

1 VÝVOJ BAROKNÍHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ A JEHO REFLEXE V LITERÁRNÍ TVORBĚ

1.1 Charakteristika vývoje výtvarného umění v období baroka

1.2 Obecná charakteristiky barokního výtvarného umění

Baroko je mimořádně zdobný a často extravagantní styl, projevující se vedle výtvarného umění také v hudbě a dalších uměleckých žánrech. Barokní umění se v Evropě (a díky koloniálním výbojům také za hranicemi Starého kontinentu) rozvíjelo v rozmezí mezi raným 17. a polovinou 18. století. Ve druhé polovině 18. století se rozvíjela ještě zdobnější a dekorativnější varianta barokního slohu – **rokoko** (někdy také označovaná jako pozdní barok). Rokoko bylo následně vystřídáno uměleckou tvorbou označovanou jako novoklasicistní. Vznik a rozvoj barokního umění v Evropě je spojen s patronací katolické církve. Za „rodiště“ barokního umění můžeme označit opět Itálii, tentokrát však centrum Papežského státu a katolické církve Řím.

Kořeny barokního umění tkví v architektonické tvorbě potridentského období (z hlediska církevních dějin někdy bývá jako období tridentského katolicismu označován časový úsek od závěru Tridentského koncilu do závěru Druhého vatikánského koncilu v roce 1965). **Tridentský koncil** zasedal v letech **1545–1563** a jeho hlavním cílem bylo reforma katolické církve, reagující na sílící reformaci protestantskou. K závěrům Tridentského koncilu patřila také ujednání o podobě a užívání náboženských obrazů. Byla ustavena doktrína a související koncepce umělecké tvorby, která dle závěru koncilu měla promlouvat zejména k obyčejným lidem a podílet se na srozumitelném tlumočení katolických dogmat. Návazné baroko, na rozdíl od intelektuálně náročného, pro úzkou skupinu určeného manýrismu, cílilo na oslovení mas. Programově šlo tedy o působivé umělecké vyjádření, které bylo myšlenkově přístupné širokým vrstvám obyvatelstva.

Závěry Tridentského koncilu byly určující, i když nepřímé, rovněž pro architektonickou tvorbu. Barokní kostely se základním dispozičním členěním diametrálně odlišovaly od starších středověkých a renesančních svatyní. Dominantním prostorem byl ústřední prostor, shromážděná věřících, který býval zpravidla završen kupolí, symbolizující propojení pozemské a nebeské sféry. Významný byl přímý kontakt věřících s hlavním oltářem, u nějž byla celebrována mše. Separátní vedlejší oltáře byly dedikovány kultur jednotlivých světců. Za první římský kostel, který splňoval tyto požadavky, můžeme označit hlavní kostel nejdůležitějšího protireformačního řádu – Tovaryšstva Ježíšova (Jezuitů), založených sv. Ignácem z Loyoly v roce 1534. Římský kostel **Il Gesù** byl vybudován architekty **Giacomo da Vignola** a **Giacomo della Porta**, tvořícími v manýristickém stylu. Fasáda kostela, realizovaná dle návrhu druhého architekta, prozrazuje nastupující baroko. Hlavní jezuitská svatyně byla vysvěcena v roce **1584**. Dle vzoru tohoto chrámu byly zbudovány desítky staveb po celém světě (jezuité byli řádem

misijním, který šířil katolickou víru do dříve z církevního hlediska pohanských oblastí). Bazilikální a centrální kostely se budovaly i nadále, avšak v menší míře a na základě specifického zadání.

Navrátíme-li se k obecné charakteristice barokního stylu, je možné uvést, že barokní umělci rádi využívali kontrastu, pohybu, bujarého ornamentu, sytých barev, monumentalitu, iluzionismu a momentu překvapení, aby v divákovi vzbudili jako bezprostřední emociální odezvu úžas. Po svém etablování a rozvoji v Římě na počátku 17. století se baroko rychle šířilo do Francie, severní Itálie, Španělska a Portugalska, střední Evropy a jihu německých zemí.

