



PHASMA DIONYSIACVM PRAGENSE, EXHIBITVM S. CÆS. M.  
 Anno cD. D. CXVII. Febr. Mensē.

Václav Černý  
Barokní divadlo  
v Evropě

Pistorius & Olšanská  
2009

Tato kniha byla redakčně a nakladatelsky připravena v rámci semináře Nakladatelská praxe na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze ve spolupráci s Vyšší odbornou školou grafickou v Hellichově ulici v Praze. Vychází za laskavého přispění Ministerstva kultury České republiky.

© Václav Černý, dědicové, 2009  
Afterword © Marek Janosik-Bielski, 2009  
Layout © Iva Hradilová, 2009

ISBN 978-80-87053-33-1

## Co je baroko

*Nutnost definovat baroko vzhledem k renesanci – Renaissance jako krize pocitu životní jistoty: zámořské objevy, humanismus, biblická kritika, náboženská reformace, náboženský racionalismus a náboženský materialismus padovský, libertinství, „smutek renesance“ – Žrození barokního ducha, baroko a gotika, reakčnost baroka – Barokní antitéza a barokní „milost“; barokní „virtus“ a barokní „anti-gravitas“ – Estetika iluminace a pojem nevyslovitelného – Baroko smyslů a citu: mystik; baroko volní: heros; baroko poznávací: pansof – Barokní kultismy – Anti-baroko v baroku – Barokní chronologie: trojí oblast evropského baroka.*

Heinrich Wölfflin, který roku 1888 podal první definiční určení *baroka* jakožto zvláštní kulturně-historické a umělecké epochy, jehož povahu nelze převést na žádnou jinou, učinil to srovnáním a protikladem renesance a baroka. A to je také po našem názoru jediná cesta správná. Metodicky je tomu tak proto, že právě od renesance je odlišit baroko vůbec nejtěžší – Burckhart to nikdy nedokázal – a až do Wölfflina platilo baroko za dlouhou postfaci, nekonečný rozklad a úpadek renesance; v každém případě však za její část. Významnější je ovšem důvod kulturně-historický: baroko na renesanci přímo navazuje a překonává ji, v tom smyslu totiž, že řeší krizi, ve kterou renesance přirozeným rozvojem své vlastní podstaty nutně vyústila, a to nejen snad pouze v umění, nýbrž v nejširší rozloze vztahů sociálních, politických, kulturních, mravních, ba v samém pocitu života vůbec. Prostě: renesance vyvolala svými důsledky jednu z nejobrovitějších krizí životních jistot v historii člověka naší vzdělanosti, jen doba nástupu křesťanství nebo doba naše mohou s ní po té stránce být srovnávány; a baroko je reakcí na tuto krizi, pokusem ji vyhojit. Odtud právě ona jednota, nedílná souvislost, srostitost, ba často soudobost renesance i baroka; a přece zároveň jejich naprostý antagonismus. Rozbořem té krize musíme volky nevolky začít. Ale obhlédneme ji pouze po vrcholcích.

Považme tedy: Zámořské objevy v krátké celkem době 1487–1530 hluboce proměnily tradiční obraz světa. Změnily se veliké světové obchodní cesty, bohatství v Evropě se nově rozdělilo, jistá města se stala centry

obrovských mezikontinentálních říší, přemístila se těžiška pevninského politického života. Zrodil se moderní kapitalismus: otřásla se dosavadní hospodářská rovnováha světa, zhroutily se tisíce rodinných majetků a ekonomických pozic, vznikly nové a nový finanční systém nahlodal dosavadní sociální organizační strukturu, feudalismus se zachvěl v kořenech. Ale změnil se rychle i samotné životní návyky a perspektivy běžného a průměrného člověka, který se těchto základních proměn světového ústrojenství činně neúčastnil, ba ani jim nerozuměl: samotná zvěst o netušeném množství neslychaných a nevidaných národů, zvyků, zřízení náboženství stačila, aby se mu zatočila hlava. Počíná přemítat o vlastních zákonech, o vlastním způsobu života, o morálce, o církvi: dosud jim přičítal hodnotu absolutní; dnes ví, že miliony lidských bytostí žijí bez nich a bez nich se i obejdou. Zámořské objevy a jejich důsledky přispívají vskutku netušenou mírou k proměně evropského ducha: činí jej bezradným, brzo v něm probudí relativismus a skepsi, pochybnosti o dosud platných životních formách. Žádný vyšší, duchovní a nepodmíněný zákon mu je už negarantuje: člověk počíná věřit v pravidlo životní imanence, a toto pravidlo se dokonce usadí a uplatní dřív v životě praktickém, hmotném a každodenním, než ovládne řád života myšlenkového a duchovního. Jedním slovem, i ten nejběžnější život si osvojuje *realistický* pohled na skutečnost, zakotvuje stále patrněji v *sobě samém*, v čiré *zkušenosti*.

Dílo humanistů tyto nové životní sklony – sklony skeptické, realistické a „srovnávací“ – mocně podchycuje a povyšuje na principy myšlení a vědy. Přes hlavy univerzitních mistrů vytvářejí humanisté v Evropě nevidanou internacionální republiku svobodných duchů, jejíž ústavou jsou práva a zákony svobodné kritiky a osvobozeného bádání. Církev jim nepřeje? Obrátí se tedy na světského vládce, na měšťanského kapitalistu, na město. Scholastická univerzita je vylučuje ze svého středu? Založí si „akademii“ nebo školu svého, nového typu, Collège de France například, seskupí se okolo tiskárny. Tedy: nový druh mecenátu, nová organizace vědy, nový způsob propagace, a ovšem i nové publikum – humanista sám je již to, čemu se bude říkat „intelektuál“, a v tradičním scholastickém vzdělanci, klerikovi, apeluje na intelektuála a převychování ho na něj. Tři příklady humanismu: za pouhé čtvrtstoletí, od 1489 do 1518, poskytnou intuice Leonarda da Vinci celému dalšímu století badatelský program v astronomii, mechanice, fyzice, anatomii, medicíně a architektuře. A vodička k zjištění pravdy vždy táž: zkušenost a demonstrace matematická. Čtvrt století po jeho smrti neponechá Koperník z geocentrického systému kámen na kameni; a nástroje jeho výzkumu tytéž: pozorování, zkušenost, výpočet. Vezme myslitele sociálního: ať se jmenuje Machiavelli, tvrdý realista bez

iluzí, teoretik utilitaristické tyranie, nebo naopak La Boétie, akademický idealista a obdivovatel antických republik, pojmá se v nich nový člověk vždy jako svobodná bytost, zakotvená v sobě, pán a strůjce svého osudu.

Ale mezi všemi humanisty si prohlédněme typ biblického exegety a textového kritika: typ Vavřince Vally, Le Févra d'Étaples, Erasmův. Nemůže být bytosti krotčejší, zimomřivější, bázlivější. Jsou to mírní učenci, poschovávaní v studovnách, mistři v umění smířovat protiklady, antiku s křesťanstvím, teologii a kritickou svobodu. *Comitas, candor, lenitas*,<sup>1</sup> to je látka jejich osobností, a z té látky věru nerostou hrdinové ani mučedníci. Žijí mezi sebou, i ten jejich výhradně latinský výraz je hradbou, za níž se ukrývají před davem a demagogickým zmatkem doby: byla kdy pro Erasma mateřská řeč něčím jiným než nástrojem, jímž se dorozumíval se svou hospodyní? A přece je dílo těchto rozených neutrálů nabito možnostmi revolučními. Uvažme dobře zásady jejich kritického studia biblického textu a metody jejich obnovy Starého i Nového zákona v původní podobě filosofické a pravém významu: povinnost dbát výlučně samojediného textu Písma bez zřetele k scholastickým komentářům i filosofickým scholiím historiků; povinnost stanovit autentický smysl posvátného slova, prý jasný, prostý a každému srozumitelný, na základě dokonalé znalosti jazyka originálu a srovnávacího studia řečí; odmítnutí jakékoli starší výkladové autority až na občasná a ještě obezřelá přihlídnutí k nejstarším církevním Otcům; a požadavek dát takto získanému a kritikou zaručovanému významu posvátného textu přednost před jakýmkoli dosud platným výkladem i zavedeným dogmatem. Erasmus může se potom desetkrát zříci Luthera a zavřít dvěře před Huttenem; může se znovu a znovu zapřísahat, že hodlal očistit, nikoli zrušit. Erasmismus – jako celoevropské hnutí existuje přibližně od roku 1520 – zatřásl kostkami a Luther je vrhne. Reformace Lutherova, Zwinglioova, Kalvínova není leč realizací revolučních možností, které poskytl erasmismus.

Co se reformace týče, nenáleží nám zajisté psát její dějiny, vizme tedy reformované církve již v pokročilé chvíli, kdy přestaly být výrazem třibení uvnitř církve a projevem snahy křesťanskou obec obnovit v duchu i v pravdě a staly se veřejnými *mocnostmi*. Jejich povinností a nutností je pak vytvářet pevně orientovaná *veřejná mínění*. Železným důsledkem existence veřejných mínění je ovšem jejich vzájemný boj; tedy stav vzájemného sočení, podezírání a obviňování; tedy vzájemného kaceřování; tedy i vláda udílečů certifikátů bezúhonnosti, kádrotatelů křesťanských nadějí na Boží milost a spásu. Již v „Chvále bláznovství“ [Erasmus žasne]

<sup>1</sup> *Comitas, candor, lenitas* – vlídnost, laskavost, mírnost.

nad nevidanou tyranii nových svatých Pavlů, a to ještě neviděl vládu Starších v Ženevě. Brzo se polohou niterného života kterékoli křesťanské církve stane teror; a formou vzájemných vztahů církví mezi sebou bude nakonec občanská, tudíž vyhlazovací válka. Křesťan bude účasten společně křesťanské lidské pravdy prostřednictvím stranické, tedy omezené a oficiální skupiny: což je poněkud kusý způsob účasti na hodnotě univerzální. Proces rozpadu bývalého pocitu společné mravní jistoty však bude ještě pokračovat: křesťanská obec jako celek je dislokována, nyní bude ještě zcela izolován jednotlivec. Především povýšením každého jednotlivého křesťana ke kvalitě kněžství: Jakmile křesťan uschne z vody křestné, je sám sobě knězem a může se pyšnit, že se mu dostalo ordinace, je si klerikem, biskupem, papežem (Luther). Nemluvme o tíži odpovědnosti, kterou toto nové dogma na věřícího uvaluje: uvědomme si jen, že zde byla dokořán otevřena brána sektářství. Domyslíme-li princip svobodného osobního výkladu Písma do nejkrajnějších pomyslných důsledků, dojdeme k představě křesťanstva rozptýleného do tolika církví, kolik bude křesťanů. Reformační nauka, a to stejně luterská jako kalvínská, obsahovala však ještě další teologický prvek, jenž křesťanskému jednotlivci, beztak již drcenému pocitem osamělosti, neponechával ani skrovnou jistotu osaměle osobního mravního sebevědomí: mluvíme o obnoveném augustinovském učení predestinačním, podle něhož je člověk předurčen k zatracení nebo k spáse, aniž může svůj věčný osud ovlivnit vlastní silou, tj. zásluhami svých dobrých skutků. Křesťanský jednotlivec, zásadně zbavený opor církevně-vnějších, je zbavován i naděje ve spásnou svépomoc svých dobrých činů: prakticky nemůže učinit nic pro záchranu své duše. Toť vydat jej doživotním smrtelným úzkostem; toť podemlít sám jeho pocit životní a mravní možnosti a účelnosti.

A nyní postupme ještě o další krok směrem radikální nábožensko-reformační levici, vstupme mezi ty, kdo jsou skandálem jak představitelů staré víry, tak proroků víry reformované: mezi zástupce teologického racionalismu. Castellion popírá, že by byl mohl Kristus sestoupit do pekel; Chapponeaux nevěří již v jeho božství; Gruet a Servet nedbají Zjevení a míří rovnou k náboženství „přirozenému“, k deismu. Tento posun k čirému liberalismu víry je ve Francii silně patrný již od roku 1532: a to přece ještě vůbec nevyšla Kalvínova Institutio a na pařížské Sorbonně se dosud rozmýšlejí, mají-li zakročovat proti erasmovcům. Jen dvě data, aby vysvitla rychlost vývoje: roku 1542 zatýkají již v Lyoně Doleta; a jedenáct let nato se Kalvín v Ženevě již domnívá, že Servet patří na hranici.

A přece ještě nejsme na konci cesty, ačkoli ji už tolik trosek dosavadní filosofické a náboženské koncepce světa ovroubilo: současně s teologic-

kým racionalismem a ve většině případů s ním sjednocen k nerozeznání, šíří se západní Evropou od prvních let 16. věku aristotelismus v pojetí Averroesově. Znal je již třinácté století a již v době Dantově ho měšťanští ideologové uměli používat jako mocné nálože k podkopům pod feudální a církevní řád (Jean de Meung!). Na počátku šestnáctého století jej obnoví filosofické univerzity v Padově (Pomponazzi) a s Kateřinou Medicejskou, usadající na francouzský trůn, jich hrstka přichází do Francie: je o nich velmi brzo slyšet, Vicomercatem obsazuje averroismus dokonce katedru filosofie na Collège de France. A co vlastně podnikají ti „lidé opilí Satanem“, jak jim říká Kalvín? Nic více a nic méně než že obnovují oba základní principy Aristotelova peripatetismu, jak jej interpretoval onen proslulý Arab: věčnost hmoty, autonomii a vševládu rozumu. Jinými slovy: pracovní dohoda rozumu a víry, jak ji ustavil jistý peripatetik, Tomáš Aquinský, je rozmetána, rozum a víra si půjdou nadále každý svou cestou, rozum potměšile nebude sic zakazovat věřícím věřit, ale zato si ani nedá vírou diktovat hranice své svobodné úvahy, jež se vydává za pouhé myšlenkové cvičení a předstírá úctu k dogmatu. Na konci této úvahy nezbyvá však z dogmatu a víry nic: není věčnosti leč hmotné; není tedy věčných trestů ani odměn; mezi představou lidské svobody a Boží všemohoucnosti není smíru; Bůh ostatně v člověku neúčinkuje, není ani původce, ani cílem vesmíru, nanejvýš splývá s jeho rozumovou zákonitostí, je prostě totéž co věčná Příroda ve své zákonitosti, je tedy nesmrtelná pouze svou částí intelektuální, svou účastí na Věčném Rozumu. Co se týče toho, čemu říká „nesmrtelná duše“ křesťan, nad tím teď bude šprýmovat ve své arciknize Rabelais a bude se vymlouvat na tiskárenské chyby: ame immortelle – asnée immortel, nesmrtelná duše – nesmrtelný osel!

