materiálu k tomuto tématu nalezne však čtenář zejména v knize Mukově, o níž byla řeč, a v taktéž již zmíněné práci Em. Kubíčka (str. 17).

24. Čes. časop. histor. XXXII. str. 538.
25. Muk l. c. str. 158.
26. Budu míti, jak doufám, v dohledné době v souhrnném referátu, obírajícím se literaturou, která byla v posledních letech napsána o pojmu a výměru „baroka“, příležitost, vyložiti blíže a obšírněji toto svoje stanovisko.
27. I. str. 24 sq. a 234 sq.
28. To není nedůležité, neboť, jak jsem už shora letmo naznačil, k tomu, aby určitá představa význačněji ovládla myšlení té neb oné epochy, je třeba především, aby byla pevně vkořeněna v předchozím vývoji.
29. Abych necitoval příliš mnoho, stačí snad třeba poukaz k Lansonovu rozboru básnického díla Pierra Corneille (Corneille str. 177 sq.), který výrazně postihuje význam představy rodu v společenském myšlení tohoto básníka, představujícího jeden z největších a nejcharakterističtějších zjevů francouzského baroka.
30. Bylo to hlavně v letech Rudolfa II., jehož dvůr ne nadarmo tak rád se vracel ve svých zdobných hovorech k tématu „osobního šlechtictví“, prodiskutovávanému kdysi s oblibou italskými humanisty. Ovzduší dvorské dopomohlo řadě jednotlivců i celých rodin k společenskému vzestupu; naproti tomu na straně staré domácí šlechty české setkáváme se právě koncem XVI. a počátkem XVII. století s pokusy, uzavřít co možná tuhými výminkami přístup do řad jak stavu panského tak (což bylo novum) stavu rytířského.

31. Balbín, *Diva Montis Sancti, Auctuarium II.* str. 3.
32. Projevy ty skutečně velmi mátlý dosavadní pozorovatele našeho baroka, kteří viděli v postupu dynastického loy-
alismu jakousi újmu patriotického cítění českých lidí.
(Sr. Denis Čechy po Bílé Hoře I. str. 396.)
33. Naprosto nemohu souhlasiti s míněním Bobkovým o ně-
jaké proměně Balbínova poměru k dynastii v pozdějších
letech (Boh. Balbín str. 59.) Ještě jeho *Syntagma Czer-
niniorem*, psané někdy v posledních letech života vla-
steneckého jezuity, ukazuje jeho naděje, kladené v pa-
novnický rod, v neztenčené živosti. Správně podotkl už
Pekař ve své recenzi knihy Bobkovy (*Čes. časop. histor.*
XXXIX str. 197), že třeba si při posuzování Balbínova
poměru k Habsburkům vždy plně uvědomit, že pro něho
byli to především čeští králové, česká dynastie.
34. I. str. 506.
35. Vedle Muka, jehož práce dotkl jsem se již shora několi-
krát, a kromě také již citované práce Em. Kubíčka „Ná-
rodní uvědomění českých jezuitů až po dobu Balbíno-
vu“ třeba jmenovati tu z novější literatury ještě práce
Vašicovy, které všímají si aspoň v některých kapitolách
otázky národního cítění českého baroka, a pak – zase
ovšem jen v některých partiích – práce Bobkovy, pokud
se obírají tématem Balbínova vlastenectví a jeho geneze.
36. Ovšem na druhé straně bych přeci jen omezil zase ně-
které výroky, zachycené v pramenech XVII. století, jež
jsou *mylně* vykládány jako projev nějakého národního

uvědomění. To platí zejména o výrocích z kruhů šlechtických, kde jako doklad živého nacionalismu cituje na př. Muk (l. c. str. 69) i zlobivé výtky Jana Zikmunda Černína nebo Aleny Kočové z Dobrušky znesvářeným příbuzným, ačkoli po pravdě jsou jen výrazem uražené společenské ješitnosti a ne nějakého zaujetí pro vlastní jazyk. Je třeba vůbec počínati si při každém nacionálně podbarveném citátu z této doby velmi opatrně a posuzovati jej v jeho plné souvislosti a pravém významu.

37. Podotýkám ovšem, že naprosto nepovažuji tuto partii své přednášky za nějaký podobný pokus, protože k tomu bylo by zapotřebí jistě velmi složitého aparátu jak dokladového tak metodického. Ale k otázce, jejíž první obrysy naznačil jsem ve svém *Mládí Humpr. J. Černína* (str. 100 sq.) se ještě vrátím v II. a hlavně v III. dílu své monografie o tomto šlechtici.
38. Odtud také i shora (na str. 67) již letmo dotčený význam šlechty v životě národním, kde tato, představujíc vlastně nejskvělejší činy národní minulosti a jejich dědictví, stávala se v myšlení barokního vlastence, jako byl Balbín, Pešina, Beckovský atd., jakousi živou pamětí celého národního kmene, chráníc jej už prostě svou existencí před zahynutím.
39. Mám na mysli gotické imitace, jichž výtvarné stránce věnovali kdysi pozornost Gurlitt, Ilg, Chytil, Wirth a j. a jimiž v širším rámci jsem se zabýval sám v studii „Z české barokní gotiky“ v *Lumíru* r. LVIII. str. 19 sq.