Co se samotného pojmu *baroko* týče, tímto termínem (*barocco*) se v portugalštině označovala perla nepravidelného tvaru. Před 18. stoletím se však termín používal výhradně ve šperkařství. Ve středověké scholastické logice pojem baroko označoval vše chybu v logickém úsudku. V sedmnáctém století je zaznamenáno užití termínu „barokní“ ve významu „tordovaný“ (například tordovaný dřív sloupu). Stejně jako v případě předešlých slohů byl i pojem baroko/barokní nejprve chápán posměšně. Historici umění a umělečtí kritikové poloviny 19. století termín baroko/barokní užívali pro posměšné označení postrenesančního umění. V takto pejorativním duchu pojem užil například dříve několikrát zmíněný historik **Jakob Burckhardt**. První kdo se barokním uměním seriózně a bez předsudků zabýval byl historik umění **Heinrich Wölfflin**, který v roce 1888 v Mnichově publikoval svou slavnou monografii *Renaissance und Barock*. Z českých badatelů vzpomeňme **Vojtěcha Birnbauma**, který ve 20. letech 20. století formuloval tzv. „barokní teorii“, aplikovanou na obecné zásady vývoje stylu (*studie Barokní princip v dějinách architektury*, publikovaná v roce 1927 v časopise Styl). V určité fázi vývoje stylu, např. gotického, dle Birnbauma nastává „barokní“ fáze, kdy dochází k záměrnému porušení a přestoupení doposud platných pravidel a zásad vždy, když se má sloh příležitost plně rozvinout. Charakteristiku baroka jako pozdního, krouceného a pravidla překračujícího slohu použil ve dvacátých letech dvacátého století historik umění Vojtěch Birnbaum při formulaci tzv. „barokní teorie“.

1.3 Orientační periodizace barokního výtvarného umění

- 1650–1670 rané baroko
- 1680–1720 vrcholné baroko
- 1725–1750 pozdní baroko/rokoko/klasicismus

1.4 Rozšíření a hlavní znaky barokního výtvarného umění

V průběhu 17. a 18. století se baroko rozšířilo nejen do celé Evropy a v rámci Ruska i do Asie, ale také do zejména Jižní Ameriky. Proniklo do všech uměleckých a životních projevů (architektura, výtvarné umění, literatura, divadlo, hudba), proto jej můžeme označit za univerzální a jednotný umělecký styl. Jak jsme několikrát uvedli, kolébkou barokního umění

byla Itálie, později ovšem tvůrčí podněty vycházely rovněž z Německa, Rakouska, Nizozemí a severských oblastí.

Pro baroko je typické stírání hranic mezi architekturou, plastikou a malbou s cílem vytvoření jednotného společného účinku. Německá uměnovědná historiografie hovoří o tzv. „*Gesamtkunstwerku*“, což lze česky vyjádřit jako o „celostním uměleckém díle“. Příznačný je rozvoj iluzionistické malby, uplatňovaný například při rozsáhlých freskových výzdobách kleneb barokních kostelů. Tento barokní iluzionismus v malbě označujeme termínem *Trompe-l'œil* (franc. klam oka). V architektuře malba předstírá plastické prvky – architektura používá malbu napodobených stavebních prvků (pilastry, sloupy, římsy) ke zvýšení působivosti. Plastika v barokních konceptech nefiguruje jako separátní umělecké dílo, ale podřizuje se celku a bývá doplněno malbou. Umění barokní iluzivní freskové výzdoby, pojícím malbu a architekturu, nazýváme uměním kvadratury.

