

V

RANÉ BAROKO

1 TŘICETILETÁ VÁLKA

Na počátku 17. st. došlo v Evropě k sérii válečných konfliktů, která později získala označení třicetiletá válka. Jednalo se o mocenský zápas, na jehož jedné straně stáli katoličtí Habsburkové se svými spojenci, na straně druhé jejich převážně nekato-ličtí protivníci. Nešlo o čistě náboženskou válku, i když dva stěžejní mocenské bloky stojící u jejího vzniku se zformovaly na konfesním principu – protestantská *Unie* (1608) a katolická *Liga* (1609). V žoldnéřských armádách zúčastněných stran se však na vyznání vojáků příliš nehledělo. Cíle většiny střetů byly vyslovené politické a v průběhu války proti sobě stály i země se stejným náboženstvím. Jednotlivé válečné konflikty, tedy fáze třicetileté války, bývají tradičně označovány podle hlavních protivníků Habsburků.

1.1 Fáze války

Na počátku konfliktu stála pražská defenestrace 23. května 1618, kdy radikální část české stavovské opozice vystoupila proti panovnické moci a z okna české kanceláře byli vyhozeni místodržící, zástupci panovníka. Tím započala *válka česká* (1618–1620), v níž císař Matyáš nebyl schopen najít usmíření s českými stavy. Po jeho smrti v březnu 1619 císař a již dříve korunovaný český král Ferdinand II. bojoval se stavovským vojskem. Porážka stavovského povstání na Bílé hoře r. 1620 tuto válku ukončila. Konflikt pokračoval jako *válka falcká* (1621–1623), vedená proti Fridrichu Falckému, poraženému českému králi, a jeho spojencům. V této fázi došlo k potlačení většiny protihabsburské opozice v Říšsko-německé říši.

Válka dánská (1625–1629) přinesla do konfliktu silnou koalici protihabsburských států. Kromě vůdčího Dánska (jeho král Kristián IV. vládl i v Norsku) se jí účastnily i další nekato-ličké země, Nizozemí, Anglie, Dolní Sasko, ale finančně byla podporována katolickými rivaly Habsburků, Francií a Benátkami. V této fázi se vyznamenal válečný podnikatel a velitel pocházející z české šlechty, Albrecht z Valdštejna, který porazil dánské vojsko v bitvě u Dessavy (1626). Po dalším vítězství císařského vojska u Lutteru (1626) byla síla dánské koalice podlomena. Valdštejnovo vojsko zatlačilo Dány zpět na sever a mír podepsaný v Lübecku (1629) vyřadil Dánsko z dalších konfliktů.

V r. 1630 se v severním Německu vylodila švédská armáda a vypukla *válka švédská* (1630–1635). Švédové spojení s některými německými protestantskými státy, za velké finanční pomoci Francie a s podporou Nizozemí rychle pronikli do středu říše. Zastavila je až bitva u Lützeny (1632), v níž padl švédský král Gustav Adolf. Pražský mír (1635) odňal Švédům nejvýznamnějšího spojence, Sasko, a narušil švédské vazby na německé protestantské státy. Novým švédským spojencem se stala Francie, katolická mocnost, jejíž hugenotská menšina již byla značně potlačena. Válka švédsko-francouzská (1635–1648) probíhala ve znamení střetů s Francií v Porýní a silného tlaku Švédů na habsburskou střední Evropu (jeho součástí byly vpády švédských vojsk do českých zemí).

Vestfálský mír (1648) ukončil většinu válečných střetů. Rakouským Habsburkům přinesl pokles mezinárodní prestiže a autority, ústup jejich vlivu z evropského západu (kde začala dominovat Francie) a další oslabení moci císaře v říši. Na druhé straně však úspěchem Ferdinanda III. bylo zachování celistvosti územního konglomerátu pod jejich nadvládou. Vestfálský mír ale neukončil francouzsko-španělskou válku, která probíhala od r. 1635. Ta skončila až pyrenejským mírem v r. 1659, jenž podpořil mocenskou převahu Francie na západě Evropy.

1.2 Mocnosti stojící mimo evropský konflikt

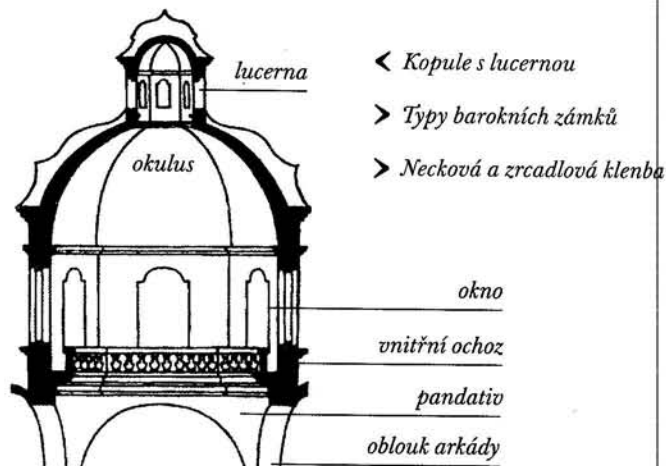
Třicetileté války se z evropských mocností výrazněji nezúčastnila Anglie, kde od r. 1640 probíhaly rozpory mezi králem a parlamentem, jež vyústily v povstání proti králi, *anglickou revoluci* (též anglická občanská válka). Jednalo se o sérii konfliktů mezi parlamentem a panovnickou mocí, v jejichž průběhu došlo k odsouzení a popravě krále Karla I. (1649). Monarchie byla v Anglii dočasně nahrazena republikánským zřízením (1649–1653) a později protektorátem (1653–1659), kdy vládl *Oliver Cromwell*.

Štěstím pro habsburskou monarchii i další evropské státy byla skutečnost, že rozpínavá říše osmanských Turků nevyužila válečných zmatků a oslabení jednotlivých zemí během třicetileté války k útoku na střední Evropu. Osmanská říše se od konce 16. st. zmítala ve vnitřních krizích, potýkala se s povstáními a palácovými převraty, doplácela na slabost panovníků a v 1. pol. 17. st. vyčerpávala své síly ve vojenských srážkách s Persií. V této situaci se pro ni Evropa stala druhořadým zájmovým prostorem. I když šarvátky a bitky na habsbursko-osmanské hranici nikdy zcela neutichly, do evropské války se přímo nezapojila. Její účast se omezila jen na diplomatickou aktivitu a na podporu sedmihradských vévodů bojujících proti Habsburkům.

1.3 Český stát za třicetileté války

České země prošly za třicetileté války převratným vývojem. Zmenšilo se jejich území, když přišly o Horní a Dolní Lužici (1620, definitivně 1635). Porážka stavovského povstání vedla k likvidaci stavovské opozice a k podstatnému posílení moci panovníka, legislativně vyjádřenému v *Obnoveném zřízení zemském* (pro Čechy 1627, pro Moravu 1628). Současně došlo k těsnému začlenění českých zemí do systému habsburské monarchie a v neposlední řadě i k plošné rekatolizaci, která vedla k silné emigrační vlně.

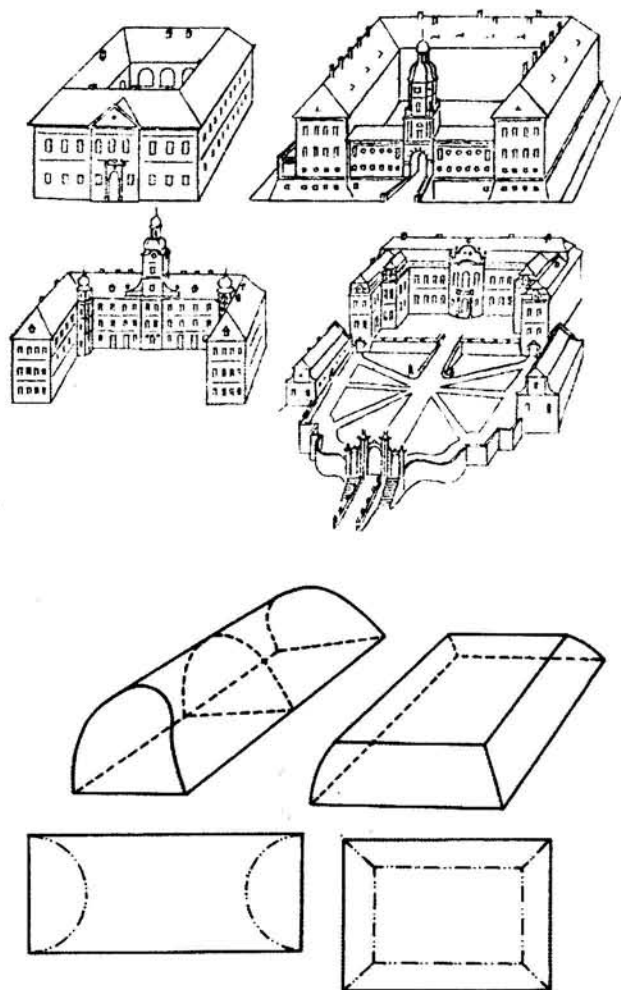
Katolická víra byla považována za důkaz loajality poddaných vůči panovníkovi, nekatolictví se proto stalo zločinem proti státu. Postup rekatolizace přerušovaly válečné události, především vpády nepřátel (Sasové 1631, Švédí několikrát na konci 30. a ve 40. letech 17. st.). Změna víry byla navíc generační záležitostí, teprve ve 2. pol. 17. st. lze většinu obyvatelstva považovat za přesvědčené katolíky. Rekatolizace umožnila v českých zemích rozvoj katolické barokní kultury.



2 Výtvarné umění evropského baroka – úvod a periodizace

Pojem **baroko** označuje epochu nastupující po závěru renesance a manýrismu. Označení barokní slohu použili pro období 17. a 1. pol. 18. st. doboví estetičtí, aby zdůraznili úpadkovost a bizarnost porenasanečního období. Původ termínu baroko je vysvětlován různě. Jedni se domnívají, že pochází ze středověké logiky a označuje „nesmysl“, druzí jej vykládají z francouzského slova „baroque“, znamenajícího podivnost, nebo z řeckého „báros“, termínu pro bohatost dekoru. Další možností je spojení s portugalským slovem „barucca“, označujícím nepravidelnou perlu s vypouklými oblinami. Ve vztahu k umění se termín baroko užívá od pol. 18. st., kdy byla jeho pomocí hanlivě pojmenována výstřednost italské architektury 17. st. Za barokní byla tedy považována výtvarná díla přepjatá, podivná, přezdobená, za hranicemi dobrého vkusu. Tento postoj se změnil až v moderní době. Druhá pol. 19. st. rehabilitovala umění baroka v souvislosti s nástupem novobaroka v architektuře. Obhajoba smyslu barokního slohu z hlediska vývoje umění následovala v odborné literatuře konce 19. století.

Barokní epocha není z celoevropské perspektivy homogenní. Naopak ve shodě s historickými procesy dostávalo umění různou formu, funkci i charakter. V katolických zemích, v nichž vládli Habsburkové a katolická církev (Itálie, Španělsko, jižní Nizozemí, Rakousko, Uhersko, české země), je baroko synonymem *protireformace* a projevilo se ve své radikální, iluzionistické až patetické formě. V katolické Francii sloužilo především reprezentaci královské absolutistické moci a obracelo se v podobě *barokního klasicismu* především



Četné stavby kostelů a paláců přilákaly k papežskému dvoru umělce z celé Itálie. S prvními barokními projevy se setkáme v malířství (**Caravaggio**, **Annibale Carracci**), v architektuře (**Francesco Borromini**) a v sochařství (**Gianlorenzo Bernini**). Z Itálie se baroko šíří do Evropy západní a střední i jižní (Španělsko, Portugalsko), odkud se přeneslo i do Latinské Ameriky, kde se rozvinulo zejména na území Mexika a Brazílie.

Podoba a hlavní znaky barokního umění souvisejí s konfrontací a vyhraněním se vůči ideálům klasické renesance a manýrismu. Ideová koncepce vychází z vnitřního rozporu mezi realismem a mysticismem, odrážejícím dobový rozpor mezi *racionalitou* a *iracionalitou*. Vnitřní rozpor se projevil spojováním protikladných výrazových prostředků do silně působivého celku. Baroko popíralo hmotu a proměňovalo ji v *iluzi*; věrohodně předvádělo smyslově působícími prostředky nereálné a iracionální děje, jež tak vzbuzovaly dojem skutečnosti. Oproti renesanční touze po harmonii, klidu a rovnováze uzavřené formy nastolovalo dynamismus, nadsázku a nadpřirozenost. Baroko usilovalo o vytvoření jednotného monumentálního a komplexního uměleckého díla (*Gesamtkunstwerk*), které spojilo architekturu, sochařství, malířství i umělecké řemeslo v jeden celek. Celkový dojem umocňovalo používání drahých materiálů, především zlata, vzácných druhů dřev a barevných mramorů a vzbuzovalo v divákovi tak pocit ohromení, vnitřního napětí a patosu. Silné působení na smysly a city mělo za úkol stimulovat fantazii a rozvíjet duchovní život diváka. I když všechny výtvarné druhy, náměty, žánry i vyjadřovací prostředky převzalo baroko z renesančního umění, používalo je v jiném smyslu, dávalo jim nový význam ve shodě s novým duchovním názorem a jiným životním pocitem doby.

2.1 Architektura raného baroka v Itálii

Základní architektonické skladebné principy, jednotlivé prvky, tvarosloví i typy staveb vznikají v reakci na architekturu renesanční. Nejoblíbenějšími barokními tvary se staly ovál či elipsa a stlačený oblouk, jež nahradily renesanční kruh a půlkruhový oblouk. Barokní okna mají složité konstruované tvary vycházející z oválu či lichoběžníku, *edikuly* se vyznačují římsami přerušovanými či různě prolamovanými. V konstrukci chrámového prostoru se uplatňují průniky stereometrických těles a geometrických obrazců provázaných rytmem ploch linií, nejzřetelnější v půdorysu stavby. Stěny chrámů usi-

ke vzorům antickým a ke klasické italské renesanci. Naopak v kalvínském Holandsku vzniká barokní *měšťanské umění*, jež našlo nejplnější výraz v realistickém malířství. Obdobně tomu bylo i v protestantské Anglii. Vývoj barokního umění členíme zhruba na tři období. **Rané baroko** se v Itálii klade mezi léta 1590–1625, ve střední Evropě a u nás pokrývá celé 17. století **Vrcholné baroko** v Itálii klademe mezi léta 1625–1675, ve střední Evropě a u nás od konce 17. století, zhruba do konce 1. třetiny 18. st. **Pozdní baroko** vzniká v Itálii v poslední třetině 17. století a uzavírá se v polovině století následujícího (1675–1750), u nás vznikají díla náležící do této periody zhruba mezi léty 1740–1780 souběžně s **rokem** a **klasicismem**.

Barokní styl se formoval na konci 16. st. v Římě, v hlavním městě katolického světa, a to přímo na papežském dvoře. Mecenáši a objednatelé z řad papežů (např. Sixtus V., Urban VIII.) využívali umění především k *sebeprezentaci* a k propagaci katolické církve. Význam Říma vzrostl v období po *Tridentském koncilu*, který zahájil *protireformaci*.



◀ C. Maderno: Chrám sv. Petra (průčelí), Řím

◀ C. Maderno: Santa Susanna (průčelí), Řím

➤ Caravaggio: Nemocný (opilý) Bakcha (Galeria Borghese, Řím)

➤ Caravaggio: Ukřižování sv. Petra (Santa Maria del Popolo, Řím)

➤ Caravaggio: Bičování Krista (San Domenico, Neapol)

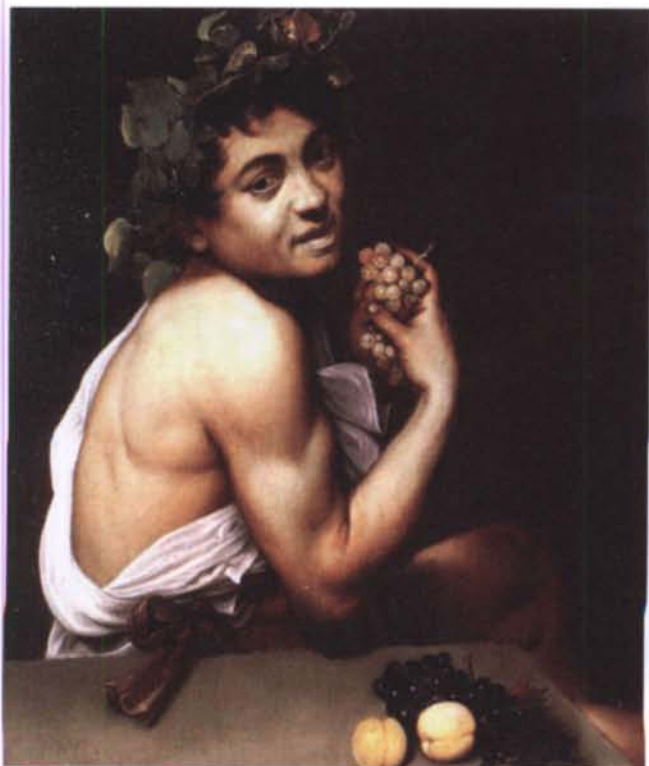
lují o popření své nosné funkce a stavební hmota je narušována rytmem vlnících se pilastrů, sloupů a říms postavených proti sobě do různých úhlů. Stěna tak opouští dosavadní plošnost a vnější podoba stavby neodpovídá řešení uvnitř (barokní dynamismus a atektoničnost). Chránová kupole má elipsovitou základnu a je opatřena ve vrcholu lucernou s pronikajícím světlem. Celek barokního chrámu vyvolává dojem křesťanského nebe (dynamické utváření stěn, složitost kleneb společně se sochařkou a malířskou výzdobou), jehož je divák součástí. Druhý, neméně významný architektonický typ, zámek, navázal na obvyklou renesanční dispozici s čtvercovým dvorem. Brzy však došel obliby i centrální půdorys. Dominantou stavby bývá reprezentační sál v prvním patře, ke kterému vede honosné schodiště z velkorysého vestibulu. Sál prostupuje dvěma patry a ostatní místnosti jsou k němu přiřazovány symetricky. Zadní zámecké průčelí zdobí architektonicky zpracované schodiště vedoucí do zahrady.

V barokní architektuře rozlišujeme dvě protichůdné tendence, **radikální a klasicizující**. Architekti radikálního baroka navazovali na pozdní dílo Michelangela, jež odhalilo sílu tvorby podřizující klasický antikizující systém svébytné umělecké intenci. Proto renesanční státnost nahradili dynamičností tvarů. Oproti tomu druhý směr, baroko klasicizující, přináší zklidnění a vyvážení. Jeho představitelé navázali na díla **A. Palladia**, **G. B. Vignoly** a v zásadě respektovali klasické tvarosloví, tektoniku staveb, které dále rozváděli. Tato tendence připravila půdu pro **neoklasicismus** 2. pol. 18. st. a 1. pol. 19. st., kdy architektura důsledně dodržovala pravidla antických sloupcových řádů.

V počátcích raně barokní římské architektury vzniká dílo slavného architekta **Carla Maderna** (1556–1629), který na vyzvu papeže Pavla V. dokončil *chrám sv. Petra ve Vatikánu*. Renesanční centrálu rozšířil na trojlodní baziliku a změnil půdorys řeckého kříže na kříž latinský. Plasticky mohutný portikus na průčelí má nad centrální branou balkon určený pro papežská žehnáni (dokončen 1612). V záměru dostavby bylo akcentováno zachování velkolepého účinku Michelangelovy kopule. Dalším Madernovým dílem je fasáda a kupole pro *kostel San Andrea della Valle*, druhé největší sakrální stavby v Římě. V chrámu *Santa Susanna*, na jehož průčelí kombinuje různou míru plasticity a vertikality s hrou světla a stínů, vytvořil vzor kostelní fasády pro období protireformace 17. století, rozvíjející typ *Il Gesù*.

2.2 Malířství raného baroka v Itálii

Barokní malířství stejně jako architektura a sochařství dospělo k rozkladu ucelené renesanční formy, v návaznosti na manýrismus opustilo zákony rovnováhy a harmonie a vneslo do kompozice napětí a pohyb. Dramatičnost podtrhlo silnými světelnými efekty, čímž diváka ochromilo a znejistilo. Silné duševní hnutí, divadelní efektnost a nadsázka v obraze jsou kalkulovány pro pohled z určitého místa. Mezi náměty barokní malby dominují velkolepé silné náboženské, historické nebo mytologické výjevy; oblibu si získalo líčení krvavých scén mučení. Kromě *závěsného obrazu*, malovaného především *olejem* na plátně, se rozvíjela *malba nástěnná, freska*. Ta doplňovala působení architektury a



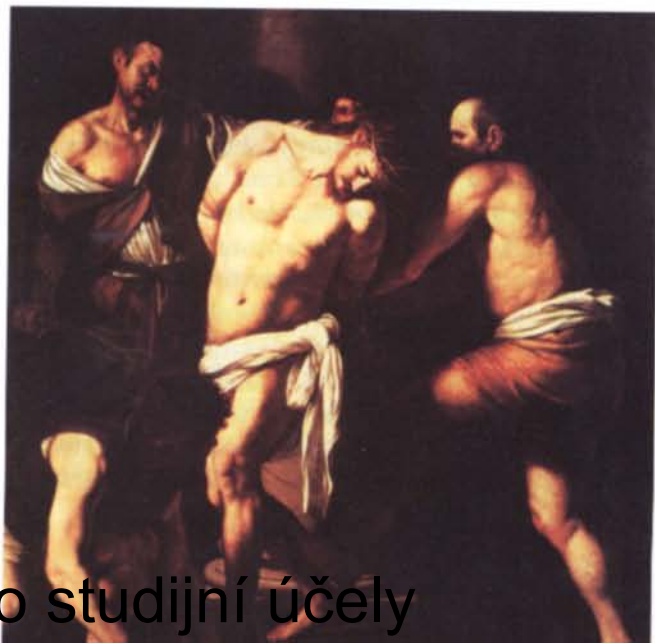
sochařství a dotvářela silný komplexní umělecký účinek. Nástěnná malba nebyla pouhou dekorací, nýbrž zdůrazňovala architektonický rytmus a otvírala stěny a klenby stavby směrem k iluzivním nebeským a jiným prostorům. V malířství závěsném se objevují všechny dosud známé obory, náboženská malba, historie, mytologie, alegorie, moralita, podobizna, krajinomalba. K nim baroko připojilo téma zátiší jako samostatný malířský obor profilující se již v renesanci (L. Cranach st.). Vývoj barokní malířské formy probíhal od prudce kontrastního temnosvitu přes šerosvit vrcholné fáze k barevnému iluzionismu pozdního baroka a rokoka.

Zakladatelem a tvůrcem barokního realismu v malířství byl Caravaggio. V jeho obrazech se neobjevují ideálně krásné typy lidí, nýbrž prostá a chudá, žebráci a tuláci, které denně potkával. Hlavním výtvarným prostředkem je světlo vržené v silném proudu ze strany obrazu, aby vynikla plasticita tvarů. Kontrastním temnosvitem (*tenebrismus*) zvyšoval dramatickou působivost obrazů a soustřeďoval dějovou pozornost na hlavní postavy. Jeho raný obraz *Košík s ovocem* je považován za první samostatné zátiší v novodobém evropském malířství. Nemocný (opilý) *Bakchus* (po 1593–1594) představuje neidealizovaného mladíka sedícího u stolu s hrozem vína v rukách. Spatřuje se v něm umělcův autoportrét. K jeho vrcholným dílům patří *Obrácení sv. Pavla* a *Ukřižování sv. Petra* (1601). Tento obraz zachycuje okamžik přibí-



jení apoštola na kříž hlavou dolů. Námaha biřičů je zřejmá, jejich obličejové však zůstávají zahalené stínem. Naopak tělo apoštola je klidné, v úplnosti osvětlené. Dramatický účinek kompozice podtrhuje opakování motivu kříže v umístění figur. Divák není zapojen do děje, postavy jsou plně zabrány do svého jednání a žádné gesto ani pohled nesměřují k divákovi. Obraz *Ukřižování sv. Petra* vytvořil do kaple rodiny Cesari v římském kostele *Santa Maria del Popolo*. Kvůli nespokojenosti objednavatelů, nepřipravených na nové radikální pojetí, musel Caravaggio vytvořit druhou, přijatelnější verzi obrazu.

V posledních obrazech, které vytvořil v jižní Itálii a na Maltě, dospěl k ohromujícímu účinku velkoryse pojatého plátna, naplněného mysticko-





-duchovním významem, jemuž se podřizuje vše (*Bičování Krista, Neapol, 1607*). Caravaggio měl obrovský vliv na soudobé umělce nejen v Itálii, ale v celé Evropě. Zejména jeho temnosvitná malba našla četné následovníky v Holandsku, Vlámku, Německu i v Čechách. V Itálii ovlivnil jeho naturalismus římskou školu a též školu neapolskou v čele se španělským malířem **José Riberou** (1591–1652).

Michelangelo Merisi zvaný **Caravaggio** (1575–1610) se narodil ve vsi Caravaggia u Milána. Už v dětství ho provázelo neštěstí; jako šestiletý přišel při morové epidemii o otce a v 19 letech mu zemřela i matka. Vyučil se v Miláně u Simona Peterzana. Prožil krátký, dobrodružný život. Měl pověst násilníka a rváče. Kvůli své prchlivé povaze byl několikrát vězněn. V r. 1592 zabil v Miláně při potyčce svého kamaráda a před trestem utekl do Říma. Tam se živil prodejem drobných kopií milostných obrazů a jinými podřadnými malířskými pracemi. Mezitím, co se Caravaggio vypracoval a získal lepší zakázky, je zaznamenáno několik jeho potyček „na kordy“. Po zabití protivníka v souboji musel prchnout i z Říma, na Maltě vstoupil do řádu maltézských rytířů, ale byl zajat a souzen. Opět uprchl, byl pronásledován a raněn. Zemřel vysílením na cestě do Říma. Jeho život byl stejně dramatický a plný napětí, jako jsou jeho obrazy.

Druhé nejvýznamnější středisko barokní malby vzniklo v Boloni. Nový sloh zde šířila akademie založená roku 1585 členy malířské rodiny **Carracci**. **Annibale Carracci** (1560–1609) přenesl

akademii do Říma. Při výzdobě galerie v *Palazzo Farnese* předvedl vytříbený smysl pro jednotný dekorativní celek maleb. Iluzionistického účinku perspektivní nástrojných malby dosáhl střídáním obrazů s plastickými medailony a mramorovými karyatidami. Námětem výzdoby byla oslava rodu Farnese prostřednictvím mytologických obrazů. Malba stropu je rozdělena na tři pole. Ve středu se objevuje *Triumfální průvod Bakcha a Ariadny*. Mezi účastníky průvodu spatřujeme rozjařené nymfy a Satyry. Postavám odvozeným z Raffaella či antiky dodal Carracci živý výraz a bezprostřednost, a dospěl tak k přirozeně působícímu klasicismu. K dalším představitelům boloňské školy patřil **Guido Reni** (1575–1642), v jehož díle se snoubí boloňský styl s caravaggismem. Je autorem temnosvitného a dramatického obrazu *Vraždění nevěštětek* (1611). Geometricky symetrickou kompozici narušil expresivní skupinou šesti žen plných bolesti nad ztrátou dětí.

Vývoj italského barokního malířství směřoval od dramatického temnosvitu raného baroka k barevnému iluzionismu pozdního baroka a rokoka, kdy se tvary a barvy ztrácejí ve světelné záplavě, která zachycuje proměny atmosféry a osvětlení. Šerosvitná barevnost vrcholného baroka se projevila v iluzionistických nástrojných malbách četných římských paláců a chrámů. Jejich autory jsou např. **Pietro da Cortona** – *palác Barberini* (1632–1639) a **Andrea Pozzo** – *kostel San Ignazio di Loyola* (1691–1694).

◀ A. Carracci: Triumfální průvod Bakcha a Ariadny, Palazzo Farnese, Řím

▶ W. Blake: Frontispis z knihy J. Miltona

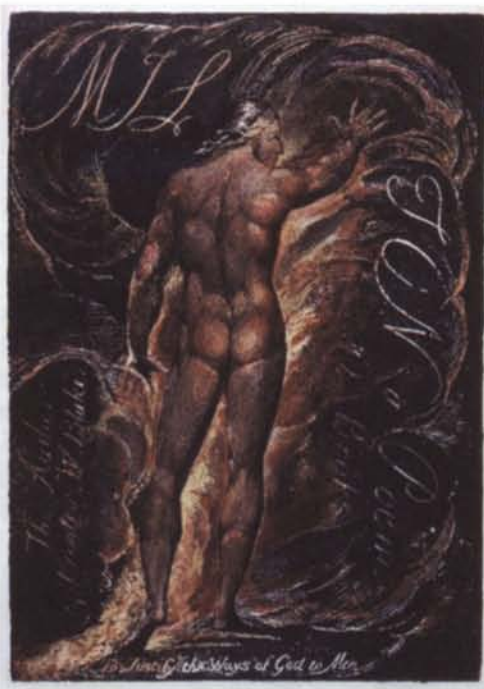
3 Anglická manýristická a barokní literatura

První pol. 17. st. je dobou ústupu renesanční literatury, kterou vytěsňují díla později označovaná jako *barokní* a *klasicistní*. Oběma předchází krátké a časově velmi obtížně vymežitelné období *manýrismu* reprezentovaného metafyzickou školou. Jejím čelným představitelem byl básník a kazatel **John Donne**. Jeho básnická tvorba znamená odklon od renesanční petrarkovské zpěvné poezie, kterou nahrazuje expresivními, formálně komplikovanými manýristickými verši, v nichž vedle smyslovosti převažuje racionalita, intelektuální vytříbenost, ale zároveň tematika každodenního života s odpovídajícími výrazovými prostředky (hovorový jazyk, dialog).



John Donne (1572–1631) studoval v Oxfordu a v Cambridge; jako katolík však nemohl získat akademický titul. V r. 1597 konvertoval k anglikánské církvi a tím si otevřel cestu ke kariéře. Už o rok později se stal tajemníkem lorda strážce pečeti a poslancem parlamentu. Vydal protikatolické spisy a získal akademickou hodnost mistra v Oxfordu. Král mu však doporučil církevní dráhu, a proto Donne přijal kněžské svěcení a post královského kaplana. Zároveň mu byl udělen titul doktora teologie v Cambridge a také mu bylo uděleno církevní obročí. V r. 1612 se stal děkanem katedrály sv. Pavla.

Bohatou básnickou tvorbu Johna Donna lze rozdělit na *světskou* a *duchovní*. *Světská poezie* vyšla posmrtně v souborném několikavazkovém vydání



s názvem *Básně*, které zahrnuje světské písně, sonety, elegie (většinou milostné), satiry a epigramy. Po svém sňatku se Donne věnuje duchovní poezii (veršované *Dopisy*, *Duchovní básně*, *Svaté sonety* ad.). Významnou součástí jeho literárního odkazu jsou spisy církevní (např. *Pseudomučedník* – polemika o přednostech anglikánské církve v porovnání s katolickou), kázání (vyšlo jich za jeho života asi 160) a artistní světské eseje (*Juvenilie čili jisté paradoxy a problémy*). Zejména Donnova kázání jsou považována za jeden z vrcholů tehdejší prózy. Shrnují (stejně jako Modlitby) Donnovu filozofii a vyjadřují obavu z lidské nicotnosti a strach ze smrti. Donne měl řadu pokračovatelů, jejichž tvorba (stejně jako Donnovo dílo) byla později pro svou racionalitu a exaltovanost označena jako metafyzická škola.

K metafyzické škole patřil také barokní básník **Richard Crashaw (asi 1613–1649)**, který psal verše náboženského a mystického zaměření v angličtině a v latině. Byl znalcem klasických a románských jazyků, které propagoval.

Představitelem anglické barokní prózy je **Francis Bacon**, první baron z Verulamumu a vikomt ze St. Albans (1561–1626), esejista a filozof, který patří spolu s francouzskými encyklopedisty k zakladatelům moderního evropského myšlení. Jako vzdělaný příslušník vysoké šlechty (vystudoval v Cambridge) zastával významné dvorské úřady. V závěru života byl však obviněn z úplatkářství, odsouzen a pobyl krátkou dobu v towerské věznici. Zatímco jeho filo-

zofické spisy jsou psány latinsky, třísvazkové *Eseje*, shrnující kratší a aktuální texty o morálce, politice a soudobé filozofii, vyšly v angličtině. K evropským autorům utopií se přihlásil nedokončeným románem *Nová Atlantida*, v němž popsal stát fungující na principu propojení moderní filozofie se státní mocí. Pokroku ve vědění věnoval stejnojmenné pojednání a další spis *O pokroku věd*.

Proze se věnoval i **John Milton**, považovaný za největšího epického básníka pozdně renesanční a raně barokní Anglie. Díky promyšlené struktuře svých textů a brilantnímu mnohovýznamovému jazykovému zpracování bývá pokládán za básnický protějšek Shakespeara, přestože obsahově jsou Miltonovy básně a dramatická tvorba anglického génia zcela odlišné.

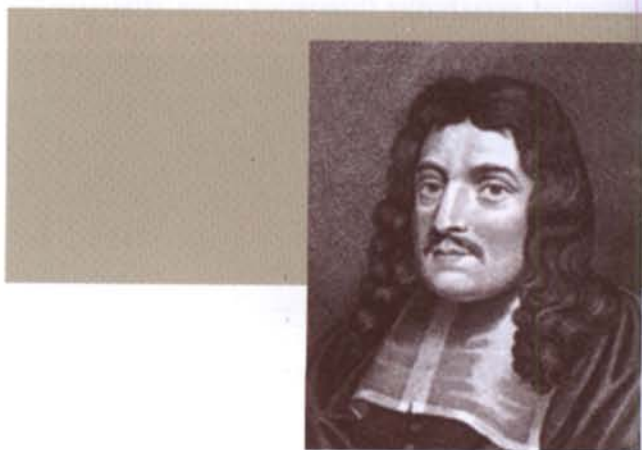


John Milton (1608–1674) studoval v Cambridgi a sám se vzdělával v teologii, filozofii, historii, přírodních vědách a jazycích. Zvládl latinu, řečtinu, hebrejštinu, italštinu a francouzštinu, aby porozuměl svým básnickým vzorům, Ludoviku Ariostovi a Torquatu Tassovi. V 2. pol. 30. let 17. st. procestoval Itálii, navštívil i Galilea Galileiho v jeho domácím vězení a další slavné intelektuály a literáty. V Londýně se věnoval pedagogice a didaktice (spis *O vzdělání*), prostřednictvím navrhovatele školských reforem Samuela Hartliba se nepřímo seznámil s Janem Amosem Komenským a jeho dílem. V r. 1645 vyšel první výbor z jeho anglických a latinských básní včetně 23 petrarkovských sonetů. Miltonova další literární činnost byla úzce provázána s politickými zvraty (revoluce s Cromwellem v čele, poprava Karla I. aj.). V r. 1649 přijal úřad státního sekretáře pro cizí jazyky (překládal státní dokumenty do latiny a vedl cizojazyčnou korespondenci s Evropou) a vykonával jej 10 let. Po smrti Cromwella a po návratu krále na trůn byl Milton krátce vězněn a mnohé jeho spisy byly zakázány. Zemřel jako uznávaný vědec i epický básník.

Miltonovým nejslavnějším dílem je dvanácti-svazkový epos *Ztracený ráj*, který autor psal řadu let. Shrnuje v něm dosavadní odkaz antiky, renesance, humanismu a počátků evropského moderního myšlení v obdivuhodné syntéze aktuální ještě několik desetiletí (u nás epos přeložil a vydal v r. 1811 Josef Jungmann jako průkopnické dílo obrozenecké literatury). Na úspěch *Ztraceného ráje* navázal Milton čtyřsvazkovým eposem *Ráj opět nabytý*, který je jeho nepřímým pokračováním. V rozsáhlé autorově bibliografii je i nedokončené drama (*Samson Agonistes*).

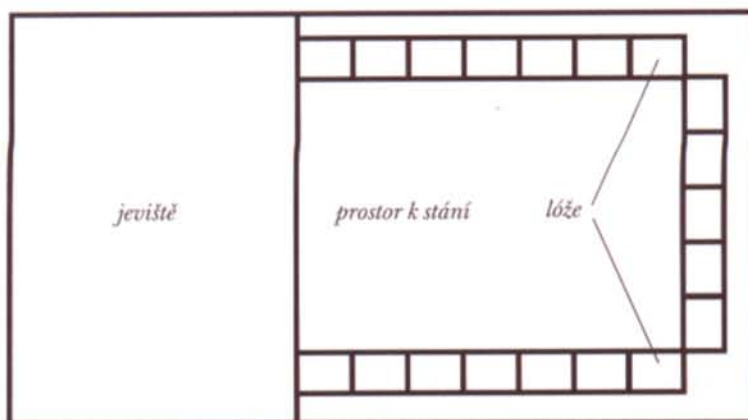
Návrat krále Karla II. (1660) do čela Anglie rozdělil tehdejší literáty na skupinu jeho odpůrců (republikáni) a přívrženců. Mezi odpůrce patřili kromě Miltona také **James Harrington** (1611–1677), prozaik, jehož *Republika Oceána* patří k utopickým románům té doby. Za republikánské přesvědčení byl po r. 1660 vězněn.

Mnohem diplomatičtěji si vedl **Andrew Marvell**, lyrický básník a satirik, přítel Johna Miltona.



Andrew Marvell (1621–1678) studoval v Cambridgi, ovládal latinu, řečtinu a čtyři jazyky moderní, pobýval ve Francii, Holandsku, Španělsku a Itálii. Po návratu do Londýna se stal vychovatelem dětí významných členů parlamentní strany, ale udržoval přátelství i s royalisty. V občanské válce zachovával neutralitu, po smrti Cromwella byl zvolen do sněmovny. V 1. pol. 60. let působil také jako diplomat ve službách Karla II. Patrně jeho zásluhou nebyl John Milton za své republikánské postoje přísněji perzekuován.

Marvellova první sbírka (vydaná posmrtně) shrnuje převážně metafyzické verše z 50. let, poplatné tehdy módnímu manýrismu. Lze v nich už ovšem vystopovat prvky klasicismu, k ně-



muž se přihlásil skladbami *Horatiovská óda na Cromwellův návrat z Irska* nebo *Na smrt Olivera Cromwella*. Kromě vysoce oceňovaných veršů lyrických zaujal Marvell svými satirickými portréty významných osobností své doby (*Poslední pokyny pro malíře*) a prózou *Odložená zkouška*.

Do skupiny royalistických literátů patřil **Thomas Carew** (167–1620), anglicky a latinsky píšící básník a hudební skladatel. Jeho básně doprovázené loutnou svědčí o dokonalém zvládnutí symbiózy hudebního a slovesného umění. Typickým kavalírem věrným králi byl **sir John Suckling** (1609–1642), lyrický básník a dramatik, pověstný milovník a hazardní hráč (po jakémsi skandálu odešel do Francie, kde údajně spáchal sebevraždu). Dalším královským kavalírem byl dvořan, ženami obletovaný krasavec, několikrát vězněný voják **Richard Lovelace** (1618–1657), který zemřel v bídě. Jeho sbírka *Lucasta* obsahuje sonety, písně a ódy.

4 EVROPSKÉ KLASICISTICKÉ A BAROKNÍ DIVADLO

4.1 Francouzské klasicistické a barokní divadlo

Francii v 16. st. sužovaly války mezi katolíky a protestanty, které vyvrcholily roku 1572 násilnou likvidací většiny hugenotů (protestantů) o Bartolomějské noci. Byla to doba neklidná a teprve po ukončení válek se opět rozvíjelo umění i divadlo. Dvě královny italského původu, Kateřina Medicejská a Marie Medicejská, povolaly do země italské výtvarníky, choreografy (ti se podíleli na vzniku dvorské etikety) i herce, a zprostředkovali tak vliv italské renesance a manýrismu, přechodného směru na cestě k baroku.

Počátky francouzského klasicismu

Ital **Julius Caesar Scaliger** prosazoval v dramatu pravidlo tří jednot, času, místa a děje (odvozené domněle z Aristotelovy Poetiky). Jednota času znamenala, že děj má zahrnout události maximálně 24 hodiny, jednota místa, že vše se má odehrávat v jediném domě, a jednota děje, že děj má mít jedinou ústřední linii. K tomu přistupovala snaha o čistotu žánru (nemíchat tragiku s komikou) a záměrné omezení slovní zásoby jen na slova spisovná a vznešená. Náměty her byly přejímány z antiky, ale antičtí bohové a hrdinové se chovali a vyjadřovali jako soudobí francouzští dvořané či panovníci. Klasicismus ve Francii tak představoval dvorskou kulturu a byl zaměřen na společenskou elitu. Básnická skupina Plejáda ovlivnila úsilí o antické náměty v dramatické tvorbě. **Étienne Jodelle** (1532–1573) napsal tragédii *Zajatá Kleopatra* a první „pravidelnou“ (tj. podle pravidel) komedii *Evžen* (1552), pojednávající o záletném knězi. Ta se později stala jednou z předloh Moliérova *Tartuffa*. Florentin **Pierre Larivey** (1540–1612) přenesl do francouzského prostředí italskou renesanční komedii, ale psal prózou. Navázal v obhroublosti na středověkou frašku, komedii dell'arte a Plauta; zjevně se zaměřil na lidové obecenstvo. Později na Lariveye navázal Molière.

Královna **Markéta Navarrská** (1492–1549), sestra Františka I., napsala podle Boccacciova Dekameronu sbírku frivolních povídek *Heptameron*. Psala však též divadelní hry, a to pastorály s náboženským obsahem. Pro jejich uvádění měla dokonce vlastní profesionální herecký soubor. Z inspirace antikou vznikl i **francouzský dvorský balet**. Tanečníci, šlechtičtí amatéři, jej zprvu předváděli v hodovní síni. Měli nádherné kostýmy a dekorace, později využívali triků a efektů včetně pyrotechniky. Posléze byl provozován i v královském parku. Prvním

francouzským králem, který ve dvorském baletu tančil, byl Jindřich II. (1547–1559). Dvorské balety se rozvíjely až do období vlády Ludvíka XIV. v 17. st.

Vývoj profesionálního divadla

Jediným stálým divadlem v Paříži byl nadlouho Burgundský palác (v prostorách bývalé míčovny). Tuto scénu pronajímalo profesionálům *Pařížové bratrstvo* poté, co pařížský parlament zakázal předvádění mystérií (1548). Zde se v r. 1598 usadil soubor Vallerana le Conta, který převzal titul *Herci krále*. Jejich vůdčím dramatikem byl **Alexandre Hardy** (asi 1570–asi 1632), který napsal kolem 700 her na středověké náměty, klasických tragédií, pastorál, frašek nebo tragikomedii, už barokního smíšeného žánru. Výpravy proměnlivé i využívající dosud simultánní scény navrhoval scénograf **Mahelot**. Diváci seděli i stáli v přízemí nebo přihlíželi z lóží po stranách budovy. Popravy a mučení byly předváděny naturalisticky jako ve středověku. Na scéně občas vystupovala i živá zvířata.

Od 70. let 16. st. hostovali ve Francii často italští herci, kteří měli na repertoáru hlavně **komedii dell'arte**. Ta ovlivnila divadlo jak v Burgundském paláci, zvláště představitele frašek, tak divadlo jarmareční, hrané pod širým nebem. Hrála se ale příležitostně také u dvora, kde se postupně podřídila vkusu šlechty; zjemnila se drastičnost některých prostředků. Šlechta naopak zase ráda užívala masky a kostýmy komedie dell'arte při maškarních plesech a dvorských zábavách, jak dokládá též výtvarné umění.

Dřív býval francouzský klasicismus prezentován jako zcela specifický sloh, odlišný od baroka, které vládlo v ostatní Evropě. Ve skutečnosti baroko existovalo i ve Francii (jeho výrazem jsou zejména dvorské slavnosti, jejichž hlavním teoretikem byl jezuita **Ménestrier**). Klasicismus znamenal jen určitou antikizující tendenci navazující na renesanci; užívání mytologie sloužilo k alegorickému zobrazení šlechtického života. Právě šlechta (ať světská či duchovní) se chtěla vidět v postavách antických bohů a hrdinů. Francouzští králové se cítili být dědici římských císařů. Oslavy jejich triumfů a moci jim byly proto bližší než odkaz na athénskou demokracii či římskou republiku, jak to činily kdysi městské státy renesanční Itálie.

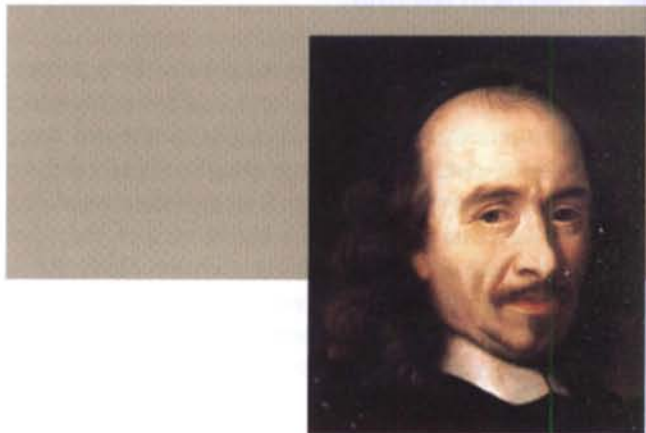
Byla to doba Ludvíka XIII. (1610–1643), za kterého vládl jako ministr kardinál Richelieu, a zejména do-

ba Ludvíka XIV. (1643–1715), který se zprvu opíral o pomoc kardinála Mazarina (původně to byl Ital jménem Mazarini). Ludvík XIV. dal zbudovat zámek ve Versailles, který je i s rozlehlým parkem, kde se také hrálo divadlo, výrazem jeho vkusu. Některé fontány tu představují jakési mechanické divadlo, protože voda dodává sochám zdání pohybu, a tematicky zobrazují turnaj na vodě jako druh divadla. Slavnosti v parku občas probíhaly v noci, provázeny ohňostroji a září tolika svíček, že prý připomínaly denní světlo. (Atmosféru této doby ukazují např. francouzské filmy Molière, Markýza, Vatel, Král tančí a Všechna jitra světa.) Ludvík XIV. byl zván „králem Slunce“ podle role, kterou hrál v dvorském baletu. Osobně přestal v baletech účinkovat pod vlivem Racinovy tragédie *Britannicus* (viz dále).

Ludvík XIV. vládl posléze zcela absolutisticky, což vyjadřuje jeho známý výrok „Stát jsem já“. Dvorský život a jeho rituály sevřela etiketa, na níž se podíleli italští choreografové. Kultura, jejíž součástí se stalo divadlo a hudba, byla určena pro elitu a byla velmi stylizována. Za Ludvíka XIV. divadlo ovládla velká trojka dramatiků: **Corneille**, **Racine**, **Molière**.

Trojice velkých dramatiků

Pierre Corneille (1606–1684) pocházel z Rouenu a byl synem právníka. Studoval u jezuitů, kteří ve školách hráli divadlo. Vystudoval práva. Odešel do Paříže a pro hereckou společnost Montdoryho začal psát komedie z pařížského prostředí (např. *Melita*). Roku 1634 napsal první tragédii, nazvanou *Médeia*, inspirovanou stejnojmennou hrou *Euripidovou* a *Senekovou*. Kardinál Richelieu ho přijal mezi pět svých dramatiků, ale Corneille se mu odmítl podříditi a z kroužku odešel. Pro společnost Montdoryho, která hrála v divadle Marais, píše komedii *Komická iluze* (česky též jako *Magická komedie*), v níž oslavuje sílu divadla. Roku 1636 dokončil tragikomedii *Cid*, která získala obrovský úspěch u obecnostva, ale vyvolala útoky kritiky.



V tragikomedii *Cid* musí hrdina pomstít políček daný jeho otci a v souboji zabít otce své dívky Chimény. Ta zase musí žádat jeho potrestání, ač ho miluje. Situaci řeší král. Pošle Cida bojovat za vlast; vrátí-li se, musí si Chiménu vzít. Je to řečnická hra, kde se stane jediná událost, Cidův otec dostane políček. Zdvojení zápletky: Cida miluje navíc infantka a Chiménu Don Sancho.

Kardinál Richelieu rozpoutal proti Corneillovi kampaň, do níž se zapojila Francouzská akademie a dramatici, kteří na Corneille žárlili. Hra byla kritizována z pozic klasicistických pravidel (jednota času, místa a děje, čistota žánru a vybrané slovní zásoby), ale ve skutečnosti měla kardinálova nelibost důvody politické. Vadilo mu zejména to, že hra oslavuje šlechtické pojetí cti v době, kdy král musel moc šlechty omezovat, a že není podle antického námětu, nýbrž z dějin Španělska (mezi oběma státy se schylovalo k válce). Corneille Cida sice bránil, ale posléze znechucen odjel do rodného Rouenu a na celé čtyři roky přestal hry psát. Když se r. 1640 vrátil, psal už na antické náměty a podle pravidel klasicismu.

Corneille užíval rozměr, jakým byly psány básně o Alexandru Velikém – Alexandreidy. Byl to *alexandrin*, třináctislabičný verš s přeryvem po šesté či sedmé slabice. Obvyklý byl v tragédiích konflikt mezi láskou a ctí nebo láskou a povinností k státu. Úkolem jeho hrdinů bylo své emoce a vášně ovládnout rozumem (podobně jako král ovládl celou Francii).

Mezi Corneillovy **tragédie** patří *Horatius* (1640), kde je láska k vlasti nadřazena i nad rodinné vztahy. Hra získala oblibu za Francouzské revoluce. Z římských dějin čerpají také *Cinna* (1640) a hra o křesťanském mučedníkovi *Polyeuktos* (1642). Ve *Smrti Pompejově* ztvárnil Corneillův přítel, dramatik a herec **Molière** roli Caesara.

Corneillovy **komedie** jsou výjimkou mezi jeho tragédiemi; byly ovlivněny komedií dell'arte. K nejznámějším patří *Lhář* (1643), inspirovaný hrou španělského dramatika Alarcóna *Podezřelá pravda*. Tato komedie byla úspěšná, a proto Corneille napsal ještě *Pokračování Lháře*.

V dalším období píše pro divadlo Burgundský palác, pro dvorské slavnosti a pro Sál strojů v Tuileriích, kde působil slavný italský scénograf *Torelli* a kde se barokní jevištní technika užívala k různým trikům a efektům. Po rozchodu Moliéra s Racinem (1665) píše Corneille hry pro Moliéra, který hrál se souborem a s italskými herci v divadle *Královský palác* (původně *Kardinálův palác* na nábreží Seiny). Prožívá však uměleckou krizi, k stáru píše náboženské básně a překládá. Žije osaměle a v bídě. Když mu dvůr odňal královskou penzi,

přítel Boileau, autor *Umění básnického*, mu nabídl svou a to pomohlo. Corneille zemřel v r. 1684 a jeho rival Racine mu vzdal posmrtný hold.

Jean Racine (1639–1699) pocházel z bohaté měšťanské rodiny. Záhy ztratil rodiče, a tak se o něj starala babička. Dala ho na vychování k jansenistům.



Jansenismus byl náboženskou měšťanskou sektou usilující o reformu církve. Jansenisté byli odpůrci jezuitů, kteří se později přičinili o likvidaci jejich učení i centra v klášteře Port-Royal, kde byl Racine vychován. K jansenismu se hlásil také významný náboženský myslitel a matematik Blaise Pascal (viz jeho kniha *Myšlenky* nebo kniha Petra Horáka *Svět Blaise Pascala*). Pascal napsal vtipnou anonymní polemiku s jezuitou *Listy provinciálovi*. Z jezuitské dvojí morálky vychází ve scéně s Elmírou titulní hrdina Moliérova *Tartuffa*.

Po úspěchu, který u dvora vyvolaly Racinovy básně, odchází do Paříže, aby se stal dvorským dramatikem, což mu umožnilo bohémský život. Psal zejména **tragédie** (zprvu pod vlivem Corneille) s vynikajícími ženskými rolemi pro přední herečky své doby – Du Parcovou a Champmesléovou. Předepisoval jim v notách hudební stylizaci přednesu. Theresu Du Parcovou odvedl r. 1665 Moliérovi do Burgundského paláce a udělal z ní tragédku. Musel se hájit, že ji neotrávil (zemřela při potratu); své účty s justicí si vyrovnal komedií *Sudiči* (1668) podle Aristofanovy komedie *Vosy*. (Také u Racina jsou komedie výjimkou a lze je hrát ve stylu komedie dell'arte.) Mezi jeho významné tragédie patří *Andromacha* (1667) a *Britannicus* (1669), v nichž zobrazil mladého tyrana Nerona (Nero rád tančil, a tak král Ludvík XIV. přestal pod vlivem hry účinkovat v dvorských baletech).