Pokračujeme-li, máme před sebou už jen jedinou etapu, logicky následnou, však časově soudobou s averroismem: libertiny. Jsou libertini filosofičtí, jako je Bodin, podnikající srovnávací studium šesti známých mu náboženství jakožto utilitárních fikcí na zkonejšení lidské úzkosti. Jsou libertini literární, jako je Bonaventura Des Périers, který ve svém „Cymbalum mundi“ rozezněl posměšné rolničky skepticismu tak naprostého a všestranného, že ačkoli jeho satira platila kalvinistům, trest smrti se mu cítila nucena uložit církev katolická. A potom je libertinství nového životního stylu, libertinství synků z dobrých rodin, anarchická rouhava rozpustilost morálních výtržníků, jejichž poezie, většinou obscénní, zaplavuje druhou půli šestnáctého a první desítky let věku následujícího. Roku 1623 v samotné Paříži odhadoval P. Mersenne počet libertinů na plných padesát tisíc. A dávali o sobě vědět!



Vraťme se nicméně ještě na okamžik k oné chvíli, plné důvěry, kdy renesance na svém vrcholu pojímá jistotnou důvěru v Přirozený Zákon, jenž všechna tajemství lidského osudu rozřeší silou lidského rozumu. Je to optimistická chvíle, uprostřed největších trosek renesanční duch nepozbyl sebedůvěry. Může být vskutku většího optimismu a lze vyslovit lidskému tvorovi mocnější důvěru než pravidlem, jež Rabelais umístil v průčelí své „Thélémy“<sup>2</sup> „Fay ce que voudras“ – Dělej si, co se ti zlíbí! Nech se vést svým přirozeným sklonem, svěř se vlastní úvaze, a nemůžeš ani zabloudit, ani padnout. Skutečnost byla ta, že princip, který zde člověka naprosto uvolňoval a osvobozoval, uvaloval na jeho bedra zároveň největší možnou míru odpovědnosti. Člověk bral sám sebe celého na sebe, přijímal však také sám a jediný, za sebe i vesmír, úplnou zodpovědnost: činil to bez záruk, naděje směl opírat leč o sebe samého, o víru ve vlastní hodnotu a sílu. Nad troskami, jimiž pokryl svět, vznášel se jako nový Tvůrce jen přízrak zbožštělého Rozumu: ten sliboval ovšem vše znovu vybudovat a již první jeho výsledky byly velkolepé. Byl stav, v němž se člověk takto ocital, stavem *žitelným*? Snad ano, ovšem pod podmínkou, že člověk dokáže žít ve vědomí *prozatímnosti*, totiž bez opory *posledních jistot*. A to snad na celá staletí. Je tomu tak: rozumové vědění se rodí, vzniká, roste a pokračuje; Pravda však prostě *jest*, a předrenesanční člověk se domníval, že ji *má*, úplnou, celou. Místo ní mu byly nyní nabízeny pravdy částečné, ba často ještě méně: metody, jimiž [lze] budovat jistoty budoucí. Velicí lidé renesance si tento běh, jímž se dal lidský duchovní a mravní osud, uvědomovali, a nelze říci, že by je děsil. Rabelais je arcipříkladem této renesance vrcholné, ryzí a *radostné*, poslyšme si jedinou větu z dodatku páté knihy jeho Románu: „*Časem* byly a *časem* budou veškeré věci skryté, a právě proto zvali starověcí lidé Saturna Časem, otcem Pravdy, a Pravdu nazývali dcerou Času. Filozofové nevyhnutelně objeví, že všechno vědění jak jejich, tak jejich předchůdců je pouze nejnepatrnější částí toho, co je, a co dosud neznají...“ Je ovšem zákonitostí samotného rozumu, že jsa ve své podstatě kritický, a tedy skeptický a pochybovačný, obrací nutně ostří své kritiky i proti sobě samému a svým možnostem: rozum ve svém úkonu je totéž co pochybování rozumu o rozumu. To potkalo i renesanci: položila si otázku lidských možností, mezi rozumu, její člověk obrátil svůj pohled z vnějšku na sebe a do sebe, zeskrómněl, zesmutněl. Nepopřel se, nepopřel renesanci, naučil se však sebezapření. To je, ve Francii, chvíle Montaignova po jásose Rabelaisově: říkám tomu smutek renesance a mám to jméno za vhodnější než „manýrismus“. Není

<sup>2</sup> Chrást, resp. „antichrást“ z Rabelaisovy knihy *Gargantua a Pantagruel*.

to ještě baroko, smutek renesance zůstává částí renesance: u Montaigne je základní otázkou života otázka *šťěstí*, kterou si Rabelais vůbec nepoložil, on *byl* šťastný a štěstí [nebylo] v jeho očích lidským problémem, nýbrž přirozeným přídomkem lidskosti, samovýrazem lidské podstaty. Otázku štěstí si zřídka kladou samozřejmě hédonikové a klást ji, ba nevidět než ji není nutným znamením úzkosti a egoismu: nejčastěji si ji kladou lidé smutní, zamyšlení melancholické, bolestní cholerické a odříkavci. Montaigne ji učinil ústřední otázkou své moudrosti, protože zároveň – jakožto člověk renesance – spatřoval ve štěstí přirozené právo člověka a přirozené naplnění zpozemštělé lidskosti, a přece ho okolo sebe málo viděl a v sobě málo cítil; a došel k tomu, že štěstí záleží v absenci bolesti a trampot, což je definice veskrze negativní, neboť se tu věc určuje absencí, nikoli prezencí, a že se ho nejspíš nadít od *klidu*: čímž popřel účelnost aktivity a tím i sám smysl renesance.

Obrátme se nyní nicméně k člověku, jenž mučen vědomím obecného rozpadu starých jistot a neschopen žít v interregnu životních a vědních pravd, se jednoduše a prostě proti osudu, jež mu renesance připravuje a k němuž jej zve, *vzbouří* a popře jejího ducha. Čím bude jeho vzpoura? Elánem bytosti k pravdě totální a úplné, jakou žil středověk: celý lidský tvor se citem, vůlí i myšlením vrhne za pravdou rovněž celou a rázem absolutní. A toť se rozumí, že té pravdy nedosahuje indukci nebo dedukci, a také ji neobjevuje jako závěr výpočtu nebo ideové konstrukce: duše zde s pravdou spíše splývá, přijímá ji, snoubí se s ní; rozplývá se v ní. Vztah duše k pravdě není zde vztahem architekta k budově, tvůrce k výtvoru, jak tomu bylo u duchů renesančních. Je tomu naopak, a bylo by lze říci, že kdežto renesanční člověk chtěl k pravdě dospět, objevit ji a osvojit si ji, *mít* pravdu, tento druhý zde chce přímo *být* pravdou. Ztotožňujíc se s ní, jeho duše se s pravdou objímá jako s absolutním, nekonečným, jedinečným a jediným principem, jehož je sama částí, z jehož síly sama vzešla; jejich sjednocení je aktem lásky, je fúzí dvou lásek, z nichž ta mocnější dotváří a nekonečně obohacuje lásku slabší a pokornější, lásku lidskou. Plenitudo potestatis. Avšak cítit pravdu jako lásku, toť ovšem zároveň přičítat jí samotnou moc tvůrčí, schopnost úmyslu a cíle, možnost být živoucí příčinou a živoucím účelem: toť cítit ji neodvratně jako osobu. I pro renesanci se pravda a božství někdy ztotožňovaly; ale pak ovšem běželo o Boha bez Zjevení a bez citové sdělnosti, algebraický fantom, nehybný pramen pohybu, těšící se v nekonečnu nekonečné, nepřístupné a chladné celosti a dokonanosti. Čím je však pravda – láska, za níž se žene vzbouřenec anti-renesanční? „Je to otec, je to matka,“ lze volat

s Bossuetem. Je to Bůh – Láska, schopný naopak myšlenky sestoupit na zem a vykupovat svou smrtí, ač nevinný, lidské hříšníky, kterážto představa tak pobuřovala harmonický a logický cit spravedlnosti racionalistického Boha Bodinova. *Credidimus caritati*, uvěřili jsme v milosrdnou lásku, říká naopak ten druhý. „Věřím v Boha Izákova a Jákobova, nikoli v Boha filosofů,“ prohlásí Pascal. Totální životní jistota, po níž baží antirenesanční vzbouřenec, mohla se zkrátka sotva jevit jistotou jinou než jistotou náboženskou a křesťanskou; přinejmenším buď řečeno, že jistotu tohoto druhu nabízelo právě i nadále křesťanství. Toto křesťanství, byť rozpolcené na nepřátelské tábory a podemílané filosofií, vědou a libertinstvím, působilo ostatně dále veškerou tíhou dlouhých věků, během nichž organizovalo společnost, myšlenku i soukromý život člověka, a v kritickou chvíli doslova ožívalo pod ranami, jež se na ně snášely. Náboženská reformace je sice rozštěpila, ale zároveň na obou stranách jeho síly nábožensky fanatizovala. A obě ty strany dokázaly velmi rychle navázat v krizi účinné vztahy k pradávným, ale stále živým zdrojem křesťanského náboženského života a citu: reformace to učinila návratem k Písmu a tím, čemu se říkalo „čirý evangelismus“; katolicismus vášnivě obnovil tradice středověkého asketismu a mysticismu, dal si na koncilu v Tridentu pevnou ústavu dogmatickou i morální a řízení své aktivity svěřil misionářskému úsilí i dovednosti nově založeného řádu Tovaryšstva Ježíšova. Ale to jsme již v čirém baroku...

Baroko dlužno tedy chápat především jako ofenzivní reakci křesťanského náboženského citu, a to stejně u katolíků jako u protestantů, a nábožensky oduševnělých životních tradic evropského člověka proti podstatě ducha renesančního. Baroko představuje nové dočasné vítězství tohoto citu a těchto tradic, baroko přímo jest tímto vítězstvím a zápasem, jehož bylo třeba k jeho dosažení: zápasem nesmírně členitým a složitým, neboť bojující se společným protivníkem, oba křesťanské tábory zápasí zároveň mezi sebou. Baroko je úhrnem překážek, jimiž se šestnácté, sedmnácté, u nás i část osmnáctého století postavily v cestu životnímu a kulturnímu trendu, jímž by byla renesance prostou cestou logické a plynulé evoluce vedla k moderní epoše kultury laické a zaměřené výhradně na člověka. Je poslední velikou kulturní syntézou, v níž<sup>3</sup> se úplně, ač nikoli již ve vší svobodě, nýbrž bojovně a polemicky, rozvinula inspirace křesťanského univerzalizmu. Představuje rovněž poslední epochu, kdy v počtu složek a skladebných prvků ideologie člověka naší vzdě-

<sup>3</sup> V rukopise je tvar „niž“, z kontextu však není jasné, který pád je vhodnější – zda čtvrtý, tedy v „niž“, nebo šestý, tedy v „níž“.

lanosti zřetel náboženský má právo platit za činitele rozhodujícího, který řídí a inspiruje všechny ostatní. Lze chápat, že Oswald Spengler ve své filosofii dějin a kultury srovnává baroko s gotikou, ba vidí v něm často jen stáří gotiky. Myšlenka je to zajímavá a musí nám stát za pár vět rozboru. Baroko není sic zestárlou gotikou, ale věc se má vskutku tak, že v očích baroka je gotika nutně *ideálním typem* minulosti. Každá doba krizová nebo bojující si hledá předobrazy, ospravedlnění i justifikace, vzorné předky, právo, jehož se [lze] polemicky dovolat: baroko vše to nalézalo v gotice. Idea návratu, navázání přerušené souvislosti, jistoty znovu dosažené, ráje prvotního, obnovy, je z klíčových představ baroka, to je již dostatečně zřejmé z toho, co předchází. Baroko se zásadně *odvolává a dovolává*, to je rys jeho psychismu. Měl by být zřejmý pro našince: naše reformace se cítí dědičkou tradic husitské gotiky, náš barokní katolicismus rozehrává naplno kult domácích gotických, ba románských světců i historických velikánů vůbec, polemicky se tak česky autentizuje, zautochtonňuje, koncipuje se – proti domácí reformaci – *za pravého* dědice českých národních tradic, cítí se v Čechách *prvotnější* než husita. Kde je v české barokní literatuře světecká národní legenda, jež by nebyla bývala už legendou gotickou? A kde je v Praze starý gotický chrám, jehož zpusťlost by se nebyla stala příležitostí barokní restaurace či refekce? Málokterá země poskytuje tolik dokladů výtvarné stylové syntézy, které by bylo možné říkat „barokizovaná gotika“ nebo „gotizující baroko“. Jediné kouzlo Prahy plyne z toho, že je obrovitým globálním uměleckým dílem gotickým v barokním dovršení. A Karlův most stačí za důkaz, že neběží vždy o gotiku plátovanou či oblepovanou barokem, nýbrž o zvláštní a jedinečný umělecký fenomén slohových zásnub, stylové endosmózy, v níž starší oduševnění je adoptováno a dovršováno novějším: svérázný výtvarný jev, který čeká na domácího analystu.<sup>4</sup> Ale ovšem baroko *není* gotikou a cítíš brzy důvody jejich zásadní rozlišnosti: ani na okamžik není barokní inspiraci dáno rozvíjet se a probíhat v stavu a rovině niterného klidu a zkoněšené sebejistoty, nýbrž vždy a výhradně jen ve vzruchu boje, v opozici, kontrastu a protikladu vůči silám odporu, vůči všemu, co – zrozeno z ducha renesance a ze skutečnosti křesťanského rozdělení – připravuje a předpovídá doby budoucí, nakonec zvítězí a přivodí rozpad barokních struktur. Baroko, toť to, co na úsvitu moderních časů právě *není* moderní, je to „das Nicht-neuzeitliche“: obracíme-li už takto pojem baroka ze všech stran a stanovisek, postavme se na okamžik i na

<sup>4</sup> Tímto označením není míněn analista, nýbrž skutečně analysta, tj. kdo provádí analýzu.

stanovisko člověka opilého rohlíkem slova „pokrok“ (– ačkoli pojem tzv. pokroku je historicky pozdější než baroko –) a řekněme klidně, že baroko je protipokrokové, je reakcí a je reakční. Již na základě předcházejících vět nahlédneme, která a proč povaha baroka vždy a všude, obsahově i formálně, bude horlitelským zápalem, unesenou vroucností, neklidným a vášnivým elánem a vznětem, heroickým patosem, rozpolceným paradoxem, a to netoliko snad jen ve svých projevech rázu náboženského, nýbrž i tam, kde se vyjadřuje myšlenkovými, společenskými nebo uměleckými díly zdánlivě samoučelnými a rázu laického. Vyplývá to v té první a základní poloze z faktu, že je baroko regenerovanou žízni absolutna, obnoveným opojením věčností a totální živou pravdou; a v poloze nenáboženské z faktu, že vždy a všude zůstává baroko polemikou, zápasem, konstrukcí a rekonstrukcí světa. Ve všech postupech a tvarech baroka, ať je aktivním osobním nebo společenským podnikem lidské vůle a snahy nebo výronem citu, ať je metodou myšlení nebo konstrukcí, a byť to byla jen konstrukce stylová a precizní hříčka, vždy nás – jako nejzákladnější rys barokního fenoménu – udeří do očí *antitéz*a, *rozpor*, *kontrast*, ono „gegen“, na němž se zastavují, ač zřejmě s jistým právem, ti, kdo, jako Paul Hankamer (1935), nechťejí v baroku vidět víc než pouhý účinek katolické Gegenreformation, protireformace.