Baroko obecně (i když ne výhradně, viz barokní klasicismus) dává přednost asymetrickým formám, vyklenutým a vydutým zaoblením, nadsazeným proporcím, prostorově rozvinutým gestům, efektním perspektivám. Výrazným prvkem barokního umění je pohyb. Renesanční umění je z hlediska této dynamiky statické, jeho ideálem je stavba vybudovaná na půdorysu kruhu. Baroko je naopak dynamické – jeho ideálem je ovál či elipsa. Dle výkladu některých badatelů baroko končí již na přelomu 17. a 18. století. V Českých zemích je to velmi dobře patrné po roce 1721 a 1729, kdy došlo k blahoslavení a svatořečení nejvýznamnějšího českého barokního světce Jana Nepomuckého. Monumentální baroko se mění v hravé, zjemnělé a zdobné rokoko.

Tato změna je nejvíce patrná ve Francii. Ve střední Evropě je však příhodnější mluvit o pozdním baroku, neboť v tomto geografickém kontextu nedochází k tak výrazné proměně. K českému pozdnímu baroku řadíme velikány českého umění například architekt **Kilián Ignác Dientzenhofer** (*kostel sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, kostel sv. Máří Magdaleny v Karlových Varech a další*) či malíř **Václav Vavřinec Reiner** (*například freska alegorie Umění v sale terreně zahrady Vrtrbovského paláce v Praze*). Tato v Česku hluboce zakořeněná barokní kultura ztrácí svou vitalitu až hluboko za polovinou 18. století, kdy je pozdní baroko nahrazeno strohým klasicismem.

1.5 Stručná charakteristika barokní architektury

Raně barokní architekturu reprezentují zejména osoby stojící za přestavbou hlavního katolického kostela – katedrály římského biskupa/papeže – vatikánské baziliky sv. Petra: raně barokní architektonickou tvorbu ovlivnilo dílo **Giacoma della Porta**, **Jacopa da Vignoly**. Připomenout bychom měli také výše probírané autory vzorového jezuitského chrámu *Il Gesù*, Opomenut by neměl být ani **Carlo Maderno**, jehož mariánský sloup před římskou bazilikou Panny Marie Sněžné inspiroval stavbu nesčetných mariánských sloupů nejen v Itálii, ale i ve zbylých částech Evropy.

K nejvýznamnějším barokním architektům a průkopníkům nového slohu můžeme počítat **Giana Lorenze Berniniho** (také malíř a sochař), **Francesco Borromini** a **Guarina Guarini**. Na tyto přední italské architekty navázala řada dalších významných italských i zaalpských architektů. Například na posledního jmenovaného architekta, činného především na Sicílii a později zejména v Turíně, pak navázali také tvůrci aktivní v Čechách. Byli to architekti spjatí s tzv. *radikálně barokní stavební skupinou* (vyznačující mimořádně rafinovaným dynamismem staveb, projevujícím se jak v interiéru, tak exteriéru staveb) Byli jím příslušníci rodiny Dientzenhoferů, jejíž dva členové, otec Kryštof a syn Kilián Ignác, působili převážně právě v českých zemích. Ze široké plejády českých architektů a stavitelů barokního období bychom neměli opomenout ještě alespoň **Jan Blažej Santini-Aichel**, vzpomínaného výše v souvislosti s tzv. *barokní gotikou*. K dalším významným středo- a západoevropským tvůrcům patřili například **Johann Bernhard Fischer von Erlach**, **Johann Lukas von Hildebrandt** či **Balthasar Neumann**.

1.6 Stručná charakteristika barokního sochařství a malířství

K významným barokním malířům patří **Michelangelo Merisi** zvaný **Caravaggio**, **Diego Velázquez**, **Peter Paul Rubens**, **Rembrandt van Rijn**, **Pietro da Cortona**, **Giovanni Battista Tiepolo** nebo **Andrea Pozzo**. Poslední jmenovaný se výrazným způsobem zasadil o rozvoj a rozšíření umění kvadratury (viz výše) ve střední Evropě a v českých zemích. Z českých barokních malířů vzpomeňme alespoň **Karla Škrétu**, **Petra Brandla** a výše zmiňovaného **Václava Vavřince Reinera**.