40. Sr. kapitolu XIV. až XVI. Balbínovy Apologie.
41. Sr. kapitolu XV. Apologie.
42. O pobělohorské protireformaci str. 33.
43. I tu třeba ovšem podotknout, že nebyl to teprve barok, který položil základy t. zv. zemskému vlastenectví. Už v předchozích dobách setkáváme se s citovými útvary tohoto rázu, zejména pak v XVI. století, kdy s Habsburky přichází do českých zemí cizí šlechta a proniká mezi vlastní české rody. Ale barok rozhodně zvýraznil rysy t. zv. Landespatritismu v té podobě, jak se stal běžným termínem.
44. V poslední době upozornil na př. Vašica na zajímavé doklady jazykové kultury našeho baroka v předmluvě, předslané Danielem Nitschem „Berle královské“ („Jesuité pobělohorští a česká řeč“ Akord r. IV. str. 429) a v Koříňkových Starých pamětech kutnohorských („Tři kapitoly o českém literárním baroku“ v Řádu I. str. 210).
45. V tom smyslu vykládá tyto kazimlavy na př. Vašica ve svých právě citovaných „Třech kapitolách o českém literárním baroku“ str. 208. Doplnil bych ovšem jeho výklad též určitými zřetely sociologickými, jež při posuzování jazykové kultury této doby jistě třeba brát také v úvahu.
46. Vedlo by příliš daleko, kdybych chtěl analysovat zde příčiny, které přispěly k této restauraci universalistních ideí staršího středověku v době barokní. Jistě že jakési vysvětlení bylo by lze nalézt v povšechných romantických

sklonnostech XV.–XVI. století, jež projevily se i výtvarně návratem k formám ranného mediéválního umění (t. zv. „románská renesance“) a jejichž ozvuky táhnou se daleko až do XVII. věku. Ale k plnému výkladu zjevu by tento moment po mém soudu naprosto nestačil.

47. Vydání Jirečkovo I. str. 37.
48. Čas. Čes. Musea 1891 str. 412.
49. Bohužel, těmto z katolicismu přímo vzešedším sektářským útvarům nebyla u nás doposud věnována takřka žádná pozornost. Ale že existovaly i v rámci současných oficiálních Čech proudy ne zcela pravověrné, ukazuje na př. zápis Vašicův o překladu meditativního poetického traktátu francouzského předchůdce kvietismu H. Boudona Dieu seul („Záblesky z Temna“ Akord r. III. str. 338.)
50. I. str. 95 sq.
51. Tento fakt postihl dobře už Denis ve svých Čechách po Bílé hoře (I. str. 350), kde ukazuje, jaký zmatek působily obecně mezi evropskými protestanty v 2. pol. XVII. stol. důsledky jejich náboženského rozdrobení a partikularismu, vytýkané jim také ostře se strany katol. (Bossuetem).
52. Relatio progressus in extirpanda haeresi per regnum Bohemiae etc. ab anno 1661 usque ad annum 1678; publik. Ant. Rezkem ve Věstníku král. čes. spol. nauk 1892.
53. Proti oslavným hrám pařížského dvora, jejichž pointou byla sláva Francie, lze jako zajímavý a výrazný protějšek postavití hry vídeňského dvora, jako byla na příkl. r. 1678 s nesmírným nákladem vypravená Monarchia la-

tina trionfante, jejímiž autory byli Niccolò Minati (text) a Antonio Draghi (hudba) a která byla pathetickou glorifikací říše římské jakožto poslední a nejdokonalejší z pověstných čtyř světových monarchií – a jejího dědice, Leopolda I. (Sv. A. v. Weilen, Geschichte d. Wiener Theaterwesens, Die Theater Wiens I. str. 17 sq.)

54. Ani tak opoziční šlechtici, jako byl František Josef Černín, Jan Josef z Valdštejna, Filip Kinský a jiní, jejichž projevy uvádí Muk ve své několikrát citované práci, nerozpakovali se v nejmenším před službou dvorskou.
55. Sr. v této souvislosti na př. básně a emblematické výklady, které čteme v knize jezuity Arnolda Angela Virtutis et honoris aedes (vyd. v Praze na Malé Straně u Jana Arnolta z Dobroslavína r. 1666) na str. 21, 25, 299 sq. a j.
56. Správně postihl Pekař ve svých Českých katastroch (str. 141), že čeští stavové, ač dovedli státoprávní samostatnost koruny uhájiti neporušenou až do doby tereziánské, nedovedli zabránit zprovinciálnění svých zemí po stránce hospodářské: „Hospodářsky byl založen tou cestou centralismus dřív než politicky.“ Vrátím se k tomuto zjevu ještě podrobně v III. části své monografie o H. J. Černínovi z Chudenic.
57. Roč. II. str. 162–171.
58. Johannes Tanner S. J.: Legací císařská, kterou na poručení císaře Leopolda I. k Portě Ottomanské vykonal vysoce urozený pan Walter hrabě z Leslie. V Litomyšli u J. Arnolta z Dobroslavína 1669.