Berenika (1670) je hra na Corneillův námět. Pojednává o lásce africké královny a římského vojevůdce, který se stal císařem. Oba se musí své lásky vzdát „ve státním zájmu“. *Bajazet* (1672) má

orientální námět, odehrává se v harému a končí smrtí všech postav. (Srv. turecký kolorit v Molièrově Měšťáku šlechticem.) Řecký námět má *Mithridates* (1673), nejoblíbenější hra Ludvíka XIV. Podle Euripida napsal Racine tragédii *Ifigenie v Aulidě* (1674) a podle Euripidova Hippolyta a Senekovy Faidry svou asi nejlepší tragédií – *Faidru* (1677).

Faidra je příběh milostného vzplanutí macechy k nevlastnímu synovi. Antická hrdinka má však křesťanské svědomí a hyne sebevraždou. Právě tato hra Racina smířila s jansenisty.

Na konci života se Racine ocitá v králově nemilosti, protože se jansenistů zastával. Navíc se znelíbil i jako dramatik, přestože pro žačky penziónu královny manželky, paní de Maintenon v Saint-Cyru, píše hry na biblické náměty: dvě tragédie, *Esther* (1689) a *Athalie* (tj. *Gofolii*, 1691). *Athalie* je novátorská obsahem i formou.

Hrdinou *Athalie* je chlapec Joas. V pátém dějství je zlá královna svržena lidem; je tu použita proměna dekorací před diváky (narušení pravidla jednoty místa). *Prorocká o Novém Jeruzalému* provázela hudba skladatele Moreaua, je to tedy scénický melodram. *Athalie* ocenil později Voltaire. V 19. st. v titulní roli vynikly dvě slavné francouzské židovské tragédky, Elisa Ráchel Felixová a Sarah Bernhardtová. Obě zazářily i v titulní roli *Faidry* a dalších racinovských hrdinek.

Racin zemřel v r. 1699 a před smrtí vyjádřil přání, aby byl pohřben vedle svého učitele v klášteře Port-Royal. V závěru života učinil pokání a s jansenisty se smířil. Klášter Port-Royal byl sice zbořen a jansenismus zakázán, ale Racinův hrob byl v r. 1711 přenesen do chrámu Saint-Étienne-du-Mont v Paříži a je vedle hrobu Pascalova.

Jean-Baptiste Poquelin, uměleckým jménem **Molière** (1622–1673), se stal nejvýznamnějším představitelem soudobé komedie. Byl synem obchodníka, který to dotáhl na královského čalouníka a dal syna na školu k jezuitům, kde se dostal k divadelní praxi. Absolvoval práva, ale stal se hercem a dramatikem. Psal pod pseudonymem, aby nekompromitoval početnou měšťanskou rodinu.



V té době byli herci zpravidla vyháněni z církve a pokládáni téměř za bezprávné (navzdory dekretu z r. 1641, který měl zlepšit postavení alespoň řádně žijících představitelů této profese). Zabití herce nebo znásilnění herečky bylo, byl-li pachatelem příslušník privilegované vrstvy, považováno nanejvýše za přečin. Herectví bylo povolání nejen náročné, ale i riskantní. Život herců líčí bez příkras *Komediantský román* (1650) *Paula Scarrona*.

Molière si s pomocí Pierra Corneille zřídil r. 1643 soubor *Skvělé divadlo*, který hrál zprvu v Paříži a pak začal kočovat. Dokument o jeho vzniku představuje kolektivní smlouva vymezující práva i povinnosti členů; o obsazení, repertoáru a řešení sporů rozhodovala umělecká rada. Výsadu vybrat si roli měla nejzkušenější herečka souboru *Madeleine Bějartová*, jež se stala na čas Molièrovou družkou. Když se soubor r. 1645 rozpadl, přešli oba o rok později do nové společnosti. Molière se záhy stal jejím ředitelem a dvanáct let kočovali po západní a jižní Francii. V letech 1653–1657 působili ve službách knížete Contiho, který jim zajistil ochranu. Když však kníže konvertoval ke katolické víře, ztratil o divadlo zájem a Molièrovu společnost přestal podporovat.

Roku 1658 hostovali v Rouenu a Corneille věnoval několik milostných básní významné herečce *Therese Du Parcové* zvané Markýza. Téhož roku se dostali zpátky do Paříže, kde vlivem přátel a kardinála Mazarina získali patronaci králova bratra Filipa Orleánského. Byli přijati, aby střídali italský divadelní soubor v *Malém bourbonském paláci* (Petit-Bourbon). Členy italského souboru byli vynikající herci, např. *Tiberio Fiorilli* ztělesňující postavu Scaramouche nebo *Domenico Biancolelli* (zvaný Dominique), známý jako Harlekýn. Roku 1660 přešly oba soubory do prostornějšího a lépe technicky vybaveného divadla v *Královském paláci*. Molière se stal ředitelem *Královského souboru*. Vliv na něj měla nejen komedie dell'arte a jarmareční divadlo, ale i španělské divadlo zlatého věku. V roce 1662 se oženil s Armandou, nemanželskou dcerou Madeleiny Bějartové. Jí bylo dvacet, jemu čtyřicet. S přibývajícím lety začal Molière churavět a v manželství docházelo ke krizím.

Molière dokázal hrát role klamaných manželů i zženštilé šlechtické floutky, směšné markýze, sluhy, komické lékaře aj. Řadu typů převzal později *La Bruyère* do své knihy *Charaktery* (1688). Molière tvořil své postavy podle konkrétních vzorů a dokázal je věrně napodobovat. Byl výborným pozorovatelem a znamenitým psychologem. Jako dramatik čerpal zkušenosti z bezprostředních

reakcí dětí přítomných na zkouškách. Měl odborné poradce pro turecké zvyky a nářečí v inscenaci hry *Měšťák šlechticem* nebo pro lékařské pojmy a parodii promoce ve *Zdravém nemocném*.

Jako kritik společnosti měl Molière mnoho nepřátel, z nichž nejnebezpečnější byla tajná *Společnost Nejsvětější svátosti* zvaná též Svatá kabala. Soustředovala se kolem královny matky Anny Rakouské a své oběti neváhala likvidovat i fyzicky. Jiným mocným nepřítelem bylo duchovenstvo, zvláště pařížský arcibiskup, který se přičinil o zákaz *Tartuffa* a po něm i *Dona Juana* (1665).

Velkou ranou pro Molièra bylo nejen to, že *Du Parcová* odešla ke konkurenci (1665), ale i to, že mu skladatel Lully r. 1672 zakázal provozovat komedie-balety, které napsali spolu. Hudbu k Molièrovu *Zdravému nemocnému* (1673) proto složil *Charpentier*, ale směl ji hrát jen komorní doprovod. Nemocný autor hrál přes zákaz lékařů, aby jeho herci nehladověli. Během představení začal chrlit krev a diváci se živě bavili domněle předstíranými útrapami hypochondra. Molière zemřel krátce po představení doma, nezaopatřen kvůli arcibiskupově zakazu poslední svátosti. (Není vyloučeno, že byl navíc otráven.) Církev dokonce zakázala jeho křesťanský pohřeb.

Molièrův soubor pod vedením herce **La Grange**, jehož *Rejstřík* se stal důležitou kronikou, byl ještě r. 1673 sloučen se souborem divadla Marais a 21. 10. 1680 Královským dekretem splynul s nejlepšími herci Burgundského paláce. Tak vznikla **Comédie-Française** (Francouzská komedie), která po Velké francouzské revoluci 1789 přestala být dvorským divadlem a byla zpřístupněna lidu. Její herci učili na konzervatoři a do 20. st. udrželi zpěvavý způsob deklamace.

Molièrovu dramatickou tvorbu lze rozdělit do několika žánrových skupin. Jsou to **frašky a komedie**, ovlivněné jarmarečním divadlem a komedií dell'arte. Sem patří *Létavý lékař*, *Lékařem proti své vůli* a jiné hry, v nichž vystupuje sluha Sganarel, nebo pozdější hra *Skapinova šibalství*. Komedie dell'arte ale působila i na další skupiny her – byla pro Molièra hlavním zdrojem zábravy pro všechny společenské vrstvy. Molièrovy **charakterové komedie** zobecňují určité záporné vlastnosti. Mnohdy jim nechybí napětí či tragický pól. Sílí v nich společensko-kritické rysy. Patří sem obě zakázané hry, *Tartuffe* i *Don Juan*, ale také *Misanthrop* a *Lakomec*. Ve *Směšných precízkách* a *Učených ženách* si Molière dobíral dámy

a pány ze šlechtických salónů, kteří se pletli do vyumělkované uvzdychané literatury nebo dokonce do vědy.

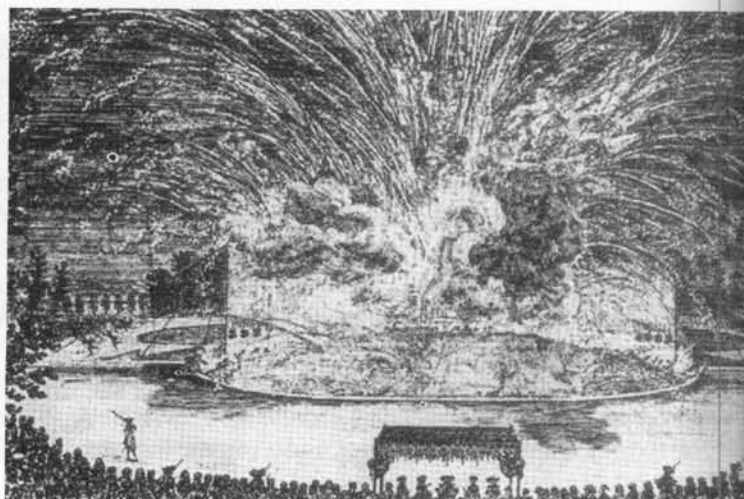
Většina těchto komedií je nadčasová a umožňuje proto aktuální výklad. **Komedie-balety** psal Molière pro dvůr, zprvu se skladatelem Lullym. Z nich první část tvoří *fraškovité* (*Protivové*, *Sňatek z donucení*, *Jíra Danda*, *Pán z Prasečkova*, *Měšťák šlechticem*, *Zdravý nemocný*).

Rekonstrukci premiéry *Měšťáka šlechticem* na zámku Chambord vydal na DVD s původní Lullyho hudbou soubor Le Poème Harmonique (2005). Uvedla ji také Česká televize.

Druhou část tvoří komedie-balety *mytologické*, z nichž se dnes (s výjimkou *Amfitryona*) uvádí obvykle pouze hudba. Výpravu k mnohým (pokud nebyly v exteriéru) převzal po Torellim jeho žák *Vigarani* a kostýmy navrhoval většinou Jean Berain. Patří k nim např. *Amfitryon*, *Princezna z Ellidy* (hrála se v parku ve Versailles v rámci sedmidenních *Radovánek na začarovaném ostrově* s umělou velrybou, ohňostroji a jinými efekty; dochoval se podrobný popis a barevné rytiny) nebo *Komická pastorála*, kde Egypťané a Egypťanky s kaštaněmi představovali cikány.

Zvláštním žánrem, který se neujal, byla **tragédie-balet** *Psyché*, k níž složil hudbu Lully a libreto napsali Corneille, Molière a Quinault. Lully a Molière osobně v některých svých komediích-baletech tančili. Posléze se v Paříži ustálila tři privilegovaná divadla, **Comédie-Française**, **Italská komedie** (1660–1697, obnovena 1716), které měly výsadní právo na mluvené slovo, a **Královská akademie hudby**, založená Lullym (1672), která měla monopol na zpěv a tanec.

Vedle nich existovala o výročních trzích **jarmareční divadla** zaměřená na pantomimu, akrobacii (kdo zde chtěl hrát, musel nejdřív ukázat, že umí chodit po provaze), popř. loutkářství či drezúru zvířat. Jarmareční herci se však stále snažili překročit svá omezení. Vymysleli proto mimo jiné *hru v monolozích* (jeden držel řeč a druzí reagovali mimicky nebo se jednotliví mluvčí na scéně střídali), *hru v nadpisech* (herci se bavili pomocí titulků jako později v němém filmu), *hru v žargonu* (herci mluvili hatmatilkou, ale parodovali skandování monologů v tragédii na oficiálních divadlech), *hru v žargonu prodavaček ryb* (uplatnění vulgárního slangu) či *živé loutky* (herci se pohybovali jako loutky). *Mimovaná píseň* vyvolala spor s Královskou akademií hudby, ale když ji pak na známou notu zpívali diváci, nedala se zakázat.



Podrobný popis vynalézavosti jarmarečnického divadla, která pokračovala v 18. st. do zrovnoprávnění divadel za Velké francouzské revoluce 1789, naleznete v knize M. Gáspárové *Nezbedné diela múz*. V 19. st. bojovala obdobně s různými omezeními také bulvární divadla.

Velký vliv na snahy reformovat herectví měli italscí herci hrající v Paříži, Molière jako herec, režisér i teoretik herectví (*Versailleská improvizace*) a jím odchovaný tragéd *Michel Baron*, který přednášel verše skoro jako prózu a tak tiše, že i vybraní šlechtičtí diváci, kteří měli právo sedět přímo na jevišti, volali „Nahlas!“ On však odpověděl: „Kdybych tohle řekl nahlas, bylo by to proti smyslu!“ A pronesl repliku znovu tiše. Týž herec prohlásil o gestech: „Pravidla mi zakazují zvedat ruce nad hlavu výš než pod úhlem 45 stupňů, ale když mi to cit v roli velí, je lepší rádce než veškerá pravidla.“

Také francouzské divadlo zasáhla *barokní afektová teorie*, zabývající se rozpracováním emocí. Přispěli k ní filozof **René Descartes** ve spise *Vášeň duše* z r. 1647 (srv. Spinozova *Etika*, 1677) a dvorní malíř Ludvíka XIV. **Charles Lebrun**, který nakreslil mimický výraz jednotlivých emocí. Emoce na divadle se sice mohly motivovat zevnitř, ale zobecňovaly se a nadsazovaly úměrně velikosti divadelního prostoru. Schéma emoce se přenášelo z role do role.

Komédie po Molièrovi

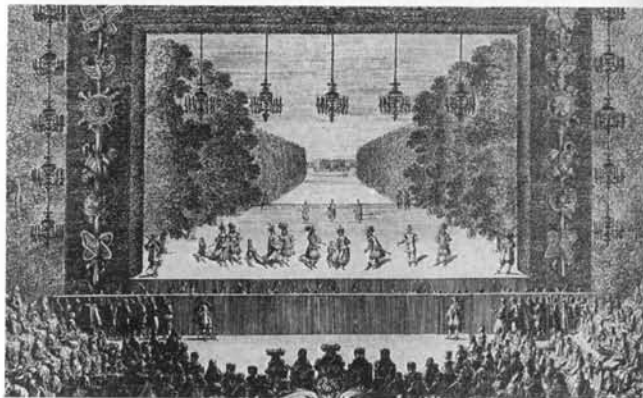
K prvním autorům pomolièrovské komedie patřil **Jean-François Regnard** (1655–1709), autor módního orientálního námětu *Číňanů* (1691). Pro Italskou komedii v Paříži napsal *Serenádu* (1694), v níž se sluha bouří proti pánovi, a *Hráče* (1696),

v nichž jsou vylíčeny následky hazardní hry v karty. V *Milostných bláznovstvích* (1704) užil motiv předstíraného šílenství a v *Univerzálním dědici* (1708) spojil motivy Molièrova Zdravého nemocného a Lakomce.

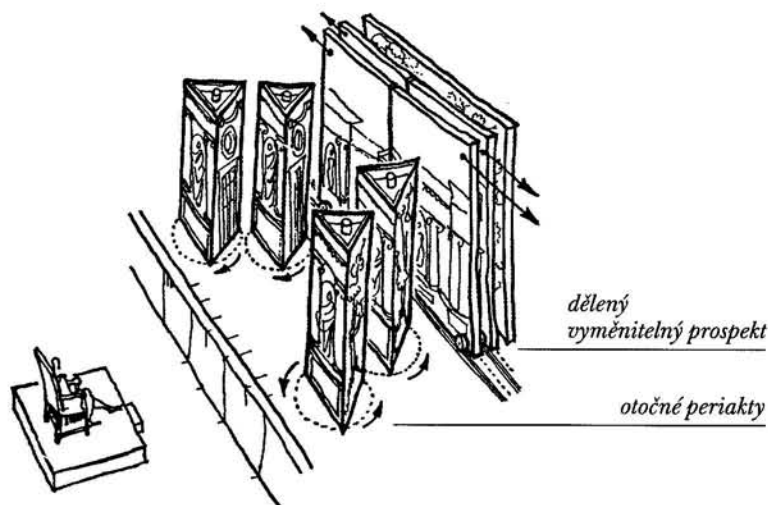
Divadelní prostor a herectví

V 17. st. se divadlo ve Francii hrálo jak venku, zpravidla na tržišti, tak v paláci či v zámku, buď v interiéru, nebo v zahradách (často na vodě, zatímco diváci seděli na břehu), nebo s využitím přírodních kulis – zastřižených keřů francouzského parku. Dlouho byl jediným divadlem v Paříži **Burgundský palác** (1548), jehož sál vznikl z míčovny, prostoru pro hru předjímací tenis. Měl po delších stranách lóže.

Rekonstrukce Burgundského paláce a styl představení v něm je na začátku francouzského filmu *Cyrano z Bergeracu* (1990) s Gérardem Depardieu v titulní roli. Soubor herce **Valeriana le Conta**, který zde zakotvil r. 1598, měl název *Herci krále*. Hrála v něm i jedna z prvních známých hereček, **Marie Venierová**, a čtyři komici,



- < *Torelliho návrh pro operu Andromeda v Paříži (1651)*
- < *Radovánky na začarovaném ostrově – výbuch ostrova ve Versailles (1664)*
- < *Komedie-balet Princezna z Ellidy s vodní hladinou v pozadí ve Versailles (1664)*
- > *Rekonstrukce Sabbattiniho scény s děleným prospektem a periakty (17. st.)*
- > *Sabbattiniho návrh stroje znázorňujícího moře*



kteří pofrancouzštili typy komedie dell'arte pro frašku. Představitel doktora byl původně sám lékařem.

Z míčoven vznikala nejčastěji i další divadla v Paříži. K nejznámějším patřily *Malý Bourbonský palác (1577)*, *Divadlo Marais (Bažina, 1634)*, *Královský palác* (dříve Kardinálův palác, 1641), *Sál strojů v Tuileriích* (zde předváděl Torelli triky a efekty barokní jevištní techniky) a *Guéneaud* v Louvru (1671). Zde pak sídlila od r. 1680 *Comédie-Française*.

V **tragédii** herci přednášeli monolog kvůli svíčkovému osvětlení na rampě a jako zpověď čelem k divákům. Přednes veršů byl hudebně skandován, herci disponovali značným hlasovým rozsahem, dynamikou i dechovou rezervou (až 20 veršů na jedno nadechnutí). Ohlasem hudebně stylizované recitace tragédů jsou recitativy v Lullyho operách. Gesta do jisté míry nahrazovala mimiku omezenou silným nalíčením. Formovalo je výtvarné umění, dvorský tanec a dvorská etiketa. Cílem byla idealizace postavy.

Komedie dell'arte dostala k dispozici **kukátkový divadelní prostor** s barokní jevištní technikou (*létací stroje, propadliště, projekce, pyrotechnika, princip černého divadla aj.*) a spojila se proto s pohádkou či mytologickou hrou. Harlekýnova plácačka se stala kouzelnou hůlkou, pomůckou pro proměny osob, rekvizit či dekorací před diváky i různých triků a efektů. Herci improvizovali s některými pasážemi naučenými předem a uplatňovali zpěv, tanec či akrobacii. Občas se hrálo i v hledišti (zrušení rampy).

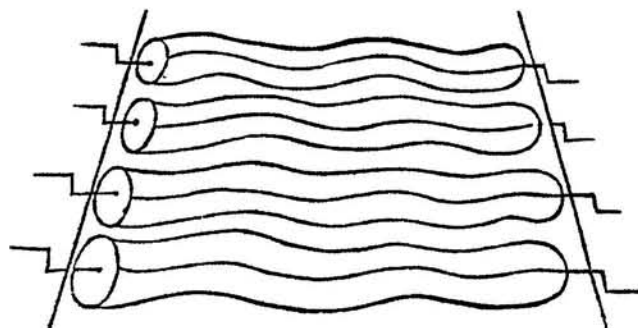
4.2 Německé a rakouské divadlo

Po třicetileté válce (1618–1648) bylo Německo rozděleno na 360 malých států. Sever země náležel protestantům, jih (který byl blíž k Římu) katolíkům. Tradiční baštou

katolíků byl bavorský Mnichov, kde kvetlo zejména okázalé jezuitské divadlo, jež ovlivnilo např. německé dramatiky Andrea Gryphia či Christiana Weiseho.

Angličtí komedianti jezdili po Německu od 80. let 16. st. Před císařem Rudolfem II. hrál *Will Kempe*, představitel Shakespearových šašků. *Soubor Roberta Browna a Johna Greena* pobýval za korunovace Friedricha Falckého a Anny, dcery anglického krále Jakuba I., také v Praze. Později také s herci z německých hanzovních měst, která měla s Anglií styky. Ti si rychle osvojili anglický styl herectví. Ve sborníku *Anglické komedie a tragédie* z roku 1624 s podrobnými scénickými poznámkami byl způsob hereckého projevu názorně popsán. Například v inscenaci Shakespearova Tita Andronika otevřel hrdina lotrům, kteří předtím znásilnili a zmrzčili jeho dceru Lavinii, tepny a nechal je vykřváct (trik umožnil váček se zvířecí krví). Doba byla krutá a lidem nvyklým přihlížet popravám a jiným drastickým výkonům práva se podobné scény líbily.

Podobné hry ovlivnily domácí žánr **hauptakce**, mísící při interpretaci mytologie tragiku až horror s drsnou a vulgární komikou. V komických





◀ C. Gillot: Rozvažující Harlekýn

◀ Herec v hauptakci
(v pozadí vlevo turecká scéna,
vpravo výjev z Fausta)

➤ Josef Stranitzky jako Hanswurst

scénách hauptakci vystupoval zpravidla šašek pojmenovaný podle národního jídla. V Německu byl nejpopulárnější *Hanswurst*, tj. Hans Wurst (Honza Salám, Vuřt, Jitrnice či Jelito). Byl obdobou Harlekýna z komedie dell'arte, v níž se v Německu užívala místní nářečí (princip lokalizace).

Hanswurst míval žluté kalhoty s kšandami, kožený pásek, červenou kazajku, krezl a zelený klobouk. Za pasem pak dřevěný meč nebo harlekýnskou plácačku. Vlasy nosil svázané do uzlu a bradu měl zarostlou vousy. Pod jménem Honcbuřtl vystupuje i v některých českých barokních lidových hrách se světskou tematikou. Jeho českou variantou byl šašek Strakapoun.

4.3 Polské divadlo

V Polsku se podobně jako v českých zemích divadlo vyvíjelo z divadelních prvků obsažených v lidových obřadech a zvycích a ze středověkého náboženského divadla, především z *her velikonočních* a jejich součástí (*planktů*) či z *her vánočních*, které převzalo **divadlo školské a lidové**. Navazuje na ně rozlehlá *Historie o slavném Zmrtvýchvstání Páně* (asi 1580) od kněze **Mikolaje z Wilkoviecka**, v níž vystupuje 35 postav na simultánní scéně. Mohlo ji hrát i méně herců, pokud měl každý víc rolí (ve 20. st. ji uvedli např. polští režiséři Leon Schiller či Kazimír Dejmek). Ve středověku existovalo v Polsku také *světské divadlo*, předváděné *žonglery*, *jokulátory* či *žakéry*.

Z humanistické tvorby vynikl dojemný i humorový *Život Josefa z pokolení židovského* (1545) převzatý ze Starého zákona (inscenovaný r. 1965 úspěšně Kazimírem Dejmekem a hraný pak také u nás). Pro *dvorské divadlo* vznikla nejvýznamnější polská renesanční veršovaná tragédie *Odmítnutí řeckých vyslanců* Jana Kochanowského na námět trójské

války. Hra měla premiéru r. 1578 v amatérském provedení šlechty – magnátů.

Pouze v českém překladu se uchovala školská satirická *Tragédie aneb Hra žebračů* (vydaná v Čechách na přelomu 16. a 17. st. dokonce třikrát). Ze školního prostředí pocházejí bujně *rybaltovské* (enšpíglovské) *komedie a intermedia* (rybaltové byli učitelé farních škol, kostelní zpěváci či sluhové a vzdělávali se v Krakově; divadlem se bavili ve volných chvílích).

V 17. st. se hrály lidové hry s betlémy zvanými *szopka*. Byly to kombinace hry živých herců a loutek (ve 20. st. je několikrát uvedl režisér Leon Schiller, který vydal svou úpravu r. 1931 pod názvem *Pastoralka*). Školské divadlo rozvíjeli v Polsku **jezuité** (v 59 divadlech) a **piaristé** (ve 23 divadlech). Ti se však inspirovali především francouzskou klasicistní dramatikou. Ve 40. letech 17. st. uváděl své latinské hry s žáky v Lešně i **Jan Amos Komenský** (viz kapitola České barokní divadlo).

V královském i v šlechtických divadlech působily profesionální soubory anglické, italské, německé či francouzské, které vedle činohry, zvláště komedie dell'arte, uváděly od 17. st. také operu a balet. V r. 1637 vytvořil ve varšavském zámku pro krále Vladislava IV. italský scénograf první stálé divadlo. Kromě scény mělo horní jeviště pro intermedia a po stranách otočné trojboké kulisy – periakty.

5 EVROPSKÁ HUDBA RANÉHO BAROKA

5.1 Hudba raného baroka v Itálii

Vznik barokního slohu

Jedna z nejradiálnějších proměn v dějinách hudby se uskutečnila kolem r. 1600. Až dosud byla duchovní i světská hudba, ať už šlo o moteta, mše nebo

madrigaly, komponována v zásadě vícehlase, a to převážně polyfonně, v **imitačním kontrapunktickém stylu**. Zpívaný text byl povětšinou těžko srozumitelný, protože slova nezaznívala v různých hlasech současně. V obdobích před barokem také zhudebňovaný text v žádném případě nebyl pro skladatele na prvním místě. Za umělecké hudební dílo byla považována komplikovaná polyfonní stavba a rafinovaný vztah mezi jednotlivými zcela samostatnými hlasy. Tato díla mohla být bez větších obtíží zpívána i s jiným textem nebo také tvořila bez textu podklad pro čistě nástrojovou hudbu, přičemž hudebníci je ozdobami a variacemi přetvářeli podle povahy svých nástrojů. Na tuto vysoce kultivovanou hudbu, přístupnou víceméně pouze zasvěceným posluchačům, lze pohlízet jako na vyvrcholení a závěr téměř dvousetletého vývoje.

Tento ustálený řád evropské hudby byl náhle zpochybněn poněkud výstředním kroužkem vlivných badatelů o antickém starověku. V posledních desetiletích 16. st. se ve Florencii v paláci hraběte *Giovanniho Bardiho*, později u hraběte *Jacopa Corsiho* scházeli členové tzv. **florentské cameraty**. Byla to společnost vzdělaných a uměnímilovných lidí, šlechtických diletantů, básníků, hudebníků a vědců. K jejím členům patřili básník *Ottavio Rinuccini*, skladatelé *Jacopo Peri*, *Giulio Caccini* a *Emilio da Cavalieri*, jejím ideovým vůdcem byl **Vincenzo Galilei (1533–1591)**, otec slavného astronoma. Tento primárně historicky orientovaný kroužek učenců vystoupil s tvrzením, že objevil způsob, jak oživit *hudbu antického starověku*. Řecká dramata, která stála v centru pozornosti *cameraty*, měla být ve starověku provozována zpívaně, melodramaticky. A názor, že vše, co staří Řekové vykonali na poli kultury, platí za nedostižný vzor, vedl k radikálnímu tvrzení, že **melodramma** a **monodie** (jednohlas s jednoduchým akordickým doprovodem) jsou jedinou správnou hudbou. Ihned byla stanovena přísná pravidla (např. v *Cacciniho* spisu *Le Nuove Musiche*), podle nichž je poezie nadřazena hudbě, ke zhudebnění jsou vhodné pouze určité texty (totiž ty, které napodobují antická dramata a pastýřské hry), a veškerá tehdejší polyfonní hudba byla zatracena jako barbarská a bránící srozumitelnosti textu.

Je zcela přirozené, že idea, která považuje řeč a hudbu za jedno a totéž, se mohla zrodit pouze v zemi, jakou je Itálie, kde řeč vykazuje skutečně velice melodramatické a zpěvné rysy. Přesto je dnes nanejvýš překvapující, jak mohla být tak vyspělá, bohatá a rozvinutá hudba, jakou bylo tehdejší

umění vokální polyfonie, odmítnuta a nahrazena **recitovaným zpěvem** jakožto jedinou pravou hudbou.

Teoretické a polemické spisy členů *cameraty* a jejich brzy početných přívrženců ukazují, s jakým revolučním elánem se k celé věci přistupovalo. Dogmata nového slohu byla daleko striktnější než ta nejpřísnější pravidla tradičního kontrapunktu, proti nimž se bojovalo. Nová hudba (*Nuove musiche*) má být v zásadě jednohlasá (*monodie*), melodika je určována spádem řeči (dikcí). Od zpěváka se vyžadovalo, aby na rozdíl od tradiční menzurální polyfonní hudby vycházel při přednesu jen z rytmu řeči. Úlohou tohoto recitovaného zpěvu (*recitar cantando*, **recitativ**) bylo vystupňovat dramatický výraz a přesvědčivost zhudebněného textu. Úkolem skladatele i interpreta bylo ztvárňovat lidské vášně a duševní hnutí (**afekty**) a probouzet je v posluchačích.

Afektovou teorií se zabývali i význační filozofové 17. st., mj. René Descartes a Baruch Spinoza. Descartes ve spise *Traité des passions de l'âme (Pojednání o vášních duše, Paříž 1649)* stanovuje šest základních afektů: úžas, lásku, nenávisť, touhu, radost a smutek. Z nich pak povstává veliké množství odvozených afektů.

Současně se vznikem recitativu se ustálil rovněž adekvátní způsob jeho doprovodu, tzv. **generálbas**, italsky *basso continuo* nebo *continuo*. Šlo o jednoduchý akordický doprovod, přičemž notována byla pouze basová linka, zatímco hráč na loutnu, cembalo, varhany apod. improvizoval akordy podle čísel a značek nad basovými notami. Vznik **doprovázené monodie** (sólového zpěvu v recitativním slohu s doprovodem generálbasu) je jedním z nejdůležitějších převratů slohového přechodu mezi renesanční a barokní hudbou. Větší protiklad než mezi tehdy tradiční *vokální polyfonií* a novou *monodií* je stěžejí myslitelný.

Počátky opery

Po vystoupení *florentské cameraty* se zdálo, že monodie nabízí řešení veškerých hudebně dramatických problémů. Skladatelé příklánějící se k novému slohu stejně jako jejich vzdělané aristokratické publikum byli tak nadšeni z netušených možností dramatické deklamace, že **první opery** byly komponovány takřka výlučně v monodickém stylu.

První operou byla *Dafne* od **Jacopa Periho (1561–1633)**. Byla provedena ve Florencii v r. 1597, sestává z prologu a šesti výstupů a má veskrze pastorální charakter. Její hudba se ovšem nedochovala. První dochovanou operou je Periho *Euridice*, provedená opět ve Florencii

v říjnu r. 1600. Téhož roku vznikla opera na stejné libreto od dalšího skladatele cameraty **Giulia Cacciniho** (asi 1550–1610). Hudební stránka těchto prvních oper je velice prostá. Děj se odvíjí v dlouhých (a pro současného posluchače poměrně jednotvárných) monodických recitativích. Skrovné ozvláštnění přinášejí nečetné homofonní sborové výstupy.

Opery vzešlé z okruhu *florentské cameraty* ukazují, jak radikální bylo odmítnutí starého polyfonního slohu. Lze si jen těžko představit, že by víceméně teoretické snahy o vzkříšení antického dramatu zapříčinily tak dalekosáhlou slohovou proměnu, kdyby největší hudební génius té doby, **Claudio Monteverdi**, nerozpoznal možnosti nového slohu. Neupustil zcela od vymožeností starého polyfonního slohu, a zároveň našel cestu, jak novou ideu doprovázené monodie přetvořit v dramatický recitativ. Stal se tak prvním velkým tvůrcem opery a nejvýznamnějším skladatelem raného baroka. Ve svém díle skloubil veškeré tehdy známé formy vokální a instrumentální hudby s moderními myšlenkami florentských reformátorů, aniž se však nechal omezovat jejich dogmaty.



Claudio Monteverdi (1567–1643) pocházel z Cremony. Jeho učitelem byl skladatel Marc'Antonio Ingegneri. Roku 1590 vstoupil do služeb vévody Vincenza Gonzagy v Mantově, v jehož kapele působil jako zpěvák a hráč na smyčcové nástroje. Roku 1601 se stal kapelníkem. Po vévodově smrti (1612) byl v r. 1613 povolán na místo kapelníka v bazilice sv. Marka v Benátkách. Na tomto místě, které patřilo k nejvýznamnějším v severní Itálii, setrval až do své smrti.

Dříve než začal s kompozicí oper, byl Monteverdi už významným autorem **madrigalů**. V letech 1587–1651 vyšlo tiskem devět knih madrigalů.

V harmonicky odvážných skladbách obsažených v prvních třech knihách se Monteverdi řadí po bok mistrů manýristického madrigalu (**Luca Marenzio**, **Gesualdo da Venosa**). Počínaje pátou knihou (1605) se skladatel přiklání k modernímu slohu. Generálbasový doprovod se stává normou, k některým madrigalům jsou připojeny melodické nástroje, nejčastěji dvojice houslí. V sedmé knize se poprvé objevují sólové madrigaly pro jeden nebo dva hlasy a basso continuo. Osmá kniha (1638) *Madrigali guerrieri et amorosi* (Madrigaly válečné a milostné) obsahuje i dvě rozsáhlejší kompozice, které svým charakterem patří k Monteverdiho jevištním dílům: *Ballo dell'Ingrate* (Balet nevděčnic) a *Combattimento di Tancredi et Clorinda* (Souboj Tankréda s Clorindou). Jde o dramatickou epizodu ze slavného renesančního eposu Osvobozený Jeruzalém od Torquata Tassa. Devátá kniha madrigalů vyšla posmrtně v r. 1651.

V r. 1607 napsal Monteverdi pro karneval v Mantově svou první operu *L'Orfeo* s podtitulem *favola in musica* (hudební báj). Roku 1608 následovala *Arianna*, z níž se dochovalo jen slavné *Lamento d'Arianna* (Ariadnin nářek). Nejméně šest dalších oper se nedochovalo. Z posledních let Monteverdiho života pocházejí mistrovská díla pro Benátky, a to *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (Odysseův návrat do vlasti, 1641) a *L'Incoronazione di Poppea* (Poppeina korunovace, 1642).

Opera v Římě

Z Florencie se opera a nový monodický sloh rozšířily do dalších kulturních center apeninského poloostrova. V Římě byla již v r. 1600 scénicky provedena rozměrná kompozice *La rappresentazione di anima e di corpo* (Představení o duši a těle) od člena florentské cameraty **Emilia da Cavalieriho** (asi 1550–1602). Toto dílo lze považovat za duchovní operu nebo také první oratorium. Za pontifikátu Urbana VIII. z rodu Barberini (1623–1644) zažívá Řím rozkvět opery, a to dokonce opery komické, neboť tento papež zastával názor, že umění nemu-



sí být bezpodmínečně duchovní, aby bylo pro církev přijatelné. Rodina Barberini se stala patronem římské opery a v r. 1632 mohlo být provedením duchovní opery *Sant'Alessio* od *Steffana Landiho* oslaveno vybudování nádherného divadla s kapacitou více než tři tisíc míst. O sedm let později se v témže divadle hrála první komická opera: *Chi soffre, spera* (*Kdo trpí, nechť doufá*) s hudbou dvou autorů, *Marca Marazzoliho* a *Virgillia Mazzocchiho*. Je pro kulturní situaci barokního Říma příznačné, že autorem libreta byl *Giulio Rospigliosi*, pozdější papež *Klement IX.* (1667–1669).

Nástupce Urbana VIII. *Inocenc X.* (1644–1655) naopak opeře nepřál, a tak kolem poloviny 17. st. význam římské opery upadá.

Po slavné době italské renesance se stalo samozřejmostí, že ostatní Evropa chtěla napodobovat jakýkoliv umělecký druh pěstovaný v Itálii. Velice brzy po vzniku prvních oper se tedy uskutečňují první představení italských oper u panovnických dvorů jižního Německa, Rakouska a Francie, v Salcburku (1618), ve Vídni (1626), v Praze (1627) a v Paříži (1647).

Nový sloh v chrámové hudbě

Z oblasti světské hudby byl nový sloh záhy přenesen i do hudby chrámové. Projevilo se to zejména zavedením **koncertantního stylu**, který spočívá v uplatnění jednoho nebo několika sólových hlasů s generálbasovým doprovodem. Podobně jako ve světské hudbě raného baroka i v církevní hudbě v moderním koncertantním stylu stála hudba ve službách silného citového výrazu a tónomalby. Nová hudba bere ohled na vnější podobu i obsah textu. Ke zvýraznění a výkladu textu slouží neočekávané disonance, rytmus, melodické ozdoby, koloratura, použití obligátních nástrojů apod. Ve srovnání s tradičními sborovými styly, jako byl **gregoriánský chorál** nebo **vokální polyfonie**, působí nový sólistický koncertantní styl subjektivně. Úkolem hudby je vyjadřovat řeč a city (afekty) jednotlivce.

První duchovní hudbu pro sólové hlasy a baso continuo vydává v Benátkách r. 1602 kapelník mantovského dómu **Lodovico Grossi da Viadana**

(1564–1627). Jde o sbírku *Cento concerti ecclesiastici a 1–4 voci con il basso continuo per sonar nell'organo* (Sto duchovních koncertů pro 1–4 hlasy s bassem continuem určeným pro hru na varhany). Viadanovo dílo mělo zásadní vliv na vývoj raně barokní chrámové hudby a našlo četné napodobitele. Podobně jako v madrigalu a opeře se také v oblasti duchovní hudby největším přínosem stala tvorba **Claudia Monteverdiho**, především jeho monumentální *Vespro della Beata Vergine* (Mariánské nešpory) z r. 1610.

Oratorium

Po r. 1640 se v Římě objevuje nový hudebně dramatický žánr, **oratorium**. Jde o *duchovní hudební drama*, které ovšem na rozdíl od opery nebylo provozováno s jevištní výpravou a hereckou akcí. Název pochází od oratorií (modliteben, oratoří) při klášterech či kostelech, kde se scházeli kněží i laičtí věřící k duchovním cvičením. Tato setkání nebyla vázána na liturgii. Vedle modliteb a kázání při nich našla velké uplatnění i hudba.

Prvním velkým tvůrcem oratorií byl **Giacomo Carissimi** (1605–1674). Zhudebňoval latinské texty, které byly parafrází biblických, většinou starozákonních příběhů (*Jephta*, *Jonas*, *Judicium Salomonis* aj.). Latinské oratorium (oratorio latino) mělo svůj protějšek ve skladbách na italské texty (oratorio volgare). Nejvýznamnějším skladatelem italských oratorií se ve 2. pol. 17. st. stal **Alessandro Stradella** (1644–1682).

5.2 Hudba raného baroka v Německu

Italský monodický a koncertantní styl se z Itálie rozšířil nejprve do Německa, kde našel uplatnění především v protestantské chrámové hudbě. Barokní protestantismus záhy rozpoznal přednosti nového slohu, především možnost individuálně vyložit a působivě předvést zhudebněný duchovní text. Vznikají skladby pro jednoho nebo více zpěváků s doprovodem generálbasu. K tomuto základu se často připojují další (zpravidla dva) melodické nástroje, případně též čtyř- až osmihlasý sbor. Nové skladby nesou název *duchovní koncert* (*Das geistliche Konzert*), *Concerto*, *Symphonia sacra* apod. Z těchto forem se ve 2. polovině 17. století vyvíjí protestantská chrámová kantáta.

Jako protějšek italských oratorií vzniká v protestantském Německu pro velikonoční bohoslužby forma **pašijí**.

Pašije jsou zhudebnění zdramatizovaných příběhů Kristova utrpení, přičemž textovým podkladem je příslušný text evangelia. Děj je nesen partem vypravěče (Evangelista), dále se zde objevují repliky jednotlivců (Kristus, Petr, Pilát aj.) a zvolání davů (tzv. turbae, např. Židé, vojáci, Apoštolové). Obdobou pašijí pro oslavu vánočních svátků jsou *Weihnachtshistorie* (Vánoční historie) nebo *Weihnachtsoratorium* (Vánoční oratorium).

K předním tvůrcům německého raného baroka patří **Michael Praetorius** (asi 1571–1621), **Johann Hermann Schein** (1586–1630) a **Samuel Scheidt** (1587–1654). Za německý protějšek Monteverdiho lze bez nadsázky považovat **Heinricha Schütze**, jenž zásadní slohové změny, které se uskutečnily kolem r. 1600 v Itálii, zprostředkoval luteránskému Německu.



Heinrich Schütz (1585–1672) – jeho talent rozpoznal lankrabě Mořic Hessenský, který mu v r. 1609 poskytl stipendium na studijní pobyt v Itálii. Tak se Schütz téhož roku stal žákem slavného benátského skladatele **Giovanniho Gabrielliho** (1555–1612). Už r. 1611 vydává v Benátkách knihu pětihlasých madrigalů. Po Gabrielliho smrti se Schütz vrací do Kasselu, kde se r. 1613 stává dvorním varhaníkem. V r. 1617 získal místo kapelníka u saského kurfiřtského dvora v Drážďanech. S výjimkou studijní cesty do Itálie (1628–1629) a kratších pobytů u dvorů v Kodani, Brunšviku a Hannoveru zůstal na tomto místě až do své smrti.

Schütz je autorem první německé opery *Daphne*, komponované na text libretisty prvních florentských oper **Ottavia Rinucciniho** (v překladu významného německého barokního básníka Martina Opitze) a provedené r. 1627 na zámku Hartenfels (poblíž města Torgau). Z opery se dochovalo pouze libreto.

Zásadní je Schützův význam v oboru luteránské chrámové hudby. Přední místo zaujímají jeho pašije *Sieben Worte Christi am Kreutz (Sedm slov Kristových na kříži)* a *Die Historia des Leidens und Sterbens unseres Heylandes Jesu Christi (Historie utrpení a smrti našeho Spasitele Ježíše Krista)*. Stejnou formu a hudební zpracování mají *Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einzigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi (Historie radostného a vítězného Vzkříšení našeho jediného Vykupitele a Spasitele Ježíše Krista)*, vydáno tiskem 1623) a vánoční oratorium *Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes- und reinen Sohns (Historie radostného a milostiplného narození Syna Božího)*, tiskem 1664). Z množství publikovaných sbírek chrámových motet jsou nejvýznamnější *Psalmen Davids (Žalmy Davidovy, 1619)*, *Symphoniae sacrae (2 díly, 1629, 1647)*, *Kleine geistliche Konzerte (Malé duchovní koncerty, 2 díly, 1636, 1638)*, *Musikalische Exequien (1636)*.

5.3 Hudba raného baroka v Českých zemích

Bouřlivé politické a válečné události na počátku 17. st. (stavovské povstání, třicetiletá válka) způsobily, že se nový hudební sloh z Itálie do Českých zemí dostal s určitým zpožděním. Přestěhováním panovnického dvora z Prahy do Vídně chyběl základní předpoklad k rozvoji nejmodernějšího hudebního druhu, opery. Italská opera se v 17. st. hrála v Praze pouze ojedinele při návštěvách císařského dvora (1627, 1679–1680). Z jednotlivých hudebních druhů měla nejširší uplatnění chrámová hudba. Kolem pol. 17. st. již v Čechách i na Moravě působili skladatelé, kteří si osvojili nové slohové

prvky italské hudby, především monodii, koncertantní sloh a generálbas.

Zásadní význam pro pronikání barokního slohu do české hudby má Adam **Václav Michna z Otradovic**, jindřichohradecký varhaník, skladatel a básník.

Václav Michna (asi 1600–1676) pocházel z hudebnické rodiny, studoval na jezuitském gymnaziu ve svém rodišti. O jeho dalším hudebním vzdělání nemáme žádné zprávy. Od r. 1645 do smrti byl varhaníkem v Jindřichově Hradci, kromě toho provozoval i živnost hospodského.

Michna patří mezi nejvýznamnější české básníky 17. st. Ve svých kancionálech určených venkovským kantorům zhudebňoval vlastní texty. Jsou to *Czeská Maryánská Muzyka (1647)*, *Swato-Ročnij Muzyka, aneb Swátečnij Kancyonál (1661)*, *Lautna česka (1653)*. Jeho písně byly přejímány do pozdějších kancionálů (*Holan Rovenský, Šteyer*), mnohé se zpívají dodnes a některé zlidověly (vánoční píseň *Chťíc, aby spal*). Kromě duchovních písní psal Michna také náročné chrámové skladby na latinské liturgické texty v moderním koncertantním slohu s obligátními nástroji a generálbasovým doprovodem. Jde především o tištěné sbírky *Sacra et Litaniae (1654)* a *Officium vespertinum (1648)*. Mnoho Michnových skladeb se ztratilo, některé se zachovaly pouze ve zlomcích. Patrně nejvyspělejším Michnovým dílem je *Missa Sancti Venceslai* (Svatováclavská mše), která se svou melodickou invencí a nápaditým využitím zvukových kombinací vokálních a instrumentálních hlasů blíží soudobému benátskému vzoru.



Skenováno pro studijní účely

VI

VRCHOLNÉ BAROKO

1 EVROPA PO TŘICETILETÉ VÁLCE

Ve 2. pol. 17. st. bylo už dokončeno náboženské rozdělení západní a střední Evropy, které potvrdil vestfálský mír. Evropské státy se hlásily ke katolickému nebo k některému z protestantských vyznání a vztahy mezi nimi už příliš neovlivňovaly náboženské otázky, nýbrž především mocenské zájmy. Poměry v západní a střední Evropě byly do značné míry předurčeny výsledky třicetileté války.

1.1 Vývoj v západní a severní Evropě

Francie, která prošla ve 40. a 50. letech 17. st. těžkou vnitropolitickou krizí, de facto občanskou válkou (tzv. frondou), se v 60. letech zkonsolidovala pod absolutistickou vládou krále Ludvíka XIV. a proměnila se v moderní, ekonomicky i vojensky silný a vnitřně stabilizovaný stát, jenž se stal pro řadu evropských panovníků vzorem. Snaha zaujmout místo hlavní západoevropské mocnosti vedla Francii k výbojně politice, která ohrožovala její severní a východní sousedy. Současně se také snažila potlačit sílu a vliv habsburského rodu.

Španělští Habsburkové vyšli z táhlého válečného konfliktu s Francií, jenž byl ukončen pyrenejským mírem r. 1659, poměrně oslabeni. Jejich rod se navíc dostal do vážné dynastické krize a hrozilo mu vymření. Jejich rakouští příbuzní dopadli o něco lépe. Sice ztratili část svého vlivu na dění v římskoněmecké říši (císařská hodnost, kterou rakouští Habsburkové tradičně získávali, ztratila po vestfálském míru další část své reálné moci), ale podařilo se jim zachovat podunajskou monarchii, kde výrazně posílili svou moc.

Anglie ve 2. pol. 17. st. prošla důležitou transformací politického systému. Po revoluci a vládě „lorda protektora“ Olivera Cromwella došlo v r. 1660

k obnovení monarchie a k restauraci Stuartovců (král Karel II.). Takzvaná slavná revoluce r. 1688 (vyhnání Karlova nástupce Jakuba II.) a přijetí Viléma III. Oranžského na královský trůn umožnily v Anglii posílit parlamentarismus. Nový král musel souhlasit s velkým omezením svých pravomocí, které převzal parlament (tzv. Prohlášení práv, Bill of Rights). Tím Anglie nastoupila cestu k vnitřní stabilitě a v konečném důsledku i k postavení velmoci rozvíjející zámořský obchod a systematicky budující obrovské koloniální panství.

Politická síla dalšího významného protestantského státu, **Nizozemí**, začala ve 2. pol. 17. st. stagnovat. Země, která v předchozím století svrhla španělskou nadvládu a začala budovat své obchodní a koloniální panství, musela podstoupit těžké střety s Francií. **Švédsko**, jež se ve 30. a 40. letech 17. st. stalo jedním z nejvýznamnějších aktérů velkého konfliktu, získalo převahu v dlouholetém zápase o nadvládu v severní Evropě nad svým tradičním rivalem, Dánskem. První obětí jeho expanzivní politiky se stalo na konci 50. let 17. st. Polsko, územně rozsáhlá, ale poměrně slabá země ovládaná šlechtickou oligarchií. Švédsko poté upevnilo svou moc na Baltu a i v průběhu následujících desetiletí představovalo v severní Evropě nejsilnější politický a vojenský subjekt. Bylo ovšem jen otázkou času, kdy narazí na zájmové sféry Ruska a kdy mezi oběma státy dojde ke konfliktu.

1.2 Habsburská monarchie – boj na dvou frontách

Středoevropská mocnost, jíž v této době byla habsburská monarchie, se musela ve 2. pol. 17. st. potýkat se dvěma nepřáteli, kteří pro ni představovali velká nebezpečí, s Francií a s Osmanskou říší.



- < *P. da Cortona: Santa Maria della Pace (průčelí), Řím*
- > *G. Bernini: Kolonáda před chrámem sv. Petra, Řím*
- > *F. Borromini: San Carlo alle quattro Fontane, Řím*

Rozpínavost Francie ohrožovala jak přímo panství Habsburků, tak i habsburské zájmy v římsko-německé říši. Takzvaná devoluční válka, expanze Francie do Španělského Nizozemí v letech 1667–1668, se obešla bez přímé účasti středoevropské habsburské monarchie. Po útoku Ludvíka XIV. na Severní Nizozemí r. 1672, který ohrozil i říšské zájmy, se monarchie zapojila do války proti Francii a jejímu spojenci Švédsku. Další francouzské výboje směřovaly v 80. letech 17. st. na území římsko-německé říše a ohrozily vládcu habsburské monarchie Leopolda I., který současně nosil císařskou korunu. Válka o Porýní vypukla v r. 1688 a po devíti letech pozičních bojů v Porýní byl uzavřen pro Francii nepříznivý mír v Rijswijku (1697). Francie však nebyla na konci 17. st. zdaleka poražena a také neztratila svou rozpínavost. I nadále pro monarchii představovala velmi silného soupeře.

Osmanská říše stabilizovala v pol. 17. st. své vnitropolitické poměry a vzchopila se k dalším výbojům, které směřovaly do Horních Uher (dnešní Slovensko) a na území Rakouska. V letech 1663–1664 se odehrála první válka Habsburků s Turky. Další konflikt vypukl na počátku 80. let 17. st., kdy Turci podporovaní Sedmihradskem a uherskými povstalci oblehli Vídeň. Turecké nebezpečí bylo v tuto chvíli pro okolní země natolik hmatatelné, že i ony se zapojily do tažení proti Turkům. Nejvýznamnější byla armáda polského krále Jana III. Sobieského a vojska německých knížat pod vedením Karla Lotrinského. V září 1683 se před branami Vídně odehrála bitva, v níž Turci podlehli. Následovala série tažení a bitev Habsburků a jejich spojenců v 80. a 90. letech 17. st., kdy byly

postupně dobývány významné pevnosti a strategické body v Uhrách. Karlovičským mírem, uzavřeným s Osmanskou říší r. 1699, připadlo habsburské monarchii území Uher. Tím skončilo téměř dvousetleté období, v němž soustátí rakouských Habsburků tvořilo hlavní a účinnou hráz proti náporu Turků do střední Evropy.

1.3 Dlouhý mír v českých zemích

Pro země Koruny české představovala 2. pol. 17. a 1. pol. 18. st. především období pozoruhodně dlouhého míru. Habsburská monarchie, jejíž nedílnou součástí byly, se sice v této době ocitla v řadě těžkých válečných konfliktů, ale české země zůstaly (až na okrajové a prakticky nevýznamné události) ušetřeny vpádů nepřátel a přímých bojových akcí, a to na celých dvaadvadesát let. Toto mírové období jim poskytlo možnost rekonstrukce po ničivých událostech třicetileté války. Zhruba do konce 17. st. se zotavily ekonomicky, současně došlo k demografickému vzestupu (téměř půl století se vyrovnával úbytek obyvatelstva, k němuž došlo za třicetileté války v důsledku vojenských akcí, hladomorů a epidemií).