Barokní antitéza, jakožto nejzákladnější modus barokního vnímání skutečnosti, si zajisté zaslouží zvláštního odstavce. Je možno si klást otázku, zda onen životní pocit hlubokého rozpolcení a roztržky v duši barokního člověka [nepramení] již z vnějšího dějinného osudu, z válečného stavu, prakticky permanentního v barokní Evropě: třicet let náboženských válek francouzských (1563–1593), osmdesát let války v Nizozemí (1566–1648), stejně tolik roků ústavních konfliktů a náboženských perzekucí v Anglii (1603–1688), třicetiletá válka v Německu a střední Evropě (1618–1648), tři čtvrtě století strašlivého krveprolívání ve východních okrajích Evropy (1599–1674). Války náboženské, a tedy ideologické; následkem toho občanské; a ztotožněním toho či onoho národa s tou či onou causou metafyzickou, války již národní; a tudíž vždy války vyhlazovací. Vzpomeňme si vždy zase na vlastní příklad: v průběhu necelého půlstoletí počet obyvatel v Čechách redukován na jednu třetinu. Bylo by s podivem, aby se tato hrůzná Apokalypsa křesťanských národů neodrazila v jejich životním pocitu. Zřejmě jej spoluformovala a je příznačné, že chronologicky počátek barokní doby v jednotlivých evropských zemích vesměs téměř splývá s okamžikem, kdy se tam rozběhl – z náboženského fanatismu nebo alespoň pod náboženskou záminkou – bůh Mars. V poloze duchovní a kulturní vyjadřuje se však nový životní pocit

tím způsobem, že barokní člověk se vrací k přesvědčení o *nevýznamnosti* života a světa o *sobě*. Tedy k filosofii *rozštěpení*. Veškerá skutečnost se mu dezintegruje a rozpadá do dvou opačných pólů. A antitéza se okamžitě a nutně stává netoliko způsobem, jímž bude vnímat, ale i způsobem jeho cítění, myšlení a chtění, ba i způsobem, jímž se modlí a vyzývá Boha. Není baroka bez pocitu rozpolcení, je to přímo jeho ontologická podstata či bytostné východisko. O tom, čemu říkají barokní „*antithesisches Lebensgefühl*“, napsali Němci celé knihy a konstruovali celé série antitéz: Ermantiger antitézu hmoty a ducha, světskosti a askeze (1926); Friederich antitézu senzualismu a spiritualismu (1932); Pfandl antitézu realismu a idealismu (1929); Cysarz antitézu klasické formy a křesťanského étosu (1923); Meissner antitézu empirismu a mysticismu, smyslovosti a života duchovního, buržoazie a absolutní monarchie božského práva (1934); atd. To jsou všechno opravdu skutečné antitézy; jenže baroko je v nich vždy jedním pólem, stojí v nich v opozici buď k renesanci, nebo k tomu, čím bylo v dějinách vystřídáno. Skutečnost je však ta, že barokní antitéza je baroku vnitřní, jeho podstatou je přítomnost obou protilehlých pólů a spolu i pocit nepřeklenutelnosti opaků. Pascal se přiznával, že po svém boku vidí pohybovat se zároveň s ním propast, do níž se v úděsu cítil střemhlav padat. A když Gracián v „*Criticónu*“ praví: „Veškeren náš vesmír se skládá z opaků a ladí z neladů,“ nemyslí zřejmě na žádnou dialektiku dějinného vývoje a postupu, nýbrž na intimní způsob, jímž cokoli na světě v sobě existuje a funguje. Ale ptejme se již přímo barokních lidí. Jak existuje samotný Bůh podle Jáкова Böhma? Je sám největším Protimludem, neboť je zároveň absolutním kladem a absolutním popřením, a právě to mu dovoluje, aby se projevil a působil, aby vydal Zjevení; kdyby byl pouze čirým sebevtrzením nebo naopak pouze čírostí negace, tkvěl by v Sobě bez pohybu, výrazu a tvorby. Zrovna tak člověk poznává dobro jen v zlu a skrze zlo, tím, že jím zlu klade odpor, a právě to mu dovoluje, ba nutí ho volit mezi nimi a mravně se rozhodovat. Navštívme svět Torquata Tassa: jak je vybudován, z čeho plyne do posledního detailu jeho děj a zápletky? Vše je v něm založeno na skutečnosti zápasu mezi Bohem a Luciferem, Rozumem a Vášní, a mezi jejich pozemskými nástroji, Goffredem a jeho táborem na jedné, Armidou a jejími spojenci na druhé straně. Vše se na tuto antitézu redukuje, básník vymýšlí jen její nesčetné ilustrace epizodami a niternými sváry. Tohle je ostatně zjištění generické: jakákoli barokní náboženská nebo historická epopej je založena stejně, „*Araucana*“ Ercillova jako *Zrinyáda* Zrinského, Gunduličův „*Osman*“ jako „*Vojna Chocimská*“ Potockého. Ale vezměme si Miltonův „*Ztracený ráj*“. Dva rovnoběžné náměty a každý z nich na zá-

kladě antitézy: zápas Padlého archanděla s Bohem; a rajska idyla prarodičů zvrhávající se v tragédii jejich pádu. Vizme ostatně vůbec dispozici Miltonova vesmíru, nenapravitelně rozčísnutého: na jednom pólu Tvůrce, na opačném Satan, mezi nimi temné nekonečno Chaosu; obě Satanova děti, Hřích a Smrt, vybudovaly sice kus spojovací cesty Chaosem, lze svobodně dojít z pekelných hlubin až do pozemských příbytků lidských, od Satana k člověku vede pohodlná dráha, na niž nás naše přirozenost přímo pudí. Ale to je pouze polovina myslitelné cesty, Země však tuto souvislost přerušuje, od absolutního Zla Satanova nebo od polo-zla lidského k Dobru mostu není, od Země k Bohu Chaos zůstal Chaosem, bez cesty, bez směru, bez vývoje:

For never can true reconcilement grow  
where wounds of deadly hate have pierc'd so deep...

Nesčíslná je antitetická španělského barokního divadla, a chceme tu říci jen dvě věty o jeho nejvyšším vrcholu, Calderónovu „Život je sen“, a to ne už dokonce ani o základním tématu hry, jímž je ovšem také antitéza, totiž rozpor mezi svobodnou vůlí člověka a determinismem jeho přírody a dědičnosti, nýbrž o spletité hře detailních protimluv v pouhém životním běhu Segismundově: královský původ, ale život divokého zvířete v horách; povýšení na trůn, ale zhroucení v novou nicotu; procitnutí v jeskyni a nový pochod k trůnu; krvežíznivé pudy a pokora ze síly svobodné vůle; žízeň pomsty a právo na ni, potlačené moudrostí spravedlivého; atd. Bude nám namítnuto, že o všech dosavadních příkladech lze říci, co Menéndez Pelayo prohlásil o kterémsi dramatu španělském: mohlo se zrodit jen pod střešou čela, jež ukrývalo zároveň teologa a básníka. Něco podobného bude jen stěží tvrdit o „Cardeniovi a Celindě“ Andrease Gryphia, jež je „bürgerliches Schauspiel“: a přece spočívá na mravní antitéze milostné smyslnosti vydrážděné až k zločinu a čistoty srdce tak dokonale osvobozené ode všeho tělesného otroctví, že se může stejně a bez rozdílu nabídnout Bohu (Celinda) jako se odevzdat kultu ženské a pozemské „Überreinheit“. Ale utecme se k Pascalovi, jenž antitézu vložil do samotné podstaty lidského psychismu a položil rovnítko mezi pojem lidskosti a pojem spornosti. Povinností člověka, praví, je zajisté mysliti náležitě; v řádu myšlení pak jest, aby člověk počal sám sebou. Co je člověk? „Nic vzhledem k nekonečnu, vše vzhledem k nicotě, střed mezi ničím a vším.“ „Člověk je pouhá třtina, nejslabší v celé přírodě; ale je to třtina, která myslí.“ „Ví, že je ubožák; ale je i velikán, neboť to ví.“ Nic nemůže pevně ustavit jeho konečnost mezi oběma nekonečny, která

ho uzavírají a zároveň mu unikají: „Co je to tedy člověk za přelud? Co za nevidanost, za příšeru, za chaos, za zmatek, za div? Soudce veškerých věcí, a pitomý červ pozemský; držitel pravdy, a stoka nejistoty a omylu: sláva, a vyvrhel vesmíru!“ „Je nebezpečné příliš klást člověku na oči, že je roven zvířatům, a neukázat mu přitom jeho velikost. Je rovněž nebezpečné příliš mu ukazovat jeho velikost, však nikoli jeho nízkost. Ještě nebezpečnější je nepoučit ho ani o jedné, ani o druhé. Je však velmi prospěšné předvést mu tu i onu.“ Podle Pascala musí člověk udržet pevně svou mysl „oba konce řetězu“. V tom je jeho důstojnost i zásluha. Vědomí lidskosti je v podstatě vědomí lidské *absurdity*: být člověk znamená být si vědom své nepřekonatelné a skandální rozpornosti.

Poznat rozpornost lidskosti, toť sebeuvědomělá lidskost sama. Ale lidské je i toužit po harmonii a scelení. Lidská nesmyslnost chce být *významněna*, propast rozčísnutí chce být zasypána, Chaosem *musí* být vržen most, Jeruzalém musí být Goffredem dobyt, Segismundo musí usednout na otcův trůn. Není pro to však prostředků *lidských*. Zbývají tedy *nadlidské*. Mají svoje jméno v teologii: Boží milost. Milost, gratia, další osnovný pojem baroka, a představa milosti, touha po milosti, pocit milosti jsou druhým klíčem k němu, jako byl pocit, jistota a bolest rozštěpení a rozpornosti klíčem prvním. Kdybychom chtěli pobýt na území teologie, připomenuli bychom zde rozdíl mezi protestantskou a katolickou koncepcí božské milosti: pro reformovaného teologa je tato milost člověku od věčnosti předem dána, anebo odepřena, aniž neodvolatelný božský úradek může být člověkem ovlivněn, člověk predestinován a „předzvěděn“, a jeho činy a zásluhy nemají pro jeho osud významu; podle katolické teologie naopak lze si Boží milost a naději na spásu získat zásluhami dobrých činů, Boží vůle je sice všemocná a na člověku naprosto nezávislá, ale laskavě naklonitelná, z čehož plyne pro křesťana povinnost mravního aktivismu, spasitelný význam a dosah lidského činu, prostě blahá skutečnost mravního heroismu stupňovaného až nad meze lidské síly. Mezi absolutní zkažeností lidské přirozenosti a říší spásy zeje propast lidsky nepřekročitelná: nezbývá tedy, než aby hříšník vynutil mocí své svobodné vůle z látky své lidskosti prostředky *nadlidské*, a Boží milost je odměnou, která přijde korunovat tento mravní elán, vzmach hrdinské lidské vůle k absolutnímu dobru. Don Quijote to překrásně vyjadřuje pouhými třemi slovy v jedné z nejhlubších kapitol svého románu: „el cielo padece fuerza“ (díl II, kap. 58), nebes *lze* dobýt násilím, nebesa dovolují, aby jich člověk dobyl útokem. Katolické baroko bude tedy donquijotské, absurdní, protirozumový étos bláznivého rytíře bude je prolínat do poslední nitky. A baroko protestantské by mělo logicky být bezmocné