59. I. str. 26 sq.

60. Posléze uvedená otázka – ač souvisí jinak dost úzce s tím, co jsme shora řekli o soudobém pojetí národního poslání v rámci universální jednoty západního křesťanstva – je ovšem spíše otázkou religiosních sklonů našeho baroka a proto se k ní vrátím podrobněji, až budu mít příležitost zabývat se touto stránkou barokní psyché.

Josef Vašica: O české barokní poesii.

Přednáška tato byla proslovena v Brně v aule Masarykovy university (14. dubna 1932) a v Praze v Umělecké besedě (2. května 1933). Nabyla tudíž jisté publicity, a proto jsem na ní v jádře nic neměnil. Je přidán toliko poznámkový aparát. Obě přednášky byly spojeny s recitací ukázek z barokní poesie – v Brně je přečetla s obdivuhodným porozuměním sl. Nina Balcarová, v Praze pí. Eva Vrchlická. Pokládal jsem tuto recitaci za integrální část své přednášky hlavně z toho důvodu, že z barokní poesie nebylo před tím, až na zcela zlomkovité úryvky, nic publikováno, takže jsem se obával, abych u posluchačů nazanechal dojem nekritického zveličování. Šlo mi hlavně o to, vzbudit zájem o celý rozsáhlý obor českého písemnictví, který zůstal posud neobdělanou novinou, a přál bych si, aby k tomu účelu přispěl i tento otisk.

1. Josef Pekař, *Bílá Hora* (1921), str. 108.

2. Tamtéž str. 44; str. 106 podobně: „Vlivy doby román-

ské nesený byly vůbec silou tak neodolatelnou, že by Čechové nedovedli ani nemohli (ba namnoze ani nechtěli) učiniti jim přítrž, i kdyby byli na Bílé Hoře zvítězili.“

3. O této polemice viz Jan Jakubec, Dějiny literatury české (2. vyd. 1929), I, 705-708; Jar. Vlček, Dějiny čes. literatury (2. vyd. 1931), II, 1-19.
4. Srov. nový přetisk spisu Jana Tannera T. J. „Muž apoštolský, aneb život a ctnosti ctih. pátera Albrechta Chanovského“ (Národní knihovna č. 8, Praha, 1932, Lad. Kuncíř).
5. Arne Novák, Die tschechische Literatur (Dr. O. Walzel, Handbuch der Literaturwissenschaft, Potsdam 1931) str. 24. Nově a to víc kladně hodnotí Arne Novák český slovesný barok v „Československé vlastivědě“, díl VIII, Písemnictví (1933).
6. Šaldův zápisník IV (1931), str. 113.
7. Tato realistická koncepce smyslu českých dějin byla systematicky vyložena T. G. Masarykem v České otázce (vyd. 1924) a třebaže byla od většiny historiků zamítnuta jako apriorní a skutečnosti odporující, určuje posud historické předpoklady našeho literárního dějepiscectví. Srov. též Jos. Pekaře „Smysl českých dějin. O nový názor na české dějiny“ (Praha 1929).
8. Srov. J. Vlček o. c. II, 110: „...že se tento převrat (pobělohorský) zračí i v literatuře naší, která jest jednak vytrvalou jeho pomocnicí, jednak věrným jeho odles-

kem, je nasnadě.“ Tamtéž str. 129: „...Tím naše literatura zůstavena samovládě katolických kněží, řeholníků i laiků, a na domácí půdě úplně přerušena jest ideová i slovesná souvislost, která u nás trvala od dob husitských. ...Převrat v zemi po porážce protestantského vojska r. 1620 ovšem nenastal rázem. Přes to přese všecko kořeny nekatolické *literatury* v Čechách a na Moravě...hned po r. 1620 nadobro byly podřaty.“ Opatrněji formuluje význam Bílé Hory v českém písemnictví J. Jakubec o. c. (I, 1929 str. 803): „V duchovním životě a tím také v české literatuře nepostavila »Bílá Hora« hned zjevné rozhraní mezi literaturu před revolucí a po revoluci. Přestovaly se v ní aspoň v prvním období tytéž druhy a vyrážely z ní tytéž směry jako v literatuře do té doby ...Z »Bílé Hory« zatím jen vycházely vnější podněty k myšlenkovému obratu v české literatuře ve vlasti; ta se stávala napořád katolickou...“