Dlouhé mírové období umožnilo v českých zemích také rozvoj barokní kultury. Vznikaly barokní šlechtické paláce i měšťanské domy, barokní přestavby znamenaly také většinu církevních staveb. Šlechtický i církevní mecenát umožnil vznik mnoha uměleckých děl z oblasti výtvarného umění, hudby i divadla.

Dlouhé období míru ovšem české země tvrdě zaplatily. Byly pevně zasazeny do habsburské mo-



narchie, musely se stát její loajální součástí. Jejich vysoké daňové zatížení spolufinancovalo obranu habsburské monarchie před Turky, stejně jako další vojenské střety. Kromě peněz přispívaly české země i lidskými kapacitami, vojáky, kteří byli rekrutováni z jejich obyvatelstva.

Stálá armáda, která v habsburské monarchii vznikla na konci třicetileté války, znamenala pro mnohé mladé muže odvod do téměř celoživotní vojenské služby, současně však představovala jedno z pojitek zemí mnohonárodnostní monarchie. Druhým integračním faktorem byla vysoká šlechta, jejíž příslušníci pronikali k vídeňskému dvoru, kde získávali různé úřední hodnosti. Současně nasávali tamní kulturní i politické ovzduší, které do jisté míry sami spoluutvářeli. Uzavírali zde i sňatky a dávali tak v rámci monarchie vzniknout nadnárodní aristokratické barokní společnosti (jejímž jazykem byla v 17. st. vedle němčiny především italština). Tito šlechtici však současně zůstávali spjati se svými zeměmi a jejich stavovskými obcemi, takže měli dobré předpoklady pro zpětné přenášení kultury a politického myšlení dvora do jednotlivých zemí monarchie.

2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VRCHOLNÉHO BAROKA

2.1 Italské vrcholné baroko

Architektura

Vrcholné období římské barokní architektury reprezentuje slavná trojice stavitelů – **Pietro da Cortona** (1596–1669), **Gianlorenzo Bernini** (1598–1680) a

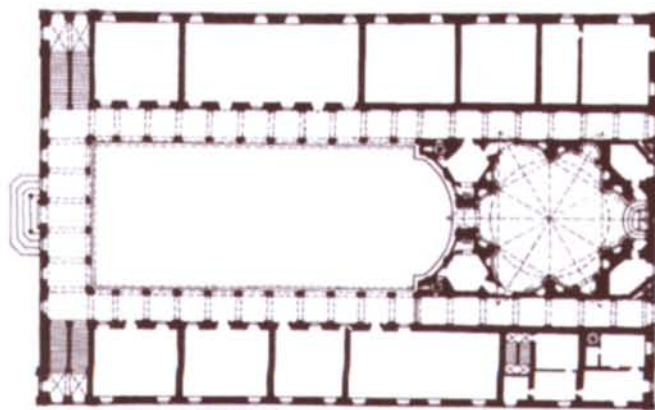
Francesco Borromini (1599–1667). Mezi díly **Pietra da Cortony** vyniká jedinečná přestavba římského kostela *Santi Lucca e Martina* na Foru Romanu. Svou půdorysnou koncepcí řeckého kříže se zaoblenými rameny, obklopeného ze všech stran kolonádou, prozrazuje autorův cíl vytvořit zcela jednotný prostor. Na stavbě průčelí *kostela Santa Maria della Pace* (1626–1627) dosáhl mimořádného dynamického účinku uplatněním konvexně rozvinuté sloupové předsině s konkávními postranními křídly. Pietro da Cortona se dále výrazně prosadil i jako malíř fresek (*Palazzo Pitti* ve Florencii).

Gianlorenzo Bernini byl jedním z geniálních univerzálních umělců baroka; ovládal všechny druhy výtvarného umění, vynikl zvláště jako sochař. Kromě *baldachýnu v chrámu sv. Petra ve Vatikánu*, kde jako první použil monumentální tordované sloupy, se mu přičítá i *průčelí paláce Barberini*. Proslulá je jeho realizace *kolonády před chrámem sv. Petra* (1656–1667), kde oválné náměstí s obeliskem uprostřed uzavřel sloupořadím toskánských sloupů o čtyřech řadách (284 sloupů). Ramena sloupořadí se otevírají směrem ke svatopetrskému kostelu a symbolizují církev otevírající svou náruč věřícím. Kolonáda pomocí iluzivní perspektivy zvyšuje účinek průčelí kostela. Jako sochař a architekt se uplatnil při stavbě *fontány čtyř řek na Piazza Navona* (1647–1652). Spodní část fontány tvoří umělá skála přikrytá vegetací. Čtyři ženské figury představují alegorie řek čtyř světadílů (Dunaj–Evropa, Nil–Afrika, Ganga–Asie, La Plata–Amerika). Fontánu završuje obelisk.



ponované v malebných skupinách. Jeho výstřední architektura přechodnocuje antické a renesanční dědictví takřka až k negaci.

Francesco Borromini (1599–1667) pocházel ze starého stavitelského rodu, od devíti let pracoval na dostavbě milánského gotického dómu. Jeho strýc **Carlo Maderno**, vedoucí stavby kostela sv. Petra v Římě, si všiml Borrominiho kreslířského talentu a zaměstnal ho. Když Maderno zemřel a stavbu převzal Bernini, zůstal Borromini jako jeho asistent. Již po dvou letech spolupráci s Berninim končí, neboť jeho podíl na společných dílech není dostatečně oceňován. Díky svému talentu pro nová prostorová a tvarová řešení poté získal řadu samostatných zakázek. Absence pravého úhlu ve prospěch plynule probíhajících křivek se stalo poznávacím znamením všech Borrominiho staveb. Byl pravděpodobně průkopníkem symbolismu v barokní architektuře (*půdorys kostela San Ivo della Sapienza*), který poté rozvinul např. Jan Blažej Santini.



Francesco Borromini pracoval jako kameník na stavbě svatopetrské baziliky. Mezi jeho nejslavnější díla patří *San Carlo alle Quattro Fontane* (*San Carlino*) a univerzitní *kostel San Ivo della Sapienza*. Půdorys tohoto kostela je založen na tvaru šestičípé hvězdy a má připomínat podobu šestiúhelníku buňky ve včelím plástu a tím i mocný rod Barberini, jehož erb nesl včelu. Borromini se stal průkopníkem radikální iluzionistické architektury, neboť utvářel vnitřní prostor průnikem stereometrických těles. Jeho fasády jsou konvexně a konkávně zvlněné, zvonice a kupole kostelů kom-

Radikální směr italské architektury pokračoval v Turíně v díle theatinského mnicha **Guarina Guariniho** (1624–1683). Stavby jeho kostelů tvoří složitý architektonický systém; matematicky řešenou kompozici prostoru doplňuje často až bizarní dekorativismus. K jeho nejdůležitějším dílům patří turínský *kostel San Lorenzo* (1668–1687) a *kaple Santa Sindone* (*kaple Kristova roucha*) v turínském dómu. Pro Prahu navrhl *kostel theatinů (kajetánů)* na Malé Straně, který se nedočkal realizace. V rámci profánní architektury vytvořil prototyp paláce se střed-

◀ F. Borromini: *San Ivo della Sapienza* (průčelí), Řím

◀ F. Borromini: *San Ivo della Sapienza* (púdorys), Řím

◀ G. Guarini: *Capella della Santissima Sindone* (pohled do klenby), Turín

▶ G. Bernini: *Apollon a Dafné*, Galleria Borghese, Řím

▶ G. Bernini: *Sv. Longinus*, chrám sv. Petra, Řím



ním oválným tělesem (prostupujícím dvě patra), k němuž přiléhají pravoúhlá obytná křídla (*palác Carignani v Turíně*). Iluzivně zpracované, takřka sochařsky modelované průčelí je nezvykle zhotoveno z cihel. Púdorys kostela *San Lorenzo* tvoří osmiúhelník vepsaný do čtverce s konkávními stranami. Větší ze dvou kupolí se složitými žebrovými klenbami nezapře vliv španělské muslimské architektury; čtyři dvojice překřížených oblouků žebor vytvářejí osmicípou hvězdu a umožňují pohled do kopule s lucernou prozářené světlem. Guariniho dílo završuje směr vrcholně barokního **iluzionismu**.

Sochařství

Barokní sochařství přejalo odvětví, obory i techniky z renesance, naplnilo však tuto tradici zcela jiným duchem i formou. Figurální sochařství opustilo renesanční ideál krásy, harmonie a uměřeného zdrženlivého výrazu a vydalo se v tradici manýristického pojetí směrem k dynamickému zachycení výrazu lidské duše. Sochaři byli vedeni touhou zpodobnit nejrůznější duševní stavy do krajnosti vypjaté, zachytit extatickou radost, meditaci, rozkoš či zoufalství. Náměty vhodné k naplnění tohoto programu nalézali především v antické mytologii nebo v příbězích z bible a ze života světců. Vypjaté expresi barokního sochařství slouží i dynamičnost postojů a rozevlátost draperií rouch či naopak ztuhnutí těla související s duševním stavem a jeho zahalení do přilnavého neplastického roucha.

Zakladatelskou osobností italského barokního sochařství je **Gianlorenzo Bernini**, mnohostranný umělec, tvořící univerzálně i v oblasti architektury a malířství.

Gianlorenzo Bernini (1598–1680) se v sedmi letech spolu se svým otcem, sochařem Pietrem Berninim, přestěhoval z Neapole do Říma, kde prožil svůj na tehdejší dobu neobyčejně dlouhý život (téměř 82 roky). Velkou část svých učednických let strávil ustavičným studiem antických soch v římských sbírkách. Díky zvláštní přízni papeže Urbana VIII. se stal prvním umělcem Říma. Dostatek velkých zakázek mu umožňoval vést obrovskou dílnu s mnoha učedníky a pomocníky. Při sochařské tvorbě se nebývalou měrou otevřel vůči podnětům malířství (zvláště Guido Reni). Zvláštní schopnosti prokázal při živém iluzionistickém spojování architektury a sochařství (náhrobky, kašny).

Berniniho genialita se plně realizovala v **dílech sochařských**. Začínal jako sochař už v patnácti letech a jeho osobitý přístup ke hmotě ovlivnily zejména římské starověké památky a tvorba Michelangelova. Pracoval v Římě ve dvorních službách několika papežů (Pavel V., Urban VIII., Inocenc X.) a také na dvoře francouzského krále Ludvíka XIV. Berniniho dílo *Apollon a Dafné* (1624), inspirované helénistickým sochařstvím, se stalo prototypem barokního mytologického sousoší.

Scéna zachycuje moment z Ovidiových Proměn, v němž mladý Apollon, puzený vášní a láskou, dostihuje nymfu prchající před ním v zoufalé úzkosti.



- ◀ G. Bernini: *Vidění sv. Terezie z Avily, Santa Maria della Vittoria, kaple rodiny Cornaro*
- ◀ A. Algardi: *Lev Veliký a Attila, chrám sv. Petra, Řím*
- ▼ G. Bernini: *Král Ludvík XIV., Versailles*
- J. Hardouin-Mansart: *Versailles (průčelí)*
- J. Hardouin-Mansart: *Saint Louise des Invalides, Paříž*
- F. Girardon: *Nymfy obsluhující Apollona, Versailles*

Dotykem Apollona se Dafné mění ve strom a stává se součástí přírody. Dynamismus jednosměrného pohybu obou těl vzhůru do prostoru ukončuje vavřínový věnec, metamorfóza nymfina těla. Smyslovost a nadsázka se projevuje ve zpracování pokožky obou mladých těl a naturalistických motivech půdy, kůry a listů.

Charakteristické nestatuární malířské pojetí Gianlorenza Berniniho se projevilo v kompozici pro jeden pohled, v nepřítomnosti soklu a propojení sousoší s okolním prostorem. Socha *sv. Longina* v mystickém vytržení (1638) v chrámu sv. Petra v Římě je dalším prototypem, který se v barokním sochařství později opakoval v nesčetných obměnách.

Sv. Longinus, římský voják, je zachycen v momentu obrácení na křesťanskou víru chvíli poté, co proklál kopím Kristův bok. Světec v rozmáchlém gestu rozpažuje do podoby kříže a vzhlíží ke Kristu, draperie jeho roucha vlaje podél mohutného těla. Pro monumentální, čtyři a půl metru vysokou sochu použil Bernini čtyři mramorové bloky.

Dalším sochařským oborem, v němž Bernini vynikl, je **portrétní bysta**. Během svého života jich vytvořil celou řadu (*kardinál Borghese, vévoda d'Este, Ludvík XIV.* a další). Všichni portretovaní jsou zachyceni v okamžiku určitého duchovního rozpoložení; jejich podobizny prozrazují tak mnoho o individuální psychologii. Podivuhodným způsobem ztvárňuje zbožné vytržení sousoší *Vidění sv. Terezie* (římský kostel *Santa Maria della Vittoria*), jehož námětem je mystické spojení karmelitánské světice s Kristem.

Bernini doslova ilustruje jedno z vidění sv. Terezie z Avily, její setkání s andělem, Božím poslem, jenž probodl šípem Terezino srdce a naplnil ji Boží láskou. Sugestivně zachytil světici v momentu mdlobné extáze, jak se vznáší společně s andělem v oblacích ke zlatému světlu. Sousoší je působivým dílem barokního iluzio-

nismu, kde pro diváka hranice mezi iluzí a realitou mizí. Stěny kaple, obložené černým mramorem, tvoří působivé pozadí bílých soch příslušníků rodiny Cornaro, sledujících dramatickou událost.

Berniniho styl ovládl římské sochařství do konce 17. st., kdy se začal šířit i do Záalpí. Byl chválen a obdivován, ale již krátce po smrti byl označen za „škůdce umění“ a po celé 18. st. byl zarputile odmítán (J. J. Winckelmann).

Protipólem Berniniho radikálního baroka byl **klasicistický směr**, který v římském sochařství představoval **Alessandro Algardi (1602–1654)**. Jeho





Barokní sochařství 18. st. se zcela odvrátilo od berniniovského stylu a usilovalo zejména o výraz půvabu, lehkosti, melancholie a zjemnělé krásy.

2.2 Výtvarné umění ve Francii

Architektura

Od 1. čtvrtiny 17. st. pronikalo baroko z Itálie na území Francie. Byli to především architekti školení v Římě, působící pro církevní řády (**jezuíté**), díky nimž nový sloh ve Francii záhy zdomácněl. Už u nejstarších staveb rozpoznáváme **klasicizující tendenci**, jež bude ve Francii pro další vývoj určující. Architekti působili na dvoře **Ludvíka XIV.** či **kardinála Richelieua** (**Jacques Lemercier** – *kostel Sorbonny*). Hlavním královským architektem byl **Jules Hardouin-Mansart** (1646–1708), který přistavěl k *Invalidovně* (špitál pro nemocné vojáky)

nejznámější prací je velký mramorový reliéf pro *oltář sv. Lva* v kostele sv. Petra ve Vatikánu. Ukazuje vyhnání Attily papežem Lvem I. Velikým. Papež vyšel před brány Říma, kde se setkal s Attilou. Hunského válečníka přesvědčilo k ústupu zjevení apoštolů sv. Petra a Pavla, zachycených v horní části reliéfu. Algardiho střízlivější styl je určen spíše ke klidné koncentraci na detail a je pravým opakem vášnivého zachycení okamžiku, jak jsme jej poznali v díle Gianlorenza Berniniho. Algardi se stal nejžádanějším portrétistou své doby.



- < G. de la Tour: *Anděl se zjevuje sv. Josefovi*, Louvre, Paříž
- < P. de Champaigne: *Kardinál Richelieu*
- > C. Lorrain: *Západ slunce nad přístavem*, Louvre, Paříž
- > D. Vélazquez: *Portrét infantky Margarity*, Kunsthistorisches Museum, Vídeň
- > D. Vélazquez: *Trpaslík Sebastián de Mora*, Prado, Madrid

chrám *Saint-Louis des Invalides* (1706), a vytvořil tak nejvyzrálejší stavbu francouzského baroka. V půdorysu propojil podélnou loď prostého vojenského kostela s centrální stavbou zakončenou kupolí na vysokém tamburu. Průčelí působí nezvykle plasticky díky zdvojeným volným sloupům. Dalším pozoruhodným dílem je přestavba *Versailles*, královského zámku nedaleko Paříže (od 1691). Pod vedením Hardouin-Mansarta zde byla postavena např. *Zrcadlová galerie*, *oranžerie* a *Velký Trianon*. Propojením starších staveb tří křídel zámku vzniklo ohromující *zámecké průčelí* (s délkou 670 metrů). Mansart zachoval členitost starších fasád, hlavní patro rytmizoval pravidelnými odstupy jónských sloupů a jónských pilastrů, které oddělují jednotlivá okenní pole. Ohromující průčelí korunuje atika s trofejemi. Hardouin-Mansart ve své tvorbě kombinuje pompéznost se symetričností, čímž se stává hlavním původcem francouzského klasicismu. Jeho východiskem byla domácí francouzská tradice a italská tvorba P. da Cortony a G. B. Vignoly, již však výrazně přehodnotil. Jméno tohoto architekta vstoupilo i mezi obecně rozšířené pojmy dějin umění: nazývá se po něm *mansardová střecha*, kterou ve shodě s francouzskou tradicí často používal.

Sochařství

Francouzské **sochařství** 1. pol. 17. st. v královských službách se plně soustředilo na výzdobu zámeckého komplexu ve *Versailles*. Všichni sochaři tvořili v duchu G. Berniniho a antického umění. **François Girardon** (1628–1715) vytvořil pro versailleské Apollonovy lázně sousoší *Nymfy obsluhující Apollona* (1666–1675) jako alegorii vlády Ludvíka XIV. Apollon je po své každodenní cestě oblohou ve slunečním kočáře v péči nymf, ty ho koupou a

natírají mastmi. Předlohou pro slavné sousoší byla antická socha Apollona Belvederského (římská kopie podle řeckého originálu z klasického období). Tato klidná antikizující poloha barokního sochařství našla i ve Francii svůj protipól. **Pierre Puget** (1620–1694), ojedinělý tvůrce, silně ovlivněný italským barokem, nalezl svoji uměleckou polohu v naturalismu a rozporuplné dynamičnosti postav, jež jsou v sochařství této doby naprostou výjimkou. Mezi jeho díly vyniká *Setkání Alexandra s Diogenem* nebo sousoší zobrazující antický *souboj stárnoucího Milóna z Krotónu se lvem* (1672–1682). Přestože tato dynamická tendence, tolik vzdálená představám pařížské Akademie, nalezla své objednavatele i v řadách královského dvora, Puget se nikdy nestal oficiálním dvorním umělcem.

Malířství

Ve francouzském malířství 17. st. se uměřený **klasicismus** stal oficiálním slohem Ludvíka XIV. Přesto se v jeho počátcích setkáme i s působením Caravaggiova stylu. **Georges de la Tour** (1593–1652) převzal temnosvit italského génia, jeho dramaticčnost utlumil a převedl v duchovní meditaci. Lyrické až naivní náboženské obrazy zalil umělým světlem svíček či loučí (*Anděl se zjevuje sv. Josefovi*). Jeho mladším vrstevníkem byl **Philippe de Champaigne** (1602–1672), oblíbený *portrétista* dvora Marie Medicejské a Ludvíka XIII. Byl jedním ze zakládajících členů *Královské akademie pro malířství a sochařství*, ustavené v Paříži r. 1648 po vzoru akademií v Římě a Florencii. Jejím posláním byla teoretická výuka malby a kreslení aktů. Nejznámějším Champaigneovým dílem je *portrét kardinála Richelieua* (1635) s hlubokou psychologickou charakteristikou zobrazeného.



Malířského vrcholu dosáhl francouzský barokní klasicismus v dílech Nicolase Poussina a Clauda Lorraina, kteří část života strávili v Římě. **Nicolas Poussin** studoval antické umění a mistry klasické renesance. Na základě tohoto poučení si vytvořil systém zákonitostí, podle nichž komponoval složité mytologické a alegorické scény, prochnuté nadosobním řádem velkolepých harmonických forem. Cyklus *Čtyři roční období* (1660–1664) inspirovaný biblickými příběhy vytvořil pro kardinála Richelieua. *Jaro* představuje prvotní ráj, *Léto* příběh o Boozovi a Ruth, *Podzim* o přinášení hroznu ze země zaslíbené a *Žima* obraz biblické potopy. Poussin se také stal tvůrcem žánru *heroické ideální krajiny*; jde o krajinu uměle komponovanou s antickými stavbami nebo jejich ruinami, doplněnými biblickou či mytologickou stafáží.

Nicolas Poussin (1594–1665) pocházel z Normandie, ale většinu života strávil v Římě. Byl velice společenský a obklopoval se množstvím přátel. Se spřízněnými umělci, vzdělanci a donátory se setkával v neformální akademii, stojící v opozici k radikálnímu baroku. Zpočátku se potýkal s existenčními a zdravotními problémy. Když se v Římě proslavil, začal se o jeho tvorbu zajímat kardinál Richelieu i samotný francouzský král Ludvík XIII., který velice stál o jeho služby. Pod hrozbou smrti se proto Poussin vrátil do Paříže. Znechucen dvorskými intrikami a nenávisť konkurenčních umělců však už po dvou letech uprchl zpět do Říma. Nevěnoval se výuce dorostu, v dílně pracoval sám, a přesto zapůsobil na mnoho následovníků tvořících v duchu klasicismu.

Claude Lorrain (1600–1682) vynikl taktéž osobitým pojetím krajiny, ideální a lyrické s měkkou světelností. Vzdušný hluboký prostor navozují střídající se proudy světla a stínu; právě postižení

světelné atmosféry bylo Lorrainovým nejvyšším cílem (*Žápad slunce nad přístavem*). Dvorním malířem Ludvíka XIV., krále slunce, se stal **Charles Le Brun** (1619–1690), umělecký diktátor, který díky své kariéře oficiálního malíře, ředitele královských gobelínových dílen a ředitele Akademie přiděloval zakázky a hodnotil jejich výsledky. Jeho okázalý až patetický styl uplatnil v náboženských, mytologických a alegorických obrazech a freskách (*Versailles, Zrcadlový sál*). Navrhoval gobelíny, sochy a nábytek, především pro krále, a plně tak reprezentoval „velký styl“ doby Ludvíka XIV.

2.3 Výtvarné umění ve Španělsku

Na Iberském poloostrově po dlouhou dobu přetrvával *mudéjarský sloh*, odkazující k arabským inspiracím. Na počátku 17. st. jezuitští architekti začali stavět podle zásad svého řádu; mezi první stavby raného baroka patří jejich *kolej v Salamance*. Jako protipól této strohé architektury vystupuje tzv. *churriguerrismus* (architekt **José Benito de Churriguerra** a jeho synové, asi 1690–1750), jenž se přes zřejmé vazby k italskému baroku vyznačuje přebujelým dekorativismem a bizarní nádhrou interiérů. Příkladem této stylové orientace je fasáda západního průčelí *katedrály sv. Jakuba v Santiagu da Compostela*.

Ve španělském *sochařství* převládala náboženská témata. Sochy jsou plné exprese a patosu, vyjadřují bolest či extázi, a to pomocí prostředků až divadelních. V 17. st. tvořil v Granadě sochař **Alonso Cano** (1601–1667), který vyzdobil mnohé oltáře zdejších chrámů. Dekorativní nádhra oltářních nástavců se rozbujela v 18. století. Dřevěné sochy vznikaly v duchu velmi silného *naturalismu*. Byly oblékány do přepychových šatů, na hlavě mě-



ly paruky, uvnitř mohl být zabudován i pohybový mechanismus. U královského dvora v Madridu se dostali ke slovu i francouzští mistři.

Také v oblasti **malířství** se projevil naturalismus velmi silně. Mezi nejoblíbenější patřily drastické náměty plné krve a na druhé straně scény sladké, naivní, malované ve velmi silných světelných kontrastech. V 17. st. vzniká národní sloh jako velmi svěbytná transformace italských podnětů. Největší osobností španělské barokní malby je bezesporu **Diego Velázquez**, vycházející ze španělského manýrismu a caravaggiovského temnosvitu.

Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599–1660) se narodil v Seville v rodině právníka a šlechtičny. V mládí se mu dostalo v rodném městě humanistického vzdělání i malířského školení. Po odchodu do Madridu se mu s pomocí přátel podařilo proniknout na královský dvůr a zaujmout svým uměním krále Filipa IV. Král mu dokonce zaplatil studijní cestu do Itálie. Později vyslal malíře do Itálie ještě jednou, aby nakoupil a přivezl stovky děl malířských a sochařských pro královské sbírky. Na madridském dvoře se věnoval hodně portrétu – zpodobnil mnohokrát členy královské rodiny i další příslušníky dvora (různé

kavalíry a dámy, vojáky, církevní hodnostáře, umělce). Jeden z jezdeckých portrétů Filipa IV. přetvořili současní sochaři a kovolitci do monumentálního pomníku. Za vynikající služby byl Velázquez povýšen do šlechtického stavu.

Jako velmi mladý se Velázquez stal královským malířem na dvoře Filipa IV. v Madridu (*portrét Filipa IV.*). Za jeho pobytů v Itálii na něj zapůsobil Tintoretto, především svou vzdušnou atmosférickou malbou. Velázquez ji soustavně doplňoval důsledným studiem skutečnosti. Ranou tvorbu představují díla jako *Triumf Bakcha (1629)* nebo *Vulkánova kovářská dílna*. Náboženské i mytologické výjevy zasazoval do prostého prostředí domácností či hospod, a vnesl tak do nich spontánní lidovost a veselí tomuto prostředí vlastní. Maloval pestrými barvami na tmavém podkladu, který později opustil a obrazy prosvětlnil. Mezi oficiálními portréty pro dvůr vynikají zvláště *podobizny infantky Margarity*, jeho oblíbenkyně, kterou maloval v rozmezí několika let vícekrát. Velmi známé a oblíbené jsou jeho podobizny bláznů, dvorních šašků či trpaslíků, psychologicky propracovaná díla plná soucitu a důstojnosti. Historický obraz *Předání klíčů od pevnosti Breda* je ilustrací holandské kapitulace před Španěly. Na pozadí hluboké krajiny se odehrává přátelské setkání obou vojevůdců, jako by snad ani nešlo o bitvu. Vrcholným Velázquezovým dílem je obraz *Dvorní dámy (1656)*, jenž zachycuje návštěvu infantky Margarity v umělcově ateliéru právě ve chvíli soustředěné práce na portrétu královského páru. Královský pár stojí mimo obrazový prostor; vidíme jej v odrazu zrcadla na zadní stěně ateliéru. Velmi živě je tu naopak zobrazena in-

< D. Velázquez: *Dvorní dámy (Las Meninas)*, Prado, Madrid

< B. E. Murillo: *Stařena vybírající chlapci vši*, Alte Pinakothek, Mnichov

> P. P. Rubens: *Vztyčení a Snímání Krista z Kříže*, katedrála, Antverpy

> P. P. Rubens: *Únos dcer Leukippových*, Kunsthistorisches Museum, Vídeň

> A. van Dyck: *Podobizna Karla I. na lovu*, Louvre, Paříž



fantka s dvorními dámami. Tyto působivé obrazy velkých formátů maloval Velázquez velmi volným malířským rukopisem se zaujetím pro pravdivé vyličení skutečnosti. Význam tohoto malíře pro jeho současníky byl epochální. Pro moderní umění ho objevil Eduard Manet.

Velázquezovými současníky byli **Francisco de Zurbaran (1598–1664)** a **Bartolomé Estéban Murillo (1618–1664)**. Zurbaran, malíř hluboce nábožensky založený, maloval s obrovským vnitřním zaujetím cykly ze života světců. Jeho obrazy mají nepatetický, věcný, soustředěný výraz a jsou plné křesťanské mystiky a askeze. Murillo tvořil v Seville a maloval půvabné žánrové výjevy (květinářky, přadleny, výtržníky). Později se specializoval na zobrazení Madony; slavné jsou obrazy *Panny Marie Neposkvrněného početí* či *Marie oslavené nanebevzetím (Assumpta)*.

2.4 Nizozemské malířství 17. století

V jižní části Nizozemí, v katolickém Vlámku, se malířství 17. st. hlásilo ke směru **radikálního baroka**. Jeho hlavním představitelem byl **Peter Paul Rubens**.

Peter Paul Rubens (1577–1640) pocházel z významné vlámské rodiny, která po složitých peripetiích konvertovala ke katolicismu a usadila se v Antverpách. Na jezuitské škole dosáhl klasického vzdělání a poté si osvojil i základy malířského umění, které rozvinul za italského pobytu. Rubens byl mužem velkého světa –

s přehledem se pohyboval v nejvyšších kruzích Itálie, Španělska, Nizozemí, Francie i Anglie. Svůj šarm spolu s neobyčejnými jazykovými a komunikačními schopnostmi výborně uplatnil při diplomatických misích ve službách infantky Isabely. Bohatých kontaktů využíval také pro získávání zakázek a výjimečných výhod. Četné pocty a výrazy obdivu od nejvýznamnějších osobností té doby zahrnovaly i dvojité pasování na rytíře. Proměna Rubensovy palety v posledním desetiletí života bývá vysvětlována sňatkem s mladičkou Helenou Fourmentovou.





Peter Paul Rubens, malíř s domácím školením, se vyučil v severní Itálii, kde na mantovském dvoře vévody Gonzagy po dobu osmi let získával necennitelné zkušenosti kopírováním starých mistrů v obrovských vévodovských sbírkách a studiem tvorby soudobých italských umělců. Po návratu do Antverp se stal dvorním malířem, diplomatem a rádcem místodržitelky Isabely, dcery španělského krále Filipa II. Často cestoval, vedl život barokního kavalíra, sám sbíral umění a vlastnil obrovskou malířskou dílnu, která pracovala podle jeho návrhů.

Rubensův styl se vyhranil po návratu z Itálie do Antverp. V jeho základu je italské malířství caravaggiovského kontrastního temnosvitu, kombinované s vlámskou tradicí 16. st. (P. Brueghel st.). Jeho raná díla jsou velmi tmavá, s postavami v sevřených kompozicích na jakémsi jevišti, umístěném v prvním plánu. Postupně se jeho paleta prosvětluje směrem k jásavému koloritu. Stupňováním zářivých barev dynamizuje tvarovou i pohybovou nadsázku zobrazených postav. Ohromující je dramatickost jeho patetických obrazů. Raná díla, vytvořená po návratu z Itálie, nalezneme v antverpské katedrále. Jsou to protějškové obrazy *Vztyčení* a *Snímání Krista z Kříže*. Jejich kompozice je sevřená, určená výraznou diagonálou kříže. Nezapře stopy inspirace Tintorettem a plná plasticita nahých těl prozrazuje vzor Michelangelův. Velkolepě působí také plátno *Únos dcer Leukippových* (před 1620) na námět z antické mytologie. Už světlejší malířské podání provází rytmus italských manýristických kompozic. Dynamičnost plných nahých těl je již typicky rubensovská. Na velkých zakázkách pro církevní řády i královské rodiny pracovala řada dílenských pomocníků (*Medicejský cyklus* pro Lucemburský palác v Paříži, např. *Vylodění Marie Medicejské v Marseille, 1622–1625*). Mistr vstupoval do vzniku obrazu pouze návrhovou kresbou, případně při jeho dokončování.

Takovými příklady jsou i plátna oltářního nástavce vytvořená pro kostel sv. Tomáše na Malé Straně v Praze (*Umučení sv. Tomáše a sv. Augustin, 1634*).

Rubens zasáhl tvůrčím způsobem všechny malířské obory; věnoval se krajinomalbě i zátiší, na jejichž tvorbu dokonce zaměstnával malíře specialisty. Jeho styl byl nesmírně inspirativní pro většinu malířů v jižním Nizozemí (typické rysy postav, barevnost, světelná kompozice).

Nejvýznamnějším Rubensovým žákem se stal **Antony van Dyck** (1599–1641). Jeho malby osobitého půvabu, především portréty, se vyznačují elegantně subtilním zpracováním. Například *Podobizna Karla I.* (1635) se vyznačuje ušlechtilostí a přesnými valéry skvělého kolorismu, které inspirovaly řadu umělců ve Francii, Španělsku a hlavně v Anglii. Dalším Rubensovým soupeřem byl **Jacob Jordaens** (1593–1678), autor drsně realistických žánrových a mytologických kompozic.

V protestantském Holandsku dominoval tomuto období malířský velikán **Rembrandt van Rijn**.

Rembrandt van Rijn (1609–1669) se narodil v měšťanské rodině v Leidenu. Po studiích literatury se učil malovat a už v 19 letech si otevřel vlastní dílnu. Byl úspěšný a tak mu byl brzy Leiden malý. Přesídlil do Amsterdamu, kde se oženil a dál pracoval na své kariéře. Přes závratný úspěch umělecký i komerční zůstal v osobních potřebách skromný a věnoval se do úmoru malování. Malířství bylo pro něj posláním a prostorem pro osamělé hledání autentického uměleckého výrazu. Jedním z důvodů poklesu poptávky po Rembrandtových obrazech a následných finančních problémů v posledním dvacetiletí jeho života byl nemanželský vztah s mladou Hendrickje Stoffels. Toto „smilstvo“ tehdejší amsterdamská společnost spoutaná protestantskou morálkou nekompromisně

◀ Rembrandt: Podobizna Saskie van Uylenburgh, Gemäldegalerie, Drážďany

◀ Rembrandt: Noční hlídka, Rijksmuseum, Amsterdam

◀ Rembrandt: Autoportrét, Rijksmuseum, Amsterdam

▶ F. Hals: Správkyně mužského starobince v Haarlemu, Franz Halsmuseum, Haarlem

▼ J. Vermeer van Delft: Krajčářka, Louvre, Paříž

▼ P. Claesz: Vanitas, The Hague, Mauritius



odsoudila. Hendrickje byla po narození dcery dokonce souzena za cizoložství. Rembrandt se nevyhnul bankrotu, ztratil všechny své blízké a zemřel v osamocení a chudobě ve věku 63 roky.

Rembrandtova tvorba je ve srovnání s Rubensem věcná, střízlivá a přísná. Jeho uměleckým cílem bylo postihnout duchovní hloubku lidské bytosti bez vnější efektní okázalosti. Malíř usazený v Amsterdamu se stal v raném tvůrčím období nejlépe honorovaným portrétistou. Toto i lidsky šťastné období dokumentuje např. jeho rozesmátý *Autoportrét se Saskií*, jeho ženou, která mu sedí v klí-



ně s pohárem vína v ruce. Ze stejné doby pochází i rozměrné plátno *Anatomie doktora Tulpa* (1632), skupinový portrét nového typu. Portrétovaní nejsou zobrazeni staticky vedle sebe; malíř je provázal dějem a světlem vycházejícím z pitvané mrtvoly. Další mezník v jeho díle i životě představuje slavný obraz *Noční hlídka* (1642, název vznikl z neporozumění až v 18. st.).

Dramatický skupinový portrét setniny amsterdamské střelecké gardy zobrazuje její příslušníky v konkrétní živé situaci. Hejtman a poručík vpředu se oddělují od zástupu v pozadí, ostatní si čistí nebo nabíjejí pušky a bubeník svolává setninu k odchodu. Snad jde o určitý historický okamžik, chvilku před bitvou, plnou napětí a rozhodování. Obraz vyvolal pohoršení, objednatelé dokonce odmítli zaplatit.

Další život i práci geniálního malíře provázelo odmítání jeho děl a ustávání objednávek. K finančnímu krachu se přidalo i osobní neštěstí, smrt manželky Saskie. Z maleb následujícího zralého období vyzařuje klid, zmoudření a psychologická hloubka. Duševní charakteristika postav, lidí





plných citů a emocí, proniká i do náboženských výjevů (*Kristus v Emauzích, 1648*). V současnosti je nejvíce oceňováno Rembrandtovo pozdní dílo, vznikající od 50. let. Výtvarný kolorit umělec značně redukoval – používá pouze barvu hlíny, dále černou, červenou a bílou. I s takto omezenou paletou dosáhl neuvěřitelného bohatství odstínů. Do jeho malířského rukopisu vstoupila volnost a svoboda. Rembrandt používá vysoké barevné pasty, nanáší je třeba i špachtlí, nechává působit barvu ve členitých texturách. Obrazy jsou temné až černé, z hloubi obrazu se vynořují osvětlené postavy, duchovní bytosti plné tajemné osudovosti. Mezi tato vrcholná díla patří i Rembrandtovy pozdní *autoportréty* nebo *Návrat marnotratného syna (před 1668)*. Rembrandt byl jedním z největších světových malířů; do jeho neustále inspirativního odkazu patří i *grafické listy* (dochovalo je na tři sta leptů a suchých jehel) a *kresby*, které představují vrchol holandské realistické tradice (tématem mu byla především krajinomalba).

Kromě Rembrandtova působiště Amsterdamu byla v tehdejší Holandsku další dvě významná umělecká centra: *Haarlem* a *Delft*. Řada tamních umělců se specializovala podle malířských oborů. Mezi haarlemskými *portrétisty* vynikl **Frans Hals** (1571/5–1666), zhodnocující ve svém díle inspiraci Rubensem. Maloval zejména skupinové podobizny, např. důstojníky a různé kavalíry (*Veselý piják, před 1630*). Jeho malířský rukopis je velmi uvolněný a živý a zachycuje dojmy z konkrétního okamžiku. Za jeho vrcholné dílo se považuje portrét *Správkyň mužského starobince* v Haarlemu. Obraz jednoduché kompozice na takřka plochem tmavém pozadí přesvědčivě vyjadřuje strohou důstojnost a ukázněnost vysoce postavených patricijek. Halsův velmi uvolněný malířský rukopis s děle-

nými skvrnami, nanášenými širokým štětcem, byl bohatou inspirací pro moderní malířství 19. století. V Delftu se největší malířskou osobností stal **Jan Vermeer van Delft** (1632–1675), dokumentátor běžného soudobého měšťanského života. Jeho obrazům je zcela cizí dynamika a pohyb, nejkulí dramatická kompozice. Scény jsou naopak plné klidu, duchovní meditace, zasnění. Hlavním výrazovým prostředkem je Vermeerovi chladné denní rozptýlené světlo a světlý kolorit. Nejčastějším námětem je žena nebo dívka vykonávající běžnou činnost – čte, paličkuje, sedí u klavíru, toaletního stolku nebo hraje na hudební nástroj (*Krajkářka, před 1660*).

Malířství bylo v 17. st. v Holandsku naprosto dominantním uměleckým druhem. Řada malířů se proto *specializovala* na určité konkrétní módní žánry. Mezi malíři *krajin* vynikl **Jan van Goyen** (1596–1656), tvůrce zvláštního typu krajinomalby s nízkým horizontem; největší část obrazu zabírá obloha s mraky. Mezi jeho oblíbená témata patřily i veduty měst, rozbouřené moře, písčné duny či krajina holandského venkova. Na rozdíl od realistického van Goyena pronikají do krajin **Jacoba van Ruisdaela** (1628–1682) symbolické významy. Scény zahrnují romantické rekvizity, ruiny, skácené stromy či náhrobní kameny; jejich smyslem je poukázat na marnost a pomíjivost lidského konání. Mezi malíře zátiší, obrazů zachycujících sestavy menších všednodenních předmětů, patřil kromě mnohých dalších i **Pieter Claesz** (1597/8–1661).

2.5 Barokní výtvarné umění v Čechách

Historické a politické změny 1. pol. 17. st. ukončily umělecky příznivé období manýrismu. Z porážky na Bílé hoře vyplynula především důsledná rekatolizace celého

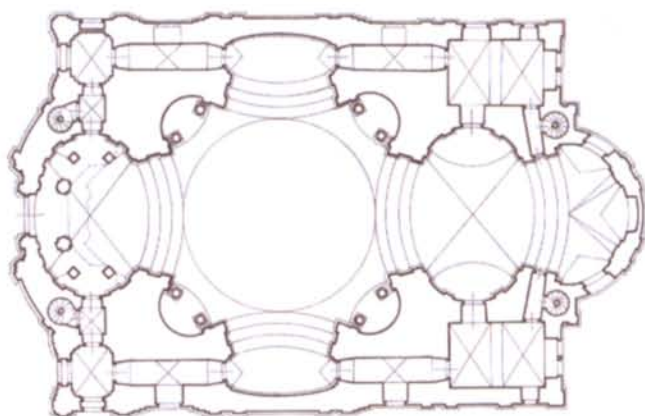
- < J. B. Mathey: *Kostel sv. Františka Serafinského (průčelí), Praha*
- < J. B. Mathey: *Zámek Trója, Praha*
- < K. Dientzenhofer: *Kostel sv. Kláry, Cheb*
- > J. B. Fischer z Erlachu: *Zámecký kostel, Vranov nad Dyjí*
- > J. B. Santini: *Kláštérní kostel (pohled do klenby), Sedlec u Kutné Hory*
- > J. L. Hildebrandt: *Kostel sv. Vavřince (půdorys), Jablonné v Podještědí*



národa. Současně s tímto procesem k nám proniká barokní sloh. Přestože byl jedním z nástrojů nucené katolické obnovy, záhy tu zdomácněl a barokní architektura určila na staletí podobu měst, vesnic i české krajiny. Vývoj barokního umění v českých zemích členíme na tři fáze: **rané baroko** (nepřesahuje 17. st.), **vrcholné baroko** (období 1700–1740), **pozdní baroko** (2. pol. 18. st.) – překrývá se s rokokem a klasicismem.

Architektura

První stavby prozrazující ohlas italského baroka vznikají už na počátku 17. st., ještě před stavovským povstáním, a to především v Praze (*Vlašská kaple, Matyášová brána* na Pražském hradě). Stavby českého manýrismu a raného baroka jsou většinou dílem cizinců, především Italů. Největšími realizacemi 1. pol. 17. st. se staly pražské stavby *Valdštejnského paláce* a *Klementina*. Pro Albrechta z Valdštejna navrhl italský architekt **Andrea Spezza** luxusní a předimenzovaný, v podstatě ještě manýristický komplex paláce se čtyřmi dvory, salou terrenou a zahradou. *Klementinum*, jezuitská kolej na Starém Městě, byla postavena podle návrhu architekta **Carla Luraga** (1615–1684) na místě více než třiceti středověkých domů. Práci pro pražské jezuitu začal přestavbou *kostela sv. Salvátora* a pokračoval monumentálním *průčelím koleje* do Křížovnické ulice. Použil zde vysoký pilastrový řád spínající dvě patra, završená rovnou průběžnou římsou. Vertikalitu umocňují pravoúhlá vysoká okna. Významným architektem tohoto období byl Francouz římského školení **Jean Baptiste Mathey** (kolem 1630–1696). Do Prahy ho pozval velmistr řádů křížovníků s červenou hvězdou. Pro tento řád navrhl *kostel sv. Františka Serafinského* u Karlova mostu (1679–1688). Centrální půdorys kostela vychází z řeckého kříže



se zaoblenými kouty, nad jehož oválným středem je vyzdvížena kupole na tamburu. Fasádu obložnou kamenem člení soustava pilastrů, lizén, oken a plochých polí. Vykrojená nároží podtrhují účín rozeklaného štítu, jenž prorůstá atikou. Pro Václava Vojtěcha Šternberka projektoval Mathey *zámek Trója* (stavbu realizovali jiní stavitelé). Venkovská vila římského typu z let 1679–1691 má trojkřídlou dispozici s ústředním hlavním sálem, jenž v kvádrovém bloku převyšuje celou stavbu a prostupuje jí. Zahradnímu průčelí dominuje figurálně zdobné dvouramenné schodiště oválného půdorysu.

Vrcholné barokní architekturu v českých zemích reprezentuje řada proslulých stavitelů. **Kryštof Dientzenhofer** (1655–1722) bývá považován za zakladatele středoevropského směru dynamické a iluzionistické architektury, vycházející z odkazu italských architektů **Francesca Borrominiho** a **Guarina Guariniho**, jejichž díla mohl znát i z osobní zkušenosti. V půdorysech staveb se objevují prostorové průniky elipsovitých útvarů či střídání konvexních a konkávních tvarů, čímž se dosahuje rytmizace zvlněných ploch a linií. Kryštof



◀ J. B. Santini: *Kostel sv. Jana Nepomuckého*
(exteriér a půdorys), Zelená Hora

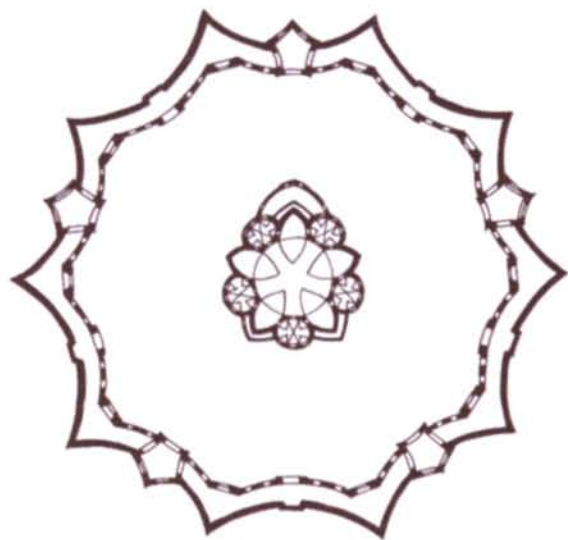
✓ K. I. Dientzenhofer: *Kostel Nanebevzetí Panny Marie, Přeštice*

➤ K. I. Dientzenhofer: *Kostel sv. Máří Magdalény, Karlovy Vary*

➤ J. J. Bendl: *Socha sv. Václava,*
hlavní oltář kostela sv. Jindřicha, Praha

➤ O. Mosto: *Sv. Václav z Karlova mostu,*
Lapidárium Národního muzea

➤ M. V. Jäckel: *Sv. Anna Samotřetí, Karlův most*



Dientzenhofer je tak autorem prvních staveb radikálního baroka s dynamickou modelací hmoty a expanzivně koncipovaným prostorem. Mezi jeho četné realizace patří opatský chrám sv. Markéty v benediktánském klášteře v Břevnově (1708–1712), průčelí a loď chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně (ve stavbě pokračovali K. I. Dientzenhofer a C. Lurago) nebo kostel sv. Kláry v Chebu (1707–1711). Od r. 1696 působil v Praze pevnostní stavitel Giovanni Battista Alliprandi (1665–1720). Do Prahy přinesl poučení vídeňskou tvorbou Johanna Bernharda Fischera z Erlachu a oboha-

til rejstřík pražské palácové architektury o motiv konzolového polopatra s atikou (*Lobkovický palác* na Pražském hradě, 1702–1707). Některé návrhy Fischera z Erlachu, vlivného autora zámku *Schönbrunn* ve Vídni nebo slavného kostela sv. Karla *Boromejského* tamtéž, byly realizovány i v Čechách a na Moravě. Jde např. o zámecký kostel ve *Vranově nad Dyjí* nebo *Clam-Gallasův palác* v Praze. Teoreticky velmi fundovaný architekt dokázal skloubit poučení římským barokem a francouzským klasicismem do vlastního impozantního stylu. Nad barokní hravostí převážila reprezentativní monumentalita světských staveb a vážný slavnostní ráz staveb sakrálních.

Ze stejných stylových základů vyšel i další rakouský architekt, císařský stavitel **Johann Lucas von Hildebrandt** (1668–1745). V Čechách patří mezi jeho nejvýznamnější díla *kostel sv. Vavřince v Jablonném v Podještědí* (1699–1702), kombinující podélný a centrální půdorys s ústřední kupolí. Zvláštností interiéru je použití konvexně zvlněných pilířů. Stavba inspirovala další architekty vrcholného baroka, zejména K. I. Dientzenhofera.

Specifickým směrem v české barokní architektuře byla tzv. *barokní gotika*. Vytvořil ji geniální autor **Giovanni Santini** zvaný **Aichel** (1677–1723), který na objednávku představitelů církevních řádů opravil





a přestavěl několik středověkých klášterních chrámů (např. *Sedlec u Kutné Hory* pro cisterciáky nebo *Kladruby u Stříbra* pro benediktiny). Nechal se přitom inspirovat českou gotickou architekturou (**B. Ried, P. Parlér**). Použitím gotizujícího tvarosloví, zejména valenými klenbami s lunetami, krouženými a přetínajícími se klenebními žebry, lomenými oblouky, zdůraznil starobylost klášterů navazujících na tradici před husitskými válkami a před rozkošem v církvi a poukázal na pevné spojení klášterních komunit s domácím prostředím. Vrcholným dílem barokní gotiky je Santiniho novostavba poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na *Zelené Hoře* u Žďáru nad Sázavou (1719–1723), dnes na seznamu památek UNESCO. Půdorysu i celé stavbě dominuje motiv pěticípé hvězdy symbolizující sv. Jana Nepomuckého. Pět dalších pětibokých kaplí je zabudováno do ambitu, který obepíná kostel jako svatozář.

Vyvrcholení principů radikálního baroka představuje tvorba **Kiliána Ignáce Dientzenhofera** (1689–1751), syna **Kryštofa Dientzenhofera**. Kilián Ignác nejprve prošel školením u svého otce, dále se učil ve Vídni (L. Hildebrandt), v Itálii poznal pravděpodobně římský barok a také navštívil Paříž, kde se inspiroval dílem J. Hardouin-Mansarta. U jeho kostelů radikálního guariniovského směru neodpovídá často fasáda stavby řešení vnitřního prostoru. V půdorysu kostela sv. *Máří Magdalény* v Karlových Varech (1727–1736) rozeznáváme podélně situovaný ovál, doplněný v hlavní ose o dva protilehlé oválné prostory. Nad hlavním prostorem je vysoká kupole s lucernou. Architekt stěny interiéru rozevívá, popírá a redukuje do pilíře; nic zde není rovné ani zřetelně vymezené, dynamika dosahuje vrcholu. V pozdním období Dientzenhofer zčásti opouští složité průnikové konstrukce a přiklání se spíše k francouzskému klasicismu. Například ve stavbách kostela sv. *Mikuláše* na Starém Městě v Praze nebo *Nanebevzetí Panny Marie* v Přešticích je obnoven dokonalý soulad inte-

riéru a exteriéru. Kostely K. I. Dientzenhofera nalezneme po celých Čechách. Jeho stavby využívají všechny dostupné výtvarné prostředky k povznesení duše člověka do nadpozemských sfér; staly se synonymem baroka u nás. K. I. Dientzenhofer projevil geniální smysl pro využití terénu a místní situace (začlenění do města či krajiny).

Velmi žádaným architektem 1. třetiny 18. st. byl **František Maxmilián Kaňka** (1674–1766), od r. 1723 císařský architekt. Ve svých architektonických návrzích upřednostňoval klidnější výraz. Na stěnách dával prostor působivé štukové dekoraci, čímž předjímal *rokoko*. Pro jezuitský řád navrhl a postavil *kostel sv. Klimenta* v Praze a pokračoval ve stavbě *Klementina* (1721–1726), kde mimo jiné realizoval astronomickou věž a Zrcadlovou kapli. Pro cisterciácký řád dokončil budovu *konventu na Zbraslavi*. V jeho dílně se vyučil **Anselmo Lurago** (1701–1765), stavitel přechodu vrcholného a pozdního baroka. Mezi jeho nejzajímavější realizace patří např. působivý interiéř zámecké kaple v Hořině nebo portikus Černínského paláce v Praze na Hradčanech.

Sochařství

Obrovské množství nových sakrálních staveb a také četné kostely středověké, upravované v barokním duchu, vyžadovaly sochařskou výzdobu exteriérů i interiérů. Sochařská díla se umísťovala do oltářních nástavců, na kazatelny, kostelní lavice, štukové reliéfy doplňovaly výzdobu stropu či na oltáři napodobovaly u nás nepříliš dostupný mramor. Sochy vznikaly v souhře s malířskou částí výzdoby, aby v interiéru kostela společně navodily metaforu ráje, k němuž směřuje veškeré pozemské snažení. Třicetiletá válka narušila plynulost vývoje sochařství, a první sochaři raného baroka tak vycházejí spíše z domácí tradice pozdně gotické než z maný-



rismu, jenž dožíval tvorbou dílny **Adriena de Vries** v 1. třetině 17. st. (výzdoba *Valdštejnské zahrady*).