Jedním ze základních znaků barokního sochařství jsou dynamicky pojednané ošacení a draperie. Zcela klíčovou osobou barokního sochařství je výše vzpomínaný Gian Lorenzo Bernini, který svým sochařským dílem do značné míry předznamenal další vývoj barokní plastiky. V určitém ohledu na něj navazují takřka všichni další barokní sochaři, mezi něž patří i nejvýznamnější reprezentant českého barokního sochařství Matyáš Bernard Braun. Dalším, podobně významným českým sochařem byl Ferdinand Maxmilián Brokoff, jehož tvorba však představovala odlišnou, klasicistně laděnou stylovou polohu.

Výše vzpomínaný **G. L. Bernini** byl z hlediska geneze barokního umění významný nejen jako invenční sochař, ale také objevitel a průkopník konceptu komplexního výtvarného díla (na začátku kapitoly zmiňovaného *Gesamtkunstwerku*), které se soudobou italskou terminologií nazývalo *bel composto*. Významným příkladem komplexního díla G. L. Berniniho, spojujícího několik uměleckých druhů v mimořádně působivý teatrální efekt je sousoší a další *výzdoba kaple rodiny Coraro* v římském kostele Santa Maria della Vittoria představující *Extázi svaté Terezy*. Ústřední sochou tohoto komplexního výtvarného díla, doplněného o další působivě komponovanou sochařskou, malířskou a intarzovanou výzdobu, je světice **Terezie z Avily** v okamžiku vrcholu své mystické vize, kterou zaznamenala ve svém životopise.

Sousoší je umístěno na pozadí zlatých paprsků, které se snášejí z hůry. Dojem je podpořen situováním okenního otvoru nad sochou, který je tudíž při čelním pohledu divákovi skryt. Pod paprsky leží mladá a krásná řeholnice, která levituje v extatických mdlobách na oblačných

mračnech. Divoce vlající drapérie, které kromě nohou, rukou a hlavy kryje tělo světice, dává tušit jemné jeho obrysy. Nad figurou světice stojí ve vítězném postoji anděl, v pravé ruce držící šíp, kterým jako vyjádření proniknutí Boží láskou probodl Terezino srdce. Vzrušený stav slastné a současně bolestné závratě sv. Terezie z Avily (zvaná též d Ježíše) sama popsala takto:

„...krásný anděl jako stvořený ze samého světla. V ruce držel dlouhý zlatý šíp a měla jsem dojem, že na jeho hrotu zableskl oheň. Bylo to, jako by mi šípem několikrát probodl srdce a ten pronikl až do mých vnitřností, a když jej vytahoval, bylo to, jako kdy by mi je bral s sebou. Ta bolest byla tak opravdová, že jsem několikrát zasténala, ale ta hrozná trýzeň byla tak sladká, že byste chtěli, aby nikdy nepřestala...“

Toto klíčové dílo barokního výtvarného umění, objednané kardinálem Federicem Cornaro, G. L. Bernini zhotovil v letech 1647–1652. Volba daného schématu a kompozice jednotlivých prvků souvisela s potridenstským kanonizačním procesem, který vzhledem k obsahu jejího životopisu (ve španělském originále zvanou *El Libro de la Vida* a publikovanou v letech 1562–1565) vyvolal v protireformačních církevních kruzích bouřlivou diskuzi a řadu kontroverzí.

Ze širokého spektra námětů profánních a sakrálních **námětů**, jež rozvíjeli umělci barokního období (často v návaznosti na své renesanční předchůdce) akcentujeme **hagiografické cykly**, zpodobňující události ze života světců. Světcem nejprve českého a poté celosvětového baroka byl **sv. Jan Nepomucký**, kanonizovaný právě v barokním, resp. v pobělohorském období. Jan Nepomucký žil ve středověku, v době krále Václava IV. a byl vysoce postaveným duchovním, zastával funkci generálního vikáře pražského arcibiskupa. Z pozice výkonu své funkce se dostal do sporu s králem (jádro sporu tkvělo v nepřátelství mezi králem a blízkým spolupracovníkem a nadřízeným Jana Nepomuckého, pražským arcibiskupem Janem z Jenštejna. Důvodem rozepře bylo obsazování vysokých církevních postů, spor eskaloval po smrti opata kladrubského kláštera. Král chtěl v Kladrubech zřídit nové biskupství a umenšit tak arcibiskupovu moc. Jan z Jenštejna však jmenoval navzdory králi nového opata. Vikář Jan z Nepomuku byl proto v roce 1393 zajat, mučen a následkům mučení též podlehl.