9. K všeobecné charakteristice baroka, hlavně slovesného, použito těchto spisů: Herbert Cysarz, *Deutsche Barokdichtung* (1924), Dr. Günther Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock* (Handbuch der Literaturwissenschaft - Dr. O. Walzel, Potsdam 1927), Karl Viëtor, *Probleme der deutschen Barockliteratur* (Von deutscher Poeterey, Bd. 3, 1928), příslušná hesla v *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Paul Merker, Wolf. Stammler, Berlín 1925-1926). Barok chápu zde jako styl historický, vystřídávající

renaisanci, nikoli jako historickou konstantu kulturní ve smyslu theorie Eugenia d' Orse, kde „věčný“ barok tvoří protivu „věčnému“ klasicismu (srov. o tom zprávu Paula Fierens-e, A Pontigny. Entretiens sur le Baroque v Les Nouv. Littéraires 29. VIII. 1931). Sem patří také úryvek z knihy Eugenia d' Orse „Goya“, který vyšel v českém překladě s titulem „O baroku“ v Listech pro umění a kritiku (roč. I, 1933, č. 12, str. 372-378).

10. Tyto nové zásady, podle nichž dlužno posuzovati jazykovou správnost se stanoviska funkčního, jsou vyloženy soustavně a přehledně ve sborníku „Spisovná čeština a jazyková kultura“ (uspořádali B. Havránek a M. Weingart, Praha, 1932). Zvlášt podnětná je tu stať prof. V. Mathesia „o požadavku stability ve spisovném jazyce“ (14-31) svou historickou retrospektivou.
11. Aspoň nějaký příklad z Bridelovy básně „Co Bůh? Člověk?“ (1658), otištěné v Akordu IV, 1931, str. 402-418: „... a samého mě mrzí / má mrzkost, hrůza, ohavnost...“; „Já jsem samý pouhý vřed, / umrlčina zpráchnivělá, / puch, hnůj, hnis, jizlivý jed / pro svrab oplzlého těla;“ „já jsem šat, střep zetlelý, / mrcha, mrva, kůže a kost“; „Já semotam motání / jako vichr se točící...; „útěcha, květ, ráj, zelenost, / místo přeroztomilé, / rozkoš, chládek a veselost“; ... „proč aby se vše lesklo / drahým na hlavě kamením, / čelo bylo jako sklo / tím líbezným omámením“ atd.
12. V díle uvedeném v pozn. 9, str. 197-198; ... „von dessen

(Jer. Drexel's S. J.) unerhört verbreiteten Schriften her... muß man sich den Zugang zu dieser Welt gewinnen. Sie wird scharf durch Eschweilers Wort von dem wahrhaft heroischen Aktivismus gekennzeichnet, im Vergleich mit dem schon der »kategorische Imperativ« mit seiner ganzen metaphysischen Tiefsinnigkeit den Eindruck einer harmlosen Privatagelengenheit mache. Höchste Kraftanspannung in höchster Zucht ist für dies »Barock« kennzeichnend.“

13. Myslím jeho „Histoire littéraire du sentiment religieux en France“ (I-VI). Dokud ovšem takového díla nemáme, nezbyvá než vlastním studiem nábožensko-vzdělávacích knížek zjednat si názor o vnitřním životě doby. Totéž žádá K. Viëtor (Probleme 47) vzhledem na německo-protestantské publikum 17. století: „Die Geschichte des damaligen inneren Lebens fällt für diese Epoche also noch zusammen mit der Geschichte der *Frömmigkeit*. Solange sie nicht geschrieben ist, muß sich der Literarhistoriker begnügen, die Artung der meistgelesenen Erbauungsbücher der Zeit zu erkennen und die unmittelbaren Verbindungskanäle zwischen dieser wichtigsten geistlichen und der belletristischen Literatur aufzuzeigen.“
14. Ze španělských mystiků je to hlavně sv. Jan z Kříže, jehož zřetelné ohlasy nacházíme v reflexivní poesii Bridelově a z německých Friedrich von Spee, přeložený Felixem Kadlinským (Zdoro-Slaviček 1665, Zlatá ctností kniha 1662). Blíže bude třeba tyto vlivy osvětliti zvlášt-

- ní studií. Na význam španělských vztahů k německému baroku poukazuje častěji H. Cysarz (Deutsche Barockdichtung 196, 257 násl., 236 násl.).
15. O Rozenmüllerově překladu z Boudona viz podrobněji v mém článku „Záblesky z Temna“ (Akord III, 387-388).
 16. Vyšel jako soukromý tisk olomouckého arcibiskupa dra Leopolda Prečana (Katechismus katolickej velebného Pátera Kanýzia, Olomouc 1931) s hojnými mými poznámkami literárně-historickými a jazykovými.
 17. O vlivu Ovidia na německou barokní poesii viz H. Cysarz (o. c. 12-14).
 18. V novém přetisku Tannerova života Chanovského (srov. pozn. 4) na str. 93.
 19. J. J. Božan v svém „Slavičku rájském“ (1719) str. 358 má zvláštní výklad o tom, nadepsaný „Zpěv jest Bohu milý, a kdo zpívá jakoby se dvakráte modlil.“
 20. Tak ještě K. J. Erben v předmluvě k svým „Prostonárodním českým písním a říkadlům“ (2. vyd. 1886, str. V) definuje národní píseň jako „zpěv, z národu vůbec vyšlý i v jeho duchu, co do obsahu i co do formy, složený.“
 21. Je si dobře uvědomit, že nemáme ani podrobné studie o katolických barokních kancionálech a jejich vzájemné závislosti, ani soupisu jejich písní, tím méně vydání jejich textu, obsahujícího tolik nového a důležitého materiálu pro osvětlení vývoje jazyka. Rovněž hudební jejich stránka není probádána.