Nesporně nejdůležitějším sochařem raného baroka byl **Jan Jiří Bendl** (1620–1680), který se svým úsilím o realistický výraz stal protějškem **Karla Škréty**. Jeho dílem je výzdoba balustrády na průčelí jezuitského kostela *sv. Salvátora* v Praze nebo *mariánský sloup na Staroměstském náměstí* (1650), postavený na paměť uhájení města před Švédy a k oslavě Panny Marie Immaculaty (*zbořen 1918*). Dobovou představu o patronu české země ztělesňuje *jezdecká socha sv. Václava*, určená původně do středu Václavského náměstí (dnes v kopii na Vyšehradě). Za Bendlův tvůrčí vrchol se považují sochy *apoštolů na zpovědnicích v kostele sv. Salvátora* v Praze (kolem 1675). Předlohy pro apoštoly čerpal ze sochařství raného římského baroka. Světce představil v antických rouchách a jejich tváře obdařil portrétními rysy. Na formulování barokního sochařství se podíleli i sochaři povolání do Prahy z ciziny. Jedním z nich byl **Jan Jiří Heermann** (1650–1710) z Drážďan, autor sousoší *Souboj olympských bohů s titány*, zdobícího dvouramenné schodiště zámku Trója (dokončené Pavlem Heermannem). Ital **Ottavio Mosto** (1659–1701) je autorem štukové výzdoby průčelí kostela *sv. Jakuba* na Starém Městě v Praze. Vzrušeně extatická řeč italského baroka se projevila i v jeho *soše sv. Václava* pro Karlův most (Lapidárium Národního muzea). Světec je zde představen nezvykle jako antický hrdina v extatickém vidění mezi trofejemi a anděly s atributy.

Berniniho římská lekce se ve vrcholně barokním sochařství v Čechách projevila především novou výrazovostí přinášející vystupňování pohybu, prostorové otevření a důsledně malebnou modelací tvaru. V Praze v tomto duchu tvořil **Matěj Václav Jäckel** (1655–1738), autor oltářní výzdoby *křížovnického kostela sv. Františka Serafinského* na

Starém Městě (1701–1705) či části sochařské výzdoby Karlova mostu. Zejména sousoší *sv. Anny Samotřetí* (sv. Anna drží na levé ruce nahého Ježíška, jeho matka Panna Marie v podobě dívky stojí u Anniných nohou) ukazuje nové pohybové kompoziční schéma, překonávající typy obvyklé ve středověku. Povrch tvaru je berniniovsky malebný až něžný. Také **František Preiss** (1660–1712), autor vážných, realisticky ukázněných soch (např. *sochy oltářů kostela sv. Mikuláše* v Lounech), byl jedním z těch, kdo postupnou dynamizací tvaru připravili cestu sochařským velikánům **Matyáši Bernardu Braunovi** a **Ferdinandu Maxmiliánu Brokofovi**. **F. M. Brokof** (1688–1731) pocházel ze staré sochařské rodiny (otec **Jan Brokof** vytvořil dřevěný model *sochy sv. Jana Nepomuckého* pro Karlův most). Školení získal u svého otce a



< F. M. Brokof: *Sv. Jan z Mathy, Felix z Valois a Ivan, Karlův most*

< F. M. Brokof: *Kalvárie v kapli sv. kříže v kostele sv. Havla, Praha*

< M. B. Braun: *Sv. Luitgarda, Karlův most, Praha*

< M. B. Braun: *Sv. Juda Tadeáš, Národní galerie v Praze*

< F. M. Brokof: *Náhrobek J. V. V. z Mitrovic, kostel sv. Jakuba, Praha*

> M. B. Braun: *Poustevník Garino, Betlém u Kuksu*



ve Vídni. Jeho umělecké mistrovství dokládá řada sousoší pro Karlův most, např. *sv. František Borgiáš (1710)*, trinitářské *sousoší sv. Jana z Mathy, sv. Felixe z Valois a sv. Ivana (1714)*. Ve spolupráci s architektem **J. B. Fischerem z Erlachu** vytvořil pro minoritský kostel sv. Jakuba v Praze *náhrobek nejvyššího kancléře Jana Václava Vratislava z Mitrovic*. Figura *Slávy* pozvedá mrtvé tělo kancléře ve zbroji maltézského rytíře, postava *Fámy* zapisuje na obelisk jeho zásluhu, postava *Kontemplace* pod náhrobkem přemýšlí o neodvratitelnosti lidského osudu, jehož konečnost zosobňuje okřídlený *Chronos* stojící u nohou mrtvého. Brokofův sochařský styl je charakteristický monumentálními kompozicemi, plně rozvinutou plasticitou objemů a realistickými detaily postav. Sochu modeluje převážně ve vypouklých objemech s plynulými přechody, po nichž nechává měkce klouzat světlo dotvářející hmotu. Brokof byl s pomocí své dílny velmi produktivní; z četných děl je možné zmínit *Mariánský sloup* na Hradčanském náměstí v Praze (1724–1726) a silně emotivní sousoší kalvárie, soch apoštolů a *mrtvého Krista v kapli sv. Kříže* v kostele sv. Havla v Praze. V celku „svatého divadla“ silně kontrastuje klidná uměřenost a tichost dokonané Kristovy oběti na kříži s emotivně vyjádřenou bolestí evangelistů.

Matyáš Bernard Braun (1684–1738), starší Brokofův vrstevník, pocházel z Tyrolska. Studoval v Itálii, kde poznal tvorbu G. Berniniho i Michelangela, kteří natrvalo poznamenali jeho dílo. Prošel též školením v Drážďanech u Permosera, na nějž se odvolává ve svých pozdních pracích. Kamenný blok, většinou z tvrdého pískovce, rozpracovává Braun podsekáváním či hlubokým probíráním a často jej proděraví až na samotnou hranici soudržnosti tvaru. Jeho kontrastní modelace se zakládá na konkávních prohlubních zadržujících

stín, v hranách osvětlených. Působí tak dojmem radikálně děleného rukopisu typického pro iluzionistické sochařství. Jeho prvním dílem po usazení v Čechách a zároveň dílem mistrovským se stalo *sousoší Vidění sv. Luitgardy* na Karlově mostě (1710). První objednávku získal od opata cisterciáků v Plasích Eugena Tyttla. Sousoší líčí sen slepé řeholnice, které se zjevil živý Kristus na kříži. Sklonil se a zdvihl omdlávající světici. Celý výjev Braun přenesl v oblaka s andílky a děj soustředil na vyjádření lyrického vztahu Krista a Luitgardy. Předlohou tomuto sousoší měla být kresba J. K. Lišky nebo P. Brandla, inspiraci je nutné hledat též v Berniniho *sousoší Vidění sv. Terezie*. Námětem dalšího Braunova sousoší pro Karlův most byl patron právnické fakulty, advokát chudých *sv. Ivo (1711)*. K výjimečně zdařilým patří *socha sv. Judy Tadeáše* z kostela Panny Marie na Louži v Praze (1712). Vzorem pro stařeckého světce v patetickém vzrušení byla nepochybně Berniniho socha *sv. Longina* v chrámu sv. Petra ve Vatikánu.

Velkou část svého díla vytvořil M. B. Braun pro hraběte Františka Antonína Šporka na jeho panství ve východních Čechách, v Kuksu a okolí. Před budovu špitálu v Kuksu byly určeny alegorické řady *Blahoslavenství (1712–1715)* a *Ctností a neřestí (kolem 1719)*. Tradiční schémata převzatá z grafiky zdramatizoval do živých postav stržených jejich vlastním duševním stavem. V přilehlém lese vytvořil řadu scén nazývanou *Betlém (1724–1733)*. Přímo v krajině z balvanů ležících na místě tesal Braun figury poustevníků *Onufria* a *Garina*, světecké výjevy *Vidění sv. Huberta* či *Stigmatizace sv. Františka*. Z biblických výjevů se dochovaly scény *Narození Páně, Klanění tří králů* a další. Podobu scén určily tvary kamenů či skal, setkáme se tu jak s monumentálními díly, tak i s drobnějšími reliéfy ve skalním masivu. Jejich iluzivnost umocňovala



polychromie. Cílem zbožného objednavatele bylo evokovat biblické scény a proměnit jimi krajinný úsek ve skutečnou inscenaci, ve které se divák stává přímým účastníkem svatých dějů. M. B. Braun zanechal neobyčejně rozsáhlé dílo, na němž se podílela velká dílna. V pozdním období 20. a 30. let 18. st. v ní pracoval i Matyášův synovec **Antonín Braun**. Mezi Braunovy následovníky, kteří vytvořili ve východních Čechách ve dvou následujících generacích celou sochařskou školu, patří zejména **Jiří František Pacák** a **Řehoř Thény**.

Kromě klíčových osobností vrcholného baroka, Brauna a Brokofa, působila v Čechách a na Moravě celá řada sochařských dílen a osobností kvalitního sochařského řemesla. Každá z nich svým specifickým výtvarným projevem přispívala k bohatství tendencí vrcholného baroka. Patřili mezi ně **Ondřej Filip Quitainer**, **Franz Anton Kuen** nebo **Jan Adam Dietz**. Na Moravě kromě řady Italů (**Baldassare Fontana**) a vídeňských sochařů pracovali např. **Ondřej Zahner**, autor sloupu *Nejsvětější Trojice* na náměstí v Olomouci (1745–1752), a **Jiří Antonín Heinz**, autor *Alegorií ročních dob* v olomouckém klášteře Hradisko (1731). Klasicismus vídeňského donnerovského stříhu reprezentují **Josef Winterhalder** (sochy v Náměstí nad Oslavou a v klášteře Hradisko) nebo **Gottfried Fritsch**, přímý Donnerův žák, důsledně navazující na klidnou, vyrovnanou donnerovskou kompozici, plastickou plnost a zdrženlivost v detailu.

Malířství

Raně barokní malířství navázalo snadno na manýristický styl malířů dvorského okruhu Rudolfa II. Malíři měli možnost studovat vynikající evrop-

ská díla v obrazárně Pražského hradu. Po zrušení svobody vyznání odešla řada umělců do ciziny. Velkou ztrátou byl odchod **Václava Hollara**, jehož grafická tvorba, soustředěná především na zobrazení měst, má neobvyklou uměleckou a dokumentární hodnotu (*Pohled na Prahu*).

Václav Hollar (1606–1677), kreslíř a grafik původem z Prahy v jednadvaceti letech odešel do exilu z důvodu vyznání. Působil v Německu, odkud následoval svého mecenáše do Londýna, kde se v r. 1637 usadil. V Anglii a později i v Holandsku našla jeho vytříbená, důsledně realistická tvorba mnoho obdivovatelů, zakázky měl i od krále. Pro přesnost a věcnost zobrazení se Hollarovy grafiky uplatnily i jako ilustrace odborných knih.



- < K. Škréta: *Smrt Drahomíry*, zámecká obrazárna, Mělník
- < K. Škréta: *Portrét rodiny řezače drahokamů Dionisia Miseroniho*, Národní galerie v Praze
- < M. L. Willmann: *Umučení sv. Filipa a sv. Jakuba*, Národní galerie v Praze
- < K. Škréta: *Nanebevzetí Panny Marie pro Týnský kostel v Praze*
- > P. J. Brandl: *Panna Marie růžencová se sv. Dominikem z Chyš*
- > P. J. Brandl: *Sv. Simeon s Ježíškem*, Národní galerie v Praze



Hlavní uměleckou osobností barokního malířství 17. st. byl **Karel Škréta Šotnovský ze Závohřic**.

Karel Škréta (1610–1674) pocházel z protestantské rodiny, jež se vystěhovala do Německa. Studoval v Itálii, kde se z něj při studiu barokní malby stal katolík. Jeho dílo představuje osobitou malířskou syntézu benátského kolorismu s caravaggiiovským temnosvitem a vlámskou malbou. Po návratu do Prahy založil velkou dílnu a po určité době byl představeným pražského cechu malířů.

Tvorbu raného období Karla Škréty reprezentuje rozsáhlý *Svatováclavský cyklus* (1641–1643) pro klášterní kostel bosých augustiniánů na Zderaze nebo hlavní *oltářní obraz s Nanebevzetím Panny Marie* pro Týnský kostel (1649). Svatováclavský cyklus, jehož ikonografie vychází ze středověkých legend, měl

obrovský význam pro další zobrazování národního světce. Škréta zpracoval italské podněty do promyšlených kompozic s horizontálním ubíháním. Nositelem dynamiky a vzrušení se stalo střídání stojících a sedících postav. Domácí žánrová témata jsou plná skrytého napětí (*Smrt Drahomíry*). Mezi náměty středního období dominují **portréty**, např. skupinový *Portrét rodiny řezače drahokamů Dionisia Miseroniho* (kolem 1653). Kompozici obrazu určuje diagonála postav manželů a šesti dětí kolem stolu s průhledem do řezačské dílny na vyvýšeném pódiu v pozadí. Škréta se stal velmi proslulým portrétistou. Namaloval řadu vynikajících podobizen šlechticů, měšťanů, umělců a církevních hodnos-



- > P. J. Brandl: *Smrt sv. Václava*, kostel sv. Barbory, Manětín
- > V. V. Reiner: *Orfeus mezi zvířaty*, Národní galerie v Praze





◀ V. V. Reiner: Představení čtyř ozbrojených synů Jindřicha Valdštejna jejich otcem Přemyslu Otakarovi II. před tažením do Pruska, zámek Duchcov

tářů (v Římě asi portrétoval i N. Poussina). V portrétech se mu podařilo zachytit psychologickou charakteristiku osob, kterou propojil s jemným, barevně kultivovaným malířským rukopisem (*Marie Maxmiliána ze Sternberka, 1665*). V pozdním tvůrčím období se hlouběji zabýval temnosvitem a omezil barevnou škálu pouze na červeně a hnědě, které silně prosvětlnil (*Pašijový cyklus pro kostel sv. Mikuláše na Malé Straně, kolem 1674*). Tím spojil italské inspirace z barokní malby se severskou tradicí, a připravil tak půdu pro malbu vrcholného baroka.

Škrétoým mladším současníkem byl malíř dramatického barokního názoru **Michal Leopold Willmann** (1630–1706). Vytvořil osobní expresivní styl plný mystické exaltovanosti, jenž uplatnil především při zobrazování scén mučednické smrti světců nebo nadpozemské lásky ke Kristu. Objednavateli těchto děl byli především řeholní domy, zejména cisterciáci, pro něž Willmann často tvořil (*Umučení sv. Filipa a sv. Jakuba pro klášterní kostel v Sedlci, kolem 1700*).

Malířství českého vrcholného baroka ztělesňuje **Petr Brandl**. V Itálii nikdy nebyl, malířské poučení v uvolněné kontrastní šerosvitné malbě severoitalského koloritu získal prostřednictvím rakouského malíře **Michala Václava Halbaxe**.

Petr Jan Brandl (1668–1735) pocházel z pražské měšťánské rodiny, malovat se učil od 15 let u správce dvorní obrazárny. Tam se seznámil s díly italských a holandských malířů. Proslulost získal především dramatickými oltářními obrazy, které u něj objednávala šlechta i představitelé církve. Pracoval v Praze a pro Antonína Šporka na Kuksu. Vedl bouřlivý, nákladný a dramatický život barokního bohéma. Opustil rodinu, vyhýbal se

placení alimentů, cechovních poplatků a nejrůznějších dluhů. Poslední část života strávil v Kutné Hoře, kde v bídě a osamění zemřel.

Malířský rukopis Petra Brandla se vyznačuje postupným uvolňováním barvy a světla ze zákonitostí šerosvitu. S tím souvisejí volné tahy štětcem či nanášení silných barevných past, do nichž zasahoval prsty či násadkou štětce. Náboženské obrazy vytvořené pro mnohé pražské i mimo-pražské chrámy ukazují celou výrazovou škálu Brandlových možností. Buď jsou to měkké lyrické scény plné atmosférického světla (*Zvěstování na Svaté Hoře u Příbrami*) nebo naopak scény temné, dramatické, plné vzruchu a pohybu (*Smrt sv. Václava v Mančtině, 1699*). Vedle oltářních obrazů maloval též podobizny (*František Antonín Špork, 1731*), autoportréty a polopostavy světců. V těchto malbách nejlépe uplatnil geniální schopnost vykreslení osobní charakteristiky zobrazeného a expresivní zhodnocení silně pastózního rukopisu (*Sv. Simeon s Ježíškem, kolem 1725*).

Téma portrétu bylo vlastní **Janu Kupeckému** (1667–1740). Jeho osobitý styl vychází ze studia barokní malby všech významných oblastí (Itálie, Francie, Vlámko). Byl obdařen schopností přenést do obrazu duševní charakteristiku portrétovaného, jejíž výraz našel zejména v gestech rukou a v obličejí. Vlastní podobizny jsou melancholicky introspektivní, leckdy až příliš sebeodhalující (*Vlastní podobizna s chotí, 1711*). V nástropním a nástěnném malířství vynikl **Václav Vavřinec Reiner** (1689–1743), bohatý pražský měšťan a sběratel umění. K jeho nejsilnějším malířským inspiracím patřili M. L. Willmann a Petr Brandl. V raném ob-

dobí tvořil pro Valdštejny na zámku v Duchcově a pro cisterciácký řád v Oseku. Na Duchcově namaloval v r. 1714 do velkého sálu námět *Představení dvaceti čtyř ozbrojených synů Jindřicha z Valdštejna jejich otcem Přemyslu Otakarovi II. před tažením do Pruska*. Světlou malbu s figurami obecných typů doprovází v prvním plánu krajina a v horním plánu oblačné nebe. Krajinná složka se stane důležitou pro Reinerův další vývoj. Jeho *heroické krajiny* sugestivně reflektují myšlenkové stavy v konfrontaci člověka a divoké, nezládnuté přírody (*Čtyři krajiny* na zámku ve Frýdlantu, *Orfeus mezi zvířaty* v Národní galerii v Praze). V dalších tvůrčích obdobích zobrazuje na freskách plně realistické postavy z pozemského světa ve světlé barevnosti. Mezi jeho nejslavnější díla patří výzdoba sály tereny Vrtbovské zahrady v Praze s námětem *Alegorie umění*. Reinerovu pozdní tvorbu ovlivnilo rokoko; malby jsou odlehčené, hravé a stále světlejší (*Cykly ze života sv. Kateřiny* v augustiniánském kostele sv. Kateřiny). Svým pojetím nástěnné a nástropní fresky ovlivnil celou další generaci malířů pozdního baroka a především rokoka (**František Xaver Palko**, *Apoteóza sv. Mikuláše* v kupoli kostela sv. Mikuláše na Malé Straně).

3 EVROPSKÉ LITERATURY V OBDOBÍ BAROKA A KLASICISMU

Tyto etapy vývoje literatury spadají do období **osvícenského absolutismu** (podle historické terminologie) a trvaly zhruba od pol. 16. st. do 1. pol. 18. století. Ve svých počátcích se překrývají s doznívající renesancí a manýrismem, případně se slovesným uměním ovlivněným ohlasy humanismu v zemích, kterých se renesance bezprostředně nedotkla. Historikové používají pro toto období také název **věk rozumu**, což naznačuje, že zdrojem poznání se stává racio, tedy rozum a logické myšlení, nikoliv dogmatická církevní věrouka.

Rychlý vývoj exaktních vědeckých disciplín a učení osvíceneckých filozofů (R. Descarta, B. Spinozy, J. Locka, G. W. Leibnitze ad.) ještě více oslabily význam církve, která se dosud nevzpamatovala z reformace a jejích důsledků (rozdělení Evropy na katolickou a protestantskou), a umožnily umění hledat si nový, uvolněnější postoj ke světu. Na druhé straně střízlivý, neokázalý a o to více přesvědčivý protestantismus vedl k úctě ke klasické minulosti a působil jako protipól k morální uvolněnosti vyvolané nedůvěrou v náboženství. Bylo-li výrazem těchto často protikladných změn umocněných

neklidnou a rychle se měnící evropskou geopolitickou situací ve výtvarném umění emotivně rozevláté baroko, pak ve slovesném umění převažoval klasicismus (s jistými výjimkami, jako byl marinismus), směr, který dával literárnímu dílu řád a uměřenost.

3.1 Italská barokní literatura

Vůdčí osobností italské barokní literatury byl básník **Giambattista Marino**. Jeho stěžejní dílo, rozsáhlý epos *Adonis*, je po formální stránce natolik osobitý a odlišný i od manýristických opusů Marinových předchůdců, že dal název směru, který se udržel celé 17. st., a to nejen v italské poezii. Je to **marinismus** (nebo také **secentismus**, styl 17. st., případně *conceptismus*). Vyznačuje se důrazem kladeným na *formu* literárního díla, nečekanou fantazijní obrazností, mimořádným jazykovým bohatstvím, nápaditými a překvapivými metaforami, slovními hříčkami, využíváním synonym i antonym, hyperbol, parabol, perifrází a různých jiných tropů. Marino stvrdil nejen tímto eposem, ale i dalšími díly svou tezi, že „literatura musí čtenáře těšit a překvapovat“.



Giambattista Marino (1569–1625) odmítl studium práv (rodinná tradice), našel si v Neapoli bohatého mecenáše a pohyboval se v blízkosti neapolských literátů (také Torquata Tassa). Pokračoval v tom i v Římě u dvora Pietra Aldobrandiniho (synovce papeže Klimenta VIII.), navázal kontakty i s literáty v jiných italských městech (Modena, Parma, Janov, Ferrara, Rimini). V r. 1608 se ucházel o místo u dvora turínského vévody Karla Emanuela Savojského, ale střetl se s jeho tajemníkem, básníkem Gasparem Murtolou, kterého zesměšnil v satirických sonetech. Ten se pokusil Marina zavraždit, byl však chycen a uvězněn a Marino se stal vévodovým dvořanem. V r. 1615 odjel do Paříže a získal si přízeň

francouzského krále Ludvíka XIII., který v r. 1623 financoval vydání eposu Adonis. Na počátku 30. let se Marino vrátil do Neapole, kde jako uznávaný básník zemřel.

Marino byl stejně obratný diplomat jako básník. Některá díla věnovaná jeho mecenášům jsou toho dokladem (*Podobizna jasného K. E. Savojského, Chrám; panegyrik na Marii Medicejskou*). Kromě *Adonise*, který je prvním eposem, jehož děj se odehrává bez válečných střetů, napsal řadu dalších básnických prací (*Lesní eklogy*) a právem je uváděn jako největší básník italského baroka.

Z Marinových současníků se proslavil **Claudio Achillini** (1574–1640), důsledný marinista, profesor práv na univerzitách v Boloni, Parmě a Ferrare, později tajemník kardinála Ludovisiho, který usedl v r. 1621 na papežský stolec jako Řehoř XV. Podobně jako Marino si Achillini získal svým perem přízeň Ludvíka XIII., když mu poslal po dobytí pevnosti La Rochelle sonet nazvaný podle prvního verše *Do díla, ohně, roztavte kov*. Achilliniho literární odkaz zahrnuje dlouhou řadu drobných i velkých marinistických básní, eposy *Téthys a Flora* a *Merkur a Mars*, který zhudebnil, a tím ještě více proslavil italský barokní komponista Claudio Monteverdi.

Marinismus měl poměrně značný počet vyznavačů. Prakticky (ve své básnické tvorbě) i teoreticky se jím zabýval např. **Matteo Peregrini**, doktor filozofie a teologie, který přednášel na boloňské univerzitě. Napsal literárně teoretické pojednání o barokní estetice nazvané *O ostrovtipnostech, jež se jinak běžně nazývají duchaplností, důvtipností a concetti* (conchetto, metaforický výrok postavený dialekticky; užívá se často i jako aforismus). Svě jedinečné kompendium barokní estetiky *Aristotelský dalekohled* zaměřil na marinismus literát a historik **Emanuele Tesauro** (1592–1675). S marinismem mírně polemizuje ve svém spise *Úvahy o umění slohu a dialogu* barokní spisovatel, člen významného šlechtického rodu Sforzů **Pietro Pallavicino** (1607–1667), básník a úspěšný libretista.

Téměř všestranným literátem byl Marinův vrstevník **Gabrielle Chiabrera** (1552–1638), autor stovky lyrických básní, řady eklog a eposů. Patřil k nejvážnějším konkurentům Giambattisty Marina (papežským breve pasován na knížete básníků) a v druhé půli svého života byl ne zcela oprávněně považován za zastávce klasické poezie a odpůrce marinismu. Svě básně vydal souborně ve svazcích *Verše a Poezie* (tři knihy), postupně vyšly také jeho

eposy *Gotiáda* a *Amedeide* o 23 zpěvech. Na druhém z nich pracoval 20 let. Je rovněž autorem několika melodramů (s hudbou Cacciniho), obsáhlé autobiografie, literárně teoretické práce *Rozhovory o umění básnickém*, která vyšla až dlouho po autorově smrti, a mnoha dalších opusů.

Ve výčtu barokní literatury 17. st. (*seicenta*) nechybí ani epická satira *Uloupené vědro* z pera modenského rodáka **Alessandra Tassoniho** (1565–1635). Trefuje se do nesmiřitelné rivality dvou měst, jeho rodné Modeny a nepřítis vzdálené Boloně, která se mnohdy dostávala v konkrétních projevech za hranice zdravého rozumu, a nabízela tak autorovi skvělou matérii pro satiru přecházející v travestii.

Tragický osud si svou idealisticko-utopistickou filozofií vysloužil **Tommaso Campanella**, básník a prozaik, který v 16 letech vstoupil v Neapoli do dominikánského řádu. Hned jeho první filozofický spis (*Filozofie dokázaná smyslově*) nešel pozornosti inkvizice pro „nedobry vliv platonismu“; Campanella byl vykázán z řádu i z Neapole.



Tommaso Campanella, vl. jm. Giovanni Domenico Campanella (1568–1639), ač byl odsouzen k pobytu v Kalábrii, vystřídal postupně Florencii, Boloňu a Padovu, kde se seznámil s Galileem. V Římě, kam se po ročním věznění za styk s Židy vrátil, byl přinucen odvolat některé z tezí své *Filozofie*. V té době vydal několik silně prokatolických spisů (*Obecné úvahy o církevní vládě, Politický dialog proti luteránům, kalvinistům a dalším kacířům* aj.) a první verzi své *Poetiky*, v níž zachytil estetiku rozvinutého baroka. Kniha se posléze stala jednou z nejdůležitějších teoretických prací té doby. V rodné Kalábrii Campanella organizoval protišpanělské povstání s cílem vytvořit církevní (teokratickou) republiku. Následovalo další zatčení, výslechy právem útrpným a doživotní vězení. Campanellu to nezlomilo, udržoval kontakty se svými přáteli a sepisoval teoretic-

ké práce (*O přírodě, Stát Spasitelův, Přemožený ateismus; proti herezi a machiavelismu, Obrana Galileova*). Po 27 letech jej nechal propustit ze žaláře papež Urban VIII. S jeho vědomím Campanella emigroval do Francie a ukryl se v klášteře Saint-Honoré. Zbytek svého života pořádal své spisy, které vyšly v pěti svazcích a ovlivnily tehdejší francouzskou filozofii.

Nejnámější Campanellovou prací je **Sluneční stát**. Autor v ní prezentuje své představy o ideálním státoprávním uspořádání, v němž by lidé našli uspokojení svých individuálních i společenských potřeb. Řízení státu by bylo svěřeno teokracii, protože moc duchovní Campanella nadřazoval moci světské. V souladu s platónskou republikou by se občané Slunečního státu dobrovolně zřekli rodinného života i soukromého majetku a nastolili by Království boží na zemi. Tyto Campanellovy myšlenky (později označené za utopistické s prvky socialistické ideologie) podnítily další evropské myslitele k úvahám o ideálním uspořádání společnosti.

Campanella vydal také sbírku básní nazvanou *Výběr některých filozofických básní Septimontana Squilly* (literární pseudonym). Po stránce obsahové je považována za jeden z vrcholů barokní poezie, přestože jde o verše drsné a nesnadno srozumitelné. Svůj literární odkaz završil návodným autobiografickým spisem *Souborný výklad o vlastních knihách a o tom, jak se mají studovat*, který vyšel až po autorově smrti.

V próze seicenta se dařilo galantním rytířským románům, které psali *Giovanni Ambrogio Marini* (1594–1650) či *Gian Francesco Loredano*, dramatik a básník, jedna z nejvýznamnějších postav benátské barokní kultury, zakladatel tamější Akademie. K romanopiscům patřili ještě *Luca Assarino* (1602–1672), světoběžník a zchudlý dalmatský šlechtic *Giovanni Francesco Biondi* (1572–1644), básník *Pietro Pallavicino*. Postupně však v próze převládl **barokní román**, nový žánr, který zcela vytlačil rytířský epos a převzal mnohé z pozdně renesanční pastorální i milostné novelistiky. Hrdinové barokního románu už nebojovali na válečném poli cti a slávy ani proti fantastickým nestvůrám, nýbrž proti nepříteli mnohem rafinovanějšímu, proti politické zvlůli. K jeho prvním představitelům patří básník a prozaik **Francesco Fulvio Frugoni**.

Francesco Fulvio Frugoni (1620–1686) vystudoval na španělských univerzitách, přátelil se s Quevedem a Góngorou, od něhož převzal leccos z jeho komplikova-

né výrazové stránky literárního díla. Proslul rozsáhlým bizarním románem *Diogenův pes*, který je ukázkou barokní výrazové virtuózy (až samoúčelné).

Dařilo se i novelistice díky prozaikům *Brignolu Salovi* a *Giovannimu Sagredovi* (1617–1682), jehož sborník 45 novel *Arkádie na Brentě aneb zapuzená melancholie* se těšil značné čtenářské přízni. Vliv Boccaccia prozrazuje originální pohádkový soubor *Pentameron*, napsaný v neapolském nářečí (tím se vymyká z tehdejší literární produkce).

V r. 1690 vznikla v Římě **literární akademie**, která dostala název **Arkádie** (podle bájně antické říše idylické nevinnosti). Navázala na spolek literátů scházejících se v římském sídle švédské královny Kristiny od r. 1656 (v r. 1674 přijal název Královská akademie). Spisovatelé, členové Arkádie, usilovali v 18. st. zejména o zjednodušení výrazové a formální stránky literárního díla v souladu s descartovskou filozofií rozumu a odmítali slohovou vyumělkovanost a květnatost literatury baroka. Krátce po svém vzniku sdružovala akademie většinu barokních autorů a její pobočky vznikaly i v řadě dalších italských měst. O členství se ucházeli nejen italští literáti, ale také papežové a vladaři. Arkádie přežila baroko, klasicismus i romantismus a v r. 1925 se změnila na společnost literárních historiků.

3.2 Barokní literatura ve Francii

Doznívající období renesance ve francouzské poezii lze charakterizovat jako zrod vysoké literatury, která se už oprostila od antických a italských vzorů a zásluhou básníků Plejády v čele s Pierrem Ronsardem vykročila vlastní, nezávislou cestou. Zcela se odpoutala od slovesné lidové tvorby, k níž si znovu našla cestu až v 19. století. Výrazem skepticizmu k této pyšné etapě francouzské poezie byly prodchnuty *Eseje* filozofa, moralisty a prozaika **Michela de Montaigne**. Jejich vyznění stranilo jednoznačně racionalismu, moudrosti přírody a nutnosti řídit se v životě rozumem. Nedotknutelnou však zůstala víra, protože Montaigne byl přesvědčený katolík a monarchista.

V posledním desetiletí 16. st. a v 1. pol. 17. st. prošla francouzská literatura přechodným obdobím **baroka**, které ve vnitropolitickém uspořádání Francie kopírovalo boj vysoké šlechty s absolutistickým panovníkem. V dílech té doby je patrný odklon od renesančních témat, převažuje barokní vzrušivost a rozevlátost, patos a okáza-

lost. Všechny tyto rysy najdeme v poezii *Agrippy d'Aubigné*, *Jean de Sponde*, *Teophila de Viau*, v pastoraálních románech *d'Urfé*, preciózním románu slečny *de Scudéry* a především v dramatické tvorbě.

Théodore Agrippa d'Aubigné (1552–1630), básník, prozaik, přesvědčený kalvinista, byl v náboženských válkách mnohokrát zraněn a věrnost protestantismu jej přivedla až do švýcarského exilu, kde dožil svůj život. Kromě vášnivé milostné poezie (*Jaro*, vydáno posmrtně) se v satirické nábožensko-politické epeji *Tragické básně* vyznal z příkoří, která mu přinesla jeho pevnost ve víře a náboženské války. Agrippa d'Aubigné je považován za jednoho z nejvýznamnějších představitelů francouzského baroka.

Naopak katolíkem byl humanista a překladatel **Jean de Sponde** (1557–1559), jehož verše oscilují mezi láskou, životem a smrtí. Překládal z řečtiny Homéra a Hesioda. **Théophile de Viau** (1590–1626) konvertoval ke katolíkům, pobýval v Anglii a po návratu do Francie se dostal u panovnického dvora do společnosti intelektuálů bezvěrců. Když vyšel jejich provokativní kolektivní sborník *Satyrický Parnas*, do něhož de Viau také přispěl, byl inkvizicí obrazně upálen, vězněn a odsouzen k vyhnanství. V souborném *Díle* shrnul svou drobnou poezii, ódy, sonety a epigramy včetně básnických dopisů. Proslavil se ódami *Žitro*, *Samota*, *Elegií jedné dáme* a dalšími skladbami.

V raně barokní próze se prosazují heroicko-romaneskní témata, značné pozornosti se těší pastoraální romány a nově se objevuje preciózní literatura. Z romanopisců té doby vynikl šlechtic a válečník **Honoré d'Urfé** (1567–1625). Jeho stěžejním dílem je čtyřdílný román *Astrea*.

V románu *Astrea* jde o složité strukturované peripetie lásky pastýře Céladona a pastýřky Astrey, kteří jsou ve skutečnosti urození a žijí téměř přírodním způsobem v idylické krajině údolí říčky Lignonu. Děj se odehrává v Galii v 5. st. a autorovi se podařilo přesvědčivě evokovat historické i přírodní kulisy příběhu a zaplnit je dobovými reáliemi i událostmi včetně válečných střetů. D'Urfé se inspiroval španělským rytířským seriálem o Amadisovi a pastorelami italské i španělské proveniencí.

Další romány, které patří k pilířům přechodného období francouzského baroka, napsala **Madeleine de Scudéry**. Je představitelkou **preciózní literatury**, která se zrodila v šlechtických salonech navštěvovaných umělci a intelektuály. Podstatou je absolutní strojenost, vyumělkovanost; realita se

přestala označovat pravým jménem, vše bylo nahrazeno symboly a metaforami, aby i nejbánálnější myšlenky působily neotřele a vzletně. Je samozřejmě, že takováto díla ztrácela na srozumitelnosti a stávala se často záležitostmi jen uzavřené společnosti. Preciózní literatuře se věnovaly většinou ženy.



Madeleine de Scudéry, řečená slečna ze Scudéry (1607–1701), napsala z prostředí vlastního salonu desetisvazkový román *Clélie, římský příběh*, v jehož idealizovaných a stylizovaných postavách se návštěvníci poznávali. Proto měl román v určitých kruzích velký úspěch. Jiná díla autorky navazovala na módní vlnu heroicko-milostných příběhů (*Ibrahim, slavný paša* ad.). Ač neměl tento formalistický výstřelek dlouhého trvání, stal se nedílnou součástí francouzské barokní literatury.

Protipólem preciózních románů byly kousavě realistické *Francouzské novely* či pikareskní parodie hrdinsko-dobrodružných románů *Pravdivý a žertovný příběh Francionův Charlese Sorela*, v níž s pomocí satiry a ironie představil odvrácenou tvář francouzské společnosti od šlechticů po šejdíře a povětrné žínky. Z podobného prostředí čerpal společensko-kritický *Měšťanský román*, v němž dal **Antoine Furetière** (1612–1688) čtenářům nahlédnout do zákulisí pařížské advokacie.

3.3 Portugalská barokní literatura

Portugalsko bylo ještě v 17. století, pokud jde o filozofii, pod vlivem scholastiky, ovšem i tam se postupně začalo prosazovat (ze Španělska) myšlení renesanční. Vliv baroka byl patrný až v závěru 17. století a počátkem 18. století. Už na počátku tohoto období byla v Lisabonu založena první akademie (1647, *Akademie urozených*), v níž příslušníci šlechty probírali mimo jiné i otázky

literární. Samostatná portugalská literatura získala sebevědomí už v 15. st. zásluhou historika a kronikáře **Fernãa Lopese**, zakladatele národní historiografie. Na Lopesovy kroniky navázal cisterciácký historiograf **Bernardo de Brito** spisem *Lusitánská monarchie*, v jeho díle pokračoval **Francisco Brandão**. K osamostatnění Portugalska, které mělo pozitivní vliv na rozvoj domácí literatury, došlo až na základě Lisabonské smlouvy o nezávislosti v r. 1688.

Na přelomu 16. a 17. st. vstoupil do slovesného umění básník a prozaik **Francisco Rodrigues Lobo** (1573–1621) španělsky psanými *Romancemi*. Zásadní je ovšem jeho epos nazvaný *Portugalský vojevůdce* a pastorální trilogie *Jaro*, *Pastýř poutník* a *Rozčarovaný*, inspirovaná Montemayorovým románem *Diana* ze 16. století. V trilogii, a v některých svých dalších bukolických skladbách, spojoval Lobo prózu a verše.

Za nejvýznamnějšího představitele konceptismu je považován španělsky i portugalsky píšící **Francisco Manuel de Melo**, prozaik, básník a dramatik.



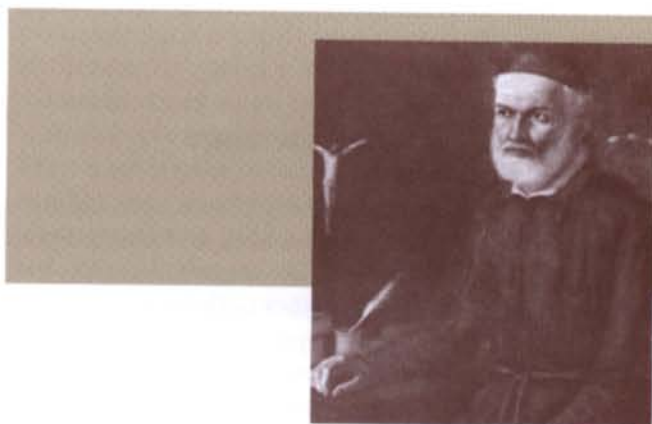
Francisco Manuel de Melo (1608–1666) jako voják a diplomat pobýval v Madridu, kde se seznámil s předními autory zlatého věku. Byl krátce vězněn a pět let života strávil ve vyhnanství v Brazílii. Od r. 1660 se aktivně podílel na kulturním životě v Lisabonu a patřil k stálým návštěvníkům Akademie urozených. Podnikl ještě několik diplomatických misí a aktivně zasahoval do politického života země.

Z poměrně bohatého Melova literárního odkazu je nejznámější mravoličné pojednání v dopisech určené fiktivnímu příteli *Průvodce v manželství*. Autor v něm potvrzuje své stylistické přednosti a věrnost konceptismu; je sestaven z umně stylizovaných souvětí plných slovních hříček, bás-

nických tropů a slohové ekvilibristiky. Španělsky psaná Melova poezie vyšla krátce před jeho smrtí v souboru *Básnické dílo*. Historiografické jsou *Epanafory z portugalské historie*, z nichž čtyři (*Politická*, *Tragická*, *Válečná* a *Vítězná*) zachycují události, které autor sám zažil. Jen zlomek se zachoval z jeho tvorby dramatické.

Portugalská barokní poezie (včetně básní psaných španělsky) byla počátkem 18. st. vydána souborně ve dvou sbornících. První, který obsahuje poezii konceptistickou a kulteranistickou, vyšel v pěti svazcích v letech 1716–1728 s názvem **Znovuzrozený Fénix**. Druhý, **Apollonův posel**, zahrnuje už méně španělsky psaných básní a představuje poezii téměř oproštěnou od vlivu konceptismu a kulteranismu. Vydán byl až v r. 1761 a některé jeho zjevně preromantické verše předznamenávají nadcházející éru romantismu.

António Vieira, jezuitský misionář, náboženský spisovatel a kazatel mimořádného nadání, spojil svůj život s osudy brazilských indiánů a černých otroků.



António Vieira (1608–1697), dítě černé otrokyně, vstoupil do jezuitského řádu a naučil se řeči brazilských domorodců i černých otroků. Odplul do Brazílie, kde žil 26 let. V r. 1634 získal kněžské svěcení. Po osvobození Portugalska se vrátil do vlasti a stal se poradcem krále Jana IV. a proslulým kazatelem. Po králově smrti byl obviněn z kacířství, dva roky vězněn a pak se v Římě dožadovál revize svého procesu. Neuspěl, ale byl propuštěn a v r. 1681 odplul do Brazílie, kde připravoval vydání svých kázání.

V r. 1718 vyšla posmrtně Vieirova kniha *Dějiny budoucnosti*, v níž obhajuje tezi, že k obrodě civilizace dojde v Novém světě, jehož obyvatelé jsou v porovnání s Evropou čistí a nezkažení.

V 17. st. vstoupily v Portugalsku do literatury také ženy. Jeptiška **Violante do Céu** psala skvělou konceptistickou poezii. Zároveň stále častěji vycházely na světlo případy nedobrovolné internace žen v kláštřích. Reakcí na ně byly literární pamflety a protesty často podepsané právě autorkami. Jednou z nejvzdělanějších žen své doby byla **Teresa Margarida Ortaová (1711–1793)**. Vydala pod pseudonymem svou novelu *Diofanova dobrodružství*, v níž se už odrazily myšlenky francouzského osvícenství.

Do zatuchlého prostředí Portugalska přinášeli pokrokové myšlenky ze zemí západní Evropy kosmopolité, kteří studovali v zahraničí a mnohdy tam i dlouho působili. Těmi se obklopoval např. markýz de Pombal, předseda vlády za panování Josefa I. Vliv italských i portugalských humanistů a francouzských klasicistů přispěl tak ke vzniku portugalského novoklasicistického (arkádského) hnutí, soustředěného kolem literární akademie **Arcádia Luisitana**. Její členové přispěli v duchu francouzského racionalismu, antických ideálů rovnováhy a uměřenosti k potlačování rozevláté estetiky barokního formalismu i k rozvoji klasicistní literatury, která se stala mezičlánkem spojujícím baroko s romantismem 19. století.

3.4 Anglická klasicistní literatura

Karel II., syn popraveného Karla I., se r. 1660 vrátil do Anglie po téměř desetiletém pobytu ve Francii. Spolu s ním a jeho dvorem se dostal do země francouzský klasicismus, který celé jedno století ovlivňoval anglickou literaturu, byť v podobě přizpůsobené domácí tradici. Rozevlátost a vzepjatá emotivnost pozdně renesanční a manýristické poezie s její formální vynalézavostí byla vtěsnána do klasicistních pravidel, která v Anglii respektovalo hrdinské dvojverší, navazující na pozdně gotické, sdruženě rýmované verše Geoffreyho Chaucera.

K představitelům raně klasicistní poezie patřil **Edmund Waller (1606–1687)**, jehož milostná lyrika psaná ukázněnou metrickou formou s využitím heroického dvojverší byla ve své době velmi ceněna. V jeho literárním odkazu nechybějí ani oslavné básně věnované Cromwellovi i Karlu II. Autorem historické tragédie *Sofia* byl další klasicistní básník a dramatik **John Denham (1615–1669)**, který ve svých básních spojoval přírodní lyriku s politickými, historickými a morálními reflexemi. Čtenářsky oblíbený byl satirický epos básníka a prozaika **Samuela Butlera (1612–1680)**

nazvaný *Hudibras* (jméno hlavního hrdiny je vypůjčeno ze Spencerova eposu *Královna víl*, námět ze Cervantesova románu o donu Quijotovi). Děj se odehrává v době mezi Cromwellovou smrtí a nástupem Karla II. na trůn; je tedy velmi aktuální. Kromě tohoto směšnohrdinského eposu, který se vysmívá puritánům (anglické nábožensko-morální očištné hnutí v závěru 16. a v 1. pol. 17. st., ovlivňující i Cromwellovu revoluci), napsal Butler ještě řadu kratších satirických básní i próz.

Vůdčí osobností anglické klasické literatury byl **John Dryden**, básník a skvělý satirik, dramatik, překladatel, teoretik překladu a literární kritik, který vymezil pravidla pro tuto profesi.



John Dryden (1631–1700) si jako student přivydělával v kanceláři Johna Milтона. Ač ve verších oslavil Cromwella, neváhal po obnovení monarchie vyslovit svou lojalitu Karlu II. To mu vyneslo titul básníka laureáta. Morovou epidemií (1665–1666), na níž zemřelo až 100 000 lidí, prožil Dryden na venkově. Tam napsal svůj stěžejní *Esej o dramatické poezii*, v němž proti klasicistní aristotelovské zásadě tří jednot, dodržované zejména Francouzi (Pierre Corneille), staví Shakespearovu nepravidelnost výstavby dramatu jako „živé nápodoby přírody“. Následovaly eseje o překladatelství, o opeře a kritické práce přiklánějící se ke klasicistické estetice prosazované Jeanem Racinem. Drydenův návrat do Londýna byl triumfální a básník jej oslavil komedií *Sňatek podle módy*, v níž zesměšňuje racionální manželství podceňující lásku a věrnost. V 2. pol. 70. let se stal Dryden terčem konkurenčních dramatiků a intelektuálů, jimž odpověděl ostrou satirou *Mac Flecknoe*, která je považována za jednu z nejlepších v celé anglické literatuře. Po nástupu Karlova bratra Jakuba II., přesvědčeného katolíka, na anglický trůn, konvertoval Dryden ke katolicismu. Po Jakubově pádu v r. 1688 byl zbaven všech úřadů, stáhl se do ústraní a věnoval se překladům.

Kromě klasických autorů (Horatia, Ovidia, Theokrita, Lucretia a Homéra) přeložil John Dryden úryvky z Boccacciova Dekameronu a do moderní angličtiny převedl některé z Canterburských povídek Chaucera. Tyto překlady vydal ve sborníku nazvaném *Starobylé i moderní báje a příběhy*. Psal také libreta k dobovým operám (*Král Artuš*, hudba Henry Purcell) a náboženské hymny, v nichž zůstal věren katolicismu. Svým rozsáhlým literárním odkazem se zařadil mezi nejvýraznější osobnosti literatury počátků anglického novověku, ač jeho dramatická tvorba byla doceněna až ve 20. století.

Dramatické dějinné zvraty, kterými procházela Anglie za Cromwella a Stuartovců, ovlivnily významně prózu **Johna Bunyana** (1628–1688), který byl jako chlapec naverbován do republikánské armády a po nástupu Karla II. na trůn dvanáct let vězněn. V žaláři napsal několik knih, mimo jiné autobiografii *Hojná milost největšímu z hříšníků*. Přízeň čtenářů i uznání literárních historiků si získal satirickou alegorií, jejíž první část se jmenovala *Poutníková cesta z tohoto světa na svět příští* a druhá část *Cesta poutníků z města zkázy na horu Sion*.

Na přelomu 17. a 18. st. se rozvíjí anglická próza, která brzo získala čtenáře v celé Evropě i v zámoří. Postaral se o to zejména **Daniel Defoe**, prozaik a novinář, považovaný za jednoho ze zakladatelů moderního evropského románu.



Daniel Defoe (1660–1731) vystudoval akademii puritána Charlese Mortona, která jej připravila na dráhu kalvinistického pastora, jímž se ale nikdy nestal. V r. 1685 se účastnil povstání vévody z Monmouthu proti katolickému panovníku Jakubovi II. Po jeho potlačení se musel skrývat až do vyhnání krále (1688, Slavná revoluce). Tehdy začal psát většinou politické pamflety a básně, které později vydal knižně jako *Pravé sebrané*

práce čistokrevného Angličana. V témže roce si k původnímu příjmení Foe (v překladu nepřítel) připojil šlechtický přídomek „de“ a podepisoval se jako Defoe. Na přelomu 17. a 18. st. se kromě psaní věnoval podnikání, které jej přivedlo do dluhů a nakonec až na pranýř (vytěžil z toho básně *Hymnus na pranýř*). V té době se stal placeným agentem vlády. Věnoval se žurnalistice a založil noviny *The Review* (*Přehled, 1704–1713*), které sám tvořil. Přehled si rychle získal širokou čtenářskou obec. Po nástupu Jiřího I. opět dostal důvěru a statut placeného agenta. Zapojil se jako stálý přispěvatel a později i jako vydavatel časopisu *Politický Merkur* do soupeření dvou politických táborů (toryovského, z něhož později vznikla konzervativní strana, a whigovského, jenž byl základem pozdější strany liberální) v rozvíjejících se novinách a časopisech. V posledních letech svého života se věnoval literární tvorbě.

První a nejznámější z Defoeových románů vyšel v r. 1719 pod názvem *Život a zvláštní podivuhodná dobrodružství Robinsona Crusoea, námořníka z Yorku*. Byl inspirován příběhem Skota Alexandra Selkirka, prvního důstojníka na lodi z expedice Williama Dampiera do jižního Pacifiku, který se po neshodách s kapitánem nechal vysadit na neobydleném ostrově a přežil tam téměř pět let.

Román, který velmi rychle vyšel v dalších vydáních většinou s pozmeněným názvem, měl okamžitý úspěch. Brzy následovala mohutná vlna „robinsonád“, které zasáhly snad všechny literatury světa, zformovaly se jako samostatný žánr a byly populární celé další století. Proto Defoe napsal *Další dobrodružství Robinsona Crusoea*, v němž líčí protagonistovy osudy jako cestovatele a obchodníka.

Dalším Defoeovým úspěšným románem byl *Dobrodružný život kapitána Singletona*, jenž je výsledkem autorova zájmu o pirátství, završeného spisem *Obecné dějiny pirátů*. Ve stejném roce jako Kapitán Singleton vyšly i *Paměti kavalíra*, v nichž se autor vrací k závěru třicetileté války a rozjitřené době anglické revoluce. Fiktivní paměti ženy, jejíž život byl jedno velké a temné dobrodružství, zachytil Defoe v románu *Moll Flandersová*. V *Deníku morového roku* popisuje zoufalý zápas Londýňanů s morovou epidemií (1665–1666). Předlohou pro postavu protagonisty byl patrně Defoeův strýc Henry Foe, který morový rok přežil v Londýně. Pozoruhodný je i historický román *Roxana*, příběh jedné z milenek krále Karla II. Předlohou k protagonistce byla skutečná dvorní dáma. Defoeovu tvorbu završují vzdělávací spisy, zvláště třísvazková *Cesta celým ostrovem Velké*

Británie či pojednání nazvaná *Dokonalý anglický životník, Chlípnost manželů aneb děvkařství ve stavu manželském, O výchově krále*.

Byla-li Defoeova próza prochnuta vírou v člověka a jeho schopnosti, satirik a osvícenec **Jonathan Swift** vyjadřoval ve svém díle skepsi a obavy z rozpínivosti člověka evropské civilizace.



Jonathan Swift (1667–1745) se narodil v Dublinu, vystudoval irské školy a ve studiu pokračoval v Londýně. Do literatury vstoupil pamfletem *Bitva knih* a alegorickou prózou *Pohádka o kádi*, v níž zobrazuje rozpory anglikánské a katolické církve a jejich soupeření s kalvínským puritánstvím. V r. 1694 byl Swift vysvěcen a stal se farářem anglikánské církve, o deset let později byl jmenován děkanem katedrály v Dublinu a tento úřad zastával téměř do konce života. Věnoval se aktuální politické publicistice (stal se „mluvčím“ Irů v Anglii). V posledních letech svého života bojoval s krutou nemocí, která jej zbavila postupně všech smyslů a nakonec zabila.

Do dějin literatury se Swift zapsal imaginárním satirickým cestopisem *Gulliverovy cesty*. Jejich hrdina se nejprve dostane do světa trpasličích lidí, při druhé cestě naopak do země obrů, třetí cesta jej zavede na létající ostrov Laputů, pošetilých, nesmyslně experimentujících učenců, zatímco na čtvrté cestě pozná zemi moudrých koní a lidem podobných, odporných a páchnoucích hloupých Jahuů. Fantazijní prostředí umožnila autorovi trefovat se v ostré satirě do slabin a nedostatků soudobé populace, zvláště Angličanů.

Rozsáhlými romány v dopisech, v nichž postihl jeden ze stěžejních problémů své doby, konflikt lásky a majetku, si získal čtenářskou přízeň **Samuel Richardson** (1689–1761). Soustřeďoval se přede-

vším na vnitřní svět svých hrdinů (častěji žen). Jeho psychologicky propracované prózy jsou však prosyceny sentimentem příznačným rovněž pro jeho následovatele (Jane Austenová ad.). To přimělo některé Richardsonovy současníky, aby jeho knihy parodovali. Když vyšel první Richardsonův román *Pamela aneb Odměněná ctnost*, odpověděl Henry Fielding parodií. Richardsonovi to ovšem pouze přidalo na popularitě a čtenáři se brzy dočkali jeho dalšího románu *Clarissa aneb Příběh mladé dámy*. Když se pokusil o psychologickou drobnokresbu dokonalého muže *Historie sira Charlese Grandisona*, míra sentimentality únosná pro ženskou postavu v mužské postavě překročila mez.