sklíčené a přesvědčení o nezaslužnosti lidských zásluh a nicotě lidských činů před naprostou libovůlí Boží milosti by mělo vést k pasivismu. Nestalo se tak, a není to poslední z paradoxů baroka, které je paradoxy přelpleno: člověk Kalvínův může sebepevněji věřit v nicotnost člověka před Bohem a neúčinnost činů a zásluh; i pak jej logika přinutí nahlédnout, že pakliže již Boží milost, byť i bez zřetele k zásluhám, na komkoli spočinula, nutně se to projeví. Čím? Právě schopností činu. Ač přesvědčen o nicotě svých zásluh, protestantský člověk bude zřídka pochybovat o svém *nezaslouženém* stavu milosti, jakmile se spatří jednat podle vůle Boží. A to nebude věru slabým stimulem aktivity a vysvětlí nám onen typ obrovitých gladiátorů reformace, Kalvína na prvním místě, d'Aubignéa, Cromwella, Gustava Adolfa, kteří věru netrpěli pochybnostmi o tom, že na nich „ospravedlňující“ oko Boží spočinulo. Paralyzující hrůza z hříchu, která vždy ležela jako příkrov teroru na citové spontaneitě kalvinisty a protestanta, ve skutečnosti vždy zároveň rozdmýchovala v jeho vědomí typické protestantské modloslužebnictví *povinnosti* a nutila ho tuto povinnost splňovat činem, bez radosti a sladkého pocitu zásluh možná, ale zato ve fanatické exaltaci takové, že pro ni nic nebylo nemožného. Veškeré baroko tedy, ať se jeho teologicko-dogmatické výrazy a doprovody sebevíce nenávidí mezi sebou, žije v stavu nepřetržitěho volního úchvatu, aktivního napětí a nadpětí, tenze a supertenze, v exaltaci hrdinské vůle vypjaté k nadlidskému. Jeho duch je po výtce militantní, branný. Klíči k němu jsou představy úsilí, boje, triumfu, přemáhaných překážek, obřího výkonu. Sem znovu patří barokní parabola, je z Graciána: Vesmír chtěl stvořit člověka, nebesa poskytla tedy duši, země dala tělo, oheň nabídl teplo, vzduch zapůjčil dech, hvězdy daly oči, čas dal věk atd. A copak bude vlastně mého vlastního a ze mne?, ptal se člověk vida, že všechno v něm je vypůjčené. A Vesmír nato: „la virtud“, mravní síla. Neboť bez té je všechno ostatní pouhé nic, a ona je vše: „Je duší duše, životem života, korunou dokonalosti a dokonalostí veškerého bytí, je středem štěstí, trůnem cti, rozkoší existence, zadostiučiněním svědomí, dechem ducha...“ atd. Kdo nevidí, že tuto španělskou parabolu by bylo možné vepsat jako postačitelé motto nad celé dílo Corneillovo? A také nad notnou část Calderóna: „Soy muy inclinado a vencer lo Imposible...“ praví jeho hrdina – Mám mocný sklon k tomu, přemáhat Nemožnost! A co že to barokní hrdina přemáhá? Nepřátele, překážky, děs z neznáma, přírodu, svět. Typ: vojevůdce, dobrodruh, conquistador, americký misionář. A hřích a sebe, vlastní slabost, nepřítel největšího: „Jsem pá-nem sebe samého jako vesmíru, jsem jím, chci jím být...“ praví Corneil-lův Augustus. Přemoci svět a odhodit jej s opovržením. Přemoci sebe

a uznat svou nicotnost. Barokní askeze, barokní sebepřemáhání a sebeopovržení je rodnou sestrou barokního zápasnictví o absolutní moc, i zde se baroko vyjadřuje antitezou a oba její opačné póly jsou výrazem téže ustavičné hyperboly nadlidsky vytřeštěné energie, téhož slavomamu, téhož velikášství, téže frenezie neohnutelné páteře. A tak se baroko – z jednoho a téhož kořene a důvodu – vyjádří paradoxně naprosto opačnými psychicko-mravními kvalitami: baroko bude nesmírně pyšné, okázalé, honosivé, naduté, společenskou páteří jeho bude nadnesený a nedůtklivý pocit důstojnosti a cti, osobní, rodinné, rodové, stavovské, třídní. Zlatý věk duelistů a pohan smytelných jen krví. „Jsem původu takového, že ani nemohu konat věci jiné než veliké a vznešené...“, říká Grande Mademoiselle ve svých Pamětech: svět a Francie jí leží u nohou. Générosité, šlechtnost, je typickou ideální vlastností baroka: kdo šlechtný není, alespoň chce za takového platit; chce být udílečem *milostí*, nezasloužených almužen, klíčový pojem „gratiae divinae“, Boží milosti, se zde vrací v podobě osobně lidské, pozemské vlastnosti.<sup>5</sup> A na druhé straně je baroko zlatým věkem, posledním zlatým věkem pokory a sebezapření. Pulvis et cinis et nihil: jsi prach a popel a pouhé nic. Vanitas vanitatum, vše je marnost, nikdy nebylo lze na světě slýchat tuto pravdu častěji z lidských úst, a často z týchž, která pronášela opak; dokonce má tato paralelnost, a v hlubokém pozadí i původová totožnost barokní mstivé a nedůtklivé pýchy a barokního vědomí marnosti, i svoje výsostné umělecké ztvárnění: Calderónova Segismunda v „Životě – snu“. Vraťme se nyní ještě o krůček zpět a vizme tutéž základní skutečnost ještě z další strany: je-li rodným živlem barokního ducha „la virtud“, bude jeho normálním stavem *pohyb*. A poněvadž jediné zastavení a stav klidu, jež elán k absolutnu dovoluje si představit a připouští, leží mimo oblast lidskou a reálnou a za ní, je zastavení pro barokní názor jen okolností pohybu a stav klidu pouze smyslovým zdáním, dočasným odpočinkem vzletu, jenž prozatím utkvěl, umělou momentkou pohybu. Barokní inspirace bude tedy do struktur dosud strnulých a pevných uvádět pohyb; hmotu díla reorganizuje z nitra podle nového, vlastního principu: cílem není už vnuknout pocit spolehlivé rovnováhy a soběstačného organismu v sobě úplného a uzavřeného, nýbrž vyjádřit konflikt sil, rytmus pohybu a průběh v čase. Představme si budovu antickou nebo renesanční: je to realita docelené, uklidnělé a v sobě uzavřené struktury, která vyjadřuje rozumný záměr lidské vůle uplatňující se s plnou znalostí sil a odporů přírody; její harmonie je harmonií rovnováhy stálé, sil vyvážených a vyrovnaných,

<sup>5</sup> Nad slovem „vlastnosti“ je nadepsáno ještě obtížně interpretovatelné „tady“.

a vyznačuje vítězství úmyslu omezeného, definovaného a uskutečnitelného. I barokní stavba má zajisté svou rovnováhu, ale představou, kterou chce vnuknout, je představa rovnováhy *vratké*. Stav, v němž zachycuje síly a odporu hmoty, není stav vyvážení, ale stav jejich konfliktu. Barokní chrám je vybudován z kosmických konfliktů a napětí. V jeho mase spolu vchází v zápas výsostná vůle s nekonečnou tíží odporující hmoty: duch, jenž s sebou násilím unáší vzpurnou váhu materie a tělesnosti, pozvedá klenbu kopule v mocném vzestupu kolmé osy – Schmarsow tomu říká „der Hochdrang der Vertikalachse“ – a toto porušení rovnováhy mezi klenbou a tělesem budovy uvádí rázem do pohybu veškeré části architektonického celku; ztrácejí svá určení původní, brzo splývají a zhušťují se v nové útvary, brzo se prodlužují do délky i šířky, až se veškeren celek ohromnými kamennými masami rozvlní. V barokním chrámu všechno přispívá k tomuto grandióznímu dojmu, k této úžasné iluzi, že zemská tíže pozbyla své všemoci a že se vzlet lidské duše nezastaví leč až v předsíni nebes: a především je to otevření kopule do volného prostoru, ona hypnóza svobodného a nezadržitelného letu do nekonečna výsostí, sugerovaná jednak hrou světla přiváděného ze zenitu (– v baroku je světlo činitelem prostorové konstrukce –), jednak nástrojnou malbou na zdech i v kopuli, jež je rovněž vytvářečkou prostoru, zdůrazňuje architektonický rytmus a na klenbě kopule nás zpravidla obrazem uvádí do společnosti nebešťanů. Jedním slovem a prostě: baroko je popřením zemské tíže, přemáhané hrdinským vzletem svobodné vůle; je ztělesněná *antigravitas*. A znovu se od umělecky zformované hmoty obrátíme k baroknímu psychismu: co je na barokním člověku velikého, to je jeho opovržení k jakékoli morálce štěstí (ta je záležitostí renesanční), jeho odpor ke všemu, co znamená morální imobilizaci, čekání nebo pouhou naději. Barokní člověk posuzuje hodnotu činu výhradně ze stránky překonaných odporů a mravní cenu měří mírou podstoupeného rizika a nasazených energií: váží v jeho očích exaltovaná sebe-mobilizace lidského tvora, sebe-mrhání. Pokud má představu štěstí, nalézá je v exaltované radosti nového a vyššího sebepřekonání: „In der Ueberwindung ist die Freude“, to jsou slova Jákoba Böhma z „Mysterium magnum“. Tento pocit, že vše ještě pořád nestačí a je pouze prozatímní, tato metodika „překonávání“ vytvářejí typické barokní životní klima: je to klima *násilí*. Barokní člověk je zabydlen v *terroru*. Žádejte na tomto člověku představu řádu politického: navrhne vám ovšem ideologie suverénní a absolutní raison d’Etat. Absolutní monarchii božského práva. Svěřte mu pozemský osud lidí: svět se zahemží vkrátce katy čistých úmyslů a nevinými vyhlazovateli celých národů.

Nyní malou odbočku: bude se týkat barokní *poetiky*, vždyť je naším předmětem barokní umění. Nuže, kde je „milost“ jediným pramenem spásy, tam bude ovšem i jediným kořenem a důvodem *inspirace*. Myslíme zde na jakoukoli inspiraci, stejně prorockou jako básnickou, obě ostatně v baroku tíhnou k ztotožnění. Jinými slovy, baroko bude dobou, jejíž veškeré umění bude ve znamení estetiky ilumináčnické: tvůrčí stav je stavem osvětlení, oslnění, uchvácení, božské posedlosti. Tato estetika přináší si s sebou veškeré svoje důsledky: pojem „poeta-vates“, pojem „furor poeticus“, pojem nevyjádřitelnosti, nevýslovnosti. Je to estetika heroicko-mystická. Du Bartas nepochybuje o tom, že mu je jeho „božsky lidský“ verš diktován mocnostmi, které ho přesahují. Milton nepochybuje o tom, že je „a Seer“, tj. Vidoucí, Vidomec. Tedy vyvolenec Boží milosti; pověřenec nadpřirozených sil. Kritika se znovu a znovu diví, že si Milton, tak puritánsky přesný a přísný, troufá ve své velebásni vkládat do Božích úst výroky a myšlenky, které bys marně hledal v Bibli. Vysvětlení je prosté: Milton si je toho dobře vědom, a nikdy by se podobné licence či svobody neodvážil, kdyby si nebyl právě zcela jist, že jeho ústy mluví sám Bůh. On, Milton, pouze poslouchá. Je tedy ve své tvorbě zcela svoboděn, akt tvůrčí je i pro něj aktem svobody; ale není v tom protimluvu, neboť svoboda je poslušností „oprávněné autority“ („a rightfull authority“, Ztr. ráj, VI, 174–181): tady máte, prosím, další barokní antitézu, a dokonce již překlenutou, transcendovanou. A což několik vět ze „Jmen Kristových“ (1859) fray Luise de León? „Poezie byla duchům lidí inspirována za tím účelem, aby se její mírou a jejím spádem povznesly k nebesům, odkud ona pochází. A toto tedy platí o téměř všech básnících, stejně o těch, kteří byli ponouknuti opravdu Bohem, jako o těch, kteří promluvili z jiných nadlidských příčin: týž duch, který je probudil a podněcoval, aby viděli, co ostatním lidem zůstávalo utajeno, je zároveň řídil a ladil a jako by v jejich ústech uváděl v rytmický poměr slova, jimiž by mluvili vznešenějším způsobem, než mluví ostatní lidé...“ Mohli bychom obsírněji rozebrat tuto mystickou poetiku na základě traktátů Tassových, ale to jsme udělali již jinde, francouzskou studií. Zde alespoň ještě další náznak směru: z barokní estetiky nutně plyne, že v ní bude hrát naprosto významnou úlohu pojem jazykového *nevyjádřitelná, nevyslovitelná*. Jako už v estetice Dantově. Ve chvíli nejvyššího oduševnění, na vrcholu extáze lidské slovo selže, nestačí, hlas se zadrhne, umlkne: výsostí lidské výpovědi je mlčení, užaslé oněmění tváří v tvář nazírané Pravdě. Je to ještě pořád stav citů a smyslů, tedy stav pozemský a lidský, ale stav ochrnutí. Vzpomínáte si, že na konci svého nebeského letu, zíraje do Boží líce, Dante praví (a umlká):

„All’alta fantasia qui mancó possa“

A zde se vznešená obraznost ocitla u konce svých sil...

Je úžasné, že téměř tutéž větu najdete v hymně na Slunce (epos „Týden Stvoření“, IV) kalvinisty Du Bartas:

„Et le trop de sujet de parole me prive“

A přílišnost námětu mne zbavuje slova...,

a oba, gotický katolík i barokní hugenot, umlkají! Barokní koncepce uměleckého fenoménu je, prostě, koncepcí „nevím čeho“. „Nevím co“: „je ne sais quoi“ Corneillovo; „no so ché“ Tassovo, „no sé qué“ Terezy Avilské a Jana od Kříže.<sup>6</sup> „A nevím, co nejasného obluzuje mi srdce zbožností, děsem a bolestí...“ (Tasso) „A ono nevím co, jímž se zajíkají, mne láká sladce zemřít...“ (Jan od Kříže) Estetika „nevím čeho“ má přímé důsledky stylistické, vytváří známé barokní styly *limitní*, antitézu dvou krajních stylových hyperbolismů. Tasso zná a obsahuje oba: na jedné mezi onen proslulý elegicko-melodický písňový lyrismus, jen odstín a polotón, jen subtilní, sugestivní „sfumato“, kde slovo zaniká v hudbě; a na mezi druhé onen patos a ryk hrdinské epiky, burácející „maniera grande“, kde slovo zaniká v řevu hromů – „donner-schwanger“, říkali o tom verši barokní Němci. A ještě jedna letmá poznámka: tato estetika barokního výrazu měla, musela mít sestru, ač-li to nebyla dcera, totiž polomystickou filosofii řeči. Víme dávno, jak se baroko, a to ve všech zemích, vášnivě zajímalo o podstatu a strukturu jazyka: mělo vynikající teoretiky i praktiky řeči, sbíralo jazykový materiál i idiomata, neologizovalo, purizovalo, etymologizovalo. Stůj zde náš Komenský příkladem za všechny. V naší zemi právě tento aspekt baroka byl posuzován s nejmenší a přímo omezenou mírou pochopení: naše baroko platilo za dobu nejpokaženějšího jazykového citu a největšího úpadku češtiny. Skutečnost je ta, že kořenem barokní vášně pro jazykové otázky byla snaha proniknout k pramenům lidské mluvy a objevit v struktuře řeči a její mluvnice, v tvaru i zvuku slov, ba i v rytmu a melodické schopnosti jazykového výrazu stopy nadpřirozeného původu a skutečností metafyzických a božských: odtud jak veliké výkony barokních jazykovědců, tak i jejich bizarnosti. Zde by bylo na místě promluvit například o mystice řeči u Jákoba Böhma. Ale připomeňme alespoň Jana Václava Rosu, pátrajícího po Božích úmyslech v naší mateřtině.