22. Odkazuji zde k své studii o nich v Kvartu (I, 1931, č. 4, str. 266-283) a v Řádu (I, 1933, str. 212-219). Ve studii v Řádu (Tři kapitoly o českém literárním baroku), jež vyšla též zvlášť, jsou otištěny i úryvky z německých písní s příslušnými českými parallelami. Samostatné vyd. těchto písní o posledních věcech vyšlo jako VI. svazek Pourovy edice (1934).
23. J. Vlček (o. c. 2. vyd. III, 49), jenž přičítá tyto písně Ant. Koniášovi, myslí, že v nich „drastika a nehoráznost názoru a slohu jesuit. plně přichází k platnosti“, a pro píseň o mukách pekelných prý „veršující misionář měl prosaic-kou předlohu patrně ve ›Věčném pekelném žaláři‹ ...“ O Šteyerově překladu tohoto rozšířeného spisku vlaš. jesuity Jana Manni a o jeho důležitosti pro pochopení soudobé české sloves. tvorby jsem psal v uvedené studii v Řádu (I, str. 219-227). J. Jakubec (o. c. 933) těmto písním přičítá „těžkou náladu ze strachu o život posmrtný“.
24. Myslím strofy, jako tato z písně o mukách pekelných: „Ten fraucimor rozmazaný sirou, smolou se líčí. K službám svým mají kalány, jenž je pomlází biči. Těch oprášnic obojí cic noční můry cecají: mouřeníni v tmavé síni v strašáka s nimi hrají.“
25. Připouštím arci, že Angelus Silesius měl jiný účel na mysli při svém skládání než český anonym, nejde mi o hodnocení básnické techniky, nýbrž spíše o věc osobního vkusu, a nevidím, že bych se musel opravit, přes výtku, již mi za to činil referent o mé pražské přednášce v Právu lidu.

26. Spisy filosof. fakulky Masarykovy university v Brně, č. 29, 1929, str. 198.
27. Srov. o něm Bridelovo číslo Akordu (IV, čís. 9, strana 385-429), tři mé edice Bridelových básní: Rozjímání o nebi v noci na jitřní Božího Narození (ze sbírky „Jesličky“ r. 1658, vydaly Lidové závody v Olomouci 1931), Píseň o svatého Prokopa kněžstvu (ze spisu „Jiskra slávy svato-prokopské“ r. 1662, můj soukromý tisk, Olomouc 1932), a Co Bůh? Člověk (vydal Boh. Durych v Přerově jako 11. svazek edice Delfín 1934); dále edice Viléma Bitnara: Pater Bedřich Bridel T. J., Slavíček velikonoční (ze sbírky „Jesličky“ r. 1658, vyšlo jako soukr. tisk Jos. Hrachoviny, Praha 1933). Kromě toho psal V. Bitnar o Bedř. Bridelovi v Arše XII, 1924, str. 409-411 („Jesličkový lyrik jesuit. baroka“) a v Lidových listech (r. 1931, 27. října, 5., 15. a 27. listopadu: „Současné badání o baroku II-VI). V. Bitnar zde (5. XI., č. 254) opravil dva mé omyly v Bridelově čísle Akordu (strana 392 a 394), báseň „Slavíček vánoční“ ze sbírky Jesliček není původní skladba Bridelova, nýbrž překlad Philomely sv. Bonaventury, jak V. Bitnar zjistil již v Arše (XII, 409-411), a rovněž báseň „Plavba do Japonie“ jest Bridelovým překladem z Friedricha von Spee (v jeho Trutznachtigall, ed. Reclam strana 92-93). Mimo to se ukázalo, že též píseň „Naříkání duše v očišcovém ohni“ (Akord IV, 398-400), kterou jsem se již tehdy rozpakoval připsat Bridelovi, pochází od Adama Michny z Otradovic (Česká mariánská

muzyka z roku 1647, str. 140-148 s nápisem „Duše v o-
čistcovém ohni“, je k ní připojen též nápěv).