Dramatik, žurnalista, autor řady dobových esejů **Henry Fielding** (1707–1754) napsal parodii na Richardsonův epistolární moralizující román *Pamela*. Jeho parodie nazvaná *Shamela* nebyla o nic méně čtenářsky populární než její předloha. Zatímco služebná *Pamela* je vzorem ctnosti, čímž oslní svého pána, který ji nakonec pojme za manželku, *Shamela*, prohnaná svůdnice, dokáže totéž, ovšem zcela opačnými prostředky. Ústředním tématem Fieldingových próz je hledání možnosti morální a ctnostné existence v tehdejší londýnské (anglické) společnosti. Platí to o *Shamele* i o románu *Jonathan Wild*, v němž si autor bere na mušku předstíranou mravní velikost a hrdinství většiny mužů soupeřících o vrcholné posty ve státním aparátu (původně satira na premiéra Walpolea). Po premiérově pádu se Fielding usilovně věnuje prorežimní (toryovské) žurnalistice (odměnou mu bylo místo vyšetřujícího soudce hrabství Middlesex, kam spadala značná část Londýna, což znamenalo finanční zajištění). V té době začal psát svůj vrcholný, částečně autobiografický román *Tom Jones* (původní název *Historie Toma Jonese, nalezence*). Zúročil v něm všechny životní zkušenosti a zároveň své představy o velkém románu. Vytvořil dílo, které je dodnes ozdobou anglické klasické prózy. Poslední léta života se věnoval povinnostem soudce a bojoval proti londýnskému podsvětí (založil první moderní policejní sbor). V r. 1754 se kvůli postupující nemoci (cirhóza jater) vzdal úřadu a na radu lékařů se odstěhoval do Portugalska, kde záhy zemřel.

Významným představitelem klasicistní poezie 1. pol. 18. st. byl básník a satirik **Alexander Pope** (1688–1744). Ač od mládí trpěl handicapem (tuberkulózou páteře, která omezila jeho vzrůst) a pro

katolicismus rodiny nemohl studovat, získal usilovným samostudiem obdivuhodné znalosti klasických jazyků (zvládl také italštinu a francouzštinu) a dějin umění. Po první větší sbírce *Pastorály*, jejíž zaměření je vyjádřeno v názvu, vydal veršovaný *Esej o kritice*, v němž po vzoru Boileaua zformuloval v srozumitelném a lehce plynoucím jazyce, prokládaném duchaplnými aforismy, zásady klasicismu a umělecké kritiky. Náboženskou eklogou *Mesiáš* vybočil ze své obvyklé tematiky, aby se k ní vzápětí vrátil básnickou skladbou (opět v pastorální tónině) *Windsorský les*. Vrcholem jeho básnické tvorby je tragikomický epos *Uloupená kadeř*, příběh o sváru dvou šlechtických rodin, z nichž pocházejí milenci, kteří se přou o kadeř ustříženou dívce. Epos vyniká mnohovýznamovým veršem se skrytými erotickými narážkami a je kombinací klasicistního stylu s hravostí příznačnou pro rokoko. V posledních letech se Pope věnoval politické satirě (báseň *Blbiáda*) a vydal i velmi oceňovanou autobiografii v dopisech.

3.5 Nizozemské básnictví 17. století

V 16. st. bylo Nizozemí (17 drobných států s vlastními zákony a ústavou) nejbohatší španělskou provincií. Absolutistická monarchie v čele s Filipem II. prosazující katolicismus (včetně inkvizice) narážela na odpor obyvatel Nizozemí převážně kalvínského vyznání. To vyústilo v revoluci (1564), jež skončila rozdělením země (1579) na prošpanělskou arrarskou unii (pozdější Belgie) a utrechtskou unii v čele s Vilémem Oranžským. Z ní vznikly Spojené nizozemské provincie (1581), které byly po zavraždění Viléma Oranžského (1584) prohlášeny republikou. V r. 1648 získalo Nizozemí nezávislost a postupně se stalo jedním z nejbohatších států Evropy.

V 1. pol. 17. st. se v Nizozemsku rozšířily spisy Descartovy, Spinozovy, knihy Johna Locka a převratné myšlenky Galilea Galileiho. V r. 1617 byla založena *Nizozemská akademie*, aby prosadila (mimo jiné) holandštinu jako literární jazyk. K jejím členům patřil básník a dramatik **Joost van den Vondel** (1587–1679), protestant, který konvertoval ke katolicismu. Byl autorem aktuálních básnických skladeb, satirických dramát i didaktických básní *Oltářní tajemství*, *Krása církve* i veršovaných satir (*Harpuna*). Významnější je jeho tvorba dramatická.

Další z členů Nizozemské akademie **Pieter Cornelistoon Hooft** (1581–1647) se proslavil milostnou poezií a *Nizozemskými dějinami*, v nichž zachytil nizozemský odboj proti Španělsku v obdivuhod-

ném rozsahu 27 svazků. *Constantijn Huygens* (1596–1687) psal satirické verše, v nichž se vysmíval lidem bažícím po módních výstřelcích (*Drahé bláznovství*), a reflexivní poezii náboženského zaměření. Období 18. st. přineslo nizozemské literatuře úpadek; druhý dech nabrala až v období romantismu.

3.6 Německá barokní literatura

Třicetiletá válka, reformace a protireformace, morové epidemie a jejich následky zpusťily německá města, která se na přelomu 16. a 17. st. jen obtížně vzpamatovala z utržených ran. Barevné a rozevláté baroko, jeho pompéznost a patos, spojené s razantním nástupem katolické církve po tridentském koncilu k novému sjednocení Evropy, vyhovovalo i absolutistickým tendencím panovníků a vysoké šlechty. I v Německu se barokní literatura stala zpočátku záležitostí vysokých církevních a šlechtických kruhů, a vzdálila se tak lidovým vrstvám, k nimž ji přiblížila renesance.

Na počátku 17. st. vznikaly v německých městech (Hamburk, Výmár, Štrasburk, Norimberk, Lübeck) *jazykové společnosti*, v nichž se duchovní a světská aristokracie zabývala kultivací němčiny a uměnovědnými diskusemi (obdoba francouzských salónů). Tyto tendence přispěly ke vzniku první německé barokní poetiky nazvané *Knížka o německém básnictví*, kterou sepsal **Martin Opitz** (1597–1639), spisovatel, literární teoretik a inspirátor barokní literatury. Vyšel v ní ze znalostí italské a západoevropské renesanční a klasicistní literatury, vymezil jednotlivé literární žánry a zabýval se i hledáním vhodného metra pro německý básnický jazyk. V poezii upřednostňoval sonet a epigram, krátké lyrické útvary, v dramatu tragédii. Opitzova poetika se stala biblí převážné většiny autorů německého baroka.

Ódu zavedl do německé poezie **Georg Rudolf Weckherlin** (1844–1653), vzdělaný a zcestovalý intelektuál, který působil na anglickém královském dvoře. Španělskou katolickou mystikou (Tereza z Ávily ad.) se inspiroval jezuita **Friedrich Spee von Langenfeld** (1591–1635), jehož *Zlatá kniha ctností* patří k tomu nejlepšímu, čím se německá barokní lyrika může pochlubit. Z protestantského tábora pocházel **Paul Gerhardt** (1607–1676), autor tehdy žádaných duchovních písní.

Jednou z nejvýraznějších osobností barokní literatury byl **Angelus Silesius** (vlastním jménem *Johannes Scheffler*, 1624–1677), lékař, protestant, kte-

rý konvertoval ke katolické víře a vstoupil do řádu františkánů. V pozoruhodné sbírce *Duchaplné průpovědky a rýmy* se zabývá vymezením vztahu člověka k Bohu na základě znalostí raně barokní mystiky. Poněkud ponurá je ve srovnání s díly předcházejících autorů poezie protestanta **Andrease Gryphia** (vlastním jménem *Greifa*, 1610–1664), inspirovaná hrůzami třicetileté války. Začal psát latinsky, ale získal uznání až svými sonety, ódami a epigramy v němčině.

Baroko přálo svou výpravností také próze, především románu, do kterého se promítaly vlivy západoevropské klasicistní literatury včetně dobrodružného žánru. Za největšího německého barokního novelistu a romanopisce je považován **Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen**.



Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (asi 1622–1676) byl ve svých 13 letech odveden verbíři a zatažen do bojů třicetileté války. Po jejím skončení konvertoval ke katolictví, pracoval pro svého vojenského velitele a zřídil si hospodu. V letech 1668–1675 napsal deset knih svého slavného cyklu spojeného hlavním hrdinou – *Simpliciem Simplicissimem* (Prostáčkem Nejprostším).

Grimmelshausenův románový cyklus nazvaný *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus* (prvních 6 svazků a následná trilogie nazvaná *Vojna*) je zčásti autobiografický, zčásti historický, vychází z pikareskního románu a celý text je proložen lidovým humorem. Hrdinovo kličkování nástrahami nelibé doby (třicetiletá válka) je motivováno pochopitelnou snahou přežít. Autor se v cyklu představil jako mimořádně talentovaný vypravěč, nezatížený akademismem svých vzdělaných, případně urozených literárních kolegů. Nevyhýbá se společenské kritice a v tomto smyslu si nebere servítky.

Dlužno říci, že Grimmelshausen podepisoval své knihy různými anagramy (slovo vzniklé přesmyčkami slova původního). Grimmelshausenův cyklus si získal nejen značnou oblibu čtenářů, ale i četné následovníky a epigony.

Pozdní baroko v literatuře 2. pol. 17. st. se vyznačovalo gradací samoúčelných básnických figur a nadměrnou vyumělkovaností stylu, který signalizoval vyčerpanost barokní poetiky a její postupný přechod v literaturu poznamenanou osvícenstvím a romantismem. Ten vládl století následujícímu. K německým marinistům pozdního baroka patřil básník, epigramatik a překladatel **Christian Hofmann von Hofmannswaldau** (1617–1679). Jeho poezie se vyznačuje vyumělkovanou dekorativností, obtížně dešifrovatelnými tropy a hyperbolami málo srozumitelnými běžnému čtenáři. Své dílo shrnul do sedmisvazkového sborníku *Vybrané a dosud nevydané básně pana von H. a ostatních Němců*. Protipólem Hofmannswaldaua je **Salomon von Logau** (vlastním jménem *von Golaw*, 1604–1655), pokládán za mistra německého epigramu. Ve svých krátkých básních velebí němčinu a brojí proti cizáctví pěstovanému zejména na knížecích dvorech. Jeho literární odkaz vyšel ve sbornících *Dvě stě německých rýmovaných průpovědek* a *Tři tisíce německých epigramů*.

K autorům pozdního baroka patřil také prozaik a dramatik **Christian Reuter** (asi 1665 – asi 1712), jehož sžíravé satiry na naduté měšťany měly nejprve podobu komedií (hrdinkou je *Frau Schlampampová*, autorova bytná) a později i satirického románu *Pana S-ého kuriózní a velmi nebezpečné cestování po vodě i po souši*. Protagonistou je omezený nadutec, syn paní Schlampampové. Básníkem řazeným k pozdně barokním autorům je také **Johann Christian Günther** (1696–1723). Pro jeho milostnou lyriku je příznačná subjektivnost. V satirách útočí na mravní pokrytectví, rozšířené i mezi duchovními. Jeho verše jsou už výrazně ovlivněny šířícím se osvícenstvím.

3.7 Dánská literatura 17. a 1. pol. 18. století

Renesance, která se dostala do Dánska se zpožděním více než jednoho staletí, byla ještě v 17. st. dušena ortodoxním protestantským náboženstvím. Největším dílem té doby byl volný překlad Bartasova (francouzský básník raného baroka z přelomu 16. a 17. st.) slavného eposu *Týden: stvo-*

ření světa z pera **Anderse Christensena Arreba** (1587–1637). Drobnější příležitostnou a lyrickou poezii psali **Anders Bording** (1619–1677) a **Søren Terkelsen** († asi 1656), který též přeložil z němčiny první knihu Urféovy Astree (nedokončený několikadílný pastorální román francouzského barokního básníka Honoré d'Urféa).

Barokní poezie se výrazněji rozvíjela až koncem 17. století. Z jejich autorů patřil k nejvýznamnějším **Thomas Kingo** (1634–1703), jehož příležitostné verše, duchovní písně a milostná lyrika vyšly ve sborníku *Kingův kancionál* (soubor duchovních písní k bohoslužbě). Zajímavá byla norskodánská autorka **Dorothea Engelbrechtsdatterová** (1634–1716), pokračovatelka Kinga zejména v duchovní poezii, a básník **Petter Dass** (1647–1707), který vydal sbírku přírodní lyriky *Polnice Nordlandu* věnovanou norské krajině a jejím obyvatelům. Barokní memoárovou literaturu zastupují *Žalostné paměti Leonory Christiny* (1621–1698), dcery dánského a norského krále Kristiána IV. (vládl od 1588 do své smrti 1648).

3.8 Polská literatura baroka a klasicismu

Baroko jako estetický výraz protireformace a snahy katolické církve o opětovné sjednocení Evropy po tridentském koncilu (skončil r. 1563) mělo v Polsku jisté zpoždění. V r. 1573 přijal polský Sejm rozhodnutí o toleranci náboženských vyznání a teprve v 2. pol. 17. st. byli nekatolíci stavěni před volbu buď konvertovat ke katolicismu, nebo zvolit emigraci. Z hlediska vnitropolitického bylo 17. st. obdobím posilování moci šlechty na úkor krále a zemi sužovaly vnitřní rozbroje. Přesto se kulturní život rozvíjel, zvláště na šlechtických dvorech, ale i na drobných zemanských tvrzích. Vznikala bohatá memoárová literatura, která nebyla určena k publikaci (kvůli obavám ze silického cenzurního tlaku), šířil se nový druh divadelního umění – opera, byl zakládán periodický tisk (od r. 1661 vycházely noviny *Merkuriusz Polski*), objevily se první časopisy.

Nejvýraznějším reprezentantem barokního básnictví byl **Jan Andrzej Morsztyn** (1621–1693), který patřil rovněž k významným překladatelům.

Humanitní vzdělání získal v Leydenu, cestoval po Evropě a u dvora krále Jana Kazimíra dosáhl významného postavení. Když však nastoupil na trůn Jan III. Sobiesky (1674), odešel Morsztyn do Francie, kde dožil svůj život jako hrabě de Chateauvillain.

V poezii mu byl vzorem Giambattista Marino, v jehož duchu psal Morsztyn svou milostnou ly-

riku, která vynikala bohatým a zdobným básnickým jazykem s množstvím tropů a rafinovaných stylistických figur příznačných pro marinismus. Předností Morsztynových veršů byl humor, jehož bývá v lyrice jako šafránu. Své básně shrnul do sbírek *Sirius čili Psi hvězda* a *Loutna*. Překládal Torquata Tassa (pastorální hru *L'Aminta*), raně klasicistního dramatika Pierra Corneille (drama *Cid*) a další.

Polskou klasicistní poezii reprezentuje básník a prozaik **Ignacy Krasicki** (1735–1801), vysoký církevní hodnostář, biskup ve Varmii a arcibiskup hnězdenský, po prvním dělení Polska (1772) pruský občan. Studoval ve Lvově, Varšavě i v Římě. Byl ovlivněn evropským osvícenstvím, k jehož propagátorům patřil. Obsahově vycházela Krasického poezie z humoristicko-satirického postoje k zostalosti a zkosnatělosti polského duchovenstva a střední šlechty. V heroicko-komickém eposu *Mýšeis* zpochybňuje posvátnou úctu k starým národoveckým legendám. Tupost lenivých řeholníků si bere na mušku v další rozsáhlé skladbě *Monomachia*. Sevřeností básnické výpovědi zaujaly *Bajky a podobenství* a posmrtně vydané *Nové bajky*. Krasického prózy byly zaměřeny více didakticky a nechyběly v nich ani prvky utopické novelistiky. Jeho román *Příhody Mikolaje Doświadczyńskiego* je považován za jedno z prvních a průkopnických děl tohoto žánru v Polsku. O Krasického znalosti klasické i novověké literatury svědčí pojednání *O básnících a básnictví*, pokus o evropské a orientální literární dějiny, sestavené ze studií a medailonů jednotlivých autorů. Méně úspěšné byly Krasického komedie, které podepisoval jménem svého komorníka Mowińskiego.

3.9 Rozvoj ruské literatury 17. století

Ruská literatura vznikala až na přelomu 15. a 16. st. poté, kdy se země vymanila z tatarské poroby (1480). Po vymření vládnoucí dynastie Rurikovců (1598) se rozpoutal boj o nové uspořádání státu a jeho centralizaci. Po vládě bojarů (Boris Godunov, Vasilij Šujskij a samozvanci) v r. 1613 nastoupil na ruský trůn Michail Fjodorovič Romanov (vládl 1613–1645), reprezentující druhou panovnickou dynastii. První desetiletí 17. st. byla poznamenána vpádem polských a švédských vojsk a v desetiletích dalších propukala četná lidová povstání. Přesto se Rusko postupně modernizovalo a písemnictví, do té doby výhradně záležitost pravoslavné církve

(a ústní lidové slovesnosti), dostalo podobu psané literatury a stalo se záležitostí vysoké šlechty. Rusko ovšem zůstalo nadále izolováno od vlivů evropské kultury.

První literární záznamy z počátku 17. st. mají jednoznačně historický charakter. Mapují tatarskou porobu i novější nájezdy zahraničních nepřátel a vyznačují se vlasteneckým zaujetím (*Pláč nad podmaněním a strašlivým zbláčením Moskevské říše, Pověst o roce 1606, Nové skládání o přeslavném Ruském carství ad.*). Rozšířil se žánr vojenské povídky (*Povídky o obléhání a dobytí turecké pevnosti Azova donskými kozáky*), změnila se i tradiční žitija (životy), částečně hagiografické životy svatých, které dostávají svěštější podobu (*Život Juliany Lazarevské, sepsaný jejím synem Kalistratem Osorjinem*) a posouvají se od hagiografie k biografii.

K žánru životů patří jedno z nejvýraznějších literárních děl té doby, *Život protopopa Avakuma, jím samým sepsaný*.



Avakum patřil k nižšímu kléru a stál v čele odštěpeneckého hnutí v pravoslavné církvi (staroobřadníci), které odmítalo církevní reformy a zastávalo tradiční, značně konzervativní, národovecké postoje. Během modernizace Ruska za cara Petra I. (*vládl 1682–1725*) byli staroobřadníci brzdou veškerých změn, a proto byli pronásledováni. Avakum, autor téměř šesti desítek náboženských spisů, skončil jako kacíř (spolu se třemi svými souvěrci) na hranici.

Avakum vystupuje ve své autobiografii jako odhodlaný věřící, který je schopen podstoupit pro své přesvědčení i mučednickou smrt. Svůj život líčí s jistou naivitou nepřilíš vzdělaného člověka, který se zařadil mezi náboženské blouznivce, o něž na Rusi nebyla nouze. S myšlenkami a estetikou

evropského baroka však nemá toto dílko (kromě doby svého vzniku) nic společného.

Zakladatelem ruské dvorské poezie byl běloruský mnich, literát a překladatel **Simeon Polockij** (1629–1680), který se stal oficiálním dvorským básníkem a vychovatelem i učitelem carových dětí. Byl na svou dobu relativně vzdělaný, obeznámený už s myšlenkami evropského klasicismu. Psal příležitostné oslavné i didaktické básně, ale i drobnou lyriku, překládal latinské církevní traktáty. Svou tvorbu shrnul do sbírek *Rimologion* a *Libosad mnohokvětý*. Oblíbený byl i jeho rýmovaný žaltář (biblická Kniha žalmů). Do rodící se ruské poezie zavedl **sylobickou prozodii** (základem verše je konstantní počet slabik, případně pravidelné střídání tohoto počtu). Polockij měl mnohé následovníky a je právem pokládán za zakladatele první školy ruských básníků.

Na přelomu 17. a 18. st. došlo k významnému poklesu ceny knih (rozšířením knihtisku i distribuce) a zároveň k laicizaci jejich vzniku a užívání. Literatura se stala nejen zdrojem poučení, ale i zábavy. Kniha začínala být přístupná širší veřejnosti, která se ještě před časem orientovala na ústní podání lidové slovesnosti.

V próze se rozšířil žánr *mravoličné* (bytovaja pověst) a *satirické povídky*. Z této oblasti se dochovala některá dílka, jejichž autoři však nejsou známí: *Povídka o Hoři a Neštěstí, Povídka o Sávovi Grudcynu* a *Povídka o ruském dvořenínu Frolu Skobejevovi*. Jejich hrdiny jsou mladí lidé, kteří odmítají žít postaru, touží po svobodě a snaží se být úspěšní. V satirických povídkách je pranýřována nespravedlnost a nešvary vládnoucí vrstvy i neřestný život pravoslavného kléru (*Povídka o Šemjakově soudu, Povídka o Ježdíku Ježdíkoviči, synu Štětináčovu ad.*). Překladatelé nabídli čtenářům novely rytířského středověku, anekdotické historiky a mravoličné příběhy. Mnohé z nich prošly postupem času procesem rusifikace a proměnily se v ruské lidové pohádky.

3.10 Maďarská literatura v období baroka

Od 16. st. bylo Uhersko ohrožováno tureckými vojsky Osmanské říše a na čas zcela rozvráceno. V 17. st. se země stala součástí habsburské monarchie. Když Turci postoupili až k Vídni, byli polskými vojsky v čele s králem Janem Sobieským a rakouskou armádou pod vedením Karla Lotrinského v r. 1683 poraženi. To byl konec dlouhých výbojů Osmanské říše do jihovýchodní a střední Evropy.

Rodící se maďarská literatura zaznamenala mnohaletý zápas s Osmanskou říší v historickém eposu *Obležení Szigetü*, jehož autorem byl **Miklós Zrinyi** (původním jménem v chorvatštině *Nikola Šubić Zrinski*, 1620–1664), chorvatský hrabě, uherský státník a vrchní velitel uherské armády v bojích s Turky. Epos vyšel spolu s lyrickou poezií autora ve sborníku *Siréna Jaderského moře*.

3.11 Chorvatská barokní poezie

Zatímco se chorvatské próze v období baroka příliš nedařilo, může se poezie té doby pochlubit hned dvěma básníky, jejichž tvorba snese evropská měřítká. Prvním z nich byl dubrovnický šlechtic **Ivan Gundulić** (1589–1638), básník, dramatik a překladatel z italštiny, který ve sbírce náboženské lyriky *Slzy marnotratného syna* opěvoval věčný život jako odměnu za všechny strážně života pozemského. Napsal také řadu náboženských traktátů, ale jeho nejvýznamnějším dílem byl romanticko-heroický epos o 20 zpěvech *Osman* (knižně vyšel až 1849) o situaci jihoslovanských křesťanů s vírou v budoucí vítězství nad osmanským vojskem nevěřících.

Druhým velkým básníkem chorvatského baroka byl **Ivan Bunić-Vučić** (1591–1658), který, stejně jako Ivan Gundulić, žil a působil v Dubrovniku. Proslavil se lyrickoepickou básnickou skladbou *Magdaléna kajícnice*, v níž spojuje erotické motivy s křesťanskou zbožností. Vynikl také jako autor reflexivní, přírodní a milostné lyriky ve sbírce 109 básní vydané knižně s názvem *Lenošení* až dvě století po svém vzniku. Lyrika Buniće-Vučice je v porovnání s poezií Gundulićovou méně náboženská a lze ji označit už jako preromantickou. Chorvatská literární historie označuje 17. st. jako *zlatou dobu dubrovnické humanistické literatury*, neboť kromě uvedených autorů psali barokní poezii ještě další básníci.

3.12 Česká barokní literatura

Pobělohorské období bylo v románu Aloise Jiráska nazváno dobou temna. Důvody jsou zřejmé: velká část české inteligence (nejenom členové jednoty bratrské) odešla do exilu, což znamenalo znatelný úbytek zájemců o knihy i vzdělaných čtenářů. V rámci protireformace převzala kontrolu nad českým písemnictvím katolická církev prostřednictvím jezuitského řádu, zapojila se i moc světská, reprezentovaná horlivými úředníky

vrchnostenských úřadů. Česká literatura, která přežila a pokračovala, se vrací k náboženské tematice. V hagiografických spisech adoruje postavy světců, uvádí písemné záznamy kázání a meditativní prózu oslavující posmrtný život. Ze světských témat jsou později preferována pouze díla pastorální, ať už v poezii či v próze. V tomto žánru lze najít jistou návaznost na trendy vyspělých literatur západoevropských a estetiku nového uměleckého směru, rokoka.

Adam Michna z Otradovic (1600–1676) je patrně více znám jako hudební skladatel než jako lyrický básník, autor duchovních písní shromážděných ve sbornících *Svatoroční muzika* a *Loutna česká*. Tento vzdělaný jindřichohradecký varhaník měl díky své jazykové vybavenosti příležitost seznámit se s italskou a španělskou rokokovou poezií.

Básně s náboženskou tematikou, zejména meditativní lyriku, psal také jezuita **Bedřich Bridel** (*Frydrych Brýdl*, 1619–1680). Zabýval se v nich podstatnými otázkami vztahu Boha a člověka (báseň *Co Bůh? Člověk?*). **Václav Jan Rosa** (asi 1621–1689) zůstal ve své tvorbě věren antickým vzorům, resp. tématům z antické mytologie, v návaznosti na tradici renesančních vlivů včetně francouzské galantní poezie předcházejícího století. Ve spojení s idylickými pastorálními motivy (vliv rokoka) působí Rosovy verše v porovnání s tvorbou jeho současníků velmi světsky, byť nejsou zrovna dokonalé. Po neúspěchu své básnické tvorby se vrhl na jazykovědu. Vydal latinsky psanou *Čechořečnost* aneb gramatiku jazyka českého, obsahující i část věnovanou překladatelství. V ní „obohatil“ slovní zásobu češtiny o řadu neologismů, byť naprosto neústrojně tvořených a leckdy i komicky znějících (klášter – samotov, ironie – usmívka ad.), a zařadil se tak mezi průkopníky jazykového purismu (brusiče jazyka českého). Některé jeho návrhy pro zjednodušení ortografie se však ujaly (místo spřežky rz doporučoval psát ř atd.).

Nejvýznamnějším představitelem ochránců čistoty jazyka českého (puristů) byl **Václav Pohl** (1740–1790), gramatik a jazykovědec, který vyučoval češtinu nejprve na vídeňském Theresianu (prestižní gymnázium pro děti z vyšších šlechtických kruhů), později na Šlechtické vojenské akademii. Napsal mluvnici *Grammatica linguae Bohemicae oder Die Böhmische Sprachkunst*, v níž navázal na učebnici Rosovu a *Brus jazyka českého* od *Jiřího Konstance*. Ke třetímu vydání své Gramatiky připojil Pohl proslulý puristický slovník, obsahující

cí množství neologismů, z nichž většina propadla. Navrhl i změny v pravopisu ve spisku *Pravopisnost řeči Českého*. Václav Pohl byl natolik uznávaným odborníkem, že si jej vybral císař Josef II. jako soukromého učitele českého jazyka.

Na českém slovníku (*Thesaurus linguae Bohemicae*), obsahujícím výklad českých slov v němčině a v latině, pracoval také Václav Rosa. Stačil však dokončit pouze čtyři díly, které nikdy tiskem nevyšly. Byl spřízněn s největším českým barokním malířem Karlem Škrétou, za jehož syna Karla Škrétu ml. se provdala Rosova jediná dcera.

S úpadkem českého písemnictví, s nástupem německé šlechty a poněmčováním české šlechty katolické víry, docházelo k postupnému úpadku češtiny, především ve městech. To vše, stejně jako neutěšenou situaci v české kultuře i politice, citlivě vnímal jezuita **Bohuslav Balbín** (1621–1688). Pro přílišné čechomilství byl stíhán nadřízenými a po zveřejnění své latinské práce *Výtah z českých dějin* dokonce přeložen z Prahy do Klatov. Tam napsal latinskou apologetiku *Rozprava krátká, ale pravdivá na obranu jazyka slovanského, zoláště českého* (vydána Františkem Martinem Pelcem až 1775). Kritizoval v ní poněmčování, vídeňskou národnostní politiku i ústup mateřštiny z českých škol. Přes soustavnou perzekuci se nevzdal a dosáhl satisfakce. V r. 1671 se směl vrátit do Prahy. Dál se věnoval naučné literatuře o Čechách v plánované mnohasvazkové latinské encyklopedii *Rozmanitosti z historie Království českého*, z níž stačil vydat jen několik dílů. Jedním z nich jsou *Učené Čechy*, pozoruhodný pokus o systematické české kulturní dějiny (od přijetí křesťanství do r. 1526). Věren katolické církvi se přičinil také o popularizaci legendy o Janovi z Pomuku (později Jan Nepomucký) sepsáním jeho životopisu pro mezinárodní sbírku *Životy svatých* objednanou Vatikánem.

Sbírace *Životy svatých* předcházela Balbínova práce badatelská, shromažďování dostupných pramenů (i z lidové slovesnosti) o životě tohoto kanovníka vyšehradské kapituly a generálního vikáře pražského arcibiskupa, budoucího českého světce. Životopis Jana Nepomuckého z pera Bohuslava Balbína se v r. 1729 stal jedním z dokladů, na jejichž základě byl tento zpovědník Žofie Bavorské, druhé manželky Václava IV. (mučený za královny přímé účasti a pak shozen do Vltavy a utopen), kanonizován.

Pro všechny uvedené práce motivované upřímným vlastenectvím je Bohuslav Balbín, který umíral nemocen a slepý, právem považován za nejvýznamnější osobnost českého baroka.

Při badatelské činnosti předcházející vlastní práci na životopise Jana Nepomuckého pomáhali Balbínovi **Tomáš Pešina z Čechorodu** (1629–1680) a **Jan František Beckovský** (1658–1725), oba vzdělání a literárně činní kněží. Pešina je autorem latinsky psaných moravských dějin ve spisu *Prodromus Moravographiae*, to jest *Předchůdce moravopisu*, Beckovský napsal (česky) dvoudílnou *Poselkyni starých příběhův českých* (první díl vyšel r. 1700, druhý zůstal v rukopise). Poselkyně se stala oblíbenou četbou širokého okruhu čtenářů a nahradila Hájkovu kroniku, z níž autor vycházel.

Prožívala-li psaná literatura úpadek, lidová slovesnost naopak vzkvétala. Byla to přirozená reakce na poněmčování, které provázelo rekatolizaci. Na přelomu 17. a 18. st. zastínila písemnictví a stala se načas reprezentantem literatury. Rozvíjely se všechny žánry lidové slovesnosti, pohádka, pověst, hádanka, přísloví a proroctví i píseň. Jednotlivá dílka v rámci těchto žánrů vznikala spontánně a záhy po svém vzniku byla přejímána jako anonymní. Šířila se ústním podáním, které umožňovalo jistou improvizaci vypravěče a jeho tvůrčí přínos k interpretovanému opusu. Koncem 17. a počátkem 18. st. byla lidová slovesnost sbírána a pečlivě zapisována lidmi, kteří patřili na venkově k těm vzdělaným (kantoři, faráři, výjimečně nižší vrchnostenská úředníci). Jedním z takovýchto písmáků byl **František Jan Vavák** (1741–1816), rychtář z Milčic, který shromáždil a zaznamenal obřadní lidové písně (zpívané při svatbách, pohřbech, narozeninách, dožínkách). K těmto záznamům se řadí také pololidové literární výtvořky, jakými byly oblíbené kramářské písně i paměti (kroniky) některých písmáků.

Lidová slovesnost měla později neocenitelný význam pro české obrozence, kteří v ní hledali inspiraci pro vlastní českou tvorbu. Dokladem jsou pohádky Karla Jaromíra Erbena a Boženy Němcové či pověsti Erbenem autorsky zpracované v baladách (Kytice) a ohlasové poezii.

4 EVROPSKÉ DIVADLO V DOBĚ VRCHOLNÉHO BAROKA

4.1 Divadlo v Anglii

V době anglické revoluce (1640–1660), při níž se dostali k moci puritáni, bylo divadlo nejdříve zcela zakázáno, později směly být uváděny jen hry oslavující vůdce revoluce (*Olivera Cromwella*) a hry o anglických koloniálních výbojích. Autorem těchto her byl bývalý královský

dramatik **William Davenant** (1606–1668) – nevyučoval, že je nemanželský syn W. Shakespeara. Při provedení Davenantova *Obléhání Rhodu* (1656) s hudbou a recitativy, které se pokládá za jednu z prvních oper, vystoupila v Anglii na scéně poprvé herečka, přesněji zpěvačka *Catherine Colemanová*. Byla to předzvěst zásadní změny v anglickém divadle. Po r. 1659, kdy byl Davenant obviněn z účasti na spiknutí a uvězněn, divadlo znovu dočasně zaniklo.

Za restaurace Stuartovců (Karel II., Jakub II.) si dvůr přivezl z francouzského exilu zálibu v **klasicismu**. V *tragédiích*, psaných zejména **Johnem Drydenem** (1631–1700), byla šlechta idealizována jako antičtí hrdinové a bohové chovající se podle dvorské etikety ve zpěvavě deklamovaných tirádách na rampě. Restaurační *komedie*, jaké psal **Dryden**, ale i jiní, líčily šlechtu a její způsob života (honbu za požitky bez zábrán) pravdivěji. Velkou změnou v divadle bylo *účinkování hereček* (povolené Karlem II., který měl za milenkou jarmareční herečku, jadrnou *Nell Gwynnovou*). To vneslo do komedie erotičnost až lascivnost a získalo divadlu velkou oblibu.

Přechod od mužských interpretů ženských postav k herečkám zachycuje anglický film *Krásna na scéně* (*Stage Beauty*, 2004) vyšel na českém DVD). Líčí osudy jednoho z posledních představitelů ženských rolí **Edwarda Kynastona** (asi 1640–1706) a jedné z prvních hereček té doby **Margaret Hughes** (1630–1685). Obdobou mužských interpretů ženských rolí v operě byli až do 18. st. **kastráti** – viz francouzský film *Farinelli il castrato* (1994) vyšel na českém DVD).

Po **další revoluci** (1688–1689) se upevnila vláda měšťanstva. V divadle proběhlo tažení proti erotice a pornografii a zesílila snaha o jeho výchovné působení. Na úsilí Shakespeareova protagonisty, **Richarda Burbage** (asi 1567–1619), kterého si Shakespeare pojistil v Hamletu *Hamletovými radami hercům* a v Othellovi tím, že má proti sobě Jaga, navázal v 2. pol. 17. st. tragéd **Thomas Betterton**. Ve scéně s Duchem v Hamletovi zintenzivnil své emoce tím, že je zprvu zadržoval a pak náhle uvolnil. Kritika oceňovala jeho skutečné zblednutí či slzy jako důkaz prožitku.

Poznámky herce **Bartona Boothe** (1681–1733) v monologu Othella svědčí o tom, že kladl důraz



na smysl textu a realizoval monolog ne jako tirádu na rampě, nýbrž jako myšlení nahlas. Ve 40. letech 18. st. se objevila *teorie citícího herce*, která v návaznosti na anglické *senzualisty* a *empiristy* vyžadovala prožitek a jeho individuální výraz v závislosti na původu, výchově, vzdělání nebo profesi. Vyvrcholení této teorie i praxe přinesl herecký reformátor **David Garrick** (1717–1779), který oslnil r. 1741 jako Richard III. (téhož roku **Charles Macklin** změnil postavu Shylocka v Shakespeareově *Kupci benátském* na charakterní roli) a r. 1747 odstranil v Anglii z jeviště výzvou na plakátu šlechtické diváky. Byl to počátek reformy, které vedly k překonání klasicismu.

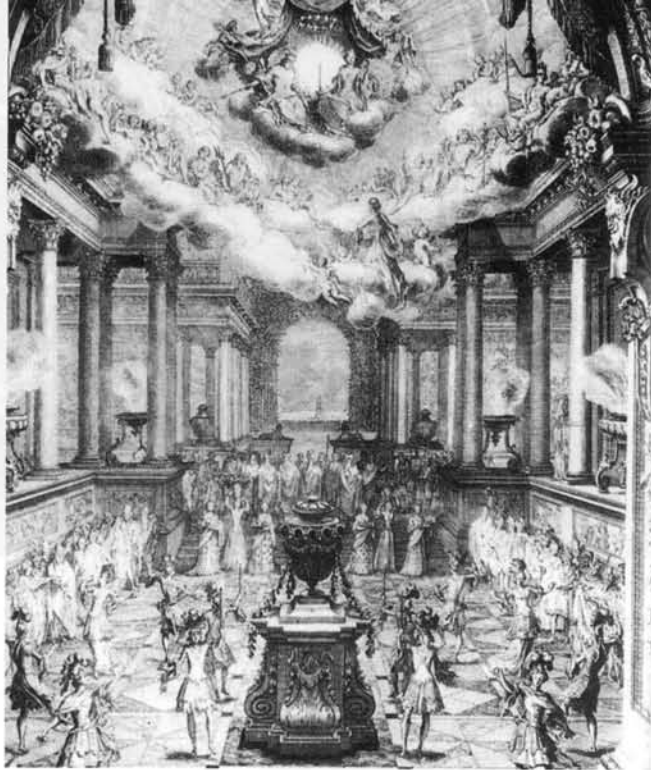
4.2 Divadlo v Německu

V Německu působil někdejší univerzitní **Mistr Johann Velten** (1640–1692). Uvedl Molièra a psal hauptakce. Jeho soubor hrál s komediantskou všestranností, vtipně improvizoval a díky svým kvalitám zakotvil u saského kurfiřta v Drážďanech. Po jeho smrti se Velten musel vydat na cesty.

5 EVROPSKÁ HUDBA VRCHOLNÉHO BAROKA

5.1 Barokní hudba v Itálii

Kolem poloviny 17. st. se hlavním centrem hudebního, především operního světa stávají **Benátky**. Zatímco v jiných italských městech byla opera dosud exkluzivní zábavou aristokratické společnosti, v Benátkách bylo už v r. 1637 otevřeno první **veřejné operní divadlo** – *Teatro San Cassiano* (benátská divadla nesla název podle farnosti, v které se nacházela).



◀ Operní představení na dvoře Ludvíka XIV.

Do r. 1700 v Benátkách existovalo až 16 operních domů, v nichž bylo uvedeno více než 350 různých oper. V 18. st. tento počet stoupl na více než 1 600. K nejvýznamnějším divadlům patřila *Teatro San Angelo*, *San Moise*, *San Samuele* a největší a nejslavnější z nich, *Teatro San Giovanni Grisostomo* (podle rodiny majitelů někdy nazývané též *Teatro Grimani*), které pod názvem *Teatro Malibran* existuje dodnes.

Pro Benátky napsal **Monteverdi** své poslední dvě opery, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (*Odyseův návrat do vlasti*, 1641) a *L'Incoronazione di Poppea* (*Poppeina korunovace*, 1642). V těchto dílech na rozdíl od prvních florentských oper i Monteverdiho *Orfea* (1607) došlo k významnému stylovému posunu, totiž ke zřetelnému oddělení recitativu a árie. Tak se zrodila tzv. *číslová opera*, jejíž forma zůstala v zásadě platná po celou barokní epochu. Rozlišují se zde dva druhy sólového zpěvu, recitativ a árie. V *recitativu* vychází melodický průběh z mluvené řeči. Nezávislost na rytmu ponechává zpěvákovi plnou svobodu v deklamaci a hereckém vyjádření. *Árie* je uzavřené hudební číslo, v němž opět nabývá hudba vrchu nad poezií.

Zatímco v recitativu se odehrává vlastní děj opery s monology a dialogy jednajících postav, v árii dochází k zastavení děje. Operní postava v ní hudebními prostředky přináší subjektivní reflexi nebo komentář situace, do které děj dospěl v předcházejícím recitativu. Text árie se výrazně odlišuje od recitativu také po metrické stránce. Kdybychom z barokní opery vynechaly všechny árie, bylo by ji v podstatě možné provést jako činohru.

Ruku v ruce s vývojem operní árie jde prudký rozvoj italské pěvecké techniky. Vzniká *bel canto* (krásný zpěv), tedy pěvecký styl, který považuje lidský hlas za nejkrásnější z hudebních nástrojů. Důležitým prvkem se stává *koloratura*, jejímž účelem není pouze virtuosita, ale v barokní hudbě je zároveň podstatným výrazovým prostředkem. Proto se používala jen na určitých slovech, aby je zdůraznila či ilustrovala. Protože Benátčané dávali přednost vysokým hlasům, je většina operních rolí psána pro soprán, mezzosoprán nebo alt. Hlavní mužská role byla svěřována kastrátům, mužskému sopránu nebo altu, jejichž plný, ohebný a přitom chlapecky čistý hlas na dalších 150 let ovládl italská jeviště.

Vůdčími osobnostmi benátské opery 2. poloviny 17. století jsou Monteverdiho žák **Francesco Cavalli** (1626–1690), **Marc'Antonio Cesti** (1623–1669), **Carlo Pallavicino** (asi 1630–1688) a **Giovanni Legrenzi** (1626–1690).

Italská opera rychle pronikla do dalších evropských zemí. Italové přitom byli považováni za přirozené mistry tohoto žánru. Itálie byla zemí, kam jezdili mladí talentovaní lidé za studiem. Po celé barokní období působila při evropských panovnických dvorech i ve službách církve za Alpami řada italských mistrů na významných postech kapelníků nebo jako pěvečtí i instrumentální virtuosové.

5.2 Barokní hudba ve Francii

Jedinou zemí v Evropě, která odolala přílivu italské hudby, byla Francie Ludvíka XIV. I zde se ovšem objevila snaha o vytvoření nového druhu, na němž by se podílela všechna umění – hudba, poezie, architektura, malířství a tanec. Právě důraz na tanec zůstane po celé 17. a 18. st. charakteristickým rysem francouzské hudby. Před vznikem vlastní francouzské opery (tragédie lyrique) byl hlavním hudebně dramatickým žánrem **ballet de cour** (dvorní balet).

Ballet de cour byla řada námětově spojených tanečních výstupů a sólových i sborových zpěvů s doprovodem orchestru. Náměty pocházely z antické mytologie a zpravidla vyústovaly v alegorickou oslavu panovníkovy osoby. Balety byly prováděny zpočátku především dvořany, často i za účasti samotného Ludvíka XIV. Teprve později bylo představení svěřováno profesionálním tanečníkům.

Ballet de cour se pomalu začal přetvářet pod vlivem italské opery, až vznikly první opery francouzské, jejichž autorem je **Robert Cambert** (asi 1628–1677). V r. 1671 *Pomone* a o rok později *Les Peines et les plaisirs d'amour* (Trápení a potěšení lásky). Tvůrcem skutečně specificky francouzské opery se však stal až **J. B. Lully**.



Jean Baptiste Lully (1632–1687) byl původem Ital. Narodil se ve Florencii a v r. 1646 přišel do Paříže, kde nejprve působil v šlechtických službách jako kuchtík. Zároveň si však získal jméno jako schopný houslista, takže byl brzy přijat do kapely krále Ludvíka XIV., mezi 24 *violons du roi*, též *La Grande bande* (Velký soubor). V r. 1652 mu bylo svěřeno vedení tohoto souboru a posléze z něho vytvořil elitní sedmnáctičlenný ansámbl *La Petite bande* (Malý soubor). V r. 1653 byl jmenován dvorním skladatelem s úkolem psát pro dvorské slavnosti balety, v nichž tančil sám král.

V letech 1664–1670 Lully úzce spolupracoval s Molièrem na *baletních komediích* (*comédie-ballet*). Základ tohoto jevištního žánru tvoří mluvená komedie, do níž byly vkládány tance a sólové zpěvy (recitativy a krátké árie, tzv. *airs*). Například i známé a dodnes jako činohry prováděné Molièrovy komedie *Le Bourgeois gentilhomme* (Měšťák šlechticem) nebo *Le Malade imaginaire* (Zdravý nemocný) byly původně vytvořeny jako *comédie-ballet*. Lullyho obliba u Ludvíka XIV. rostla, až mu v r. 1672 udělil privilegium k založení *Académie royale de musique* (Královské hudební akademie), operní instituce se zpěváky, tanečnicemi, instrumentalisty, divadelními malíři atd. Lully tím prakticky získal doživotní monopol na provozování opery ve Francii. Spolu s básníkem **Philipem Quinaultem** (1635–1688)

vytváří operu ve francouzském národním stylu, *tragédie lyrique* nebo také *tragédie en musique* (*lyrická tragédie, hudební tragédie*).

Lullyho a Quinaultova opera je stylově zcela spřízněna s tragédiemi Racinovými a Corneillovými. V Lullyho hudbě se stejně jako v dílech klasicistických dramatiků, básníků a spisovatelů odráží nejen duch francouzské řeči, nýbrž i hrdé sebevědomí krále Slunce a jeho dvořanů. Lullyho operní díla se ve Francii stala vzorem na téměř jedno století. K nejznámějším patří *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Persée* (1682), *Armide* (1686) a především nejoblíbenější opera Ludvíka XIV. *Atys* (1676).

V nejednom ohledu jsou Lullyho opery pravým opakem současného italského modelu. V souladu s dobovým francouzským literárním vkusem (klasicismus) byl ve Francii zásadní význam přičítán libretu. V důsledku toho se francouzská opera vyznačuje poměrně melodickým recitativem, který vychází z francouzské „zpěvavé“ jevištní deklamacce. Naproti tomu árie (*airs*) jsou z pěveckého hlediska poměrně prosté a blíží se tomu, co Italové označují jako *arioso* (útvár na pomezí recitativu a árie). Proto je ve francouzské opeře rozdíl mezi árií a recitativem daleko menší než v soudobé opeře italské. Potřebný kontrast zajišťují četné sborové výstupy a baletní vsuvky, které jsou dalším charakteristickým rysem francouzské barokní opery.

Lully je rovněž autorem velkolepých chrámových kompozic pro *královskou kapli ve Versailles*. K nejznámějším patří *Té Deum* a *Dies irae*. Nejvýznamnějším francouzským skladatelem té doby v oboru **chrámové hudby** je **Marc-Antoine Charpentier** (asi 1636–1704). Studoval v Římě u Carissimiho a italské slohové prvky jsou dobře patrné i v jeho dílech pro *Sainte Chapelle* v Paříži (*mše, moteta, žalmy, Té Deum* aj). Charpentier byl rovněž nadějným operním skladatelem a také Lullyho potenciálním rivalem (*Acis et Galathée*, 1678, hudba k Molièrovu *Le Malade imaginaire*, 1673). V roce 1684 však Lully vymohl na Ludvíku XIV. patent, který zakazoval jakékoliv divadelní představení ve Francii, ve kterém by vystupovali více než dva zpěváci za doprovodu více než šesti houslí, pokud by k němu Lully nedal souhlas. Tím Lully bez skrupulí zlikvidoval veškerou konkurenci a Charpentierův mimořádný dramatický talent se nadále mohl uplatnit pouze v **oratoriu**. Ve stylu svého učitele **Carissimiho** napsal 24 latinských oratorií, všechna pro jezuitskou kolej v Paříži. Svoji druhou a poslední *tragédie lyrique* mohl Charpentier napsat až po Lullyho smrti (*Médée*, 1693).

5.3 Barokní hudba v Anglii

V Anglii se barokní sloh prosazoval jen pomalu a spíše váhavě. Už od 16. st. zde existoval svébytný jevištní útvar zvaný **masky**. Šlo o dvorskou hru s maskami provozovanou šlechtickými amatéry. Podobně jako francouzský *ballet de cour* sestávaly i masky z řady tanců, písní (*airs*) a sborů. Kolem r. 1620 se už objevuje také *recitativ*.

Cromwellova revoluce hudbě (především chrámové) příliš nepřála, proto dochází k rozkvětu anglické barokní hudby až po restauraci Stuartovců (1658). Syn popraveného krále *Karel II.* strávil mládí v exilu u francouzského dvora, nelze se tedy divit, že po nástupu na trůn (1660) uspořádal svoji dvorní hudbu podle francouzského vzoru. To poskytlo skladatelům příležitost k přetvoření tradičních anglikánských hymnů (tzv. **anthems**) v chrámové kantáty se sbory, sólovými úseky a orchestrálním doprovodem.

Královská kaple (*Chapel royal*) se stala významným centrem pěstování chrámové hudby. Patřili k ní všichni přední skladatelé té doby, **Pelham Humfrey** (1647–1674), **John Blow** (1649–1708) a především **Henry Purcell**, jeden z nejvýznamnějších anglických skladatelů a také hlavní představitel krátké doby rozkvětu anglické opery na konci 17. století.



Henry Purcell (1658–1695) své hudební vzdělání získal jako zpěvák v chlapeckém sboru při Královské kapli. Jeho učitelem patřil další významný anglický skladatel té doby John Blow. V r. 1680 se stal varhaníkem Westminsterského opatství a o dva roky později byl přijat do královské kapely jako jeden ze tří varhaníků. V r. 1683 byl jmenován královským dvorním skladatelem.

Pro potřeby anglikánské církve složil Purcell velké množství chrámové hudby, především *an-*

themů, tj. chrámových kantát na biblické, zvláště žalmové texty. Pro anglický dvůr komponoval ódy, příležitostně vokálně instrumentální skladby k oslavě významných událostí panovnického rodu. Zvláště významná je Purcellova tvorba pro divadlo. Je autorem jediné skutečné opery *Dido and Aeneas* (1689) a velkého množství hudby k anglickým činohrám, mj. k dobovým úpravám Shakespearova *Snu noci svatojánské* (*The Fairy Queen*) nebo *Bouře* (*The Tempest*). Ze všech těchto děl se podílem hudby blíží opeře především *Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692) a *The Indian Queen* (1695). V ostatních případech jde pouze o více nebo méně rozsáhlé hudební vsuvky (instrumentální předehry, mezihry, písně a sbory).

Purcellův kompoziční styl je výsledkem mimořádně šťastného sklonění soudobých francouzských a italských vlivů, nicméně s velice pozoruhodnými individuálními rysy především v oblasti melodiky a harmonie. Na Purcellovu hudbu navázal později **G. F. Händel** ve své chrámové hudbě pro anglikánskou církev a ve svých anglických oratoriích.

5.4 Barokní hudba v Německu

V Německu postiženém třicetiletou válkou (1618–1648) se jen s obtížemi rozvíjel tak nákladný hudební druh, jakým byla opera. Přesto vznikají v rezidencích panovníků německých států a státeků zámecká divadla, kde se při slavnostních příležitostech provozují italské opery. Vznikají ale také první zpěvohry na německé texty (nedochovaná *Schützova Daphne*). Nejstarší dochovanou německou operou je *Seelewig* (Norimberk, 1644) od **Sigmunda Stadena** (1607–1655).

Opera *Seelewig* sestává z jednoduchých strofických písní (i když je Staden nazývá áriemi), nepřilíš komplikovaných sborů a recitativů, které vycházejí z deklamace německého jazyka, ale v základních rysech následují italský vzor. První veřejné operní divadlo v Německu bylo otevřeno v Hamburku r. 1678 operou *Adam und Eva* od Schützova žáka **Johanna Theileho** (1646–1724). Hudba tohoto díla se bohužel nedochovala.

Na rozdíl od opery se v protestantské části Německa značné pozornosti těšila chrámová hudba. Centrem hudebního života byly tzv. **kantorei**, dobrovolné vokálně instrumentální soubory působící při významných městských kostelech.

Kantorei tvořili především žáci městských latinských škol, hudbymilovní měšťané a profesionální hudebníci

(městští pištcí a trubači). V jejich čele stál **kantor**, který zároveň vyučoval v latinské škole. Největší proslulosti dosáhly hudební soubory při *Kreuzkirche* v Drážďanech a při *chrámu sv. Tomáše* v Lipsku. (Chlapecké sbory zde působí dodnes.)

Ze skladatelů evangelické chrámové hudby po Schützovi a před Bachem vynikají **Matthias Weckmann** (1621–1674), rodák ze severočeského Mostu **Andreas Hammerschmidt** (1612–1675), **Franz Tunder** (1614–1667) a zvláště pak varhanní virtuos **Dietrich Buxtehude** (asi 1637–1707). Tito skladatelé přetvářejí starší typ protestantské chrámové skladby, jak jej známe z díla Schützo, ať už se nazýval moteto, *concerto* nebo *symphonia sacra*. Postupným zaváděním recitativů a árií, tedy forem charakteristických pro moderní italskou operu, vzniká protestantská chrámová kantáta. Jejím nedostižným mistrem se později stane Johann Sebastian Bach.