<sup>6</sup> V rukopisném textu se pravidelně objevuje „Jan z Kříže“ – ve všech případech však jméno vzhledem k tradici překlada převádíme na „Jan od Kříže“.

A nyní stručně pohlédneme na způsoby a cesty, jimiž a na nichž barokní člověk hledá jednotu svého rozpolčení. Ty cesty jsou tři, jakož jsou tři facultates scholastické psychologie, jichž může lidská duše použít, aby uskutečnila jednak sjednocení sebe samé, jednak svoje sjednocení s Pravdou: *cesta citu, cesta vůle, cesta myšlení*. Jinými slovy: *cesta lásky, cesta činu, cesta moudrosti*. Můžeme to také říci těmi slovy, že máme postupně povědět několik slov o trojím vrcholném typu barokního člověka: o mystikovi, mravním héroovi a univerzálním mudrcovi čili pansofovi.

Kdo chce zblízka sledovat celý proces zrození barokního mystika, půjde se s ním seznámit do děl sv. Jana od Kříže (Juan de la Cruz) anebo, ještě lépe, do vlastního Životopisu jeho přítelkyně a učitelky sv. Terezy Ježíšovy (Teresa de Avila), který je tak říkajíc metodikou či průvodcem její pouti k Bohu a k milostnému splynutí s Věčnou láskou. O tom zde dosti, nás zde zajímá především, že tato mystikova pout zaleží na prvním místě a na svém počátku v režimu systematického pokořování smyslů, citů a vášní. Běží o to smysly vyhladovět tím, že jim odepřeme veškerou rozkošnou potravu, že je uvedeme do stavu vyprahlosti a odpoutáme je ode všech pozemských životních důvodů: jen tak se budou [moci] naše vášně na konci cesty proměnit v duchovní síly. Tereza říká tomu stavu „suchota“ smyslů, Jan od Kříže mluví o „temné noci“ (noche oscura) smyslů. Chtěli bychom upozornit na to, že již tento režim smyslů a citů utlačovaných a vyhladovovaných je zároveň režimem citového a smyslového a smyslného vydražďování: hlad probouzí chuť. Vzniká typická barokní atmosféra citové dusnosti, proniknutá stupňovaným pocitem lidské hříšnosti, mučivě a spolu rozkošnický křečovitá: „Muero porque no muero“, umírám proto, že neumírám, volá Tereza. A cožpak teprve na konci cesty, kde se smyslům i vášni, očištěným pústem a askezí, dostane nerušené radosti a milosti sloučení a jednoty s božským Miláčkem! Jsou teď čistou exaltací, samou rozkoší. Čili: ať už jsou nejprv potlačovány a opovržlivě mučeny hladem nebo nakonec unášeny strhujícím proudem nevýslovného a svatého plesání, vlastními hrdiny veškeré slávy zůstávají smysly. Samo vítězství mystického procesu, tj. výsledný jasot uskutečňujícího se milostného ztotožnění s Jediným, zůstává zkušeností smyslovou, *prožívanou*. Celá ta pouť těla, nejprve podrobovaného disciplíně pústu a ústrků, a již tím vydražďovaného, a nakonec opájeného nesnesitelným téměř blahem: jaká to nepřetržitá škola smyslovosti a smyslnosti! Baroko smyslové a citové, toť nepřetržitá přítomnost obou těchto antipólů zároveň, jakési ustavičné komíhání a kyvadlování od jednoho k druhému, od nejsyrovějšího realismu k nejeteričtějšímu idealismu, od božského k přírodnému, od pomíjivého k věčnému. Střídání, a také simulace jednoho

druhým: hmota je mimem ducha, tělo se vydává za duši, smyslnost se maskuje rituálně. Pár příkladů: uvažte dvojí malířskou koncepci Madony u Murilla, na jedné straně nedotknutelná Purissima muzeí v Pradu nebo v Seville, a na druhé černá andaluská selka, zasazená do výjevu každodenního života. Nadechněte se ovzduší Tassova „Osvobozeného Jeruzaléma“: řinčí jim zbraně křesťanských dobyvatelů Božího hrobu, a pojednou jim klesnou paže, i ti nejstatečnější se dají opít smyslně unylými vůněmi zahrad Armidiných, a to jsou přece staré známé rozkošnické výpary galantních a naprosto světských hájů z „Aminty“. A na vrcholu baroka onen svět smyslů a citů prý již posvěcených v bohaté oblasti lyriky ježíškovské (Jesus-minne) a mariánské, v písňové milostné praxi německé Slezské školy Angela Silesia, Speea, Hofmannswaldaua. Ba i našeho Michny z Otradovic, ačkoli u něho je něha téměř neomylně na rozdíl od těch Němců zachraňována vkusem. Co znamenají ty nasládlé něžnosti, ty dětské nebo plytké rozcitlivělosti mazlivé a lichotivé vášně, ty vlínavé a subtilně dotěravé jemnosti, ten nevyčerpatelný a vysilující proud dvojsmyslných doteků, všechna ta kradmá atmosféra tu koketná a jen nadechnutá, tu naopak palčivá a smyslově dráždivá, vždy však prý bez hříchu? Chceme v této souvislosti upozornit i na některé důsledky baroka citového a smyslového: toto baroko bylo přímo předurčeno objevit, že není účinnějšího způsobu jak působit na ducha, zpřítomnit jej a vyvolat dojem nehmotnosti, než udeřit na smysly a omráčit je. Vezměte si barokní chrám, stánek ducha po výtce, a vizte v něm onu okázale navršenou nádheru křiklavých efektů, onu přetíženou, okatou dekoraci, ten luxus vzácných materiálů a pestré barevnosti, aleje pilířů, které nic nenesou, rozvlněné tvary, pyšně kolosální rozměry oltářů, hru světla a jasu na hmotném povrchu mas, řady soch, které zdánlivě pozbyly své tíže a vznášejí se v prostoru nesený světlem; ony anděly a světce tančící valčík, roucho vzduté větrem, jakoby unášené vírem neviditelné bouře. Baroko je po výtce uměním hyperboly a senzačnosti. Barokní malíř modeluje objemy a těla již jen barvou, používá odrazů barevné hry světla v prostoru, vynalézá „clair-obscur“, závodí s moderním impresionistou. A což divy, které barokní stavitel, ve spojení s malířem, dokázal vytěžit z perspektivy, pořád ještě v téže oblasti nehmotného a duchovního zpodobovaného smyslovým a smyslově senzačním. Pod klenbou barokní chrámové kopule zvedněte oči: klenba kopule nechává je ve svém středu vzlétnout dál a výš, ke klenbě kopule další, jež ji korunuje; a tato přijímá plný přívál bočního světla z neviditelných zdrojů; zrak dolétá do její nové hloubi, a dá-li se svest pohybem světeckých či andělských darů vzlétajících k dalším ještě výšinám na jejích stěnách, ztrácí dojem jakéhokoli možného za-

stavení a propadá se v nekonečnou propast nebeského Empyrea. Vizionářsky iluzionistické baroko dovedlo tu opět zachytit nadsmyslnu do sítí smyslového a vnuknout pocit styku s nebesy hrou hmoty. Žádá jen, aby ses iluzi propůjčil. Libertinský duch pana de Brosses<sup>7</sup> to, jak známo, nedokázal: stanul v Římě před proslulou sochou svaté Terezy, kterou Bernini zobrazil v okamžiku milostně svaté extáze, jejího spojení s Bohem lásky; světice právě omdlela rozkoší, dech jí selhal, oči nevidí, ústa se pootevřela, tělo se rozplývá, ležíc se vznáší. Pan de Brosses vidí právě jen tohle: „Je-li tohle ta Boží láska,“ – říká – „pak ji tuze dobře znám!“ Zrovna tak je Brokoffova svatá Luitgarda na pražském Karlově mostě buď Boží děvečkou, jež objímá v horoucí pokoře nohy Ukřižovaného, anebo milenkou ohmatávající miláčkovy kolena. A nakonec baroko samo ztratilo důvěru v sebe a niternou jistotu a víru; zeskeptičtelo, ironický rozum libertinského deisty rozložil mystikův entuziasmus: milostné gesto zůstalo, oduševnění z něho vyprchalo. Milostný barokní andílek stal se rozpustilým amorkem; ani křídélka neodložil. Baroko se zvrátilo v rokoko a pedant, necitlivý k neviditelným „důvodům srdce, jež rozum nezná“ (mluveno zase s Pascalem), stejně těžko rozezná baroko od rokoka, jako Burckhard těžko rozlišoval baroko od renesance.

Po baroku smyslů a citu pár slov nyní o baroku volním, o baroku heroickém. Baroko senzuační a milostné mystiky jsme radili studovat v Autobiografii Terezy z Avily; také v oblasti barokní duchovnosti voluntaristické existují vynikající hodnoty zasvětitelské, třebaže jsou církevně-stranického původu: jsou to „Duchovní cvičení“ Ignáce z Loyoly. Rozvíjejí a rozvádějí do pravidel činorodého konání Tridentského koncilu: o tom koncilu víme, že svou základní otázku, volbu mezi Erasmem a scholastikou, rozřešil posléze rozhodným příkloněním k tradici; což znamená, že rezolutně potvrdil závěry Tomáše Aquinského, v jeho očích je víra především *aktem vůle*, k němuž rozum a myšlení teprve dodatečně připojují svoje důvody. Z čeho plyne: zásadní rozlišení oblastí víry a rozumu; absolutní příkaz víry bezpodmínečně a nepodmíněné; nutnost činu k spáse. Z toho vyplývají důsledky, které jsou obecnými mravními rysy barokní psychiky: barokní člověk se cítí být otcem (i synem) svých činů, cítí se tedy svobodný. Cítí se tedy i odpovědný. Má nesmírně vyvinutý pocit osobnosti; a tedy i své ceny, je sebevědomý, okázalý, pyšný, nadutý; tedy i mstivý. Osobní pohanu smývá krví: baroko je klasickým časem soubojů; a zákeřností. Barokní divadlo a barokní román se točí okolo pojmu

<sup>7</sup> V rukopisném textu se objevuje pouze podoba „Des Brosses“. Všechny případy převádíme na „de Brosses“.



cti a „pundonoru“.<sup>8</sup> Barokní morálky budou morálkami zaslíbené víry, daného slova, bezpodmínečně věrnosti; a tedy i bezpodmínečné poslušnosti: jezuita slibuje naprostou poslušnost řádu a představenému, má se v jeho rukou chovat „perinde ac cadaver“, jako mrtvé tělo bez vlastní vůle a síly. Přitom nicméně činně a účinně, řád byl založen bývalým vojákem, zvyklým zároveň poslouchat jako stroj a velet, aniž snášel odmlouvání, pochybnosti a diskusi. V systému drezury, kterou Ignác z Loyoly vypracoval, je uloženo, aby se asketický adept snažil přiblížit Kristovi aktivním a fyzickým představováním aktivního Kristova života: uvažuje-li zbožně o významu trnové koruny na hlavě mučeného Spasitele, má ji cítit na vlastních skráních, vžít se do bolesti trnů vnikajících do masa, čít svými smysly krev i pot stékající po tvářích. Převedete-li si princip tohoto empirického aktivismu do řeči umění, stojíte rázem před proslulým plátnem Valdése Leala: malíř na něm zpodobil dvě královské mrtvoly v stavu rozkladu, zelenavou hnilobu rozpadajícího se těla, hemžícího se bílými červy. Murillo o plátně říkal, že ho nelze vidět, aniž si musíš zacpat nos. Připomeňte si barokní zálibu v obrazech, sochách i literárních popisech výjevů ukřižování, světeckých muk, tělesného trýznění. Jakýsi krutácký naturalismus rozkladu, hniloby a zacpávaných nosů. Jeho luteránský protějšek naleznete v dramatické a lyrické Andrease Gryphia. Vzpomeňte také na barokní zálibu v líčení pekla a jeho hrůz a muk: v české literární historii platívalo za důkaz zločinů, jichž se pobělohorský jezuitismus dopustil na vkusu českého čtenáře, že mu náhradou za jeho starší literaturu nabídl překlad Manniho „Pekelného žaláře“, a ta senzační kniha lidové náboženské četby je vskutku vzornou ukázkou svého žánru a pěkným výkonem exaltovaně drastického hyperbolismu muk. Výtka sama je naivní, čiší z ní naprosté nepochopení baroka. Ostatně známe na reformační straně přesný protějšek Manniho krutácké fantasmagorie, a nepodal jej nikdo menší než největší básník francouzského kalvinismu Agrippa d'Aubigné ve svých „Tragikách“: s jakou fantastickou rozkoší z hrůzy líčí zde ten nádherný hugenotský gladiátor peklo fyzických trestů a muk, které na posledním soudu, odplatou za bartolomějskou noc, Bůh chystá katolickým provinilcům! Zde i tam prostá norma barokního „horroru“: mokravý, kostlivý naturalismus Posledních soudů. Přitom naturalismus, jenž nemá nic společného s jakýmkoli realismem, a nejméně už s psychologickým realismem. Baroko bylo jen podprůměrným psychologem (– zato ovšem drasticky naléhavým moralistou –), k dušezpytné pravdivosti nemělo talentu. A kde by také k němu přišlo? Jakmile připustíš

<sup>8</sup> Pundonor – věc cti.