28. Sv. Jan z Kříže (Juan de la Cruz 1542—1591) byl jistě znám B. Bridelovi, ač o tom nemáme přímého důkazu – španělskými vlivy mohl být zasažen i německým prostřednictvím, zvláště blízkým jemu Fr. von Spee (srov. H. Cysarz o. c. 235-236: ...„Bei Spee sickert Romani-sches, vor allem Spanisches, in die deutsche Dichtung ein...“) – o tom bude moci přesněji rozhodnout podrobný výzkum. Tak na př. motiv „En una noche oscura con ansias en amores inflamada...“ se nám ozývá z Bridelovy skladby Rozjímání sv. Ignacia: „...v soukromí, v noč-ním času, v tom mně mé Bůh srdce ranil, když rozjí-mám věčnou krásu... Hned mne zármutek popadá, na-stává žalost i hoře. Láska ve mně vždycky hoří, víc mysl rozněcuje, živí mně, než neumoří, všeckny kosti podpa-luje...“ Nebo „Oh llama de amor viva...“ u Bridela (Akord IV, 417) „lásky hořící plamen“ atd.
29. V básni „Co Bůh? Člověk?“ (Akord IV, 403).
30. V básni „Rozjímání o nebi v noci na jitřní Božího Na-rození“ (Olomouc 1931) str. 28, 47.
31. Otištěna v Akordu IV, 402-418. Vyšla též v edici Delfín (sv. 11), srov. pozn. 27.
32. Ve spise „Život svatého Ivana, prvního v Čechách pou-stevníka a vyznavače z historií sebraný“ r. 1657 (srov. Akord IV, 392).
33. Křesťanské učení veršemi vyložené (1681).

34. O J. Kořínkovi psal jsem v Řádu I, 208-212.
35. O B. H. Bilovském jsem psal v Řádu I, 392-399 („K novým přetiskům z Bilovského“) a vydal jsem jednak tři jeho kázání („Vino ze svadby v Káni a potřebnost roucha svadebního“, Stará Říše 1933), jednak tuto jeho básnickou skladbu o bl. Janu Sarkandrovi („Církevní Cherubín, anebo slavný, a stálý v ohni, a mukách víry a svaté zpovědi zástupce Jan Sarkander“, Olomouc 1933).
36. Jediný známý exemplář tohoto starého tisku (z Hradce Králové z imprese Kleinwechterové) chová pražská knihovna musejní.
37. III, 2, 19-20. Ed. 1922 (Firenze, Salani) str. 489: „La concreta e perpetua sete del deiforme regno...“

Jan Racek: Slohové a ideové prvky barokní hudby.

Rozsah i původní stavebné rozvržení této přednášky není téměř vůbec pozměněno. Pouze některé partie jsem poněkud prohloubil a blíže objasnil. Problém, který se snaží přítomná přednášková studie řešiti je tak obsáhlý, zajímavý a mnohotvárný, že nelze v úzce vymezeném rozsahu této publikace osvětliti jej pronikavěji a podrobněji. Jsa si vědom tohoto nedostatku, připojil jsem pod čarou soupis nejdůležitější literatury, jež pojednává o barokní hudbě s různých hledisek a metod vědeckého zpracování.

1. Tento zastaralý názor úspěšně vyvrací *Curt Sachs* ve stati

- „Die Musik in Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte“
(Archiv für Musikwis. VI. roč. Lipsko 1924).
2. Viz blíže *H. Wölfflin*: Renaissance u. Barock (3. vydání 1908). *Alois Riegl*: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Vídeň 1908. Edit.: A. Burda, M. Dvořák. *E. Wellesz*: Renaissance u. Barock (ZJMG. 9).
 3. Ačkoli zavedení generál. basu mělo značný vliv na vnitřní formaci hudeb. skladeb XVII. a XVIII. stol., neboť přineslo volnější vedení hlasů, sólistické interjekce a deklamační melodiku, přece se jeho význam v hudebně vědecké literatuře namnoze příliš přeceňuje. Jednostranné přecenění významu generálního basu nalézáme zvláště u *H. Riemanna*, který dokonce po něm nazval celou epochu hudby.
 4. O barokní hudbě s tohoto hlediska pojednávají tyto práce: *Robert Haas*: Musik des Barocks. Vyšlo: Handbuch der Musikwissenschaft 1928. *Curt Sachs*: Barockmusik. Vyšlo: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919. Roč. XXVI. Lipsko 1920. *E. Wellesz*: Der Beginn des Barock in der Musik. Vyšlo: Zeit. für Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1918.
 5. Jak koloratura vzbuzuje v nás afekty, o tom pojednává r. 1619 *M. Praetorius* v Syntagma Musicum Band III. Probíraje tu jednotlivé druhy koloratury, praví o t. zv. exclamatio: „Exclamatio ist das rechte Mittel die affectus zu moviren, so mit erhebung der Stimm geschehen muß: Und kan in allen Minimis und Semiminimis mit dem Punct, Descendend angebracht und gebraucht werden.

Und mowirt sonderlich die folgende Nota, so etwas geschwinde fortgehet, mehr affectus, als die Semibrevis, welche in erhebung u nd verringerung der Stimm ohn Exclamation mehr stadtfindet, auch bessere gratiam hat“. Podle vydání *E. Bernouillibo* z r. 1916, str. 181-182.