Zejména díky historiografickému dílu renesančního dějepisce **Václava Hájka z Libočan – Kronice české** – práci známou také řadou omylů, nepřesností a smyšlenek, se obecně rozšířil odlišný výklad. Ten se stal později součástí svatojánské legendy a pevnou součástí svatojánské ikonografie. Dle Hájkova podání měl být Jan Nepomucký zpovědníkem královy manželky, královny Žofie. Jeho násilná smrt pak měla být přímým důsledkem nevyzrazení zpovědního tajemství. Dle výpovědi historických faktů i světcovy legendy byl Jan Nepomucký svržen z Karlova mostu do Vltavy. Také z toho důvodu bývala často sochařská zpodobnění toho světce a českého zemského patrona často situována na mostech či v blízkosti vodních toků. Sv. Jan Nepomucký byl papežem kanonizován (svatořečen) v roce 1729, jeho kult se zejména v českých zemích těšil značné oblibě již v 17. století. K zásadním dílům rané ikonografie tohoto světce patří česko-německo-latinský spis zvaný *Fama Posthuma*, publikovaný v roce 1641. Toto první samostatné literární zpracování svatojánské legendy bylo doplněno rytinami významného českého barokního malíře **Karla Škréty**.

1.7 Barokní knižní kultura

V obecné rovině přispěl k rozšíření vlastnictví knih jak ve světském, tak sekulárním prostředí zejména objev knihtisku a jeho následné masové rozšíření během renesančního období. Knižovní soubory vznikaly vedle církevního a šlechtického prostředí také v prostředí měšťanském. Bibliotéka byla dle soudobých teorií nezbytným doplňkem reprezentativního obydlí urozeného velmože. S nástupem baroka se dále rozvíjejí jak světské (panovnické, šlechtické, měšťanské), tak církevní bibliotéky (zejména klášterní). K systematickému uložení knih určené knihovny jsou součástí šlechtické reprezentace. Honosného architektonického ztvárnění se však dočkávají také klášterní knihovny. Náročně pojednané knihovní sály bývaly zpravidla doplněny neméně výpravnou sochařskou a malířskou výzdobou, která často jednak alegoricky tematizovala vzdělanost a lidské poznání, jednak odkazovala k uspořádání knihovnických celků.

K mimořádně cenným příkladům barokních klášterních knihoven patří knihovny pražského Klementina či Strahovského kláštera. Pokud bychom měli uvést alespoň jeden příklad panovnické či šlechtické knihovny, pak zvolíme dvorní knihovnu (něm. *Hofbibliothek*) ve vídeňském sídle habsburských panovníků – v Hofburgu. Nákladná reprezentativní bibliotéka byla v letech **1723–1726** zbudována z popudu císaře **Karla VI.** Architektem stavby byl v rakouských zemích činný **Johan Bernard Fischer z Erlachu**. Klenbu impozantní kopule slavnostního knihovního sálu, která až do 19. století dominovala siluete panovnické rezidence, pokryla rozsáhlá fresková výmalba, kterou v letech **1726–1730** realizoval malíř **Daniel Gran**. Freska ve středu kupole představuje apoteózu stavebníka – císaře Karla IV. Po obvodu byly situovány uměleckořemeslně zpracované knihovní skříně. Nezbytností barokních knihoven byly také další učenecké parafernálie – busty nebo sochy významných filozofů či zemské a astrální glóby, teleskopy a mapy.