božskou „milost“ jakožto intervenční moc koneckonců rozhodující o lidských osudech, jakmile jsi přesvědčen, že propast mezi člověkem pozemského hříchu a člověkem „omilostněným“ spásou může překlenout mostem výhradně vůle Boží, otevřel jsi v psychologii lidské dokořán brány čiré libovůli: hrdina Cervantesova „Šťastného lotra“ je v prvním jednání zkaženým vyvrhelem, smutnou ozdobou sevilské „hampy“, a v jednání druhém světcem v Mexiku. Proces té duševní proměny není zobrazen, obrození je nevysvětlitelné a nevysvětlené. Někde mezi Sevillou a Mexikem zasáhla Boží milost. Není přece na Cervantesovi, aby vysvětloval a zdůvodňoval Boží, nadpřirozenou intervenci. Jeho úlohou básníka je pouze, aby znázornil její účinky. A jeho povinností křesťana je, aby nepochyboval o její skutečnosti: neboť „hřích je jen stínem pochybování“, jak říká Tirso de Molina, jenž napsal na tento námět jedno z největších španělských barokních dramát vůbec; myslíme „El condenado por desconfiado“, Zatracen, protože dost neuvěřil. – A nyní si všechno, co v tomto odstavci předchází, převedte do termínů morálky lidské a realit společenských! Co obdržíte? Společnost strnule hierarchizovanou, kde veškerá autorita pramení v Boží vůli a milosti (– monarchie božského práva, král z Boží milosti –) a kde se lidský jednatel z Boží vůle rodí do určité sociální polohy, třídy, stavu, jež nemá naději ani právo opustit a nad níž se může povznést zase jen z milosti Boží. Ale ať již ten jednatel náleží kterékoli společenské poloze, je tvorem „ctným“ a důstojným a jeho cit či důstojnost se vyjadřuje sklonem k reprezentativnosti, monumentálnosti a majestátnosti. Je moralista a moralizátor, i když není vždy morální. Je to konformista plný úcty k ustavenému řádu, církvi, státu, vrchnosti. Je oduševněn potřebou věčných norem. Je okázalý a nádheremilovný. Je pravidelně velkomyslný a statečný, ale s pompou a parádou. Neustále „překonává“ sám sebe, pózuje, hraje sám sobě heroické drama triumfu svých mravních sil nad svou slabostí, svými vášněmi, nad světem. Je v podstatě stoik, ale často divadelně. Je zbožný, ale často bez pravé skromnosti. Je stálý a věrný, ale podle patetických vzorů, které nepouští z mysli. Pojímá sám sebe k obrazu několika mravních typů, které vždy tak či onak v sobě uplatňují protiklad věčné výsosti a slávy, a vezdejší nicotnosti: světec, mudrc, pán bitev, conquistador-dobyvatel. Je idealista, a žije tudíž neustále v klimatu morální opozice vůči konkrétní a historické bytosti, jíž jest. Je v něm tedy vždy jakýsi niterný rozměr artificialní. Doba měla dokonce svoje filosofy artificialismu: Baltasara Graciána. A když se tento tvor chce vyjádřit v literárním umění, pak jen tři žánry vyhovují heroicky-patetické nabubřelosti tohoto renomisty: hrdinská epopéj, ať již náboženská, nebo válečná; drama; a román, buď he-

roický, buď dobrodružný, buď galantně milostný, buď pastýřský, anebo preciózní. Ať je jakýkoli, je to vždy román idealistický a realismu v něm není za mák. A kde se v něm realismus, byť i jen jako pokušení, objeví – jako v románu burleskním, komickém, „měšťanském“, pikareskním –, tam to není román barokní, tam přichází k slovu „antibaroko v baroku“, tj. pokračování inspirace renesanční, nikdy zcela nevykořeněné, jež zároveň věští a připravuje rozklad baroka a kyne vstříc moderním dobám.

Po baroku volným tedy posléze baroko pansofické: ti, kdo chtějí proniknout do podstaty baroka i cestami a způsoby, jimiž baroko myslelo, poznávalo a používalo rozumu, ponoří se do studia Komenského, věnují se mystickým naukám Valentina Weigla nebo Czepka, dostanou se posléze až k Leibnizovým koncepcím o předem božsky stanovené kosmické harmonii, k jeho plánům encyklopedistickým, k jeho programu univerzální Akademie. Pokud je budou zajímat praktické důsledky, jimiž se myšlenkové baroko malebně a bizarně vyjádřilo v každodenním životě a jeho konkrétním průběhu, setkají se s překvapením s desaterou faustovskou magií hledačů „nápoje věčného mládí“ a „kamene filosofů“, s mysterii nekromantů a rosenkruciánů, narazí nakonec na astrální fantazie Rudolfa II., k nimž císařského šilence dovedly geniální astronomické intuice Keplerovy o vesmírných harmoniích. A stanou ovšem rovněž před typicky barokní hádankou osobnosti a smrti Valdštejnovy: znamenala zvrát v dějinách Evropy; může tedy posloužit za důkaz, že astrologické černokněžnictví i tam, kde se modernímu rozumu jeví nejnaivněji, souvisí se samotným žhavým jádrem veliké dějinné epochy a je z počtu jejich důsažných objektivních činitelů a vlivů. Pokud se posléze barokní pansofismus projevil v krásné literatuře a uměleckým tvarem, sluší se za jeho vrcholné básnické výrazy pokládat první kapitoly „Morgenröthe“ Jáкова Böhma, mysticko-lyrické skladby Jana od Kříže, lyriku Johna Donna a ovšem celé dílo Calderónovo. Ale přiblíž se k baroknímu pansofismu z kterékoli strany, skrze jeho přímý filosofický výraz, skrze jeho konkrétní a praktické důsledky nebo prostřednictvím beletrie, pokaždé se v jeho gruntu setkáš se základním přesvědčením, které je zřídlem pansofismu veškerého: Omnia ab Uno, omnia ad Unum. Všechno z Jediného vzešlo a všechno k jednotě zase míří. Veškerenstvo skutečností pramení na svém prvopočátku z tvůrčího „Staň se“ božského slova, vesmír a veškeren obsah jeho věcí, bytostí, činů i myšlení je z dopuštění Tvůrce; a všechno k němu i míří a cílí, chce se k němu i vrátit, sjednocení Stvoření a Stvořitele je smyslem vesmíru. Vesmírné dějiny jsou průběhem tohoto dvojího procesu vývinu skutečností z Logosu a jejich návratu do něho. Opět se zde objevuje ona prazákladní idea baroka: vznik rozlišení, rozpadu, anti-

tézy; a idea druhá, která je pouze druhou lící první: překlenutí rozporu, jeho sjednocení silou milostiplné hrdinské vůle. Dějiny tedy *mají* v očích baroka význam a tento význam je celistvý a jediný. Je možné jej vyjádřit slovy: Staň se Vůle Tvá! A dějinným posláním člověka je být nástrojem a spolupracovníkem tohoto dějinného smyslu, povolným ramenem božské prozřetelné vůle. Za těchto okolností lidskému rozumu zůstává ovšem možnost vyšetřit, vyzkoumat a poznat prajednotu mnohosti, pojmout myšlenkově souvislost a jednotnost tvůrčího Principu či Úmyslu a stvořených věcí: rekonstruovat univerzální ordo ordinum. Pansofie čili vševěda je právě touto rekonstrukcí v podobě úplného systému lidského poznání. Veškeré věci byly stvořeny, nesou tedy stopy tvůrčovy ruky a jeho úmyslu, třebaže stopy porušené, posmazané hříchem, tj. faktem, že se vesmír odlišil od Boha, a dokonce pak od něho i odpadl, neboť se v člověku počal cítit soběstačným, autonomním. Vesmír je pouhý text napsaný svým božským Autorem, jenomže zatemněný. Čtème jej však správně, tj. ze zřetele božského původu věcí, ze zřetele jejich božského určení transcendence, konečně i ze zřetele jednoty veškerenstva. Stopa, kterou Tvůrce zanechal na věci, jeho podpis na ní, vystoupí, sezřetelní (Böhmo-va Signatum-Lehre). Je myslitelné a možné vybudovat ucelenou soustavu lidského vědění, lidských věd, vršených organicky od věd přírody neživé k vědám o přírodě živé, odtud k vědám o člověku a jeho povaze i osudech a dál k vědám o duchu a duši, s vědou o Duchu a jeho úmyslech na samém vrcholku: to bude pansofie. Je teocentrická, korunuje ji teologie a ta ji i celou inspiruje a proniká; konec pansofie je už na jejím počátku, už ta její fyzika nebo mechanika na úpatí pyramidy je finalistická a teologická. Napadá nás zde vzpomínka, a je to vzpomínka z nejdojemnějších v historii moderního myšlení: Komenský a Descartes se v životě setkali, oba exulanti, v Amsterdamu; strávili den debatou a vzájemným přesvědčováním; a rozešli se v neshodě, ač po vzájemných poklonách. Tragický exulant z Čech se loučil v smutné jistotě, že pro svoje sny v Descartesovi spojence nenašel. Co bylo exulantovi z Francie do teokratické všemoudrosti Čechovy? Kdyby byl mohl, byl by vyplnil pojem Boha i z teologie! Že soustava pansofie vyústí v představu nové pedagogiky – a Komenský ji založil –, je pochopitelné: když jsi objevil pravý klíč k vědění, jsi též povinen vypracovat i výchovné metody takové, aby jejich pomocí dítě člověka nabylo niterné jistoty o smyslu lidskosti cestou nejspolehlivější. A zrovna tak je zřejmé, že se vševěda rozvine na svém konci v snažení o univerzální všemír. Komenského vševěda i jeho irénismus jsou přímé důsledky jeho pansofismu. Konkrétně vzato, Komenský jako pedagog, didaktik a reformátor školství nepřestává myslet na budoucí

prospěch své vlasti a jejích zničených škol; a pacifista Komenský myslí na květy, které by v míru vypučely v Boží zahradě Čech. Že světové baroko vděčí za největší dílo svého pansofismu, a vůbec za jeden z nejvýsostnějších projevů své inspirace, bolestnému stesku českého exulanta po rodné zemi, překonává vznešeností svého patosu cokoli patetického, co baroko, patetické vždy a všude a samotnou svou podstatou, stvořilo: málokdy v lidských dějinách se trýzeň osobní a místně-národní dovedla zhodnotit na hodnotu obecnější a všelidštější než v tomto případě. Což nás ostatně oklikou přivádí zpět k další analýze pansofického baroka. Je-li všechno, co jest a se děje, oduševněno jednotným a jediným smyslem a úmyslem, pak si ovšem různé oblasti skutečnosti odpovídají a z jednoho můžeš vyčíst druhé. Všechno se navzájem zrcadlí a symbolizuje, všechno je podobností druhého. Církev odedávna učila, že děje a osoby Starého zákona obsahují předobrazy dějů a osob Zákona nového; milostná hrdinka Písně Šalamounovy byla vlastně obrazem Církve Boží nebo symbolem lidské duše. Baroko je dobou naprostého zevšeobecnění tohoto symbolismu, výklad podobností stává se v něm doslova pramenem poznání. Oblasti jsoucna si mezi sebou odpovídají a navzájem se vyzrcadlují: je paralelismu mezi Starým zákonem a Novým; dějinami starověkými a novověkými; světem hmotným a duchovním; mikrokosmem člověka a makrokosmem vesmíru. Osud lidského jednotlivce je vskutku psán ve hvězdách. A člověk je, jak říká Calderón, „un mundo breve“, zestručnělý svět, nebo také „rozumem obdařená živá zkrácená mapa vesmíru“, compendium universi. Barokní myšlení, barokní poezii nepochopíš bez barokní mánie těchto „univerzálních korespondencí“ či „magických analogií“. V poezii jsou i pramenem nejoriginálnějších, nejkrásnějších a nejtěmnějších obrazů a metafor. Pro barokní názor cokoli na světě může být látkou srovnání, materiálem demonstrace; obrazem něčeho jiného, zdrojem poučení a pravidla: baroko miluje emblémy. Sedmnáctému věku říkal ještě Herder „století emblematické“. Podotkněme mimochodem, že toto pojetí lidského života jakožto obrazu Veškerenstva má dvojí možnou stránku a interpretaci: na jedné straně se pak život jeví jako pouhý přízrak v zrcadle, zdání. „Život je sen“, marnost. To je interpretace asketická. Ale na druhé straně zůstává ovšem zrcadlem Vesmíru život každý, i ten nejbídnější a nejubožejší, a tu mu dodává hodnotu a důstojnost nezměřitelnou: i nejpovrženější lidské bytí přesahuje o celé nekonečno nebytí. A to je interpretace barokní pýchy. Jak patrně, barokní ambivalence se projevuje i zde. Ale zakončeme tento odstavec návratem do denní běžnosti praktického barokního života: co všechno se nyní stalo pochopitelným? Fantazie astrologů a četba osudů z hvězd; víra i podvody alchymistů; okultis-

mus, magie bílá i černá, volání duchů a sil čistých i nečistých; vykládání znamení, kouzla a čáry, působení na dálku; medicína iracionální a „naru-by“; chiromancie, horoskopy; kolektivní paniky z komet a konce světa; atd. Valdštejn i Kelly, vesnická vědma i mladá „kantůrčice“, která „uřknu-la“ k lásce!