6. Na tento moment upozorňuje *W. Vetter* ve studii *Glucks Entwicklung zum Opernreformer*. Archiv f. Mw., VI. roč., 1924, str. 166.
7. Viz *A. Schering*: *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Leipzig 1905. Vyšlo: *Kleine Handbücher der Musikgeschichte* (Edit.: H. Kretzschmar). O jednohlasé barokní písni jsem se obšírně zmínil ve studii *italská monodie*. Akord. Roč. 1934, č. 5. Zde je také podrobně uvedena literatura o monodii.

Příčiny slohového vývoje barokní hudby vyšetřují tyto práce: *Leo Schrade*: *Von der „Maniera“ der Komposition in der Musik des 16. Jhds.* Z. f. Mw. XVI., seš. 1-3. *Charlotte Spitz*: *Die Entwicklung des „Stile Recitativo“*. Z. f. Mw. III., 1921. *Erich Katz*: *Die Musikalische Stilbegriffe des 17. Jhds.* Dis. Freiburg 1926.

8. Blíže o vzniku a vývoji barokní hudby v *Geschichte der Musik* IV. sv., III. vyd. od *Aug. Wilh. Ambrose* (Rev. H. Leichtentritt). Lipsko 1909. Též *H. Riemann*: *Handbuch der Musikgeschichte*. II. sv., 2 díl. *Das Generalbasszeitalter*. Lipsko 1922.
9. Viz *Werner Weisbach*: *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. Berlin 1924.

10. O barokní scéně operní pojednává kniha: *Paul Zucker*: Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes. Berlin 1925.
11. Viz *Angelo Solerti*: Le origini del Melodramma. Testimonianze dei contemporanei. Torino 1903. Str. 93.
12. Viz *Arnold Schering*: Zur Geschichte des italienischer Oratoriums im 17. Jahrhundert. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, X. roč., 1903.
13. O vztahu Ignaciových Exercicií k barokní kultuře promlouvá vynikající badatel *E. Gothein* ve svých dvou pracích *Reformation und die Gegenreformation*, Lipsko 1924 a *Ignatius von Loyola und die Gegenreformation*. Halle 1895.
14. Jak důležitý byl text pro barokního vokálního skladatele vysvětluje z předmluvy *Ottavia Durante* k jeho Arie Devote / *Le quali contengono in se la Maniera di cantar / con gratia, l'imitation delle parole, et il modo / di scriver passaggi et altri affetti* (Roma 1608). Durante píše: „Devono primieramente i Compositori considerar' bene qualche hanno da comporre, sia Motteto, Madrigale, o qualsivoglia altra cosa, e procurar di adornar con la musica le parole con quelli affetti che gli si convengono, servendosi di toni appropriati, acciò con questo mezzo siano i lor concetti con piu efficacia introdotti negli animi delli ascoltanti, che facendo altrimenti, cò ordinar fuga, o altra compositione, per accomodarmi poi le parole, verranno ad esser adornate, et vestite di vesta inepropria, et aliena”.

Citováno z exempláře, který je v římské Bibl. Sta Cecilia. Sign: G C S 2 C 25.

15. Ještě *Monteverdi* píše ve svém „Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi Madregali“, jež je připojeno k hudební sbírce „Scherzi musicali“ (z r. 1607) tato závažná slova: „L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva.“
16. O působnosti textů na barokní hudbu pojednává *Friedr. Blume* ve studii *Das monodische Prinzip in der Protestantischen Kirchenmusik*. Lipsko 1925.
17. Viz *F. Müller*: *Die Technik der Ausdrucksdarstellung in Monteverdis monodischen Frühwerken*. Disertace. Berlín 1931.
18. V *Les passions de l'âme* podrobně Descartes analysoval afekty a zkoumal je fyziologicky a psychologicky. Jeho představa afektů je mnohem širší a bohatší, nežli naše dnešní představa afektů, neboť Descartes vidí v afektech všechny citové a duševní vzruchy. Příčiny a podněty ke vzniku citových vzruchů vycházejí přímo z těla, nikoli z duše. Afekty provází boj mezi tělem a duší. Tedy vedle psychického faktoru používá k jejich osvětlení též faktor fyziologicko-somatologického. V těchto výkladech se opírá D. namnoze o názory starých řeckých filosofů a scholastiků; zvláště Aristotelova nauka o krásnu působila tu na Descartesa. Jak hluboce tato teorie ovlivnila dílo D. o tom svědčí již jeho rané dílko o hudbě *Compendium Musicae* z r. 1618 (viz moji studii *Contribu-*

tion au problème de l'esthétique musicale chez R. Descartes. La Revue Musicale. XI. roč., 1930, čís. 109). O afektové teorii D. pojednávají tyto práce: *Paul Plessner*: Die Lehre von den Leidenschaften bei Descartes. Lipsko 1888 a *Friedrich Bark*: Descartes Lehre von den Leidenschaften. Rostock 1892.