Z hlediska dějin barokní knižní kultury bylo typické, že rozmanité svazky byly opatřovány jednotnými vazbami, často vázanými ve vzácné, barvené kůži. Na hřbetu byly opatřovány nejčastěji opět unifikovaným, nejčastěji zlaceným vtačovaným nápisem označujícím konkrétní titul. Takto vizuálně sjednocené hřbety knih, uložené v policích, vytvářely kýženou „kulisu“, která se v duchu výše několikrát zmiňovaného Gesamtkunstwerku podílela na celkovém účinku prostoru na návštěvníka. Předsádky knih se v barokním období často opatřovaly vlastnickými značkami, které byly opět, podobně jako názvy na hřbetech knih, vtačovány přímo do desek – nazýváme je supralibros (na rozdíl, od *ex libris*, které nacházíme vevnitř, nejčastěji na předsádce či prvním listu knihy). Co se obsahu dodnes dochované barokní knihovny v Hofburgu týče, nezanedbatelnou část ze zde uložených knih (celkem zhruba 200.000 tisíc svazků), zhruba 15.000 svazků pochází ze zaniklé barokní knihovny Evžena prince Savojského. Právě tyto knihy jsou opatřeny náročnými barokními vazbami ve vzácném žlutém, modrém a červeném marockém pergameni (jemně vyčiněné kůži).

1.8 Synkreze obrazu a textu v barokním umění – univerzitní teze

Specifickým typem barokní grafické produkce byly **univerzitní teze** (či pouze jednoduše teze) a grafické výzdoby tiskem vydaných disertací. Tyto grafická díla často zpracovávali renomovaní umělci a z hlediska umělecké kvality tyto díla dosahovala vysoké úrovně. Nejprve bylo účelem těchto grafik dát ve známost závěrečnou univerzitní obhajobu. Nad touto informativní funkcí v důsledku dalšího vývoje tohoto média později převážila jejich reprezentativní funkce. Na univerzitních tezích mohly být mimo patronů, jejichž symbolickou ochranou chtěli být studenti krytí, také alegorie konceptů učených rozprav či disertací.

1.9 Barokní texty o výtvarném umění

V souvislosti s pobělohorským rozvojem mariánské úcty a poutnictví souvisí trojice spisů barokního historika, pedagoga a spisovatele **Bohuslava Balbína**. Ten s významným topografickým akcentem popsal trojici hlavních mariánských poutních míst v Zemích koruny české, v nichž byly uctívána zázračná vyobrazení Panny Marie (milostivý obraz/vyobrazení (lat. *imago*) – *Gnadenbild*, na věřícího je při adoraci zázračně přenášena Boží milost, proto *milostný* či *milostivý*).

Byly to latinské spisy:

- *Diva Vartensis* (dílo pojednává o mariánském poutním místě v dolnoslezském městě Varta, které leží na hranicích historických zemí Kladsko a Slezsko, část textu se věnuje tavnému mariánskému kultu, popisu zázraků a podobně, část se zaměřuje na popis chrámu a mariánské sochy samotné. Text byl publikován v roce 1665)
- *Diva Sancti Monti* (dedikované popisu poutního místa Svatá Hora u Příbrami, kde byla do roku 1775 uctívána lidová gotická plastika Panny Marie Svatohorské)
- *Diva Turzanensis* (tato práce je věnována zázračné mariánské soše, gotické plastice ze 13. století, uctívané v kostele Zvěstování Panny Marie v Tuřanech u Brna (dnes městská část). Publikace o Panně Marii Tuřanské z roku 1658 byla doplněná také rytinou, vyobrazující jak samotnou zázračnou sochu, tak původní podobu poutního chrámu, který byl později nahrazen novostavbou.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola představila vývoji výtvarného umění v barokním období, především v oblasti kontinentální Evropy. Ve stručnosti prezentovala specifika vývoje architektury, sochařství a plastiky. Zabývala se rovněž soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Představeny budou také užívané literární předlohy – pozornost byla věnována barokním hagiografickým cyklům a mariánské ikonografii.