Obraz literárního baroka by byl neúplný, kdybychom nevěnovali slo-vo barokním kultismům. Která jiná epocha jimi měla hýřivěji rozkvést, ne-li epocha, jež byla od původu pyšná, okázalá, honosná, zaměřená k senzačnímu výkonu? Ne-li epocha, která podezírala přírodu a přiroze-nost a doporučovala násilí na ní, její *kulturu*, heroicky nadlidskou vůli ducha, která přírodu poutá, přemáhá její tíži a roztančuje její tvary v okřídleném tanečku světelné svobodné hry? Ne-li doba, jež věřila v pa-ralelismus pozemského s nebeským, minulého s přítomným i budoucím, fyzického s duchovním, smyslného s náboženským, a že tedy cokoli je obrazem, analogií, alegorií, podobenstvím a paralelou čehokoli? Ne-li doba, která pokládala nutně klid a pokoj za výjimku, za pouhou zvláštní okolnost pohybu, vzletu, vznosu, úchvatu, takže záliba v přemetu, para-doxu, hříčce, hyperbole, akrobacii ležela v její nejvlastnější povaze? Barokní kultismy jsou prameny a předky všech pozdějších a moderních výrazů *přenesených*, od metaforismu a imażinismu rodící se evropské bás-nické moderny až po abstraktivismus. Každé jednotlivé evropské národ-ní baroko vytvořilo si výrazový kultismus vlastní, ačkoli základ všech byl společný; na celou Evropu se nejvíce rozšířil italský marinismus. Na kon-ci baroka se veškeré jednotlivé stylové kryptografie amalgamovaly v jaký-si povšechný básnický sloh, styl pozdního baroka, jehož vzornou ukáz-kou je nabubřelá Schwulst tzv. druhé německo-slezské poetické školy: je v ní rovný podíl hravé průsvitné okřídlenosti a hyperbolických Zentner-worte, dekorativních krajek i skutečného oduševnění, slovního provazo-lezectví i mravní zjemnělosti. Řadu barokních kultismů v obou prvních desetiletích sedmnáctého století velkolepě zahajuje ve Španělsku góngo-rismus (či culteranismus) Luise de Góngory (1561–1627), vyznačující pře-devším druhé období jeho tvorby: první v baroku naprosto důsledně uskutečňuje zásadu, že báseň není ani snímkem skutečnosti, ani pedago-gickým nebo moralistickým projevem snahy působit na čtenáře a proje-vit názory, nýbrž výhradně „básní“, svěprávným výtvozem básnický tvo-řivého ducha, který skutečnost stylizuje a „disrealizuje“, prožitou sku-tečnost reorganizuje a přetváří podle zákonů vlastního niterného řádu a uměleckým dílem podává nikoli kopii nebo výklad skutečnosti, nýbrž její estetickou rovnomocninu; umění buduje tak – vedle a proti reálnému

světu – rovnoběžnou říši z čirého ducha. Góngora byl k svému tvůrčímu podniku oběma nezbytnými talenty: i darem svěžího citu a smyslně realistického vnímání, jenž mu dovoľoval být – také a pouze – znamenitým básníkem přímého názoru; koketně rozkošnickým poetou lásky, a ve své první době Góngora byl jen tím; i darem mocné transpozice a konstruktérství. V čem prakticky záležely složky Góngorovy výrazové metody? V oslnivé a složité metaforice. V nepřímém vyjadřování věcí, v jejich parafrázování. V koncentrování a eliptičnosti básnické výpovědi, kde jsou střední členy představových řad vynechány. V erudiční povaze mluvy, která oplývá antickými a mytologickými narážkami, takže překládá rozsáhlé humanistické vzdělání, a mimoto neváhá před důmyslným slovníkovým novotvarem. Tím se dostáváme k poslednímu stylistickému rysu, k odvážnému násilí na struktuře jazyka, jímž jsou na španělštinu roubovány mluvnické zvyklosti latiny a řečtiny. Góngora je přesvědčený aristokratický hermetik, básník pro vybrané menšiny zasvěcenců; již jeho doba jej četla pravidelně s pomocí interpretačních komentářů. Góngorismus je záležitostí vidění a zobrazování; konceptismus se vyvíjí naproti tomu především v oblasti myšlenek, je dílem intelektualistů a pojmových analytiků, hlavně mladšího Góngorova vrstevníka, Francisca de Quevedo (1580–1645). Quevedo byl mnohostranně školený intelektuál, teolog, filosof, právník, státovědec, a jeví stejnou podvojnost talentů jako jeho sok a nepřítel Góngora, ačkoli jsou jiné: je intelektualistický ironik, vtípný satirik; a na druhé straně náruživce a vášnivce, milostný lyrik, ale zhořklý a mstivý. Jak toto antitetické obdaření, tak palčivý a bolestný způsob, jímž se v něm navzájem utiskovali a pichlavě svářili milenec a posměváček, předurčovaly ho ke konceptům, tj. k rafinovanému, důmyslnému a podezřavému rozčleňování myšlenek, k jejich čtvrcení a akrobatickému, obmyslnému jejich odstihování, k umění objevovat mezi myšlenkami nevidané, skryté a bleskové vztahy, příbuznosti a rozpory. Nikoli již vidění světa ani myšlenek, nýbrž životních prožitků a jejich filosofické a mystické interpretace týkal se zase kultismus anglických básnických metaphysicians. Vznikl okolo roku 1590, trval téměř tři čtvrtě století za stálého vlivu pevninské katolicko-románské mystiky a ovládal jej básnický zjev Johna Donna (1572–1631), anglikánského duchovního lyrika, výchovou však katolíka. Jména k označení několika básníků, kteří netvořili školu, bylo poprvé použito v generaci Drydenově, tedy antibarokisty, a termín byl míněn opovržlivě, znamenal poezii pedantskou, nerealistickou, fantastickou, temnou a nepřirozenou; etymologicky vzato znamená prostě básníky metafyzické, filosofické. Pro Donna a jeho okruh jest poezie totiž výrazem účasti na pravé, tj. duchovní podstatě skutečnosti, která

je ukryta za realitou hmotnou a smyslovou a je vyšší než ona. Poezie svět ani nezrcadlí, ani nepopisuje, ani nebaví, ani nepoučuje, poezie je úkon mystického prožitku, participací na božské podstatě vesmíru a sugescí této podstaty lidským slovem. Je povahy sakrální, je mysteriem, neodehrává se zde, nýbrž mimo tento svět, v prostoru věčnosti. Mystický prožitek skutečnosti nás poučuje, že její podstatou je božská Láska. Jejím pozemským obrazem a stupněm k ní je láska milostná – značná část Donnovy lyriky je amorózní; vezdejší láska je vstup k lásce nejvyšší a v tomto smyslu dlužno ženu a krásu milovati: i nejvášnivější pozemské milostné Donnovo vytržení jej skutečně „vytrhuje“ z vezdejších souvislostí, on miluje na zemi „v Bohu“, jeho láska probíhá sice zde, ale děje se na věčnosti. Toto milostně-mystické furioso zůstalo zcela cizí kultismu italskému, marinismu (Italové říkají secentismo, tj. styl 17. století). Ten se netýkal ani vidění a zobrazování, ani pojmů a myšlení, ani mystického prožitku, nýbrž téměř výhradně techniky básnického výrazu, vnějšího roucha, ačkoli i Marini povrchně filosoficky platonizoval. Tento sršivý neapolský dekorativista kladl si venkoncem v tvorbě jedinou otázku: Jak? A odpovídal si: Oslnivě, překvapivě, ohromivě. Cílem umění je mu „meraviglia“, div divoucí, úžas nad výkonem, ustrnutí. Právě tato estetika otevřených úst a vypoulených očí sledujících bez dechu tanec ekvilibristy na provaze, zakončený nad propastí elegantní a lehkomyšlnou hříčkou piruety, musila se stát evropsky obecnou módou baroka: formální virtuozita byla věcí cviku a nežádala si po případě ani hlubšího oduševnění. Roku 1615 přichází Giambattista Marini (1569–1625) na pařížský dvůr a Francie se otvírá jeho vlivu dokořán. Země, unavená občanskými válkami, toužila po klidu a usilovala obnovit či vytvořit vyšší styl vybraného a ušlechtilého společenského stylu a života: byla to situace, jež přímo pudila k vzniku kultismu, který by zde nicméně měl opět obsah národně svérázný, týká se totiž nejenom poezie, nýbrž vůbec všech oblastí kulturně-sociálního života. Francouzská préciosité, jejímž zlatým věkem jsou léta 1620–1650, jeví se pak jako úsilí zušlechtit, aristokratičtit, zduchovnit společenský život a lidský styk v nejvyšším slova smyslu a postavit jej pod dozor a vedení ručitelky nejspolehlivější, platónské Ideje Dobra, Krásy a Lásky, ztělesňované urozenou dámou. Preciozita tak vzniká v několika rovinách a polohách: preciozita společenských způsobů – jemná galantnost, superlativní zdvořilost, mrav „salonní“, uznávání ženského diktátu v oblasti sociálního styku; preciozita citů – netykavková cudnost u ženy, platonická adorační pokora u muže, u obou ovšem povýšení lásky na nejvyšší pozemskou hodnotu; preciozita ducha – „krásnilství“ salonních beaux-esprits, jiskřivé krasodušství vtipu



a názorů, vždy zaměřených k elegantní originalitě, neboť soudci a oceniteli budou ženy; preciozita řeči a literatury – snaha vyjádřit tyto kvality, „krasodušnost, galantnost, ctnost a vědu“, způsobem mluvy a uměleckým tvarem. Tyto preciózní literární útvary byly ostatně dvojí: mezi „malé“ náležely „drobné skvosty“ lyrických bibelotových<sup>9</sup> žánrů, sonetu, rondelu, madrigalu, epigramu, a dopis (– tehdy se stal korespondenční projev literárním žánrem –), což vše bylo obsahem salonního konzumu; a žánry veliké, epopěj, ale hlavně její mladší bratr, prozaický román, buď hrdinsko-dobrodružný, buď pastýřský, milostný vždy.

Baroko se nikdy ani na okamžik nestalo absolutním pánem své doby, to dlužno nepouštět ze zřetele. Nikdy se mu nepodařilo vymýtiti ani zcela potlačit renesančního ducha: zastrašen, utlačován, nesložil nicméně zbraně, působil, tvořil, vyvíjel se dále, nahlodáváje barokní strukturu z nitra doby. Galileiho „Eppur si muove“, a přece se točí, je symbolem tohoto procesu. Můžeme tedy mluvit o antibaroku v baroku. Toto antibaroko v lůně baroka pokračuje tedy plynule v renesanci; a ovšem je v baroku a proti němu i spojovacím článkem renesance se svobodomyšlnou inspirací osvěcenského věku, pod jejímž náporom baroko posléze podléhá. Rozumí se, že jsou i zjevy smíšené, na jejichž skladbě se účastní v proměnlivém poměru baroko i antibaroko: připomeneme-li byť i jen Giordana Bruna, uvědomíme si, že osobnosti, v nichž se obojí inspirace kříží, jsou často z nejzajímavějších. V krásném umění stačí vzpomenout ne-li na Cervantese celého, tedy alespoň na jeho arcioromán. V těchto zjevech smíšených nevzniká ze špatného odhadu poměru mezi oběma složkami žádné zvláštní nebezpečí pro jasnou představu baroka. Naproti tomu domněnka, že barokní epocha je barokní ve všem všudy, nesmírně pojem baroka zamlžuje. Tak např. Descartes, ačkoli osobnost *doby* barokní, je významem svého myšlení zjevem po výtce antibarokním a prohlašovat jej, z vnějších zřetelů, za představitele baroka ve filosofii, jak se dokonce stalo, vylučuje jakoukoli vnitřně sourodou koncepci baroka. Celkem lze říci, že v poloze filosofického myšlení je „antibarokem v baroku“ jak proud senzualistického materialismu s libertinskými afinitami, vyznačený nejvýrazněji Gassendim, tak významnější a souvislejší linie antropocentrického racionalismu, jehož velikými představiteli jsou Descartes a Spinoza. V oblasti věd je to veškerá posterita Galileiho, tedy jak tradice deterministického mechanismu v astronomii a fyzice, tak tradice striktního empirického pozorování a rodičího se experimentalismu ve vědách pří-

<sup>9</sup> Bibelot – malá hračka, kus harampádí, maličká ozdůbka, (umělecká) drobnost.

rodních. V literatuře, která nás po výtce zajímá, neměla barokní inspirace většího sabotéra nad realistický a satirický román, jenž se s idealistickým románem barokním dělil o všeobecný úspěch tohoto nového žánru: španělský „pícaro“, cynický, posměšný životní empirik, jemuž jeho sociální vyřazenost a věčně hladová střeva důsledně zabraňují uvěřit v jakoukoli idealitu lidskosti a brát za bernou minci patetické vzlety a heroická gesta barokních nadlidí, je ztělesněním ducha imanence a nuzácky živočišné nebo úspěšně vyzývavé záliby pozemské. Ve Francii má španělský román pikareskní svoji obměnu románu „měšťanského“, „komického“, burleskního, ironického; v Německu byl obměnou tzv. „Schelmenroman“, jehož největší postava (Grimmelshausenův Simplicissimus) jeví jediná v celé evropské rozloze žánru, totiž svými názvuky quijotskými, jakousi libou slabost pro duševnost barokní.

Zbývá povědět slovo o chronologii baroka. Omezíme se i zde na věci podstatné, nebudeme svoje vývody ani zvlášť rozvíjet, ani zdůvodňovat, neboť jsme tuto otázku obšírně rozebrali a prodebatovali roku 19[...]<sup>10</sup> dlouhou studií uveřejněnou ve Francii. Odvodili jsme na počátku své úvahy zrození barokního psychismu ze složité a zmatené konfliktní situace, v níž se spolu střetly náboženská životní a kulturní inspirace (která sama byla vznikem a postupem Reformace prudce rozdvojena na dva nepřátelské tábory) a inspirace renesanční. Krize náboženského životního pocitu je zde činitelem podstatným, třebaže se okamžitě spory stran vyjádří i bojovnou rozdílností stanovisek v ostatních oblastech společenského dějstvování, v politické praxi i teorii, v státovědě, filosofii, vědě, umění atd.; ostatně i potom a na všech těchto územích se rozdílly formulují v termínech stanovisek náboženských anebo aspoň řečí náboženského spiritualismu. Z toho plyne kritérium pro stanovení počátků barokní epochy: podle našeho mínění můžeme pokládat baroko za zahájené tím okamžikem, kdy atmosféra diskusí, sporů a svárů o náboženství dostoupí takového stupně napětí a palčivosti, že ať už se souhlasem, nebo bez něho neshody a rozdíly počnou se vyjadřovat přímou akcí, brevi manu, občanským bojem. Toto kritérium se v praxi podivuhodně osvědčuje: v západní a střední Evropě, které jsou vlastními *kolébkami* baroka, platí s dokonalou přesností, ve východní Evropě přinejmenším postačí. Nedejme se zastrašit námitkou, že ačkoli nám běží především o baroko jakožto fenomén umělecký, volíme periodizační kritérium z oblasti téměř politické. Baroko právě totiž není pouze jevem uměleckým, a ze všeho nejméně

<sup>10</sup> Zbytek letopočtu neuveden, v rukopise ponechána mezera pro dopsání.

je uměleckou „školou“ nebo směrem: je úplným a všestranným životním stylem, tedy nejprve svéráznou mravní atmosférou jednotlivého i společenského života, i zvláštním způsobem myšlení, cítění, chtění a jednání, osobitým modem, jímž jsou jakékoli životní otázky kladeny a řešeny. Dokonce je například i barokní způsob vedení válek a barokní modus úcty k ženě. Barokní projev umělecký je jen jedním ze souběžných projevů baroka a ve shodě s ostatními. A proto opakujeme a ostatně tvrdíme, že to neplatí jenom o baroku: v periodizaci kulturních epoch se nejlépe osvědčují kritéria dostatečně obecná, aby prokázala svou nosnost na několika rovinách společenského života zároveň; a následkem toho i tam, kde nás zajímá především např. chronologie fenoménu literárního, periodizační kritérium *nemusí* být výlučně literární. Evropské baroko probíhá ve třech velikých oblastech, západoevropské, středoevropské a východoevropské, přičemž jeho společensko-hmotné i duchovní popudy vznikají převážně na západě – tři veliké románské a katolické okcidentální země musíme pokládat za jeho nejvlastnější kolébku – a sdělují se postupně ze západu na východ, a to pokaždé, z jedné oblasti do druhé, se zpožděním přibližně jedné generace.