19. Tak na příkl. *Giulio Caccini* píše v předmluvě ke svým skladbám *Le Nuove Musiche* (1602): „Tre cose principalmente si convengon sapere da chi professa di ben cantare con affetto solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la spezzatura. Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti co'l temperamento del piano e del forte, una espressione delle parole e del concetto che si prendono à cantare atta à muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto e quel trapasso che si fà da uno affetto in un' altro co' medesimi mezzi, secondo che le parole e'lconcetto guidano il cantante successivamente. La spezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, col quale, fatto à tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e sechezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenza e la facondia rende agevoli e dolci le cose dicui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e à i colori retorici assomigliarei i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti che sparsamente in ogni affetto si possono tall'ora introdurre”. Viz Catalogo della

- Bibl. del Liceo musicale di Bologna. Sv. III., str. 294-295.
20. O vlivu jesuitů u nás na barokní hudební kulturu pojednává *Vlad. Helfert* ve své knize *Jiří Benda* (I. část. Základy). Brno 1929.

Albert Kutal: Výtvarné umění baroka.

1. B. Croce: Barok. Český překlad části úvodu k jeho *Storia dell' età barocca in Italia*. Praha, 1927, str. 8 ad.
2. Der Cicerone. Lipsko 1925, str. 936, 964, 987.
3. Jeho prvotina „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst“ vyšla už 1755.
4. Cestu k novému názoru na barok vyznačují zejména tyto spisy: H. Wölfflin: *Renaissance und Barock*, Mnichov 1888, A. Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vídeň 1908, H. Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Mnichov 1915, M. Dvořák: *Geschichte der italienischen Kunst*, 2. díl., Mnichov 1928.
5. Srv. o tom: M. Dvořák: *Über Greco u. den Manierismus v Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* str. 266, Mnichov 1924, a téhož autora *Geschichte der italienischen Malerei*, 2. sv., str. 193, Mnichov 1928.
6. Sochař Calcagni ji později znovu sestavil a částečně přepracoval.
7. Vyobr.: A. E. Brinckmann. *Barockskulptur I.* str. 92., Berlin 1919.

8. L. v. Pastor cituje v *Geschichte der Päpste* VI. sv. str. 487 (Freiburg im Breisgau 1931) avviso z r. 1559, podle něhož „všechny zábavy zde (t. j. v Římě) už přestaly, jako bychom byli uprostřed postu“.
9. W. Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, str. 8., Berlín 1921.
10. Tamtéž str. 9.
11. Jak rychle se počátkem 17. stol. vracel Řím do ovzduší světskosti, svědčí na př. galerie v paláci Farnese v Římě, již dal majitel, kardinál Farnese, vyzdobiti freskami, jejichž tematem byl triumf lásky.
12. Výrazem této tendence jsou také verše Giambattisty Marina:
*E' del poeta di fin la maraviglia,
Chi non sa far stupir vada alla striglia*
Cituje C. Ricci v *Bankunst u. dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien*, Stuttgart 1932.
13. Zásady Borominiho dovedl v Itálii k nejzazším mezím severoitalský architekt G. Guarini, jehož příklad přejala architektura středoevropská, zejména česká.
14. Srv. M. Dvořák: *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Mnichov 1929.

b a r o k o

pět studií

Bohdan Chudoba: Počátky barokní myšlenky.– Zdeněk Kalista: Úvod do politické ideologie českého baroka. – Josef Vašica: O české barokní poesii. – Jan Racek: Slohové a ideové prvky barokní hudby. – Albert Kutal: Výtvarné umění v baroku.

Tyto studie, které kromě první byly předneseny v cyklu přednášek, pořádaných Moravanem, spolkem katol. akademiků v Brně, v letech 1932-33, vydalo Ústředí katol. studentstva čl. v Praze l. P. 1934 jako 4. svazek edice Jitra. Podle osnovy Ant. Lískovce vytiskla písmem Garamond knihtiskárna Jana Muchy ve Velkém Meziříčí.

EDICE JITRA.

I. svazek.

Dominik Pecka :

**TAJEMSTVÍ ŽI-
VOTA.**

Aforismy.

Praha 1932.

Rozebráno.

II. svazek.

Dominik Pecka :

SVATÍ A LIDÉ.

**Kniha je psána pro
mladé lidi a učí je dí-
vati se na svaté
svatě a nadpřirozeně.**

Praha 1933.

Cena 5.60 Kč.

III. svazek.

Miloš Krejza :

GOTICKÉ KVĚTY.

**Kniha básní mladého
autora.**

Praha 1933.

IV. svazek.

BAROKO.

Pět studií o této době.

Přispěli:

Dr. Bohdan Chudoba,

Dr. Josef Vašica,

Dr. Zdeněk Kalista,

Dr. Albert Kotal,

Dr. Jan Racek.

Praha 1934.