5.5 Hudba u císařského dvora ve Vídni

Zcela nezávisle na protestantském severním Německu probíhal vývoj v katolických státech jižního Německa a Rakouska. Zvláště významným hudebním centrem barokní Evropy se po třicetileté válce stává Vídeň – rezidence habsburských císařů a hlavní město Svaté říše římské národa německého, do jejíhož rámce patřily i země Koruny české.

Všichni barokní Habsburkové, Ferdinand III., Leopold I., Josef I. a Karel VI., byli nadšenými milovníky hudby, jejími aktivními provozovateli i příležitostnými skladateli. U příležitosti oslav narozenin a jmenin císařského páru se u dvora pravidelně hrály výpravné opery. Pro bohoslužby v dvorní kapli vznikalo nepřehledné množství chrámové hudby a oratorií. Podobu koncertu instrumentální a vokální hudby mělo i veřejné stolování panovníka.

V císařské dvorní kapele (*Kaiserliche Hofmusik*) byli jako kapelníci, skladatelé a zpěváci zaměstnáváni nejlepší italští mistři, zejména Benátčané (Marc'Antonio Cesti, Antonio Draghi, Marc'Antonio Ziani, Antonio Caldara). Vedle nich se ale postupně začínali prosazovat i domácí skladatelé, mezi nimiž vynikají první houslista (koncertní mistr) císařské kapely **Johann Heinrich Schmelzer** (asi 1623–1680) a dvorní varhanníci **Johann Jakob Froberger** (1616–1667) a **Johann Kaspar Kerll** (1627–1693).

Největšího rozkvětu dosáhla císařská kapela za vlády *Karla VI.* (1711–1740). Tehdy ve Vídni působila plejáda vynikajících skladatelů, Rakušan **Johann Joseph Fux** (1660–1741) na místě vrchního kapelníka (maestro di cappella), Benátčan **Antonio Caldara** (asi 1670–1736) jako jeho zástupce (vicemaestro di cappella), titul dvorního skladatele měli *Giuseppe Porsile* (1672–1750) původem z Neapole a Florentan **Francesco Bartolomeo Conti** (1681–1732), který zároveň proslul jako theorbista (hráč na basovou loutnu).

Opery, oratoria i chrámová hudba těchto autorů se vyznačují svérázným slohem, který je výsledkem vlivů benátského baroka a osobního vkusu hudbymilovného císaře, jenž byl znám svou zálibou v důkladně prokomponované kontrapunktické sazbě. Vrcholu dosáhla také dvorní opera Karla VI. Kromě zmíněných skladatelů byli v jeho službách zaměstnáni i oba největší libretisté 18. st. *Apostolo Zenò* (1668–1750) a *Pietro Metastasio* (1698–1782), stejně jako nejvýznamnější představitelé barokní scénografie *Ferdinando* (1657–1743) a *Giuseppe Galli-Bibiena* (1696–1757).

5.6 Barokní hudba v Českých zemích

Ve 2. pol. 17. st. se kromě kostelů a klášterů staly důležitými ohnisky hudebního života v českých zemích šlechtické kapely. Zvláště významná byla kapela olomouckého biskupa *Karla Lichtensteina Castelkorna*, která v letech 1664–1695 působila v biskupově rezidenci v Kroměříži. K jejím úkolům patřilo kromě pěstování chrámové hudby také provozování instrumentálních skladeb k hostinám, plesům, oslavám různých domácích událostí apod. Repertoár utvářely nejen skladby italských a vídeňských autorů, ale také díla domácích skladatelů. S kroměřížskou biskupskou kapelou byl po určitou dobu svázán mj. i jeden z nejdůležitějších skladatelů 2. pol. 17. st. původem z Čech, **Heinrich Ignaz Franz von Biber**.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) byl do r. 1670 kapelníkem biskupa Karla Liechtensteina Castelcorna v Kroměříži. Zkomponoval pro něho množství chrámových a zejména instrumentálních skladeb, které se dodnes dochovaly v tamějším arcibiskupském archivu. Od r. 1673 byl ve službách salcburského arcibiskupa, od r. 1684 zastával v jeho kapele místo kapelníka. Roku 1690 jej císař Leopold I. povýšil do šlechtického stavu. Biber byl vynikajícím houslistou, což dokládají jeho skladby pro tento nástroj. Typické je pro něho

použití *scordatury*, tedy naladění strun houslí jinak než v obvyklých kvintách. Vrcholem Biberovy tvorby jsou tzv. *Růžencové sonáty*. Je to 16 sonát pro housle a basso continuo, přičemž každá sonáta představuje jedno mystérium katolické modlitby růžence. V posledních desetiletích se Biberova hudba stále častěji objevuje na koncertech a nahrávkách světových souborů specializovaných na provádění barokní hudby.

Biberovým nástupcem v biskupových službách byl **Pavel Josef Vejvanovský (1639–1693)**, autor několika desítek chrámových a hlavně instrumentálních skladeb: *tanečních svit* (tzv. baletti), *sonát* a *serenád*. Vejvanovský byl vynikajícím trubačem; jeho skladby obsahují náročné party pro clarinu (barokní trubku). S oblibou využíval zvukového kontrastu smyčcových a žesťových nástrojů.

Z českých skladatelů 2. pol. 17. st. je třeba zmínit dva autory komponující výlučně chrámovou hudbu. Byl to kapelník chrámu sv. Víta v Praze **Mikuláš František Xaver Wentzely (1643–1722)**, jehož latinské chrámové skladby ze sbírky *Flores verni (Jarní květy, 1699)* se formou i zpracováním blíží vídeňskému vzoru. Za následovníka Adama Michny z Otradovic lze považovat **Václava Karla Holana Rovenského (1644–1718)**. Jeho rozsáhlý kancionál *Capella Regia Musicalis (Kaple královská zpěvní, 1693–1694)* obsahuje několik set českých duchovních písní pro různý počet hlasů s generálbasovým doprovodem, v některých případech i s koncertantními houslemi nebo trubkami.

5.7 Instrumentální hudba

Během 17. st. prošla prudkým rozvojem i hudba instrumentální. Až do 16. st. byla nástrojová hudba zcela ve stínu hudby vokální, teprve v baroku se stává významnou součástí umělecké tvorby. Základním východiskem je hudba taneční, která s instrumentální hudbou souvisí odnepaměti. Spojením několika tanců se ve Francii kolem poloviny 17. st. ustálila forma *svity*. Zpravidla ji tvoří čtyři základní tance rozdílného taktu, tempa a charakteru, důstojná *allemanda*, rychlejší a rytmicky komplikovaná *couranta*, pomalá a patetická *sarabanda* a velmi rychlá *gigue*. Mezi tyto věty se často v závislosti na právě panující módě vkládala *gavota*, *bourée*, *rigaudon*, *menuet* a mnoho dalších.

Z hudby pro jednotlivé nástroje je nejstarší hudba pro klávesové nástroje (*varhany, cembalo*). V období raného baroka v tomto oboru vynikl zejména



Girolamo Frescobaldi (1583–1643), varhaník v *chrámu sv. Petra v Římě*, který přenesl nový afektivní sloh soudobé vokální hudby do svých skladeb pro klávesové nástroje. Velkého rozvoje doznala varhaní hudba v protestantském Německu. Stavba varhan zde v období baroka dosahuje svého vrcholu, zvláště v nástrojích **Arpa Schitgera** a bratrů **Andrease** a **Gottfrieda Silbermannů**. Frescobaldiho severským protějškem je Nizozemec **Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621)**. Významnými varhaníky i skladateli pro tento nástroj byli Sweelinckovi žáci **Samuel Scheidt (1587–1654)** a **Heinrich Scheidemann (asi 1595–1663)**. Největší dokonalosti v této oblasti před Bachem dosáhli **Johann Pachelbel (1653–1706)**, varhaník v Norimberku, a **Dietrich Buxtehude (asi 1637–1707)**, varhaník v chrámu Panny Marie v Lübecku.

V katolickém jižním Německu a v Rakousku se ustálil poněkud odlišný typ *varhan*, závislý ve značné míře na italském vzoru. Oproti severoněmeckým barokním varhanám jde o nástroje menších rozměrů, s omezenou funkcí pedálu. Katolická bohoslužba také varhany využívá v podstatně skromnější míře nežli bohoslužba protestantská. Z jiho-německých a rakouských skladatelů varhaní a cembalové hudby patří k nejdůležitějším **Johann Jakob Froberger (1616–1667)**, **Johann Kaspar Kerll (1627–1693)** a **Georg Muffat (1653–1704)**.

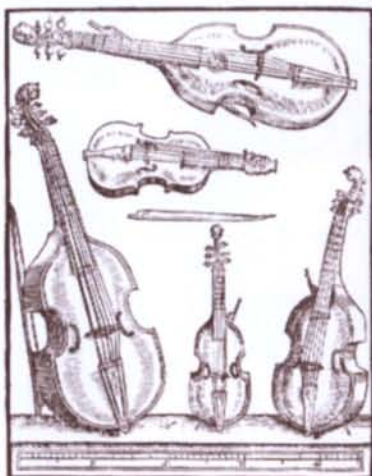
Velikou oblibu měla hudba pro cembalo (francouzský termín je *clavecin*) v barokní Francii. Zcela odpovídalo francouzské zálibě v tanci, charakteristické i pro francouzskou operu, že zde byla hlavním druhem *taneční svity*, volná řada tanců nazývaná *ordre*. Jednotlivé tance mají zpravidla poetické nebo přímo programní názvy, často odkazující na osobnosti tehdejší dvorské společnosti. Francouzi vyvinuli i specifický způsob cembalové hry, charakterizovaný notací nezachytitelným rytmickým odstíněním (*jeu inégale, nerovná hra*) a

◀ Barokní tanečník

◀ Francouzské cembalo z 18. století

> Violy da gamba
na dobovém vyobrazení

> Houslista, vyobrazení
z 1. poloviny 17. Století



typickými melodickými ozdobami, kterými byl vybaven doslova každý takt jejich hudby.

Zakladatelem stylu francouzských clavecinistů byl **Jacques Champion de Chambonnières** (asi 1601–1672). Po něm vynikli **Jean-Henri d'Anglebert** (1628–1691), **Louis Couperin** (1626–1661) a především jeho synovec **François Couperin** (1668–1733), který je i autorem zajímavého pojednání o hře na cembalo *L'Art du toucher le clavecin* (*Umění cembalové hry*, 1716). Kromě cembalové hudby vznikaly ve Francii Ludvíka XIV. skladby pro další sólové nástroje, především pro flétnu (*Jacques Hotteterre* zvaný *Le Romain*) a violu da gamba (*Marin Marais*, *Antoine Forqueray*).

První instrumentální skladby pro více nástrojů nezávislé na tanci vznikaly v Itálii raného baroka. Byly označovány většinou jako *sonaty*, *canzony* nebo *sinfonie*.

Největším centrem hudby tohoto druhu byly Benátky. Provozovala se nejenom v prostředí šlechtických paláců (*musica da camera*), ale i v chrámech jako předehry, mezihry a dohry během liturgie. Pro období raného baroka je charakteristická variabilita obsazení melodických sólových hlasů. Nejběžnější kombinací jsou dvojice housle, které ovšem mohly být libovolně zaměněny za dvojici jiných nástrojů v sopránové poloze, nejčastěji dvojici cinků. K nejvýznamnějším skladatelům instrumentální hudby raného baroka patří **Giovanni Paolo Cima**, **Dario Castello** a **Biagio Marini**.

Po polovině 17. st. se z raně barokních canzona a sonát vyvinul typický barokní útvar, *triová sonáta*. Sestává ze dvou stejně významných melodických hlasů a generálbasu, který byl prováděn zpravidla dvěma nástroji, akordickým (varhany, cembalo, loutna) a melodickým (violoncello, viola da gamba, kontrabas, fagot).

Podle svého uplatnění se triová sonáta rozdělila na dva druhy. Jako *chrámová sonáta* (*sonata da chiesa*) měla čtyři

věty s ustáleným tempovým rozvržením *pomalu – rychle – pomalu – rychle*. Naproti tomu *komorní sonáta* (*sonata da camera*) mohla mít různý počet vět, přičemž některé věty měly často taneční charakter (*allemanda*, *corrente*, *sarabanda*, *giga*), čímž se blíží svitě. Z Itálie se triová sonáta koncem 17. st. rozšířila do dalších evropských zemí. Zatímco pro Francii nebo Německo je charakteristické obsazení s dechovými nástroji (zobcové nebo příčné flétny, hoboje, případně v kombinaci s houslemi), italské triové sonáty jsou takřka výlučně psány pro dvojice housle.

Zcela nedostižným mistrem barokní sonáty je **Arcangelo Corelli** (1653–1713). Kromě chrámových i komorních triových sonát napsal také 12 sonát pro sólové housle a basso continuo (*Řím 1700*), které byly téměř po celé 18. st. považovány za stěžejní dílo houslové literatury.

Po polovině 17. st. vzniká v Itálii také první samostatná hudba pro orchestr. Typickým druhem je *concerto grosso* a *sólový koncert*. Concerto grosso je charakterizováno rozdělením orchestru do dvou kontrastních skupin, sólistické, zastoupené dvojicí houslí a nástroji bassa continua (*concertino*), a velké orchestrální, v níž jsou všechny hlasy obsazeny několika hráči (*ripieno*). Centry koncertantního instrumentálního stylu byly Modena, Bologna a Řím, největšími mistry jsou **Arcangelo Corelli** a **Giuseppe Torelli** (1658–1709).

V období baroka se také nebývale rozvíjela stavba hudebních nástrojů, především houslí. Za dodnes nepřekonané platí nástroje houslařů ze severoitalské Cremony. K nejslavnějším patří **Nicola Amati** (1596–1684), **Antonio Stradivari** (asi 1644–1737) a **Giuseppe Antonio Guarneri** zvaný *Il Gesù* (1687–asi 1745). Ideál barokního houslového zvuku naplňovaly zvláště nástroje **Jakoba Stainera** (1621–1683) z Tyrol, jehož houslím byla až do konce 18. st. dáována přednost dokonce i před nástroji cremonských houslařů včetně Stradivariho.



Skenováno pro studijní účely

VII

POZDNÍ BAROKO

1 EVROPSKÉ ZÁPASY V 18. STOLETÍ

1.1 Válka o dědictví španělské

Na počátku 18. st. vypukl velký evropský konflikt, tzv. válka o dědictví španělské. Mentálně postižený španělský král Karel II. zemřel r. 1700 bez potomstva. Španělsko, jehož politický vliv sice ve 2. pol. 17. st. upadl, které ale stále mělo obrovské koloniální panství ve střední a jižní Americe, se stalo předmětem boje dvou velkých rivalů – Francie a habsburské monarchie. Rakouští Habsburkové považovali za samozřejmé nastoupit na španělský trůn jako dědicové vymřelé větve svého rodu, Francie se tomu snažila zabránit.

O španělský trůn se ucházeli dva kandidáti, Filip z Anjou, vnuk Ludvíka XIV., a Karel, mladší syn Leopolda I. Pro většinu evropských mocností byl přijatelnější Karel, španělští magnáti však dávali přednost Filipovi. Spor záhy přerostl v rozsáhlý válečný konflikt; po počáteční převaze Filipa uzavřely Anglie, Nizozemí a některé další evropské státy protifrancouzskou koalici s habsburskou monarchií. Válečné střety se rozhořely na několika frontách. V r. 1704, kdy spojenci porazili francouzská vojska v bitvě u Hochstädtu, získal větší vliv Habsburk Karel (jako španělský král Karel III.), časem se však síly vyrovnaly. Poslední obrat v této válce zapříčinila v r. 1711 smrt Karlova staršího bratra, císaře Josefa I. Jeho nástupcem v čele habsburské monarchie i na císařském trůnu se stal Karel (jako císař Karel VI.), a tím začal být pro členy dosavadní protifrancouzské koalice nevyhovující jako španělský panovník, neboť by ve svých rukou soustředil příliš velkou moc. Roku 1713 uzavřela Anglie a další spojenci Habsburků s vyčerpanou Francií mír v Utrechtu, jenž potvrdil nástupnictví Filipa V. na španělském trůně (ovšem pod podmínkou, že španělské državy nespojí s Francií).

Další mírovou smlouvou uzavřenou v Rastattu (1714) ukončil svůj boj i Karel VI.; za rezignaci na vládu ve Španělsku dostal důležité části bývalého španělského panství v Evropě.

1.2 Severní válka

Válečný konflikt prodělala také severní Evropa. Ruský car Petr I. Veliký se na přelomu 17. st. pokusil o modernizaci své říše, přičemž usiloval o zvýšení vlivu v prostoru Baltského moře. Dostal se do konfliktu se Švédskem, které považovalo Balt za prvořadou oblast svého zájmu. Proti Švédsku se po boku Ruska postavila koalice Dánska a Polska. V r. 1700 vypukla tzv. severní válka, když ruský car Petr I. napadl Švédsko. Byl drtivě poražen v bitvě u Narvy.

Švédský král Karel XII. vtrhl do Polska, během několika let je obsadil a sesadil polského krále Augusta II., který byl současně saským kurfiřtem. Další švédské tažení proti Rusku však skončilo katastrofou. Petrovi I. se podařilo během několika let zmodernizovat a nově vyzbrojit armádu a v r. 1709 porazil Švédy v bitvě u Poltavy. Švédský král uprchl na turecké území, Osmanská říše započala úspěšnější válku s Ruskem, Karel XII. však zůstal v Turecku několik let internován, než se mu podařilo uprchnout. Rusko-švédské zápolení skončilo po r. 1718 kapitulací Švédska, která tuto zemi definitivně odstavila z tábora evropských mocností. Jeho členem se naopak stalo Rusko, jež současně získalo přístup k Baltskému moři a posílilo v této oblasti svůj vliv.

1.3 Habsburská monarchie a Balkán

Habsburská monarchie pokračovala v 1. pol. 18. st. ve svém boji o Balkán s Turky. Tažení Evžena Savojského v letech 1716–1718 znamenalo velkou

porážku Osmanů a úspěšný postup habsburské moci hluboko na Balkán. Požarevacký mír z roku 1718 vymanil z turecké nadvlády velké území, zejména severní Srbsko s Bělehradem, část Bosny a Valašska. O většinu těchto územních zisků však monarchie přišla v letech 1737–1738, kdy se po boku Ruska nepřiliš úspěšně zúčastnila další protiturecké války.

Neúspěch ve válečném konfliktu z pozdních 30. let 18. st. nevysvětlí skutečnost, že k němu došlo až po smrti geniálního velitele a válečníka Evžena Savojského, který pro monarchii vydobyl většinu vojenských vítězství v 1. pol. 18. století. Bylo projevem krize, v níž se nacházela vláda Karla VI., zabředající stále hlouběji do ekonomických potíží. Její součástí byl už v 1. pol. 30. let neúspěch ve střetu s Francií o polské nástupnictví, který pro monarchii znamenal ztrátu několika území v Itálii (zejména Neapolského království a Sicílie, kterou Habsburkové získali r. 1720 výměnou za Sardinii).

1.4 Pragmatická sankce

Kromě zmíněných vojenských neúspěchů narušoval mocenské postavení habsburského soustátí diplomatický zápas o uznání pragmatické sankce. Toto prohlášení nedělitelnosti habsburského panství, které mělo zajistit nástupnictví i ženským příslušnicím vládnoucího rodu, bylo vyhlášeno r. 1713 a počátkem 20. let je bez problémů přijaly sněmy všech zemí monarchie. Na mezinárodním poli však jeho uznání bylo nadmíru obtížné.

Procísaře Karla VI. představoval zápas za mezinárodní uznání nástupnického práva jeho nejstarší dcery Marie Terezie bolestivé politické i ekonomické ústupky, ale i územní oběti. Kupříkladu zrušením Východoindické společnosti, založené r. 1718 v Ostende ve Španělském Nizozemí, monarchie fakticky rezignovala na výbojnou koloniální politiku v zámoří. Karel VI. všechny oběti spojené s mezinárodním uznáním pragmatické sankce přinesl, a když r. 1740 umíral, mohlo se zdát, že budoucí postavení monarchie v Evropě je pevně zajištěno. Ve skutečnosti však reálný vliv habsburské monarchie ve střední Evropě v 1. pol. 18. st. poklesl a mezinárodní smlouvy na tom nic nezměnily.

1.5 Konflikty ve střední Evropě

V Evropě vznikl v letech 1700–1701 nový stát, Pruské království, utvořený z Braniborska a Východních

Prus. Stal se nebezpečným a silným protivníkem habsburské monarchie a aktivně se účastnil většiny válek, které musela po smrti Karla VI. svádět pod žezlem Marie Terezie o holou existenci (1740). Úmrtí tohoto panovníka vyvolalo válku o dědictví rakouské, v níž proti habsburské monarchii stála koalice německých států (Prusko, Bavorsko, Sasko), v pozadí pak byla Francie. V r. 1741 se Prusko zmocnilo Slezska, které bylo součástí českého státu, zatímco Bavorsko podporované vojensky Francií obsadilo Čechy. Bavorský kurfiřt Karel Albrecht se v prosinci 1741 dokonce nechal v Praze provolat českým králem. V r. 1742 se však situace obrátila; tzv. vratislavským mírem s Pruskem (jemuž bylo obětováno Slezsko) si habsburská monarchie uvolnila síly k boji s francouzsko-bavorskými vojsky. V podzimních a zimních měsících 1742 byla francouzská vojska vytlačena z téměř celých Čech a po půlročním obléhání v prosinci toho roku dílem odtáhla a dílem kapitulovala i francouzská posádka v Praze.

Ambiciózní a rozpínavá politika nepřátel habsburské monarchie vyvolala u některých zemí pocit ohrožení a přiměla je k zásahům ve prospěch tohoto soustátí. Už ve výše zmíněných konfliktech v západní a jižní Evropě jí přispěla na pomoc Anglie a Sardinie a v září r. 1743 vznikla tzv. pragmatická koalice, sdružující vedle monarchie, Anglie a Sardinie také Nizozemí a posléze i Sasko a Rusko. V létě r. 1744 se tento blok střetl, pět na české půdě, s dalším útokem pruského krále Fridricha II. Po dvouměsíční pruské okupaci Prahy byla jeho vojska z Čech vytlačena, ale válka s Pruskem pokračovala – pro monarchii nepřiliš úspěšně – ještě v následujícím roce. Drážďanský mír (1745) potvrdil Prusku držbu slezských území a Fridrich II. naproti tomu uznal volbu manžela Marie Terezie, Františka Štěpána Lotrinského, římskoněmeckým císařem.

1.6 Velká proměna aliancí

Během 50. let 18. st. došlo na evropské politické scéně k přeskupování sil. Základní rozpory a nepřátelství (soupeření o nadvládu v severoamerických a indických koloniích mezi Anglií a Francií a rivalita mezi Pruskem a habsburskou monarchií, která se dosud nezřekla vidiny opětovného ovládnutí Slezska) měly spolu s rozpadem dosavadních společenství za následek vznik nových mocenských bloků. Proti bourbonsko-habsburskému společenství, jež přivedlo Francii a monarchii rakouských Habsburků, dosavadní a tradiční nepřátele, do

společného tábora, k němuž se připojilo Sasko, Švédsko a Rusko, stála v koalici Anglie s Pruskem. Toto přeskupení sil, které roztrhlo dosavadní spojení a naopak spojilo tradiční nepřátele, se stalo východiskem pro sedmiletou válku (1757–1763). Konflikt se v prvních letech odehrával i na českém území, kromě Evropy však zachvátil také severoamerické a asijské kolonie. Výsledkem bylo pro habsburskou monarchii potvrzení ztráty Slezska.

1.7 Náboženské napětí a barokní kultura v českých zemích

České země, chráněné až do tereziánských válek ve 40. letech 18. st. před válečnými událostmi, byly ideálním prostředím pro rozmach barokní kultury. Ta byla úzce spjata s katolickým vyznáním obyvatelstva a s činností katolické církve. Obyvatelstvo Čech a Moravy bylo už v 17. st. plošně obráceno na katolickou víru; přesto zde ve 20. a 30. letech 18. st. proběhla další rekatolizační vlna.

Tehdy stoupal počet tajných nekatolíků, zvláště na východočeském a severomoravském venkově. Vyvolávali je především luteránští kazatelé (tzv. predikanti) a dovozci nekatolické literatury, kteří přicházeli zejména z Pruska. V důsledku jejich činnosti se začala ve 20. letech rozmáhat emigrace poddaných do Pruska. Vládní orgány ve Vídni, stejně jako politické i církevní instituce českých zemí, v tom viděly snahu nepřátelského státu zasahovat do vnitřních záležitostí habsburské monarchie. Proto stát obnovil rekatolizační tlak, zakazoval dovoz knih, vyhledával heretiky a pronásledoval predikanty. To se však týkalo naprosté menšiny obyvatelstva, převážná většina obyvatel měst i venkova byla v té době pravověrně katolická. V českých zemích se bez jakýchkoliv překážek rozvíjela barokní zbožnost.

Prostor, v němž obyvatelstvo rozvíjelo svou katolickou zbožnost, silně poznamenalo barokní umění – malířství, architekturu, hudbu, literaturu i divadlo. Vrcholné a pozdní baroko výrazně ovlivnilo podobu či alespoň výzdobu většiny svatyní – od prostých kapliček až po nákladné chrámy, které zpřístupnily vrcholná umělecká díla zástupům věřících. Ostatně i samé krajiny českých zemí vtisklo nesmazatelnou pečeť barokní umění spojené s náboženským životem. Silnice byly v 18. st. lemovány tisíci křížů, božích muk, kapliček, soch světců, města na svých náměstích stavěla mariánské či trojiční sloupy, na venkově i ve městech byly budovány velké architektonické

komplexy klášterů či jezuitských kolejí. V českých zemích v 17. a 18. st. vzniklo několik set poutních míst, z nichž mnohá architekti dokázali působivě zasadit do krajiny.

Vrcholem kolektivního náboženského i světského života byla slavnost. Při ní se mohl nejvíce uplatnit smysl baroka pro komplexní umělecké dílo, tzv. *Gesamtkunstwerk*.

Slavnost byla projevem masové kultury a propojovala monumentální výtvarné umění, hudbu, často se v ní uplatnily i prvky teatrality. V období pozdního baroka se v českých zemích odehrálo několik velkolepých festivit. Ze světských byla nejvýznamnější pražská korunovace Karla VI. a jeho manželky Alžběty Kristýny v r. 1723. Z církevních slavností této doby patřily k nejvýznamnějším oslavy kanonizace sv. Jana Nepomuckého na podzim r. 1729 v Praze. Pro Moravu měly obdobný význam velkolepě pojaté korunovace mariánských milostných obrazů a soch. V r. 1732 byl korunován mariánský obraz v klášteře Hradisko u Olomouce a v r. 1735 se uskutečnila korunovace obrazu černé Matky Boží uchovávaného v kostele brněnského kláštera augustiniánů u sv. Tomáše.

2 MEZI BAROKEM, ROKOKEM A KLASICISMEM – EVROPSKÉ UMĚNÍ 1. POL. 18. STOLETÍ

Evropská umělecká scéna 17. st. byla ve znamení soupeření dvou silných uměleckých směrů, římského baroka a francouzského barokního klasicismu, jejichž zrod a vývoj podrobně sledovala předchozí kapitola. Klíčovou složkou římského dynamického baroka byla iluze, která diváka záměrně vtahovala do děje a dávala mu možnost stát se přímým účastníkem zázračného, avšak pomíjivého divadla. Podstatou francouzského barokního klasicismu bylo naopak hledání nadčasového výrazu a jeho akademických pravidel, které by umožnily vytvořit dobré umění kdekoli a kdykoli. Oba tyto zásadní umělecké fenomény – neklidné barokní rozšiřování hranic umělecké tvorby a zároveň neustálá klasicistní snaha o jejich pevné vymezení – jsou jedním z klíčů k pochopení umění 1. pol. 18. století.

Ve své proměnlivosti a nejednoznačnosti je evropské umění 18. st. poměrně věrným zrcadlem politické i kulturní situace své doby. Jestliže lze v 17. st. hovořit o výrazné umělecké dominanci Říma a Paříže, pro 18. st. je naopak příznačný postupný zrod či znovuoživení mnoha dalších uměleckých center, které zejména ve střední Evropě přebírají štafetu dalšího uměleckého vývoje. Soupeření těchto center a šlechtických dvorů vyvolávalo celoevropskou migraci umělců a s ní spojenou neustálou výměnu



novinek a módních vlivů. Ta propojila jednotlivé evropské země natolik, že zejména ve střední Evropě rozhodně nelze hovořit o „národním“ nebo dokonce „jazykově vymezeném“ umění ve smyslu, jaký nám odkázalo 19. st. a jak jej běžně užíváme dnes. Kosmopolitní charakter objednavatelů i umělců, podpořený dominancí francouzštiny jako hlavního kulturního i politického jazyka, vytvořil z Evropy jednu velkou laboratoř uměleckých idejí, v níž mohlo i méně významné centrum náhle nabýt zásadního významu.

Pro charakteristiku umění 18. st. bývají nejčastěji používány pojmy baroko, rokoko či klasicismus. Zejména v kontextu střední Evropy je toto rozdělení poměrně logické, neboť barokní iluze a dynamika, rokokové zjemnění či klasicistní uměřenost jsou pozoruhodné a svěbytné fenomény, které dosáhly svého vrcholu právě v evropském umění 18. st. Jejich charakteristika nám pomáhá vymezit jednotlivé důležité umělecké tendence, které by jinak byly jen těžko pochopitelné. Nesmíme však nikdy zapomínat na to, že tyto zdánlivě samozřejmé pojmy jsou jen naši novodobou pomůckou k pochopení složitého uměleckého obrazu doby, pro níž je mimo jiné typické, že se tyto tendence různě mísí a doplňují.

Rokoko reagovalo na monumentální, dramatické nábožensky zanícené baroko v jeho vrcholné a pozdní fázi. Upřednostňovalo dekorativnost, hravost, zdobnost měřítkem, kultivovanost leckdy eroticky zabarvenou a bezobsažnou zdobnost. Rokoko vzniklo ve Francii a jako umělecká epocha

se takřka shoduje s obdobím první poloviny vlády Ludvíka XV. (1715–1774). Název je odvozen od francouzského slova *rocaille* (kamínky, směs drobných mušliček a šterku užívaná jako materiál pro zahradní architekturu), označujícího asymetrický motiv ornamentu tvaru písmene C nebo S. Základem je forma *mušle*, převedená v útlý plaménkový nebo hřebínkový útvar. V různých zemích nabývá specifické podoby. Z Francie se rokoko, někdy považované za samostatný sloh, šířilo do ostatních částí Evropy. V českých zemích se objevilo v 2. třetině 18. st. Pozdní vývoj rokoka probíhal současně s klasicismem, který ve výtvarných formách konce 18. st. převážil. Uplatnění našlo rokoko především v dekorativním a užitém umění. V **architektuře** se projevilo pouze kupením hmot a nadměrným uplatňováním dekorativních prvků. V **sochařství** je jeho charakteristickým projevem drobná, často porcelánová plastika. V **malířství** se soustřeďovalo na galantní výjevy umístované do krajiny i budoáru nebo na hudební a divadelní motivy. Z výtvarného hlediska nejčastěji řešilo problematiku světla pomocí odlehčené barevné palety.

2.1 Výtvarné umění italského pozdního baroka

Vedle radikálního, iluzionistického směru (viz kapitola Italské vrcholné baroko) se v **italské architektuře** uplatnily i stavby konzervativnější a eklektické, jež kombinovaly tradiční a nové prvky.

- < F. Juvara: *La Superga*, Turín
- < B. Longhena: *Santa Maria della Salute*, Benátky
- > J. B. Pigalle: *Nahý Voltaire*, Louvre, Paříž
- > J. A. Houdon: *Mademoiselle Servat*, Liebighaus, Frankfurt nad Mohanem



Tuto klasicistickou tendenci reprezentuje **Filippo Juvara** (1678–1736). Proslulost získal stavbou *kostela a klášterního komplexu La Superga* (1717–1731) nad Turínem. Kupolový chrám stojí na centrálním půdorysu, zvnějšku kruhovém, zevnitř osmiúhelném. K bokům kostela přiléhají dvě štíhlé zvonice.

Syntézu radikálního a klasicistického pojetí architektury představují projekty **Baldassarea Longheny** (1598–1682), např. *kostel Santa Maria della Salute* v ústí Velkého kanálu v Benátkách. Chrám s mohutnou kupolí podpíranou zdobenými volutami má velmi plasticky modelované průčelí s řadou soch.

Římskou architekturu 1. pol. 18. století zastupují dvě významná díla. Jsou to *Scala di Spagna* (Španělské schody, 1721–1725), spojující kostel *Trinitá dei Monti* s náměstím *Piazza di Spagna* a *Fontána di Trevi* (1732–1762). Kašnu vytvořil **Nicollo Salvi** podle **Berniniho** návrhů a pojal ji jako přírodní útvar budící dojem horského potoka obydleného nymfami. Voda teče po skaliskách, ovšem pozadí tvoří palácové průčelí s antikizujícími sloupy, pilastry a nikami pro sochy. V nikách stojí *Neptun* a alegorie *Zdraví* a *Plodnosti*. Architektura pozdního baroka plynule vyústila v **rokoko**. Malířská a plastická výzdoba interiérů byla stále bohatší, až zcela ve stavbách převládla a vyústila v dekorativní teatrálnost se zálibou ve zrakových klamech.

2.2 Francouzské výtvarné umění 1. pol. 18. st.

První **rokokové** motivy interiérových dekorací se objevily v tvorbě architekta **Roberta de Cotte** (1656–1735). Impulzem k jejich rozvoji byla přestavba královských místností ve Versailles, kterou

realizoval **Jacques-Anges Gabriel** (1698–1782), hlavní dvorní architekt *Ludvíka XV.* Pro svého mecenáše stavěl na zámcích ve *Fontainebleau* a ve *Versailles* (*Malý Trianon*), v Paříži navrhl podobu veřejného prostranství *Place de la Concorde*. Došel k přesvědčení, že role ornamentu ve stavbě spočívá především ve členění struktury, čímž opustil rokokovou zdobnost směrem ke klasicismu.

Francouzští **sochaři** 18. st. se odvrátili od italských berniniovských vzorů zpět ke klasické tradici. Jedním z úspěšných tvůrců přechodu **rokoka** a **klasicismu** v sochařství byl **Jean-Baptiste Pigalle** (1714–1785). Vytvořil mimo jiné realistický portrét sedícího nahého *Voltairea* či velmi individualizovanou *bystu Diderota*. Lidské individuum je v jeho pojetí prosto jakékoliv intimity, nahé, bez idealizace. Portrétování významných osobností se věnoval též další velký sochař, **Jean-Antoine Houdon**. Roku 1785 odjel do Ameriky, kde portrétoval G. Washingtona pro jeho pomník. V portrétech zachycoval s co největší věrností detaily oděvů, účesy, šperky. Naopak rysy obličeje a roucho je podáno s velkorysou stylizací (*Mademoiselle Servat*, 1777).

Jean-Antoine Houdon (1741–1828), sochař akademického školení, nejúspěšnější portrétista své doby. V mládí jej zásadně ovlivnil desetiletý pobyt v Římě. I v pozdějších letech hodně cestoval a všude zanechával svá díla: V Paříži se stal členem a později i profesorem akademie. Za Velké francouzské revoluce se kvůli svým konexím na královském dvoře ocitl v nemilosti, avšak v období císařství byl rehabilitován (portrétoval mj. Napoleona). Jako autor portrétů duchovních vůdců francouzského osvícenství a raných představitelů americké demokracie byl velice oblíben ve Spojených státech amerických.



Dvorní sochaři **Ludvíka XV.** pracovali zejména na výzdobě interiérů (*Hotel de Soubise* v Paříži) či v oblasti portrétního umění. Pozornost si zaslouží např. *jezdecká socha Ludvíka XV.*, jejímž autorem je **Jean-Baptiste Lemoyne** (1704–1778).

Umělecký vývoj té doby ovlivnil také **malířství**. Největším mistrem francouzské *rokokové malby* je **Jean-Antoine Watteau**. Jeho zjemnělý rukopis se uplatnil v galantních námětech obrazů menších formátů, jež vycházejí převážně z divadelního prostředí (*Harlekýn*, *Pierot* apod.).

Jean-Antoine Watteau (1684–1721) pocházel z vlámského města Valenciennes, kde se mu dostalo i malířského školení. V 18 letech odešel do Paříže, kde začínal malováním divadelních dekorací. Opakovaně se neúspěšně snažil získat Římskou cenu. Přesto se několik let před svou předčasnou smrtí stal členem pařížské Akademie. Jeho tvorba byla funkčně neobyčejně pestrá. Kromě maleb na plátno se věnoval i nástěnné malbě, navrhoval tapiserie, interiérové dekorace, maloval na vějíře i hudební nástroje. Velmi oblíbené byly jeho obrazy slavností v otevřené krajině – pod Watteauovým



vlivem prohlásila dokonce Akademie slavnosti za samostatný žánr. Galantní exteriérové scény vyjadřovaly ducha tehdejšího světa. Obrazům dominuje hravost, rozmarnost a erotika, ale také melancholický stesk nad pomíjivostí radovánek.

Jean Honoré Fragonar, virtuózní dvorní malíř Ludvíka XV., a **Francois Boucher** (1703–1770), oblíbenec Madame de Pompadour, se soustředili na zobrazení smyslnosti a rozechvělé frivolní poetiky královského dvora. Tomuto zaměření dobře odpovídala jejich oblíbená technika, pastel.

Jean Honoré Fragonard (1732–1806) byl Boucherym žákem a je představitelem francouzského pozdního rokoka. Vytvořil řadu portrétů pařížských hereček a zpěvaček (*Mme Guimard*). Frivolní náměty malované lehkým štětcem a prochnuté hedonismem se staly skvělým výrazem dobové atmosféry. Pro malíře Fragonardovy doby již nebyla předním odběratelem církev; obrazy prodávali prostřednictvím výstav (Salónů) nebo přímo soukromým zákazníkům (zejména vyšší šlechta, např. madame du Barry, milenka krále Ludvíka XV.). Po vypuknutí Velké francouzské revoluce Fragonardova hvězda pohasla a z módního obletovaného malíře se náhle stal symbol starého režimu a úpadkového stylu hodného zavržení. Zemřel v chudobě a zapomnění. Dějepis umění jej rehabilitoval až po 100 letech, na začátku 20. století.

2.3 Pozdní baroko v Čechách

Po r. 1740 proniká do Čech **rokoko**, jež se odlišuje od baroka zejména bohatší a jemnější ornamentikou. Současně s ním se od poloviny století výrazně

◀ *Jean-Honoré Fragonard: dekorace interiéru zámku v Louveciennes*

◀ *J. B. Fischer von Erlach: Kostel sv. Karla Borromejského, Vídeň*

▶ *G. R. Conner: Providenzia z kašny na Mehlmarktu (dnes Neumarkt), Vídeň*

▶ *B. Permoser: Apoteóza prince Eugena Savojského, Vídeň*



uplatňuje i klasicismus, opět zejména v dekoru. V sakrálních stavbách přežívá styl **Kiliána Ignáce Dientzenhofera**, a to ve zdrobnělé a zjednodušené podobě. Světské architektuře dominuje inspirace architekturou vídeňskou. To se projevilo mimo jiné v největší pozdně barokní realizaci, v tzv. tereziánské přestavbě Pražského hradu, která byla uskutečněna podle plánu dvorského architekta Nicoly Pacassiho a při níž se přímo vycházelo z architektonického řešení vídeňského hradu Hofburgu. Typickou ukázkou **rokoka** v architektuře je například *palác Golz-Kinských*, který v letech 1755–1765 postavil na Staroměstském náměstí v Praze Dientzenhoferův následovník Anselmo Lurago.

Zvláštním jevem, charakteristickým zejména pro oblast jižních Čech, je tzv. selské baroko, lidová architektura vycházející z „vysoké“ architektury. Projevuje se zejména ve ztvárnění štítu a fasády venkovského statku, mnohdy ve velmi neobvyklých či volných kombinacích dekorativních prvků. Do tektoniky venkovských stavení baroko příliš nezasáhlo.

Pozdně barokní **sochařství**, aktivně spojující donnerovský klasicismus s rokokem, představuje tvorba velmi úspěšné dílny **Ignáce Františka Platzera (1717–1787)**. Produktivitou a popularitou se vyrovnal velikánům vrcholného baroka. Pracoval pro interiéry klášterních *kostelů na Zbraslavi* či *v Těplé*, pro jezuitský řád vytvořil *sochy interiéru kostela sv. Mikuláše* na Malé Straně v Praze. Dřívější malebnost a dramatizace sochařského tvaru je nahrazena hladkou uzavřeně vyklenutou tuhnoucí formou členěnou pouze kresbou povrchu. V 2. pol. 18. st. působila vedle Platzerovy dílny v Praze dílna

Richarda Jiřího Prachnera (1705–1782) tvořící např. pro benediktíny u sv. Markéty na Břevnově nebo pro dominikány u sv. Jiljí.

Představitelem **rokokového malířství** u nás byl **Norbert Grund (1717–1767)**, autor drobných obrázků galantních výjevů, komponovaných podle grafických předloh francouzského rokoka. Maloval též lovecké scény, přístavy, mořské bouře a další oblíbené a obchodně úspěšné náměty.

2.4 Umění 1. pol. 18. století v císařské Vídni

Příběh postupného zrodu, bouřlivého rozvoje a dlouhého vyznívání barokního umění v Čechách lze s různými modifikacemi aplikovat i na středoevropská umělecká centra, jako jsou Vídeň, Mnichov či Dráždany. Postavení Vídně jako sídla císařského dvora bylo mezi těmito centry vždy výjimečné. Od sklonku 17. st. byla její role sídelního města a centra říše systematicky zdůrazňována v jejím architektonicko-uměleckém obraze. Tato tendence posílit uměleckým výrazem pozici panovníka a jeho města vyvrcholila během dlouhé vlády Karla VI. (1711–1740). Velkorysé realizace zahradního *zámku v Schönbrunnu*, přímo inspirovaného Ludvíkovými Versailles, triumfálního *kostela sv. Karla Boromejského* či monumentální dvorní knihovny, jejichž hlavním architektem je autor pražského Clam-Gallasova paláce **Johann Bernhard Fischer von Erlach**, opravňují historiky umění hovořit dokonce o určité formě *císařského stylu*, jež se stal v jistém smyslu záměrným symbolem velkoleposti a moci habsburského soustátí. Analogické triumfální a v principu stále ještě vrcholně barokní pojetí uměleckého výrazu lze ve stejné době nalézt i v sochařství a malbě, jak dokládá



dá například freska *Apoteózy sv. Karla Boromejského* na klenbě Fischerova stejnojmenného kostela.

Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), jeden z nejvýznamnějších rakouských barokních architektů. Jeho umění se stalo ve střední Evropě záhy známým a tak dostával zakázky nejen v německy mluvících zemích. V r. 1696 jej za jeho zásluhy povýšil císař Leopold I. do šlechtického stavu s přídomek „z Erlachu“. Jeho syn **Joseph Emanuel Fischer von Erlach** byl rovněž úspěšným architektem.

Odeznění vrcholně barokní triumfality na samém sklonku Karlovy vlády přináší určité zklidnění a intimitu, která bude charakteristická pro umění doby vlády jeho dcery Marie Terezie. Předznamenáním této proměny, jež bude klíčová i pro umění v Čechách a v dalších zemích habsburského soustátí, je pozoruhodná tvorba sochaře **Georga Rafaela Donnera**, jehož štíhlé klasicizující postavy (*Providenzia*, 1737–1739) výrazně kontrastují s předcházející barokní pompou, reprezentovanou např. sochou *apoteózy prince Eugena Savojského Balthasara Permosera* z let 1718–1721.

2.5 Pozdní baroko v jihoněmeckém regionu

Svébytnou pozici v dějinách evropského pozdně barokního umění 18. st. zaujímá oblast jižního Německa. Stejně jako v Čechách, i zde lze hovořit o hlubokém zakořenění barokního umění, které se stalo neodmyslitelnou součástí zdejší kultury a krajiny. Není tak jistě náhodou, že právě české vrcholně barokní umění poskytlo zásadní impuls k rozvoji jihoněmecké pozdně barokní architek-

tury, spojené zejména s výjimečnou osobností **Balthasara Neumanna** (1687–1753). Poutní *kostel ve Vierzenheiligen*, jehož stavba započala v r. 1743, je výmluvným příkladem rafinované prostorové skladby, která dále rozvíjí myšlenky radikálního baroka, tak příznačné např. pro tvorbu pražského architekta Kryštofa Dientzenhofera. Biskupská *rezidence ve Würzburgu*, která byla pod Neumanovým vedením dokončena v r. 1744, naopak svým charakterem dokládá výrazné ovlivnění soudobou francouzskou architekturou, která se díky dvorním architektům **Germainu Boffrandovi** a **Robertu de Cotte** stala normou pro většinu šlechtických rezidencí tehdejší Evropy. Proměnu dobového umění i jeho internacionální povahu nejlépe dokládá *freska nad schodištěm*, kterou v letech 1752–1753 vymaloval slavný benátský malíř **Giovanni Battista Tiepolo** (1696–1770). Klenba rozlehlého prostoru není završena iluzivní architekturou, ale volným průhledem do volného prosvětleného nebe. Svou udivující lehkostí i jasnou barevností tato Tiepolova malba už překročila práh vrcholného baroka směrem k hravým variacím baroka pozdního.

Otevřenost novým vlivům a módním vlnám vedla rovněž k tomu, že právě v oblasti jižního Německa došlo díky aktivitě francouzského malíře a štukatéra **Jeana-Françoise de Cuvilliés** (1695–1768) k unikátnímu spojení dvou zdánlivě odlišných světů, italského baroka a francouzského rokoka, které mělo pro další vývoj umění ve střední Evropě zásadní inspirační význam. Základem koncepce vrcholně i pozdně barokního prostoru je spojení architektury, malířství a sochařství do jediného silného celku, v němž se jednotlivé umělecké složky podporují a posilují. V základní prostorové koncepci přitom zů-

◀ B. Neumann: Poutní kostel Čtrnácti svatých pomocníků, Vierzenheiligen

◀ G. B. Tiepolo: Alegorie planet a kontinentů na klenbě schodiště biskupské rezidence, Würzburg

◀ E. Q. Asam, C. D. Asam: Kostel sv. Jana Nepomuckého (tzv. Asamkirche), Mnichov

▶ W. Kent, R. Boyle, třetí lord z Burlingtonu: Chiswick House, Middlesex



stávala vůdčím prvkem architektura, která dávala prostoru řád a zároveň jej v podobě malovaných průhledů na freskách často rozšiřovala do nekonečného fantaskního iluzivního prostoru. Touha po barokní syntéze a jednotném účinku vedla k tomu, že nepravidelné a ryze dekorativní rokokové motivy (ve Francii užívané pouze k výzdobě komorních interiérů) byly v jižním Německu zcela netradičně plynule zapojeny do struktury i výzdoby jednotlivých staveb. Výsledek byl podivuhodný a pro původní barokní prostor zcela zásadní: nespoutaná roka se rychle zmocnila každého volného prostoru, přičemž svým organickým pojetím rychle ovládla nejen sochařství a malbu, ale i samotnou architekturu. Podstatou takto vzniklých barokně-rokokových interiérů už nebyla vyváženost všech uměleckých složek, ale jejich dekorativní proměna. Pravidelnou architektonickou strukturu zde nahradila rozkladná síla bujně rozrostlé rokaje, která vtiskla svůj neodbytně hravý charakter i obrazům a sochám. Jedním z nejlepších příkladů této zvláštní proměny je *kostel sv. Jana Nepomuckého v Mnichově*, který v letech 1733–1746 postavili vedle svého honosného domu bratři **Egid Quirin** a **Cosmas Damian Asamové**. Rafinovanost výzdoby i vystupňovaná barevnost jeho interiéru dodnes působí svou naléhavostí a intenzitou.

Jihoněmecké umění poloviny 18. st. lze označit za jednu z krajních poloh baroka jako takového. Jeho vyhrocený charakter nám snad pomůže lépe pochopit, proč se dekorativnost rokoka i pozdního baroka, která byla ve větší či menší míře typická pro umění 2. čtvrtiny 18. st. v Itálii, Francii i ve střední Evropě, stala již ve své době předmětem poměrně ostré kritiky směřující proti jejich přehnané zdobnosti.

2.6 Anglický palladianismus a zrození evropského novoklasicismu

Ve stejné době, kdy vznikají rafinovaně komponované a bohatě dekorované stavby kostelů v Mnichově či Vierzenheiligen, se na jiných místech Evropy hledá cesta ke kořenům architektury a umění, podložená studiem jednoduchých, avšak působivých a důstojných uměleckých děl z antiky. Průkopníkem tohoto hledání se stala zejména Anglie, kde se architekti už na počátku 18. st. odvrátili od baroka ve prospěch jednoduchých klasicistních forem. Pro následující evropský vývoj je rozhodující, že při hledání nadčasového ideálu se předmětem jejich intenzivního zájmu stala tvorba severoitalského renesančního architekta **Andrey Palladia (1508–1580)**. Jeho výjimečná architektura byla založena na studiu antických staveb, jejichž části a detaily byly invenčně zapojeny do uceleného a zcela originálního architektonického systému. Působivá, přísná, avšak zároveň mimořádně rafinovaná jednoduchost Palladiových „antikizujících“ staveb se stala vítanou klasicistní alternativou barokní nádhery a iluze. Mezi výmluvné příklady tohoto ušlechtilého anglického palladianismu patří *vila v Chiswicku (Middlesex)*, stavěná od r. 1725 podle plánů architekta **Williama Kenta** a jeho mecenáše *lorda Burlingtona*. Vstupní hala jiné Kentovy stavby, zámku *Hokkam Hall (Norfolk)* z r. 1734, názorně dokládá, jak se zájem o antiku promítal i do tvorby interiéru, záměrně kombinujícího různé motivy známé z Palladiem publikovaných či realizovaných staveb.

Palladiovo vidění antiky bylo natolik svůdné, že v různé míře ovlivnilo evropské vnímání antického dědictví v 18. i v 19. století. Umělecký



◀ G. B. Piranesi: *Campidolio antico, Prima parte di architetture e prospettive*

styl, který takto postupně vznikal, bývá nejčastěji označován jako *novoklasicismus*, a to proto, aby se odlišil od mnoha dřívějších vln „klasicismů“ nebo-li návratů k antickému umění. Toto jasné odlišení vypadá na první pohled zvláštně, neboť evropské a zvláště italské umění je na dialogu s dědictvím Řecka a Říma v mnoha ohledech doslova založeno. Výjimečnost antického revivalu (obrození) poloviny 18. st. je nicméně zjevná hned z několika pohledů. Systematické vykopávky antických staveb umožnily mnohem přesnější rozlišení jednotlivých etap a stylů. Fascinující nálezy celých antických měst v Pompejích a Herculaneu, zasypaných výbuchem Vesuvu v r. 79 našeho letopočtu, přinesly detailní autentické poznání tehdejšího umění i života. Docenění monumentálních řeckých chrámů v Paestu pak definitivně podpořilo tezi, že kořeny antického umění neleží v Římě, ke kterému se pozornost umělců během posledních staletí přirozeně obracela, ale v Řecku. Díky zájmu umělců i milovníků umění z různých zemí se poprvé v dějinách západního umění stal přímý dialog s antickým uměním celoevropskou záležitostí. Řecký styl, šířený nejprve v dekoracích a posléze i v architektuře, se stal základem nadnárodního jazyka, který na sklonku 18. st. nahradil téměř v celé Evropě dozrívající barokní formy.

2.7 Řím jako centrum hledání nového umění

Přes zmíněné nálezy a zájem o řecké umění však zůstával hlavním centrem hledání nových uměleckých forem Řím. Pro úvahy a diskuze o novém slohu se postupem doby stávaly čím dál důležitější umělecké akademie, založené zde pro studium

antiky a formování „nadčasové“ architektury už v 17. st. Zmíněné soupeření mezi „římským barokem“ a „francouzským klasicismem“ vedlo k tomu, že vedle domácí římské Akademie sv. Lukáše byla již v r. 1666 založena Francouzská akademie v Římě, určená pro výuku a stipendijní pobyty nejlepších studentů z Francie. Nic nedokládá nadnárodní charakter nového zajmu o antiku lépe než skutečnost, že právě tato Francouzská akademie se ve 40. letech 18. st. stala nejdůležitějším ohniskem hledání nového umění, které „výlučně nepatří žádnému z národů“ (*Quatremère de Quincy*, francouzský teoretik a historik architektury, 1755–1849).