Není nejmenší pochyby, že v rodné oblasti baroka, tj. ve Španělsku, Itálii, Francii (a Portugalsku), je rozhodujícím iniciačním činitelem ohromné dílo katolické sebe-reformy, ofenzivně nastupující jak proti duchu renesance, tak proti skutečnosti reformace a církevního rozpadu; je vyjádřeno, nejstručněji vzato, obrovitým dogmaticko-zákonodárným závěrem Tridentského koncilu v letech 1559–1570, jemuž se ještě před jeho zakončením dostává řadem Ježíšova Tovarišstva (zal. r. 1534) armády fanatických bojovníků a proveditelů; ale dostává se mu roku 1559, kdy ve Španělsku nastupuje na trůn Filip II., i podpory nejmocnější světové říše, konečně zkoncentrované na Madrid a adoptující ideu Tridentu za imperiální princip národní politiky. „El rey Católico“ – Král katolický, zní oficiální titul španělského monarchy. Un rey, uny ley, una fe nos gobiernan – vládnu nám jeden král, jeden zákon, jedna víra, zní okřídlené slovo španělského národa. V programu španělském ožívá starý goticko-středověký, Dantem nejvelkolepěji formulovaný ideál všelidské říše, křesťanské Obce, nového Říma, řízeného dvojí paralelní mocí, duchovní a fyzickou: duchovní správa lidstva náleží Kristovu náměstkovi, politická Katolickému králi. To nezabránilo politickým konfliktům papežské stolice s Madridem, španělské impérium věnovalo se nicméně mocenskému prosazování této ideje až do sebezničení. Tedy: Trident, Societas Jesu, španělský imperialismus tří postupných Filipů. Niterná shoda či souzračnost významů tohoto trojího fenoménu mezi sebou i se smyslem baroka

je taková, že starší pokusy o definici baroka zůstávaly v těchto mezích: baroko, tvrdil jeden, toť kulturní vliv katolické Protireformace; barokní sloh čili sloh jezuitský, el estilo jesuita, definoval druhý; a třetí v baroku spatřoval evropsky zobecnělou módu španělských a italských vzorů. A kdybychom místo svého obecného periodizačního kritéria chtěli mít pro oblast literatury např. francouzské kritérium striktně literární, řekli bychom, že francouzská barokní literatura se časově kryje s obdobím importu španělských a italských básnických vzorů do francouzské poezie, dramatiky i románu, a měli bychom přesnou pravdu, jež by se zároveň na puntík kryla s rozmezími termíny získanými z onoho pramene. Tak či onak, iniciální datum západního baroka, to je desetiletí 1555–1565 (volně symbolicky: poslední desetiletí Tridentu 1560–1570 pro Itálii, nástup Filipa II. r. 1559 pro Španělsko, počátek náboženských válek ve Francii roku 1560). Termíny ad quem jsou zajisté méně shodné, neboť závisejí na zvláštních okolnostech jednotlivých zemí. Není pochybností, že ve Francii je konec baroka dán nástupem generace roku 1660: na trůn nastupuje mladý král, a není to nikdo menší než Ludvík XIV., král Slunce, a v něm pevně ustavená absolutistická monarchie činící rázný konec veškeré barokní disidenci stavovské, náboženské, ba vůbec názorové; v literatuře nastupuje mladistvá falanga vedená Boileauem a v ní princip klasicistický, umělecký oficiální výraz ludvíkovské monarchie. Jejím stanoviskem k baroknímu životnímu i kulturnímu stylu je parodický výsměch: Molièrovy „Směšné preciezky“, nejproslulejší evropský čin sabotáže baroka v rovině literatury, jsou z roku 1659. Ve Španělsku je posledním velikým barokním pokolením generace Calderóna, jenž umírá roku 1681; a po něm dvacet let zmatené doby, postrádajících velkých a výrazných zjevů, v ní spolu vysíleně zápasí staré s novým, totiž s francouzským vlivem (v umění tento vliv znamená pseudoklasicismus à la française), a tento vliv stává se ovšem vítězným rokem 1700, kdy na španělský trůn usedá francouzský Bourbon a s ním pařížský kulturní styl zároveň s francouzskou politicko-mocenskou preponderancí. V Portugalsku jsou poměry obdobné, také v tom smyslu, že kulturní rozmezí je tam znejasněno nedostatkem svérázných tvůrčích individualit; v tomto stavu skomíravé chudoby lze projevy barokní inspirace, čím dál tím nevýznamnější, sledovat až na práh dvacátých let osvětského věku. A totéž platí o Itálii, pevně svírané v politických poutech španělských a papežských. Zvítězil-li kde duch Tridentu absolutně, vzali-li kde jezuité správu lidského myšlení do svých rukou zcela neprůdýšně, je to právě v Itálii. V této zemi, politicky rozdrobené a bezmocné sféře výhradně cizích veřejných popudů, je nemožné hledat a nalézt periodizační dělítku v oblasti svéprávné či alespoň

vskutku národní politické aktivity; rozmezí, čerpaná z proměn myšlení, jsou však stejně výmluvná: díla, jimiž Itálie spoluzaložila svobodnou osvícenskou ideologii, jsou z roku 1723 (Giannone, *Istoria civile*) a roku 1725 (Vico, *Scienza nuova*).

Středoevropské baroko, toť baroko v Německu, rakouských zemích, Čechách a Uhrách. Iniciální datum je zde stejně ideálně zřetelné jako na evropském Západě a je vskutku o dobrou generaci pozdější: jsou jím naprosto nepochybně české události, ať už volíme rok 1609, datum Rudolfova Majestátu, založení Ligy katolických států a Unie knížat protestantských, anebo rok 1618, kdy přípravné období uzrávajících popudů a záminek vyústuje náhle českou válkou ve válečný chaos, téměř ihned středoevropsky všeobecný. S jakou pregnancí baroko nastupuje, je stejně patrné z barokní chronologie kulturní a naší: první naše barokní generace je hned generací nejvysostnější tvůrčí osobnosti, kterou jsme barokní Evropě dali, Komenického. Středoevropský barokní termín *ad quem* není o nic méně zřetelný: je jím rok 1740, kdy se ujímá vlády Marie Terezie a počínají se pod záštitou „osvíceného absolutismu“ prosazovat účinně, ač ovšem nikoli ještě ve vší svobodě, vlivy nového západního myšlení, jemuž půdu připravoval již okruh Evžena Savojského. Datum 1740 má obecnou a spolehlivou platnost pro korunní země habsburské (Čechy, Rakousko, Uhry) i pro jižní Německo, katolické. Od něho se sluší odlišit případ severního, protestantského Německa, které je poměrně více a dříve prostupné „osvícenému“, racionalistickému a kritickému duchu. Celkem vzato, otázka barokní periodizace ve střední Evropě neklade nepřekonatelných překážek, je však provázena zajímavými problémy satelitními. Je zde baroko dubrovnické (chorvatské) umělecké úrovně prvního řádu. Lze o něm zajisté tvrdit, že jeho vývoj je, celkem vzato, poslušen rytmu baroka italského, jakož vůbec je dalmatsko-dubrovnická literatura již od renesance skvělou extenzí kultury italské. Důležitější je fenomén baroka anglického. Anglie zajisté není částí střední Evropy a její baroko vděčí celkem za málo baroku středoevropskému; ale možno říci, že v té době není ani částí Evropy západní, je do značné míry světem pro sebe a o její kulturní chronologii rozhodují příčiny zvláštní a vlastní. Příčinou základní je zajisté její povaha země ostrovní, izolované od pevniny, která – v té době zvláště mocně, a mocněji než kdy jindy – vytváří jejímu životu osobitý rytmus, jiný než kontinentální. Důvodem dalším je její národní náboženský svéráz, jenž jí propůjčuje zvláštní postavení dokonce v světě protestantském, tím spíše jí brání žít unisono se západoevropskou pevninou, románskou a katolickou: datum Tridentského koncilu například, rozhodné pro inkubaci západoevropského baroka, neznamená v anglických dějinách vůbec nic. A posléze je tu velmi důsaž-

ný vliv alžbětinské vlády, síla královna politického génia, hrající veskrze, a kdyby to bylo i uzdou, již uložila rostoucímu fanatismu puritánství, proti smyslu baroka. To jsou hlavní příčiny, proč ostrovní baroko, opožděné vznikem, shoduje se svým iniciálním termínem s datem střeoevropským: tím datem jsou léta 1610–1620, totiž události, významem vskutku rozhodující, posledních let vlády Jakuba I. A na závěru anglického baroka stojí zajisté nastolení oranžské dynastie roku 1688 a její liberálně-měšťanský, anglikánsko-whigský kompromis, cizí všemu sektářství. Je tu posléze případ Polska, země sice střeoevropské, ale pomezne-střeoevropské, a zároveň výchoevropské svými ukrajinskými a pravoslavnými provinciemi a svými hlavními existenčními problémy. Její katolická konsubstancialita s latinskými národy ji přibližuje rytmu západní Evropy: Kochanowského „Trény“ (1580) a dílo Šepa-Szarzyńského, ne-li ještě Řeči na sněmu jezuitů Skargy (1597) naznačují polský barokní předstih vzhledem k ostatní střední Evropě. Celkem vzato však, polské baroko se grosso modo kryje se stoletím sedmáctým, věkem polské „hrdinské epopoje“, a jeho konec se sluší hledat v ochablých nížinách politické i kulturní bezmocnosti saské dynastie, v nichž projevy slibnými jsou právě jen antibarokní ozvěny francouzského osvícenství, zvlášt během královské epizody Stanislava Leszczyńského.

Přistoupíme-li posléze k východnímu okruhu evropského baroka, totiž k baroku ukrajinskému a ruskému, zjišťujeme nejprve stav značného studijního zmatku. Západní věda čítá sice znamenité znalce východoslovanského baroka (prof. Dmitro Čyževskij; prof. Endre Angyal v Maďarsku), ale samotná sovětská věda mohla vzít pojem baroka na vědomí teprve se značným opožděním, v podstatě až v průběhu let padesátých. Účinkem této skutečnosti je značná vratkost pojmu baroka v sovětské vědě, vyskytla se snaha zahrnout do baroka dokonce i Lomonosova. Dalším účinkem je, že sovětští barokisté hledají baroko na Rusi spíš v jevech zápoevropského kulturního importu na Rus nežli v kulturních jevech autochtonně ruských. Nutné je ovšem nalézt a stanovit periodizační kritéria a poznávací charakterové znaky specificky domácí, z domácího vývoje a osobitě ruských projevů. Takových projevů není nedostatek, ať připomeneme jen vznik (1644) a působivé vyzářování latinské Kyjevské akademie metropolitů Petra Mohyly (1597–1647), náboženský modernismus církevní reformy patriarchy Nikona se všemi jejími důsledky a průvodními úkazy náboženského raskolu a nesčetného starověreckého mystického sektářství, a posléze neobyčejně členitý [charakter] duchovních poměrů doby Petrovy, v níž se střetá církevně-náboženský oficiální autokratismus Petrův, směry luterizujícího Prokopoviče, katolicizujícího Ja-

vorského a panslavismus Križaničův. Vždy ovšem najdete v zárodku a na prvopočátku kteréhokoliv z těchto ruským významem a cílem oduševněného hnutí popud čerpaný ze Západu a lze říci celkem, že ruské baroko je aspektem dějinného jevu mnohem širšího, totiž mohutně zahájené okcidentalizace Ruska, projevem průniku Moskvy do Evropy; i v Rusku je fenoménem duchovní krize jako v Evropě, ale zde je i obrovitým fenoménem „krize národního růstu“. Budiž nám dovoleno vidět ruské baroko ve třech velikých komplexech kulturních událostí, jež se ostatně svými důsledky a vlivy překrývají: prvním z nich je zajisté svět Academiae Kievo-Mohilanae, založené roku 1644, z jejíhož zřídla, latinského jazykem, západoevropského metodami a naukovým obsahem, pravoslavného tendencemi, roste veškeré baroko ukrajinské; ba dokonce i první baroko ruské, přičteme-li vznik slovansko-řecko-latinské Akademie, kterou kyjevský odchovanec Simeon Polockij (1629–1680) zakládá v Moskvě, na vrub Mohylova vzoru. Druhým komplexem, tentokrát již moskevsko-ruským, je nikonismus s veškerou oblastí svých důsledků; vlastními léty krize, kterou přivodil, jsou šedesáté roky téhož století. A třetím komplexem barokních jevů na Rusi by bylo ovšem baroko petrovské, včetně své přípravné doby za vlády Petrova otce, cara Alexeje Michajloviče, a veškerých projevů usilovného evropského kulturního importu na Rus od let čtyřicátých. Úhrnem by baroko v ruských zemích odpovídalo době 1640–1730.

Nepotřebujeme snad ani dodávat, že veškerá navrhovaná data si nečiní nároky jiné než přibližné. Dějiny kulturní a duchovní znají jen přechody plynulé a na jejich rozmezích vše je smíšené. Prof. Čyževskij pokládá za pozdní výhonek ukrajinského baroka Hryhorije Skorovodu, ačkoli celým svým tvůrčím působením přesahuje mez východoslovanského baroka; a objevuje barokní rezidua ještě v Děržavinovi (zemřel v r. 1816). Francouzský preciózní mrav potrval, jako snobismus provinciálních „krásníků“, až do konce 17. věku; tak i jejich zbožňovaná četba, sentimentální idealistický román. Camões umírá roku 1580, jeho Lusovci vycházejí roku 1572, tedy v plném baroku; a přece je Camões tvůrce v podstatě renesanční. A to platí celkem i o Martinu Opitzovi, ačkoli se svou knihou z roku 1624 stává formovým a metrickým zákonodárcem veškeré barokní německé poezie. Místo abychom se přeli o absolutní a na rok přesnou platnost rozmezních dat, která pro počátek a vyznění baroka pro jednotlivé evropské země navrhujeme, srovnejme je tak, abychom viděli, v kterém dějinném průběhu se – s vyloučením dat východoslovanských – všechny kryjí: docházíme k periodě 1610–1660. To je nejvlastnější a celé Evropě společné jádro baroka; pojem baroka tíhne k tomu, splývat s představou sedmnáctého století.