Hlavním inspirátorem mladé římské umělecké generace poloviny 18. st. se stal architekt a malíř **Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)**. Těžištěm jeho práce byly grafické listy nejvýznamnějších římských památek, které doplňoval fantaskními vizemi různých prospektů a tajuplných interiérů. Piranesiho rytiny v sobě kombinují vědecký zájem o přesné zobrazení staveb s jejich působivou malířskou interpretací. Už v jeho umělecky mimořádně vlivné tvorbě se tak spojují dva zdánlivě protichůdné principy – osvícenecký rozum, který chce jednoznačně pochopit a kategorizovat svět kolem sebe, a romantický prožitek, v němž je chladný rozumový odstup vytlačen individuálním pocitem a intenzivním zážitkem. V samotném zárodku hledání nového stylu tak nalézáme racionalismus a romantismus, dva krajní a zásadní póly, mezi kterými bude evropské umění oscilovat celé následující století. Pro nás je klíčové, že tato zvláštní nejednoznačnost je nejen příslibem budoucího vývoje, ale rovněž důležitým dědictvím pozoruhodné plurality a nebývalé rozmanitosti evropského umění 1. pol. 18. století.

3 EVROPSKÉ LITERATURY POZDNÍHO BAROKA A KLASICISMU

3.1 Italská barokní literatura 18. století

V 1. pol. 18. st. prošla Itálie mnoha změnami v územním a geopolitickém uspořádání. Neapol a Parmu ovládli španělští Bourboni, Toskánsko a Lombardie se dostaly do područí rakouského císařství (František Lotrinský), Sardinie připadla vévodům savojským a domácí vláda zůstala janovské a benátské republice i Modeně (rod d'Este) a nad tím vším bděl Církevní stát. Tyto změny byly provázeny novými pořádky správními, kterým se lépe dařilo na územích pod cizí nadvládou, méně tam, kde byli u moci domácí vládcí svázáni s mocným a majetným katolickým klérem. Postupně však byla všude zrušena inkvizice, církevní cenzura, právo útrpné a omezen trest smrti. Osvícenectví podporované Diderotovým racionalismem naráželo na konzervativní odpor zejména v Benátkách a v Janově, které procházely hospodářskou krizí.

Barokní italská literatura seicenta byla v zemích západní a střední Evropy považována za pokleslou, oblíbená melodramata i komedie dell'arte za frivolní lidovou zábavu. Tento zevšeobecňující pohled nebyl zcela pravdivý. Už v závěru 17. st. ovlivňoval literaturu racionalismus evropských myslitelů Descarta, Locka a dalších v návaznosti na domácí tradici Machiavelliho a Galilea. Dokladem je dílo historika, filozofa a básníka **Giambattisty Vica**.



Giambattista Vico (1668–1744) měl klasické vzdělání, vedl katedru rétoriky na neapolské univerzitě a současně začal publikovat své filozofické traktáty (včetně polemiky s Descartem). V r. 1710 se stal pod

akademickým jménem Laufilo Terio členem Arkádie, jejíž vliv stále stoupal. Po několika právnických spisech začal pracovat na svém stěžejním díle *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů* (posmrtně 1744), v r. 1728 vydal svou *Autobiografii*. Záhy byl jmenován dvorním historiografem. Zbytek života věnoval práci na *Základech nové vědy*, která vyšla v pěti svazcích.

Vicovo dílo vneslo do italského myšlení počátku 1. pol. 18. st. nové impulzy hodné osvíceneckého racionalismu té doby. Souběžně s ním pracoval historik, který se zabýval i estetikou, filozofií, teologií, právem a pedagogikou, **Lodovico Antonio Muratori** (1672–1750). Ve 24 svazcích shrnul dostupné kronikářské prameny o středověké Itálii, a vytvořil tak podklady pro moderní vědeckou historiografii. Pokračoval v líčení nejstarších italských dějin od narození Krista a tuto gigantickou práci vydal jako dvanáctisvazkovou *Italské anály od počátku nové éry do roku 1749*. Doprovodil ji souborem 45 pojednání o italských kulturních dějinách a umění (*Italské starožitnosti středověké*) a postupně doplnil dalšími uměnovědnými spisy a monografiemi.

Duchovním vůdcem Arkádie byl básník a libretista **Pietro Metastasio** (vl. jm. *Pietro Trapassi*, 1698–1782). Psal lyrické verše, v nichž se vracel k antickým autorům a čerpal i z poezie francouzských básníků Plejády. Odmítal marinismus a vzorem v italské poezii mu byl **Giovanni Batista Guarini** (1538–1612), básník a dramatik přelomové etapy mezi pozdní renesancí a nastupujícím barokem, autor pastorály *Věrný pastýř*, která jej proslavila. Po Torquatu Tassovi tak Guarini přispěl k úspěchu nové podoby lyrickoepické básnické skladby, jejíž děj byl více lyrický než dramatický.

Metastasio brzy Arkádii opustil a v Neapoli se spřátelil s oblíbenou zpěvačkou přezdívanou La Romanina a napsal pro ni svůj první melodram *Opuštěná Dido*, který jí přinesl mimořádný úspěch. Jejím prostřednictvím Metastasio navázal kontakty s významnými hudebníky tehdejší Itálie (Pergolesi, Scarlatti, Porpora), což ovlivnilo jeho další tvůrčí směřování. Ještě předtím zaujal jako nadaný básník veršovaným pastorálním dramatem *Endymion* a fantaskní pastorelou *Zahrada Hesperidek*, napsanou k narozeninám rakouskému císaři. Ovlivněn známostí s La Romaninou a úspěchem *Opuštěné Dido* vydával jeden melodram za druhým. V r. 1729 dostal

pozvání k vídeňskému dvoru, stal se oficiálním dvorním básníkem, ale především velmi vyhledávaným libretistou. Ve Vídni prožil více než 50 let a také tam zemřel.

Úrovně poezie nedosahovala v 18. st. italská próza. Je to do jisté míry překvapivé, protože v zemích západní Evropy se rodil a rozvíjel nový román, chlouba francouzského, anglického i německého romantismu. **Pietro Chiari** (1711–1785) psal i dramata a verše. Dovedl vystihnout vkus čtenářů a jeho knihy se těšily značné oblibě. Nejznámější byl třísvazkový román *Italská filozofka*. Také další prozaik a dramatik **Antonio Piazza** (1742–1825) byl stejně jako Chiari původně Benátčan. Nejprve napodoboval historické romány Chiariho, později se věnoval próze s milostnou tematikou. Zaměření jeho románů prozrazují už jejich názvy: *Zkrachovalý impresáři*, *Šílená láska*, *Nevinně pronásledovaný* ad. Zcela z jiného soudku jsou prózy **Zaccaria Serimana** (1708–1784), také Benátčana, jehož nejznámější román se jmenuje *Cesty Henryho W.* Byla to úspěšná satira, v níž si autor bere na mušku benátskou šlechtickou smetánku. Přímou inspirací mu byly Gulliverovy cesty anglického prozaika Jonathana Swifta.

V 18. st. se v Itálii zrodila také moderní literární kritika vycházející z osobních hodnotících soudů kritizujícího a jeho názorové a estetické integrity. Literární dílo už nebylo vtěsnáváno do kadlubů převažujících módních směrů a posuzováno podle zavedených klišé. Rozhodující soudy vynášel kritik, který byl pro spisovatele i pro čtenáře autoritou. Největší osobností literární kritiky se stal **Giuseppe Baretti** (1719–1789), vzdělaný, scestovalý a jazykově vybavený Turíňan. V 60. letech 18. st. vydával nejprve v Benátkách a potom v Boloni satirický literární čtrnáctideník *La Frusta letteraria*, v němž profesi kritika vtipně karikoval. Od r. 1766 žil a pracoval (až do své smrti) v Londýně, kde vyšel jeho nejznámější literárně kritický spis *Řeč o Shakespearovi a panu Voltairovi*.

3.2 Klasicismus ve francouzské literatuře

Nástupem **Ludvíka XIV.** z rodu Bourbonů na francouzský trůn (1643) začalo nejvýznamnější období v dějinách francouzského umění, **klasicismus**. Bylo spojeno s více než sedmdesátiletým Ludvíkovým vládnutím a později označováno jako **zlatý věk Francie**. Král rozvoj umění velkoryse podporoval. Nechal postavit Versailles, u

dvora shromáždil významné umělce té doby a projevil se jako štědrý mecenáš (finančně podporoval Jeana Racina, Pierra Corneille, Molière byl dokonce kmotrem králova syna). Ludvík XIV. byl velmi vzdělaný, patřil k znalcům hudby, skvěle tančil a podporoval divadlo. A tak začal královský dvůr ovlivňovat evropskou módu, galantní francouzský kavalír nahradil postavu dokonalého renesančního dvořana či o něco mladšího španělského granda a klasicismus francouzského stříhu rozkvétal a přispíval k větší slávě absolutistické monarchie. Byla-li synonymem renesance Itálie, reprezentoval Francii klasicismus.

Pro klasicismus je příznačné, že převážná většina literárních i dramatických tvůrců pochází z měšťanské vrstvy a stále ještě zaplňuje šlechtické literární salony (salon markýzy de Rambouillet, paní de Sablé, paní de La Fayette ad.) typické pro literaturu baroka. Ti průraznější míří ke dvoru a seskupují se kolem Ludvíka XIV., krále Slunce. V literárních dílech, která vznikla v prvních desetiletích jeho vlády, nejdeme žádný kritický tón na účet panovníka; měl plnou důvěru a jeho způsob vlády vzbuzoval jisté naděje do budoucna. Bylo-li doménou klasicismu divadlo (dramatická tvorba), pak poezie byla zastoupena pouze menšinovými drobnými žánry, které patřily k dvorním milostným hrám. Vymykala se pouze tvorba **Racina**, **La Fontaina** a některých dalších básníků.



Jean Racine (1639–1699) byl především dramatik. Už na studiích, kdy získal dobré vzdělání včetně znalosti řečtiny, se stýkal s La Fontainem a mladými herci. Upozornil na sebe ódou na sňatek Ludvíka XIV. nazvanou *Seineská nymfa*. O tři roky později napsal *Ódu na královo uzdravení* a pak už následovala dramata. Ke své básnické tvorbě

a historiografické próze se vrátil v posledním období života (*Přehled dějin Port-Royal*). Jeho básně, básnické epitafy, kousavé epigramy namířené proti divadelním sokům i překlady z latiny vyšly souborně až v r. 1767.



Jean de La Fontaine (1621–1695) vystudoval práva a začal působit v advokacii. Zároveň se v kroužku kolem Nicolase Fouqueta (od r. 1653 králova ministra financí, který byl po osmi letech odsouzen k doživotnímu žaláři) věnoval poezii a zůstal jí věrný. Proslul *Bajkami*, kterých napsal celkem 245 a rozdělil je do 12 oddílů. Bajkám předcházelo pět knih *Škádlivých povídek* (ve verších), později zakázaných, neboť La Fontaine patřil k těm několika literátům, kteří ke králi nebyli zcela loajální. Pro svou poezii, zejména bajky, si vytvořil srozumitelný volný verš s prvky hovorového jazyka a kombinoval jej s veršem slabičným. Fontainovy Bajky se čtou dodnes.

Ze salonních autorů vynikl také **François de La Rochefoucauld**, kníže de Marcillac (1613–1680). Zaujal svými *Paměťmi* a zejména sborníkem prozaických textů s názvem *Maximy a úvahy morální*. Schopnost zkratky a epigramatického vyjádření, využívajícího často protikladu, i celková výrazová úspornost Rochefoucauldových maxim řadí tohoto autora mezi nejvýznamnější prozaiky klasicismu.

Rozporuplnou osobností 2. pol. 17. století byl **Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711)**, který bývá v učebnicích literatury uváděn jako *teoretik klasicismu*. V letech 1660–1667 vydal 12 satir a 12 epištol (básnických listů), v nichž se kriticky vyjadřoval k současným autorům a jejich tvorbě. Svě stěžejní dílo, čtyřdílnou didaktickou veršovanou skladbu, nazval *Umění básnické*. Je to ucelená, šíře pojatá *poetika* s návodem a radami pro literáty.

Stala se nepostradatelnou příručkou pro klasicistní francouzskou literaturu. Svou kritickou metodu opíral Boileau o satiru, rád se vysmíval, často až nenávisťně, „hloupým knihám“, což mu mezi jejich autory nadělalo řadu nepřátel. Ochranou ruku nad ním však držel sám Ludvík XIV., který jej v r. 1677 učinil královským historiografem (stejně jako Racina), a tím mu zajistil nedotknutelnost. Dílem *Kněžna de Clèves*, napsaném v poněkud tragickém tónu, považovaném některými literárními historiky za první moderní francouzský román, zaujala kněžna **Marie Madeleine Pioche de la Vergne**, hraběnka de La Fayette (1634–1693), jejíž literární salón patřil k vyhlášeným. V podobném ladění vydal (i když téměř o půlstoletí později) svou novelu *Manon Lescaut* jako poslední, 7. díl prozaického cyklu *Paměti a dobrodružství urozeného muže* jezuita **Antoine François Prévost d'Exiles (1697–1763)**. Kniha byla ve Francii krátce zakázána, a teprve když ji autor zbavil některých lascivních detailů a přidal moralistní vysvětlivky, dočkala se druhého vydání.

Prévostova novela zaujala hudebního skladatele francouzského romantismu **J. E. F. Masseneta**, který ji zpracoval jako operu a uvedl v premiéře r. 1884 pod názvem *Manon*. Stejný nápad měl také italský verista **Giacomo Puccini**, jenž svou *Manon Lescaut* o devět let později představil v Turíně a proslavil ji po celém světě. V českém prostředí se ujal zpracování novely pro divadlo Vítězslav Nezval, jehož veršovaná *Manon Lescaut* patří dnes k moderní klasice.

První polovina 18. st. je poznamenána posledními, pro Francii nepříliš šťastnými lety dlouhé vlády krále Slunce, Ludvíka XIV. Zemi sužovala válka o španělské dědictví, v r. 1709 neúroda a hladomor. To vše se odrazilo i v umění. Ta tam byla bezmezná lojalita k panovníkovi, stále častěji se ozývala kritika absolutistické monarchie a literatura už dávno nepřidávala lesku královskému majestátu. Spíše naopak.

Posledním z velkých romanopisců doznívajícího klasicismu byl **Alain-René Lesage (1668–1747)**. Nejprve se snažil uspět u publika svými veselohrami, kterých napsal více než 100 (vyšly pod názvem *Jarmareční divadlo*), ale nakonec skončil jako romanopisec. Navázal na tradici francouzského a španělského pikareskního románu (*Kulhavý ďábel*) a uspěl u čtenářů *Příběhy Gila Blase*, satirickým románem, který se trefuje do tehdejší francouzské společnosti. Lesage bývá právě pro toto dílo označován za tvůrce novodobého francouzského románu.



Próza nebeletristická, tj. filozofická a filozoficko-náboženská, ovlivnila nejen klasicismus, ale myšlení v celé Evropě na několik příštích desetiletí. Racionalistický filozof **René Descartes** (1596–1650) svými *Filozofickými esejemi* a spisem *Rozprava o metodě* vytvořil filozofický systém, v němž se na základě racia snažil přinést důkazy o boží jsočnosti. Descartovým oponentem byl **Blaise Pascal** (1623–1662), matematik, fyzik, teolog a náboženský filozof. Ve své filozofické práci *Myšlenky* (nedokončeno) se soustředil na obhajobu víry v Boha a odsudek pochybovačství bezvěrců. Velebil jansejismus (morálně přísné katolictví), jehož střediskem byl klášter v Port-Royal, a kritizoval uvolněné morální teorie kazuistiky, kterou vyznávali jezuité. Sborníkem *Listy proti jezuitům*, obsahujícím 18 fiktivních dopisů, se Pascal dostal s řádem do otevřeného sporu. Ač král nechal některé z dopisů demonstrativně spálit, klášter v Port-Royalu byl zrušen a Pascal na krátkou dobu zvítězil, když mu nejbližší budoucnost dala za pravdu.

Významná skupina **encyklopedistů** (mj. Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire) zveřejnila své práce až v 2. pol. 18. st., tedy v době, kdy klasicismus odezníval.

3.3 Španělská literatura pozdního baroka

Zlatý věk španělské literatury (16. a 17. st.) byl projevem národní svébytnosti, která později vedla až k jisté izolaci země od ostatní Evropy. Ta byla zejména pro katolickou církev a inkvizici až do vyhnání jezuitů ze Španělska (1767) „bezbožná“. V průběhu 17. st. ztrácelo Španělsko postupně svůj politický význam, až se na počátku 18. st. ocitlo v naprosté osamocení. Změnil to hned zpočátku nástup Filipa V. z francouzského rodu Bourbonů na španělský trůn (1712), což vedlo k pofrancouzštění domácí kultury a přejímání Descartova ra-

cionalismu. V r. 1714 byla založena akademie, jejíž členové měli zásadní podíl na vydání španělského slovníku a mluvnice, na vzniku různých vědeckých a uměleckých institucí a na literárním životě, který se odehrával (po francouzském vzoru) v šlechtických salonech. Země doháněla západní Evropu, ovšem absence návaznosti na domácí tradice znamenala i ztrátu původnosti španělského slovesného umění. Proto v 18. st. neobohatili Španělé evropskou literaturu o básníka či prozaika evropského významu, jakými byli v období zlatého věku Lope de Vega či Cervantes.

Pozoruhodnou osobností 1. poloviny 18. století byl dramatik a satirik **Diego de Torres Villarroel** (1694–1770).



Sběhl ze studií do Portugalska a živil se jako poustevník, voják, lékař, tanečník a toreador. Po návratu do Salamanky vystudoval matematiku a astronomii, stal se profesorem na univerzitě v rodném městě a současně se věnoval literatuře. Ve svých 52 letech přijal kněžské svěcení a v závěru života se těšil všeobecnému uznání jako literát i univerzitní profesor.

Největší čtenářský úspěch měla Villarroelova autobiografie s prvky pikareskního románu *Život, původ, narození, výchova a dobrodružství doktora dona Diega de Torres Villarroel*. Své drobnější satiry shrnul do sborníku nazvaného podle svého literárního vzoru Franciska de Quevedo *Mravní sny, vidiny a návštěvy Torresovy s donem F. de Quevedo v sídelním městě*. V některých jeho vážných pracích (univerzitní studie) jsou patrné už prvky osvícenství.

Téměř o generaci mladší právník, profesor na madridské univerzitě **Nicolás Fernández de Moratín** (1737–1780), stálý návštěvník literárních salonů, patřil k zaníceným frankofilům. Protože začal jako dramatik, snažil se ctít a uvádět do

praxe klasicistní zásady francouzského dramatu. Vydal studii *Žklamáni ze španělského divadla* (1763). Protože se mu však v tomto žánru příliš nedařilo, věnoval se více poezii. Psal velmi zdařilé romance a epigramy. Do dějin literatury se zapsal rozsáhlou básnickou skladbou *Býčí slavnost v Madridu*, která je považována za nejlepší báseň španělské poezie 18. století.

Moralizující až didaktické prvky jsou typické pro nevelké dílo **Gaspara Melchora de Jovellanose** (1744–1811), politika, básníka a dramatika, který se věnoval různým žánrům klasicistní poezie a také dramatu. Paradoxně největší ohlas měly jeho spisy politické a didaktické (*Chvalozpěv na Karla III.* aj.) a beletristický *Deník* (vydán posmrtně) ze života v jedné španělské provincii.

Autorem úspěšných bajek, ale i satirickým prozaikem, básníkem a dramatikem byl **Tomás de Iriarte** (1750–1791), královský překladatel a archivář, propagátor francouzského klasicismu. Z jeho poezie je známa didaktická báseň *Hudba*, která byla brzy překládána do západoevropských jazyků. V próze si získala přízeň čtenářů jizlivá satira *Literáti v pústu*. Proslavily jej však až *Literární bajky*, v nichž si vzal na mušku své kolegy pro jejich polovzdělanost a nedostatek originality. Stejně úspěšným bajkářem, který se ovšem tomuto žánru věnoval přednostně, byl nadšený frankofil, obdivovatel klasicismu a zapálený encyklopedista **Félix María Samaniego** (1745–1801). V *Poznámkách o literárních bajkách* kritizoval svého básnického soka Iriarta a vydal, inspirován Ezopem, La Fontainem a dalšími autory, 135 *Morálních bajek* v devíti knihách.

Jezuita, profesor teologie a filozofie a skvělý kazatel **Francisco José de Isla** (1703–1781) psal básně a didaktické práce. Po vyhoštění jezuitů ze Španělska odešel do Itálie, kde po 14 letech působení v Boloni zemřel. Ještě ve Španělsku vydal satirickou báseň *Triumf lásky a věrnosti neboli Velký den navarrský* a vzápětí první část aktuální satiry *Historie proslulého kazatele fray Gerundia de Campazas, jinak Ťulpas zvaného*, namířené proti konceptismu a baroknímu manýrismu v náboženském řečnictví (kazatelství). Islova satira si okamžitě získala čtenáře, ale inkvizice ji pro její jizlivou kousavost směřující do vlastních řad zakázala. Závěr 18. st. byl poznamenán už vlivem francouzského encyklopedismu a pronikáním filozofie Voltaira a J. J. Rousseaua, která připravila i ve Španělsku živnou půdu pro romantismus.

4 EVROPSKÉ DIVADLO POZDNÍHO BAROKA

4.1 Italské divadlo

V nové **Italské komedii** v Paříži (1716–1762) dominoval **Luigi Riccoboni** řečený Lelio, jeho syn **Francesco**, autor knihy *Umění divadla* (1750), jeho žena **Helena**, s níž si psal dramatik a teoretik divadla Diderot, **Gianetta Benozziová** zvaná **Silvia** (hlavně pro ni psal hry Marivaux) nebo **Carlo Bertinazzi** řečený **Carlino**, kterého vysoce ocenil anglický herec **Garrick** („Podívejte – i jeho záda se bojí!“). Soubor zanikl sloučením s **Komickou operou** (tato jarmareční francouzská scéna se tím naopak stala privilegovanou).

V Itálii se v 18. st. stal vůdčím hercem **Antonio Sacchi**, představitel Truffaldina (Harlekýna). Dokázal v Benátkách vyhovět požadavkům dramatiků **Goldoniho** a **Gozziho**, kteří tak odlišně chápali komedii dell'arte. Sacchi hostoval se souborem až v Rusku. Mezi jeho herce patřili **Atanasio Žanoni**, hrající **Brighellu** (vydal jeho texty vsouvané do improvizace), **Cesare D'Arbes**, představitel **Pantalona**, a **Agostino Fiorilli**, který ztvárňoval koktavého sluhu **Tartagliu** ve žlutozelené livreji. Milovníky představoval **Petronio Žanarini**, který později přešel na role hrdinů v tragédii. Sacchi obohatil svou hru o imitaci známého pohádkáře, jindy jako **kamelot** roznášející noviny pomohl udělat dějový střih atd.

Záznamem improvizace Sacchiho a jeho herců je **Goldoniho** fixace *Sluhy dvou pánů* (1753, první verze byl scénář komedie dell'arte 1745) nebo **Gozziho** pozdější pohádka *Láska ke třem pomerančům* (1761).



Carlo Goldoni (1707–1793) byl benátský advokát, který se s divadlem seznámil za svých studií u jezuitů. Začal psát pro divadlo ve 30. letech 17. st. Psal též libreta k vážným i komickým operám. Uskutečnil v Itálii podobnou reformu komedie dell'arte jako před ním ve Francii Molière. Nahradil její typy postavami ze současnosti a psychologicky je prohloubil



◀ *Maňáskové představení Komédie o Petruškovi (Oleariův cestopis)*

➤ *Maska Bakcha z pouliční maškarády*

v charaktery. Dařilo se mu proto, že to dělal postupně. Navíc přesvědčil herce, že vtipný text jim nabízí víc možností než improvizace, zejména pokud časem zplněla v určitý stereotyp.

Mezi nejznámější komedie, které Goldoni napsal v letech 1748–1756 a ještě za jeho života se dočkaly 24 vydání, patří: *Benátská vdovička*, *Kavárnička*, *Lhář*, *Treperendy*, *Paní hostinská*, *Zvědavé ženy* a *Náměstíčko*. Psal dále a dosáhl celoevropské obliby. Důležitým dokumentem pro poznání divadla 18. st. jsou jeho *Paměti*. (Ve 2. pol. 18. st. se uskutečnila Goldoniho soutěž s Gozzim, který spojoval komedii dell'arte s pohádkou, fantazii s napětím a orientálním koloritem.)

V 1. pol. 18. st. vznikla jako nový žánr vedle **vážné opery** neapolského typu **komická opera** (*opera buffa*), kterou rovněž inspirovala komedie dell'arte. Mezi první náležela velmi úspěšná **Pergolesiho Služka paní** (1733), jež má pouze tři postavy (z toho jednu pantomimickou) a vedle zpěvů zahrnuje hovorové řeči blízké recitativy secco (suchý) s doprovodem cembala. Navázala na humor renesančních intermezz a madrigalové opery.

Reforma vážné opery a reforma tragédie se uskutečnily až v 2. polovině 18. století. Zatím postačí zjištění, že souboj alexandrinu s blankversem pod vlivem Shakespeara znamenal u dramatika **Vittoria Alfieriho** příklon k větší přirozenosti – proti strnulosti klasicistické tragédie se tak postavila preromantická citovost a potřeba složitější psychologie.

4.2 Divadlo ve Francii

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688–1763) psal duchaplné i sentimentální rokokové komedie o lásce.

Začínal v Době regentství (1715–1723), kdy za nezletilého krále Ludvíka XV. vládl jako regent **Filip Orleánský**. Bylo to období připomínající restauraci Stuartovců v Anglii, kdy se šlechta chtěla hlavně bavit a užívat si života. **Marivaux** psal pro Italskou komedii v Paříži a její herečku *Gianettu Benozziovou* zvanou Silvia. Navštěvoval společenské salony, které nyní mohly vlastnit též bohaté měšťanky. V zábavném až konverzačním hravém duchu předjímal i některá závažnější témata jako občanskou rovnost, ženskou emancipaci nebo osvícenskou víru ve zdravý rozum nezkažený civilizací. Jeho nejznámější komedií je *Hra lásky a náhody* (1730).

Reformu tragédie uskutečnil ve Francii filozof a dramatik **Francois-Marie Arouet**, uměleckým jménem **Voltaire** (1694–1778). Také on převzal klasicistickou formu a naplnil ji aktuálním, společensko-kritickým obsahem. V mládí získal zkušenost jako amatérský herec, později se stal významným režisérem Comédie-Française a hereckým pedagogem, podílejícím se na vzniku voltairovské školy (herci Lekain, Claironová, Dumesnilová, Aufresne aj.), která pod vlivem hostujícího anglického herce *Davida Garricka* zásadně reformovala francouzské divadlo a shakespearizovala je. Na Voltaira jako dramatika působil (díky pobytu v Anglii 1726–1729) Shakespeare, především v tragédii *Zaira* (1732). Voltaire přenesl zápletku z Othella do tureckého prostředí. Roku 1759 odstranil z oficiálního jeviště šlechtické diváky; koupil místa na jevišti a dvorským prominentům nabídl jako náhradu lóže, kde diváci měli za spouštěcí mříží více soukromí.

Kolem r. 1750 se začaly v Paříži budovat široké ulice – bulváry. Jarmarky r. 1773 zanikly a funkci jarmarečních divadel převzala bulvární divadla, která v 1. pol. 19. st. přispěla rozhodující měrou ke vzniku romantismu.

4.3 Divadlo v Rakousku a v Německu

Hlavním městem Svaté říše římské národa německého byla Vídeň. Zde r. 1711 principál **Josef Stranitzky**, oblíbený představitel Hanswursta, získal se svým souborem stálé divadlo **U Korutanské**



brány, a dokázal tak překonat kočovné italské komedianty. Změnil v Rakousku obvyklý salcburský dialekt Hanswursta na vídeňský.

Mezi jeho žáky byl i **Johann Josef Felix von Kurz**, představitel Bernardona, který hrál v letech 1753–1754 smíšený žánr – *burlesku* také v Praze (dokonce v letech 1760–1764 řídil *Divadlo v Kotcích*). Kurz popudil císařovnu Marii Terezii neslušným vtípem a ona se pak postarala o jeho nucený odjezd z Vídně. Kvůli prostořekým komikům jako on vydala dokonce r. 1752 zákaz improvizace, který se ale nevztahoval na okrajové čtvrtě Vídně. Proto se lidová improvizovaná komedie či fraška se zpěvy a tanci soustředila právě tam. Hudbu ke Kurzovým burleskám psali např. *J. Haydn* a *F. X. Brixi*. Líbivé melodie se stávaly šlágry. Triky a efekty barokní jevištní techniky doplnila akrobacie, žonglování a jiné dovednosti herců. Burleska spojovala komedii dell'arte s pohádkou či mytologickou hrou, parodovala tragédii, ale upravovala si i oblíbené cizí autory, např. Goldoniho.

Francouzský klasicismus se do Německa dostal zásluhou překladatele a dramatika **Johanna Christoha Gottscheda** (1700–1766). Působil jako profesor a rektor Univerzity v Lipsku. Napsal veršovanou tragédii *Umírající Cato* (1732), v níž propaguje republikánské ideály. Ve spojení s principálkou a herečkou *Carolinou Neuberovou* (1692–1760) založili lipskou školu v herectví. Roku 1737 uskutečnili symbolickou popravu Hanse Wursta (upálení panáka v jeho kostýmu), která měla vyjádřit uplatnění klasicistického požadavku čistoty žánru; *hauptakce* a jiné smíšené žánry se neměly používat. Obecenstvo však tuto reformu odmítlo.

Neuberová odjela r. 1740 na turné do Ruska. Po návratu spolupracovala s profesorem lipské univerzity *Gellertem* a se začínajícím dramatikem *G. E. Lessingem*. Pokusila se zakotvit ve Vídni, ale pak pro dluhy musela soubor rozpustit. Zemřela v Drážďanech v péči soucít-

ného lékaře. Byl o ní natočen německý film *Komedianty* (1941) s Käthe Dorschovou v hlavní roli. Pod jménem *Madame de Retti* vystupuje v 2. díle Goethova románu *Viléma Meistra divadelní poslání* (1786).

4.4 Divadlo v Rusku

V Rusku ve středověku nemělo divadlo podporu pravoslavné církve; nebyly tu mystérie, morality ani mirakly jako v západní Evropě. Existovaly tu však divadelní prvky v lidových obřadech a zvycích nebo potulní herci, jimž se říkalo *skomoroši* (patrně od byzantského slova *skomarch*, *mim*). Vystupovali buď na dvorech cara a feudálů, nebo v jarmarečním divadle zvaném *balagan*. Některé pravoslavné obřady měly divadelní prvky, např. obřad mytí nohou znázorňující Kristovu Poslední večeři s apoštolý nebo vjezd Krista do Jeruzaléma, který znamenal podřízení moci světské moci duchovní, neboť Krista představoval patriarcha moskevský, vjíždějící do Kremlu na oslíku, jehož musel vést za uzdu sám car. (Proto absolutističtí vládci Ivan Hrozný a Petr Veliký se odmítli této ceremonii podřídit.)

Určitou výjimkou, předváděnou v 16. st. v chrámu jako liturgické drama, byla Hra o třech mládencích v peci ohnivé podle Starého zákona. Dekorace s patrem představovala pec. V ní se zázračně před ohněm (hrnec s doutnajícímí uhličky) zachránili tři zbožní mládenci. Hrůzně komické katy, Chaldejce, kteří asistovali mučení a byli přemoženi andělem, představovali *skomoroši*, kterým bylo předtím dovoleno běhat po městě s vousy namazanými medem (ohnivzdorná úprava) a zapalovat plnovous kolemjdoucích.

(Tuto hru rekonstruoval Ejzenštejn ve filmu *Ivan Hrozný*. Sólový výstup *skomoroča* mezi venkovany najdeme v Tarkovského filmu *Andrej Rublev*.)

Car *Petr I. Veliký* (1689–1725) dal zbudovat *Veřejné divadlo* v Moskvě na Rudém náměstí (1702–1705). Vedl je německý principál *Johann Kunst* v duchu *Magistra Veltena* (viz kapitola Německé a rakouské divadlo v 17. st. a 1. pol. 18. st.) a německé herce nahradil dvacetičlenný ruský soubor. Divadlo však zaniklo pro nezáměr publika.

Tragický konflikt Petra Velikého se synem, carevičem Alexejem, který byl popraven za údajnou přípravu spiknutí, se odrazil v lidové hře *Car Maxmilián*, kterou uváděla jarmareční divadla. Připomíná žánr lidové hry hrdinské v českém barokním lidovém divadle. Srv. dramatická prvotina *Vítězslava Háčka Carevič Alexej* (1860), sovětský film *Petr První* (I, 1937, II, 1938), kde



◀ *Tři obrázky z jezuitské učebnice herectví (1727)*

➤ *Princip pojízdných kulís (17. st.)*

➤ *Barokní zámecké divadlo Český Krumlov (dekorace Vojenský tábor)*

postavu Alexeje vytvořil Čerkasov, a ruský film Carevič Alexej (1996). Výslech Alexeje Petrem Velikým zachytil známý obraz malíře N. N. Ge (1871).

Carevna *Anna Ivanovna* (1730–1740) měla **italský soubor**, který hrál komedii dell'arte. Současně pěstovala operu a balet. Roku 1732 vznikla v Petrohradě šlechtická kadetní škola, kde jako režisér působil **Alexandr Petrovič Sumarokov** (1718–1777), první ruský významný dramatik, který psal tragédie i komedie v duchu francouzského klasicismu. Kromě her z ruské historie napsal i politicky aktuální *adaptaci Hamleta* (1748); ta však byla vzápětí zakázána.

Když r. 1750 vydala carevna Alžběta Petrovna zákon, který umožňoval budování veřejných divadel, založil amatérský herec a dramatik **Fjodor Grigorjevič Volkov**, původně kupec, **Městské divadlo** v Jaroslavi. Jeho soubor byl pozván r. 1752 ke dvoru a nejlepším členům se dostalo vzdělání ve šlechtické kadetní škole (výtvarné umění, hudba, tanec, herectví). Bratři *Fjodor Grigorjevič a Grigorij Grigorjevič Volkovové, Ivan Avanasjevič Dmitrevskij, Jakov Danilovič Šumskij* či tragédka *Tatána Michajlovna Trojepolskaja* přešli do **Ruského veřejného divadla** v Petrohradě (1756–1761), v jehož čele stanul dramatik **Sumarokov**. Dmitrevskij přivedl později do Ruska představitele voltairovské školy, francouzského herce **Aufresna**, který i jako herecký pedagog ovlivnil ruské divadlo, měšťanské drama a vznik sentimentalismu.

Volkov, zvaný „otec ruského divadla“, se podílel na převratu, jímž se dostala k moci *Kateřina II. Veliká* (1762–1796). Zemřel r. 1763 ve věku 35 let na následky nachlazení; onemocněl při řízení maškarády (pouliční divadlo) *Triumfující Minerva* na

carevninu počest v Petrohradě. Do Petrohradu i Moskvy jezdily hostovat soubory francouzské, italské a německé. Od 18. st. se v Rusku rozvíjel také cirkus, který hrával též harlekynády a klauniády a měl vliv na jarmareční a lidové divadlo. Z postavy Pierrota se stal hrdina lidové *Komedie o Petruškovi*, která se hrála také jako maňáskové divadlo.

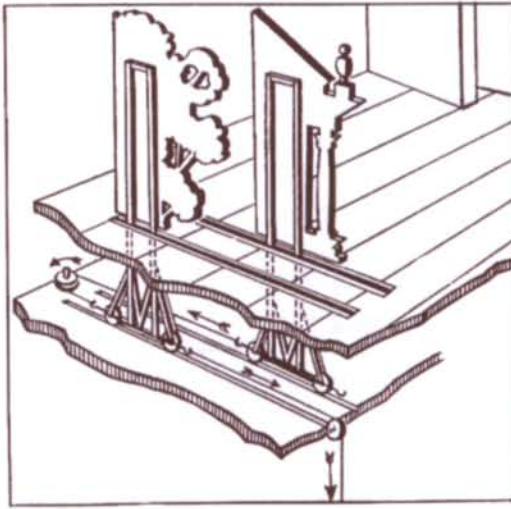
Pozdějším ohlase lidové *Komedie o Petruškovi* byl Stravinského balet *Petruška* (1911), který proslavil soubor *Ďagilevova Ruského baletu* v Paříži a tanečník *Václav Nižinský*. Jarmareční hra *Lodka* byla dramatizací písně *Dolů po matičce Volze* o zbojnickém vůdci *Stěpanu Razinovi*. Pramici znázornilo několik herců, kteří si sedli za sebe a naráz veslovali imaginárními vesly.

4.5 České barokní divadlo

Oficiální divadlo

Šlechtické divadlo: Po bitvě na Bílé hoře (1620) ovládli zemi opět Habsburkové – tentokrát až do r. 1918. V r. 1621 dali pro výstrahu popravit na Staroměstském náměstí 27 představitelů šlechtické vzpoury. Roku 1627 bylo vydáno **obnovené zřízení zemské**, které povolovalo jen katolickou víru. Šlechta, pokud ji nechtěla přijmout, se musela vzdát majetku a odejít ze země. Její místo zaujala cizí katolická šlechta, která pomáhala císaři dostat se v Čechách k moci. Protože císařský dvůr už nesídlil v Praze, ale ve Vídni, snažili se šlechtici u nás zařídit se s veškerým komfortem. Jeho součástí bylo divadlo, hrané buď v interiéru na zámeckých divadlech, nebo v parku, po vzoru francouzského dvora ve Versailles. Bylo hráno v jazyce, který jeho majitel ovládal.

V **zámeckých divadlech** hrávaly profesionální kočovné soubory (německý, italský, anglický či francouzský,



včetně možnosti opery, baletu, komedie dell'arte či loutkářů) nebo sama šlechta (možné inspirace z cestování) či soubor složený z nevolníků (možnost hudebního, pěveckého a tanečního vyškolení zdarma u jezuitů).

Církevní divadlo: V českých zemích pokračovalo v činnosti **školské divadlo**, které baroku zprostředkovalo inspiraci středověkými náměty. Vysoké školství dostali do péče **jezuité** do dočasného zákazu jejich řádu r. 1773. Divadlo hrály však s žáky i jiné řády, např. **premonstráti** či **piaristé**. Mělo výchovnou funkci, ale nevyhýbalo se ani humoru. Důraz kladlo na výpravu, hudbu a mimoslovní herecké prostředky.

Ze školských domácích dramatiků vynikl **Václav Kocmánek** (1607–1779), kantor v Praze. Psal česky, např. *Actus pobožný o narození Syna Božího, Pána našeho Ježíše Krista* nebo *Velikonoční hra o nástrojích Kristova umučení*, navazující na středověkou předlohu. V *Interludiích* zesměšňuje hloupé venkovany z pozice měšťana vulgární drsnou komikou, v duchu někdejších masopustních frašek a šprýmů německého dramatika **Hanse Sachse**.

Česky hrála též **laická bratrstva**, která byla po r. 1627 už pouze katolická.

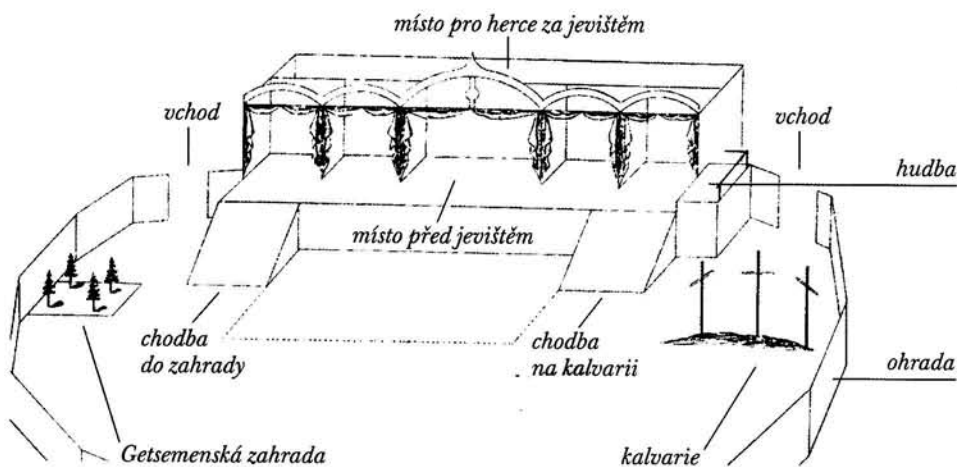
Školské protestantské divadlo Komenského: V emigraci hrál se žáky své latinské hry biskup jednoty bratrské **Jan Amos Komenský** (1592–1670). Podobně jako starší humanističtí autoři čerpal látku z antiky, např. *Diogenes cynik znovu naživu* (hráno v Lešně 1640, moderní adaptace Josefa Topola 1992), nebo z bible, např. *Abrahamus patriarcha* (v Lešně 1641), ale následoval zákaz nadřizovaných kvůli možné profanaci. Divadlo používal nejen k názorné výuce latiny jako soubor her *Schola ludus* (*Škola hrou*, uvedený 1656 v Blatném Potoce, Uhry), nýbrž

i jako dramatickou výchovu. Barokní moralitou, ve 20. st. víckrát zdramatizovanou, je Komenského nedivadelní próza *Labyrint světa a ráj srdce* (1631). (Například dramaturgie Vítězslava Nezvala, pantomimická verze ve Vávrově filmu *Putování Jana Amose* nebo dvě arénové inscenace brněnského divadla Husa na provázku, natočené televizí.)

Dva nejvýznamnější barokní mecenáši 18. st., **hrabě Špork** (Praha, Kuks, Valkeřice) a **hrabě Questenberk** (Jaroměřice nad Rokytou), měli všechny tyto možnosti. Též poddaní u nich občas do divadla museli povinně, aby tak byli vychováni a odvráceni od negativních zábav či myšlenek na vzpouru. Pro Questenberka složil skladatel **František Václav Míča** italskou *Operu o původu Jaroměřic* (1730), která byla hrána i česky. *Šporkovo divadlo* v Praze (dnes Hybernská ul.) bylo v letech 1701–1738 zpřístupněno veřejnosti a stalo se tak stálou pražskou scénou.

Ze zámeckých divadel v Čechách je nejvýznamnější zrekonstruované divadlo v *Českém Krumlově* (1766).

Má **typové dekorace**, určitý počet **proměn bočních kulis** a **prospektů**, které dokázal jediný člověk vyměnit před očima diváků během pouhých 20 taktů hudby. Boční kulisy se vyměňují synchronně pomocí rumpálu – jezdí v drážkách pod jevištěm. Dekorace mají svíčkové osvětlení s možností ztlumení světla spuštěním rampy na okraji scény. Dochovaly se některé **kostýmy** a **rekvizity**, např. Harlekýnova plácačka nebo velká stříkačka na klystýry z komedie dell'arte. Světovým unikátem bylo povýšení herce *Göttnera* do šlechtického stavu (1687), ale této pocty dosáhl jako dvorní básník, a ne jako herec. Také zdejší barokní divadlo užívalo *propadliště*, *létací stroje*, *projekci*, *pyrotechniku* aj. (Podrobný výklad o jevištní technice s ukázkami viz televizní dokument *Český*



◀ Terentiovské jeviště pro Lastibořskou pašijovou hru (1891)

Krumlov v cyklu Deset století architektury, Teatralia v zámecké knihovně vydalné Národním muzeem, gramoalbum Hudba na zámku v Českém Krumlově vydané Supraphonem). Významným představitelem varianty Hanswursta, komického sedláka jménem Kilián Brustfleck, byl v Českém Krumlově i v Praze německý herec **Johann Valentin Petzold**.

Lidové divadlo

Podle žánrů lze dochované texty rozdělit na několik skupin.

Obřadní divadlo: Patří sem divadelní prvky v obřadech a zvycích většinou ještě z předkřesťanské doby, které měly původně *funkci magickou*. Vázaly se jednak na roční cyklus, jednak na cyklus lidského života. Nejznámější jsou svatby, pohřby, vynášení Smrtky a přinášení Nového léta do vsi, masopustní maškary, stínání kohouta, stínání krále či volba královny máje, jízda králů, obchůzky strašidel a jiných nadpřirozených bytostí (křesťanství tuto formu převzalo do koledních obchůzkových her), obžínky s hranou svatbou.

Lidová hra hrdinská: Nejčastěji na námět křesťanských světců mučedníků, jako byli sv. Dorota, sv. Barbora, sv. Jiří (ve hře náchodského sládky Killara je o něm vložena pantomima *o Harlekýnu a Židovi*), ale také o sv. Janu Nepomuckém, nejznámějším českém barokním světci (kanonizovaném 1729), nebo o sv. Petru a Pavlovi. Ti všichni se stali lidovými hrdiny, protože dokázali vzdorovat tyranii a násilí. Mohly jimi však být i postavy ze Starého zákona jako Josef Egyptský, Mojžíš, David, Ester, Samson, Daniel nebo apokryfní Tobiáš, popř. nadlidsky trpělivá Jenovéfa, hraběnka z Brabantu ze středověké legendy, nebo Griselda z Boccacciovy

povídky. Autorem řady her z této skupiny byl divadelník ze Staré Vsi u Vysokého nad Jizerou, **František Vodsedalek (1762–1843)**. Jeho data nás upozorňují, že na českém venkově přežívaly barokní tradice do doby národního obrození, 19. st. a místy dokonce až dodnes.

Hry vánoční a velikonoční: *Vánoční hry* bývaly obchůzkové. Hrály se na návsi nebo ve stavení, někdy s betlémem či hvězdou. K nejkrásnějším patří *Rakovnická hra vánoční*, kterou v lidovém duchu patrně složil jezuita **Jan Libertin** z Rakovníka.

Hádají se v ní tři králové se třemi pastýři, zda se Ježíšek narodil jako bohatý či chudý. Spor řeší smírně anděl. (Hudebně, s použitím koledy, tuto hru inscenoval E. F. Burian 1948 a nahrál ji v rozhlase v rámci Lidové suity.)

Půvabná je anonymní *Vánoční hra z Vlachova Březí*. *Velikonoční hry* se hrávaly venku, obvykle na lešení (*terentiovské jeviště*), s použitím kostýmů symbolických barev jako ve středověku. Mezi nejznámější patří *Lastibořská velikonoční hra*, hrávaná v Lastiboři (Vlastiboři) v Podkrkonoší až do r. 1891. Spoluhrála celá krajina kolem: když Kristus umíral na kříži, zapadalo právě slunce a přes údolí v Bozkově zvonili klekáni. (Z inscenace existují fotografie. Soubor měl dokonce hostovat v Národním divadle v Praze, ale sešlo z toho.) Neméně významná byla *Železnobrodská hra o umučení*, k níž se dochovala režijní kniha soukeníka Jana Tepra s podrobnými scénickými poznámkami.

V 60. letech 20. st. sehrály důležitou roli při rehabilitaci křesťanských hodnot inscenace dvou scénických kompozic **Jana Kopeckého**: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho, Ježíše Krista* (režie E. Sokolovský, Brno 1965, K. Palouš, Praha 1966, E. Tálská, Brno 2000) a vánoční *Komedie o hvězdě* (režie K. Palouš, Praha 1967, též jako gramoalbum s koledami).

Hry se světskou tematikou: Tyto hry vycházely často z knížek lidového čtení a byly ovlivněny kočovným divadlem. Patří k nim masopustní komedie *Salička*, kterou jako parodii hrávaly ženy. Hra končila smrtí všech postav (její předlohou byla zřejmě starší hra *Polapená nevěra* a neurčené interludium italských komediantů). Ve dvou hrách z Tříčce, v rytířské *Komedii o Anežce, královně Siciliánské*, a v řemeslnické *Komedii o Františce a Honzíčkovi*, jsou dvě dějová pásma, dva opovědníci (jeden z nich je Honcibuřtl, Hanswurst z německého divadla) a vliv Shakespeara. V první z nich padouch Arnulf připomíná Richarda III. či Jaga z *Othella*. Adaptací Shakespearova *Kupce benátského* je *Komedie o dvouch kupcích a Židovi Šilokoj*. Česká historie poskytla látku k *Brunčvíkovi* od **Jana Petrušky** nebo **Vodsedálkové** *Nové komedii o Libuši*.

Z aktuálních událostí vyšla alegorická *Komedie o turecké vojně (konec 17. st.)*, blízká jezuitským hrám, nebo *Hra o selské rebelii* (po povstání nevolníků 1775).

Lidové morality: Patří k nim *Komedie o sedmi čertových osidlách* (srv. Braunovy sochy sedmi smrtelných hříchů na Kuksu) nebo *Komedie o Labyrintovi*, inspirovaná Komenského Labyrintem světa a rájem srdce (byla asi importována z okolí Žitavy, kde žili v emigraci členové jednoty bratrské).

Pohádková dobrodružství: Nejznámější hrou tohoto druhu je *Meluzína* (navazuje na ni *Česká Meluzína* od V. K. Klicpery, 1847).

Poetika lidového divadla vyznávala divadlo chudé výpravou, ale bohaté na fantazii, která jako v dětské hře dokáže jednoduchými znakovými prostředky znázornit cokoli. Bylo to divadlo sváteční, hrané do publika a s publikem. Podobně jako orientální divadlo inspirovalo ve 20. st. *avantgardu* (u nás zejména E. F. Buriana) k hledání antiiluzivního, hravého a metaforického divadelního tvaru i jazyka. Paradoxem je, že zatímco na venkově dosud doznívalo baroko, ve městech bylo koncem 18. st. již divadlo plně součástí českého národního obrození.

Lidová kultura, jejíž součástí divadlo bylo, nebyla jen pouhou ozvěnou kultury oficiální, ani „vzdorokulturou“ jako v období totality. Vztahy mezi šlechtou a nevolníky nebyly všude nepřátelské a církve umožňovala zavedením četných svátků využít volného času duchovnějším způsobem. Vzájemné vlivy zprostředkovávala zejména **hudba**; titíž venkovští muzikanti hrávali v kostele, panstvu i při venkovské tancovačce. Kostel byl místem, kde měly nejširší vrstvy účast nejen na boho-

službě, z níž vynikalo kázání s divadelními prvky, ale dostávalo se jim i působení výtvarného umění, hudby a nebo právě divadla. Značný úspěch rekatolizace závisel právě na zapojení umění do svátečních dnů poddaných.

Hrdinka románu Boženy Němcové *Babička* věrně zobrazuje skutečnost, jak hluboce prostupovala barokní zbožnost život prostého českého venkovského člověka až do 19. století. Baroko bylo svou orientací na vnitřní svět, zejména emoce, sny a fantazii, blízké lidové mentalitě, inspirovalo lidovou tvorbu. Kdyby byla barokní kultura našim předkům pouze vnucena, nikdy by nepřežil její vliv dobu svého vzniku a nebyl by znovu vzkříšen za romantismu.

Další stálou pražskou scénou v 18. st. (po Šporcově divadle) bylo **Divadlo v Kotcích (1739–1783)**, které dal postavit Magistrát. Stálo na tržišti a kotce byly krámky v přízemí. V prvním patře se hrálo. Divadlo bylo určeno pro německou činohru a italskou (případně německou) operu. Hrály se tu v rámci baletu i harlekynády. V tomto divadle se ale později pokoušeli občas cizí herci hrát také česky – např. v opeře-pantomimě **Jana Tučka** *Zamilovaný ponocnej (asi 1762)* nebo v komedii *Kníže Honzík (1771)*, přeložené z němčiny. Tu však obecenstvo vypískalo kvůli špatné češtině německých herců.

Budovu Divadla v Kotcích zachytil Langweilův model Prahy v Muzeu Hlavního města Prahy a pozdější snímky. Od r. 1783 zde byl sklad dekorací blízkého Nosticova (Stavovského) divadla, které stojí dodnes a patří Národnímu divadlu.

5 EVROPSKÁ HUDBA POZDNÍHO BAROKA

5.1 Pozdně barokní hudba v Itálii

Vliv italské hudby v zahraničí byl nejsilnější zhruba v letech 1690–1760, kdy se ustálila podoba sonáty, sólového koncertu a především opery. Ta zůstala v Itálii nejoblíbenějším a zároveň nejdůležitějším hudebním druhem. V tomto období se vedle Benátek stává nejprogresivnějším centrem vývoje opery jihoitalská **Neapol**.

Benátská opera 2. pol. 17. st. věnovala dramatické složce jen málo pozornosti. Není proto divu, že následující generace libretistů usilovala o změnu. Benátský básník **Aposotolo Zeno (1668–1750)** uplatnil vliv francouzských klasicistických dramatiků, především Racinův. To se projevilo zejména omezením vedlejších motivů na jedinou ústřední



zápletku a vyloučením velkého počtu vedlejších postav a komických výstupů. Zenova reforma znamenala rozhodující krok k pozdně baroknímu typu italské opery, který se nazýval **dramma per musica** (hudební drama) nebo **opera seria** (vážná opera). Jeho libreta byla hojně napodobována dalšími básníky, z nichž obrovského věhlasu i významu dosáhl **Pietro Metastasio** (1698–1782), který svojí invencí a básnickým talentem překonal všechny své předchůdce i následovníky. Na Metastasiova libreta bylo v průběhu celého 18. st. napsáno přes tisíc oper, některá byla zhudebněna až sedmdesátkrát. Žádný libretista před Metastasiem ani po něm nedosáhl takové popularity.

Libreto *operly seria* podle Zenova a Metastasiova vzoru bylo rozděleno na tři dějství (akty), která se dále dělila na výstupy (scény). Každá scéna sestávala zpravidla z recitativu a árie. Recitativ byl převážně zhudebňován jako **recitativo semplice** (jednoduchý), to znamená s doprovodem continua a zpíván v tempu a rytmu běžné konverzace. Na dramaticky vypjatých místech, obvykle jednou až třikrát za operu, mohl skladatel uplatnit **recitativo con stromenti** (doprovázený nástroji), který pro charakterizaci textu využívá orchestrálního doprovodu. Operní **árie** vrcholného baroka nabyla téměř bez výjimky tzv. **formy da capo**. To znamená, že je psána v třídílné formě podle schématu A–B–A, přičemž třetí díl nebyl vypisován. Opakování prvního dílu (A) bylo po středním dílu (B) naznačeno italským výrazem „*da capo*“, tj. od začátku.

Operní náměty a dramatické situace se postupem času stávaly stále konvenčnějšími a schematičtějsími. Antická historie nebo mytologie byla většinou jen rámcem pro milostné zápletky, v nichž hlavní hrdinové

prokazovali své ctnosti, jakými jsou věrnost, čest, obětavost, velkorysost apod. Závěrečné rozuzlení nastalo většinou po nepravděpodobném dějovém zvratu (*deus ex machina*), který umožnil obligátní šťastný konec (*lieto fine*). Takováto poměrně jednoduchá až jednotvárná forma byla přijatelná v Neapoli spíše než kdekoli jinde. Prosadit se mohla teprve tehdy, když libreta začala být opatřována melodiemi, které dokázaly vyjádřit všechna citová hnutí a zároveň poskytnout zpěvákům možnost uplatnit širokou paletu svého podmanivého umění. Nikoli náhodou byla Neapol nazývána „zpívajícím městem“. Tamní čtyři konzervatoře stejně jako četné soukromé pěvecké školy byly proslulé po celé Evropě. Od konce 17. st. až do konce 18. st. se zde vzdělávaly generace zpěváků a skladatelů.

Vláda pěveckých virtuosů, především kastrátů, která má svůj počátek už v benátské opeře 17. st., dosáhla v neapolské opeře svého vrcholu. Nejproslulejšími z nich byli *Nicolo Grimaldi* zvaný *Nicolini*, *Francesco Bernardi* zvaný *Senesino*, *Gaetano Maiorano* zvaný *Caffarelli*, *Giovanni Carestini*, *Giacchino Conti* zvaný *Gizziello* a především nejslavnější zpěvák 18. st. **Carlo Broschi** zvaný **Farinelli** (1705–1782). S výjimkou Senesina byli všichni vyškoleni v Neapoli.

Profesionální zpěváci byli důkladně obeznámeni nejen s pěveckou technikou, ale také s uměním improvizace. Zdobení především třetího dílu árií *da capo* bylo očekáváno a vyžadováno publikem i samotnými skladateli. Tyto ozdoby jsou hudebním protějškem vysoce rozvinuté ornamentiky barokního výtvarného umění a sloužily také stejnému účelu – zvýšení emocionální působivosti základní struktury.

Už v době svého největšího rozkvětu v 1. pol. 18. st. byla *opera seria* a manýry jejích pěveckých hvězd podrobovány kritice. Zvláště čtivý, vtipný a v mnohém dodnes platný je satirický spisek *Teatro alla Moda* (Divadlo podle módy, 1721) od benátského patricijce a nadaného skladatele **Benedetta Marcella** (1686–1739).

Nejvlivnější osobností z první generace neapolských operních skladatelů byl **Alessandro Scarlatti** (1660–1725).



Narodil se na Sicílii, ale většinu života prožil v Neapoli a Římě. Hudebního vzdělání dosáhl v Římě, kde byl žákem slavného *Giacoma Carissimiho* a kde také uvedl na scénu své první opery. V 80. letech 17. st. byl kapelníkem *královnny Kristýny Švédské*, která po abdikaci žila ve Věčném městě. V letech 1694–1702 je Scarlatti kapelníkem v Neapoli, od r. 1703 ve významné římské *bazilice Santa Maria Maggiore*. Roku 1708 nastoupil opět do funkce dvorního kapelníka v Neapoli a zároveň převzal vedení tamního vzdělávacího ústavu *Conservatorio di Sant'Onofrio*.

Scarlattiho kreativita, především na poli opery, je ohromující. Podle údajů na tištěných librettech vytvořil v letech 1679–1721 celkem 115 oper (hudba se ovšem u značné části z nich nedochovala). Mezi nejdůležitější Scarlattiho opery patří *La Rosaura* (Řím, 1690), *Griselda* (Řím, 1721) a *Il Trionfo dell'onore* (Triumf cti, Neapol, 1718), což je celovečerní komická opera. Skoro neuvěřitelný je počet ostatních děl – uvádí se 200 mší (z toho některé až desetihlasé), přes 800 komorních kantát pro sólový hlas a basso continuo, 61 s doprovodem dalších nástrojů, 15 oratorií, množství chrámových skladeb (*Stabat Mater*, *Žalmy*, *Moteta* aj.).

Z generace neapolských skladatelů po Scarlattim patří k nejvýznamnějším zejména **Francesco Feo** (asi 1685 – asi 1745), **Leonardo Leo** (1694–1744), **Francesco Durante** (1684–1755), **Leonardo Vinci** (1690–1730), **Nicola Porpora** (1786–1766), **Giovanni Battista Pergolesi** (1710–1736) a původem Němec **Johann Adolf Hasse** (1699–1783). Jejich tvorba založila slávu neapolské operní školy po celé Evropě.

Dokonce i konkurenční benátská jeviště a vedení proslulých čtyř benátských vzdělávacích ústavů, tzv. *Ospedali*, po r. 1730 zcela ovládli mladí protagonisté neapolské školy Vinci, Porpora a Hasse.

Kromě opery si Itálie vrcholného baroka udržela vedoucí roli rovněž v oboru **instrumentálního koncertu**. Po Corelliho a Torelliho inovacích se ústřední postavou tohoto žánru stává Benátčan **Antonio Vivaldi** (1678–1741).



Vystudoval na kněze (pro svou barvu vlasů byl nazýván *il prete rosso*, ryšavý páter), ale po většinu života působil jako učitel houslové hry v proslulém benátském útulku pro talentované dívky *Ospedale della Pietà*. Kromě toho byl impresáriem jednoho z benátských divadel (*Teatro San Angelo*).

Pro tuto scénu a řadu dalších italských divadel napsal přes 40 oper (*Tito Manlio*, *Giustino*, *Orlando Furioso*, *L'Atenaide*, *Farnace*, *Griselda* aj.). Strhující melodika a mimořádná schopnost vystihnout dramatické situace učinily z Vivaldiho jednoho z nejskvělejších představitelů barokní opery.

Na Vivaldiho současníky měly ovšem rozhodující vliv především jeho sólové koncerty. Napsal jich téměř 500, a to pro téměř všechny tehdy používané nástroje. Jen houslím je jich určeno 228, další jsou pro violoncello, hoboj, fagot, příčnou i zobcovou flétnu, loutnu, mandolínu, violu d'amore, trubky, lesní rohy, často v neobvyklých kombinacích. Vivaldiho třívětá forma koncertu (krajní rychlé věty, střední pomalá v kontrastní tónině) se stala závaznou pro celé 18. století. Znamé jsou sbírky koncertů, zvláště *L'Estro Armonico* (*Harmonický vrtoch*), *La Cetra* (*Lyra*) a *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* (*Žkouška harmonie a invence*), kde jsou obsaženy i slavné koncerty *Le Quattro Stagioni* (*Čtvero ročních dob*).

Poměrně malé pozornosti se v Itálii vrcholného baroka těšila hudba pro klávesové nástroje, tedy pro **varhany a cembalo**. V tomto oboru vynikl pouze **Domenico Scarlatti** (1685–1757), syn Alessandra

Scarlattioho. Většinu života prožil u portugalského a španělského dvora, kde byl učitelem cembala. Pro tento nástroj napsal přes 500 krátkých, jednovětých sonát. Dosahuje v nich neobyčejně rozmanitého účinku, ať už brilantního, humorného, pompézního nebo patetického, a řadí se tak k nedostižným mistrům cembalové hudby.

5.2 Hudba ve Francii

Lullyho opery se udržely na jevišti Pařížské opery více než 50 let po jeho smrti a staly se nedostižným vzorem pro následující generace francouzských skladatelů. Z nich vynikli především **André Campra (1660–1740)**, **André-Cardinal Destouches (1662–1749)**, **Jean-Féry Rebel (1666–1747)** a **Jean-Marie Leclair (1697–1764)**.

Opery těchto autorů jsou projevem základního životního postoje francouzské aristokratické společnosti období *Regentsví (1715–1723)* a vlády *Ludvíka XV. (1723–1774)*, podle něhož je dovoleno vše kromě urážky královského majestátu a nudy. A tak je vítána každá činnost, každé citové vzrušení, ovšem za předpokladu, že nenacházejí příliš vážný nebo příliš vášnivý výraz. Amorálnost a zjemnělá smyslnost byla panující etikou. V protikladu k této honbě za smyslovými požitky stál jiný charakteristický rys francouzského 18. st., totiž silný příklon k racionalismu, snaha sbírat, třídit a posuzovat, tak typická pro *Encyklopedisty*. Ke slovu se též začíná hlásit *Rousseauova filosofie* návratu k přírodě. Rostoucí oblibě se těší pastýřské výjevy, které tvoří idealizované pozadí pro vyumělkovanou bezstarostnost dvorské společnosti a zároveň uspokojují její touhu po reálnějším, zemitějším způsobu života v protikladu k životu u dvora svázanému konvencemi a etiketou.

Tyto charakteristiky vystupují výrazněji než u jakéhokoliv jiného francouzského autora ve skladbách a spisech **Jeanu Philippu Rameaua (1683–1764)**. Pocházel z burgundského Dijonu, kde nejprve zastával místo varhaníka. Už v r. 1706 v Paříži vyšla jeho sbírka cembalových skladeb, ale poměrně pozdě začal psát pro divadlo (1723). A teprve po deseti letech se operou *Hippolyte et Aricie* proslavil jako skladatel. Následovala řada oper (*tragédie lyrique*) a baletních oper (*opéra-ballet*). K nejdůležitějším patří *Les Indes galantes (1735)*, *Castor et Pollux (1737)*, *Les Fêtes d'Hébé (1739)*, *Dardanus (1739)*, *Platée (1745)*, *Pygmalion (1748)* a *Les Boréades (1764)*.



Rameau byl také významným a vlivným hudebním teoretikem. Zastával názor, že hudba „*má základ v rozumu, přírodě a geometrii*“, že je „*fyzikálně matematickou vědou*“ a že „*melodie se rodí z harmonie*“. Již v r. 1722 na sebe upozornil teoretickým spisem *Traité de l'harmonie (Pojednání o harmonii)*, v němž je nauka o harmonii poprvé odvozena ze tří základních akordů – **tóniky, dominanty a subdominanty**.

Význam harmonie Rameau zdůrazňuje ve svých teoretických spisech a prakticky dokazuje ve svých skladbách, zejména pak v jevištních dílech. Více než kterýkoliv skladatel před ním využívá také výrazové možnosti orchestru, když popisuje krajní hnutí myslí (beznaděj sebevraha v *Hippolyte et Aricie*), hrůzoplňná zjevení (vynošení mořského netvora v opeře *Dardanus*) nebo přírodní katastrofy (zemětřesení v *Les Indes galantes*). Pro líčení bukolické idylly pastorálních scén s oblibou využívá charakteristických lidových nástrojů, jakými jsou *musette* (francouzská obdoba dud) nebo *tamburína*.

Rameauovy recitativy jsou svým ariozně deklamačním charakterem ještě typicky francouzské, ale jeho árie, v nichž se nevyhýbá virtuózním koloraturám, působí mnohem italstěji než Lullyho *airs*. Určité sblížení s italským stylem, emocionální nasazení orchestru a Rameauův nezáměr o literární kvalitu zhudebňovaných libret, to vše způsobilo, že po premiéře *Hippolyta (1733)* vypukla tzv. *první pařížská hudební válka* mezi konzervativními zastánci Lullyho a pokrokovými přívrženci Rameaua, k nimž patřili mj. i filozof Voltaire nebo vzdělaná a uměnímilovná favoritka Ludvíka XV. madame de Pompadour.

5.3 Pozdně barokní hudba v Německu

Němečtí skladatelé vrcholného baroka usilovali o dokonalé osvojení a skloubení obou základních dobových stylů, italského a francouzského. Výsledný německý styl nazývají *smíšený styl* nebo

smíšený vkus. Italské stylové prvky, především operní árie, duety a recitativy, přecházejí do *protestantské chrámové kantáty*. Italskému oratoriu se formou blíží *pašije*, zhudebňované pro evangelické velkopáteční bohoslužby. Francouzské vlivy se uplatňují zejména v instrumentální hudbě, v triových sonátách a především v *orchestrálních svitách*, které sestávají převážně z francouzských tanců a zahajovány jsou bez výjimky francouzskou předehrou (*ouverture*) podle Lullyho vzoru (někdy se orchestrální svita nazývá *ouverture*, např. u Bacha).

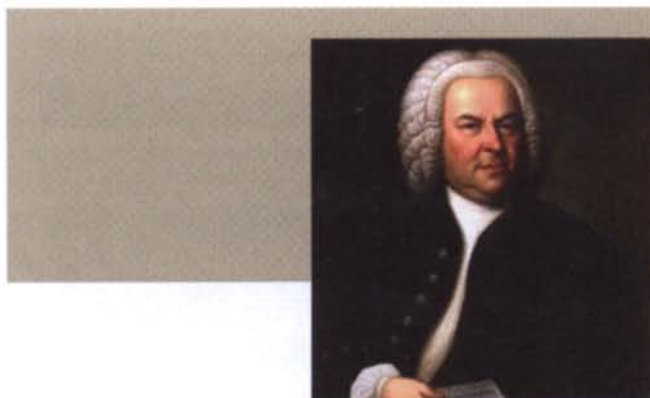
Specifický německý operní druh se rozvíjel pouze v Hamburku, kde bylo roku 1678 otevřeno veřejně přístupné operní divadlo. Největší rozkvět zažívá *hamburská opera* přibližně v letech 1686–1710, v roce 1738 její činnost končí. Hamburská opera představuje dvojjazyčnou směsici německých recitativů a převážně italských árií. Ze skladatelů největšího vřhlu dosáhli **Johann Sigismund Kusser** (1660–1727), **Reinhard Keiser** (1674–1739), **Johann Mattheson** (1681–1764) a **Georg Philipp Telemann**. V letech 1703–1706 působil v hamburské opeře jako houslista a cembalista mladý **G. F. Händel**. Napsal zde své první čtyři opery, z nichž se dochovala pouze první, *Almira* (1705).

Do všech hudebních druhů pěstovaných v Německu vrcholného baroka zasáhl **Georg Philipp Telemann** (1681–1767), patrně nejplodnější hudební skladatel v dějinách hudby. Zastával různá významná hudebnická místa v Lipsku, Frankfurtu nad Mohanem a Hamburku, kde byl ředitelem hudby v pěti hlavních kostelech. Napsal několik desítek oper, 23 ročníků chrámových kantát (po jedné na každou neděli a významný svátek v roce), přes 50 pašijí a oratorií, sólové a triové sonáty v nejrůznějším nástrojovém obsazení, kolem tisícovky orchestrálních svit, sólové koncerty pro snad všechny tehdy používané nástroje a jejich rozmanité kombinace.

Podobně jako Vivaldi se i Telemann po smrti ocitl v zapomnění. Romantičtí hudební historikové na něho hleděli s podezřením právě pro jeho enormní produktivitu. Teprve vydávání a hlavně provozování Telemannových skladeb ve 2. polovině 20. století prokázalo, že jeho hudba (především instrumentální) vyniká originalitou, svěžestí a nezaměnitelným vtípem melodických nápadů.

Johann Sebastian Bach

Vrcholný zjev německého protestantského baroka a zároveň jeden z největších hudebních géníů všech dob je **Johann Sebastian Bach** (1685–1750).



Pocházel z rozvětvené rodiny městských hudebníků. Narodil se v Eisenachu, základy hudebního umění získal u svého strýce Johanna Christiana Bacha. Vedle méně významných zaměstnání, kdy působil jako varhaník v Arnstadtu a Mühlhausenu, jsou pro Bachovu tvorbu důležitá tři působiště: úřad varhaníka a později koncertního mistra ve *Výmaru* (1708–1717), místo kapelníka dvorní kapely v *Köthenu* (1717–1723) a místo kantora při *chrámu sv. Tomáše v Lipsku* (1723–1750).

Podle mínění všech současníků byl Bach nepřekonatelným mistrem **varhanní hry**. Katalog Bachova díla (*Bach-Werke-Verzeichnis, BWV*) uvádí 246 skladeb pro varhany. K nejdůležitějším patří chorální předehry, varhanní tria, slavná *Passacaglia c-moll*, fugy s úvodním preludiem, fantazií nebo toccatou (mezi nimi populární *Toccata d-moll*).

Více než 200 skladeb je určeno **klavíru**. V Německu Bachovy doby označovaly výrazy *clavier* nebo *klavier* jakýkoliv klávesový nástroj kromě varhan, tedy především *cembalo* a v měšťanských domácnostech mnohem více rozšířený *klavichord*. Bachovým stěžejním dílem v tomto oboru je sbírka *Das wohltemperierte Klavier* (*Temperovaný klavír*). Ve dvou dílech obsahuje dvakrát 24 preludií a fug ve všech durových a molových tóninách. Z dalších děl pro cembalo patří k nejznámějším *6 Francouzských svit*, *6 Anglických svit*, *Goldbergovy variace* (1742) aj.

V oblasti **komorní hudby** vynikají především *3 sonáty* a *3 partity pro sólové housle bez doprovodu*. Italské prvky jsou nejvíce patrné v Bachových instrumentálních koncertech. V Köthenu napsal *2 houslové koncerty* (E-dur a A-moll) a *Koncert pro dvoje housle d-moll*. V téže době (1721) také vzniklo *6 Braniborských koncertů*, které jsou vrcholným příkladem žánru *concerta grossa*.

Bachovo **kantátové dílo** (přes 200 skladeb) představuje dovršení dosavadního vývoje němec-



Johann Sebastian Bach.

ké hudby. Střídají se v nich sólové recitativy a árie se sbory s dokonale propracovaným polyfonním předivem hlasů a bohatým uplatněním koncertantních nástrojů. Mimořádná je Bachova schopnost vystižení zhudebňovaného textu. To platí v nejvyšší míře o jeho rozměrných oratorních kompozicích, kterými jsou *Janovy pašije* (*Johannespassion*, 1723), *Matoušovy pašije* (*Matthäuspasion*, 1729) a *Vánoční oratorium* (*Weihnachtsoratorium*, 1734). Zcela objasněny nejsou okolnosti vzniku katolické latinské *Mše h-moll*. Svými rozměry se toto dílo vymyká provedení v rámci liturgie.

Dvě pozdní Bachova díla jsou uměleckým a zároveň didaktickým shrnutím jeho nedostižného kontrapunktického mistrovství. *Hudební oběť* (*Das musikalische Opfer*, 1747) zpracovává téma pruského krále Friedricha II. *Umění fugy* (*Die Kunst der Fuge*) komponoval Bach v posledních letech svého života. Z jediného tématu je zde vystavěno 15 fug a 4 kánony. Na jednotlivých fugách jsou vyčerpávajícím způsobem předvedeny všechny možnosti této formy. Závěrečná fuga zůstala nedokončena. Její třetí téma je slavným hudebním kryptogramem; je tvořeno tóny B–A–C–H.

Na konci života se Bach setkával s nepochopením. Jeho hudba byla pro mladší skladatelskou generaci příliš komplikovaná, učená a nezpěvná. Teprve provedení Matoušových pašijí, které v r. 1829 inicioval romantický skladatel **Felix Mendelssohn-Bartholdy**, zahájilo novodobou renesanci Bachova díla. Od té doby právem zaujímá v dějinách hudby jedno z předních míst.

< Ukázka rukopisu Johana Sebastiana Bacha

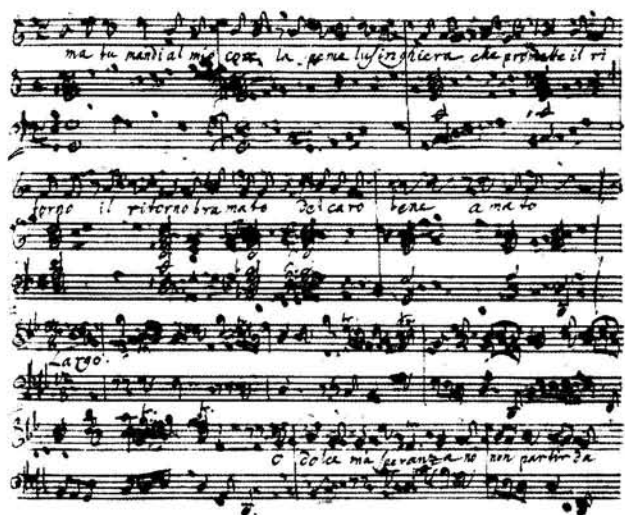
> Rukopis Georga Friedricha Händela

Georg Friedrich Händel

Bachovým protipólem je v mnoha ohledech jeho vrstevník **Georg Friedrich Händel** (1685–1759).



Narodil se v Halle nad Sálou jako syn ranhojiče. Hudebního vzdělání se mu dostalo u varhaníka F. W. Zachowa. Po nedokončených právnických studiích přesídlil do Hamburku, kde se stal houslistou a cembalistou v tamním operním divadle. Zde dosáhl úspěchu se svými prvními operami. Odešel však do Itálie (1707–1710), aby se zdokonalil v italském způsobu operní kompozice. V pravlasti opery Händel navštívil všechna hlavní kulturní centra – Florencii, Řím, Neapol a Benátky. V r. 1710 přijal místo kapelníka u hannoverského kurfiřta, ale už následujícího roku podnikl cestu do Londýna, kde s mimořádným ohlasem provedl svoji operu *Rinaldo*. Roku 1712 se v Londýně usadil natrvalo.



V letech 1720–1741 napsal Händel pro londýnská divadla přes 40 tříaktových vážných oper (*dramma per musica, opera seria*). Největšího ohlasu dosáhly *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725) *Porro* (1731), *Ariodante* (1735), *Alcina* (1735) nebo *Serse* (1738). Po počátečních triumfálních úspěších však zájem londýnského publika o italskou operu postupně upadal. Händelova poslední opera *Deidamia* (1741) u londýnského publika zcela propadla.

Händel byl vynikající dramatik, pomocí své nezaměnitelné melodiky dokázal jako málokterý jiný operní skladatel líčit dramatické situace i charakter svých postav (zvláště ženských hrdinek).

Po neúspěchu operního podnikání se Händel zcela obrátil k tvorbě **oratorií na anglické texty**. Napsal jich celkem 22, většinou na starozákonní náměty. K nejdůležitějším patří *Saul* (1739), *Israel in Egypt* (*Izrael v Egyptě*, 1739), *Samson* (1743) ad. V několika oratoriích zpracovává i světské látky (*Hercules*, 1745). Nejslavnějším Händelovým dílem je oratorium *Messiah* (*Mesiáš*, 1742). Jeho text tvoří vybrané citáty ze Starého i Nového zákona vztahující se k narození, umučení a vzkříšení Ježíše Krista.

Händelův typ oratoria představuje originální formu zcela nezávislou na italském vzoru. Sólové části, recitativy, árie a dueta vycházejí z italské operní tvorby, nicméně hlavním výrazovým prostředkem jsou monumentální, často bohatě polyfonně propracované sbory.

Händel byl především vokálním skladatelem, zanechal však i velké množství **instrumentální hudby** – cembalových svit, sólových i triových so-

nát, *concerti grossi*. Zcela svébytným útvarem je 18 varhanních koncertů, které Händel prováděl o přestávkách svých oratorií. K dodnes nejpopulárnějším Händelovým skladbám patří dvě orchestrální svity: *Water Music* (*Vodní hudba*, 1715, 1717, 1736), napsaná pro vyjíždky anglického krále po Temži, a *Music for the royal fireworks* (*Hudba k ohňostroji*), provedená v monumentálním obsazení dechových nástrojů během oslav cášského míru (1749).

Händel je geniálním mistrem syntézy. Dokázal si ve svém díle osvojit všechny formy soudobé italské barokní hudby a spojit je s prvky francouzskými i s tradicí protestantské chrámové hudby německé a anglické. Händelova hudba spolu s tvorbou jeho vrstevníka J. S. Bacha představuje vyvrcholení i završení hudby evropského baroka.

5.4 Pozdně barokní hudba v Českých zemích

V období vrcholného baroka se v českých zemích nadále rozvíjela především **chrámová hudba**. Nejvyšší úrovně dosahovala hudební produkce při katedrálách v Praze a Olomouci. Velký důraz na pěstování hudby kladly také **duchovní řády**, např. *cisterciáci, minorité, premonstráti, benediktini* nebo *pražští křížovníci s červenou hvězdou*. Neobyčejně rozvinuté bylo hudební školství **jezuitů a piaristů**, které umožňovalo talentovaným chlapcům z chudých rodin zdarma získat všeobecné i hudební vzdělání.

S hudební produkcí byla spojena i největší náboženská slavnost českého baroka – **kanonizace nového zemského patrona Jana Nepomuckého** (1729). V předvečer svátku tohoto svätce 16. května se již od r. 1715 (tedy 14 let před svatořečením) konaly v Praze na Vltavě tzv. vodní hudby (*musica navalis*), pro něž komponovali hudbu přední pražští skladatelé.

Z mnoha autorů chrámové hudby 1. poloviny 18. století vynikají zejména pražští skladatelé, minorita **P. Bohuslav Matěj Černo-horský** (1684–1742), **Šimon Brixi** (1693–1735) a **Antonín Reichenauer** (asi 1694–1730), od něhož se dochovaly i pozoruhodné instrumentální skladby. Uplatnění u císařského dvora ve Vídni našel **František Ignác Tůma** (1704–1774), jehož tvorba snese srovnání s mistry vídeňského baroka, jakými jsou Fux a Caldara.

Světskou hudbu vedle hudby chrámové pěstovaly *šlechtické kapely*. Pro českou šlechtu bylo typické, že většinou využívala k hudebním službám



Skenováno pro studijní účely

SLOVNÍK ODBORNÝCH VÝRAZŮ A CIZÍCH SLOV

A

aforismus – stručný vtipný výrok, průpověď; často také krátká literární forma reflexivního a satirického rázu užívající protikladu a ironie

akademie – škola umění, především výtvarného, která nahradila starší cechovní výuku uměleckého dorostu; nejstarší vznikla v Miláně (1494, Academia Vinciana); v 19. st. se z akademií staly vysoké školy výtvarného umění

akant – druh bodláku, jehož listy se staly předlohou pro dekor sloupové hlavice

alegorie – 1. jinotaj, vyjádření myšlenky obrazem;

2. obrazná, symbolická personifikace abstraktních námětů (např. Ctnosti a Neřesti)

anglický park – úprava vycházející z nahodilosti a přirozeného rázu krajiny; je protikladem přísné geometrické barokní zahrady francouzské; má podobu komponované (záměrně upravené), volně mírně zvlněné krajiny, kde se střídají louky, lesíky i solitérní stromy

anthem – sborová skladba anglikánské církve na anglický text

antonymum – opozitum, slovo opačného, protikladného významu

apologetika – obhajoba křesťanství, později obhajoba vůbec

apoteóza – zbožštění, nadšená oslava

argot – soubor jazykových prostředků (často vulgarismů, slov přejatých atd.), jimiž se dorozumívá společenská spodina

archaismus – v jazykovědě slovo zastaralé, záměrně obnovené, aby dávalo textu dobové zabarvení

architráv – vodorovný překlad nasedající na hlavice sloupů

árie – sólová vokální skladba s nástrojovým doprovodem; vyskytuje se většinou v opeře, oratoriu a kantátě

arioso – melodický náběh k árii v rámci recitativu

asketický – odříkavý, přísný, zdrženlivý způsob života

atika – zeď na průčelí stavby nad hlavní římsou, zakrývá střechu
autos sacramentales – (doslova: Božské skutky) španělské alegorické náboženské hry hrané na vozech (carros); připomínaly středověké morality

B

balada – lyrickoepická báseň s pochmurným dějem a tragickým koncem

bel canto – it. krásný zpěv; pěvecký sloh italských zpěváků 17.–19. st.; důraz byl kladen na dokonalé ovládnutí hlasu, krásu tónu a modelování zpěvní fráze pomocí vyspělé dechové techniky

burleska – hrubě komický literární útvar

bysta – sochařská podobizna zobrazující pouze hlavu a poprsí

C

camerata – v renesanční Itálii kroužek učenců, literátů a umělců; obdoba literárního salónu

carros – španělské vozy sloužící jako pojízdná scéna, někdy s věží, na níž se také hrálo; mohly být propojeny nevěžovým vozem nebo připojeny k pevnému jevišti před domem, odkud se dívali bohatí

cazuela – tribuna pro dámy ve španělském divadle

cech – městské sdružení řemeslníků, které chránilo práva místních mistrů a určovalo pravidla provozování určitého řemesla

cembalo – it. clavicembalo, fr. clavecin, angl. harpsichord; hlavní klávesový nástroj 17.–18. st.; struny jsou rozecznívány trsním plekterem z ptáčích brků

cink – hudební dechový nástroj vyráběný ze dřeva potaženého kůží nebo ze slonoviny přímého nebo mírně zahnutého tvaru; oblíbený zvláště v 16. a 17. st., v chrámové hudbě ještě v 1. pol. 18. st.

církevní obročí (beneficium) – stálý důchod z církevního majetku přidělený na základě církevního úřadu

commedia erudita – učená komedie, v italské renesanci napodobovala antickou komedii

conquista – (ze španělštiny) dobývání vojenské i náboženské

corrales – exteriérová divadla ve Španělsku zbudovaná mezi dvěma domy, jejichž okna a balkóny sloužily pro zámožné diváky; nahoře měly plachtu proti slunci, vzadu někdy stěnu domu

D

daktyl – veršová stopa, v níž po jedné přízvučné (dlouhé) slabice následují dvě nepřízvučné (krátké)

diatonický – pracující výlučně s tóny určité stupnice (modu)

didaktický – poučný, poučující, vyučovatelský

diletant – nedouk, ten, kdo něco dělá bez odborné přípravy

disonance – souzvuk s vnitřním napětím, nelibozvuk (opak konsonance)

disputace – rozprava několika osob o odborných problémech, učená hádka

doktrína – vědecká teorie, soustava zásad, teoretické učení

dvorský balet – ve Francii 16.–17. st. divadlo hrané šlechtou zpravidla v hodovní síni za aktivní účasti krále (od Jindřicha II. do Ludvíka XIV.); jeho vzorem byla italská intermezza, obdobou anglické Masky či u nás turnaje; významný scénograf: Jean Berain

E

ekloga – (idyla, pastorela, selanka), básnický žánr (antický) s námětem z venkovského (pastýřského) prostředí

ekvivalent – stejná nebo odpovídající hodnota

emblém – znamení, ve kterém je obraz spojen s nápisem ve znakový celek

entita – podstata věci; jsoucnost

epanafora – opakování slov na začátku po sobě jdoucích veršů nebo slok

epizoda – vložený vedlejší (podružný) příběh v literárním díle

epos – rozsáhlá básnická skladba s bohatým dějem a výraznými postavami hlavních hrdinů

erudice – odborné (vědecké) vzdělání, jeho výsledek

eufuismus – dvorský vybraný sloh plný symbolů, experimentující se zvukomalbou aj. prvky; název měl podle románu anglického dramatika Johna Lylyho: Eufues; jeho obdobou byl v Itálii marinismus, ve Španělsku gongorismus (kulteranismus) a ve Francii preciózní literatura

evokace – vybavení představy

F

feston – polověnec, malovaný či plastický závěs z listů, květů nebo plodů někdy proplétaný stuhou v segmentovém tvaru

festivity – slavnostosti, oslavy, svátky (i církevní)
flamenco – temperamentní španělský tanec obvykle s kastanětami a rytmickým podupáváním, zdůrazňujícím erotičnost a sexuální polaritu, pokud tančí pár
francouzská zahrada – pravidelně komponovaná zahrada podle zásad osové souměrnosti; geometrickému schématu se podřizuje nejen průběh cest a tvary záhonů, stříhaných keřů, vodních nádrží a dalších prvků, ale i uspořádání rostlin v rámci záhonů
freska – nástěnná nebo nástropní malba provedená barvami do mokré omítky
fuga – jeden z hudebních druhů baroka; vrcholná forma imitačního kontrapunktu (jednotlivé hlasy zpracovávají stejné téma); v rámci fugy se uplatňují různé způsoby kontrapunktické práce (viz kontrapunkt)

G
generálbas – italsky basso continuo, v 17. a 18. st. způsob notace, kdy je notován pouze základní basový hlas, zatímco akordy na něm postavené jsou zapsány čísly a značkami (proto nazýván též číslováný bas)
girlanda – dekorativní motiv tvořený pásem segmentových závěsů nebo festonů
gnoseologie – noetika, teorie poznání
gongorismus (kulteranismus) – španělský dvorský sloh, experimentující s formou, nazvaný podle básníka Gongory (srv. eufuismus); jeho opakem byl konceptismus
gracioso – komický typ sluhy ve španělském divadle; mohl ho nahradit venkovský pícaro (šprýmař)

H
hereze – kacířství
herma – hermovka; kónický pilířek nesoucí lidskou hlavu či bystu, výzdobný prvek architektury
hexametř (daktylský) – šestiměr; časoměrný verš antické literatury složený z šesti daktylských (viz) a spondejských (viz) stop
hlavice – v architektuře článek ukončující nahoře sloup nebo pilíř
hugenoti – francouzští protestanti zčásti vyvražďení při tzv. Bartolomějské noci (1572) na rozkaz Kateřiny Medicejské
hymnus – patetická lyrická báseň velebící bohy, přírodu, vlast, národ atd.
hyperbolizace – nadsázka, zveličení, upřílišňování

CH
chromatika – obohacení diatoniky dalšími půltóny

I
inkrustace – umělecko-řemeslná technika založená na kombinaci různě kontrastních materiálů vkládaných do vyhloubených částí podkladu
intermezzo – (doslova: mezi jídly), tanečně pantomimický výstup či scénka uváděná mezi jednotlivými akty vážné opery
izorytmie – kompozice se současným uplatňováním daných melodických a rytmických modelů

J
jamb – dvouslabičná veršová stopa s 1. slabikou krátkou a 2. dlouhou (přízvucnou); je používán v řečtině
jansenisté – katolická sekta ve Francii 17. st. usilující o reformu církve; jansenismus byl potlačen na popud jezuitů

K
kancóna – tematicky různorodá lyrická forma s libovolným počtem strof

karyatida – podpůrný článek antické architektury ve tvaru ženské postavy, nahrazující sloup; jejím mužským protějškem je atlas neboli telamon

kladí – vodorovná část architektury, nesená svislými podporami; skládá se z architrávu, vlysu a římsy

klasicismus – označení pro různé stylové tendence navazující na období antiky a renesance, zejména pro umění poslední čtvrtiny 18. st.

klášterní klenba – klenba vznikající kolmým průnikem dvou kleneb valených, klenební patky spočívají po celé délce na nosných zdech

klavichord – klávesový hudební nástroj; klávesy jsou opatřeny mosaznými jazýčky (tzv. tangentami), které se dotýkají strun a rozechvěvají je; oblíbený zvláště v 17. a 18. st.

koloratura – ozdobné pojednání zpěvní melodické linie (zvláště v árii) rychlými, technicky obtížnými pasážemi

komedie pláště a meče – žánr španělského divadla 16.–17. st.; milostná komedie ze života šlechty; meč směla nosit jen šlechta a plášť se užíval při šermu jako druhá zbraň

kompéndium – souhrn poznatků z určitého oboru; příručka s tímto souhrnem

kompozice – ve výtvarném umění rozvržení, skladba díla
konceptismus – básnický směr ve Španělsku, usilující o výrazovou oprostěnost (proti formálně rozbujelemu gongorismu); oba směry ovlivnily soudobou poezii i divadlo

kondotiér – velitel námezdních žoldněřů

konsonance – souzvuk bez vnitřního napětí, libozvuk (opak disonance)

kontrapunkt – způsob skladebné práce spočívající v současném vedení dvou nebo více hlasů, jež jsou melodicky i rytmicky samostatné

kopule – klenba ve tvaru poloviny koule

kordonová římsa – římsa oddělující na fasádě jednotlivá patra stavby

korintský řád – jeden z antických stavebních sloupových řádů oblíbený i v renesanci a baroku; sloup vyrůstá zpravidla z antické patky spočívající na plintu, má kanelovaný dřík a dekorativní hlavici tvořenou stylizovanými listy akantu; kladí podobné jónskému je též zdobné, často obohacené zubořezem

krajinomalba – též krajinářství; malířský obor zabývající se zobrazením krajiny skutečné (konkrétního výseku přírody) či fantastické (ideální krajinné seskupení)

kryptografie – pojednání o kryptogramech, tj. skrytých údajích v textu (šifrách)

kukátkový divadelní prostor – od baroka (např. divadla rodu Farnese v Parmě, 1618–1619) scéna s perspektivně malovanými vyměnitelnými bočními kulisami a prospektem, opatřená stroji v provazišti a propadlišti, s možností triků a efektů; jeviště uzavíral portál, hlediště bývalo později podkovovité s balkony nad sebou; vzdálenější diváci používali kukátka

kulteranismus – viz gongorismus

kurtoazie – dvornost, galantnost

L

laicizace – zesvětštění, odstranění vlivu církve

latinský kříž – (lat. crux immissa) kříž běžného tvaru s prodlouženým svislým ramenem (břevnem)

lazzi – (pl. subst. lazzo – akce) gagy v komedii dell'arte

lept – grafická technika, při níž se měděná deska opatří krytem z pryskyřice nebo vosku, do kterého je přenesena kresba; deska je následně v liniích kresby vyleptána, zbavena krytu a natřena barvou; na papír se otiskne barva zadržaná ve vyleptaných liniích

liturgie – oficiální bohoslužebné obřady křesťanských církví

loa – prolog ve španělském divadle 16.–17. st.

luneta – část valené klenby vymezující svislou plochu mezi půl-

kruhem (případně segmentem) a vodorovnou základnou (lunetovou výsečí)

M

madrigal – kratší lyrická báseň o pěti až jedenácti verších s volně rozloženými rýmy

mansardová střecha – střecha ideálně tvořená dvěma střechami s nestejným sklonem umístěnými nad sebou (boční šikmá hrana je zalomená)

marinismus – dvorský barokní vyumělkovaný sloh experimentující s formou, nazvaný podle italského básníka Mariniho

Masky – žánr anglického dvorského divadla 16.–18. st. (přerušeny dočasně za revoluce) předváděný amatérsky šlechtou v hodovní síni za účasti krále a královny

maxima – pravidlo jednání a myšlení, mravní zásada

meandr – pásový ornament tvořený nepřerušenou, různě zavíjenou linií

mecenáš – podporovatel (i finanční) umění a věd

melismatický zpěv – zpěv na jednu slabiku textu

menzura – délka, trvání tónu

městanské drama – smíšený žánr ze života středního stavu; vznikl v Anglii počátkem 18. st., v Německu ho prosazoval jako dramatik i teoretik Lessing, ve Francii Diderot

metrum – systém členící časový průběh hudby

modální hudba – hudba založená na jiném než durmollovém principu

monodie, doprovázená monodie – sólový jednohlasý zpěv doprovázený akordickým nástrojem na podkladě generálbasu; vokální sloh, který vznikl v Itálii na konci 16. st. jako reakce na renesanční vokální polyfonii

mystika – víra v tajemný, nadpřirozený svět

N

neologismus – nově utvořené nebo přejaté slovo

novoplatonismus – poslední ucelený systém antické filozofie (2.–6. st.), který shrnuje ostatní hlavní směry antické filozofie (kromě epikureismu) a snaží se také vstřebat náboženství (nejen křesťanství)

nymfa – vodní nebo lesní bohyně, víla; nymfy – původně Diovy dcery

O

óda – oslavná lyrická báseň

oktáva – šestiveršová strofa se střídavými rýmy a dvěma verši s rýmy sdruženými

olejomalba – malířská technika používající barvy s olejovým pojídlem; olejové barvy lze míchat a nanášet na sebe bez předchozího zaschnutí; vyvinula se z malby temperové v 15. st.

oratorium – rozsáhlá vokálně instrumentální forma, většinou celovečerní duchovní dílo pro sólové hlasy, sbor a orchestr v ne-scénickém, tj. koncertním provedení

ostentace – úmyslná nápadnost, záměrné vzbuzování pozornosti

P

pageants – patrové vozy, na kterých se hrály v Anglii ve středověku mystérie; užívaly se pak občas i v Maskách (srv. carros)

pamflet – hanopis, kratší literární dílo s hanlivým, kritizujícím obsahem

panegyrik – slavnostní řeč, projev, chvalořeč, ale také oslavovatel, velebítel

parafráze – volné zpracování cizí předlohy; vyjádření stejné myšlenky jiným

parodie – přetvoření původního obsahu do směšné podoby (nejčastěji formou satiry); imitování originálního díla

partita – viz suita

pasos – komické mezihry, užívané ve španělském divadle spolu se zpěvy a tanci; představení pak připomínalo revue či operetu (žánr zvaný zarzuela, jaký psával už Calderón)

pastorála – pastýřská hra, navazující na antický mimos či mimus a vyvíjející se od 2. pol. 16. st. do rokoka; žánr šlechtického či dvorského divadla (srv. ekloga)

pastorální – idylický; na venkovský (pastýřský) námět

patos – 1. vášnivé nadšení, 2. vzletný způsob mluveného či písemného projevu

pendentivy – trojúhelné zděné útvary vynášející nad pravouhlým půdorysem klenbu o půdorysu kruhovém nebo oválném (kupoli)

periakty – otáčivé trojboké kulisy v antickém řeckém divadle napodobené v renesanci a baroku, někdy pod názvem telari (místo rovnostranného trojúhelníku mívaly pak půdorys trojúhelníku pravouhlého a otáčely se jen zčásti jako střídání vnějšího a vnitřního úhlu)

perifráze – druh tropu; opis, vystihující jev nebo děj pomocí typických znaků

peripetie – rozhodující obrat, prudce se proměňující děj

perspektiva – plošné zobrazení předmětu nebo prostoru tak, že vzniká iluze plasticity a trojrozměrnosti

pícaro – venkovský šprýmař španělského divadla, nahrazující někdy typ gracioso; od pícara byl odvozen název pikareskní román

pikareskní – šibalský, šejdírský

pikareskní román – román, jehož hrdina je tak trochu šejdír

pilíř – v architektuře masivní svislá podpora nejčastěji hranolového tvaru, volně stojící

plastika – sochařské odvětví postupující přidáváním hmoty a modelováním

plebejec – obyčejný, bezvýznamný jedinec

poema – rozsáhlá lyrickoepická báseň, která v moderní poezii nahradila epos

poetika – 1. nauka o výstavbě a formě lit. díla, 2. souhrn uměleckých zásad a prostředků určujících individuální styl lit. díla, 3. příručka, ve které jsou tyto zásady vysvětleny

portikus – sloupová předsíň před hlavním vchodem do budovy, sloupová otevřená hala

portrét – podobizna, zachycení individuálních fyziologických a psychických rysů člověka různými uměleckými druhy

prebenda – finanční příjem za zásluhy, nezasloužená výhoda

preciózní literatura – ve Francii 17. st. vyumělkovaný sloh plný jinotajů a hříček, určený pro salóny dvorních dam; obdoba eufuismu, marinismu či gongorismu; Molière se jí vysmál např.

ve *Směšných preciózkách*, *Učených ženách* či *Misanthropu*

protagonista – ústřední postava příběhu, hrdina lit. díla

protireformace – též rekatolizace, církevní hnutí 16.–17. st., usilující o obnovu církevní jednoty a návrat věřících z reformovaných církví ke katolické víře; po bitvě na Bílé Hoře prosazována násilně

provenience – původ, místo původu

průčelí – fasáda, vnější stěna budovy, hlavním vchodem je otočeno většinou do ulice, prolomeno okny a architektonicky členěnými vchody

průčelí – fasáda, vnější stěna budovy, hlavním vchodem je otočeno většinou do ulice, prolomeno okny a architektonicky členěnými vchody

R

recitativ – stylizovaná hudební deklamace básnického nebo prozaického textu; melodickou linií a rytmem se přibližuje mluvenému slovu

reflexivní – 1. přemýšlivý, přemítavý; 2. neuvědomělý, bezděčný; 3. (litetárně) obsahující intelektuální, úvahové prvky

reformace – církevní hnutí 16. st., usilující o nápravu poměrů; reformátoři v čele s Martinem Lutherem kritizovali především

rozbujele církevní poplatky a odklon od ideálů Písma a prvotní křesťanské církve

rekonquista – období vytlačování Maurů katolíky z Iberského poloostrova

reliéf – sochařské dílo vázané na plochu (zadní strana přiléhá k architektuře nebo je nezpracovaná)

renesanční titanismus – označení tragédií alžbětinského dramatika Marlowa: mají naddimenzovanou ústřední postavu, která navíc nese autobiografické rysy autora; ostatní postavy jen přihrávají

rétorika – řečnictví; nauka o verbálním projevu (s gramatikou a dialektikou tvoří *trivium*, tři svobodná umění, která se vyučovala na středověkých univerzitách)

rondó – lyrická veršová forma složená ze 2 nebo 3 strof, jejichž závěrečný verš je opakováním úvodního verše básně (nebo prvního slova tohoto verše); v třístrofové básni bývá tento refrén vynechán v 1. nebo v 2. strofě, vždy jím však každé rondó končí

rustika – bosáž, plastické zvýraznění kvádrů ve zdívu, nepravá bosáž vzniká napodobením v maltě

řecký kříž – (lat. *crux quadrata*) kříž se všemi rameny stejné délky

S

sala terrena – místnost v přízemí zámku nebo paláce, otevřená do zahrady; sloužila ke konání zahradních slavností, koncertů apod.

satira – posměšné vyjádření; umělecký (zejména literární) žánr využívající komičnosti, výsměchu, karikatury a ironie ke kritice nešvarů

scordatura – přeladění houslí jinak než v obvyklých kvintách; např. místo *g-d'-a'-e'* vznikne ladění *a-d'-a'-d''*, *c'-f'-a'-c'*; oblíbená praxe především v Německu ve 2. pol. 17. st.

sgrafito – kresba figurální i ornamentální (psaníčka) škrábaná v omítce většinou na vnějšku staveb; vzniká proškrabáváním vrchní světlé omítky k tmavé omítce spodní

scholastika – středověký filozofický směr (reprezentovaný Tomášem Akvinským) pojímající křesťanskou víru jako akceptovatelnou rozumem (podle Aristotela)

signorie – vláda republikánských obcí, knížecí diktatura (v renesanční Itálii), přeneseně název pro městské státoprávní celky

skulptura – sochařské odvětví postupující odebráním hmoty (tesáním, sekáním, odřezáváním)

sloup – v architektuře svislá podpora, volně stojící

sonet – znělka; čtrnáctiveršová lyrická forma o dvou čtyřveršových a dvou tříveršových strofách

spondej – dvojslabičná sestupná stopa s přízvukem (těžkou dobou) na první slabice; vyskytuje se v časoměrném verši (ve starořecké a římské literatuře); v daktylském hexamětru často nahrazuje první čtyři daktyly **sestina** – náročná lyrická forma (provensálského původu) složená z šesti šestiveršových strof a jednoho trojverší (poslání)

stafáž – označení pro lidské postavy i drobné výjevy v krajinomalbě či vedutě mající okrajový význam

strofa – sloka; vyšší rytmická jednotka o několika verších, které jsou spojeny soustavou rýmů nebo svéráznou organizací rytmu

struktura – způsob složení, vnitřního uspořádání nějakého objektu

stylizace – abstrahující postup ve figurativní i ornamentální tvorbě, jenž usiluje o vyzdvížení typických a podstatných forem na úkor jedinečnosti a nahodilosti

suchá jehla – grafická technika, při níž se ryje jehlou do dřevěné nebo zinkové desky; po nanesení barvy na desku se na papír otiskne barva zadržaná ve vyrytých liniích

suita (též **partita**) – vícevětá instrumentální skladba 17. a 18. st.; řada dobových tanců kontrastního tempa a taktu spojených tóninou

symbolika – vyjádření pomocí symbolu

syntéza – spojování dvou nebo více částí do jednoho celku

Š

šerosvit (též **temnosvit**) – způsob malby, kdy z temného pozadí vystupují jemně odstupňované osvětlené části obrazu

štit – zeď, kterou vrcholí průčelí stavby nad hlavní římsou; zpravidla tvoří čelo sedlové střechy

štuk – hmota ze sádry, vápna a písku k tvorbě reliéfní výzdoby architektury

T

tambur – zděný prstenec nesoucí kopuli

teatralia – listinné prameny k dějinám divadla

tektonika – nauka o stavebních konstrukcích, řeší logiku vztahů částí nosných a nesených

telari – obdoba antických periaktů, otáčivé trojboké kulisy

temnosvit – (viz šerosvit)

tercina – tříveršová strofa, v níž se rýmuje 1. verš s 3., zatímco střední je spojen rýmem s lichými verši následujícího trojverší

terentiové jeviště – určené od středověku pro komedie starořímského autora Terentia; mělo v pozadí spojené kabiny s oponami, opatřeny jmény postav nebo míst děje

toskánský řád – jeden z antických stavebních sloupových řádů, vznikl ve starověkém Římě; dřík sloupu je hladký, stojí na oblounové patce a plintu, hlavice je nízká (krček, echinus a abakus) bez dekoru, stejně jako jednoduché kladí

traktát – pojednání (jako literární žánr); užíval se k šíření náboženských a politických myšlenek

trecento – italské označení pro 14. st.

triola – skupina tří not hraných v době určené dvěma notám (opak duola)

tropus – nepřímé obrazné pojmenování (v poezii)

turnaje – za renesance a baroka druh dvorského divadla s příběhem, kostýmy, dekoracemi, pyrotechnikou a různými triky a efekty; vzorem turnajů byla intermezza, obdobou Masky a dvorský balet (viz)

U

univerzalismus – všestrannost; všeobecné stanovisko; snaha obsáhnout všechno

utrakvismus – kališnictví, právo věřícího přijímat chléb i víno

V

vánoční pantomima – v Anglii od 18. st. spojení komedie dell'arte s pohádkou

veduta – pohled na město nebo výsek krajiny se stavbami, provedený různými uměleckými prostředky

vejcovce – pásový ornament s opakujícím se motivem vejce

verismus – umělecký proud reagující na nedostatky romantismu; vrcholu dosáhl na přelomu 19. a 20. st., začal v Itálii po posledních operách Verdiho a Bizetové Carmen

viola da gamba – smyčcový hudební nástroj s 6–7 strunami, drží se při hře mezi koleny; v 16.–18. st. se stavěla v různých polohách, nejoblíbenější basová viola da gamba má ladění (AA) – D – G – c – e – a – d'

voltairovská škola – ve Francii 18. st. skupina herců odchovaných dramatikem a režisérem Voltairem a usilujících o hereckou reformu pod vlivem herce Garricka a interpretace Shakespeara (Lekain, Claironová, Dumesnilová, Aufresne)

voluta – součást výzdobných soustav architektury ve tvaru spirály za účasti domácího typu clowna; hrávala se v jarmarečních divadlech

Z

zátiší – malířský obor zobrazující příležitostně seskupené předměty, často symbolického významu (květinové, lovecké apod.)

Ž

žalm – náboženský zpěv starohebrejského původu, který chválí, děkuje a prosí Boha